

Kateryna Schöning (Wien)

Die Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I als ein humanistisches Scholarbuch

Die Krakauer Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I gehört zu den umfangreichen Manuskripten, die mehrere Perspektiven in der Erforschung der Instrumentalmusik um die Mitte des 16. Jahrhunderts eröffnen und uns tiefere Einblicke in die musikalische Praxis, Schreibkultur und Didaktik ermöglichen.¹ Die Handschrift ist ein komplexes Konvolut von musikalischen, literarischen und graphischen Einträgen mit 124 Folios. Deren Erforschung begann zwar bereits 1938, das Manuskript wurde jedoch nie als ein Ganzes, im Zusammenspiel aller textlichen Einträge, Kommentare und Sentenzen betrachtet. Dieser Beitrag fasst die bisherige Forschung über diese Lautentabulatur kurz zusammen und fokussiert dabei auf die aktuelle Problematik in der Methodik der Analyse der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts (I). Weiterhin wird ein erster Versuch unternommen, diese Tabulatur (genauer gesagt ihre um 1550 entstandenen Teile, die den größten Teil des Manuskripts ausmachen) interdisziplinär zu diskutieren: Die Aufmerksamkeit wird dabei auf die Sentenz-Technik in sowohl literarischer als auch musikalischer Form gelenkt und es wird geklärt, ob und inwieweit humanistische „commonplace“-Praxis für dieses Manuskript relevant ist, und welche Konsequenzen dies für das Verständnis der Musik aus dieser Tabulatur hat. Diese Problematik wird sowohl im Hinblick auf mögliche semantische Parallelen zwischen Sentenz und Musik (II) als auch hinsichtlich der Funktionen der Sentenztechnik in der Tabulatur unabhängig von ihrer semantischen Ebene zur Diskussion gestellt (III).

I.

In den vergangenen 80 Jahren der Forschungsgeschichte des Manuskripts sind (außer bibliographischen Beschreibungen und kurzen Erwähnungen²) nur drei spezielle Artikel in Polen und Israel (Szczepańska 1950, Sheptovitsky 1994, Poźniak 2004)³ sowie eine unveröffent-

1 Die heute in der Bibliothek der Ivan-Franko-Universität in Lviv (Ukraine) aufbewahrte Handschrift wurde 1937 in einem Antiquitätenladen in Wien gekauft und gelangte dadurch zurück in die damals polnische Metropole. Das Schicksal des Manuskripts vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis zum Jahr 1937 ist unbekannt. An dieser Stelle möchte die Verfasserin dem Direktor der Universitätsbibliothek Lviv, Herrn Dr. Vasily Kmet, und den Bibliotheksmitarbeitern, die eine Durchsicht des Originals ermöglicht und nach langen Verhandlungen die Kopien des ganzen Manuskripts für die weitere Forschungsarbeit zur Verfügung gestellt haben, einen herzlichen Dank aussprechen.

2 Indexkataloge von Peter Kiraly, in: *Sources Manuscriptes en Tablature. Luth et Theobe (c. 1500–c.1800)*, Bd. III/2, hrsg. von Christian Meyer, Baden-Baden / Bouxwiller 1999, S. 263–265; *RISM B VII*, S. 200–201; Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, Krakau 1967, S. 143–158; Игорь Бэлза, *История польской музыкальной культуры*, Москва 1954, S. 67–68; Katarzyna Morawska, *The History of Music in Poland*, Bd. 2: *The Renaissance. 1500–1600*, hrsg. von Stefan Sutkowski und übers. von John Comber, Warschau 2002, S. 328 u. a.

3 Maria Szczepańska, „Nieznana krakowska tabulatura lutniowa z drugiej połowy XVI stulecia“, in: *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Adolfa Chybińskiego w 70-lecie urodzin*, Kraków 1950, S. 198–217; Levi Sheptovitsky, „The Cracow Lute Tablature (Second Half of the 16th Century): Discussion and

lichte, an der Universität Paris-Sorbonne 2003 zur Verteidigung vorgelegte Dissertation von Levi Sheptovitsky⁴ dem kompletten Manuskript gewidmet. Trotz mehrerer Streitfragen und Uneinlichkeiten,⁵ u. a. Unterschiede in der methodischen Herangehensweise, ergeben diese eine Reihe von Erkenntnissen, welche in die Musikwissenschaft im Bereich der kodikologischen Erschließung einerseits, und in die Musikanalyse der Handschrift andererseits, eingeflossen sind, und an die weitere Untersuchungen angeschlossen werden können. Die Musikwissenschaft konzentrierte sich bisher auf die Problematik der Anzahl der Schreiber, ihrer Reihenfolge und ihrer Besitz- oder Schreibfunktion sowie auf die Entstehungszeiten bzw. den Entstehungsort der Handschrift. Anhand von Namens- und Datumseinträgen wissen wir, dass die Handschrift 1555 im Besitz von Andreis Schwartz bzw. Czarny und 1592 von Joannes Tratkop war,⁶ eventuell gehörte die Tabulatur im Jahr 1553 auch einem Krakauer Adeligen, Nikolaus Strzeskowsky.⁷ Der lateinische Satz auf der fol. 1r:⁸ „Hans kernsthok manu propria scripsit. Emendet lector si quid erraverit scriptor“ („Hans Kernsthok hat das eigenhändig aufgeschrieben. Der Leser möge korrigieren, falls der Schreiber geirrt habe“) führte zu der Behauptung, dass Hans Kernsthok einer der Schreiber war.⁹ Die Entstehungszeiten von unterschiedlichen Teilen des Manuskripts werden insgesamt für die Zeitspanne vor 1553 bis ins frühe 17. Jahrhundert diskutiert.¹⁰ Die Schreiblandschaft sieht aber komplexer aus: In den letzten Arbeiten werden fünf bis sieben bzw. fünf Schreiber vermutet, wobei ihre Reihenfolge und die Identifikation mit den genannten Namen fragwürdig und nicht einheitlich sind.¹¹ Die Untersuchungen des Papiers und der Wasserzeichen verorten die Herkunft des Papiers in die Boner Werkstatt in Balice, in der Nähe von Krakau. Die Verwendung von Wasserzeichen ist zwischen 1551 und 1565, frühestens jedoch ab 1547 belegt.¹² Da das Manuskript einen eindeutig kompilativen Charakter hat und aus mehreren, zum Teil zufällig angeordneten Blöcken besteht, die sich nach Entstehungszeit, Schreibart und Erfassungsstil unterscheiden, wurde die Frage, ob die Tabulatur als ein schon vorher gebundenes Heft beschrieben wurde oder sie aus einzelnen beschriebenen Blättern entstand,

Catalogue: Lvov State Ivan Franco University, Ms 1400/1”, in: *Musica Disciplina* 48 (1994), S. 69–97; Piotr Poźniak, „The Kraków Lute Tablature: A Source Analysis”, in: *Musica Iagellonica* (2004), S. 27–91.

- 4 Levi Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature (CLT). Study of the manuscript and critical edition*, Bd. 1: *Study*, Bd. 2: *The Catalogue and Music*, Diss. Universität Paris-Sorbonne und Universität Bar-Ilan, 2003. Die Verfasserin bedankt sich ganz herzlich bei Levi Sheptovitsky für die Möglichkeit der Durchsicht des Dissertationsmanuskripts.
- 5 Die jüngste ausführliche Darstellung des Forschungsstandes bezüglich der Krakauer Lautentabulatur samt ihrer editorischen Geschichte bietet Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 27–29. Diesem Artikel kann man auch weitere, hier im Einzelnen nicht erwähnte Literaturverweise entnehmen. Auf einige unkorrekte Konkordanz- und Transkriptionen von einzelnen Stücken wurde in der genannten Dissertation von Sheptovitsky hingewiesen, S. 4f.
- 6 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 45.
- 7 Auf diesen Vermerk hinsichtlich des Besitzes von Nikolaus Strzeskowsky verweist erstmals Maria Szczepańska (Szczepańska, „Nieznana krakowska tabulatura“, S. 198). Man kann diesen Vermerk (in der Originalschreibung „Nicolavs Strzeckowskv“) heute noch schwach auf dem Cover der Handschrift sehen. Vgl. Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 29, Anm. 9.
- 8 Hier und weiterhin wird eine moderne durchgehende Bleistift-Folierung des Manuskriptes verwendet.
- 9 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 29.
- 10 Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 3.
- 11 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 32ff.; Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 55.
- 12 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 30, 45 und s. dazu gehörende weitere Literaturhinweise.

von den Forschern wiederum unterschiedlich beantwortet. Poźniak meinte, alle Schreiber hätten ein schon fertig gebundenes Manuskript gehabt.¹³ Laut Szczepańska wurden einzelne Folien irgendwann herausgenommen, denn die Tabulatur enthält ein Register (fol. 2r) mit nicht existierenden Musikstücken.¹⁴ Sheptovitsky vertritt die Meinung, dass das Manuskript ständig ergänzt und der Anfang (bis fol. 9r) erst irgendwann später hinzugefügt wurde.¹⁵

Eine der Haupterrungenschaften der Musikwissenschaft ist die Zusammenstellung von Indekskatalogen mit Konkordanzquellen.¹⁶ Das Problem der bisherigen Analyse von musikalischen Beiträgen aus der Handschrift, welches auch die Kataloge widerspiegeln, liegt in der in den 1930er bis 1990er Jahren verbreiteten „Gattungsanalyse“ und der Orientierung auf „das abgeschlossene Kunstwerk“ oder „die Schöpfung des Meisters“. In Extremfällen führte diese methodische Herangehensweise dazu, dass in der Tabulatur nur anscheinend abgeschlossene „Werke“ – die meisten Intavolierungen und einige Tänze – rezipiert und nur sie als forschungswürdig erklärt wurden.¹⁷ Einige „Werke“ trugen überdies den Vermerk „ohne Ende“ oder „ohne Beginn“. Wenig Wert wurde auf die sich wiederholenden Varianten derselben Einträge, auf „freie“ Stücke und Skizzen gelegt.¹⁸ Angesichts des fragmentarischen Charakters vieler Teile der Krakauer Tabulatur¹⁹ und der offensichtlich zugespitzten Aufmerksamkeit der Schreiber auf die Varianten von denselben Einträgen²⁰ ist diese Methodik das Gegenteil vom Notwendigen.

Trotzdem sollte man das Positive hierbei nicht übersehen: Die Suche nach Identität im Werk – auch wenn diese durch das Bestreben, nationale Elemente und Autorschaften in dieser Tabulatur zu finden, geprägt waren²¹ – löste eine intensive Beschäftigung mit möglichen

13 Ebd., S. 48–49.

14 Szczepańska, „Nieznaną krakowską tabulaturo“, S. 199.

15 Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 52.

16 Es gibt drei sich ergänzende, aber auch zum Teil einander widersprechende volle Kataloge, davon zwei von Sheptovitsky (1994 und 2003) und einer von Poźniak (2004). Sheptovitsky, „The Cracow Lute Tablature“, S. 80–94; Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 2, S. XI–XXVII; Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 55–91. Auf einige Widersprüche wird im Weiteren eingegangen.

17 Zum „Praelambulum“, fol. 56r schrieb beispielsweise Szczepańska, dass es „von Beginn an mit Fehlern notiert ist, keine Aufmerksamkeit verdiene“ („Praelambulum z krak. tabulatury lutniowej, błędnie zanotowane od samego początku, nie wymaga szczególniejszej uwagi“). Szczepańska, „Nieznaną krakowską tabulaturo“, S. 213.

18 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, Indexeinträge zu fols. 55v–56r und 56r. Der Verstoß gegen die Gattungsmatrix brachte im 20. Jahrhundert, insbesondere in Polen, mehrere neu komponierte Editionen von einzelnen Intavolierungen und Tänzen aus der *Krakauer Lautentabulatur* hervor. Damit rückte man nicht nur die wissenschaftliche, sondern auch aufführungspraktische Rezeption des Manuskripts ins falsche Licht. Die Übersicht über die edierten Stücke samt Editionsquellen findet sich außer im oben erwähnten Artikel von Poźniak (S. 27–29) auch in den Indekskatalogen der Handschrift.

19 Hauptsächlich im Bereich der Schreiber E und F: fol. 55v–58v, 102v–103r, 105v–108v und zum Teil bei den Schreibern A und B: fol. 8r–47r. Die Verfasserin folgt der Untersuchung von Schreibarten mit entsprechender Definition von mindestens fünf Hauptschreibern (A bis F) von Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 31ff.

20 Fol. 8v und 108v; 15v–16r und 39v–40r; 26v–27v und 106v–107r.

21 Szczepańska stellt die Bindung der *Krakauer Lautentabulatur* an die Orgeltabulatur *Jana z Lublina* in den Vordergrund, beispielsweise aufgrund von „ohne Änderungen“ übernommenen „Werken“ – „Ich reu und klag“ aus der *Krakauer Lautentabulatur* und „Ferdinanth“ aus der *Tabulatur Jana z Lublina*: „Pierwszy z nich znajdujemy już w tabulaturze Jana z Lublina (1536–1548) – i to prawie bez zmian. Można nawet przypuścić, że pisarz tabulatury lutniowej krak. pozostawał w jakimś związku z tabulaturo Janą z Lublina“ („Das erste von denen [das Stück „Ich reu und Klag“ – KS] finden wir in

Konkordanzquellen und Diskussionen darüber aus.²² Jeder der drei Indexkataloge ist mit langen Konkordanzlisten zu fast jeder Lied-Intavolierung gefüllt. Man stellte allerdings nie die Frage, *was* in die Krakauer Tabulatur übernommen wurde – etwa die ganzen Kompositionen, einzelne Soggetti, kompositorische Strukturen von vokalen Stücken etc. – oder, inwiefern sich das vokale Original veränderte, ob das Original tatsächlich eine Vorlage war. Einen ersten Versuch, die Intavolierungs- und Parodietechniken anhand der Krakauer Lautentabulatur zu erfassen, unternahm Sheptovitsky in seiner Dissertation. Allerdings blieb er bei einer Analyse der allgemeinen technischen Mittel, die ein Lautenist beim Absetzen eines Vokalstückes für eine Laute immer parat haben muss: Stimmenreduktion, beispielsweise von Vierstimmigkeit zur Dreistimmigkeit (oft das Auslassen des Altens), Oktavtranspositionen der Stimmen, leichte Verzierung in Kadenzen, Repetitionen von langen Noten, Einfügen von kurzen stereotypen Diminutionsformeln, auch quer durch die Register, Veränderungen in der Klangfarbe, der gesamten Tonhöhenlage (Transposition) und in der „Harmonik“.²³ Die Anwendung dieser Techniken stellte Sheptovitsky in einer Progression von „mechanischen“ (einfachen) hin zu „komplexen“ Beispielen (mit vielen Diminutionen) dar, wobei er das Einfügen bzw. Weglassen von Diminutionen als ein – heute als subjektiv wirkendes und unakzeptables – Kriterium für den Professionalismus im 16. Jahrhundert interpretierte.²⁴ Eine immer wieder auf der „Gattungstheorie“ und dem Konzept des „fertigen Stückes“ basierende Analyse zog darüber hinaus die Behauptung nach sich, dass die Schreiber die meisten Stücke der Krakauer Tabulatur aus anderen Tabulatur-Drucken kopiert hätten.²⁵

Dieser Forschungsstand widerspricht grundsätzlich der Sachlage: Nehmen wir die ganze Tabulatur mit Ausnahme der deutlich späteren Einträge (Schreiber C und D, fol. 47v–53v; 59r–64v), so können wir das Abschreibe-Verfahren, d. h. die genaue Übertragung einer Vorlage, nur in drei Fällen sehen:²⁶ *Leuer est Bon*, fol. 20v–21r, von Phalèse *Des Chansons Reduictz en Tabulature* 1547₇; *Saltarello pyrusi Pass e mezza*, fol. 32v–34r, von Phalèse *Car-*

der Tabulatur Jana z Lublina (1536–1548) – ohne Änderungen. Man kann sogar annehmen, dass der Schreiber der Lautentabulatur in irgendeiner Verbindung mit der Tabulatur Jana z Lublina stand“), S. 205. In der *Krakauer Lautentabulatur* finden sich jedoch keine genau übernommenen Stücke oder Fragmente aus der *Tabulatur Jana z Lublina*. Vgl. auch S. 208–209 aus dem Artikel von Szczepańska mit dem ebenso fehlerhaften Vergleich von „Venus finis“ und „Alec nade mna Venus“ jeweils aus beiden Tabulaturen. Vgl. zudem Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, S. 143ff. und die Diskussion dazu in Piotr Poźniak, „Koniec legendy o polskim madrygale“, in: *Muzyka*, 3 (1996), S. 59–71. Viele Ausschnitte aus der *Krakauer Lautentabulatur*, bei denen die Schreiber bzw. die Autorschaft aus heutiger Sicht nicht feststellbar sind, wurden als Werke des polnischen Komponisten Mikołaj z Krakowa angesehen: Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, S. 143ff.

22 Wie Anm. 15.

23 Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 79ff.

24 Ebd., S. 107, 92.

25 Ebd., S. 72. Eine weitere nicht akzeptable Methode, die diese Dissertation anbietet, ist die Schenker-Analyse, angewendet auf die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts, insbesondere in „freien“ Stücken. Dieser Reduktionsanalyse liegt bekanntlich ein tonales System zugrunde. Das Experiment ist aber in einem ganz anderen Sinne interessant: Es ist ein weiteres Zeugnis dafür, dass sich für die Analyse der „freien“ Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts keine der existierenden Methoden eignet, und man experimentell nach einer anderen Methode sucht. Einige Überlegungen zu Methoden in der Analyse der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts hat die Verfasserin dieses Beitrages im Aufsatz „Gattung ade! Methodische Überlegungen zur ‚freien‘ Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 75/1 (2018), S. 14–28 dargelegt.

26 In Teil II dieses Beitrages werden diese Übertragungen ausführlicher untersucht.

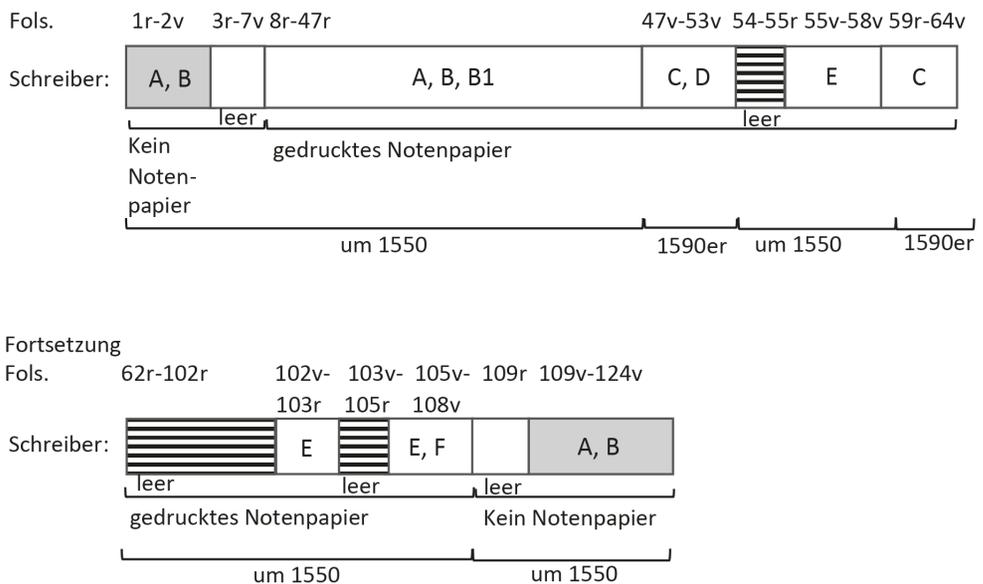


Abbildung 1: *Krakauer Lautentabulatur* UKR-LVu 1400/I, Schema

minum pro Testudine, Liber III, 1546₂₀; *Fantasia*, fol. 44r–44v, von Benedikt de Drusina *Tabulatura* 1556₂. Die anderen mutmaßlichen Vorlagen hatten – wenn überhaupt – einen anderen Funktionsbezug zur Lautentabulatur, wovon später noch zu sprechen sein wird.

Heute können wir die Perspektive unserer Analyse wechseln und von der Schrift- und Sammelkultur um 1550, von der Koexistenz mündlicher und handschriftlicher Praktiken, von Memory-Prozessen und Didaktiken, u. a. von denen in der Musik, ausgehen. Die Funktionen der Handschrift – in diesem Fall der Tabulatur – und ihre interdisziplinäre Erschließung werden nun in den Vordergrund gestellt. Die Krakauer Tabulatur beinhaltet viele Indizien dafür: Außer musikalischen Beiträgen enthält das Manuskript lateinische Sentenzen an den Musikstücken und auf leeren Blättern (eine davon ist im griechischen Alphabet verfasst), polnische aufführungspraktische Kommentare und polnische Dichtung, orientalische Bilder, Verzierungen mit Eicheln und Blumen-Symbolik, geometrische Muster und zahlreiche, zum Teil auch verzierte Hand-Zeichnungen. Laut paläographischer Recherche war Schreiber B derjenige, der sowohl Musik als auch Sentenzen einfügte²⁷ (Abb. 1). Schreiber A, der die meisten Musikstücke im ersten Musikabschnitt der Tabulatur, fol. 8r–47r, niederschrieb, war zugleich eifriger Korrektor dieses Abschnittes der Tabulatur, der mit dunkelroter Tinte die Tabulaturchrift zu verbessern versuchte. Schreiber A trug die meisten erklärenden Zusätze ein: Hand-Zeichnungen an den Stücken, Korrekturen in der Tabulaturchrift und italienische, polnische, lateinische, französische und deutsche Überschriften.²⁸ Dem Sentenz- und Musikschreiber B kann offenbar die am Ende der Handschrift angehängte polnische Dichtung, zumindest in der Schreibart auf fol. 109v–110r und 124v, zugeordnet werden. Beiden Schreibern verdanken wir die Beschriftung des Covers und der

27 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 33.

28 Ebd.

ersten Folios ohne Musik, mit zahlreichen Namen, einem Wappen und wiederum lateinischen Sentenzen. Das Manuskript wurde entsprechend sowohl literarisch als auch musikalisch größtenteils von den gleichen Scholaren gefüllt. Es ist anzunehmen, dass unterschiedliche interdisziplinäre Einträge sehr ähnliche, wenn nicht die gleiche Funktion hatten und sich auf ähnliche Sammel- bzw. Zitiertechniken stützten.

Aus dieser Hypothese ergibt sich der Gedanke, dass die *Krakauer Lautentabulatur* im Zusammenhang mit humanistischer Didaktik und Ausbildungspraktik betrachtet werden sollte. Als Ausgangspunkt gilt dann die bestimmende Rolle von mündlichen Praktiken, formelhaften Improvisationsmodellen – sei es verbal oder musikalisch – und die fragmentarische Überlieferung des Materials. Es ist interessant, dass der Literaturwissenschaftler Julian Krzyżanowski gerade diese Eigenschaften bei seiner Untersuchung von polnischer Dichtung am Ende des Manuskripts, fol.109v–114r, 1938 hervorhob: Skizzenhafte Schreibart, Unvollständigkeit, inhaltliche oder genaue wörtliche Wiederholungen, Reminiszenzen und stereotype Redewendungen in der Dichtung führte er auf die Entstehung der Texte aus dem Gedächtnis zurück. Die Poesie sollte einerseits auf die gelehrte Lyrik-Tradition und andererseits auf mündliche Volkskunst zurückgreifen und auf niedergeschriebenen poetischen Improvisationen über bestimmte poetische Modelle beruhen.²⁹ Die Musikwissenschaft hat diese Erkenntnisse nie auf die Musik der Krakauer Tabulatur bezogen.³⁰

II.

Die zahlreichen Sentenzen machen die Krakauer Tabulatur den im Humanismus des 16. Jahrhunderts so verbreiteten Sammelheften mit „commonplaces“ sehr ähnlich. Die Erforschung der „Commonplace“-Praxis im Humanismus begann schon in den 1960er Jahren und wurde in benachbarten Disziplinen, vor allem in der Literaturwissenschaft und in der Philosophie, aktiv fortgesetzt.³¹ Die „Commonplace“-Praxis wird als ein Teil des Humanis-

29 Julian Krzyżanowski, „Nieznanne ‘tańce’ z połowy w. XVI”, in: *Pamiętnik Literacki XXXV* (1938), S. 30–32.

30 Als einziger Versuch, Überlegungen zur Musik aus der Tabulatur in Richtung der damaligen mündlichen Praxis zu lenken, könnte man einen Satz von Piotr Poźniak werten, der allerdings im Kontext der allgemeinen Verbreitung der Lautenkunst in Krakau um 1550 entstand, sich nur auf die Begleitung von Liedern bezog und nicht auf literarische Parallelen abzielte: „It was still possible to assume, however, that Krakow lute owners played mainly from memory, accompanying a song with a few chords [...]“ (Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 30). Im Gegensatz zu den anderen außermusikalischen Einträgen wurden die Sentenzen und Hand-Zeichnungen aus der Tabulatur nur einmal von Poźniak erwähnt (S. 33 und Anm. 16). Die Dissertation von Sheptovitsky enthält eine freie Übersetzung von Sentenzen ins Englische, ohne Quellennachweis und ohne Deutung. Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 52f. Die Hand-Zeichnungen hat Sheptovitsky ebenfalls nur erwähnt, wobei er eine nicht nachvollziehbare Deutung beisteuerte: „Two main types of drawings decorate the tablature. The first type – a ‚hand‘, is a simple drawing of an human hand, which appears on the left margin at the beginning of pieces on fols. 9–21, 24v–32v. Fingers of the ‚hand‘ point to the six-line staff, probably in this way indicating the courses of the lute: the thumb indicates to the highest line showing the first course, the index finger indicates the second line from the top showing the second course, etc.“ (Ebd., S. 53). Zu den Hände-Bezeichnungen s. den Aufsatz der Verfasserin „21 Hands for Playing: On a Puzzle from the Lute Tablature UKR-LVu Hs.1400/I“, in: *Early Music* 47/3 (2019), S. 345–360.

31 Als Basisstudien zur „Commonplace“-Praxis in benachbarten Disziplinen gelten: Joan Marie Lechner, *Renaissance Concepts of the Commonplaces*, New York 1962; Ann Moyer, *Musica Scientia*

mus verstanden. „Commonplace“-Praxis deckt erstens Aspekte der Didaktik im 16. Jahrhundert ab, u. a. Memory- und Improvisationstechniken als Grundlagen der humanistischen Ausbildung, und erklärt zweitens das Funktionieren des fertigen (geschriebenen) Texts und der kreativen Arbeit über die üblichen Modelle außerhalb der Didaktik. Spätestens seit Ende der 1990er Jahre wissen wir, dass die „Commonplace“-Praxis „all aspects of writing and production“ im 16. Jahrhundert bestimmte.³² Diese Praxis organisierte auf eigene Art jede humanistische Produktivität und insbesondere die Ausbildung. Das Lernen in den Schulen und Universitäten im 16. Jahrhundert beruhte auf dem Sammeln, Memorieren, Wiederholen und Kompilieren von Redesprüchen, Weisheiten, Redewendungen und anderen axiomatischen Redewendungen, die in speziellen Notizheften aufgezeichnet wurden. Diese Sammelhefte bildeten dann eine tragfähige Basis für die damalige Kultur, u. a. die Aspekte der musikalischen Praxis.³³ Cristle Collins Judd und Jessie Ann Owens machten vor 20 Jahren darauf aufmerksam, dass es auch in der Musik in den Quellen des frühen 16. Jahrhunderts direkte Hinweise auf „Commonplace“-Praxis gibt (Johannes Murmellius, *Opusculum de discipulorum officiiis*, Köln 1505; Johannes Frosch, *Rerum musicarum opusculum*, Strassburg 1532).³⁴ Die Musikwissenschaft fokussierte jedoch bis jetzt vor allem auf das Sammeln von musikalischen Phrasen für vokale Kompositionen und auf den kompilati-

Scholarship in the Italian Renaissance, Ithaca 1991; Ann Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford 1996. Eine hilfreiche Orientierung bei den Recherchen zur „Commonplace“-Praxis in den Bereichen „Commonplace Books and Memory“, „Commonplace Books and Education“, „Commonplace Books and Reading“, „Commonplace Books and Science“ u. a. bietet eine Zusammenstellung von Victoria E. Burke in „Recent Studies in Commonplace Books“, in: *English Literary Renaissance* (2013), S. 153–177. Die musikbezogenen Arbeiten, die dort nur durch zwei Aufsätze vertreten sind (Peter Schubert, „Musical Commonplaces in the Renaissance“, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, hrsg. von Russell E. Murray u. a., Indiana Univ. Press 2010, S. 161–192 und Cristle Collins Judd, „Musical Commonplace Books, Writing Theory, and ‘Silent Listening’: The Polyphonic Examples of the *Dodecachordon*“, in: *Musical Quarterly* 82 (1998), S. 482–516) lassen sich durch den Aufsatz von Deborah Lawrence, „The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books“, in: *The Musical Quarterly* 96 (2013), S. 137–167 und die grundlegenden Untersuchungen von Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge [etc.] 2000 und Jessie Ann Owens, *Composers at work*, New York 1997 ergänzen.

- 32 „Prescriptions for commonplace books consist of pedagogic instructions for putting together systematized notebooks into which quotations from mainly printed texts were to be transcribed by hand under preestablished headings (the *loci* of the *loci communes* by which such collections were normally identified). Thus the commonplace book is a specialized representative of a broader ‘notebook culture’ that pervaded all aspects of writing and production.“ (Judd, „Musical Commonplace Books“, S. 483).
- 33 „The Renaissance, in music, was the great age of the musical commonplace book: the anthology that circulated, first in manuscript and then in hundreds of editions in print, reshaping musical lives and tastes just as the humanist school reshaped literary lives and tastes.“ Anthony Grafton, „The Humanist and the Commonplace Book: Education in Practice“, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. Russell E. Murray, Bloomington u. a. 2010, S. 141–157, hier S. 144; „By the sixteenth century, note-taking had become part of the educational routine, and textbooks incorporated detailed protocols for it. The intellectual basis for the art was well established.“ (ebd.) „The role of the teacher in this process was as guide and filter, determining what was morally edifying and pragmatically useful for inclusion in the notebook.“ (Judd, „Musical Commonplace Books“, S. 483).
- 34 Johannes Murmellius, *Opusculum de discipulorum officiiis...*, Köln 1505, fol. B2v, <<http://sammlungen.ulb.uni-muenster.de; urn:nbn:de:hbz:6:1-26211>> (12.09.2017); Johannes Frosch, *Rerum musicarum opusculum*, Strassburg 1532, <<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-25950>> (12.09.2017).

ven Charakter der Kontrapunkt- bzw. Kompositions- und Tonartenlehre (gezielt am Beispiel Glareans *Dodekachordon* 1547).³⁵

Die Grundlagen der „commonplace“ Methodik im frühen 16. Jahrhundert stammen zuvorderst aus *De ratione studii* 1511–1514 und *De duplici copia rerum ac verborum* 1512 von Erasmus: „Postremo vtunque postulat occasio, ad manum erit dicendi supellex, certis veluti nidis constitutis, vnde quae voles petas.“³⁶ Als Basis der humanistischen Ausbildung wurden sie in Krakau durchaus übernommen, denn Krakau entwickelte sich seit den 1480er Jahren zu einem der größten humanistischen Zentren Europas mit einer dichten Vernetzung von Gelehrten.³⁷ Die Einträge der Krakauer Lautentabulatur zeigen bereits auf den ersten zwei Folios, dass diese Handschrift in den hohen polnisch-litauischen adeligen Kreisen zirkulierte und zu dem humanistischen Leben dieser sozialen Schicht gehörte. Das Manuskript war außerdem offenbar Teil der Sammelheft- und Gesprächsbuchkultur in Krakau um 1550.

1526 erschien bei Hieronim Vietor in Krakau *Lingua* – ein didaktisches Werk von Erasmus zum Rednerstil in lateinischer Sprache. 1542 kam es als *Xięgi, które zową język, z łacińskiego na polski wyłożony* auf Polnisch heraus, wobei das Buch durch die kommentierte Übersetzung den

35 Vgl. Owens, *Composers at work*, S. 190–191; Judd, *Reading Renaissance Music Theory*, S. 128ff.

36 Erasmus, *De Copia. Liber II, 1512*, in: *Opera Omnia. Desiderii Erasmi Roterodami*, Bd. 6, Amsterdam u. a. 1988, S. 261. „Finally, whenever occasion demands, you will have ready to hand a supply of material for spoken or written composition, because you will have as it were a well organized set of pigeonholes, from which you may extract what you want.“ (Übersetzung nach Ann Moss, *Printed Commonplace-Books*, S. 111).

37 Das Aufblühen des Humanismus begann hier in den 1480er Jahren, insbesondere mit der Gründung des *Sodalitas Vistulana* von Konrad Celtis (1589–1492) an der Jagiellonen-Universität. Diese literarisch-wissenschaftliche Gesellschaft förderte humanistische Studien und setzte weitreichende humanistische Kontakte voraus. Der Chronist Hartmann Schedel sprach bereits 1493 in *Liber chronicarum* mit viel Lob vom hohen Niveau der Krakauer humanistischen Wissenschaften. (Jan Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität in der Renaissancezeit“, in: *Polen und Österreich im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Leitsch und Stanisław Trawkowski, Wien / Köln / Weimar 1997, S. 95). Neben den angereisten italienischen Humanisten, u. a. Jacopo Publicius aus Florenz, Filippo Callimachus, Giovanni Silvius Amatus und Constantin Claretti, bildeten sich in Krakau polnische Humanisten heraus, von denen viele allerdings in Italien (oft in Padua) ausgebildet worden waren: Stanisław Hozjusz, Krzysztof Hegendorphinus, Jan Dantyszek, Andrzej Krzycki, Jodok Ludwik Decjusz, Marcin Kromer, Jakub Przyłuski, Stanisław Orzechowski, Andrzej Frycz Modrzewski und Mikołaj Rej (Leszek Hajdukiewicz, „Bildungswesen und Wissenschaft in der Epoche der Jagiellonen“, in: Ebd., S. 80). Eine enorme internationale Ausprägung wiesen auch studentische Schichten auf: Zwischen 1470 und 1520 Jahren waren an der Krakauer Universität 14.326 Scholare immatrikuliert, von denen ca. 44% aus dem „Ausland“ kamen: aus deutschsprachigen Gebieten, Ungarn, der Türkei u. a. (Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität“, S. 101).

Eine weitere Voraussetzung der Entwicklung und enormen Verbreitung des Humanismus in Krakau war die Etablierung von Buchdrucktechnologien am Ort, denn die Verleger standen im engen Kontakt mit Humanisten (oder waren oft selbst Humanisten) und druckten gezielt humanistische Werke, u. a. von Erasmus. Alle genannten polnischen Gelehrten waren Kunden von Hieronim Vietor, dem an der Krakauer Universität ausgebildeten Verleger mit zwei Wirkungsstätten – Wien 1508–1532 (zusammen mit den Brüdern Alantsee oder Jan Singrenius) und Krakau 1518–1546/1547. Seine Druckertätigkeit in Krakau begann Vietor unter anderem mit der Ausgabe von *Querela pacis* von Erasmus (1518). Die schlesische Drucker-Dynastie Szarffenberg, die ab 1526 in Krakau ansässig war, arbeitete zusammen mit einem Verwandten, dem Humanisten Marek Szarffenberg, der die Auswahl der Literatur beeinflusste: Es wurden vor allem Lehrbücher, Grammatiken und Handbücher der Redekunst gedruckt. 1527–1542 brachten sie 13 Werke von Erasmus heraus (Agnieszka Perzanowska, „Polnische Buchdruckerkunst im 15. und 16. Jahrhundert“, in: Ebd., S. 433–435).

eindeutigen Status eines „common reading“ für das breite polnische Publikum bekam.³⁸ Die Titelseiten beider Drucke und der *Krakauer Lautentabulatur* weisen Ähnlichkeiten auf: Zu den beiden Drucken korrespondieren Elemente des Wappens „Odrowąż“, die auf der fol. 1r der Tabulatur zu sehen sind³⁹ (Abb. 2). Auch das geometrische Muster mit Kreuzen an der oberen linken Ecke der Druck-Titelseite kommt der geometrischen Verzierung auf den Folios der Tabulatur sehr nahe. Während die Widmung in den Drucken auf Krzysztof Szydłowiecki (1467–1532), den Großkanzler Polens bei Sigismund I., hinweist,⁴⁰ führen das Wappen und die Namenindizien aus der Tabulatur zu Mikołaj Radziwiłł Czarny (1515–1565), dem Großfürsten Litauens. In der Chronik über die Wappen polnischer Adelige von 1584 wird im Kapitel über die Wappengemeinschaft „Odrowąż“ unter der „Voluntarii“-Gruppe bei Radziwiłł Czarny ein gleichnamiger Andrzej Czarny erwähnt,⁴¹ auf den gerade der Satz über dem Wappen, fol. 1r, in der Tabulatur hinweist: „Dis Buch gehiret [sic!:: gehoeert?] dem Andris Schwartz von Krokau des a[nn]o 1555 Jar“ (Abb. 2). 1544 war Mikołaj Radziwiłł Czarny zum Reichsfürsten erhoben worden und begleitete seit 1548 König Sigismund II. bei diplomatischen Missionen und bei den Kriegszügen gegen die Russen und Tataren. Die Krakauer Lautentabulatur zeigt auf dem fol. 9v das Bild eines männlichen Kopfes mit Turban, das möglicherweise mit diesen Reisen oder wenigstens mit dem seinerzeit sehr angespannten Verhältnis zum Osmanischen Reich in Zusammenhang steht. Die Namensidentifikation in der unteren Zeile, fol. 1r, ist schwierig, weist aber mit größter Wahrscheinlichkeit auf Czarnys Besitz von mehreren Büchern hin (Abb. 2): AN[drzeja] CZARNY TY KZIASKY SA (in modernem Polnisch: An[drzeja] Czarny te książki są“, d. h. „Das sind Andrzej Czarnys Bücher“).⁴² Auf den Folios 1r und [0] sind einige skizzierte und wieder wegradierete Namen gerade noch lesbar (Abb. 3): Wäre das Wort „kxyrsky“, fol. [0] in der Mitte, ein Hinweis auf den Namen „Krzycki“, wäre eine Verbindung zu Andrzej Krzycki (1482–1537), dem polnischen Humanisten und Gelehrten, denkbar. Andrzej Krzycki stand im persönlichen Kontakt zu Erasmus, und in der Chronik von 1584 wird er im Zusammenhang mit dem oben genannten Krzysztof Szydłowiecki erwähnt.⁴³ Wenn das Wort „kxyrsky“ „kriski“ bedeutete, könnte Albertus Kriski gemeint sein, der bekannte polnische Gelehrte um die Mitte des Jahrhunderts, dessen Errungenschaften Jan Kochanowski (1530–1584) – eine der zentralen Figuren im polnischen Humanismus – gepriesen hat.⁴⁴ Ein

38 Marina Kozłowska, „Popularising Erasmus’s *Lingua*: The Case of Ist Polish Translation (1542)“, in: *Polish culture in the Renaissance. Studies in the arts, humanism and political thought*, hrsg. von Danilo Facca und Valentina Lepri, Florenz 2013, S. 25–35, hier S. 31.

39 Vgl. Bartosz Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego 1584*, Nachdr. Krakau 1858, S. 499–517.

40 Perzanowska, „Polnische Buchdruckerkunst“, S. 454, 458–459.

41 „Mikołaja Radziwiła, marszałka wielkiego litewskiego: Andrzej Czarny, Wojciech Orchowski, Wojciech Zabyłski, Jan Wojna, Obrembski.“ (*Herby rycerstwa polskiego*, S. 512).

42 Ich bedanke mich bei Prof. Agnieszka Lesczyńska für diesen Hinweis sowie für die gesamte Redaktion des polnischen Anteils dieses Aufsatzes. Poźniak erwähnt nur flüchtig die „Schwartz-Czarny“-Familie und „ihr Wappen“. Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 49.

43 „Mikołaja Szydłowieckiego kasztelana sędomierskiego podskarzim koronnym, radomskim, olsztyńskim, krzepickim, oświęcimskim, zatorskim starostą w roku 1527. Był to wielki miłośnik rzpltej. Ciało jego leży w Szydłowcu, o którym powieda *epitaphium* na grobie jego, że umarł r.1531. Herby: Odrowąż, Łabędź, Jastrzębiec, Sulima. Chrzysztofa Szydłowieckiego kasztelana sędomierskiego, podkanclerzego koronnego, sieradzkiego, gostyńskiego starostę, wspominają historie, czego potwierdza bitwa malowana u świętego Franciszka w Krakowie w krążanku. Ten zebrałszy wielki poczet slug, sąsiadów i szlachty ruskiej, poraził dwadzieścia tysięcy Tatarów w roku 1512.“ (Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego*, S. 506).

44 Ebd. S. 624f.

Bezug zu dem nebenstehenden Namen „Katerzyne“, fol. 1r und 2v, ist leider nicht herstellbar.⁴⁵

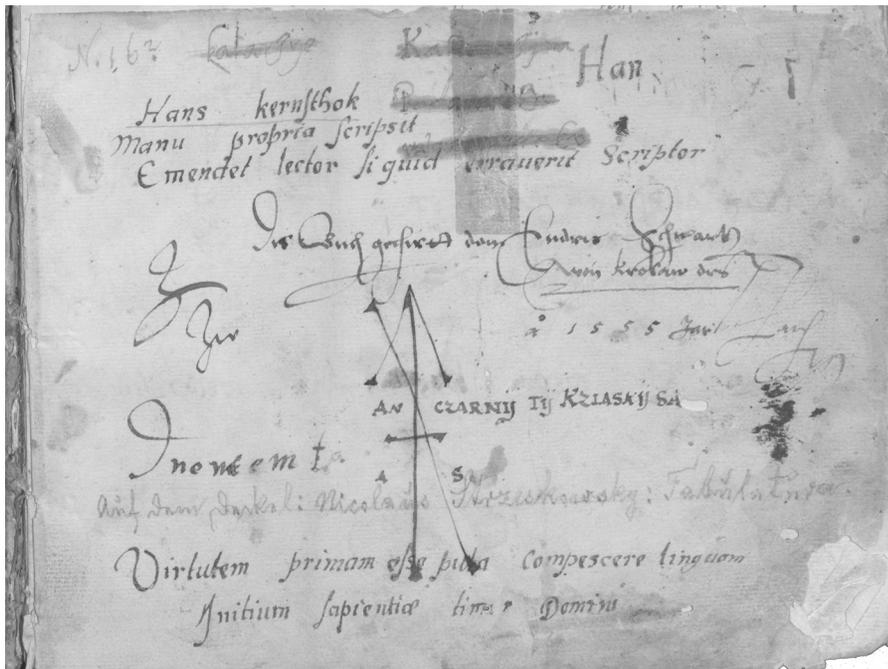


Abbildung 2: Erasmus, *Xiegi, które zową język, z łacińskiego na polski wyłożony*, Krakau 1542, die Titelseite und *Krakauer Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I*, fol. 1r

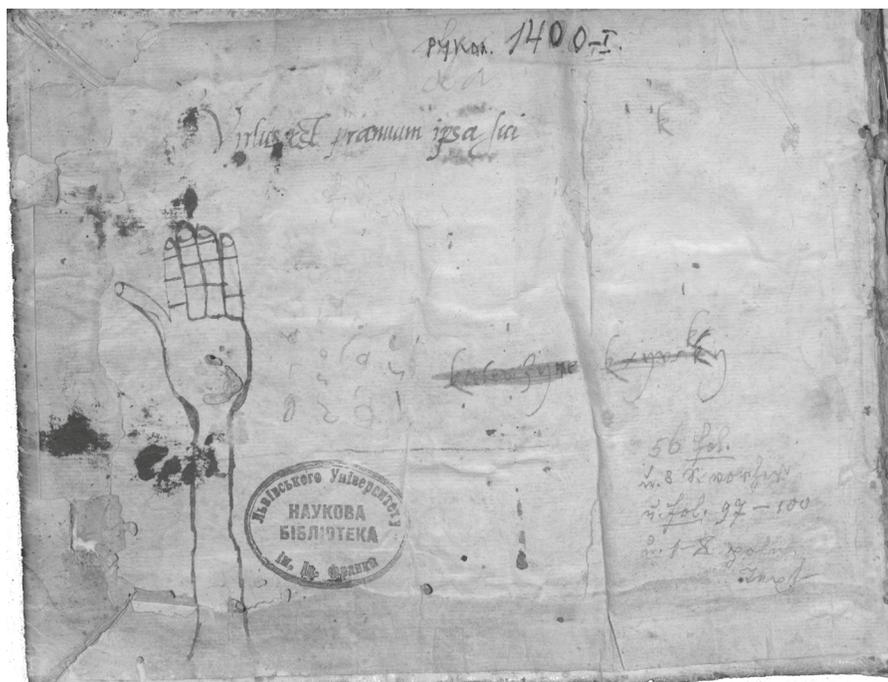


Abbildung 3: Krakauer Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I, fol. [0]

Eine mehrsprachige Fassung der Krakauer Lautentabulatur und vor allem ihre Gestaltung mit einzeln stehenden Sentenzen zum Memorieren, die sich durchgehend im größten beschriebenen Teil des Manuskripts finden (Abschnitte von Schreibern A und B, fol. 1r–2v, 8r–47r und 124v) gestattet eine Parallele zu den mehrsprachigen Gesprächsbüchern und Memory-Heften mit Sentenzen, die ohne Musik in Krakau in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts massenhaft gedruckt wurden.⁴⁶ Bis mindestens 1564 kann man eine aktiv gepflegte Tradition der mehrsprachigen Gesprächsbücher in Krakau beobachten.⁴⁷ Sie diente der „Aneignung mündlicher Kommunikationsfähigkeit“,⁴⁸ dem praktischen Erlernen von grammatikalischen und syntaktischen Sprachregeln, letztlich der Übung, in verschiedenen Sprachen auf der Grundlage memorierter fertiger „Bausteine“ richtig zu sprechen oder – anders formuliert – verbal zu improvisieren.⁴⁹ Unter den 29 lateinischen Sentenzen der Kra-

46 Es lässt sich selbstverständlich annehmen, dass eine große Anzahl solcher Bücher damals auch handschriftlich gefertigt wurde.

47 Renata Budziak, „Die Lehrbuchtradition des Sebald Heyden: Ein Schülergespräch aus dem frühen 16. Jahrhundert und seine Krakauer Ausgabe“, in: *Studia Germanica Gedanensia* 16 (2008), S. 133–146, hier S. 135.

48 Ebd.

49 Ein Beispiel dafür ist *Puerilium colloquiorum formulae* von Sebald Heyden (1499–1561), einem Nürnberger Schulleiter, Kantor und Dichter. Die 1526 zunächst in Nürnberg erschienenen kurzen Sätze zum Memorieren und Repetieren in Form eines Dialogs hat Vior 1527 in Krakau auf Polnisch und Ungarisch verlegt. Allein in Krakau hatte das Buch neun Auflagen, u. a. im 16. Jahrhundert: Vior 1527, (1531?) und 1535, Andreas 1552, Siebeneycher 1571 (Budziak, „Die Lehrbuchtradition des Sebald Heyden“, S. 135–136).

kauer Tabulatur finden sich drei Cato-Sentenzen, die möglicherweise aus *Catonis Disticha* übernommen wurden (s. Tabelle 1 mit Sentenzen, Nr. 2, 17, 27). *Dicta* oder *Disticha Catonis* verkörpert eine lange Tradition der Schul- und Universitätsbücher mit Sentenzsammlungen. Nachdem Erasmus 1514 in Löwen eine Cato-Ausgabe als „ein neues Handbuch für den Schulunterricht“ auf Latein hatte drucken lassen, kam sie etwas später 1535, 1538, 1544 und 1570 in Krakau dreisprachig (Latein-Polnisch-Deutsch) heraus.⁵⁰ Alle Sentenzen in der Lautentabulatur sind jedoch auf Latein, was auf das universitäre und gelehrte Milieu hindeutet.⁵¹ Die Mehrsprachigkeit betrifft die Musiktitel. An der Madrigal-Intavolierung von Verdelots „Donna leggiadra e bella“, fol. 9v–10v, steht sowohl „Dona lessiadra“ als auch „W dobrim sie czasz swa myla poznal“ („Zu guter Zeit lernt man seine Geliebte kennen“), Tabelle 1, Nr. 6. Das Ende des Stückes ist ebenfalls zweisprachig: „finis“ und „Koniec“ gekennzeichnet. Auch das nächste Stück mit der Überschrift „Labella“, fol. 10v–11v, enthält einen polnischen Paralleltitel: „Pravdesz ystha / nasz panie napisacz raczil“ („Wahr gesprochen, der [Haus]Herr vergab uns“⁵²), Tabelle 1, Nr. 7. Die Intavolierung des Madrigals von Berchem „O s'io potessi donna“, fol. 11v–13v, wurde doppelt beschriftet: „Osipotesi. O okruthna A nye / sbedna milosci davno narzekaia“ (im polnischen Teil: „Oh, grausame und unentbehrliche Liebe – sie klagten schon lange), Tabelle 1, Nr. 9.

Man fragt sich weiter, ob die Krakauer Tabulatur als eine Sentenzsammlung einen eigenen Charakter trug, ob das Manuskript hinter der „Commonplace“-Praxis Eigenheiten aufweist. Erasmus schrieb: „Ergo posteaquam tibi titulos compararis quot erunt satis, eosque in ordinem quem voles digesseris, deinde singulis suas partes subieceris, rursum partibus addideris locos communes siue sententias, iam quicquid vsquam obuium erit in vllis autoribus, praecipue si sit insignius, mox suo loco annotabis: siue erit fabula, siue apologus, siue exemplum, siue casus nouus, siue sententia, siue lepide aut alioqui mire dictum, siue paroemia, siue metaphora, aut parabola.“⁵³ Was die Zuordnung und Kompilation betrifft, wiesen die Sentenzbücher, insbesondere handschriftliche wie die Krakauer Tabulatur, einen gewissen Grad an Individualität auf. Welche Sentenzen wurden für die Tabulatur ausge-

50 Michael Baldzuhn, *Schulbücher im Trivium des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Die Verschriftlichung von Unterricht in der Text- und Überlieferungsgeschichte der „Fabulae“ Avians und der deutschen „Disticha Catonis“*, Berlin 2009 (= Quellen und Forschung zur Literatur- und Kulturgeschichte 44), S. 310f.

51 Über die Anbindung von Lautenisten an die Universität im 16. Jahrhundert s. Peter Király „Studentisches Lautenspiel im 16. und 17. Jahrhundert – Eine Betrachtung mit Hinblick auf Leipzig“, in: *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig. Studien anlässlich des Jubiläums*, hrsg. von Eszter Fontana und Bernhard Schrammek, Döbel 2010, S. 131–142; Peter Király, „Einige Beobachtungen und Anmerkungen über Lautenmusikquellen, Lautenisten und Amateure im 16. und frühen 17. Jahrhundert“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 1 (1998), S. 24–44.

52 Die Deutung des Wortes „raczil“ ist nicht eindeutig. In der altpolnischen Sprache stand es jedenfalls in semantischer Verbindung mit der Vergebung der Sünden (Władysław Nehring, *Altpolnische Sprachdenkmäler. Systematische Übersicht, Würdigung und Texte. Ein Beitrag zur slavischen Philologie*, Berlin 1886, S. 68). Laut moderner polnischer Transliteration „Prawdę prawdziwą nasz panie napisac zechciales“ könnte der Satz auch als „Die wahre Wahrheit, die unser Herr schrieb, wollten sie schreiben“ übersetzt werden.

53 Erasmus, *De duplici rerum ac verborum copia*, hrsg. von Betty I. Knott, Amsterdam 1988 (= Opera omnia I.6), S. 260f. („Then, after having chosen yourself headings, as many as will be adequate, arrange these in the order you want, then add to each ist parts, then under these subheadings you will at once note the *loci communes* or *sententiae*, whateve you meet with in any author and particularly in the better ones: *exemplum*, *casus novus*, *sentential*, joke or marvel, proverb, metaphor or parable“; Grafton, „The Humanist and the Commonplace Book“, S. 144f.).

wählt? Die lateinischen Sentenzen sind graphisch abgetrennt und jeweils am Seitenrand notiert. Wurden sie den Musikstücken zugeordnet oder kamen sie zufällig aufs Notenpapier? Kommentierten sie die Musikstücke? Die „sprachlose“ Instrumentalmusik bekäme somit eine aufklärende Ebene, zumindest wären Einblicke in die Rezeption dieser Musik im 16. Jahrhundert möglich.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz ⁵⁴	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
1	0 B	Virtus est praemium ipsa sui „Die Tugend ist seine Belohnung“	Vgl. „Virtutis praemium virtus ipsa“, in Bacon, S. 394	Keine Musikeinträge	
2	1r A	Virtutem primam esse puto, compescere linguam „Ich acht die erste Tugend syn / Bezwingen wol die zungen dyn“ „Die ersten tugendt schecz ich sein / Bezwingen wol die zunge dein“ und „Przednia cnota y wielika / Kto może wćięgąc ieziká“ „Ich glaube, die oberste Tugend sei es, die Zunge zu bezähmen“	<i>Disticha Catonis</i> , in Sebastian Brand, <i>Cato</i> , Basel 1498, CH-Bu DC VI 1:5, fol. Aiiiiv; Vgl. die Aufl. Krakau 1535, fol. B2r Bauer, S. 51	Keine Musikeinträge	
3	1r A	Initium Sapientiae timor Domini „Der Anfang der Weisheit ist die Furcht vor dem Herrn.“	Psalm 111,10	Keine Musikeinträge	
4	8r B	Moribus et forma conciliandus amor „Durch Schönheit und gutes Benehmen wird Liebe gewonnen“	Ovid, <i>Heroides</i> , 6, 94: <i>Hypsipyle an Jason</i> ⁵⁵	<i>Saltarello</i>	B
5	9r B	Est virtus, placitis abstinuisse bonis „Sich der Güter, die gefallen, enthalten zu haben ist eine Tugend“	Ovid, <i>Heroides</i> , 17, 98: <i>Helena an Paris</i> ⁵⁶ Anthologie, S. 3: „B. Denksprüche und Lebensregeln, Nr. 3“ Lexikon, S. 482	<i>Quanto o madona</i> [Madrigal: J. Arcadelt <i>Quant'e madonna mia</i>]	A ergänzt durch B

54 In der *Krakauer Lautentabulatur* werden oft nur einige Phrasen aus der ganzen Sentenz genommen. Zur Verständigung werden in der Tabelle in solchen Fällen die ganzen Passagen zitiert und die tatsächlich in der Tabulatur vorkommenden Sentenzabschnitte fett hervorgehoben.

55 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_hero.html#06, 3.2.2018.

56 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_hero.html#06, 3.2.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
6	9v B	Sivox est cantas mollia brachia salta Et quacunq[ue] [potes] arte placer [radiert] place „Hast du Stimme, so singe; bewegliche Arme, so tanze: Welches Talent du nur hast, suche zu glänzen damit“	Ovid, <i>Ars Amatoria</i> , I, 595 Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 6 ⁵⁷	<i>Quanto o madona</i> [Madrigal: J. Arcadelt <i>Quant'e madonna mia</i>] <i>Dona lessi adra. W dobrim sie czasz swa myla poznal</i> [Madrigal: Ph. Verdelot <i>Donna leggiadra e bella</i>]	A ergänzt durch B
7	10v B	Vina parant animos faciantque caloribus aptos „Wein erregt das Herz und macht es für Liebe empfänglich“	Ovid, <i>Ars Amatoria</i> , I, 235 ⁵⁸ Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 4 ⁵⁹	<i>Labella. Pravedsz ystha / nasz panie napisacz raczil</i>	A ergänzt durch B
8	11v B	Dux atq[ue] imperator vitae mortalium animus est, qui ubi ad gloriam virtutis via grassatur „Aber Lenker und Leiter des Lebens der Sterblichen ist der Geist. Wo dieser auf dem Weg der Tugend zum Ruhm schreitet [...]“	Sallustius, <i>De Bello Jugurthino</i> , 1–20 Sallustii, S. 151–152 ⁶⁰	<i>Labella. Pravedsz ystha / nasz panie napisacz raczil Osiopotesi. O okrutna A nye / sbedna milosczi dawno narzekazia</i> [Madrigal: J. de Berchem <i>O s'io potessi donna</i>]	A ergänzt durch B

57 <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/6>>, 3.4.2018.

58 *Bibliotheca Augustana*: <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars1.html>, 3.2.2018.

59 <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/4>>, 3.2.2018.

60 <<http://www.latein-imperium.de/include.php?path=content&mode=print&contentid=145>>, 2.4.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
9	13r B	Fallitur augurio spes bona saepe suo „Hoffen und Harren macht manchen zum Narren“	<i>Ovid, Heroides, 17, 234: Helene an Paris</i> ⁶¹ LexikonZit, 1195	<i>Osiopotesi. O okruthna A nye / sbedna milosci davno narzekaia</i> [Madrigal: J. de Berchem <i>O ŝio potessi donna</i>] <i>Pasomeso</i>	A ergänzt durch B
10	15v B	Nullum malum mortalibus solum / finis alterius mali gradus est futuri Der erste Satzteil: „Besorgt werden nicht nur Sterbliche [Menschen]“ Der zweite Satzteil: „Das Ende einer Sorge ist ein Sprungbrett für die nächste“	Der erste Satzteil ist möglicherweise aus einem Theaterstück, z. B. von Sixtus Bircks (1501–1554) <i>Judith</i> , 1721, in Birck, S. 355 Zum zweiten Satzteil s. Seneca, <i>Hercules</i> , 208–209	<i>Non dito mai che io habui Torto. Valentinus Bekwark</i>	A ergänzt durch B
11	16v B	Dum vires annique sinunt, tolerate labors / Jam veniet tacito curva senecta pede „Weil es Jahre und Kraft noch gestatten, so scheuet nicht Mühen; Bald mit schweissem Fuß nahet das Alter gebückt“	<i>Ovid, Ars Amatoria, II, 669–670</i> ⁶² Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 12 ⁶³	<i>Dulce mia Amore</i> [Chanson: Sandrin <i>Doulce memoire</i>]	A ergänzt durch B
12	17v B	Forma bonum fragile est quantumque accredit ad annos / fot minor et spatio carpitur ipsa suo „Schönheit ist vergänglich, und wie mit den Jahren sie zunimmt, Nimmt sie auch ab; es verzehrt eigene Dauer sie selbst“	<i>Ovid, Ars Amatoria, II, 113–114</i> ⁶⁴ Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 8 ⁶⁵ LexikonZit, 2494	<i>Dulce mia Amore</i> [Chanson: Sandrin <i>Doulce memoire</i>] <i>Non mortui laudabu[n]t te d[omi]ne</i>	A ergänzt durch B

61 *Bibliotheca Augustana*: <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_hero.html#06>, 3.2.2018.

62 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars2.html, 3.2.2018.

63 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/12>, 3.2.2018.

64 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars2.html, 3.2.2018.

65 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/8>, 3.2.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
13	19r B	possit, Adoni, monet, fortis que fugacibus esto / inquit; in audaces non est audacia tuta „Dich auch ermahnt sie, Adonis, wenn nur die Ermahnungen frommten, / Sorgsam jene zu scheun. Sei gegen die Flüchtigen tapfer, / Saget sie [Venus], gegen die Kühnen ist nicht ganz sicher die Kühnheit. “	Ovid, <i>Metamorphosen</i> , 10, 543–544 ⁶⁶ OvidMetam, S. 5	<i>Rochalfazo</i> <i>Ich rew vnth klak</i> [Lied: G. Brack <i>Ich rew und klag</i>]	A ergänzt durch B
14	20v B	Mala principia similes exitus sequuntur „Falsche Prinzipien führen zu ähnlichen Folgerungen“		<i>Leuer est Bon</i> [Chanson: Anon. <i>Le cueur est bon</i>]	A ergänzt durch B
15	21v B	Eximia [exigua?] est virtus praestare silentia rebus / At contra gravis [est] culpa tacenda locui „Was zu verschweigen man hat, straft sich als schweres Vergehn“	Ovid, <i>Ars Amatoria</i> , II, 603–604 ⁶⁷ Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 12 ⁶⁸	<i>Pasomeza</i>	A ergänzt durch B
16	23v B	Cum partes labant, summa turbatur „Wenn die Teile miteinander nur lose verbunden sind, ist alles verstimmt“	Theiner, S. 27	<i>Fantasia</i>	A ergänzt durch B
17	24v B	Fronte capil[la]ta, post est occasio calva „Dan gelegenheit mit locken vil / Wurt dar noch offt kal under wil“ „Dann bequemikeit mit loeken vil / Wirdt darnach offt kal vnderweyl“ „Pogodać zwłosi ná czele / Mieć więc gołą ná tyle“ „Nur schwer kommt die Gelegenheit, leicht entgeht sie.“	<i>Disticha Catonis</i> , s. in Sebastian Brand, <i>Cato</i> , Basel 1498, CH-Bu DC VI 1: 5; 2, 26, 2 Vgl. die Aufl. Krakau 1535 LexikonZit, 753	<i>Fantasia</i> <i>Quando io pensal martire. Ad te saluator noster</i> [Madrigal: J. Arcadelt <i>Quand'io pens'al martire</i>]	A ergänzt durch B

66 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_me10.html, 3.2.2018.

67 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars2.html, 3.2.2018.

68 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/12>, 3.2.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
18	26v B	Nolo minor me timeat despiciatque maior „Ich will nicht, vom Niedrigeren [Menschen] befürchtet, und vom Höheren verachtet werden.“	Aus der Sentenzsammlung von Decimus Magnus Ausonius, Ausonius, S. 388 Theodor Zwinger, <i>Morum Philosophia Poetica</i> , Basel 1575, S. 231	<i>Quando io pensal martire. Ad te saluator noster</i> [Madrigal: J. Arcadelt <i>Quand'io pens'al martire</i>] <i>Pasomezo Nygdym themu vyerzicz nye chczial</i> [nigdy bich ia wierzycz niechczial – MuzykaStar, S. 118]	A ergänzt durch B
19	27v B	Judex quod iustum est iudica non quod utile „Richter, beurteile das, was gerecht ist, nicht das, was nützlich ist“		<i>Pasomezo Nygdym themu vyerzicz nye chczial</i> <i>Prauiem doznal prziaczielia swego</i>	A ergänzt durch B
20	28v B	Et nudam pressi corpus ad usque meum. / Cetera quis nescit? lassı requievimus ambo. / proenant medii sic mihi saepe dies! „Drückte die Nackte mir fest gegen den brünstigen Leib“	Ovid, <i>Amores</i> , I, V, 24–26 ⁶⁹ LatGedichte, S. 233 (Übers. von August Wilhelm Schlegel)	<i>Smuthne sercze za losczia</i>	A ergänzt durch B
21	29r B	Non vivas ut edas sed edas ut vivere possis „Nicht lebe um zu gebrauchen, aber gebrauche um leben zu können“ „Man ißt: um zu leben, und man lebt nicht, um zu essen“	Poetische Medicus, S. 61 ⁷⁰ Sprichwörter, S. 344	<i>Pasamezo hispanicu[m] Lecontent</i> [Chanson: C. de Sermisy <i>Le content est riche</i>]	A ergänzt durch B
22	30v B	Alienum nobis, nostra plus aliis placent „Fremdes gefällt uns, das Unsere gefällt anderen besser“ lateinisches Wortspiel	Publilius Syrus, <i>Sententiae</i> A 28 LexikonZit, 704	<i>Passo e meszo</i>	B

69 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_amo1.html, 3.2.2018.

70 <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10121777-9>, 2.4.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
23	34r	Non [Nec?] minor est virtus quam quaerere qua parta tueri „Kleiner ist nicht das Verdienst zu erhalten, als erst zu gewinnen“ „Keine geringere Leistung ist es, Besitz zu bewahren als zu erwerben“	Ovid, <i>Ars Amatoria</i> , II, 13 ⁷¹ Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 8 ⁷² LexikonZit, 195	<i>Saltarello pyrusi Pass e mezza Paduana</i>	B
24	35v	eximar ut Scythici de feritate loci. / Difficile est, fateor, sed tendit in ardua virtus / et talis meriti gratia maior erit. „Die Tugend neigt zu mühseligen Aufgaben“	Ovid, <i>Epistulae ex Ponto</i> , II, 2 <i>Messalino</i> , 110–112, 111 ⁷³	<i>Paduana Or niens</i> [Chanson: Jannequin, <i>Or vien ca vien</i>]	B
25	40v	Tempus erit, quo [cum-Orig.] tu, quae nunc excludis amantem, / frigida deserta nocte iacebis anus „Die Zeit wird kommen, dass Du, die nun den Liebenden ausschließt, einsam und kalt als ungeliebte Frau die Nacht verbringst“	Ovid, <i>Ars Amatoria</i> , III, 69–70 ⁷⁴ Ovids Werke, <i>Liebeskunst</i> – Kapitel 13 ⁷⁵	<i>Fantasia bellissima Gioane Pacalono</i>	A / B
26	124v B	Quod licet, ingratum est, quod non licet, acrius urit „Was erlaubt ist, ist nicht reizvoll, was verboten ist, regt stärker an aus“	Ovid, <i>Amores</i> 2, 19, 3 ⁷⁶	Keine Musikeinträge	

71 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars2.html, 3.2.2018.

72 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/8>, 3.2.2018.

73 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_po02.html#02, 2.4.2018.

74 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars3.html, 3.2.2018.

75 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/13>, 3.2.2018.

76 *Bibliotheca Augustana*: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_amo2.html, 3.2.2018.

Nr.	Fols. & Schreiber der Sentenzen	Sentenz	Quellen & Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge an Sentenzen & ggf. Intavolierungsquellen	Schreiber der Musik
27	124v B	(beschriftet als „Catho“) Iratu de re incerta contendere noli / Impedit ira animum ne possit cernere verum „Nit woellst von vngewissem ding / Jn grymm und zorn kriegen gering / Dann zorn das gemueet also verblent / Das es reht worheit nit erkent “ „Nit wolst von vngewissem ding / Jn zorn vnd grymm kriegen gering / Dan zorn das gemuot also verblendt / Das es recht warheyt nit erkent “ „Gniewliwy w rzeczy nie pewney / Niechćiey twierdzić vporu w niey / Gniewći rozumowi szkodzi / Bo go spráwey prawdy zwodzi“	<i>Disticha Catonis</i> , s. in Sebastian Brand, <i>Cato</i> , Basel 1498, CH-Bu DC VI 1:5; fol. a8r; Vgl. die Aufl. Krakau 1535	Keine Musikeinträge	
28	124v B	(beschriftet als „Iras“) [„Zorn“, „Rache“] Non refert quo pacto quis adimat uitam: nam ubicunque est peruersa laedendi uoluntas, ibi quoque est homicidium „Es hat keine Bedeutung, zu welchem Zwecke das Leben genommen wird: da überall, wo der Wille zum Schaden ist, findet ein Mord statt.“	Erasmus, <i>Catechesis VI</i> , in <i>Omnia Opera: Quaecunqve Ipse Auctor Pro Svis Agnovit, Novem Tomis ...</i> , Bd. 5, Basel 1540, S. 994 Vgl. Reu, S. 414, F1 (Mitteldeutsche Katechismen: „Der Parvus Catechismus des M. Leonh. Jacobi von 1552“)	Keine Musikeinträge	
29	124v B	Detractor sibi ipsi nocet et alios infuit ut lepra „[Es] schadet sich selbst und ist für die anderen ansteckend“		Keine Musikeinträge	

Tabelle 1: Sentenzen

Abkürzungen der Sekundärliteratur in der Tabelle

Anthologie	<i>Lateinische Anthologie zum Gebrauch für die untern Classen gelehrter Schulen von Prof. J.B. Hutter</i> , München 1831
Ausonius	D.[ecimus] Magnus Ausonius, <i>Opera Omnia</i> , Bd. 1, London 1823

Bacon	<i>The works of Francis Bacon, baron of Verulam, viscount St. Alban...</i> , Bd. 10, London 1826
Baldzuhn	Michael Baldzuhn, <i>Schulbücher im Trivium des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Die Verschriftlichung von Unterricht in der Text- und Überlieferungsgeschichte der „Fabulae“ Avians und der deutschen „Disticha Catonis“</i> , Berlin / Boston 2009 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 44)
Bauer	Alessia Bauer, „Die Adaption der lateinischen <i>Dicta Catonis</i> an die isländischen Rezipienten“, in: <i>Analecta Septentrionalia</i> , hrsg. von Wilhelm Heizmann, Klaus Bödl und Heinrich Beck, Berlin 2009, S. 28–85
Birck	Sixt Birck, <i>Sämtliche Dramen</i> , hrsg. von Manfred Brauneck, Bd. 2: <i>Die deutschen Stücke</i> bearb. von Manfred Brauneck, <i>Die lateinischen Stücke</i> , bearb. von Manfred Wacht, Berlin, New York 1976
LatGedichte	Horst Rüdiger, <i>Lateinische Gedichte im Urtext mit den schönsten Übertragungen deutscher Dichter</i> , München 1937
Lexikon	<i>Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters</i> , hrsg. vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Bd. 2, Berlin / New York 1996
LexikonZit	<i>Lexikon der lateinischen Zitate: 3500 Originale mit Übersetzungen und Belegstellen</i> , hrsg. von Hubertus Kudla, München ³ 2007
MuzykaStar	<i>Muzyka staropolska</i> , hrsg. von Hieronim Feicht, Krakow 1966
OvidMetam	Publius Ovidius Naso, <i>Metamorphosen</i> , Frankfurt am Main 1990, Repr. 1798
Ovids Werke	<i>Ovids Werke</i> , übers. von Heinrich Lindemann, Leipzig 1861
Poetische Medicus	<i>Der Poetische Medicus, oder Sammlung auserlesener Medicin- und Physicalischer Gedanken, Wersé, Sprichwörter, Sentenzen, Lebens- und Haushaltungsregeln</i> , Berlin / Leipzig 1730
Reu	Johann Michael Reu, <i>Quellen zur Geschichte des kirchlichen Unterrichts in der evangelischen Kirche Deutschlands zwischen 1530 und 1600</i> , Bd. 1 und 2, Hildesheim / New York 1976, Nachdr. der Ausg. Gütersloh 1911
Sallustii	Carl Crispi, <i>Sallustii. Opera quae exstant omnia</i> , Turin 1827
Sprichwörter	Joseph Eiselein, <i>Die Sprichwörter & Sinnreden des deutschen Volkes in alter & neuer Zeit</i> , Freiburg 1840
Theiner	Augustin Theiner, <i>Versuche und Bemühungen des heiligen Stuhles in den letzten drei Jahrhunderten...</i> , Bd. I/2, Augsburg 1839

Inhaltlich gesehen, bilden die Sentenzen aus der Lautentabulatur ein für solche Sammlungen typisches breites Spektrum an erzieherischen Maximen und Lebensregeln. Es handelt sich um Belohnung der Tugend, Vernunft des Schweigens (fol. 1r, Nr. 277), Gottes Frömmigkeit (fol. 1r, Nr. 3); Enthaltbarkeit (fol. 9r, 124v, Nr. 5, 26), Recht und Unrecht von Zorn und Ärger sowie menschliche Würde (fol. 124v, Nr. 27, 28), Wein und Essen (10v, 29r, Nr. 7, 21), Vergänglichkeit der Zeit und der Schönheit (fol. 16v, 17v, Nr. 11, 12) usw. Unter den Sentenzen finden sich auch besondere Formen wie lateinische Wortspiele und Kombinationen, z. B. „Aliena nobis, nostra plus aliis placent“ – „Fremdes gefällt uns, das Unsere gefällt anderen besser“ von Publilius Syrus (fol. 30v, Nr. 22). Trotz der Fülle von Themen merkt man, dass die Schreiber immer wieder die Themen „Geist“, „Kunst“, „Musik“ im Kontext der Liebesthematik, teils direkt und teils in komplexen assoziativen Reihen, ansprechen. Die meisten Sentenzen sind den Werken Ovids entnommen: *Ars Amatoria*, Buch I, II und III, *Epistulae ex Ponto*, Buch II, *Amores* Buch I und V, *Metamorphosen*, Buch X und *Heroides*. Die semantische Ebene der Sentenzen scheint zwar unabhängig vom Musikrepertoire der Lautentabulatur zu sein. Ihre Auswahl und Anordnung war aber sicherlich durchdacht und

77 Die Nummern stammen aus der beigefügten Tabelle mit Sentenzen.

im Manuskript in sich geschlossen: Die erste Sentenz auf den Notenblättern verrät, wodurch die Liebe gewonnen werden kann: „Moribus et forma conciliandus amor“ („Durch Schönheit und gutes Benehmen wird Liebe gewonnen“, Nr. 4), fol. 8r. Der letzte Spruch warnt hingegen vor ihrer Vergänglichkeit: „Tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantem, frigida deserta nocte iacebis anus“ („Die Zeit wird kommen, dass Du, die nun den Liebenden ausschließt, einsam und kalt als ungeliebte Frau die Nacht verbringst“, Nr. 25), fol. 40v. Zum anderen gibt es viele Übereinstimmungen in der Sentenz- und der Musikebene, so dass die Anordnung des Musikrepertoires oder auch seine Wahl nicht ganz unabhängig von Sentenz-Inhalten zu denken ist.

Nehmen wir einige Fallbeispiele. Der offenbar zusammenhängend oder zeitlich sehr dicht aufeinanderfolgend geschriebene Block der Schreiber A und B, ab fol. 9r, beginnt mit einer Reihe von Madrigal- und Chanson-Intavolierungen, die das Thema „Liebe“ vielseitig behandeln. „Quant’e madonna mia“ von Arcadelt und „Donna leggiadra“ von Verdelot⁷⁸ vermitteln die bittende Ansprache eines verliebten Mannes an eine Dame, deren Zuneigung ihm gegenüber ungewiss ist. Die Topoi „Liebesqual“ und „Tod“ werden mehrmals herangezogen. Auf den Folien des ersten Madrigals stehen zwei Sentenzen. Am Beginn, fol. 9r: „Est virtus, placitis abstinuisse bonis“ („Sich der Güter, die gefallen, enthalten zu haben, ist eine Tugend“, Nr. 5) und am Rande des nächsten Folios, fol. 9v: „Sivox est cantas mollia brachia salta Et quacunque potes arte placere, place“ („Hast du Stimme, so singe; bewegliche Arme, so tanze: Welches Talent du nur hast, suche zu glänzen damit“, Nr. 6). Während die erste Sentenz allgemeine Enthaltensamkeit lehrt – sie stammt aus einem Liebesbrief von Paris an Helena (Ovid *Heroides*, 16, 98) –, führt die zweite unmittelbar in eine Situation bürgerlichen Zeitvergnügens mit Musik und Tanz. Die *Ars Amatoria* von Ovid, aus der das Zitat stammt, war nicht nur zu ihrer Entstehungszeit ein sehr beliebtes Werk, es gehörte auch zu den Lieblingslektüren und -lehrstoffen der Humanisten im 16. Jahrhundert. Inhaltlich vermittelt es Anweisungen zur Liebeskunst von A bis Z für junge Leute. Im Kontext dieses Zitats geht es um das Vermögen eines jungen Mannes, einer Dame zu gefallen, ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen und die Wachsamkeit ihres Ehemannes zu umgehen, wofür Musik und Tanz als geeignete Mittel empfohlen werden. Das auf demselben Folio, fol. 9v, beginnende „Donna leggiadra“ fällt nicht aus diesem Kontext heraus. Die Anknüpfung der Sentenz an die Musik ist im polnischen Paralleltitel zu dieser Intavolierung noch klarer zu sehen: „Zu guter Zeit lernt man seine Geliebte kennen“. Es fällt zugleich auf, dass die polnischen Paralleltitel an den Musikstücken in der Tabulatur (auch in anderen Fällen) keine Übersetzungen der Originale sind.⁷⁹ Sie bilden eine Parallelebene – eine eigene Art von Kommentar und Interpretation der im Gebrauch zirkulierenden Musiktitel auf Polnisch, was der „Commonplace“-Praxis und der Sentenztechnik gerade entspricht.⁸⁰ Damit die textliche Ebene von beiden Madrigalen für Instrumentalisten in der Intavolierung „lesbar“ und „hörbar“ bleibt, intavoliert der Schreiber fast originaltreu, mit sehr wenigen Diminutionen und minimalen Änderungen in Stimmführung und Kadenzen.⁸¹

78 In der Tabulatur „Quanto o madona“, fol. 9r–9v, und „Dona lessiadra“, fol. 9v–10v.

79 Vgl. Szczepańska, „Nieznaną krakowską tabulaturą“, S. 200; Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 77.

80 S. den oben zitierten Auszug aus Erasmus’ *Copia*.

81 Es werden nur durch die Laute vorausgesetzte Änderungen vorgenommen: Der originale vierstimmige Satz wird nicht immer beibehalten, sondern zur Drei- und Zweistimmigkeit reduziert; die gesamten Stücke sind um eine Quarte transponiert. Die Diminutionen sind allerdings sehr selten, leicht und meist nur in Kadenzen eingesetzt.

Die nächste Sentenz „Vina parant animos faciuntque caloribus aptos“ („Wein erregt das Herz und macht es für Liebe empfänglich“, Nr. 7) ist die Empfehlung des geeigneten Mittels zum Flirt, und führt uns ebenso in die Welt der Ratschläge der *Ars Amatoria*. Die Sentenz findet sich auf dem Folio, fol. 10v, an der Stelle, an der „Donna leggiadra“ endet und das oben erwähnte „Labella“ beginnt. „Labella“ ist jedoch keine Madrigal-Intavolierung, wie angenommen, sondern ein Tanz.⁸² Interessant ist, dass der polnische Paralleltitel zum Musikstück – „Wahr gesprochen, der [Haus]Herr vergab uns“ – das Thema „Sünde und Vergebung“ anspricht, welches sicherlich mit dem „Wein“ aus der Sentenz korrelieren kann.

Die Maxime „Fallitur augurio spes bona saepe suo“ („Hoffen und Harren macht manchen zum Narren“, Nr. 9) stammt aus dem Liebesbrief von Helena an Paris (Ovid *Heroides*, 17, 234). Sie ist der Stelle entnommen, als Helena ein Liebesgeständnis von Paris liest und – rhetorisch gesehen – eine elegische *conquestio* des Mannes stattfindet: Die Klage des Verliebten und die Qualen der bis dahin heimlich empfundenen Liebe werden geschildert. Der Platzierung dieser Sentenz nachgehend, fol. 13r, könnte der Spruch sowohl zu der Madrigal-Intavolierung „O s'io potessi donna“ von Jacquet de Berchem als auch zu einem Tanz *Passo mezzo* gehören.⁸³ Klagende Töne, erhoffte Gnade und wiederum eine gewisse Ansprache des Mannes an die Herzensdame sind im Madrigaltext, insbesondere in Konjunktivformen „O s'io potessi donna“ („O, könnte ich [sagen], Herrin“) oder „invidioso farei chiunch'è contento“ („[ich] würde alle neidisch und zufrieden machen“), wie auch in dem polnischen Paralleltitel am Musikstück „Oh, grausame und unentbehrliche Liebe – sie klagen schon lange“ zu finden. Auch diese Intavolierung ist sehr nah am vokalen Original. Der Schreiber versucht, die vokale Vorlage instrumental möglichst erkennbar zu lassen. Er behält die ursprüngliche Vierstimmigkeit, obwohl sie für spielbare Lautenintavolierungen untypisch ist, und fügt kaum Diminutionen ein.

Ab fol. 16v. beginnt ein musikalisch-literarischer Block mit den Topoi „Vergänglichkeit der Zeit“ und „Sterben“. Der Abschnitt beginnt mit einer einzigen Sentenz in der Tabulatur, die nicht am unteren Rande des Notenblattes, sondern am linken Rand, direkt am beginnenden Stück – einer Chanson-Intavolierung „Doulce memoire“ von Sandrin – aufgezeichnet ist. Ist dies ein Zeichen dafür, dass der Spruch direkt diesem Stück zugeordnet werden sollte? Die Sentenz „Dum vires annique sinunt, tolerate labors / Jam veniet tacito curva senecta pede“ („Weil es Jahre und Kraft noch gestatten, so scheuet nicht Mühen; Bald mit schweigsamem Fuß nahet das Alter gebückt“, Nr. 11), fol. 16v, stammt aus Ovids *Ars Amatoria* und deutet auf den Kontext eines allgemeinen Wertbestands von Jugend, Kraft

82 Szczepańska meinte, es handelte sich um eine Intavolierung vom Madrigal „La bella donna“ von Verdelot (Szczepańska, „Nieznaną krakowską tabulaturą“, S. 81). Das Stück weist jedoch nur einzelne motivische Ähnlichkeiten in den Anfangsphrasen mit dem Madrigal von Verdelot auf. Seine kompositorische Refrain-Struktur $r - a - r_1 - a_1 - r_2$ und vor allem die zugrundeliegende *passo mezzo* *antico*-Tanzformel sprechen gegen Madrigale. Schlichte rhythmische Gestaltung und Homophonie rücken „Labella“ in die Nähe zu Frottole. Es ist eher mit „La bella franceschina“ von Andrea Antico (1480–ca.1538) und „Labella Del nobile roy de Francoys“ aus dem *Lautenstammbuch des Burggrafen Achatius zu Dobna* 1550–1552 verwandt. Den Hinweis auf zwei übereinstimmende Incipits aus dem *Lautenstammbuch Dobna* und der *Krakauer Lautentabulatur* hat Poźniak gegeben (Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 59). Da das *Lautenstammbuch* verschollen ist und nur in Form eines Incipitskatalogs in der Dissertation von Kosack überliefert ist (Hans-Peter Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, Diss. Königsberg, Würzburg 1934, S. 97–99), sind weitere Recherchen leider nicht möglich.

83 In der Tabulatur heißt das Stück „Osiopotesi“, fol. 11v–13r und „Pasomeso“, fol. 13r–14r.

und Zeit im Zusammenhang mit der Liebeskunst hin, denn das Alter sei „ein Feld, das Frucht trägt, das besäen man muß“.⁸⁴ Das Ende von glücklichen Zeiten und Hoffnungen findet sich im Madrigaltext: „Doulce memoire“ („Süße Erinnerung“). Im Titel der Intavolierung, diesmal ohne polnischen Paralleltitel, wandelt es sich allerdings zu „Dulce mia Amore“ („Süß ist meine Liebe“). Musikalisch sollte die Lautenintavolierung die Texte des Madrigals auch inhaltlich hier klar vermitteln, weil die Lautenversion kaum Änderungen hervorbringt.⁸⁵ Auf dem letzten Folio dieser Intavolierung, fol. 17v, gibt es noch eine Sentenz: „Forma bonum fragile est. Quantumque accredit ad annos fot minor, et spatio carpitur ipsa suo“ („Schönheit ist ein vergängliches Gut. Mit den Jahren schwindet sie dahin, durch ihre eigene Lebensdauer wird sie verzehrt“, Nr. 12). Sie korreliert nicht nur mit dem „Doulce memoire“, sondern auch mit dem nachfolgenden Stück, das auf diesem Folio beginnt – einer Intavolierung des Psalms „Non mortui laudabu[n]t te d[omi]ne“ („nvt die doden solen loben dich herre“).⁸⁶ Die Intavolierung ist, wie üblich, ganz schlicht und kaum diminuiert.

Die Topoi „unerfüllte Liebe“ und „Tod“ werden weiterhin durch das Zitieren der Geschichte von Venus und Adonis aus Ovid, *Metamorphosen* (Nr. 13), in die Lautentabulatur aufgenommen. Die Sentenz, fol. 19r ist aus zwei Teilen kompiliert, wobei im zweiten Teil viele Wörter weggelassen wurden: „in audaces non est audacia tuta“ („gegen die Kühnen ist nicht ganz sicher die Kühnheit“) und „[possit, Adoni, monet,] fortis' [que] fugacibus esto' / inquit“ (vollständig lautet der Abschnitt: „Dich auch ermahnt sie [Venus - KS], Adonis, wenn nur die Ermahnungen frommten, Sorgsam jene zu scheun. Sei gegen die Flüchtigen tapfer, Saget sie [Venus- KS], gegen die Kühnen ist nicht ganz sicher die Kühnheit“). Venus versucht, Adonis von der tödlichen Jagd abzuhalten. Die Anspielung auf die Adonis- oder Apollo-Figur ist im Kontext der Lautentabulatur signifikant, denn Apollo war für den Humanisten der Inbegriff von Musik, Kunst und Dichtung. Die Darstellungen Apollos mit einer Laute (Chitarra) in humanistischer Literatur um 1500 und später sind zahlreich.⁸⁷ Eine musikalisch vertonte Klage verkörpert die auf dem Blatt, fol. 19r, beginnende Liedintavolierung „Ich rew vnth klak“. Die Intavolierung ist dennoch im Unterschied zu den vorherigen eine freiere Interpretation des vokalen Originals. Der Schreiber verändert die Phrasen und lässt das vokale Original letztendlich nur am Phrasenbeginn erkennbar werden, obwohl die Diminutionen zugleich immer noch sparsam sind. Im Stück „Rochalfazo“, das auf dem Folio mit der erwähnten Sentenz endet, fällt auf, dass dieser beliebte Tanz im 16. Jahrhundert einen ungewöhnlich chromatisch dissonanten letzten Abschnitt hat. Vergleicht man überlieferte Quellen dieses Tanzes um 1550, findet man nirgendwo einen solchen, vielleicht nur auf den ersten Blick unpassenden Schluss. Wäre diese Tanzdeutung eine Anspielung auf Adonis' Schicksal oder gar eine Jagdszene? Eine eindeutige Antwort gibt es wohl nicht.

84 <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/liebeskunst-4724/12>>, *Ars Amatoria*, Buch II, 669f.

85 Für die Aufmerksamkeit des Schreibers gegenüber dem vokalen Original sprechen wiederum die hier beibehaltene ursprüngliche Vierstimmigkeit und sehr wenige Diminutionen – im Prinzip das Gegenteil der „Norm“ einer Lautenintavolierung.

86 *Deutsche Interlinearversionen der Psalmen. Aus einer windberger Handschrift zu München (XII. Jahrhundert) und einer Handschrift zu Trier (XIII. Jahrhundert)*, hrsg. von E. G. Graff, Quedlinburg, Leipzig 1839, S. 541, Psalm CXIV.

87 In Bezug auf humanistische Musik des frühen 16. Jahrhundert s. Birgit Lodes, „*Concentus, Melopoiæ und Harmonie 1507: Zum Geburtsjahr des Typendrucks mehrstimmiger Musik nördlich der Alpen*“, in: *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010, S. 47–54.

Eine mögliche semantische Bindung zwischen Musik und Sentenzen sieht man wieder deutlicher auf dem fol. 28v. Diese Sentenz – „Et nudam pressi corpus ad usque meum“ (in der Übersetzung von Schlegel lautet der Spruch: „Drückte die Nackte mir fest gegen den brünstigen Leib“, Nr. 20) – ist eine einzige, nicht an den unteren Rand des Notenblattes, sondern unmittelbar an das Stückende, unter die vorletzte Zeile gerückte Redewendung. Diese erotischen Anspielungen aus *Amores* von Ovid (Buch I, V, 24), die allerdings hier durch das elegische Metrum ovidischer Poesie eher Klagelieder andeuten, bilden eine Parallele zu dem polnischen Klagelied „Smuthne sercze zaloscia“ („Trübes Herz klagt“), bei welchem sie notiert ist. Das Notieren der Sentenz unter dem Lied erklärt sich vermutlich dadurch, dass sie zu dem darauffolgenden spanischen Passamezzo viel weniger passen würde.

Das semantische Verhältnis zwischen Musikstücken und Sentenzen macht insgesamt einen eher uneinheitlichen Eindruck. Eine inhaltliche Anknüpfung an die Musik war offensichtlich keine Regel, sondern nur eine gelegentliche Option, die das Tabulaturbuch zu einer Sammlung von brauchbaren Regeln für einen (jungen?) Scholaren machte. Die genaue Analyse von Sentenzen ermöglicht es, sich die sozialen Kontexte der Krakauer Lautentabulatur etwas präziser vorzustellen. Aus der Matrikel der Krakauer Universität (1487–1563) geht hervor, dass aus allen in die Tabulatur eingetragenen Sentenzen nur Ovids *Heroides* und *Metamorphoses* sowie Sentenzen von Sallustius auf dem Lehrplan standen⁸⁸. Die meisten Sentenzen gehörten folglich eher zur außeruniversitären, bürgerlichen Gesprächsbuchkultur in Krakau um 1550 und zirkulierten im Alltag beim mittleren und hohen Adel. Die oben erwähnten Namensindizien aus der Tabulatur bestätigen diese Vermutung.⁸⁹

III.

Die Kompilation von Sentenzen sah einen inhaltlichen Zusammenhang im Prinzip auch gar nicht vor. Viel grundsätzlicher für das Musikverständnis ist die „Commonplace“-Technik (das Sammeln von Sentenzen) und ihre Funktion. Diese sind, wie oben erwähnt, dann besonders nützlich, wenn die Produktivität auf Mündlichkeit und Improvisation – sei sie verbal oder musikalisch – basiert. Die Ex-tempore-Musikpraxis und besonders die Lautenpflege war in Krakau und Umgebung um 1550 sehr intensiv. Die Lautenisten werden in diversen städtischen und höfischen Kontobüchern 1511, 1518, 1521, 1531–1533, 1536, 1538, 1539, 1545–1547, 1549–1551, 1553, 1559 erwähnt.⁹⁰ Zum Beispiel: Auf „Luthnia“, „liuthnia“, „lutina“, „cithara“, „cithara“ oder auch „liira“, „liera“ wird in den Akten des Krakauer Hofes oft hingewiesen.⁹¹ Die allgemein bekannte Verbreitung der Laute sowohl in städtischen Zünften als auch im privaten Hausgebrauch oder am Hofe führte in Po-

88 Władysław Wisłocki, *Liber diligentiarum facultatis artisticae Universitatis Cracoviensis*, Kraków 1886. Zur Verbreitung der Sentenztechnik sei noch vermerkt, dass laut dem Universitätsmatrikel 1534 und 1545 Erasmus' *De Copia* unterrichtet wurde. Die antike Literatur wurde insgesamt ab den 1480er Jahren intensiv unterrichtet. Die Lehreinheiten zu Vergil, Ovid, Boetius, Horaz, Terenz, Statius, Juvenal, Seneca u. a. nahmen zu, vgl. Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität“, S. 94.

89 Eine interessante Vermutung hat Krzyżanowski bei der Analyse von polnischer Dichtung am Ende des Manuskriptes angestellt: Die Texte sollen den Liebeskummer eines reisenden adeligen Scholaren, der sich an einem fremden Ort befindet und seine sentimentalischen Gefühle in elegischer Form zum Ausdruck bringt, darstellen; Krzyżanowski, „Nieznane tańce“, S. 30–32.

90 Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Krakau 1988, S. 132.

91 Ebd., S. 67f. und 130.

len darüber hinaus dazu, dass die Laute vor Cembalo oder Streichinstrumenten bevorzugt wurde.⁹² Der Humanist Andrzej Krzycki, dessen Name möglicherweise auf der Krakauer Tabulatur verzeichnet ist, erwähnte beispielsweise einen Korybut Koszyrski, der am Hof von Sigismund II. die Laute spielte.⁹³ Der Bedienstetenliste der Kapelle des Sigismund II. zufolge gab es dort mehrere Lautenisten unter den Organisten, Harfenisten, Blas- und Streichinstrumentenspieler.⁹⁴ Diese Kapelle war oft in Reorganisation und Bewegung, besonders zwischen Krakau und Vilnius. Der in Vilnius ansässige Großfürst von Litauen Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Czarny, dessen Wappen auf dem Titelblatt der Tabulatur zu sehen ist, beschäftigte selbst über 100 Musiker.⁹⁵ Lauten wurden außerdem in Krakau massenhaft produziert: „Nach dem Tode nur eines Krakauer Lautenmachers – und wir wissen, daß es in der Stadt mehrere gab – zählte man in seiner Werkstatt 150 fertiggestellte Lauten, eine Massenproduktion für jene Zeit“.⁹⁶

Vor dem Hintergrund dieser historischen Daten und den immer wieder auftauchenden Verknüpfungen mit der Krakauer Lautentabulatur fragt man sich, warum diese Tabulatur überhaupt aufgezeichnet wurde. Die Intensität der Lautenpraxis und der Fakt, dass nur einzelne handschriftliche und gedruckte Lautentabulaturen⁹⁷ um 1550 aus dem polnisch-litauischen Gebiet überliefert wurden, sprechen für eine zu der Zeit noch bestimmende Rolle von mündlicher instrumentaler Musikpraxis und -didaktik im bürgerlich-höfischen Milieu. Diese Praxis stand im Dialog mit der verschriftlichten Praxis, beispielsweise mit den in Polen verbreiteten ausländischen Tabulaturbüchern, u. a. Tabulaturdrucken, oder den Vorlagen des vokalen Repertoires (wenn sie aus den Noten genommen wurden). Man hatte sicherlich in der Instrumentalmusik eine Art Memory-Heft oder Sentenzheft gebraucht, um gängige Modelle für das Stegreifmusizieren aufzeichnen und anhand dessen gegebenenfalls musikalische Grammatik und Syntaktik erlernen zu können. Eine didaktische Ausrichtung von musikalischen Notizen war somit vorprogrammiert.

Die Krakauer Lautentabulatur ist in diesem Sinne ein hervorragendes Beispiel für ein solches Sammelheft. Die Funktion eines zu memorierenden Modells oder einer Sentenz in der Musik übernahmen vor allem Skizzen oder Fragmente. Zu den wichtigsten gehören Kadenzformeln, auch aneinandergedoppelte. Das „Praebulum“, fol. 56r, besteht aus vier aneinandergereihten stereotypen Kadenzformeln, die verschieden kombiniert werden konnten und die separat eingeübt werden sollten (Abb. 4). Die Option von Kombinationen verrät ein weiterer Eintrag desselben Schreibers, fol. 57v–58v, (in diesem Fall Schreiber E). Mit einem Zeichen aus doppelten Linien und einem Bogen (wie bei einer Fermate) markiert er mögliche Kombinationen in der Aneinanderreihung von Abschnitten sowie entsprechende Einsatzstellen von bekannten Formeln: Die Varianten 3 bis 7 können leicht vertauscht

92 Katarzyna Morawska, *The History of Music in Poland*. Bd. 2: *The Renaissance. 1500–1600*, hrsg. von Stefan Sutkowski und übers. von John Comber, Warschau 2002, S. 71. Oft wird hierbei auf das Zitat aus dem *Dworzanin polski* (1549–1566) von Łukasz Górnicki hingewiesen. Ebd., S. 82.

93 Głuszczy-Zwolińska, *Muzyka nadworna*, S. 82.

94 Ebd., S. 70.

95 Morawska, *The History of Music in Poland*, S. 70f.

96 Piotr Poźniak, „Die Musik in Polen zur Zeit der Jagiellonen“, in: *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*, Schallaburg 1986, S. 101.

97 Unter den Quellen sind die hier behandelte *Krakauer Lautentabulatur*; *Lautentabulatur Mychel Yndern*, ca. 1536 (verschollen); das *Lautenstammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna* 1550–1552 (verschollen); die Drucke von Drusina *Tabulatura* 1556₂ und Bakfark *Harmoniarum Musicarum* 1565₁.

werden. Es sind stereotype Kadenzformeln (Abb. 5). Das „Stück“ endet also nicht auf der dritten Zeile, fol. 58r, wie es uns aus heutiger Sicht logisch erscheinen würde. Als Norm galt, das Musikstück eher fragmentarisch als komplett zu notieren.

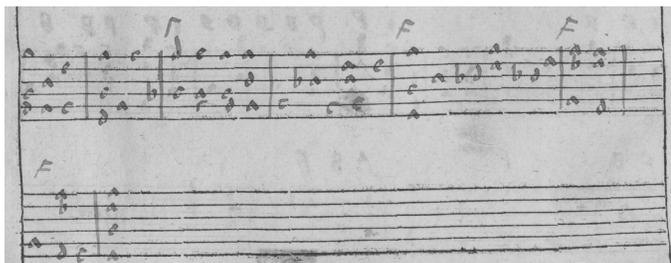


Abbildung 4: *Krakauer Lautentabulatur* UKR-LVu 1400/I, „Preambulum“, fol. 56r, im Original (Ausschnitt, Zeilen 3–4) und in der Übertragung (komplett, Zeilen 2–4)⁹⁸

fol. 58r

Handwritten musical notation on four staves. The notation is dense and includes various symbols, including letters like 'F', 'C', and 'B', and some numbers. A handwritten 'Fol 58' and '50' are visible in the top right corner.

fol. 57v

Printed musical notation on four staves. The notation is in a modern staff format with treble and bass clefs. The piece concludes with a double bar line and the text "Venus finis".

fol. 58r

Printed musical notation on two staves. The notation is in a modern staff format with treble and bass clefs. It features first and second endings, indicated by "1" and "2" above the staves.

fol. 58v

Abbildung 5: *Krakauer Lautentabulatur* UKR-LVu 1400/I, fol. 57v–58v und Übertragung

Die Stützpunkte für eine Improvisation konnten im Manuskript, auch bei einem Schreiber, verstreut vorkommen und mit anderen Handschriften oder Drucken korrespondieren. Zwei separat stehende Takte in der letzten Zeile in der Abb. 5, sehen aus wie eine Diminutionsvariante zum früher notierten „Venus“, fol. 57r–57v, oder dem später am Ende der Handschrift, aber vom gleichen Schreiber aufgezeichneten „Ferdinanth“ oder „Passomezo“, fol. 105v–106v.⁹⁹ Ein ähnliches Zeichen mit doppelten Linien, wie oben beschrieben, markiert einen

⁹⁹ Der Vermerk „Taniecz“ („Tanz“) vor diesen zwei Takten spricht eher für die Tänze, obgleich diese Bezeichnung das Musikfragment nicht obligatorisch einer bestimmten Gruppe von Stücken zuweisen muss.

Kadenzbeginn in „Venus“, fol. 57v, zweite Zeile, T. 3 (Abb. 5). Diese Formel könnte durchaus auch in dem darauffolgenden Stück verwendet werden. Sie ist zudem mit den Kadenzformeln des „Preambulums“, fol. 56r, des vorhergehenden Stückes, verwandt (Abb. 4). Eine Ähnlichkeit mit den anderen Handschriften findet sich beispielsweise zwischen dem „Preambulum“ und „Ultimum Kyrie Eleison“ aus der *Tabulatura Jan z Lublina* (ca. 1537–1548) 190r–109v. *Tabulatura Jan z Lublina* hat bekanntlich viele Skizzen.¹⁰⁰ Das Soggetto des „Kyrie“ ist im Bass des „Preambulus“ anfangs angedeutet, obwohl der gesamte Beginn des „Preambulums“ als eine Gerüstvariante der Kadenz in den letzten drei Takten des „Kyrie“ vorstellbar wäre.

Es ist anzunehmen, dass memorierbare musikalische Sätze für die Improvisation ohne Diminutionen aufgeschrieben werden sollten, denn sie sind nur Basis und Gedächtnisstütze für das Prae- oder Postscriptio-Musizieren. Eine der Besonderheiten der Krakauer Tabulatur liegt darin, dass die meisten Intavolierungen und Tänze ohne oder mit sehr wenigen Diminutionen notiert sind. Die Tanzmodelle sind kurz und zusammengestellt aus wenigen Formeln oder Tanzsegmenten („Galarda“, fol. 103r; [ohne Titel] fol. 107r, 4 Zeile, beides vom Schreiber E). Der Eintrag auf dem Folio 55v ist nicht „ein Fragment ohne Anfang und ohne Ende“.¹⁰¹ Es sind zwei aneinandergedoppelte Romanesca-Tanzformeln (Abb. 6). Ihre knappe Darstellung mit sehr wenigen Diminutionen deutet eher darauf hin, dass sie als eine in sich geschlossene Notiz für praktische Vertonungen aufgezeichnet wurden. Nach dem graphischen Ende (das Fermatenzeichen und mehrere vertikale Linien) folgen zwei andere romanescas-ähnliche Formeln mit der gleichen Funktion, fol. 55v–56r (Abb. 6). Sie sind weder eine „Fortsetzung des vorherigen Stückes“¹⁰² noch bilden sie „ein separates Stück“.¹⁰³ Der Titel „Sur[r]exit Dominus“ vor dem ersten Eintrag des Romanesca-Tanzes muss nicht unbedingt mit dem Stück, sondern eher mit der Praxis in Verbindung stehen: „Sur[r]exit Dominus“ könnte auf die Musik hinweisen, die in der Lautentabulatur nicht notiert und nur in Zusammenhang mit der Romanesca aufgeführt war. Ein ähnliches Beispiel von Skizzen-Anträgen, aber mit darauffolgender aufgeschriebener Intavolierung, sehen wir wiederum in der *Tabulatur Jana z Lublina*, fol. 97v: Einer Motetten-Intavolierung „Sicut liliū inter spinas“ 1540 von Antonie Brumel gehen präludienhafte und dann tänzerische Skizzen voran.¹⁰⁴

100 Vgl. *CEKM*, Bd. 1, S. 75.

101 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 81.

102 Szczepańska, „Nieznana krakowska tabulatura“, S. 202.

103 Poźniak, „The Kraków Lute Tablature“, S. 81.

104 Vgl., *CEKM*, Bd. 3, S. 4 und die Kommentare von John Reeves White.

fol. 55v

fol. 56r

Abbildung 6: *Krakauer Lautentabulatur* UKR-LVu 1400/I, fol. 55v–56r

Die Intavolierungen verraten die Arbeit mit bekannten Modellen auf eine andere Weise. Sie sind in der Regel komplett notiert, weil – wie oben gezeigt – die instrumentale Transliteration von Madrigalen oder Chansons sowohl textlich als auch musikalisch für die Schreiber vorrangig war. Wendet man sich jedoch den bis jetzt gefundenen „Konkordanzquellen“ zu und vergleicht man zumindest die Intavolierungen aus den Drucken um 1550 mit den äquivalenten Intavolierungen aus der Krakauer Tabulatur, stellt man fest, dass die meisten Drucke deutlich stärker diminuiert sind: „Quanto o Madona“, fol. 9r–9v, und Drusina 1556₂; „Dulce mia Amore“, fol. 16v–17v, und Drusina 1556₂, Newsidler 1549₆, Heckel 1562₃ „Lecontent“, fol. 29r–30r, und Newsidler 1549₆, Drusina 1556₂ usw. Die sehr dicht oder genau übertragenen vokalen Originale gelten in der Krakauer Tabulatur als Gerüst, als primäres instrumentales Arbeitsmaterial für die praktische instrumentale Produktivität. Sie formen oft eigene Varianten-Modelle für die Improvisation. Gerade dieses Verfahren war im Sinne der „Commonplace“-Praxis und Sentenztechnik.

Auf die Sentenzfunktion deutet die Schreibweise in der Krakauer Tabulatur hin. Die Forschung zum Manuskript konstatiert zahlreiche Schreibfehler und Unklarheiten in der Schreibart im gesamten Manuskript. Es handelt sich um die aus heutiger Sicht irregulären („fehlerhaften“) Taktstriche und die durcheinandergehenden, fehlenden oder wiederum irregulären Rhythmusbezeichnungen sowie die fehlenden oder offensichtlich falschen Noten.

Interessant ist, dass diese „Fehler“ auf keinen Fall dem unzureichenden Ausbildungsniveau der Schreiber zuzurechnen sind, denn die Tabulatur enthält von den gleichen Schreibern gefertigte, fast fehlerfreie komplexe vierstimmige Intavolierungen („Quanto o madona“, fol. 9r–9v; „Ich rew vnth klak“, fol. 19r–20r im Unterschied zur fehlerreichen „Dulce mia Amore“, fol. 16v–17v, alles vom Schreiber B). Die Flüchtigkeit der Schrift betrifft außerdem vor allem Tänze und „freie“ Einträge wie das „Preambulum“, die am meisten auf das Stegreifmusizieren angewiesen sind. Viele sogenannte Fehler erweisen sich bei näherer Betrachtung gar nicht als Fehler, sondern als Orientierungshilfen für das Musikverständnis. An vielen Stellen kann man davon ausgehen, dass die Taktstriche nicht eine reguläre rhythmische Teilung, sondern Phrasengliederung oder Kadenzgrenzen markieren (fol. 55v, Abb. 6; fol. 58r, die Kadenz in der vorletzten Zeile der gesamten Abb. 5). Sporadische Rhythmusbezeichnungen sind auch nicht immer durch die Flüchtigkeit der Schrift zu erklären: Sie treten an den Stellen auf, die der Spielende aufgrund seiner praktischen Erfahrung und Kenntnisse selbst richtig zu verstehen hat. Die auf den ersten Blick ganz verwirrende rhythmische Teilung im vorletzten Takt der Kadenz, fol. 58v, weist vermutlich darauf hin, dass diese Kadenz selbst anzuordnen oder zu entwickeln ist (Abb. 5, vorletzte Zeile). Eine sich wiederholende rhythmische Bezeichnung in den zwei letzten Takten der dritten Zeile des „Preambulums“, fol. 56r (Abb. 4), ist im zweiten von beiden Takten womöglich als ein Hinweis auf die einzuführenden Diminutionen, in Analogie zum Takt davor, zu interpretieren.

Der Schreiber B war zudem stark damit beschäftigt, das Manuskript (vom fol. 9r bis mindestens fol. 32v) zu korrigieren¹⁰⁵, wobei er viele „Fehler“ belassen hat.¹⁰⁶ Die oben zitierte wörtliche Aufforderung von einem der Schreiber – Hans Kernsthok – auf dem Titelblatt der Tabulatur: „[...]Der Leser möge korrigieren, falls der Schreiber geirrt habe“, fol. 1r (Abb. 2), bringt die Funktion der in der Tabulatur aufgezeichneten Musik auf den Punkt. Die Menge von Fehlern (s. Abb. 4 mit „Preambulum“, T. 1, 5, 7, 8) machte das Erlernen für Anfänger vom gegebenen Notenbild oder das Spielen vom Blatt, ohne diese Musik vorher gut zu kennen, unmöglich. Das richtige Aufschreiben war für die Schreiber insofern nicht wichtig, als es die Aufführung nicht beeinflussen sollte. Das Ziel war, nur den Memory-Thesaurus in Gang zu bringen.

Die „Commonplace“-Praxis in der Musik der Krakauer Tabulatur steht im Zusammenhang mit ihrem didaktischen Profil. Während die meisten Skizzen sich im Bereich der Schreiber E und F akkumulieren (Abb. 1), besteht der Teil der Schreiber A und B (der Musikteil mit den lateinischen Sentenzen) mehr aus Intavolierungen und komplett aufgeschriebenen Stücken. Der flüchtige Charakter des Schreibens in den Teilen E und F, und vor allem die hier fehlenden erklärenden Bezeichnungen und Kommentare lassen vermuten, dass die Schreiber die Musiknotizen für sich selbst, nicht für eine dritte Person, gefertigt haben. Das ändert sich im Teil der Schreiber A und B: Durch kommentierende Einträge (Titel, Hände, Mensurenträge etc.) wurde die Tabulatur in diesem Abschnitt zu einem Lehrbuch mit didaktischer Ausrichtung. Das Aufzeichnen von Details und dementsprechend die Verständlichkeit des geschriebenen Textes nahm zu. In diesem Teil kann man eine Lernprogression beobachten: Während die Intavolierungen und Tänze zu Beginn

105 Die Korrekturen sieht man beispielsweise auf dem fol. 19r („Ich rew und Klag“) durch die mit dunkelroter Tinte gemachten Ergänzungen.

106 Die Schreiber gaben sich Mühe beim Schreiben, denn die Tabulatur enthält Details wie Titel, Fermaten, „Finis“-Bezeichnungen, Wiederholungszeichen etc., was in handschriftlichen Tabulaturen keine Selbstverständlichkeit ist.

ohne oder mit sehr wenigen Diminutionen notiert sind, kommt es gegen Ende dieses Teils zu einer Reihe von Tänzen mit aufgeschriebenen, dichten Diminutionen: „Passo e meszo“, fol. 30v–31r, „Tazeto“, fol. 31r–31v, „Passo e mezo d’baroncina“, fol. 31v–32v, „Saltarello pyrwsy. Pass e mezza“, fol. 32v–34r. Der Spielende sollte an dieser Stelle unmittelbar vom Tabulaturbuch spielen: Die Sätze sind ohne Schreibfehler, mit akkurat notierten Passagen und im „Passo e meszo“, fol. 30v–31r sogar mit einem festgelegten Fingersatz für die rechte Hand aufgezeichnet.¹⁰⁷ Den verschriftlichten Lernprozess sieht man besonders deutlich in den Varianten desselben Stücks. „Non dite mai“ von Bakfark, fol. 15v–16r, notierte der Schreiber A zuerst ohne Diminutionen. Deutlich weiter in der Tabulatur kommt eine Variante dieses Stücks mit aufgezeichneten Diminutionen beim Schreiber B vor, fol. 39v–40r.

Solche Stücke sind dennoch im Manuskript die Ausnahme und keine Regel. Das detaillierte Aufschreiben des vorher modellhaft notierten Materials zeigt vielmehr eine Parallele zu humanistischen Lehrbüchern. Der Aufbau komplexerer Varianten zu einer Sentenz ähnelt den sich wiederholenden literarischen Sentenzen mit neuen und ebenso komplexer werdenden lexikalischen Strukturen in humanistischen Gesprächsbüchern.¹⁰⁸ Alle oben erwähnten Schreiber (A, B und E) korrespondieren miteinander, weil „Pasomezo“, fol. 26v–27v (Abschnitt der Schreiber A und B) später in zwei Varianten vorkommt, fol. 106v–107r (Teil des Schreibers E).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass zahlreiche Indizien in der *Krakauer Lautentabulatur* ihre humanistische Herkunft bestätigen. Sie ist ein Scholarbuch, ein poetisch-musikalisches Sammelheft, welches inhaltlich und technisch von den gleichen Sammel- und Zitier-techniken geprägt wurde. Die Tabulatur zeigt dabei auch ihr individuelles Profil: Sie ist ein Leitfaden für das Zeitvergnügen der poetischen und musikalischen Unterhaltung im hohen bürgerlich-adeligen Milieu mit einem deutlichen Akzent auf der Liebesthematik. Es handelt sich möglicherweise um die außeruniversitäre Freizeit um 1550 unter polnisch-litauischen Scholaren. Die Analogien zwischen literarischen und musikalischen Sentenzen liegen teilweise in den semantischen Parallelen (in Madrigal- und Chanson-Intavolierungen), aber vor allem in der Sentenztechnik, was gerade im Sinne der „Commonplace“-Praxis ist. Die Funktion einer Sentenz übernehmen in der Musik Skizzen, Fragmente, Tanzmodelle und nah an

107 Didaktische Eigenschaften der Krakauer Tabulatur erkennt man anhand mehrerer Parameter: durch Hand-Zeichnungen, durch das Einsetzen von neuen Tabulaturbezeichnungen – was mit spieltechnischen Eigenschaften unmittelbar in Verbindung steht –, und schließlich in einer vielfältig ausgearbeiteten und stufenweise angewendeten Intavolierungstechnik. Auf eine allgemeine technische Schwierigkeitssteigerung in der Krakauer Tabulatur hat Sheptovitsky hingewiesen (Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 141–142). Ausführlicher von Intavolierungstechnik und Hand-Zeichnungen handeln zwei Aufsätze der Verfasserin: Kateryna Schöning, „Intavolierung als intertextueller Dialog: Lautenintavolierungen aus der *Krakauer Lautentabulatur UKR-LVu 1400-I*“, in: *SensStudien 3*, hrsg. von Birgit Lodes, Stefan Gasch und Sonja Tröster, Wien 2018 (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 55–83; Schöning, „21 Hands for Playing“.

108 Eines von vielen Beispielen dafür ist „Puerilium colloquiorum formulae“ – kurze Sätze zum Memorieren für die Studierenden der Krakauer Universität von Sebald Heyden 1527: „Im Dialog achtundzwanzig taucht die Formulierung auf: *Das brot ist nit beschnitten. – Ich will es selbst beschniden.* In der nächsten Dialogszene (XXIX) werden die Vokabeln mit einem neuen lexikalischen Element wieder aufgenommen: *Was ist dar innen. – Das brot geschniten in stuckweis.* Somit kann man von einer Lernprogression sprechen, weil der Schüler mit jedem weiteren Dialog seinen Wortschatz erweitern und in einer praktischen Übung verwenden konnte“. Das Buch hatte 9 Auflagen in Krakau; Budziak, „Die Lehrbuchtradition des Sebald Heyden“, S. 141.

vokalen Vorlagen stehende Intavolierungen. In der Tabulatur lässt sich ein Dialog zwischen verschriftlichten und Ex-tempore-Praktiken beobachten, denn viele Modelle (musikalische Sentenzen) deuten auf ihre schriftlose Herkunft hin, die anderen, wie z. B. aus den Drucken abgeschriebene Stücke oder Intavolierungen hingegen, hatten eher eine schriftliche Vorlage. Der Bezug auf die Sentenztechnik und, im Allgemeinen, auf die „Commonplace“-Praxis scheint dabei überall eine Wirkung zu zeitigen. Der didaktische Zweck der Tabulatur korreliert mit den unterschiedlichen Funktionen des Aufschreibens von Musik: Die Schreiber E und F machten Notizen für *sich selbst*, während Schreiber A und B die Tabulatur in eine Lehre für *jemanden* verwandeln.

Abstract

The *Krakow Lute Tablature* UKR-LVU 1400/I (ca. 1555–1592) belongs to the hardly explored collections of the Lviv University Library (Ukraine). This paper considers the manuscript in the context of humanist culture and didactic practice in Central Europe during the 16th century. At the centre is an examination of the Tablature's relation to the elaborate scholarly traditions from the first half of the 16th century, especially to the humanist Lessons Book tradition and Commonplace practice. It is argued that the *Krakow Lute Tablature* was a guide to poetic and musical entertainment in the upper-middle class and aristocratic milieu of Krakow. With its clear focus on the theme of love, it was possibly intended for the non-university leisure time among Polish-Lithuanian scholars and students around 1550. Analogies between literary and musical sayings (*sententiae*) can be found partly in semantic parallels (in the madrigal and chanson intabulations), but above all in the technique of creating and using *sententiae* which is precisely in the spirit of 'commonplace' practice. In the musical entries of the *Krakow Lute Tablature*, sketches, fragments, dance models and intabulations, which are close to vocal models, assume the function of the literary and poetic *sententiae*.