



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Deutsche Musik in Polen.

Ludwig Senfls Motetten in der Tabulatursammlung des  
Johannes von Lublin“

Verfasserin

Meike Wilfing-Albrecht, BA BA

Angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: Univ.-Ass. PD Dr. Wolfgang Fuhrmann



## **Inhaltsverzeichnis**

|              |                                                                               |              |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| <b>1</b>     | <b>Einleitung</b>                                                             | <b>S. 1</b>  |
| <b>2</b>     | <b>Die Musikkultur Polens im 16. Jahrhundert</b>                              | <b>S. 2</b>  |
| <b>2.1</b>   | <b>Die Universität Krakau</b>                                                 | <b>S. 4</b>  |
| <b>2.2</b>   | <b>Die Königliche Hofkapelle</b>                                              | <b>S. 6</b>  |
| <b>3</b>     | <b>Die polnischen Tabulaturhandschriften des 16. Jahrhunderts</b>             | <b>S. 10</b> |
| <b>4</b>     | <b>Die Handschrift PL-Kp Ms. 1716</b>                                         | <b>S. 12</b> |
| <b>4.1</b>   | <b>Die Biographie Johannes von Lublins und die Provenienz der Handschrift</b> | <b>S. 12</b> |
| <b>4.2</b>   | <b>Beschreibung</b>                                                           | <b>S. 13</b> |
| <b>4.3</b>   | <b>Entstehungsprozess und Zeit der Niederschrift</b>                          | <b>S. 17</b> |
| <b>4.4</b>   | <b>Schreiberhände</b>                                                         | <b>S. 21</b> |
| <b>4.5</b>   | <b>Inhalt</b>                                                                 | <b>S. 25</b> |
| <b>4.6</b>   | <b>Bekannte Vorlagen</b>                                                      | <b>S. 29</b> |
| <b>4.6.1</b> | <b>Italienische Quellen</b>                                                   | <b>S. 31</b> |
| <b>4.6.2</b> | <b>Französische Quellen</b>                                                   | <b>S. 32</b> |
| <b>4.6.3</b> | <b>Deutsche Quellen</b>                                                       | <b>S. 33</b> |
| <b>4.7</b>   | <b>Das Fundamentum</b>                                                        | <b>S. 36</b> |
| <b>5</b>     | <b>Die Alte Deutsche Orgeltabulatur</b>                                       | <b>S. 37</b> |
| <b>5.1</b>   | <b>Allgemeines</b>                                                            | <b>S. 37</b> |
| <b>5.2</b>   | <b>Schriftbild</b>                                                            | <b>S. 39</b> |
| <b>5.3</b>   | <b>Stimmführung und Klangbild</b>                                             | <b>S. 42</b> |
| <b>5.4</b>   | <b>Kolorierungen</b>                                                          | <b>S. 44</b> |

|       |                                                                                                                          |        |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 5.5   | Instrumentaler Charakter                                                                                                 | S. 45  |
| 6     | Die Motetten Ludwig Senfls                                                                                               | S. 47  |
| 6.1   | Senfls Motetten für Orgeltabulatur                                                                                       | S. 50  |
| 7     | Analyse                                                                                                                  | S. 54  |
| 7.1   | <i>Vita in Ligno moritur</i> , 5v.                                                                                       | S. 54  |
| 7.1.1 | Die Reihenfolge der <i>partes</i>                                                                                        | S. 54  |
| 7.1.2 | Das Schriftbild                                                                                                          | S. 56  |
| 7.1.3 | Analyse und Vergleich mit der Vorlage                                                                                    | S. 58  |
| 7.1.4 | Exkurs: Die Intavolierungen von <i>Vita in Ligno</i> in der „Heiligen-Geist-Tabulatur“ und in Jacob Paix’ Orgeltabulatur | S. 64  |
| 7.2   | <i>Homo quidam fecit coenam</i> , 4v.                                                                                    | S. 67  |
| 7.2.1 | Das Schriftbild                                                                                                          | S. 67  |
| 7.2.2 | Analyse und Vergleich mit der Vorlage                                                                                    | S. 68  |
| 7.3   | <i>Ave rosa sine spinis / Dominus tecum miro</i> , 5v.                                                                   | S. 72  |
| 7.3.1 | Das Schriftbild                                                                                                          | S. 72  |
| 7.3.2 | Analyse und Vergleich mit der Vorlage                                                                                    | S. 76  |
| 7.4   | <i>Philippe qui videt me</i> , 6v.                                                                                       | S. 83  |
| 7.4.1 | Das Schriftbild                                                                                                          | S. 83  |
| 7.4.2 | Analyse und Vergleich mit der Vorlage                                                                                    | S. 85  |
| 8     | Konklusion                                                                                                               | S. 90  |
| 9     | Literatur                                                                                                                | S. 92  |
|       | Abbildungsverzeichnis                                                                                                    | S. 98  |
|       | Anhang                                                                                                                   | S. 101 |
|       | Anhang 1: Inhalt PL-Kp Ms. 1716                                                                                          | S. 101 |
|       | Anhang 2: <i>Vita in Ligno moritur</i>                                                                                   | S. 112 |



|                                                  |               |
|--------------------------------------------------|---------------|
| <b>Anhang 3: <i>Homo quidam fecit coenam</i></b> | <b>S. 115</b> |
| <b>Anhang 4: <i>Ave rosa sine spinis</i></b>     | <b>S. 118</b> |
| <b>Anhang 5: <i>Philippe qui videt me</i></b>    | <b>S. 126</b> |
| <br>                                             |               |
| <b>Zusammenfassung</b>                           | <b>S. 129</b> |
| <b>Abstract</b>                                  | <b>S. 130</b> |
| <b>Curriculum Vitae</b>                          | <b>S. 133</b> |



# 1 Einleitung

Die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandene Tabulaturensammlung des Johannes von Lublin – seines Zeichens Organist im polnischen Kloster Kraśnik – beinhaltet ein bunt gemischtes Repertoire der berühmtesten zeitgenössischen europäischen Komponisten, darunter auch vier Motetten Ludwig Senfls: *Vita in Ligno moritur*, *Homo quidam fecit coenam*, *Ave rosa sine spinis* und *Philippe qui videt me*. In dieser Arbeit soll skizziert werden, auf welchem Wege die Senflschen Quellen, die als Vorlagen für Lublins Intavolierungen dienten, in das weit entfernte Polen gelangen sein könnten. Die Titelgebung „Deutscher Musik in Polen“ bezieht sich hierbei weder auf die Sprache der zugrunde liegenden Texte, noch auf die Nationalität der Komponisten (Senfl stammte bekanntermaßen aus der Schweiz und trat dann in die Dienste Kaiser Maximilians I. sowie Herzog Wilhelms IV. von Bayern), sondern einzig auf den jeweiligen Entstehungsort der untersuchten Quellen. Da Senfls Werke ausschließlich in deutschen Städten gedruckt wurden, soll auf den nächsten Seiten versucht werden, diesen kulturellen Transfer nachzuempfinden.

Neben einer eingehenden Beschreibung der Handschrift, die trotz ihres beachtlichen Umfangs und ihrer Bedeutung für die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts bis heute überraschend oberflächlich erforscht ist, und einer Analyse der hier besprochenen vier Werke, soll ein Fokus darauf gelegt werden, inwieweit und zu welchem Zwecke deren musikalische Substanz modifiziert wurde. Genauer gesagt muss man also danach fragen, ob sie notengetreu übernommen wurden, sodass ihre grundsätzliche Struktur erhalten blieb und sie eine reine Begleitung der Sängerstimmen darstellten, oder ob sie mehr oder weniger reich mit zusätzlichen Kolorierungen versehen wurden, um sich an die charakteristischen Eigenheiten der Orgel anzupassen. Daran schließen sich die Fragen nach den Gattungsgrenzen sowie der Autorschaft an, die sich allerdings in beiden Fällen letzten Endes kaum klären lassen – hängt die Autorschaft vom Grad der Veränderung beziehungsweise der Wiedererkennung ab und wo würde man in diesem Fall die Grenze ziehen?<sup>1</sup> Wenn ein Vokalwerk für Orgel intavoliert wird, entsteht zwar in erster Linie ein Instrumentalwerk; dennoch lassen sich die ursprünglich intendierten vokalen Elemente nicht verleugnen, sofern das übertragene Stück nicht stark verändert wird. Im Zuge des Parodie-Phänomens im 16. Jahrhundert war das Gattungsdenken jedoch derartig ausgeprägt, dass die Übernahme fremden Materials in einen neuen musikalischen Kontext zum Einen als ein neues Werk

---

<sup>1</sup> Vgl.: Marko Motnik: „Ludwig Senfl auf Tasteninstrumenten. Bestand – Befund – Bedeutung“, in: *Senfl-Studien* 2, hg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, Druck i. Vb. (Von nun an „Ludwig Senfl“)

angesehen<sup>2</sup> und zum Anderen dadurch die Wertschätzung für das Vorbild ausgedrückt wurde.<sup>3</sup> In der Lublinschen Tabulaturensammlung sind einige – aber nicht alle – Werke in unterschiedlichen Graden bearbeitet worden, um sie an die Orgel anzupassen. Inwieweit die Senfl-Motetten in ihrer musikalischen Substanz modifiziert wurden, soll im abschließenden Analyse-Teil thematisiert werden.

Für die Unterstützung bei der Entstehung meiner Masterarbeit bedanke ich mich vorrangig bei Wolfgang Fuhrmann für die Betreuung dieser Arbeit und insbesondere bei den Mitarbeitern des Senfl-Projekts am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien: Birgit Lodes, Stefan Gasch und Sonja Tröster, die mich überhaupt erst zu meinem vorliegenden Thema angeregt haben und mir mit Quellen, Literatur und Ratschlägen zur Seite standen! Darüber hinaus bedanke ich mich bei Marko Motnik, der mir seine noch unveröffentlichten Texte freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat, sowie bei meiner Kollegin Melanie Goerth, die mir wichtige polnische Passagen übersetzen konnte. Als letztes bedanke ich mich im Besonderen bei meinem Mann und meinen Eltern für den fortwährenden Rückhalt und die zahlreichen Motivationshilfen!

## **2 Die Musikkultur Polens im 16. Jahrhundert**

Die im polnischen Kloster Kraśnik entstandene Sammelhandschrift des Johannes von Lublin stellt mit ihren über vierhundert Intavolierungen die umfangreichste zeitgenössische Orgelanthologie Europas dar. Nicht nur die ungeheure Zahl der aufgenommenen Werke, sondern auch die Internationalität der enthaltenen Komponisten (darunter auch Ludwig Senfl) veranlassen zu der Frage, wie ein einfacher Organist, der in einem weit abgelegenen kleinen Dorf im Osten Polens (Woiwodschaft Lublin) wirkte, dazu imstande war, solch eine Auswahl zusammenzustellen und wie die Vorlagen, die er für die Intavolierungen von Senfls Motetten verwendete, in den polnischen Raum gelangt sein könnten. Wie im Folgenden erläutert werden soll, haben nicht nur seine individuelle Biografie, sondern auch der deutsch-

---

<sup>2</sup> Vgl.: Arnfried Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7, hg. von Siegfried Mauser), Laaber 1997, S. 18.

<sup>3</sup> Vgl.: Niemöller, Klaus Wolfgang: „Parodia – imitatio. Zu Georg Quitschreibers Schrift von 1611“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hg. von Annegrit Laubenthal, Kassel u.a. 1995, S. 175.

polnische Kulturtransfer in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts maßgeblich dazu beigetragen.

Aus der in Kapitel 4.1 näher ausgeführten Lebensgeschichte des Johannes von Lublin erfahren wir, dass er vor seiner bereits erwähnten Anstellung als Organist im Kloster Kraśnik höchstwahrscheinlich bis etwa 1540 in Krakau gelebt hat und auch an der dortigen Universität eingeschrieben gewesen sein könnte.<sup>4</sup> Da sich die Entstehung seiner hier besprochenen Tabulatur über einen Zeitraum von ca. 1537 bis 1548 erstreckte, kann angenommen werden, dass einige Teile daraus bereits aus der Krakauer Zeit stammen. Johannes dürfte also hier Zugang zu Notenmaterial erhalten und darüber hinaus persönliche Kontakte zu anderen polnischen Komponisten aufgebaut haben, deren Werke er in seine Tabulatur aufgenommen hat. Über das Notenrepertoire des Klosters selbst wissen wir so gut wie nichts, und es ist ferner auch nicht bekannt, ob hier ausländische Musiker gewirkt haben, die Noten unter anderem aus Deutschland hätten mitbringen können. Wenn Dorf und Kloster auch prinzipiell der Kunst und der Wissenschaft aufgeschlossen waren, befanden sie sich dennoch „an der Grenze der zivilisierten Welt“<sup>5</sup>, sodass ein Kontakt zu anderen Musikzentren somit ausgeschlossen werden kann. Daher scheint es geboten, sich in der Frage des Quellenaustausches und der Vorlagenbeschaffung gänzlich auf Krakau zu konzentrieren.

Die Stadt Krakau wurde 1257 gegründet und durfte zu dieser Zeit per Gesetz keinerlei Polen, sondern ausschließlich deutsche Einwanderer aufnehmen, sodass Krakau noch 1333, bei Antritt Kasimirs des Großen, eine rein deutsche Stadt mit mehr als zehntausend Einwohnern war.<sup>6</sup> Erst in späteren Jahren war es auch polnischen Einwanderern erlaubt, das Bürgerrecht zu erwerben und bereits um das Jahr 1520 betrug der deutsche Bevölkerungsanteil nur noch etwa zwanzig Prozent.<sup>7</sup> Zu Anfang des 16. Jahrhunderts stellte Krakau nicht nur kulturell, sondern auch politisch das Zentrum des Landes dar; erst 1596 wurde Warschau offiziell Hauptstadt Polens. Die deutsche Kultur dominierte von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts im gesamten Land, sodass Deutsch

---

<sup>4</sup> Vgl.: Elzbieta Witkowska-Zaremba: Art. „Johannes von Lublin“, in: *MGG2*, Sp. 1116.

<sup>5</sup> Vgl.: Adolf Chybinski: „Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1912/3), S. 479. (Von nun an „Polnische Musik“)

<sup>6</sup> Vgl.: Lothar Hoffmann-Erbrecht: „Heinrich Finck in Polen und Litauen“, in: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donaauraum vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, hg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn 1994, S. 192. (Von nun an „Heinrich Finck“)

<sup>7</sup> Vgl.: Ders.: „Deutsche Musiker um 1500“, in: *Deutsche Musik im Osten*, hg. von Günther Massenkeil und Bernhard Stasiewski, Köln 1976, S. 28. (Von nun an „Deutsche Musiker“)

nicht nur als legitime Gesellschafts- und Amtssprache fungierte<sup>8</sup>, sondern auch in der Kirche teilweise deutsch gepredigt wurde<sup>9</sup>. Darüber hinaus gelangten Luthers Reformationslehren in das Land (auch wenn sie von König Zygmunt I. verboten und Ende des 16. Jahrhunderts gänzlich vom erstarkenden Einfluss der katholischen Kirche verdrängt wurden) und verbreitete sich durch die eigens gekommenen deutschen Prediger.<sup>10</sup> Sogar im polnischen Adel waren deutsche Mitglieder vertreten; außerdem lebten viele Deutsche auch als Handwerker (beispielsweise auch Orgel- und Instrumentenbauer) oder Händler in Polen. Handelsbeziehungen existierten mit allen großen Städten des deutschsprachigen Kulturraumes, so z. B. mit Wien, Basel, Ingolstadt, Ulm, Bamberg, Köln, Mainz, Leipzig und auch mit den bedeutendsten Druckerzentren Nürnberg, Augsburg und Wittenberg.<sup>11</sup>

## 2.1 Die Universität Krakau

Das akademische Glanzlicht des gesamten Landes war die 1364 gegründete Universität, welche nach der durch Karl IV. initiierten Prager Institution erst die zweite Bildungsstätte ihrer Art in Mitteleuropa darstellte. Da König Kasimir III. jedoch bereits 1370 starb, wurde die Krakauer Universität lange Zeit vernachlässigt und außer Betrieb gesetzt. Denn Kasimir starb ohne rechtmäßigen Thronfolger, weshalb die polnische Erbfolge mittels eines Vertrages mit König Ludwig von Ungarn geregelt werden musste. Da auch dieser im Jahr 1382 ohne einen männlichen Nachkommen verschied, ging der ungarische Thron an seine älteste Tochter Maria und der polnische Thron an seine zweite Tochter Hedwig (Jadwiga) über. Die erst dreizehnjährige Jadwiga, welche später den litauischen Großfürsten Jagiełło ehelichte, wurde am 15. Oktober 1384 zum „König von Polen“ (Rex Poloniae) gekrönt und setzte sich in der Folge gezielt für die Wiederbegründung der Universität Krakau ein.<sup>12</sup> Dass der deutsche Einfluss auch im universitären Rahmen ungebrochen fort dauerte, belegen die zwischen 1433 und 1510 erhobenen Immatrikulationszahlen, die etwa 50% Deutsche von insgesamt 17.263 Studenten aufwiesen. Erst um das Jahr 1500 nahm der Anteil der

---

<sup>8</sup> Vgl.: Chybinski: „Polnische Musik“, S. 463.

<sup>9</sup> Vgl.: Chybinski: „Polnische Musik“, S. 465 / Cleveland Johnson: *Vocal Compositions in German Organ Tablatures 1550-1650. A Catalogue and Commentary*. New York 1989, S. 56.

<sup>10</sup> Vgl.: Jürgen Heyde: *Geschichte Polens*, München 2011, S. 33.

<sup>11</sup> Vgl.: Chybinski: „Polnische Musik“, S. 465.

<sup>12</sup> Vgl.: Heyde, S. 21f.

deutschen Studenten und Lehrenden nachhaltig ab.<sup>13</sup> Schon ab dem 14. Jahrhundert und besonders unter König Władysław Jagiełło (1386-1434) entwickelten sich kulturelle und somit auch musikalische Beziehungen zwischen den Universitäten Prag und der 1365 gegründeten Alma Mater Rudolphina Vindobonensis, die nicht nur einen regen Studentenaustausch bewirkten, sondern auch zum Transfer von Notenmaterial führte. Darüber hinaus können die Kenntnisse des gesamteuropäischen Repertoires auch auf die Konzile von Konstanz (1414-1418) und Basel (1431-1449) zurückgeführt werden, bei denen sich zahlreiche führende Musiker trafen.<sup>14</sup> An der Universität Krakau wurden die bedeutenden zeitgenössischen Musiktheoretiker gelehrt: Man kannte Isidor von Sevilla, Berno von Reichenau, Johannes de Muris' „Musica speculativa“, Boethius' „De institutione musica sowie die „Musica Enchiriadis“<sup>15</sup>, doch bereits im 16. Jahrhundert war die Krakauer Musiktheorie längst nicht mehr auf dem neuesten Stand. Obwohl das Traktat des Johannes von Lublin noch eine Ausnahme bildet und eher fortschrittlich gesinnt war, fand trotz der europaweiten universitären Vernetzung kaum mehr Kontakt zwischen den damals bedeutendsten Theoretikern statt. Einzig der Schweizer Heinrich Glarean wandte sich ostwärts, da er in Polen eine Publikationsmöglichkeit für sein „Dodekachordon“ (1547) suchte, in dem er bereits Beispiele von Ludwig Senfl verwendete.<sup>16</sup>

Wie Johannes von Lublin selbst, können auch viele andere Studenten nicht mehr zweifelsfrei identifiziert werden; nachweislich waren aber Petrus Wilhelmi de Crudencz, Paulus Paulirinus von Prag und möglicherweise Mikołaj Radomski immatrikuliert.<sup>17</sup> Falls Johannes von Lublin, wie vermutet werden kann, Student an der Krakauer Universität gewesen ist, hat er nicht nur sein künstlerisches Handwerk – zumindest auf theoretischer Ebene – dort erlernt, sondern er pflegte sicherlich auch persönliche Kontakte zu anderen Musikern. Wahrscheinlich war er auch mit dem Komponisten Nicolaus Cracoviensis bekannt, dessen Werke in großer Zahl durch Lublins Handschrift überliefert sind.<sup>18</sup> Das umfangreiche Notenrepertoire, welches die Fakultät nach einer gewissen Zeit angesammelt hatte, bestand nicht nur aus importem Kulturgut (die ersten sind 1400 aus Italien kommend nachgewiesen), sondern die Krakauer Studenten fertigten hiervon auch eigenhändig

---

<sup>13</sup> Vgl.: Hoffmann-Erbrecht: „Heinrich Finck“, S. 192.

<sup>14</sup> Vgl.: Ryszard J. Wieczorek: Art. „Polen. III. Kunstmusik. 1. Bis 1600“. In: *MGG2*, Sp. 1634f.

<sup>15</sup> Vgl.: Zygmunt M. Szwejkowski: Art. „Kraków“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. 862 / Wieczorek, Sp. 1635.

<sup>16</sup> Vgl.: Wieczorek, Sp. 1637.

<sup>17</sup> Vgl.: Ebd., Sp. 1635.

<sup>18</sup> Vgl.: Tomasz Jeż: Art. „Nikolaus von Krakau“, in: *MGG2*, Sp. 1062.

Abschriften an oder komponierten selbst.<sup>19</sup> In diesem Umfeld ist Johannes also sehr wahrscheinlich an die ersten Vorlagen für seine hier besprochene Sammlung gekommen.

## 2.2 Die Königliche Hofkapelle

Die zweite und vermutlich noch ergiebigere Quelle für europäische Musik war die Königliche Hofkapelle. Zwar gab es schon vorher vereinzelt Musiker am Hofe, doch erst im Jahr 1411 wurde eine feste Hofkapelle unter der Leitung des Geistlichen Jan Śledź bei König Jagiełło eingerichtet.<sup>20</sup> Obwohl dieser – ebenso wie fast alle polnischen Monarchen – gleichzeitig auch Großfürst von Litauen war und daher der gesamte Hof zeitweise in Vilnius, Grodno, Piotrków und Warschau weilte, wurde dennoch ein Großteil der Zeit in der Krakauer Residenz verlebt. Obwohl üblicherweise auch die Kapelle an den Reisen des Königs teilnahm, existieren für diesen wichtigen Sachverhalt nur wenige Dokumente.<sup>21</sup>

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schreiten die Entwicklungen auf wissenschaftlichem, literarischem und künstlerischem Gebiet unter König Kasimir IV. Jagiełkoncyk (1447-1492) unaufhaltsam voran, wobei auch erste Kontakte zum burgundischen Hof geknüpft wurden. Unter den Königen Johann Albrecht sowie Aleksander Jagiełloncyk (1492-1500) wurde der wohl bedeutendste deutsche Musiker, der damals im polnischen Herrschaftsgebiet wirkte, zum Hofkapellmeister ernannt – Heinrich Finck.<sup>22</sup> Dieser verbrachte über 50 Jahre in Polen (ca. 1453/54 bis 1510) und war sogar noch vier Jahre unter Zygmunt I. Mitglied der Königlichen Kapelle<sup>23</sup>, bevor er seine Wahlheimat verließ und nach verschiedenen Stationen 1527 Hofkapellmeister bei König Ferdinand in Wien wurde.<sup>24</sup> Es sind nur wenige Namen der ihm unterstandenen Musiker überliefert, unter anderem der Deutsche Caspar Czeys (1498-1500), ferner Leonard, Oswald, Johannes „cantorek“ sowie diverse Instrumentalisten.<sup>25</sup> Ob Heinrich Finck Musikhandschriften mit nach Polen brachte, ist sehr unwahrscheinlich (und zeitlich für die nachher untersuchten

---

<sup>19</sup> Vgl.: Wieczorek, Sp. 1635.

<sup>20</sup> Vgl.: Ebd., Sp. 1636.

<sup>21</sup> Vgl.: Elżbieta Zwolińska: „Studie über die Musik am Hofe der letzten Jagiellonen“, in: *Florilegium Musicologicum. Hellmuth Federhofer zum 75. Geburtstag*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 509.

<sup>22</sup> Vgl.: Wieczorek, Sp. 1636.

<sup>23</sup> Vgl.: Hoffmann-Erbrecht: „Heinrich Finck“, S. 192.

<sup>24</sup> Vgl.: Ebd., S. 195.

<sup>25</sup> Vgl.: Wieczorek, Sp. 1636.



Senfl-Werke irrelevant). Allerdings befinden sich einige seiner Kompositionen in der Lublinschen Sammlung: unter anderem die Werke mit den Titeln *Egredientem Phynk* (fol. 121v-122v), *Kyrieleyson phynk pascale* (fol. 207r) und *Kyrie eleison pascale phynk* (fol. 238r).

1507 wird mit der Thronbesteigung Zygmunts I. Stary („der Ältere“) die wegweisende „Epoche der Sigismunden“ (auch „goldenes Jahrhundert der polnischen Musik“ oder „Zygmunt-Zeit“ genannt, gleichbedeutend mit dem Terminus „Renaissance“<sup>26</sup>) eingeläutet, welche seine eigene Regierungszeit sowie die Regentschaft von Zygmunt II. August umfasst. Obwohl Zygmunt I. bis zu seinem Tode im Jahr 1548 herrschte, wurde schon 1530 sein Sohn ebenfalls zum König ernannt, sodass beide 18 Jahre lang gemeinsam über das polnisch-litauische Reich geboten. Unter ihrer vereinten Regentschaft erlebte die polnische Kultur (besonders auf dem Gebiet der Literatur und Architektur) ihre allgemein anerkannte Hochblüte, welche die erste ausgeprägte Renaissance-Epoche des Landes darstellte.<sup>27</sup> Auch wenn sich der Krakauer Hof musikalisch nicht mit anderen europäischen Hofkapellen messen konnte, wurde viel zur Entwicklung der polnischen Musik beigetragen. Über die Kapelle Zygmunts des Älteren ist vergleichsweise wenig in Erfahrung zu bringen. Fest steht, dass zwar viele ausländische Musiker nach Polen kamen, jedoch keiner der führenden zeitgenössischen Komponisten. Durch die Heirat Zygmunts mit Bona Sforza wurden die allgemeinen Beziehungen zu Italien zwar weiter ausgebaut, dies hatte jedoch kaum Einfluss auf die musikalischen Verhältnisse oder die Mitglieder der Kapelle. Bis Ende des 16. Jahrhunderts namhafte Vertreter nach Krakau kamen, war die Zahl der italienischen Musiker sogar eher gering.<sup>28</sup> Auch deutsche Sänger und Instrumentalisten waren nicht in dem Maße vorhanden, wie man aufgrund des oben skizzierten Kulturtransfers mit Deutschland hätte vermuten können. Der Großteil der eingewanderten Musiker stammte aus dem franko-flämischen Raum, was sich auch im Repertoire niederschlug, welches im Kern aus Werken u. a. von Josquin Desprez, Clemens non Papa, Nicolas Gombert, Philippe Verdelot, Adrian Willaert, Cyprian de Rore und Orlando di Lasso bestand.<sup>29</sup> Weiters ist bekannt, dass Zygmunt I. neben seiner Hofkapelle außerdem noch eine Militär-, eine Janitscharen- und eine neunköpfige Männerkapelle („Capella Rorantistarum“, gegründet 1540) unterhielt, welche auch polyphone Vokalwerke aufführte. Es ist ein persönliches Treffen zwischen Zygmunt I. und Maximilian I. sowie Ladislaus Jagiełło aus dem Jahr 1515

---

<sup>26</sup> Vgl.: Elzbieta Głuszczyńska: „Über die Untersuchungen zur Musikkultur der polnischen Renaissance im 16. Jahrhundert“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*, hg. von Elmar Arro, S. 312f.

<sup>27</sup> Vgl.: Głuszczyńska, S. 501.

<sup>28</sup> Vgl.: Wieczorek, Sp. 1637.

<sup>29</sup> Vgl.: Ebd.

durch den Humanisten Cuspinian überliefert, zu dessen Anlass augenscheinlich die oben erwähnte Janitscharenkapelle ein Werk dargeboten hat:

„Die damals den polnischen König begleitenden Musiker entrüsteten mit ihrem Spiel die Höflinge Kaiser Maximilians: ganz absonderliche Musik wurde von Tataren ausgeführt, sie verletzte die Ohren und rief Schrecken hervor, da sie an das unheimliche Summen großer Wespenschwärme und vieler Maikäfer erinnerte“<sup>30</sup>

Zygmunt II. August, der ab 1529 Großfürst von Litauen und 1530 König von Polen wurde, gründete 1543 nach Ankunft seiner ersten Gattin Elisabeth von Habsburg seine eigene Hofkapelle und gestaltete sie nach europäischem Vorbild: es gab ein Dutzend Kapläne, „*adolescentes cantores*“, Sängerknaben sowie einen „*compositor cantus*“. Diese Titelgebung ist insofern auffallend, als sie zu jener Zeit äußerst selten verwendet wurde: neben Johannes Baston und Marcin Leopolita in Krakau trugen ihn nur Ulrich Brätel am Stuttgarter Hof, Johannes Neubauer in Königsberg sowie Heinrich Isaac am Kaiserhof.<sup>31</sup> Die Aufteilung der Musiker in der Kapelle<sup>32</sup> (welche näherungsweise jener an den übrigen europäischen Höfen entsprach) geschah nach funktionellen Gesichtspunkten und gestaltete sich folgendermaßen: Es gab „1. Musiker-Sänger und ein[en] Komponist[en], die mit der religiös orientierten Hofkapelle verknüpft sind; 2. die *Almani* benannten *fistulatores* [Pfeifer], die *tubicinatores* [Trompeter] und *timpanistae* [Trommler] als ‚Tafelmusik‘ [...]; 3. die meist als *musici Itali* bezeichneten, den königlichen Wohnräumen zugeordneten Musiker als Kammermusik“.<sup>33</sup> Neben den polnischen Musikern kamen zahlreiche Musiker aus Böhmen, Schlesien, Königsberg, Wien, Ungarn, den Niederlanden, Italien und natürlich auch aus Deutschland.<sup>34</sup> Dokumentierte Namen sind Wilhelm von Wilhalm (1546-1550), Hans Reder (1546), Joachim Spangel (1546), Jörg Thomas (1546), Claus Hanns (1520-1546) und Joachim Kleppel (1546). Entsprechend der allgemeinen Tendenzen der polnischen Population schwand der deutsche Einfluss erst ab ca. 1550, sodass die Hofkapelle ab diesem ungefähren Zeitpunkt größtenteils aus polnischen, niederländischen und italienischen Musiker bestand.<sup>35</sup> Leider konnte von diesen deutschen Musikern bislang kein einziges Werk mit den vielen noch immer unidentifizierten und anonymen Tabulaturen Lublins in

---

<sup>30</sup> Vgl.: Zwolinska, S. 504.

<sup>31</sup> Vgl.: Ebd., S. 505.

<sup>32</sup> Mit zunehmendem Alter zog Zygmunt II. August Warschau als dauerhaften Aufenthaltsort vor und verbrachte immer weniger Zeit in Krakau, das er ab 1559 nie wieder bereiste. (Vgl.: Zwolinska, S. 509).

<sup>33</sup> Vgl.: Zwolinska, S. 507.

<sup>34</sup> Vgl.: Ebd., S. 508.

<sup>35</sup> Vgl.: Chybinski: „Polnische Musik“, S. 467.

nähere Verbindung gebracht werden und es ist auch anderweitig kein persönlicher Kontakt Lublins zur Krakauer Hofkapelle nachgewiesen. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass sich das existente Repertoire mittels Abschriften in der restlichen Stadt verbreitete und auch in Lublins Hände gelangen konnte. Dass Nicolaus Cracoviensis am Hofe angestellt war, wird zwar von Katarzyna Swaryczewska angeführt<sup>36</sup> und scheint eine durchaus denkbare Vermutung darzustellen, doch taucht sein Name leider in keiner bis heute bekannten Quelle auf.

Unter der Regentschaft von Zygmunt III. Waza (1587-1632), welcher nicht mehr dem Jagiełlonengeschlecht entstammte, sondern ein Spross des schwedischen Adels war und nach Ende der Erbmonarchie zum König gewählt wurde, erfuhr die Hofkapelle eine abermalige Umstrukturierung, bei der auch das Repertoire durch szenische Musik erweitert wurde und nun auch künstlerisches Ansehen bei den anderen europäischen Höfen erlangte.<sup>37</sup> Man kann zwar nicht behaupten, dass der polnische Königshof der Jagiełlonen sehr viel zur Entwicklung der europäischen Musikkultur beigetragen hätte, doch durch die verschiedenen Einflüsse aus Italien, Deutschland, Frankreich und den Niederlanden wurde maßgeblich die nationale Identität der polnischen Musik mitgestaltet.<sup>38</sup>

Abgesehen von den beiden Hauptzentren Universität und Königliche Hofkapelle hatte die Musik im alltäglichen Leben der Menschen keinen großen Stellenwert, wobei auch das Mäzenatentum nur schwach ausgeprägt war. Es gab neben der jagiełlonischen Kapelle noch verschiedene Privatkapellen, wie beispielsweise jene von Fürst Gorski, in welcher um 1502 ausschließlich deutsche Musiker dienten<sup>39</sup> und darüber hinaus wurde natürlich die Musik an den Kirchen gepflegt. Besonders bedeutend waren hierunter vor allem die Wawel-Kathedrale St. Stanislaus und Wenzel, in der unter anderem die Rorantistenkapelle beheimatet war, sowie die Marienkirche am Marktplatz. Hier und an anderen Kirchen der Stadt haben bis mindestens 1508 ausschließlich deutsche Musiker gewirkt, beispielsweise der Kantor Georg Liban, welcher auch an der Krakauer Universität lehrte.<sup>40</sup>

Der Frage, woher Johannes von Lublin seine verwendeten Vorlagen für die Tabulatur-Handschrift bezog, konnte mit den genannten Anlaufstellen Universität, Hofkapelle und auch den Krakauer Kirchen ein Stück weit näher gekommen werden. Was die allgemeine Verbreitung von Musikdrucken und –handschriften im Krakauer Raum

---

<sup>36</sup> Vgl.: Katarzyna Swarczewska: Art. „Nikolaus von Krakau“, in: *MGG1*, Sp. 1533-1534.

<sup>37</sup> Vgl.: Wieczorek, Sp. 1638.

<sup>38</sup> Vgl.: Zwolinska, S. 515.

<sup>39</sup> Vgl.: Hoffmann-Erbrecht: „Deutsche Musiker“, S. 28.

<sup>40</sup> Vgl.: Hoffmann-Erbrecht: „Deutsche Musiker“, S. 28. / Chybinski: „Polnische Musik“, S. 472.

betrifft, scheint es relativ unwahrscheinlich, dass Lublin diese selbst käuflich erwerben konnte. Da man selbst in der polnischen Hauptstadt vergleichsweise wenig Erfahrung mit dem Notendruck hatte, wurde seitens der Universität und des Hofes sehr viel Musik aus dem Ausland importiert und abgeschrieben. Obwohl die Stadt ab ca. 1505 das vorherrschende Druckzentrum des Landes darstellte, begnügte man sich trotzdem mit liturgischen Büchern, theoretischen Werken und Reformationsliedern. Erst Mitte des 16. Jahrhunderts – also erst nach der Fertigstellung von Lublins Sammlung – wurden anspruchsvolle mehrstimmige Kompositionen publiziert.<sup>41</sup> Es kann heute schlichtweg nicht mehr eruiert werden, welche Drucke und Handschriften in Krakau in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorhanden waren und wer die Vorlagen für Lublins Handschrift – insbesondere die Werke Ludwig Senfls – besessen hat. Wir wissen lediglich, dass Quellen aus Deutschland vorhanden waren, auch wenn nur wenige Titel überliefert sind. Durch die unzähligen Musiker, die aus Deutschland nach Krakau gekommen sind, gibt es ebenso viele Möglichkeiten, wie jene betreffenden Quellen, welche die Senfl-Werke beinhalteten, nach Polen gelangen konnten. Dennoch stellen die beiden Institutionen Hofkapelle und Universität die allererste Anlaufstelle für weiterführende Untersuchungen dar.

### **3 Die polnischen Tabulaturhandschriften im 16. Jahrhundert**

Die Orgeltabulatursammlung des Johannes von Lublin war zwar nicht die erste derartige Kompilation in Polen, dafür stellte sie aber die umfangreichste Sammlung im 16. Jahrhundert in ganz Europa dar. Sie steht in der Tradition einer ganzen Reihe anderer Anthologien, welche als einzige Quellen für zeitgenössische polnische Instrumentalmusik überhaupt betrachtet werden.<sup>42</sup> Viele der Tabulturen sind jedoch verschollen, da sie sehr häufig als praktische Gebrauchshandschriften dienten oder in den Kriegswirren des 20. Jahrhunderts verloren gingen. Daher kann man heute kaum verifizierbare Rückschlüsse ziehen, ob Johannes sich an anderen zeitgenössischen Handschriften orientiert oder sogar aus ihnen abgeschrieben hat. Wie in den folgenden Kapiteln näher thematisiert werden wird, soll er angeblich Teile aus einer anderen Tabulatur übernommen haben, was sich jedoch nicht letztgültig beweisen lässt, da diese mögliche Vorlage nach wie vor als verschollen gilt.

---

<sup>41</sup> Vgl.: Wieczorek, Sp. 1636.

<sup>42</sup> Vgl.: Ebd., Sp. 1640.

Von den überlieferten Quellen sind vier Handschriften zeitlich vor Lublins Sammlung oder kurz danach entstanden: Zwei Manuskripte werden auf ca. 1520 bis 1530 geschätzt: die Aufzeichnungen aus dem Krakauer Augustinerkloster (PL-Wn, Mus.208) sowie ein Fragment aus Lemberg (PL-Wb, Akc.3141). Um die Mitte des 16. Jahrhunderts werden zwei weitere Tabulaturen datiert, die also teilweise zeitgleich mit Lublins Handschrift entstanden sein könnten. Zum Einen handelt es sich um die sogenannte „Schloß-Tabulatur“ (oder „Polinski-Tabulatur“, olim PL-Wtm), die unter anderem drei Motetten von Marcin Leopolita und Waław von Szamotuły enthält, und zum Anderen um die Tabulatur des Krakauer Heiligengeistklosters (PL-Wn rkp. 564). Beide Manuskripte gelten leider als verschollen.<sup>43</sup> Obwohl die letztgenannte Tabulatur im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, ist es Willi Apel glücklicherweise dennoch gelungen, einen vollständigen Mikrofilm zu retten,<sup>44</sup> wodurch wir heute in der Lage sind festzustellen, dass diese aus Łowicz stammende Sammlung ausschließlich Intavolierungen von Vokalkompositionen beinhaltet, von denen einige von Marcin Leopolita, Jakub Sowa und Marcin von Warta komponiert wurden.<sup>45</sup> Die „Heiligen-Geist-Tabulatur“<sup>46</sup> kommt Lublins Anthologie vom Umfang mit 362 Seiten und 101 Musikwerken sehr nahe und zeigt auch inhaltlich eine Reihe an Konkordanzen auf. Besonders interessant ist für uns das ebenfalls in der Lublin-Tabulatur überlieferte *Vita in Ligno* von Ludwig Senfl. Wenn hierbei auch nicht die gesuchte Vorlage entdeckt wurde, da PL-Wn, 564 etwa 1548 entstanden sein muss (und somit Lublins Kopie vielmehr das betreffende Modell darstellt), soll im weiteren Verlauf des Analyseteils dieser Arbeit dennoch ein kurzer vergleichender Blick auf die „Heiligen-Geist“-Abschrift geworfen werden.

---

<sup>43</sup> Vgl.: Wieczorek, 1640.

<sup>44</sup> Vgl.: Johnson, S. 58 (Fußnote).

<sup>45</sup> Vgl.: Wieczorek, Sp. 1640.

<sup>46</sup> Weiterführende Literatur bietet hierzu Wyatt Insko: *The Cracow Tablature*, Phd. Indiana 1964.

## 4 Die Handschrift PL-Kp Ms. 1716

### 4.1 Die Biographie Johannes von Lublins und die Provenienz der Handschrift

Die Tabulatursammlung Johannes von Lublins kann für die Geschichte der Tastenmusik als Meilenstein betrachtet werden, da sie nicht nur für das gesamte 16. Jahrhundert mit insgesamt ca. vierhundert Stücken die umfangreichste Kompilation für Orgelwerke darstellt, sondern auch ein außergewöhnliches international weitreichendes Repertoire repräsentiert. Neben den zahlreichen Intavolierungen enthält sie außerdem eine theoretische Einleitung mit mehreren Lehrbeispielen und steht somit in der damaligen Tradition der zeitgenössischen deutschen Tabulatursammlungen, wie beispielsweise jener von Hans Buchner.<sup>47</sup>

Zwischen den Jahren 1537 und 1548 im polnischen Kloster Kraśnik entstanden, ging das Manuskript nach Kassation des Klosters durch die russische Regierung zunächst in den Besitz des Philologen Prof. Dr. Hieronymus Łopaciński über. Nach dessen Tod 1906 erwarb es die Krakauer Akademie der Wissenschaften, wo es sich dort bis heute unter der Sigle Ms. 1716 befindet.<sup>48</sup>

Nach wie vor sind kaum biographische Einzelheiten über Johannes von Lublin bekannt; lediglich der nachvollgend zitierte Titel der vorliegenden Sammlung, welcher einige gesicherte Hinweise bereit hält, ermöglicht eine lebensgeschichtliche Annäherung: „Tabulatura Ioannis de Lyublyn Canonic[orum] Regularium De Crasnyk. 1540.“ Folglich wissen wir, dass Johannes Kanoniker im Kloster Kraśnik war und hier offensichtlich in der Funktion des Organisten ein Großteil der Tabulaturen für den täglichen Gebrauch angefertigt hat. Aufgrund der theoretischen Einleitung und der vielfältigen Lehrbeispiele kann man darüber hinaus davon ausgehen, dass er auch Schüler ausgebildet hat.<sup>49</sup> Diese haben höchstwahrscheinlich auch am Manuskript selbst mitgewirkt, da die komplette Sammlung nicht allein von Johannes angefertigt wurde. Obwohl niemand zweifelsfrei identifizieren werden kann, sind dennoch drei Personen (vermutlich Organisten) in der Quelle namentlich vermerkt: „Gasparus Kossetzki“ (fol. 1r und 158r), „Valentinus“ (246r) und „Petrus Parczewitha“ (fol. 260v)<sup>50</sup>. Diese könnten sowohl Schüler oder Musikerkollegen, die bei der Abschrift involviert waren, als auch Nachfolger Lublins gewesen sein, die sich lediglich als

---

<sup>47</sup> Vgl.: Chybinski: „Polnische Musik“, S. 477.

<sup>48</sup> Vgl.: Ebd., S. 479.

<sup>49</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>50</sup> Vgl.: Krystyna Wilkowska-Chominska: *Tabulatura organowa Jana z Lublina*. (= Monumenta musicae in Polonia), 1964, S. 12.

spätere Besitzer in das fertige Buch eingetragen haben. Über den weiteren Werdegang Johannes von Lublins können nur vage Mutmaßungen angestellt werden, da er in keinerlei weiteren Registern mehr namentlich erwähnt wird. Selbst in den *Libri Mortuorum* des Klosters Kraśnik konnte kein Eintrag auf seinen Namen festgestellt werden, sodass man annehmen kann, Johannes habe die Gemeinschaft verlassen und sei möglicherweise in Richtung Krakau übersiedelt. Die Beziehung zur damaligen Hauptstadt Polens bestand – wie im ersten Kapitel bereits ausgeführt – womöglich schon vor seiner Anstellung in Kraśnik. In den Universitätsmatrikeln tauchen zuerst 1508 und dann 1513 zwei Studenten mit identischen Namen auf, die beide nicht zweifelsfrei dem Organisten zugeordnet werden können, wobei ein entsprechender Studienaufenthalt dennoch sehr wahrscheinlich erscheint.<sup>51</sup> Einen weiteren Hinweis bietet drüber hinaus ein Vermerk der Metropolitan-Kurie vom „13 X 1527“ in Krakau, in dem von einem „Joannes de Lublin“ gesprochen wird, der Altarist in der Krakauer Marienkirche gewesen war.<sup>52</sup> Des Weiteren legen auch die bereits erwähnten Krakauer Komponisten Nicolaus Cracoviensis und Nicolaus Chrzanów eine engere Verbindung zur polnischen Hauptstadt nah. Da ihre Werke fast ausschließlich – und im Fall von Nicolaus Cracoviensis auch in großem Umfang – in Johannes' Handschrift auftauchen, muss von einem persönlichen Kontakt, der sicherlich nicht in Kraśnik stattgefunden hat, ausgegangen werden.<sup>53</sup>

## 4.2 Beschreibung

Das aus 260 Papierseiten bestehende Manuskript mit dem heutigen Format 380 x 205 mm (vor einer Anfang des 20. Jahrhunderts vorgenommenen Restaurierung war das Buch wohl etwas größer<sup>54</sup>) besitzt einen originalen Einband aus dunkelbraunem Leder und befindet sich größtenteils in einem recht guten Zustand. Auf der Vorderseite ist die Madonna mit Kind in einem Medaillon abgebildet, das von floralen Ornamenten umrahmt wird und auf der Rückseite befindet sich ein zweites Medaillon mit Johannes dem Täufer, vermutlich Patron Johannes von Lublins. Über dem Abbild kann man die bereits zitierte Inschrift „Tabulatura

---

<sup>51</sup> Vgl.: Johnson, S. 57.

<sup>52</sup> Vgl.: Witkowska-Zaremba, Sp. 1118.

<sup>53</sup> Vgl.: Chybinski: „Polnische Musik“, S. 479.

<sup>54</sup> Vgl.: Paweł Gancarczyk: „Uwagi kodykologiczne o tabulaturze Jana z Lublina (1537-1548)“, in: *Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki* 41 (1996/3), S. 46.

Ioannis de Lyublyn Canonic Regularium De Crasnyk. 1540“ lesen.<sup>55</sup> Eine zweite Inschrift, welche vermutlich im 17. Jahrhundert nachträglich hinzugefügt wurde, besagt: „Conventus Crasnicensis Canonicorum Regularium Lateranensium“ (fol.1r).<sup>56</sup>

**Tabelle 1<sup>57</sup>: Aufbau der Handschrift**

| <b>Faszikel</b> | <b>Folio</b> | <b>Lagenstruktur</b> | <b>Folios mit Wasserzeichen</b> | <b>Papierart</b> |
|-----------------|--------------|----------------------|---------------------------------|------------------|
| <b>I</b>        | 1-6          | 3+3 (4+4)            | 4-6                             | A                |
| <b>II</b>       | 7-16         | 5+5                  | 7-9, 12-13                      | A                |
| <b>III</b>      | 17-26        | 5+5                  | 22-26                           | A                |
| <b>IV</b>       | 27-36        | 5+5                  | 28, 30-31, 34, 36               | A                |
| <b>V</b>        | 37-48        | 6+6                  | 38, 41, 43, 45-46, 48           | A                |
| <b>VI</b>       | 49-56        | 1+7 (8+8)            | 50, 52-53                       | B                |
| <b>VII</b>      | 57-72        | 8+8                  | 61-64, 69-72                    | B                |
| <b>VIII</b>     | 73-79        | 4+3 (4+4)            | 74, 76, 78                      | B                |
| <b>IX</b>       | 80-87        | 4+4                  | 81-82, 84, 87                   | B                |
| <b>X</b>        | 88-95        | 4+4                  | 88-91                           | B                |
| <b>XI</b>       | 96-103       | 4+4                  | 98, 100, 102-03                 | B                |
| <b>XII</b>      | 104-111      | 4+4                  | 104-05, 108-09                  | B                |
| <b>XIII</b>     | 112-119      | 4+4                  | 112-13, 115, 117                | A                |
| <b>XIV</b>      | 120-129      | 5+5                  | 122-23, 125, 128-29             | A                |
| <b>XV</b>       | 130-137      | 4+4                  | 132, 134, 136-37                | A                |
| <b>XVI</b>      | 138-147      | 5+5                  | 138-41, 143                     | A                |
| <b>XVII</b>     | 148-155      | 4+4                  | 149-51, 155                     | A                |
| <b>XVIII</b>    | 156-165      | 5+5                  | 157-58, 160, 162, 165           | A                |
| <b>XIX</b>      | 166-173      | 4+4                  | 167, 169, 171, 173              | A                |
| <b>XX</b>       | 174-183      | 5+5                  | 174-75, 177-78, 181             | A                |
| <b>XXI</b>      | 184-191      | 4+4 (5+5?)           | 184, 188-90                     | A                |
| <b>XXII</b>     | 192-201      | 5+5                  | 192-94, 196, 198                | A                |
| <b>XXIII</b>    | 202-209      | 4+4                  | 203, 206-07, 209                | A                |

<sup>55</sup> Vgl.: White: „The Tablature of Johannes of Lublin. Ms 1716 of the Polish Academy of Sciences in Cracow“, in: *Musica disciplina: a Yearbook of the history of Music* 17, hg. von Frank A. d’Accone, Middleton 1963, S. 137. (Von nun an “The Tablature”) / Wilkowska-Chominska, S. 11.

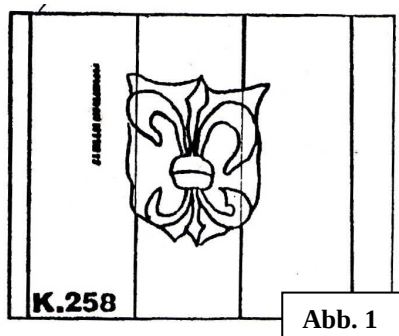
<sup>56</sup> Vgl.: Wilkowska-Chominska, S. 11.

<sup>57</sup> Vgl.: Gancarczyk, S. 48.



|               |         |             |                  |   |
|---------------|---------|-------------|------------------|---|
| <b>XXIV</b>   | 210-219 | 5+5         | 212-14, 218-19   | A |
| <b>XXV</b>    | 220-227 | 4+4         | 220-21, 223, 225 | A |
| <b>XXVI</b>   | 228-237 | 5+5         | 230-32, 236-37   | A |
| <b>XXVII</b>  | 238-245 | 4+4         | 238-41           | A |
| <b>XXVIII</b> | 246-255 | 5+5         | 249, 251, 253-55 | A |
| <b>XXIX</b>   | 256-260 | 3+2? (4+4?) | 257-58           | A |

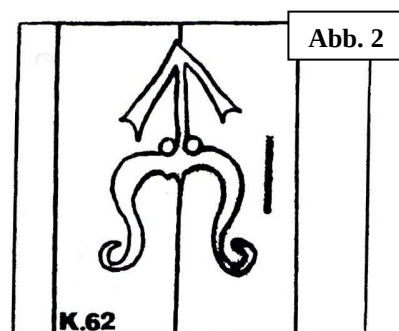
Die meisten Blätter befinden sich in akzeptablem Zustand, lediglich die drei Seiten 69r, 69v und 224v sind vergleichsweise stark beschädigt. Über die tatsächliche Anzahl der fehlenden Blätter herrscht in der betreffenden Literatur Uneinigkeit: Adolf Chybinski hat in seiner Studie anhand von Papierresten auf sieben, zwischen fol. 48 und 49 heraus getrennte, sowie auf vier bis sechs während des Gebrauchs im Kloster abhanden gekommene Seiten geschlossen.<sup>58</sup> Im Zuge der bereits angesprochenen



Restauration der Sammlung wurden diese einzelnen Papierreste jedoch entfernt, sodass die obigen Rückschlüsse Chybinskis heute nicht mehr nachvollziehbar sind. Krystyna Wilkowska-Chomińska konnte die eher geschätzte Zahl der vier bis sechs verlorenen Blätter in

ihrer Faksimile-Ausgabe auf drei herabsetzen, die sich ursprünglich zwischen fol. 4 und 5, 56 und 57 sowie fol. 79 und 80 befunden haben sollen.<sup>59</sup> Die Lagenstruktur der einzelnen Faszikel, die hauptsächlich aus Quaterniones und Quiniones bestehen, wird in der oben stehenden Tabelle von Paweł Gancarczyk einzeln aufgelistet und wie man erkennen kann, vermutet er darüber hinaus noch weitere fehlende Folios in der XII. sowie der XXIX. Lage.<sup>60</sup>

Pro Doppelblatt findet sich normalerweise ein Wasserzeichen, das wie üblich etwa auf der Mitte des Blattes gefertigt wurde.<sup>61</sup> Bei dem Papiertypus lassen sich zwei differente Arten unterscheiden (in der Tabelle Typ A und Typ B), die jeweils ein anderes Wasserzeichen aufweisen. Papier A wurde in Balice – etwa 15km entfernt von Krakau – produziert und ab 1522 mit dem Wappen der Boranów versehen (Abb. 1). Der



<sup>58</sup> Vgl.: Chybinski: „Polnische Musik“, S. 476.

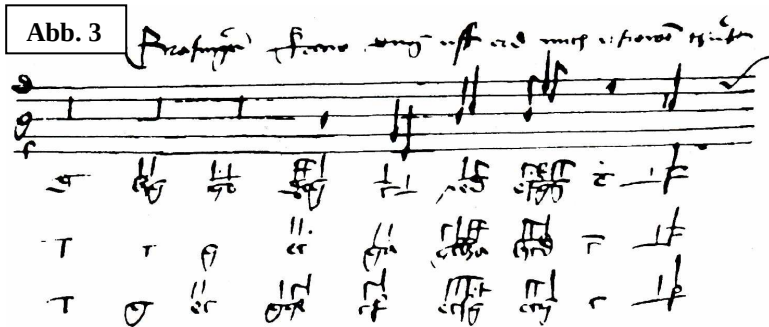
<sup>59</sup> Vgl.: Wilkowska-Chominska, S. 12.

<sup>60</sup> Gancarczyk, S. 48.

<sup>61</sup> Ebd., S. 47.

Papiertyp B wiederum stammt aus einer Papiermühle, welche dem Zisterzienserkloster Mogiła in Krakau zugehörig war. Dieses wurde im 13. Jahrhundert vom Bischof Iwan Odrowąż gegründet, dessen Familienwappen ab 1512 als Wasserzeichen benutzt wurde (Abb. 2).<sup>62</sup> Auch diese Papieranalyse spricht dementsprechend für einen zeitweiligen Aufenthalt Johannes von Lublins in Krakau.

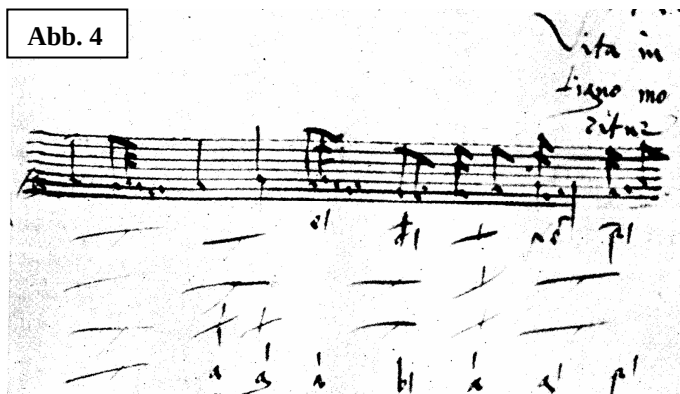
Das Schriftbild orientiert sich nicht nur inhaltlich, sondern auch in der allgemeinen Form der gewählten Notationsart an den deutschen Tabulatursammlungen, beispielsweise an



den Handschriften Hans Buchners oder Fridolin Sichers, deren Notenköpfe fast identisch mit denen Lublins sind (Abb. 3: *Kein Ding uff Erd*). Lublin verwendete die bis etwa Mitte

des 16. Jahrhunderts gebräuchliche Alte Deutsche Orgeltabulatur, in welcher die Oberstimme als einzige mensural notiert wird und die übrigen Unterstimmen in Buchstabennotation darunter stehen (Abbildung 4 zeigt die erste Zeile von Ludwig Senfls *Vita in Ligno*, fol. 171r). In der Handschrift finden sich durchgängig fünf Notensysteme pro Seite; die exakte Anzahl der Notenlinien variiert jedoch zwischen fünf und neun, wobei hauptsächlich sieben bis acht

Abb. 4



verwendet werden. Weiters wird kein einheitlicher Schlüssel notiert, sondern vielmehr je nach Stimmlage ein C-, D- oder G-Schlüssel verwendet. Mit Ausnahme von *Ascensus ad secundam tertiam quartam quintam sextam* (fol.

17v bis 18r), wo höchstwahrscheinlich zur besseren praktischen Übersicht für den ausführenden Organisten nachträglich durchgehende Mensurstriche frei Hand über die ganze Seite eingefügt wurden, verzichtet die Sammlung auf jegliche Art von zusätzlichen Taktbeziehungsweise Mensurbegrenzungen.

<sup>62</sup> Gancarczyk, S. 51.

### 4.3 Entstehungsprozess und Zeit der Niederschrift

Die Entstehungszeit von Lublins Anthologie erstreckt sich über einen Zeitraum von mindestens elf Jahren. Bei insgesamt 48 Stücken sowie an drei Stellen der theoretischen Schriften (f. 1r, zweimal auf fol. 260r) wurde das genaue Datum der jeweiligen Abschrift hinzugefügt, wodurch sich der ungefähre Zeitraum auf 1537 bis 1548 eingrenzen lässt. Bemerkenswert ist hierbei, dass die eingetragenen Jahreszahlen von zwei verschiedenen Schreibern stammen, die in der Tabelle 2 mit **A** und **B** gekennzeichnet wurden. Die Schlussfolgerungen, welche sich daraus für die Urheberschaft ergeben, werden im Kapitel 4.4 näher besprochen.<sup>63</sup> Grundsätzlich lässt sich heute nicht ohne Schwierigkeiten bestimmen, für welche weiteren Stücke diese Datumsangaben ihre Gültigkeit haben könnten. Wenn man sich den gesamten Entstehungsprozess vor Augen hält, kann vermutet werden, dass ein bestimmter Schreiber nicht jedes einzelne Werk mit einer exakten Datierung versah, wenn er in einem größeren Arbeitsschritt zwei oder mehr Tabulaturen notierte, sondern nur das erste oder möglicherweise das letzte Stück mit einem entsprechenden Hinweis markierte. Wenn allerdings einige zusätzliche Voraussetzungen erfüllt werden, kann man durchaus auch Rückschlüsse auf undatierte Werke ziehen. Wenn man davon ausgeht, dass ein Faszikel in einem zusammenhängenden Arbeitsschritt entstanden ist, kann man die dort enthaltenen Angaben – sofern diese einheitlich gestaltet sind (beispielsweise Faszikel IV, V, VI oder XI) – auf die übrigen Stücke übertragen. Jedoch muss für diesen mittelbaren Rückschluss auch beachtet werden, dass dieselbe Schreiberhand und auch dasselbe Schriftbild (welches sich darüber hinaus beim gleichen Verfasser sehr unterscheiden kann, wie auch anhand von Lublins Handschrift demonstriert wird) vorliegen. Außerdem sollte auch der benutzte Papiertyp identisch sein, auch wenn dies kein zweifelsfreies Unterscheidungskriterium ausmachen kann, da man nach Verbrauch eines bestimmten Papiers selbstverständlich auch auf einem anderen weiter schreiben könnte. Die Tabelle 2 stellt anhand der vorhandenen Datumsangaben und der angeführten Kriterien dar, welche Faszikel höchstwahrscheinlich zu welchen Zeitpunkten entstanden sind.

Mit Hilfe der ausgearbeiteten Tabelle lässt sich nicht nur der übergreifende Entstehungszeitraum 1537 bis 1548 ermitteln, sondern es können darüber hinaus auch gewisse Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess gezogen werden. Die früheste Angabe 1537 findet sich lediglich einmal auf Folio 105r, das Jahr 1538 dreimal (fol. 49v, 52v und

---

<sup>63</sup> Obwohl es scheint, dass an manchen Stellen eine hellere Tinte verwendet wurde, lässt sich dies leider nicht anhand des Faksimiles nachweisen.

94v) und das Datum 1539 zweimal (fol. 60v, 62v). Es ist durchaus denkbar, dass die wenigen Stücke, die in dieser frühen Phase niedergeschrieben wurden, noch aus Lublins Krakauer Zeit stammen<sup>64</sup>, denn erst ab dem Jahr 1540, in dem er sich nachweislich schon in Kraśnik aufhielt, scheint er die restliche Sammlung systematisch aus- und aufgebaut zu haben. Der Großteil aller feststellbaren Datumsangaben, die den Kompositionen hinzugefügt wurden, markiert das Jahr 1540 und auch der Einbandtitel sowie das Fundamentum und das „Ad faciendum“ sind diesem Jahr zugeordnet. Man kann davon ausgehen, dass Lublin zu diesem Zeitpunkt bewusst eine umfassendere Sammlung anlegen wollte, da er sowohl seine älteren Stücke aufgenommen als auch freien Platz für weitere gelassen hat. Anhand der unteren Tabelle 2 lässt sich ersehen, dass offenbar die erste Zusammenstellung aus den Faszikeln eins bis zwanzig bestand, die um das Jahr 1540/41 gemeinsam in das Buch aufgenommen wurden. Die frühen Stücke von 1537 bis 1539 kommen in den übrigen neun Faszikeln nicht mehr vor und ebenso wenig ein Stück, das 1540 niedergeschrieben wurde. Zwar finden sich vorher vereinzelt spätere Zeitangaben (1544: fol. 15v, 1542: fol. 126v, 1548: fol. 71r), allerdings wurden hier keine vollständigen Faszikel eingefügt, sondern der Schreiber hat lediglich den vorhandenen freien Platz für nachträgliche Ergänzungen genutzt. Mindestens ein vollständiges Faszikel (Nr. V) aus dem ersten Teil kann jedoch auf das Jahr 1541 datiert werden und auch in der Folge taucht diese Zeitangabe noch dreimal auf (fol. 125v, 127v und 149v). Es ist also durchaus möglich, dass sich die erste Kompilationsphase bis in das Jahr 1541 erstreckt hat, Lublin aber dennoch den Einband (der also womöglich erst 1541 hergestellt wurde) auf 1540 rückdatieren ließ, da er dieses Jahr auch beim Fundamentum angibt.

Die übrigen neun Faszikel scheinen nicht geschlossen in die bereits gebundene Sammlung aufgenommen worden zu sein, sondern wurden immer einzeln beigelegt. Auch deuten die Häufigkeit und die Differenz der notierten Angaben besonders bei den Faszikeln XXVI bis XXVIII darauf hin, dass die späteren Werke nicht mehr in einem bewussten geschlossenen Prozess abgeschrieben, sondern nur noch sporadisch gesammelt und anschließend in die Handschrift eingegliedert wurden<sup>65</sup>. Um die präzise Entstehung aller aufgenommenen Kompositionen zu klären, müsste jedes einzelne Faszikel im Detail auf verschiedenste Kriterien untersucht werden – wie es beispielsweise in Bezug auf Senfls

<sup>64</sup> Vgl.: Witkowska-Zaremba, Sp. 1116.

<sup>65</sup> Dass die Sammlung teilweise jeglicher durchdachten Planung entbehrt, zeigen Stellen wie Jannequins *La Guerre*, das mit seiner Chanson *L'Alouette* (*Francigenium bellum*) kombiniert wurde. Es beginnt auf Folio 176r-181v und endet auf 193v-195r (Vgl.: White: „The Tablature“, S. 141). Der oder die Schreiber haben also in manchen Fällen nur nach einer freien Stelle Ausschau gehalten, ohne auf die Praktikabilität für den Musiker zu achten.

Motette *Ave rosa sine spinis* in Kapitel 7.3.1 ansatzweise versucht wurde. Eine vollständige Untersuchung ist an dieser Stelle allerdings unmöglich.

**Tabelle 2: Datumsangaben**

| Faszikel <sup>66</sup> | Datumsangabe                 | Folio                        | Schreiber        | Faszikeljahr                                              |
|------------------------|------------------------------|------------------------------|------------------|-----------------------------------------------------------|
| I                      | 1540                         | 1r                           | B                | 1540                                                      |
| II                     | 1544<br>1540                 | 15v<br>16v                   | B<br>A           | 1540 (Fundamentum fol. 1r-16v)                            |
| III                    | -----                        |                              |                  |                                                           |
| IV                     | 1540<br>1540                 | 29v<br>35r                   | A<br>A           | 1540                                                      |
| V                      | 1541<br>1541                 | 43v<br>45v                   | A<br>A           | 1541                                                      |
| VI                     | 1538<br>1538                 | 49v<br>52v                   | A<br>A           | 1538                                                      |
| VII                    | 1539<br>1539<br>1540<br>1548 | 60v<br>62v<br>69r<br>71r     | A<br>B<br>A<br>B | 1539<br>Hinzufügungen aus den Jahren<br>1540 und 1548     |
| VIII                   | -----                        |                              |                  | 1537-1540                                                 |
| IX                     | -----                        |                              |                  | 1537-1540                                                 |
| X                      | 1538                         | 94v                          | A                | 1538                                                      |
| XI                     | 1540<br>1540                 | 98r<br>99r                   | A<br>A           | 1540                                                      |
| XII                    | 1537                         | 105r                         | A                | 1537 (wahrscheinlich das älteste Faszikel <sup>67</sup> ) |
| XIII                   | 1540                         | 112v                         | B                | 1540                                                      |
| XIV                    | 1541<br>1542<br>1541<br>1540 | 125v<br>126v<br>127v<br>128v | A<br>A<br>A<br>A | 1540<br>Hinzufügungen aus den Jahren<br>1541 und 1542     |
| XV                     | -----                        |                              |                  | 1537-1540                                                 |

<sup>66</sup> Die Faszikel entsprechen Tabelle 1.

<sup>67</sup> Gancarczyk, S. 56.

|        |                              |                              |                  |                                                           |
|--------|------------------------------|------------------------------|------------------|-----------------------------------------------------------|
| XVI    | 1540                         | 146v                         | A                | 1540                                                      |
| XVII   | 1541                         | 149v                         | A                | 1541<br>(148r-149v: ca. 1537-39?)                         |
| XVIII  | -----                        |                              |                  | 1537-1540                                                 |
| XIX    | 1540<br>1540                 | 171r<br>172v                 | A<br>A           | 1540<br><br>(wahrscheinlich 1540-41, Siehe Kapitel 7.3.1) |
| XX     | 1540<br>1540                 | 176r<br>182v                 | A<br>A           | 1540                                                      |
| XXI    | 1543<br>1542                 | 190v<br>191v                 | B<br>A           | 1542                                                      |
| XXII   | 1548(6)<br>1542              | 200r<br>200v                 | B<br>A           | 1542                                                      |
| XXIII  | 1542<br>1541<br>1542         | 207r<br>208v<br>209v         | A<br>A<br>A      | 1541                                                      |
| XXIV   | 1541<br>1541                 | 210v<br>213v                 | A<br>A           | 1541                                                      |
| XXV    | -----                        |                              |                  | 1541-1543?                                                |
| XXVI   | 1543<br>1545<br>1545         | 229v<br>236v<br>237v         | A<br>A, B<br>B   | 1543                                                      |
| XXVII  | 1545<br>1546<br>1546         | 239v<br>241r<br>242v         | B<br>B<br>B      | 1545                                                      |
| XXVIII | 1546<br>1546<br>1547<br>1547 | 248r<br>250v<br>253v<br>254v | B<br>B<br>B<br>B | 1546                                                      |
| XXIX   | 1547                         | 256v                         | B                | 1547                                                      |
| „Ad    | 1540                         | 260r                         | A                | 1540                                                      |

|                       |      |      |   |  |
|-----------------------|------|------|---|--|
| facien-<br>dum [...]“ | 1547 | 260r | B |  |
|-----------------------|------|------|---|--|

#### 4.4 Schreiberhände

Bei der Zuordnung der verschiedenen Schreiberhände ergeben sich vielfältige Schwierigkeiten. In der gesamten Forschungsliteratur wurden bislang erst zwei Versuche unternommen, die einzelnen Urheber der Handschrift zu differenzieren: Krystyna Wilkowska-Chominska unterscheidet vier separate Personen, von welchen einer (höchstwahrscheinlich Johannes von Lublin) den Hauptanteil der getätigten Abschriften stellt. Bei den übrigen konnten folgende Segmente herausgearbeitet werden: Schreiber 2: Folio 21v-27v, 62r-64v, 66v-70r, 71v-72v, 137v-144r und 159v-160v, Schreiber 3: Folio 188r-189r und 197v-199v sowie Schreiber 4: Folio 259v-260r und 14r (letzteres beschließt das Traktat als zusätzlichen kurzen Abschnitt).<sup>68</sup> Dagegen spricht John R. White lediglich von einem einzigen Schreiber, dessen uneinheitliches Schriftbild allerdings von akkurat und gut lesbar bis grob nachlässig variiert. Die einzige Ausnahme sollen die von White leider nicht näher benannten sieben Seiten in der Mitte darstellen, die optisch stark abweichen und somit angeblich von einer anderen Person stammen müssten.<sup>69</sup> Da sich beide Analysen nicht miteinander vereinbaren lassen, lohnt sich ein näherer Blick auf das faksimilierte Manuskript, bei dem festgestellt werden konnte, dass weder Wilkowskas noch Whites Ansichten gänzlich überzeugen.

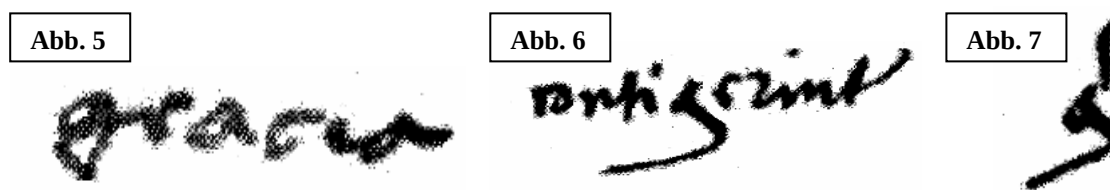
Obwohl es in unserem eingeschränkten Rahmen leider unmöglich sein wird, die gesamte Sammlung mit ihren mehr als fünfhundert Seiten dergestalt zu analysieren, dass eine vollständige Schreiberhandbestimmung vorgelegt werden kann, könnten einige allgemeine Aussagen für unsere spätere Betrachtung dennoch hilfreich sein:

Bislang wurde immer vorausgesetzt, dass das Traktat (fol. 1v-14r) von Johannes von Lublin notiert wurde, der sowohl die exemplarischen Musikbeispiele als auch die theoretischen Ausführungen niedergeschrieben habe. Bei eingehender Betrachtung kann man jedoch feststellen, dass augenscheinlich die aufgeführten Notenbeispiele und die theoretischen Erläuterungen von zwei verschiedenen Schreibern stammen. Als erster

<sup>68</sup> Vgl.: Wilkowska-Chominska, S. 12.

<sup>69</sup> Vgl.: White: „The Tablature“, S. 138.

Arbeitsschritt wurden die Notenlinien aufs Papier gebracht (Schreiber **A**), hiernach die Noten selbst eingetragen und erst im zweiten Arbeitsschritt wurde der erläuternde Text von einem anderen Urheber (Schreiber **B**) in die frei gelassenen Zwischenräume gesetzt. Bekanntermaßen existiert am Ende des Traktats auf Folio 14r ein textlicher Zusatz eines zweiten Schreibers. Dieser findet sich meiner Meinung nach aber nicht nur hier, sondern auch an anderen Stellen der einleitenden Abhandlung wieder und hat überdies auch die erwähnten Tabulaturbeispiele notiert – es dürfte sich hierbei also ebenfalls um Schreiber **A** handeln. Besonders beim bildlichen Vergleich des charakteristischen Buchstabens „g“ wird dies deutlich:



Auf Folio 1v sieht man, dass das „g“ in „gracia“ (**Abb. 5**) von Schreiber **B** eine deutlich aufwärts geschwungene Schleife aufweist, während das „g“ in „contigerint“ (**Abb. 6**, fol. 14r) aus dem eben erwähnten Zusatz von Schreiber **A** in einem lang nach unten gezogenen Strich mündet. Betrachtet man ferner denselben Buchstaben aus einem der Notenbeispiele (**Abb. 7**, fol. 2r), dürfte deutlich werden, dass hier dieselbe Schreiberhand vorliegt. Neben den neun Zeilen auf Folio 14r finden sich von Schreiber **A** darüber hinaus noch weitere Anmerkungen, welche meist deutlich unterscheidbar vom restlichen Text am Seitenrand oder in einer freien Stelle unter den Notensystemen Platz gefunden haben: Abgesehen von einzelnen Wörtern, befinden sich derartige Einschübe auf den Folios 7r (rechts am Seitenrand), 7v (unter dem dritten Notensystem), 8v (rechts unter beziehungsweise anfangend im zweiten Notensystem, unter dem vierten Notensystem sowie die letzten drei Zeilen der Seite), 11v (rechts unter dem ersten Notensystem) sowie 12v und 13r (dies betrifft jeweils die erläuternden Anmerkungen zwischen den durchbrochenen Notenlinien, die jedoch während der eigentlichen Niederschrift der Beispiele und nicht danach entstanden sind). Die eingeschobenen Randnotizen sind häufig noch mit einem feinen Federstrich vom restlichen Textes abgetrennt und beginnen oftmals mit den Worten „Regula generalis“. In den anschließenden **Abbildungen 8** (Schreiber **A**, fol. 8v) und **9** (Schreiber **B**, fol. 9r) wird der auffallende Unterschied der beiden Hände nochmals durch ein charakteristisches Beispiel demonstriert:



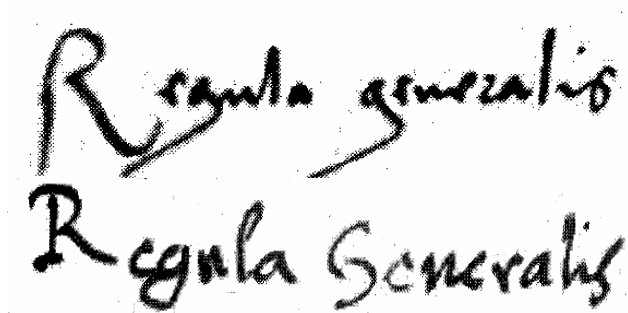


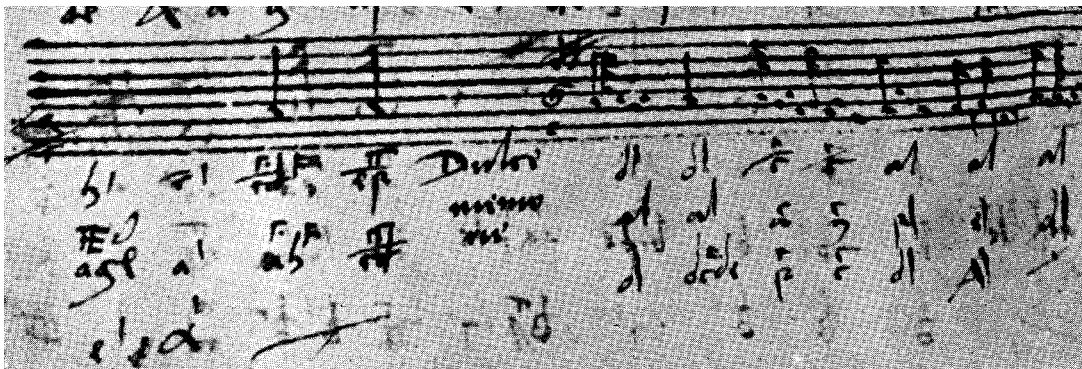
Abb. 8

Abb. 9

Die Ergänzungen weisen des Weiteren darauf hin, dass Schreiber A (möglicherweise Lublin) der geistige Urheber des Traktats sein könnte. Er hat die musikalischen Beispiele niedergeschrieben, woraufhin ein anderer Schreiber – vielleicht ein Schüler, Kollege oder Freund – den Text eingefügt hat, welchen Schreiber A schlussendlich noch verbesserte beziehungsweise ergänzte. Auch wenn zwei verschiedene Schreiber augemacht werden können, muss die zusammenhängende Arbeit dennoch aufeinander abgestimmt gewesen sein, da die musikalischen Beispiele ohne den dazu gehörigen Text sinnlos gewesen wären und auch die ungefähre Größe der freizulassenden Leerräume vor der tatsächlichen Niederschrift bekannt gewesen sein musste.

Wenn wir annehmen, dass Schreiber A mit Johannes von Lublin gleichzusetzen ist, wird diese These dadurch untermauert, dass das Notenbild aus dem Traktat in der gesamten Handschrift fast ausschließlich dasselbe ist. Hierbei muss man John R. White zustimmen, welcher die unterschiedliche Qualität der jeweiligen Niederschrift ein und desselben Schreibers heraushebt. Abgesehen davon, dass verschiedene Federn verwendet wurden, manifestiert sich auch der Eindruck, dass die Handschrift je nach Zeit eine unterschiedliche Ausprägung erfährt. So weisen jene Seiten, welche mit der Jahreszahl 1538 (beispielsweise fol. 49r-60r) beginnen, ein wesentlich akkurateres Erscheinungsbild mit eng beieinander stehenden Noten und Buchstaben auf, als die jüngeren Niederschriften. Das am häufigsten vertretene Notenbild kann in etwa der Entstehungszeit des Traktats, also um 1540, zugeordnet werden, wobei man hier der Handschrift deutlich mehr Routine ansieht: Noten und Buchstaben wurden mit weniger Sorgfalt notiert, und auch innerhalb der Tabulaturen wurden erheblich größere Zwischenräume gelassen. Besonders auffällig sind die Faszikel VIII bis XII (fol. 73r-112r), die hauptsächlich mit einer sehr dünnen Feder notiert wurden und mehr nach vorläufigen Skizzen als nach endgültiger Reinschrift aussehen, da die Noten und Buchstaben scheinbar achtlos hingekritzelt wurden und viele nachträgliche Verbesserungen konstatiert werden können. Dennoch sind auch diese Seiten dem Schreiber A zuzuordnen, ebenso wie alle anderen Seiten, die Wilkowska-Chominska für ihre vermuteten Schreiber 2 und 4 auflistet. Einzig die Folios 188r-189r sowie 197v(unten)-199v,

die Wilkowska-Chominska als Schreiber 3 aufführt und die vermutlich auch White gemeint haben dürfte, sind ganz eindeutig von einer anderen Hand verfasst. Im letzten Notensystem auf fol. 197v wird mit einer Tabulatur direkt an das vorangegangene Stück angeschlossen (**Abb. 10**) und auf der folgenden Seite fortgesetzt. Im direkten Vergleich fällt besonders der gänzlich anders geformte G-Schlüssel auf, der hier nicht dem in **Abbildung 7** demonstrierten entspricht, sondern eher schneckenförmig gestaltet ist. Die zweifelsfreie Identifizierung des betreffenden Schreibers gestaltet sich in diesem speziellen Fall schwierig, doch kann man sicherlich Schreiber **A** ausschließen. Da Schreiber **B** offensichtlich auch im einleitenden Traktat keine Tabulaturen notiert hat und die markanten Buchstaben ebenfalls nicht eindeutig deckungsgleich sind, muss hier von einem dritten Schreiber **C** ausgegangen werden, der an keiner anderen Stelle des restlichen Manuskripts wieder auftaucht.



**Abb. 10**

Für den weiteren Verlauf sind die Folios 259v und 260r („Ad faciendam“) noch sehr interessant: Der Text wurde von Schreiber **A** notiert und endet mit der Jahreszahl 1540, bei der die 5 wie eine 7 und die 4 wie eine Schleife aussieht (**Abb. 11**).



**Abb. 11**

Danach erscheint wiederum ein zweizeiliger Zusatz von Schreiber **B** mit der Jahreszahl 1547, die hier optisch den üblichen arabischen Ziffern entspricht (**Abb. 12**). Obwohl beide



**Abb. 12**

Schriftbilder immer wieder in der Sammlung auftauchen, deckt bereits der erste Eintrag „Anno domini 1540 xviii Februarij“ Schreiber **B** als

eigentlicher Textautor des Traktats auf. Wie in der obigen Tabelle 2 aufgelistet, wurden den übertragenen Kompositionen von beiden Autoren Datumsangaben beigefügt, was aber offensichtlich bedeutet, dass zumindest Schreiber **B** diese erläuternden Angaben nachträglich hinzugefügt hat, da er bei den betreffenden Werken nachweislich nicht der Kopist war.

Zur Identität des Schreibers **B** kann man lediglich Mutmaßungen anstellen. Die Namen Gasparus Kossetzki, Petrus Parczewitha und Valentinus, welche eher Besitzvermerke als Kopisten anzeigen dürften, könnten in die engere Auswahl fallen. Hält man sich allerdings vor Augen, dass über dreißig Werke von Nicolaus Cracoviensis, dessen Kürzel „N. C.“ allein einundzwanzig Mal auftaucht, in der gesamten Handschrift enthalten sind, kann man nicht ausschließen, dass er selbst an der Sammlung mitgearbeitet hat und möglicherweise hinter der fraglichen Identität des Schreibers **B** steckt. Der Großteil der intavolierten Werke ist anonym überliefert und wenn dies nicht der Fall war, wurden die entsprechenden Komponisten der ursprünglichen Vorlagen namentlich genannt und keine Kürzel gesetzt. Allein Nicolaus Cracoviensis wurde mit seinen Initialen bedacht, sodass man darauf schließen könnte, dass der Schreiber ihn gut, das heißt persönlich, kannte oder dass der Schreiber selbst der Urheber war und seine eigenen Werke nachträglich signiert hat. Da über Nicolaus' Biographie, der ca. 1550 (also etwa um die Zeit, in der die letzten Stücke der wachsenden Sammlung hinzugefügt wurden) gestorben sein soll<sup>70</sup>, leider so gut wie gar nichts bekannt ist, kann nicht nachgewiesen werden, wann und wie lange er mit Johannes in persönlichem Kontakt gestanden haben konnte. Dies trifft ebenfalls auf einen mutmaßlichen Kraśnik-Aufenthalt zu: ob Nicolaus vielleicht dort zeitweise weilte, kann weder ausgeschlossen, noch zweifelsfrei bestätigt werden.

## 4.5 Inhalt

Durch die Umstände, dass Lublins Handschrift über einen solch langen Zeitraum und rein in der Funktion einer privaten Sammlung für den eigenen Gebrauch entstanden ist, erscheint es nicht verwunderlich, dass die aufgenommenen Kompositionen inhaltlich keiner auf den ersten Blick systematischen Ordnung unterliegen. Sie sind nicht chronologisch nach Entstehung beziehungsweise Niederschrift sortiert; auch verweisen die verschiedensten geistlichen und weltlichen Gattungen, die ebenfalls nicht in getrennten Kategorien stehen, nicht auf einen, sondern auf vielerlei Verwendungszwecke und Anlässe, die Werke erklingen zu lassen. Die meist anonym notierten Stücke sind Abschriften von lateinischen, deutschen, französischen, italienischen und polnischen Vorlagen, die Lublin aus zeitgenössischen

---

<sup>70</sup> Vgl.: Jeż, Sp. 1062.

europäischen Musikdrucken entnahm. Da allerdings immer noch die meisten Stücke unidentifiziert sind – was teilweise daran liegt, dass die verzeichneten Titel stark verkürzt und somit fast unkenntlich gemacht wurden<sup>71</sup> – kann man heute nicht vollständig nachvollziehen, welche genauen Quellen Lublin zugänglich waren und vielleicht als unmittelbare Vorlage verwendet wurden.

Das **geistliche Repertoire** besteht aus drei vollständigen Ordinariusvertonungen, dazu neun Kyrie, einem Gloria, zwei Credo, zwei Sanctus und einem Offizium. Aus dem Proprium finden sich: dreizehn Introitus, sieben Sequenzen sowie zwei Hymnen und darüber hinaus noch fünf Hymnen, zwei Antiphone und verschiedene Psalmtöne.<sup>72</sup> Es kann davon ausgegangen werden, dass Lublin diese Stücke im Gottesdienst selbst verwendet hat und auch die insgesamt einundzwanzig Präludien wurden höchstwahrscheinlich während der Messe, der Vesper o. ä. gespielt.<sup>73</sup>

Die **weltlichen Werke** erstrecken sich von italienischen Frottolen, Madrigalen und Motetten über französische Chansons und deutsche Tenorlieder bis zu polnischer Volksmusik. Besonders die zahlreichen Tänze könnten darauf hindeuten, dass Johannes sich nicht ausschließlich hinter verschlossenen Klostermauern bewegt hat, sondern durchaus auch engere Kontakte zu bürgerlichen Kreisen oder sogar zur aristokratischen Klasse hatte, wo derartige Tänze bei höfischen Festen dargeboten wurden.

Mittlerweile wurden durch die analytischen Arbeiten von Adolf Chybinski, Krystyna Wilkowska-Chominska und John R. White mittels Konkordanzen Werke von deutschen, französischen, italienischen, franko-flämischen und polnischen Komponisten identifiziert<sup>74</sup>. Trotz des ähnlichen Repertoires und der offenkundigen Vorbildfunktion der im deutschsprachigen Bereich entstandenen Tabulaturensammlungen, finden sich keinerlei Konkordanzen in den berühmten Orgelbüchern der Zeit, weder bei Kleber, Kotter, Schlick oder Sicher. Lediglich einige wenige Cantus firmi und verschiedene populäre Melodien (allerdings in anderen Arrangements) überschneiden sich.<sup>75</sup> Bei Lublin tauchen unter den deutschsprachigen Komponisten Namen wie Georg Brack, Heinrich Finck, Thomas Stoltzer, Paul Hofhaimer, Wilhelm Breitengraser, Johann Walter, Ludwig Senfl, Christian Egenolff, Martin Wolff und Paul Wüst auf; die weiteren Musiker sind: Josquin Desprez, Heinrich

---

<sup>71</sup> Vgl.: John R. White: "Original Composition and Arrangements in the Lublin Keyboard Tablature", in: *Essays in musicology. A birthday offering for Willi Apel*, hg. von Hans Tischler, Indiana 1968, S. 83. (Von nun an „Original Compositions“)

<sup>72</sup> Vgl.: Willi Apel: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 96. (Von nun an „Geschichte der Orgelmusik“)

<sup>73</sup> Vgl.: Ebd., S. 211.

<sup>74</sup> Im Anhang findet sich eine vollständige Werkliste.

<sup>75</sup> Vgl.: White: „The Tablature“, S. 138.

Isaac, Antonio Rotta, Girolamo Cavazzoni, Sebastiano und Costanzo Festa, Bartolomeo Tromboncino, Domenico Bianchini, Philippe Verdelot, Clement Jannequin, Antoine Brumel, Claudin de Sermisy, Jacob Jacotin-Godebrye, Lupus Hellinck, Pierre Sandrin und Nicolas Gombert.<sup>76</sup> Bei den polnischen Werken ist lediglich der Name Severinus ausgeschrieben (fol. 113v), bei einundzwanzig Stücken ist weiterhin das Monogramm „N. C.“ vermerkt und auch „N. CH.“ taucht ein einziges Mal auf; alle übrigen polnischen Tabulaturen sind anonym überliefert.<sup>77</sup> Bei fünf Kompositionen von „N. C.“ können direkte Konkordanzen in anderen Quellen gefunden werden, die jedoch das abweichende Kürzel „N. Z.“ aufweisen, welches hier jedoch ebenfalls nicht aufgelöst wird, sodass alle drei Initialen nicht unbedingt problemlos zuzuordnen sind. Hilfreiche Ansätze bietet hierbei die bereits erwähnte Handschrift der „Heiligen-Geist-Tabulatur“, in welcher mindestens sechsundzwanzig Konkordanzen zur Lublin-Tabulatur nachgewiesen sind.<sup>78</sup> Zwei dieser Werke werden hier mit „Nicolai Cracov~“ aufgelöst, sind also Nicolaus Cracoviensis (auf Polnisch: Mikołaj z Krakowa) zuzuschreiben. Weitere neun Stücke, von welchen Lublin wiederum vier intavoliert hat, wurden mit „N. Z.“ signiert. Drei dieser vier Lublin-Versionen sind anonym überliefert, das vierte wurde jedoch N.C. zugewiesen, woraus sich schließen lässt, dass „N. Z.“ und „N. C.“ möglicherweise ein und dieselbe Person darstellen sollen.<sup>79</sup> <sup>80</sup> In der einschlägigen Literatur wird häufig angedeutet, dass auch „N. CH.“ mit den anderen beiden Kürzeln gleichzusetzen wären und als „Nicolaus Chrzanoviensis“ aufgeschlüsselt werden könnte<sup>81</sup>. Diese These erscheint jedoch kaum haltbar, da es bei 21 Nennungen unwahrscheinlich anmutet, dass die zweiundzwanzigste Signatur auf andere Art ausgeführt wird. Vielmehr bezieht sich dieses variierte Kürzel höchstwahrscheinlich auf Nicolaus Chrzanów<sup>82</sup> (Mikołaj z Chrzanowa, ca. 1485-1562), der 1507 bis 1513 an der Universität Krakau studierte und 1518 bis zu seinem Tod als Organist und Chorleiter an der Wawel-Kathedrale fungierte. Daneben war er auch ab 1546 am Hofe Zygmunt II. Augusts als Klavichordspieler in Diensten. Falls Johannes von Lublin mit einem der beiden Studenten von 1508 oder 1513 identisch gewesen wäre (s. o.), hätte er sowohl Nicolaus Chrzanów als

<sup>76</sup> Vgl.: Wieczorek, Sp. 1640 / Johnson: S. 56.

<sup>77</sup> Vgl.: White: „The Tablature“, S. 138.

<sup>78</sup> Vgl.: Ebd.: „Original Composition“, S. 84.

<sup>79</sup> Vgl.: White: „The Tablature“, S. 139.

<sup>80</sup> Das in der Lublin-Handschrift mit „N. C.“ versehene „Alyec na demna venus“ ist wiederum unter dem Titel „Venus“ in dem Manuskript Nr. 1400/I der Universitätsbibliothek Lwow notiert, hier jedoch mit dem Kürzel „F. P.“ (vielleicht Francesco Patavino) signiert. (Vgl.: Piotr Pozniak: „Le vocal et l'instrumental dans les tablatures manuscrites polonaises du XVIe siècle“, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance: Tours 1991*, S. 675) Dies verdeutlicht, dass die Urherber und die Herkunft der einzelnen Stücke nach wie vor schwierig zu bestimmen sind.

<sup>81</sup> Vgl.: White: „The Tablature“, S. 139.

<sup>82</sup> Vgl.: Wieczorek, Sp. 1638.

auch Nicolaus Cracoviensis kennen lernen können. Mit Letzterem wäre hingegen auch eine Begegnung am Krakauer Hof denkbar, wo Nicolaus möglicherweise Organist gewesen ist. Eine persönliche Bekanntschaft kann man jedoch fast sicher voraussetzen, da seine Werke nur in der Lublin- und in der „Heiligen-Geist-Tabulatur“ (entstanden ca. 1548) überliefert sind. Letztere wurde jedoch später verfasst und teilweise von der vorausgehenden Kraśnik-Handschrift abgeschrieben.<sup>83</sup>

Obgleich erst ein kleiner Teil der Lublinschen Stücke identifiziert werden konnte, lässt sich dennoch feststellen, dass alle Werke von westeuropäischen Komponisten ursprünglich der Vokalmusik zuzuschreiben sind und nur wenig genuine Tastenmusik in die Sammlung aufgenommen wurde. Lediglich Cavazzonis *Ricercar bello* auf fol. 198v basiert direkt auf der *Canzon sopra il e bel e bon*, welche jedoch wiederum von einem früheren Vokalmodell übertragen wurde.<sup>84</sup> Sämtliche originäre Musik für Tasteninstrumente stammt somit ausschließlich von den einheimischen Komponisten, wie Nicolaus Cracoviensis, Severinus oder Johannes von Lublin selbst. Hierunter fallen in erster Linie die einundzwanzig Praembula sowie die vielen kurzen Tänze – oftmals mit polnischen Titel, wie *Poznania* (fol. 131r) oder *Przesz thwe swyathe smartwij* (fol. 157v-158r) – die mit ihrer stilistischen Faktur ohne Zweifel erkennen lassen, dass sie für Tasteninstrumente (wenngleich auch nicht für die Orgel, sondern für Cembalo oder ähnliche Saloninstrumente<sup>85</sup>) geschrieben wurden. Besonders bemerkenswert sind drei Werke von Lublin (ein Präludium, das Responsorium *Domine secundum actus nostros noli nos judicare* sowie der Hymnus *Patris sapientia*), in welchen er die zusätzlichen Anweisungen „manualiter“ und „pedaliter“ verwendete und somit ausdrücklich die Verwendung der Orgel postulierte. *Patris sapientia* ist darüber hinaus in einer manualiter- und in einer pedaliter-Version vorhanden; erstere setzt den spieltechnischen Fokus auf die rechte Hand, mit einer ausgedehnten Kadenz über der Fermate, wohingegen bei der pedaliter-Version der Bass eindeutig in den Vordergrund gerückt wird.<sup>86</sup> In den anderen Werken sind keine direkten Hinweise für die Verwendung der Orgel notiert, dennoch lassen viele Stücke (beispielsweise auf den Folios 229 bis 233) keinen anderen Schluss zu, da sie mit zwei Händen alleine nicht spielbar wären.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Vgl.: Johnson, S. 57.

<sup>84</sup> Vgl.: White: „Original Compositions“, S. 84

<sup>85</sup> Vgl.: Ebd.: „The Tablature“, S. 139.

<sup>86</sup> Vgl.: White: „Original Compositions“, S. 85.

<sup>87</sup> Vgl.: Ebd.

## 4.6 Bekannte Vorlagen

Angesichts der erwiesenen Tatsache, dass offensichtlich keine der bekannten Tabulatursammlungen aus Lublins Zeit als inhaltliches Vorbild für seine Zusammenstellung fungierte und auch sonst bislang nur wenige eindeutige Konkordanzen ausfindig gemacht werden konnten, stellt sich die Frage, welche Vorlagen Lublin tatsächlich verwendet hat. Obwohl John R. White in seinem Aufsatz „The Tablature of Johannes Lublin“ einundzwanzig Drucke eruieren und mit insgesamt dreiunddreißig Stücken in nähere Verbindung bringen konnte<sup>88</sup>, auf welchen Lublins Intavolierungen basieren, ist dennoch durchaus denkbar, dass eine heute verschollene Tabulatur zumindest zum Teil als unmittelbare Vorlage gedient haben könnte<sup>89</sup>. Im Allgemeinen präsentiert sich die Frage nach den verwendeten Vorlagen als die wohl größte Kenntnislücke bezüglich der Lublinsche Handschrift.

Lublin hat in seiner Krakauer Zeit mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Zugang zu verschiedenster Vokalmusik gehabt. Wie in Kapitel 2.2 bereits ausführlich erläutert, wurde sowohl am königlichen Hofe der beiden polnische Monarchen Zygmunt I. und Zygmunt II. August, als auch im Umfeld der Universität Krakau Musik aus allen Kulturzentren Europas importiert und aufgeführt. Darunter könnten durchaus einige jener Quellen aus Italien, Frankreich oder Deutschland gewesen sein, die von White im genannten Aufsatz identifiziert wurden. Da aber keinerlei Notenmaterial vom polnischen Hof erhalten geblieben ist, lässt sich diese spekulative Annahme nicht letztgültig bestätigen. Durch ein Inventar des Jerzy Jazwicz (Jasińczyc), welcher einige Noten der Hofkapelle in seinem Haus aufbewahrt hatte, lässt sich allerdings das musikalische Repertoire aus der Zeit Zygmunt II. August teilweise rekonstruieren. Es enthält insgesamt 136 Posten, wobei es sich hauptsächlich um einzelne Stimmbücher sowie etwa ein Dutzend Chorbücher gehandelt hat. Leider wird nur selten der tatsächliche Inhalt im erwähnten Inventar angegeben, sondern es findet sich oft lediglich eine rein äußerliche Beschreibung. Dennoch erhalten wir bedeutsame Aufschlüsse über eine Reihe von Komponisten, darunter Phinot, Jannequin, di Lasso, Corfini (oder Cortini), Willaert, Giachetto, Morales, Kerle, Gombert, Ruffo, Scandello, Porta, Wircker und Wacław aus Szamotuły.<sup>90</sup> Da die hieraus identifizierten Werke jedenfalls nicht mit Lublins Intavolierungen übereinstimmen, lässt sich folglich nicht mit absoluter Sicherheit bestimmen, ob dessen gesuchte Vorlagen aus dem Hofkapellenbestand stammen.

---

<sup>88</sup> Vgl.: White: „The Tablature“, S. 144-160.

<sup>89</sup> Vgl.: Ebd., S. 142

<sup>90</sup> Vgl.: Zwolinska, S. 512.

Es kann aber auch nicht ausgeschlossen werden, dass der Organist einzelne Werke gekannt hat, die einerseits nicht im lückenhaften Inventar aufgeschlüsselt und andererseits gar nicht von Jerzy Jazwicz aufbewahrt, sondern am polnischen Hof gelagert wurden.

Nach White sprechen für eine spezifische Tabulatur-Vorlage hingegen verschiedene kleine und ein schwerwiegender Kopierfehler, die darauf hindeuten, dass Lublin zumindest ein Werk nicht selbst intavoliert haben dürfte. Dieses eindeutige Beispiel *Rorate coeli* findet sich auf Folio 107v: Bei Durchsicht des Stücks fällt auf, dass es musikalisch keinerlei Sinn ergibt. Wenn man jedoch das Original konsultiert, bemerkt man, dass bei der Kopie offensichtlich eine doppelseitige Vorlage verwendet wurde, die Notenzeilen also über zwei Seiten durchgehend gelesen werden mussten, während bei der unachtsamen Abschrift jedoch jede Seite einzeln von oben nach unten notiert wurde.<sup>91</sup> White fügt hierbei ergänzend hinzu, dass dieser kapitale Fehler vielleicht bereits in der konsultierten Vorlage existiert hat. Betrachtet man die oben angeführte Tabelle 2, kommt man zu dem Ergebnis, dass die betreffende Intavolierung als eine der ersten im Jahr 1537 entstand und dem Kopisten dabei möglicherweise ein simpler Anfängerfehler unterlaufen ist. Es ist also denkbar, dass Johannes von Lublin jedenfalls zu diesem frühen Zeitpunkt Zugang zu einer bestimmten Orgeltabulaturhandschrift hatte, diese kopierte und hiernach auf den Gedanken kam, seine Manuskripte aufzubewahren, um später eine umfassendere Sammlung anzulegen.

Meiner Ansicht nach spricht dieser unzweideutige Fehler zwar bei diesem einzelnen Stück für eine Tabulatur als Vorlage, man kann aber mitnichten behaupten, dass die gesamte Sammlung hieraus kopiert wurde, insbesondere wenn man sich den langen Entstehungsprozess und die heterogene Beschaffenheit (betreffend die unchronologische Zusammenstellung der einzelnen Faszikel, die verschiedenen Schreiberhände oder auch das Konglomerat unterschiedlichster Musikwerke) der facettenreichen Handschrift vor Augen führt. Es drängt sich eher die Vermutung auf, dass Lublin über die Jahre alle möglichen Werke, die er irgendwo einsehen konnte, intavoliert, gesammelt und schließlich um das Jahr 1540/41 gebunden hat. Da unter den anschließend aufgeführten Quellen auch mehrere Lautentabulaturen aufgelistet sind, kann natürlich nicht ausgeschlossen werden, dass auch einige Orgeltabulaturen dabei gewesen sein können.

---

<sup>91</sup> Vgl.: White: "The Tablature", S. 143.



### 4.6.1 Italienische Quellen

Aus Italien konnte White mindestens acht Quellen zuordnen, von welchen drei schon originäre Intavolierungen (allerdings für Laute) darstellen: „Intavolatura Cioe Recercari Canzoni Himni Magnificati“, „Intabolatura de lauto de l’eccellentissimo musicho M. Antonio Rotta“ sowie „Intabolatura de lauto di Dominicho Bianchini“. Wie auch bei den französischen Drucken erscheint es auffällig, dass lediglich ein oder zwei Werke pro Druck als geeignete Vorlage gewählt wurden. Dies könnte möglicherweise darauf hindeuten, dass Johannes nicht der vollständige Druck, sondern nur ein bestimmter Teil, beziehungsweise lediglich das jeweilige Werk, zur Einsicht verfügbar waren. Nicht auszuschließen ist im Zuge dieser Überlegung allerdings auch, dass Lublin die übrigen enthaltenen Werke nicht als geeignet erachtete, um in seine eigene Sammlung aufgenommen zu werden, wobei ebenfalls bedacht werden muss, dass sie vielleicht aufgrund der starken musikalischen Modifizierung oder der oftmaligen Titelverstümmelung noch nicht zugeordnet werden konnten.

“Motetti e canzone libro primo” (A. Antico, Rom 1521?)

- Sebastian Festa: *Perché al viso*, fol. 125v-126r

“Canzoni frottole et capitoli da diversi eccellentissimi musici composti nuovamente stampati et corretti. Libro Primo. De la Croce“ (G. G. Pasoti & V. Dorico, Rom 1526)

- Sebastian Festa: *Arsi sparsi* (fol. 16v-17r)

„Madrigali novi de diversi excellentissimi musici. Libro primo de la Serena“ (V. Dorico, Rom 1533)

- Philippe Verdelot: *Con lacrime sospir*, fol. 103r
- Sebastian Festa: *S’amor qualche remedio*, fol. 210v-211r

„Il primo libro de madrigali de Verdelotto. Novamente stampato et con somma diligentia corretto“ (O. Scotto, Venedig 1537)

- Philippe Verdelot: *Madonna’l tuo bel viso*, fol. 164r-165r

„Di Verdelotto tutti li madrigali del primo e secondo libro a quarto voci. [...]“ (G. Scotto, Venedig 1540)

- Philippe Verdelot: *Fuggi Fuggi cor mio l’ingrate crud’amore*, fol. 41v-42r

- Philippe Verdelot: *Fedel et bel cagnuolo che tanto spessi*, fol. 89r-90r

„Intavolatura Cioe Recercari Canzoni Himni Magnificati Composti per Hieronimo de Marcantonio da Bologna, ditto d’Urbino“ (Venedig 1543)

- Girolamo Cavazzoni: *Canzon sopra il e bel e bon*, fol. 198v-199r

„Intabolatura de lauto de l’eccellentissimo musicho M. Antonio Rotta di ricercari. Motetti, balli madrigali, canzon francese da lui composti & intaboladi novamente posti in luce. Libro primo“ (A. Gardane, Venedig 1546)

- Antonio Rotta: *La rocha’l fuso*, fol. 188r

„Intabolatura de lauto di Dominicho Bianchini ditto Rosetto di ricercari motetti madrigali canzon francese napolitane et balli novamente stampati. Libro primo“ (A. Gardane, Venedig 1546)

- Dominico Bianchini: *Unbetitelter Tanz*, fol. 188v

#### 4.6.2 Französische Quellen

Aus Frankreich wurden bislang lediglich fünf Werke fünf verschiedenen Quellen zugeordnet, die ausnahmslos Vokalmusik und keine Tabulaturen enthalten. Während Clement Jannequin und Pierre Sandrin nur mit je einer Chanson vertreten sind, finden sich von Claude de Sermisy gleich drei Werke. Von den fünf Sammlungen (vier stammen vom berühmten Pariser Drucker Pierre Attaignant, eine aus Lyon) enthalten vier weltliche französische Chansons, eine jedoch auch lateinische Motetten, das heißt Johannes hat sich nicht ausschließlich für die spezifisch französischen Gattungen interessiert. Allerdings kann dennoch festgestellt werden, dass der überwiegende Teil sowohl der italienischen, als auch der französischen und auch der deutschen Drucke autochthone Gattungen repräsentiert – die italienischen Frottole, Madrigale und Canzonen, die französischen Chansons sowie die deutschen Tenorlieder.

„Chansons de Maistre Clement Janequin nouvellement et correctement imprimez » (P. Attaignant, Paris 1529?)

- Clement Jannequin: *L'Alouette* (prima pars), *La Guerre* (secunda pars)

„Vingt et neuf chansons musicales à quatre parties“ (P. Attaignant, Paris 1530)

- Claudin de Sermisy: *Jay fait pour vous*, fol. 253r

„Trente et sept chansons musicale a quatre parties nouvellement et correctement reimpremez“ (P. Attaignant, Paris 1531)

- Claudin de Sermisy: *Le content est riche en ce monde* (*Francigenum prima pars*), fol. 28r-28v

„Libert Tertius, Viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet“ (P. Attaignant, Paris 1534)

- Claudin de Sermisy: *Deus miseratur nostril*, fol. 151v-154v

„Le Parangon des chansons contenant plusieurs nouvelles et delectables chansons que oncques ne furent imprimees au singulier prouffit et delectation du musiciens“ (J. Moderne, Lyon 1538?)

- Pierre Sandrin: *Douce memoire*, fol. 197v-198r

#### 4.6.3 Deutsche Quellen

Bei den deutschen Quellen fällt besonders ins Auge, dass Lublin weit mehr als nur ein oder zwei Werke pro Druck für Orgel bearbeitet hat, was möglicherweise darauf hinweisen kann, dass er die betroffenen Sammlungen vollständig, beziehungsweise mehrere Werke aus derselben vorliegen hatte. Insgesamt konnten aus den acht Drucken, welche aus Nürnberg, Wittenberg, Augsburg und Frankfurt stammen, achtzehn Kompositionen identifiziert werden. Das deutsche Liedgut ist durch Paul Wüst (*Ach scheydens art*), Martin Wolff (*Ach Unfalls Neid*), Georg Brack (*Ich reu und klag*) sowie Thomas Stoltzer (*Es müht viel Leut*) vertreten. Ferner hat Lublin auch Stücke von Josquin Desprez aus den deutschen Quellen ausgewählt, von welchem sowohl lateinische Motetten als auch ein Werk mit französischem

Text (*Plus nulz regretz*) übernommen wurden. Letzteres stammt jedoch aus dem berühmten Lautenbuch von Hans Newsidler und stellt daher nicht die originäre Vokalvorlage dar. Die übrigen teils anonym überlieferten Kompositionen basieren durchwegs auf einem lateinischen Text und auch alle vier in dieser vorliegenden Arbeit behandelten Werke von Ludwig Senfl finden sich hier wieder. *Ave rosa sine spinis*, *Philippe qui videt me* sowie *Vita in Ligno moritur* wurden von Hieronymus Formschneider in seiner Sammlung „Novum et insigne opus musicum [...]“ im Jahr 1537 veröffentlicht, *Homo quidam fecit coenam* findet sich hingegen in den „Symphoniae iucunda atque adeo [...]“ von Georg Rhaw wieder, welche ein Jahr später erschienen. Es lässt sich natürlich letztlich nur schwer feststellen, ob Johannes von Lublin tatsächlich die genannten Drucke in Händen gehalten hat, oder lediglich sekundäre Abschriften. Fest steht jedoch, dass die betreffenden Werke in keinem anderen Druck erschienen sind, der vor Fertigstellung der Lublinschen Handschrift publiziert wurde. Zwar verbreiteten sich die Motetten Senfls auch durch andere Manuskripte (darunter auch Lautentabulaturen), von welchen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ein Großteil nicht überliefert wurde. Da jedoch jeweils vier unterschiedliche Werke aus „Novum et insigne opus musicum“ sowie den „Symphoniae iucundae“ intavoliert wurden, scheint es besonders glaubhaft, dass zumindest größere Segmente der genannten Drucke im damaligen Krakau vorhanden waren. Es gibt allerdings schwerwiegende Rätsel auf, warum die hieraus verwendeten Werke dann in den meisten Fällen nicht vollständig, sondern bei *Vita in Ligno*, *Homo quidam fecit coenam* und *Philippe qui videt me*, nur eine *pars* intavoliert wurde. Wenn dieser Sachverhalt zwar auf eine andere Vorlage hindeuten könnte, ist es letztlich wohl doch wahrscheinlicher, dass die kritische Auswahl möglicherweise eine ganz persönliche Geschmackssache war, der Organist eher kurze Werke für den Gottesdienst benötigte, bestimmte didaktische Ziele verfolgte oder aber gänzlich andere Selektionskriterien hatte, die heute nicht mehr nachvollziehbar sind.

„Aus sonderer künstlicher Art und mit höchstem Fleiss seind diss Gesangbücher mit Tenor Discant Bass und Alt corgiert worden in der kayserlichen und des hailigen Reichs Stat Augsburg...“ (Erhart Oeglin, 1512)

- Heinrich Isaac: *Nisi tu domine custodieris nos ad duos bassus*, fol. 97r

„Geystliche gesangk Buchleyn“ (Johann Walther, Wittemberg 1524)

- Anonym: *Deus qui sedes super tronum*, fol. 166v-168v
- Anonym: *Cotidie apud vos eram in templo docens*, fol. 184v-185r

„Gassenhawerlin und Reutterliedlin zu Franckenfurt am Meyn. Bei Christian Egenolf“ (ca. 1535)

- Paul Wüst: *Ach scheydens art*, fol. 44v-45r

„Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum, cuius in Germania hactenus nihil simile usquam est editum“ ( Ott, Formschneider, H. Grapheus, Nürnberg 1537)

- Ludwig Senfl: *Ave Rosa sine spinis*, fol. 147v-151r
- Josquin Desprez: *Tribulatio et angustia*, fol. 235v-236r
- Ludwig Senfl: *Vita in Ligno*, fol. 171r-172r
- Ludwig Senfl: *Philippe qui videt me*, fol. 173v-174v

“Secundus tomus Novi Operis Musici, sex, quinque, et quatuor vocum nunc recens in lucem editus” (H. Grapheus, Nürnberg 1538)

- Josquin Desprez: *Stabat Mater*, fol. 128v-130v & 161v-162r

„Symphoniae iucunda atque adeo breves quatuor vocum ab optimis quibusque musicis compositae ac iuxta ordinem tonorum dispositae quas vulgo mutetas appellare solemus numero quinquaginta duo“ (G. Rhaw, Wittenberg 1538)

- Senfl: *Homo quidam fecit coenam*, fol. 36v-37r
- Antoine Brumel: *Sicut lilium inter spinas terminatur*, fol. 97v-98r
- Lupus Hellinck: *Panis quem ego dabo caro mea est pro mundi vita*, fol. 250v-252r
- Anonym: *Rex autem David*, fol. 253v-254r

„Ein New geordent Künstlich Lautenbuch“ (Hg.: Hans Newsidler, Drucker: J. Petreius, Nürnberg 1536)

- Josquin Desprez: *Plus nulz regretz*, fol. 254v-255v

„Ein Ausszug gutter alter und newer teutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art, auf allerley Instrumenten zubrauchen, ausserlesen“ (J. Petreius, Nürnberg 1539)

- Martin Wolff: *Ach Unfalls Neid*, fol. 43v-44r
- Georg Brack: *Ich reu und klag*, fol. 101v-102r
- Thomas Stoltzer: *Es müht viel Leut*, fol. 168v-170r

## 4.7 Das Fundamentum

Der Tabulatursammlung ist auf den Folios 1v bis 14r ein umfangreiches theoretisches Traktat vorangestellt, in welchem Johannes neben allgemeinen Satzregeln vor allem eine Vielzahl an musikalischen Beispielen anführt. Konkrete technische Verweise auf das praktische Orgelspiel, wie Fingersätze oder ähnliches, werden hingegen nicht erwähnt, sodass die musiktheoretischen Veranschaulichungen eindeutig im Vordergrund stehen.<sup>92</sup> Dies führte Chybinski zu der plausiblen Annahme, dass das Fundamentum nicht direkt an einen potentiellen Organisten, sondern vielmehr an einen zukünftigen Komponisten gerichtet wäre, zumal es an den „organizator“ (Komponisten) adressiert ist. Obwohl White ihm hierin widerspricht, da „organizator“ sowohl „Komponist“ als auch „Organist“ bedeuten kann, folgt auch er der sicherlich richtigen Annahme, dass die Schrift auf jeden Fall eher ein theoretisches als ein praktisches Werk darstelle.<sup>93</sup> Diese Ansicht wird auch dadurch untermauert, dass sich einige Fehler in den kurzen Musikbeispielen finden lassen, wodurch davon ausgegangen werden kann, dass Johannes sie vergleichsweise schnell notiert und offensichtlich nicht mehr korrigiert hat.<sup>94</sup>

Wenn Johannes als Theoretiker auch grundsätzlich als fortschrittlich galt, waren ihm seine Zeitgenossen auf manchen Ebenen dennoch voraus. So ist sein Fundamentum (zwar hat er augenscheinlich nur die musikalischen Beispiele notiert, dennoch gehen wir davon aus, dass er der geistige Urheber war, da er sich selbst im Titel nennt) die einzige überlieferte Abhandlung zwischen 1500 und 1550, die sich mit dem imitierenden Satz beschäftigt. Die Hauptregel besagt hierbei, dass jene Stimme, die den Cantus Firmus innehat, vor allen anderen beginnen muss und der Ambitus zwischen Cantus und Bassus die Doppeloktave

---

<sup>92</sup> Vgl.: Chybinski: „Polnische Musik“, S. 485.

<sup>93</sup> Vgl.: White: „Original Compositions“, S. 86f.

<sup>94</sup> Vgl.: Chybinski: „Polnische Musik“, S. 493.

nicht überschreiten darf.<sup>95</sup> Allerdings verwendet er in seinen untersuchten Tabulaturen ausschließlich Imitationen in Prim-, Oktav-, Quint- oder Quartabstand – Theoretiker wie unter anderem Schlick, Kleber, Kotter und auch Buchner waren in dieser Hinsicht fortschrittlicher.<sup>96</sup> Auf der anderen Seite erlaubt Johannes prinzipiell eine unbegrenzte Anzahl von Terz- und Sextparallelen (die Terz, die Sext sowie die Dezime stellen *concordantiae perfectae* dar), was für damalige Verhältnisse eher ungewöhnlich anmutet und nicht der allgemeinen Auffassung der zeitgenössischen Theoretiker.<sup>97</sup>

## 5 Die Alte Deutsche Orgeltabulatur

### 5.1 Allgemeines

Der Analyse von Ludwig Senfls Motetten in der Lublinschen Sammlung sei zunächst eine einführende Erläuterung der hier verwendeten Notation vorangestellt, um die Feinheiten und Unterschiede zu anderen Orgeltabulaturen unterstreichen zu können.

Die schriftlich fixierten Intavolierungen für Tasteninstrumente bilden lediglich einen verschwindend kleinen Teil des tatsächlich aufgeführten Repertoires. Wenn die Aufgabe des Instrumentalisten nicht darin bestand, den Chor stimmlich zu unterstützen, wurde in der Regel sehr viel improvisiert, ohne dass diese Musik jemals notiert wurde.<sup>98</sup> Die meisten Quellen dienten daher hauptsächlich als didaktische Lehrwerke beziehungsweise Übungsstück-Sammlungen für Schüler, welche die anspruchsvolle Kunst des Improvisierens noch nicht beherrschten. Deren Lehrer benötigten diese Art von Gedächtnisstütze für Gewöhnlich nicht mehr, weswegen es beispielsweise von den kaiserlichen Hoforganisten Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer kaum überlieferte Instrumentalwerke gibt.<sup>99</sup> Dabei war gerade Hofhaimer nicht nur einer der bedeutendsten Organisten, sondern auch einer der einflussreichsten Lehrer seiner Generation, der seine „Paulomimes“ genannten Schüler, wie z.B. Hans Buchner, um sich scharte.<sup>100</sup> Ein instrumentales Solowerk schriftlich zu fixieren bildete also den methodischen Gegensatz zum spontanen Improvisieren respektive zum

---

<sup>95</sup> Vgl.: Chybinski: „Polnische Musik“, S. 491.

<sup>96</sup> Vgl.: Ebd., S. 492.

<sup>97</sup> Vgl.: Ebd., S. 491.

<sup>98</sup> Vgl.: Friedrich Wilhelm Riedel: Art. „Notation. IX. Tabulaturen“, in: *MGG2*, Sp. 359.

<sup>99</sup> Vgl.: Karl Schnürl: *2000 Jahre europäische Musikschriften. Eine Einführung in die Notationskunde*, Wien 2000, S. 129.

<sup>100</sup> Vgl.: Johnson, S. 42.

Spielen aus dem Gedächtnis. Hierfür musste die Komposition in einer „tabula“ (also einer „Tafel“ oder einem „Blatt“) niedergeschrieben werden, indem man die separaten Einzelstimmen der (Vokal-)Vorlage aus den Stimm- oder Chorbüchern auf einem einzelnen Blatt zusammenfügte. Da Instrumentalisten dabei eine eigene Notationsweise verwendeten, die nicht nur aus genuin musikalischen Zeichen bestand, sondern auch mit Buchstaben oder Ziffern arbeitete, bezeichnet „Tabulatur“ oder „Intavolierung“ weniger das Spartieren der Einzelstimmen, sondern vielmehr die instrumentenspezifische Griffschrift.<sup>101</sup>

Neben den gebräuchlichen Orgeltabulaturen, die in verschiedenster Form nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch – mit einem ganz eigenen System – in Spanien verbreitet waren, setzte sich darüber hinaus besonders die Lautentabulatur (unter anderem eine deutsche, französische und italienische) in Europa durch. All diese unterschiedlichen Notationssysteme zu beschreiben, wäre für unsere behandelten Werke keineswegs zweckdienlich; lediglich die so genannte **Alte Deutsche Orgeltabulatur**, welche auch in der Lublinschen Tabulatur verwendet wurde, soll hier näher erläutert werden. Diese taucht bereits im 14. Jahrhundert erstmals im nur fragmentarisch erhaltenen Robertsbridge Codex (Ms. Brit. Mus. Add. 28850) auf, sodass vermutet wird, dass diese bestimmte Notation in England entstanden sein könnte. Allerdings sind keinerlei zusätzlichen Quellen aus dem angelsächsischen Gebiet überliefert, die diese bestätigbare These untermauern würden.<sup>102</sup> Erst etwa einhundert Jahre später taucht eine nächste Quelle auf, die – wie alle folgenden – aus dem deutschsprachigen Raum (darunter auch Polen) stammt, weswegen die Notation „Alte Deutsche Orgeltabulatur“ genannt wurde.<sup>103</sup> Auch wenn besonders in den frühen Handschriften jeder Schreiber seine eigenen Charakteristika in seine Notierungsweise einfließen ließ, besteht das bedeutendste Unterscheidungsmerkmal darin, dass die linke und die rechte Hand deutlich getrennt werden, insofern dass die oberste Stimme in Mensuralnotation fixiert wird, während die unteren Stimmen in Buchstabenform stehen. Neben individuellen Symbolen, beispielsweise für vorgezeichnete Akzidentien, variieren die verschiedenen Quellen hauptsächlich hinsichtlich der Notenlinien-Zahl, der Oktavenübergänge oder zwischen weißer und schwarzer Mensuralnotation.<sup>104</sup> Die bedeutendsten Quellennachweise der Alten Deutschen Orgeltabulatur sind zunächst die Tabulatur des Adam Ileborgh (1448), welcher insgesamt acht Notenlinien verwendete, dann in besonderer Weise das „Fundamentum organisandi“ des blinden Organisten Conrad

---

<sup>101</sup> Vgl.: Riedel, Sp. 360.

<sup>102</sup> Vgl.: Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*. Leipzig 1989, S. 25. (Von nun an „Die Notation“)

<sup>103</sup> Vgl.: Riedel, Sp. 363.

<sup>104</sup> Vgl.: Ebd.



Paumann (1452) sowie das „Buxheimer Orgelbuch“ (ca. 1465-75), in welchem die bisher noch etwas willkürliche Notation das erste Mal komplett ausgebildet erscheint.<sup>105</sup> Abgesehen von einem kurzen Beispiel in Sebastian Virdungs Instrumentenlehre „Musica getutscht“ (1511) sind die ersten gedruckten Intavolierungen (14 Orgel- und 15 Lautentabulaturen) in Arnolt Schlicks „Tabulaturen etlicher Lobgesang“ aus dem Jahr 1512 enthalten.<sup>106</sup> Da Tabulaturen aber – wie oben erwähnt – weniger zur kommerziellen Verbreitung als vielmehr für den praktischen Eigengebrauch von Organisten angefertigt wurden, sind aus jener Zeit wesentlich mehr Handschriften als Drucke überliefert. Die bedeutendsten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind jene von Johannes Kotter (Freiburg, 1513), Oswald Holtzach (Basel, 1515), Hans Buchner (Konstanz, ca. 1520), Leonhard Kleber (Pforzheim, 1524), Fridolin Sicher (1525), Bonifazius Amerbach (Basel, ca. 1530) sowie Clemens Hoer (Zürich, ca. 1550).<sup>107</sup> Leider ist keine der genannten Handschriften in Krakau oder Kraśnik nachgewiesenermaßen bekannt gewesen: da aber, wie in Kapitel 4.2 festgestellt wurde, eine große Ähnlichkeit zwischen der Lublinschen Notenschrift und jener Fridolin Sichers besteht, kann auch nicht ausgeschlossen werden, dass der polnische Organist jene oder eine andere Tabulatur gekannt hat, die in dieser Tradition verfasst wurden. Da wir wenig beziehungsweise gar nichts über Lublins Lehrer und die vielen verschollenen oder vernichteten Gebrauchshandschriften wissen, an denen sich dieser orientierte, kann man auch nicht mehr rekonstruieren oder gar beantworten, wo Johannes von Lublin das Intavolieren gelernt hat.

## 5.2 Schriftbild

Wie bereits hinlänglich erwähnt, wurde die oberste Stimme der Alten Deutschen Orgeltabulatur in weißer oder schwarzer Mensuralnotation abgefasst, während alle übrigen Stimmen zur Gänze aus Buchstaben bestehen. Diese so genannten „claves“ verwenden dieselben Symbole, die auch die Tonhöhen bezeichnen (dass auch andere Modelle möglich waren, beweist die komplexe Deutsche Lautentabulatur), bei welchen waagerechte Striche hinzugesetzt werden, um die zugehörige Oktave anzuzeigen (also  $\bar{a}$  für das eingestrichene a),

---

<sup>105</sup> Vgl. Apel: „Die Notation“, S. 25/45.

<sup>106</sup> Vgl.: Ebd., S. 29.

<sup>107</sup> Vgl.: Schnürl, S. 149.

beziehungsweise stehen Majuskeln für die große sowie Minuskeln für die kleine Oktave. Wenngleich die exakten Oktavenübergänge von Quelle zu Quelle unterschiedlich sind, findet der spezifische Wechsel üblicherweise jedoch bei h oder c statt.<sup>108</sup> Der große Vorteil der Buchstabennotation betand darin, dass bei der Niederschrift weniger Platz benötigt wurde und somit kostspieliges Papier gespart werden konnte. Besonders bei der ab der Mitte des 16. Jahrhunderts aufkommenden **Neuen Deutschen Orgeltabulatur**, die erstmals 1529 in Martin Agricolas „Musica instrumentalis deudsch“ erwähnt wird und bis ca. 1570 die alte Notation wahrscheinlich restlos verdrängte,<sup>109</sup> kam der eben angesprochene Grund verstärkt zum Tragen, da nun sämtliche Stimmen in Buchstaben notiert und keine Notenlinien mehr benötigt wurden, was darüber hinaus auch das aufwändige Druckverfahren erheblich erleichterte<sup>110</sup>. Ferner musste der Musiker theoretisch keinerlei Notenkenntnisse mehr vorweisen, um ein derartig niedergeschriebenes Stück praktisch ausführen zu können, da es sich nunmehr um eine reine Griffschrift handelte, bei welcher man die „claves“ in manchen Fällen ganz einfach auf die Tasten schrieb. Die Alte und die Neue Deutsche Orgeltabulatur eigneten sich daher sehr gut für Anfänger oder Laien<sup>111</sup> und das Absetzen gehörte auch im 16. Jahrhundert zur Ausbildung eines angehenden Organisten. So beschrieb Hans Buchner in seinem Fundamentum drei Elemente, welche die wahre Organistenkunst ausmachen: „1. Via ludendi (Beherrschung der Spieltechnik), 2. Ratio transferendi compositas cantiones in forma organistarum, quam tabulaturam vocant (Absetzen mehrstimmiger vokaler Stücke für die Orgel) und 3. Ratio quemvis cantum planum redigenti ad iustas duarum, trium aut plurium vocum diversarum symphonias (Kontrapunktlehre, also die Cantus-firmus-gebundene mehrstimmige Satzkunst[...].“<sup>112</sup> Dies bedeutet aber auch, dass die angehenden Schüler das Intavolieren nicht nur allein deshalb erlernen sollten, um die Stücke nachher vorzutragen; denn darüber hinaus konnten sie sich auf diese Weise auch mit der Technik des Komponierens vertraut machen, was besonders ab Ende des 16. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewann.<sup>113</sup>

Besondere Aufmerksamkeit muss man der symbolischen Darstellung der Akzidentien widmen. Mit Ausnahme des „b“ gibt es in der Deutschen Orgeltabulatur keine erniedrigten Töne, sondern nur chromatische Erhöhungen, was bei einer heutigen Transkription berücksichtigt werden muss. Im Zuge der Frage nach der Musica Ficta stellen die

<sup>108</sup> Vgl.: Apel: „Die Notation“, S. 28.

<sup>109</sup> Vgl.: Riedel, Sp. 363.

<sup>110</sup> Vgl.: Apel: „Die Notation“, S. 34.

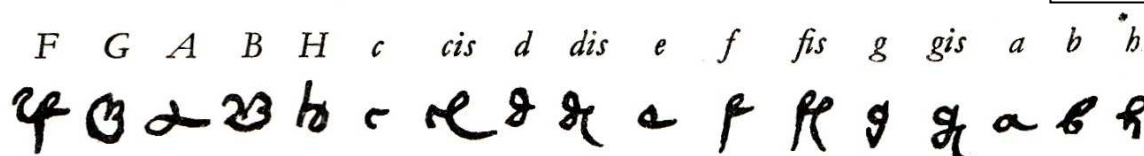
<sup>111</sup> Vgl.: Riedel, Sp. 362.

<sup>112</sup> Vgl.: Johannes Ring: „Die Kunst des Intavolierens“, in: *Anuario musical. Revista de musicología del C.S.I.C.* 58 (2003), S. 63.

<sup>113</sup> Vgl.: Ebd., S. 64.

betreffenden Buchstabennotationen ein wertvolles Zeugnis dar: Da erprobte Sänger in der musikalischen Praxis wussten, wann chromatisch alteriert werden musste und eine schriftliche Fixierung deshalb auch unnötig war, weisen die Vokalvorlagen größtenteils keine niedergeschriebenen Akzidentien auf. In den daraus angefertigten Intavolierungen musste hingegen ein ganz eigenes Symbol verwendet werden, wodurch die Musica Ficta hier gewissermaßen ausnotiert wurde und einen Beitrag zu der lang geführten Debatte um die historische Musikpraxis liefert.<sup>114</sup> Die Darstellung der chromatischen Veränderung wird in der Mensuralstimme häufig durch einen kleinen Querstrich durch den Notenhals (z. B. bei Conrad Paumann<sup>115</sup>), beziehungsweise ein unter den Notenkopf gesetztes Kreuzchen (z. B. bei Johannes Kotter<sup>116</sup>) oder Schleifchen angezeigt. Da die Notenhälsen in Tabulaturen grundsätzlich nach oben ragen, sind nach unten zeigende Anhängsel in jedem Fall von Bedeutung – beispielsweise kann ein senkrechter Strich ein Mordent-ähnliches Ornament oder auch eine Punktierung markieren.<sup>117</sup> Gerade diese speziellen Symbole lassen sich in den älteren Quellen in keine geregelte Norm bringen und unterstreichen den individuellen Charakter der jeweiligen Handschrift. In den Unterstimmen hat sich die Darstellung der

Abb. 13



chromatischen Alteration mit Hilfe einer zusätzlichen Schleife am Buchstaben durchgesetzt (Abb. 13). Diese Praxis leitet sich aus dem mittelalterlichen Latein ab, in dem dies als gängige Abkürzung für die Schlussilbe „-is“ fungierte und sich somit zur graphischen Veranschaulichung eines *fis*, *cis* etc. anbot.<sup>118</sup> Obgleich diese Symbole gerade bei handschriftlichen Texten Leseschwierigkeiten hervorrufen können, ergibt sich die jeweilige Lösung jedoch meist aus dem Zusammenhang.

Entgegen der chromatischen Alterierung unterscheiden sich die rhythmischen Zeichen nicht in der Ober- und Unterstimme. Seit Petruccis Lautentabulaturen von 1507/08 werden sie auf die gleiche Weise dargestellt und einfach über die zugehörigen Claves gesetzt (die folgende

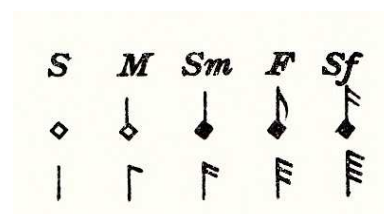


Abb. 14

<sup>114</sup> Vgl.: Riedel, Sp. 363.

<sup>115</sup> Vgl.: Apel: „Die Notation“, S. 45.

<sup>116</sup> Vgl.: Ebd., S. 33.

<sup>117</sup> Vgl.: Ebd., S. 27.

<sup>118</sup> Vgl.: Ebd., S. 28.

**Abbildung 14** enthält die metrischen Symbolr, welche bei einer wissenschaftlichen Transkription im Allgemeinen mittels der Reduktion 1:2 angegeben werden).

### 5.3 Stimmführung und Klangbild

Beim Intavolieren einer vokalen Vorlage gibt es zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten der Übertragung: 1. „in corpo“ meint eine griffmäßige Zusammenfügung der einzelnen Stimmen, so dass ausschließlich die Akkorde und die Melodieführung beibehalten werden und 2. „in partito“, also eine exakte Übertragung, welche die gesamte Stimmführung – zumindest im Notenbild – nachvollziehbar macht.<sup>119</sup> Die Anordnung der Stimmen in der Tabulatur änderte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts und hing darüber hinaus maßgeblich vom Urheber der Quelle ab. Zur Zeit der Alten Deutschen Orgeltabulatur wurde in den meisten Fällen direkt unter den Diskant der Bassus gesetzt und hierunter wiederum der Altus und der Tenor notiert.<sup>120</sup> Dies hielt Hans Buchner in seinem *Fundamentum* folgendermaßen fest: „Voces autem poteris iuxta animi tui voluntatem collocare et pro ut fueris assuetus. Sed tamen hoc sciendum est, discantum in hac nostra tabulatura debere versari inter lineas et spacia scripta, quae semper primum occupent locum et superiorem. Videtur quoque mihi, haud incommode factum, si Bassus discantui subiiciatur, Basso, altus: alto, tenor: Tenor quicquid est aliarum vocum.“<sup>121</sup> Von dieser universalisierten Anordnung differieren lediglich die „Heiligen Heist-Tabulatur“ sowie die Handschriften Johannes von Lublins, Fridolin Sichers und Arnolt Schlicks „Tabulaturen etlicher lobgesang“, in welcher die einzelnen Stimmen als Diskantus – Altus – Tenor – Bassus angeordnet sind. Dieses System wurde üblicherweise auch bei der späteren Neuen Deutschen Orgeltabulatur beibehalten.<sup>122</sup>

Obgleich Orgeltabulaturen in der Lage sind, die Stimmführungen exakt darzustellen, gestaltet sich die adäquate Übertragung der unterschiedlichen Melodielinien schwierig.

---

<sup>119</sup> Vgl.: Riedel, Sp. 361.

<sup>120</sup> Vgl.: Johnson, S. 113.

<sup>121</sup> „Die Anordnung der Stimmen aber kannst du nach deinem Gutdünken vonehmen und so, wie du es gewohnt bist. Man muß jedoch wissen, daß in unserer Tabulatur der Diskant in einem Notensystem geschrieben werden muß, das stets an erster und oberster Stelle stehen soll. Es erscheint mir auch nicht unbequem, den Bassus unter den Diskant zu setzen und darunter den Altus, und unter den Altus den Tenor: unter den Tenor, was an weiteren Stimmen noch da ist.“ (Hans Buchner: *Sämtliche Orgelwerke. Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Basel F I 8a* (= *Das Erbe deutscher Musik*; 54, Abteilung Orgel, Klavier, Laute; 5, hg. von Jost Harro Schmidt), 1974, S. 16.)

<sup>122</sup> Vgl.: Johnson, S. 113f.

Insbesondere wenn Stimmkreuzungen, beispielsweise zwischen Tenor und Bassus respektive Cantus und Altus – das heißt in der linken oder rechten Hand – auftauchen, sind diese klanglich nicht mehr vernehmbar. Auch Tonverdopplungen können zwar graphisch im Notenbild festgehalten werden, sind aber in der Praxis nicht ausführbar. Da nun allerdings im 16. Jahrhundert immer mehr eine transparente polyphone Struktur gefordert wurde, geriet man in einen „ständigen Konflikt zwischen realem Orgelklang, Notationsmöglichkeiten und Strukturwillen“.<sup>123</sup> Im Klangbild zeigte sich durch das Absetzen einer polyphonen Vokalvorlage in eine Komposition für Tasteninstrument eine tendenzielle Verschleierung des fließenden linearen Voranschreitens. Gerade in Kompositionen mit ruhigem Charakter und langen Notenwerten war der Hörer nicht mehr imstande, die unterschiedlichen Stimmbewegungen als solche wahrzunehmen. Da die Töne nunmehr nicht durch ein Legato verbunden werden konnten, so wie es die menschliche Stimme vermochte, sondern aufgrund der instrumentenspezifischen Bedingungen einzeln angeschlagen wurden, verwandelte sich das polyphone Gewebe in eine starre Folge vertikaler Akkorde.<sup>124</sup> Man kann „von einer nahezu vollständigen Auslöschung der ‚Stimmigkeit‘ zugunsten einer Folge von Klängen sprechen und einer daraus resultierenden Schwächung des im Satz wirksamen Bewegungsimpulses.“<sup>125</sup> Um diesem statischen Klang und dem aufgebrochenen Zusammenhalt im linearen Satzgeflecht entgegenzuwirken, wurden von den ausführenden Tabulatoren häufig Figurationen oder Kolorierungen in die einzelnen Stimmen eingewoben, um das mäßige Voranschreiten der verschiedenen Melodielinien zu beschleunigen und somit wieder ein verhältnismäßig zusammenhängendes polyphones Gewebe zu suggerieren. Diese Schlussfolgerung festigt sich auch durch die weiterführende Beobachtung, dass die Spielfiguren in der Regel nicht nur in der obersten Stimme, sondern im gesamten Satz – jedoch normalerweise nicht gleichzeitig – auftauchen und daher nicht als eine simple Ornamentierung einer einzelnen Stimme zu verstehen sind, sondern verschiedene Funktionen erfüllen können.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Vgl.: Edler, S. 24.

<sup>124</sup> Vgl.: Stefan Kunze: „Klang und Figuration: Zur Emanzipation der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“, in: *Deutsch-italienische Musikbeziehungen. Deutsche und italienische Instrumentalmusik 1600-1750*, hg. von Wulf Konold, München 1996, S. 70f.

<sup>125</sup> Vgl.: Ebd., S. 75f.

<sup>126</sup> Vgl.: Kunze, S. 76.

## 5.4 Kolorierungen

Kolorierungen sind besonders in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lediglich in vereinzelt Quellen vorhanden und auch Johannes von Lublin verwendet sie nur in wenigen Werken und in diesen Fällen hauptsächlich bei den Kadenzen.<sup>127</sup> Dennoch wird bereits im 15. Jahrhundert auf die Verzierung der Orgeltabulaturen mit unbeschriebenen Figurationen oder Diminutionen hingewiesen; allerdings berichtet keiner der uns bekannten Theoretiker in einem Traktat genauer davon, sodass über die tatsächliche Verwendung nur gemutmaßt werden kann. Im frühen 16. Jahrhundert hingegen werden die aufkommenden Kolorierungen sowohl in vokalen als auch in instrumentalen Lehrschriften behandelt. Hierbei ist bemerkenswert, dass zwischen vokalen und instrumentalen Diminutionen zunächst keine Unterschiede gemacht werden, was bei der unten behandelten Frage nach spezifisch instrumentalen Charakteristika (wozu Kolorierungen häufig pauschal gezählt wurden) eine wesentliche Rolle spielt.<sup>128</sup> Die Gewohnheit des nahezu unveränderten Übernehmens der Vorlage in die Tabulatur lässt sich durch den Entstehungsprozess selbst erklären: Da der Organist im ersten Arbeitsschritt zunächst die einzelnen Stimmen aus den Chor- oder Stimmbüchern spartieren musste, konnte er nicht gleichzeitig Verzierungen hinzufügen, sondern hätte dies in einem zweiten Arbeitsschritt, beziehungsweise bei einer abermaligen Abschrift erledigen müssen. Da bis ins 17. Jahrhundert das Stegreif-Kolorieren unter ausgebildeten Organisten weit verbreitet war, wurde dieser zweite Schritt üblicherweise eingespart und das figurative Ornamentieren direkt auf dem Instrument vorgenommen. Sogar gedruckte Orgeltabulaturen wurden häufig ohne Kolorierungen publiziert, was die Herausgeber gelegentlich als werbewirksamen Vorteil anpriesen, da sich der Organist in seiner Kunst auf diese Weise individuell entfalten könne.<sup>129 130</sup>

Das Grundprinzip der Diminutionen bestand in der Erschaffung von alternativen Fortschreitungen bei bestimmten Intervallen, die weniger melodisch ansprechende Aspekte

---

<sup>127</sup> Vgl.: Motnik: „Ludwig Senfl“.

<sup>128</sup> Vgl.: Lorenz Welker: Art. „Improvisation. III. 14. bis 16. Jahrhundert“, in: *MGG2*, Sp. 558f.

<sup>129</sup> Vgl.: Marko Motnik: „Deutsche Tabulatur: gebrauchlich oder verdrießlich?“, in: *Musicological Annual XLVII/2. Norddeutsche „Clavierstücke pedaliter“ zwischen Orgel und Saitenclavieren ca. 1650-1720*, S. 129. (Von nun an „Deutsche Tabulatur“)

<sup>130</sup> So schreibt beispielsweise Johannes Rühling in seiner Vorrede zu seinem 1583 herausgebrachten Tabulaturbuch: „[...] von den / Autoribus im Gesang ohne Coloraturen gesetzt worden, damit ein / jeglicher Organist solche Tabulatur auff seine Applica/tion bringen, und füglich brauchen kan.“ Zitiert nach: Howard Mayer Brown: *Instrumental Music printed before 1600*, Cambridge 1965, S. 320.

Auch **Johannes Woltz** schreibt zu seiner „Nova musices organicae tabulatura“ (1617): „Dieweil aber ein jeder sein sondere application / Coloraturen und Mordanten auff dem Clavier hatt: so hab ich diese stuck ohn alle Coloraturen setzen / vnd einem jeden seines beliebens solche damit zu adorniren frey stellen wollen“. Zitiert nach: Motnik: „Deutsche Tabulatur“, S. 129f.

bieten, als eher von rhythmischem Interesse sind. So wurde beispielsweise „die erste Note der Intervallfortschreitung mit einer Vielzahl kleinerer Notenwerte umspielt (daher Diminution) und der nachfolgende Intervallschritt entweder beibehalten oder – vor allem bei größeren Intervallen – mit Skalen aufgefüllt“<sup>131</sup>. Darüber hinaus enthielten die technischen Traktate auch verschiedene Anweisung für die formelhafte Ausschmückung von Kadenzen – vom einfachen trillerähnlichen Nachschlag bis hin zu virtuosen Skalen.<sup>132</sup> Bis Mitte des 16. Jahrhunderts bestanden die von den Organisten verwendeten Kolorierungen aus gänzlich stereotypen Formeln, die individuellen Charakter vermissen ließen, da die schriftlich fixierten Diminutionen hauptsächlich für unterrichtete Schüler notiert wurden. So listete neben anderen Hans Buchner in seinem oben genannten Fundamentum neun Tafeln mit entsprechenden Figurationen auf, die einzig dem Zweck des sturen Auswendiglernens gebräuchlicher Floskeln dienten, ohne eine eigentliche Kunst des schöpferischen Kolorierens zu lehren.<sup>133</sup> Erst ab ca. 1570 – also in etwa zeitlich parallel mit dem Aufkommen der Neuen Deutschen Orgeltabulatur – beginnt sich die Einstellung der Organisten hinsichtlich der erwähnten Ausschmückungen zu ändern, da nun entweder zur Gänze auf derartige Zusätze verzichtet wurde, oder man versuchte, die hinlänglich bekannten Formeln zu umgehen und dafür individuelle und originelle Verzierungen in die angefertigten Intavolierungen zu integrieren.<sup>134</sup> „In den Koloraturen der Tasten-Intavolierungen bereitete sich nicht nur das Arsenal der Ornamentik vor, die für die folgenden beiden Jahrhunderte stilprägend wurde. Nicht zu unterschätzen sind vielmehr die historischen Konsequenzen aus der Ausprägung jener Spielfiguren, die sich gelegentlich bereits zu regelrechten Motiven verdichten und durch ihr Wechseln zwischen den Stimmen die Ablösung der kontrapunktischen Linearität durch die ‚motivische Arbeit‘ anbahnen.“<sup>135</sup>

## 5.5 Instrumentaler Charakter

Wie bereits oben erwähnt, gibt es bei den Orgeltabulaturen die unterschiedlichen Übertragungsformen „in partito“ und „in corpo“. Die größtenteils getreuen Übertragungen „in partito“ haben den eminenten Nachteil, dass sie hauptsächlich aufgrund der hohen

---

<sup>131</sup> Vgl.: Welker, Sp. 558.

<sup>132</sup> Vgl.: Ebd., Sp. 558f.

<sup>133</sup> Vgl.: Edler, S. 24/26.

<sup>134</sup> Vgl.: Apel: „Geschichte der Orgelmusik“, S. 282.

<sup>135</sup> Vgl.: Edler, S. 28.

Stimmenanzahl und anderen Schwierigkeiten praktisch unspielbar sind. Bei den Tabulaturen „in corpo“ wurde hingegen versucht, die vokale Vorlage für den Organisten ausführbar zu machen, indem man die instrumentenspezifischen Voraussetzungen der Orgel berücksichtigte.<sup>136</sup> Dies geschah hauptsächlich in der Form von Streichungen jener Töne, die für die praktische Handhabung ‚weniger wichtig‘ waren. Allerdings wurden auch Änderungen vorgenommen, um dem übertragenen Stück einen anderen Charakter zu verleihen, beispielsweise indem Atempausen gefüllt oder Kolorierungen hinzugefügt wurden. Ab welchem Punkt einer vorliegenden Bearbeitung nun die Gattungsgrenzen überschritten wurden und aus einer vormaligen Vokalkomposition ein Werk für ein spezifisches Tasteninstrument geworden ist, lässt sich gerade im 16. Jahrhundert kaum beantworten. Allein schon die vage Unterscheidung zwischen Vokal- und Instrumentalstil ist eine fast unlösbare Aufgabe, die in der Musikwissenschaft lange diskutiert wurde. Armin Brinzing fasst die Debatte in seinen *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts* folgendermaßen zusammen: das Grundelement des Vokalen sei die ‚Sanglichkeit‘, welche bei gewissen Kriterien nicht mehr erfüllt sei. Diese Sanglichkeit wird wiederum anhand vier unterschiedlicher Punkte skizziert: das 1) „Überschreiten des natürlichen Umfangs einer der vier Gattungen der menschlichen Stimme (d. h. den Umfang einer Oktave beziehungsweise einer Dezime“, 2) das pausenlose Beschäftigtsein der Stimme, 3) die „Übertretung der für den sog. Klassischen (strengen) Vokalsatz geltenden Regeln“ und 4) kann von einer instrumentalen Bestimmung ausgegangen werden, wenn sich eindeutige Schwierigkeiten ergeben, den Text sinnvoll zu unterlegen. Zu den unzulässigen Elementen im Vokalsatz zählen unter anderem gehäufte Sprünge, zu große Intervalle, lange orgelpunktähnliche Haltetöne, vermehrt auftretende Synkopen und lange beziehungsweise zu häufig vorkommende Melismen.<sup>137</sup> Dieser Ansatz wird jedoch insofern problematisch, als man unmöglich von einem einzigen Instrumentalstil sprechen kann, bei dem offensichtlich alle noch so verschiedenen Instrumente zusammengekommen werden. Man kann aber festhalten, dass diese aufgelisteten Kriterien zumindest allesamt auf die Orgel zutreffen. Bei dem Großteil der übrigen Instrumente würden sich viele Elemente dagegen nicht ohne Weiteres als realisierbar erweisen, da schon die orgelpunktähnlichen Haltetöne z. B. auf dem Cembalo oder einem ähnlich konstruierten Tasteninstrument nicht möglich sind. Zusätzlich dazu widerspricht beispielsweise auch das pausenlose Beschäftigtsein der Stimme dem Grundprinzip fast aller Blasinstrumente.

---

<sup>136</sup> Vgl.: Motnik: „Deutsche Tabulatur“, S. 128.

<sup>137</sup> Vgl.: Armin Brinzing: *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, 2 Bde. (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 4), Göttingen 1998, S. 29f.



Dennoch hat sich im Allgemeinen ein einziges Kriterium als „instrumental“ herauskristallisiert, nämlich häufig wiederholte ornamentale Melodiebildungen respektive Kolorierungen, auch wenn der Übergang zum vokal unausführbaren Stil fließend ist.<sup>138</sup>

Es steht außer Frage, dass die Organisten diese ornamentalen Melodiebildungen den Tabulaturen hinzugefügt haben, um die übertragene Komposition ein Stück weit an die Orgel anzupassen. Daher findet man in der entsprechenden Forschungsliteratur auch häufig die etwas pauschale Aussage, dass Figurationen am deutlichsten den instrumentalen Charakter demonstrieren.<sup>139</sup> Allerdings kann man Kolorierungen nicht einfach als rein instrumentales Spezifikum klassifizieren, da wir bereits festgestellt haben, dass im 16. Jahrhundert kein Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Diminution gemacht und überdies auch in den zeitgenössischen Lehrwerken immer wieder betont wurde, dass der Gesang Vorbildfunktion für die instrumentale Praxis hatte.<sup>140</sup> Da auch in der ursprünglichen Vokalvorlage Ornamente durch den Sänger angebracht werden konnten, muss man von Fall zu Fall unterscheiden, ob gewisse Verzierungen tatsächlich nur durch ein Tasteninstrument ausführbar wären – beispielsweise wenn keinerlei Atempausen intendiert waren oder sich der stimmliche Ambitus für einen Sänger oder eine Sängerin als nicht realisierbar herausstellt.

## 6 Die Motetten Ludwig Senfls

Die Vorlagen der vier durch Johannes von Lublin gesammelten Intavolierungen Ludwig Senfls – *Vita in Ligno*, *Philippe qui videt me*, *Ave rosa sine spinis* und *Homo quidam fecit coenam* – gehören alle der Gattung Motette an, was ebenfalls auf einen großen Teil der in der restlichen Handschrift notierten Werke zutrifft. Die Fokussierung auf diese spezielle Gattung kann möglicherweise dadurch erklärt werden, dass in vielen Kirchenordnungen das so genannte „Motetten-Schlagen“, das heißt das Vortragen einer Motette auf der Orgel, verlangt wurde und somit einen festen Platz im Gottesdienst einnahm. Die Organisten konzentrierten sich daher größtenteils auf diese Gattung und suchten sich deshalb ihre

---

<sup>138</sup> Vgl.: Ebd., S. 30.

<sup>139</sup> Beispielsweise bei Kunze, S. 69.

<sup>140</sup> Vgl.: Welker, Sp. 559.

Bearbeitungsvorlagen entsprechend aus.<sup>141</sup> Von Ludwig Senfl sind heute in etwa einhundertdreißig Motetten überliefert, welche bisher leider noch nicht zur Gänze ediert sind, sodass aus dem vorhandenen Material kaum einheitliche Charakteristika abgeleitet werden können. Des Weiteren ist es schlechterdings unmöglich, eine Werkchronologie anzufertigen, da die genauen Entstehungszeiten der einzelnen Kompositionen nur schwer oder gar nicht zu eruieren sind.<sup>142</sup> Senfls Motetten, welche ausnahmslos in deutschen Quellen überliefert sind, haben größtenteils einen lateinischen Text; nur sehr wenige Werke sind in deutscher Sprache gehalten.

Da Senfl sich schon früh sehr intensiv mit Heinrich Isaacs Œuvre und ab etwa 1520 mit Josquin Desprez' Werken beschäftigt hat, orientierte er sich stilistisch besonders bei seinen Motettenkompositionen an den beiden Musikern, indem er nicht nur technische Kompositionsmerkmale, sondern auch einzelne Cantus firmi übernahm.<sup>143</sup> Heinrich Isaac (ca. 1450 bis 1517) stand bis ca. 1515 an der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. als Hofkomponist in Diensten, wo Ludwig Senfl als Sängerknabe aufgenommen wurde und somit viele seiner Werke kennen lernen konnte. In der Folge entwickelte sich ein Lehrer-Schüler-Verhältnis (von Senfl in seinem autobiographischen Lied *Lust hab ich g'habt zur Musica* thematisiert), das man dergestalt beschreiben kann, dass Senfl Isaacs Kompositionen als Schreiber kopierte und diese für seine eigenen Werke – zunächst vornehmlich in seinen frühen Motetten – als Vorbild nahm, um darauf aufbauend einen eigenen Stil zu entwickeln.<sup>144</sup> Es ist nicht eindeutig nachvollziehbar, welche Kompositionen Senfl tatsächlich gekannt hat; Stefan Gasch geht jedoch davon aus, dass es all jene Werke sein müssten, die Heinrich Isaac für die kaiserliche Kapelle geschrieben hat, das heißt: dreizehn Credo-Sätze, die als „Choralis Constantinus“ später von Senfl selbst herausgegebene Proprien-Sammlung sowie mehr als zwanzig vier- bis sechsstimmige Messen. Von Isaacs Motetten war Senfl zumindest mit jenen vertraut, welche er in seine 1520 veröffentlichte Sammlung „Liber selectarum cantionum“<sup>145</sup> (Augsburg, Grimm & Wirsung) aufgenommen hat, darunter *Ave sanctissima Maria*, *Prophetarum maxime*, *O Maria*, *Mater Christi* sowie

<sup>141</sup> Vgl.: Motnik: „Deutsche Tabulatur“, S. 126f.

<sup>142</sup> Vgl.: Stefan Gasch: „*Hic jacet ... Isaci discipulus* – Heinrich Isaac als Lehrer Ludwig Senfls“, in: *Heinrich Isaac* (= Musik-Konzepte 148/149), hg. von Ulrich Tadday, München 2010, S. 155. (Von nun an „Heinrich Isaac“)

<sup>143</sup> Vgl.: Martin Bente: Art.: „Ludwig Senfl“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. 81.

<sup>144</sup> Vgl.: Gasch: „Heinrich Isaac“, S. 168/154.

<sup>145</sup> Die Sammlung enthält vierundzwanzig lateinische Motetten und stellt das erste Motettenbuch dar, das in Nordeuropa publiziert wurde. Lediglich eine Veröffentlichung von Mewes mit den Werken Jacob Obrechts in Basel 1510 ist früher entstanden. (Martin Picker: „Liber selectarum cantionum (Augsburg: Grimm & Wirsung, 1520), A Neglected Monument of Renaissance Music and Music Printing“, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert* (= Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3), hg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, S. 149.)

die beiden sechsstimmigen Staatsmotetten *Optime divino* und *Virgo prudentissima*.<sup>146</sup> Wenn auch der Stil seiner eigenen Werke durch Heinrich Isaacs Kompositionen beeinflusst wurden, deren eindeutige Vorbildfunktion besonders in seinem Frühwerk nachvollziehbar wird, konnte sich Senfl im Laufe seines kompositorischen Schaffens jedoch von Isaacs Mentorschaft lösen und einen eigenen Stil ausprägen, der auch durch seine Beschäftigung mit anderen Komponisten – wie etwa Josquin Desprez – gefördert wurde.

Ab etwa 1520 begann sich Ludwig Senfl darüber hinaus verstärkt mit den Werken anderer franko-flämischer Komponisten und im Besonderen mit jenen Josquins auseinanderzusetzen, zu welchem er zwar kein persönliches Verhältnis pflegte, dessen Werke jedoch im Repertoire der Hofkapelle Maximilians vorhanden waren.<sup>147</sup> Senfls Wertschätzung gegenüber Josquin verdeutlicht sich ebenfalls im bereits erwähnten „*Liber selectarum cantionum*“, in welchem Josquin noch vor Isaac und Senfl selbst mit sieben Motetten der am häufigsten vertretene Komponist ist. Neben dem berühmten *Miserere mei Deus* wählte Senfl folgende Werke: *Praeter rerum seriem*, *O virgo prudentissima*, *Benedicta es celorum Regina*, *Inviolata integra et casta*, *De profundis* und das *Stabat mater*. Gerade die letztgenannte Komposition ist für unsere getroffene Auswahl interessant und wird anschließend noch näher besprochen. Stilistisch orientierte sich Senfl in seinen eigenen Motetten besonders an den seit Josquin stark von der Syntax beeinflussten Textdarstellungen, die „eine expressive deklamatorische Qualität aufweisen und dazu tendieren, aufeinanderfolgende soggetti variativ miteinander zu verknüpfen und dadurch eine größere musikalische Einheit zu schaffen“.<sup>148</sup> Auch Senfl bemühte sich, überflüssige Ausschmückungen aus dem Satz zu streichen, um die Textverständlichkeit und die Wortausdeutung in den Vordergrund zu rücken. Zu diesem Zwecke wurden lediglich bedeutungsvolle Wörter oder Silben mit Figuralmotiven unterlegt, wohingegen sich die übrige Melodik sonst eher am Lied orientiert und sich syllabisch dem Wort unterordnet.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Vgl.: Gasch: „Heinrich Isaac“, S. 153f.

<sup>147</sup> Vgl.: Picker, S. 156.

<sup>148</sup> Birgit Lodes: Art. „Ludwig Senfl“, in: *MGG2*, Sp. 585.

<sup>149</sup> Vgl.: Arnold Geering: Art.: „Ludwig Senfl“, in: *MGG1*, Sp. 511f. / Bente, S. 81.

## 6.1 Senfls Motetten für Orgeltabulatur

Von den schätzungsweise einhundertdreißig Motetten, die Ludwig Senfl komponiert hat, sind vor allem die populärsten Stücke, wie *Vita in Ligno* oder *De Profundis*, wiederholt als Vorlage für Lauten- und Orgelintavolierungen verwendet worden. Auf die zahlreichen vorhandenen Lautenbearbeitungen soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.<sup>150</sup> In der folgenden Darstellung der überlieferten Orgeltabaturen wird hingegen deutlich, welche bestimmen Werke für die Übertragungen favorisiert wurden, auch wenn betont werden muss, dass der Großteil aller jemals niedergeschriebenen Intavolierungen verloren gegangen oder schlicht vernichtet worden ist. Nach dem Tod eines Organisten war es im 16. und 17. Jahrhundert durchaus üblich, seine nachgelassenen Handschriften – falls sie, wie in den meisten Fällen, nur für den persönlichen Gebrauch bestimmt waren – nicht weiter zu verwenden oder auch nur aufzubewahren.<sup>151</sup> Daher fehlen uns heute nicht nur interessante oder womöglich bedeutende Orgelwerke, sondern darüber hinaus auch Verbindungsglieder, welche die nähere Herkunft mancher Abschriften klären könnten – so wie es bei der angeblichen Tabulaturvorlage für die Lublinsche Sammlung der Fall ist.

Augenscheinlich stellte nicht jede Motette eine geeignete Vorlage für eine Orgeltabulatur dar, da von den einhundertdreißig Motetten Senfls – eingedenk der verloren gegangenen Quellen – lediglich zehn verschiedene Stücke in diversen Bearbeitungen vorliegen. Obwohl dies auch teilweise an der Verbreitung der einzelnen Werke liegen mag, kristallisiert sich dennoch heraus, welche Werke bei den Organisten offensichtlich als besonders beliebt galten, wie etwa die dreiteilige Motette *Qui propheticè prompsisti* (beziehungsweise der früher entstandene dritte Teil *Vita in Ligno moritur*), die im Übrigen auch zu einem populären Lautenwerk avancierte und welche in insgesamt fünf Quellen – drei Handschriften und zwei Drucken – für Orgel erhalten ist. Ebenfalls mit drei Quellen (jeweils zwei Handschriften und einem Druck) sind *De profundis clamavi* (i) 5v. sowie *Ecce dominus veniet* 5v. vergleichsweise häufig überliefert. Die übrigen Motetten liegen hauptsächlich in einer einzigen Bearbeitung vor. Die wenigsten dieser Werke wurden bisher transkribiert und ediert, wobei die hier analysierten Intavolierungen in der Lublin-

---

<sup>150</sup> Zu diesem Thema empfiehlt sich die Diplomarbeit von Jonas Pfohl: *Lautenintavolierungen zu Ludwig Senfls Kompositionen*, Wien 2011.

<sup>151</sup> Burckhardt Köhler: „Pommersche Organisten im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert“, in: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donaauraum vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, hg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn 1994, S. 66.

Handschrift jedoch schon 1963 von John R. White bearbeitet und als CEKM-Ausgabe publiziert wurden.

### **Quellen:**<sup>152</sup>

- 1) **Qui propheticè prompsisti - 2. p. Qui expansis in cruce manibus - 3. p. Vita in Ligno moritur**, 5v.

#### **Handschriften**

- **1.1:** D-B Sammlung Bohn Ms. mus. 18, [no. 1], fol. 102v-105r, 5v., (Reihenfolge 3.p. – 1.p. – 2.p.)
- **1.2:** D-B Sammlung Bohn Ms. mus. 119 (Reihenfolge: 3.p. – 1.p. – 2.p. – 4.p. – 5.p.) (olim Breslau, Stadtbibliothek)
- **1.3:** PL-Kp Ms. 1716 (**“Lublin-Tabulatur”**), fol. 171r-172r, 1540 *Vita in Ligno moritur*, anon., oGk-tab., 5v., nur 3.p.
- **1.4:** PL-Wn rkp. 564 (**„Heiligen-Geist-Tabulatur“**), S. 230, 286, 328, anon., 5v., nur 3.p. (Abschrift von **1.3.**)

#### **Drucke**

- **1.5.** Brown 1583<sup>4</sup> (D-ROu) (**Jacob Paix: „Ein Schön Nvtz- und Gebreüchlich OrgelTabulaturbuch“**), nr. 19, fol. 70v-75r, A 5., anon., in unterschiedlicher Reihenfolge: 3.p. – 1. p. – 2.p., Neue Deutsche Orgeltabulatur, 5v.
- **1.6.** Brown 1583<sup>6</sup> (D-W) (**Johannes Rühling: „Tabulaturbuch“**), nr. 32, fol. 54v-56r, De PASSIONE CHRISTI, anon., 5v, nGk-t, in unterschiedlicher Reihenfolge: 3.p. – 1.p. – 2.p.

- 2) **Ave rosa sine spinis – 2.p. Dominus tecum miro / Benedicta tu in mulieribus**, 5v.

#### **Handschrift**

- **2.1.** PL-Kp Ms. 1716, fol. 147v-151r, anon., oGk-tabl., 5v.

---

<sup>152</sup> Für die Auflistung danke ich Stefan Gasch und Sonja Tröster.

3) **Da pacem domine (i) – 2.p. Quia non est, 5v.**

**Handschrift**

- **3.1.** PL-Wn rkp. 564, S. 272-274, *Ludovico Sveycer*, oGk-tab., 5v
- **3.2.** Vorlage: D-Mbs Mus. Ms. 19

4) **De profundis clamavi (i) – 2.p. A custodia matutina, 5v.**

**Handschrift**

- **4.1.** A-Kla Ms. GV 4/3, fol. 14r-16r, *De profundis .5. vocu[m] Ludo. Senfl[ius].*, nGk.tab., 5v.

**Drucke**

- **4.2.** Brown 1583<sup>6</sup> (D-W), nr. 81, fol. 128v-130r, DOMINICA XXII. POST TRINITATIS / *De pro=fundis / Clamaui. / Ludo=uicus / Senffel. / Quin[que] vocum.*, nGk-tab., 5v.

5) **Ecce dominus veniet, 5v.**

**Handschriften**

- **5.1.** D-B Sammlung Bohn Mus. ms. 6 [nr. 112], fol. 130v-131r, *Auctore Incerto*, 5v., nGk-tab.
- **5.2.** D-B Sammlung Bohn Mus. ms. 6 [nr. 113], fol. 150v-151r, anon., 5v., nGk-tab.

**Druck**

- **5.3.** Brown 1583<sup>6</sup> (D-W), no. 3, fol. 5v-6r, anon., nGk-tabl., 5v.

6) **Homo quidam fecit coenam (iii) – 2.p. Quia parata sunt – 3.p. Venite comedite, 4v.**

**Handschrift**

- **6.1.** PL-Kp Ms. 1716, fol. 36v-37r, anon., nur 1.p., oGk-tab., 4v.

7) **O (quam) admirabile commercium, 5v.**

**Handschrift**

- **7.1.** D-B Sammlung Bohn Ms. mus. 6, [nr. 90], fol. 97v-98r, *LudoVici Senfel*; 5v., nGk-tab.

**Druck**

-7.2. D-Han 1540<sup>4</sup>

8) **O sacrum convivium – 2.p. Mens impletur, 5v.**

**Drucke**

- **8.1.** Brown 1589<sup>6</sup> (D-Mbs) (**Jacob Paix: “Thesaurus motetorum”**), nr. 7, Lud. Senfl (index), nGk-tab., 5v.
- **8.2.** D-Mu 4° Ast. 401 (Vorlage?)

9) **Philippe qui videt me, 6v.**

**Handschrift**

- **9.1.** PL-Kp Ms. 1716, fol. 173v-174v., anon., Muteta philipe qui videt me. Resolutum p[er] N[icolaus] C[racoviensis], oGk-tab., 5v., (eine Quint runter transponiert)

10) **Nisi dominus aedificaverit – 2.p. Cum dederit dilectis suis, 5v.**

**Handschrift**

- **10.1.** A-Kla Ms. GV 4/3, fol. 20v-21v, *Ludo: Sen[n]fl.4. vocom.*, nGk-tab., 4v.

## 7 Analyse

Im Analyseteil sollen die fünf Intavolierungen von Ludwig Senfl näher untersucht werden, wobei deren allgemeiner Aufbau und jene verändernden Eingriffe, die Johannes von Lublin gegenüber der originalen Vokalvorlage vorgenommen hat, im thematischen Zentrum stehen. Hierbei ist von besonderem Interesse, ob Elemente, wie beispielsweise Kolorierungen oder andere Modifizierungen, auftauchen, die den erörterten Werken einen instrumentenspezifischen Ausdruck verleihen. Der Entstehungsprozess der meisten Werke ist weitgehend unbekannt; lediglich bei *Vita in Ligno moritur* kann dieser im Zuge der separaten Betrachtung des Werkes beachtet werden. Bei *Homo quidam fecit coenam* sowie *Ave rosa sine spinis* erweist sich besonders der unmittelbare Vergleich zum Josquinschen Motettenschaffen als erkenntnisreich und soll in den entsprechenden Kapiteln weiter ausgeführt werden.

### 7.1 *Vita in Ligno moritur*, 5v.

#### 7.1.1 Die Reihenfolge der *partes*

Text der Vorlage:

*Vita in Ligno moritur,*  
*infernus ex morsu despoliatur.*

Bei Senfls Vorlage von *Vita in Ligno moritur* (fol. 171r bis 172r) handelt es sich eigentlich um den dritten Teil einer Motette mit den anderen beiden *partes*: *Qui propheticè prompsisti* und *Qui expansis in cruce manibus*, deren Text zur Liturgie des Stundengebets am Gründonnerstag gehört. Ziehen wir die anderen überlieferten Intavolierungen zu Rate, können wir feststellen, dass auch die „Heiligen-Geist-Tabulatur“ lediglich den dritten Teil beinhaltet. Es ist allerdings sehr wahrscheinlich, dass die Lublin-Tabulatur jener vorherging, also deren textliche Vorlage darstellt, sodass dem späteren Schreiber die anderen beiden Teile offensichtlich nicht bekannt waren. Darüber hinaus fällt jedoch auf, dass sowohl in den Breslauer Handschriften D-B Sammlung Bohn Ms. mus. 8 sowie Ms. Mus. 11 als auch bei Jacob Paix in seinem „Schön Nvtz- und Gebreüchlich OrgelTabulaturbuch“ (Brown 1583<sup>4</sup>)



und ebenso bei Johannes Rühling in seinem „Tabulaturbuch“ (Brown 1583<sup>6</sup>) die einzelnen *partes* in eine andere Reihenfolge gebracht werden, indem sie *Vita in Ligno* an den Anfang stellen und die *prima* und die *secunda pars* hiernach setzen. Es stellt sich daher die Frage, wie Senfls Motette ursprünglich formal gestaltet war und warum in einigen Quellen (so auch in vielen Lautentabulaturen) lediglich der dritte Teil separat überliefert ist. Die Gründe hierfür lassen sich in deren nachvollziehbarer Entstehungsgeschichte finden, die glücklicherweise durch zeitgenössische Dokumente belegt ist. Diese bestehen aus einem Briefwechsel aus dem Jahr 1536 zwischen Ludwig Senfls Kopist Lukas Wagenrieder und Herzog Albrecht von Brandenburg, den Martin Bente in seinem Buch *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls* wiedergibt. Zunächst schreibt Wagenrieder am 9. Februar an den Herzog und bittet ihn um eine vollständige Bestandsliste der ihm bekannten Senfl-Werke, um ihm bei Bedarf neue Kompositionen zukommen lassen zu können.<sup>153</sup> Am 23. Juli sendet Albrecht ihm das gewünschte Verzeichnis, woraufhin Wagenrieder antwortete: “[...] wie wol sy nit New aber seer guet vnd künstlich sein, vnd nit im register stend, aber das vita in Ligno steet im register, doch nur der selb tayl allain, der ist der letst, ludwig sennfl hat sider die zween ersten tayl darzue gemacht, die ich dann auch nach ordnung wie sy stend nacheinander geschribn hab [...]”<sup>154</sup>. Aus diesen Zeilen ergibt sich zunächst, dass Ludwig Senfl augenscheinlich den *Vita in Ligno*-Teil als erstes vertonte und erst eine geraume Zeit danach die weiteren zwei *partes* hinzukomponierte. Die genaue Entstehungszeit lässt sich wie bei den meisten Werken Senfls nicht bestimmen, wobei dennoch eingegrenzt werden kann, dass *Vita in Ligno* zumindest vor 1528 und *Qui propheticè prompsisti* sowie *Qui expansis* etwa zwischen dem Anfang der 1530er Jahre und 1537 komponiert sein müssten.<sup>155</sup> Wagenrieder stellt in seinem angeführten Brief auch klar, dass die Reihenfolge der neu zusammen gesetzten Motette *Qui propheticè prompsisti* – *Qui expansis in cruce minibus* – *Vita in Ligno* sein soll, was bedeutet, dass Jacob Paix, Johannes Rühling und die Schreiber der Breslauer Quellen sich eher an dem chronologischen Erscheinungsverlauf orientierten, als an der intendierten Reihenfolge. Außerdem könnte es auch eine logische Erklärung dafür bieten, warum Johannes von Lublin die ersten beiden *partes* nicht als Vorlage verwendete. Obwohl Senfl diese zwei jüngeren Teile zu dem Zeitpunkt bereits komponiert hatte, dürfte Lublin nur eine unvollständige Quelle zur Verfügung gestanden haben, welche die beiden neuen Abschnitte noch nicht beinhaltete.

<sup>153</sup> Martin Bente: *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls*, Wiesbaden 1968, S. 337. (Von nun an „Quellenkritik“)

<sup>154</sup> Bente: „Quellenkritik“, S. 338.

<sup>155</sup> Stefan Gasch: „Ludwig Senfl, Herzog Albrecht und der Kelch des Heils“, in: *Senfl-Studien 1*, hg. von Stefan Gasch, S. 411f. (Von nun an „Ludwig Senfl“)

Wenn wir davon ausgegangen sind, dass der Druck „Novum et insigne opus musicum“ als unmittelbare Vorlage gedient hat, lässt sich die weiterführende Vermutung anstellen, dass Johannes vielleicht nur eine unvollständige Abschrift einsehen konnte, da der Druck nämlich alle drei *partes* umfasst. Prinzipiell sammelte Johannes in seiner Handschrift weitgehend kurze Stücke – auch *Homo quidam fecit coenam* hat er nicht vollständig übernommen – doch ist ferner auch durchaus möglich, dass Johannes die anderen beiden *partes* zu unbekannt schienen. *Vita in Ligno* verbreitete sich nach seinem ersten Erscheinen sehr schnell im deutschsprachigen Gebiet und wurde zu einem der populärsten Werke Senfls, ob in Form der Vokalkomposition, der Orgel- oder der Lautentabulatur. So erfahren wir beispielsweise durch einen Bericht des Eucharius Hoffmann aus dem Jahre 1572, welche bestimmten Komponisten als besonders beliebt galten und welche ihrer Werke ausnehmend häufig in den Lateinschulen gesungen wurden. Darunter finden sich drei Werke von Josquin Desprez (*Stabat mater*, *In exitu Israel* und *Qui habitat in adiutorio*), eine Motette von Heinrich Isaac (*Virgo prudentissima*) sowie Ludwig Senfls *Tu pulchra es* und *Vita in Ligno*.<sup>156</sup> In einer der anderen Handschriften, die Tabulatur D-B Sammlung Bohn Ms. Mus. 119, das ab ca. 1558 niedergeschrieben wurde, befinden sich nicht nur die drei *partes* von *Vita in Ligno*, sondern es wurden sogar noch zwei weitere Teile (*Domine miserere* – *Domine miserere*) ergänzt. Ob es sich hierbei jedoch tatsächlich um originäre Senfl-Kompositionen handelt, konnte bislang nicht eruiert werden.<sup>157</sup>

### 7.1.2 Das Schriftbild

*Vita in Ligno* befindet sich in der Handschrift auf den Folios 171r bis 172r und beginnt auf der ersten Seite ab der dritten Notenzeile. Der Titel steht daher nicht über dem ersten System, sondern nach dem Schlussakkord der davor stehenden Tabulatur *Dzijvnij Sposchob* rechts unter der zweiten Zeile. Die Platzaufteilung der Überschrift macht außerdem offenkundig, dass die verzeichnete Jahreszahl 1540 nicht gemeinsam mit dem Titel notiert wurde, sondern von Schreiber **A**, der das gesamte Stück kopiert hat, höchstwahrscheinlich nachträglich darüber gesetzt wurde.

<sup>156</sup> Eberhard Preußner: *Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrhunderts*, in: AfM 6 (Dez. 1924), S. 436.

<sup>157</sup> Vgl.: Motnik: „Ludwig Senfl“.

Das Schriftbild entspricht größtenteils jenen der anderen aufgenommenen Werke in der Sammlung. Die Noten und die Buchstaben sind weniger akkurat und sorgfältig niedergeschrieben als in den früheren Tabulaturen aus den Jahren 1537 oder 1538, wodurch eine gewisse Routine deutlich erkennbar wird. Dennoch lässt sich *Vita in Ligno* vergleichsweise gut entziffern und man kaum auf gravierende

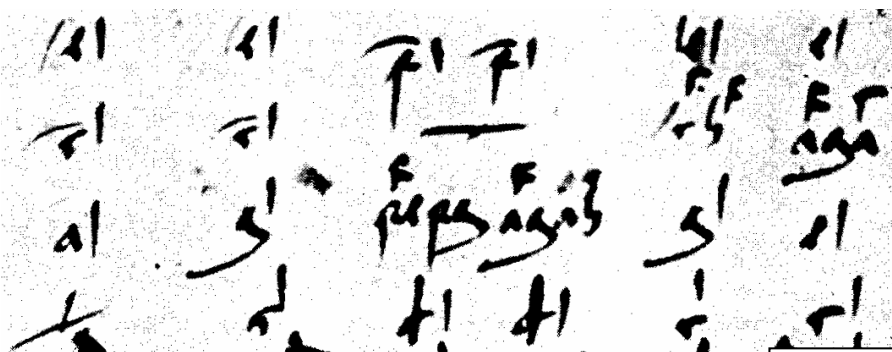


Abb. 15

Leseschwierigkeiten stößt. Einzig der an manchen Stellen mangelnde Platz führt dazu, dass Buchstaben gelegentlich sehr klein notiert wurden und eng beieinander stehen. Da im ersten Schritt die Notenzeilen (welche teilweise, wie fol. 172r/erste Zeile, markante Wellenlinien aufweisen, was möglicherweise daher rührt, dass die Seiten bereits zu einem Faszikel gebunden wurden und das Papier deswegen nicht ebenmäßig war) notiert wurden, konnte nicht immer exakt der für die nachfolgenden Unterstimmen benötigte Platz bemessen werden, sodass an einigen Stellen, (beispielsweise auf Folio 171v, die zweite Stimme im ersten System) die claves nur sehr knapp unter die entsprechende(n) Note(n) passen. Des Weiteren reicht auch der vertikale Raum zwischen den einzelnen Notensystemen nicht immer aus. Da der Kopist die separaten Stimmen nacheinander niederschrieb und nicht blockartig vorging, musste die fünfte Stimme sehr eng an die darunter stehende Notenzeile gesetzt werden, wodurch sich unter Umständen Leseschwierigkeiten ergeben können. Da Schreiber A allerdings die künftigen Platzmängel offensichtlich schon zu Beginn seiner Niederschrift absehen konnte, hat er die Rhythmuszeichen an manchen Stellen nicht über die Buchstaben, sondern seitlich daneben verzeichnet, um zusätzlichen Raum zu gewinnen (Abb. 15, fol. 172r, zweite Zeile).

Die Anzahl der Notenlinien beläuft sich, mit Ausnahme von Folio 171r/vierte Zeile, auf sieben. Da auch hier Platz gespart werden musste, wurden bei Bedarf keine zusätzlichen Linien eingefügt, sondern der hier durchgängig verwendete G-Schlüssel je nach Lage auf die fünfte oder sechste Notenlinie verschoben. In der Regel geschieht diese praktische Änderung am Anfang der jeweiligen Notenzeile; lediglich auf Folio 171v/vierte Zeile wird der Schlüssel innerhalb des Systems versetzt. Alle übrigen Betrachtungen zum analysierten Notenbild entsprechen gemeinhin auch den anderen Senfl-Intavolierungen. So sind üblicherweise keinerlei Mensurzeichen vorhanden, da beinahe die gesamte Motettenliteratur

des mittleren und späten 16. Jahrhunderts im Alla Breve-Takt (beziehungsweise Tempus imperfectum diminutum) steht und dieser stillschweigend vorausgesetzt wird.<sup>158</sup> Allein der nur selten auftauchende Tripeltakt wird meist durch eine „3“ gekennzeichnet (wobei dies bezüglich unserer hier untersuchten Senfl-Stücke nicht für *Vita in Ligno*, sondern nur für *Ave rosa sine spinis* sowie *Philippe qui videt me* gilt). Auch die Rhythmusschreibweise in der Mensuralstimme wird in der gesamten Handschrift beibehalten: die Balken über den Notengruppen mit demselben Rhythmus werden nicht durchgezogen, sondern stehen nur über der ersten Note, sodass die folgenden keinen Notenhals aufweisen (**Abb. 16**, fol. 171v, erste Zeile). Durch die eingehaltenen Räume zwischen den einzelnen Notengruppen wird jedoch meistens deutlich, worauf sich die verkürzte Rhythmusangabe beziehen soll. Zwar ist

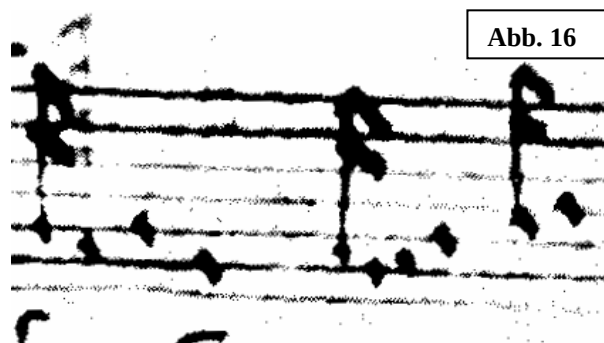


Abb. 16

Lublins Handschrift nicht die einzige Quelle, in welcher diese pragmatische Schreibweise vorkommt, aber da die Alte Deutsche Orgeltabulatur diesbezüglich keine normierende Regelungen aufweist, muss es bei einer Übertragung beachtet werden, da sie ein mehr oder

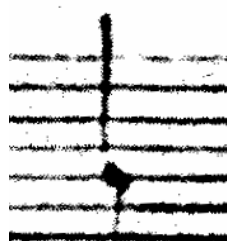


Abb. 17

minder individuelles Charakteristikum darstellen. Dasselbe gilt für die Notierung der chromatischen Alterierungen, die jeder Organist auf seine persönliche Weise notieren konnte. Lublin orientierte sich hierbei an der gängigen Methode, an den betreffenden Notenköpfe einen senkrecht nach unten ragenden Strich hinzuzufügen (beispielsweise **Abb. 17**, fol. 171r, dritte Zeile).

### 7.1.3 Analyse und Vergleich mit der Vorlage

Sobald Lublins Intavolierung mit der originalen Motette verglichen wird, veranschaulicht sich drastisch, in welchem Ausmaß die bearbeiteten Fassungen in einigen Fällen von der ursprünglichen Vokalvorlage abweichen können. Bei *Vita in Ligno* ist die Senflsche Komposition so stark verändert worden, dass eine Verwandtschaft der zwei Werke nur auf den zweiten Blick feststellbar ist. Jedoch folgen die teils erheblichen Modifizierungen einem

<sup>158</sup> Vgl.: Motnik: „Deutsche Tabulaturen“, S. 133.

nachvollziehbaren Muster und wurden augenscheinlich vorgenommen, um die Motette in ein instrumentales Orgelwerk mit gattungstypischen Elementen zu umzuformen.

Das Stück beginnt mit einer Vorimitation im Diskant, der aus einer kolorierten Modifizierung des ersten Cantus Firmus-Abschnittes besteht. Dieser setzt sich aus den Tönen a – g – a – b – a – g – f – (g – a) zusammen, die in der Vorlage über dem Textteil „Vita in Ligno“ stehen und die in der ersten Stimme lediglich rhythmisch variiert sowie mit zwei zusätzlichen Diminutionen in Takt eins und Takt drei versehen werden. Die folgenden Stimmen sind hiernach die fünfte (Bassus), die den Cantus firmus ohne weitere Verzierung mit gleich bleibenden Semibreven bringt sowie die zweite, welche eine Quarte tiefer ansetzt und die Melodie zu Beginn (Takt<sup>159</sup> 4) zunächst mit einer Pause unterbricht und danach neu ansetzt. Der ursprüngliche Cantus Firmus, welcher durch die Verwendung von längeren Notenwerten gekennzeichnet ist, taucht sowohl im Tenor als auch im Contratenor secundus (respektive dritte und vierte Stimme) auf. In der Tabulatur jedoch wird die rhythmische Struktur des Cantus Firmus stark verändert und die Pfundnoten getilgt, sodass die Melodielinie nicht mehr als solche zu erkennen ist und sich in den polyphonen Satz eingliedert. Nur selten wird er als Brevis gesetzt und sobald dies doch einmal geschieht lediglich bei einzelnen Noten, wobei die einzige Ausnahme hierbei von der viertaktigen Passage von Takt 42 bis 44 gebildet wird, in welcher die Breven b – c' – g – f nacheinander stehen. In der Regel wird allerdings die Brevis in kleinere Notenwerte aufgespalten – beispielsweise in zwei Semibreven – oder es werden Pausen eingesetzt. Im Besonderen die Takte 49 bis 56 verdeutlichen, dass der Cantus Firmus auf keinen Fall als solcher übernommen werden sollte, da in der vokalen Vorlage der Contratenor secundus sein a sieben Mensuren lang halten muss, während es in der instrumentalen Bearbeitung in ein viel komplexeres rhythmisches Modell übertragen wurde (Takt 49 bis 51), hiernach drei Takte Semibreven folgen und erst die letzten zwei Takte (Takt 55 wurde bei Lublin ergänzt) Breven enthalten.

Neben den zahlreichen rhythmischen Veränderungen, die sich im gesamten Stück und in allen Stimmen finden, fallen besonders die Kolorierungen ins Auge. Im Allgemeinen kann gesagt werden, dass zum Zweck der Verzierung

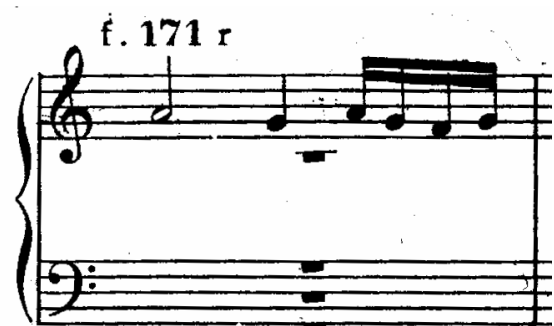


Abb. 18

<sup>159</sup> Da die Edition von White Taktstriche aufweist, soll hier der Einfachheit halber von „Takt“, dagegen bei den Senfl-Vorlagen, die Mensurstriche verwenden, durchgängig von „Mensur“ gesprochen werden.

oder auch des Auffüllens von längeren Notenwerten oder Pausen, sehr viele „neue“ Noten hinzugefügt wurden, welche die alte Struktur überlagern. Vornehmlich wurde der Diskant sehr viel stärker als die anderen Stimmen bearbeitet, sodass beispielsweise etwa sämtliche enthaltenen Fusae ergänzt wurden (einschließlich der Semifusae in Takt 24), die hauptsächlich in der Form wie in Takt 1 (**Abb. 18**) vorkommen. Anstatt schlicht eine Semibrevis einzutragen, wurde das g' in eine Minima und vier das g' umspielende Fusae aufgespalten. In der Regel wurden im gesamten Stück insbesondere die Semibreven und punktierte Noten in kleinere Notenwerte umgewandelt, wobei der tragende Hauptton jeweils umspielt wird. Beispielsweise wurde in Takt 4f. (**Abb. 19**) bereits die Pause durch ein übergebundenes f' ausgefüllt, die

**Abb. 19**



Semibrevis b' durch die Minimen b' – g' – a' – b' ersetzt (Anfangs- und Endton der Figur entsprechen daher dem

Ausgangston), die folgende Terz a' – c'' wiederum mit der Durchgangsnote versehen und das c'' außerdem um eine Minima verkürzt. Des Weiteren kann besonders im ersten Teil konstatiert werden, dass die punktierten Minimen nicht beibehalten, sondern jeweils in drei Semiminimen geteilt und mit der unteren Nebennote kombiniert wurden. So wie beispielsweise in den Takten sechs, sieben und neun, in welchen aus **a'**: a' – g' – a', aus **b'**: b' – a' – b' und aus **c''**: c'' – h' – c'' wird. Die Ausmerzung längerer Notenwerte kann dadurch erklärt werden, dass sie bei der praktischen Verwendung auf einem Cembalo, einem Spinett o. ä. technisch nicht ausführbar wären, da die Töne auf diesen Instrumenten zu schnell verklingen und daher nicht so lange gehalten werden können. Da die Sammlung Lublins jedoch ausdrücklich für Organisten angelegt wurde, müsste dieser Erklärungsansatz ausgeschlossen werden. Bei diesem Element handelt es sich höchstwahrscheinlich einfach um eine willkürliche Konvention, die sich zu dieser Zeit für das Absetzen in eine Tabulatur verbreitet hat, ohne dass derartige Eingriffe als ein individuell für dieses Werk auferlegtes Konzept festgelegt wurden.<sup>160</sup> Obwohl offensichtlich längere Notenwerte in der Bearbeitung vermieden werden sollten, wurden nicht etwa viele Pausen hinzugefügt, sondern ganz im Gegenteil einige sogar beseitigt, wie in dem bereits besprochenen Beispiel in Takt vier oder in Takt 15/16 (**Abb. 20**) zu sehen ist: Hier wurden die beiden Semibreven g' und f' nicht nur in vier Semiminimen geteilt, sondern auch die folgende Pause sowie das Quintintervall f' – c'' gleichzeitig eliminiert respektive aufgefüllt, sodass die intavolierte Passage einen völlig

<sup>160</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Marko Motnik.

neuen Charakter erhält. In der Oberstimme kann man feststellen, dass einige Pausen aus der Motettenvorlage nicht übernommen, einige dafür jedoch an anderen Stellen wieder hinzugefügt wurden. Bei den entfernten Pausen handelt es sich vor allem um textbedingte Einschnitte, die am Ende eines musikalischen Phrasenbausteines stehen und die Struktur des Textes somit unterstreichen, gleichzeitig aber auch den Sängern als Atemzäsur dienen. Man kann diese Pausen daher als rein vokales Element klassifizieren, das Johannes von Lublin aus der



Abb. 20

angefertigten Orgelfassung entfernen wollte. Durch ihren gezielten Wegfall verliert das Werk ein Stück weit die zuvor textgenerierte Aufteilung in einzelne kurze Bausteine von höchstens fünf oder sechs Takten. Man kann zwar in der Bearbeitung beinahe ebenso viele Pausen wie in Senfls Vorlage zählen, diese wurden jedoch in der Weise verschoben, dass sie nicht mehr exakt mit den Textabschnitten korrespondieren und sich die relativ gleichmäßige Verteilung alle drei bis sechs Takte ein wenig verändert. Darüber hinaus kommt das oben genannte Kriterium des pausenlosen Beschäftigtseins der Stimme (siehe Kapitel 5.5) auch teilweise zum Tragen, da einige Passagen bis zu neun Takte anhalten (Takte 9 bis 17 und 23 bis 31). Zwar gibt es in Senfls Vorlage ebenfalls eine einzige Stelle, die sogar zehneinhalb Takte umfasst, doch macht hier allerdings der Text „moritur, infernus“ (Mensur 29) deutlich, dass der Sänger bei dem Komma atmen soll beziehungsweise muss und zwangsläufig eine Zäsur entsteht, die nur nicht ausnotiert ist. Der instrumentale Charakter von Lublins Intavolierung wird neben der Pausenverschiebung natürlich auch durch die Hinzufügung der anfangs erwähnten Kolorierungen unterstrichen, die für einen Sänger zwar gegebenenfalls realisierbar wären, jedoch eher den idiomatischen Eigenheiten eines Tasteninstrumentes entsprechen.

All die bisher besprochenen Modifizierungen wurden allein in der führenden Oberstimme vorgenommen. Die übrigen vier Stimmen wurden weitaus weniger bearbeitet und für Gewöhnlich wurde hier kaum neues musikalisches Material hinzugefügt, sondern hauptsächlich nur die rhythmische Struktur verändert. Dies betrifft vor allem die Verkürzung oder Aufteilung von längeren Notenwerten, wobei im Gegensatz zur Oberstimme keine zusätzlichen Kolorierungen ergänzt wurden. Im Besonderen wird dies beim Cantus firmus angewendet, der sowohl im Contratenor Secundus als auch im Tenor verwendet wird. Dieser

setzt in Takt 16 ein; doch statt einer Brevis steht hier eine punktierte Semibrevis ergänzt durch eine Minima und das darauf folgende g wird auf vier Zählzeiten (g – a – Pause – g) aufgeteilt. Auf diese Weise zieht sich der Cantus Firmus durch den gesamten Satz und wird somit rhythmisch nicht mehr exponiert, sondern einfach in die begleitenden Stimmen eingegliedert und unkenntlich gemacht. Das *Vita in Ligno* der Vorlage ist im Stimmgefüge sehr ausgeglichen konzipiert, wohingegen in der übertragenen Orgelbearbeitung durch die Ornamentierung der Oberstimme sehr auf die virtuose rechte Hand fokussiert und eine strikte Trennung zwischen Ober- und Unterstimme hervorgerufen wird. Im Prinzip gibt es überhaupt erst in Lublins Intavolierung eine Begleitung. Auch diese Änderung unterstreicht eindeutig die grundsätzliche Intention, die vokale Vorlage in ein Werk für Tasteninstrumente umzuformen, da Kolorierungen in den anderen Orgeltabulaturen im 16. und 17. Jahrhundert eher selten im Tenor oder im Bassus eingesetzt werden und wenn dann weit weniger ausgeprägt als im Diskant.

Zwar wird die textliche Komponente einer Vokalvorlage natürlich nicht in eine rein instrumentale Tabulatur übernommen, dennoch kann er eine große Rolle spielen, wenn musikalische Motive verwendet werden, die sich hinsichtlich Sprachduktus oder Wort-Ton-Verhältnis aus der früheren Textgrundlage generiert haben. Auch in dem hier besprochenen Stück wird jedem Textabschnitt ein eigenes musikalisches Motiv zugeordnet. Das „Vita in Ligno“-Motiv wurde oben bereits beschrieben und wird in den meisten Stimmen (abgesehen vom Diskant) nicht verändert. Der zweite Abschnitt (vormals über „infernus“) beginnt in Takt 29 und enthält in der Vorlage in der ersten Stimme einen signifikanten Quint- sowie in der zweiten Stimme einen Quartfall und der gesamte Melodieverlauf in den folgenden fünf Takten der Vorlage sowie der Übertragung verläuft abwärts, womit augenscheinlich auf die semantische Wortbedeutung Bezug genommen wird. Jedoch ist der markante Quintfall in der bearbeiteten Version nicht mehr vorhanden: die Stimme geht vom c'' noch eine Terz tiefer zum d' und beginnt dort eine aufwärts strebende Skala, die vom Rest der ursprünglichen Melodie jedoch überaus stark abweicht. Das eigentliche „infernus“-Motiv stellt allerdings der chromatische Wechsel mit der oberen Wechselnote dar, der normalerweise das c – b – c (Abb. 21, Unterstimme) betrifft,



Abb. 21

allerdings auch auf anderen Tonhöhen vorkommen kann. Das darauf folgende „ex morsu“-Motiv ähnelt dem eben besprochenen Thema sehr stark und es unterscheidet sich lediglich im zweiten



Intervall, das aus einer fallenden Terz besteht (die einzige Abwandlung in Takt 42/43 weist einen abschließenden Quintsprung auf). Dieses Motiv, das dem „infernus“-Motiv wahrscheinlich allzu ähnlich ist, taucht in Lublins Intavolierung jedoch relativ selten auf, da hierdurch zu viele monotone Wiederholungen generiert würden. Nur in den Takten 37 bis 39 (zweite Stimme) und 40/41 wird es in originärer Form verwendet, (**Abb. 22**, erste Stimme) bei allen anderen Stellen wird es verkürzt oder rhythmisch stark verändert wiedergegeben (beispielsweise Takt 40/41 in der dritten Stimme). Dem letzten Textfragment „despoliatur“ kann man gleich zwei Motive zuweisen: einmal die absteigende Melodie aus dem Tenor und Contratenor secundus (z. B. b – a – g – f – g – b – a in



den Mensuren 42 bis 48), die zwar übernommen wird, aber kein prägnantes Erkennungsmerkmal für den Text darstellt. Wesentlich signifikanter ist das folgende Motiv, welches hauptsächlich in den dominierenden Oberstimmen vorkommt und sich weniger über seine Intervalle als über das rhythmische Modell, bestehend aus drei Miniminen und zwei Semibreven, definiert. (**Abb. 23**) Die drei ersten Noten stellen hauptsächlich Tonrepetitionen dar (z. B. Takt 49 und 51), in einigen Fällen beginnt das Motiv jedoch mit einer aufsteigenden Quinte oder Quarte. Aber auch hier hat Johannes von Lublin dieses charakteristische Motiv nicht einfach ungesehen übernommen, sondern in vielen Fällen teilweise sehr stark abgewandelt, indem er die auftaktige Minima, welche der unbetonten



Abb. 23

Anfangssilbe „de-“, unterlegt ist, zu einer Semibrevis verlängert (Takt 45/46, erste Stimme) oder sie ganz weglässt (Takt 51/52, zweite Stimme). Eine getreue Übertragung des Motivs findet sich nur in der ersten Stimme in den Takten 49/50 sowie 51/52.

Es werden in der Tabulatur letztlich auch all jene Motive übernommen, die in der Vorlage ursprünglich durch die einzelnen Textbausteine beeinflusst wurden, wobei allerdings viele davon vergleichsweise stark modifiziert aufscheinen. Lublin versuchte offenbar, diese sprachgebundenen Motive zu verfremden und unkenntlich zu machen, sodass in vielen Fällen die vormalige Textbezogenheit wegfällt und auch der rhythmische Duktus verändert wird. Dies fällt

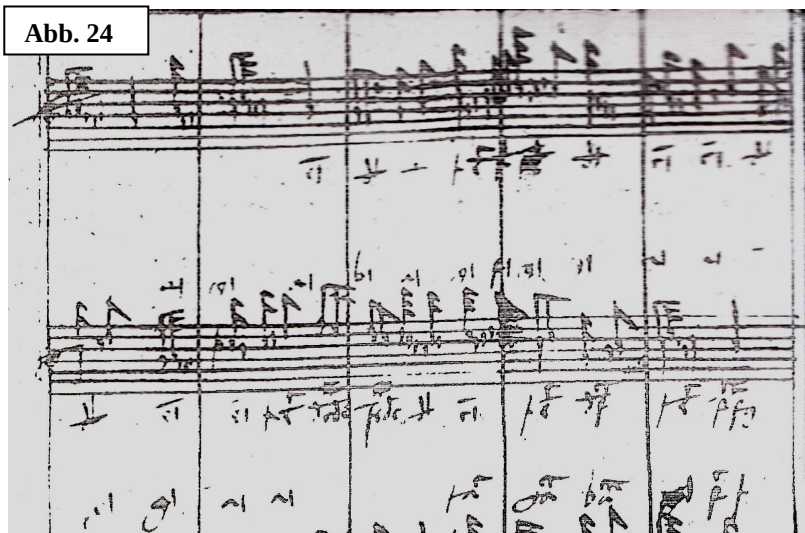
besonders bei den angesprochenen Tonrepetitionen im „despoliatur“-Motiv auf, weil dieses Element für gewöhnlich eher im Vokalrepertoire beheimatet ist, bei dem der Text klar und verständlich deklamiert werden soll (dies stellt, wie wir wissen, auch ein wesentliches Charakteristikum der Motetten und Lieder Ludwig Senfls dar). Da diese repetierenden Elemente in originärer Tastenmusik dagegen weniger häufig vorkommen, werden sie wahrscheinlich deshalb wesentlich seltener übernommen, als es bei einer getreuen Kopie der intavolierten Vorlage notwendig wäre.

#### 7.1.4 Exkurs: Die Intavolierungen von *Vita in Ligno* in der „Heiligen-Geist-Tabulatur“ und in Jacob Paix' Orgeltabulatur

Die Handschrift PL-Wn rkp. 564 entstand um das Jahr 1548 im Kloster des Heiligen Geistes-Ordens in Krakau,

also höchstwahrscheinlich örtlich nicht weit entfernt von der Sammlung des Johannes von Lublin. Wer diese Niederschrift tatsächlich erstellt hat, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, es ist aber durchaus nicht wobei aber

Abb. 24



ebenfalls nicht ausgeschlossen werden kann, dass der anonyme Schreiber mit Johannes oder auch mit Nicolaus Cracoviensis Kontakt hatte. Diese Beobachtung wird durch eine große Ähnlichkeiten der jeweiligen Notationsweise erhärtet, da auch die inhaltliche Beschaffenheit diese Beobachtung bestätigt und eine nähere Verwandtschaft zur Lublinschen Tabulatur nahe legt. Hier finden sich nicht nur Werke von Nicolaus, sondern neben anderen Konkordanzen auch Senfls Motette *Da pacem Domine*, seine Lieder *Aus gutem Grund* und *Ich stund an einem morgen* sowie das *Vita in Ligno*, welches hier sogar in drei verschiedenen Fassungen notiert ist. Hinsichtlich der Kolorierungen weichen diese drei Versionen stark voneinander ab, doch die an zweiter Stelle in der Quelle platzierte Version (S. 286f., **Abbildung 24** zeigt die ersten beiden Zeilen) weist eine dermaßen starke

Ähnlichkeit zu Lublins Intavolierung auf, dass sie unmöglich unabhängig voneinander hätten entstehen können. Die anderen beiden Fassungen sind wieder untereinander beinahe identisch und wurden höchstwahrscheinlich aus der gleichen Vorlage abgesetzt.<sup>161</sup>

Da die „Heiligen-Geist-Tabulatur“ leider nur als qualitativ mangelhafte Mikrofilmkopie erhalten ist, ergeben sich einige Schwierigkeiten die Noten und das Schriftbild im Allgemeinen zu entziffern. Auch kann sie nicht direkt aus der Handschrift an einem Instrument ausgeführt werden, da der Bass um eine Semibrevis versetzt zu früh beginnt und diese eklatante Verschiebung in der Folge beibehalten wird.<sup>162</sup> Der Vergleich der Schreiberhände zeigt aber, dass zum Einen alle drei Versionen vom selben Schreiber stammen und dass dieser sich zum Anderen von den Kopisten der Lublin-Handschrift deutlich unterscheidet. Dieser Rückschluss resultiert beispielsweise aus einer näheren Betrachtung des g-Schlüssels, dessen Strich nicht seitwärts verläuft, sondern in einem Schnörkel an das obere Ende des Buchstabens reicht. Eine gemeinsame Entstehung beider Quellen kann schon aus diesen oberflächlichen Gründen restlos ausgeschlossen werden.

Von den anderen bekannten *Vita in Ligno*-Bearbeitungen soll hier in aller Kürze ein besonders interessantes Beispiel zum Vergleich herangezogen werden, das etwa vierzig Jahre nach der Lublin-Handschrift entstanden und in einem deutschen Sammeldruck erschienen ist. Das Beispiel stammt aus Jacob Paix' (ca. 1556-1623) „Ein schön nutz unnd gebreüchlich Orgel Tabulaturbuch“ aus dem Jahre 1583. Der Druck stellt eine der wichtigsten Quellen für deutsche Klaviermusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dar und enthält neben siebenundzwanzig Motetten (davon dreizehn von Giovanni Pierluigi da Palestrina und acht von Orlando di Lasso) diverse Ricercari, siebenundzwanzig französische, deutsche und italienische Lieder, dreißig Tänze und zwei *canzoni alle francese*.<sup>163</sup> Wie oben erwähnt, wurden hier alle drei Teile der populären Motette aufgenommen, welche allerdings in der abweichenden Reihenfolge *Vita in Ligno moritur – Qui prophetice prompsisti – Qui expansis in cruce manibus* stehen. Im Vergleich zu Lublins Version der Senfl-Motette kann sofort konstatiert werden, dass Paix noch weit mehr Ornamente eingearbeitet hat. Wie er in seinem einleitenden Vorwort ausführt, hat er seine vorgenommenen Intavolierungen alle „mit grossem fleiss Coloriert“ und offensichtlich für Laien und Orgelschüler zusammengestellt, da er erklärende Kommentare zur technischen Ausführung der Kolorierungen gibt und auch die Mensur-Anordnung dazu dienen sollte,

---

<sup>161</sup> Vgl.: Motnik: „Ludwig Senfl“.

<sup>162</sup> Vgl.: Ebd..

<sup>163</sup> Clyde William Young: Art.: „Jacob Paix“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. 915.

dem Schüler eine bessere Übersicht zu verschaffen: „[...] dann auch das alle Mensur recht vntereinander geordnet werden: welches dann den anfahenden diser Kunst ein sehr grosser vorthail / vnd gar leicht hierauß zuschlagen ist.“ Darüber hinaus deutet auch sein zweites Tabulaturbuch „Thesaurus motetorum“ (1589) darauf hin, welches gänzlich ohne Diminutionen gestaltet und ausdrücklich an ausgebildete Organisten gerichtet ist.<sup>164</sup>

Wie bereits erwähnt wurde, sind Jacob Paix' Kolorierungen ausgeprägter als bei Lublin und darüber hinaus auch anders gestaltet. Beispielsweise verzieren sie nicht nur den Diskant, sondern auch alle restlichen Stimmen. Der erste Teil wird zunächst von der obersten Stimme dominiert, lediglich in der zweiten und dritten Mensur<sup>165</sup> taucht ein kurzes Wechselspiel mit dem Bassus auf. Erst ungefähr ab der achten Mensur wird auch die zweite Stimme verziert und in der Folge gestaltet sich der Satz vergleichsweise ausgeglichen

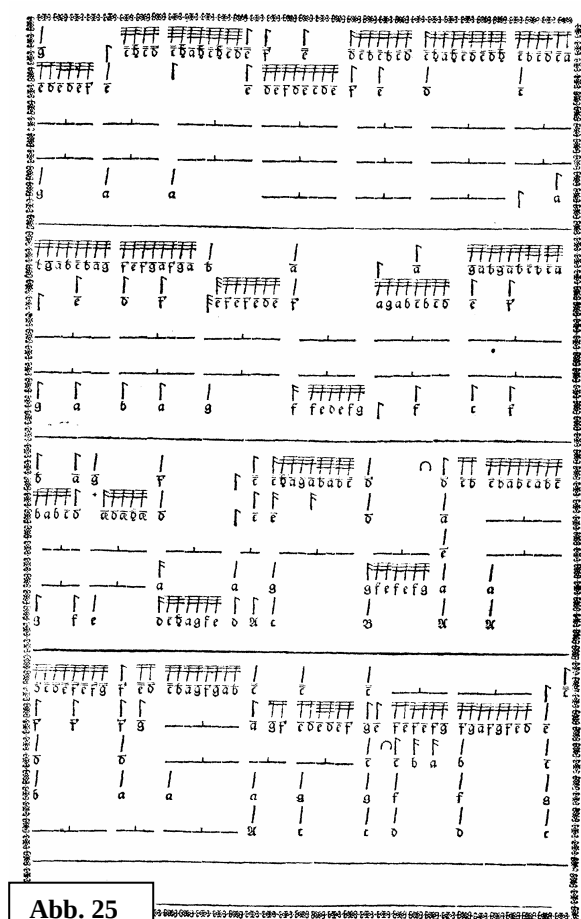


Abb. 25

satztechnische Veränderungen, was auf Lublins Version überhaupt nicht zutrifft, alle anderen Stimmen bestehen meistens aus simpler akkordischer Begleitung.

(Abbildung 25 zeigt die Mensuren 8 [zweite Hälfte] bis 23). In Mensur 17 darf auch die vierte Stimme kurz in das Wechselspiel eingreifen, bevor der melodische Fokus ab Mensur 23 wieder auf den Diskant gelegt wird. Bei dieser Bearbeitung scheint besonders wichtig, dass niemals zwei Stimmen gleichzeitig koloriert werden, um satztechnische Fehler zu verhindern. In der Regel wechseln die Kolorierungen in diesem Stück permanent zwischen der ersten und einer der übrigen Stimmen und der begleitende Unterbau ist lediglich in kurzen Ausschnitten ausschließlich involviert. Abgesehen von den ausgeprägten Diminutionen gibt es in Paix' Tabulatur allerdings kaum

<sup>164</sup> Reinhard H. Seitz (Hg.): *Jacob Paix d. Ä. (1556 – nach 1616). Organist – Komponist – Orgelbauer*, Schönbach 2006, S. 110.

<sup>165</sup> Paix verwendet zwar keinerlei Mensurstriche, jedoch werden die einzelnen Mensuren deutlich durch die freigelassenen Zwischenräume markiert.

## 7.2 *Homo quidam fecit coenam, 4v.*

### 7.2.1 Das Schriftbild

Auch von der ursprünglich dreiteiligen Motette *Homo quidam fecit coenam – Quia parata sunt – Venite comedite* wurde von Johannes von Lublin nur ein Teil in seiner Handschrift aufgenommen. Leider wissen wir im Gegensatz zu *Vita in Ligno* nichts über den genauen Entstehungsprozess der Motette, sodass auch unbekannt bleiben muss, aus welchen Gründen Johannes nur den ersten Teil intavoliert haben könnte. Dafür wird umso deutlicher, dass offensichtlich Josquins Vertonung des gleichen Textes Pate stand und Senfl Teile des Cantus firmus übernommen hat. Die Motette basiert ursprünglich auf einem Fronleichnamstext, in dem das Gleichnis vom großen Abendmahl thematisiert wird (Luk. 14, 16-17).

Die Intavolierung steht auf den Folios 36v bis 37r und das Schriftbild entspricht im Großen und Ganzen dem von *Vita in Ligno*. Die Schreiberhand gleicht der zuvor besprochenen und auch die Entstehungszeit ist in etwa identisch, auch wenn *Homo quidam fecit coenam* weniger sorgfältig notiert wurde. Die Linien sind teilweise frei Hand nachgezeichnet worden und auf Folio 36v wurde in der letzten Zeile (dritte Stimme) ein g' einfach ausgestrichen und ein a' darüber gesetzt. Die Anzahl der Linien beträgt auch hier in der Regel sieben, lediglich das jeweils letzte Notensystem auf den Folios 36v und 37r wurde mit einer zusätzlichen Linie versehen. Das Stück beginnt ab dem dritten Notensystem und der Titel „homo quidam fecit cenam“ wurde links darüber geschrieben. Das Ende dagegen wurde nicht sehr deutlich markiert, da direkt hinter den Schlussakkord der dritten Zeile die folgende Intavolierung gesetzt wurde, die nur durch einen dünnen Federstrich vom vorhergehenden Werk getrennt ist. Dazu steht der Titel „Conradus“ (falls hiermit tatsächlich der Titel und nicht etwa der Komponist bezeichnet ist) nicht über dem Anfang, sondern mitten im Stück zwischen der dritten und vierten Stimme.

## 7.2.2 Analyse und Vergleich mit der Vorlage

### Text der Vorlage:

*Homo quidam fecit c[a]enam<sup>166</sup> magnam, et misit servum suum hora caenae dicere invitatis, ut venirent.*

Die vierstimmige Motette respektive die recht kurze erste *pars* besteht aus einem vollständig durchimitierten Satz, in welchem die erste und zweite sowie die dritte und vierte Stimme miteinander korrespondierende Bicinien bilden. Einen Cantus firmus mit kontrastierend langen Notenwerten kann man weder in Senfls Original noch in Lublins Intavolierung ausmachen, dennoch wurde für die Tenor-Stimme der Cantus firmus aus Josquins *Homo quidam fecit cenam* paraphrasiert. Ähnlich wie bei der im nächsten Kapitel behandelten Motette *Ave rosa sine spinis*, verwendet Senfl lediglich eine einzelne Stimme der Vorlage, nicht aber größere musikalische Komplexe. Die grundlegenden Unterschiede beider Werke liegen auf der Hand: Josquin setzt seine Motette für fünf Stimmen (mit Cantus firmus im Tenor 1 und Tenor 2) und darüber hinaus steht sie eine Quint höher. Dagegen wird besonders am Anfang die strukturelle Verwandtschaft zu Josquin deutlich, da die beiden Oberstimmen ein Bicinium bilden und in beiden Fällen beinahe gleichzeitig beginnen, die Unterstimmen hingegen erst ab der vierten Mensur einsetzen. Darüber hinaus zitiert Senfl das erste Sekundmotiv (c – d – c), mit welchem bei Josquin die erste Stimme sowie die beiden Tenores einsetzen, und legt es – im Discantus sowie im Tenor um eine Quinte tiefer auf f – in alle vier Stimmen. Der Cantus firmus wird zu Beginn beinahe tongetreu zitiert, verliert im weiteren Verlaufe des Stückes jedoch immer mehr seine anfängliche Ähnlichkeit und orientiert sich schließlich nur noch grob an der Melodielinie. Bis zum Textteil „et misit“ ist – mit Ausnahme von „magnam“ – die intervallische Struktur im Cantus firmus identisch, danach wird die Melodie der Vorlage jedoch nur noch paraphrasiert. Abgesehen von der unterschiedlichen rhythmischen Verarbeitung, hat Senfl den Josquinschen Cantus firmus auch noch „komprimiert“, also zahlreiche Pausen gestrichen, um eine etwas kontinuierlichere Stimme zu generieren, die sich nicht allzu sehr vom übrigen musikalischen Satz abhebt. Diese „pausenlose“ Melodie kann als eine typische Eigenart Senfls betrachtet werden, die sich in vielen seiner Cantus firmus-Motetten, wie beispielsweise auch im *Ave rosa sine spinis* finden lässt. Er versucht zu vermeiden, dass die Zäsuren in der

---

<sup>166</sup> Bei Lublin sowie der Josquin-Motette steht „cenam“, die Senfl-Motette ist dagegen mit „caenam“ betitelt.

musikalischen Struktur der Motette vom Cantus firmus determiniert werden.<sup>167</sup> Im Allgemeinen ist Josquins Satz sehr viel melismatischer angelegt als Senfls Vertonung, der im direkten Vergleich sehr viel mehr auf die Deklamation des Textes Wert legt. Auch wenn der lohnende Vergleich mit Josquins *Homo quidam* noch viele interessante Ergebnisse verspricht, kann er an dieser Stelle leider nicht weiter ausgeführt werden.

Die Lublinsche Tabulatur von Senfls Motette beginnt also im ersten Takt mit dem oben genannten Sekundmotiv in der zweiten Stimme auf c', das ursprünglich dem Textteil „Homo quidam fecit“ zugeteilt war, woraufhin schon auf dem zweiten Taktteil die erste Stimme eine Quarte höher imitatorisch auf f' einsetzt. Die Unterstimmen setzen hingegen erst im vierten Takt ein (der Bassus beginnt ebenfalls auf c und die dritte Stimme auf f). Die folgenden Textteile sind sowohl in der Vorlage als auch in der Intavolierung durch Pausen getrennt. Der textliche Einfluss auf die musikalische Motivbildung wurde also auch in die Instrumentalfassung übernommen und nicht durch den Bearbeiter getilgt, so wie es bei *Vita in Ligno* teilweise versucht wurde. Hingegen kann man eine spezifische Wort-Ton-Beziehung beziehungsweise eine eindeutige Referenz auf den semantischen Inhalt in diesem Werk nicht festzustellen. Allerdings scheint der Text mit dem ungefähren deutschen Wortlaut „Er sagte zu ihm: Ein Mensch veranstaltete ein großes Festmahl und lud viel dazu ein“ auch nicht für eine besondere Wortauslegung geeignet zu sein, sodass lediglich die Textzäsuren konnten zur Phrasengestaltung beitragen konnten.

Der zweite Abschnitt (vormals über „caenam magnam“) beginnt ab sechsten Takt zunächst in den Unterstimmen: Der Bassus setzt auf d ein, darauf folgt die dritte Stimme eine Quarte höher und die Oberstimmen beginnen auf b' (erste Stimme, Takt 8) und f' (zweite Stimme, Takt 10). Der Einsatz der beiden Oberstimmen wird hier nicht mehr so eng geführt wie bei den vorherigen Einsätzen und auch die zeitliche Distanz zwischen Ober- und Unterstimme wird in der zweiten Phrase deutlich kürzer und verschwindet in den folgenden Abschnitten fast völlig, sodass ein engmaschiges imitatives Gewebe entsteht. Dieses Vorgehen kann bei vielen durchimitierten Motetten gefunden werden, da auf diese Weise jeweils der Beginn einer neuen *pars* herausgehoben und die stimmlichen Beziehungen untereinander verdeutlicht werden sollen.<sup>168</sup> Bereits bei „et misit“ und „servum suum“ gehen die einzelnen Motivbausteine ineinander über, sodass der erste Einsatz von „servum suum“ kaum bemerkbar ist und beide Teile miteinander verwoben werden. In Takt 13/14 wurde die

---

<sup>167</sup> Vgl.: Thomas Schmidt-Beste: „Ludwig Senfl und die Tradition der Cantus-Firmus-Motette“, in: *Senfl-Studien 1*, hg. von Stefan Gasch, Wien 2012, S. 282f.

<sup>168</sup> Vgl.: Bettina Schwemer: *Mehrstimmige Responsorienversionen in deutschen Quellen des 15. und 16. Jh.*, 2 Bde. (= *Collectanea Musicologica* 8, 1-2), Augsburg 1998, S. 89.

vormals zweite Stimme in den Diskant gelegt, sodass die Pause vor „servum“ getilgt wurde und auch das hier exponierte „servum“-Motiv taucht erst einige Takte später wieder in den anderen Stimmen auf (Takt 18 in der dritten und zweiten Stimme, Takt 19 im Bassus), sodass man in diesem Fall nicht von zwei separaten Abschnitten sprechen kann. Erst im folgenden „hora caenae dicere“-Teil sollte in der Senflschen Vorlage wieder eine deutliche Zäsur stattfinden, da hier (ab Mensur 21) die einzelnen Stimmen nacheinander von unten nach oben einsetzen, zuerst im Abstand von einer ganzen, dann von einer halben Mensur. In Lublins Intavolierung wird dieser Effekt jedoch nicht in dem Maße deutlich wie in der



Abb. 26

zugrunde liegenden Vokalfassung, da die Stimmkreuzung zwischen vierter und dritter Stimme dazu führt, dass sowohl die

vierte, zweite und erste Stimme in der rechten Hand liegen und lediglich ein Wechselspiel mit der dritten Stimme in der linken Hand stattfindet (Abb. 26, Takt 21 bis 24). Diese Überlappung der einzelnen sogetti führen dazu, dass Kadenzen beziehungsweise die einzelnen Abschnitte nicht hervorgehoben, sondern verschleiert werden. Dies ist ein häufiges Vorgehen Senfls, das er unter anderem auch in *Ave rosa sine spinis* anwendet; sein Ziel „scheint gerade keine klare horizontale Gliederung zu sein, sondern ein (fast) ununterbrochener Klangstrom“<sup>169</sup>. Die folgende Phrase auf dem vormaligen Text „invitatis“ (ab Takt 27) wird abermals mit Minima-Pausen vor jeder Stimme eingeleitet, wobei hier der Bassus ausgenommen werden muss, dessen zwei Minimen auf [dice], „-re“ und „in-[vitatis]“ in eine Semibrevis umgewandelt wurden). Der letzte Teil, der „ut venirent“ zugehört, beginnt in der zweiten Hälfte von Takt 31 mit einer ornamentierten Oberstimme, jedoch kommt das eigentliche Motiv mit den zwei Sekundschritten das erstmals in Takt 32 in der dritten Stimme vor (g – a – g) und wird in den letzten Takten 35 bis 38 von den anderen Stimmen übernommen. Die zweite Stimme belässt es ebenfalls bei dem Sekundschritt nach oben, während die

anderen drei Stimmen jeweils die Umkehrung mit dem Sekundschritt abwärts (a – g – a, erste und



Abb. 27

<sup>169</sup> Vgl.: Schmidt-Beste, S. 287.



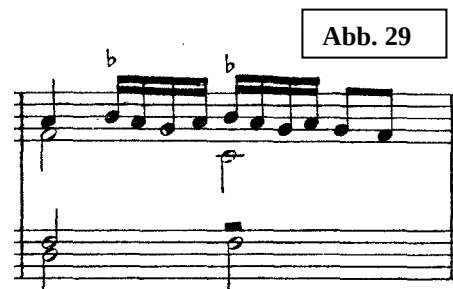
dritte Stimme, sowie f – e – f, vierte Stimme) wählen (**Abb. 27**, Takt 35 bis 38).

Die Veränderungen gegenüber der Vokalvorlage sind bei *Homo quidam fecit coenam* nicht so ausgeprägt und vielfältig wie bei *Vita in Ligno*. An einzelnen Stellen wurde versucht, scharfe Dissonanzen durch die Hinzufügung weiterer Noten streckenweise abzumildern. Beispielsweise steht in Senfls Motette in Mensur vier ein g' gegen ein f' in der Oberstimme, was in der instrumentalen Bearbeitung in ein punktiertes f' mit folgender Terz d' umgewandelt wurde. Eine parallele Stelle findet sich darüber hinaus in Takt neun in der dritten Stimme (f gegen g' in der Oberstimme) sowie in Takt 14 (c' gegen d im Bassus). Bis auf einzelne rhythmische Veränderungen (Aufteilung längerer Notenwerte und dergleichen) und einige besser in die Finger gelegte Stimmkreuzungen, hat Lublin lediglich verschiedene Figurationen in das Stück integriert, die sich ausschließlich in der obersten Stimme befinden und nur spärlich gesät sind. Die expressivste Stelle befindet sich zu Beginn in Takt fünf, wo das einzige Mal Semifusae verwendet und gleich zwei verschiedene Kolorierungs-Modelle nacheinander gesetzt werden (**Abb. 28**, Takt 5). Das erste macht sich in einer schrittweise abwärts führenden Skala bemerkbar, die insgesamt fünfmal vorkommt (auch in Takt 21, 27, 29 und 37), jeweils auf g' beginnend. Der führende Hauptton der ursprünglichen Vorlage ist



**Abb. 28**

immer das f', welches in allen Fällen vorher eine Semibrevis darstellte und dann in der Bearbeitung in eine Minima und vier Fusae geteilt wurde. Das andere Modell wird durch die zweite Vierergruppe repräsentiert, die sich aus obere Nebennote – Hauptton – untere Nebennote – Hauptton zusammensetzt und kommt hauptsächlich in der ersten Hälfte der Tabulatur vor (Takt 6, 11, 19 und 34). Während beim ersten Modell das f' als Vorlagenton fungierte, basieren die Kolorierung hier jedoch zweimal auf dem Hauptton e' sowie jeweils einmal auf f', h' und a' (**Abb. 29**, Takt 19, hier steht die gleiche Figuration zweimal direkt



**Abb. 29**



**Abb. 30**

befindet (**Abb. 30**).

hintereinander). Der Hauptton wurde in diesen Beispielen immer auf der zweiten und vierten Stelle platziert, wobei Takt 18 hierbei jedoch die einzige Ausnahme darstellt, weil dort eine Semibrevis in vier Semiminimen aufgespalten wird, bei welchen sich das f' auf eins und drei

Die letzte auffällige Veränderung findet bei der Tilgung beziehungsweise Auffüllung einiger punktierter Minimen in jeweils drei Semiminimen statt. In allen vier Beispielen (Takt 10, 13, 28 und 33) wird der Hauptton von der unteren Nebennote sowie abermals von der Hauptnote umschlossen und geht in die darauf folgenden Semiminimen über, sodass dabei jedesmal ein Motiv wie in **Abbildung 31** entsteht. Auch in den Takten 28 und 33 mündet die hier besprochene Figur in einem Quartfall, der jedoch jeweils in zwei Minimen notiert wird.



Abb. 31

Abgesehen von den wenigen Kolorierungen und der gezielten Tilgung der Stimmkreuzungen, wurde in Lublins Intavolierung nur wenig unternommen, um aus der Vokalvorlage ein idiomatisches Orgelwerk zu gestalten. Die ursprünglichen Melodielinien und die Zäsuren der einzelnen Phrasen sind nach wie vor vorhanden, sodass vermutet werden kann, dass die Tabulatur möglicherweise eine begleitende Funktion zum Chorgesang einnahm.

### 7.3 *Ave rosa sine spinis* / *Dominus tecum miro*, 5v.

#### 7.3.1 Das Schriftbild

*Ave rosa sine spinis* ist die einzige Motette Ludwig Senfls, von welcher nicht nur eine *pars* übernommen, sondern zur Gänze intavoliert wurde. Der Textteil *Benedicta tu in mulieribus* erfährt jedoch sowohl in der Vokalvorlage als auch in der Tabulatur keine eindeutige Trennung von der *secunda pars*. In der Lublinschen Handschrift befindet sich das Stück auf den Folios 147v bis 151r und stellt somit das längste Senfl-Stück und eines der umfangreichsten Werke in der Sammlung überhaupt dar. Wenn wir das Schriftbild von *Ave rosa* näher betrachten, lassen sich daraus interessante Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess und möglicherweise auch die Entstehungszeit dieser bestimmten Tabulatur schließen. Wie wir aus der Tabelle 1 erfahren konnten, umfassen die Faszikel XVI (fol. 138-147) und XVII (fol. 148-155) die Senfl-Motette, wobei das Schriftbild allerdings vermuten lässt, dass nicht die gesamte Komposition zur gleichen Zeit notiert wurde. Sie beginnt auf Folio 147v in der letzten Zeile (gleichbedeutend mit der letzten Zeile des Faszikels). Dieser Beginn (**Abb. 32**) wirft allerdings die Frage auf, warum der Schreiber in

etwa die ersten vier Mensuren mit normalem Abstand konzipiert und die restlichen Noten und Buchstaben stark gedrängt ans äußere Ende des Blattes setzt ohne auf der nächsten Seite

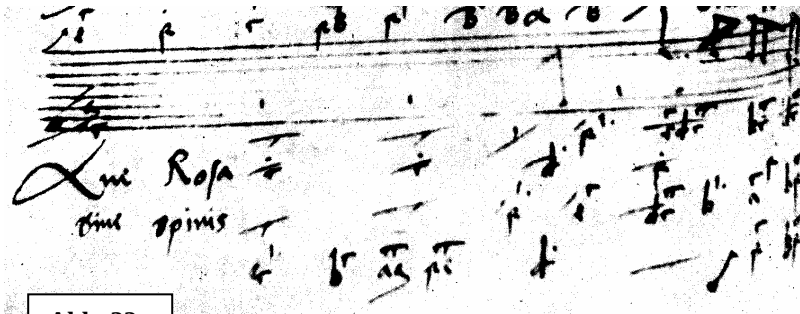


Abb. 32

fortzufahren. Vergleicht man die beiden Folios 147v und 148r (Anhang 4) stellt man fest, dass die benutzte Feder höchstwahrscheinlich nicht die gleiche ist: Bezüglich der vorherrschenden

Notationsweise und der ungefähren Breite der Feder sieht das Schriftbild auf 147v einigermaßen identisch aus und man kann davon ausgehen, dass sowohl das vorher abgesetzte Stück mit dem Titel „Colenda Severini 1540“ als auch der Beginn von *Ave rosa sine spinis* in etwa zur gleichen Zeit – also ca. 1540 – entstanden sein müssen. Der Rest des ersten Teils auf der nächsten Seite weist eine etwas andere Beschaffenheit auf, da die Striche weitaus feiner aufgetragen sind und sowohl die Mensuralnotation als auch die Claves mit viel mehr Akkuratez niedergeschrieben wurden. Dies deutet Kapitel 4 zufolge auf eine frühere Entstehungszeit als 1540 hin (also der Zeit, in welcher der Großteil der Werke notiert wurde); allerdings finden wir über dem Beginn des zweiten Teils auf Folio 149v unmissverständlich die Jahreszahl 1541 unter dem Titel „Secunda pars dominus tecum miro pacto“, wodurch für diesen Teil keine Fragen offen bleiben. Allerdings mutet es etwas seltsam an, dass der zweite Teil des gleichen Stücks eine derart exponierte Überschrift mitsamt einer genauen Jahreszahl erhält, was in der Regel nicht nötig gewesen wäre, wenn beide Abschnitte zusammen entstanden wären, denn in diesem Fall würde die zugehörige Zeitangabe vor der *prima pars* stehen. Auch dieses Indiz deutet zumindest auf eine separate Niederschrift vom *Ave rosa*-Teil. Meiner Ansicht nach hatte Johannes von Lublin auf dem vorhandenen Faszikel XVII bereits einige Jahre zuvor (ca. 1537-39) die *prima pars* intavoliert und wollte sie später (1541) in die Sammlung aufnehmen und um die *secunda pars* erweitern. Da er den Beginn jedoch auf einem anderen Blatt beziehungsweise Faszikel notierte (wahrscheinlich war hier ein anderes Werk verzeichnet, das er nicht übernehmen wollte oder das verloren ging), musste er in der vorhandenen Handschrift eine geeignete Stelle finden, an welcher er diesen Beginn einfügen und die restlichen Seiten dahinter setzen konnte. Hierfür wählte er Faszikel XVI, da hier noch ein freies Notensystem übrig war, wobei er sich anfänglich allerdings verschätzte, sodass er am Ende der Zeile in erhebliche Platznot geriet. Hiernach setzte er aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur das ältere Faszikel

XVII, sondern auch Faszikel XVIII dahinter, da beide zur gleichen Zeit entstanden sein müssten. Faszikel XIX wiederum kann hauptsächlich auf etwa 1540 bis 1541 datiert werden, sodass vermutlich die umrahmenden Lagen XVI und XIX ursprünglich zusammen gehört haben. Nachdem Johannes von Lublin die alte Niederschrift in das Buch eingegliedert hatte, notierte er auch die *secunda pars*, deren Schriftbild entsprechend ihrer späteren Entstehungszeit auch wieder etwas nachlässiger anmutet.

Die Vermutung, dass die beiden Faszikel XVII und XVIII zusammen entstanden sind und bei der letztlichen Einfügung nicht getrennt werden konnten, stammt von der faszikelübergreifenden Niederschrift des „Kyrie pascale“ von Nicolaus Cracoviensis auf den Folios 155v bis 156r. Da das Schriftbild dieses Werkes und sowohl des vorherigen als auch des nachfolgenden Stückes identisch ist, müssen sie – und somit die beiden Faszikel – in einer zeitlich nahe beieinander liegenden Arbeitsphase entstanden sein. Bei der folgenden Schnittstelle zwischen Faszikel XVIII und XIX steht zwar auch ein übergreifendes Werk, das aber höchstwahrscheinlich im Nachhinein eingefügt wurde. Auf Folio 165r schließt die *secunda pars* von Verdelots *Madona bella* deutlich den vorhandenen Seitenkomplex ab, da hiernach zwei freie Notensysteme ungenutzt bleiben und auch die verso-Seite ursprünglich nicht verwendet wurde. Nach Eingliederung in Lublins Tabulaturbuch wurde jedoch ein unbetitelttes Werk (fol. 165r-166v) an dieser Stelle notiert, dessen Handschrift sich merklich von dem vorherigen Schriftbild unterscheidet. Für *Ave rosa sine spinis* ist diese philologische Erkenntnis letztlich allerdings nicht weiter interessant, es bleibt nur festzuhalten, dass die *prima* und die *secunda pars* sehr wahrscheinlich unabhängig voneinander intavoliert wurden und es daher möglicherweise auch verschiedene Vorlagen gegeben haben könnte, was sich schlussendlich aber leider nicht belegen lässt.

Kehren wir zur Beschreibung der Motette zurück: Mit nur zwei Ausnahmen werden entgegen den meisten anderen Stücken acht Notenlinien verwendet, was unter Umständen darauf hinweisen könnte, dass der Schreiber mit dem zur Verfügung stehenden Platz weniger sparsam umgegangen ist als er es später getan hat. Abgesehen von der abweichenden Linienanzahl und der dünneren Feder unterscheidet sich das Schriftbild allerdings nicht in wesentlichen Dingen, sodass wenigstens der gleiche Schreiber vermutet werden kann. Auf Folio 148r (vierte Zeile) findet sich unter dem e'' ein hakenartiges Anhängsel (**Abb. 33**), das nicht die Chromatik anzeigen soll, sondern wahrscheinlich einen mordent-ähnlichen Triller (der in der Transkription nicht berücksichtigt wird). Was genau dieses Symbol bedeutet, lässt sich allerdings nur vermuten und es kommt in der gesamten



Abb. 33

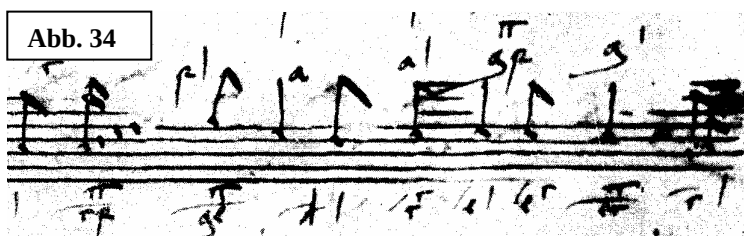
Lublinschen Handschrift nur sehr selten vor. Die Seite birgt noch eine zweite Besonderheit: Zwar sind wie auf den anderen Seiten auch hier fünf Notensysteme vorhanden, doch die unterste Zeile wurde nicht beschriftet, sodass man im Faksimile lediglich die Tinte von der Rückseite durchscheinen sieht. Die Notenlinien sind allerdings kein Durchdruck von Folio 148v und man findet auch keinen plausiblen Grund, warum der Schreiber sie an dieser Stelle nicht ausgenutzt hat. Möglicherweise hat ihm der zur Verfügung stehende Platz zum unteren Seitenende nicht ausgereicht, da die Linien zum Seitenende hin einen stark abwärts gerichteten Bogen beschreiben und die Unterstimmen daher vielleicht nicht darunter gepasst hätten. Gleichzeitig wären die Notenbalken des Diskants – der in der nächsten Zeile recht weit „hinauf“ muss – und die fünfte Stimme miteinander in Konflikt geraten. Was auch immer der tatsächliche Grund gewesen sein mag, es scheint jedenfalls ein weiteres Indiz dafür darzustellen, dass die *prima pars* weitaus früher als 1540 notiert wurde, und zwar zu einem Zeitpunkt, an dem der Schreiber das Platzsparen noch nicht als essentiell angesehen hat. Auch die Zugehörigkeit zum Werkbeginn auf Folio 147v wird hiermit widerlegt, da es überhaupt keinen Sinn ergibt, zuerst eine Notenzeile am Anfang einzusparen und dann schon auf der nächsten Seite ein ganzes System wieder zu verschenken.

In der *prima pars* lässt sich auch besonders häufig konstatieren, dass die Notenlinien teilweise den *claves* weichen mussten. Im Allgemeinen kann davon ausgegangen werden, dass bei der anfänglichen Herstellung der Handschrift als erstes seitenweise Notensysteme gezogen wurden und erst hiernach das musikalische Material hinzugefügt wurde. Aufgrund dessen kann man an mehreren Stellen in der Tabulatur noch freie Notenlinien finden, die sonst nicht hätten eingezeichnet werden müssen. Zwar wurden zusätzliche Hilfslinien je nach Bedarf und nur für einen konkreten Ausschnitt verwendet, die restlichen Linien wurden jedoch stets über die gesamte Breite des Blattes gezogen. In *Ave rosa sine spinis* suggeriert

das Faksimile allerdings, dass größere Abschnitte des bereits vorhandenen Notensystems

„ausradiert“ wurden (da wir

nichts über die materielle Beschaffenheit der verwendeten Farbe wissen, kann auch nichts über das Löschverfahren ausgesagt werden), immer wenn die zumeist unterste Buchstabenstimme mehr Platz benötigt (beispielsweise auf fol. 148v Zeile vier, fol. 149r dritte Zeile (**Abb. 34**) oder fol. 149v erste Zeile in der zweiten Stimme). Diese Vorgehensweise ist in der *secunda pars* nicht mehr anzutreffen und taucht in der gesamten Tabulaturensammlung nicht sehr häufig auf. Da dieses Verfahren schlussendlich aber zur



besseren Lesbarkeit der einzelnen Stimmen beiträgt, kann man es als einen weiteren Hinweis auf die separate Niederschrift des ersten Teils verstehen, weil bei jenen Stücken, die um 1537/1538 notiert wurden, weitaus mehr Sorgfalt an den Tag gelegt wurde als bei den Stücken um 1540.

### 7.3.2 Analyse und Vergleich mit der Vorlage

#### Text der Vorlage:

1.p.: *Ave rosa sine spinis, tequam Pater indivinis Majestate sublimavit, et ab omni vae servavit. Maria stella dicta maris, Tua Nato illustraris Luce clara deitatis, Qua praefulges cunctis datis. Gratia plena: te perfecit Spritus Sanctus dum te fecit Vas divinae bonitatis Et totius pietatis.*

2.p.: *Dominus tecum: miro pacto Verbo in te carne facto Opere trini conditoris: O quam dulce vas amoris. Benedicta tu in mulieribus: omnis tribus ; Coeli dicunt te beatam, Et super omnes exaltatam. Et benedictus fructus ventris tui, Quo nos semper dona frui. Per praegustum hic aeternum. Et post mortem in aeternum : Amen.*

Die Intavolierung von Senfls *Ave rosa sine spinis* in der Lublinschen Handschrift ist eine beinahe tongetreue Übernahme der originalen Vorlage, die keinerlei Kolorierungstechniken und auch sonst nur vereinzelte Veränderungen im musikalischen Material aufweist. Der auffälligste Eingriff besteht in einer rhythmischen Anpassung, die in der Vorlage vom zugrunde liegenden Text diktiert ist. In Mensur 23/24 (der Vorlage) finden wir den Rhythmus einer punktierten Minima mit folgenden drei Semiminimen über der dritten Silbe von „[su-bli]-ma-[vit]“, was in der ganzen Komposition stetig wiederkehrt. An einigen Stellen wird dieses Modell jedoch nicht verwendet, da der unterlegte Text eine zusätzliche Silbe besitzt, wodurch die punktierte Note zu Beginn in eine Minima und eine Semiminima aufgeteilt wird. Dies geschieht beispielsweise in den Mensuren 33 (**Abb. 35**) und 35 (erste

**Abb. 35**



und vierte Stimme) auf „ser-va-[vit]“, ferner in den Mensuren 37 und 39 (jeweils erste Stimme) auf „Ma-ri-[a]“ oder in den Mensuren 119 und 120 (erste und fünfte Stimme) auf „in mu-[lieribus]“. Da diese allein durch die Silbenanzahl hervorgerufene Rhythmusdifferenzierung in der instrumentalen Werkfassung nicht zwangsläufig notwendig war, hat der Intabulator an eben diesen Stellen das

Ausgangsmodell als Vorbild genommen und jeweils die Minima und die Semiminima zu einer punktierten Minima zusammengezogen (**Abb. 36**). Abgesehen von diesen vereinzelt Beispielen wurden noch diverse kleinere rhythmische Veränderungen durchgeführt, wie etwa die Aufspaltung von längeren Notenwerten oder auf umgekehrte Weise auch

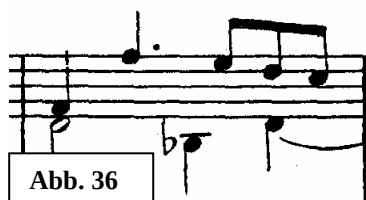


Abb. 36

Tonverlängerungen. Die Tonhöhen wurden bis auf einige Ausnahmen übernommen und nur gelegentlich in andere Oktaven versetzt, um den ursprünglichen Tonverdopplungen zu entgehen. Die einzige signifikante Passage, in welcher die

musikalische Substanz verändert wurde, sind die Takte 170 und 172 in der *secunda pars*. In beiden Takten wurde jeweils die erste Stimme um eine Terz nach unten versetzt, die zweite Stimme in Takt 172 wird hingegen von  $f' - b' - c' - f'$  nach  $f' - f' - d' - e' - f'$  geändert, sodass die erste und zweite Stimme – aber auch die Ober- und Unterstimme – näher zusammenrücken und der musikalische Satz hiermit kompakter wirkt. Im Allgemeinen kann man aber festhalten, dass die Senflsche Motette nicht wirklich an das Instrument angepasst wurde, sondern eher eine einfache Transkription darstellt und – ähnlich *Homo quidam fecit coenam* – wahrscheinlich zur Begleitung diente.

Die zwei *partes* der fünfstimmigen Motette sind mit jeweils ca. neunzig Mensuren in etwa gleich lang und nach demselben Prinzip konstruiert, in welchem verschiedene Abschnitte mit jeweils einem charakteristischen Motiv aneinander gereiht sind. Durch diese partialen sowie *pars*-internen Reihungen ist es möglich, Motetten mit einem beliebig langen Text zu vertonen, der bei *Ave rosa sine spinis* bereits beträchtliche Ausmaße annimmt. Der Cantus firmus steht im Tenor primus und Ludwig Senfl übernahm ihn aus Josquins *Stabat Mater* (welches im Übrigen ebenfalls in der Lublinschen Sammlung auf den Folios 128v-130 und 161v-162r mit dem Titel „Ste Ma 1540“ verzeichnet ist), der sich seinerseits auf Gilles Binchois' *Comme femme desconfortée* bezogen hatte. Es ist weniger wahrscheinlich, dass Senfl auch Binchois' Chanson kannte, denn der Vergleich von *Ave rosa sine spinis* und dem *Stabat Mater* zeigt, dass Senfl ganz eindeutig Josquins Motette als Vorbild für sein eigenes Werk nahm. Der Cantus firmus ist wie schon bei *Homo quidam fecit coenam* „pausenlos“ und weist kaum Zäsuren auf. Obwohl dies zwar für Senfls Kompositionsweise charakteristisch ist, übernimmt er diesen bestimmten Aspekt dennoch direkt vom Josquinschen Vorbild, für welchen diese besondere Art der Cantus firmus-Gestaltung eher eine Ausnahme darstellt.<sup>170</sup> In der Vorlage formiert sich der durchlaufende „Pfundnoten-

<sup>170</sup> Vgl.: Schmidt-Beste, S. 282f.

Cantus firmus“ im Tenor primus als Mittelachse, was bei Senfls Werken nicht allzu häufig konstatiert werden kann.<sup>171</sup> Im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Intavolierungen wird der rhythmische Kontrast mit den längeren Notenwerten auch von Johannes beibehalten. Auch wenn es nicht auf den ersten Blick deutlich wird, sind in beiden Stücke zahlreiche Gemeinsamkeiten vorhanden: so weisen beide fünf Vokalstimmen auf (bei Binchois sind es dagegen nur drei), der Cantus firmus (ursprünglich die Tenormelodie der Chanson) ist beinahe identisch, die Stücke sind fast gleich lang und sie enden beide auf einem F-Klang (einzig das Ende der *prima pars* unterscheidet sich darin, dass das *Stabat Mater* hier auf C-Ionisch, *Ave rosa sine spinis* dagegen auf G-Dorisch endet).<sup>172</sup> Im Übrigen sind die strukturellen Parallelen zwischen den Werken nicht so einfach auszumachen, da das musikalische Material von Ludwig Senfl sehr individuell geprägt und ausgestaltet wird. Durch die große strukturelle Komplexität bemerkt man erst nach eingehender Untersuchung, dass fast alle Motive sich auf irgendeine Weise auf das Josquinsche Vorbild beziehen, ohne dass allzu oft direkte Zitate übernommen werden. Die einzige explizite Referenz ist das



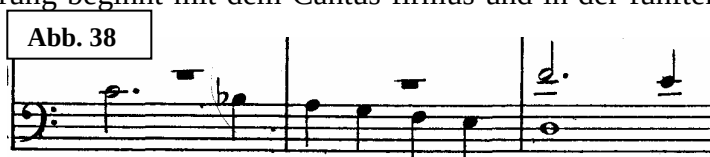
Abb. 37

allererste Motiv auf „Stabat Mater“ (Abb. 37, Josquin-Ausgabe Mensur 1, Bassus), welches Senfl in den Mensuren 20/21 im Bassus über

„sublimavit“ setzt.<sup>173</sup> Senfl verarbeitete das musikalische Material so kunstvoll, dass er mit *Ave rosa sine spinis* keine simple Parodie, sondern ein eigenständiges Kunstwerk geschaffen hat. Daher soll in der folgenden Analyse, die sozusagen eine Bearbeitung der Bearbeitung darstellt, der hier kurz skizzierte Josquin-Bezug – den Griesheimer in seinem Buch ausführlich aufgreift – weitestgehend außer Acht gelassen werden.

### Prima pars:

Die *prima pars* der Lublin-Intavolierung beginnt mit dem Cantus firmus und in der fünften Stimme mit dem ersten Motiv (vormals auf dem Text „Ave rosa“), welches eine abwärts führende Skala darstellt (Abb. 38), die von den Stimmen vier, drei und eins imitiert wird. In der Vokalvorlage kommt hierbei auf dasselbe Motiv der Textteil „sine spinis“, und in der



<sup>171</sup> Vgl.: Schmidt-Beste, S. 272.

<sup>172</sup> Vgl.: James C. Griesheimer: *The Antiphon, Responsory and Psalm Motets of Ludwig Senfl*, Diss. Indiana 1990, S. 249.

<sup>173</sup> Vgl.: Ebd., S. 274/264.

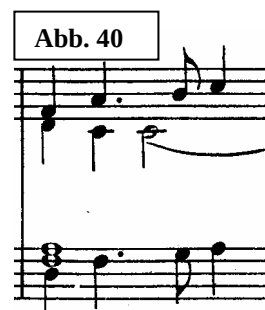


Folge ebenso noch andere, das heißt dass die Motive nicht an bestimmte Wörter gekoppelt sind, sondern frei verwendet werden. Zu dieser Beobachtung muss doch noch einmal der Vergleich zu Josquins *Stabat Mater* herangezogen werden: Selbstverständlich sind in beiden Motetten die syntaktische und semantische Textgliederung ausschlaggebend für die rhythmische Gestaltung der musikalischen Phrasen; allerdings kann bei Josquin beobachtet werden, dass bei ihm in der Regel ein Text- und ein Melodiebaustein aneinander gekoppelt sind. Bei Senfl hingegen schließt sich diese Vorgehensweise allein dadurch schon aus, da der zu vertonende Text sehr viel länger ist und auf viel weniger Musik untergebracht werden muss. Daher ist des Öfteren festzuhalten, dass auf ein einziges Motiv, wie beispielsweise in diesem Fall, verschiedene Textteile gesungen werden.<sup>174</sup> Es ist daher auch unwahrscheinlich, dass manche Motive bei Senfl eine bestimmte Wort-Ausdeutung inne haben sollen, da sie nicht zwangsläufig an einen bestimmten Textteil gebunden sind. In Lublins Tabulatur erscheint das erwähnte **Motiv 1** bis Takt 17 in seiner ursprünglichen Form sowohl in der Ober- als auch in der Unterstimme, üblicherweise im Wechselspiel zwischen der linken und der rechten Hand (in Takt 11 bis 13 auch gleichzeitig im Sextabstand zwischen der ersten und zweiten Stimme) und wird anschließend bis zum Ende des ersten Teils (bis Takt 32) nur noch variiert. So werden beispielsweise in den Takten 21 und Auftakt zu 22 (vierte und erste Stimme) jeweils die Zwischentöne ausgelassen, sodass ein abwärts gerichteter Vierklang c' – a – f – d (beziehungsweise eine Oktave höher) entsteht.

Der zweite Teil (Takt 33 bis 42) enthält eine Variation des Motivs 1, insofern die Intervalle gleich bleiben und sich nur der Rhythmus ändert (**Abb. 39**). Es beginnt in der ersten Stimme, verbleibt dort auch hauptsächlich, ist jeweils zwei Takte lang und überschneidet sich nicht. Die Begleitung zu **Motiv 2** ist relativ



simpel: nur in den Takten 36, 40 und 42 taucht ein **Gegenmotiv 3** in der ersten und zweiten Stimme auf (**Abb. 40**), das aus einem punktierten Rhythmus und zwei aufsteigenden Sekunden besteht. Dieses wird als zentrales Hauptmotiv des folgenden dritten Teils (Takt 43 bis 65) fungieren. Es kommt das erste Mal in Takt 47, hiernach in 51 und erst in der Folge (Takt 52 bis 60) bildet es die eigentliche Grundsubstanz des musikalischen Materials und kommt teilweise dreimal in einem Takt vor. In dieser Passage steht das Motiv hauptsächlich auf der zweiten Zählzeit, verschiebt sich ab Takt 61 jedoch



<sup>174</sup> Vgl.: Griesheimer, S. 264f.

rhythmisch und steht nun zudem in der Unterstimme dreimal hintereinander auf der ersten Zählzeit.

Der vierte Teil (Takt 66 bis 78) repräsentiert einen etwas freier strukturierten Abschnitt mit ungezwungenen Melismen, die den musikalischen Satz auflockern und weist gelegentliche Punktierungen sowie viele Tonrepetitionen mit variierenden Rhythmen auf. In Teil 5 (Takt 79 bis 85) kann das Gegenmotiv 3 abermals identifiziert werden, das ab Takt 80 durchgängig bis zum Ende des Abschnitts vorherrscht – im Bassus sowie in der ersten und zweiten Stimme. Im dritten Teil bestand das Motiv zuvor aus drei steigenden Tönen, wobei der vierte Ton entweder eine Repetition, die nächst höhere Sekunde oder eine fallende Terz darstellen konnte. Hier besteht das Motiv im Bass jedoch ausschließlich aus vier steigenden Sekundschritten. Gleichzeitig finden wir in der ersten Stimme einige abwärts führende Skalen als Reminiszenz an Motiv 1. Der letzte Teil sechs (Takt 86 bis 90) wird eher durch ein ruhiges Ausklingen charakterisiert und besitzt kein eigenes Motiv; lediglich das Gegenmotiv 3 führt die erste Stimme von g' über a' in die kleine Terz des Schlussklanges auf g.

Auch wenn die einzelnen Motive bei Senfl nicht immer exklusiv an einen bestimmten Textteil gekoppelt sind, spielt dieser dennoch eine große Rolle. Dieses Aufteilen des Textes in kleinste Bausteine zeigt deutlich den Einfluss Heinrich Isaacs, der ebenso wie Senfl beinahe jedem dieser Bausteine ein kurzes Motiv zugeteilt hat, auch wenn dieses oft nur aus einem signifikanten Rhythmus, Intervall oder einer simplen Tonrepetition besteht. Diese „Kleinteiligkeit“ generiert einen sehr dichten musikalischen Satz und grenzt Isaac und Senfl merklich von den anderen Komponisten der franko-flämischen Schule ab.<sup>175</sup>

### Secunda pars:

Der Beginn der *secunda pars* mit Teil sieben (Takt 91 bis 106) ist mit simplen Rhythmen und ohne synkopische Verschiebungen wie in der *prima pars* verhältnismäßig ruhig gestaltet. Das **Hauptmotiv 4** besteht aus einem einfachen dreitönigen Gebilde mit einer



aufsteigenden Terz und anschließender Tonrepetition (**Abb. 41**, Takt 97). Erst ab Takt 102 wird der Satz rhythmisch ein wenig abwechslungsreicher gebildet, beispielsweise mit Punktierungen des Motivs (Takt 104 und 105, fünfte und erste Stimme). Die *secunda*

*pars* enthält im Gegensatz zur *prima pars* tripeltaktige Abschnitte, was nicht nur in diesem

<sup>175</sup> Vgl.: Schmidt-Beste, S. 283/286.

Werk, sondern allgemeinen in den Motetten Senfls wie auch anderer zeitgenössischer Komponisten eine Ausnahme darstellt. Im 15. Jahrhundert werden noch größere Passagen ins *tempus perfectum* (*diminutum*) gesetzt, aber bereits nach 1500 werden diese Stellen auf kurze Einschübe reduziert. Josquins Motetten weisen diese noch sehr häufig auf, während sie sich bei der folgenden Generation jedoch nur noch sehr selten finden.<sup>176</sup> Der achte Teil (Takt 107 bis 113) ist einer dieser relativ kurzen Tripeltakt-Passagen (welche in Lublins Tabulatur nur mit einer „3“ angegeben wurde), die kein spezielles rhythmisches Element enthält und gänzlich homophon gestaltet ist. Winfried Kirsch hat in seinem Aufsatz einhundertachtzig Motetten aus der Josquin-Zeit analysiert und daraus Kriterien abgeleitet, die größtenteils auch noch auf die Senfl-Motette zutreffen. So war die *proportio tripla* vornehmlich in fünf- oder mehrstimmigen Werken gebräuchlich und wurde hierin meist im letzten Teil verwendet (in unserem Fall also in der *secunda pars*). Eine besondere Stellung nimmt jedoch der Textbezug ein, ohne den der Tripeltakt eigentlich keine Berechtigung hat. Kirsch nennt hierfür Begriffe der Anrufung, der Hoffnung, der Freude usw. und auch der symbolischen Darstellung der Ewigkeit und der Trinität. Etwas Ähnliches wird in *Ave rosa sine spinis* im achten Teil thematisiert; der vormalige Text der Motettenvorlage heißt an dieser Stelle: „Opere trini conditoris: O quam dulce vas amoris“ und nimmt augenscheinlich auf die Zahl Drei – also „trini“ – Bezug.<sup>177</sup> Noch deutlicher wird der Texteinfluss im zweiten verhältnismäßig langen tripeltaktigen Abschnitt am Ende der Motette (Mensur 165 bis 180), in welcher der Vorlagentext folgendermaßen lautet: „Per praegustum hic aeternum, et post mortem in aeternum“. Der Begriff „aeternum“ wird hier von allen Stimmen mehrfach wiederholt und soll ohne Zweifel durch den Mensurwechsel hervorgehoben werden. Neben dem Textbezug wird insbesondere der erste tripeltaktige Abschnitt auch als retardierendes Moment in den Satz eingefügt, der den zuerst nur zaghaft aufkeimenden Schwung in der *secunda pars* direkt wieder im Keim erstickt. In der nächsten Passage (Teil neun, Takt 114 bis 133) schreitet der musikalische Satz jedoch umso schneller voran. Die ersten drei Takte beginnen noch mit zögernden Tonrepetitionen, indem das **Motiv 5** erst in Takt 117 im Bassus erstmals erscheint. Dieses besteht aus einer Vier-Ton-Gruppe, die häufig zweimal direkt hintereinander gereiht wird und in welcher der Hauptton mit der unteren und der oberen Wechselnote versehen wird (z. B. **Abb. 42**, Takt 120). Man kann relativ häufig feststellen, dass die charakteristischen Motive der einzelnen Abschnitte zunächst nur sparsam eingesetzt werden und auch in einigen Fällen nicht direkt am Anfang stehen. Genau

<sup>176</sup> Vgl.: Winfried Kirsch: „Zur Funktion der tripeltaktigen Abschnitte in den Motetten des Josquin-Zeitalters“, in: *Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, hg. von Ludwig Finscher, S. 147.

<sup>177</sup> Vgl. Ebd., S. 149f.

dieses Vorgehen wird auch hier angewandt – das Motiv erscheint erst in Takt 120 das zweite Mal, jedoch erst ab Takt 123 hat es sich vollends durchgesetzt, sodass die gleiche Tongruppe bis zu dreimal in einem einzigen Takt vorkommt. Es vollzieht sich ein stetiger Wechsel zwischen der linken und der rechten Hand, unterbrochen von zwei retardierenden Takten (129/130), woraufhin die melismatischen Elemente aber bis zum Ende des Abschnitts bleiben.



Abb. 42

Die folgenden Passagen können nicht ganz so klar getrennt werden, wie die vorherigen Segmente. Die Takte 134 bis 139 (Teil 10) stellen ein

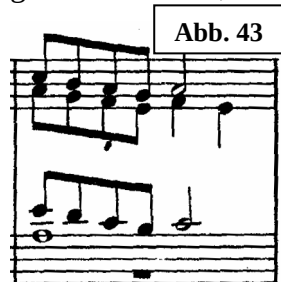


Abb. 43

kurzes Zwischenspiel zum nächsten Teil dar, in welchem ebenfalls wieder die Motive aus dem vorher gehenden sowie aus dem folgenden Abschnitt aufgenommen werden. So erscheint etwa Motiv 5 noch einmal in Takt 138 während im gleichen Takt bereits eine in Sekundschritten absteigende Vier-Ton-Gruppe vorgestellt wird, die

das **Hauptmotiv 6** in Teil 11 (Takt 140 bis 150) bildet (**Abb. 43**, Takt 141) – der virtuose Charakter des Satzes wird an dieser Stelle also weiter fortgeführt.

Die ersten vier Takte (140 bis 143) dieses Teils werden einmal zur Gänze und ein zweites Mal nur zur Hälfte beinahe tongetreu wiederholt. Hiernach folgen schon drei überleitende Takte (151 bis



Abb. 44

153) zu Teil 12 (Takte 154 bis 160), dessen charakteristisches **Motiv 7** stellt mit der einleitenden Punktierung quasi eine rhythmische Variation des Motivs 6 dar (**Abb. 44**, Takt 158). Ebenso wie der folgende Teil 13 (Takte 161 bis 164) ist dieser Abschnitt ist jedoch nur sehr kurz gehalten, in welchem wiederum das Motiv 5 modifiziert wird, indem die erste Semiminima zu einer punktierten Minima verlängert wird. Dieses Modell erscheint jedoch nur dreimal in der ersten Stimme, hiernach wird der oben bereits besprochene zweite tripeltaktige Abschnitt<sup>178</sup> eingeschoben, welcher einen ähnlich kontrastierenden Effekt erzielt und dazu führt, dass die Motette zum Ende hin etwas ruhiger ausklingt. In den Takten 170 bis 180 wird noch einmal eine auf- sowie absteigende punktierte Figur eingeführt, die dem Gegenmotiv 3 entlehnt ist und teilweise gleichzeitig in Gegenbewegung voran schreitet. Die letzten drei Takte 181 bis 183 bilden den Schluss der Motette und stehen daher wieder im tempus imperfectum. Ähnlich wie zum Ende der *prima pars* führt das punktierte Motiv die erste Stimme von oben in die große Terz des Schlussklanges auf f.

<sup>178</sup> In der Edition von John R. White werden die Takte 170 bis 180 in einem 6/4-Takt übertragen, in der Tabulatur ist jedoch kein Mensurwechsel angezeigt.

*Ave rosa sine spinis* ist eine der eindrucksvollsten Motetten Ludwig Senfls und im Gegensatz zu seinen anderen Werken in Lublins Sammlung wird nicht nur eine einzelne *pars* der Vorlage übernommen. Warum in diesem Fall keinerlei ornamentierende Kolorierungen angestrebt und das Werk fast tongetreu übernommen wurde, kann wie bei den meisten Intavolierungen nicht zweifelsfrei geklärt werden. Möglicherweise hat der Organist direkt auf seinem Instrument improvisiert oder aber die bearbeitete Fassung war – wie bereits in den vorigen Fällen vermutet – für eine reine Begleitung des Chores angelegt worden und nicht als eigenes Orgelstück intendiert.

## **7.4 *Philippe qui videt me*, 6v. (5v.)**

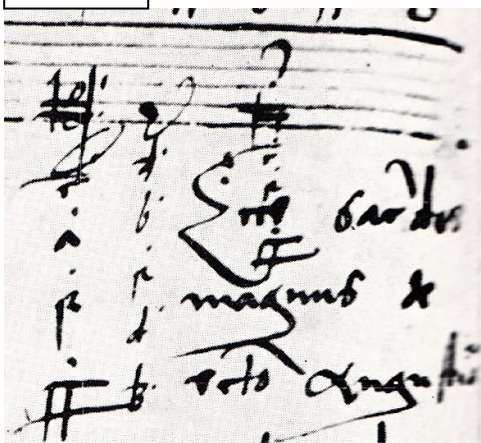
### **7.4.1 Das Schriftbild**

Als letzte der vier Senfl-Motetten, die in der Handschrift des Johannes von Lublin enthalten sind, findet sich *Philippe qui videt me*. Sie wurde auf den Folios 173v bis 174r verzeichnet und verbindet somit die Faszikel XIX und XX, die laut oben stehender Tabelle beide um etwa 1540 entstanden sind, was die untersuchten Jahreszahlen an anderen Werken andeuten. Der Kopist ist wie in den anderen Fällen auch Schreiber **A** und auch das allgemeine Schriftbild enthält keine weiteren Abweichungen, außer dass auf der ersten Seite dieses intavolierten Stückes statt sieben zweimal sechs Notenlinien verwendet werden. Einige Stellen sind etwas nachlässig mit verschmierter Tinte und durchgestrichenen *claves* notiert und darüber hinaus sind einige Passagen sehr gedrängt niedergeschrieben, weswegen auf Folio 174r in der untersten Zeile nachträglich Begrenzungsstriche (keine Tempusstriche im eigentlichen Sinn) eingezeichnet sind, um die Zugehörigkeit der Noten zwischen den einzelnen Stimmen klar zu markieren, sodass keine missverständliche Verschiebung entstehen kann. Der Titel „Muteta philipe qui videt me Resolutum p[er] N. C.“ wurde über dem ersten Notensystem am oberen Seitenanfang vermerkt, das heißt auf der betreffenden Seite findet sich keine Überlappung mit der vorher stehenden Intavolierung. Da in diesem Fall keine eigene Komposition von Nicolaus Cracoviensis, sondern von Ludwig Senfl vorliegt und dieser augenscheinlich auch nicht der Schreiber ist, kann man davon ausgehen, dass die vorliegende Bearbeitung nicht von Johannes von Lublin vorgenommen wurde, sondern ursprünglich von Nicolaus stammt und dann nochmals für die Sammlung kopiert

wurde. Die Vorlage hierfür ist leider nicht überliefert, sodass wir deshalb auch nicht wissen, ob Johannes noch weitere Änderungen gegenüber Nicolaus' Tabulatur vorgenommen oder ob er sie Note für Note kopiert hat.

Zwei Besonderheiten weist die intavolierte Motette jedoch auf: Rechts über dem ersten Notensystem auf Folio 174r sieht man in sehr kleiner Schrift eine musikalische Ergänzung von derselben Hand. Hier wurde augenscheinlich eine gesamte Mensur vergessen zu kopieren, die in der Edition von John R. White als Takt 29 eingefügt wurde. Interessanterweise sind an dieser Stelle alle vier Stimmen in Buchstabennotation gesetzt; es wurde also keine Mensuralnotation für die erste Stimme verwendet, was angesichts des begrenzten Platzes allerdings die sinnvollere Lösung darstellte und daher gut nachvollziehbar ist. Die zweite auffällige Stelle ist der Schluss des Werkes, der sich auf Folio 174v in der zweiten Notenzeile befindet und wohinter sogleich der Titel des folgenden Stückes „Ecce sacerdos magnus de sancto Augustino“ niedergeschrieben wurde. Hier wurden nach dem eigentlichen Schlussakkord (in der Übertragung Takt 60 auf F – f – a – c' – f') noch zwei Akkorde nachträglich eingefügt (**Abb. 45**). Dies zeigt sich zum Einen darin, dass Akkord 1 in der Mensuralstimme die typische Schlussbrevis mit breiten Begrenzungsstrichen sowie zwei Halbkreisen aufweist, die im Großteil aller übrigen Intavolierungen der Handschrift an dieser Stelle verwendet wird; innerhalb eines Stückes taucht sie nie auf. Zum Anderen wurden die Akkorde 2 und 3 mit einer anderen, viel dünneren Feder notiert, noch dazu unter erheblichem Platzmangel. Da der Titel von *Ecce*

Abb. 45



*sacerdos magnus* direkt hinter Akkord 1 platziert wurde, blieb für die übrigen beiden Akkorde, die später hinzugefügt wurden, nicht mehr viel Spielraum. Akkord 2 (B – d – f – b – d' – f') passt gerade noch in den Zwischenraum, während der neue Ultimaklang (mit dem gleichen musikalischen Material wie Akkord 1<sup>179</sup>) hingegen bildlich in die bereits verzeichneten Buchstaben des Titels integriert werden musste und sich deshalb natürlich nicht ideal für die praktische

Verwendung durch den Organisten eignet.

<sup>179</sup> Der Ton a lässt sich zwar in der Tabulatur nicht mehr erkennen, wird aber in der Edition anhand des Vorbilds aus Takt 60 rekonstruiert.

## 7.4.2 Analyse und Vergleich mit der Vorlage

Text der Vorlage:

*Philippe qui videt me alleluia,  
videt et patrem meum, alleluia.*

Wenn man die Motettenvorlage *Philippe qui videt me* mit ihrer bearbeiteten Orgelfassung vergleicht, sind derartig gravierende Unterschiede festzustellen, dass es zunächst fast unmöglich erscheint, überhaupt eine Relation zwischen beiden Stücken auszumachen. Würde die betreffende Tabulatur nicht betitelt sein, hätte man sie wohl zu den bislang unidentifizierten Werken zählen müssen. So ist es uns allerdings möglich den Vergleich zur Senfl-Motette zu ziehen.

Die grundlegendsten Unterschiede – abgesehen vom motivisch-thematischen Material – liegen zum Einen in der Länge des Stücks: Die Vorlage umfasst zweiundneunzig Mensuren, während die Lublinsche Intavolierung mit zweiundsechzig Takten um gut ein Drittel kürzer ist. Zum Anderen besteht diese nicht aus sechs, sondern lediglich aus fünf Stimmen (mit Ausnahme des nachträglich hinzugefügten Schlussakkordes in Takt 61), was aber nicht zwangsläufig auf eine andere Vorlage rückschließen lässt. Höchstwahrscheinlich wurde einfach auf den Organisten Rücksicht genommen, den eine sechsstimmige Motette in der Regel vor nahezu unlösbare Aufgaben stellt. Darüber hinaus wurde die gesamte Tabulatur um eine Quinte nach unten transponiert, wofür es keine offensichtliche Erklärung gibt. Dies könnte ein Hinweis auf eine andere Vorlage als den „Novum et insigne“-Druck darstellen, doch könnte hierfür jedoch genauso gut der persönliche Geschmack Schreibers verantwortlich gewesen sein, oder aber die Bearbeitung war ursprünglich nicht für die Orgel, sondern für ein anderes Tasteninstrument mit kleinerem Ambitus, wie beispielsweise das Clavichord oder das Virginal, gedacht war und entsprechend angepasst wurde. Wenn wir davon ausgehen, dass Nicolaus Cracoviensis ursprünglich das Stück intavoliert hat, müssen wir nicht zwangsläufig voraussetzen, dass die Tabulatur für Orgel angefertigt wurde, da sie ebenso für privaten Gebrauch auf anderen Tasteninstrumenten entstanden sein könnte. Wie in der anschließenden Analyse deutlich werden wird, unterscheiden sich Senfls Vorlage und Lublins beziehungsweise Nicolaus' Intavolierung erheblich voneinander und es steht zu vermuten, dass sich zwischen dieser Version und der „Novum et insigne“-Fassung mindestens eine, wenn nicht mehrere andere Bearbeitungen befunden haben könnten, beziehungsweise eine ganz andere Abschrift verwendet wurde, auch wenn sich dies ohne

eine entsprechende Quelle nicht nachweisen lässt. Daraus kann ebenfalls geschlossen werden, dass man mit dem vorhandenen Quellenmaterial nicht eindeutig feststellen kann, ob manche Änderungen einfach aus der Vorlage übernommen wurden, oder aber bewusste Anpassungen an das Tasteninstrument darstellen sollen. Im Allgemeinen wirkt der musikalische Satz jedoch sehr kompakt und man würde auf den ersten Blick wahrscheinlich keine Vokalvorlage vermuten, wenn man die Senflsche Motette nicht kennen würde.

Die Intavolierung besteht wie *Ave rosa sine spinis* aus einer ganzen Reihe von charakteristischen Motiven, wobei sie allerdings keinerlei *pars*-interne Binnengliederungen aufweist, in welchen die Motive einzelnen Passagen zugeordnet sind. Vielmehr werden sie in der gesamten

Komposition  
weitestgehend  
abwechselnd



Abb. 46

verwendet und miteinander verwoben. Der Beginn (Abb. 46, Takt 1-4) orientiert sich noch merklich an der Vorlage, indem die beiden Oberstimmen imitierend einen halben Takt nacheinander und im Quintabstand einsetzen. Das **Motiv 1** besteht aus einer Tonrepetition über „Philippe“, die hiernach mit einem leicht abgewandelten Rhythmus wiederholt wird. Während die Melodiefortführung in der ersten Stimme auf „qui videt me“ (h' – d'' – d'' – e'') schon stark verschleiert wird, sind die wesentlichen Grundtöne allerdings noch vorhanden: in Takt drei das e' und g', in Takt vier das g' und in Takt fünf das a'. Nach einem ähnlichen Prinzip wird auch in der zweiten Stimme verfahren, jedoch wird es im Folgenden zunehmend schwieriger Melodieabschnitte beziehungsweise einzelne Grundtöne der Bearbeitung zuzuordnen, da die Tabulatur ihre musikalischen Motive zunehmend frei entwickelt, ohne auf die strukturellen Vorgaben der Motette Rücksicht zu nehmen. Das Motiv 1 taucht – außer in den übernommenen Cantus firmus-Fragmenten – in dieser Form im gesamten Stück nicht mehr auf, allerdings wird das erwähnte Tonrepetitions-Prinzip, das auch in Senfls Motette häufig auf fast allen Textteilen, insbesondere „qui videt me“ Verwendung findet, wiederholt aufgegriffen wird: beispielsweise bereits in den Takten 11 und 27/28, aber besonders deutlich in den Takten 31/32, wo gleichzeitig drei Stimmen auf ihrem Ton beharren, oder auch in Takt 38/39. Ansonsten spielt das markante Motiv keine übergeordnete Rolle, da das Stück überwiegend von den verschiedenen Semiminima- und Fusa-Gruppen dominiert wird.

Der Cantus firmus der Vorlage taucht hier gleich zweimal auf: in der zweiten und in der vierten Stimme. Allerdings wird in der Intavolierung lediglich die vierte Stimme



übernommen, sodass die zweite, ausgesparte Gesangslinie eindeutig die fehlende Stimme darstellt. Die Melodie besteht aus drei verschiedenen Segmenten, die innerhalb der Motette auch wiederholt und von den anderen Stimmen imitiert und paraphrasiert werden. Teil eins umfasst jene Töne, mit welchen auch die oberen beiden Stimmen in der Vorlage beginnen: f – f – f – e – g – g – a – a (in der Vorlage ab Mensur 22, später nochmals ab Mensur 51). Diese Melodie wird zwar an keiner Stelle exakt übernommen, da die ursprünglichen Notenwerte aufgespalten oder zusammengefasst wurden, die Intervalle tauchen jedoch viermal in der vierten Stimme der Intavolierung auf. Bereits in Takt fünf bis sieben finden wir die verkürzte Tonfolge f – f – e – g, die hiernach ins abgewandelte Motiv 3 übergeht. Dann Takt 11 bis 16: f – f – f – e – g – g – a, Takt 26 bis 30: f – f – f – f – e – Pause – e – g – g – g und Takt 31 bis 37: f – f – f – f – e – g – a – a. Es fällt jedoch besonders auf, dass die Melodie nur zweimal auch auf dem abschließenden a gipfelt und dagegen zweimal schon auf dem g abgebrochen wird. Das zweite Cantus firmus-Segment der Vorlage besteht aus drei abwärts schreitenden Sekunden: f – e – d – c (ab Mensur 36 der Vorlage). Der dritte Abschnitt findet sich ab Mensur 82 der Vorlage: d – f – g – g – f und wird danach direkt wiederholt. Beide Melodieelemente werden in der Intavolierung nicht übernommen, sondern lediglich der erste Teil. Nachdem dieser in Takt 37 verklängt, tauchen weder in der vierten noch in einer anderen Stimme Breven auf, die auf einen zugrunde liegenden Cantus firmus schließen lassen könnten.

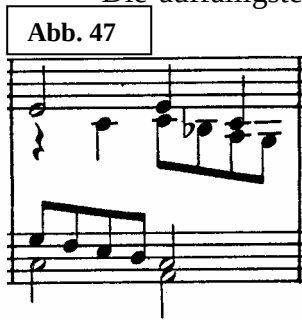
**Motiv 2** erscheint das erste Mal in Takt zwei, besteht aus einer abwärts und zwei aufwärts führenden Sekunden und wird im gesamten Werk häufig verwendet. Bis auf eine Ausnahme in Takt 12 wird es ausschließlich in der Oberstimme verwendet und kommt sowohl in Semiminimen als auch in Fusae vor. Nur ein einziges Mal kann man in Takt 27 eine rhythmische Abweichung mit punktierter Minima und drei Semiminimen finden. **Motiv 3** wird bereits im vierten Takt eingeführt und setzt sich ebenfalls aus einer Viertongruppe zusammen, allerdings mit einer aufwärts geführten Terz und zwei fallenden Sekundschritten. Es kommt zwar insgesamt nicht sehr häufig vor – neben Takt vier noch in den Takten 20, 34 und 47 und hier ausschließlich in der ersten Stimme – doch wird die Figur in einem ähnlichen synkopischen Motiv aufgegriffen, beziehungsweise schon direkt in Takt drei in der zweiten Stimme vorweg genommen. Doch wrd hier die Terz zu einem Sekundschrift und der Rhythmus zu einer Minima mit anschließender Semibrevis und zwei Semiminimen verkleinert. Da aber die Motive hier direkt ineinander übergehen, sind die verwandtschaftlichen Beziehungen an dieser Stelle besonders deutlich. Das abgewandelte Motiv 3 tritt im späteren Verlauf noch hin und wieder hervor (Takte 7/8 und 14/15

gleichzeitig in zwei Stimmen), wobei es allerdings nur eine begleitende Funktion erfüllt und nie in der ersten Stimme aufscheint.

Die auffälligste Figur ist das **Motiv 4 (Abb. 47)**, welches man möglicherweise aus dem Cantus firmus-Segment über „Alleluia“ ableiten kann. Es setzt sich aus einem Vierton-Skalenausschnitt zusammen, der üblicherweise nach unten führt. Nur in einem kleinen Zwischenspiel in den Takten 26, 28 und 33 richtet sich das Motiv von unten nach oben. Der Rhythmus entspricht dem der anderen Vierergruppen, besteht also entweder aus Semiminima- oder auch aus Fusa-Ketten. Allerdings wird auch wieder der punktierte Rhythmus als abwechselndes Element verwendet, und zwar in den Takten 23 und 26. Das Motiv ist das einzige, das nicht nur einmal, sondern immer wieder auch in der linken Hand gefunden werden kann, ob im Wechselspiel mit der Oberstimme (**Abbildung 48**), oder auch in Terzparallelen geführt (Takt 41).

Im Gegensatz zum Motiv 4 scheint das **Motiv 5** weitaus seltener auf, welches aus zwei abwärts gerichteten Sekundschritten besteht, die durch eine aufwärts führende Terz verbunden werden. Es wird als letzte wichtige Figuration in das Stück eingeführt, da es erst in Takt 19 das erste Mal erscheint. Hiernach findet man es nur noch fünfmal: in den Takten 22, 30, 35, 38 und 59 – auch in diesem Fall ausschließlich in der ersten Stimme. Die Besonderheit dieses Motivs zeigt sich in der rhythmischen Konstruktion: es taucht dreimal als simple Semiminima-Gruppe auf, aber ebenso oft werden die ersten beiden Noten in zwei Fusae umgewandelt, denen zweimal eine punktierte Minima vorausgeht.

Ein wichtiges, wenn auch eher unauffälliges Element stellt das **Motiv 6 (Abb. 49)**. Man kann es als hauptsächlich rhythmisches Konstrukt beschreiben, welches aus einer punktierten Minima, einer Semiminima und einer Minima besteht und meistens, aber nicht ausschließlich nach oben geführt wird. Wenn es auch in allen Stimmen erscheint, wird es dennoch üblicherweise den unteren Stimmen zugeteilt. Wie bereits angedeutet wurde, gliedert es sich bruchlos in das musikalische Material ein, ohne besonders hervorstechen, obwohl es mehr als ein Dutzend Mal auftaucht. Es steht das erste Mal in Takt sechs in der zweiten Stimme und beginnt hier sowie in Takt 11 mit einem Terzsprung, welcher hiernach nie wieder vorkommt, da das Motiv im Folgenden ausschließlich aus Sekundintervallen besteht. Besonders auffällig



erscheint, dass das Motiv 6 im voranschreitenden Stückverlauf immer mehr an Bedeutung zu gewinnen scheint, da die anderen Motive sukzessive ausgedünnt werden, während Motiv 6 gegen Ende immer häufiger eingebaut wird.

Abgesehen von Motiv vier werden die anderen Elemente nicht direkt aus Senfls Motettenvorlage übernommen. Man könnte selbstverständlich spekulative Verbindungen ziehen, doch stellen die hier verwendeten Motive letztlich vergleichsweise stereotype und weit verbreitete Standardkolorierungen dar, die jeder Musiker kannte und die dementsprechend nicht zwangsläufig aus der uns bekannten Vorlage stammen müssen.

Die Intavolierung ist im Allgemeinen durch die Verwendung von zahlreichen kleineren Melismen etwas lebhafter gestaltet als die Vorlage, wodurch man davon ausgehen kann, dass die Motette mit Hilfe der ergänzenden Kolorierungen ein Stück weit an das Instrument angepasst werden sollte. Der Fokus liegt hierbei prinzipiell auf der virtuoserer rechten Hand, dennoch ist der musikalische Satz zwischen Ober- und Unterstimme relativ ausgeglichen konzipiert. Zwar hat die Unterstimme häufig rein akkordische Fortschreitungen und vergleichsweise lange Notenwerte, doch ist sie durch die Verwendung einiger Motive trotzdem relativ abwechslungsreich gestaltet und bildet mit ihren drei Stimmen eine starke Grundlage. Zu Beginn kristallisiert sich deutlich die Bicinienbildung zwischen erster und zweiter Stimme heraus, bis der Cantus firmus in Takt fünf einsetzt – hiernach löst sich diese strenge Koppelung der beiden Stimmen aneinander auf und kann in dieser Gestalt nicht wieder gefunden werden. Ungefähr bis Takt 17 werden die kürzeren Melismen als melodische Bausteine aneinander gereiht, ohne eine längere Linie zu bilden; ab Takt 18 jedoch weist die erste Stimme ein durchgehendes virtuosos Melisma auf, welches jedoch nur den kontrastreichen Gegensatz zur Zäsur in Takt 21 darstellen soll. Man könnte hier von einem zweiten Teil sprechen, ohne dafür jedoch auf eine Rechtfertigung aus der Vorlage zurückgreifen zu können. Einen deutlichen Einschnitt bringt allerdings der Tripeltakt in den Takten 48 bis 55, der somit – wie es in den meisten Motetten seit der Josquin-Zeit üblich ist – relativ weit am Ende eines Werkes situiert, beziehungsweise bei einer mehrteiligen Motette in der letzten *pars* zu finden ist. Dieser Tempuswechsel ist in der Senfl-Vorlage überhaupt nicht vorhanden, sodass nur darüber spekuliert werden kann, ob der Text hierauf einen Einfluss gehabt haben könnte, oder ob lediglich ein musikalischer Kontrast gesetzt werden sollte. Es scheint zunächst überzeugend, dass der Schreiber sich direkt auf das Wort „Philippe“ bezieht, da Namensnennungen häufige nach einem Tripeltakt verlangen.<sup>180</sup> Dies

---

<sup>180</sup> Vgl.: Kirsch, S. 150.

wäre allerdings wenig konsquent, da „Philippe“ in der vokalen Vorlage unzählige Male genannt wird und nicht nur gegen Ende der Motette aufscheint. Daher muss man wohl eher von musikalischen Gesichtspunkten ausgehen, auch wenn an dieser Stelle – nicht wie beispielsweise in *Ave rosa sine spinis* – kaum ein Kontrast mit motivischer Veränderung oder homophonen Passagen gesetzt wird.

## 8 Konklusion

Ob die Intavolierungen für das solistische Spiel auf Tasteninstrumenten oder als Begleitung für die Sänger gedacht waren, lässt sich letztlich nicht klären. Man könnte zwar annehmen, dass das reich kolorierte *Vita in Ligno* und das (höchstwahrscheinlich) stark in der musikalischen Substanz veränderte *Philippe qui videt me* an das Instrument angepasst wurden, um es solistisch aufzuführen. Man kann aber letztendlich trotzdem nicht ausschließen, dass Lublins Tabulaturen zum vokal-instrumentalen Musizieren verwendet wurde. Zudem ist ebenso denkbar, dass es bei *Ave rosa sine spinis*, welches keinerlei Ornamentierung aufweist, sowie bei *Homo quidam fecit coenam*, das nur leicht verändert wurde, noch Umformungen jeglicher Art erst unmittelbar auf dem Instrument stattgefunden haben. Da die Sammlung über einen langen Zeitraum entstanden ist und nicht als durchkonzipiertes Werk angelegt wurde, muss sich die jeweilige Herangehensweise an die Vorlagen keineswegs in jeder Tabulatur gleichen – ganz im Gegenteil! Dies zeigt sich beispielsweise in der unterschiedlichen Bearbeitung der Cantus firmus-Motetten: bei *Vita in Ligno* und bei *Homo quidam* wurde der kontrastierende Rhythmus mit den langen Pfundnoten getilgt und die Melodie dem Satz einverleibt. Bei *Ave rosa sine spinis* und bei *Philippe qui videt me* hingegen wurde der Cantus firmus (zumindest teilweise) übernommen. Dementsprechend kann nicht unbedingt von einer durchweg einheitlichen Intavolierungstechnik in der Sammlung gesprochen werden, die sich beim Schreiber außerdem im Laufe der Zeit weiterentwickelt zu haben scheint.

Aufgrund fehlender archivalischer Dokumente lässt sich auch letztlich nicht eindeutig klären, wie und auf welchem Wege die Motetten-Vorlagen Ludwig Senfls nach Krakau beziehungsweise Kraśnik gelangten und ob es sich dabei tatsächlich um die beiden Drucke „Novum et insigne opus musicum“ und „Symphoniae iucunda“ gehandelt hat oder

nur weitere Abschriften derselben verfügbar waren. Allerdings ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass dieses fehlende Bindeglied im Umfeld der Königlichen Hofkapelle oder der Universität Krakau gefunden werden könnte.

Im Allgemeinen offenbart die Handschrift des Johannes von Lublin eine wahre Fülle an kaum schließbaren Forschungslücken: abgesehen vom Entstehungsprozess und den zwei unbekannten Schreibern müssen insbesondere die aufgenommenen Werke noch größtenteils identifiziert werden, wonach erst untersucht werden kann, auf welche Vorlagen diese zurückgehen. Unter der Voraussetzung, dass auf diesem Gebiet Erkenntnisse gewonnen werden, kann danach versucht werden, ein halbwegs vollständiges Bild des kulturellen respektive quellentechnischen Transfers nachzuzeichnen.

## 9 Bibliographie

### Literatur

Apel, Willi: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967.

Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*. Leipzig 1989.

Bente, Martin: *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls*, Wiesbaden 1968.

Bente, Martin und Clytus Gottwald: Art. "Senfl, Ludwig", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, Bd.17, London 1980, S. 131–137.

Brinzing, Armin: *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, 2 Bde. (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 4, 1-2), Göttingen 1998.

Brown, Howard Mayer: *Instrumental Music printed before 1600*, Cambridge 1965.

Buchner, Hans: *Sämtliche Orgelwerke. Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Basel F I 8a* (= Das Erbe deutscher Musik 54, Abteilung Orgel, Klavier, Laute 5, hg. von Jost Harro Schmidt), 1974.

Chybinski, Adolf: „Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1912/3), S. 463-505.

Chybinski, Adolf: „Über die polnische mehrstimmige Musik des XVI. Jahrhunderts“, in: *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern*. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1909. Tutzing 1965, S. 340-348.

Edler, Arnfried: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7, hg. von Siegfried Mauser), Laaber 1997.

Gancarczyk, Paweł: „Uwagi kodykologiczne o tabulaturze Jana z Lublina (1537-1548)“, in: *Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki* 41 (1996/3), S. 45-58.

Gasch, Stefan: „*Hic jacet ... Isaci discipulus* – Heinrich Isaac als Lehrer Ludwig Senfls“, in: *Heinrich Isaac* (= Musik-Konzepte 148/149), hg. von Ulrich Tadday, München 2010, S. 150–169.

Gasch, Stefan: „Ludwig Senfl, Herzog Albrecht und der Kelch des Heils“, in: *Senfl-Studien* 1, hg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien 2012, S. 389-442.

Geering, Arnold: Art. „Ludwig Senfl“, in: *MGG*, Bd. 12, Kassel u.a. 1965, Sp. 498–516.

Głuszczyńska-Zwolińska, Elżbieta: „Über die Untersuchungen zur Musikkultur der polnischen Renaissance im 16. Jahrhundert“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*, hg. von Elmar Arro, S. 312-324.

Griesheimer, James C.: *The Antiphon, Responsory and Psalm Motets of Ludwig Senfl*, Diss. Indiana 1990.

Heyde, Jürgen: *Geschichte Polens*, München 2011.

Hoffmann-Erbrecht, Lothar: „Heinrich Finck in Polen und Litauen“, in: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donaauraum vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, hg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn 1994, S. 191-196.

Hoffmann-Erbrecht, Lothar: „Deutsche Musiker um 1500 in Osteuropa“, in: *Deutsche Musik im Osten*, hg. von Günther Massenkeil und Bernhard Stasiewski, Köln 1976, S. 24-39.

Jędrzejewski, Tomasz: Art. „Nicolaus von Krakau“, in: *MGG*2, Bd. 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1062-1063.

Johnson, Cleveland: *Vocal Compositions in German Organ Tablatures 1550-1650. A Catalogue and Commentary*, New York 1989.

Köhler, Burckhard: „Pommersche Organisten im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert“, in: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donaauraum vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, hg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn 1994, S. 61-66.

Kirsch, Winfried: „Zur Funktion der tripeltaktigen Abschnitte in den Motetten des Josquin-Zeitalters“, in: *Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, hg. von Ludwig Finscher, S. 145-157.

Kunze, Stefan: „Klang und Figuration: Zur Emanzipation der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“, in: *Deutsch-italienische Musikbeziehungen. Deutsche und italienische Instrumentalmusik 1600-1750*, hg. von Wulf Konold, München 1996, S. 69-82.

Lodes, Birgit: Art. „Ludwig Senfl“, in: *MGG2*, Bd. 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 569–590.

Lütteken, Laurenz: Art. „Motette. IV. 15. und 16. Jahrhundert“, in: *MGG2*, Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 513-528.

Motnik, Marko: „Deutsche Tabulatur: gebrauchlich oder verdrießlich?“, in: *Musicological Annual XLVII/2. Norddeutsche „Clavierstücke pedaliter“ zwischen Orgel und Saitenclavieren ca. 1650-1720*, S. 125-137.

Motnik, Marko: „Ludwig Senfl auf Tasteninstrumenten. Bestand – Befund – Bedeutung“. In: *Senfl-Studien 2* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), hg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, Druck i. Vb.

Morawski, Jerzy: Art. „Johannes von Lublin“, in: *MGG*, Bd. 7, Kassel u.a. 1958, S. 119-120.

Niemöller, Klaus Wolfgang: „Parodia – imitatio. Zu Georg Quitschreibers Schrift von 1611“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hg. von Annegrit Laubenthal, Kassel u.a. 1995, S. 174-180.



Poźniak, Piotr: „Le vocal et l'instrumental dans les tablatures manuscrites polonaises du XVIe siècle“, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Tours 1991, S. 671–688.

Picker, Martin: „Liber selectarum cantionum (Augsburg: Grimm & Wirsung, 1520), A Neglected Monument of Renaissance Music and Music Printing“, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert* (= Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3), hg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 S. 149–168.

Preußner, Eberhard: „Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrhunderts“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 6 (1924/4), S. 407-449.

Riedel, Friedrich Wilhelm: Art. „Notation. IX. Tabulaturen“, in: *MGG2*, Bd. 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 358-367.

Ring, Johannes: „Die Kunst des Intavolierens“, in: *Anuario musical. Revista de musicología del C.S.I.C.* 58 (2003), S. 61-85.

Thomas Schmidt-Beste: „Ludwig Senfl und die Tradition der Cantus-Firmus-Motette“, in: *Senfl-Studien 1*, hg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien 2012, S. 269-305.

Schnürl. Karl: *2000 Jahre europäische Musikschriften. Eine Einführung in die Notationskunde*, Wien 2000.

Schuler, Manfred: *Das Orgeltabulaturbuch von Jacob Paix. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Orgel- und Klaviermusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Diss., Freiburg 1958.

Schwemer, Bettina: *Mehrstimmige Responsorienvertonungen in deutschen Quellen des 15. und 16. Jh.*, 2 Bde. (= Collectanea Musicologica 8, 1-2), Augsburg 1998.

Seitz, Reinhard H. (Hg.): *Jacob Paix d. Ä. (1556 – nach 1616). Organist – Komponist – Orgelbauer*, Schrobenausen 2006.

Swarczewska, Katarzyna: Art. „Nikolaus aus Krakau“, in: *MGG*, Bd. 9, Kassel u.a. 1961, Sp. 1533-1534.

Szweykowski, Zygmunt M.: Art. „Kraków“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 13, hg. von Stanley Sadie, London 2001, S. 862-868.

Szweykowski, Zygmunt M.: Art. „Mikołaj z Krakowa“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 16, hg. von Stanley Sadie, London 2001, S. 654-655.

Welker, Lorenz: Art. „Improvisation. III. 14. bis 16. Jahrhundert“, in: *MGG2*, Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 553-565.

Wieczorek, Ryszard J.: Art. „Polen. III. Kunstmusik. 1. Bis 1600“, in: *MGG2*, Bd. 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 1633-1641.

White, John R.: „Original Composition and Arrangements in the Lublin Keyboard Tablature“, in: *Essays in Musicology. A Birthday Offering for Willi Apel*, hg. von Hans Tischler, Indiana 1968, S. 83-92.

White, John R.: „The Tablature of Johannes of Lublin. Ms 1716 of the Polish Academy of Sciences in Cracow“, in: *Musica disciplina: a Yearbook of the history of Music* 17, hg. von Frank A. d'Accone, Middleton 1963, S. 137-162.

Witkowska-Zaremba, Elzbieta: Art. „Johannes von Lublin“, in: *MGG2*, Bd. 9, Kassel u.a. 2003, Sp. 1116-1118.

Young, Clyde William: Art. „Jakob Paix“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 12, hg. von Stanley Sadie, London 2001, S. 915.

Zwolińska, Elzbieta: „Studie über die Musik am Hofe der letzten Jagiellonen“, in: *Florilegium Musicologicum. Hellmuth Federhofer zum 75. Geburtstag*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 501-515.

Zywietz, Michael: Art. „Jakob Paix“, in: *MGG2*, Bd. 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1580-1582.

## Notenmaterial

Albrecht, Hans (Hg.): *Georg Rhau: Symphoniae jucundae* (= Musikdrucke aus den Jahren 1538-1545, Bd. 3), Kassel 1959.

Darin:

Ludwig Senfl: *Homo quidam fecit caenam*, S. 7-8.

White, John Reeves: *Johannes von Lublin* (= Corpus of early Keyboard Music 6), Rom 1963.

Darin:

Ludwig Senfl: *Vita in Ligno moritur*, S. 1-2.

Ludwig Senfl: *Ave rosa sine spinis*, S. 15-21.

Ludwig Senfl: *Homo quidam fecit coenam*, S. 47-49.

Ludwig Senfl: *Philippe qui videt me*, S. 49-51.

Ludwig Senfl: *Motetten. Fünfter Teil. Liturgische und allgemein-geistliche Motetten I* (= Sämtliche Werke IX, hg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft), hg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel 1974.

Darin:

*Qui prophetice prompsisti – Qui expansis in cruce manibus – Vita in Ligno*, S. 102-108.

*Ave rosa sine spinis – Dominus tecum miro*, S. 38-47.

Josquin Desprez: *Stabat Mater*, in: *The collected works of Josquin des Prez*. (hg. von der Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis) 25: *Motets on non-biblical texts*, hg. von Willem Elders, Utrecht 2009, S. 36-48.

Jacob Paix: Ein schön Nvtz- und gebreüchlich Orgeltabulaturbuch, Lauingen 1583.

Digitalisat auf: <http://purl.org/rism/BI/1583/23>

Wilkowska-Chominska, Krystyna: *Tabulatura organowa Jana z Lublina*. (= Monumenta musicae in Polonia, Serie B, Bd. 1), Warschau 1964.

## Abbildungsverzeichnis

1) Wasserzeichen in der Handschrift PL-Kp Ms. 1716 (Tabulaturhandschrift des Johannes von Lublin) vom Papiertyp A, Wiedergabe nach: Paweł Gancarczyk „Uwagi kodykologiczne o tabulaturze Jana z Lublina (1537-1548)“, in: *Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki* 41 (1996/3), S. 51. (Abbraviatur: Gancarczyk)

Mit freundlicher Genehmigung von Paweł Gancarczyk.

2) Wasserzeichen in der Handschrift PL-Kp Ms. 1716 vom Papiertyp B, Gancarczyk, S. 52.

3) Anonymer Liedsatz *Kein Ding uff Erd*, Tabulatur des Fridolin Sicher, Cod. Sang. 530, Wiedergabe nach Karl Schnürl: *2000 Jahre europäische Musikschriften. Eine Einführung in die Notationskunde*, Wien 2000, S. 150.

Mit freundlicher Genehmigung des Holzhausen Verlages.

4) Ludwig Senfl: *Vita in Ligno moritur*, Tabulaturfassung, PL-Kp Ms. 1716 (Tabulaturhandschrift des Johannes von Lublin), fol. 171r-172r, Wiedergabe nach der Faksimileausgabe in Wilkowska-Chominska, Krystyna: *Tabulatura organowa Jana z Lublina*. (= Monumenta musicae in Polonia, Serie B, Bd. 1), Warschau 1964. Mit freundlicher Genehmigung der Monumenta musicae in Polonia (Abbraviatur: Vita MMP), fol. 171r.

5) Traktat des Johannes von Lublin, Folios 1v-14r, in: MMP, (Abbraviatur: Traktat), fol. 1v.

6) Traktat MMP, fol. 14r.

7) Traktat MMP, fol. 2r.

8) Traktat MMP, fol. 8v.

9) Traktat MMP, fol. 9r.

10) Anfang des anonymen Stückes „Quarti toni“, in: MMP, fol. 197v.

11) Jahreszahl „1540“ am Ende des „Ad faciendum“, in: MMP, fol. 260r.

12) Jahreszahl „1547“ am Ende des „Ad faciendum“, in: MMP, fol. 260r.

13) Symbole der Buchstabennotation in der Alten Deutschen Orgeltabulatur, Wiedergabe nach Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*. Leipzig 1989, S. 34. Mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf und Härtel. (Abbraviatur: Apel)

14) Darstellung der rhythmischen Symbole in der Alten Deutschen Orgeltabulatur und ihre Übertragung in die Mensuralnotation, in: Apel, S. 36.

15) Vita MMP, fol. 172r.

16) Vita MMP, fol. 171v.

17) Vita MMP, fol. 171r.

18) Ludwig Senfl: *Vita in Ligno moritur*, Edition der Tabulaturfassung von PL-Kp Ms. 1716 (Tabulaturhandschrift des Johannes von Lublin), S. 47-49, in: John R. White: *Johannes von Lublin* (= Corpus of early Keyboard Music 6), Rom 1963, S. 47, Takt 1.

Mit freundlicher Genehmigung des American Institute of Musicology, Verlag Corpus Musicae. (Abbraviatur: CEKM).

19) Vita CEKM, S. 47, Takt 4/5.

20) Vita CEKM, S. 47, Takt 15/16.

21) Vita CEKM, S. 48, Takt 34/35.

22) Vita CEKM, S. 48, Takt 40/41.

23) Vita CEKM, S. 49, Takt 49/50.

24) Ludwig Senfl: *Vita in Ligno moritur*, Tabulaturfassung aus der Handschrift PL-Wn rkp. 564, Wiedergabe nach dem Mikrofilm, S. 286.

25) Ludwig Senfl: *Vita in Ligno moritur*, Tabulaturfassung aus dem Sammeldruck: Jacob Paix: „Ein schön Nvtz- und gebreüchlich OrgelTabulaturbuch“ Lauingen 1587, Wiedergabe nach: <http://purl.org/rism/BI/1583/23>, fol. 70v.

26) Ludwig Senfl: *Homo quidam fecit coenam*, Edition der Tabulatur, in: CEKM, S. 1-2, S. 1, Takt 21-24.

27) Homo quidam CEKM, S. 2, Takt 35-38.

28) Homo quidam CEKM, S. 1, Takt 5.

29) Homo quidam CEKM, S. 1, Takt 19.

30) Homo quidam CEKM, S. 1, Takt 18.

31) Homo quidam CEKM, S. 1, Takt 10.

32) Ludwig Senfl: *Ave rosa sine spinis*, Tabulatur, in: MMP, folios 147v-151r, fol. 147v.

33) Ave rosa MMP, fol. 148r.

34) Ave rosa MMP, fol. 149r.

35) Ludwig Senfl: *Ave rosa sine spinis*, Edition der Motette, in: *Ludwig Senfl: Motetten. Fünfter Teil. Liturgische und allgemein-geistliche Motetten I* (= Sämtliche Werke IX, hg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft), hg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel 1974, S. 39, Takt 33.

Mit freundlicher Genehmigung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.

36) Ludwig Senfl: *Ave rosa sine spinis*, Edition der Tabulatur, in: CEKM, S. 15-21, S. 16, Takt 33.

37) Josquin Desprez: *Stabat Mater*, Edition der Motette, in: *The collected works of Josquin des Prez*. (hg. von der Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis) 25: *Motets on non-biblical texts*, hg. von Willem Elders, Utrecht 2009, S. 36, Takt 1.

Mit freundlicher Genehmigung der Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

38) Ave rosa CEKM, S. 15, Takt 1.

39) Ave rosa CEKM, S. 16, Takt 33/34.

40) Ave rosa CEKM, S. 17, Takt 59.

41) Ave rosa CEKM, S. 18, Takt 97.

42) Ave rosa CEKM, S. 19, Takt 120.

43) Ave rosa CEKM, S. 20, Takt 141.

44) Ave rosa CEKM, S. 21, Takt 158.

45) Ludwig Senfl: *Philippe qui videt me*, Tabulatur, in: MMP, folios 173v-174v, fol. 174v.

46) Ludwig Senfl: *Philippe qui videt me*, Edition der Tabulatur, in: CEKM, S. 49-51, S. 49, Takt 1-4.

47) Philippe CEKM, S. 50, Takt 24.

48) Philippe CEKM, S. 50, Takt 30.

49) Philippe CEKM, S. 51, Takt 37.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## Anhang

### Anhang 1: Inhalt PL-Kp Ms. 1716

|         |                                                     |
|---------|-----------------------------------------------------|
| 1v-14r  | Fundamentum                                         |
| 15r-15v | Primi toni                                          |
| 15v-16r | Bella Italica 1544                                  |
| 16v-17r | Arsi sparsi anno 1540 domenica Misericordia         |
| 17v-18r | Ascensus ad secundam tertiam quartam quintam sextam |
| 18r-18v | Descensus in c per secundas                         |
| 18v-19r | Preambulum in c                                     |
| 19r-19v | Preambulum super d                                  |
| 19v     | in e                                                |
| 20r     | Super f                                             |
| 20v-21r | Crux fidelis                                        |
| 21v     | Sequitur Officium per octavas<br>Kirie primum       |
| 22r     | Tercium Kirie                                       |
| 22v     | Criste eleison                                      |
| 22v-23r | Ultimum Kirie                                       |
| 23r     | (Ohne Titel)                                        |
| 23v-24r | Et in Terra Pax                                     |
| 24v     | Domine deus agnus die                               |
| 25r     | Qui sedes ad dexteram patris                        |
| 25v     | Sanctus per Octavas                                 |
| 25v-26r | Sanctus Tertiam                                     |
| 26v-27r | Osanna in excelsis                                  |
| 27r-27v | Agnus dei                                           |
| 27v-28r | Carmen in F                                         |
| 28r-28v | Francigenum prima pars                              |
| 28v-29r | Secunda pars                                        |
| 29v-30r | Officium de corpore Christi N.C. 1540               |
| 30r-30v | Versus                                              |
| 30v-31v | Prosa lauda Sion salvatorem                         |
| 31r     | Ohne Titel (Laudi thema specialis)                  |
| 31r-31v | Ohne Titel (Sit laus plena, sit sonora)             |

|          |                                                                             |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------|
| 31v, 23r | Dies enim solemnis agitur                                                   |
| 31v-32r  | Quod in cena Cristus gessit                                                 |
| 32r-32v  | Ohne Titel (Dogma datur christianis)                                        |
| 32v-33r  | Ohne Titel (Sub diversis speciebus)                                         |
| 33r-33v  | Ohne Titel (A sumente non concisus)                                         |
| 33v      | Ohne Titel (Sumunt boni, sumunt mali)                                       |
| 33v-34r  | Ohne Titel (Fracto demum sacramento)                                        |
| 34r-34v  | Ohne Titel (Ecce panis, Angelorum)                                          |
| 34v-35r  | Ohne Titel (Bone pastor, panis vere)                                        |
| 35r      | Prosa de Resurrectione domini 1540                                          |
| 35r-35v  | Agnus redemit oves                                                          |
| 35v-36r  | Dic nobis Maria                                                             |
| 36r-36v  | Credendum est soli Marie                                                    |
| 36v-37r  | Homo quidam fecit cenam [Senfl]                                             |
| 37r-37v  | Conradus                                                                    |
| 38r      | [leere Seite]                                                               |
| 38v-39r  | Patrem solemne in D                                                         |
| 39r      | Qui propter nos                                                             |
| 39v      | Kyrie eleison Virginitatis                                                  |
| 39v-40r  | Kyrie eleison tertium                                                       |
| 40r-40v  | Ohne Titel (Christe eleison)                                                |
| 40v-41r  | Kyrie eleison Ultimum                                                       |
| 41v      | Ohne Titel                                                                  |
| 41v-42r  | Secunda pars                                                                |
| 42r-43r  | Preambulum super F                                                          |
| 43r-44v  | In G per b                                                                  |
| 43v-44r  | Ach un fals ducis prussie 1541                                              |
| 44v-45r  | Ach scheind art Paul Vsth                                                   |
| 45v-46r  | De sancto Johanne Baptista N.C. 1541                                        |
| 46r-47v  | Chorus nove Jerusalem                                                       |
| 47v-48v  | Ohne Titel                                                                  |
| 49r-49v  | unbetiteltes Kontrapunktbeispiel über einen Ton                             |
| 50r-51r  | Conclusiones finales super claves ad discantum 1538                         |
| 51r-52v  | Conclusiones alie ad discantum                                              |
| 52v-54v  | Sequuntur concordantie pro cantu corali in tenore faciendo ad ascensum 1538 |
| 55r      | Ascensus per secundas ad octavam                                            |
| 55v      | Descensus ad octavam                                                        |



|              |                                                             |
|--------------|-------------------------------------------------------------|
| 56r-57r      | Concordantie ad bassam et primo ascensus                    |
| 57r          | Reliqui descensus                                           |
| 57v          | Descensus per secundas ad octavam                           |
| 58r          | Ascensus per secundas ad octavam                            |
| 58v-59v      | Unisoni sequuntur primo in F                                |
| 59v-60r      | Cos colo odo sa                                             |
| 60r          | Conclusio inusitata super h per h                           |
| 60v-61r      | Gaudeamus omnes 1539                                        |
| 61r-61v      | Gloria patri                                                |
| 62r          | Preambulum in G per B                                       |
| 62v-63v      | Anno domini 1539 in die S Leonardi Gaudeamus omnes          |
| 63v-64r      | Gloria patri                                                |
| 64v          | Kyrie primum de dominica                                    |
| 64v-65r      | Secundum kyrie                                              |
| 65r-65v      | Criste                                                      |
| 65v          | Kirie ultimum                                               |
| 65v-66r, 67r | Domine secundum actus nostros noli nos judicare pedaliter   |
| 66v-67r      | Et in terra pax                                             |
| 67r          | Fragment ohne Titel                                         |
| 67v-68r      | Domine deus agnus die filius patris                         |
| 68r          | Conclusio super h                                           |
| 68v-69r      | Qui sedes ad dexteram patris                                |
| 69r-69v      | Patrem per octavas N.C. 1540                                |
| 69v-70r      | Qui propter nos homines                                     |
| 70v-71r      | Surrexit dominus valet luctus                               |
| 71r          | Sluschna yesth rzecz 1548                                   |
| 71v          | Sanctus per octavas                                         |
| 71v-72r      | Sanctus tertium                                             |
| 72v          | Agnus dei                                                   |
| 73r-79v      | Sequuntur clausule seu colores in cantum coralem imponendae |
| 79v          | 4 unbetitelte conclusiones                                  |
| 80r-80v      | Introitus de Resurrectione domini N.C.                      |
| 80v-81r      | Gloria patri                                                |
| 81r-81v      | Kirie paschale                                              |
| 81v          | Kirie tertium                                               |
| 81v          | Criste eleison                                              |
| 81v-82r      | Kirie ultimum                                               |

|           |                                                                    |
|-----------|--------------------------------------------------------------------|
| 82r-82v   | Cristus iam surrexit                                               |
| 82v-83r   | Aliud cristus iam surrexit                                         |
| 83r-83v   | Regina celi letare                                                 |
| 83v       | Resurexit sicut dixit                                              |
| 83v-84v   | Introitus de spiritu sancto                                        |
| 84v-85r   | Introitus de Corpore Cristi                                        |
| 85r-86r   | Tantum ergo sacramentum                                            |
| 86r-87r   | Gaudeamus omnes N.C.                                               |
| 87r-87v   | Gloria patri                                                       |
| 87v       | Kirie per octavas                                                  |
| 87v-88r   | Kirie tercium                                                      |
| 88r       | Criste                                                             |
| 88v       | Ultimum kirie                                                      |
| 88v-89r   | Veschel schÿa polska Corona N.C.                                   |
| 89r-90r   | Fidel                                                              |
| 90r-90v   | Alijec Nademna Venus N.C.                                          |
| 90v-91r   | Veschol                                                            |
| 91r-91v   | Infunde unctionem                                                  |
| 91v       | Preambulum in a per h                                              |
| 91v-92r   | In F                                                               |
| 92r-92v   | Quem preces N.C.                                                   |
| 92v-93v   | Domine secundum actus nostros noli nos iudicare manualiter         |
| 93v-94r   | Introitus de sancta Trinitate benedicta N.C.                       |
| 94r-94v   | Gloria patri                                                       |
| 94v-95v   | Protexisti me deus N. CH. 1538                                     |
| 95v-96r   | Pressa                                                             |
| 96r       | unbetiteltes Fragment                                              |
| 96v       | Prosa de sancto spiritu – Veni sancte spiritus                     |
| 96v       | Sancti spiritus assit nobis                                        |
| 97r       | Nisi tu domine custodieris nos ad duos bassus (Isaac, Oeglin 1512) |
| 97v       | Ferdinandi                                                         |
| 97v-98r   | Sicut lilium inter spinas terminator 1540 (Brumel, Rhaw 1538)      |
| 98v       | Preambulum super F                                                 |
| 99r-99v   | Sancta Maria 1540                                                  |
| 99v-100v  | Stetit Jesus in medio                                              |
| 100v-101v | Laudate dominum omnes gentes                                       |
| 101v      | Zalosc y Radoscz                                                   |

|           |                                                                                                   |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 101v-102r | Ach Rey und Klag (Georg Brack)                                                                    |
| 102v      | Unbetitelter Tanz                                                                                 |
| 102v-103r | Exemplum super congaudent in G                                                                    |
| 103r      | Con lacrimae (Verdelot)                                                                           |
| 103v      | Corea Simonis                                                                                     |
| 103v      | Unbetitelter Tanz                                                                                 |
| 103v-104r | Unbetitelt                                                                                        |
| 104v-105r | O przenaslawnyeysza Panno                                                                         |
| 105r-105v | Nas Zbawyczyel N.C. 1537                                                                          |
| 105v-106r | Salve Regina N.C.                                                                                 |
| 106r-106v | Ad te clamamus [??]                                                                               |
| 106v-107r | Eia ergo advocate                                                                                 |
| 107r      | Nobis post hoc exilium                                                                            |
| 107r-107v | O pia Virgo Maria                                                                                 |
| 107v-108r | Introitus de beata Virgine Rorate Celi                                                            |
| 108r-108v | Celi enarant                                                                                      |
| 108v-109r | Ave Herachia N.C.                                                                                 |
| 109r      | Kirie eiusdem officii                                                                             |
| 109r      | Tercium                                                                                           |
| 109r      | Criste eleison                                                                                    |
| 109v      | Ultimum                                                                                           |
| 109v-110r | Officium de Nativitate Cristi                                                                     |
| 110r-110v | Dies est leticie                                                                                  |
| 111r-111v | Colenda                                                                                           |
| 111v      | Unbetitelter Tanz                                                                                 |
| 111v      | Unbetitelter Tanz                                                                                 |
| 112r      | Poznanie                                                                                          |
| 112v-113v | 1540 Sequuntur ambitus seu Repercussiones super cantus coralem et Primo<br>Repercussio Primi Toni |
| 113v-114v | Severinus Konij                                                                                   |
| 114v-115r | Un mut                                                                                            |
| 115r-116r | Ach hilph mich laith N.C.                                                                         |
| 116r-116v | Secunda pars [Ach hilph mich laith]                                                               |
| 116v-117r | Unbetitelt                                                                                        |
| 117v-118r | Prosa de beata Virgine mittit ad Virginem                                                         |
| 118r-118v | Naturam superat natus                                                                             |
| 118v-119r | Foras eiciat                                                                                      |

|                          |                                                              |
|--------------------------|--------------------------------------------------------------|
| 119v-120r                | Accede nuntia                                                |
| 120r-120v                | Audit et suscepit                                            |
| 120v-121v                | Patris sapientia pedaliter                                   |
| 121v-122v                | Egredientem Phynk [Finck]                                    |
| 122v-124r                | Et omnes                                                     |
| 124r-124v                | Untitled                                                     |
| 125r                     | [leere Seite]                                                |
| 125v-126r                | Perkÿwiso Italicum 1541 (Sebastian Festa)                    |
| 126v-127r                | Italorum devotion                                            |
| 127r-128r                | Nunc rogemus N.C. 1541                                       |
| 128v-130v<br>& 161v-162r | Ste Ma 1540 (Josquin: Stabat Mater, Grapheus, Nürnberg 1538) |
| 131r                     | Poznania                                                     |
| 131v                     | Unbetitelter Tanz                                            |
| 132r                     | Rex                                                          |
| 133r                     | Radim Themu                                                  |
| 133r-133v                | Congaudent angelorum prosa de assumptione                    |
| 134r                     | Filium qui suo mundum                                        |
| 134r-134v                | In terries cui quondam                                       |
| 134v-135r                | Qui filii illius                                             |
| 135r-135v                | Quae domino celi praebuit                                    |
| 135v-136r                | Unbetitelt (Te caeli regina)                                 |
| 136r-137r                | Te libri virgo                                               |
| 137r                     | Preambulum super F                                           |
| 137v                     | Sequitur Officium Sollemne / Kirie fons bonitatis            |
| 138r-138v                | Tercium Kirie                                                |
| 138v-139r                | Criste eleyson                                               |
| 139v-140r                | Ultimum Kirye                                                |
| 140r-141r                | Et in Terra                                                  |
| 141v                     | Dominus deus agnus die                                       |
| 142r                     | Qui sedes ad dexteram                                        |
| 142v-143r                | Patrem sollemne                                              |
| 143r-143v                | Qui propter nos homines                                      |
| 143v-144r                | Sanctus sollemne in G                                        |
| 144r-144v                | Sanctus Tercium                                              |
| 144v-145r                | Osana in excelsis                                            |
| 145v-146r                | Agnus dei in G per B                                         |

|             |                                                                            |
|-------------|----------------------------------------------------------------------------|
| 146v-147v   | Colenda Severini 1540                                                      |
| 147v-149v   | Ave Rosa sine spinis                                                       |
| 149v-151r   | Secunda pars dominum tecum miro pacto 1541 (Senfl, Grapheus Nürnberg 1537) |
| 151v-152v   | Deus miseratur nostri                                                      |
| 152v-154v   | Secunda pars supradicti psalmi (Claude de Sermisy)                         |
| 154v-155r   | Sanctus solemne                                                            |
| 155r        | Unbetitelt (Sanctus tertium)                                               |
| 155v        | Osanna                                                                     |
| 155v-156r   | Kyrie pascale N.C.                                                         |
| 156r-156v   | Unbetitelt (Kyrie tertium)                                                 |
| 156v        | Criste                                                                     |
| 156v-157r   | Kyrie ultimum                                                              |
| 157v-158r   | Przesz thwe swyathe smartwij                                               |
| 158v-159r   | Unbetitelt                                                                 |
| 159v-160r   | Justus es domine                                                           |
| 160v        | Versus                                                                     |
| 160v, 161r  | Preambulum in D N.C.                                                       |
| 161r        | Unbetitelt (Preambulum in G per B)                                         |
| 161v-162r   | Unbetitelt (siehe 130v – Josquin Stabat Mater)                             |
| 162v-163v   | Constitues eos principes                                                   |
| 164r        | Madona bella                                                               |
| 164v-165r   | Secunda pars (Verdelot)                                                    |
| 165v-166v   | Unbetitelt                                                                 |
| 166v-168v   | Deus qui sedes super tronum (Anon., Johann Walther Wittemberg 1524)        |
| 168v-170r   | Thomas Stolzner [Es müht viel Leut.]                                       |
| 169v-170r   | Unbetitelt                                                                 |
| 170v-171r   | Dzijvnij Sposchob                                                          |
| 171r-172r   | Vita in ligno moritur 1540                                                 |
| 172v-173r   | Veni creator spiritus 1540                                                 |
| 173v-174v   | Muteta philipe qui videt me Resolutum per N.C.                             |
| 174v-176r   | Ecce sacerdos magnus de sancto Augustino                                   |
| 176r-178r   | 1540 Bellum francigenum prima pars                                         |
| 178r-180v   | Secunda pars                                                               |
| 180v-181v   | Tertia pars belli francorum                                                |
| & 193v-195r | [prima pars: Jannequin – L’Alouette / Secunda pars: Jannequin – La Guerre  |
| 182r        | Preambulum pedale in d                                                     |
| 182r        | In F (Preambulum in F)                                                     |

|            |                                                                                 |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| 182v-183v  | Resolutum per N.C. 1540                                                         |
| 183v-184v  | Secunda pars                                                                    |
| 184v-185r  | Cotidie apud vos eram in templo docens [Anon., Johann Walther, Wittemberg 1524] |
| 185v-186r  | Officium Virginis Marie salve sancta parens                                     |
| 186r-186v  | Versus senciant omnes homines juvamen                                           |
| 186v       | Kyrie de Sancta Maria                                                           |
| 186v-187r  | Unbetitelt (Kyrie tertium)                                                      |
| 187r       | Criste                                                                          |
| 187r-187v  | Kyrie eleison ultimum                                                           |
| 187v       | Kyrie magne deus in G                                                           |
| 188r       | Rocal fuso                                                                      |
| 188v       | Unbetitelter Tanz                                                               |
| 189r, 188r | Jeszcze Marczynye                                                               |
| 189v       | Kyrie eleison de Sancta Maria tempore Adventus                                  |
| 189v       | Secundum (kyrie)                                                                |
| 189v-190r  | Criste eleison                                                                  |
| 190r       | Ultimum Kyrie eleison                                                           |
| 190v       | Magnificat sexti toni super discantum                                           |
| 190v       | Kyrie Pascale 1543                                                              |
| 191r       | Secundum (Kyrie)                                                                |
| 191v       | Exempla Octo Tonorum 1542 – Primus Thonus<br>Secundus Tercius Quartus Quintus   |
| 192r       | Sextus tonus Septimus Octavus                                                   |
| 192r       | Primus tonus super bassam – Secundus tonus                                      |
| 192v       | Tercius tonus Quartus Quintus Sextus Septimus Tonus                             |
| 193r       | Octavus tonus – 2 unbetitelte                                                   |
| 193v-195r  | Unbetitelt (Ende von 181v)                                                      |
| 195v       | Preambulum in F                                                                 |
| 195v-196v  | Toni valentes ad cantum<br>Primus tonus                                         |
| 196v       | Secundi toni                                                                    |
| 197r       | Tertii toni                                                                     |
| 197v       | Quarti toni                                                                     |
| 197v-198r  | Dulce memorie (Pierre Sandrin)                                                  |
| 198v-199r  | Recicar bello (Girolamo Cavazzoni)                                              |
| 199r-199v  | Ipsius enim                                                                     |
| 200r       | Anglicum 1546                                                                   |

|           |                                                  |
|-----------|--------------------------------------------------|
| 200v-202r | Date siceram merentibus N.C. 1542                |
| 202r      | Unbetitelt (Sextus tonus)                        |
| 202r      | Clausula in C                                    |
| 202v-203r | Aliud solemne patrem                             |
| 203v      | Qui propter nos                                  |
| 204v-206r | Unbetitelt                                       |
| 206v      | De profundis super discantum                     |
| 207r      | Kýrieleyson phýnk pascale 1542                   |
| 207v      | Criste eleison                                   |
| 208r      | Unbetitelt (ultimum kyrie)                       |
| 208v-209v | O Lumen ecclesie de sancto Augustino 1541        |
| 209v-210r | Con lacrimis sospir 1542 (Verdelot)              |
| 210v-211r | Se Amor 1541 (Sebastian Festa)                   |
| 211v-212r | Corea super duos saltus                          |
| 212r-212v | Corea                                            |
| 212v-213r | Unbetitelter Tanz                                |
| 213r      | Italica                                          |
| 213v-214r | Sequuntur Coree N.C. 1541                        |
| 214r-214v | Alia                                             |
| 214v-215r | Alia super duos saltus                           |
| 215r-215v | Zaklólám sie ja Tharnem                          |
| 215v-216r | Alia ad unum Poznanie                            |
| 216r-216v | Alia Poznanie                                    |
| 216v-217r | Conradus                                         |
| 217v-218r | Unbetitelter Tanz                                |
| 218r-218v | Paurthancz                                       |
| 218v-219v | Bona cat                                         |
| 219v-220r | Czayner Thancz                                   |
| 220r-220v | Ad Novem Saltus                                  |
| 220v-221r | Hayduczky                                        |
| 221r-222r | Italica                                          |
| 222r-222v | Schepchcyk ýdzýe poulýczý szýdelka noszacz       |
| 222v-223r | Unbetitelter Tanz                                |
| 223r-223v | Hispaniarum                                      |
| 223v-224r | Alia Italica                                     |
| 224r      | Proportio Ferdinandi ulterius                    |
| 224v-225r | Et in terra pax de sancta maria sabativis diebus |

|           |                                                        |
|-----------|--------------------------------------------------------|
| 225v      | Dominus deus Agnus dei                                 |
| 225v-226r | Qui tollis peccata mundi                               |
| 226v-227r | Unbetitelt (andere Version: O przenaslawnyeysza, 107v) |
| 227v-228r | Primus tonus                                           |
| 228v-229r | Unbetitelt (Primus tonus)                              |
| 229v-230r | Toni transpositi Primus sequitur 1543                  |
| 230v      | Secundus                                               |
| 230v-231r | Tercius                                                |
| 231v-232r | Quartus                                                |
| 232r      | Sexti toni super discantum transpositi                 |
| 232v-233r | Quintus                                                |
| 233v-234r | Sextus                                                 |
| 234v-235r | Septimus                                               |
| 235r      | Preambulum in G per h                                  |
| 235v-236r | Tribulacio (Josquin)                                   |
| 236v-237r | Benedictus dominus deus 1545                           |
| 237v-238r | Benigna 1545                                           |
| 238r      | Kyrie eleison pascale phynk                            |
| 238v      | Secundum Kyrie eleison                                 |
| 238v-239r | Criste                                                 |
| 239v-240r | Si deus nobiscum quis contra nos 1545                  |
| 240v      | Unbetitelt                                             |
| 241r      | Angelicum Sanctus 1546                                 |
| 241v      | Sanctus tertium                                        |
| 241v-242r | Unbetitelt (Osanna)                                    |
| 242v      | Preambulum N.C. 1546                                   |
| 242v-243r | Aliud preambulum                                       |
| 243r      | In d (Preambulum in d)                                 |
| 243v      | Non mortui laudabunt te Domine                         |
| 244r      | Transmontana                                           |
| 244v-245r | Gallicum                                               |
| 245r      | Unbetitelt                                             |
| 245v-246r | Unbetitelt                                             |
| 246v-247v | Principes                                              |
| 247v      | Unbetitelt                                             |
| 248r-247v | Tantum Ergo Sacramentum 1546                           |
| 248v-249r | Unbetitelt                                             |

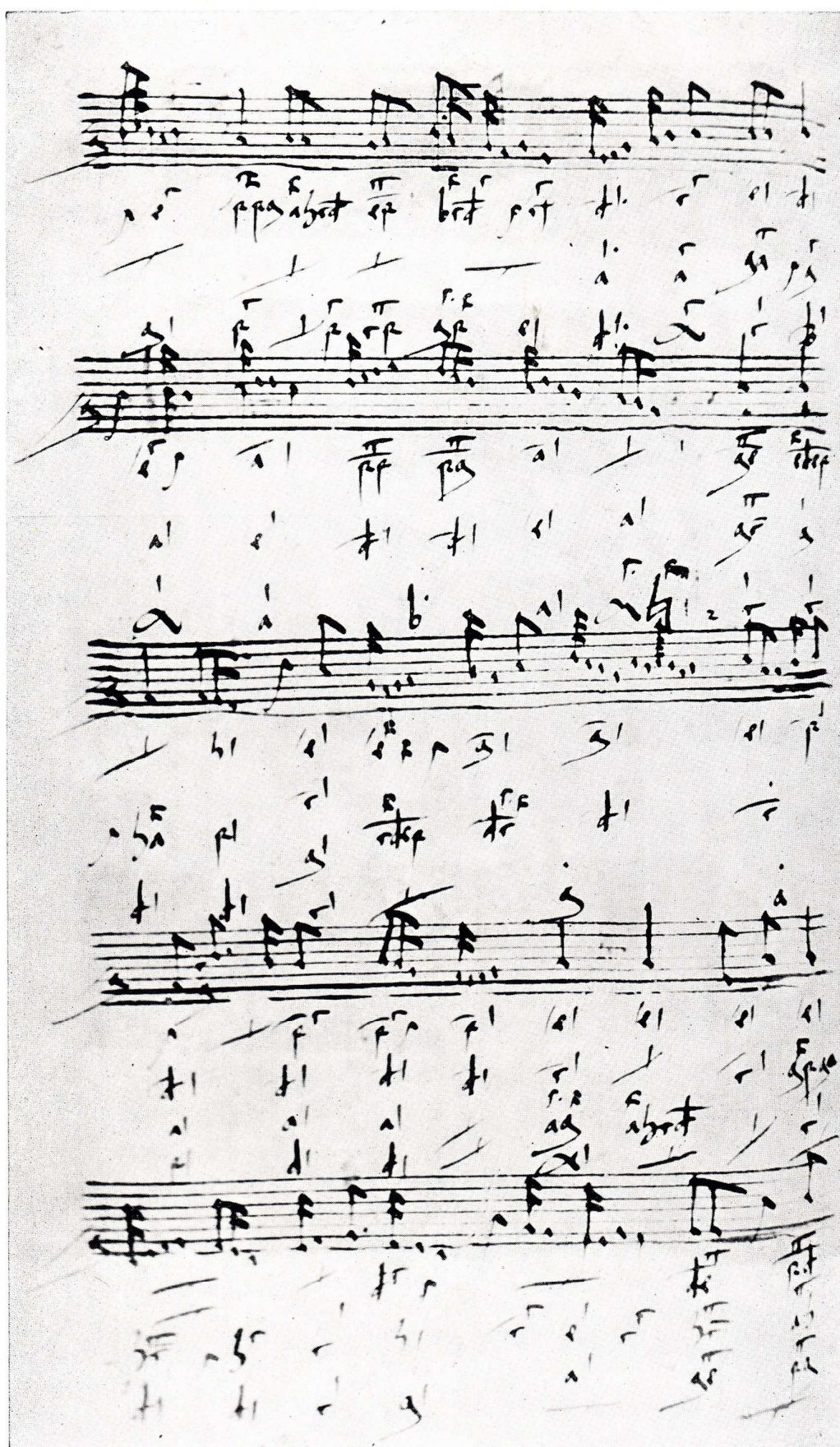


|           |                                                 |
|-----------|-------------------------------------------------|
| 249v-250r | Unbetitelt                                      |
| 250v-251r | Panis quem ego dabo caro mea est pro mundi vita |
| 251v-252r | Litigabant ergo judei (Lupus Hellinck)          |
| 252r      | Hamaus (?)                                      |
| 252v-253r | Unbetitelt                                      |
| 253r      | Jai fest (Sermisy: Jay fait pour vous)          |
| 253v-254r | Absolon 1547                                    |
| 254v-255v | Plus mille regres 1547 (Josquin)                |
| 255v-256r | Katherine                                       |
| 256v-257r | Criste Regi omnes Jubilemus 1547                |
| 257r      | Finale super d                                  |
| 257v-258r | Unbetitelt                                      |
| 259v-260r | Ad faciendam corecturam                         |

# Anhang 2: Vita in Ligno moritur

Handwritten musical score for 'Vita in Ligno moritur'. The score is written on ten staves, with the first five staves containing the main melody and the last five staves containing a lower part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written below the staves, with some words appearing in a stylized, handwritten font. The title 'Vita in Ligno moritur' is written in a larger, more formal script in the middle of the page. The score is written in ink on aged paper.





Handwritten musical score on a single page, featuring six staves of music. The notation is a mix of standard Western musical symbols (notes, rests, bar lines) and Arabic script, suggesting a form of musical notation used in Arabic or Persian manuscripts. The text is written in a cursive style, likely a historical form of Arabic or Persian script. The page is numbered 172 in the top right corner.

The score consists of six staves, each with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The Arabic script is written below the staves, often with diacritics. The overall style is that of a historical manuscript, possibly from the Ottoman or Persian periods.



Anhang 3: Homo quidam fecit coenam

37

Homo quidam  
fecit coenam

Handwritten musical score on a single page, featuring six systems of music. Each system consists of a five-line staff with notes and a corresponding line of handwritten text in a medieval script. The text includes various letters and symbols, some of which are musical notation (neumes) written in a shorthand style. The manuscript is written on aged, slightly stained paper.



Anhang 4: Ave rosa sine spinis

A handwritten musical score for the piece 'Ave rosa sine spinis'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in a historical style, likely from the 16th or 17th century. The text 'Ave Rosa sine spinis' is written in a large, decorative script at the bottom left of the page. The score is set against a light background with a dark border.

147v









Handwritten musical score on page 149v. The page contains several staves of musical notation, likely for a choir or instrumental ensemble. The notation includes various note values, rests, and clefs. The text is written in Latin and appears to be a liturgical or sacred text. The handwriting is in a historical style, possibly from the 15th or 16th century.

Secunda pars dominus  
 cerum miro pacto  
 1 7 8 1









Anhang 5: Philippe qui videt me

Allegretto, Philippe qui videt me Responsorium 2. 11. c.

This image shows a handwritten musical score on a single page. The title at the top is 'Allegretto, Philippe qui videt me Responsorium 2. 11. c.' written in a cursive hand. The score consists of six staves of music. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and bar lines. Below the musical notation, there are several lines of handwritten text, likely representing the lyrics or a figured bass. The text is written in a cursive hand, with some words being difficult to decipher due to the handwriting. The overall appearance is that of a historical manuscript, possibly from the 17th or 18th century.



The image shows a single page of a handwritten musical manuscript, identified as folio 174r. The page contains six systems of music. Each system is composed of a five-line staff with musical notation and a block of handwritten text below it. The musical notation includes various note values, stems, and clefs. The text is written in a cursive script, likely a form of Arabic or Persian, which is common in medieval Islamic manuscripts. The page is numbered 174r in the bottom right corner.

Handwritten musical score for "Gloria in excelsis Deo" by Johann Sebastian Bach, BWV 141. The score is written on three systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp. The third system has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the staves. The score is handwritten and shows signs of age, with some ink bleed-through from the reverse side.

## Zusammenfassung

In der polnischen Tabulaturhandschrift des Johannes von Lublin (entstanden ca. 1537 bis 1548) sind vier Motetten Ludwig Senfls enthalten: *Vita in Ligno moritur*, *Homo quidam fecit coenam*, *Ave rosa sine spinis* und *Philippe qui videt me*. Die Sammlung stellt mir ihren ca. vierhundert Stücken, darunter ein vielfältiges Repertoire der berühmtesten zeitgenössischen Komponisten, die umfangreichste Musik-Anthologie für Tasteninstrumente der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dar. Da wir durch eine am Einband verzeichnete Inschrift wissen, dass Johannes Organist in einem abgelegenen Kloster im ländlichen Krasnik war, stellt sich die kaum rekonstruierbare Frage, wie er an geeignete Vorlagen (insbesondere die deutschen Drucke, in welchen die Motetten Senfls publiziert wurden) für seine Intavolierungen gelangt ist. Höchstwahrscheinlich hat er einige Jahre im nahe gelegenen Krakau, der damaligen Hauptstadt Polens, gelebt, wo die deutsche Kultur weit verbreitet war und wo darüber hinaus einige Institutionen lokalisiert waren, die einen regen Austausch mit den Nachbarländern unterhielten. Besonders durch die 1364 gegründete Universität Krakau, an der Johannes von Lublin höchstwahrscheinlich immatrikuliert war, und die Königliche Hofkapelle von Zygmunt I. und Zygmunt II. August gelangte Notenmaterial westeuropäischer Komponisten in den polnischen Raum.

Die Handschrift PL-Kp. 1716 ist über einen Zeitraum von etwa zehn Jahren gesammelt worden und in der Alten Deutschen Orgeltabulatur notiert, welche die erste Stimme in Mensuralnotation und die übrigen Stimmen in Buchstaben setzt. Der Großteil wurde von Johannes von Lublin selbst niedergeschrieben, der auch seiner Sammlung ein theoretisches Traktat voran gestellt hat. Daneben finden sich an wenigen Stellen noch zwei weitere unidentifizierte Schreiberhände. Abgesehen von den genannten Werken Senfls finden sich in der Sammlung noch Kompositionen von Josquin, Verdelot, Finck, Stoltzer, Isaac oder Jannequin sowie viele polnische Werke vom Krakauer Organisten Nicolaus Cracoviensis aufgenommen, mit welchem Johannes möglicherweise persönlich bekannt war. Die einzelnen Tabulaturen sind bislang jedoch über weite Strecken noch nicht identifiziert.

Von den ca. einhundertdreißig Motetten Ludwig Senfls sind 10 Motetten in 21 Bearbeitungen für Orgeltabulatur überliefert. Besonders häufig wurde unter anderem *Vita in Ligno* (die *tertia pars* der dreiteiligen Motette *Qui propheticè prompsisti*) als Vorlage verwendet – außer in PL-Kp. 1716 und in einer Abschrift davon („Heiligen-Geist-Tabulatur“ PL-Wn rkp. 564) noch in den zwei Breslauer Quellen D-B Sammlung Bohn Ms. Mus. 18 und 119 sowie in zwei Drucken von Johannes Rühling und Jacob Paix. In der Lublinschen

Tabulatur wurde Senfls Motette gegenüber der ursprünglichen Vorlage stark verändert und mit zahlreichen Kolorierungen versehen, mit dem Ziel, das Stück stärker an die Orgel anzupassen und vokale Elemente zu entfernen. Auch *Philippe qui videt me* und *Homo quidam fecit coenam* (das den Cantus firmus von der Josquinschen Vertonung übernimmt) werden merklich modifiziert, jedoch mit weit weniger Kolorierungen versehen, als dies bei *Vita in Ligno* bemerkt werden konnte. Die umfangreiche Motette *Ave rosa sine spinis* (die sich durch den paraphrasierten Cantus firmus aus dem *Stabat Mater* ebenfalls an Josquin Desprez anlehnt,) wurde dagegen beinahe tongetreu übernommen. Um die Funktion der Tabulaturen herauszufinden, muss man jedes Werk einzeln untersuchen. Bei Lublins Intavolierungen könnte es sich einerseits um eigene Instrumentalstücke handeln, die solistisch vorgetragen wurden, andere wiederum wurden wahrscheinlich zur Begleitung des Sängerkhores angefertigt. Die tatsächliche Bestimmung lässt sich aber schlussendlich aus dem reinen Notentext nicht nachvollziehen und kann nur vermutet werden.

## Abstract

The Polish tablature written by Johannes of Lublin (collected between 1537 and 1548) contains four of Ludwig Senfl's motets: *Vita in Ligno moritur*, *Homo quidam fecit coenam*, *Ave rosa sine spinis* and *Philippe qui videt me*. With its repertoire of about 400 pieces of the most famous contemporary composers the collection represents the most extensive anthology of keyboard music in the first half of the 16<sup>th</sup> Century. An inscription in the manuscripts front-cover tells us, that Johannes was an organist in the monastery of Kraśnik, which raises the basic question of how he gained access to the vocal music he arranged (especially the prints in which Senfl's motets had been published). Johannes most likely lived in Cracow, the Polish capital at that time, where German culture was part of everyday life. Beyond that there existed several institutions that maintained cultural exchange with the neighbouring countries. In particular the University of Cracow (founded in 1364), which Johannes possibly attended, and the Royal Chapel of Zygmunt I. and Zygmunt II. August received music by western-european composers.

The manuscript PL-Kp Ms. 1716 was collected over a period of about ten years and was notated in Old German Tablature, in which the Discantus is written in mensural notation and the other voices in letters. Most of the pieces were notated by Johannes himself, who also added a musical treatise, which introduces his collection. Apart from Johannes and in a



very few cases there were two other writers who couldn't be identified yet. Besides the mentioned Senfl-works, there are tablatures i. a. from Josquin, Verdelot, Finck, Stoltzer, Isaac and Jannequin, as well as many Polish pieces by the organist Nicolaus Cracoviensis, who might have been in personal contact with Johannes. Nevertheless the majority of the tablatures are still not identified.

Ludwig Senfl composed about 130 motets, of which 10 motets in 21 adaptations came down as organ tablatures. Especially *Vita in Ligno* (the *tertia pars* of the three parted motet *Qui propheticè prompsisti*) was very popular and therefor used quite often as a model. Apart from PL-Kp Ms. 1716 and another copy (the so called "Holy Ghost-Tablature", PL-Wn rkp.564) this piece can be found in the two sources D-B Sammlung Bohn Ms. mus. 18 and 119 as well as in two prints by Johannes Rühling and Jacob Paix. In the Lublin Tablature Senfl's motet was highly modified compared to its model, i. a. using numerous colorations and removing vocal elements for adapting the piece to organ-specific conditions. *Philippe qui videt me* and *Homo quidam* (which takes over the cantus firmus of Josquin's musical setting of the same text) were also modified but with lesser ornamentation than *Vita in Ligno*. The extensive motet *Ave rosa sine spinis* (which also uses a Josquin-cantus firmus – in this case from his *Stabat Mater*) was taken over as an almost true reproduction. To figure out the function of the tablatures, each piece needs to be examined individually. On the one hand the intabulations could be considered as pure instrumental compositions that were performed only by the organist soloistically, on the other hand they could have simply been used to accompany the vocal choir. However, the exact author's intention cannot be fully reconstructed in the end.



## Curriculum Vitae

**Name:** Wilfing-Albrecht

**Vorname:** Meike

**Titel:** BA BA

**Geburtstag:** 16.01.1985

**Geburtsort:** Herford, Deutschland

**Staatsbürgerschaft:** Deutsch

**Eltern:** Horst und Christel Albrecht

**Familienstand:** Verheiratet mit Mag. Alexander Wilfing

**Anschrift:** Schönbrunner Straße 14a/12, 1050 Wien

**Telefon:** 0676/5252631

**E-mail:** meike.albrecht@gmx.de

### Ausbildung

#### Schulen:

1995-2004: Städtisches Gymnasium Löhne

Februar bis April 2002: Dreimonatiger Auslandsaufenthalt in Invercargill/Neuseeland.

#### Universitäre Ausbildung:

##### Universität Osnabrück

Ab WS 2004/05: Musik/Musikwissenschaften

(Hauptfach: Violoncello, Nebenfach: Klavier)

Ab WS 2005/06: Romanistik (Spanisch und Italienisch)

**Abschluss:** Zwei-Fächer-Bachelor: Musikwissenschaft / Romanistik

Bachelor-Arbeit (Note 1,0): „*Sigmund Theophil Staden: ´Musikalische Friedensgesänge´, Johannes Werlin: ´Irenodiae´. Vorbereitung einer Edition mit Kritischem Bericht in den Denkmäler der Tonkunst in Bayern.*“ (Apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide / Prof. Dr. Dietrich Helms). Druck in Vorbereitung

##### Universität Wien

Ab WS 2008/09: Musikwissenschaft

**Abschluss:** Bachelor Musikwissenschaft (September 2011)

**Beruflicher Werdegang:**

September 2006 bis Oktober 2008:

Wissenschaftliche Hilfskraft in der Mediothek des  
Fachbereichs Musik/Musikwissenschaften der Universität Osnabrück.

2006-2007:

Musikwissenschaftliche Projektarbeit „*Kompositionen zum Dreißigjährigen Krieg und zum Westfälischen Frieden*“ (Stefan Hanheide)

April bis Juni 2010:

Bühnenhelferin an der Wiener Kammeroper bei „*Il Nascimento dell’Aurora*“ von Tomaso Albinoni (Regie: Kristine Tornquist, Musikalische Leitung: René Clemencic).

Mai bis August 2010:

Projektarbeit in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek:  
FWF-Einzelprojekt P 20576-G13, Leiter: Mag. Dr. Alexander Rausch.

September bis Dezember 2010 / Juni bis August 2012:

Erfassung des Archivs des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien. Leiter:  
Univ.- Ass. PD Dr. Wolfgang Fuhrmann

Wintersemester 2011/2012:

Tutorin für die Lehrveranstaltung „Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken“.  
Lehrveranstaltungsleiter: Univ.-Prof. Dr. Michele Calella, Dr. Mario Aschauer.

Sommersemester 2012:

Tutorin für die Lehrveranstaltung „Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken“.  
Lehrveranstaltungsleiter: Ass.-Prof. Dr. Michael Weber.



## Publikationen

„Orgelmusik in den Hansestädten“, in: *Historische Räume – Osnabrück und die Hanse. Katalog zur Ausstellung vom 19.05. – 15.07.2006 in der Universitätsbibliothek Osnabrück*, hg. vom Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, Osnabrück 2006.

*Sigmund Theophil Staden: ‚Musikalische Friedensgesänge‘. In: Denkmäler der Tonkunst in Bayern.* (Druck in Vorbereitung)

*Johannes Werlin: ‚Irenodiae‘. In: Denkmäler der Tonkunst in Bayern.* (Druck in Vorbereitung)

*Schrift und Klang*, hg. von Andrea Lindmayr-Brandl (= Handbuch der Musik in der Renaissance Bd. 4, hg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Joshua Rifkin und Elisabeth Schmierer), Laaber (Frühjahr 2013). Darin:

- “Harmonice Musices Odhecaton A, Venedig: Ottaviano Petrucci, 1501”
- “Trient, Museo Provinciale d’Arte, Castello del Buon Consiglio, Ms. 90”
- “Brüssel, Bibliothèque Royal de Belgique, Ms. IV.922 (‘Occo- Kodex’)“
- „Innsbruck, Schloss Ambras, Kunstkammer, P 5369-5377, Sigel Am (,Ambraser Stickbuch’)“
- „A-Wn 2856 (,Mondsee-Wiener Liederhandschrift’)“
- „Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms Q15”
- “Le dotte, et eccellente composizioni de i Madrigali a cinque voci, Girolamo Scotto: Venedig, 1540”
- “Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano [Willaert], Venedig: Ottaviano Scotto, 1536”
- “Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur, quinque et sex partium, autoribus Thomas Tallisio et Guilielmo Birdo angles, London: Thomas Vautrollier, 1575 (‘Cantiones Sacrae’)