

## I.

Die Frage nach der Repertoirebildung in Mitteleuropa an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ist zugleich die Frage nach dem Kulturtransfer im ganzen damaligen Europa. Man hat schon mehrmals auf die Tatsache hingewiesen, dass die Musikkultur in Polen, Böhmen, Ungarn und im ganzen deutschsprachigen Raum bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts weitgehend von externen Anregungen abhängig war. Das Bild der musikalischen Kultur des deutschsprachigen Gebiets determinierte dabei nicht nur die geographische Lage, sondern es wurde auch durch historische, wirtschaftliche und soziale Bedingungen bestimmt. Diese eigenartige Situation, die keinesfalls Analogien mit der Entwicklung in Italien, Frankreich, Spanien oder England zulässt, resultierte aus der Zersplitterung und kulturellen Vielfalt der einzelnen deutschen Länder und aus der Verstreutheit der kulturellen Zentren. Zurückzuführen war sie weiterhin auf das Fehlen eines dominierenden politischen Zentrums (nach dem französischen Muster), oder aber – wie in Italien – einer in kultureller Hinsicht fruchtbaren Symbiose zwischen Hof und Staat, schließlich haben auch Handelswege und Städte eine erhebliche Rolle dabei gespielt. Immerhin implizierte die zentrale Lage innerhalb Europas naturgemäß eine günstige Gelegenheit für den Repertoire-Transfer und ermöglichte die Anknüpfung verschiedenartiger künstlerischer Kontakte, wobei deren Intensität je nach den historischen und regionalen Bedingungen schwankte.

Der Umfang und die Mechanismen der Rezeption des fremden Repertoires im deutschsprachigen Raum an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert sind heute immer noch wenig erforscht. Dies bildet einen scharfen Kontrast zum 17. Jahrhundert: Die meisten Manuskripte sowie zahlreiche Sammeldrucke aus dieser Zeit sind ein guter Beweis dafür, dass insbesondere die italienische Musik in diesen Gebieten außerordentlich populär war. Hinweise darauf gaben die Komponisten selbst: Johann Hermann Schein (1626) warb für seine Werke, die „auf jetzo gebräuchliche Italiänische Invention“ verfasst seien, etwas früher schrieb Heinrich Schütz (1619) über das Komponieren „auff italienische Manier“, und noch früher konstatierte Hans Leo Haßler (1595), dass seine Musik „nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten“ geschaffen worden sei.

Vor nicht so langer Zeit zeigte Arno Forchert<sup>1</sup> deutlich, wie stark die deutsche Musik im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts durch das italienische Vorbild beherrscht wurde. Aber tauchten diese Einwirkungen in der Tat erst zu dieser Zeit auf? Freilich schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts haben zwei süddeutsche Verleger, Christian Egenolff und Peter Schöffler, Musikwerke nach den venezianischen Editionen von Ottaviano Petrucci (1505) nachgedruckt,<sup>2</sup> und Johannes Ott ließ in Nürnberg die Motetten von Verdelot und Willaert (1537 und 1538) im Druck erscheinen. Diese Tendenz ist noch deutlicher in der editorischen Tätigkeit von Georg Baumann sichtbar, der in den Jahren 1576 und 1587 in Erfurt etliche Canzonen, Villotten und Madrigale oberitalienischer und römischer Komponisten druckte.<sup>3</sup> In den deutschen Sammelwerken erschienen immer häufiger Kompositionen der italienischen Meister, und obwohl um diese Zeit noch nicht die Rede von einem echten Italianismus sein kann, der sich im 17. Jahrhundert über ganz Europa verbreiten sollte, zeugen diese Musikdrucke davon, dass der Bedarf am italienischen Repertoire hier schon ziemlich früh angemeldet wurde. Eine aktive Rezeption der italienischen Musik trat überdies auf Grund der zahlreichen lateinischen oder deutschen Kontrafakturen in Erscheinung, die nicht selten im Laufe einer längeren Zeit unentdeckt blieben und als Originalwerke galten. Eine solche Bevorzugung der Kontrafakturpraxis bestätigen die deutschen Versionen der italienischen Madrigale, die an der Schwelle zum 17. Jahrhundert von Valentin Hausmann (Nürnberg 1600, 1606 und 1610) oder später von dem Breslauer Organisten Ambrosius Profius (Leipzig 1627–1649) angefertigt wurden.<sup>4</sup> Man kann durchaus behaupten, dass im Laufe des 17. Jahrhunderts das Kontrafizieren, Parodieren und andersartige Transformieren der italienischen Werke in ganz Mitteleuropa routinemäßige kompositorische Verfahren darstellten.

Der Umfang des italienischen Repertoire-Transfers im 15. Jahrhundert ist dagegen nur wenig erforscht. Bevor die Epoche des Musikdrucks einsetzte, zirkulierte die mehrstimmige Musik eher im bescheidenen Rahmen, weil ihre Verbreitung ein erhebliches Engagement seitens der Kompilatoren der einzelnen Handschriften sowie eine nicht geringe Anstrengung bei der manuellen Vervielfältigung der gesuchten Werke erforderte. Die Rezeptionsbereitschaft des deutschsprachigen Raums dokumentiert aber bereits Oswald von Wolkenstein mit seiner Kontrafaktur der bekannten Ballate *Questa fanciulla* von Francesco Landini.<sup>5</sup> Die späteren Spuren der Rezeption italienischer

1 Arno Forchert, *Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen*, in: *Aneignung durch Verwandlung: Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfram Steude, Laaber 1998, S. 135–148.

2 Vgl. Martin Staehelin, *Petruccis Canti B in deutschen Musikdrucken des 16. Jahrhunderts*, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance III*, Wiesbaden 1998, S. 125–131 (*Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 83). Vgl. dazu auch ders., *Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Deutschland und Italien in wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, Wolfenbüttel 2000, S. 173–194.

3 Forchert, *Überlegungen* (wie Anm. 1), S. 136.

4 Vgl. Tomasz Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja – recepcja – przeobrażenia*, Warszawa 2003, S. 109 ff.

5 Theodor Göllner, *Landinis „Questa fanciulla“ bei Oswald von Wolkenstein*, in: *Mf 17* (1964), S. 393–398.

Muster, die immer öfter in den Handschriften aufgefunden wurden, welche mit den mitteleuropäischen Universitäten (Wien, Leipzig und Krakau)<sup>6</sup> sowie Kathedralen oder Stiftskirchen in Verbindung standen,<sup>7</sup> lassen uns dieses Phänomen mit größerer Aufmerksamkeit betrachten.

Interessante Schlussfolgerungen darüber kann eine Inhaltsanalyse dreier an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert angelegter, in chronologischer und territorialer Hinsicht nahe stehender Sammelhandschriften liefern, die glücklicherweise bis auf den heutigen Tag erhalten blieben und zu den wertvollsten musikalischen Denkmälern der Bibliotheken von Berlin, Leipzig und Warschau gehören. Eine genaue Feststellung ihrer Provenienz bleibt zwar immer noch hypothetisch. Ohne an dieser Stelle eine breitere Argumentationsbasis zu entwickeln, kann man allerdings annehmen, dass zwei von ihnen – der in Halberstadt aufgefundene Kodex Berlin 40021<sup>8</sup> (im Folgenden als „Berliner Kodex“ bezeichnet) sowie der von dem Leipziger Magister Johannes Apel eingebundene Kodex Leipzig 1494<sup>9</sup> (im Folgenden „Leipziger Kodex“) – in Sachsen, vielleicht sogar in Leipzig kompiliert wurden. Der Kompilator des dritten Kodex (Warschau 5892, olim Breslau 2016,<sup>10</sup> nachfolgend „Breslauer Kodex“ genannt), der heute in Warschau aufbewahrt wird, war dagegen in Niederschlesien, wahrscheinlich in Breslau oder in Neiße, der damaligen Residenz der Breslauer Bischöfe, tätig.<sup>11</sup> Diese wichtigen Manuskripte enthalten ein reichhaltiges und vielfältiges Repertoire an Figuralmusik aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, das sich nicht nur aus einer Reihe von Werken lokaler Provenienz, sondern auch aus Kopien von Werken aus italienischen, niederländischen oder französischen Handschriften zusammensetzt. Es ist hier nachdrücklich zu betonen, dass keiner der Kodizes eine Gebrauchshandschrift für eine bestimmte Kapelle war, sondern es handelte sich jeweils um private Anthologien – um Depothandschriften, die einem Kompilator dazu dienten, davon weitere Abschriften anzufertigen.<sup>12</sup> Man kann aber feststellen, dass beide sächsischen Kodizes hauptsächlich das Repertoire von zwei Ensembles enthalten, unter denen sich ein freier Austausch von Musikalien entwickelte: der kursächsisch-ernestinischen Hofkapelle Friedrichs III. des Weisen in Torgau sowie der Kapelle des Bischofs Ernst in Magdeburg. Der Breslauer Kodex enthielt ein Repertoire, das in den Kreisen des Breslauer Domkapitels oder in Neiße bekannt war.

6 Miroslaw Perz, *Kontrafakturny ballad w rękopisie Krasieńskich Nr 52 (PL-Wn8054)*, in: *Muzyka* 37 (1992) Nr. 4, S. 89–111.

7 Vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 503 ff.; ders., *European Cathedral Music and the Trent Codices*, in: *I codici musicali trentini: Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca*, hrsg. von Peter Wright, Trento 1996, S. 15–29.

8 *Der Kodex Berlin 40021. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Mus. ms. 40021*, Teil I–III, hrsg. von Martin Just, Kassel 1990/91 (*Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 76–78).

9 *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, Kassel 1956, 1960 und 1975 (*Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 32–34).

10 Fritz Feldmann, *Der Codex Ms. 2016 des Musikalischen Institut bei der Universität Breslau. Eine paläographische und stilistische Beschreibung*, I. Teil: Darstellung, II. Teil: Verzeichnisse und Übertragungen, Breslau 1932 (*Schriften des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau*, Bd. 2).

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

12 Vgl. dazu ebd., S. 91 ff.

Diese eng miteinander verwandten Handschriften, die beträchtliche Übereinstimmungen in Bezug auf das Repertoire und seine Filiation aufweisen, sind ein überaus wertvoller Beweis für ausgedehnte kulturelle Verbindungen nicht nur zwischen Sachsen und Schlesien, sondern auch mit anderen – vor allem südlichen – Gebieten Europas. Somit veranschaulichen sie den Charakter und das Ausmaß der Rezeptionsprozesse im damaligen Mitteleuropa.

In dem bis jetzt identifizierten Repertoire der sächsisch-schlesischen Kodizes sind zwei Generationen von frankoflämischen Komponisten zahlreich vertreten. Dabei dominiert die Generation von Josquin Desprez (Agricola, Compère, Ghiselin, Isaac, Josquin, Obrecht, van Weerbeke), die in den zwei bis drei letzten Jahrzehnten des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts schöpferisch wirkte. Man kann nur auf drei Komponisten hinweisen (Busnois, Barbireau und Martini), die mit aller Sicherheit noch vor Ausgang des 15. Jahrhunderts starben; zu dieser Gruppe sind wahrscheinlich auch Caron/Dusart und Congiet/Japart zu zählen (in beiden Fällen haben wir es mit umstrittenen Zuweisungen zu tun). Bemerkenswert ist, dass der größte Komponist der Generation vor Josquin, Johannes Ockeghem, mit keiner Komposition vertreten ist und zwei andere bedeutende Musiker seiner Generation, Busnois und Martini, nur mit einem bzw. zwei weltlichen Werken. Insgesamt stammen nahezu 80 identifizierte Werke der Kodizes (umstrittene und zweifelhafte Zuweisungen eingerechnet) von frankoflämischen Autoren, darunter je 10 bis 20 von Isaac und Agricola, und je 3 bis 7 von Compère, Ghiselin, Josquin, Obrecht und Gaspar van Weerbeke.<sup>13</sup> Es ist charakteristisch, dass die meisten von den Komponisten ein gemeinsames Schicksal verband: Alle verbrachten einen Teil ihres künstlerischen Lebens in Oberitalien oder in Rom und wirkten parallel in verschiedenen Zeiträumen in bedeutenden Musikzentren: Mailand (Dom und Hof der Sforza: Agricola, Compère, Martini, van Weerbeke, später auch Josquin), Ferrara (Hof der d'Este: Agricola, Ghiselin, Josquin, Martini, Obrecht), Florenz (Hof der Medici: Dom oder Baptisterium: Agricola, Ghiselin, Isaac) oder auch Rom (Päpstliche Kapelle: Josquin, Martini, van Weerbeke); zwei von ihnen waren darüber hinaus in Neapel angestellt (Hof von Aragon: Agricola, Ghiselin). Viele der hier genannten Musiker standen dabei in direktem Kontakt zueinander: Agricola, Martini, Compère und Weerbeke waren in derselben Zeit in Mailand im Dienst, ähnlich wie später Agricola, Ghiselin und Isaac in Florenz und Josquin und van Weerbeke in Rom; die erste Einstellung Obrechts in Ferrara fiel wiederum mit Martinis Amtszeit, die zweite mit jener von Josquin zusammen. Die Werke all dieser Meister bilden in den sächsisch-schlesischen Kodizes ein spezifisches, niederländisch-italienisches Repertoire, das während der drei letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts in den wichtigsten kulturellen Zentren Ober- und Mittelitaliens zur Ausformung gekommen war.

<sup>13</sup> Ebd., S. 184 ff.

## II.

Die Projektion des Worttextes auf die Musik war der wichtigste Motor für stilistische Veränderungen, die sich im ausgehenden 15. Jahrhundert auf dem Boden der niederländischen Polyphonie vollzogen. Die Hauptrollen in diesem Prozess spielten die um den Mailänder Hof Galeazzo Maria Sforzas versammelten Meister: Gaspar van Weerbeke, Compère, Martini, Agricola und Ghiselin, die dort eine Art „Komponistenwerkstatt“<sup>14</sup> gründeten, sowie der mit ihrem Kreis in enger Verbindung stehende Josquin Desprez. Über das innovative Antlitz der dort entstehenden Werke entschied die Tatsache, dass die Niederländer die Formen und Stilmerkmale der italienischen Musik, insbesondere von Lauda und Frottola, assimilierten. Eben diese Formen der italienischen Musik sollen in erster Linie zum Gegenstand unserer Betrachtung gemacht werden.

Von den ca. 400 in den sächsisch-schlesischen Kodizes enthaltenen Werken bilden die Unica den größeren Teil, wobei sich darunter zahlreiche anonyme Kompositionen befinden. Unser Bild der Musikgeschichte basiert weitgehend auf den Werken „großer Meister“, obwohl – wie die Erfahrung lehrt – auch die so genannten „Kleinmeister“ Beachtung verdienen. Nur selten allerdings werden sie zum Forschungsgegenstand, und noch seltener werden anonyme Kompositionen untersucht. Mittlerweile können sie aber viel neues Licht auf die Prozesse des Kulturtransfers an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert werfen.

Von dem Interesse der Kompilatoren an italienischer Musik zeugt schon die Tatsache, dass sie in ihren Bestand einige Frottolen aufgenommen haben. Im Leipziger Kodex sind die anonyme Frottola *Alla caccia* (Nr. 166), und zwar mit dem italienischen Originaltext, sowie die außerordentlich populäre Frottola von Heinrich Isaac *Alla battaglia* (Nr. 168) überliefert, die allerdings mit einem geistlichen Text (*Ave santissima*) kontrafiziert wird; das gleiche Werk mit einem anderen religiösen Text (*O praeclarissima*) ist auch im Breslauer Kodex anzutreffen (Nr. 44/45). Am deutlichsten manifestiert sich aber das Interesse an der italienischen Musik offenbar im Bereich der Laudakompositionen, der einteiligen Motetten und anderer kleiner lateinischer Werke. Besonders interessant gestaltet sich dabei die Rezeption von Lauden, sowohl mit ursprünglichen Texten, als auch in Form von Kontrafakturen. Die meisten Laudakompositionen bleiben anonym, oder die von ihnen getragenen Zuweisungen scheinen zweifelhaft bzw. unwahrscheinlich. Die Stilmerkmale von Lauden kann man außerdem bei einigen Unica bemerken, die wahrscheinlich bereits auf dem Gebiet von Sachsen bzw. Schlesien entstanden, obwohl die Feststellung ihrer Provenienz natürlich nur den Charakter einer Hypothese haben kann. Das Phänomen der Kontrafaktur tritt in diesem Repertoire oft auf: Alle religiösen Aktivitäten generierten schon lange vor dem Beginn der Reformation einen ständigen Bedarf an neuen Kompositionen, die am einfachsten dadurch herzustellen waren, dass

<sup>14</sup> Ludwig Finscher, *Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*, in: *Renaissance-Studien*. Helmut Osthoff zum 80. Geburtstag, hrsg. von Ludwig Finscher, Frankfurt (Main) und Tutzing 1979, S. 57–73, hier S. 62.

neue Texte an die bereits fertigen Vorlagen anpasst wurden.<sup>15</sup> Ein instruktives Beispiel für eine sonderbare Kontrafakturpraxis liefert das im Leipziger Kodex überlieferte Werk *Jam miseris rex* (Nr. 157), welches eine bis jetzt nicht erkannte Kontrafaktur eines Teils des Credos aus der *Missa L'ami Baudichon* von Josquin Desprez darstellt. Die Originalkomposition wurde durch eine Wiederholung der Dreiertakt-Abschnitte erweitert, um den neuen, längeren Text vertonen zu können.<sup>16</sup>

Zum Laudarepertoire darf ohne Zweifel auch eine der im Breslauer Kodex anonym überlieferten Kompositionen, die vierstimmige *Maria salve virginum* (Nr. 60),<sup>17</sup> gerechnet werden. In der Leipziger Handschrift wurde sie zweimal niedergeschrieben, in einer der Schichten ohne Angabe der Autorschaft (Nr. 94),<sup>18</sup> in einer anderen dagegen signiert mit dem Namen „C[onrad] Rupsch“ (Nr. 113), der am Hof Friedrichs des Weisen als „Cantor“, „Sangmeister“ und Kanzleischreiber tätig war.<sup>19</sup> Darüber hinaus taucht das Werk auch in zwei oberitalienischen Handschriften aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts – dem für den Mailänder Dom angelegten *Gaffurius Koder Milano 2267*<sup>20</sup> sowie dem Chorbuch *Verona 758*<sup>21</sup> – auf. Das Problem der Zuweisung gibt schon zu denken, weil die beiden italienischen Überlieferungen – filiologisch miteinander eng verwandt – nicht signiert sind und einen viel besseren Musiktext bringen, was bedeutet, dass diese Überlieferungen der verschollenen Originalvorlage bedeutend näher stehen.

Im Falle von *Maria salve virginum* haben wir es nicht, wie die italienischen Konkordanz eindeutig bestätigen, mit einer Kontrafaktur zu tun. Der sorgfältig allen Stimmen unterlegte Text setzt sich aus fünf vierzeiligen Strophen mit einem sehr regelmäßigen Aufbau zusammen. Dieses Mariengedicht, dessen Autor bis jetzt nicht festgestellt wurde, passt sich sehr gut der Formel der christlichen Lobdichtung an, die so charakteristisch für das Laudarepertoire des 15. Jahrhunderts war; die Marienthema-

15 Vgl. dazu Martin Staehelin, *Zur Begründung der Kontrafakturpraxis in deutschen Musikhandschriften des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Florilegium Musicologicum*. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag, hrsg. von Christoph-Helmut Mahling, Tutzing 1988, S. 389–396; Marco Gozzi, *I codici piu recenti nel loro contesto storico-liturgico: i contrafacta*, in: *I codici musicali trentini: Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca*, hrsg. von Peter Wright, Trento 1996, S. 55–80; Martin Just, *Kontrafakturen von Werken Josquins in der Handschrift Leipzig U 49/50*, in: *Aneignung durch Verwandlung: Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfram Steude, Laaber 1998, S. 85–106.

16 Vgl. eine Zusammenstellung der korrespondierenden Abschnitte in: Wiczorek, „*Musica figurata*“ (wie Anm. 11), S. 320 f.

17 Übertragung in: Feldmann, *Der Codex Mf. 2016* (wie Anm. 10), Teil II, S. 68–71.

18 Übertragung in: *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel* (wie Anm. 9), Teil II, S. 152 f.

19 Vgl. Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993, S. 318 und 320 f. (*Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 84).

20 Vgl. das Faksimile in: *Renaissance Music in Facsimile: Sources Central to the Music of the Late Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Bd. 12: *Milan, Archivio della Venerabile Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 1–3 (olim Ms. 2269, 2268, and 2267)*, hrsg. von Howard Mayer Brown, Nr. 51 (fol. 212v–214v) mit einem Anhang (allerdings ohne Konkordanzangaben Leipzig 1494 und Warszawa 5892). Vgl. auch *Manuscripts de Musique polyphonique XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> Siècles: Italie*, hrsg. von Nanie Bridgmann; *Repertoire International des Sources Musicales, B IV 5*, München 1991, S. 251 (die Konkordanz von Milano 2267 wird von den Herausgebern des Leipziger Kodex nicht verzeichnet).

21 *Manuscrits de Musique polyphonique* (wie Anm. 20), S. 566.

tik wird darüber hinaus durch das Strophen-Akrostichon „MARIA“ hervorgehoben.<sup>22</sup> Die musikalische Bearbeitung beschränkt sich auf zehn klar voneinander abgetrennte Phrasen, von denen die Hälfte einen identischen oder sehr ähnlichen Umfang hat. Zu den auffallendsten Stilmerkmalen der Komposition gehört eine akkordisch-syllabische Textdeklamation, die mit Kadenzen und Pausen scharf eingeschnitten wird, sowie eine deutliche Dominanz der Oberstimme,<sup>23</sup> die durch die harmonische Bassstimme gestützt wird und dem Werk eine in tonaler Hinsicht übersichtliche Gestalt verleiht. Der Ambitus des Superius ist dabei meistens auf die Quarte beschränkt, und oft ist der Textvortrag nur auf einem einzigen Ton realisiert, was den Charakter des für Laudakompositionen typischen „Parlando“ annimmt. Die Mittelstimmen treten dagegen ohne jegliche melodische Selbstständigkeit auf und stellen nur eine Klangfüllung für das sie umrahmende Duett dar.

Die Autorschaft Rupschs<sup>24</sup> muss ausgeschlossen werden, und zwar aus folgenden Gründen. Zum einen: Sie wird schon durch die italienischen Quellen widerlegt, die das Werk anonym überliefern; zum anderen: Die drei mit dem Namen Rupsch signierten Stücke, die in den Quellen des deutschsprachigen Raumes überliefert sind und von den früheren Forschern<sup>25</sup> zu dessen Nachlass gezählt wurden, erwiesen sich als Werke anderer Komponisten.<sup>26</sup> Sowohl die hier aufgeführten Stilmerkmale des Werks als auch seine oberitalienischen Konkordanz weisen ganz eindeutig auf dessen italienische Proveni-

22 (1) „Maria salve virginum // tu virgo gloriosa, // quae concepisti Dominum, // o mater gaudiosa; (2) Ave, solem iustitiae // enixa peperisti // ex huic perennis gloriae // coronam contulisti, (3) Recte tu sponsa Domini // ac mater illibata, // hic in salutem hominem // divinitus est data. (4) Iesum nobis propitium // fac mater angelorum, // omne depele vitium // duc ad regna polorum. (5) Aures pias, fer proclives // exilio finito // illic tecum caeli cives // simus cum filio. Amen“.

23 Auf die Dominanz der Oberstimme hat bereits Feldmann, *Der Codex Mf. 2016* (wie Anm. 10), Teil I, S. 111, hingewiesen, ohne jedoch darin die Merkmale einer Lauda gesehen zu haben.

24 Diese Autorschaft wurde weder von Walter Blankenburg noch von den Kompilatoren des *Census-Catalogue of Manuscript Sources* in Frage gestellt; vgl. Walter Blankenburg, *Rupsch, Conrad*, in: MGG, Bd. 11, Kassel u. a. 1968, Sp. 1126 („Als einziges Werk von Rupsch ist z. Z. ein 4st. Maria salve virginum aus dem Ms. 1494 Leipzig sowie dem Cod. Mf 2016 bekannt.“) und *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550. Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies*, hrsg. von Herbert Kellman und Charles Hamm, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart 1979–1988 (*Renaissance Manuscript Studies* 1), vol. V, S. 226. Nur Clytus Gottwald bemerkt, „this piece, with its undeveloped homophony, shows remarkably little sign of Rupsch's years of exposure to the great music of the Netherlands, but it is possible that the person who commissioned the collection stipulated that its form be that of the Italian laude“, vgl. Clytus Gottwald, *Rupsch, Conrad*, in: *NGroveD2*, London u. a. 2001, Bd. 21, S. 895.

25 Vgl. z. B. Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Bückeburg und Leipzig 1921, S. 66; Wilibald Gurlitt, *Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit*, in: *Luther-jahrbuch* 15 (1933), S. 17. Diese Zuweisung wird noch von den Kompilatoren des *Census-Catalogue* (wie Anm. 24), vol. III (D-Rp: B B220–2) und vol. IV (A-Wn: Mus. 18810) aufrechterhalten.

26 (1) Das sechsstimmige Werk *Haec dicit Dominus*, signiert in der Edition von Johannes Ott (RISM 1537) „Chunradus Rupsch“, stellt in Wirklichkeit eine kontrafazierte Chanson *Nymphes, Napées* von Josquin Desprez dar, vgl. Helmut Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962–1965, Bd. 2, S. 276; die ganze Problematik der komplizierten Übertragung dieser Chanson und ihrer zahlreichen Kontrafakturen bespricht Martin Just, *Josquins Chanson „Nymphes, Napées“ als Bearbeitung des Invitatoriums „Circumdede runt me“ und als Grundlage für Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung*, in: *Mf* 43 (1990), S. 305–335. (2) Das fünfstimmige Lied *Nun bitt wir den hayligen gayst* aus der Handschrift Wien 18810 stammt von Johann Walter (vgl. Walter Blankenburg, *Johannes Walter. Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 57). (3) Das vierstimmige *Cognoscimunt domine* hat in der Handschrift Regensburg 220–222 in allen Stimmen eine Eintragung, die auf die fehlende Sicherheit des Kopisten hinsichtlich der Autorschaft schließen lassen (vgl. auch Gottwald, *Rupsch*, wie Anm. 24).

enz hin. Der Autor des Werks bleibt zwar unbekannt, aber es ist nicht vorstellbar, dass es Conrad Rupsch war, der am Hof Friedrichs des Weisen neben seinen tagtäglichen Pflichten vielleicht auch das Amt des Musikschriftstellers bekleidete und die von ihm angefertigten Abschriften mit seinem Namen signierte.<sup>27</sup>

In derselben Schicht des Breslauer Kodexes wie das oben erwähnte *Maria salve virginum* finden wir eine geschlossene Gruppe von vier anonymen Unica (Nr. 63–67), von denen mindestens zwei auch dem oberitalienischen Repertoire zuzurechnen sind. Sowohl *Psallite deo nostro* (Nr. 63) wie das darauf folgende *Super Ripam Jordanis* (Nr. 64)<sup>28</sup> weisen eine ungewöhnlich große stilistische Affinität zu den Kompositionen des in Mailand tätigen Niederländers Gaspar van Weerbeke auf.<sup>29</sup> Zu beachten sind der akkordische Satz mit den laudenhaften Parallelen von unvollkommenen Konsonanzen, ein deutliches Vorherrschen der höchsten Stimme von einem schmalen Ambitus, weiterhin eine syllabische, oft nur auf einem Ton geführte Deklamation, eine harmonische Bassstimme, schließlich kurze Imitationen und dialogisierende Bicinia, die für den Stil dieses Komponisten so charakteristisch sind.<sup>30</sup> All diese Merkmale lassen darauf schließen, dass wir es hier entweder mit den Werken eines autochthonen italienischen Komponisten<sup>31</sup> oder eines frankoflämischen Meisters, der in der italienischen Einflussphäre schuf, zu tun haben (siehe Beispiele 1 und 2).

Die Laudakompositionen sind auch in den beiden sächsischen Handschriften zu finden. Im Leipziger Kodex steht eine der Kopien von *Maria salve virginum* (Nr. 113) neben dem Unicum *Ave decus virginum* (Nr. 114),<sup>32</sup> signiert mit dem Namen eines nicht näher bekannten „Ranlequin de Mol“. Hier dominiert auch der kontrapunktarme akkordische Satz, simultane Textdeklamation und ein schmaler Ambitus der Oberstimme; der Schlussteil ist in der für den „Mailänder Stil“ so charakteristischen *Proportia tripla* gehalten und endet mit einer emphatischen Exklamation „O Maria“. Das Werk besitzt also alle Merkmale einer Konvention, die durch *Maria salve virginum* vertreten wird, und obwohl wir uns in diesem Fall nicht mehr auf die italienischen Konkordanzen stützen können, weist vieles darauf hin, dass auch dieses Werk in Italien entstanden ist. Der Text bleibt dabei in einem ziemlich lockeren Zusammenhang mit der Musik, manchmal weicht er sogar von ihr ab,<sup>33</sup> so dass der Eindruck einer nicht besonders gelungenen Kontrafaktur entsteht.

27 Eine solche Vermutung legen die Untersuchungen von Heidrich, *Die deutschen Chorbücher* (wie Anm. 19), S. 321, nahe, wonach Rupsch die entscheidende Rolle bei dem Transfer des musikalischen Repertoires aus Süddeutschland an den kurfürstlichen Hof Friedrichs des Weisen gespielt haben konnte.

28 Übertragung in: Feldmann, *Der Codex Mf. 2016* (wie Anm. 10), Teil II, S. 96–99 (Nr. 21).

29 Vgl. dazu auch Ryszard J. Wiczorek, *Recepcja wielogłosowej laudy na Śląsku u schyłku XV wieku*, in: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosława Perza septuagenario dedicata*, hrsg. von Tomasz Jeż, Kraków 2003, S. 197–200.

30 Vgl. z. B. Gaspar van Weerbeke, *Verbum caro factum est* bzw. *Tenebrae factae sunt*; die Übertragung beider Werke in: *Van Ockeghem tot Sweelinck, Nederlandse Muziekgeschiedenis in Voorbeelden*, hrsg. von Albert Smijers, Amsterdam 1949–1956, S. 174–178 und 178–181.

31 Werke dieser Art, überwiegend anonym und aus einigen Handschriften oberitalienischen Ursprungs vom Anfang des 16. Jahrhunderts bekannt (Firenze P 27, Bologna Q18 und Bologna Q19), sind übrigens so stark dem Laudastil verpflichtet, dass die Abgrenzung dieser beiden Gattungen manchmal überhaupt nicht möglich scheint; vgl. dazu Jon Banks, *The Motet as a Formal Type in Northern Italy ca. 1500*, New York und London 1993 (s. Kapitel 4: „The Single-Movement Free Motets“ und Kapitel 7: „Latin Laude and minor Ritual Works“).

32 Übertragung in: *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel* (wie Anm. 9), Teil II, S. 211 f.

33 Z. B. das Wort „Dei“ (Bass, Takt 35–38) wird durch eine Pause entzwei gerissen.





Beispiel 2: Anonym, *Psallite deo nostro*: (b) Takt 83-140.

S  
O, He - ro - des im - pi - e,

A  
O, He - ro - des im - pi - e,

T  
O, He - ro - des im - pi - e, quem co - na - ris

B  
O, He - ro - des im - pi - e, quem co - na - ris

93  
quem co - na - ris per - de - re rex es su - per om - ni - a,

quem co - na - ris per - de - re rex es su - per om - ni - a,

per - de - re rex es su - per om - ni - a,

per - de - re rex es su - per om - ni - a,

103  
rex es su - per om - ni - a. Re - ges Thar - sis et In - su - le \_\_\_\_\_

rex es su - per om - ni - a. Re - ges Thar - sis et In - su - le \_\_\_\_\_

rex es su - per om - ni - a. Re - ges Thar - sis et In - su - le \_\_\_\_\_

rex es su - per om - ni - a. Re - ges Thar - sis et In - su - le \_\_\_\_\_

112

mu - ne - ra of - fe - rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba

mu - ne - ra of - fe - rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba

mu - ne - ra of - fe - rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba

mu - ne - ra of - fe - rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba

122

do - na ad - du - cent et a - do - ra - bunt e - um,

do - na ad - du - cent et a - do - ra - bunt e - um,

do - na ad - du - cent et a - do - ra - bunt e - um,

do - na ad - du - cent et a - do - ra - bunt e - um,

131

om - nes re - ges ter - rae, om - nes gen - tes ser - vient e - - - i.

om - nes re - ges ter - rae, om - nes gen - tes ser - vient e - - - i.

om - nes re - ges ter - rae, om - nes gen - tes ser - vient e - - - i.

om - nes re - ges ter - rae, om - nes gen - tes ser - vient e - - - i.

Der gleichen Kategorie sind einige anonyme Unica aus dem Berliner Kodex zuzurechnen. Zu ihnen gehören vor allem *Ave Christi caro* (Nr. 9)<sup>34</sup> und *Salve corpus Christi* (Nr. 96).<sup>35</sup> Ihre Ähnlichkeit besteht nicht nur in der gleichen Provenienz des Textes,<sup>36</sup> sondern in einer Dominanz der homorhythmischen Faktur mit einer simultanen Textdeklamation, starken Kadenzschnitten, einem sehr schmalen Ambitus der oberen Stimme und den charakteristischen Quart- und Quintschritten der Bassstimme, die die Grundlage der Akkorde betont. Angesichts der Überlieferung der Werke als Unicum können wir über ihre Herkunft nur spekulieren; die meisten Merkmale scheinen jedoch auf Italien hinzuweisen. In *Ave Christi caro* ist das Wort-Ton-Verhältnis so weit gestört, dass man wiederum eine Kontrafaktur vermuten darf.<sup>37</sup> Man hat sie möglicherweise im deutschen Sprachraum angefertigt, vielleicht sogar direkt in Sachsen, indem man das Werk an die aktuellen Bedürfnisse der dortigen Kirche anpasste. In *Salve corpus Christi* wird der Worttext dagegen fast in gleichmäßigen Werten ohne Beachtung der Prosodie rezitiert, ähnlich wie in den in Falsobordone-Technik gehaltenen Psalmversen aus dem Leipziger Kodex (Nr. 136). Da auch seine semantischen Qualitäten keine Rolle spielen – ein von Martin Just<sup>38</sup> unternommener Versuch sie zurückzuverfolgen, wirkt wenig überzeugend – und da nichts darauf hinweist, dass das Werk eine Kontrafaktur sei, ist er als ein nicht ganz gelungener Versuch, das Idiom der italienischen Lauda zu assimilieren, zu betrachten.

Eine andere anonyme Komposition aus dem Berliner Kodex, *Naturae genitor* (Nr. 25),<sup>39</sup> zeugt schon davon, dass man die „südlichen“ Stilmerkmale auch mit den tradierten „nördlichen“ Kompositionstechniken in Verbindung brachte. Der allen Stimmen unterlegte Worttext konnte bis jetzt nicht identifiziert werden. Man kann lediglich sagen, dass es sich hier um eine für den deutschen Kulturraum typische Dichtung handelt, was Martin Just<sup>40</sup> zu der Feststellung veranlasste, die Genese dieses Werkes sei im Schaffen der deutschen Humanisten zu sehen. Da Text und Musik hier in evidentem Konflikt stehen und die Zuordnung der Silben zu den repetierten Superius-Tönen, die es hier in großer Zahl gibt, manche Schwierigkeiten bereitet, muss man mit der Möglichkeit rechnen, dass auch hier eine Kontrafaktur vorliegt. Um die erwähnten Schwierigkeiten zu überwinden, schlägt Just zwar vor, die kürzeren Werte mehrmalig in einen längeren Wert zusammenzukoppeln,<sup>41</sup> doch scheint es sehr wahrscheinlich, dass *Naturae genitor* eine weitere, im deutschsprachigen Raum angefertigte Kontrafaktur einer Laudakomposition darstellt oder eine Kontrafaktur eines ebenda geschriebenen Werkes, das allerdings als Resultat einer Imitation italienischer Vorbilder entstand.

34 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil II, S. 93 f.

35 Übertragung in: ebd. S. 290 f.

36 Johannes Schöffler, *Hortulus animae noviter jam ac diligenter impressus*, vgl. Martin Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts*, Bd. 1–2, Tutzing 1975, hier Bd. 1, S. 256 (*Würzburger Musikhistorische Beiträge* 1).

37 Besonders fällt die Vertonung der vierten Textzeile (Takt 29–39) ins Auge, in der die Oberstimme zu kleine Silbenzahl (im Vergleich zu den repetierten Tönen) aufweist und eine mechanische Adaption des neuen Textes zu der schon vorhandenen Musik suggeriert.

38 Just, *Der Mensuralkodex* (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 262.

39 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil I, S. 179–181.

40 Just, *Der Mensuralkodex* (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 270.

41 Ebd., S. 271.

Ähnliche Bemerkungen drängen sich beim Vergleich zweier weiterer Werke dieser Art – des anonymen *Ave splendor patris* (Nr. 45)<sup>42</sup> und *Ave Jesu Christe* (Nr. 67)<sup>43</sup> von Heinrich Finck – auf. Beide Kompositionen sind ähnlich lang, durch ein ähnliches formales Schema gekennzeichnet und – was wichtig ist – verwerten Teile der gleichen Mariendichtung.<sup>44</sup> Charakteristisch für sie sind ein akkordisch-syllabischer Satz mit voller, an unvollkommenen Konsonanzen reicher Harmonik, die Dominanz der oberen Stimme mit einem schmalen Ambitus sowie eine klare Gliederung des musikalischen Ablaufs durch simultane Pausen. Wenn man im Falle des ersten Werks von einer echten Lauda sprechen kann, so zeigt Fincks Komposition bereits eine enge Verbundenheit mit der „nördlichen“ Tradition; seine Intention scheint hier nur in einem eindrucksvollen Textvortrag zu liegen. Auf diese Weise demonstriert er zwar die Kenntnis des italienischen Idioms, seiner vollen Assimilierung jedoch steht noch eine starke Prädilektion für die Tradition der nordwesteuropäischen Polyphonie im Wege.

### III.

Untersucht werden soll nun die Rezeption italienischer Motetten im deutschsprachigen Gebiet jener Zeit. Die in Oberitalien, besonders in Mailand wirkenden frankoflämischen Komponisten eigneten sich bald eine neue, für sie faszinierende Faktur der italienischen Musik an und arbeiteten auf diese Weise die Grundlagen einer neuen, vertikal orientierten Polyphonie mit einer homogenen, an unvollkommenen Konsonanzen reichen Struktur heraus. Dies führte nicht nur zur Herausbildung eines neuen Klangkonzepts, sondern auch zur Entstehung eines neuen Wort-Ton-Verhältnisses, der Merkmale also, die allgemein als Höhepunkt der musikalischen Renaissance begriffen werden.

Von etlichen derartigen Werken, die in den sächsisch-schlesischen Kodizes überliefert sind, verdienen drei kurze Motetten besondere Aufmerksamkeit, die eine gemeinsame Abstammung verbindet: Alle gehörten nämlich ursprünglich zu den Motetti-missales-Zyklen. Laut einer allgemein akzeptierten Hypothese<sup>45</sup> ist die Genese dieser Zyklen mit der zwischen 1472 und 1476 in Mailand wirkenden Hofkapelle von Galeazzo Maria Sforza in Zusammenhang zu bringen. Diese hauptsächlich aus den Gaffurius-Kodizes bekannten Zyklen stellen ein spezifisches paraliturgisches Repertoire dar, das für das Mailänder Musikleben der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts charakteristisch war. So werden im Breslauer Kodex zwei Motetten von Gaspar van Weerbeke – *Anima mea liquefacta est* (Nr. 6) und *Quem terra pontus ethera* (Nr. 7)<sup>46</sup> – anonym nebeneinander niedergeschrieben, die im Kodex Milano 2269 die Einzelsätze des Zyklus *Ave mundi domina* bilden. Ihre direkte Nachbarschaft im Breslauer Kodex weist darauf hin, dass

42 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil II, S. 16 f.

43 Übertragung in: ebd., S. 153 f.

44 Auf diese Ähnlichkeit machte schon Martin Just, *Der Mensuralkodex* (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 263 f., aufmerksam.

45 Vgl. Lynn Halpern Ward, *The „Motetti Missales“ Repertory Reconsidered*, in: *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), S. 491–523.

46 Übertragung in: Gaspar van Weerbeke, *Messe e motetti. Transcrizione di Giampero Tintori*, Milano 1963, S. 24–27 und 32–34 (*Archivium Musicae Metropolitanem Mediolanense*, Bd. 11) bzw. in: Gaspar van Weerbeke, *Collected Works*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Neuhausen-Stuttgart 1998, S. 7–9 und 12 f. (*Corpus Mensurabilis Musicae* 106, 3).

Motetti missales nicht nur als isolierte Einzelsätze, sondern auch als Motettengruppen das mitteleuropäische Gebiet erreichten. Die dritte Motette, die aus den Motetti missales stammt, ist die Komposition *Mente tota tibi* von Josquin Desprez, die im Breslauer (Nr. 50) und Berliner Kodex (Nr. 106)<sup>47</sup> überliefert ist. Sie bildet den fünften Teil des Zyklus' *Vultum tuum*, der aus einer Reihe deutscher, niederländischer und spanischer Quellen bekannt ist, allerdings nirgends in einer vollständigen Gestalt. In all diesen Motetten ist der Einfluss des Laudastils sowohl in der Melodiebildung als auch in der Satztechnik deutlich erkennbar. Beide Komponisten verwenden Techniken, die typisch für den „Mailänder Stil“ sind: kurze, deutlich markierte Phrasen, syllabisch-akkordische Deklamation, klangvolle homorhythmische Satzweise und lebhaftes Proportio tripla, schließlich korrespondierende Duette und kontrastierende Klangflächen. Diese Werke sind also ein guter Beweis für die Bereitschaft beider Niederländer, die Elemente der einheimischen italienischen Musik schon in einer frühen Schaffensperiode zu interpretieren.

Neben den einzelnen Teilen aus Motetti missales tragen auch einige andere niederländische Motetten, deren Abschriften sich in den sächsisch-schlesischen Kodizes befinden, die Merkmale des „Mailänder Stils“. Als ein klassisches Beispiel für den neuen „italianisierenden“ Stil<sup>48</sup> gilt seit langem *Ave Maria* [...] *virgo serena* von Josquin Desprez. Das Werk ist in allen drei Kodizes anonym überliefert, allerdings nur im Breslauer Kodex (Nr. 3) in einer kompletten Form mit dem Originaltext. Im Berliner Kodex wurde es als eine Kontrafaktur *Verbum incarnatum* (Nr. 18)<sup>49</sup> niedergeschrieben und im Leipziger Kodex nur in fragmentarischer Gestalt (Nr. 150: Fragmente von zwei textlosen Stimmen). Obwohl man seit kurzer Zeit weiß, dass Josquin Desprez in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts noch nicht in Mailand weilen konnte, scheint nahezu sicher zu sein, dass diese Motette im Auftrag der dortigen Kreise entstanden war. Darauf weist nicht nur eine ganze Reihe von Stilmerkmalen hin,<sup>50</sup> sondern auch die Tatsache, dass sie in den Kodex Milano 2266 aufgenommen wurde. Die kontrafazierte Berliner Fassung war bereits Gegenstand des Interesses von Martin Just<sup>51</sup> und ihre Analyse demnach hier überflüssig. An dieser Stelle ist nur die Gründlichkeit zu bewundern, mit welcher die sächsischen Musiker die sie faszinierenden Werke der frankoflämischen Meister studierten sowie der Ideenreichtum, mit dem sie sie an ihre Bedürfnisse anpassten.

Auch die Entstehungsgeschichte der zwei Motetten von Loyset Compère – *Crux triumphans*<sup>52</sup> (im Breslauer Kodex) und *Ave maria, gratia plena*<sup>53</sup> (in allen drei sächsisch-schlesischen Kodizes) – ist mit der Mailänder Hofkapelle in Verbindung zu bringen; davon zeugen wiederum ihre wichtigsten Stilmerkmale sowie Konkordanzen im Kodex Milano 2267. Es wäre dabei schwer, die Bedeutung der Breslauer Kopie der Motette *Crux triumphans* zu überschätzen, ist sie doch die früheste Quelle, welche die Kenntnis dieses Werks nördlich der Alpen bezeugt, und ein guter Beweis für dessen ungewöhnlich schnelle Rezeption in Mitteleuropa. Ähnlich wie die in den Kodizes Warszawa 5892

47 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil III, S. 107–110.

48 Osthoff, *Josquin Desprez* (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 77 und 86.

49 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil I, S. 149–154.

50 Vgl. dazu Finscher, *Zum Verhältnis* (wie Anm. 14).

51 Just, *Der Mensuralkodex* (wie Anm. 36), Bd. I, S. 275 ff.

52 Übertragung in: Loyset Compère, *Collected Works*, hrsg. von Ludwig Finscher, Rom 1958–1972, S. 11–13 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 15, 4).

53 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil III, S. 83–88 und in: Compère, *Collected Works* (wie Anm. 52), S. 8–10

(Nr. 73+93) und Berlin 40021 (Nr. 20) niedergeschriebene Motette *O sacrum mysterium* von Johannes Ghiselin<sup>54</sup> verkörpern sie eine vollkommene Synthese von niederländischen Kompositionstechniken und genuin italienischen Merkmalen. Somit schreiben sie sich in einen neuen, übernationalen Stil ein, der den ausgereiften „nördlichen“ (nordwest-europäischen) Kontrapunkt mit der klangvollen „südlichen“ Satzweise und einer prosodisch richtigen Deklamation sowie Interpretation des Textes verband.

Ein besonderes Problem stellt das anonyme *Vulnerasti cor meum* dar, das im Berliner Kodex (Nr. 101)<sup>55</sup> überliefert und auch im böhmischen *Kodex Speciálník* (Hradec Králové 7) mit dem Text *Religioni agitate* niedergeschrieben wurde. Dieser Komposition hat schon Martin Just<sup>56</sup> viel Aufmerksamkeit geschenkt, und man sollte grundsätzlich seiner These zustimmen, das Werk stamme mit größter Wahrscheinlichkeit von einem lokalen Musiker. Obwohl sich die beiden Texte auf den Marienkultus beziehen, stimmt keiner von ihnen einwandfrei mit der Musik überein. Insbesondere der Text *Vulnerasti cor meum* bleibt in einem ziemlich lockeren Zusammenhang mit der Musik, wobei er sporadisch sogar in einen Konflikt mit ihr gerät. Man kann also annehmen, dass – entgegen der Auffassung von Just – die Berliner Überlieferung eine Kontrafaktur darstellt. Vieles weist darauf hin, dass der anonyme Autor versuchte, die niederländisch-italienischen Vorbilder nachzuahmen, ohne dabei auf die tradierten formalen Schemata und auf die im Grunde genommen wenig komplizierten polyphonen Mittel verzichtet zu haben. Obwohl er sich noch nicht auf die Höhe der Kontrapunktkunst von Josquin erheben konnte und das Phänomen der Durchimitation nicht ganz verstand, bemühte er sich um treue Nachahmung. So kann man *Vulnerasti cor meum* als einen weiteren Beweis betrachten, der eine Faszination der lokalen, sächsischen Musiker durch die große frankoflämische Polyphonie in ihrer italienischen Fassung bezeugt.

#### IV.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts klagte der Leipziger Thomaskantor Tobias Michael in einem Brief an den Warschauer Kapellmeister Marco Scacchi über die schlechte Versorgungslage der Leipziger Buchhandlungen, wo angeblich nur die deutsche Musik erhältlich war.<sup>57</sup> Ungeachtet der Tatsache, ob seine Worte den wirklichen Sachverhalt widerspiegelten oder lediglich darauf abzielten, Scacchis Wohlwollen zu gewinnen, bestätigen sie symptomatisch eine radikal veränderte Einstellung der Musiker des 17. Jahrhunderts im Vergleich zu den Zeiten vor der Erfindung des Musikdrucks. Andert-halb Jahrhunderte früher konnten die sächsischen oder schlesischen Musiker nicht auf die ortsansässigen Buchhändler setzen. Sie mussten sich auf persönliche Kontakte, und zwar mit manchmal sehr weit entfernten Orten verlassen. Dass es ihnen in einem so großem Umfang gelang, sich das in Oberitalien entstandene Musikrepertoire zu beschaffen, verdiente hier eine Würdigung.

54 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil I, 159–170, und in: Johannes Ghiselin, *Collected Works*, hrsg. von Clytus Gottwald, Rom 1961, S. 39–48 (*Corpus Mensuralis Musicae* 23, 1).

55 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil III, S. 68–73.

56 Just, *Der Mensuralkodex* (wie Anm. 36), Bd. I, S. 271 ff.

57 Vgl. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Recepcja repertuaru kapeli Władysława IV Wazy w Europie Środkowej i Północnej w świetle „Iudicium Cribri musici“ Marka Scacchiego*, in: *Barok* 1993, Nr. 4, S. 95–102.

Resümierend ist festzuhalten, dass das Repertoire-Profil der drei sächsisch-schlesischen Kodizes ein nennenswertes Interesse seiner Kompilatoren an dem neuen, niederländisch-italienischen Stilidiom und ihre regen Kontakte mit Oberitalien, speziell mit Mailand, widerspiegelt. Wiewohl das ganze in ihnen enthaltene Repertoire noch nicht gänzlich erforscht wurde, beweisen die hier angeführten Beispiele klar, dass die Rezeption der autochthonen italienischen Musik oder jener der dort wirkenden Niederländer in Mitteleuropa ein viel größeres Ausmaß als bisher angenommen besaß. Die Durchdringung unserer Kodizes mit Schöpfungen, die hauptsächlich aus Italien und nicht aus Nordwesteuropa bezogen werden konnten, zeigt auch eine Analyse von anderen Musikgattungen, wie Messen und Magnificat-Kompositionen, auf die hier nicht mehr eingegangen werden konnte.

Die regen Kontakte Sachsens mit Mailand im 15. Jahrhundert sind heute dank der Untersuchungen von Aloys Schulte<sup>58</sup> gut erforscht. Auch die Verbindungen Schlesiens mit Italien waren sehr lebhaft;<sup>59</sup> die Kanoniker aus der Breslauer Diözese hatten nicht nur an den Universitäten Krakau, Wien oder Leipzig, sondern auch in Bologna, Padua und Rom studiert.<sup>60</sup> Von großer Bedeutung waren Handels- und Finanzverbindungen; so haben z. B. die Augsburger Bankiers Fugger bei der finanziellen Unterstützung für die Römische Kurie<sup>61</sup> die Vermittlung des Breslauer Domkapitels in Anspruch genommen. In dieser Perspektive müssen auch verschiedenartige kulturelle Kontakte gesehen werden. Mit der Zeit mussten sie Früchte bringen – in Form von Transfer eines reichen, in Italien entstandenen bzw. dort vorhandenen Musikrepertoires, wovon die sächsisch-schlesischen Kodizes noch heute zeugen.

Dass eben Italien für Mitteleuropa an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ein Gebiet war, von dem die meisten Anregungen ausgingen, die dann in verschiedener Weise übernommen und weiter verarbeitet wurden, ist ein Beweis für das vor einem halben Jahrhundert von Gustav Reese entwickelte historiographische Modell der Verbreitung der Musiksprache, die in den „zentralen“ Gebieten Europas (Frankreich, Niederlande, Italien) zur Ausgestaltung kam und sich auf dem Weg einer „Diffusion“ in andere europäische Regionen, darunter nach Mitteleuropa<sup>62</sup> ausbreitete. Diese komplizierten Transferprozesse von Werken und stilistischen Konventionen sind jedoch keinesfalls ausreichend erforscht. So sind weitere Studien mit einem multiperspektivischen Ansatz erforderlich.

58 Aloys Schulte, *Geschichte der mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien*, 2 Bde., Berlin 1900, passim; vgl. die von Schulte (Bd. I, S. 564 und Bd. II, S. 52) zitierten Dokumente „Litterae passus für bestimmte Sendungen deutscher Händler, ausgestellt von Mailänder Herzögen 1460–1486“.

59 Vgl. Jan Drabina, *Kontakty Wrocławia z Rzymem w latach 1409–1517*, Wrocław 1981 (dort Hinweise auf weiterführende Literatur).

60 Vgl. Kazimierz Dola, *Wrocławska kapituła katedralna w XV wieku. Ustrój – skład osobowy – działalność*, Lublin 1983, S. 138–145 (mit weiterführender Literatur).

61 Aloys Schulte, *Die Fugger in Rom*, Leipzig 1904, Bd. I, S. 12, zitiert den Brief Georg Fuggers an das Breslauer Domkapitel bezüglich der Vermittlung der Handelskontakte mit dem Vatikan.

62 Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, part I: „The Development of the Central Musical Language of the Renaissance in France, the Low Countries, and Italy“; part II: „The Diffusion and Development of the Musical Language of the Renaissance in the Hispanic Peninsula, Germany, Eastern Europe, and England“.



Sigla:

Berlin 40021	D-B: Mus. Ms. 40021
Bologna Q 18	I-Bc: Ms. Q 18
Bologna Q 19	I-Bc: Ms. Q 19
Firenze P 27	I-Fn: Ms. Panciatichi 27
Hradec Králové 7	CZ-HK: Ms. II A 7
Leipzig 1494	D-LEu: Ms. 1494
Milano 2266	I-Md: Ms. 2266 (Librone 4)
Milano 2267	I-Md: Ms. 2267 (Librone 3)
Milano 2269	I-Md: Ms. 2267 (Librone 1)
Regensburg 220-222	D-Rp: Ms. B. 220-222
Verona 758	I-VEcap: Ms. DCCLVIII
Warszawa 5892	PL-Wu: RM 5892 (olim D-Rp: Mus. 58; PL-WRu: Ms. Mf. 2016)
Wien 18810	A-Wn: Ms. Mus. 18810

... ist zu fragen, wie weit man das Repertoire ... abgrenzen ...

... die ...

... dass ...

...

...

...

...

...