

Anmeldelser

Dania Sonans V. Musik fra Christian III's tid. Udvalgte satser fra det danske hofkapels stemmebøger (1541). Anden og tredje del. Udgivet af Henrik Glahn.

Music from the Time of Christian III. Selected Compositions from the Part Books of the Royal Chapel (1541). Part Two and Three. Edited by Henrik Glahn. Edition Egtved (1986). 443 S.

Das Erscheinen dieses zweiten und letzten Bandes der Edition aus dem Stimmbuchsatz Gl. kgl. Samling 1872, 4^o hat lange auf sich warten lassen, aber das Warten hat sich gelohnt. Die Unica dieser ebenso reichen wie eigenartigen, für die Musikgeschichte des Ostseeraumes in der Mitte des 16. Jahrhunderts zentralen Quelle liegen nun vollständig in einer sorgfältigen und ausführlich kommentierten Edition vor; hinzugefügt sind einige Sätze - alle oder fast alle aus der Königsberger Hofkapelle Herzog Albrechts von Preußen - die für die enge Beziehung zwischen dem dänischen und dem preußischen Hof, personalisiert in der Gestalt des Schreibers der Handschrift, Jørgen Heyde, charakteristisch sind (die Auswahlprinzipien, wie sie im ersten Band der Ausgabe, *Dania Sonans IV*, pp. 66-67 niedergelegt sind, gelten auch für den zweiten Band; zu allen historischen Einzelheiten vgl. die ausführliche Einleitung des Herausgebers dort sowie meine Rezension in *Dansk Årbog for Musikforskning* 10, 1979). Der Anteil der Unica in der Handschrift ist außerordentlich hoch, und alle Indizien sprechen dafür, daß die meisten, wenn nicht alle aus den beiden genannten Hofkapellen stammen, in denen Heyde diente. Hinzu kommt, daß sich der Eindruck von der hohen kompositorischen Qualität vieler (natürlich nicht aller) Stücke, den schon der erste Band der Ausgabe erweckt hatte, durch den zweiten Band verstärkt. An der historischen wie an der ästhetischen Bedeutung der Quelle ist also nicht mehr zu zweifeln. Zu wünschen ist, daß sich auch die Praxis ihrer annimmt, vor allem der wahrscheinlich oder sicherlich instrumentalen Sätze, die zum originellsten gehören, was wir an instrumentaler Ensemblesmusik um die Mitte des 16. Jahrhunderts kennen.

Die ausführliche Einleitung des Herausgebers bringt eine ganze Reihe wesentlicher neuer Funde und Gesichtspunkte, geht also über den Stand der Forschung beim Erscheinen des ersten Bandes erheblich hinaus. Zu den wichtigsten Details gehört die von Peter Downey (*Dansk Årbog for Musikforskning* X 1979, pp. 223-224) entwickelte These, die Initialen „L M“ auf den Stimmbüchern seien als „Ludwig Mair“ zu deuten; Mair war erster Trompeter in der Hofkapelle Kaiser Maximilians und erscheint 1530 in den Kopenhagener Hofrechnungen. Wahrscheinlich war er auch in Kopenhagen erster Trompeter; als solcher begann er, den Kopenhagener Stimmbuchsatz vorzubereiten und prägte außer seinen Initialen auch die Jahreszahl 1541 auf die Einbände. Da der Schreiber des Inhalts, Jørgen Heyde, in Kopenhagen erst 1542 eingestellt wurde, muß man an-

nehmen, daß Heyde entweder die fertigen, aber noch leeren Stimmbücher vorfand (unwahrscheinlich, obwohl es in den Stimmbüchern Regensburg B 211-215 etwas Ähnliches zu geben scheint) oder daß er nur die Einbände für ein von ihm geschriebenes Konvolut benutzte (wahrscheinlicher). Wie dem auch sei, das Rätsel der Initialen scheint jetzt gelöst zu sein. Den Implikationen der Herkunft Mairs aus der Hofkapelle Maximilians geht der Herausgeber p. 17 nach (Seitenangaben beziehen sich stets auf den englischen Text der durchgehend zweisprachigen, dänisch-englischen Edition): es geht einerseits um einige Werke hoher Qualität, die in der Sammlung Ludwig Senfl zugeschrieben und die offenbar Unica sind, und andererseits um die Beziehungen ehemaliger Mitglieder der Maximilianischen Kapelle zum Königsberger Hof: Senfl, Lukas Wagenrieder und Hans Kugelman. Vorerst kann man hier nur Vermutungen anstellen, und der Herausgeber formuliert entsprechend vorsichtig; das Beispiel zeigt aber wenigstens, wie dringlich übergreifende Untersuchungen über das „Schicksal“ der maximilianischen Hofkapelle und ihrer Musik nach 1519/1520 sind.

In einem weiteren Abschnitt der Einleitung greift Glahn noch einmal die Frage nach Heydes möglichen Quellen auf, um zu einem „clearer and more detailed picture of the sources“ (p. 11) zu kommen; allerdings müßten hier die Ergebnisse durch umfassendere (auch statistische) Untersuchungen der Überlieferung und Überlieferungswege und durch stemmatische Untersuchungen abgesichert bzw. modifiziert werden. Sicherlich aufschlußreich ist die Tatsache, daß nicht weniger als 22 Sätze Konkordanz in den beiden Teilen von Ott-Formschneiders *Novum et insigne opus musicum* haben; vielleicht kann man für dessen ersten Teil (*RISM* 1537¹) sogar das Exemplar ausfindig machen, das Heyde benutzt hat: das Exemplar der Universitätsbibliothek Rostock, in dessen handschriftlichem Anhang sich Johann Walters *Verbum domini* findet, das auch in Heydes Sammlung auftaucht (leider scheint das Rostocker Exemplar neuerdings verschollen, wohl gestohlen zu sein, vgl. Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, p. 129). Die Aufarbeitung gerade der Rostocker (wenn auch, nach Steude, zum Teil nicht aus Rostock stammenden) Überlieferung wie des weiteren Kreises der Wittenberger Quellen im Hinblick auf die Kopenhagener Sammlung wird damit nur umso dringlicher. Andererseits sind Konkordanz gelegentlich nur zufällige Überreste einer einstmals breiteren Überlieferung: so geht die fünfstimmige Fassung von Alamires *T'Andernacken* sicherlich nicht auf die vierstimmige und in den Lesarten stark abweichende Fassung in Wien 18810 zurück (vgl. John O. Robison in *RMA Research Chronicle* 19, 1983-1985, pp. 68 ff.). Ebenso ist es möglich, daß ein sogar mehrfach gedrucktes Stück nicht über die gedruckte, sondern eher über die handschriftliche Überlieferung nach Kopenhagen (oder Königsberg) kam: Richaforts berühmtes *Jerusalem luge* erscheint zwar auch (nach französischen und italienischen Drucken) bei Petreius 1540⁶, ist aber vor allem ein „Kernstück“ der deutschen katholischen und, vor allem, lutherischen handschriftlichen Überlieferung (München Universitätsbibliothek 326/ 327, datiert 1543, und 4^o Art. 401 (um 1540, aus dem Besitz Glareans; Lutherkodex; Thomaskirche 49; Löbau 8 (datiert 1592!) und Pirna VII (1556)). Die Beispiele wollen nicht als Beckmesserei verstanden werden, sondern nur andeuten, daß noch viel Arbeit zu tun bleibt, bis wir genauer über Heydes Quellen und über die Wege, auf denen er zu ihnen fand, Bescheid wissen. In

denselben Zusammenhang gehört auch der Versuch, die Zeit der Niederschrift der Stimmbücher etwas genauer einzugrenzen (p. 12): 1545 als terminus post (ab) quem erscheint recht gut gesichert; dem terminus ante quem 1548 steht aber vorläufig entgegen, daß eines der letzten Stücke, Phinots achtstimmiges *Jam non dicam vos servos*, in der Drucküberlieferung erst ab 1548 erscheint, übrigens fast nur in deutschen Drucken, was möglicherweise ein Echtheitsproblem aufwirft; die handschriftliche Überlieferung - ebenfalls fast ausschliesslich deutsch - ist, wenigstens im lutherischen Bereich, noch jünger; vgl. die Angaben bei Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974, unter Glashütte 5, Grimma 49, Grimma 55 und Löbau 10 und in der Phinot Gesamtausgabe (*Corpus Mensurabilis Musicae* 59), Bd. IV.

Angesichts der Tatsache, daß wir über die Überlieferung und Repertoirebildung im cisalpinen Raum - trotz der Pionierarbeiten, zu denen auch diese Ausgabe gehört - noch immer so wenig wissen, mag man es bedauern, daß Glahn im Verzeichnis der Werke der Handschrift (wie schon in *Dania Sonans* IV) zwar die Druck-Konkordanzen vollständig, die handschriftliche Überlieferung aber nur dann ausführlich nachweist, wenn sie nicht in Gesamtausgaben o.ä. schon erfaßt ist; zudem werden die Konkordanzen nur im Werkverzeichnis, nicht bei den Kommentaren zu den einzelnen Stücken aufgeführt. Der Benutzer muß also viel blättern und anderweitig nachschlagen, was die weiterführende Arbeit doch etwas erschwert. Aber abgesehen von solchen kleinen Schönheitsfehlern ist die Ausgabe vorzüglich gearbeitet und so detailreich, wie man es sich nur wünschen kann. Das betrifft vor allem den Kommentar, der sich bei einigen besonders interessanten Stücken zu kleinen Abhandlungen ausweitet: Glahn hat die zum Teil ingeniose Zahlen-Konstruktion mehrerer Werke aufgedeckt, er erörtert höchst kundig, ob es stilkritisch möglich ist, die hier als Unica überlieferten Sätze von Finck und Senfl den Komponisten mit größerer Wahrscheinlichkeit zuzuweisen (wozu als philologisch-historisches Argument die schon erwähnte personale Beziehung der Handschrift zur maxilianischen Hofkapelle kommt), und er diskutiert ebenso kundig wie vorsichtig die Abgrenzung von instrumentaler und vokaler Schreibart (bei grundsätzlich nicht zu bezweifelnder instrumentaler Verwendung der Sammlung in der dänischen Hofkapelle). Der Notentext ist zuverlässig und überdies sehr schön und großzügig gestochen, so daß die Benutzung der Ausgabe auch ein ästhetisches Vergnügen ist. An die unverkürzten Notenwerte gewöhnt man sich schnell; ohnehin liegt Glahn mit dieser Entscheidung „im Trend“ (vgl. die *New Josquin Edition*). Etwas gewöhnungsbedürftig ist die Entscheidung, Worttexte, die hinzugefügt sind, nicht wie üblich kursiv, sondern in Klammern zu setzen, und die Entscheidung für Taktstriche (nur im System, nicht zwischen den Systemen) und gegen Mensurstriche führt zumindest in einem Fall, Prestens *Surge illuminare*, zu einer unnötig komplizierten Notierung der cantus-firmus-Stimme. Nicht ganz einsehbar ist die Entscheidung, die so sehr charakteristischen originalen Instrumenten-Angaben bei II/22, nicht aber bei III/12 in den Notentext aufzunehmen.

Abschließend einige Detailbemerkungen zu einzelnen Stücken, unter Einbezug von *Dania Sonans* IV:

Nr. 34: die explicatio des Symbolums von Othmayrs *Non somnos - Mein tag mit unrue* ist in Distichen wie folgt zu lesen:

Non somnos, requiem, tranquillae gaudia vitae
 Prosequor atque placent otia nulla, quies
 Grata mihi solum, assiduo quod juncta labori
 Voluisse <voluitur> ac agitans irrequieta quies.

Nr. 48: Konkordanz (unvollständig) in Rostock 71/II,
 Nr. 9 (anonym).

II/1: das Stück findet sich anonym in Rostock 71/II, Nr. 5, und in Hradec Kralové 8670 (jetzt II A 30); beide Quellen sind unvollständig. Hradec Kralové ist eine besonders interessante Handschrift (Sopran-Stimmbuch), weil sie eine überaus genaue Textierung mit genau angegebenen Wiederholungen und mit vielen Korrekturen bietet; ich konnte nicht feststellen, ob auch dieses Stück dort textiert ist. Unabhängig davon aber ist es zweifellos ein Instrumentalsatz, wofür schon die Wiederholung am Anfang und die große Schlußwiederholung sprechen. Daß es von Gombert stammen soll, ist stilistisch extrem unwahrscheinlich; eher sollte man hinter der Angabe „Comprecht“ die Verbalhornung eines anderen Namens suchen.

II/6: das Senfl zugeschriebene *Alma redemptoris mater* ist - wie auch Glahn betont - ein großartiges Stück, bei dem man der Zuschreibung unbesehen glauben möchte. Die Möglichkeit, daß es sich hier um einen gewichtigen Zuwachs des Senflschen oeuvres handelt, wird dadurch verstärkt, daß die verwendete Choral-Variante derjenigen des *Antiphonale Pataviense*, Wien 1519, sehr nahe steht (vgl. die Ausgabe von Karlheinz Schlager im *Erbe deutscher Musik*, 1985, 272v-273).

II/7 und 8: die Textunterlegung des Herausgebers demonstriert überzeugend, daß es sich hier um (sehr qualitätvolle) Vokalsätze handelt. In II/8 würde ich „quum“ (cum) bei der Unterlegung nicht trennen; das Resultat ist dann in den meisten Stimmen noch überzeugender.

II/14: das anonyme *Laudate Dominum* ist ein schönes Beispiel für die Technik, Instrumentalsätze aus mehr oder weniger stereotypen „Versatzstücken“ zusammensetzen. Der Titel *Laudate Dominum* hier wie bei den ähnlichen Stücken II/31 und III/12 ist vermutlich eine Anspielung auf Psalm 150, den „Musikpsalm“, in dem so ausführlich von Instrumenten die Rede ist.

II/16: die cantus-firmus-Melodie in der sexta vox ist fast identisch mit derjenigen, die heute mit dem Text *Veni sponsa Christi* gebraucht wird (*Liber usualis* 262⁸).

II/21: die Melodie zu *Der gottlose Hauf* scheint eine abgeleitete Melodie zu sein, denn Zeile 1-3 entsprechen dem Lied *Dein armer hauff Herr thut klagen* (Michael Stifel), das seinerseits aus dem *Pange lingua* abgeleitet ist.

III/1: die Textmarken der drei partes suggerieren einen Vokalsatz über Psalm 118 (119), weshalb der Herausgeber den Text im Kommentar abdruckt; der Versuch einer Textunterlegung stößt aber auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Es könnte lohnen darüber nachzudenken, wie man sich das zeitgenössische Verständnis eines solchen (instrumentalen) Satzes, der auf einen Psalmtext verweist, vorzustellen hat.

III/3: *Parcere prostratis* (zurückgehend auf Vergil, Aeneis VI. 854) könnte eine Devise sein; als solche nachgewiesen ist der Text für die Familie Le Hunte.

III/23: der zweite cantus-firmus-Ton sollte, entsprechend der im 16. Jahrhundert vorherrschenden Fassung, f statt g heißen.

Ludwig Finscher