

tr ja

Jahrbuch für Renaissancemusik



Imitatio – Aemulatio – Superatio?
Vokalpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts
in Polen, Schlesien und Böhmen

2013

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 12 2013

Herausgegeben von Jürgen Heidrich,
Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt

Imitatio – Aemulatio – Superatio?
Vokalpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts in
Polen, Schlesien und Böhmen

Herausgegeben
von
Jürgen Heidrich

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Institut für Musikwissenschaft

© 2016 Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Institut für Musikwissenschaft
Philippstr. 2b
48149 Münster

Dieses Werk wird unter der Creative-Commons-Lizenz [CC-BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/) zur Verfügung gestellt.



Satz und Covergestaltung: Robert Memering, Prinzipalsatz Typographie Münster

URN: urn:nbn:de:hbz:6-35229784885

DOI: 10.17879/35229780962

Inhalt

<i>Jürgen Heidrich</i> Vorbemerkung	7
<i>Martin Staehelin</i> Musikalienwanderungen im 15. und 16. Jahrhundert	11
<i>Paweł Gancarczyk</i> Local, International or Central European? Repertories of Mensural Polyphony in Fifteenth-Century Silesia	23
<i>Ryszard Wieczorek</i> Italianità in Polen und Schlesien. Bemerkungen zum musikalischen Kulturtransfer im 15. und 16. Jahrhundert	37
<i>Lenka Hlávková</i> Gibt es »deutsche Chansons«? Zum Repertoire der weltlichen deutschen Lieder (ca. 1450–1470) in den böhmischen Quellen	59
<i>Christiane Wiesenfeldt</i> Kunstvolles Plagiat oder schlichte Gebrauchsmusik? Zur <i>Missa de Beata Virgine</i> in CZ-Bmb 14,5	71
<i>Peter Schmitz</i> »Der einzige Einwanderer nach Schlesien«: Gregor Lange und das Breslauer Musikleben des späten 16. Jahrhunderts	83
<i>Adelheid Schellmann</i> Der Breslauer Signator Virgilius Haugk: Komponist und Musiklehrer im Zeichen der Reformation	101
<i>Marie Verstraete</i> Die Ordinariumsvertonungen Mikołaj Radomskis	125
<i>Anna Plaksin</i> Repertoireüberschneidungen römischer und osteuropäischer Quellen . . .	145
<i>Veronika M. Mráčková</i> Polyphonic Hymn Settings in the Strahov Codex	153

Vorbemerkung

Tatsächlich gilt in der Forschung die rund einhundert jährige Dominanz franko-flämischer, später auch italienischer Musik während des 15. und 16. Jahrhunderts in Europa als unbestritten, wobei stilistischen, ästhetischen und institutionellen Phänomenen, die sich an der vermeintlichen Peripherie des Einflusses und der Wirkmächtigkeit jener westeuropäischen Vorbilder entwickelten, mitunter ein allenfalls nachgeordneter Status zuerkannt wurde.

Definitionen, um nur ein Beispiel zu nennen, wonach Heinrich Isaac in der älteren Historiographie als *Praeceptor Germaniae* bezeichnet wird, als franko-flämischer Lehrmeister der Deutschen, illustrieren diese Einschätzung, die nun wiederum keinesfalls ein Konstrukt erst der späteren Musikgeschichtsschreibung ist, sondern auch bereits im 15. und 16. Jahrhundert omnipräsent war. Mitunter wirkt geradezu irritierend, mit welcher Ausschließlichkeit, ja geradezu Normierung die Kunst, »auf brabantisch zu discantieren« (wie es etwa in einer zeitgenössischen Quelle kurz vor 1500 heißt), zum ästhetischen Hör- aber auch Kompositionsideal promoviert wurde. Für die Kunst der franko-flämischen Vokalpolyphonie spätestens ab den 1420er Jahren ist freilich die Tendenz zur Diversifikation, zum – modern gesprochen – internationalen Transfer von Anfang an gleichsam inhärent, ruft man sich nur die konsequenten Migrationsbestrebungen der Franko-Flamen in Richtung Italien in Erinnerung, die offenbar durch konkrete Karrierenetzwerke und entsprechende Patronagebedingungen ermöglicht wurden. Dass in der Forschung bald Denkmodelle generiert wurden, wonach jene Regionen östlich der Achse England-Niederlande-Burgund-Italien, die an diesem Transfer – aus welchen Gründen wäre zu fragen – fraglos weniger partizipierten, deshalb als peripher, ja rückständig beurteilt wurden, erscheint kaum verwunderlich.

Es soll also und kann gar nicht bestritten werden, dass die franko-flämische Musik in vielfältiger Weise prägend und in bestimmte Richtungen außerordentlich wirkmächtig war. Doch dass solche liebgewonnenen, weil gern simplifizierenden und hierarchisch geprägten Orientierungen der präzisen Differenzierung, bisweilen der Revision bedürfen, ist in jüngeren Publikationen eindrucksvoll dargelegt worden.

Gewiss, der Transfer franko-flämischer Kunst in Richtung Osten ist weniger plakativ und in der Breite weniger leicht nachvollziehbar, weil die kulturellen, sozialen und institutionellen Bedingungen andere waren. Für das dichte Netz und laikale Milieu kulturell interessierter, zudem von starkem Repräsentationsbedürfnis motivierter italienischer Fürstenhöfe gibt es weder in Deutschland, noch in Polen, Schlesien oder Böhmen ein Äquivalent. Unter diesen Bedingungen leuchtet ein, dass weniger der unmittelbare Transfer von Personen, Migration also im engeren Sinne, als Katalysator für den Ideen- und Musiktransfer verantwortlich gewesen sein dürfte, sondern tatsächlich die Überlieferung und Verbreitung von Quellen, das Phänomen also der Schriftlichkeit, als hauptsächliche Formen des west-östlichen Austausches wahrscheinlich sind. Dass ein flämischer Musiker wie Johannes Tourout um 1460 am Hofe Friedrichs III. erscheint und als kaiserlicher *cantor et familiaris* eine exponierte Stellung am kaiserlichen Hof bekleidete, dürfte eher die Ausnahme gewesen sein.

Dass in diesem Sinne eigenständige, wenngleich eher subkutane Formen der Aneignung und, darauf aufbauend, originelle musik- und kompositionsgeschichtliche Entwicklungen stattgefunden haben, ist unbestritten und eben vor allem durch schriftliche Zeugnisse belegbar. Wenn nicht alles täuscht, sind es tatsächlich eher geistliche, im Umfeld der Kathedralen wirksame Strukturen, sodann auch Schulen und Universitäten, in denen jenseits von Elbe und Oder solche Überlieferungs- und Rezeptionsvorgänge greifbar werden. Nur einige Beispiele: Die Verbindungen der beiden wichtigen böhmischen Handschriften, des Codex Strahov und des Codex Speciálník, zu westlichen (oder westlicheren) Quellen wie den Trienter Codices, dem Schedelschen Liederbuch oder dem Leopold-Codex sind evident; dass Repräsentanten der genannten Institutionen wie die Leipziger Universität (im Blick auf den Strahov-Codex) oder der Saganer Abt Martin Rinkenberk (für das prominente, in der Vergangenheit zu Unrecht so bezeichnete Glogauer Musikbuch) als Initiatoren bzw. Triebfedern von der neueren Forschung ausgemacht wurden, bestätigt diese Tendenz zudem.

Vor dem Hintergrund der hier nur zu skizzierenden Bedingungen und Voraussetzungen lassen sich, eingedenk eines einerseits bipolaren, andererseits durchaus offenen musiktopographischen Denkmodells, etliche Fragen aus der Themenstellung des Jahres 2013 unmittelbar ableiten: Welche Formen des west-östlichen Austausches lassen sich belegen? In welche Richtung und mit welcher Intensität funktioniert der Transfer von Quellen und Repertoire? Wie vollzieht sich die Synthese von Heimischem und Fremdem, von retrospektiven und modernen Elementen? Kann sich der Rezeptions- und Aneignungsdreischritt aus *imitare*, *aemulae* und *superare*, für die Neuzeit 1455 von Lorenzo Valla plakativ formuliert, im Blick auf die hier zu diskutierenden Vorgänge als nützlich erweisen? In welcher Weise wirken Zentren wie Sagan, Glogau, Krakau, Breslau oder Prag mit ihren je

individuellen institutionellen Gegebenheiten als Katalysatoren? Welche konfessionellen Besonderheiten bilden sich aus, und wie gestaltet sich das Verhältnis von Nationalsprache und lokaler liturgischer Tradition? Welche Quellen stehen mit Blick auf den beschriebenen Transferprozess besonders im Fokus?

* * *

Im Rahmen des *troja*-Symposiums 2013, dessen Vorträge in der Folge publiziert werden, ist erstmalig für diese Veranstaltungsreihe ein Nachwuchspanel installiert worden: Jungen Nachwuchswissenschaftlerinnen wurde Gelegenheit gegeben, aus ihren Qualifikationsschriften vorzutragen und die dort entwickelten Ansätze und Thesen in einem größeren Rahmen mit internationalen Fachkollegen zu diskutieren; diese Texte fanden ebenfalls Aufnahme in das Jahrbuch.

Und eine weitere Neuerung betrifft die Publikationsform: Mit dem vorliegenden Band erscheint das Jahrbuch nicht mehr als Printversion sondern ausschließlich in elektronischer Form. Die Herausgeber haben sich zu diesem Schritt entschlossen einerseits, um den gewandelten medialen Rahmenbedingungen der Publikation wissenschaftlicher Texte Rechnung zu tragen, andererseits aber auch mit der Intention, womöglich einem breiteren internationalen Leser- und Interessentenkreis den Zugang zu diesen Texten zu ermöglichen.

Jürgen Heidrich

Musikalienwanderungen im 15. und 16. Jahrhundert

I.

Der folgende Text wird keine Fülle von Fakten und daraus hervorgehenden bedeutenden Einsichten in die Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts vorführen. Er wird vielmehr Ausdruck einer gewissen Resignation sein, einer Resignation über die weitgehende Unmöglichkeit, konkrete Fakten und Einsichten in das Thema zu finden und diese der musikgeschichtlichen Forschung dienstbar zu machen; bei seiner Formulierung bestand noch die Hoffnung, den Blick auf Vorgänge lenken zu können, die, wissenschaftlich erhellt und gesichert, für die Musikgeschichte auch wirkliche Bedeutung haben sollten. »Musikalienwanderungen« sind ja nicht irgendwelche Petitesse, sondern die Grundvoraussetzung dafür, dass eine Komposition überhaupt verbreitet wird: sie sind es, die Verbreitung ermöglichen. Und um sogleich die nötige Anschauung davon herzustellen, welches Arbeitsmaterial mir vorschwebt, sei mit vier belegten Beispielen exemplifiziert, von denen die beiden ersten in die Welt der zentraleuropäischen Vokalpolyphonie gehören, die im Zentrum dieser Tagung steht.

1. Die mehrstimmige sogenannte Cantio ist in Mitteleuropa, vor allem in Böhmen, zunächst im frühen 15. Jahrhundert belegt, tritt aber, soweit Quellen vorliegen, dort bald und während längerer Zeit zurück; seit dem späten 15. Jahrhundert wird sie ebendort jedoch wieder überaus fleißig gepflegt und kopiert. Auffällig ist, dass einzelne dieser Cantionen in westdeutschen Manuskripten schon des frühen 15. Jahrhunderts eingetragen sind, so in einem Basler Fragment kurz nach 1400¹ oder in mehreren Sätzen in der Handschrift Trier 322.² Die Erklärung für diese zeitlich und örtlich seltsam gespaltene Quellenlage hat Kurt von Fischer gegeben: diese Cantionen sind früh in Böhmen entstanden und in den Westen des deutschsprachigen Raums gewandert und zwar noch, bevor die entsprechenden Vorlagehandschriften in Böhmen in den weithin verheerenden Religionswirren

1 Vgl. Martin Staehelin, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet*, Lieferung IX, Berlin/Boston 2012 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, N.F., 15), S. 21–35 mit Abb. 2a)–2h), bes. S. 31f. mit Abb. 2h).

2 Vgl. Rudolf Ewerhart, *Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 7), Regensburg 1955, bes. S. 109–118.

zerstört wurden.³ Wie und wer sie in das westliche Deutschland gebracht hat, wissen wir nicht. Wir erkennen in diesem Vorgang aber, dass es damals nicht nur den längst bekannten Transportweg von Musikalien der sogenannten Niederländer aus dem Nordwesten Europas nach Italien, sondern offenbar auch einen unbekannteren dazu quer verlaufenden Weg aus dem zentraleuropäischen Gebiet in Richtung Westen gegeben hat.

2. Petrus Wilhelmi, um 1392 in Graudenz geboren, Verfasser einer erheblichen Zahl von Cantionen und Motetten, die er im Text der Diskantstimme mit dem Buchstaben-Akrostichon seines Vornamens als seine Schöpfung kennzeichnete, 1425 Baccalaureus und 1430 Magister in artibus an der Universität Krakau, dann Inhaber einer Pfarrei im kaschubischen Belgard bei Danzig, und zugleich nicht-singender Kaplan Friedrichs III., begleitete seinen hohen Herrn 1452 nach Rom, wo er dessen Vermählung und Kaiserkrönung miterlebte; »ad presens in Romana curia existens«, bat er den Papst in einer Supplik um Benefizientaustausch sowie die Erlaubnis, weitere Benefizien über das ihm bereits verliehene hinaus anzunehmen. Bei solchen biographisch genauer belegten Angaben darf man wohl schließen, dass er, der eine Art dilettierender Privatkomponist gewesen sein dürfte, eigene Werke aus dem Norden oder Nordosten Zentraleuropas nach Rom mitwandern ließ; davon ist aber nichts erhalten oder auch nur in archivarischen Textzeugnissen oder -kommentaren angedeutet.⁴

3. Im Herbst des Jahres 1503 veranstaltete Kaiser Maximilian in Innsbruck eine kirchliche Gedenkfeier für den ihm verwandten früh verstorbenen Hermes von Mailand, und er ließ dabei nicht nur seine eigene habsburgische, sondern auch die ebenfalls in Innsbruck anwesende, mit brillanten Sängern ausgestattete burgundische Hofkapelle auftreten. Wir wissen aus den Aufzeichnungen des anwesenden burgundischen Hofchronisten Antoine de Lalaing sehr genau, dass die habsburgische Kapelle zu diesem Anlass eine »messe ... de l'Assumption Nostre-Dame« aufführte, womit nur die sechsstimmige *Missa Virgo prudentissima* des habsburgischen Hofkomponisten Heinrich Isaac gemeint sein konnte; vorher hatte die burgundische Kapelle in diesem Gottesdienst das vierstimmige *Requiem* des mitsingenden Pierre de la Rue aufgeführt. Das kann keine bloße nüchterne Vorführungsfolge, sondern dürfte zugleich ein auch auf Repräsentation nach außen angelegter Wettbewerb zwischen zwei hochberühmten Hofkapellen gewesen sein: Schon die

3 Vgl. Kurt von Fischer, »Zum Repertoire der böhmischen Mehrstimmigkeit vom 14. bis zum 16. Jahrhundert – Die Verbreitung des böhmischen Repertoires ausserhalb Böhmens«, in: *Colloquium Musica bohemica et europaea Brno 1970*, Brno 1972, S. 55–61, bes. S. 59–61.

4 Vgl. Martin Staehelin, »Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig«, in: *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet*, Lieferung III, Göttingen 2001 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philol.-Histor. Kl. 2001, Nr. 2), bes. S. 93–103 [= 35–45].

Sechsstimmigkeit der Isaac-Messe zeigt, wie wichtig Maximilian die noch großartigere Vorführung seiner eigenen Kapelle gewesen sein muss. Und man kann gewiss sein, dass die Sänger die Darbietung der jeweils anderen Kapelle mit größter Aufmerksamkeit verfolgten.⁵ Nun hat sich in Brüssel ein Alamire-Chorbuch erhalten, das allein Messen des burgundischen Komponisten-Stars Pierre de la Rue enthält, und dazu nur eine einzige eines anderen Verfassers, nämlich eben die in Innsbruck aufgeführte Isaac-Messe,⁶ diese mit *De assumptione beate marie virginis* betitelt, was Antoine de Lalaing ins Französische bis hin zum Ausfall des dem Lateinischen fehlenden Artikels vor »Nostre-Dame« übernahm; abgesehen davon benutzte die sonstige Überlieferung diesen Titel nicht. Nach diesem allem darf man wohl schließen, dass die burgundische Hofkapelle, in Innsbruck vom habsburgischen Vortrag der Messe Isaacs beeindruckt, davon eine Abschrift ins Burgund mitnahm oder sich dorthin nachsenden ließ und diese dann ihrem eigenen Repertoire einverleibte; in den Quellen mit Kontakt zur burgundischen Hofkapelle ist sonst keine andere Isaac-Messe erhalten geblieben.

4. Am 8. Juni 1506 schreibt der Bamberger Kanoniker und Humanist Dr. Lorenz Behaim ausführlich an seinen Nürnberger Freund Willibald Pirckheimer:

»Salve. Hodie lectis litteris tuis statim perquisivi libellos meos musicae et reperi, et ecce tibi mitto in uno quinternione II bassadanzas de Johann Maria et I zelor amoris Boruni. La prima bassa è una cosa troppo forte, perchè è doppia, et la 2^a è simpia. In alio autem quinternione, cuius prima suprascriptio est Alla bataglia, è una bona cosa. Reperies caecus et ellas. Deinde la bassadanza de Augustino Trombone, qui est in curia regis Romani, et est satis bona e ligiera. Deinde est alia simplex bassa, quae potest pulsari in organis. Ex his omnibus colligas tibi unam, quae placeat. Et remitte mihi hos quinterniones omnino et expedias. Ego autem pulsavi aliam bassam et tibi etiam eam misissem, nisi tempus fuisset mihi nimis breve ad copiandum; mittam tamen.«⁷

5 Vgl. Heinrich Isaac, *Messen*, Bd. 2. Aus dem Nachlaß von Herbert Birtner herausgegeben, revidiert und ergänzt von Martin Staehelin, Mainz etc. 1973 (Musikalische Denkmäler, VIII), S. 161f. Es darf hier ergänzt werden, daß Isaac die Messe möglicherweise im Auftrag Maximilians eigens für Mariae Himmelfahrt, also den 15. August 1503, zu komponieren hatte, denn die Quellen, die über die Reise der burgundischen Hofkapelle berichten, scheinen eine Verspätung der Ankunft dieser Kapelle in Innsbruck zu bezeugen, so dass die Messe Isaacs nicht mehr programmgemäß am 15. August 1503, sondern erst später »uraufgeführt« werden konnte.

6 Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 6428, fol. 62^v–85^r; vgl. auch *The treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*. Edited by Herbert Kellman, Ghent/Amsterdam, S. 71.

7 »Sei begrüßt. Nachdem ich heute Deinen Brief gelesen habe, habe ich sogleich meine Musikbücher gesucht und gefunden, und so schicke ich Dir in einem Quinternio [offenbar einem kleinen ungebundenen Fünflattheft, der Sache nach wohl einem »fascicle manuscript«] zwei *Bassedanses*

Drei Wochen später, am 29. Juni 1506, schreibt Behaim wieder an Pirckheimer:

»Mitto hic tibi alias bassadanzas, quas ego pulsavi. Si placebunt, transcribas et remittas. Sunt tamen ad XIII cordas factae, sed facile ad XI rediges, ubi voles. Si quid aliud, quod tibi placeret, haberem, lubens tibi communicarem.«⁸

Nach einer Korrespondenzpause kommt Behaim am 7. Februar 1507 gegenüber Pirckheimer wieder auf Musikalien, nun auf Vokalmusik, zu sprechen.

»Quod miseris carmina impressa Celtis, placet et ago gratias; postula, quod vis a Pörstin et pro me retribuet. Portavi tamen ex urbe mecum carmina in cantu et credo melius his composita.«⁹

Erst am 13. Februar 1507 findet die Folge dieser Briefbemerkungen ein Ende, indem Behaim nochmals kurz auf die im Vorjahr Pirckheimer geliehenen Bassedanses zurückweist. »Item vellem, ut remitteres illas bassadanzas, si saltim copiaveris.«¹⁰

von Juan Maria [das ist der Lautenist Johannes Maria Alemanus] und ein *Jeloe amors* von Boruno [dies wohl der Lautenist Pietro Paolo Borruno]. Die erste Bassedanse ist zu anspruchsvoll, weil sie doppelt [vielleicht mit zwei Lauten besetzt?] ist; die zweite ist einfach [besetzt?]. In einem anderen Quinternio, dessen erstes Stück mit *Alla battaglia* überschrieben ist [wohl der Satz von Isaac], findet sich ein guter Satz. Du wirst *Caecus* [wohl von Agricola] und *Helas* [nicht sicher identifiziert] finden, sodann die *Bassedanse* von Agostino Trombone, der am Hofe des Römischen Königs tätig ist [der Posaunist Augustin Schubinger]; sie ist ziemlich gut und leicht. Dann gibt es eine andere einfache [einfach besetzte?] *Bassedanse*, die man auf der Orgel spielen kann. Aus allen diesen wählst Du Dir eine, die Dir gefällt. Und schicke mir diese Quinternionen alle zurück und beeile Dich. Ich habe aber noch eine andere *Bassedanse* gespielt, und ich hätte sie Dir ebenfalls geschickt, wenn mir die Zeit zum Abschreiben nicht zu kurz gewesen wäre; ich will sie dennoch schicken«. Die hier zu Beispiel 4 und im Folgenden zitierten Briefpassagen Behaim-Pirckheimer sind erstmals publiziert in: *Willibald Pirckheimers Briefwechsel*, I. Band, in Verbindung mit Dr. Arnold Reimann (†) gesammelt, herausgegeben und erläutert von Emil Reicke, München 1940; das erste Zitat dort auf S. 371. Von dorthier hat sie Christian Meyer, »Musique et Danse à Nuremberg au début du XVIe siècle«, in: *Revue de Musicologie* 67 (1981), S. 61–68, übernommen und auf S. 61–64 publiziert und kommentiert.

- 8 »Ich schicke Dir hier noch andere *Bassedanses*, die ich gespielt habe. Wenn sie Dir gefallen, magst Du sie abschreiben und zurückschicken. Sie sind dennoch für 13-saitige Laute gemacht, aber Du kannst sie leicht auf 11 Saiten umsetzen, wenn Du willst. Wenn ich anderes hätte, was Dir gefiele, würde ich es Dir gerne mitteilen«; in *Willibald Pirckheimers Briefwechsel* (wie *Anm. 7*), S. 380.
- 9 »Daß Du die gedruckten Gesänge des [Conradus] Celtis [sehr wahrscheinlich die *Melopoioiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum ... per Petrum Tritonium*, Augsburg 1507] geschickt hast, ist recht, und ich danke dafür; verlange, was Du willst von der Pörstin [der Schwester Behaims Anna Porst], und sie wird es an meiner Stelle zurückgeben. Ich habe aus der Stadt [wohl nicht Rom, wie Reicke in *Willibald Pirckheimers Briefwechsel* (wie *Anm. 7*), S. 486, *Anm. 12* und *16*, meint, sondern eher Augsburg] dennoch gleichartige Gesänge mitgebracht und glaube, daß sie besser komponiert sind« [, was im Blick auf die Humanisten-Oden des Tritonius leicht verständlich ist]; in *Willibald Pirckheimers Briefwechsel* (siehe *Anm. 7*), S. 485.
- 10 »Ebenfalls möchte ich, daß Du mir jene *Bassedanses* zurückschickst, die Du wenigstens abgeschrieben haben wirst«; in *Willibald Pirckheimers Briefwechsel* (siehe *Anm. 7*), S. 494.

In der ausdrücklichen Absichtserklärung, Gewünschtes zu schicken, sowie in der genauen Aufzählung der Stücke ist dieses mehrere Einzelzeugnisse vereinigende vierte Beispiel durchaus exzeptionell; soweit erkennbar, scheint es vergleichbar Detailliertes nicht zu geben. Den drei vorangegangenen Beispielen jedoch ist allen eigen, dass sie teils sicherere konkrete Aussagen gewähren, als wir sie in der Regel bekommen, teils aber Wichtiges gerade nicht benennen. Wir erfahren in einem Fall etwas Genaueres über die Kompositionen, die auf die Wanderschaft geschickt wurden, auch etwas über diejenigen, die jene Stücke mit auf die Reise nahmen, in einem andern Fall eben darüber aber gar nichts, so dass wir aus flankierenden Angaben gleichsam folgern müssen, dass eine Wanderung stattgefunden habe oder vielleicht stattgefunden haben müsse; eine vollständige, auch Einzelheiten erfassende Orientierung über einen solchen Wandervorgang bleibt uns verschlossen. Dabei wäre uns eine genaue und konkrete Mitteilung über die Eigenart der auf die Reise geschickten Musikalien – geistliche oder weltliche Musik? Schöpfungen bestimmter Komponisten oder bestimmter Besetzungen, bestimmter Stile und Sprachtexte u.s.f.? –, wären uns sodann der Absender und dessen Ort, der Adressat und dessen Ort, wären uns Transporteur und Transportmittel, Route, Zeitaufwand, Zwischenstationen, Reisepausen, Umwege und dergleichen zu wissen doch überaus willkommen; alles dieses erfahren wir nur selten, einfach deshalb, weil es in der Regel nicht aktenkundig geworden ist.

II.

Diese Informationsmisere ist denn auch dafür verantwortlich, dass die Musikforschung nicht selten bloße Vermutungen formuliert, wie und warum solche Wanderungen zustande gekommen seien. Reinhard Strohm hat über diese Verhältnisse anscheinend in größerer Breite als andere Kollegen nachgedacht und in einem Aufsatz von 1981 die Verbreitung von Musik für diese Zeit mit Begründungen unterschiedlicher Art erläutert.¹¹ Zur Illustration dessen hat er dann, aus bewundernswerten Detailkenntnissen heraus, ein reiches Angebot von *Möglichkeiten* offeriert, also von Alternativen, welche die Wanderung von Musikalien nicht veranlasst *hätten*, sondern hätten veranlassen *können*. Dazu zählt er politische oder dynastische Beziehungen zwischen europäischen Staaten und ihren Herrschern, deren eheliche Verbindungen von regierenden Familien, auch klerikale und monastische Beziehungen, auch Konzilien und kirchliche Konferenzen, Reichstage, die den Anwesenden indirekte Gespräche auch über Musik hätten gewähren können, Verbindungen italienischer Banken wie etwa der Medici-Bank in Florenz zu

11 Reinhard Strohm, »European politics and the distribution of music in the early fifteenth century«, in: *Early Music History* 1 (1981), S. 305–323.

ihren nordwesteuropäischen Filialen, z.B. in Brügge, während des Konzils auch in Basel, Humanistenfreundschaften, die nach vorangegangenen Briefkorrespondenzen zum Austausch von Musikalien, dann, wie bei Behaim wohl meist in der Form von »fascicle manuscripts«, führten, dies alles über nahe oder auch sehr weite Distanzen. Über Strohms hinaus lässt sich beifügen, dass man in jener Zeit keineswegs nur selten reiste und nur langsame Reise-Tempi kannte; die Welt muss im Gegenteil durchaus mobil gewesen sein, mitunter wurden geradezu exzeptionelle Reisegeschwindigkeiten erreicht: Ein Schreiben etwa des Hochmeisters des Deutschen Ordens legte im Februar 1421 die 570 Kilometer von Riga nach Elbing bei kontinuierlichen Tag- und Nachritten der sich ablösenden Expressboten nachweislich in etwa 8–9 Tagen zurück; das entspricht der Strecke Köln–München.¹² Allerdings: So rasch reiste man damals in der Regel nicht, aber allzu langsame Wanderungszeiten dürften gewiss nicht davon abgeschreckt haben, überhaupt Musikalien zu verschicken oder zu transportieren, sei es bei einer persönlichen Reise zu Fuß oder zu Pferd, sei es durch einen Pilger, der aus Nordeuropa über den Brenner nach Venedig gelangte, um von dort die Wallfahrt auf einem Schiff nach dem Heiligen Land anzutreten, sei es mittels geschäftlicher Beziehungen, wie sie etwa die große Handelsgesellschaft in Ravensburg mit Italien unterhielt, sei es unter Nutzung der Pferdesatteltasche eines Privatmannes, von dessen Reiseplan man zufällig gehört hatte und der in diesem Behältnis eine Musikalie mitnehmen konnte und die ihm anvertraute Fracht unterwegs oder am Ziel ablieferte. Es ist selbstverständlich, dass diese Wanderungen jeweils in beiden Richtungen zu Musikalientransporten genutzt werden konnten.

Strohms reiches Angebot von Möglichkeiten einer Wanderung und damit auch der Verbreitung von Musikalien ist überaus kenntnisreich und wirkt durchweg plausibel. Nur eben: Es sind fast ausnahmslos bloße *Möglichkeiten*, aber keine dokumentarisch-historisch und konkret bezeugten Wanderungsvorgänge. Einzuräumen ist, dass die drei zuvor angeführten Beispiele zu Beginn dieses Textes dies auch nicht in allen ihren Einzelheiten waren, aber dort konnten immerhin flankierende Tatsachen und Rahmenverhältnisse die gegebenen Befunde so ergänzen, dass sie in ihrer Hauptthese einer Wanderung überzeugten. Aber in den meisten Fällen Strohms reicht es für den Sprung von der bloßen *Möglichkeit* zu einer erwiesenen *Tatsache* mit ihren konkreten Einzelinformationen nicht.

¹² Genaue Angaben, samt Quellenabbildung, bei Hartmut Boockmann, *Deutsche Geschichte im Osten Europas: Ostpreußen und Westpreußen*, Berlin 1992, S. 120.

III.

Nun könnte man, um mit einem weiteren Schritt dieses Lückengelände zu überwinden, einmal nicht vom Ausgangspunkt einer Wanderung, sondern vom ans Ziel gelangten Objekt her ausgehen, indem man die Notentexte von erhaltenen Konkordanzquellen des gleichen Stücks miteinander vergleicht: Diese Texte sind doch die Ergebnisse der Verbreitung eines Werkes und hätten ohne vorausgegangene Wanderung von einem Urheber oder doch Absender an einen Adressaten meist weder ihre Existenz noch ihre Verbreitung gefunden; ohne die Übereinstimmung oder Abweichung ihrer Notentexte, also ohne deren Leit- oder Trennfehler bzw. -varianten, wäre das Verhältnis ihrer gegenseitigen Abhängigkeit oder Nichtabhängigkeit nicht bestimmbar, damit aber auch nicht ihre jeweilige Position in einem Stemma, also einem graphisch darstellbaren Stammbaum ihrer Überlieferung. Es sei versucht, die Probleme, die sich aus der Bemühung, über diesen Weg Klarheit zu finden, anhand wiederum eines Quellenbestands kurz darzulegen, mit dem sich diese Tagung beschäftigt, des Quellengebiets der großen, mehrstimmige Musik enthaltenden mitteleuropäischen Sammelhandschriften der Zeit um 1500: Gemeint sind der Halberstadter Codex Berlin 40021, sodann der Apel-Codex Leipzig 1494, schließlich der Breslauer Codex 2016, also jene drei Handschriften, die aufgrund ihrer ungefähr gleichen Entstehungszeit, ihrer wohl auch gemeinsamen mitteleuropäischen Entstehungs-Großregion und ihrer schon seit langer Zeit immer wieder hervorgehobenen zahlreichen gemeinsamen Konkordanzen eigentlich Hoffnung auf viele Einsichten wecken sollten.¹³

Zunächst scheint sich diese Hoffnung bei manchen Sätzen in diesen Codices zu bestätigen. Verfolgt man die Gemeinsamkeiten des Überlieferten aber sorgfältig weiter, so wird man fast immer skeptischer: Es ist ganz selten möglich, eine Komposition in jener Gestalt, wie sie zum Beispiel Berlin 40021 bietet, mit hinreichender Sicherheit als Vorlage für die konkordante Fassung etwa im Apel-Codex zu erkennen. Und wer von Breslau 2016 aus die beiden anderen Handschriften überprüft, wird an einem direkten Vorlage- und Abschriftenverhältnis wohl noch mehr zweifeln.¹⁴ Gewiss, es lassen sich Leit- und Trennfehler feststellen, und es lässt sich auch sagen, dass eine Fassung filiatorisch nahe an einer anderen einzuordnen ist, aber weit verbreitet finden sich, so gerade in Breslau 2016, auch unscheinbare, gleichsam spontan-improvisiert in den Satz eingebaute Varianten, so etwa kleinvwertige Zierfiguren, deren Filiationswert nicht bestimmbar ist: man vergleiche den

13 Vgl. Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs, Bd. I: Quellenstudien zu Heinrich Isaac und seinem Messen-Œuvre. Darstellung* (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, vol. 28¹), Bern/Stuttgart 1977, S. 63–67.

14 Diese Erfahrung vermitteln eindrucksvoll die Vorarbeiten zur Edition der Handschrift Breslau 2016, geplant für das *Erbe deutscher Musik*, Bd. 117–118 (Abteilung Mittelalter, Bd. 26–27).

Musical score system 1, measures 1-7. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The text "Ave spes etc." is written above the first measure of the vocal line and below the first measure of the piano accompaniment.

Musical score system 2, measures 8-13. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The measure number "8" is written at the beginning of the system.

Musical score system 3, measures 14-18. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The measure number "14" is written at the beginning of the system.

Musical score system 4, measures 19-23. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The measure number "19" is written at the beginning of the system.

Musical score system 5, measures 24-28. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The measure number "24" is written at the beginning of the system.

Notenbeispiel I: (Breslau 2016, fol. 57^v): <Johannes Martini>, *Ave spes*

8

15

22

Notenbeispiel 2: (Breslau 2016, fol. 113^v): textlos, <Johannes Martini, *La Martinella*>

kontrafizierten Satz »La Martinella« von Johannes Martini in **Notenbeispiel 1**. Eine gruppettoartige Verzierung, wie sie hier vor allem als eine Art melodischer Diskantklausel vorkommt, kann der Schreiber seiner Vorlage getreulich entnommen, er kann sie aber auch, gleichsam aus einer improvisatorischen Laune heraus, einfach selber spontan in seine Abschrift hineingesetzt haben, ohne dass zum Beispiel die Unterstimmen die geringste Veränderung hätten erfahren müssen; der Vergleich

mit dem **Notenbeispiel 2**, das die nichttextierte Gestalt des gleichen sonst üblichen Notentextes, ebenfalls in Breslau 2016, enthält, zeigt den Unterschied zwischen den beiden Beispielen deutlich genug.

Es ist Martin Just gewesen, der 1980 als erster auf die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit hingewiesen hat, in diesem Quellenfeld grundsätzlich zwischen einerseits Varianten, »die satztechnisch möglich sind und über geringfügige rhythmische Verschiedenheit und notationstechnische Unterschiede hinausgehen«, und andererseits veritablen Leit- oder Trennvarianten sicher zu unterscheiden.¹⁵ Und glaubt man, eine solche Variante oder eine Verzierungsfigur, weil sie in einem Satz in allen Stimmen geradezu obsessiv häufig erscheint, als typisch improvisatorische Liebhaber-Dreingabe des Kopisten erkannt zu haben, so findet man in der Konkordanz in einer der Nachbarhandschriften trotzdem einige von diesen Zierfiguren ebenfalls, so dass man sich hintersinnt, ob dieser Zierrat nicht sogar schon im Archetypus dieses Stückes gestanden haben könnte. Ohne dass dieses nun in aller Breite dargelegt werden kann, verstärkt sich der Eindruck immer mehr, dass zu Einzelwerken vielleicht große Überlieferungsklassen definiert werden können, weil man sich dabei an gewichtige gemeinsame Fehler halten kann, dass aber die möglicherweise improvisierte oder auch devot abgeschriebene Zierfigur-Variante für die Einsicht in gesicherte Abhängigkeitsverhältnisse eines Satzes nicht brauchbar ist.

Allerdings wird sich dann plötzlich die Frage stellen, ob die genannten drei Manuskripte schon von ihrem Quellencharakter und ihrer Funktion her gleichsam »stemmatauglich« oder »filiationstauglich« sein können. Denn sie sind in eher kleiner Schrift geschriebene Sammelhandschriften nicht-liturgischen, offenbar viel eher privaten Charakters, sehr wahrscheinlich klassische »Archivhandschriften« mäßigen äußeren Formats, die einem musikfreudigen Sammler möglich machen sollten, Musik durch Abschrift an sich zu bringen und so sicher zu bewahren. Dieser persönlich-private Charakter, so möchte man glauben, hat die Einfügung spontan-improvisierter Varianten bei der Eintragung in stärkerer Weise gefördert, als es in einem für den Gottesdienst gedachten förmlichen Chorbuch der Fall gewesen wäre; der Vergleich solcher Vorgänge mit den Lesarten von durch beauftragte Berufskopisten geschriebenen großen Chorbüchern etwa der habsburgischen oder der bayerischen Hofkapelle in München scheint diese Verschiedenheit zu bestätigen.¹⁶ Sind danach die genannten drei mitteleuropäischen, doch so

15 Vgl. Martin Just, »Zur Examinatio von Varianten«, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Bd. II: Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit, Wiesbaden 1983, S. 129–152, bes. S. 129–131.

16 Vgl. Heinrich Isaac, *Messen*, [Bd. 1]. Aus dem Nachlaß von Herbert Birtner, herausgegeben, revidiert und ergänzt von Martin Staehelin, Mainz etc. 1970 (Musikalische Denkmäler, Bd. VII): Man überprüfe hier, im Revisionsbericht auf S. 91–99, wie »lokal« die Varianten zu gleichen Kompositionen innerhalb der Münchner Chorbücher begrenzt und wie selten die oben beschriebenen Zierfiguren sind.

konkordanzreichen Sammelhandschriften vielleicht von vorneherein die falschen Textzeugen, und müsste man sich dann nicht eher an »fascicle manuscripts«¹⁷ halten? Wären eben diese nicht die richtigeren Zeugen für die Offenlegung klarer Überlieferungsabhängigkeiten? Gewiss, es ist nicht zu beweisen, aber doch zu vermuten, dass die für die Erkenntnis filiatorischer Vorgänge und letztlich auch für die daran erkennbaren Musikalienwanderungen kompetenteren Quellen wie bei Behaim jene kleineren »fascicle manuscripts« waren, die im zentraleuropäischen Gebiet mehrstimmige Musik über Wanderungen verbreitet haben. Aber sie sind, kleineren Umfangs und ohne konservierenden Einband, in diesem Gebiet bis auf ganz wenige Ausnahmen verloren: Möglicherweise haben die drei genannten großen Sammelhandschriften nur deshalb überlebt, weil sie Privathandschriften waren.

Wie auch immer: Die Bemühung, die oft unklaren Überlieferungswege von mehrstimmigen Stücken um 1500 in diesem Gebiet zu entwirren, macht einem in jedem Fall die Tatsache schlagend bewusst, dass es sehr, sehr viele Quellen, vor allem »fascicle manuscripts«, gegeben haben muss, die verloren gegangen sind. Diese Einsicht erhält einen mit der nötigen Vergleichs- und Editionsarbeit befassten Forscher vielleicht bei einiger Heiterkeit, weil er nicht noch erheblich mehr Quellenmaterial mühevoll überprüfen und verarbeiten muss, aber sie hilft in der Beurteilung der Quellenbeziehungen leider wiederum fast gar nicht weiter. Somit ist selbst im Falle dieser doch lange für nahe verwandt gehaltenen Quellen die erhoffte Erkenntnis, welche Wanderungen die in den Quellen enthaltenen Musikalien wirklich zurückgelegt haben, nicht zu gewinnen.

17 Vgl. zu den »fascicle manuscripts« den grundlegenden Beitrag von Charles Hamm, »Manuscript Structure in the Dufay Era«, in: *Acta Musicologica* 34 (1962), S. 166–184.

Paweł Gancarczyk

Local, International or Central European? Repertories of Mensural Polyphony in Fifteenth-Century Silesia

Fritz Feldmann, in his now classic *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien* (pub. 1938), lists and describes fifteen sources of polyphony originating from fifteenth-century Silesia.¹ These are records of simple polyphony ('organale Mehrstimmigkeit'), remnants of organ tablatures, and manuscripts containing mensural music. In the eighth and final chapter of his book, Feldmann focuses his attention on the two most important sources: the Głogów songbook ('Glogauer Liederbuch', PL-Kj Mus. ms. 40098) and the Wrocław codex ('Breslauer Mensuralcodex', PL-Wu RM 5892 [olim: Breslau 2016]), which represent a period of 'blossoming' ('Blütezeit') of medieval music culture in Silesia. A number of new sources have been discovered since Feldmann's days, and the majority of those known to him have been reinterpreted to a significant degree. There has been a change in the approach to many historical-musical phenomena, which are now discussed within a wider cultural and geographical context. However, although research has clearly made much progress, the main source base which was known to Feldmann and its general assessment have not changed: we can still refer to three types of sources of polyphony in Silesia, among which two manuscripts from the last quarter of the fifteenth century stand out, namely the Głogów songbook and the Wrocław codex.

The current state of the sources of polyphonic music in fifteenth-century Silesia is shown in the Table on p. 33f. The first group comprises manuscripts containing *musica mensurabilis*, and these will be the main subject of this paper. Apart from the Głogów songbook and the Wrocław codex, these are exclusively fragments, or single compositions in manuscripts containing non-musical material. In relation to Feldmann's list, we have an additional set of fragments from Göttingen (D-Gs XXX,1), rediscovered and described by Martin Staehelin; although their prove-

¹ Fritz Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte 37, Breslau 1938.

nance is unclear, they do show strong associations with Silesia.² The Table also contains the following: (1) a fragment from the second quarter of the fifteenth century with two *cantiones* and a motet (PL-WRu XV Q 1066a);³ (2) the two-part sequence *Uterus virginens* in a gradual from Paczków (Patschkau; PL-WRk 31);⁴ (3) a fragment of a manuscript from c. 1480, preserved as wastepaper with the Wrocław codex (PL-Wu RM 5892a).⁵ In total, we are concerned with ten sources of mensural polyphony from fifteenth-century Silesia.

The second group of manuscripts comprises sources containing simple polyphony written in chant notation or chant notation with mensural elements. In the literature, this is known by many names; in a monograph devoted to sources of this kind preserved in Poland, I have described it as ‘chant polyphony’, referring to the term proposed by Mirosław Perz – *cantus planus multiplex*.⁶ This style of polyphony is displayed by single compositions in liturgical manuscripts, mainly Mass lessons: Christ’s genealogy (*Liber generationis*) and *Populus gentium* with the trope *Laudem deo dicam*. Chant polyphony, originating from simple, improvised organum, was not susceptible to rapid stylistic change, and compositions from fifteenth-century manuscripts are often similar to both earlier and later works. This group also includes a new source: a gradual from Żagań (Sagan) with an organal setting of the trope *Laudem deo dicam* (PL-WRu I F 387).⁷ Here we can point to a total of eight sources of chant polyphony in fifteenth-century Silesia, and one of them (the manuscript of Nicolaus de Cosel; PL-WRu I Q 466) also contains mensural compositions. The third group comprises three fragments of organ tablatures from the second quarter of the fifteenth century, which were already known to Fritz Feldmann. Recently, they have come to be seen in a new

2 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 im deutschen Sprachgebiet 3, Göttingen 2001.

3 Paweł Gancarczyk, “A New Fragment of 15th-Century Polyphony in Silesia and the Tradition of the Central-European Repertory”, in: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, eds. Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mráčková & Remigiusz Pośpiech, Frankfurt a.M. 2013, pp. 45–54.

4 Katarzyna Morawska, *The Middle Ages. Part 2: 1320–1500*, transl. John Comber, The History of Music in Poland I, Warsaw 2001, p. 238.

5 Paweł Gancarczyk, *Musica scripto. Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej* [*Musica scripto. Mensural codices in Eastern Latin Europe in the second half of the fifteenth century*], Warsaw 2001, pp. 137, 141.

6 Paweł Gancarczyk, “Cantus planus multiplex. Chant Polyphony in Poland from the Thirteenth to the Sixteenth Century”, in: *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish Sources 11th–16th Century*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba, Cracow 2001, pp. 349–401.

7 Magdalena Kalita, “Analiza źródłoznawcza rękopisu muzycznego I.F.387 z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu” [Analysis of the musical manuscript I.F.387 from the University Library in Wrocław], in: *Muzyka religijna w Polsce* 9, Warsaw 1988, pp. 11–138.

light, thanks to research into Central European treatises on keyboard music carried out by Elżbieta Witkowska-Zaremba.⁸

In this paper, I would like to examine the repertorial features of the Silesian sources of mensural polyphony from the fifteenth century. I will focus in particular on manuscripts from the first half of that century and on the Głogów songbook, leaving the Wrocław codex somewhat to one side. The object of my interest will thus be manuscripts which were most probably intended for private use, often associated with monastic centres (the Wrocław codex is regarded as a manuscript intended for institutional use, belonging to the category of ‘cathedral collections’⁹). In accordance with the latest findings, I will use the name *Żagań partbooks* (‘Saganer Stimmbücher’), instead of the name Głogów songbook (‘Glogauer Liederbuch’). The claim that this manuscript originated in Głogów was already questioned by Jaromír Černý,¹⁰ and numerous arguments have emerged recently in favour of linking it to the monastery of Canons Regular of St Augustine in Żagań.¹¹ Moreover, the inadequacy of the name ‘songbook’ (‘Liederbuch’) has been pointed out on a number of occasions in the literature,¹² hence the more objective, ‘technical’ term ‘partbooks’ (‘Stimmbücher’).

Even a cursory survey of the sources of mensural polyphony in Silesia suffices to reveal the existence of two chronological groups. In sources up to c. 1450, compositions are notated using full (black) mensural notation. In terms of genres, they are dominated by two-part *cantiones*, and the only known name of a composer is that of Petrus Wilhelmi de Grudencz (b. 1392), who was active and popular only in Central Europe. In sources from the second half of the fifteenth century, composi-

8 Elżbieta Witkowska-Zaremba, “Ars organisandi around 1430 and its Terminology”, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, vol. 3, ed. Michael Bernhard, Munich 2001, pp. 367–423; eadem, “Early Keyboard Music in Sources from Prague and Silesia”, in: *The Musical Culture of Silesia before 1742* (see fn. 3), pp. 9–21.

9 Ryszard J. Wiczorek, *Musica figurata w Saksonii i na Śląsku u schyłku XV wieku. Studia nad repertuarem kodeksów menzuralnych Berlin 40021, Leipzig 1494 i Warszawa 5892* [*Musica figurata in Saxony and Silesia at the end of the 15th century. Studies on the repertoire of the mensural codices Berlin 40021, Leipzig 1494, and Warsaw 5892*], Poznań 2002; cf. also Reinhard Strohm, “European Cathedral Music and the Trent Codices”, in: *I Codici Musicali Trentini. Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca. Atti del Convegno internazionale. Trento, Castello del Buonconsiglio 24 settembre 1994*, ed. Peter Wright, Trento 1996, pp. 15–29.

10 Jaromír Černý, “Petrus Wilhelmi de Grudencz – neznámý skladatel doby Dufayovy v českých pramenech” [Petrus Wilhelmi de Grudencz – an unknown composer of the age of Dufay in Czech sources], in: *Hudební věda* 12/3 (1975), p. 222.

11 Paweł Gancarczyk, “Abbot Martin Rinkenber and the Origins of the ‘Glogauer Liederbuch’”, in: *Early Music* 37/1 (2009), pp. 27–28.

12 Cf. Walter Salmen, “Glogauer Liederbuch”, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Friedrich Blume, vol. 5 (Kassel, 1956), col. 300; Lothar Hoffmann-Erbrecht, “Auf den Spuren des Schreibers der Glogauer Handschrift (ca 1480)”, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7 (1990), p. 19.

tions are notated in void mensural notation. We find among them a greater variety of genres, while among the composers – familiar from the Žagaň partbooks and the Wrocław codex – we find some of the most eminent fifteenth-century musicians: Guillaume du Fay, Antoine Busnoys, Alexander Agricola, Heinrich Isaac and Josquin Desprez. It would be easy to conclude that polyphonic music performed in Silesia during the first half of the fifteenth century was of a local character, and towards the end of the century it became more international. However, such simple labels do not reflect the true nature of the issues involved.

When analysing the repertory of the sources from the first half of the fifteenth century, one is inevitably struck by its local features, represented by the works of the above-mentioned Petrus Wilhelmi, whose numerous compositions are preserved in two Silesian manuscripts from that period (PL-WRu I F 269 and D-Gs XXX,1). An important genre performed at that time was the *cantio*, a Latin strophic song with a refrain (‘versus’ and ‘repeticio’), generally intended for two voices and characterised by simple melodic writing and modal rhythm. As has been shown by Jaromír Černý, among the polyphonic *cantiones* we find two variants: (1) the *conductus* song, where the text is treated syllabically and the voices are homorhythmic, and (2) the cantilena song, with the discantus voice sung melismatically.¹³ These songs have their origin in Latin monodic repertory, familiar from Central European manuscripts, among them the ‘Neumarkter Cationale’ (PL-WRk 58). However, Silesian manuscripts from the first half of the fifteenth century contain other genres as well, and the origin of these is rather more complex. Interestingly, all these genres are described in Central European literature dealing with the theory of *musica mensurabilis*, including the Wrocław mensural treatise (PL-WRu IV Q 16, ‘Breslauer Mensuraltraktat’), which was written at that time.¹⁴ Furthermore, all of them are represented in the works of Petrus Wilhelmi.

We are talking here about the polytextual motet, the *rotulum* or circular canon, and such particular genres as the *katschetum* and the *trumpetum*. According to the definition in the Wrocław treatise, “katschetum est, quod habet tres choros in se cum tenore et suo contratenore”.¹⁵ This, then, is a form akin to the *caccia*, with the higher voices led in the canon against the melody of the tenor and – as per this definition – the contratenor.¹⁶ In the fragments from Göttingen (D-Gs XXX,1), there appears a four-part composition attributed to Petrus Wilhelmi,

13 Jaromír Černý, “Vicehlasé písně konduktového typu v českých pramenech 15. století” [Polyphonic songs in the *conductus* style in Czech sources of the 15th century], in: *Miscellanea musicologica* 31 (1984), pp. 44–47.

14 Cf. Johannes Wolf, “Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts”, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), pp. 329–345.

15 See *ibidem*, p. 336.

16 Jaromír Černý, “Ars nova v českých zemích”, in: [Ars nova in the Czech lands], *Complexus effectuum musicologiae studia Mirosław Perz septuagenario dedicata*, ed. Tomasz Jeż, Cracow 2003, p. 348.

Pantaleon eleon, next to the tenor of which we can decipher the comment: “tenor huius kazheti sine quo non cantantur discantus”.¹⁷ Although the contratenor is missing here, the structure of the work – with a canon of three higher voices – and the quoted inscription point unequivocally to the genre which it represents. In the same source, we also find Wilhelmi’s song *Preconia etroclita*, characterised by numerous repetitions of notes and frequently repeated leaps of a fifth in the tenor.¹⁸ Presumably this is the *trumpetum* or *stampetum* (*stampania*) familiar from the theory: according to one of the treatises, “trampetum et stampania potest habere duas aut tres partes declinantes frequenter ad quintam notam vel ad eius dyapason, id est ad octavam et ad modum tube vel lire”.¹⁹ In theoretical writings from this region, including the Wrocław treatise, we also find other genres, *rondellum*, *violetum* (*piroletum*) and *baladum*, which, in spite of their Latinised names, direct us to the music of the *ars nova* period. In fact, what is involved here is the Central European adaptation of fourteenth-century mensural theory, which had been spreading, according to a suggestion by Černý, from c. 1370 from the University of Prague.²⁰ Petrus Wilhelmi’s ‘local’ compositions may often be regarded as a musical illustration of this theory; a theory which was originally of a ‘supralocal’, international character.

The repertory known to us from the Silesian sources from the first half of the fifteenth century, the core of which comprised the triad of *cantiones*/*motets*/*rotula*, is quite familiar from Utraquist Bohemian manuscripts dated to the end of the fifteenth century at the earliest. As in Silesia, it is notated there using a quite simple variant of full mensural notation. This repertory is to be found in such manuscripts as the Speciálník codex (CZ-HK II A 7) and the Franus codex (CZ-HK II A 6), but in the context of polyphony from the turn of the sixteenth century it undoubtedly appears archaic. Before it became part of the repertory of the Czech Utraquists, however, it was known over a wider area, and as early as the first decades of the fifteenth century. This is indicated by its presence in a number of sources dated prior to c. 1450: (1) a student notebook from Cracow (PL-Kj 2464),²¹ as well as in the fragment PL-Kj 2188 from the same community;²² (2) two manuscripts from

17 Staehelin, *Neues zu Werk und Leben* (see fn. 2), pp. 78, 117.

18 See *Petrus Wilhelmi de Grudencz. Magister Cracoviensis, Opera musica*, ed. Jaromír Černý, Cracow 1993, pp. 63–65.

19 See Elżbieta Witkowska-Zaremba, “Mensural Treatises from the Manuscript WaN BOZ 61”, in: *Notae musicae artis* (see fn. 6), p. 508; cf. Wolf, *Ein Breslauer Mensuraltraktat* (see fn. 14), p. 336.

20 Černý, *Ars nova v českých zemích* (see fn. 16), p. 338.

21 *Sources of Polyphony up to c. 1500 (Facsimiles)*, ed. Mirosław Perz, *Antiquitates musicae in Polonia* 13, Graz & Warsaw 1973, pp. XXI–XXII, 15–35; *Collectio cantilenarum saeculi XV; rkp. Biblioteki Jagiellońskiej Kj 2464*, ed. Charles E. Brewer, Cracow 1990.

22 Charles E. Brewer, *The Introduction of the Ars nova into East Central Europe: A Study of Late Medieval Polish Sources*, Ph.D. dissertation, The City University of New York, New York 1984, pp. 359–360, 542.

Upper Hungary (now Slovakia), known as the ‘Trnava manuscript’ (H-Bn 243)²³ and ‘Spiš fragments’ (H-Bn 534);²⁴ (3) a fragment from Gdańsk (PL-GD-2I53a);²⁵ (4) the local part of the repertory of the St Emmeram codex, compiled in Vienna (D-Mbs Clm 14274).²⁶ All these sources – like the Silesian ones – were private manuscripts and were written in either university (and school?) or monastic communities. This clearly indicates that performing this kind of polyphony was not limited to Silesia but included all of Central Europe. Also, on the whole, it had little in common with the cathedral or court circles with which one can associate the later sources.

The interpretation of the Żagań partbooks, written during the period 1477–1482, is more problematic. That manuscript contains 292 compositions, many times more than all the Silesian sources from the first half of the fifteenth century combined. Identifying their genres is much more complex than might appear from the short description given in the Table. While we can distinguish three repertory groups among them, namely liturgical compositions from the *officium* cycle (antiphons, responsories, hymns), German songs and compositions without text, in fact we are dealing here with a much greater diversity of works. We also find polyphonic settings of sequences, mass lessons and Glorias, as well as *cantiones* and quodlibets.²⁷ There are more than forty chansons ‘hidden’ in the manuscript, transmitted without text, with Latin texts, with German titles, and sometimes with both a Latin text and a German title.²⁸ Significantly, seventy-three per cent of the compositions in the Żagań partbooks are preserved only there, without any concordances.²⁹ This means either that it is a manuscript in which a significant proportion of the repertory was created locally or that the losses of manuscripts

23 František Mužík, “Die Tyrnauer Handschrift (Országos Széchenyi Könyvtár c. l. m. 243)”, in: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica* 2 (1965), pp. 5–44.

24 Benjamin Rajeczky, “Ein neuer Fund zur mehrstimmigen Praxis Ungarns im 15. Jahrhundert”, in: *Studia musicologica* 14 (1972), pp. 147–168.

25 Elżbieta Zwolińska, “Fragmente mit mehrstimmiger Musik des 15. Jahrhunderts aus dem Zisterzienserkloster in Oliwa”, in: *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, pp. 53–60.

26 Cf. *cantiones* in the first layer of the codex (nos. 43, 46, 60, 70, 119), see *Der Mensuralcodex St. Emmeram: Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München; Kommentar und Inventar von Ian Rumbold unter Mitarbeit von Peter Wright; Einführung von Martin Staehelin*, Elementa musicae 2, Wiesbaden 2006; cf. also Tom R. Ward, “A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274”, in: *Early Music History* 1 (1981), pp. 325–343.

27 Cf. *Das Glogauer Liederbuch*, vols. 1–2, eds. Heribert Ringmann & Joseph Klapper, Das Erbe deutscher Musik 4, Kassel 1936, 8, Kassel 1937; *Das Glogauer Liederbuch*, vols. 3–4, ed. Christian Väterlein, Das Erbe deutscher Musik 85–86, Kassel 1981.

28 Jaap van Benthem, “Die Saganer Stimmbücher (Das Glogauer Liederbuch): eine unbeachtete Quelle für Johannes Tourout?”, in: *The Musical Culture of Silesia* (see fn. 3), pp. 78–79.

29 Cf. list of concordances in: Gancarczyk, *Musica scripto* (see fn. 5), pp. 97–100.

from Silesia and Central Europe are so great as to make it impossible to assess this source properly. However, it is worthwhile asking ourselves: how was it possible for such an extensive and varied collection to be created in Żagań?

According to the latest research, the partbooks may have been written by Martin Rinckenberg, the abbot of the Żagań monastery.³⁰ Even if he did not copy them personally, he was certainly directly involved in their compilation, as is indicated by a whole series of details relating to the abbot's biography, the history of the monastery and the repertory included in the manuscript. Rinckenberg came from Silesia and was educated at the University of Leipzig, where in 1441 he was awarded the degree of master of liberal arts. He linked his career to the Piasts of Oleśnica (Oels), to whom he became related through the marriage of his sister to Prince Conrad X the White (the Younger). He was secretary to Bishop Conrad, who came from that family, he was a canon at the collegiate church of the Holy Cross in Wrocław, and in 1452 he entered the order of Canons Regular. In 1468 – not without the support of Prince Henry XI of Żagań – Rinckenberg became abbot of the Żagań monastery, one of the most important and most influential monastic centres in Silesia. He became famous for his love of books, mensural music, medicine, pharmacy and hunting, but his activities were curtailed in 1482 when he became partially paralysed. As a university student in Leipzig, a canon in Wrocław and a relative of the Piasts of Oleśnica, he undoubtedly had the opportunity to become familiar with polyphonic music. However, that does not fully explain the extensive and interesting repertory of the Żagań partbooks.

Besides the local, Silesian works, and the obvious German and Czech-Polish contexts, it seems that two court centres rather more distant from Silesia exerted an important influence on this repertory. The first of these was the court of Mathias Corvinus in Buda, where Beatrice of Naples resided from December 1476. We know about the intellectual and artistic splendour of that court, if only from the king's interest in the Italian Renaissance; thanks to Beatrice, that interest was expanded to include Neapolitan aspects. At the time the Żagań partbooks were compiled, Silesia was a dominion of the king of Hungary, who ruled there from 1469, a fact which left its mark on the culture of that region. Suffice it to mention that the famous Mellon chansonnier (US-NH 91), Beatrice's private manuscript, written probably under the supervision of Johannes Tinctoris during the years 1475–1476, found its way to Silesia in unclear circumstances (this is indicated by evidence from the early seventeenth century).³¹ Among the concordances of the Żagań partbooks – obviously, we are talking here mainly about the chansons – we find sources connected with Naples. Apart from the Mellon chansonnier (with

30 Gancarczyk, Abbot Martin Rinckenberg (see fn. 11), passim.

31 Leeman L. Perkins, "The Mellon Chansonnier as a Central European Source", in: *Musica antiqua Europae Orientalis. Acta scientifica*, vol. 6, Bydgoszcz 1982, pp. 651–667.

eight concordances), we should mention the Seville chansonnier (E-Sco 5-I-43), compiled at approximately the same time as the Silesian manuscript, with which it shares twenty-three compositions. Particularly striking are the works preserved only in Żagań and Naples (there are two such cases)³² and those for which the sources from these two centres are clearly the oldest.³³ It is also worth mentioning that the Seville chansonnier contains three compositions with German titles which are known from the Żagań partbooks. One of them – *O herzens trost* – has been preserved (although in different versions) exclusively in these two manuscripts, whilst the other two – *Der fochß schwantcz* and *Nicht lasz mich hart entgelten* – exist in only one other source.³⁴ Also significant is the presence in the partbooks of Tinctoris' motet *Virgo dei throno digna*, which he composed for his pupil, the future queen of Hungary, Beatrice.³⁵

Another centre which might have had significant influence on the repertory of the Żagań partbooks is the court of Emperor Frederick III. Evidence of such links is provided not only by the number of concordances with sources written within the court's circle of influence, such as Trent codices (I-TRbc 89 and 91) and the Strahov codex (CZ-Ps D.G.IV.47), but also by the character of those links. Out of the sixteen compositions common to the Żagań partbooks and Trent 91, as many as fourteen are unique works, not known from other sources. In addition, seven of these compositions – all of them are Marian antiphons – are copied one after the other in gathering VIII of the Trent manuscript, dated to the mid 1470s. It is also worth noting that the oldest source for a number of chansons from the Żagań partbooks is the manuscript Trent 89, dated to the early 1460s.³⁶ This suggests the Habsburg court as a potential intermediary in the transmission of the chanson repertory to Central Europe. In 1460, during the reign of Frederick III, there were eight Franco-Flemish cantors active at the Habsburg court: Johannes Blidenberg, Johannes de Bubay alias de Viseto, Egidius Garin, Michael de Lay, Johannes Oliverii alias de Marbasio, Nicolas Mayoul, Arnoldus Pickart and Johannes Tourout.³⁷ This last composer contributed to the culture

32 See David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*, Oxford 1999, pp. 146 (*Enfermé suis je en la tour*) and 474 (*O herzens trost*).

33 See ibidem, pp. 178 (*Helas le bon temps* by Tinctoris or Compère), 323 (*Pour tant se mon valoir* by Caron) and 472 (*Nicht lasz mich hart entgelten*). For *Pour tant se mon valoir* cf. <http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/david.fallows/appendix.pdf> (05.02.2015).

34 See ibidem, p. 79 (*Aime qui voudra / Der fochß schwantcz*) and above (fn. 32 and fn. 33).

35 Jaap van Benthem, "Concerning Johannes Tinctoris and the Preparation of the Princess's Chansonnier", in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 32 (1982), pp. 24–29.

36 Cf. Gancarczyk, *Musica scripto* (see fn. 5), pp. 97–100. Trent codices dated after: Peter Wright, "Johannes Wiser's Paper and the Copying of his Manuscripts", in *I Codici Musicali Trentini* (see fn. 9), pp. 31–53.

37 Paweł Gancarczyk, "Johannes Tourout and Imperial Hofkantorei ca 1460", in: *Hudební věda* 50/3–4 (2013), pp. 239–257.

of Central Europe many compositions familiar from the Trent manuscripts (I-TRbc 88, 89 and 91), Hartmann Schedel's songbook (D-Mbs Cgm 810) and the Bohemian sources (CZ-Ps D.G.IV.47 and CZ-HK II A 7); moreover, two of them are also found in the Žagaň partbooks (*Advocata libera* and *Recordare virgo mater*). According to the research of Jaap van Benthem, editor of the complete works of Tourout, some of these compositions are Latin contrafacta of chansons.³⁸ Recently, Benthem attributed to Tourout a third composition from the Žagaň partbooks: a *rondeau* copied without a text (no. 191), most probably composed to Alain Chartier's poem *Joye me fuit et Desespoir me chace*.³⁹ Let us add that, at the beginning of 1469, the German cantors of Emperor Frederick III included one Johannes Schreidur, a cleric from the diocese of Wrocław.⁴⁰

It should be noted that the repertory of the Žagaň partbooks does not show any tangible links with the repertory of the Silesian manuscripts from the first half of the fifteenth century; it is as if, after *c.* 1450, together with the change of notation, some important upheaval took place in the musical culture of Silesia. The only distinct link between these sources is the figure of Petrus Wilhelmi, whose isorhythmic motet *Probitate eminentem / Ploditanda exarare* found its way into Rinkenbergs's collection (which, incidentally, became the point of departure for the erroneous identification of Wilhelmi as the scribe of that manuscript⁴¹). The absence of these links is all the more puzzling in view of the fact that when Martin Rinkenbergs was a student, and during his career in the service of Bishop Conrad, two-part *cantiones*, polytextual motets and *rotula* were still being composed in abundance. Perhaps new inspirations came with the period of stabilisation after the Hussite Wars and the occidentalisation of Central European courts, particularly in Buda and Wiener Neustadt.

However, there is one significant element which links the repertories of mensural polyphony in fifteenth-century Silesia. The music of the first half of the century, although it seems so very local (almost provincial), referred to the old tradition rooted in the reception of the *ars nova* style. The music of the Žagaň partbooks – partly local, partly belonging to the international repertory – was in fact part of the common repertory typical of many regions of Central Europe. The reason for this is that the reception of the chanson – which underwent so many important modifications that we may well question whether it is always the same genre – took place both in the German-speaking countries (D-Mbs Clm 14274, D-Mbs

38 Jaap van Benthem, "Rescued by Transplantation. An Unorthodox Approach to 'Lost' Chansons by Johannes Tourout in Polyphonic Sources in Bohemia", in: *Hudební věda* 50/3-4 (2013), pp. 221-238; cf. as well *Johannes Tourout. Attributed and Attributable Compositions in 15th-century Sources from Central Europe*, ed. Jaap van Benthem, 5 vols., Utrecht 2015-.

39 Benthem, *Die Saganer Stimmbücher* (see fn. 28), passim.

40 Gancarczyk, *Johannes Tourout* (see fn. 37), pp. 243-244.

41 Hoffmann-Erbrecht, *Auf den Spuren* (see fn. 12), passim.

Cgm 810, I-TRbc 89) and in Bohemia (CZ-Ps D.G.IV. 47, CZ-HK II A 7).⁴² We also find examples of this in Poland (Du Fay's chanson *Bon jour bon mois* in the Krasiński codex, PL-Wn III.8054, c. 1440) and in northern Hungary (Caron's chanson *Helas que pourra devenir* in the 'Kassa/Kaschau fragments', SK-BRu Inc. 318-I, c. 1465).⁴³ These are always compositions with a foreign text or with no text, sometimes musically deformed, with their formal structure blurred. The so-called international repertory (including chansons) holds an equal place in the musical culture of Central Europe to the local repertory; they should not be presented as opposing phenomena, since in fact they are complementary. This is especially true when works which are apparently 'local' acquire an 'international' dimension; Petrus Wilhelmi's canon *Presulem ephebeatum*, used by Heinrich Isaac in his newly discovered mass, can serve as an example here,⁴⁴ as can the presence in the Seville chansonnier of German-language repertory known primarily in Žagań.

In view of the above remarks, the inevitable conclusion is that it is unjustified to regard Silesia as a separate category in the history of fifteenth-century mensural music, not only because of the many gaps in the source documentation, but perhaps above all because this province was part of a larger cultural region. When we analyse the repertory contained in Silesian sources of mensural music, it is easy to see its numerous links – merely outlined in this text – to the repertory found in other provinces and countries which are geographically close to it. In spite of the established conceptual paradigm, informed by twentieth-century political history, this does not concern just those provinces and countries which are often regarded in German or British literature as part of 'Eastern Europe' or – equally ahistorically and imprecisely – 'East-Central Europe' ('Ostmitteleuropa', 'östliches Mitteleuropa'). Unlike the borders established in Tehran (1943) and Yalta (1945), the boundaries of stylistic and repertorial influences pervading the music written and performed in fifteenth-century Silesia (and this applies also to the music of

42 Cf. Martin Kirnbauer, *Hartmann Schedel und sein 'Liederbuch'. Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*, Bern 2001, pp. 147–210; Lenka Hlávková-Mráčková, "Cantio, Lied or Chanson? The Strahov Codex as a 15th-century Song Treasury", in: *Hudební věda* 50 (2013) no. 3–4, pp. 259–270; Jitka Petrusová, *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby* [The Speciálník codex and secular polyphony of its time], M.A. thesis, Ústav hudební vědy, Univerzita Karlova v Praze, Prague 1996.

43 Fallows, *A Catalogue* (see fn. 32), pp. 101 (*Bon jour bon mois*) and 181 (*Helas que pourra devenir*). For details see Marcin Majchrowski, "Powiązania 'Alleluia' przypisywanego Mikołajowi Radomskiemu z chanson 'Bon jour, bon mois' Guillaume'a Dufaya" [Relationships between an *Alleluia* ascribed to Mikołaj Radomski and the chanson *Bon jour, bon mois* by Guillaume Dufay], in: *Muzyka* 39/2 (1994), pp. 87–88; Gancarczyk, *Musica scripto* (see fn. 5), pp. 155–167.

44 *Heinrich Isaac (ca 1450–1517): Missa Presulem ephebeatum*, ed. Martin Horyna, Prague 2002; David J. Burn, "Heinrich Isaac and His Recently Discovered *Missa Presulem ephebeatum*", in: *Recevez ce mien petit labour? Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, eds. Mark Delaere & Pieter Bergé, Leuven 2008, pp. 49–60.

southern Poland, Bohemia or northern Hungary) follow a somewhat blurred path, encompassing also such lands as Austria, Tyrol, Saxony and Bavaria. And thus, to answer the question posed in the title of my paper, the repertories of mensural polyphony in fifteenth-century Silesia are neither local (i.e. Silesian) nor international – they are just Central European.⁴⁵

Sources of polyphony in Silesia, 1400–1500

No.	Siglum	Date	Contents	Remarks
<i>Mensural polyphony</i>				
1 (=12)	PL-WRu I Q 466	1416–1421	Credos	mensural polyphony on fols. 25v–27v; doubtful provenance
2	PL-WRu I Q 132	c. 1423	cantio, rotulum	polyphony on fols. 1v–3r
3	PL-WRu I F 269	c. 1430	cantiones, rotulum / Petrus Wilhelmi	fragments (2 fols.)
4	PL-WRu IV Q 223	c. 1440	textless pieces (cantiones?)	fragments (2 fols.)
5	PL-WRu XV Q 1066a	1425–1450	motet, cantiones	fragments (1 fol.)
6	D-Gs XXX,1	c. 1450	cantiones, motets, mass sections / Petrus Wilhelmi	fragments (30 fols.)
7	PL-WRu 31	1450–1500	sequence	polyphony on fols. 313v–314v
8	PL-Kj Mus. ms. 40092	1477–1482	office sections (antiphons, responsories, hymns), sequences, German songs, textless pieces, quodlibets / Busnoys, Caron, Du Fay, Ghizeghem, Tourout <i>et al.</i>	‘Żagań partbooks’, ‘Saganer Stimmbücher’ (<i>olim</i> ‘Glogauer Liederbuch’)
9	PL-Wu RM 5892a	c. 1480	motets	fragment (1 fol.), wastepaper in the Wrocław codex
10	PL-Wu RM 5892	c. 1495–1500	mass cycles, motets, magnificats, hymns, textless pieces / Adam von Fulda, Agricola, Ghiselin, Isaac, Josquin, Weerbeke <i>et al.</i>	‘Wrocław codex’, ‘Breslauer Mensuralcodex’

45 This article was prepared as a part of project supported financially by the National Science Centre (Narodowe Centrum Nauki), allocated on the basis of decision No. DEC-2013/11/B/HS2/02822. The text was translated from Polish by Zofia Weaver (Nottingham) and revised by John Comber (Poznań).

Chant polyphony (cantus planus multiplex)

11	PL-WRu R 506	1403	Mass lesson	lost
12	PL-WRu I Q 466 (=I)	1416–1421	Mass lesson	chant polyphony on fols. 24r–25v; doubtful provenance
13	PL-WRu R 505	1426	Mass lesson	polyphony on fols. 224v–227v
14	PL-WRu I F 387	1441–1469	Mass lesson	polyphony on fols. 276v–277r
15	PL-WRu R 3067	1442–1468	antiphony	polyphony on fol. 1v
16	PL-WRk 58	1474	Mass lesson	polyphony on fols. 57v–61r
17	PL-WRu I O 110	1481	invitatory	polyphony on fol. 121v
18	PL-WRu I F 386	c. 1500	Mass lesson	polyphony on fols. 364v–365r

Tablatures

19	PL-WRu I Q 438a	c. 1425	organ tablature	fragment (1 fol.)
20	PL-Wn 2082	c. 1430	organ tablature	fragment (1 fol.)
21	PL-WRu I F 687a	c. 1450	organ tablature	fragments (5 fols.)

List of sources

- CZ-HK II A 6 – Hradec Králové, Muzeum východních Čech, MS II A 6 (‘Franus codex’)
- CZ-HK II A 7 – Hradec Králové, Muzeum východních Čech, MS II A 7 (‘Speciálník codex’)
- CZ-Ps D.G.IV.47 – Prague, Strahovská knihovna, Křižácký klášter premonstrátů na Strahově, MS D.G.IV.47 (‘Strahov codex’)
- D-Gs XXX,1 – Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Abteilung für Handschriften und Seltene Drucke, Nachlaß Ludwig XXX,1
- D-Mbs Cgm 810 – Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 810 (*olim* Mus. 3232, ‘Schedel songbook’)
- D-Mbs Clm 14274 – Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274 (‘St Emmeram codex’)
- E-Sco 5-I-43 – Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, MS 5-I-43, of which 42 folios are now in Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 4379, fols. 1–42 (‘Seville chansonnier’)
- H-Bn 243 – Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. lat. 243 (‘Trnava manuscript’)
- H-Bn 534 – Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. lat. 534 (‘Spiš fragments’)

- I-TRbc 88 – Trent, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, MS 1375 (*olim* 88)
- I-TRbc 89 – Trent, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, MS 1376 (*olim* 89)
- I-TRbc 91 – Trent, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, MS 1378 (*olim* 91)
- PL-GD 2153a – Gdańsk, Polska Akademia Nauk – Biblioteka Gdańska, MS 2153a
- PL-Kj 2188 – Cracow, Biblioteka Jagiellońska, MS 2188
- PL-Kj 2464 – Cracow, Biblioteka Jagiellońska, MS 2464
- PL-Kj Mus. ms. 40098 – Cracow, Biblioteka Jagiellońska (*olim* Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ms. 40098 (*‘Żagań partbooks’, olim ‘Glogauer Liederbuch’*)
- PL-Wu RM 5892 – Warsaw, Biblioteka Uniwersytecka, Gabinet Zbiorów Muzycznych, RM 5892 (*olim* Mf. 2016)
- PL-Wu RM 5892a – wastepaper of PL-Wu RM 5892
- PL-Wn III.8054 – Warsaw, Biblioteka Narodowa, MS III.8054 (*olim* Kras 52)
- PL-Wn 2082 – Warsaw, Biblioteka Narodowa, Zakład Zbiorów Muzycznych, MS 2082 (*olim* Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS I Qu 42)
- PL-WRk 31 – Wrocław, Biblioteka Kapitulna, MS 31
- PL-WRk 58 – Wrocław, Biblioteka Kapitulna, MS 58 (*‘Neumarkter Cantionale’*)
- PL-WRu I F 269 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS I F 269
- PL-WRu I F 386 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS I F 386
- PL-WRu I F 387 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS I F 387
- PL-WRu I F 687a – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS I F 687a
- PL-WRu I O 110 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS I O 110
- PL-WRu I Q 132 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS I Q 132
- PL-WRu I Q 438a – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS I Q 438a
- PL-WRu I Q 466 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS I Q 466
- PL-WRu IV Q 16 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS IV Q 16
- PL-WRu IV Q 223 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS IV Q 223
- PL-WRu R 505 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS R 505
- PL-WRu R 506 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS R 506 (lost)
- PL-WRu R 3067 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS R 3067
- PL-WRu XV Q 1066a – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starych Druków, XV Q 1066
- SK-BRu Inc. 318-I – Bratislava, Univerzitná knižnica, Inc. 318-I
- US-NH 91 – New Haven, Yale University, Beinecke Library for Rare Books and Manuscripts, MS 91 (*‘Mellon chansonnier’*)

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 einen 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 Frottoles, 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, Vilotta, 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 contains rhythmic notation with various note values and rests, typical of early organ tablature.
 (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 contains rhythmic notation with various note values and rests, typical of early organ accompaniment.

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 Cracow 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 Cracow 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 miłości dawno 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 is a vocal score with four staves: a vocal line with lyrics "O - men bel - la o - ver più pia", and three accompaniment staves (two treble and one bass). The third system is a piano accompaniment with two staves (treble and bass) featuring chords and melodic lines. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

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 notes.

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 Rudolfina« 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 Rudolfina«, 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).

Gibt es »deutsche Chansons«? Zum Repertoire der weltlichen deutschen Lieder (ca. 1450–1470) in den böhmischen Quellen*

Die deutschsprachige Kultur, die seit der mittelalterlichen Kolonisation zum natürlichen Bestandteil des Kulturgutes der Länder der Böhmisches Krone wurde,¹ ist ein reicher Themenkomplex, dessen Reflexion im Laufe des 20. Jahrhunderts wesentlich von der aktuellen politischen Situation beeinflusst war. Im Kontext der tschechischen (oder tschechoslowakischen) Geschichte heißt es u.a., dass diese Problematik seit der Nachkriegszeit bis zu den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts (mit einer kleinen Ausnahme in den 60er Jahren) von den damaligen Geisteswissenschaftlern mehr oder weniger ignoriert wurde. Auch in der Musikwissenschaft hat sich ein nationalistisches Konzept der »tschechischen Musikkultur« durchgesetzt, das als Ausgangspunkt für die Forschung über ältere Musikgeschichte von der heutigen Perspektive aus gesehen selbstverständlich nicht mehr annehmbar ist.²

Die bisherigen Ergebnisse des Studiums handschriftlicher Quellen, das in den letzten 25 Jahren an neuer Dynamik gewann, sprechen sehr deutlich dafür, dass die Musikkultur der böhmischen Länder und ihrer deutschsprachigen Nachbarn

* Diese Studie entstand im Rahmen des Forschungsprojekts GA ČR 15-11036S *Changing identities in the musical culture of Central Europe in the late Middle-Ages*. An dieser Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei Marc Lewon und Paweł Gancarczyk für ihre Hinweise zum vorliegenden Text bedanken.

1 Zur Verbreitung und Entwicklung der deutschen Sprache auf dem Territorium der böhmischen Länder siehe z.B. Peter von Polenz, *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Band I. Einführung – Sprachgeschichte – 14.–16. Jahrhundert*, 2. überarbeitete und ergänzte Auflage, Berlin 2000, S. 279–280.

2 In diesem Zusammenhang stellt das Buch *Hudba v českých dějinách (Die Musik in der Geschichte der Böhmisches Länder)* eine Ausnahme dar. Es handelt sich um die erste synthetische Behandlung der Musikgeschichte auf dem Gebiet der historischen Länder der Böhmisches Krone, die auch die Musikkultur der deutschsprachigen Bevölkerung berücksichtigt. Obwohl ihre Perspektive dem Forschungsstand der 70er Jahre entspricht, wurde die methodologische Erfassung der dargestellten Problematik bis heute nicht überholt. Siehe Jaromír Černý et al., *Hudba v českých dějinách (Die Musik in der Geschichte der Böhmisches Länder)*, Praha 1983, 2. ergänzte Auflage 1989. An dieser Stelle ist auch die Studie von František Mužík zu den Beziehungen unterschiedlicher Sprachversionen des Liedes *Christ ist erstanden* zu erwähnen. František Mužík, »Christ ist erstanden – Buóh všemohúcí«, in: *Miscellanea musicologica* 21–23 (1970), S. 7–45.

im späten Mittelalter von einer gemeinsamen mitteleuropäischen Perspektive interpretiert werden sollte. Um ein Beispiel zu nennen: In meiner Studie »Kodex Speciálník – eine kleine Folio-Handschrift böhmischer Provenienz«³ versuchte ich, die böhmische Handschrift, die am Ende des 15. Jahrhunderts in einer utraquistischen Umgebung in Prag entstanden war und die auch Texte in tschechischer Sprache überliefert, mit den zeitgenössischen aus den deutschsprachigen Gebieten stammenden Quellen zu vergleichen.⁴ Abgesehen von besonderen lokalen Merkmalen (z.B. sprachlichen und liturgischen Unterschieden), geht ihre Verwandtschaft nicht nur vom gemeinsamen Repertoire aus, sie ist zweifelsohne auch durch deutliche Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen mitteleuropäischen Kulturtradition gekennzeichnet, die einerseits die von Außen kommenden Einflüsse akzeptiert, reflektiert oder bearbeitet, andererseits ganz stark ihre eigene Identität entwickelt.

Der Kodex Speciálník entstand zwar am Ende des 15. Jahrhunderts, in seine ältesten Faszikel wurden aber auch ältere Kompositionen kopiert. Dieses Repertoire mit retrospektivem Charakter ist mit den Trienter Codices, dem Schedelschen Liederbuch oder den Saganer Stimmbüchern (*olim* Glogauer Liederbuch) zu vergleichen.⁵ Was die Überlieferung mehrstimmiger Lieder in dieser böhmischen Handschrift betrifft, zeichnet sie sich meist durch eine erhebliche Verwandtschaft mit der Tradition aus, die sich in dem Schedelschen Liederbuch widerspiegelt.⁶ Im Kodex Speciálník finden wir die französischen Chansons genauso wie die deutschen Lieder selbstverständlich entweder ohne Text kopiert oder mit lateinischen Texten unterlegt. Die ursprünglichen Fassungen dieser Kompositionen sind am einfachsten mit Hilfe von Konkordanzen zu ermitteln, dazu gibt es aber noch eine Menge von Stücken, die bisher nur aus der böhmischen Quelle bekannt sind und die aufgrund einer Analyse der Interaktion von musikalischer Struktur

3 CZ-HK II A 7 (= Spec), Lenka Mráčková (= Hlávková), »Kodex Speciálník. Eine kleine Folio-Handschrift böhmischer Provenienz«, in: *Hudební věda* 39 (2002), S. 163–184.

4 D-Mbs, Mus.ms. 3154 (*Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold, Staatsbibliothek München, Mus. ms. 3154*, hrsg. von Thomas L. Noblitt, *Das Erbe deutscher Musik*, Bände 80–83, Kassel 1987–1996), D-B, Mus.ms. 40021 (*Der Kodex Berlin 40021, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Mus. ms. 40021*, hrsg. von Martin Just, *Das Erbe deutscher Musik*, Bände 76–78, Kassel 1990–1991), D-LEu, Ms. 1494 (*Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel, Ms. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig*, hrsg. von Rudolf Gerber, Bände 32–33, von Ludwig Finscher und Wolfgang Dömling, Band 34, Kassel 1956–1975), PL-Wu, Mus.ms. 5892 (*olim* 2016, *Der Breslauer Mensuralkodex*). Siehe auch Ryszard Wieczorek, *Musica figurata w Saksonii i na Śląsku u schyłku XV wieku* (*Musica figurata in Sachsen und Schlesien am Ende des 15. Jahrhunderts*), Poznań 2001.

5 I-TRmn, Mus.ms. 87–92, I-TRmd, Mus.ms. (93), D-Mbs, Cgm. 810 (= Sched), PL-Kj, Mus.ms. 40098 (= Glog).

6 Lenka Hlávková, »Die Saganer Stimmbücher (Das Glogauer Liederbuch) und die Traditionen des polyphonen Liedes in Mitteleuropa«, in: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, hrsg. von Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mračková und Remigiusz Pośpiech, Frankfurt am Main 2013, S. 55–70.

und unterlegtem Text als Kontrafakturen weltlicher Kompositionen ausgewertet werden können. Von der musikalischen Form und Gestaltung der Melodie ausgehend, wurden unter diesen Kompositionen einige Chansons identifiziert.⁷ Höchstwahrscheinlich sind darunter auch einige deutsche Lieder verborgen, die auf ihre »Entdeckung« von den auf diesem Gebiet erfahrenen Musikwissenschaftlern warten. Bisher sind folgende Kompositionen im Kodex Speciálník zu finden, deren Titel oder Text (in einer konkordanten Quelle überliefert) auf ihren Ursprung in einer deutschsprachigen Umgebung verweisen:⁸

Pag. 403	<i>Tu sine principio = Elend du hast = Morton: Vive ma dame</i> ⁹
Pag. 419	<i>Dilectus meus = So so mein liebste zartt = Zo zo meyn lipste</i>
Pag. 389	Barbingant: <i>Pfobenswancz</i>
Pag. 405	<i>Omnes una voce = O wie gern = O preclare Barbare</i>
Pag. 168–170	<i>Patrem – Missa Wunsliche schone</i> ¹⁰

Sprechen wir vom Repertoire der mehrstimmigen Lieder, die größtenteils im Zeitraum zwischen ca. 1450 und 1470 komponiert wurden, ist aber im Bezug auf Böhmen vor allem der sogenannte Kodex Strahov zu nennen.¹¹ Diese Quelle, die am Ende der 60er Jahre des 15. Jahrhunderts entstand,¹² trägt zwar deutliche Merkmale böhmischer Herkunft, gleichzeitig bleibt die Frage nach ihrer Provenienz immer noch offen. Die Entstehungszeit, der Inhalt und auch die physische Gestalt der Handschrift stellen den Kodex Strahov in die unmittelbare Nähe der Trienter

7 Zur Analyse ausgewählter Kompositionen aus dem Kodex Speciálník und der Diskussion zu ihrem Wort-Ton Verhältnis vergleiche Petra Jakoubková, *Vztah hudby a textu v písňových skladbách 15. století* (Zur Beziehung von Musik und Text in einigen Liedkompositionen des 15. Jahrhunderts), B. A. Thesis, Karlsuniversität Prag, Praha 2011.

Zum methodologischen Hintergrund und zur hypothetischen Rekonstruktion der ursprünglichen musikalischen Gestalt dieses Repertoires siehe Jaap van Benthem, »Rescued by Transplantation. An Unorthodox Approach to 'Lost' Chansons by Johannes Tourout in Polyphonic Sources from Bohemia«, in: *Hudební věda* 50 (2013), S. 221–238.

8 Vgl. Hlávková-Mráčková, Die Saganer Stimmbücher (wie Anm. 6). Zu Quellen und Literatur siehe David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*. Oxford 1999 und Martin Kirnbauer, *Hartmann Schedel und sein »Liederbuch«*, Bern 2001.

9 Für eine detaillierte Diskussion zur Identität dieser Komposition und zur weiteren Literatur siehe Kirnbauer, *Hartmann Schedel* (wie Anm. 8), S. 199–210.

10 Im Verzeichnis des Kodex Speciálník (CZ- HK II A 7, pag. 607) steht die Bezeichnung *Patrem evošlyké* für das Credo (pag. 168–170) aus der dreistimmigen Messe, in der das deutsche Lied *Wunslichen schön ist ihr Gestalt* verarbeitet ist. Vergleiche mit Kirnbauer, *Hartmann Schedel* (wie Anm. 8), S. 271.

11 CZ-Ps, Mus.ms. 47.

12 Paweł Gancarczyk, *Musica scripto. Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej* (Musica scripto. Mensuralkodizes aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts am Osten des lateinischen Europa), Warszawa 2001, S. 52–58; Paweł Gancarczyk, »The Dating and Chronology of the Strahov Codex«, in: *Hudební věda* 43 (2006), S. 135–146.

Kodizes.¹³ Es handelt sich um eine Repertoiresammlung, die einerseits mehrstimmige Vertonungen von Hymnen zu den lokalen Heiligen enthält (neben Hymnen für die Heiligen Wenzel und vor allem Prokopius ist noch mit lokalen melodischen Varianten in weiteren Kompositionen zu rechnen),¹⁴ gleichzeitig sind aber in der Quelle noch drei Lieder mit deutschen Texten vertreten – *Also heylig ist, Käm mier ein trost* und *Meyn hercz [in hohen freuden]*. Die Kombination »geistliches Repertoire – böhmische Heilige – deutsche Lieder« hat die bisherige Diskussion über die Provenienz dieser Handschrift in die Richtung »deutschsprachige Gebiete der böhmischen Länder« geführt. Schon in seiner Dissertation von 1968 schlug Robert Snow Schlesien (in der Nähe der böhmischen Grenze) oder Böhmen als mögliche Provenienz der Quelle vor.¹⁵ Reinhard Strohm versuchte den Kodex Strahov im Kontext der europäischen Kathedralhandschriften zu diskutieren und ihre Entstehung mit dem mährischen Bischofssitz Olmütz (Olomouc) zu verbinden.¹⁶ Eine weitere Hypothese stellte Martin Horyna vor, laut seiner Interpretation steht die Handschrift mit der Schule an der Nikolauskirche in Budweis (České Budějovice) in Verbindung.¹⁷ Jüngst versuchte Veronika Mráčková aufgrund des ausführlichen Studiums der Hymnen im Kodex Strahov ihre Hypothese zu formulieren, die diese Quelle mit den intellektuellen Eliten der katholischen Kirche in Prag in Zusammenhang setzt.¹⁸

- 13 Chronologisch zwischen I-TRmn, Mus.ms. 89 und I-TRmn, Mus.ms. 91. Zu den Trienter Codices siehe <http://www.trentinocultura.net/portal/server.pt?open=514&objID=22652&mode=2> (Zugriff 5.8.2015)
- 14 Das Thema von Hymnen wird ausführlich bearbeitet in Veronika Mráčková, *Hymnus a jeho tradice v pozdně středověkých Čechách (Der Hymnus und seine Tradition im spätmittelalterlichen Böhmen)*, Doktorarbeit, Karlsuniversität Prag, Praha 2014. Zu den lokalen Varianten der Melodien siehe Veronika Mráčková, »The Transmission of Hymn Tune Stäblein 752 in Europe during the Late Middle Ages«, in *Hudební věda* 49 (2012), S. 19–32.
- 15 Robert J. Snow, *The Manuscript Strahov D.G.IV.47*, Doktorarbeit, University of Illinois 1968, S. 1–2, vom böhmisch-schlesischen Grenzgebiet spricht auch Dragan Plamenac, »German Polyphonic Lieder of the 15th Century in a Little-Known Manuscript«, in: Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958, hrsg. von Gerald Abraham etc., Kassel 1959, S. 214–215, hier 214, oder Dragan Plamenac, »Browsing through a Little-Known Manuscript (Prague, Strahov Monastery, D.G.IV.47)«, in: *JAMS* XIII (1960), S. 102–111, hier 104.
- 16 Reinhard Strohm, »Die Missa super »Nos amis« von Johannes Tinctoris«, in: *Die Musikforschung* XXXII (1979), S. 34–51 und besonders Reinhard Strohm, »European Cathedral Music and the Trent Codices«, in: *I Codici musicali trentini: nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca. Atti del Convegno Internazionale (Trento, Castello del Buonconsiglio, 24 settembre 1995)*, hrsg. von Peter Wright, Trento 1996, S. 15–29.
- 17 Martin Horyna, »Česká polyfonie 1470–1620. Hudba v životě konfesijně rozdělené společnosti« (Die Mehrstimmigkeit in Böhmen 1470–1620. Die Musik im Leben einer konfessionell getrennten Gesellschaft), in: *Littera Nigro scripta manet*, hrsg. von Jan Bařa, Jiř K. Kroupa und Lenka Mráčková (= Hlávková), Praha 2009, S. 110–125, hier S. 119, Anm. 43.
- 18 Veronika Mráčková, »Polyphonic Office Hymns with Local Traits in the Prague Strahov Codex« in: *Hudební věda* 51 (2014), S. 91–104.

Trotz aller Anstrengungen ist eine eindeutige Lösung dieser Frage noch nicht zu sehen, dies ist aber kein Hindernis für weitere Überlegungen zum kulturellen Kontext des überlieferten Repertoires, wofür besonders die Forschungen von Paweł Gancarczyk neue wichtige Impulse lieferten.

Seit den ersten Forschungen über die böhmischen Quellen mit Polyphonie, die Dobroslav Orel Anfang des 20. Jahrhunderts durchführte, ist der Name eines gewissen »Touront« bekannt. Dieser Name ist mit einer Menge anspruchsvoller Kompositionen verbunden, gleichzeitig sind sie aber nur im mitteleuropäischen Raum verbreitet.¹⁹ Die Identität dieses Autors blieb völlig unbekannt, erst seit kurzem wurden wichtige Dokumente entdeckt, die auch neues Licht auf den historischen Kontext des im Kodex Strahov überlieferten Repertoires werfen.²⁰ Dem Komponisten, dessen korrekter Name Johannes Tourout war und der zum Kreis der kaiserlichen *familia* gehörte, werden laut Paweł Gancarczyk insgesamt 18 Stücke zugeschrieben, wovon eine bemerkenswerte Anzahl von 11 in der böhmischen Handschrift vertreten ist.²¹ Diese Konstellation deutet darauf hin, dass die Schreiber des Kodex Strahov Zugang zu Musik hatten, die zum integralen Bestandteil der Musikkultur am Hof Kaiser Friedrichs III. wurde.²² Dank Gancarczyk sind heute neben Johannes Tourout auch weitere Mitglieder des kaiserlichen Musikensembles um das Jahr 1460 bekannt, sowohl franko-flämische Sänger (neben Tourout noch 7 Personen), als auch »deutsche« oder eher »mitteleuropäische« Musiker, die dort gleichzeitig angestellt waren.²³ Durch diese Entdeckungen öffnet sich meiner Meinung nach eine neue wichtige Perspektive für die Interpretation der Musikkultur der (nicht nur) deutschsprachigen Regionen Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Neben den Johannes Tourout in den Quellen zugeschriebenen Kompositionen müssen wir bei Überlegungen zum Kontext des Repertoires des Kodex Strahov

19 Mit Ausnahme der Komposition *O gloriosa Domina*. Zum Übersicht von Quellen und Literatur siehe Fallows, *A Catalogue* (wie Anm. 8), S. 589 (unter *O gloriosa regina*).

20 Paweł Gancarczyk, »Związki kodeksu Strahov z Austrią i dworem cesarza Fryderyka III (Die Beziehungen vom Kodex Strahov zu Österreich und zum Hof des Kaiser Friedrich III.)«, in: *Muzyka* XLIX (2004), S. 79–88. Unabhängig von Gancarczyk hat gleichzeitig auch Martin Staehelin seinen Fund veröffentlicht. Siehe Martin Staehelin, »Bemerkungen zum Zusammenhang von Biographie, Schaffen und Werküberlieferung von Petrus Wilhelmi«, in: *Die Musikforschung* 59 (2006), S. 134–141.

21 Gancarczyk, *Musica scripto* (wie Anm. 12), S. 190–192. Aufgrund einer stilistischen Analyse schreibt Jaap van Benthem auch weitere Kompositionen Johannes Tourout zu, die werden in der vorbereiteten Edition der Werke Johannes Tourouts veröffentlicht (bisher ist der erste Band erschienen). *Johannes Tourout. Ascribed and Attributable Compositions in 15th Century Sources from Central Europe, Band I. Missa Mon oeil – Missa Groß Selmen ich im Herzen trage*, hrsg. von Jaap van Benthem, Utrecht 2015.

22 P. Gancarczyk, *Związki* (wie Anm. 20)

23 Paweł Gancarczyk, »Johannes Tourout and the Imperial Hofkantorei ca. 1460«, in: *Hudební věda* 50 (2013), S. 239–258.

noch weitere anonym überlieferte Stücke einbeziehen. Jaap van Benthem, der zuerst eine traditionell Johannes Ockeghem zugeschriebene, dreistimmige Messe als *Missa Primi toni* von Tourout identifizierte, bereitet zur Zeit die kritische Gesamtausgabe der Musik dieses flämischen Meisters vor.²⁴ Aufgrund der stilistischen Analyse und langjähriger Erfahrungen mit diesem Repertoire verbindet Benthem auch weitere Kompositionen mit Tourout. Neben kleineren Stücken ist vor allem die Messe *Gross sehnen* zu erwähnen.²⁵ Selbstverständlich muss nicht alles, was an den Stil Tourouts erinnert, auch aus der Feder dieses Komponisten stammen. Doch in Kenntnis der Besetzung der *Hofkantorei* ist es einfacher vorstellbar, dass ein Teil ihres Repertoires von den franko-flämischen Sängern direkt aus ihrer Heimat mitgebracht wurde. Es ist aber auch damit zu rechnen, dass einige Kompositionen im franko-flämischen Stil in Mitteleuropa entstanden sind.²⁶ Nehmen wir die hypothetische Autorschaft Tourouts im Fall der Messe *Gross sehnen* an, dann kann diese Komposition als Ausgangspunkt und Inspiration für weitere Überlegungen zum gegenseitigen Austausch zwischen franko-flämischen und deutschen Musikkulturen dienen, für die der kaiserliche Hof ein günstiges Milieu hätte darstellen können.²⁷ Obwohl keiner der kaiserlichen Sänger mit Ausnahme von Tourout bisher als Komponist identifiziert wurde, ist es nicht auszuschließen, dass vor allem unter kleineren Formen wie Chansons oder Liedern auch kompositorische Versuche seiner Kollegen zu finden sind. Gerade im Kodex Strahov gibt es eine Gruppe von ca. 30 Chansons, die größtenteils nur aus dieser Quelle bekannt sind.²⁸ Drei davon sind als Kompositionen Johannes Tourouts bekannt, es gibt aber mehrere, die aufgrund kompositorischer Merkmale entweder als seine Werke oder wenigstens als Werke aus seinem näheren Umfeld verstanden werden können. In diesem Zusammenhang finde ich es anregend, die zwei im Kodex Strahov überlieferten dreistimmigen Bearbeitungen der weltlichen deutschen Lieder *Mein herz in hohen freuden* und *Käm mir ein trost* zur Diskussion vorzulegen.²⁹

24 Siehe *Anm. 21*.

25 Jaap van Benthem, »Bemerkungen zur Überlieferung und Herkunft der sogenannten Gross Sehnen-Messe«, in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Rainer Kleinertz, Christoph Flamm und Wolf Frobenius, Hildesheim 2010, S. 317–330.

26 P. Gancarczyk, Johannes Tourout (wie *Anm. 22*), Lenka Hlávková-Mráčková, »Cantio, Lied or Chanson? The Strahov Codex as a 15th Century Song Treasury«, in: *Hudební věda* 50 (2013), S. 259–270.

27 In diesem Zusammenhang muss man feststellen, dass Adelyn Peck Leverett in ihren Studien zum Repertoire der Trienter Codices eine Visionärin war, obwohl sie keinen Zugang zu den heute bekannten historischen Fakten hatte. Für genaue bibliographische Angaben siehe <http://www.worldcat.org/identities/lccn-nr89-15934/> (Zugriff 5.8.2015)

28 L. Hlávková-Mráčková, Cantio (wie *Anm. 26*)

29 Das dritte dort überlieferte deutsche Lied *Also heylig ist*, eine deutsche Version des Cantio *Dies est leticie*, stellt eine andere Problematik dar und wird in dieser Studie nicht berücksichtigt.

Die Komposition, die nur mit einem Textinzipit »Meyn hrcz freyden ist meyn hrcz« in der Oberstimme anfängt,³⁰ ist eine originale Bearbeitung des aus dem Lochamer Liederbuch bekannten Liedes *Mein herz in hohen freuden ist*.³¹ Wenn wir versuchen, den kompletten Text zu unterlegen, stoßen wir auf einige Schwierigkeiten. Im Tenor ist zwar der Grundriss der Liedmelodie zu verfolgen, ihre Artikulation wird aber besonders an den Stellen geändert, wo eine neue Textphrase anfangen sollte. Die langen Notenwerte, die entweder als Ligaturen Longa-Brevis oder als frei stehende Notenzeichen notiert sind, geben keine Chance, die erste Silbe mit einem Auftakt anzusetzen. Beziehen wir gleichzeitig den instrumentalen Charakter der Oberstimme (mindestens in dieser Version) und des Contratenors ein, so können wir dieses Stück hoffentlich ohne große Bedenken als eine rein instrumentale Bearbeitung des weltlichen Liedes ansehen. Die Manipulation mit dem Rhythmus des Liedes im Tenor kann dann als eine Umwandlung zugunsten der instrumentalen Spieltechnik oder Klangqualität verstanden werden. Obwohl Marc Lewon im Kommentar zu seiner Edition angibt, dass eine Textunterlegung im Tenor denkbar wäre, finde ich besonders die Takte 9 bis 17 zu einem Textvortrag nicht besonders geeignet.³² (Siehe **Beispiel 1**)

Die Bearbeitung des Liedes *Käm mir ein trost*³³ dokumentiert eine andere kompositorische Auseinandersetzung mit der einstimmigen Vorlage. Die Überlieferung mit dem kompletten Text der ersten Strophe in der oberen Stimme sagt ohne weitere Untersuchungen natürlich nichts darüber aus, ob der Text von Anfang an zu unterlegen und zu singen gedacht war. Im Unterschied zum vorigen Lied *Mein herz*, wo kürzere Notenwerte im Tenor zusammengebunden waren, wodurch die Auftakte im Vergleich mit der einstimmigen Version des Liedes verschwunden sind, werden hier umgekehrt lange Notenwerte geteilt. Dadurch entsteht zwar eine für instrumentale Aufführungen günstige Artikulation, der Text ist aber mit diesem Notenbild sehr schlecht zu verbinden. Trotzdem war ein singender Musiker bestimmt fähig, den Text eines bekannten Liedes an den

30 CZ-Ps, Mus.ms. 47, fol. 213^v-214^r, Faksimile der Quelle unter: www.manuscriptorium.com, für verwandte Kompositionen siehe Fallows, A Catalogue (wie **Anm. 18**) S. 464.

31 D-B, Mus. ms. 40613, pag. 4, Faksimile der Quelle unter: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de>, zur Edition des einstimmigen Liedes vergleiche *Das Lochamer-Liederbuch*, hrsg. von Walter Salmen und Christoph Petzsch, Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Sonderband 2), S. 13 und *Das Lochamer Liederbuch*, Teil III, hrsg. von Marc Lewon, Reichelsheim 2010, S. 20-21.

32 Für einen ausführlichen Kommentar zu allen bekannten Versionen und Bearbeitungen des Liedes siehe Lewon, *Das Lochamer Liederbuch* (wie **Anm. 31**), S. 47-51, zur Edition der Strahov Fassung siehe S. 26-27.

33 CZ-Ps, Mus.ms. 47, fol. 99^v-100^r, Faksimile der Quelle unter: www.manuscriptorium.com, der Text dieser Fassung wird als »Kain mier ein trost« gelesen bei Fallows, A Catalogue (wie **Anm. 8**), S. 457; vergleiche mit Snow, The Strahov Codex (wie **Anm. 15**), S. 161, 522; Salmen/Petzsch, *Das Lochamer-Liederbuch* (wie **Anm. 31**), S. 13 oder Kirnbauer, *Hartmann Schedel* (wie **Anm. 8**), S. 242.

[C]antus

[T]enor

[C]ontra[ra]tenor

5

9

13

17

Käm

mier,

khäm mier mier ein trost, käm

mir ein trost czu dis - ser zeyt, czu

dis - ser zeyt aus ir - rem ro - ten mun - de, aus

* Cantus: Takt 4/5-7 Hs. Minima, Semiminima, Semiminima

Notenbeispiel 1: *Käm mier ein trost*, Takte 1–20 (Kodex Strahov, CZ-Ps 47, Fol. 99^v–100^f) Die Textunterlegung im Tenor dient *nur* als Referenz auf die Textverteilung in Salmen/Petzsch, *Das Lothamer Liederbuch* (wie Anm. 31), S. II.

entsprechenden Stellen zu unterlegen, wenn man sich eine Aufführung auf einem »bas«-Instrument vorstellt. Die Beziehung von Text und Musik in der oberen Stimme bedarf einer Diskussion. Die Verteilung des Textes in der Quelle macht es nämlich nicht möglich, die einzelnen musikalischen Phrasen mit den niedergeschriebenen Wörtern einfach zu verbinden. Wenn wir aber von der Textierung des einstimmigen Liedes ausgehen und den Text provisorisch unter den Tenor schreiben, dann wird es klar, zu welchen Phrasen der Oberstimme welche Wörter gehören. Eine musikalisch funktionierende Textunterlegung braucht aber noch weitere Überlegungen. Nach dem ersten Versuch, den aufgeschriebenen Text mit entsprechenden musikalischen Phrasen zu verbinden, bleiben einige Phrasen textlos (Takte 16–17, 20–24, 33–36, 57–60, 64–67), der Anfang wird nur mit einem Textinzipit *Käm mir* markiert, dagegen schreibt die Quelle an einigen Stellen eine Textwiederholung vor (Takte 12–14, 28–30, 49–50, 68–70). Vergleichen wir diese Situation mit der Überlieferung anderer Lieder aus dem mitteleuropäischen Raum, können wir eine plausible Textunterlegung auf folgende Weise gewinnen: Die Anfangsphrasen, denen man häufig z.B. im Repertoire der polyphonen Cationes begegnet,³⁴ sind ohne weiteres auf die gegebene Silbe (oder das gegebene Wort) zu singen, im Fall von *Käm mir ein trost* können wir die Wörter »Käm mir« einfach mit der ersten und letzten Note des »Eingangsmelisma« verbinden (siehe **Beispiel 2**).³⁵ Was die Textwiederholung betrifft, stellt die einstimmige Version des Liedes *Min herz in hohen fröden ist* aus dem Fragment Cgm. 5249/76 der BSB München ein anschauliches Beispiel der damaligen Praxis dar.³⁶ Wenn wir die textlosen Phrasen auf diese Weise unterlegen und gleichzeitig auch die von der Quelle angegebenen Textwiederholungen respektieren, kommen wir zu einer befriedigenden Gestalt, die auf einen logischen Aufbau der musikalischen Phrasen im Bezug auf die Textvorlage hinweist. Im Unterschied von dem oben diskutierten Lied *Mein hercz* wird deutlich, dass es sich hier um eine andere Einstellung zur polyphonen Bearbeitung der einstimmigen Vorlage handelt. Die Überlieferung und Struktur der Komposition *Käm mir ein trost* im Kodex Strahov ist jedenfalls ein wichtiges Beispiel eines vom Diskant dominierten deutschen Liedes.

Versuchen wir, die zwei Kompositionen mit der Fachliteratur zum Thema »Das polyphone deutsche Lied im 15. Jahrhundert« zu konfrontieren, um sie in einen relevanten Diskurs einzuordnen, so stoßen wir auf überraschende Schwierigkeiten. Der seit Anfang des 20. Jahrhunderts verbreitete Deutungsansatz, wonach das Tenorlied ein deutsches Gegenstück zur burgundischen Chanson sei, wurde in der

34 Siehe z.B. Cationes von Petrus Wilhelmi de Grudencz. *Opera musica. Petrus Wilhelmi de Grudencz, magister Cracoviensis*, hrsg von. Jaromír Černý, Kraków 1993.

35 Für die Rekonstruktion des Textes möchte ich mich bei Marc Lewon herzlich bedanken.

36 D-Mbs, Cgm. 5949/76. Edition und Kommentar in Lewon, *Das Lothamer Liederbuch* (wie **Anm. 31**), Teil 3, S. 21, 48–49.

8
Mein, _____

7
8
_____ mein hercz _____ in _____ ho - hen _____

15
8
freu - den _____ ist _____ in freu - den _____ ist _____ bei

23
8
dir, mein al - ler - lieb - ste _____ frau, _____ wann

31
8
du mir _____ doch _____ die _____ lieb - ste _____ bist _____ so

39
8
gar on ar - gen list, _____ die ich im hercz an schau: _____ das

47
8
sollt _____ du, _____ frau, an _____ zwei - fel _____ sein.

Notenbeispiel 2: *Meyn hercz*, Tenor (Kodex Strahov, CZ-Ps 47, Fol. 213^v-214^r) Die Textunterlegung im Tenor dient *nur* als Referenz auf die Textverteilung in Lewon, *Das Lochamer Liederbuch* (wie *Anm. 31*), S. 21

neueren Literatur in einzelnen Fallstudien mehrmals problematisiert. Durch die besonders von Keith Polk durchgeführte Forschung auf dem Feld der instrumentalen Musik des 15. Jahrhunderts werden Fragen nach der Aufführungspraxis der mehrstimmigen deutschen Lieder aufgeworfen,³⁷ daneben entstanden auch einzelne analytische Sonden in das ausgewählte Repertoire, die von anderen kompositorischen Ausgangspunkten zeugen, als es das traditionelle Bild eines Tenorliedes tut. In dieser Hinsicht finde ich die Texte von Stephen Keyl, Reinhard Strohm, David Fallows, Nicole Schwindt und Martin Kirnbauer von besonderer Wichtigkeit, weil sie versuchen, die Fragen nach alternativen Gestalten der deutschsprachigen Gattung und nach Beziehungen zwischen Lied und Chanson neu zu beantworten.³⁸ Für meine Überlegungen besonders zum Lied *Käm mir ein trost* sind die von Martin Kirnbauer formulierten Argumente zum Lied *Elend du bast umbfangen mich* sehr inspirierend, da es sich ebenfalls um ein Stück handelt, in dem der melodische Schwerpunkt im Diskant liegt.³⁹ Meine Beobachtungen zu den zwei Kompositionen aus dem Kodex Strahov lassen sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

1. Die Herangehensweise der Autoren beider Lieder an die einstimmige Vorlage und ihre Transformation deuten auf die aus dem deutschsprachigen Raum bekannte hochentwickelte instrumentale Kultur hin. Besonders *Mein herz* stellt ein frühes Beispiel einer schriftlich überlieferten instrumentalen Komposition dar (ca. um 1450–60), die zwar von einer einstimmigen vokalen Vorlage ausgeht, deren Gestaltung (vor allem die virtuos komponierten Außenstimmen) aber keine plausible vokale Aufführung möglich macht.
2. Die Wort-Ton Beziehung der Diskantstimme im Lied *Käm mir ein trost*, als auch die Gestaltung ihrer einzelnen musikalischen Phrasen, geben überzeugende Hinweise darauf, dass es sich hier um eine »deutsche Chanson« handelt,

37 Keith Polk, »Voices and instruments: soloists and ensembles in the 15th century«, in: *Early Music* 18, (1990), S. 179–198; Stephen Keyl, »Tenorlied, Discantlied, Polyphonic Lied: Voices and Instruments in German Secular Polyphony of the Renaissance«, in: *Early Music* 20, (1992), S. 434–442 und 444–445; David Fallows, »The Early History of the Tenorlied and its Ensembles«, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque international d'études humanistes, Tours, CESR 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 199–211.

38 Als ein von der Chanson inspiriertes Tenorlied wird wiederholt in der Literatur die Nikolaus Krombsdorfer zugeschriebene vierstimmige Bearbeitung des Liedes von Oswald von Wolkenstein *Heya, heyra, num wie sie wollen* zitiert. Siehe Reinhard Strohm, »Die vierstimmige Bearbeitung (um 1465) eines unbekanntes Liedes von Oswald von Wolkenstein«, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 4 (1986/87), S. 163–174; zur Frage nach französischen Einflüssen in den deutschen Liedern siehe Nicole Schwindt, »Die weltlichen deutschen Lieder der Trienter Codices – ein ›französisches‹ Experiment?«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8 (1999), S. 33–92. Für weitere Autoren siehe [Anm. 9](#) und [37](#)

39 Siehe [Anm. 9](#).

d.h. um eine Komposition, die zwar von einer im Tenor bearbeiteten einstimmigen Vorlage ausgeht, deren Schwerpunkt aber in der höchsten Stimme des dreistimmigen Satzes liegt.

3. Die Verbindung beider Konzeptionen im Lied *Käm mir ein trost* macht es sogar möglich, von einem vokal-instrumentalen Konzept der Komposition auszugehen, denn es ist kaum vorstellbar, die unteren Stimmen mit dem Text zu unterlegen.

Wie aussagekräftig diese zwei Fälle für das Repertoire der im Zeitraum zwischen ca. 1450–70 entstandenen polyphonen deutschen Lieder sind, ist zur Zeit schwer zu sagen. Jedenfalls deuten diese Lieder, genauso wie die in der erwähnten Literatur diskutierten »anderen« Stücke, darauf hin, dass ein neues systematisches Studium des deutschen Liederbestands aus dem 15. Jahrhundert und eine neue Einstellung zum Konzept des Tenorlieds von dringender Natur sind. Gleichzeitig tauchen wichtige Fragen auf, die den unmittelbaren Austausch zwischen den in Mitteleuropa wirkenden franko-flämischen Musikern und den einheimischen Musiktraditionen betreffen, wobei der Hof Kaiser Friedrichs III. eine bemerkenswerte Rolle gespielt haben könnte.

Kunstvolles Plagiat oder schlichte Gebrauchsmusik? Zur *Missa de Beata Virgine* in CZ-Bmb 14,5

Die erst jüngst wieder in den Fokus der Musikforschung gerückten Chorbücher CZ-Bmb 14,5¹ und CZ-Bmb 15,4² aus Brno (Brünn, Tschechien) wurden erstmals in handschriftlichen Bestandsverzeichnissen des 19. Jahrhunderts erwähnt. Das erste von ihnen verfasste der Lokalhistoriker Polykarp Koller bereits 1847; sein Hauptwerk – *Die Belagerung von Brünn durch die Schweden im Jahre 1645* – war zwei Jahre zuvor im Druck erschienen.³ Nur drei Jahre später katalogisierte sodann der ebenfalls in Brünn wirkende Kunsthistoriker Adolf Ritter von Wolfskron *Die Handschriften und inc. Druckwerke der S. Jacobs Biblth. in Brünn*.⁴ Er interessierte sich primär für die Illustrationen der Kirchenbibliothek, aber auch für das Chorwesen, wozu er 1853 schon eine kleine Studie vorgelegt hatte.⁵ Erst 150 Jahre später wurden die beiden Quellen wissenschaftlich thematisiert: Barry Frederic Hunter Graham erwähnte sie in seiner Studie zu böhmischen und mährischen Gradualia von 2006, hatte sie aber selbst offenbar nicht autopsieren können.⁶ Stanislav Petr indizierte die Chorbücher sodann in seinem neuen Quellenkatalog von 2007,⁷ im Detail zwar oberflächlich und in der Datierung ungenau, aber doch mit deutlichen Hinweisen auf ihre bemerkenswerten Inhalte. Daran anschließend fanden die Quellen in (wenn auch nicht fehlerfreier) Listenform auszugsweise Eingang in die einschlägigen Online-Portale CMME⁸ und DIAMM⁹. Im Jahre

1 Brno, Archiv mesta Brna, fond V 2 Svatojakubská knihovna, sign. 14/5.

2 Brno, Archiv mesta Brna, fond V 2 Svatojakubská knihovna, sign. 15/4.

3 Polykarp Koller, *Hauptrepertorium über die in dem Brünnener Städtischen Archiv befindlichen Codices und Druckwerke*, Brünn (hschr.) 1847.

4 Adolf von Wolfskron, *Die Handschriften und inc. Druckwerke der S. Jacobs Biblth. in Brünn*, Katalog (hschr.) 1850.

5 Adolf von Wolfskron, »Beiträge zur Geschichte des Meistergesanges in Mähren«, in: *Schriften der Historisch-Statistischen Section der K.K. Mährischen Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde* 8 (1854), Heft VII, S. 3–54.

6 Barry Frederic Hunter Graham, *Bohemian and Moravian Graduals (1420–1620)*, Turnhout 2006.

7 Stanislav Petr, *Soupis rukopisů knihovny při farním kostele svatého Jakuba v Brně* [Catalogue of manuscripts from St James's parish library in Brno], Prague 2007.

8 CMME: Computerized Mensural Music Encoding: www.cmme.org.

9 DIAMM: Digital Image Archive of Medieval Music: www.diamm.ac.uk.

2009 verwies eine von der Philosophischen Fakultät der Masarykovy univerzity in Brno angenommene Diplomarbeit von Radek Poláček erneut auf die Chorbücher. Den vorläufigen Endpunkt der Beschäftigung markiert der in *Early Music* im November 2012 erschienene Artikel von Martin Horyna und Vladimír Manas¹⁰ mit einer erstmals detaillierten Präsentation der Chorbuch-Indizes, die seitdem als eine der spektakulärsten ›Neuentdeckungen‹ der Frühen Neuzeit-Forschung gelten dürfen: Immerhin enthält Chorbuch 15,4 neben zwei Unica-Messen Wolfgang Grefingers insgesamt acht weitere Unica-Messen sowie ein bislang unbekanntes *Credo* Heinrich Isaacs. Den Höhepunkt bildet aber wohl eine Antoine Brumel zugewiesene, aber wohl von Bauldeweyn stammende *Missa Sex Vocum*.¹¹

Viele Gründe sind dafür zu nennen, warum die Diffusion ›neuer‹ Quellen, die nicht aus Zentralwesteuropa stammen, in das internationale musikologische Gedächtnis so lange braucht. Das gilt, neben den osteuropäischen Quellen, ebenso für spanische, portugiesische oder lateinamerikanische Funde, die ebenso wenig im Fokus der Fachöffentlichkeit stehen. Institutionengeschichtliche und politische Argumente sind hier zu nennen wie auch genuin historiographisch-nationale, oder auch schlichte Zufälle wie jener, dass der in den 1970er Jahren begonnene *Census Catalogue of Musical Manuscripts* just in dem Moment beendet wurde, als sich 1989 der eiserne Vorhang in Europa öffnete und eine neue Quellenlandschaft zur Verzeichnung freigab.

Jenseits von spektakulären Novitäten und ›neuen Meisterwerken‹ liegt das eigentliche Faszinosum der beiden Brünner Chorbücher indes in ganz anderen Aspekten. Sie sind als Gebrauchshandschriften zunächst einmal Zeitzeugen einer ›Liturgie des Übergangs‹, indem hier eine genuin katholische, ›alte‹ Liturgie durchdrungen wird von volkssprachlichen (hier: deutschen) Elementen, wie in der *Missa Aus tieffer not* (choraliter fixiert auf *De profundis*) oder dem *Credo* »Wir glauben all an einen Gott« nach der Übersetzung des »Credo in unum Deum« von Martin Luther. Entstanden vermutlich gegen Ende der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, geben diese Quellen Zeugnis vom europäischen Liturgiewandel infolge der Reformation, der in seinen vielen Facetten noch nicht einmal ansatzweise untersucht ist und in diesem Falle ein Gebiet bzw. eine Kirchengemeinde betrifft, die durch konfessionelle Wirren und regionale Glaubensspezifika – den Utraquismus – geprägt war. Ihre spezielle Form der Liturgiepraxis, wiederum abgesetzt gegenüber metropolitenen Zentren wie Prag, entwickelte dabei offenbar eine eigentümlich konstante, beinahe antiquiert wirkende habsburgische Repertoire. Dabei liegt hier aufgrund der Schreiber- und Materialkonsistenz in

10 Martin Horyna, Vladimír Manas, »Two mid-16th-century manuscripts of polyphonic music from Brno«, in: *Early Music* 40 (2012), Nr. 40, S. 553–575.

11 Die Autorschaft Brumels ist trotz Quellenangabe im Codex mittlerweile umstritten. Wolfgang Fuhrmann konnte zudem 2015 zwei Konkordanzen zu Bauldeweyns *Missa sine nomine* in D-W Cod. Guelf. A Aug. 2°, III^v–148^r und V-CVbav MS Capp. Sist. 57, 48^v–67^r nachweisen.

beiden Chorbüchern kein Manuskript-Wandel vor – also eine Wandlung eines ›alten‹ liturgischen Buches in ein ›neues‹ mit allen zu erwartenden Spuren der Rasur, Neutextierung, Einlageblättern oder Addenda. Es handelt sich vielmehr um Gebrauchshandschriften, die den konstanten Staus quo einer oder mehrerer Dekaden ihrer Anwendung dokumentieren.

Ein zweiter Punkt, der diese Chorbücher zu wertvollen Zeitzeugen macht, betrifft ihre ungewöhnlich erscheinende Repertoirestreue und -anlage. So wäre zu fragen, wieso eine sechsstimmige komplexe *Missa Mille regretz* des Spaniers Cristóbal de Morales in Brno gesungen wurde, und das in einer speziellen Fassung (in *Sanctus* und *Agnus*), die darüber hinaus lediglich in einem Manuskript der 1530er/40er Jahre in der Cappella Sistina (CS 17) überliefert ist. Zudem scheint exakt diese Fassung für den Wittenberger Messendruck RISM 1568/1 vorbildgebend zu sein, in dem sie notengetreu – wenn auch nur mit einem *Agnus* – erscheint. Selbst wenn der Brünner Quelle aufgrund dieser singulären Überlieferungssituation keine Schlüsselposition zukommt und die eigentliche Referenzquelle verloren sein mag, so konserviert sie doch eine seltene frühe Variante der Messe, die erst sehr viel später im Druck zirkulierte.

Seltsam erscheint auch neben der Mixtur aus regional nahen oder zumindest näheren habsburgischen und/oder mitteldeutschen Komponisten (Heinrich Isaac, Heinrich Finck, Adam Rener, Wolfgang Grefinger, Conrad Rein und Thomas Stoltzer) die zahlenmäßig mindestens gleichberechtigte Konzentration auf eher regional ›fernere‹ franko-flämische bzw. französische Namen (Josquin, Brumel, Fevin, Sermisy, Willaert, Moulu, Mouton, La Rue, Hellinck, Prieur und Sermisy) einerseits und das völlige Fehlen italienischer Komponisten andererseits. Stattdessen tritt mit Matheus Parthenius und seiner *Missa Sine nomine* ein bislang unbekannter Komponist erstmals in Erscheinung. Und schließlich enthält das Chorbuch 14,5 mit der anonym überlieferten *Missa de Beata Virgine* eine äußerst ungewöhnliche Korruptversion aus Fremdmaterial, die in dieser Form als singulär zu gelten hat und daher Mittelpunkt dieses Aufsatzes ist (vgl. zur Aufstellung der beiden Chorbücher [Tabellen 1](#) und [2](#)).

Um die Chorbücher zumindest in groben Zügen zu kontextualisieren, wird im Folgenden zunächst die spezifische Situation der Liturgie an der St. Jakobs-Kirche in Brno vorgestellt, bevor die *Missa de Beata Virgine* erstmals identifiziert und ihre Sonderstellung diskutiert wird.

* * *

Die St. Jakobskirche in Brno, der die Manuskripte definitiv zugehören, entstand in ihrer heutigen Form um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert.¹² Mehrere Ka-

12 Berthold Bretholz, *Die Pfarrkirche St. Jakob in Brünn*, Brünn 1901, S. 63.

Nr.	fol.	Komponist	Titel	à
1	0 ^v – 1 ^f		[Responsorium]	4
2	2 ^r – 9 ^f	HF [Heinrich Finck]	Fa ut	4
3	9 ^v – 17 ^f	[A. Brumel/P. de la Rue/–]	[Missa] De beata virgine	4
4	17 ^v – 20 ^v		Offitium [Missa] De Martiribus	4
5	21 ^r – 25 ^f	Anthonius Brumell	[Missa] Alombre dung Buissonet	4
6	25 ^v – 35 ^f	Josquin	[Missa Ad fugam]	4
7	35 ^v – 38 ^f	[Isaac (nur Introitus)]	[Osterproprium]	4
8	38 ^v – 45 ^f		Officium paschale	4
9	45 ^v – 46 ^f	[A. de Silva]	[Motette]	4
10	46 ^v – 57 ^f		[Missa Sancti Ioannis]	4
11	57 ^v – 59 ^f		[Credo]	4
12	59 ^v – 69 ^f	P: Moulu	[Missa] Cum et sine Pausis	4
13	69 ^v – 74 ^f		[Missa Paschalis]	4
14	76 ^v – 77 ^f	[Conrad Rein]	[Osterproprium]	4
15	77 ^v – 87 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De Sancto Spiritu	4
16	87 ^v – 91 ^f		[Proprium] De Sancta Trinitate	4
17	91 ^v –100 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De Corpore Christi	4
18	100 ^v –107 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De S: Joanne	4
19	107 ^v –112 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De S: Petro et Paulo	4
20	112 ^v –121 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De Visitacione B: Virginis	4
21	121 ^v –128 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De S: Maria Magdalena	4
22	128 ^v –134 ^f		[Proprium] De Sancta Anna	4
23	134 ^v –141 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De Assumptione B: Virginis	4
24	141 ^v –148 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De Nativitate B: Marie Virginis	4
25	148 ^v –157 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De sancta Cruce	4
26	157 ^v –163 ^f	[Isaac (außer Sequenz)]	[Proprium] De dedicatione Templi	4
27	163 ^v –169 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De Omnibus Sanctis	4
28	169 ^v –176 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De divo Martino [et Nicolao]	4
29	176 ^v –183 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De Conceptione Marie Viginis	4
30	183 ^v –191 ^f		[Proprium] De Sancto Nicolao	4
31	191 ^v –197 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De Nativitate Christi	4
32	197 ^v –204 ^f	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De Epiphania Domini	4
33	204 ^v –210 ^v	[Heinrich Isaac]	[Proprium] De Purificatione BMV	4

Tabelle 1: Aufstellung Chorbuch I (CZ-Bmb 14,5): hinterlegt sind die Unica

ellenstiftungen (Corpus Christi, Mauritius, Heilige Ursula, Maria Himmelfahrt, Neue Kapelle, Dorotheen- und Dreifaltigkeitskapelle) auf dem angrenzenden Friedhof und direkt an der Kirche sowie zahlreiche Altarstiftungen mit Auflagen für Messen, Vespern und Vigilien mit Lektionen sorgten von Beginn an für eine reiche Sakramentalkultur. Als Besonderheit darf dabei ein in dem Umfang ansonsten nur in Kloster-, also Studienbibliotheken anzutreffender Bestand an theologischer Literatur gelten, wie ein erstes Kircheninventar von 1487 als »*libraria ecclesiae parochialis*« dokumentiert. Darin wurde die Bibliothek indes nur partiell erfasst, zum Rest hieß es bloß, man habe »zahlreiche andere, nicht gezählte ge-

Nr.	fol.	Komponist	Titel (zzgl. aus Index)	à
1	1 ^v – 12 ^f	Josquin de Press	[Missa] Hercules dux Ferrarie	4
2	12 ^v – 22 ^f	Josquin	[Missa] Faisens Regress	4
3	22 ^v – 29 ^f	Josquin de P[Note]s	[Missa] Mi [= Pipelare: Missa Mimi]	4
4	29 ^v – 40 ^f	Petrus de Larue	[Missa] Lome Arme [super voces]	4
5	40 ^v – 55 ^f	Anthonius Brumel	[Missa] De Martiribus	4
6	55 ^v – 66 ^f	H[einrich]: Isaac	[Missa] Salva nos	4
7	66 ^v – 83 ^f	Joannes Mouton	[Missa] Re [= Missa Dictes moy]	4
8	83 ^v – 98 ^f	Josquin	[Missa] Malheuremebat	4
9	98 ^v –110 ^f	Josquin	[Missa] Pange lingua	4
10	110 ^v –120 ^f	Josquin	[Missa] Lome Arme sexti toni	4
11	120 ^v –134 ^f	Antho: Fevin	[Missa] Ave Maria	4
12	134 ^v –150 ^f	H[einrich]. Finck	[Missa] Te deum laudamus	4
13	150 ^v –159 ^f	H[einrich]. Finck	[Missa] Fa ut	4
14	159 ^v –160 ^f	T[homas]: Stoltzer	[Missa] Dominicalis	4
15	169 ^v –181 ^f	Robertus Fevin	[Missa] Le vilayn ialoys	4
16	181 ^v –190 ^f	Dionisii Prioris	[Missa] Carminum	4
17	190 ^v –196 ^f	Wolfgangi Grafingeri	[Missa] Paschale	4
18	196 ^v –203 ^f	Wolff: Grafinger	[Missa] Solemne	4
19	203 ^v –223 ^f	Adrianus Willart	[Missa] super Benedicta	5
20	223 ^v –238 ^f	[Lupus Hellinck]	Missa super In te domine speravi	4
21	238 ^v –256 ^f	[Cristobal de] Moralis	[Missa] Mille Regres	6
22	256 ^v –272 ^f	Antho: Brumell [?]	Missa sex vocum	6
23	272 ^v –279 ^f	Claudin [de Sermisy]	[Missa] Domini est terra	4
24	279 ^v –289 ^f	Mathei Parthenii	[Missa in mi?]	4
25	289 ^v –298 ^f	Anthonius Fevin	[Missa] Helas ye suis mari	4
26	298 ^v –303 ^f	Thomas Stoltzer	[Missa] De Beata Virgine	4
27	303 ^v –305 ^f	H[einrich] Isahac	[Credo] Patrem solenne	5
28	305 ^v –310 ^f	[Josquin]	[Credo] Patre[m] Ex Missa Lamabadachon	4

Tabelle 2: Aufstellung Chorbuch II (CZ-Bmb 15,4): hinterlegt sind die Unica

schriebene Bücher auf Papier und Pergament«.¹³ Die Bibliothek ist nach heutigem Kenntnisstand weitgehend in ihrem Grundbestand erhalten, zu den Schenkungen für Altäre gehörten etwa kostbare Messbücher, die direkte Erwähnung in den erhaltenen Stiftsurkunden finden. Zu den Höhepunkten der knapp 300 Stücke umfassenden Sammlung zählt ein Messbuch zum Philipp- und Jakobaltar (1423), gestiftet von Ulrich von Krumpnau, sowie das berühmte Kremsier-Missale (ca. 1435), dessen kunstvolle Holzschnitte schon 1845 von Adolf von Wolfskron als früheste europäische Beispiele der Formschneidekunst bezeichnet wurden.¹⁴

Während Bibliothek und Sakramentalbestand der Kirche relativ gut dokumentiert sind, und selbst der Kirchendachbrand von 1515 wie durch ein Wunder kaum etwas davon vernichtet zu haben scheint – der Wiederaufbau dauerte das gesamte 16. Jahrhundert hindurch –, sind Auskünfte über den Liturgiewandel,

13 Ebd., S. 74.

14 Ebd., S. 75.

insbesondere die, falls überhaupt, partielle Übergangsphase zum Utraquismus in St. Jakob nur schlecht belegt. Die Laienkelchbewegung, die in Böhmen und Mähren eine Sonderform des Luthertums bedeutete und doch in vielem dicht an der römisch-katholischen Liturgie blieb, wurde 1526 von König Ferdinand I. als neben dem Katholizismus gleichberechtigte Religion gebilligt; der Utraquismus ist aber bereits viel älter, da er bekanntermaßen auf die proto-reformatorische Hussitenbewegung in Böhmen zurückgeht (die sich wiederum aufspaltete): Schon 1485 erkannten sich Katholiken und Utraquisten auf einem Landtag als gleichberechtigte Religionen in Böhmen und Mähren an. Martin Luther hingegen entschloss sich erst vergleichsweise spät dazu, den Utraquismus als protestantische Spielart zu legitimieren.

Trotz aller gegenseitigen Akzeptanz und ihrer offiziellen Beteuerung hielten sich die Spannungen: Der Stadtrat Brnos war bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts mehrheitlich katholisch, die Bevölkerung überwiegend protestantisch. So verlangte letztere einen protestantischen Prediger, während der für die Diözese zuständige Bischof von Olmütz – der den Pfarrer zu ernennen hatte – erwartungsgemäß die katholische Seite befördert sehen wollte. Das zu besetzende Pfarramt hatte beide Perspektiven zu berücksichtigen und entsprechend umzusetzen, weniger als Simultaneum, wie es aus dem bayerischen Raum bekannt ist, sondern in Personalunion, was leider einen häufigen, nur schlecht dokumentierten Pfarrerwechsel an St. Jakob in den 1520er bis 1560er Jahren – just in dem vermutlichen Entstehungs- und Nutzungszeitraum der beiden Chorbücher – provozierte. 1572 schlug das Pendel sodann stark katholisch aus, als der einflussreiche Prediger und Vorsteher des Brünnener Jesuitenordens P. Alexander Heller als Hauptpfarrer an St. Jakob berufen wurde. Eine Chronik berichtet dazu: »Die Brünnener Protestanten suchten späterhin durch eine Abordnung von 14 angesehenen Leuten aus ihrer Mitte die Frage, wem das Ernennungsrecht des Pfarrers von St. Jakob zustehe, am kaiserlichen Hofe in Wien zur Entscheidung zu bringen, allein unverrichteter Sache kehrten sie heim.«¹⁵ Heller gründete 1578 zudem das städtische, jesuitisch geführte Gymnasium, um die konfessionelle Aufsicht über Nachwuchs und Bildung langfristig zu sichern.

Die St. Jakobs-Kirche blieb dem konfessionellen Status nach zwar durchgehend katholisch, wurde aber auch von Protestanten besucht, die dort auch ihre Prediger und Predigten hörten; so wurden die Protestanten auch auf dem kirchlichen katholischen Friedhof – ohne Priesterbegleitung – beigesetzt.¹⁶ 1619 wird die St. Jakobs-Kirche sodann für etwa zwei Jahre an die Protestanten übergeben, ehe

15 Zit. nach Bretholz, *Die Pfarrkirche St. Jakob in Brünn* (wie Anm. 12), S. 93.

16 Ein diesbezügliches Verbot, das entsprechend für Aufruhr sorgte, erließ der neue Olmützer Bischof Kardinal Dietrichstein erst 1599, und er sorgte auch für die Rekatholisierung des Stadtrates im Jahre 1602.

sie ab 1621 (und bis heute) wieder katholisch wurde. Die Spannungen durchzogen nicht nur die öffentlichen und privaten Institutionen der Region, sondern beeinflussten offenbar auch den kaiserlichen Habitus: Immer wieder wird zitiert, dass Ferdinand I. sich nach seiner ungarischen Krönung auf dem Rückweg in Prag die Messe in seinem Zimmer lesen ließ, um an der von ihm verabscheuten Messe der Utraquisten nicht teilnehmen zu müssen.¹⁷

Aufgrund der komplexen Abschattierungen der konfessionellen Veränderungen und ihrer je unterschiedlichen liturgischen Bedürfnisse ist schwer unterscheidbar, welchem Spektrum der konfessionellen Skala um 1500 die Brünner St. Jakobs-Kirche zugehörte, und inwiefern dort Eingriffe in die in den liturgischen Büchern fixierte Gottesdienstordnung überhaupt nötig wurden. Fest steht zumindest, dass tschechischsprachige Stücke in den beiden hier diskutierten Chorbüchern fehlen (während solche in zeitgenössischen vergleichbaren Prager Quellen durchaus zu finden sind). Dass es stattdessen immerhin zwei deutschtextierte Kompositionen gibt – die erwähnte *Missa Aus tieffer Not* sowie das *Credo* –, verweist trotz der Textherkunft im Falle des *Credo* nicht zwingend auf einen genuin lutherischen Einfluss, sondern ist auf die Deutschsprachigkeit der Brünner Gemeinde zurückzuführen, die sich partiell dem Protestantismus im Sinne ihres Utraquismus und damit ihrem eigenen Regiolekt zuwandte. Die Liturgie der utraquistischen Kirche – soviel kann verallgemeinert werden – glich in jener Zeit mehr der katholischen Praxis (lateinische Messe etc.),¹⁸ dazu gab es für die einzelnen Abschnitte des Kirchenjahres überwiegend einstimmige lateinische Choräle und Hymnen. Darüber hinaus finden sich – wenn auch nicht in diesen Chorbüchern – mehrstimmige Aufzeichnungen von lateinischen und tschechischen Liedern sowie mittelalterliche Motetten.

Die ›Liturgie des Übergangs‹, die sich dem Betrachter von nord- und mittel-deutschen Quellen oft durch drastische Eingriffe oder nachträgliche Kompilationen darstellt, erscheint hier im Brünner Raum der 1530er bis 1550er Jahre in einer demgegenüber gemäßigten, in ihrer Basis katholischen Konstante. Überraschend ist aus der sich primär an Neuem begeisternden Perspektive der protestantisch geprägten Musikgeschichtsschreibung nicht nur der konservative Zug des in manchen Teilen schon 50 Jahre alten Repertoires, sondern insbesondere die auf habsburgische und mitteldeutsche Komponisten konzentrierte Werkschau, in der sich besonders viele Unika bis hin zu noch heute unbekanntem Komponisten konserviert haben. Diese Facette der Nachhaltigkeitsbildung bei gleichzeitig

17 Vgl. zum böhmischen Raum insbes. *Geschichte des Christentums*, Bd. 8: *Die Zeit der Konfessionen (1530–1620/30)*, hrsg. von Heribert Smolinsky und Marc Venard, Freiburg 1992, zu Ferdinand I. siehe S. 624ff.

18 Vgl. dazu David Holeton, »The Evolution of Utraquist Eucharistic Liturgy: a textual study«, in: *The Bohemian Reformation and Religious Practice 2* (1998), S. 97–152, insbes. S. 114.

beginnender, wenn auch vergleichsweise geringer Durchlässigkeit für Volkssprachlichkeit, dürfte in bislang eruierten Missalia der Jahrhundertmitte eher selten auftreten, gehört aber – wie die Chorbücher zeigen – offenbar zum konfessionellen Spektrum Mitteleuropas und hätte als solche langfristig Beachtung zu finden. Auf eine sehr spezifische Weise konnten sich in diesem besonderen konfessionellen Klima Traditionen und Repertoire erhalten, das in weiten Teilen wie ein später Nachhall maximilianischer Hofmusik wirkt.

* * *

Die *Missa de Beata Virgine* kann nun eine weitere besondere Tiefenschicht der Quellen offenlegen. Waren in Chorbuch 15,4 nahezu alle Messen einem Autor zugewiesen worden (und dies keineswegs nachträglich, sondern im Zuge der Niederschrift), was geradezu anthologischen Charakter hat, so ist in Chorbuch 14,5 bis auf wenige Ausnahmen kein Autor genannt. Die aus Messen, Proprien, Offizien und Motetten sowie einzelnen *Credo*-Sätzen zusammengestellte und mit einem Responsorium eingeleitete Quelle dürfte eher noch und weit häufiger als das andere in Gebrauch gewesen sein, wie die starke äußerliche Beanspruchung zeigt.¹⁹ Bekannt ist mittlerweile, dass sie zahlreiche Konkordanzen zum *Choralis Constantinus* Heinrich Isaacs enthält – unter Verzicht auf die *Communio*, was angesichts der Streitfrage der Laienkelchbewegung nicht weiter verwundern muss. Der übrige Teil der Messen gilt bislang als anonym, insbesondere die beiden *Missae paschali*, die erwähnte *Missa Aus tieffer Not*, die *Missa Sancti Joanni* und eben die *Missa de Beata Virgine*.

Offenkundig alternatim angelegt, korrespondiert die *Missa de Beata Virgine* in ihrer Anlage – was zuerst zu prüfen war – mit bislang keiner bekannten Messe des Typs exakt.²⁰ Das zeigt schon der schematische Vertonungsvergleich der typischen Tropuszeilen im *Gloria* (vgl. **Tabelle 3**), wenngleich die Messe mit ihren Verwandten immerhin die polyphone Umsetzung des marianischen Zusatztextes teilt, hier also gattungskohärent ist; nur der Beginn scheint abhanden gekommen zu sein. Nachdem in der Gruppe der Alternatim-Verwandten keine musikalischen Bezüge eruiert werden konnten, wurde ein systematischer Abgleich mit den polyphon durchkomponierten *Missae de Beata Virgine* vorgenommen. Hierbei trat folgender erstaunlicher Befund zutage: Bei der Brünner alternatim-Messe handelt es sich um eine Kompilation aus Sätzen zweier Komponisten und damit zugleich

19 Die Chorbücher wurden von der Verfasserin im Rahmen eines mehrtägigen Forschungsaufenthaltes in Brno im Februar 2013 autopsiert.

20 Basis der Prüfungen waren die Forschungsergebnisse aus dem Zusammenhang der Habilitationsschrift der Verfasserin: »*Majestas Mariae*«. *Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 2012 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 70).

	Las Huelgas à 3	Du Fay à 3	Isaac à 4 (I)	Isaac à 5 (I, II)	Isaac à 6	Brno 14,5
<i>Et in terra pax [...]</i>	•	•				
<i>Laudamus te.</i>			•	•	•	
<i>Benedicimus te.</i>		•				
<i>Adoramus te.</i>			•	•	•	
<i>Glorificamus te.</i>		•				
<i>Gratias agimus tibi [...].</i>			•	•	•	•
<i>Domine Deus, rex celestis, [...].</i>		•				
<i>Domine, fili unigenite, Jesu Christe.</i>			•			
<i>Spiritus et alme [...]</i>	•	•	•	•	•	•
<i>Domine Deus, Agnus Dei, Filius patris.</i>						
<i>Primogenitus Mariae [...]</i>	•	•	•	•	•	•
<i>Qui tollis peccata mundi, miserere [...].</i>						
<i>Qui tollis peccata mundi, suscipe [...].</i>			•			
<i>Ad Mariae gloriam.</i>	•	•	•	•	•	•
<i>Qui sedes ad dexteram patris, [...].</i>						
<i>Quoniam tu solus sanctus,</i>			•			
<i>Mariam sanctificans.</i>	•	•	•	•	•	•
<i>Tu solus Dominus,</i>						
<i>Mariam gubernans.</i>	•	•		•	•	•
<i>Tu solus altissimus,</i>			•			
<i>Mariam coronans,</i>	•	•	•	•	•	•
<i>Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu [...]. Amen</i>		•	•	•	•	•

Tabelle 3: *Missa de Beata Virgine, Gloria*, Chorbuch I (CZ-Bmb 14,5), im Kontext ihrer Alternativ-Verwandten (Punkt = polyphon; hinterlegt = Tropustext)

aus zwei ehemals polyphonen *Missae de Beata Virgine* und zwar jener von Antoine Brumel (*Kyrie, Gloria* und *Sanctus*) sowie Pierre de La Rue (*Credo*). Da die Messe in Brno ein *Agnus* entbehrt – es wird auf die Melodien des *Sanctus* gesungen –, entfällt dieses (wenn auch nicht ›original‹) ebenfalls auf Brumel.

The image shows a musical score for a Kyrie I, Mensur I-II. It consists of four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in G minor (one flat) and 4/4 time. The lyrics are 'Ky - ri - e'. The score is polyphonic, with each part having its own melodic line. A red vertical line is drawn at the end of the first system, indicating a point of interest or a break in the original polyphonic texture.

Notenbeispiel 1: Brumel, *Missae de Beata Virgine*, Kyrie I, Mensur I-II

Wie nun ist der Bearbeiter vorgegangen, um aus polyphon durchkomponierten Messsätzen alternatim-Fragmente zu formen? Am Beispiel des *Kyrie* kann das in allen Facetten gezeigt werden: Zunächst wird aus dem *Kyrie I* lediglich das erste *Kyrie* extrahiert und just dort beendet, wo die Faktur des polyphonen Notentextes dies auch nahe legt (vgl. **Beispiel 1**). Die beiden folgenden *Kyrie*-Anrufungen des Brumel-Originalsatzes fallen weg – sie werden dem alternatim-Verfahren gemäß choraliter gesungen. Im *Christe* wird ähnlich vorgegangen (vgl. **Beispiel 2**), indes muss dort das Problem eines reibungsfreien Abbruchs im weitaus agileren Duktus mit einer neuen Altus-Klausel gelöst werden. Erneut fallen die beiden anderen *Christe*-Anrufungen des Originals dem Rotstift zum Opfer und der choraliter-Auf-führung zu.

Das *Kyrie II* (vgl. **Beispiel 3**) ist indes kurios: Anstatt erneut vorn zu beginnen, entscheidet sich der Schreiber, erst in Mensur 5 einzusetzen und damit die erste Choralpräsentation des »neuen« *Kyrie* in den Bass zu verlegen. Umso schwieriger gestaltet sich das neue Ende, denn um eine Schlussklausel zu erreichen, müssen Langmensuren im Superius und Alt- und Bassklauseln variiert werden. Für diese Entscheidung, nicht die erste, sondern die zweite vertonte *Kyrie*-Anrufung zu

Brno:

Notenbeispiel 2: Brumel, *Missae de Beata Virgine*, Christe, Mensur 10–14

Brno:

Brno:

Notenbeispiel 3: Brumel, *Missae de Beata Virgine*, Kyrie II, Mensur 5–12

wählen, gibt es schlicht keine sachlichen Argumente: Weder sind – wie so oft – *Kyrie I* und *II* bei Brumel gleich strukturiert, so dass dies zur Redundanzvermeidung gezwungen hätte, noch hätte nicht leichterhand und ohne größeren Aufwand die *Kyrie*-Präsentation mit der ersten Anrufung einfach nach sechs Messuren in einem Unterstimmduett abbrechen können. Stattdessen aber nimmt der Schreiber eine größere Anstrengung in Kauf, um eine womöglich bewunderte Passage aus dem Satz auszukoppeln. Hierüber kann nur spekuliert werden, ungewöhnlich ist diese gänzlich unpragmatische Entscheidung in jedem Fall. In den anderen Sätzen wird ähnlich verfahren und den polyphonen Originalen nach beinahe wahllos oder zumindest vorbildlos anmutendem Muster zeilenweise Material zitierend entnommen und mit neuen Anfangs- oder Schlussklauseln versehen, dies immer behutsam und nie eine der vier Stimmen, also das polyphone originale Signet der Passagen ignorierend.

Zwar könnte man aus moderner, noch oft auf Originalitätsdebatten konzentrierter Frühe Neuzeit-Perspektive nun meinen, dass hier aufgrund des Verschweigens der prominenten Autorschaft ein Plagiatsverdacht angebracht wäre, also eine absichtsvolle Aneignung von Kunst durch ihre Fragmentierung im Alternativ-Verfahren samt Mixtur von zwei Werken geschehen und historiographisch mit entsprechendem Kopfschütteln zu quittieren sei. Diese explizit ästhetische Perspektive der »Messe als Kunstwerk« wird der musikhistorischen Realität allerdings weit weniger gerecht als jene, nach der die Messe als funktionale Musik zwar ihrem Kunstrang gemäß respektvoll anerkannt und tradiert sein konnte (wie die sensiblen und nur geringen Veränderungen an dem vierstimmigen Satz hier zeigen), aber dennoch zunächst einmal vom funktionalen Aspekt der Verwendbarkeit aus ihre Bedeutung erhielt, dies freilich stets nach den eigenen regional-liturgischen, hier eben Alternativ-Maßstäben der utraquistischen, stark an habsburgischen Vorbildern und Musiken orientierten Liturgie. Rezeption *von* und Interesse *an* Kunst in der Messe widerspricht nicht ihren inhärenten Funktionalisierungs-Optionen und umgekehrt. Kaum kann man dies so transparent und vielseitig dokumentieren wie an dem Brünner Chorbuch 14,5 mit seinen vielen nicht autorisierten Werken und seiner, aus unserer noch immer sehr engen Perspektive auf Messen und Messekompositionen erstaunlich vielseitigen Anlage und Ausformung. Man darf gespannt sein, was die weiterführenden Forschungen zu diesem Chorbuch noch ergeben werden. Es scheint, dass sich dort neben Sensationen, also weiteren »Meisterwerken«, besonders viele Hinweise auf die »Liturgie des Übergangs«, die nachhaltige Rezeption und Dokumentation eines habsburg-affinen Repertoires und nicht zuletzt auf Werk- und Autorschaftsbegriffe verbergen, die uns helfen, die Musikgeschichte Mitteleuropas weit vor den fatal wirkmächtigen Grenzen des Kalten Krieges besser zu verstehen.

»Der einzige Einwanderer nach Schlesien«: Gregor Lange und das Breslauer Musikleben des späten 16. Jahrhunderts

Der Protagonist dieses Beitrages, der um 1545 im brandenburgischen Havelberg geborene Gregor Lange, galt im späten 16. Jahrhundert als ein Tonkünstler von durchaus hohem Rang. In einem 1595 erschienenen Liederbuch von Christoph Demantius wird er etwa mit Orlando di Lasso in Verbindung gebracht und gewissermaßen mit Leonhard Lechner auf eine Stufe gestellt: »[...] Orlandus valuit permultum cantibus olim, Langius et Lechner non valere minus [...]« (Epigramm des Heilbronners Andreas Wecker).¹ So ehrenvoll eine solche Würdigung auch anmuten mag, sie scheint recht bald verhallt zu sein. Neben dem fünfstimmigen geistlichen Gesang *Ich will des Herren Zorn tragen* (nach Micha 7,9), der z.B. in mehreren Handschriften der Sammlung Löbau in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden² überliefert ist, scheinen ab der Mitte des 17. Jahrhunderts allenfalls noch Langes dreistimmige weltliche Lieder – etwa in Umarbeitungen von Demantius und Ambrosius Profe – zum gepflegten Repertoire gezählt zu haben. Robert Eitner wies denn auch 1883 darauf hin, dass »die neuere Zeit noch wenig Notiz« von dem Komponisten genommen habe.³ Dass sich im Nachlass des in München wirkenden Komponisten Josef Gabriel Rheinberger die Abschrift einer sechsstimmigen Motette Langes findet, kann für das 19. Jahrhundert eher als

1 Zitiert nach Christoph Demantius, *Neue Teutsche Weltliche Lieder 1595*, hrsg. von Kurt Stangl (Das Erbe deutscher Musik, Sonderreihe, 1), Kassel 1954, S. 4.

2 Mus.Löb.8 + 70; Mus.Löb.10; Mus.Löb.31; Mus.Löb.42; Mus.Löb.51; Mus.Löb.53; Mus.Löb.54. Siehe auch: Mus.I-D-503 und Mus.Sche35. Vgl. dazu Wolfgang Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden* (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 6), Leipzig 1974, S. 36, 60, 112, 122, 134, 139, 146, 148, 155, 215. Zur Überlieferung dieses Werkes in der Breslauer Stadtbibliothek und der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina vgl. Reinhold Starke, »Hieronymus Gregorius Langius Havelbergensis«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 31 (1899), S. 101–110, 113–123, hier S. 122.

3 Dies stünde im Widerspruch zur reichen handschriftlichen Überlieferung seiner Werke. Vgl. Robert Eitner, Art. »Gregor Lange«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern hrsg. durch die historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 17 (1883), Reprint Berlin 1969, S. 632.

Ausnahme gelten.⁴ In der Folge fehlte es freilich nicht an Anstrengungen, Lange wieder ins Gedächtnis zu rufen. Allen voran Reinhold Starke trug durch eine in den *Monatsheften für Musikgeschichte* im Jahr 1899⁵ zum Abdruck gelangten Studie zur Erhellung der Biographie Langes bei, indem er manche Ergänzungen und Korrekturen zu den spärlichen lexikographischen Angaben bei Walther (1732),⁶ Gerber (1790 bzw. 1813),⁷ Schilling (1837)⁸ und Fétis (1870)⁹ lieferte. Auch gab er im Jahr 1901 eine Auswahl vier- bis achtstimmiger Motetten des Komponisten heraus.¹⁰ Das erklärte Ziel Starkes war es, das »Anrecht«, welches Lange nach seiner Überzeugung habe, »als der Dritte im Bunde mit Orlandus Lassus und Leonhard Lechner genannt zu werden, zu beweisen.«¹¹

Anhand des Werdeganges einer Einzelgestalt übergreifende epochale Prozesse aufzuzeigen, ist nicht nur in der Musikwissenschaft ein beliebter und verbreiteter Ansatz. Dass die Wahl für eine solch exemplarische Darstellung gerade auf Gregor Lange fiel, mag angesichts des titelgebenden Zitats von Lothar Hoffmann-Erbrecht überraschen. Lange sei der »einzige Einwanderer nach Schlesien«.¹² Damit wird ja gerade das Singuläre seiner Person betont und suggeriert, dass seine Biographie im Grunde keine Vergleichsebenen anbiete. Zur Einordnung: Das Zitat spielt auf den Umstand an, dass der Komponist, nachdem er als Kantor an der *schola senatoria* in Frankfurt/Oder (seit 1574) gewirkt hatte, 1583 nach Breslau übersiedelte. Auch wenn Lange hier offenbar keine feste Stellung inne hatte und – wie gleich noch zu zeigen sein wird – sein dortiges Wirken v. a. von Krankheit überschattet war,¹³ gestalteten sich die im kulturellen Zentrums Schlesiens verbrachten letzten Lebensjahre in künstlerischer Sicht doch ausgesprochen produktiv. Diese Konstellation erweist sich für das Generalthema des Symposiums, das ja insbesondere musikalische Transferprozesse in den Blick nimmt, als durchaus ergiebig. Ausgehend von der Person Langes wäre folglich nach Verschränkungen der Kulturräume Kurbrandenburgs und Schlesiens zu fragen.

4 *Ego dormio et cor meum vigilat*, Datierung der Abschrift: »den 5/12 81«. Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung, München, D-Mbs Mus. ms. 4746-33.

5 Vgl. die bibliographische Angabe in *Anm. 2*.

6 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 354.

7 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1, Leipzig 1790, Sp. 785 sowie ders., *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 3, Leipzig 1813, Sp. 170.

8 Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, Stuttgart 1837, S. 317.

9 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 5, Paris 1870, S. 190.

10 Gregor Langius, *Eine ausgewählte Sammlung Motetten zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen*. In Partitur gesetzt und mit einer Klavierpartitur versehen von Reinhold Starke (Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, 25), Leipzig 1901.

11 Starke, »Hieronymus Gregorius Langius Havelbergensis« (wie *Anm. 2*), S. 102.

12 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Musikgeschichte Schlesiens* (Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas, 1), Dülmen 1986, S. 63.

13 Er verstarb bereits vier Jahre später 1587.

Ob Lange tatsächlich der einzige brandenburgische Komponist war, der im späten 16. Jahrhundert nach Schlesien auswanderte, ist kaum zu beurteilen. In jedem Fall dürfte es sich dabei aber um eine Ausnahme gehandelt haben.¹⁴ Dass er gerade nach Breslau übersiedelte, überrascht indes nicht: Die kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen beiden Städten waren im 16. Jahrhundert überaus intensiv. Gottfried Kliesch hat anhand von Matrikeln insgesamt 599 Namen von Breslauern bzw. Wahlbreslauern ermitteln können, die an der Alma Mater Viadrina zu Frankfurt im Zeitraum zwischen 1506 und 1648 studiert haben.¹⁵ Darunter sind auch einige Musikerpersönlichkeiten wie der spätere Breslauer Kantor Simon Besler nachzuweisen.¹⁶ Und auch im Lehrkörper der Oderuniversität, die im »Dreierverbund von Landesfürst, Ständen, v. a. der Landeskirche, und der Universitätsstadt bzw. Angehörigen ihrer städtischen Führungsschicht«¹⁷ finanziell getragen wurde, finden sich in der zweiten Jahrhunderthälfte einige aus Schlesien stammende Persönlichkeiten, so etwa der protestantische Theologe Christoph Pelargus. Lange, der sich zum Sommersemester 1573 an der Viadrina immatrikulierte und wie erwähnt bereits im Folgejahr durch den Rat der Stadt zum Kantor ernannt wurde, verfügte nachweislich bereits in seiner Frankfurter Zeit über Verbindungen zu Breslauern.¹⁸ Ein solcher Kontakt wird in der Vorrede zu den 1580 publizierten *Cantiones aliquot novae*¹⁹ mit dem Kaufmann Antonius Zehentener

14 Auch der aus Franken stammende Thomas Elsbeth hatte in Frankfurt/Oder studiert und ging im Anschluss nach Breslau.

15 Vgl. Gottfried Kliesch, *Der Einfluß der Universität Frankfurt (Oder) auf die schlesisches Bildungsgeschichte dargestellt an den Breslauer Immatrikulierten von 1506-1648* (Quellen und Darstellungen zur schlesischen Geschichte, 5), Würzburg 1961, Teil 2, S. 75-87.

16 Auch der Mathematiker und Musiker David Wolkenstein studierte an der Viadrina. Vgl. ebd., S. 195. Innerhalb der Artistischen (Philosophischen) Fakultät wurde Musik wie üblich als Teil des Quadriviums gelehrt.

17 Rainer Christoph Schwinges, »Die Universitätsgründung als Wirtschaftsfaktor im späten Mittelalter«, in: *Universität und Stadt. Ringvorlesung zum 500. Jubiläum der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)*, hrsg. von Ulrich Knefelkamp, Schöneiche bei Berlin 2007, S. 31. 1811 wurde die Viadrina nach Breslau verlegt.

18 U. a. hatte er zu dem aus Breslau stammenden David Rhenisch Kontakt. Zum studentischen Freundeskreis vgl. Heinrich Grimm, *Meister der Renaissancemusik an der Viadrina. Quellenbeiträge zur Geisteskultur des Nordosten Deutschlands vor dem Dreißigjährigen Kriege*, Frankfurt/Oder 1942, S. 195. Ein Exemplar des Lange-Druckes *Bekenntnis der Sünden, und Gebet umb gnedige Linderung der vorstehenden Not und Gefahr* (Breslau 1585) trägt eine handschriftliche Dedikation des Autors an Rhenisch. Vgl. dazu Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890, S. 233.

19 Gregor Lange, *CANTIONES ALIQVOT NOVAE QVINQVE ET SEX VOCVM, TVM VIVA VOCE, TVM OMNIS GENERIS INSTRVMENTIS CANTATV COMMODISSIMAE Iam primum in lucem editae AVCTORE GREGORIO LANGIO HAVELBERGENSI. Cum gratia & priuilegio Caesa: Maiest.*, Frankfurt/Oder 1580.

genannt.²⁰ Das darin enthaltene, auf Psalm 119 basierende fünfstimmige *Memor esto verbi tui*²¹ (No. 10) ist dem Mäzen persönlich gewidmet.²² In dem bei Andreas Eichhorn²³ in Frankfurt erschienenen Druck gibt es übrigens auch erste Hinweise auf Langes angeschlagenen Gesundheitszustand.²⁴ Eine Kirchenrechnung von St. Marien aus dem gleichen Jahr (9. Juni 1580) nennt ihn den »lamen Cantor«,²⁵ später wird es heißen, seine Hände und Füße seien »contract«. ²⁶ Was zu der Erkrankung geführt hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls dürfte sie ihn recht bald zur Aufgabe seiner Ämter in Frankfurt gezwungen haben. Die verbreitete Annahme, dass ihn Gönner wie der eben erwähnte Breslauer Kaufmann zur Übersiedlung veranlasst haben, erscheint keineswegs abwegig. Vermutlich waren damals bereits einige Arbeiten des Komponisten bekannt, im Druck war bis dato allerdings erst eine Hochzeitsmusik aus dem Jahr 1574 erschienen.²⁷

Verweilen wir noch einen Moment in Frankfurt und beleuchten Langes dortige Sozialisation: Neben seinen Kontakten zu (heute weitgehend der Vergessenheit anheimgefallenen) Musikern wie den Organisten Christoph Zacharias und Georg Bruck sowie dem Komponisten Joachim Belitz,²⁸ der im Übrigen ebenfalls in Breslauer Handschriften²⁹ mit einigen Werken vertreten ist, verkehrte er auch im Umfeld namhafter Theologen. Allen voran zählte der kurbrandenburgische Gene-

20 »Quos tamen mea tenuitas nullo modo ferre potuisset, nisi vir honestus Antonius Zehentenerus Cuius V. M. & Musicae studio optime cupiens, mea inopiae auxilio fuisset.«

21 Von den prominenten Kompositionen Josquin Desprez' und Giovanni Pierluigi da Palestrinas einmal abgesehen, handelt es sich um einen vergleichsweise selten vertonten Text.

22 Widmung in der Tenorstimme: »D. Anthonio Zehenenero dedicatum.«

23 Zur Bedeutung dieses Verlegers, der u. a. mehrere Lautentabulaturen drucklegen ließ, vgl. Ingeborg Allihn, Art. »Frankfurt an der Oder«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 667. Bei Eichhorn erschien 1584 die *Tabulatura nova* des schlesischen Lautenisten Gregor Krengel (ebenfalls ein Student der Viadrina). Darin finden sich u. a. mehrere Lautenintavolierungen von Werken Gregor Langes. Vgl. dazu Lothar Hoffmann-Erbrecht, »Schlesische Lautenisten in Mitteldeutschland«, in: *Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit* Bd. 2, hrsg. von Klaus Garber, Tübingen 2005, S. 933–940, hier S. 934.

24 »[...] tantisper dum insperata calamitate non sine bonorum virorum commiseratione oppressus, ab officio me abdicarim.«

25 Zitiert nach Grimm, *Meister der Renaissancemusik* (wie *Anm. 18*), S. 192.

26 Zitiert nach Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (wie *Anm. 8*), S. 317.

27 Gregor Lange, *Gamedion: in honorem pietate atque virtute, ornatissimi viri, D. Adami Bolferosii, Frankfurt/Oder 1574*.

28 Vgl. zum Frankfurter Bekanntenkreis, dem auch Johann Honeburg der Jüngere angehörte: Grimm, *Meister der Renaissancemusik* (wie *Anm. 18*), S. 195.

29 Z.B. in der Sammelhandschrift Ms. Mus. 15 aus den ehemaligen Beständen der Breslauer Stadtbibliothek (heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin). Vgl. dazu Bohn, *Die musikalischen Handschriften* (wie *Anm. 18*), S. 43–52. Zur Breslauer Stadtbibliothek siehe u. a. Ernst Wermke, »Zur Entstehung der Breslauer Stadtbibliothek«, in: *Beiträge zur Geschichte der Stadt Breslau* 7 (1939), S. 39–47, und Alfred Rüffler, *Die Stadtbibliothek Breslau im Spiegel der Erinnerung. Geschichte – Bestände – Forschungsstätte*, Sigmaringen 1997.

ralsuperintendent und Universitätsprofessor Andreas Musculus zu den Förderern Langes und spielte wohl auch bei der erwähnten Berufung in das Kantorenamt ein Rolle.³⁰ Musculus' Name verbindet sich u. a. mit der sogenannten Teufelsliteratur: *Hosenteufel* (1555), *Eheteufel* (1556), *Fluchteufel* (1556) und *Des Teufels Tyrannei* (1561) sind einschlägige Publikationen von ihm innerhalb dieses Genres. Mit Blick auf die Musik sind nicht zuletzt seine 1553 bzw. 1559 erschienenen Gebetbücher relevant, da sie im 17. Jahrhundert offenbar für Vertonungen von Heinrich Schütz (*Cantiones sacrae* von 1625 und *Kleine Geistliche Konzerte II* von 1639) und Dieterich Buxtehude (*Quemadmodum desiderat cervus* BuxWV 92) herangezogen wurden.³¹ Als dezidierter Akt der musikalischen Memoria versteht sich Langes vierstimmige Motette *Media vita in morte sumus*, die er zum Tode des Theologen 1581 komponierte. Der Verstorbene, der seine eigenen Gedanken über Tod und Vergänglichkeit in Trostbüchern³² sowie der Schrift *Bedencks Ende* (Frankfurt/Oder 1572) dargelegt hat, wird in der bereits erwähnten Breslauer Handschrift Ms. Mus. 15³³ namentlich genannt: »in obitum d. A. Musculi«. Die lateinische einstrophige Antiphon *Media vita in morte sumus* aus dem 11. Jahrhundert wurde bekanntlich 1524 von Luther ins Deutsche übertragen, auf drei Strophen erweitert und musikalisch bearbeitet.³⁴ In dieser Form – also mit dem deutschen Text »Mitten wir im Leben sind« – fand das Lied verschiedentlich Eingang in Gesangbücher (Erfurter Enchiridion 1524, Johann Walters Chorgesangbuch 1524 u. a.). Allerdings sind schon aus vorreformatorischer Zeit, nämlich dem frühen 15. Jahrhundert, deutschsprachige Übertragungen belegt. In zahlreichen Kirchen- und Begräbnisordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts wird der deutsche Lutherische Gesang für Leichenbegängnisse empfohlen. Textlich thematisiert er eine prekäre Bedrohungssituation des Menschen: Mitten im Leben wird er der Todesnähe gewahr (»mit dem todt vmbfangen«), fürchtet die Hölle und erkennt die Gefahren der Sünde. Durch Anrufung Gottes wird um Beistand

30 Ferner stand er in Kontakt mit dem Superintendenten Peter Streuber aus Sorau. Vgl. Grimm, *Meister der Renaissancemusik* (wie Anm. 18), S. 195.

31 Vgl. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis*, 3. Aufl., Kassel u. a. 2007, S. 171. Zur Person Andreas Musculus siehe ferner Ernst Koch, »Andreas Musculus und die Konfessionalisierung im Luthertum«, in: *Die lutherische Konfessionalisierung in Deutschland*, hrsg. von Hans-Christoph Rublack, Gütersloh 1992, S. 250–273.

32 Siehe etwa Lucas Lossius und Andreas Musculus, *Trostschrifft || Fuer die jbeni=||gen/ Welchen jhre || Vætter / Muetter/ Ehegemabel/ Kin=||der/ Brueder/ Schwester/ vnnnd andere gute Freund / auß disem leben vrscheiden [...]*, Frankfurt am Main 1574.

33 Vgl. Anm. 29.

34 Vgl. dazu u. a. Walter Lipphardt, »Mitten wir im Leben sind«. Zur Geschichte des Liedes und seiner Weise«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 8 (1963), S. 99–118, sowie: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, Heft 9, Göttingen 2004, S. 69–78; Michael Fischer, Rebecca Schmidt, »Mein Testament soll seyn am End«. *Sterbe- und Begräbnislieder zwischen 1500 und 2000* (Volksliedstudien, 6), Münster 2005, S. 25–66.

Notenbeispiel 1: Gregor Lange, *Media vita*, Mensur I-4

Notenbeispiel 2: Gregor Lange, *Media vita*, Mensur 16-19

und Schutz gebeten.³⁵ Ludwig Senfl hat in seiner fünfstimmigen Vertonung übrigens den lateinischen und deutschen Text miteinander kombiniert. Welche der zahlreichen Fassungen der Antiphon Gregor Lange in seinem Media-vita-Satz verwendet hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls erscheint die Melodie nicht als cantus firmus in nur einer Stimme, sondern wird im vierstimmigen Satz frei verarbeitet. Nach imitatorischem Beginn entwickelt sich ein ausgesprochen ruhevoller Satz.

Das anfänglich aufsteigende Viertonmotiv im Ambitus einer Quart erfährt ab Mensur 16 («adjutorem») eine Umkehrung in allen Stimmen und wird klanglich verwoben (siehe **Beispiel 1** und **2**). Zentral erscheint die homophone Deklamation

35 Fischer, Schmidt, »Mein Testament soll seyn am End« (wie **Anm. 34**), S. 27.

Notenbeispiel 3: Gregor Lange, *Media vita*, Mensur 34–37

des »Sancte deus, sancte fortis« ab Mensur 34 (siehe **Beispiel 3**). Hier ist in gehnter Form erneut das absteigende Quartmotiv im Diskant auszumachen. Die Komposition weist – etwa mit Blick auf die Imitationstechnik – gewisse Ähnlichkeiten zu der freilich sechsstimmigen, bereits 1573 im Druck erschienenen Vertonung von Orlando di Lasso auf.³⁶ Die »Sancte deus«-Passage wird von Lasso jedoch gänzlich anders, nämlich als *secunda pars* ausgesprochen polyphon vertont.

Fraglos weist die hier angesprochene Motette Lange bereits als versierten Komponisten aus, und man mag nachvollziehen können, weshalb er (mutmaßlich) von Breslauer Musikliebhabern zur Übersiedlung bewogen wurde. Gewisse Bande waren bereits insofern nach Breslau geknüpft, als der erwähnte Motettendruck von 1580 dem Rat der Stadt dediziert ist. Führen wir uns rasch vor Augen, welche Situation Lange in Breslau vorfand: In der wirtschaftlich prosperierenden Stadt lebten im 16. Jahrhundert zwischen zwanzig- und dreißigtausend Menschen; die mehrfach grassierende Pest kostete allein im Jahr 1585 Tausende das Leben.³⁷ Zum Vergleich: Langes vormaliger Wirkungsort Frankfurt/Oder zählte lediglich vier- bis fünftausend Einwohner. Nach dem Tod König Ludwigs II. fiel Schlesien bekanntlich 1526 aufgrund des Erbfolgevertrages an das Haus Habsburg.³⁸ Große Teile der Region waren bereits in den Jahren zuvor protestantisch geworden. In

36 In der Sammlung *Patrocinium musicae, prima pars*, München 1573. Bei Lasso erscheint der *cantus firmus* in langen Noten im Tenor und wird in den übrigen Stimmen imitiert.

37 Vgl. Remigiusz Pośpiech, »Breslau als Zentrum der Musikkultur Schlesiens im 17. Jahrhundert«, in: *Schütz-Jahrbuch* 32 (2010), S. 7–16, hier S. 7.

38 Ludwig II. fiel in der Schlacht bei Mohács (1526) gegen die Türken, wodurch die böhmische Königswürde an Ferdinand I. und somit an die Dynastie der Habsburger kam. Vgl. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Art. »Breslau«, in: *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 61. Zur Entwicklung der Reformation in Schlesien siehe auch Norbert

Breslau selbst wirkten mit Johann Heß, seit 1523 Pfarrer an St. Maria Magdalena, und Ambrosius Moibanus, seit 1525 Prediger an St. Elisabeth³⁹ (also der ehemaligen Wirkungsstätte Thomas Stoltzers), namhafte Reformatoren. Abgesehen vom weiterhin katholischen Domkapitel bekannten sich die Breslauer Kirchen mehrheitlich zur Lehre Martin Luthers. Ein entscheidendes Ereignis war in diesem Zusammenhang die Disputation von Heß und dem Dominikaner Leonhard Cziper im April 1524. Mit Blick auf die Bedeutung der Messe vertrat Heß einen eindeutigen Standpunkt:

»Hierauff mag die Meß vnnd das selbig Ampt kayn oppfer seyn, denn also hett Christus zu offtmal von anfang der well müssen leyden, sterben, vnnd gemartert werden, Sondern die meß ist allain ain gedechtnus des aynigen Oppfers vnnd Testaments durch den Priester vnd oppfer volbracht.«⁴⁰

Das Stadtre Regiment pflichtete dem Reformator bei und es kam zu diversen Abschaffungen innerhalb der Liturgie, die der Chronist Nikolaus Pol wie folgt zusammenfasste:

»Den 23. Aprilis, am Sonntage Quasimodogeniti ward in den Pfarrkirchen, ohne einigen Tumult, abgeschafft und unterlassen das Anbeten und die Verehrung der Bilder, die Prozession mit dem Sakrament, Vigilien, Seelmessen, Requiem, Anniversarien, Weisung des Heilighums, Weihung des Wassers, Gewürzes, Salzes, Kräuter. Man fing an Deutsch zu taufen. Allen Priestern ward erlaubet in Ehestand zu treten, und die Kirchenämter und Zeremonien zu verrichten. Es ward zugelassen, am Freitage und in der Fasten Fleisch zu essen. Herr Hans Schnabel, Altarist und Organist zu St. Elisabet, war der erste unter den Priestern, so ein Weib genommen.«⁴¹

So vollzog sich der Übertritt in bemerkenswert ruhiger Weise. Der konfessionelle Frieden blieb wohl auch deshalb erhalten, weil die Reformideen in einer Weise

Hampel, *Deutschsprachige protestantische Kirchenmusik Schlesiens bis zum Einbruch der Monodie*, Breslau 1937, S. 10–17.

39 Zum Wirken von Ambrosius Moibanus an St. Elisabeth vgl. Jan Harasimowicz, *Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit* (Neue Forschungen zur schlesischen Geschichte, 21), Köln u. a. 2010, S. 81–83.

40 Zitiert nach *Quellenbuch zur Geschichte der evangelischen Kirche in Schlesien*, hrsg. von Gustav Adolf Benrath u. a., München 1992, S. 16.

41 Nikolaus Pol, *Jahrbücher der Stadt Breslau*, Bd. 3, Breslau 1819, S. 38. Zu den Klagen der Altaristen von St. Maria-Magdalena beim Domkapitel siehe Hans-Adolf Sander, *Beiträge zur Geschichte des Lutherischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Breslau. Die lateinischen Haupt- und Nebengottesdienste im 16. und 17. Jahrhundert*, Breslau 1937, S. 4.

vorgetragen wurden, die eine »offene Konfrontation«⁴² mit der alten Kirche vermied. Mithin kamen auch auf kirchenmusikalischem Sektor kaum Spannungen auf. Man stützte sich weitgehend auf ein Repertoire, das – wie Lothar Hoffmann-Erbrecht gezeigt hat – »vorwiegend von der lateinisch textierten Messe und Motette spätniederländisch-italienischer oder auch deutscher Provenienz bestimmt wurde.« Die »enge Literaturgemeinschaft« zwischen Katholizismus und Protestantismus – so der Schlesienexperte weiter – sei in dieser Zeit ohnehin noch sehr ausgeprägt.⁴³ Das erste schlesische protestantische Gesangbuch erschien im Übrigen in der Breslauer Offizin von Adam Dyon im Jahr 1525.⁴⁴ Es dokumentiert die Einführung des deutschsprachigen Gemeindesgesangs in den Gottesdienst,⁴⁵ wiewohl die »tatsächliche Beteiligung der jungen lutherischen Gemeinden des mittel- und ostdeutschen Sprachraumes am Gesang in den Kirchen«⁴⁶ in der jüngeren Forschung kontrovers diskutiert wird. Hans-Adolf Sander hat dargelegt, dass es in Breslau zu einer Verknüpfung der lateinischen formula missae und der deutschen Messe kam.⁴⁷ Die städtische Kirchenordnung des Jahres 1557 weist darüber hinaus auch auf die polnische Situation hin. So heißt es darin: »So wird zu S. Christoff auch eine polnische Predigt des morgens samt der messe und nach tische wider eine vor das polnische volk, des vil mit uns in der stadt ist, gehalten.«⁴⁸ Die ver-

42 Jörg Deventer, *Gegenreformation in Schlesien. Die habsburgische Rekatholisierungspolitik in Glogau und Schweidnitz 1526–1707* (Neue Forschungen zur schlesischen Geschichte, 8), Köln u. a. 2003, S. 49.

43 Vgl. Hoffmann-Erbrecht, Art. »Breslau« (wie Anm. 38), S. 66.

44 Vgl. dazu *Das älteste Gesangbuch Schlesiens – Breslau 1525*, hrsg. und mit einem Kommentar versehen von Anna Manko-Matysiak, Breslau 2004.

45 Zu den Entsprechungen zwischen jenem Gesangbuch und dem Enchiridion des Erfurter Druckers Mathes Maler vgl. Fritz Feldmann, *Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten*, Lübeck 1975, S. 24.

46 Hans-Otto Korth, Rezension zu *Das älteste Gesangbuch Schlesiens [...]* (vgl. Anm. 44), in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Heft 10, Leipzig 2005, S. 292. Zum »Eindringen« der einstimmigen und mehrstimmigen deutschen Kirchenmusik in den Breslauer Gottesdienst vgl. Hampel, *Deutschsprachige protestantische Kirchenmusik* (wie Anm. 38), S. 29–30.

47 Sander, *Beiträge zur Geschichte des Lutherischen Gottesdienstes* (wie Anm. 41), S. 9ff.; hingewiesen wird in diesem Zusammenhang häufig auf die spezifische Breslauer Form der Matura, »die eine Verschmelzung von Abendmahlshandlung mit der Matutin« darstelle. Andrzej Wolansky/ Fritz Feldmann, Art. »Breslau«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel 1995, Sp. 149. In späteren Jahren nahm man offenbar dennoch eine fortschreitende »Auflösung der lateinischen Liturgie«, die insbesondere in den Nebengottesdiensten gepflegt wurde, wahr. Vgl. Hoffmann-Erbrecht, *Musikgeschichte Schlesiens* (wie Anm. 2), S. 63. Johann Knöfels *Cantus choralis* ist wiederholt dahingehend interpretiert worden, dieser Entwicklung entgegenwirken zu wollen. Bei der Sammlung handelt es sich um mehrstimmige Ordinarium- und Proprium-Teile, Prosen, Hymnen und Psalmverse durch das Kirchenjahr, die der aus Lauban stammende Komponist dem Rat der Stadt Breslau 1575 widmete. Vgl. Feldmann, *Die schlesische Kirchenmusik* (wie Anm. 45), S. 40–52.

48 Bericht über die kirchliche Ordnung von Breslau 1557, zitiert nach: *Quellenbuch zur Geschichte der evangelischen Kirche in Schlesien* (wie Anm. 40), S. 47.

gleichsweise moderaten Erneuerungen in Repertoire und Liturgie dürften Lange vertraut gewesen sein. Schenkt man der Märkischen Kirchenordnung vom 11. September 1540 Glauben, so brachte die nachreformatorische liturgisch-musikalische Praxis auch in seinem früheren Wirkungsort Frankfurt keine wesentlichen Veränderungen.⁴⁹ Mit Blick auf Breslau weist der bereits zitierte Chronist Nikolaus Pol im Übrigen erst für das Jahr von Langes Ankunft – also 1583 – auf die Einführung deutscher Lieder an St. Maria Magdalena hin: »Den 24. November [1583], den 26. Sonntag Trinitatis, fing man an, zu St. Maria Magdalena, vor der Mittagspredigt, teutsche Lieder zu singen.«⁵⁰

Inwiefern Lange überhaupt aktiv am Musikleben Breslaus partizipierte – es wurde institutionell v. a. von den protestantischen Stadtkirchen St. Elisabeth, St. Maria Magdalena, St. Berhardin bzw. deren Filial- und Nebenkirchen,⁵¹ dem katholischen Domkapitel⁵² sowie den Klöstern der Augustinerchorherren, Prämonstratenser und Kreuzherren mit dem roten Stern getragen⁵³ (auch das vielgelobte Schulwesen⁵⁴ war in die Musikkultur eingebettet) –, inwiefern Lange hier also in Erscheinung trat, ist fraglich. Bekannt ist nur, dass er aufgrund seines Gesundheitszustandes im St. Hieronymus-Hospital lebte. Dabei handelte es sich eigentlich um ein Schülerhospital, das mit dem Eremiten-Kloster St. Dorothea in Verbindung stand, in dem aber auch ältere Menschen Aufnahme fanden. In der Vorrede zum zweiten Teil seiner *Cantiones sacrae*, die 1584 bei Andreas Wolcken in Nürnberg erschienen, bezeichnet Lange die Musik explizit als »medicina«.⁵⁵ Die Wahl einzelner Texte in dieser Sammlung und das enge Wort-Ton-Verhältnis bzw. die Fülle musikalisch-rhetorischer Figuren haben denn auch zu Interpretationen geführt, die in den Motetten v. a. eine Selbstreflexion der persönlichen Leidenssituation erblickten. »Es kommen ausserdem darin Wendungen vor, die selbst unsern modernen, Hyperdissonanzen vertragensollenden Ohren für den Gesang bedenklich erscheinen.« – heißt es bei Reinhold Starke über die Motette *Vae misero mihi* (Weh mir Elenden).⁵⁶ Das Stück weist in der Tat einige gewagte Modulationen,

49 Allihn, Art. »Frankfurt an der Oder« (wie Anm. 23), Sp. 667.

50 Zitiert nach *Jahrbücher der Stadt Breslau* (wie Anm. 41), Bd. 3, Breslau 1821, S. 115.

51 St. Barbara, St. Christophorus, St. Trinitatis, Elftausend-Jungfrauen, St. Salvator.

52 V. a. Bischof Andreas Jerin (1585–1596) galt als Förderer der Musik. Zu den sechs Kirchen auf der Dominsel vgl. Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts* (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 14), Göttingen 2005, S. 340.

53 Ebd., S. 339 und Pošpiech, »Breslau als Zentrum der Musikkultur« (wie Anm. 37), S. 7.

54 Stadtschulen bei St. Elisabeth und St. Maria Magdalena, Lateinschule an St. Bernhardin.

55 Gregor Lange, *Liber secundus cantionum sacrarum, cum adjuncto in fine dialogo, decem vocum*, Nürnberg 1584.

56 Vorwort zu Langius, *Eine ausgewählte Sammlung Motetten* (wie Anm. 10), S. IV.

do - lo - - - rem, do - lo - - - - rem do -
 lo - rem, do - lo - - rem do - lo - - - ri me - o, do -
 dit do - lo - rem, do - lo - rem do - lo - - ri me -
 dit do - lo - rem do - lo - - ri

Notenbeispiel 4: Gregor Lange, *Cantiones sacrae* (1584), *Vae misero mihi*, T. 14–19

Durchgangsdissonanzen, tonartfremde Halbtöne (Pathopoeia) und chromatische Passagen auf – wie hier an der Textstelle »dolorem« zu ersehen (Beispiel 4).⁵⁷

Die wehklagenden Worte aus Jeremias Kapitel 45 Vers 3 mögen den angesprochenen Deutungen (zumal im Kontext der vom Autor verfassten Vorrede) Nährboden gegeben haben. Hans Joachim Moser sprach gar vom »spürbar selbst-erlebte[n] Vae misero«,⁵⁸ für Lothar Hoffmann-Erbrecht spiegelt das Stück den »Gemütszustand des Gelähmten und Todgeweihten wider«.⁵⁹

Trotz angeschlagener Gesundheit scheint Lange in seinen letzten vier Lebensjahren viel komponiert zu haben. Jedenfalls wurden nun mehrere seiner Werke im Druck veröffentlicht. Wie viele Opera möglicherweise bereits in Frankfurt entstanden sind, kann derzeit nur spekuliert werden. Mit Blick auf die erwähnten *Cantiones sacrae II* schreibt Lange jedoch in der Vorrede, dass diese größtenteils in Breslau – »in dieser meiner Zwangsanstalt«, also dem Hieronymus-Hospital – komponiert seien und er sie »gleichsam als Frucht« den Einwohnern der Stadt zurückgeben wolle.⁶⁰ In der Breslauer Offizin von Johann Scharffenberg fanden innerhalb zweier Jahre folgende Werke ihre Drucklegung:

57 Vgl. dazu auch Feldmann, *Die schlesische Kirchenmusik* (wie Anm. 45), S. 57–58 und Nils Giebelhausen, Art. »Gregor Lange«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 10, Kassel 2003, Sp. 1165.

58 Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges*, Hildesheim 1968, S. 487.

59 Hoffmann-Erbrecht, Art. »Breslau« (wie Anm. 38), S. 66.

60 Deutsche Übersetzung zitiert nach Starke, »Hieronymus Gregorius Langius Havelbergensis« (wie Anm. 2), S. 109. In der Vorrede weist Lange ferner darauf hin, dass die *Cantiones sacrae I* weite Verbreitung gefunden hätten.

- *Nuptiis [...] Henrici Schmid. Cantio gratulatoria*, Breslau 1584.
- *Newer Deutscher Lieder mit dreyen Stimmen [...] Der Erste Theil*, Breslau 1584.
- *Bekentnis der Sünden, und Gebet umb gnedige Linderung der vorstehenden Not und Gefahr*, Breslau 1585.
- *Prudens simplex: simplex, prudens. Symbolum Francisci Virilingi*, Breslau 1585.
- *Epithalamion melos [...] Iohanni Hennmanno*, Breslau 1586.

Insbesondere die beiden angeführten Gelegenheitswerke zu Hochzeiten dürften für Lange ein finanzielles Zubrot bedeutet haben; sie lassen zudem auf (vorerst freilich nicht genauer zu bestimmende) gesellschaftliche Kontakte schließen. Der zweite Teil der *Neuen Deutschen Lieder*⁶¹ wurde übrigens 1586 in der Breslauer Druckerei von Georg Baumann veröffentlicht. Die Druckhäuser Scharffenberg und Baumann waren familiär verknüpft. Beide Teile der *Deutschen Lieder* wurden zugleich in dem schon erwähnten Nürnberger Haus von Andreas Wolcken verlegt, der etwa auch mit wichtigen Leipziger Druckern wie Abraham Lamberg zusammenarbeitete. Zwar kommt Breslau im 16. Jahrhundert nicht annähernd die Bedeutung Nürnbergs innerhalb des Druckwesens zu, doch waren auch hier einige wichtige Firmen, die z.T. auch Musikalien produzierten, angesiedelt. Christoph Reske weist in seiner monumentalen Arbeit für unseren Untersuchungszeitraum auf folgende Breslauer Druckereien hin: Konrad Baumgarten, Adam Dyon, Kaspar Libisch, Andreas Winkler d. Ä., Crispin Scharffenberg, Johann Scharffenberg, Georg Baumann.⁶² Das Beispiel Andreas Wolcken führt zugleich die mitunter engen Geschäftsverbindungen zwischen einzelnen Städten auf dem Felde des Buch- und Notendrucks im 16. Jahrhundert vor Augen. Der bereits im Zusammenhang mit dem Gesangbuch von 1525 angesprochene Breslauer Reformationsdrucker Adam Dyon hatte sein Stammhaus übrigens ursprünglich auch in Nürnberg. Weil er seine Druckwerke vorab nicht der Zensur vorlegte, kam es hier jedoch wiederholt zu Streitigkeiten mit dem Rat der Stadt, was Abmahnungen und diverse Strafen nach sich zog und letztlich wohl auch zur Übersiedlung nach Breslau führte (seine dortige Verlagstätigkeit beginnt im Jahr 1518).⁶³ Städtebeziehungen auf Verlags-ebene sind auch mit Blick auf Langes vormaligen Wirkungsort Frankfurt/Oder zu verfolgen. Johann Eichhorn d. Ä. – also der Vater von Langes dortigem Drucker Andreas Eichhorn – unterhielt beispielsweise Faktoren in Leipzig, Naumburg,

61 Gregor Lange, *Der Ander Theil Newer Deutscher Lieder mit dreyen Stimmen*, Breslau 1586.

62 Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden 2007, S. 126–131. Zu den Druck-Beständen der Breslauer Kirchen zählte u. a. die im Wesentlichen auf italienische Meister ausgerichtete Reihe *Sacrae cantiones*, die der aus Liegnitz stammende Friedrich Lindner in den 1580er-Jahren in Nürnberg herausbrachte. Auch der in fünf Bänden erschienene *Thesaurus musicus* (bei Montanus und Neuber in Nürnberg verlegt) zählte zu den erworbenen Musikalien. Vgl. dazu Feldmann, *Die schlesische Kirchenmusik* (wie Anm. 45), S. 37.

63 Reske, *Die Buchdrucker* (wie Anm. 62), S. 127–128, 663. Zu Dyons Wirken in Breslau siehe auch *Das älteste Gesangbuch Schlesiens*, hrsg. von Anna Manko-Matysiak (wie Anm. 44), S. 9–11.

Danzig, Stettin, Prag und Frankfurt am Main.⁶⁴ Für die Verbreitung von Musikalien sind solche Vertriebsgeflechte durchaus von Relevanz. Langes Drucke wurden im Übrigen auch in diversen Messkatalogen angezeigt.⁶⁵

Neben der Druckveröffentlichung ist freilich auch die handschriftliche Überlieferung zu bedenken. Da die Stadt Breslau Langes letzte Lebensstation war, verwundert es nicht, dass die meisten seiner Kompositionen in den 1860er-Jahren Eingang in die Bestände der dortigen Stadtbibliothek fanden⁶⁶, die inzwischen z.T. in Berlin und Krakau verwahrt werden. Zahlreiche seiner Werke sind ferner in Handschriften aus den Sammlungen Löbau, Grimma und Colditz in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden greifbar. Den Angaben des *Répertoire International des Sources Musicales* zufolge befinden sich derzeit in mehreren deutschen,⁶⁷ polnischen,⁶⁸ schwedischen⁶⁹ und englischen⁷⁰ Bibliotheken bzw. Archiven Manuskripte seiner Kompositionen. Mithin ist die handschriftliche Verbreitung von Langes Werken – so viel kann man den (hier nicht weiter spezifizierten) Angaben der heutigen Aufbewahrungsorte entnehmen – durchaus als überregional zu bezeichnen. Freilich lassen sich daraus nur bedingt Aussagen über die ursprüngliche Distribution ableiten.⁷¹ Erwähnenswert ist v. a. eine Quelle Breslauer Provenienz, nämlich die schon mehrfach erwähnte Handschrift Ms. Mus. 15 aus den ehemaligen Beständen der Breslauer Stadtbibliothek (heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin). Die Handschrift, welche Simon Lyra, seit 1580 Signator und späterer Kantor an St. Elisabeth, zusammengestellt und

64 Vgl. Reske, *Die Buchdrucker* (wie Anm. 62), S. 269. Die Druckerei von Konrad Baumgarten hatte ihren Ursprung in Breslau.

65 Vgl. Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1739 angezeigten Musikalien*, Hilversum 1965, S. 21–22 (Göhler 1).

66 Die Musikalienbestände stammen ursprünglich v. a. aus den Bibliotheken der Breslauer Kirchen St. Maria Magdalena, St. Bernhardin und St. Elisabeth (Rhedigersche Sammlung). Vgl. dazu Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens* (wie Anm. 52), S. 344–349, und Rüdiger, *Die Stadtbibliothek Breslau* (wie Anm. 29), S. 89–91. Zu den Beständen des Akademischen Instituts für Kirchenmusik siehe Ernst Kirsch, *Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau. Ein Beitrag zur Kenntnis von dem Anteil Schlesiens an den musikalischen Strömungen des 16.–18. Jahrhunderts*, Breslau 1922.

67 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; Stadt- und Kreisbibliothek Zittau; Ratsschulbibliothek Zittau; Notenarchiv der St. Katharinenkirche Brandenburg an der Havel; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; Hochschularchiv der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar; Musikabteilung der Stadtbibliothek Lübeck; Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München; Archiv Evangelisch-lutherisches Pfarramt Udestedt.

68 Biblioteka Jagiellońska Kraków; Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk Gdańsk.

69 Gymnasie- och stiftsbiblioteket i Stadtbiblioteket Kalmar S-K; Universitetsbibliotek, Carolina Rediviva Uppsala; Musik- och teaterbiblioteket Stockholm S-Skma; Landsarkivet Visby. S-VII

70 The British Library London; Essex Record Office Chelmsford.

71 Nicht zuletzt ist hier an die Zerstreung und Zerstörung von Beständen im Zuge der beiden Weltkriege zu denken.

z.T. selbst niedergeschrieben hat, umfasst 310 Stücke und gibt einen Eindruck vom Repertoire, das an dieser Hauptkirche gepflegt wurde.⁷² Mit 49 Werken ist Jacobus Gallus⁷³ besonders zahlreich vertreten. Doch bereits an mengenmäßig zweiter Position erscheint mit 35 lateinischen Motetten und deutschen Gesängen Gregor Lange. Damit rangiert er deutlich vor so prominenten Komponisten wie Orlando di Lasso und Giovanni Pierluigi da Palestrina. Dies soll freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass man bei Aufführungen vielfach auf Werke der zuletzt genannten Tonkünstler mit europäischer Ausstrahlung zurückgegriffen hat. In besonderer Weise scheint das Motetten- und Messen-Ceuvre Lassos die Breslauer Kirchenmusikpflege bestimmt zu haben. Ein Blick etwa auf Ms. Mus. 93, ein Chorbuch aus dem Jahr 1568, welches das Repertoire der St. Maria Magdalenen-Kirche widerspiegelt, macht dies deutlich: 8 der insgesamt 16 Kompositionen sind Messen Lassos.⁷⁴ Die Lasso-Rezeption beschränkt sich aber nicht nur auf die zahlreichen in Schlesien überlieferten Handschriften und Drucke, die entsprechende Werkaufführungen nahelegen. Seine Kompositionen dienten mitunter auch als Vorlagen für Parodien. Gregor Langes fünfstimmige *Missa super Angelus ad pastores ait Orlandi* etwa basiert auf einer 1562 in Nürnberg veröffentlichten (Nr. 8 der *Sacrae cantiones*) und darüber hinaus in zahlreichen Handschriften überlieferten Motette des langjährigen Leiters der Münchener Hofkapelle. Langes Parodiemesse hat sich – so weit zu sehen ist – in vier Abschriften erhalten:

- Ms. Mus. 10 (Nr. 38), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
- Ms. Mus. 14 (Nr. 48), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
- Mus. ms. 4011,⁷⁵ Biblioteka Jagiellońska Kraków
- Ms. 4005/47, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk Gdańsk

Es handelt sich bei dem Werk um eine sogenannte lutherische Kurzmesse, bestehend also lediglich aus den Sätzen Kyrie und Gloria. Das gerade erwähnte

72 Vgl. Bohn, *Die musikalischen Handschriften* (wie Anm. 18), S. 43–52 und Feldmann, *Die schlesische Kirchenmusik* (wie Anm. 45), S. 34–36.

73 Die reiche Überlieferung von Gallus-Werken dürfte auch mit dessen Verbindung zu Breslau zusammenhängen. Zwischen dem Komponisten und dem Breslauer Bischof Andreas Jerin bestand ein freundschaftliches Verhältnis. 1578 hielt er sich auf dessen Einladung hin in Breslau auf. Die Motettensammlung *Opus musicum* (1586) ist den Bischöfen von Prag, Olmütz und Breslau dediziert. Vgl. dazu Pošpiech, »Breslau als Zentrum der Musikkultur« (wie Anm. 37), S. 9 und Marko Motnik, *Jacob Handl-Gallus, Werk – Überlieferung – Rezeption. Mit thematischem Katalog*, Tutzing 2012, S. 69–75.

74 Vgl. Feldmann, *Die schlesische Kirchenmusik* (wie Anm. 45), S. 33.

75 Laut Wolfgang Boetticher ist die *Missa* hier im »Cantionale III des Caspar Peltsch« überliefert; vgl., *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, Kassel 1958, S. 544. Zu Lassos eigenen Parodiemessen vgl. Rufina Orlich, *Die Parodiemessen von Orlando di Lasso*, München 1985.

The image shows a musical score for a Kyrie, consisting of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a basso continuo. The lyrics are: Ky - ri - e e - ley - son. The music is in a simple, homophonic style with a clear melodic line and a supporting bass line.

Notenbeispiel 5: Gregor Lange, *Missa super Angelus ad pastores ait Orlandi*, T. 1–4

Chorbuch der St. Maria-Magdalenenkirche (Ms. Mus. 93) zeigt übrigens, dass in Breslau auch von Lasso-Messen nur die ersten 2 bzw. 3 Ordinariumsätze abgeschrieben wurden. Man beschränkte sich hier also gewissermaßen auf die Sätze, die für die Gottesdienstpraxis relevant waren.⁷⁶ Aus Ms. Mus. 14 geht hervor, dass die Lange-Messe passend zum Inhalt der Originalmusik – also der Verkündigung der Weihnachtbotschaft an die Hirten (Lukas 2, 10–11) – noch Teil der musikalischen Gestaltung des Weihnachtsoffiziums im Jahr 1626 war.⁷⁷

Um einen gewissen Eindruck von der Komposition (im Übrigen eine von zwei erhaltenen Messen des Wahlbreslauer⁷⁸) zu gewinnen, sei abschließend noch ein kurzer Blick auf das Kyrie geworfen.⁷⁹ Im Sinne der Mottotechnik ist der Anfang der Messe nahezu wörtlich in allen Stimmen von der Vorlage⁸⁰ übernommen worden (Beispiel 5). Im Grunde entfernt sich Lange erst ab Mensur 8 in nennenswerter Weise von der Originalmotette (Beispiel 6).

76 Vgl. Sander, *Beiträge zur Geschichte des Lutherischen Gottesdienstes* (wie Anm. 41), S. 89.

77 »Greg. Lange, Intr. Puer natus est nobis et filius 4 v.
Missa super: Angelus ad pastores 5 v.
Resp. Et cum spiritu tuo. – Amen 4 v.
Joh. Knepfel, Alleluja: Dies sanctificatus illuxit 5 v.
Prosa. Grates nunc omnes reddamus
Huic oportet ut canamus 5 v.
Resp.: Deo dicamus gratias Alleluja 4 v.«

Zitiert nach Sander, *Beiträge zur Geschichte des Lutherischen Gottesdienstes* (wie Anm. 41), S. 89.

78 Das zweite Werk trägt den Titel *Missa super In dieser weiten Welt*.

79 Die nachfolgenden Notenbeispiele basieren auf der Quelle Ms. 4005/47, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk Gdańsk.

80 Zum Vergleich wurde folgende Edition herangezogen: Orlando di Lasso, *The Complete Motets 2*, hrsg. von James Erb, Middleton 2002, S. 50–54.

son Ky - ri - e e - ley - son.
 son Ky - ri - e e - ley - son e - ley - son.
 e - ley - son Ky - ri - e e - ley - son e - ley - son.
 Ky - ri - e e - ley - son e - ley - son.
 son Ky - ri - e e - ley - son.

Notenbergispiel 6: Gregor Lange, *Missa super Angelus ad pastores ait Orlandi*, T. 8-II

Chri - ste e - ley - son Chri - ste e - ley - son Chri -
 Chri - ste e - ley - son Chri - ste e - ley - son Chri - ste e - ley - son e -
 Chri - ste e - ley - son Chri - ste e -
 Chri - ste e - ley - son Chri - ste e -
 Chri - ste e - ley - son Chri - ste e -

Notenbergispiel 7: Gregor Lange, *Missa super Angelus ad pastores ait Orlandi*, T. 12-15

Hier endet bei Lasso der erste Abschnitt; in der Messe setzt die Schlusskadenz des Kyrie I an. Der blockhaft in je zweistimmigen Gruppen anhebende Christe-Teil (Mensur 12) greift zunächst wörtlich den zweiten Motettenabschnitt »Annuncio vobis« auf (**Beispiel 7**). In der Folge häufen sich dann rhythmische und melodische Abweichungen von der Vorlage. Der homophone Schluss des Christe (Mensur 20–24) ist gänzlich frei gearbeitet. Das Kyrie II (Mensur 25) basiert sodann auf dem Motettenabschnitt »qui natus est« (**Beispiel 8**).

Erst mit Beginn der Verarbeitung der »Alleluja«-Takte (durch ein charakteristisches repetierendes Viertonmotiv bestimmt) ist eine »kreativere« musikalische Formbildung auszumachen. Das originäre Material wird nun gleichsam in Versatz-

The musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a basso continuo line. The lyrics are: Ky - ri - e e - ley - son. The music is in G major and 4/4 time. The vocal parts show various melodic lines, with some parts being more active than others. The basso continuo line provides a harmonic foundation with a steady bass line.

Notenbeispiel 8: Gregor Lange, *Missa super Angelus ad pastores ait Orlandi*, T. 25–28

stücken mit hinzugefügten und imitierten Teilen kombiniert. Allerdings kommt es nur an zwei Stellen zu einem kurzfristigen Stimmentausch. Ansonsten ist die Bindung der Einzelstimmen an die jeweilige Stimmenvorlage evident. Die vergleichsweise wenigen entlehnungsfreien Abschnitte des Werkes – dies gilt im Wesentlichen auch für das Gloria – machen deutlich, dass der kompositorische Eigenanteil Langes recht gering ist. Parodiemessen über Lasso-Vorlagen waren im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert freilich keine Seltenheit.⁸¹ Hinzuweisen wäre u. a. auf entsprechende Werke von Bartholomäus Gesius,⁸² Basilius Lechmann,⁸³ Kaspar Speiser,⁸⁴ Bartholomeus Kellner,⁸⁵ Alexander Utendal⁸⁶ und Jacob Regnart.⁸⁷ Aufmerken lassen v. a. die fünf Vertonungen des (mutmaßlichen) Lange-

81 Zu weiteren Parodien (v. a. Magnificat-Kompositionen) über Lasso-Sätze siehe Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit* (wie Anm. 75), S. 522, 714–720, 816–817.

82 *Missa Estote ergo misericordes*, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, Gdańsk PL-GD (PL-GD Ms 4006); *Missa Benedicam Dominum* (PL-GD Ms 4007); *Missa Ecce Maria genuit* (PL-GD Ms 4013); *Missa Deus misereatur nostri* (PL-GD Ms 4006); *Missa Deus in adiutorium meum intende* (PL-GD Ms 4007).

83 *Missa super Domine quid multiplicati sunt*, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel D-W (D-W Cod. Guelf. 322 Mus. Hdschr. [Nr. 67] und D-W 15. 2 Musica coll. inc. [Nr. 24]).

84 *Missa super Alleluia*, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel D-W (D-W Cod. Guelf. 322 Mus. Hdschr. [Nr. 4] und D-W Cod. Guelf. 321 Mus. Hdschr. [Nr. 14]).

85 *Missa super Lauda Jerusalem*, Stadtbibliothek, Västerås S-V (S-V Molér 68 [24]).

86 *Missa super Surge propra amica*, Ratsschulbibliothek, Zwickau D-Z (D-Z Mu 228).

87 Zu den Parodiemessen über Lasso-Vorlagen von Jacob Regnart vgl. Andreas Waczkat, »Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik«. *Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2000, S. 316–317. Zu weiteren Parodiemessen über Lasso-Motetten von Ivo de Vento und Andrea Gabrieli vgl. Marie Louise Göllner, »Lassos Motetten nach Hymnentexten und ihre Parodiemessen von Ivo de Veno und Andrea Gabrieli«, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, hrsg. von Bernhard Schmid, München 1996, S. 87–100.

Schülers Gesius,⁸⁸ da er als langjähriger Kantor in Frankfurt/Oder (1593–1613) ebenfalls über Verbindungen nach Schlesien verfügte. Hier zeichnen sich möglicherweise gewisse Muster der brandenburgisch-schlesischen Lasso-Rezeption ab.⁸⁹ Das lexikographische Schrifttum hat in Lasso jedenfalls die zentrale Bezugsgröße für Gregor Lange erblickt. In Caspar Theophil Schindlers im Jahr 1706 in Liegnitz erschienenen *Silesia Togata* heißt es denn auch: »Langius Orlandi modulandi proximus arte, Orlandi haut dispar laudis aroma meret.«⁹⁰

88 Zum möglichen Lehrer-Schülerverhältnis vgl. Waczkat, »Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik« (wie Anm. 87), S. 80.

89 Auch Lange selbst fungierte als Vorlagekomponist für eine Parodiemesse. Der eben erwähnte Bartholomäus Gesius (alias Bartel Göß) schrieb eine fünfstimmige *Missa ad imitationem Cantionis Gregorii Langii: Ecce venit rex tuus*. Die Motette stammt aus Langes *Cantiones aliquot novae* (1580). Vgl. Bartholomäus Gesius, *Missae ad imitationem cantionum Orlandi et aliorum probatissimorum Orlandi* (Elisabeth-Musiquen, 5), hrsg. von Lars Klingberg, Beeskow und Berlin 2009.

90 Caspar Theophil Schindler, *Silesia Togata*, Liegnitz 1706, S. 165.

Der Breslauer Signator Virgilius Haugk: Komponist und Musiklehrer im Zeichen der Reformation

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit einem schlesischen Thema und stellt einen Breslauer Komponisten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts in den Fokus: Virgilius Haugk. Er ist einer der zahlreichen, heute kaum noch bekannten sogenannten »Kleinmeister« der Reformationszeit – wobei dieser Terminus ganz im Sinne Wolfram Steudes verstanden werden soll:

»Der Begriff ›Kleinmeister‹ wird hier mit vollem Bedacht angewandt. Ebenso wenig wie in der Kunstwissenschaft soll er auch hier abwertende Bedeutung haben, sondern lediglich einen gewissen Abstand kleinerer Komponisten zu ihren die Maßstäbe setzenden großen Zeitgenossen anzeigen. Daß sich das künstlerische Durchschnittsniveau der Zeit im Werk der Kleinmeister repräsentiert, macht nicht zuletzt auch ihren Wert für die Geschichtsschreibung aus. Neuland haben sie im allgemeinen nicht erschlossen, sie sind aber den Bahnbrechern auf dem Fuße gefolgt.«¹

Für die stilistische Einordnung von Haugks musikalischen Werken wird immer wieder ein Zitat aus seinem musiktheoretischen Lehrwerk herangezogen, den *Erotemata musicae practicae ad captum puerilem formata* (Breslau: Andreas Winkler 1541). Am Ende des Traktats bezeichnet Haugk Josquin Desprez als »musicus sine controversia excellentissimus«. In Anlehnung daran glaubte etwa Wilfried Brennecke in Haugks Kompositionen zwei Vorbilder erkennen zu können, nämlich den Stil Thomas Stoltzers und den niederländischen Josquin-Stil.² Doch ist diese Verortung Haugks zwischen zwei Personalstilen problematisch, weil sie nur sehr schwer – wenn überhaupt – analytisch überzeugend nachgewiesen werden kann. Völlig abgesehen davon ist eine derartige Josquin-Bewunderung in der fraglichen Zeit schlicht als Topos zu betrachten.

1 Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978 (*Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters*), hier S. 9.

2 Wilfried Brennecke: Art. »Haugk, Virgilius«, in: *MGG* Bd. 5, Kassel und Basel 1956, Sp. 1826–1827.

Im folgenden soll Virgilius Haugks »Bedeutung für die Geschichtsschreibung« herausgearbeitet und dargestellt werden, dafür spielen seine Biographie, sein Umfeld und seine überlieferten Werke die wichtigsten Rollen.

II.

Über die Biographie des Virgilius Haugk weiß man nicht viel:³ Geboren wurde er zwischen 1490 und 1500 in Böhmen. Wo Haugk seine Jugend verbrachte und welche Ausbildung er genoss, ist nicht bekannt. Bis 1522 lebte er im schlesischen Neisse (poln. Nysa), wo er Pfründeneinkünfte bezog und wo ein gewisser Silvester Haugk, wahrscheinlich sein Bruder, über mehrere Jahre hinweg als Kantor tätig war. Zwischen 1538 und 1544 lässt sich Virgilius Haugk dann als Signator an der Stadtpfarrschule St. Elisabeth in Breslau nachweisen. Außerdem ist seine Heirat im Jahr 1542 belegt. Aus dem Testament der Ehefrau von 1555 wiederum geht hervor, dass ihr Mann zu dieser Zeit nicht mehr lebte. Außer diesen Daten gibt Betty Karol Fairchild's Wilson die Information, dass Haugk 1551 an der Wittenberger Universität immatrikuliert war.⁴ Das ließ sich jedoch in der Wittenberger Universitätsmatrikel nicht verifizieren.⁵

Die Überlieferungssituation von Haugks Kompositionen stellt sich ebenfalls nicht besonders üppig dar:

Drucke

Sacrorum hymnorum liber primus, Wittenberg 1542 (RISM 1542¹²)

- *Ad cenam agni providi* à 4 (Ostern)

3 Haugks Biographie ist skizziert in den entsprechenden Artikeln in *MGG*, *MGG*² und *NewGrove*² (Brennecke, Art. »Haugk, Virgilius« (s. *Anm.* 2.); Rainer Birkendorf, Art. »Haugk, Virgilius«, in: *MGG*², Personenteil Bd. 8, Kassel u.a. 2002, Sp. 868–869; Wilfried Brennecke: Art. »Haugk, Virgilius«, in: *New Grove*², Bd. II, London 2001, S. 137.) Ausführlicher und mit Quellenbelegen versehen findet sie sich bei Gustav Bauch, *Geschichte des Breslauer Schulwesens in der Zeit der Reformation*, Breslau 1911 (*Codex Diplomaticus Silesiae* 26), hier S. 109f und aktueller bei Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 54), hier S. 9. Außerdem findet Haugk in den folgenden Lexika Erwähnung: Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812–1814)*, Bd. 2: *Teil 1–2 (1812)*, hrsg. von Othmar Wessely, Nachdruck Graz 1966, Sp. 521 und Gottfried Johann Dlabáčz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Drei Bände in einem Band, Nachdruck der Ausgabe Prag 1815 und Prag 1913, Hildesheim u.a. 1973, Sp. 577.

4 Betty Karol Fairchild's Wilson, *Choral pedagogy. Crossroads of theory and practice in sixteenth century Germany* Ph.D. diss. Boston 1995, hier S. 527.

5 Im Juli 1553 immatrikulierte sich ein »Joannes Haug Cziecensis« in Wittenberg, zu dieser Zeit wäre Virgilius Haugk etwa 60 Jahre alt gewesen. Karl Eduard Förstemann, *Album Academiae Vitebergensis 1502 – 1602*, Leipzig 1841, hier S. 283.

- *Accende lumen sensibus* à 4 (Pfingsten)⁶
- *O gloriosa Domina* à 4 (Mariä Himmelfahrt)
- *Angelum pacis Michael* à 4 (Michaelis)⁷

Neue Deutsche Gesenge, Wittenberg 1544 (RISM 1544²¹)

- *Wir gläuben all an einen Gott* à 5 (Nr. 42)

Handschriften

Ms.mus. Bártfa 22 (nur Tenor und Vagans erhalten)⁸

- *Ubi caritas et amor* à 5 (Nr. 116)

Ms.mus. Bártfa 23 (nur Bassus erhalten)

- *Pater, filius, sanctus spiritus* à 5 (Nr. 112)

Utrechter *Liber Psalmorum* (nur Discantus erhalten)⁹

- *Deus quis similis erit tibi* (Ps. 82; Nr. 22)

Zwickau Ratsschulbibliothek Mus.Ms. 73¹⁰

- *Verbum caro factum est* à 4 (Weihnachten) →

6 Die beiden Hymnen *Ad cenam agni providi* und *Accende lumen sensibus* finden sich außerdem in der Handschrift Cod.mus.fol. I 24 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Diese Handschrift stammt aus dem Bestand der ehemaligen Stuttgarter Hofkapelle und enthält vor allem Abschriften aus Rhaws *Sacrorum hymnorum liber primus*. Siehe dazu Clytus Gottwald, *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Erste Reihe, Erster Band: Codices Musici (Cod. Mus. fol. I 1–71)*, Wiesbaden 1964, hier S. 43–46.

7 Auch *Angelum pacis Michael* findet sich in einer Parallelüberlieferung, und zwar im handschriftlichen Zusatz zu Mus.pr. Bártfa 6. Hier handelt es sich ebenfalls in weiten Teilen um eine Abschrift aus Rhaws *Sacrorum hymnorum liber primus*. Siehe dazu Róbert Árpád Murányi, *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*, Bonn 1991 (*Deutsche Musik im Osten* 2), S. XXXI (Nr. 6), S. 165 (Nr. 2422) und S. 440 (Nr. 2422).

8 Die gesamte in Budapest aufbewahrte Bartfeld-Sammlung ist verzeichnet bei Murányi, *Thematisches Verzeichnis* (s. Anm. 8). Zu Ms.mus. Bártfa 22 und 23 siehe außerdem Hans Albrecht, »Zwei Quellen zur deutschen Musikgeschichte der Reformationszeit. Die Handschriften Bártfa 22 und 23 des Ungarischen Nationalmuseums zu Budapest«, in: *Die Musikforschung* 1 (1948), S. 242–285, zu Haugk dort S. 253, 265 und 278.

9 Willem Elders, »Ein handschriftlicher ›Liber Psalmorum‹ aus der deutschen Überlieferung«, in: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, hrsg. von Ludwig Finscher, München 1981 (= *Wolfenbütteler Forschungen* 6), S. 47–69. Haugks Vertonung wird dort nur im Inhaltsverzeichnis der Handschrift erwähnt (S. 60). Siehe auch Martin Just, »Die Schalreuter-Handschrift ZwickauR 73. Ein vorläufiger Bericht«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, S. 179–192, hier v. a. S. 181–184. Wolfram Steude kannte das Stimmbuch noch nicht. Haugks Psalmvertonung fehlt in der Aufzählung seiner Werke im *MGG*²-Artikel (Birkendorf: Art. »Haugk, Virgilius«, s. Anm. 3).

10 Nachweis bei Reinhard Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau*, Leipzig 1893–1896 (*Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte*), S. 4–14; moderne Edition der Handschrift: *Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Ratsschulbibliothek Zwickau*

- *Ite in orbem* à 5 (Christi Himmelfahrt)
- *Apparuerunt apostolis* à 5 (Pfingsten)
- *In monte oliveti* à 5 (Gründonnerstag)

Auffällig ist die Tatsache, dass alle Quellen, in denen Werke von Haugk überliefert sind, einen Bezug zu Wittenberg und zu Georg Rhaw haben. Bei den beiden Drucken aus Rhaws Offizin ist das offensichtlich. Für die Handschriften soll der Zusammenhang kurz erläutert werden: Die beiden Bártfa-Handschriften stammen aus dem Bestand der evangelischen Stadtpfarrkirche St. Aegidi im oberungarischen Bártfa (Bartfeld, slowak. Bardejov).¹¹ Oberungarn ist der nordöstliche Teil des habsburgischen Ungarn, der nach der Schlacht von Mohács 1526 und dem Fall von Buda 1541 nicht von den Osmanen besetzt worden war, und gehört heute im wesentlichen zur Slowakei. In der Mitte des 16. Jahrhunderts setzte sich dort in mehreren Städten die Reformation durch. Zeugnis dafür sind drei von Philipp Melanchthon und der *Confessio Augustana* beeinflusste Bekenntnisschriften, deren älteste den Titel *Confessio Pentapolitana* trägt.¹² Fünf oberungarische königliche Freistädte nahmen 1549 die *Pentapolitana* an, neben Bartfeld waren dies Eperies (ungar. Eperjes/slowak. Prešov), Klein-Zeben (Kisszeben/Sabinov), Kaschau (Kassa/Košice) und Leutschau (Lőcse/Levoča).

Der wohl maßgebliche Verfasser der *Pentapolitana* ist auch der Schlüssel für die engen Beziehungen zwischen Bartfeld und Wittenberg: Leonhard Stöckel (1510–1560) aus Bartfeld studierte ab dem Wintersemester 1530/31 zunächst bis 1533/34 in Wittenberg, bekleidete zwischen 1534 und 1536 das Amt des Rektors an der Schule in Eisleben, und kehrte dann für weitere drei Jahre nach Wittenberg zurück.¹³ 1538 berief der Rat der Stadt Bartfeld Stöckel an die dortige Schule

Mus.Ms. 73), hrsg. von Martin Just und Bettina Schwemer, 4 Bände, Wiesbaden u.a. 2004–2006 (*Das Erbe deutscher Musik* 115a–116b). Siehe außerdem Just, »Die Schaleuter-Handschrift ZwickauR 73« (s. *Anm. 9*) und Bettina Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen in deutschen Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts*, 2 Bände, Augsburg 1998 (*Collectanea Musicologica* 8/I–II), hier Bd. I, S. 24–26.

11 Steude, *Untersuchungen* (s. *Anm. 1*), hier S. 19–23. Zur Geschichte Bartfelds im 16. und 17. Jahrhundert und zur Musikpflege in dieser Zeit siehe Murányi, *Thematisches Verzeichnis* (s. *Anm. 8*), hier S. VII–XIX.

12 Max Josef Suda, »Der Einfluß Philipp Melanchthons auf die Bekenntnisbildung in Oberungarn (Confessio Pentapolitana, Confessio Heptapolitana und Confessio Scepusiana)«, in: *Melanchthon und Europa*, Bd. I: *Skandinavien und Mitteleuropa*, hrsg. von Günter Frank und Martin Treu, Stuttgart 2001 (= *Melanchthon-Schriften der Stadt Bretten* 6,1), S. 185–201. Hintergrund für die Entstehung der oberungarischen Bekenntnisschriften ist, dass der ungarische König Ferdinand (der spätere Kaiser Ferdinand I.) die *Confessio Augustana* als innere Angelegenheit des Reiches betrachtete, die für Ungarn keine unmittelbare Gültigkeit habe (ebenda, S. 186).

13 Eine ausführliche Darstellung der Biographie Leonhard Stöckels bietet Otto Clemen als Kommentar zu einem Brief Luthers an den Rat der Stadt Bartfeld vom 17. April 1539: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. [Abteilung 4:] Briefwechsel*, Bd. 8: 1537–1539, hrsg. von Otto Clemen,

zurück, doch auf Bestreben Melanchthons blieb Stöckel noch ein Jahr in Wittenberg. Auch nach Stöckels Rückkehr nach Bartfeld versuchte Melanchthon immer wieder, ihn von dort an einen anderen Ort zu holen, neben dem Argument der »Türkengefahr« brachte er 1544 einen Ruf auf die Pfarrstelle in Mansfeld ins Spiel, dem Stöckel jedoch ebenso wenig folgte wie dem Ruf auf eine Rektorenstelle in Breslau. Stattdessen blieb er bis zu seinem Tod 1560 in Bartfeld und wurde zu einer entscheidenden Figur der Reformation in Oberungarn.

Stöckels hervorragende Beziehungen nach Wittenberg blieben nicht ohne Folge: Wie Wolfram Steude nachgewiesen hat, waren zwischen 1531 und 1602 insgesamt 24 Bartfelder Studenten in Wittenberg immatrikuliert (unter ihnen fünf Mitglieder der Familie Stöckel), die regelmäßig Musikdrucke und -handschriften in ihre Heimat mitbrachten. Diese Musikalien mit Wittenberger Provenienz – so folgert Steude – machen den größten Teil der Musiksammlung von Bártfa aus.

Die beiden Handschriften Ms.mus. Bártfa 22 und 23 sind außerdem Teil einer Gruppe von sieben Handschriften, die Steude in ihrer Konstellation identifiziert und einem Wittenberger Hauptschreiber (womöglich Lazarus Enderlein) zugeordnet hat.¹⁴ Neben den beiden Bartfeld-Handschriften zählen zu der Gruppe die Sammlungen Dresden, Sächsische Landesbibliothek Mus. 1-D-3 und Mus. 1-D-4, sowie Zwickau, Ratsschulbibliothek Mus.Ms. 81,2, Mus.Ms. 100,4 und Mus.Ms. 106,5. Steude betrachtet sie als Druckvorlagen für geplante Publikationen Rhaws, die aus nicht bekannten Gründen nach dessen Tod 1548 von seinen Erben nicht mehr verwirklicht worden sind.

Die anderen beiden Quellen, der Utrechter *Liber Psalmorum* und die Zwickauer Stimmbücher Mus.Ms. 73, stammen ebenfalls von *einer* Schreiberhand, und zwar von der des Zwickauer Cantors Jodocus Schalreuter (1486/87–1550). Schalreuter hatte an der Universität Leipzig studiert und wurde 1525 Bürger der Stadt Zwickau.¹⁵ Dort bekleidete er wohl ab Mitte oder Ende der 1520er Jahre das Amt des Kantors an der Ratsschule. Nachdem Zwickau im Schmalkaldischen Krieg an den albertinischen Herzog Moritz von Sachsen gefallen war, wurde Schalreuter wegen seiner Treue zum ernestinischen Kurfürsten Johann Friedrich der Stadt verwiesen. Seine Bemühungen um eine Wiederaufnahme scheiterten daran, dass er nicht bereit war, Moritz als neuen sächsischen Kurfürsten anzuerkennen. Schal-

Weimar 1938, hier S. 406–409. Weitere und neuere Literatur zu Stöckel listet Suda, »Einfluß« (s. Anm. 12), hier S. 189f, v. a. Anm. 5.

14 Steude, *Untersuchungen* (s. Anm. 1), hier S. 138–144. Siehe auch Marie Schlüter, *Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert. Quellenkundliche und sozialgeschichtliche Untersuchungen*, Göttingen 2010 (*Abhandlungen zur Musikgeschichte* 18), hier v. a. S. 128–138.

15 Zu Schalreuters Biographie siehe Martin Just: Art. »Schalreuter, I. Jodocus«, in: *MGG*², Personenteil Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 1183–1185 sowie *Die Handschrift des Jodocus Schalreuter* (s. Anm. 10), hier Bd. I, S. VII–XI und Otto Clemen, »Jodocus und Paul Schalreuter in Zwickau«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1932/33), S. 320–323.

reuters Widerstand gegen Moritz und das Augsburger Interim gingen so weit, dass er sich 1550 aktiv an der Verteidigung Magdeburgs gegen die Verfechter des Interims beteiligte und dieses Engagement mit seinem Leben bezahlte.

Die musikalische Kompetenz Jodocus Schalreuters war zu seinen Lebzeiten besonders im Wittenberger Umfeld bekannt und geschätzt, wie Dokumente von Philipp Melanchthon, Antonius Musa und Georg Rhaw belegen.¹⁶ Außerdem ist Schalreuter der Widmungsträger von Rhaws *Officia Paschalia. De Resurrectione et Ascensione Domini*, Wittenberg 1539 (RISM 1539¹⁴), nachdem er Rhaw bei der Auswahl der Stücke für den Band geholfen hatte.¹⁷

Musikgeschichtlich bedeutsam ist aus heutiger Perspektive vor allem die Zwickauer Schalreuter-Handschrift. Sie besteht aus sechs Stimmbüchern, und wurde von Schalreuter wahrscheinlich ab Mitte der 1530er Jahre planvoll angelegt.¹⁸ Gegliedert ist die Handschrift in zweimal drei Abteilungen, nämlich Psalmvertonungen und Responsorien, jeweils zu vier, fünf und sechs Stimmen. Innerhalb dieser Abteilungen lässt sich allerdings keine liturgische Ordnung erkennen. Das spricht neben der sorgfältigen kalligraphischen Gestaltung dafür, dass Schalreuter die Handschrift nach Gelegenheit und für den privaten Gebrauch anfertigte (und nicht etwa als Druckvorlage für Rhaw). Außerdem finden sich alle Komponistenzuweisungen im Bassus-Stimmbuch und es ist bekannt, dass Schalreuter selbst Bass gesungen hat. Sein »eigenes« Stimmbuch hat er also mit den meisten Informationen versehen.

Der Utrechter *Liber Psalmorum* ist auch von Schalreuter zusammengestellt bzw. geschrieben worden und dürfte etwa gleich alt sein wie die Zwickauer Stimmbücher.¹⁹ Doch unterscheiden sich beide Handschriften vor allem in zwei wesentlichen Punkten: Erstens ist das Utrechter Stimmbuch nicht so sorgfältig angelegt wie die Zwickauer Handschrift.²⁰ Zweitens weist der *Liber Psalmorum* eine deutlich klarere Ordnung auf als die einzelnen Abteilungen des Zwickauer Manuskriptes: Die in der Utrechter Handschrift enthaltenen Psalmen folgen von Nr. 1 bis 43 und von Nr. 45 bis 55 der Ordnung des Psalters.²¹

16 Die meisten Briefe stammen aus dem Umfeld des Zwickauer Ratsherrn Stephan Roth, der in Wittenberg studiert hatte und dessen Frau eine Schwägerin Georg Rhaws war. Siehe dazu das Vorwort zu *Die Handschrift des Jodocus Schalreuter* (s. Anm. 10), hier Bd. I, S. IXf.

17 Ebenda, S. IX.

18 Zur Entstehungsgeschichte und der Gestaltung der Handschrift siehe ebenda S. XI-XIV, außerdem Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen* (s. Anm. 10), hier Bd. 1, S. 24–26 und Just: »Die Schalreuter-Handschrift ZwickauR 73« (s. Anm. 9).

19 Ebenda S. 181. Willem Elders hatte noch die Vermutung geäußert, Schalreuter habe die Utrechter Sammlung erst in seinen beiden letzten Lebensjahren angelegt (Elders: »Ein handschriftlicher ›Liber Psalmorum‹« (s. Anm. 9), hier S. 49).

20 Für einen Schriftvergleich siehe die Abbildungen 1 und 2 ebenda S. 50f.

21 Just, »Die Schalreuter-Handschrift ZwickauR 73« (s. Anm. 9), hier S. 182.

Auch wenn die Utrechter und die Zwickauer Handschrift beide von Schalteuter geschrieben wurden, so kann doch allenfalls das Utrechter Stimmbuch als Druckvorlage für Rhaw gelten, die Zwickauer Handschrift war für den privaten Gebrauch gedacht.

Haugks Kompositionen sind also nur aus Quellen überliefert, für die sich eine Beziehung zu Wittenberg und zu Georg Rhaw nachweisen lässt. Ob diese Verbindung stilistische Konsequenzen hat, soll unten diskutiert werden.

III.

Zunächst verdient jedoch der Titel »Signator«, den Haugk trug, eine besondere Erwähnung: Bezeichnet wird damit ein Schul- und Kirchenmusiker – eine Besonderheit, die von Breslau ausging und bald in ganz Schlesien üblich war.²² Die Titel »Cantor« und »Succentor« waren als *officium in ecclesia* dem Prälaten des Domkapitels bzw. dem Vikar vorbehalten, und hatten – so die Formulierung Fritz Feldmanns – »mit der praktischen Musikausübung nichts zu tun.«²³ Die Schulmusiker der Breslauer Domschule und der beiden Stadtpfarrschulen St. Elisabeth und St. Maria Magdalena bezeichnete man hingegen als Signator und Subsignator.

Der Begriff »Signator« leitet sich von lat. *signum* ab und hängt wahrscheinlich mit der Tätigkeit des Signators im kirchlichen Bereich zusammen: Der Signator gab »die ›Zeichen‹, die mit der äußeren Ordnung des Chorgesanges wie die zum Einzug, zur Gruppierung usw. zusammenhängen.«²⁴ In der Schule war der Signator für den Musikunterricht zuständig, also das Einüben des gregorianischen Chorals für die Gottesdienste, außerdem für den Leseunterricht der *elementarii*.

Virgilius Haugk war zwar auf dem Papier ein solcher Signator, doch fällt genau in seine Amtszeit an der St. Elisabeth-Schule in Breslau eine Veränderung dieser Situation. 1523 bekannte sich der Rat der Stadt Breslau offiziell zur Reformation und übernahm zwei Jahre später das Patronat über die beiden Pfarrschulen St. Elisabeth und St. Maria Magdalena.²⁵ Die Schul- und Kirchenordnung von 1528 hält

22 Siehe dazu vor allem Niemöller, *Untersuchungen* (s. Anm. 3), hier S. 3–10 und S. 628f., außerdem Bauch, *Geschichte* (s. Anm. 3), hier S. 340 und Fritz Feldmann, »Studien zur Geschichte der Schulmusik Schlesiens«, in: *Hamburger Mittel- und Ostdeutsche Forschungen* 7 (1970), S. 153–206, hier S. 165f.

23 Ebenda S. 165.

24 Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600* (s. Anm. 3), hier S. 628f.

25 Die Einführung der Reformation in Breslau wird festgemacht an der Berufung des Dr. Johann Heß zum Pastor der Maria Magdalenen-Kirche durch den Rat der Stadt und gegen den Widerstand des Domkapitels. Siehe dazu Günter Elze, *Breslau. Biographie einer deutschen Stadt*, Leer 1993, hier S. 43. Zur Biographie von Heß siehe Georg Kretschmar, Art. »Heß, Johann«, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 9, Berlin 1972, S. 7–8, außerdem Werner Bellardi, »Johann Heß«, in: *Schlesische Lebensbilder* 4 (1931), S. 29–39.

fest, worin die Aufgaben des Signators zu dieser Zeit bestanden.²⁶ Darin bestimmt der Rat, »das in yder schule ein schulmeister sein soll, drei baccalaurien, ein signator und zwene auditores.«²⁷ Darauf folgen Ausführungen über die Pflichten und den Lohn der verschiedenen Lehrer. Über den Signator heißt es:

Der signator soll haben zu lohne ein jar aus sechs mark; dorvor soll her singen uber die wochen vesper und messe und am sontage und feiertagen, welche im von den pfarhern ernent, sol her singen metten, vesper und mess, doneben etlich antiphon und responsoria, aber sunst deutze lieder, die im angezeigt werden.²⁸

Damit ist der Signator eindeutig als Kirchenmusiker beschrieben. Außerdem wird deutlich, dass die Breslauer Gemeinden nach der Reformation an zwei Horen des Stundengebets festhielten, während der Woche an der Vesper, an Feiertagen außerdem an der Mette bzw. Matutin. Indem in der Kirchenordnung von deutschen Liedern die Rede ist, wird wiederum klar, dass die anderen Gesänge lateinische Texte hatten. Deren Verwendung im protestantischen Gottesdienst ist in der Frühphase der Reformation häufig im Umfeld von Lateinschulen zu finden.²⁹ Vesper und Mette waren dabei in erster Linie Schüलगottesdienste und hatten deswegen ihren pädagogischen Zweck zu erfüllen: Die Schüler sollten sich im Singen und im Lateinischen üben und gleichzeitig mit den Bibeltexten vertraut werden.

Der Signator hatte außerdem weitere Pflichten, mit denen er sein Gehalt aufbessern konnte:³⁰

Dieweil man im aber in den horis keine stelle geschicken kann, und die zwen auditores mit vil kleinen knaben uberleget, soll her in der schul die elementarios des tages etliche stunden noch befel der hie zuvordenten herrn doctor den zween auditoribus helfen uberlesen; und

26 Ein Abdruck dieser Schulordnung findet sich in: *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts* Bd. 3: *Die Mark Brandenburg. Die Markgrafenthümer Oberlausitz und Niederlausitz, Schlesien*, hrsg. von Emil Schling, fortgeführt vom Institut für Evangelisches Kirchenrecht der Evangelischen Kirche in Deutschland zu Göttingen, Leipzig 1909, hier S. 396–400. Außerdem gibt es eine sprachlich modernisierte Fassung mit einigen Erläuterungen bei Bauch, *Geschichte* (s. *Anm.* 3), hier S. 72–77.

27 *Die evangelischen Kirchenordnungen* (s. *Anm.* 26), hier S. 396.

28 Ebenda S. 397.

29 Siehe dazu (wenn auch ohne Bezug zu Breslau) Jürgen Heidrich, »Deutsch oder lateinisch nach bequemiigkeit? Zur Bedeutung der Volkssprache für die protestantische Vesperpraxis im 16. Jahrhundert«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 82 (1998), S. 7–20; Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen* (s. *Anm.* 10), hier Bd. 1, S. 195–198. Für Schlesien konstatiert Fritz Feldmann einen im Gegensatz zu anderen deutschen Territorien deutlich geringeren Eingriff in die alte Liturgie, den er mit den »maßvollen kirchlichen Reformen« sowie dem besonders stark ausgeprägten Lateinschulwesen erklärt; siehe Feldmann: »Studien« (s. *Anm.* 22), hier S. 166.

30 Im Gegensatz zum Schulmeister, der 40 Mark im Jahr verdiente, und den Baccalaurien, die je zwanzig Mark bekamen, war der Signator mit seinen sechs Mark deutlich schlechter besoldet.

dorvor sol man im geben ein jor lang vier mark zu den obgenannten sechs marken [...]

Doneben was im von dem begrebnuss der todten zustendig noch ausweisung der selben ordnung, mag her auch seinen vorgesetzten lohn unschedlich doneben nehmen.³¹

Auch durch dieses Dokument wird die kirchenmusikalische Funktion des Signators deutlich, denn neben den regulären Gottesdiensten war er auch für Begräbnisse zuständig. Außerdem wurde er als Unterstützung für die *auditores* beim Leseunterricht der Schulanfänger eingesetzt.

Auch der schulische Musik- und Gesangsunterricht zählte zu den Aufgaben des Signators:

Es sol auch den knaben alle wochen ein lection nach ordnung der herrn doctor in der musica gelesen, und im singen treulich und fleissig so wol als in andern genotigten kunsten underweist und geubet werden.³²

Und schließlich war der Signator für die Disziplin der Chorknaben verantwortlich:

Am sonnobot, sonntag und andern feiertagen, so man in der schulen nicht list, sollen alle knaben zur messe und zur vesper in den chor gehen, aldo singen, und nicht vor geordneter zeit aus dem chore laufen; dorauf soll der signator ein fleissig aufschauen haben, und so sie hiraus laufen, sie vermerken und dorum zimlich zu seiner zeit strafen.³³

1540 wird in Breslau erstmals die Bezeichnung »Cantor« für das Amt des Schul- und Kirchenmusikers verwendet – also mitten in der Amtszeit von Haugk (1538–1544). Die Quelle dafür ist ein Memorialzettel, mit dem Ambrosius Moiban, der Pastor von St. Elisabeth und einer der beiden Verfasser der zitierten Schul- und Kirchenordnung von 1528, den Rat der Stadt um Ergänzungen zu eben dieser Ordnung bittet.³⁴

Im dritten Artikel bemerkt er, für Hochzeitsgottesdienste sei es nötig »das eine ordnung gemacht werde, was man dem schulmeister, dem musico oder cantori, den baccalaurien vnd den andern gesellen von solchem geprenge, so man das Te

31 *Die evangelischen Kirchenordnungen* (s. Anm. 26), hier S. 397.

32 Ebenda S. 398.

33 Ebenda.

34 Abgedruckt bei Gustav Bauch, *Aktenstücke zur Geschichte des Breslauer Schulwesens im XVI. Jahrhundert. Evangelische Realschule II zu Breslau. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht 1898*, Breslau 1898, hier S. 42f. Siehe auch Niemöller, *Untersuchungen* (s. Anm. 3), hier S. 7.

deum laudamus singet und figurirt, geben sol, auch so es der signator schlecht [= schlicht] hinweg singet.«³⁵

Diese Textpassage benennt den Unterschied zwischen Cantor und Signator, der von der Mitte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in Breslau Bestand haben sollte: Der Cantor ist für den figurierten Gesang, der Signator dagegen für den schlichten Choralgesang zuständig.³⁶ Der Memorialzettel nennt zwar zum ersten Mal den Titel Cantor, doch taucht dieser als offizielle Amtsbezeichnung in Breslau erst 1558 auf.³⁷ Daneben blieb der Signatorentitel bis zum Ende des Jahrhunderts erhalten.

Das Verhandlungsergebnis zwischen Pfarrer und Rat von 1540 zeigt, dass der Musikunterricht der Maria Magdalenen-Schule verbessert werden musste, um mit demjenigen an der Elisabeth-Schule mithalten zu können:

[...] wo ein gelerther musicus zw bekommen, das man yme das officium der cantorey eyngelbe, dorczu auch jerlichen die 10 cleine margk, domit er die jugenth in massen wie zw S. Elisabeth in musica instituyrthe vnd vntherweisethe, dergleichen auch die obgedachte kyrchen zw S. Mariemagdalenen mit gesange vnd anderem richtig hilde vnd also beyde kyrchen gleichmefigk mit figurirthem gesange gecziret vnd erhalthen mochten werden.³⁸

Erklärtes Ziel der Kommission von Stadtrat und Pfarrern ist es also, in den Gottesdiensten Figuralmusik erklingen zu lassen. Dafür wiederum muss ein »gelehrter Musicus« eingestellt werden, der den Schülern die nötigen Grundlagen vermitteln kann. Als Vorbild wird die Schule und Kirche von St. Elisabeth genannt, an der Virgilius Haugk die Pflege der Mensuralmusik bereits 1540 offenbar so verwirklichte, wie es nunmehr auch für die Maria Magdalenen-Schule wünschenswert war.³⁹ Haugk erfüllte also – obwohl offiziell nur als »Signator« bezeichnet – die Anforderungen, die an einen Cantor, also einen »gelehrten Musicus« gestellt wurden.⁴⁰

35 Bauch, *Aktenstücke* (s. Anm. 34), hier S. 43.

36 Dass diese Unterscheidung um 1540 noch nicht ganz trennscharf war, zeigt das Ergebnis von Moibans Verhandlungen mit dem Stadtrat: Dort ist festgelegt, dass man für ein choraliter gesungenes *Te Deum* in einem Hochzeitsgottesdienst 24 Groschen zu bezahlen habe, von denen »dem cantori« sechs Groschen zustehen. Ein »mit der orgell gefigurirth[es]« *Te Deum* ist doppelt so teuer, »dem cantori« sind 48 Groschen zu bezahlen. Bauch, *Aktenstücke zur Geschichte des Breslauer Schulwesens im XVI. Jahrhundert* (s. Anm. 34). S. 44.

37 Niemöller, *Untersuchungen* (s. Anm. 3), hier S. 7f., außerdem Bauch, *Geschichte* (s. Anm. 3), hier S. 340.

38 Bauch, *Aktenstücke* (s. Anm. 34), hier S. 44.

39 Niemöller, *Untersuchungen* (s. Anm. 3), hier S. 9.

40 Gustav Bauch zählt Haugk »zu den Signatoren alten Stils [...], [der] eigentlich Kantor zu nennen wäre, da er ein »Musicus« war«; siehe: *Geschichte* (s. Anm. 3), hier S. 342.

Somit bekleidete Virgilius Haugk das Signatorenamt in einer interessanten Umbruchszeit: Das Aufgabengebiet des Schulmusikers wurde größer – es schloss nunmehr auch die Figuralmusik ein – und damit der Anspruch an den schulischen Musikunterricht höher. Treibende Kraft für die Veränderungen war der humanistisch ausgebildete Pastor Ambrosius Moiban.

IV.

Aufschlüsse zu Virgilius Haugks Musikunterricht liefert sein bereits erwähntes Lehrbuch *Erotemata musicae practicae ad captum puerilem formata* (Fragen der praktischen Musik formuliert für den Verstand der Knaben).⁴¹ Es wurde im März 1541 in der Breslauer Offizin des Andreas Winkler gedruckt. Am Ende des Werkes steht eine Elegie, die an den Breslauer Ratsherrn Sebastian Hennemann gerichtet ist, der als Vertreter des Rates 1540 über Moibans Memorialzettel mit verhandelt hatte.

Bereits 1545 erlebte das Werk in Breslau eine zweite Auflage.⁴² Sie ist die Grundlage, auf der bisher alle Publikationen zu Haugk und seinen *Erotemata* entstanden. Häufig wird überhaupt nur die zweite Auflage erwähnt, man findet sogar die Behauptung, die erste Auflage des Druckes sei verloren.⁴³ Tatsächlich existiert jedoch ein Exemplar davon in der Universitätsbibliothek Wrocław.⁴⁴

41 Beschreibungen des Werkes sind zu finden bei Niemöller, *Untersuchungen* (s. [Anm. 3](#)), hier S. 9f; Lothar Hoffmann-Erbrecht und Fritz Feldmann, *Musik in Schlesien*, Dülmen 1970, hier S. 35f.; Feldmann, »Studien zur Geschichte der Schulmusik Schlesiens« (s. [Anm. 22](#)), hier S. 169f., sowie bei Wilson, *Choral pedagogy* (s. [Anm. 4](#)), hier S. 53f. Siehe außerdem Klaus Wolfgang Niemöller: »Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen«, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Erster Teil: Von Paumann bis Calvisius*, hrsg. von Theodor Göllner, Klaus Wolfgang Niemöller und Heinz von Loesch, Darmstadt 2003 (*Geschichte der Musiktheorie* 8/1), S. 69–98, hier S. 89 und 93.

42 Von dieser zweiten Auflage liegt heute ein Exemplar in der Bibliothèque Royale in Brüssel; siehe: *Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis acquise par l'état Belge*, Nachdruck der Ausgabe Brüssel 1877, Bologna 1969 (*Bibliotheca musica Bononiensis* I, 7), Nr. 5459, und eines in der Bibliothek des Prager Stiftes Strahov; vgl. Rudolf Quoika, »Christoph Harant von Poschitz und seine Zeit. Ein Kapitel der böhmischen Musikgeschichte der Renaissance«, in: *Die Musikforschung* 7 (1954), S. 414–429, hier S. 416. Die Signatur in Strahov lautet FP VI 9/a, freundliche Auskunft von Jan Pišna.

43 Birkendorf: Art. »Haugk, Virgilius« (s. [Anm. 3](#)).

44 Die Signatur lautet 380605 (freundliche Auskunft von Diana Lancucka). Von dem Breslauer Exemplar wiederum gibt es einen Mikrofilm in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Signatur: Film R 2001.281, BUWrB-0386). Verzeichnet ist die Ausgabe von 1541 bei Emil Bohn, *Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1883, Hildesheim u.a. 1969, hier S. II. Zur Geschichte der Breslauer Bibliotheksbestände siehe Aniela Kolbuszewska: »Historische Grundlagen der Musiksammlungen in der

Die Publikation von Haugks *Erotemata* fügt sich nahtlos in das Bild von der Reform des Breslauer Schulwesens ein. Eine entscheidende Figur neben Ambrosius Moiban war der Buchdrucker Andreas Winkler, der seit Mitte der 1520er Jahre das Rektorenamt an der Elisabeth-Schule bekleidete. Beide hatten pädagogische Erfahrungen vorzuweisen und außerdem eine Ausbildung an der Wittenberger Universität genossen.⁴⁵ Bereits während seiner Breslauer Lehrtätigkeit zwischen 1517 und 1522 hatte sich Moiban darum bemüht, Lehrbücher herauszugeben, die für den Unterricht an einer Lateinschule geeignet waren und sich in der Präsentation des Stoffes wie in der sprachlichen Gestaltung an den Bedürfnissen der Schüler orientierten.⁴⁶ Mit der Eröffnung von Winklers Breslauer Offizin 1539 konnte Moiban die Verbreitung der Schulbücher weiter vorantreiben, nun unter vereinfachten Bedingungen: Der Rat der Stadt Breslau hatte Winkler die Errichtung der Druckerei Ende 1538 genehmigt, damit der Mangel an Schulbüchern behoben werden könne und zu diesem Zweck auch einen Zuschuss gewährt.⁴⁷ Haugks *Erotemata* wurden zwei Jahre nach der Eröffnung von Winklers Druckerei publiziert, man darf also davon ausgehen, dass sich das Werk in Moibans und Winklers humanistisch-reformatorisches Konzept einfügt. Bereits im Titel formuliert Haugk ja den von Moiban vertretenen Anspruch, sein Lehrbuch dem Verstand der Knaben anzupassen: *ad captum puerilem formata*.

Haugks *Erotemata* erweisen sich allerdings in mehrerer Hinsicht als etwas eigenwillig: Sie sind in Dialogform geschrieben (erotematische Methode), aber völlig ohne jede Kapiteleinteilung.⁴⁸ Der Zugriff auf die Grundlagen der Musik

Universitätsbibliothek zu Breslau«, in: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum*, Kongressbericht Köln 1992, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn 1994 (*Deutsche Musik im Osten* 6), S. 295–302.

45 Zu Winklers Biographie siehe Adolf Schimmelpfennig: Art. »Winckler, Andreas«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 43, Berlin 1898, S. 364–365, zu Winklers Druckerei außerdem Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden 2007 (*Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen* 51), hier S. 128. Die Angaben widersprechen sich zum Teil: Nach einem Studium in Krakau (Reske) oder in Wittenberg (Schimmelpfennig) wirkte Winkler ab 1520 als Lehrer in Breslau und wurde 1523 (Reske) bzw. 1525 (Schimmelpfennig) zum Rektor der Elisabeth-Schule berufen. 1535 erwarb er bei Melanchthon in Wittenberg den Magistergrad.

Zu Moibans Biographie siehe Dietrich Meyer, »Ambrosius Moiban (1494–1554)«, in: *Schlesische Lebensbilder* 9 (2007), S. 109–120, außerdem Adolf Schimmelpfennig, Art. »Moibanus, Ambrosius«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 22, Berlin 1885, S. 81–82. Auch in diesem Fall sind die biographischen Daten der beiden Autoren nicht völlig zur Deckung zu bringen: Moiban erwarb 1514 das Baccalaureat in Krakau und 1517 den Magistergrad in Wien. Er wurde 1518 Rektor der Breslauer Domschule (Schimmelpfennig) bzw. 1517 Lehrer daselbst, um 1520 nach einem kurzen Aufenthalt in Wittenberg zum Rektor der Maria Magdalenen-Schule berufen zu werden. 1522 begann er ein Theologiestudium in Wittenberg und kehrte 1525 als Pastor der Elisabethkirche nach Breslau zurück.

46 Meyer, »Ambrosius Moiban (1494–1554)« (s. *Anm.* 45), hier S. 110.

47 Reske, *Buchdrucker* (s. *Anm.* 45), hier S. 128.

48 Zur erotematischen Lehrmethode siehe z.B. Wilson, *Choral pedagogy* (s. *Anm.* 4), hier S. 69–71.

erfolgt in folgenden Schritten: Zunächst werden kurz die Grundlagen des einstimmigen Gesanges behandelt, dann in aller Ausführlichkeit und im Detail die Mensuralnotation, schließlich die Intervalle, die Kirchentonarten und dann erst die Mutation.⁴⁹ Fritz Feldmann folgert aus dieser Gliederung, die Vermittlung der Mensuralmusik sei das pädagogische Hauptanliegen Haugks.

Zu seinen zentralen Absichten äußert sich Virgilius Haugk im Vorwort der *Erotemata* (BN 002 355–005 358).⁵⁰ Das Vorwort richtet sich an die »studiosa iuventus« und benennt als ersten Zweck des Buches, ebendiese wissbegierige Jugend von der lästigen Abschreibearbeit im Unterricht zu befreien (»ut molestissimo aliquando describendi labore levaveris«, BN 002 355). Im folgenden appelliert Haugk an die Sorgfalt und den Eifer der Schüler (»ex tua diligentia sedulitateque«), als deren Frucht er ihnen Freude und Ehrbarkeit verspricht (»fructum laboris longe iucundissimum, voluptatem cum honestate iunctam«). Darauf setzt er zu einem allgemeinen Lob der Musik an (»Quid enim suavius, quam iucundissimis cantionibus levare miseras, labores, aerumnas?«, BN 003 356), das er relativ unvermittelt mit einem Verweis auf die Kürze seines Buches abbricht (»neque etiam libelli huius caperet angustia«).

Nun zeigt sich erstmals Haugks Polemik gegen altmodische Cantoren (»quosdam supina adeo stultitia praeditos«), denen er die musikalische Kompetenz abspricht (»sese non huius artis tantum sciolos«) und die er als Schmarotzer, Schauspieler und Narren bezeichnet (»sed et parasitos potius ac ludiones, et quod turpius est, etiam moriones quasi exhibere«).

Daraufhin kehrt Haugk wieder zu den Schülern zurück und betont, er habe sein Buch an deren Verstand ausgerichtet, und zwar sowohl inhaltlich als auch sprachlich (»me in hoc libello tuo accomodavi captui, idque non modo ipsa quam tibi trado materia, sed et dicendi modo«). Außerdem unterstreicht er noch einmal die Kürze seines Buches (»esse docendo cum prespicuitate brevem«, BN 004 357) und beruft sich dabei auf Horaz (»Quicquid praecipies esto brevis, ut cito dicta / Percipiant animi dociles, teneantque fideles«).⁵¹

Haugk erklärt, sein Buch orientiere sich an den drei Kategorien, die ein Anfänger der Musik beherrschen muss, nämlich Tonhöhen, Noten(werte) und Intervalle (»huius artis tyroni tria esse observanda [...]. Nempe Clavium, Notarum, Intervallo- rum seu systematis rationem«). Auf dieser Grundlage habe er aus den zwei Arten der Musik (gemeint sind einstimmiger Choral und mehrstimmige Mensuralmusik) eine einzige und zusammenhängende gemacht (»ut e duabus musicis, unam atque perpetuam fecerim«).

49 Zusammenfassung nach Feldmann, »Studien« (s. Anm. 22), hier S. 170.

50 Der Druck der *Erotemata* weist keine Paginierung auf, deswegen werden hier als Referenz die Bildnummern (BN) des Münchener Mikrofilmes angegeben. Jede der Bildnummern bezieht sich auf eine Doppelseite. Bei allen Zitaten wurde die Schreibweise standardisiert.

51 Das Zitat entstammt der *Ars poetica* des Horaz (CCCXXXV).

Haugk argumentiert, dass sowohl die Mensuralmusik als auch der Choralgesang ihren jeweiligen Noten folgen (»Quid enim aliud Musica (ut vocant) mensuralis, quam variarum notularum mensuram prosequitur: An non & plana ipsa seu choralis, suas quoque habet notulas?«). Er betrachtet die Noten also als das verbindende Element zwischen Choralgesang und Mensuralmusik und macht sie deshalb auch zum zentralen Gegenstand seines Traktates (»tota ipsa tractatio circa notulas versatur«). Die gängige Trennung von *musica plana* und *musica mensuralis* schreibt Haugk dem Eifer der Musikgelehrten zu (»Ex industria certe Musici rem alioqui facilem difficilem reddidere, cum e Musica una, duas atque etiam diversa fecere, in quibus tamen diversitatis est fere nihil«).

Auf das Einfügen von Beispielen und Übungen verzichtet Haugk, weil sie für die Schüler überall leicht zu finden seien und es viele zeitgenössische Komponisten gebe (»partim ob id quod nullibi fere non eiusmodi adunde reperiantur exercitia, partim quod nostra haec aetas harmonistas fere plures habeat quam Musicae studiosos«).

Am Ende des Vorwortes steht ein jambisches Schmähdgedicht, das die Polemik Haugks gegen die altmodischen Cantoren wieder aufgreift und auf die Spitze treibt (BN 005 358):

Cæterum si quis fuerit, qui haec mea fastidierit, is sibi hisce Iambus
responsum putet.

Nolo mem legas libellum, rancide
Cantor: tibi serena vox non est, neque
Serena mens, recede, displicent scio
Tibi, placent quae caeteris peroptime.
Nil dente livido nocebis pessime.
Non est tuum vereatur ut morsum, cui
Syncerus est animus, voluntas maxima
Omnes iuvare neminemque laedere.
Molestus esse si voles nobis, scias
Nos ista non tibi dedisse, sed bonis
Pueris, quibus pergrata speramus fore
Haec nostra. Abi, recede, cantor rancide.

Die Lektüre des Vorwortes und der *Erotemata* wirft zwei Fragen auf. Erstens: Gegen wen richtet sich die scharfe Polemik, wer ist der rückwärtsgewandte, altmodische Cantor? Zweitens: Hat sich Virgilius Haugk beim Verfassen seiner *Erotemata* an einem Vorbild orientiert?

Einen Anhaltspunkt bietet Haugks Vorhaben, den Choralgesang und die Figuralmusik in einer einzigen *musica* zusammenzufassen. Denn eine ähnliche Idee

findet sich in den drei musiktheoretischen Werken des Sebald Heyden (1499–1561), der zwischen 1525 und 1561 Rektor der Nürnberger St. Sebaldus-Schule war.⁵² In der Widmungsvorrede der *Musicae στοιχείωσις* (zu deutsch: Elementarunterricht der Musik) wendet sich Heyden dezidiert gegen den gregorianischen Choral und dessen übermäßige Verwendung im Gottesdienst.⁵³ Er betont den negativen Einfluss auf die Schüler, wenn diese nach dem mühsamen Unterricht in den Gottesdiensten die Chormelodien singen müssen, und das nicht zu ihrer Erbauung oder zu ihrem eigenen Nutzen. Für die Knaben bedeute das Singen der Chormelodien also nur Mühe und Last, vom Geist und der Wahrheit des Gottesdienstes trenne sie das Choral Singen eher, als dass es sie ihnen näher bringe.

Zu Beginn des eigentlichen Traktats erklärt Heyden dann, warum er die Choralnotation in seiner Abhandlung nicht berücksichtigt:

MUSICAE species sunt duae, Simplex et figurata. Simplex est, in qua omnes notulae, ut eiusdem fere formae ac coloris sunt, ita et quantitate aequivalent. Vulgus Choralem vocat. Ea vero, quia nihil plane habeat, quod non idem et figuratae sit, a me hic consulto omittitur.⁵⁴

Heyden vertritt die Meinung, dass die Choralnotation in der Mensuralnotation enthalten ist und dass man demzufolge kein eigenes Studium der Choralnotation brauche. Deswegen gibt es in seiner *Musicae στοιχείωσις* auch kein Kapitel zur Choralnotation. Offensichtlich ist die Argumentation Virgilius Haugks für die Zusammenfassung der *musica plana* und der *musica mensuralis* also derjenigen Sebald Heydens ähnlich: Beide Autoren gehen davon aus, dass das Studium der Mensuralnotation für die Schüler völlig ausreichend ist, um auch die Chormelodien singen zu können.

In diesem Punkt unterscheiden sich Haugk und Heyden deutlich von anderen reformatorisch beeinflussten Lehrwerken für den schulischen Musikunterricht, wie etwa von den Schriften Georg Rhaws und Nikolaus Listenius.⁵⁵

52 *Musicae στοιχείωσις* (Nürnberg: Friedrich Peypus 1532), *Musicae, id est artis canendi libri duo* (Nürnberg: Johannes Petreius 1537) und *De arte canendi ... libri duo* (Nürnberg: Johannes Petreius 1540). Die beiden jüngeren Werke können als zweite und dritte Edition der *Musicae στοιχείωσις* aufgefasst werden, die vor allem um zahlreiche Notenbeispiele erweitert wurden. Siehe dazu Clement A. Miller, »Sebald Heyden's *De arte canendi*: Background and contents«, in: *Musica disciplina* 24 (1970), S. 79–99, hier S. 79.

53 Eine deutsche Paraphrase dieser Vorrede bietet Alfred Kosel, *Sebald Heyden (1499 – 1561). Ein Beitrag zur Geschichte der Nürnberger Schulmusik in der Reformationszeit*, Würzburg 1940 (*Literaturhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen* 7), hier S. 27–29.

54 Fol. 6^v–7^r. Zitiert nach dem Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München (URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10187580-6, aufgerufen am 14.07.2016).

55 Die Unterscheidung zwischen Musiklehrbüchern für die Schule und solchen für die Universität nimmt Klaus Wolfgang Niemöller vor; siehe: Niemöller, »Deutsche Musiktheorie« (s. Anm. 41), hier S. 79–85 (universitäre Lehrbücher) und S. 89–92 (schulische Lehrbücher). Georg Rhaw:

Ein weiteres Indiz weist darauf hin, dass Haugk Heydens Lehrwerk gekannt und nachgeahmt haben dürfte. Auf dem Titelblatt von Heydens *Musicae στοιχείωσις* findet sich ein vierzeiliges Gedicht im elegischen Distichon, in dem sich der Autor an den kleinlichen Kritiker wendet:

AUTOR ZOILO.

Heus tu, ne dentes acuas, tibi Zoile dico.

Non tibi, sed pueris haec damus ingenius.

Hinc pudeat, moneo, rosisse aliena, quod ipsum

Stulticia est, ni des his meliora prius.

Ähnlich wie Haugk scheint auch schon Heyden Kritik an seinem Werk von vornherein einkalkuliert zu haben. Und so erklärt auch er (allerdings in weniger scharfem Ton als Haugk), sein Werk richte sich an die anständige Jugend und nicht an den hämischen Kritiker.

Es gibt also zusammenfassend zwei Gemeinsamkeiten der beiden Lehrbücher, die eine Vorbildfunktion der *Musicae στοιχείωσις* Heydens für die *Erotemata* Haugks wahrscheinlich machen: Beide Autoren vertreten die Ansicht, das Studium der Mensuralmusik vermittele auch das nötige Wissen für das Singen von Choralmelodien und beide weisen mögliche Kritiker von vornherein in ihre Schranken.⁵⁶

Wegen der mehrfach erwähnten Polemik des Vorwortes von Haugks *Erotemata* bietet es sich an, nach einem Negativvorbild zu suchen, von dem Haugk sich absetzen wollte – und damit möglicherweise der Frage näherzukommen, gegen wen die Polemik gerichtet ist.

Ein theologischer Gegner des Pastors Ambrosius Moiban und entschiedener Vertreter des alten Glaubens ist an dieser Stelle womöglich ein Schlüssel: Johannes Cochlaeus (1479–1552). Moiban hatte 1533 einen lateinischen Katechismus verfasst, der 1535 in auch in deutscher Sprache erschien.⁵⁷ Zu diesem Katechismus veröffentlichte Cochlaeus 1537 eine Gegendarstellung mit dem Titel *Ein Kurtzer Bericht auff D. Moibanus Catechismum*, in deren Einleitungspassage er die Zu-

Enchiridion utriusque musicae practicae (Wittenberg: Georg Rhaw 1517), Nicolaus Listenius: *Musica* (Wittenberg: Georg Rhaw 1537). Diese beiden Werke erlebten zahlreiche Neuauflagen und erfreuten sich extrem weiter Verbreitung: Rhaws *Enchiridion* wurde allein in Wittenberg zehnmal nachgedruckt, Listenius' *Musica* über vierzigmal an verschiedenen Orten; vgl. Niemöller: »Deutsche Musiktheorie« (s. Anm. 41), hier S. 74f.

56 Eine genaue Überprüfung, inwieweit sich die Lerninhalte und die Lehrmethode in den Traktaten von Haugk und Heyden überschneiden, steht bisher noch aus. Die *Musicae στοιχείωσις* ist im Unterschied zu den *Erotemata* jedenfalls nicht in Dialogform geschrieben.

57 Ambrosius Moiban, *Catechismi Christiani Capita, Iuuenibus his, qui in literis honestis, progressum aliquem fecerunt proponenda*, Wittenberg: Hans Weiß 1533; Ambrosius Moiban, *Catechismus, Auff zehen Artikel Göttlicher schrift gestellet wie man fur Gott vnd den menschen ein Christlich frumes leben furen sol*, Wittenberg: Hans Weiß 1535.

stände an den Breslauer Pfarrkirchen kritisiert.⁵⁸ Zunächst betont Cochlaeus, er kenne Moiban nicht persönlich und wolle ihn auch nicht persönlich angreifen, vielmehr gehe es um die Religion und die Tatsache, dass »ers mit dem Luther helt« (BN 6–7). Cochlaeus kritisiert die beiden Breslauer Pastoren: Der eine Prediger (Ambrosius Moiban) sei ein Laie und habe daher kein Recht, ein Prediger- oder Priesteramt auszufüllen, der andere (Johann Heß) sei zwar ein geweihter Priester, aber mittlerweile verheiratet (BN 7–8). Cochlaeus ist es »warlich leyd for die feinen / mechtigen und hochberümpften Stat Breßlau« (BN 10), weil sie sich von den beiden für ihn nicht akzeptablen Pastoren vom rechten Glauben abbringen lasse. Nach einem Abschnitt über die Verdienste des alten Breslau für die katholische Kirche stellt Cochlaeus erneut die Berechtigung Moibans und Heß' für ihre Ämter in Frage. Doch kommt Cochlaeus nicht umhin, auch seine Anerkennung für Moiban zu äußern: »so vil er von zucht unn tugent saget / laß ich mir wol gefallen / wo es unvermenget mit yrtumb ist« (BN 20).

Ab 1539 hatte Cochlaeus ein Kanonikat am Breslauer Domkapitel inne und lebte von 1539 bis 1543 und von 1549 bis zu seinem Tode 1552 in Breslau.⁵⁹ Kurz nach dem Verfassen seiner Schrift gegen Moiban und kurz vor der Veröffentlichung von Haugks *Erotemata* kam Cochlaeus also nach Breslau und bemühte sich dort, der »weiteren Protestantisierung des Bistums vorzubeugen.«⁶⁰ Er wurde also zu einem direkten Gegenspieler Moibans, der seinerseits die Reformation in Breslau vorantrieb. Außerdem war Cochlaeus bestrebt, in Breslau eine Druckerei für katholisches Schriftgut einzurichten,⁶¹ was ihm nicht gelang – in seiner Zusammenarbeit mit Andreas Winkler war Moiban ihm auch auf diesem Gebiet ein Konkurrent. Diese kurze Skizze mag genügen, um eine Gegnerschaft von Moiban und Cochlaeus plausibel zu machen. Zieht man in Betracht, dass die Veröffentlichung von Haugks *Erotemata* 1541 höchstwahrscheinlich unter dem Einfluss Moibans zustande kam, und dass Cochlaeus selbst ein musiktheoretisches Lateinschul-Lehrbuch verfasst hat, so lohnt es sich, über mögliche Beziehungen von Haugks *Erotemata* und Cochlaeus' *Tetrachordum musices* (Nürnberg: Johann Weysenburger 1511) nachzudenken.

58 Johannes Cochlaeus, *Ein Kurtzer Bericht auff D. Moibanus Catechismum*, Leipzig: Nikolaus Wolrab 1537, zitiert nach dem Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München (URN: [urn:nbn:de:bsb:11119119-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:11119119-9), aufgerufen am 14.07.2016). Die Angaben der Bildnummern (BN) im Text beziehen sich auf dieses Digitalisat.

59 Remigius Bäumer, *Johannes Cochlaeus (1479–1552). Leben und Werk im Dienst der katholischen Reform*. Münster 1980 (*Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung* 40). Zu Cochlaeus' Breslauer Jahren dort v. a. S. 51f. und 65f.

60 Ebenda, S. 51.

61 Ebenda, S. 52. Cochlaeus fand tatsächlich einen Verleger für seine Ansprüche (wenn auch nicht in Breslau), den von Leipzig nach Mainz übersiedelten Franz Behem.

Cochlaeus schrieb das *Tetrachordum* in seiner Zeit als Rektor der St. Lorenz-Schule in Nürnberg (1510–1515). Es ist in vier Traktate gegliedert: *De musicis elementis*, *De Musica Gregoriana*, *De octo tonis meli* und *De musica mensurali*. Die drei Hauptanliegen seines Werkes nennt Cochlaeus in der Vorrede an Anton Krefß, den Propst von St. Lorenz: die fromme und gründliche Erziehung der Jugend (»ut sancta ac pervigil esset iuventutis nostrae / et in litteris / et in moribus eruditio«), die korrekte tägliche Ausführung des Choralgesangs (»ut quotidianus ille ecclesiasticus cantus / diligenter ac integre absolveretur«) sowie die Pflege der Mensuralmusik (»ut figurabilem quoque concentum (quo populus noster non mediocriter oblectatur) non negligenter omnino«).⁶²

Gegenüber älteren Musiktraktaten für den schulischen Gebrauch erweiterte Cochlaeus im *Tetrachordum* die Chorallehre um mehrere Aspekte, doch das entscheidende Novum ist die Berücksichtigung der Mensuralmusik in einem Lateinschullehrbuch.⁶³ Es ist höchst fraglich, ob Virgilius Haugk sich der Tatsache bewusst war, dass Cochlaeus der erste Autor war, der in einem Schullehrbuch sowohl Choral- als auch Figuralmusik behandelte. Doch kann Cochlaeus Haugk als exponierter Vertreter der von ihm kritisierten und für überflüssig befundenen Zweiteilung der Musik gegolten haben, da das *Tetrachordum* weit verbreitet und bekannt war.⁶⁴

Als Fazit lässt sich festhalten: Die *Erotemata musicae practicae ad captum puerilem formata* des Virgilius Haugk können als Beleg für einen »Kleinmeister« auf dem Gebiet des Musikunterrichts gelten. Haugks Traktat erscheint weniger gut verständlich und nicht so übersichtlich gegliedert wie die Werke seiner bekannteren Zeitgenossen, doch vermag es einen willkommenen Einblick in den Breslauer Musikunterricht um 1540 zu gewähren.

V.

Schließlich sollen auch die Kompositionen von Virgilius Haugk kurz betrachtet werden. Als Beispiel soll eine der Responsorienvertonungen aus der Zwickauer Schalreuter-Handschrift dienen. Wie eingangs bereits beschrieben, sind dort die vier Responsorien *Verbum caro factum est* à 4 (Weihnachten), *Ite in orbem uni-*

62 Zitiert nach dem Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München (URN: urn:nbn:de:bsb:12-bsb00007447-9, aufgerufen am 14.07.2016).

63 »[B]ei den Kirchentönen [werden] nicht nur die antiphonale Psalmodie, sondern auch die Introiten und Responsorien ausführlich behandelt, und liturgisch-musikalische Erläuterungen über die verschiedenen Formen des gregorianischen Gesangs sowie des »modus legendi choraliter« [gegeben].« Niemöller, *Untersuchungen* (s. Anm. 3), hier S. 338.

64 Auch der Zusammenhang zwischen Haugks *Erotemata* und Cochlaeus' *Tetrachordum* bedarf noch genauerer Untersuchung. Zu prüfen wäre außerdem, ob Sebald Heyden, der ja ein Cochlaeus-Schüler war, sich bewusst von seinem Lehrer abwandte.

versum à 5 (Christi Himmelfahrt), *Apparuerunt apostolis* à 5 (Pfingsten) und *In monte oliveti* à 5 (Gründonnerstag) überliefert.⁶⁵

Weil Haugk jeder Vertonung den entsprechenden gregorianischen Choral zugrunde legt, ist es sinnvoll, sich zunächst Klarheit über die Struktur der einstimmigen Responsorien zu verschaffen: Sie haben einen zwei- bzw. dreiteiligen Aufbau in Caput, Repetenda (beides zusammen wird auch als Corpus bezeichnet) und Versus.⁶⁶ Für die Vortragsweise sind zwei Dinge charakteristisch: erstens die Refrainform, die durch die Wiederholung der Repetenda entsteht, und zweitens der Wechsel zwischen solistischer und chorischer Besetzung. Insgesamt ergibt sich also folgendes Schema:

Caput (Solist/Chor) – Repetenda (Chor) – Versus (Solist) – Repetenda (Chor)

Die vier Responsorien von Virgilius Haugk ordnen jedem der Responsorienteile eine Motettenpars zu, sie sind sämtlich dem additiven Formprinzip zuzuordnen.⁶⁷ Das ist durchaus typisch für die Responsorien deutscher Komponisten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Diese dreiteiligen Responsorienvertonungen haben in der Regel einen starken Bezug zur liturgischen Praxis und stammen meist von Komponisten, die im deutschsprachigen Raum an einer Hofkapelle oder Lateinschule tätig waren, sprich: für die musikalische Gestaltung der Gottesdienste zu sorgen hatten.⁶⁸ Es ist also sehr wahrscheinlich, dass diese Stücke tatsächlich im liturgischen Gebrauch waren und die einstimmigen Responsorien ersetzten.

Die Tatsache, dass Haugks Responsorien in einer Liebhaber-Handschrift überliefert sind, die definitiv nicht für den liturgischen Gebrauch gedacht war, bedeutet dabei nicht, dass die Stücke in Breslau nicht liturgisch korrekt im Gottesdienst gesungen wurden. Doch ist sie ein Beleg für den paraliturgischen Einsatz der Responsorien (d.h. ihre Aufführung zwar im Gottesdienst, aber ohne die eigentliche liturgische Funktion) sowie für die Verwendung als Spruchmotetten, die vielleicht im privaten Kreis gesungen wurden.⁶⁹

Schließlich soll versucht werden, Haugks Kompositionsstil etwas differenzierter zu beschreiben: Als Einstieg soll die oben formulierte These aufgegriffen werden, dass Haugks Kompositionen im Kontext von Georg Rhaws Wittenberger Sammlungen zu verorten sind.

65 Die Stücke finden sich in der Edition *Die Handschrift des Jodocus Schalreuter* (s. *Anm. 10*). *Apparuerunt Apostolis*: Bd. 3, S. 22–26, die anderen drei in Bd. 4: *Ite in orbem* S. 24–28, *Apparuerunt Apostolis* S. 28–32 und *In monte oliveti* S. 130–136.

66 Siehe dazu Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen* (s. *Anm. 10*), hier Bd. 1, S. 10–14; David Hiley, Helmut Hucke, Art. »Responsorium«, in: *MGG*², Sachteil Bd. 8, Kassel u.a. 1998, Sp. 176–200, hier Sp. 179–181 und 193–199.

67 Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen* (s. *Anm. 10*), hier Bd. 1, S. 42–44.

68 Ebenda, S. 193–195.

69 Ebenda, S. 203–205

Als Vergleichsmaterial zu Haugks Responsorien bietet sich Rhaws Individualdruck der Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius an. Es handelt sich dabei um zwei Bände mit dem Titel *Responsoriorum numero octoginta ...* (RISM R 1196), die Rhaw 1543 druckte.⁷⁰ Wie schon Rhaws *Sacrorum hymnorum liber primus* von 1542 ist auch der Responsorienruck zweigeteilt, in ein Temporale und ein Sanctorale. Und ebenso wie dieser gehören die beiden Resinarius-Bände zu Rhaws Drucken mit Musik für den evangelischen Vespergottesdienst.

Von den vier Responsorientexten, die Haugk vertonte, finden sich drei auch in der Sammlung von Balthasar Resinarius, so dass sich ein direkter Vergleich anbietet. Ein solcher Vergleich der Bearbeitungen kann aber lediglich dazu dienen, eine stilistische Verwandtschaft zu überprüfen, er kann keine Abhängigkeit oder Einflüsse nachweisen. Denn es ist nicht klar, welche Responsorienbearbeitungen die älteren sind. Haugks Responsorien sind undatiert überliefert, es ist allenfalls wahrscheinlich, dass er sie in seiner Breslauer Amtszeit als Signator schrieb (1538–1544). Die Resinarius-Responsorien sind zwar 1543 gedruckt, aber es ist nicht ausgeschlossen, dass sie schon früher komponiert wurden.⁷¹

Dem Resinarius-Druck sind zwei Vorworte vorangestellt, eines von Johannes Bugenhagen und eines von Georg Rhaw. Dass in den beiden Vorworten eine Kontroverse der Verfasser über die Heiligenresponsorien aufbricht, sei hier nur am Rande erwähnt.⁷² Rhaw unterstreicht jedenfalls die Bedeutung und die melodischen Qualitäten der alten Choralmelodien, um damit die Beibehaltung der Heiligenresponsorien zu rechtfertigen. Während Bugenhagens Argumentation auf den theologisch einwandfreien Inhalt der Responsorientexte zielt, ist Rhaws auf die Choralmelodien und ihren Erhalt gerichtet.

Sowohl in den Responsorien von Resinarius als auch in denen von Haugk ist die Choralmelodie wichtiger Bestandteil des Satzes. Doch lassen sich auch deutliche stilistische Unterschiede feststellen. Beispielhaft sollen die beiden Vertonungen von *Apparuerunt Apostolis*, dem Responsorium für das Pfingstfest, nebeneinandergelegt werden. Der Responsorientext beruht auf zwei Versen der biblischen Pfingsterzählung (Apostelgeschichte 2,3–4) und lautet:

70 Es gibt eine moderne Ausgabe der Sammlung: Balthasar Resinarius, *Responsoriorum numero octoginta*, 2 Bände, hrsg. von Inge-Maria Schröder, Kassel 1955/1957. Für eine kurze Beschreibung des Rhaw-Druckes siehe Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen* (s. Anm. 10), hier Bd. 1, S. 21f. und S. 104–126. Siehe auch die ältere Untersuchung von Inge-Maria Schröder, *Die Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius*, Kassel u.a. 1954 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel* 2).

71 Irmlind Capelle, Art. »Resinarius«, in: *MGG*², Personenteil Bd. 13, Kassel u.a. 2005, Sp. 1564–1566, hier Sp. 1566.

72 Siehe dazu Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen in deutschen Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts* (s. Anm. 10), hier Bd. 1, S. 108–113, außerdem Raimund Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden zu Mess- und Motettendruckten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Eisenach 1995 (*Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster* 6), hier S. 259–261 und S. 315–325.

Apparuerunt apostolis dispertitae linguae tamquam ignis alleluia
 Seditque supra singulos eorum spiritus sanctus alleluia
 Loquebantur variis linguis apostoli Magnalia dei.

Die Vertonungen von Haugk und Resinarius haben beide den gleichen dreiteiligen Aufbau mit zweigeteiltem Versus, sowie etwa den gleichen Umfang (siehe [Tabelle 1](#)):

	Resinarius	Haugk
Caput	32 Messuren Schlusskadenz auf g	49 Messuren Schlusskadenz auf g
Repetenda	40 Messuren Schlusskadenz auf g	40 Messuren Schlusskadenz auf g
Versus	49 (21 + 28) Messuren Schlusskadenz auf g geteilt durch Doppelstrich und Besetzung: (Altus, Tenor, Bassus vs. tutti)	30 (16 + 14) Messuren Schlusskadenz auf c geteilt durch Generalpause und Besetzung: (Diskant, Altus vs. tutti)
	121 Messuren	119 Messuren

Tabelle 1: Aufbau der *Apparuerunt apostolis*-Vertonungen von Haugk und Resinarius

Resinarius' Stil ist in der Literatur von Inge-Maria Schröder und Bettina Schwemer beschrieben worden.⁷³ Sein wichtigstes Merkmal ist die strenge Orientierung an der Choralvorlage – damit entsprechen die Stücke dem Wunsch Georg Rhaws, die alten Chormelodien zu erhalten.

In Resinarius' Vertonung von *Apparuerunt Apostolis* ist der Choral als *Cantus prius factus* stets präsent und liegt im Diskant (sonst meist im Tenor).⁷⁴ Jeweils zu Beginn der Choralabschnitte imitieren die anderen Stimmen den *C.p.f.*, ansonsten sind sie melodisch frei gestaltet. Resinarius strukturiert den *C.p.f.* durch Pausen und Kadenzen. Dabei erscheinen die Kadenzen ausschließlich an sprachlich-syntaktisch sinnvollen Stellen. Resinarius verwendet eine einfache, übersichtliche Satztechnik ohne komplexe Formen wie Kanons oder weitreichende Imitatio-

73 Schröder, *Responsorienvertonungen* (s. [Anm. 70](#)), hier S. 53–80; Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen* (s. [Anm. 10](#)), hier Bd. 1, S. 115–126.

74 Resinarius' *Apparuerunt Apostolis* steht in der Neuausgabe des Responsoriendruckes; siehe: Balthasar Resinarius, *Responsorium numero octoginta* (s. [Anm. 70](#)), Bd. 1, S. 119–122. Die Quelle für die Choralvorlage ist *Responsoria noviter cum notis impressa: de tempore et sanctis per totum annum: regentibus et scolariibus vtilissima*. [Nürnberg]: Georg Stuchs 1509, fol. 47. Digitalisat der Universitätsbibliothek München (URN: [urn:nbn:de:bvb:19-epub-11936-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-11936-3), aufgerufen am 13.07.2016).

nen. Erwähnenswert ist schließlich die häufige Verwendung der Unterterz- oder Landino-Klausel, die im 16. Jahrhundert eigentlich nicht mehr im Gebrauch war und die den Responsorien einen archaischen und formelhaften Charakter verleiht. Oberstes Ziel der Vertonung – neben der konsequenten Verwendung des Chorals – scheint die sinnvolle Textdisposition und damit die Textverständlichkeit zu sein.

Auch Virgilius Haugk orientiert sich eng an der Choralvorlage.⁷⁵ Sein Satz von *Apparuerunt Apostolis* weist jedoch stilistische Unterscheide zu dem von Resinarius auf. Zunächst einmal ist Haugks Vertonung fünfstimmig, wodurch er mehr satztechnischen Spielraum hat als Resinarius.

Im Caput liegt der Choral meist im Diskant, wird aber von freien Einschüben unterbrochen (M. 11–13, 23–27, 33). Die jeweils recht kurzen Choralabschnitte sind zwar weitgehend in Semibreven rhythmisiert, doch fallen sie im Satz kaum als Chormelodie auf, denn die anderen vier Stimmen werden durch Imitation an der Chormelodie beteiligt – auch über die Anfangsimitation hinaus. Am Schluss des Caput liegt die Chormelodie des *Alleluia* in Breven im Diskant und ist somit deutlich als solche erkennbar.

In der Repetenda ist der Tenor die choraltragende Stimme, sonst ist der Satz dem des Caput ähnlich. Der Versus ist durch die Besetzung und eine Generalpause zweigeteilt: Im ersten Teil singen nur Diskant und Altus, der *C.p.f.* liegt in Semibrevenbewegung und eine Quinte nach oben transponiert im Diskant. Der Altus ist im wesentlichen frei geführt, beginnt jedoch mit einer Vorausimitation. Im zweiten Teil liegt der *C.p.f.* wieder in Semibrevenbewegung im Tenor, wird von den anderen Stimmen jedoch nicht imitiert. Beendet wird der Versus mit einer authentischen Kadenz nach c. Da dies ein choralfremder Ton ist, liegt die Vermutung nahe, dass Haugk das Responsorium für einen liturgisch korrekten Vortrag mit Wiederholung der Repetenda komponiert hat, denn am Ende der Repetenda entspricht der Schlussston des Chorals dem Grundton des Schlussakkordes (g).

Folgende Stellen in den Responsorien stehen bei dem Vergleich zwischen Haugk und Resinarius besonders ins Auge: Auffällig ist die Vertonung des Wortes »ignis« im Caput der beiden Vertonungen. Resinarius versieht es mit einer klangvollen Sextparallele zwischen Tenor und Bassus (M. 19–21), der eine Terzparallele zwischen Altus und Tenor vorausgeht (M. 18–19).

Haugk komponiert zum Wort »ignis« erst eine klangvolle Dezimparallele zwischen Diskant und Bassus (M. 33), dann eine rauh klingende Sextakkordkette der

75 Im Kommentar der Edition der Schalreuter-Handschrift sind die Quellen für die Choralvorlage nachgewiesen. *Die Handschrift des Jodocus Schalreuter* (s. Anm. 10), hier Bd. 4, S. 250. Die identifizierten Quellen sind das *Antiphonale pataviense*, fol. 121, moderne Edition: *Antiphonale Pataviense* (Wien 1919), hrsg. von Karlheinz Schlager, Kassel u.a. 1985 (*Das Erbe deutscher Musik* 88), Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München (URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00080050-0, aufgerufen am 13.07.2016) und der Responsorienruck von Georg Stuchs (s. Anm. 74), fol. 47.

drei Unterstimmen (M. 35–36). In beiden Fällen münden die parallelen Sexten in eine Kadenz auf den Choralton a.

Die Tenor- und Bassus-Stimmen von Resinarius und Haugk sind an dieser Stelle verblüffend ähnlich – beinahe identisch – gestaltet, bei Haugk vervollständigt der Quintus den kurzen Fauxbourdon-Satz.

Interessant ist es auch, wie die beiden Komponisten mit melodischen Wiederholungen umgehen, die die Chormelodie vorgibt. In der Repetenda etwa enthält die Chormelodie zu den direkt aufeinander folgenden Worten »eorum« und »spiritus« jeweils die Tonfolge d-c-h-a-c. Bei Resinarius nehmen die beiden Worte mit fünf Semibreven jeweils zweieinhalb Messuren ein (M. 47–49 und 52–54). Diese zweieinhalb Messuren sind in allen vier Stimmen identisch ausgesetzt. Haugk dagegen verkürzt die Tonfolge auf den Quartgang d-c-h-a und lässt ihn (auch in der transformierten Fassung g-f-e-d im Quintus) durch die Stimmen wandern (M. 70–76). Durch die versetzten Einsätze entstehen dabei klangvolle Terzparallelen.

Haugks analytischer Blick auch für derartige Strukturen des Choral, die nicht sofort ins Auge stechen, zeigt sich im Versus:⁷⁶ In dem langen Chormelisma zu dem Text »magnalia dei« kommt die Tonfolge e-d-c-d vor, etwas später c-d-e-d und nochmals e-d-c-d. Alle drei versieht Haugk mit der gleichen kadenzierenden Formel c-h-c-g in Diskant und Bassus (M. 106–115).

Der Vergleich führt zu folgendem Resultat: Die große Gemeinsamkeit der Responsorien von Resinarius und Haugk besteht in der stets dreiteiligen Form, die auf eine gewisse Nähe zur liturgischen Praxis schließen lässt. Beide orientieren sich bei den Responsorienvertonungen an der Choralvorlage und binden sie in den Satz ein. Doch tun sie das auf unterschiedliche Weise: Während bei Resinarius das Hauptaugenmerk auf der Textdisposition und -verständlichkeit liegt, ist Haugks Satz kontrapunktisch differenzierter gearbeitet.

Fazit

Welchen »Wert für die Geschichtsschreibung« hat also der »Kleinmeister« Virgilius Haugk zu bieten? Trotz der dürftigen Faktenlage zu seiner Biographie und der nicht gerade üppigen Überlieferungssituation seiner Werke weisen die erhaltenen Quellen auf eine – wenn auch indirekte – Beziehung Haugks zum Wittenberger Notendrucker Georg Rhaw hin. Einen Einblick in die liturgische Praxis in Breslau um 1540 vor dem Hintergrund der Einführung der Reformation und der Neuordnung des Schul- und Kirchenwesens können die überlieferten Werke Haugks

76 Im zweiten Teil des Versus zum Text »magnalia Dei« verwenden Resinarius und Haugk interessanterweise nicht den gleichen *C.p.f.*: Resinarius' Chormelodie entspricht der in Georg Stuchs' Responsoriendruck, Haugks dagegen derjenigen im *Antiphonale pataviense*.

gewähren. Die in allen Stimmbüchern erhaltenen Stücke aus den Rhaw-Drucken und der Zwickauer Schalreuter-Handschrift können sogar einen hörbaren Eindruck davon wiedergeben. Der »Fall« Haugk ist also ein Beispiel dafür, wie das reformatorische Zentrum Wittenberg auf die Peripherie (in diesem Fall die schlesische) wirkte, aber auch für die Aufnahme von an der Peripherie entstandenen Werken in prominente Wittenberger Quellen.

Mit der Verwendung alter Choralmelodien hat sich Haugk nicht nur in seinen Kompositionen beschäftigt, sondern auch in seinen *Erotemata musicae practicae*. Dieses – ebenfalls periphere – Lehrwerk hat bisher in der Forschung wenig Beachtung gefunden. Seinen Inhalt und Kontext genauer zu untersuchen, könnte womöglich den Wert Haugks für die Musikgeschichtsschreibung noch steigern.

Die Ordinariumsvertonungen Mikołaj Radomskis*

Mikołaj Radomskis Ordinariumsvertonungen wurden aufgrund ihres Kompositionsstils bereits häufig mit den norditalienischen Kompositionen von Johannes Ciconia (um 1370–1412) und Antonio Zacara da Teramo (um 1350/60–1413/1416) sowie generell mit der Paduaner Musikszene des frühen 15. Jahrhunderts assoziiert.¹ Da aber Radomskis Kompositionen erst in den 1430er Jahren und damit wesentlich später als die norditalienischen Werke überliefert worden sind, erweist sich eine genauere Untersuchung der kontextuellen sowie stilistischen Verhältnisse, in denen diese Werkgruppen zueinander stehen, als notwendig. Wie manifestieren sich die Einflüsse und wie lässt sich eine eventuelle Eigenheit Radomskis charakterisieren? Anhand einer vergleichenden musikalischen Analyse möchte ich präzisieren, wie Radomski die norditalienischen Komponisten in seinem Schaffen rezipiert hat.

* Für die hilfreichen Kommentare und Anregungen möchte ich mich ganz herzlich bei Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt bedanken. Dank auch an Miriam Roner und Beatrix Obal für die Korrekturen.

1 Zunächst wies Maria Szczepańska in den 1930ern darauf hin, siehe u.a. Maria Szczepańska, »Nowe źródło do historii muzyki średniowiecznej w Polsce« [Neue Quelle zur Geschichte der mittelalterlichen Musik in Polen], in: *Księga Pamiątkowa ku czci prof. Adolfa Chybińskiego* [Festschrift für Professor Adolf Chybiński], Krakau 1930, S. 15–56; dies., »O utworach Mikołaja Radomskiego (z Radomia)« [Die Werke von NvR], in: *Polski Rocznik Muzykologiczny* 2 (1936), S. 87–94; dies., »Studia o utworach Mikołaja Radomskiego« [Studien zu den Kompositionen von NvR], in: *Kwartalnik muzyczny* 25 (1949), S. 7–54, 29–30, (1950), S. 64–83. Vgl. auch u.a.: Mirosław Perz, »Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars Nova in Polen«, in: *Lars nova italiana del Trecento, Secondo Convegno Internazionale 17–22 Luglio 1969 in Certaldo*, hrsg. von F. Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 478–479; *Sources of Polyphony up to c. 1500, Facsimiles*, hrsg. von Mirosław Perz und Henryk Kowalewicz, Graz und Warschau 1973 (Antiquitates Musicae in Polonia, 13), S. XXV–XXVI (ausführliches Verzeichnis der Literatur bis 1973), S. XXVII (zur Verbindung mit Padua); Charles E. Brewer, *The Introduction of the Ars Nova into East Central Europe: A Study of Late Medieval Polish Sources*, Diss. New York 1984, S. 294; Mirosław Perz, »Il carattere internazionale delle opere di Mikołaj Radomski«, in: *Musica disciplina* 41 (1987), S. 155; Bernhold Schmid, »Nikolaus von Radom«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. II, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 1122; Mirosław Perz, »Radomski, Mikołaj [Nicolaus de Radom]«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 20, New York 2001, S. 744–745.

Mikołaj Radomski oder Nikolaus von Radom ist der erste namentlich belegbare polnische Komponist. Aus den wenigen archivalischen Belegen zu seiner Person kristallisiert sich ein Hauptbezug zur Krakauer Region und dem dort ansässigen königlichen Hof heraus; zusätzlich sind wohl auch Aufenthalte in Wien, Rom und Paris anzunehmen.² Ausgehend von der ersten zeitgenössischen Erwähnung eines Nikolaus aus Radom in den Verzeichnissen der Prager Universität im Jahr 1379,³ schildert Mirosław Perz insgesamt einen Lebenslauf von ca. 1360 bis etwa 1440.⁴ Brewer geht jedoch davon aus, dass der Komponist Nikolaus von Radom sich erst um 1420 als weiterzubildender Hofmusiker an der Krakauer Universität immatrikulierte.⁵ Für Radomskis Nähe zum Krakauer Fürstenhof des Königs Władysław II. Jagiełło (1399–1434), einem westlichen Hof internationaler Reputation auf der Schwelle zum sogenannten polnischen goldenen Jahrhundert, spricht auch seine Ballade *Hystoriographi aciem*, die wahrscheinlich 1426 zur Taufe des Prinzen Kazimierz komponiert wurde⁶ sowie die Überlieferung seiner Kompositionen in ausschließlich zwei Handschriften, die inhaltlich mit Anlässen des Krakauer Hofes verflochten sind⁷ und untereinander Konkordanzen aufweisen:

- PL-Wn 8054 = Warschau, Biblioteka Narodowa, MS III.8054 (*olim* Krasinski 52)⁸
- PL-Wn 378 = Warschau, Biblioteka Narodowa, MS Lat. F. I. 378 (*olim* Sankt Petersburg F. I. Nr. 378, verloren 1944)

2 Siehe u.a. Henri Musielak, »W poszukiwaniu materiałów do biografii Mikołaja z Radomia« [Auf der Suche nach biographischem Material zu Nikolaus von Radom], in: *Muzyka* 18 (1973), S. 82–89; C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 262–268; M. Perz, Il carattere internazionale (wie *Anm. 1*), S. 154; B. Schmid, Nikolaus von Radom (wie *Anm. 1*); M. Perz, Radomski, Mikołaj (wie *Anm. 1*), S. 744.

3 Siehe M. Perz, Radomski, Mikołaj (wie *Anm. 1*), S. 744.

4 Siehe M. Perz, Il carattere internazionale (wie *Anm. 1*), S. 154.

5 C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 266–268.

6 *Hystorigraphi aciem* (PL-Wn 8054, Nr. 2, fol. 174^v–175^r), Kontrafaktur einer Ballade mit neuem Text von Stanisław Ciołek (1382–1437), Vizekanzler des Hofes und ab 1428 Bischof von Poznań, vgl. M. Perz, *Sources of Polyphony up to C. 1500, Transcriptions*, hrsg. von Mirosław Perz und Henryk Kowalewicz, Graz und Warschau 1976 (*Antiquitates Musicae in Polonia*, 14), S. 22 (Textedition); Zdzisław Jachimecki, »Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły. 1424–1430«, in: *Rozprawy Akademii Umiejętności Wydział Filologiczny Krakowie* III–IX (1916), S. 6–7 und M. Perz, Il carattere internazionale (wie *Anm. 1*), S. 155.

7 Siehe *Anm. 6* und *25*.

8 Ausschließlich der zweite Teil dieser Handschrift enthält Musikalien. Im Weiteren ist mit PL-Wn 8054 jeweils lediglich der musikalische Abschnitt gemeint. Ausführliche Beschreibungen mit Inventaren und Literaturverzeichnissen sowie Faksimiles und Editionen in: M. Perz, *Sources (Facsimiles)* (wie *Anm. 1*), sowie M. Perz, *Sources (Transcriptions)* (wie *Anm. 6*). Gesamtedition der Werke Radomskis ebenso in: *Les œuvres complètes de Nicolas de Radom*, hrsg. von Adam Sutkowski, New York 1969 (Institute of Mediaeval Music, Gesamtausgaben – Collected Works, 5).

Die zweite Handschrift wurde während des zweiten Weltkrieges zerstört; erfreulicherweise hinterließ Maria Szczepańska jedoch eine (unvollständige) Kopie mit Bildern und einer detaillierten Beschreibung.⁹ Aufgrund von Wasserzeichen, Notation und datierbaren Kompositionen lässt sich die Herstellung der beiden Handschriften auf einen Zeitraum von ca. 1430 bis ca. 1434 eingrenzen.¹⁰ Einige nachgetragene polnische Marginalien in PL-Wn 378¹¹ sowie die Anordnung, die Korrekturen und die einfachen Illuminationen weisen auf den Gebrauchskarakter der Handschriften hin. Dennoch sind in PL-Wn 8054 nicht stets alle gleichzeitig erklingenden Stimmen auch gleichzeitig sichtbar, was eher auf eine »Vermittler- bzw. Vorlagehandschrift für eine erst herzustellende Gebrauchshandschrift« schließen lässt.¹² Die kontextuellen Rahmenbedingungen einer höfischen Kapelle wären noch weiter zu erforschen.

Das Repertoire besteht insgesamt aus 48 vorwiegend geistlichen Kompositionen. Die unvollständige Kopie von PL-Wn 378 verzeichnet auf 29 Folios 18 Werke, darunter 5 Credo- und 11 Gloria-Vertonungen, strikt in dieser Reihenfolge nach Gattung geordnet, sowie zwei Motetten, die am Ende angefügt wurden.¹³ PL-Wn 8054 enthält 36 vorwiegend gemischte geistliche Kompositionen auf 33 Folios, die inhaltlich entsprechend der dreilagigen Struktur geordnet sind.¹⁴ Gloria- und Credo-Vertonungen wurden hier im Gegensatz zu PL-Wn 378 tendenziell paarweise kopiert.

- 9 Die Reproduktion befindet sich aktuell in Poznań, Biblioteka Uniwersytecka im. Adama Michiewicza (PL-Pu), MS 695; siehe dazu Mirosław Perz, »The Structure of the Lost Manuscript from the National Library in Warsaw, No. 378 (WarN 378)«, in: *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Willem Elders*, hrsg. von Albert Clement und Eric Jas, Amsterdam 1994 (Chloe, Beihefte zum Daphnis, 21), S. 1–11.
- 10 M. Perz, Sources (Facsimiles) (wie [Anm. 1](#)), S. XXIII (PL-Wn 8054: 1430–1452, vermutlich ca. 1440), S. XXVII (PL-Wn 378: ebenso vermutlich ca. 1440); C. Brewer, The Introduction (wie [Anm. 1](#)), S. 295; S. 303–309 (ca. 1425 (*Nitor inclite*) – 1434 (Tod des Königs)); M. Perz, Il carattere internazionale (wie [Anm. 1](#)), S. 154f (nach 1426 (*Hystorigraphi aciem*), nach 1430 (Magnificat)).
- 11 M. Perz, Die Einflüsse (wie [Anm. 1](#)), S. 479; ders., Sources (Facsimiles) (wie [Anm. 1](#)), S. XXVII; ders., The structure (wie [Anm. 9](#)), S. 10.
- 12 Martin Staehelin, »Review: Antiquitates Musicae in Polonia, Vol. XIV: Sources of Polyphony up to c. 1500 [...]«, in: *Die Musikforschung* 36 (1983), S. 171.
- 13 Perz vermutet auch eine originale Anordnung der Glorias per Komponist, mit zeitlich überlappenden Kopierphasen der jeweiligen Lagen, sowie eine ursprüngliche logische Reihenfolge der Lagen, bei der die Glorias den Credos vorausgingen, vgl. M. Perz, The structure (wie [Anm. 9](#)), S. 4–9.
- 14 Ein erstes Senio enthält polnische, weltliche und gemischte geistliche Werke, die zweite Lage zunächst Kontrafakturen und anschließend Gloria und Credo-Sätze, die dritte fast ausschließlich Gloria und Credo-Vertonungen, vgl. M. Staehelin, Review Antiquitates Musicae (wie [Anm. 12](#)), S. 170.

Dieses Repertoire lässt sich stilistisch und zeitlich approximativ in drei große Kategorien einteilen:

(1) Ein burgundisch geprägter Teil des Repertoires, welcher ausschließlich in den ersten zwei Lagen von PL-Wn 8054 zu finden ist, umfasst zwei bis vier Ordinariumsvertonungen von Estienne Grossin (fl. 1418–21),¹⁵ ein Alleluia¹⁶ und ein Magnificat¹⁷ von Radomski,¹⁸ ein tropiertes Sanctus von Peter Sweikl oder

- 15 [*Kyrie?*] (Zuschreibung fragwürdig; PL-Wn 8054, Nr. 3, 175^v); *Et in terra* (PL-Wn 8054, Nr. 7, fol. 177^v–178^r; Konkordanzen: D-Mbs Clm. 14274 (Emmeram Kodex), Nr. 98, fol. 52^v–53^r (Quinte höher), I-AO 15, Nr. 57, fol. 95^v–60^r, I-Bc 15, Nr. 85, fol. 108^v–109^r); *Patrem* (Zuschreibung fragwürdig; PL-Wn 8054, Nr. 8, fol. 178^v–180^r); *Kyrie* (Fauxbourdon; PL-Wn 8054, Nr. 12, fol. 181^v; Konkordanzen: I-AO 15, Nr. 51, fol. 54^v–55^r, D-Mbs Clm. 14274 (Emmeram Kodex), Nr. 142, fol. 73^r). M. Perz, Die Einflüsse (wie *Anm. 1*), S. 471, Fußnote 9, schreibt das textlose Kyrie Nr. 3 aufgrund des tonalen und melodischen Zusammenhangs mit dem *Et in terra* Nr. 7 und das *Patrem* Nr. 8 aufgrund der paarweisen Überlieferung und des tonalen Zusammenhangs mit dem gleichen Gloria Grossin zu. Eine intentionelle Paarung im Kompositionsprozess dieser beiden letzten Werke scheint mir jedoch sehr unwahrscheinlich, weil sie sowohl unterschiedliche Mensuren, als auch eine stark unterschiedliche rhythmische Ausarbeitung sowie eine unterschiedliche Art der Melodik aufweisen. Auch beim textlosen Kyrie Nr. 3 ist die Beweislage meiner Meinung nach zu dünn, um Grossin als Autor festlegen zu können. Dessen ungeachtet sieht Strohm im modalen Zusammenhang der Tenorlinien dieser Werke eine Ähnlichkeit zu Dufays ›Vieux‹-Kompositionen, vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 177.
- 16 PL-Wn 8054, Nr. 31a, fol. 201^r (nicht aufgelistet in M. Perz, *Sources* (Facsimiles) (wie *Anm. 1*), S. XXV); Teilkontrafaktur; Takte 4 bis 12 des Tenors und Contratenors sind identisch mit den Takten 1 bis 9 von Guillaume Du Fays Rondeau *Bon jour, bon mois* (D-Mbs Clm. 14274 (Emmeram Kodex), Nr. 31, fol. 23^v (2st. Kontrafakt); GB-Ob 213, Nr. 85, fol. 44^v; F-PN 4379, Teil II, Nr. 8, fol. 52^v–53^r; F-PN 4379, Teil III, Nr. 13, fol. 64^r (nur Tenor)), vgl. auch Marcin Majchrowski, »Powiązania „Alleluia” przypisywanego Mikołajowi Radomskiemu z chanson „Bon jour, bon mois” Guillaume’a Dufaya« [Verbindungen zwischen einem Mikołaj Radomski zugeschriebenen Alleluia und Guillaume Du Fays Chanson ›Bon jour, bon mois‹], in: *Muzyka* 39 (1994), S. 87–88.
- 17 PL-Wn 8054, fol. 182^r–183^v. Mehrstimmige Vertonung der Intonation sowie aller 11 Verse, drei davon als Fauxbourdon (Contratenor: Vers 2: ›Per bordunum quem incipe in quinta‹; Vers 6: ›tercia et fiet‹; Vers 10: ›feci contratenorem‹); nahezu alle Verse paraphrasieren den Psalmton simplex im ersten Modus mit Differentia d in der oberen Stimme. Zusammen mit einem Kyrie von Estienne Grossin, das ebenfalls in PL-Wn 8054 enthalten ist (siehe *Anm. 15*), bildet es die früheste Überlieferung notierter Fauxbourdon-Kompositionen. Radomski Magnificat weist formbezogene Ähnlichkeiten auf mit Du Fays Magnificats *sexti toni* (Fauxbourdon in Versen 5 und 9) und *octavi toni* (Fauxbourdon in Versen 1, 4, 7 und 10), teilt mit Lymburgias Magnificat I-Bc 15 Nr. 321a, fol. 334^v–335^r die polyphone Vertonung des vollständigen Textes inkl. der Intonation, sowie mit den anonym im Emmeram Kodex überlieferten Magnificats (fol. 41^v–42^r, 79^v–80^r, 89^v, fol. 90^r, fol. 91^v–92^r) und ausgewählten Versen in Du Fays Magnificats das beständige Rezitieren des Psalmtons in der oberen Stimme. Vgl. Christianus Joannes Maas, *Geschiedenis van het meerstemmig Magnificat tot omstreeks 1525*, Diss. Amsterdam 1967, S. 18–23; C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 290–292; R. Strohm, *The Rise* (wie *Anm. 15*), S. 262–263; Jerzy Nowicki, »Magnificat Mikołaj z Radomia«, in: *Notatki do zajęć. Witamy na portalu akademickim*, <http://notatki.jerzynowicki.pl/pliki/Magnificat.pdf>.
- 18 Siehe auch A. Sutkowski, *Les œuvres complètes* (wie *Anm. 8*), S. II/V/VIII; M. Perz, Art. »Radomski, Mikołaj« (wie *Anm. 1*), S. 745.

Jacobus de Clibano,¹⁹ ein anonymes Gloria²⁰ sowie einen anonymen, untextierten Magnificat-Vers.²¹

(2) Die beiden ersten Senios in PL-Wn 8054, sowie das Ende von PL-Wn 378, enthalten überdies auch ein divergenteres lateinisches Repertoire von 15 Kompositionen in unterschiedlichsten Gattungen von zwei- und dreiteiligen *formes fixes* bis hin zur Lauda.²² Die Werke in Balladenform, darunter ein geistliches Kontrafakt einer französischsprachigen Ballade,²³ sowie zwei Balladen Radomskis,²⁴ lehnen sich stilistisch an die früheren Lagen des Reina-Kodex an (ca. 1400–10). Neben Radomskis Ballade *Hystorigraphi aciem* sind vier weitere der anonymen Werke aufgrund historisch datierbarer Verweise im Text in die späten 1420er und frühen 1430er Jahren einzuordnen.²⁵ Ergänzend zu Brewers Studien besteht Bedarf an

19 *Sanctus* mit Tropen *Gustasti necis pocula/Lumen luminum* (PL-Wn 8054, Nr. 30, fol. 200^v–201^r; Konkordanz: I-AO 15, Nr. III, fol. 159^r, D-Mbs Clm. 14274 (Emmeram Kodex, Nr. 135, fol. 70^v–71^r). Vgl. R. Strohm, *The Rise* (wie *Ann. 15*), S. 262; C. Brewer, *The Introduction* (wie *Ann. 1*), S. 284; *Der Mensuralcodex St. Emmeram, Faksimile Der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, hrsg. von Ian Rumbold, Peter Wright und Martin Staehelin, Wiesbaden 2006 (Elementa Musicae, 2), S. 44–45 (über Sweickl); Ian Rumbold und Peter Wright, *Hermann Pötzlinger's Music Book the St Emmeram Codex and Its Contexts*, Woodbridge 2009 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 8), S. 175–177 (über Schweickl), S. 277–280 (Edition).

20 PL-Wn 378, Nr. II, fol. 19^v–20^r, vgl. R. Strohm, *The Rise* (wie *Ann. 15*), S. 262.

21 PL-Wn 8054, Nr. 20, fol. 186^v–187^r; enthält vermutlich einen Cantus Firmus im Tenor; vgl. C. Brewer, *The Introduction* (wie *Ann. 1*), S. 284–285.

22 *Ave mater o Maria* (PL-Wn 8054, Nr. 19, fol. 186^v; Konkordanz: I-Bu 2216, Nr. 59, S. 78–9; I-Vnm It. IX. 145, Nr. 16, fol. 28^v–29^r; A-Iu s.s. (Wolkenstein B), Nr. 37, fol. 44^v–45^r; D-Mbs 3725 (Buxheimer Orgelbuch), Nr. 74, fol. 43^v). Für weiterführende Informationen, siehe David Fallows, *A catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*, Oxford 1999, S. 571; Kurt von Fischer, »Die Lauda Ave mater und ihre verschiedene Fassungen«, in: *Colloquium amicorum Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn 1967, S. 93–99; Mirosław Perz, »Znajomość i recepcja laudy włoskiej w Polsce XV i XVI wieku«, in: *Polsko-włoskie materiały muzyczne/Argomenti musicali polacco-italiani 3* (1979), S. 59–80.

23 *Virginem mire pulchritudinis* (PL-Wn 8054, Nr. 14, fol. 184^r; Tabulatur: D-Mbs 3725 (Buxheimer Orgelbuch), Nr. 75, fol. 43^v–44^r), Kontrafakt von *A discort sont Desir et Esperance* (F-PN 6771 (Reina), Nr. 146, fol. 70^r; F-Sm 222.C. 22, Nr. 186, fol. 106^v; NL-Uu 37, Nr. 16, fol. 30^v; Vipiteno, Rathaus, Sterzinger Miscellaneen-Handschrift, fol. 1^r; I-FZc 117 (Faenza), Nr. 14, fol. 36^r–36^v), vgl. C. Brewer, *The Introduction* (wie *Ann. 1*), S. 207f, und D. Fallows, *A catalogue* (wie *Ann. 22*), S. 77f. Aufgrund der Bezeichnung »Enwarger« in den unteren Stimmen vermutet Perz, dass das *Ave mater summi nati* (PL-Wn 8054, Nr. 15, fol. 184^v–185^r), ebenso ein Kontrafakt einer bisher nicht identifizierten Ballade *En vergier* sei, siehe M. Perz, *Sources* (Transcriptions) (wie *Ann. 6*), S. 41.

24 *Hystorigraphi Aciem* (vgl. *Ann. 6*) sowie ein textloses Werk in Balladenform (PL-Wn 8054, Nr. 17, fol. 185^v). Siehe M. Perz, Art. »Radomski, Mikołaj« (wie *Ann. 1*), S. 744 und C. Brewer, *The Introduction* (wie *Ann. 1*), S. 293.

25 Dazu gehören: *Cracovia Civitas* (PL-Wn 8054, Nr. 1, fol. 173–174^v, 195^v; PL-Wn 378, Nr. 17, fol. 27^v–29^r; CZ-Pu VI A 7, fol. 164^v (nur Text)), Lobpreisung Krakaus und des Hofes, 1426, siehe M. Perz, *Sources* (Facsimiles) (wie *Ann. 1*), S. XXIII; *Breve regnum erigitur* (PL-Wn 8054, Nr. 11, fol. 181^v), möglicherweise ein Studentenlied aus Krakau, siehe Z. Jachimiecki, *Muzyka na dworze*

einer stiltechnischen Kontextualisierung dieser Werke. Am Rande dieser Gruppe befindet sich ein Gloria, welches möglicherweise einem polnischen Komponisten zugeschrieben werden kann,²⁶ sowie zwei *cantus planus binatim*-Fragmente.²⁷

(3) Die größte Gruppe formen alle Kompositionen aus PL-Wn 378 sowie die letzte Lage von PL-Wn 8054. Sie machen das älteste Repertoire dieser Handschriften aus und schließen überwiegend ausländische Kompositionen ein, darunter fünf bis sechs Werke von Antonio Zacara da Teramo,²⁸ vier Kompositionen von Johannes

króla (wie *Anm. 6*), S. 13; M. Perz, Die Einflüsse (wie *Anm. 1*), S. 474; C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 301; *Pastor gregis egregius* (PL-Wn 8054, Nr. 18, fol. 186^f, Nicolaus de Ostrorog?), Text zu Ehren von St. Stanislaus von Krakau; *Nitor inclite claredinis* mit Akrostichon ›Nicolaus‹ (PL-Wn 8054, Nr. 10, fol. 180^v–181^r, unvollst.), vermutlich zur Taufe von Prinz Wladislaw in 1425, vgl. C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 295–302. R. Strohm, The Rise (wie *Anm. 15*), S. 261 sieht zudem in *Nitor inclite* eine Umarbeitung der populären Ars-Nova-Motette *Apollinis eclisatur/Zodiacum signis lustrantibus/In omnem terram/Per sanctam civitatem* von Bernard de Cluny).

26 *Et in terra* (PL-Wn 8054, Nr. 36, fol. 205^v, Nicolaus de Ostrorog?). Dieses Gloria imitiert den Stil von Egardus' Gloria (siehe *Anm. 28*), vgl. R. Strohm, The Rise (wie *Anm. 15*), S. 261.

27 PL-Wn 8054, fol. 177^r und fol. 177^v, siehe M. Perz, Sources (Facsimiles) (wie *Anm. 1*), S. XXIV; und M. Perz, Sources (Transcriptions) (wie *Anm. 6*), S. 26 und 31 (Übertragung).

28 Gloria (I) (PL-Wn 378, Nr. 7, fol. 14^v–15^v); Gloria ›Ad ogni vento‹ (PL-Wn 8054, Nr. 27, fol. 196^f, 198^f–200^f; PL-Wn 378, Nr. 6, fol. 12^v–14^f; I-Bc 15, Nr. 177–178/143, fol. 154^v–156^f; A-M MS 749, f. Ar-Bv), Gloria ›Anglicana‹ (PL-Wn 378, Nr. 9, fol. 16^v–17^v; I-Bc 15, Nr. 179/144, fol. 156^v–157^f); Gloria ›Gloria, laus, honor‹ (Trope im Contratenor; PL-Wn 378, Nr. 10, fol. 18^f–19^f; I-Bc 15, Nr. 88–89/69/19, fol. 86^v–88^f; D-Mbs Clm. 14274 (Emmeram Kodex), Nr. 72, fol. 37^v–38^f; I-Pu 1225, Nr. 3, fol. 2^f; I-Sas Frammenti Musicali busta n. 1, ins. n. 11 (olim 326, Frammenti Musicali N. 207, Siena Fragments), Nr. 3, fol. 1^v; GB-Lbl Add. 57950 (olim: St. Edmund's College Library; Old Hall MS), Nr. 33, fol. 28^v); Credo (II) (PL-Wn 378, Nr. 2, fol. 2^v–4^f; PL-Wn 8054, Nr. 26, fol. 193^v–195^f; I-TRbc 1563 (r-v, Fragment); I-GR 197, Nr. 10, fol. 7^v–8^v; I-Tn T.III.2, Nr.22, fol. 9^v–10^f; I-Sas Frammenti Musicali busta n. 1, ins. n. 11 (olim 327, Frammenti Musicali N. 207, Siena Fragments), Nr. 1, fol. 1^r); Credo (III) (PL-Wn 378, Nr. 4, fol. 6^v–9^f; I-Bc 15, Nr. 90–91/71, fol. 88^v–90^f; I-Moe {alpha}.M.5.24, Nr. 42, fol. 23^v–25^f; I-Pu 1225, Nr. 4, fol. 2^v; I-GR 197, Nr. 9, fol. 6^f; I-Tn T.III.2, Nr. 21, fol. 9^f). Die römische Zählung und die Benennung der Sätze folgen dem Werkinventar von Francesco Zimei, »Catalogo delle opere di Zacara«, in: *Antonio Zacara Da Teramo E Il Suo Tempo*, hrsg. von dems., Lucca 2004, S. 391–420. Zum anonymen, als Unikat überlieferten Gloria (I), welches mit hoher Wahrscheinlichkeit auch Zacara zuzuschreiben ist, vgl. Billy Jim Layton, *Italian Music for the Ordinary of the Mass, 1300–1450*, Diss. Harvard 1960, S. 390; Ursula Günther, »Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata«, in: *Lars nova italiana* (wie *Anm. 1*), S. 342, 347; Michael Scott Cuthbert, »Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of the Schism«, in: *Musica Disciplina* 54 (2009), S. 54–55. Zur Problematik der Zuschreibung eines Credos aus PL-Wn 8054 und eines Glorias aus PL-Wn 378 (*Et in terra* ›Anglicana‹) an Nicolaus Zacharie oder Antonio Zacara da Teramo, siehe M. Perz, Die Einflüsse (wie *Anm. 1*), S. 474; B. Layton, *Italian Music* (wie oben in dieser *Anm.*), S. 247–49, S. 285; Kurt von Fischer, »Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistlichen Werke des Antonius Dictus Zacharias de Teramo«, in: *Musica Disciplina* 41 (1987), S. 161–182, insbes. S. 163, und M. Cuthbert, *Tipping the Iceberg* (wie oben in dieser *Anm.*), S. 54–55.

Ciconia²⁹ und ein Gloria von Johannes Egghaerd (Magister Egardus).³⁰ Von Zacara und Ciconia tradieren die beiden polnischen Handschriften sogar jeweils mehr als ein Drittel der anderweitig überlieferten Ordinariumskompositionen. Einige anonym überlieferte Ordinariumssätze spiegeln den Stil der genannten Komponisten wider. Nur auf den ersten Blick überrascht die Präsenz eines solchen Repertoires in Polen; die polnischen Konkordanzten sind insofern nicht einzigartig, als sich die Auswahl der Kompositionen nahezu komplett mit den populärsten geistlichen italienischen Kompositionen der Zeit deckt³¹ und drei weitere Handschriften Werke dieser drei Komponisten überliefern.³² Zudem stellt eine spätere Überlieferung dieser Werke keinen Einzelfall dar,³³ obgleich keine andere zeitgenössische Quelle einen so hohen Anteil an italienischen Werken wie die polnischen Quellen verzeichnet.

Eine solche Repertoiresammlung, mit sowohl weit bekannten Werken ausländischer Herkunft als auch Kompositionen mit regionaler, politischer Anbindung

- 29 Gloria 3 (PL-Wn 378, Nr. 8, fol. 15^v–16^r; PL-Wn 8054, Nr. 28, fol. 196^v–197^r; I-Bc 15, Nr. 74, fol. 95^v–96^r (mit zusätzlichem »Amen«); Credo 4 (Paar mit Gloria 3; PL-Wn 378, Nr. 5, fol. 9^v–11^r; PL-Wn 8054, Nr. 34, fol. 202^v–204^r); Gloria 7 »Suscipe, trinitas« (PL-Wn 378, Nr. 16, fol. 25^v–27^r; I-Pu 675, Nr. 2, fol. 2^v (unvollst.); I-GR 224 (olim 197), Nr. 11, fol. 9^v–10^v (unvollst.); I-GR s.s., Nr. 4, fol. 2^v (unvollst.)); Gloria 8 (PL-Wn 378, Nr. 15, fol. 25 (unvollst.); PL-Wn 8054, Nr. 25, fol. 192^v–193^r; I-Bc 15, Nr. 149, fol. 161^v–162^r; GB-Ob 213, Nr. 242, fol. 103^v–104^r); Die Zählung folgt der Edition von Margaret Bent und Anne Hallmark, *The Music of Johannes Ciconia*, Monaco 1984 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 24). Zur Paarung des Gloria 3 und Credo 4, siehe ebda., S. XIf, 199. Die anonym überlieferte Motette *Regina gloriosa* (Kontrafakt eines Virelais oder einer Ballata; PL-Wn 8054, Nr. 33, fol. 202^r–203^r) ist wahrscheinlich nicht von Ciconias Hand, vgl. ebda., S. 199, 209.
- 30 *Et in terra* (PL-Wn 8054, Nr. 35, fol. 204^v–205^r; I-Pu 1225, Nr. 2, fol. 1^v (unvollst.); I-GR Kript. Lat 224, fol. 4^r und US-HA Rauner Special Collections 002387, fol. 1^r; I-UDA 22, fol. 1^r (unvollst.), I-Moe {alpha}.M.5.24, Nr. 38, fol. 21^v–22^r). Siehe auch Jason Stoessel, »Arms, a Saint and *Inperial Sedendo fra più stelle*: The Illuminator of Mod A«, in: *Journal of Musicology* 31 (2014), S. 1–42, insbes. S. 35–42; Michael Scott Cuthbert, *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, Diss. Harvard 2006, <http://www.trecento.com/dissertation>.
- 31 Hinsichtlich der Überlieferung wurden fünf der sechs populärsten geistlichen Kompositionen aus der Zeit des abendländischen Schismas in PL-Wn 8054 und PL-Wn 378 überliefert, darunter zwei Credo und ein Gloria von Zacara sowie jeweils ein Gloria von Ciconia und Egardus, vergleiche M. Cuthbert, *Tipping the Iceberg* (wie Anm. 28), S. 50–52. David Fallows kam bei einem Überblick der späteren Überlieferung der Werke Ciconias und Zacaras zu einem ähnlichen Befund, wonach die Werke Ciconias wesentlich häufiger überliefert wurden, bei den geistlichen Werken Zacara jedoch quantitativ überwiegt, siehe David Fallows, »Ciconia's Influence«, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. von Sandra Dieckman, Oliver Huck, Signe Rotter-Broman und Alba Scotti, Hildesheim 2007, S. 218–219. Einen Überblick über das italienische geistliche Repertoire des Trecentos liefert Marco Gozzi, »Liturgia E Musica Mensurale Nel Trecento Italiano: I Canti dell'»Ordinarium««, in: *Kontinuität und Transformation* (wie oben in dieser Anm.), S. 82–93.
- 32 I-Moe {alpha}.M.5.24, I-GR 224 (olim 197), I-Pu 1225, vgl. K. von Fischer, *Bemerkungen zur Überlieferung* (wie Anm. 28), S. 166.
- 33 Siehe K. von Fischer, *Bemerkungen zur Überlieferung* (wie Anm. 28), S. 165, und D. Fallows, *Ciconia's Influence* (wie Anm. 31), S. 218–219.

konnte Repräsentationsansprüchen wie denen des neuen litauisch-polnischen Hofes in Krakau durchaus gerecht werden. Offen bleibt dennoch die Frage nach der Art und dem Zeitpunkt der Beschaffung des ausländischen Repertoires.

Als Katalysator für die internationale Verbreitung der Werke Ciconias und Zaccaras wird zumeist das Konstanzer Konzil genannt.³⁴ Der breit dokumentierte musikalische und soziokulturelle Austausch zwischen Polen und Italien,³⁵ der sich nicht zuletzt auch im norditalienischen Papier, das für PL-Wn 378 und PL-Wn 8054 verwendet wurde,³⁶ niederschlägt, bietet Spielraum für weitere Hypothesen. David Fallows geht beispielsweise von einer wesentlich späteren Ankunft des Repertoires in Polen aus,³⁷ während Reinhard Strohm sich auch eine Übertragung aus St. Stephan in Wien sowie, für die späteren Werke, einen Transfer über das Basler Konzil vorstellen kann.³⁸ Für ein vertieftes Verständnis des Repertoiretransfers ist freilich auch eine Differenzierung zwischen den Beständen der beiden Handschrif-

34 Siehe u.a. Nino Pirrotta, »Zacara da Teramo«, in: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*, hrsg. von dems., Cambridge 1984, S. 139; K. von Fischer, Bemerkungen zur Überlieferung (wie *Anm. 28*), S. 166, 182; C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), 23ff.

35 Dass die musikalischen Einflüsse aus Italien und Frankreich sich weder zeitlich noch inhaltlich auf PL-Wn 8054 und PL-Wn 738 beschränken, wurde ausführlich belegt in M. Perz, Die Einflüsse (wie *Anm. 1*) und C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*). Reinhard Strohm wies außerdem darauf hin, dass Kompositionen von Othmar Opilionis (fl. ca. 1440–1450), 1441 Hofsänger des polnischen Bischofs und Staatsmanns Zbigniew Oleśnicki (1389–1455), in I-TRcap MS BL (Trent 93) überliefert sind. Zu dieser Zeit waren in Trient mehrere polnische, schlesische und tschechische Kanoniker aktiv, die möglicherweise in der Zeit um das Konstanzer Konzil aus der Region migrierten, siehe Reinhard Strohm, »European Politics and the Distribution of Music in the Early Fifteenth Century«, in: *Early Music History 1* (1981), S. 305–323, insbes. S. 311–312. Für Informationen über breitere Kulturtransfers zwischen dem Krakauer Hof oder der Krakauer Universität und Rom, Padua (Zabarella) oder Bologna, siehe u.a. C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 58f.; Paweł Kras, »Church Reform and the Hussite Revolution in the Diplomacy of Wladislaw II Jagiello«, in: *Hofkultur der Jagiellonendynastie und verwandter Fürstenhäuser / The Culture of the Jagellonian and Related Courts*, hrsg. von Urszula Borkowska und Markus Hörsch, Ostfildern 2010 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 6), S. 228; Jerzy Topolski (Hrsg.), *Dzieje Polski* [Die Geschichte Polens], Warschau 1981, S. 88–103, 135–137, 190–192, 262–267, 837–845, zit. nach Józef Dąbrowski, »The Beginnings of Papermaking in Poland«, in: *IPH Congressbook 9, Papers of the 21th International Congress of Paper Historians in Vienna, 18–25 September 1992*, Marburg/Lahn 1994, S. 65, 74.

36 M. Perz, Sources (Facsimiles) (wie *Anm. 1*), S. XXII, XXVI. Die Präsenz italienischen Papiers in Polen stellt im 15. Jahrhundert keine Ausnahme dar: Die erste polnische Papiermühle ist 1491 in Krakau belegt, sodass politische und kirchliche Verwaltungen, die Universität und ab 1474 auch die Drucker auf den Import von Papier aus Frankreich und Italien angewiesen waren, siehe J. Dąbrowski, The Beginnings of Papermaking in Poland, S. 65–67. Ein weiterer Hinweis auf italienische Herkunft enthält die häufige Verwendung von Sechsliniensystemen in PL-Wn 8054, welche jedoch keineswegs mit den jeweiligen enthaltenen Werken korrespondieren; die Folien wurden wohl arbiträr mit Fünf- oder Sechsliniensystemen versehen und ebenso willkürlich beim Kopierverfahren eingesetzt.

37 D. Fallows, Ciconia's Influence (wie *Anm. 31*), S. 223.

38 R. Strohm, The Rise (wie *Anm. 15*), S. 261, S. 262–263.

ten sinnvoll. Die Konsistenz und frühe Datierung der Mehrheit der Werke aus PL-Wn 378 sowie die korrekteren Abschriften im Vergleich zu den Konkordanzan aus PL-Wn 8054,³⁹ lassen vermuten, dass die erste Handschrift eine ältere Repertoiresammlung darstellt. Angesichts der hohen Texttreue zu den italienischen Konkordanzan vermutet Perz eine direkte Überlieferung dieses Repertoires aus Padua,⁴⁰ während Giuliano Di Bacco und John Nádas von einem persönlichen Kontakt zwischen Zacara, Ciconia und Radomski im Rom der 1390er Jahren ausgehen und überdies auch Radomskis Kompositionen dort ansiedeln.⁴¹ Dass mit Ausnahme von wenigen deutschen Kompositionen der gesamte nicht-polnische Bestand aus PL-Wn 8054 und PL-Wn 378, inklusive der französischen Kontrafakturvorgaben, in norditalienischen Quellen überliefert wurde, untermauert diese Hypothese eines unmittelbaren Transfers von Italien nach Polen.⁴²

Dass Ciconia und Zacara trotz ausgeprägter Eigenheiten auch in manchen geistlichen Kompositionen starke Berührungspunkte aufweisen wurde bereits angedeutet – disputabel ist dabei noch, wer für wen das Modell lieferte oder ob die Beeinflussung wechselseitig geschah.⁴³ Ferner wurde ein Satzpaar Ciconias laut Strohm von Egardus' Gloria beeinflusst.⁴⁴ Trotz der ausgedehnten Überlieferung

- 39 M. Perz, Die Einflüsse (wie Anm. 1), S. 479. Vgl. konkret zum Beispiel Ciconias Gloria 8, dessen Contratenor im Vergleich zu den anderen Quellen in PL-Wn 8054 stark verändert überliefert ist. Beide Fassungen werden in M. Bent, *The Music of Johannes Ciconia* (wie Anm. 30), S. 44–47, widergegeben.
- 40 Als Begründung dafür erwähnt Perz die Nähe zum Fragment I-Pu 1225, von dessen vier Kompositionen drei in Polen überliefert sind, sowie die starke Präsenz Ciconias in den polnischen Handschriften; siehe M. Perz, Die Einflüsse (wie Anm. 1), S. 478–479.
- 41 Giuliano Di Bacco und John Nádas, »The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism«, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 1998, S. 79. Di Bacco und Nádas situieren auch die Entstehung von PL-Wn 378 in Rom, was durch die Wasserzeichendatierung widerlegt werden kann. Wie Perz bereits berichtete sind frühere Abschriften der Sammlung nicht auszuschließen, siehe M. Perz, Die Einflüsse (wie Anm. 1), S. 479. Perz' Argumentation einer längeren Einbürgerung des Repertoires aufgrund der polnischen Marginalien des Kopisten, siehe ebda., ist jedoch bezweifelbar – die aufführungspraktischen Hinweise in der Hand des einzigen Kopisten könnten genauso gut älter sein oder von Radomski selbst stammen.
- 42 M. Perz, Die Einflüsse (wie Anm. 1), S. 476–478, wies bereits darauf hin.
- 43 Auf stilistische und formale Übereinstimmungen wurde zwischen Ciconias Satzpaar Gloria 3-Credo 4 und Zacaras Gloria *Micinella* und Credo *Cursor* hingewiesen, vgl. B. Layton, *Italian Music* (wie Anm. 28), S. 251f.; Deborah Louise Smith, *The Mass Compositions of Johannes Ciconia*, Diplomarbeit California 1981, S. 105; G. Di Bacco und J. Nádas, *The Papal Chapels* (wie Anm. 41), S. 56f. Auf die ähnliche Behandlung des Wortes »pax« in Ciconias Gloria 1 und Zacaras Gloria »Anglicana« wurde mehrmals hingewiesen, siehe u.a. M. Bent, *The Music of Johannes Ciconia* (wie Anm. 29), S. 198; Joachim Kremer, »Einheit« und »Vielfalt« in den Messkompositionen des »musicus famosissimus« Johannes Ciconia (um 1370–1412)«, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 42. Siehe auch M. Bent, *The Music of Johannes Ciconia* (wie Anm. 29), S. XII.
- 44 Der »gentle dialogue« im bereits erwähnten Gloria von Egardus wird in Ciconias Gloria-Credo-Paar 1/2 zu »nahezu dramatischen Szenen weiterentwickelt«, vgl. R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 15), S. 96.

lässt sich eine allgemeine stilistische Vorbildfunktion dieser Komponisten für folgende Generationen lediglich punktuell nachweisen,⁴⁵ mit Ausnahme der nicht ausschließlich bei Zacara und Ciconia angewandten paarweisen Anordnung von Gloria und Credo.

Die bisherigen kontextuellen Beobachtungen befürworten die Plausibilität einer stilistischen Beziehung zwischen Radomski, Zacara und Ciconia. Demzufolge ist es ein Ziel der vorliegenden Untersuchung, zu überprüfen, wie genau sich eine eventuelle Vorbildhaftigkeit der Werke Zacaras und Ciconias in Mikołaj Radomskis drei Gloria-Credo-Paaren⁴⁶ – ein für diese Epoche bemerkenswert großes Œuvre – abzeichnet.⁴⁷

* * *

Alle überlieferten Ordinariumsvertonungen Radomskis verfügen über drei rhythmisch nahezu gleichberechtigte **Stimmen** mit dem durchschnittlichen Ambitus einer None, was den zeitgenössischen Konventionen entspricht. Die Stimmlage des Cantus befindet sich üblicherweise etwa eine Quinte über den beiden Tenorstimmen, deren ähnlicher Tonumfang zu häufigen Stimmkreuzungen führt. Überliefert von Ciconia und Zacara sind hingegen – auch in den polnischen Quellen – neben dreistimmigen auch vierstimmige Ordinariumsvertonungen im Motettenstil mit zwei beweglichen Oberstimmen. Gegen die Vermutung, dass Radomski das vierstimmige Komponieren nicht beherrschte, spricht ein sehr kurzer vierstimmiger Abschnitt im Gloria I.⁴⁸ Vorstellbar ist eine symbolische Bedeutung der geistlichen Dreistimmigkeit; dazu könnte der Tropus ›Maria tripartitum armonice clangimus tis‹ aus dem Gloria II einen Hinweis liefern.⁴⁹ Ein kompositorischer Kunstgriff schließt eine aufführungspraktische Begründung der Begrenzung zur Dreistimmigkeit aus: Die Verwendung von kurzen *divisi*-Duetten in Gloria I und Credo I bezeugt, dass für eine Aufteilung des Cantus ausreichend Sänger vorhanden waren (siehe **Beispiele 8** und **9**). In dieser Form, bei der sich die zweite

45 Die wenigen Ausnahmefälle kommen im weiteren Verlauf dieses Artikels zur Sprache.

46 Gloria I (PL-Wn 378, Nr. 13, fol. 22^v–23^r) und Credo I (PL-Wn 378, Nr. 3, fol. 4^v–6^r); Gloria II, mit Trope *Maria tripartitum* (PL-Wn 8054, Nr. 22, fol. 187^v–189^f) und Credo II (PL-Wn 8054, Nr. 23, fol. 189^v–191^v); Gloria III (PL-Wn 8054, Nr. 31, fol. 200^v–201^r; PL-Wn 378, Nr. 14, fol. 23^v–24^r) und Credo III (PL-Wn 8054, Nr. 32, fol. 201^v–202^r [ohne Autorenangabe]). Die römische Zählung der Messsätze folgt der Werkausgabe von A. Sutkowski, *Les œuvres complètes* (wie **Anm. 8**).

47 Bisher wurden summarisch analytische Ergebnisse präsentiert in M. Perz, *Il carattere internazionale* (wie **Anm. 1**), S. 159, und C. Brewer, *The Introduction* (wie **Anm. 1**), S. 285–289.

48 Gloria I, T. 35–37, zum Text ›gloriam tuam‹.

49 ›Maria, mit dreiteiliger Harmonie singen wir zu dir‹. Der Tropus befindet sich am Ende des Glorias zwischen ›Tu solus altissimus, Ihesu Christe‹ und ›Et cum sancto spiritu‹.

Stimme im gleichen Liniensystem an der unterschiedlichen Kolorierung erkennen lässt, kommt diese Technik ausschließlich bei Radomski und Zacara vor.⁵⁰

Alle sechs von Radomski überlieferten Ordinariusvertonungen sind im *tempus imperfectum cum prolatione perfecta* komponiert.⁵¹ Sowohl Ciconia als auch Zacara verwenden hingegen in den in den Polen überlieferten Kompositionen jeweils lediglich einmal diese **Mensur**.⁵² Nahezu alle anderen Kompositionen der polnischen Handschriften, inklusive der anonym überlieferten und Radomskis weiteren Werken, weisen entweder *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* oder *tempus perfectum cum prolatione imperfecta* auf – zugleich die häufigsten Messuren in Ordinariusvertonungen des späteren 15. Jahrhunderts. Auch wenn er den statischen, gehobenen Effekt dieser Mensur möglicherweise bewusst einsetzte, wirkt Radomskis konsequente Mensurwahl in den Ordinariusvertonungen zunächst altertümlich.

Zusätzlich zur Mensur intensiviert auch die generell wenig ausdifferenzierte **Rhythmik** in Radomskis Ordinariusvertonungen diese statische Tendenz. Wie auch Zacara und Ciconia durchbricht Radomski eine solche Statik hin und wieder mit segmentierenden, stimmübergreifenden Texturveränderungen, insbesondere imitatorischen Abschnitten, Synkopenketten und isorhythmischen Sequenzen, die in den jeweiligen ›Amen‹-Abschnitten ihren Kulminationspunkt erreichen.

In seiner Beachtung der **Kontrapunktregeln** der Ars Nova, wie sie übrigens auch in osteuropäischen musiktheoretischen Handschriften bekannt waren,⁵³ verfährt Nikolaus von Radom in seinen Ordinariusvertonungen in der Tendenz traditionell. Charakteristisch für Radomski ist dabei eine Vielzahl von **Dissonanzen**. Während Zacara generell dazu neigt, Dissonanzen vermeiden, und Ciconia in

50 Zacara verwendet diese Form von *divisi* in den in Polen überlieferten Gloria (I) und Credo (II) und darüber hinaus im Credo (I) (Tenorstimmen verschollen). Ciconia verwendet zwar auch zweistimmige Abschnitte, u.a. im Et in terra ›Suscipe trinitas‹; in diesen Fällen handelt es sich jedoch nie um eine Aufteilung des Cantus, vielmehr enthält die Grundbesetzung des Stückes bereits zwei Oberstimmen in gleicher Lage. Zacaras Einsatz dieser Art der *divisi* führte vermutlich zur breiteren Anwendung der ›a versi‹-Technik mit oder ohne ›trompeta‹- oder ›concordans‹-Stimmen in den folgenden Generationen. Siehe Margaret Bent, ›‘Divisi’ and ‘a Versi’ in Early Fifteenth-Century Mass Movements‹, in: *Antonio Zacara Da Teramo E Il Suo Tempo* (wie **Anm. 28**), S. 91–94; Margaret Bent, ›‘Trompeta’ and ‘Concordans’ Parts in the Early Fifteenth Century‹, in: *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, hrsg. von Melania Bucciarelli und Berta Joncus, Woodbridge 2007, S. 38–43.

51 Gloria III und Credo III fangen zwar ausnahmsweise in *tempus perfectum, prolatio maior* an, wechseln jedoch bald zu *tempus imperfectum, prolatio maior*, vgl. auch S. 138.

52 Ciconia, Gloria 7 ›Suscipe, trinitas‹ und Zacara, Credo (II).

53 Siehe C. Brewer, The Introduction (wie **Anm. 1**), passim; Alberto Gallo, ›Znajomość «Musica speculativa» Johanna de Muris w Polsce i we Włoszech. Głosy Uniwersytetu Krakowskiego i «Glossemata» Franchina Gaffuria / Lo studio della «Musica speculativa» di Johannes de Muris in Polonia e in Italia. Le glosse dell’università di Cracovia e i «Glossemata» di Franchino Gaffurio‹, in: *Polsko-włoskie materiały muzyczne / Argomenti musicali polacco-italiani* 3 (1979), S. 45–58.

ter - re, vi - si - bi - li - um

This musical score shows three staves: Cantus (top), Contratenor (middle), and Tenor (bottom). The Cantus part has a melodic line with notes corresponding to the lyrics. Red arrows point from the Cantus notes to the Contratenor notes, highlighting specific dissonances. The lyrics are 'ter - re, vi - si - bi - li - um'.

Notenbeispiel 1: Nikolaus von Radom, Dissonanzen im Credo I, T. 15–17

Et in - car - na - tus est

This musical score shows three staves: Cantus (top), Contratenor (middle), and Tenor (bottom). The Cantus part has a melodic line with notes corresponding to the lyrics. Red arrows point from the Cantus notes to the Contratenor notes, highlighting specific dissonances. The lyrics are 'Et in - car - na - tus est'.

Notenbeispiel 2: Nikolaus von Radom, Dissonanzen im Credo I, T. 100–104

noch höherem Maße einen harmonischen Wohlklang anstrebt, scheint Radomski sie nicht nur zugunsten der Melodie zu akzeptieren, sondern bewusst anzustreben. Häufig verwendet er die in der Ars Nova erlaubten Dissonanzen zwischen Cantus und Contratenor, solange eine Konsonanz mit dem Tenor gewährleistet ist. Ferner erfolgt im Gegensatz zu seinen Kollegen Zacara und Ciconia, die Vorhalte nicht nur auflösen, sondern auch vorbereiten oder zumindest schrittweise einführen, bei Radomski keine Vorbereitung, manchmal jedoch eine schrittweise Einführung. In Synkopenketten sind Vorhalte zwangsläufig vorbereitet; diese werden dann von Radomski jedoch nicht zwingend aufgelöst. Bei den Dissonanzen auf leichter Zeit ist die Situation ähnlich. Dissonante Wechsel- und Durchgangsnote kommen oft und in allen Stimmen vor und werden nicht unbedingt schrittweise erreicht. Auch in den Synkopenketten entstehen bei Radomski häufig unvorbereitete Dissonanzen auf leichter Zeit. **Beispiel 1** zeigt eine Kadenz aus Credo I mit verschiedenen dissonanten Wechselnoten, einem Vorhalt und Dissonanzen zwischen Cantus und Contratenor. Das ebenfalls aus Credo I entnommene **Beispiel 2** illustriert die Bildung unterschiedlicher Dissonanzen in einer Synkopenkette.

Nicht nur bei den Dissonanzen, sondern auch in den **Kadenz**en zeigt Radomski seine Beharrlichkeit. In seinen Ordinariusvertonungen verwendet er nahezu ausschließlich eine unveränderliche Kadenzformel mit Doppelleitton in Cantus und Contratenor. Wo es in den Kadenzfloskeln an Kreativität zu mangeln scheint, zeigt

Notenbeispiel 3: Nikolaus von Radom, Sextakkordfolge im Credo III, T. 9–13

Radomski in den direkt einer Kadenz vorausgehenden Mensuren eine markante Vorliebe für Mittel, die die Spannung zur Kadenznote steigern. Häufig baut er **Sextakkordfolgen** von variierender Länge bis zu vier Breven ein (siehe **Beispiel 3**); in vier von Radomskis Kompositionen (Gloria II und III, Credo II und III) ist das bei über 50% der Kadenzen der Fall. Derartige Fragmente mit ausgeschriebenem Fauxbourdon nannte Suzanne Clercx »passages en fauxbourdon avant la lettre«.⁵⁴ Dass Radomski diese Technik von Zacara übernommen und elaboriert haben könnte, ist plausibel: In einigen von Zacaras geistlichen Kompositionen findet man das Verfahren in bis zu 30% Prozent der Kadenzen, allerdings mit weniger Prägnanz und Konsequenz: Die Sextakkordfolgen erscheinen nicht unmittelbar vor, sondern in der Regel mit etwas Abstand bis zur Kadenz (vgl. **Beispiel 4**), und werden häufig durch Synkopierungen oder Verzierungen unkenntlich gemacht (vgl. **Beispiel 5**). In Radomskis Gloria I und Credo I tauchen wesentlich weni-

Notenbeispiel 4: Antonio Zacara da Teramo, Sextakkordfolge im Gloria »Anglicana«, T. 12–14

Notenbeispiel 5: Antonio Zacara da Teramo, Sextakkordfolge im Gloria »Gloria, laus, honor«, T. II–12

54 Suzanne Clercx, »Aux origines du faux-bourdon«, in: *Revue de musicologie* 40 (1957), S. 163–164.

ger parallele Sextakkorde auf, sodass sie an Ciconias Stil erinnern, der sie ebenso selten verwendet (höchstens in etwa 5% der Kadenzen). In den beiden letzten Kompositionen setzt Radomski ab und zu parallele Quinten bei den Kadenzen ein (siehe **Beispiel 1**). Dieses Verfahren findet auch bei Zacara, wengleich häufiger in vierstimmigen Abschnitten, Verwendung.⁵⁵

In der **formalen Gestaltung** orientiert sich Radomski in kreativer Weise an den Vorbildern Ciconias und Zacaras. Unabhängig von der zum Teil paarweisen Zusammenstellung in den Handschriften sind die Indizien stilistischer und struktureller Vereinheitlichung seiner Satzpaare evident.⁵⁶ Verknüpft werden diese ausnahmslos durch eine gleiche Schlüsselung, ähnliche Stimmlagen und -verteilung, eine gleiche Tonart und Finalis, eine gleiche Mensur, eine übereinstimmende Länge der gesamten Sätze und der jeweiligen Amen-Abschnitte sowie einen ähnlichen Stil. Gloria I und Credo I werden außerdem von den bereits erwähnten *divisi* in Anlehnung an Zacara verknüpft. In Gloria II und Credo II findet man, neben dem bereits erwähnten sparsameren Gebrauch der Sextakkordfolgen, als kennzeichnende verbindende Elemente die Wiederholung kadenzierender Abschnitte,⁵⁷ eine Technik, die auch bei Ciconia und Zacara Verwendung findet.⁵⁸ Zudem verwendet Nikolaus von Radom in diesen beiden Werken einen auffälligen, im Satzgerüst ähnlich strukturierten Anfang mit jeweils dreifacher, sukzessiver Imitation eines Melodiefragmentes in allen Stimmen.⁵⁹

Das dritte Gloria-Credo-Paar Radomskis zeichnet sich durch ein erfinderisches Feingefühl in der formalen Gestaltung und Verknüpfung aus. Zunächst springen auch hier die motto-ähnlichen Satzanfänge ins Auge, welche in diesem Paar zusätzlich durch einen subtilen Mensurwechsel hervorgehoben werden: Die kurze Einleitung bewegt sich jeweils langsam in einem *tempus perfectum, prolatio*

55 Vgl. zum Beispiel Zacara, Credo (II), T. 312–314, Gloria ›Gloria, laus, honor‹, T. 137–140. Siehe auch C. Brewer, The Introduction (wie **Anm. 1**), S. 277.

56 Allein Gloria I und Credo I sind nicht paarweise überliefert. Der Unterschied in der Textierung dieser beiden Sätze – im Gloria sind alle Stimmen textiert, im Credo lediglich der Cantus und die *divisi*-Abschnitte – sollte allerdings nicht als Argument gegen ihre Zusammengehörigkeit, sondern vielmehr als Folge eines getrennten Kopierverfahrens betrachtet werden. Vgl. auch **Anm. 9**.

57 Vergleiche im Gloria II (Edition Perz) die Takte 26–29, 65–70, 138–143, 227–230, 254–257 mit Credo II Takte 42–46, 102–106, 181–185, 243–246.

58 Siehe zu Ciconia: J. Kremer, Einheit und Vielfalt (wie **Anm. 43**), S. 29–31. Beispiele bei Zacara findet man unter anderem im Credo (II), vgl. T. 37–43, 77–83, 122–128, 257–263; T. 68–71 und 247–250. Zacara verwendet solche strukturbetonenden Wiederholungen manchmal auch am Anfang von neuen Phrasen, vgl. z.B. Credo (III), T. 23–26, 65–67, 129–131, 160–162, 214–216, 244–246, 269–271.

59 Strohm ordnet dieses Satzpaar aufgrund des Kanons, der freien Imitationen und der sequenzhaften Gestaltung zeitlich nach ca. 1420 ein und vermutet einen Zusammenhang zu Hugo de Lantins und Johannes Francois, vgl. R. Strohm, The Rise (wie **Anm. 15**), S. 261. Die bisherigen und auch die noch folgenden Beobachtungen in diesem Aufsatz zeigen jedoch, dass auch in diesem Satzpaar ein Zusammenhang mit dem früheren Repertoire Ciconias naheliegend ist.

maior, bevor in einem etwas dynamischeren *tempus imperfectum*, *prolatio maior* weitergesungen wird.⁶⁰ Es ist nicht auszuschließen, dass Ciconia für die jeweiligen Amen-Abschnitte in Gloria 3 und Credo 4 einen ähnlichen, formal strukturierenden Mensurwechsel intendierte. Das zusätzliche Amen des Gloria 3 ist lediglich in I-Bc 15 überliefert; weder die Konkordanzen des Gloria noch die bisher bekannten Quellen des Credo enthalten ein ausgearbeitetes ›Amen‹.⁶¹ Zusätzlich zu den motto-ähnlichen Anfängen gestaltet Radomski auch die beiden Schlüsse identisch, mit jeweils vier homorhythmischen, feierlichen Longen.

Noch stärker Ciconia verpflichtet sind die auf den Anfang folgenden Teile dieses dritten Satzpaars. Wenn man den Anfang und das Amen außer Betracht lässt, erscheint im Gloria III eine Wiederholungsstruktur: Sowohl der erste Textteil (›Laudamus te‹ bis ›Filius Patris‹) als auch die zweite Texthälfte (›Qui tollis‹ bis ›in gloria Dei Patris‹) werden der gleichen Musik unterlegt.⁶² Eine analoge Disposition ist für das Credo III zu vermuten, bei dem der zweite Textteil (ab ›Crucifixus‹) in der Handschrift fehlt und nach ›et homo factus est‹ direkt das Amen folgt.⁶³ Ciconias Gloria 8 verfügt über eine vergleichbare Struktur: Nach einer kurzen Einleitung – jedoch nicht in einer unterschiedlichen Mensur – wird der Text an den gleichen Stellen geteilt und der Musik zweimal unterlegt, bevor ein unabhängiges Amen die Komposition abschließt. Diese haarfeine Kongruenz bezeugt Ciconias Einfluss und Radomskis direkten Zugang zu diesem Werk. Entscheidend dabei ist, dass Radomski die Idee übernimmt, variiert und weiterentwickelt: Mittels des Mensurwechsels am Anfang bestätigt er die Eigenständigkeit des wiederholten mittleren Teils und schafft ein Gegengewicht zum aktiveren Amen mit den ausgedehnten Schlusslongen, welches auf den Anfang verweist und eine übergreifende Symmetrie schafft. Zudem potenziert er die Formgestaltung, indem er das Wiederholungsprinzip als strukturelles Bindungselement innerhalb des Satzpaars wiederholt, wie es auch Ciconia in der Wiederholung des Konzepts

60 Die Mensurzeichen sind in der Handschrift zwar nicht vorhanden, jedoch aufgrund der Longen und des Satzbaus sowie der Kolorierungen im Contratenor zur Imperfizierung im Abschnitt mit *tempus perfectum*, *prolatio maior* eindeutig aus der Notation ableitbar. Sutkowski fügt in seiner Wiedergabe des Gloria-Anfangs an dieser Stelle Taktwechsel ein, siehe A. Sutkowski, *Les œuvres complètes* (wie Anm. 8), S. 39.

61 Siehe M. Perz, *Sources (Transcriptions)* (wie Anm. 6), S. 80; M. Bent, *The Music of Johannes Ciconia* (wie Anm. 29), S. 199; J. Kremer, *Einheit und Vielfalt* (wie Anm. 43), S. 29f.

62 Die Fassung in PL-Wn 378 wiederholt den Notentext nicht und unterlegt den zweiten Textteil der gleichen Musik; dieses Layout wurde in Sutkowskis Edition übernommen. Perz' Edition hingegen folgt der Handschrift PL-Wn 8054, die Abschnitte entsprechen dort den Takten 15 bis 56 und 57 bis 98.

63 Dies wurde zunächst von Perz vorgeschlagen, siehe M. Perz, *Sources (Transcriptions)* (wie Anm. 6), S. 89. Hierbei ist zu beachten, dass es, um den größeren Textteil bei einer Wiederholung der Musik unterlegen zu können, notwendig ist, nahezu durchgehend syllabisch zu textieren. Zudem können die textuellen nicht stets mit den musikalischen Phrasen übereinstimmen und in wenigen Fällen sind auch Verdopplungen von Noten in Kadenzten notwendig.

eines im Satz wiederkehrenden Contratenor-Tenor-Gerüsts im Gloria 3 und Credo 4 vorzeigte.⁶⁴

Ciconia wählt die Textaufteilung in seinem Gloria 3 nicht willkürlich. Sie beruht auf strukturbezogenen Ähnlichkeiten der beiden Teile, welche trotz unterschiedlicher Silbenzahl eine sinnvolle Textunterlegung ermöglichen. Gekrönt wird diese Struktur durch die exakte Überlappung zweier in beiden Textteilen vorkommenden Begriffe: ›Ihesu Criste‹ und ›Patris‹. Besonders das von Ciconia doppelt jambisch rhythmisierte ›Ihesu Christe‹ erfüllt durch die Wiederholung von **Text und Musik** an diesen Stellen eine signalhafte Funktion. Radomski hingegen hebt das ›Ihesu Criste‹ rhythmisch durch eine Hemiole hervor.⁶⁵

Auch in weiteren Ordinariumsvertonungen nutzt Radomski differenzierte kompositorische Techniken, um Textstellen musikalisch zu betonen. In einem außergewöhnlich offensichtlichen Fall imitiert er im Gloria II Ciconia und Zacara in einer Hoquetus-Wiederholung, mit drei Semibreven über drei Stimmen verteilt, des Wortes ›pax‹. In Zacaras Gloria ›Anglicana‹ wird auf einer Tonhöhe (f') repetiert, während Radomski absteigend mit einer Oktave und Quinte vorgeht (g' c' g). In Ciconias Gloria I wird das Wort ›Pax‹ insgesamt sechs Mal, in zwei absteigenden Dreiklängen wiederholt (c'' a' f', d'' h' g').⁶⁶ Diese einzigartige Betonung des

64 Sie u.a. J. Kremer, Einheit und Vielfalt (wie *Anm.* 43), S. 29–30. Die Textenteilung von Ciconias Gloria 3 entspricht übrigens auch der Formstruktur des Gloria 8, und somit auch Radomskis Gloria III. Eine Gliederung des Credotextes in Radomskis Credo III (siehe auch *Anm.* 54) analog zu Ciconias Credo 4 (I. Teil ab ›Factorem celi‹, 2. Teil ab ›Et incarnatus‹, III. Teil ab ›Et in spiritum‹) ist jedoch auszuschließen, da der bei Radomski erhaltene Textteil bereits über die Grenzen des ersten Textteils bei Ciconia hinausgeht. Ebenso mit Wiederholung der beiden Tenores ab ›Qui tollis‹ gestaltete Matteo eines seiner Gloria (I-Moe {alpha}.M.5.24, Nr. 84, fol. 49^v–50). Die Struktur beruht in diesem Fall lediglich auf eine einfache Zerteilung des Gesamttextes, ohne die für Ciconia und Radomski kennzeichnende unabhängige Einleitung, während die Wiederholung in Anlehnung an die Motettenpraxis im *tempus diminutum* geschieht. Vgl. D. Smith, *The Mass Compositions* (wie *Anm.* 43), S. 21; Kurt von Fischer und F. Alberto Gallo, *Italian Sacred and Ceremonial Music*, Monaco 1987, Nr. 14, S. 68–72, 270–271 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 13).

65 Die Einzigartigkeit der Hemiole ist in PL-Wn 8054 offensichtlich; in PL-Wn 378 ist der Fall zugegeben weniger prägnant, da die ›Ihesu Christe‹-Hemiole hier auch in zwei weiteren Kadenzen des Glorias Verwendung findet. A. Sutkowski, *Les œuvres complètes* (wie *Anm.* 8), S. 39–42, gibt beide Varianten in seiner Edition wieder.

66 Siehe auch *Anm.* 37. Die beiden Quellen für Ciconias Gloria I unterscheiden sich in der Textunterlegung. In I-Bc 15 (fol. 90^v–91^r) erklingt das Wort ›pax‹ sechsmal, dazu gehört der stehende Quintklang vor dem Hoquetus, während der letzten Hoquetus-Ton bereits mit ›ho(minibus)‹ unterlegt wird. In I-TRmn 87 (fol. 52^v–53^r) hat der Textschreiber das Wort ›pax‹ nicht wiederholt; lediglich im Cantus wurde es als Wiederholung nachgetragen. Die einem Hoquetus ähnelnden Imitationen erinnern an zahlreiche Beispiele mit einfacher Wiederholung in Ciconias Motettenœuvre. In Messvertonungen kommen sie selten vor, vgl. zum Beispiel Ciconias Gloria 5 ›Spiritus et alme‹ (›tibi propter magnam gloriam‹), Gloria 6 ›Spiritus et alme‹ (›propter magnam‹) und Credo 10 (›Dominum‹, ›Filium Dei‹, ›per quem omnia‹) sowie Zacaras Credo ›Scabioso‹ (›omnipotens‹).

The image shows a three-staff musical score for the text "Ihesum Cri - Do - mi - ne Fi - - li". The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The text is written below the staves. Two red dashed boxes highlight specific intervals: one box encloses the first two staves for the words "Ihesum", and another box encloses the first two staves for the words "Domi - ne". These boxes illustrate octave and quinte parallels between the voices.

Notenbeispiel 6: Nikolaus von Radom, Oktavparallele im Credo II, T. 31–34; Quintparallelen im Gloria I, T. 47–48

The image shows a three-staff musical score for the text "Dominum Ihesum Cri - stum mor - tu - o - rum". The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The text is written below the staves. Two red dashed boxes highlight specific intervals: one box encloses the first two staves for the words "Cri - stum", and another box encloses the first two staves for the words "mor - tu - o - rum". These boxes illustrate quinte parallels between the voices.

Notenbeispiel 7: Antonio Zacara da Teramo, Quintparallelen im Credo (III), T. 27–30 und 277–278

Friedens kann im Zusammenhang mit der Zerrissenheit der Kirche im Kontext des abendländischen Schismas gesehen werden und lohnte weitere Untersuchungen.

Radomski bezeugt auch in anderen Gloria- und Credo-Vertonungen eine Affinität zu prominenten Begriffen und betont sie, wie es auch gelegentlich bei Zacara zu beobachten ist, häufig zusätzlich durch parallelgeführte Akkorde mit Oktaven oder Quinten (siehe **Beispiele 6** und **7**) oder *divisi* Duette (vergleiche **Beispiele 8** und **9**; Radomski hebt überdies auch im Gloria I zweimal das ›Ihesu Criste‹ mit kurzen zweistimmigen Abschnitten hervor). Zur konzisen Beleuchtung einzelner Schlüsselbegriffe mittels der Textur kommen auch hin und wieder musikalische Ausmalungen von Textinhalten hinzu (vgl. die langen absteigenden Linien mit Sextakkordfolgen in **Beispiel 10** zum Text ›propter nostram salutem descendit de celis‹).

Die Schlussbilanz weist zunächst eine relativ ›altertümliche‹ Satzanlage in Radomskis Ordinariumsvertonungen aus. Wahrscheinlich erwarb und konsolidierte Radomski sein Grundwissen in Musiktheorie und Komposition in Polen. Seine Basiskenntnisse wurden jedenfalls keineswegs von Zacara oder Ciconia beeinflusst: Deren Einfluss konzentriert sich bestenfalls auf einzelne Effekte. Diese

num Do-mi-num Ihe-sum Cri-

stum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum. Et ex-

Notenbergispiel 8: Nikolaus von Radom, ›divisi‹ im Credo I, T. 30–33

u-num Do-mi-num Ihe-sum Cri-stum
Do-mi-num

Fi-li-um De-i u-ni-ge-
u-ni-

Notenbergispiel 9: Antonio Zacara da Teramo, ›divisi‹ im Credo (II), T. 29–36

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de ce - lis

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de ce - lis

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de ce - lis

Notenbeispiel 10: Nikolaus von Radom, musikalische Ausmalung des Textes im Credo II, T. 80–86

individuellen Kompositionsmittel setzt Radomski jeweils bewusst ein, um Spannung im unmittelbaren Anlauf zu den Kadenzten zu steigern, um Beweglichkeit in der Textur zu schaffen, um gewisse Textstellen zu betonen oder um die Zusammengehörigkeit der Satzpaare zu unterstreichen. In Anschluss sowohl an Zacaras als auch an Ciconias Kompositionen zeigt Radomski eine starke Experimentierfreude hinsichtlich der Segmentierung anhand häufiger Texturveränderungen, die blockweise eingesetzt werden, besonders für stimmübergreifende Sequenzen und Synkopenketten. Mit beiden Komponisten teilt er die Rückkehr längerer Kadenzabschnitte im Satzpaar II sowie die eklatante Betonung des Wortes ›Pax‹ im Gloria II. Ausschließlich von Ciconia kopiert er einzelne Eingriffe, die anhand von Wiederholungen für die Formgestaltung einzelner Satzpaare genutzt werden, wie beispielsweise die zweiteilige Innenstruktur und möglicherweise auch den formal bedingten Mensurwechsel im Satzpaar III. Von Zacara übernimmt er im Satzpaar I die *divisi*, für satzübergreifende Verknüpfungen und zur Beleuchtung einzelner Textelemente eine allgemeine Präferenz, zentrale Begriffe anhand verschiedener Parameter zu betonen, sowie nicht zuletzt vermutlich auch die häufigen Sextakkordfolgen. Überdies ist festzuhalten, dass Radomski die jeweils entliehenen Verfahren in der Anwendung weiterentwickelt und dabei ihre Prägnanz erhöht. Die Rezeption in seinen Ordinariumsvertonungen beschränkt sich demzufolge nicht auf *Imitatio* – Radomski demonstriert, besonders in den Sextakkordreihen, den zahlreichen satzinternen und paarbezogenen Aspekten zur Stiftung von Zusammenhang, sowie in den Motto-ähnlichen Satzanfängen und -schlüssen, eine erfolgreiche *Superatio* im Vergleich zum Einsatz ähnlicher Mittel bei Ciconia und Zacara.

Die stilistische Rezeption von Zacara und Ciconia bei Radomski ist detailliert, weitflächig und ohnegleichen. Mehr noch – nicht einmal die Wechselwirkung zwischen Zacaras und Ciconias Ordinariumsvertonungen lässt sich so präzise

nachweisen wie ihr jeweiliger Einfluss auf Radomski; dabei ist die persönliche Bekanntschaft dieser beiden unzweifelhaft belegt.

Überraschend ist der obige Befund im Hinblick auf die weiteren Kompositionen Radomskis, in welchen andersartige Stilkopien zu finden sind,⁶⁷ die keine Ähnlichkeiten zu Zacara oder Ciconia aufweisen. Zusätzlich zur konkurrenzlos detaillierten Stilkopie, indiziert gerade auch die unabhängige Rezeption und getrennte Assimilierung verschiedener ›internationaler‹ Kompositionstechniken unterschiedlicher Datierung eher einen jeweils zeitnahen, wohl durch unmittelbaren Kontakt veranlassten Einfluss, als eine zeitlich und geographisch entfernte Gesamtrezeption einzelner Stile im Polen der 1420er und 1430er Jahre auf Basis von handschriftlichen Quellen.

Infolgedessen ist die Wahrscheinlichkeit, dass der »Nicolaus Gerald de Radom«, welcher 1390 von Papst Bonifaz IX. mit Pfründen in Krakau belehnt wurde, mit dem Komponisten Nicolaus von Radom übereinstimmt, höher als bisher vermutet; wir dürfen zuverlässig annehmen, dass Mikołaj Radomski in den 1390er Jahren, vielleicht anlässlich des heiligen Jubeljahrs 1390, in Rom war und dort Zacara und Ciconia begegnete.

Die Frage, ob nun der Austausch lediglich einseitig verlief, sowohl im Kontakt mit Ciconia und Zacara, als auch hinsichtlich der Fauxbourdontechnik im Magnificat, oder ob Radomski auch selbst Spuren beim Nachwuchs hinterließ, wäre in Zukunft weiter zu verfolgen – auch unabhängig von der dünnen Überlieferung der Mehrstimmigkeit in den folgenden Dezennien in Polen. Zumindest war Radomski gut imstande, mit den ›internationalen‹ Entwicklungen mitzuhalten und sie mitzugestalten. Aus dieser Perspektive kann der Krakauer Hof nicht nur als Peripherie, sondern sehr wohl auch als wertvoller Teil einer ›europäischen‹ Musikkultur verstanden werden.

67 Siehe auch S. 128f.

Repertoireüberschneidungen römischer und osteuropäischer Quellen

Ausgehend von der Beschäftigung mit den Chorbüchern der päpstlichen Kapelle,¹ scheint die Themenstellung »Polyphonie in Polen, Schlesien und Böhmen« zunächst derart weit entfernt, dass sich nur schwer eine Brücke schlagen lässt. So stellte sich in diesem Zusammenhang die simple Frage: Wenn es sich bei der frühneuzeitlichen Vokalpolyphonie um eine gesamteuropäische Praxis handelte, warum lässt sich spontan so wenig »sinnvolles« über eine Verbindung dieser beiden lokalen Sphären sagen?

Dieser Ratlosigkeit sollte durch ein Experiment² entgegengetreten werden, dessen Ergebnisse dieser Beitrag präsentiert. Im Zentrum steht die Frage, wie sich Repertoires und Überlieferungstraditionen verschiedener musikhistorischer Sphären miteinander vergleichen lassen. Ein erster Weg könnte in einer Studie konkordanter Werke bestehen. Doch ist die sich ergebende Schnittmenge derart gering, dass dies dem Gegenstand nicht gerecht würde. Stattdessen will dieser Beitrag vielmehr an einem Beispiel einen Vergleich der jeweiligen Repertoirezusammensetzung anhand quantitativ erfasster Katalogdaten liefern. Wie ein derartiges Vorgehen aussehen kann, soll in diesem Rahmen erprobt werden, um damit Perspektiven für weitere Forschungsarbeiten zu eröffnen.

Bei dem Versuch den Blick vom »römischen« Repertoire aus in Richtung Osteuropa auszuweiten, stößt man schon beinahe zwangsläufig auf ein erstes Hindernis profaner Art: Während die Forschungssituation zur päpstlichen Kapelle als komfortabel zu bezeichnen ist, scheitert man bereits an einer unübersichtlichen und teilweise auch unvollständigen Erfassung von handschriftlichen Quellen in polnischen und tschechischen Bibliotheken in den beiden großen Quellenverzeich-

1 Dieser Aufsatz basiert auf der Arbeit an einem Dissertationsprojekt zum Repertoire der frühen Chorbücher des Fondo Cappella Sistina, dem auch die Daten zu den Handschriften entnommen sind.

2 Dem Versuch einer systematischen Repertoirestudie geschuldet, liegt der Fokus in diesem Beitrag auf der Erprobung der Möglichkeiten zur Kontextualisierung quantitativer Untersuchungsansätze.

nissen, dem Census Catalogue³ und der RISM-Serie B/IV.⁴ Die Frage, wie sehr die bisherige Forschungsperspektive durch den Eisernen Vorhang getrübt war, drängt sich in diesem Zusammenhang auf. Dass hier offenbar tatsächlich ein blinder Fleck herrscht, der allerdings im Rahmen der politischen Entwicklungen der letzten 25 Jahre sich allmählich aufzulösen scheint, konnte im Rahmen des Symposiums und seiner Referate gezeigt werden.⁵ Von diesen Gedanken ausgehend zeigt sich, dass die Frage nach der ›gefühlten Entfernung‹ zwischen päpstlicher Kapelle und ›osteuropäischer Peripherie‹ unter den aktuellen Vorraussetzungen neu gestellt werden sollte.

Die Ausgangsbasis⁶ dieser Untersuchung bildet die älteste Überlieferung polyphoner Ordinariumssätze der päpstlichen Kapelle; es handelt sich um die Handschriften Cappella Sistina 14, 51, 23, 35, 41, 49, 63 und 197.⁷ In ihnen sind hauptsächlich 91 größtenteils vollständige Ordinariumszyklen und einzelne Messteile überliefert. Weitere Gattungen geistlicher Polyphonie bilden nur einen kleinen Teil, da diese zumeist in eigenen Handschriftensammlungen einen Platz finden.

Festzuhalten ist, dass sich die Konkordanzen dieses Repertoires über den gesamten europäischen Raum erstrecken, wobei allerdings nur ein marginaler Teil von sechs Messen auch in Handschriften böhmischer, schlesischer oder polnischer Herkunft⁸ vorhanden ist:

- 3 Charles Hamm, Herbert Kellmann (Hrsg.), *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, 5 Bde., Neuhausen-Stuttgart 1979–1988 (*Renaissance Manuscript Studies* 1).
- 4 Kurt von Fischer, Max Lütolf, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16 Jahrhunderts. Mehrstimmige Musik in italienischen, polnischen und tschechischen Quellen des 14 Jahrhunderts; mehrstimmige Stücke in Handschriften aller Länder aus der Zeit um 1400–1425/30; organale Sätze im älteren Stil und mehrstimmige Stücke in Choralhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts*, 2 Bde., Kassel u.a. 1972; Nanie Bridgman, *Manuscrits de musique polyphonique. XVe et XVIe siècles, Italie*, München 1991.
- 5 Besonders sei hier auf den Beitrag von Christiane Wiesenfeldt verwiesen.
- 6 Vgl. Richard Sherr, *The Papal Chapel ca. 1492–1513 and its Polyphonic Sources*, PhDiss., Princeton 1975; Jeffery J. Dean, *The Scribes of the Sistine Chapel 1501–1527*, PhDiss., Chicago 1984; Albert Roth, *Studien zum frühen Repertoire der Päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikanstadt 1991 (*Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta* 1) und Nanie Bridgman, *Manuscrits de musique polyphonique* (wie *Ann.* 4). Die verwendete Aufstellung der Werkkonordanzen basiert auf der genannten Literatur und den kritischen Berichten vorhandener wissenschaftlichen Editionen der Werke.
- 7 I-Rvat: Capp. Sist. 14, Capp. Sist. 23, Capp. Sist. 35, Capp. Sist. 41, Capp. Sist. 49, Capp. Sist. 51, Capp. Sist. 63, Capp. Sist. 197.
- 8 Der Einfachheit halber soll diese Gruppe im Folgenden vereinfacht als ›osteuropäische‹ Handschriften bezeichnet werden.

- CZ-HK II A 7 (Codex Speciálník)
 - Missa l'ami baudichon (Josquin) in CS 23
 - Missa de Franza (Basiron) in CS 35
 - Missa O Venus bant (Gaspar) in CS 51
- PL-Wu RM 5892
 - Missa O Venus bant (Gaspar) in CS 51
 - Missa Quant j'ay au cueur (Isaac) in CS 35
- PL-Pu 7022 (Lwow-Fragment)
 - Missa Spiritus almus (de Domarto) in CS 14
 - Missa l'ami baudichon (Josquin) in CS 23
 - Missa l'homme armé sexti toni (Josquin) in CS 41

Anhand einer genaueren Übersicht der Handschriften jener Provenienz zeigt sich, dass auch in umgekehrter Richtung die Unterschiede überwiegen. So erscheint die überwiegend anonyme Überlieferung innerhalb dieser Handschriften hierbei besonders auffällig.

-
- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • 40 Handschriften • Herkunft: <ul style="list-style-type: none"> ◦ polnisch ◦ tschechisch ◦ 1450–1550 | <ul style="list-style-type: none"> • 7 Fragmente • 3 Stimmbücher • 4 Textquellen mit polyphonen Hinzufügungen • 4 Sammelhandschriften mit meist polyphonem Repertoire • 22 Hs. mit meist einstimmiger Kirchenmusik |
|---|---|
-

Tabelle 1: »Osteuropäische« Handschriften: Übersicht⁹

Der Großteil der vierzig so eingegrenzten Handschriften überliefert in erster Linie einstimmige Kirchenmusik oder Texte, außerdem ist ein erheblicher Teil nur fragmentarisch erhalten. In ihnen nimmt die polyphone Musik lediglich eine untergeordnete Stellung ein. Selbst der unter den Konkordanzen vertretene Codex Speciálník¹⁰ vereint kein rein polyphones Repertoire. Das völlige Fehlen von Agnus Dei-Vertonungen weist zudem vorrangig auf den Gebrauch im Rahmen der hussitischen Liturgie hin.¹¹ Dem gegenüber ist am Lwow-Fragment ein italie-

⁹ Diese Aufstellung basiert auf dem Register des Census Catalogue Bd. 5, S. 274f. und 288 (wie Anm. 3). Für die Beschreibungen der Handschriften, vgl. Census Catalogue und die Manuscript Database des *Digital Image Archive of Medieval Music* (DIAMM), abrufbar unter <http://www.diamm.ac.uk/ms-database/> (13.01.2014).

¹⁰ CZ-HK: II A 7.

¹¹ Vgl. Laura Kozachek, Thomas M. Höpfner (Übs.), »Codex Speciálník«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Fischer, Sachteil Bd. 8, Kassel u.a. 1998, Sp. 1682–1684.

nischer Einfluss deutlich erkennbar, auf den auch Mirosław Perz hinweist.¹² So ist etwa Domartos Missa »Spiritus almus« nur in italienischen Quellen zu finden.¹³

Um aber wiederum im Vergleich auf die Messen in den Handschriften der Cappella Sistina zu blicken, ist über Umwege anhand der Komponistenzuordnung der Werke eine Annäherung an die Zusammensetzung des päpstlichen Repertoires möglich. Betrachtet man die Biographien der vertretenen Komponisten¹⁴ auf ihre Beziehung zur päpstlichen Kapelle hin, ergibt sich für die überlieferten Werke folgendes Bild:

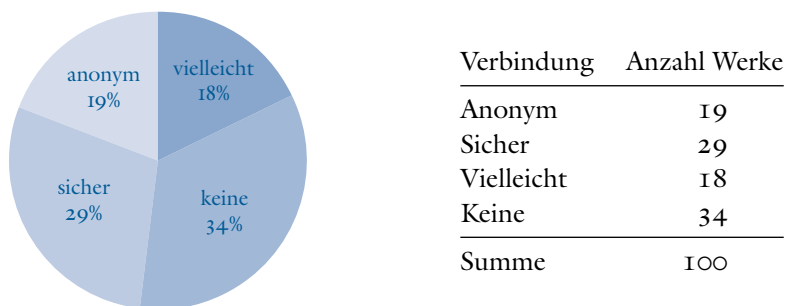


Abbildung 1: Werke nach Beziehung der Komponisten

Im Gegensatz zu den überwiegend anonymen Werken in den osteuropäischen Handschriften sind hier lediglich ca. 19% der Werke anonym überliefert. 29% der Werke stammen von Komponisten, die der päpstlichen Kapelle angehörten, den deutlich größten Teil nehmen hier die Kompositionen von Josquin ein. 34% der Werke stammen von Komponisten, die nicht Mitglied und wohl auch, wie z.B. Philippe Basiron, niemals in Italien waren. Über die Komponisten der übrigen 18% ist entweder beinahe nichts Biographisches bekannt, wie z.B. bei Firminus Caron, oder es sind Romreisen überliefert, wie im Falle von Loyset Compère. Es kann also davon ausgegangen werden, dass sich im Repertoire eigene Werke wie auch fremdes Repertoire zumindest die Waage halten.

Aber nicht nur das päpstliche Repertoire zeichnet sich durch seine internationale Vernetzung aus. Es lässt sich unter anderem gerade in den osteuropäischen

12 Vgl. Mirosław Perz, »The Lvov Fragments. A Source for Works by Dufay, Josquin, Petrus de Domarto and Petrus de Grudencz in 15th-Century Poland«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 36 (1986), 26–51, S. 39f.

13 Vgl. Perz, *The Lvov Fragments* (wie Anm. 12) S. 34.

14 Es sind im Repertoire Zuschreibungen an 33 Komponisten vertreten, von denen lediglich acht (24%) eine sichere Verbindung zur Päpstlichen Kapelle nachgewiesen werden kann, 16 Komponisten (49%) kann keine Verbindung nachgewiesen werden, neun Komponisten (27%) kann vielleicht eine Verbindung nachgewiesen werden.

Handschriften, in denen sich die benannten Konkordanzen befinden, ein Kreis ausmachen, der erheblich zur Verbreitung polyphoner Musik beigetragen hat und von Reinhard Strohm als »inner network«¹⁵ bezeichnet wird. Durch dieses Netzwerk, das laut Strohm bisher nur unzureichend bekannt ist, verbreitete sich polyphones Repertoire von den Trienter Kodizes über Quellen wie den Apel-Kodex¹⁶ oder den Leopold-Kodex¹⁷ hin zu dem bereits erwähnten Codex Specíálník, den Handschriften in Warschau und Posen und auch dem Strahov-Kodex.¹⁸ Über diese Verbindung, besonders über die Trienter Handschriften, lässt sich auch eine Verbindung zum Repertoire der päpstlichen Kapelle ziehen.

Wie nun aber ist diese, gleichwohl vorläufige, Situation zu bewerten? Im Rückgriff auf das Bild des Eisernen Vorhangs ließe sich nach den musikkulturellen Grenzen im Europa um 1500 fragen. Ebenso naheliegend ist auch der Verweis auf die immer wieder genutzten Kategorien ›Peripherie‹ und ›Zentrum‹. Nur wie soll eine derartige Zuordnung herzustellen sein?

Bezogen auf das Repertoire haben Böhmen, Schlesien und Polen nicht viel mit den Chorbüchern der Sixtinischen Kapelle zu tun. Dennoch zeigt das von Strohm so benannte »inner network«,¹⁹ dass hier keineswegs von einer Isoliertheit zu sprechen ist. Vielmehr können die genannten Quellen gemeinsam mit anderen als Indiz für einen hohen Grad an Vernetzung im habsburgischen Raum gewertet werden. Gleichwohl ist zudem zu bedenken, dass hier sehr viel mehr Quellen polyphoner Musikausübung bekannt sind, als es in anderen Regionen des Kaiserreichs der Fall ist. Beispielsweise lassen sich in diesem Punkt die Städte am Rhein zu dieser Zeit geradezu als weiße Flecken auf der musikhistorischen Landschaft bezeichnen, da zumeist nur fragmentarische Funde bekannt sind.²⁰ Die gesuchte kulturelle Grenze lässt sich, so scheint es, nicht so einfach ziehen, wie es in den politischen Verhältnissen des 20. Jahrhunderts der Fall war, sondern zeigt sich sehr viel differenzierter.

Ein wesentlicher Unterschied zeigt sich daneben in einer fundamental abweichenden Situation der Überlieferung. Betrachtet man die in den ›osteuropäischen‹ Handschriften vertretenen Gattungen, lässt sich folgende Verteilung beobachten:

15 Reinhard Strohm, *The Rise of the European Music 1380–1500*, Cambridge 2005, S. 511f.

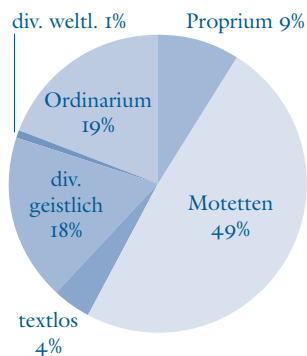
16 D-LEu: MS 1494.

17 D-Mbs: Mus. MS 315 (olim: MaiM 42; Chorbuch des Nikolaus Leopold).

18 CZ-Ps: MS D.G.IV.47.

19 Vgl. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 15), ebd.

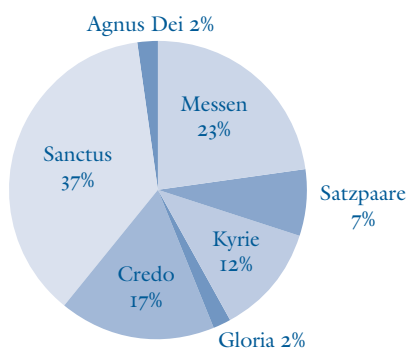
20 Vgl. Laurenz Lütteken, »Politische Zentren als musikalische Peripherie? Probleme einer musikhistorischen Topographie im deutschen Nordwesten des 15. und 16. Jahrhunderts«, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Klaus Pietschmann, Kassel 2008, S. 61–75.



Gattung	Anzahl
Ordinariumsteile und -zyklen	252
Propriumsteile und -zyklen	118
Motetten	647
Div. geistliche Gattungen	234
Div. weltliche Gattungen	15
Textlose Stücke	50
Summe	1316

Abbildung 2: Repertoireübersicht nach Gattungen

Auf den ersten Blick sticht hierbei das Übergewicht an Motetten ins Auge, die beinahe 50% des Gesamtrepertoires ausmachen. Daneben finden sich alle Gattungen geistlicher Musik sowie auch ein kleiner Anteil weltlicher Musik. Da der Fokus bisher auf den Ordinariumsvertonungen lag, sollen diese auch hier genauere Betrachtung finden:



Gattung	Anzahl
Messen	58
Satzpaare	18
Kyrie	29
Gloria	6
Credo	43
Sanctus	92
Agnus Dei	6
Summe	252

Abbildung 3: Ordinariumsrepertoire im Detail

Im Gegensatz zum päpstlichen Repertoire machen hier ganze bzw. unvollständige Zyklen²¹ nur 23% des Repertoires aus, gemeinsam mit den Satzpaaren sind es 30%. Der Großteil sind somit Einzelsätze, wobei sich auch hier wieder in der weit unterdurchschnittlichen Anzahl von Agnus Dei-Vertonungen eine konfessionelle Spielart zeigt.

21 Hierzu zählen auch Zyklen, die nur drei oder vier Teile beinhalten.

Erweitert man nun – im Vergleich – den Blick auf das päpstliche Repertoire um jene Chorbücher im gewählten Zeitraum, die keine Messvertonungen überliefern, zeigt sich in einer chronologischen Übersicht²² folgendes Bild:

Signatur	Datierung	Inhalt	Typ
CS 14	1472–1481	Messen, Messteile	Schenkung
CS 51	1472–1491	Messen, Messteile	Schenkung
CS 35	1487–1499 (ca.)	Messen, Messteile, Motetten	Gemischt
CS 63	1480–1507 (ca.)	Messen, Magnificats, Motetten	Gemischt
CS 197	1492–1495 (ca.)	Messe	Messhandschrift
CS 41	1482–1507 (ca.)	Messen, Messteile	Messhandschrift
CS 15	1492–1501 (ca.)	Magnificats, Hymnen, Motetten	Andere Gattungen
CS 49	1492–1504 (ca.)	Messen, Motette	Gemischt
CS 23	1492–1509 (ca.)	Messen, Messteile	Messhandschrift
CS 44	1503–1512 (ca.)	Magnificats, Motetten, Benedictus	Andere Gattungen
CS 42	1504–1512 (ca.)	Passionen, Motetten	Andere Gattungen
CS 46	1508–1527 (ca.)	Motetten	Andere Gattungen

Tabelle 2: Päpstliche Chorbücher bis 1510,²³ chronologisch geordnet.

Anhand der vorgenommenen Typisierung nach vertretenen Gattungen des Repertoires, lässt sich eine zeitliche Entwicklung nachzeichnen, die Phasen von Repertoirewachstum und -konsolidierung im Rahmen der Reform der päpstlichen Kapelle entsprechen. Es lassen sich hierbei drei Stadien umreißen:

1. Die Begründung eines Repertoires mit den beiden vermutlich neapolitanischen Chorbüchern 14 und 51, deren Repertoire teilweise genutzt wurde, teilweise aber auch nicht.
2. Der Beginn der eigenen Repertoiresammlung und Kanonisierung, hauptsächlich mit Ordinariumskompositionen.
3. Mit der Konsolidierung eines Grundrepertoires geht eine verstärkte Sammlung anderer geistlicher Gattungen einher.

²² Die Datierungen wurden der Literatur entnommen, vgl. hierzu Dean, *Scribes* (wie *Anm. 6*); Roth, *Studien* (wie *Anm. 6*) und Sherr, *Papal Chapel* (wie *Anm. 6*). Außer im Falle der beiden Schenkungen handelt es sich bei den Chorbüchern um Sammlungen von Einzellagen, die der Übersichtlichkeit halber in dieser Aufstellung nicht einzeln aufgeführt sind, aber in den Datierungsangaben berücksichtigt wurden. Die Anordnung in der Aufstellung basiert, im Sinne einer Annäherung, auf den Mittelwerten der Zeiträume.

²³ Hinzu kommen I-Rvat: Capp. Sist. 15, Capp. Sist. 42, Capp. Sist. 44, Capp. Sist. 46.

Gerade die Möglichkeit, solche Repertoireentwicklungen²⁴ im Überblick untersuchen zu können, demonstriert den besonderen ›statistischen Glücksfall‹, den die päpstlichen Chorbücher darstellen. Bezogen auf die Ordinariusvertonungen, zeigt sich, dass diese offenbar integraler Bestandteil des Repertoires der päpstlichen Kapelle waren, insbesondere die Sammlungen vollständiger Messzyklen. Inwiefern hierbei auch bereits künstlerische oder pragmatische Gründe eine Rolle spielen, ist noch weiter auszuführen.

Im Gegensatz hierzu tritt der abweichende Grundcharakter der osteuropäischen Handschriften besonders deutlich hervor, bei denen es sich zumeist um Quellen mit einem starken usuellen Charakter handelt. Ihr Repertoire scheint darauf angelegt zu sein, die Liturgie möglichst praktisch verschiedenen Gegebenheiten anpassen zu können, indem ein vielseitiges Repertoire mögliche Versatzstücke in einem Baukastenprinzip bieten kann.

Letztendlich zeigt sich in dem Versuch einer solchen geographischen Rundumschau, dass sich die Stellung kunstvoller Vokalpolyphonie nur adäquat fassen lässt, wenn sie nicht nur in ihrer Verbreitung, sondern gleichfalls auch im Kontext ihrer ›Alternativen‹ gesehen wird. Während im päpstlichen Repertoire – wie die bisherige Forschung gezeigt hat – verschiedene subtile Mechanismen der Repertoiregestaltung ineinandergreifen, offenbart sich die Stellung einer derartigen musikalischen Gestaltung der Liturgie weniger in ihrer isolierten Betrachtung, sondern eben auch in einer umfassenden und auch stilübergreifenden Repertoiregenese. Des Weiteren wird deutlich, dass sich auf der Basis einer quantitativ orientierten Betrachtung Kontextualisierungen herausarbeiten lassen, die einen Vergleich ermöglichen, der über die Nennung bloßer Häufigkeiten hinausgeht. Mit einem derartigen Blick wäre auch die Frage nach kulturellen Grenzverläufen, Zentren und Peripherien neu zu bewerten.

24 Zur Kanonisierungspraxis der Päpstlichen Kapelle siehe Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform*, Vatikanstadt 2007 (*Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta* 11), S. 178–187, besonders S. 180f.

Polyphonic Hymn Settings in the Strahov Codex*

Late-medieval central European music has become a focal point of musicological interest in the past hundred years. Dobroslav Orel's dissertation *Der Mensuralkodex „Speciálník“*, of 1914, was the pioneering study.¹ Although the focus of his work was the Speciálník Codex *CZ-HKm II A 7*, he also commented importantly on other Bohemian sources, including the Strahov Codex *CZ-Ps D.G. IV 47*.² Orel was the first musicologist to draw attention to the polyphonic hymns to the local saints Wenceslas and Procopius that occur in that manuscript. These compositions will play an essential role in determining the provenance of the present source.

The Strahov Codex, which contains perhaps the largest number of polyphonic hymn settings of all the surviving sources from Central Europe, had been neglected until recently, but is currently the centre of interest of many European musicologists. After Orel, the first musicologist to examine this codex in any detail was Robert Snow, who compiled the first inventory of its contents in 1969.³ The inauspicious political situation of the former Czechoslovak Republic did not allow foreign researchers access to Bohemian sources. Similarly, Czech musicologists did not have the opportunity to compare their domestic music repertoire with other European sources or to gain new methodological expertise. The situation became reversed in the late twentieth century, when Czech musicologists, benefiting from the newly opened borders, began to observe a significant rise in international interest in Czech medieval musical culture. Starting from the studies of Reinhard Strohm and Tom R. Ward, the Czech lands have begun to be perceived as a distinct cultural area with huge collections of musical manuscripts.⁴ Thanks to the Czech musicologist Jaromír Černý, who identified the central European composer Petrus

* This study was carried out as part of the research project GA ČR 15-11036S *Changing identities in the musical culture of Central Europe in the late Middle-Ages*.

1 Dobroslav Orel, *Der Mensuralkodex „Speciálník“; ein Beitrag zur Geschichte der Mensuralmusik und Notenschrift in Böhmen bis 1540*, Ph.D. diss., Universität Wien 1914.

2 Hereinafter referred to as the Strahov Codex – without signature.

3 Robert Snow, *The Manuscript Strahov D. G. IV. 47.*, Ph.D. diss., University of Illinois 1969.

4 See Reinhard Strohm, *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993; Tom R. Ward, “Polyphonic Music in Central Europe, c. 1300–c. 1520”, in: Reinhard Strohm and Bonnie J. Blackburn (eds.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford 2001, pp. 191–243.

Wilhelmi de Grudencz,⁵ we have evidence that late-medieval Czech music was not on the periphery in relation to the distinctive musical centres like France or Italy. Furthermore, Tom R. Ward pointed out in his study that late-medieval Bohemian music has some important local characteristics, such as the genre of the Bohemian cantio and a distinctive compositional style.⁶ Apart from these studies we have no further detailed knowledge concerning the origin of the Strahov Codex, because we lack a detailed analysis of its repertoire. It is not yet clear where Strahov was compiled, or by whom, or in which environment was used. A significant factor is that the notation is difficult to read and contains many scribal errors. On the other hand, it should be noted that we have a huge collection of comparative repertorial material in other European sources, though the majority of the compositions in Strahov are unique.

The Strahov Codex is a treasury of the type of late-medieval sacred music that swept across Europe, as well as of unique pieces that exhibit local traits. It was evidently for use in a Catholic area.⁷ As is generally known, Strahov contains settings for the Mass ordinary and proper, contrafacts of secular repertory, motets, hymns, and *Magnificats*. Although the majority of texts are in Latin, we can identify three German songs in that source.⁸ Works by many of the leading composers, such as Johannes Pullois, Johannes Tourout, Walter Frye, and Guillaume Du Fay, are present. The manuscript is housed in the Strahov library in Prague, but it is unclear how it was acquired for this amazing ancient archive. Paweł Gancarczyk's analysis of the paper types suggests that this manuscript might have been compiled around 1467.⁹ We do not know where or why the Strahov Codex was written, but several hypotheses have been mooted. Robert Snow located the Strahov Codex in Silesia (Eastern area, near the Bohemian border) because of the presence there of both Czech and German populations.¹⁰ But in fact we can arguably exclude this area since there is no hymn to St Hedwig, patroness of Silesia, in the Strahov Codex. Reinhard Strohm agrees on Olomouc in Moravia as a possible origin.¹¹ Certainly the Cathedral of St Wenceslas in Olomouc was an important episcopal seat, but we can't yet either confirm or refute its connection with the Strahov Codex. Martin Horyna recently pointed out that it seems to have a close connection with Southern Bohemia, which was a strictly Catholic area in the mainly Utraquist Bohemian

5 Jaromír Černý, *Petrus Wilhelmi de Grudencz – magister Cracoviensis*, Kraków 1993.

6 Tom R. Ward, "Polyphonic Music" (see fn. 4), pp. 191–243.

7 Reinhard Strohm, *The Rise* (see fn. 4), p. 513.

8 Reinhard Strohm, *The Rise* (see fn. 4), p. 513.

9 Paweł Gancarczyk, *Musica scripto – Kodeksy menzurálne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej*, Warszawa 2001, pp. 52–58.

10 Snow, *The Manuscript Strahov* (see fn. 3), p. 2.

11 Strohm, *The Rise* (see fn. 4), p. 513.

Lands during this time.¹² Unfortunately, we do not have any other convincing evidence to support this enticing surmise.

The Strahov Codex contains sixty 3- and 4-voice polyphonic office hymns, arranged mostly according to the liturgical year. At first glance it is clear that the even-numbered stanzas are normally underlaid to the polyphony, the odd-numbered stanzas being intended to be sung as plainchant. The majority of the hymns – 39 items – were entered by Scribe 1, who probably copied 62 % of the whole manuscript.¹³ Apart from two hymns, which might have been composed by Johannes Tourout (*Pange lingua gloriosi*)¹⁴ and Guillaume Du Fay (*Exultet celum laudibus*),¹⁵ all of the settings are anonymous. Thirty eight items seem to be unique and 22 hymns have concordances with other manuscripts, including Trent codices *I-TRbc 88*, *I-TRbc 90*, *I-TRbc 91*, *I-TRcap BL 93*, the Saganer Partbooks *PL-Kj Mus. 40098*, and the Speciálník Codex *CZ-HKm II A 7*. According to Tom R. Ward, the strong similarity among the hymns preserved in the Strahov Codex and in Trent manuscripts *I-TRbc 88* and *I-TRcap BL 93* suggests that these three codices stem from a common source.¹⁶ This fact leads us to the conjecture that the Strahov Codex might have had a certain link to the Imperial Chapel in Vienna. It is worth saying that 45 % of the hymns entered by Scribe 1 can be identified in other European sources, including *I-TRbc 88* and *I-TRcap BL 93*. By contrast, Scribe 2 entered settings that belong to a later repertory and have fewer concordances, among them one hymn from the Saganer Partbooks *PL-Kj Mus. 40098*. It should be noted that the hymn texts and melodies present in Strahov relate to the German tradition, though the hymn *Christe redemptor omnium/Conserua* for All Saints was used exclusively in Italy.¹⁷ Among the twenty-four different hymn texts that occur in the Strahov Codex, three – *Confessor Dei lucidus* for St Procopius, *Dies venit victoriae* for St Wenceslas, and *O sancta mundi Domina* for the Nativity of the Blessed Virgin Mary – are not present in any other manuscript containing polyphonic music from the Late Middle Ages. Furthermore, two hymns to Bo-

12 Martin Horyna, “Česká polyfonie 1470–1620, hudba v životě konfesijně rozdělené společnosti”, in: Jan Baťa, Jiří K. Kroupa and Lenka Mráčková (eds.), *Littera Nigro scripta manet*, Praha 2009, pp. 119–120.

13 Gancarczyk, *Musica scripto* (see fn. 9), p. 49.

14 For more information about this polyphonic hymn see: Jaap van Benthem, “Ein Pange, lingua unter der Tarnkappe”, in: Jan Baťa, Lenka Hlávková and Jiří K. Kroupa (eds.), *Musical Culture of the Bohemian Lands and Central Europe before 1620*, Prague 2011, pp. 127–140.

15 For more see: Dragan Plamenac, “Browsing through a Little-Known Manuscript (Prague, Strahov Monastery, D.G.IV.47.)”, in: *Journal of the American Musicological Society* 13, 1960, pp. 102–111.

16 Tom R. Ward, *The Polyphonic Office Hymn From the Late Fourteenth Century Until the Early Sixteenth Century*, Ph.D. diss., University of Pittsburgh 1969, pp. 122–123.

17 The distinctive features of the Italian and German hymn traditions are listed in: Tom R. Ward, “The Polyphonic Office Hymn 1400–1520 – A Descriptive Catalogue”, in: Charles Hamm (ed.), *Renaissance Manuscript Studies*, Neuhausen-Stuttgart 1980.

hemian Saints evince strong local traits, using the domestic chant melodies in the upper voice.

Some hymns, among them *Ut queant laxis* for St John Baptist, have a different cantus firmus from that used in other settings of the same texts in European sources. These variants of melodies and even of the texts are symptomatic of other local characteristics present in this codex. It is worth emphasizing, though, that musicologists have not hitherto paid close attention to the monophonic sources of these cantus firmi as they occur in Bohemian chant manuscripts. The identification of the chant melodies and their comparison with monophonic hymns in other domestic sources can, of course, help us not only to determine the origin of the Strahov Codex, but also to identify distinctive features of Bohemian music in general.

Let us turn to a problem concerning the common and local traits present in the hymns of the Strahov Codex. The majority of the hymn settings preserved here demonstrate traits that were characteristic of the German tradition.¹⁸ On the other hand, some strong local traits can be identified in the hymns of the Strahov Codex. As previously mentioned, the hymns *Confessor Dei lucidus*, *Dies venit victorie* and *O sancta mundi Domina* do not occur in any other European sources containing polyphonic music. They do, however, occur in monophonic hymn collections from Bohemia.

The hymn *Confessor Dei lucidus* for the Bohemian patron St Procopius survived as a monophonic hymn in other, exclusively Bohemian sources of the fourteenth and fifteenth centuries, such as the Roudnice Psalter *CZ-Pak Cim 7*, as well as the Speciálník Codex *CZ-HKm II A 7*. Apart from this, the polyphonic hymn to St Procopius in Strahov (259^r) uses as its cantus firmus the chant melody *Stäblein 752*,¹⁹ which came originally from Italy, but gained a significant variant that is present only in Bohemian sources, listed above. The first occurrence of tune *Stäblein 752* is in a Breviary *D-Ma Cmm 1* from an unidentified Franciscan priory in Rome from the first quarter of the thirteenth century. Incidentally, this melody was transferred from Italy to Spain, Austria, Germany, Poland, as well as to Bohemia, during the fourteenth and fifteenth centuries.²⁰ A comparison of different sources makes it clear that there are two main families of this tune, which are set apart by significant variants (see figure 1). I shall label the first group as “Franciscan”, because it occurs predominantly in Franciscan sources. Notably, these manuscripts show the same melodic variants of that tune, such as the absence of

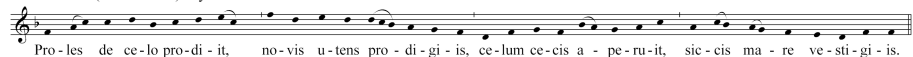
18 Compare to the catalogue: Ward, *The Polyphonic Office Hymn* (see fn. 17).

19 Bruno Stäblein, “Hymnen. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes” in: *Monumenta Monodica Medii Aevi*, Regensburg 1956, p. 443.

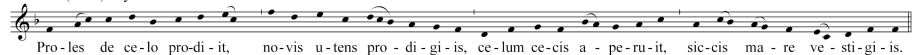
20 For more see: Veronika M. Mráčková, “The Transmission of Hymn Tune Stäblein 752 in Europe during the Late Middle Ages”, in: *Hudební věda* 49, no. 1–2, 2012, pp. 19–32.

“Franciscan” type of melody:

D-Ma Cmm 1 (around 1235): Hymn for St Francis



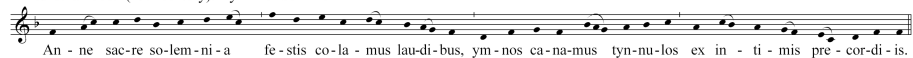
PL-Klk 1 (1372): Hymn for St Francis



PL-WRu 1 F 437 and *PL-WRu 1 F 438* (1485): Hymn for St Francis



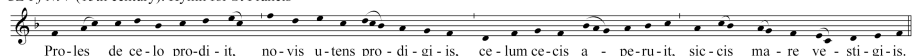
D-Mbs Clm. 23089 (15th century): Hymn for St Anne



D-KNd 1157 (15th century): Hymn for Easter



CZ-PfNi 7 (15th century): Hymn for St Francis

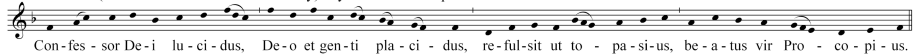


Local characteristics:

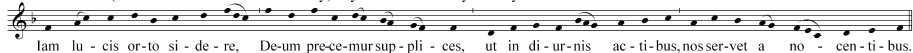
CZ-Pu VI G 3a (14th century): Hymn for Ten Thousand Martyrs



CZ-Pak Cim 7 (The last decade of the 14th century): Hymn for St Procopius



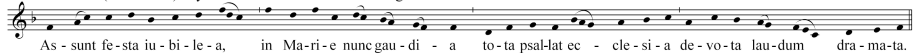
CZ-PS DA III 17 (The last decade of the 14th century): Hymn for the Sunday of the year



CZ-Pu IA 58 (15th century): Hymn for the Visitation of Blessed Virgin



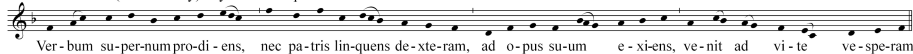
CZ-HKm II A 7 (1485-1500): Hymn for Visitation of Blessed Virgin



PL-Kk 35 (15th century): Hymn for St Anne



D-Mbs Clm 8171 (15th century): Hymn for Corpus Christi



A-Gu 387 (15th century): Hymn for St John Baptist

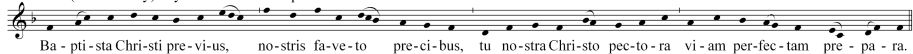


Figure 1: Synoptic table – two main families and particular variants of the melody *Stäblein 752*

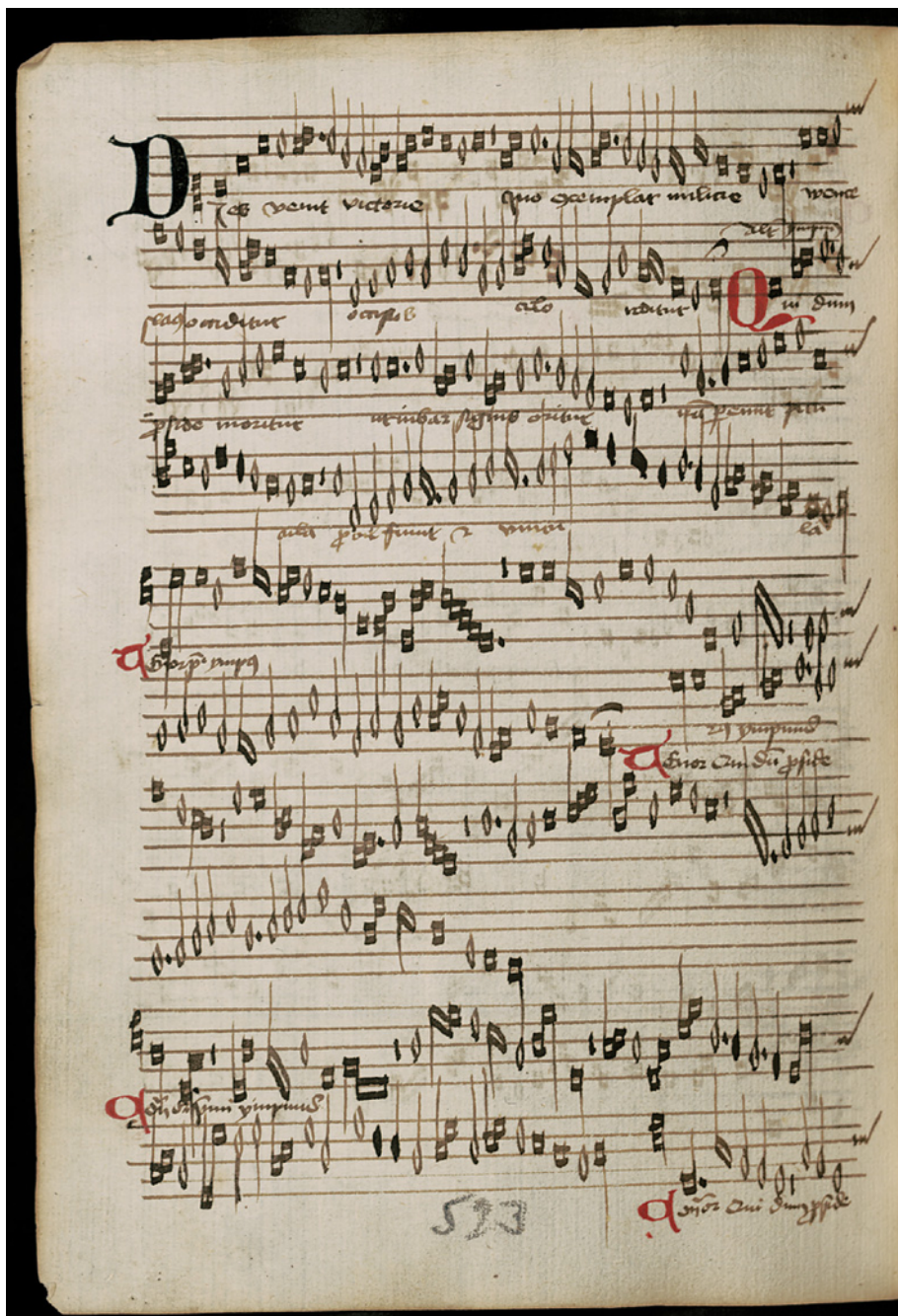


Figure 2: The hymn settings *Dies venit victorie – Qui dum pro fide moritur* Praha, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, Ms. D.G. IV 47 (Strahov Codex), folio 262^v

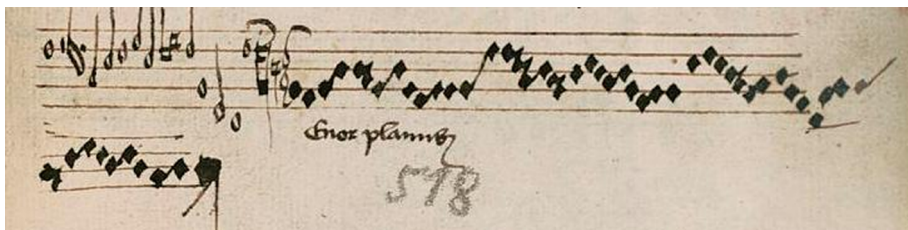


Figure 3: Czech staff notation in the hymn *O sancta mundi Domina Praha*, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, Ms. D.G. IV 47 (Strahov Codex), folio 260^r

the first note in the descending melisma and the lower pitch of the third note of the second verse, which is usually higher in the sources of Central European origin. The second group shows the local characteristics of this tune. The main feature that distinguishes this set of Franciscan sources is the first descending melisma, which consists of three notes instead of two. It is a marvellous instance of a common melody that adopts local traits that may be associated with the area in which it was used.

To continue with our investigation of the hymns in the Strahov Codex, *Dies venit victorie* for St Wenceslas was widespread not only in Bohemia and Moravia, but also in Silesia. The hymn tune identified in the polyphonic hymn to St Wenceslas in the Strahov Codex (fol. 262^v–263^f) occurs with the same text in other Bohemian or Silesian manuscripts, including the Speciálník Codex CZ-HKm II A 7. Surprisingly, both the odd- and the even-numbered stanzas of the hymn *Dies venit victorie* – *Qui dum pro fide moritur* for St Wenceslas are present in Strahov (figure 2). Each stanza has different music. The reason for this arrangement could be that the whole hymn was sung polyphonically by two choirs alternating.

We can identify three settings of *O sancta mundi Domina* in the Strahov Codex (fol. 259^v–260^f). One of these polyphonic hymns uses the Czech staff notation in *Tenor planus* (figure 3). The hymn text for the Nativity of the Blessed Virgin Mary is not present in any other polyphonic source, but strikingly it occurs in Bohemian manuscripts. Furthermore the cantus firmus of this hymn in Strahov seems to be identical to the tunes present in the monophonic sources. Interestingly, I was unable to trace this hymn in any Silesian or Polish manuscripts. On the other hand, the hymn text is present in some Austrian monophonic monastic sources of the thirteenth and fourteenth centuries.²¹

Another local characteristic that can be observed in the Strahov hymn settings is the occasional use of different tunes from those customarily used in Europe. Furthermore, these distinct melodies appear in other Bohemian monophonic

21 See in the CANTUS database: <http://cantusdatabase.org/node/402274>.

manuscripts. This anomaly has also to be considered as we investigate the origin of this codex.

To summarize: in addition to common hymns, such as *Pange lingua gloriosi* for Corpus Christi and *Veni creator Spiritus* for Pentecost, that were sung using the same tune throughout Europe, there are also some in the Strahov Codex that relate to local practices, which may be identified through domestic texts devoted to indigenous Saints, and through the melodies to which they were sung. Sometimes generally known hymn tunes adopted specific characteristics that were local to the particular country in which they were used. It is worth emphasizing that strong local traits can be identified in the hymn settings of the Strahov Codex. Through comparison with manuscripts containing monophonic hymns it can be demonstrated that some of the polyphonic hymns in Strahov originated in Bohemia. Among others, a strong similarity between the hymn tunes in Strahov and those in the Speciálník Codex should be mentioned. The task of identifying new methods of investigation that could further our understanding of the origin of the Strahov Codex is crucial. It could be beneficial to turn our focus from institutions to individuals who formed the backbone of this cultural heritage. Central Europe is undoubtedly an important area that both assimilated the styles of adjacent countries and also created its own. As Reinhard Strohm put it, perhaps not all the roads of communication which fifteenth-century Europe possessed will lead to Rome; however, many have not yet been tried.

List of sources

<i>A-Gu 387</i>	Graz, Universitätsbibliothek <i>MS 387</i>
<i>CZ-HKm II A 7</i>	Hradec Králové, Muzeum východních Čech <i>MS II A 7</i> ("Speciální Codex")
<i>CZ-Pak Cim 7</i>	Praha, Archiv Pražského hradu, Knihovna Metropolitní kapituly <i>MS Cim 7</i> ("Roudnice Psalter")
<i>CZ-Pf Ni 7</i>	Praha, Knihovna františkánského kláštera u P. Marie Sněžné <i>MS Ni 7</i>
<i>CZ-Ps DA III 17</i>	Praha, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově <i>MS DA III 17</i>
<i>CZ-Ps DG IV 47</i>	Praha, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově <i>MS DG IV 47</i> ("Strahov Codex")
<i>CZ-Pu I A 58</i>	Praha, Národní knihovna České republiky <i>MS I A 58</i>
<i>CZ-Pu VI G 3a</i>	Praha, Národní knihovna České republiky <i>MS VI G 3a</i>
<i>D-KNd 1157</i>	Köln, Erzbischöfliche Diözesen- und Dombibliothek <i>MS 1157</i>
<i>D-Ma Cmm 1</i>	München, Franziskanerkloster St. Anna – Bibliothek <i>MS Cmm 1</i>
<i>D-Mbs Clm. 8171</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek <i>MS Clm. 8171</i>
<i>D-Mbs Clm. 23089</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek <i>MS Clm. 23089</i>
<i>I-TRbc 88</i>	Trento, Museo Provinciale d'Arte – Castello del Buonconsiglio <i>MS 1375 (88)</i>
<i>I-TRbc 90</i>	Trento, Museo Provinciale d'Arte – Castello del Buonconsiglio <i>MS 1377 (90)</i>
<i>I-TRbc 91</i>	Trento, Museo Provinciale d'Arte – Castello del Buonconsiglio <i>MS 1378 (91)</i>
<i>I-TRcap BL 93</i>	Trento, Museo Diocesano – Biblioteca Capitolare <i>MS BL 93</i>
<i>PL-KIk 1</i>	Kielce, Biblioteka Kapituły Katedralnej <i>MS 1</i>
<i>PL-Kj Mus. 40098</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellonska <i>MS Mus. 40098</i> ("Saganer Partbooks")
<i>PL-Kk 35</i>	Kraków, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej <i>MS 35</i>
<i>PL-WRu I. F. 437</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka <i>MS I. F. 437</i>
<i>PL-WRu I. F. 438</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka <i>MS I. F. 438</i>
