

Die Missa super „Nos amis“ von Johannes Tinctoris von Reinhard Strohm, London

Im folgenden Beitrag soll über eine bisher verschollen geglaubte Messe von Johannes Tinctoris berichtet werden, die in anonymer Überlieferung im Codex Strahov erhalten ist (Ms. D.G.IV.47, Bibliothek der ehemaligen Prämonstratenserabtei Strahov, Nationale Kunstakademie, Prag). Überlegungen zur Chansongrundlage sowie zur geschichtlichen Stellung des Codex Strahov gehen voraus bzw. schließen sich an.

1. Die Chansons

„*Nos amis vous vous abusez*“ lautet der Textbeginn eines dreistimmigen Rondeaux, das in mehreren Chansonniers aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert ist. Es sind: Berlin, Staatl. Kupferstichkabinett 78 C.28 (fol. 36v–37r); El Escorial, Ms.IV.a.24 (*EscB*; fol. 124v–125r)¹; New Haven, Yale Univ. Library: *Mellon* Chansonier (fol. 79v–80r)²; Washington, Library of Congress, Ms. M 2.1 L 252 Case: Laborde Chansonier (fol. 67v–68r). Eine Bearbeitung für Tasteninstrument steht im Buxheimer Orgelbuch (Nr. 245)³; die ersten beiden Textworte mit ihrer Melodie sind zitiert im Glogauer Liederbuch, Quodlibet Nr. 117⁴. Der Text ist bei Jean Molinet erwähnt und außerdem abgedruckt im *Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique* (1501) als Nr. 23 der Chansonsammlung⁵.

Die Komposition ist in allen Quellen anonym bis auf *Mellon*, wo sie mit „*A. Basin*“ bezeichnet ist. Bukofzer, gefolgt von Southern, schließt auf Pierre Basin, der 1467–1481 als „*sommelier*“ der burgundischen Hofkapelle belegt ist, außerdem 1465 und ab 1481 als Sänger, später succentor und Kanonikus an S. Donatian in Brügge, wo er 1497 starb⁶. Es gibt aber keinen Grund, die Zuschreibung in *Mellon* zu

¹ Eileen Southern, *El Escorial Monastery Library, Ms.IV.a.24*, MD 23 (1969), S. 41–79; Maria Rika Maniates, *Combinative Chansons in the Escorial Chansonier*, MD 29 (1975), S. 61–125. Die Chanson ist Nr. 105 nach Southern, Nr. 109 nach Maniates.

² M. Bukofzer, *An Unknown Chansonier of the 15th Century*, MQ 28 (1942), S. 14–49; L. Perkins, *Concerning the Provenance of the Mellon Chansonier*, Abstracts of Papers Read at the 36th Annual Meeting of the AMS, Toronto 1970, S. 22f.

³ *Das Buxheimer Orgelbuch*, ed. Bertha Antonia Wallner, Teil III, Kassel 1959 (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 39).

⁴ *Das Glogauer Liederbuch*, ed. H. Ringmann, Kassel 1937 und 1943 (Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale, Bd. 4 und 8), (Berlin Staatsbibl. Mus.ms. 40098).

⁵ *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, ed. E. Droz und A. Piaget, 2 Bde., Paris 1910 und 1924 (Faks.-Ed. der Ausgabe Paris 1501; Introduction), fol. LXII^r.

⁶ G. v. Doorslaer, *La Chapelle Musicale de Philippe Le Beau*, Revue Belge d'Archéologie et d'histoire d'art IV (1934), S. 29; vgl. a. Jeanne Marix, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, Strasbourg 1939; A. C. de Schrevel, *Histoire du Seminaire de Bruges*, Bruges 1888 (Annales de la Société d'Émulation 1887, vol. 37), S. 155 ff.

korrigieren: Ein Adrien Basin wird nach Marix im Jahre 1468 am burgundischen Hof für Gesangsdienste bezahlt, obwohl nicht Kapellmitglied (zusammen mit Busnois und Ghizeghem)⁷; ein Adrien Basyn ist etwas später in nicht-musikalischem Zusammenhang in Brügge belegt (1482 als einer der Vertreter Brügges auf der Versammlung der États de Flandre in Ypern, 1488 als einer von vielen Teilnehmern am Aufstand der Brügger Bürgerschaft gegen Maximilian von Österreich⁸).

Entstehungszeit und Herkunftsort der Chanson sind unbekannt. Sicher war sie aber schon vor 1470 verbreitet: Der Berliner Chansonnier entstand wohl 1465/66 in Florenz, *EscB* vor 1470 in Neapel, der Chansonnier Laborde zu unbekannter Zeit in Frankreich/Burgund. Die einzige Quelle mit Namenszuschreibung, der *Mellon-Chansonnier*, soll um 1476 unter Mitwirkung von Tinctoris in Neapel für Beatrice von Aragon angefertigt worden sein⁹. Den Schluß der Handschrift bildet Tinctoris' Huldigungsmotette *Virgo Dei throno digna*; Basins Chanson steht unmittelbar davor.

In *EscB* wird die Chanson auffallenderweise von einem Rondeau mit ganz ähnlichem Textbeginn gefolgt; er lautet „*Nous amyes sont che les mos*“ (fol. 125v–126r: Unikum)¹⁰. Der Text dürfte teilweise entstellt sein; von der Musik ist nur der Cantus erhalten, vom Text nur die ersten vier Zeilen. Es folgt eine Transkription der beiden Rondeaux (die Übertragung von *Nous amyes* verdanke ich David Fallows):

Mellon Chansonnier, fol. 79v-80r

The image shows a musical score for three voices: Cantus, Tenor, and [Contra]. The lyrics are as follows:

Staff	Lyrics
Cantus	Nos amys vous vous abu
Tenor	Nos amys vous vous abu sez
[Contra]	(no lyrics shown)

⁷ Marix, a. a. O., S. 260. Den Hinweis auf Adrien Basin verdanke ich David Fallows.

⁸ L. Gilliodts-Van Severen, *Inventaire des Archives de la Ville de Bruges. Section Première: Inventaire des Chartes*, 9 Bde., Bruges 1871–1885, Bd. VI, no. 225, 226.

⁹ Zum Berliner Chansonnier vgl. P. Reidemeister, *Die Handschrift 78 C 28 des Berliner Kupferstichkabinetts*, München 1973 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 4). Dort auf S. 54 auch eine Übertragung von A. Basins *Nos amis* (ohne Text). A. Atlas, *The Cappella Giulia Chansonier (Rome, Bibl. Apostolica Vaticana C.G.XIII.27)*, New York 1975, Institute of Medieval Music (Musicological Studies XXVII), S. 234f. und Anm. 1, hält die Quelle für neapolitanisch und meldet gegen Reidemeisters Identifizierung der Florentiner Herkunft „*deep reservations*“ an, einstweilen ohne diese zu begründen. Zur Datierung von *Mellon* vgl. zuletzt L. Perkins, a. a. O. (Anm. 2).

¹⁰ Nr. 106 nach Southern, Nr. 110 nach Maniates (vgl. Anm. 1).

sez d'attendre

l'amou reuse grace Aul tré que

vous a prins sa pla ce

votre franchois en vain usez

Escorial B, fol. 125v

Nous a - myes sont

che les mos De nous en - vo - yer
 en ga - lé - e? Que d'ardaint
 feu soyes bru - lé - e, Se ne
 chan - giés vo - stre pour - pos!

Vous n'estez point des plus rusez
 pour prendre tel[le]beste a la chace
 Nos amys etc.

Envers aultres vous excuses
 J'ay plus leal qui me pourchace
 Pour ce querez qui pour vous face
 C'est a ung mot plus n'y pensés
 Nos amys etc.

Die Textversion von *Nos amis* in *Mellon* ist nicht nur sprachlich zuverlässiger als in anderen musikalischen Quellen, sondern kann auch gegenüber der etwas abweichenden Fassung im *Jardin de Plaisance* als *lectio difficilior* gelten.

Beide Rondeaux quatrains sind metrisch ganz ähnlich (Silbenzahl, Reimstellung). Es scheint musikalische Beziehungen zu geben – etwa zwischen dem Beginn des Contra von *Nos amis* und dem des Cantus von *Nous amyes* –, doch läßt sich deren Ausmaß wegen der unvollständigen Überlieferung nicht abschätzen. Auch der Textinhalt scheint irgendwie aufeinander bezogen: Es handelt sich um eine schroff-ironische Abweisung oder Kritik, die im ersten Fall gegen die Männer, im zweiten gegen die Frauen gerichtet ist. Offenbar folgerichtig hat *Nos amis* im *Jardin de Plaisance* die Überschrift „Autre rondel de refus“ (vorausgeht *L'homme banni de sa plaisance*).

Nehmen wir Textinhalt und Metrum zum Ausgangspunkt, dann lassen sich den genannten Rondeaux zwei, vielleicht drei weitere im Sinne einer „Familienähnlichkeit“ zuordnen. Eines davon ist eine relativ bekannte Komposition von Robert Morton, deren Text lautet: „*Cousine vous vous abusez, Se plus que scuser ne me face, Qui portes l'amour à besac[e], Dont vous amis est refuseis*“ (nach Bibl. Riccardiana Firenze ms. 2356, fol. 9v–10r). Die Chanson ist von Plamenac ediert worden¹¹. Kein Zweifel dürfte bestehen am inhaltlichen und sprachlichen Zusammenhang dieses Stücks besonders mit *Nos amis*. Aber auch die Musik scheint beiden anderen Stücken eng verwandt, ja sie stellt Bezüge zwischen diesen selbst her: Der Cantusbeginn von

¹¹ D. Plamenac, *The „Second“ Chansonnier of the Biblioteca Riccardiana*, *Annales Musicologiques* II (1954), S. 105–187. Im themat. Katalog Nr. 5 und 28, Ed. S. 172.

Nous amyes zitiert notengetreu den imitierenden Einsatz von Tenor und Cantus in *Cousine*, dessen Contra wiederum dem Cantusbeginn von *Nos amis* ähnelt. Dort findet sich außerdem die Anfangsimitation im Brevisabstand wie bei *Cousine*, und die harmonische Anlage stimmt überein: Mittelkadenz auf *D*, Finalis *A*.

Ein viel älteres Stück ist das anonyme Rondeau Nr. 203 im späten Teil des Codex Reina (fol. 103r), dessen Text sich ohne weiteres in denselben Zusammenhang fügt¹²: „*Amis, vous n'estes pas usé De dames par amours prier, Quant pour ung petit refuser Estes si malement tourblé! Vous n'avez pas assez rusé, Bien l'aparchoy à voy parler. Amis, vous n'estes pas etc.*“ Das sind Ähnlichkeiten mit *Nos amis* und *Cousine*, die bis hin zur Wortwahl gehen; es ist, als ob Ausdrucksweisen der anderen Texte ironisch zitierend aufgegriffen würden. Die Musik freilich gehört einer früheren Generation an und paßt stilistisch genau zu den Rondeaux *Je vueil chanter* und *Ce mois de may* von Dufay, zwischen die das Stück in der Quelle gestellt ist. (Allerdings fällt auf, daß das Verhältnis von Mittelkadenz – phrygisch auf *E* – und Finalis *D* mit *Nous amyes* übereinstimmt.)

Es dürfte sich bei allen vier Chansons um „rondeaux de refus“ handeln: Man könnte sie vortragen in einer Art fortgesetzten Streitdialogs um Liebe, der ganz aus rondeaux quatrains besteht – Frauen und Männer würden abwechselnd einander „abweisen“ – mit *Cousine* als Antwort auf *Nos amis*, *Amis vous n'estes pas* als Erwiderung auf *Cousine*, und *Nous amyes* vielleicht als späteren Teil des Dialogs. Das würde heißen, daß auch die in der Vertonung von Basin und Morton überlieferten Texte schon aus dem früheren 15. Jahrhundert stammten, daß es womöglich noch weitere Vertonungen zu diesem musikalisch-literarischen Gesellschaftsspiel des „Abweisens“ gegeben hätte. Als Schauplatz des Spiels könnte man sich den burgundischen Hof (ein vager Begriff) vorstellen. Merkwürdigerweise gibt es im Codex Perugia Com. ms. 431 (fol. 79) ein Rondeau mit dem Text „*Madame trop vos me spremes*“ (leider ist kein weiterer Text erhalten) und der Zuschreibung „*Dux Burgensis*“ – für den Text oder (auch) die Musik? Dort folgt das Stück immerhin auf *Nul ne si frocte* von Symon (le Breton), also die Chanson über die Devise des Bastards Antoine de Bourgogne.

Sollte unsere Chansonfamilie etwas mit dem burgundischen Hof zu tun haben, dann überrascht nicht, daß ihre Mitglieder überwiegend in neapolitanischen Handschriften auftauchen. In Neapel war es nun besonders Johannes Tinctoris, der den kulturellen Austausch mit Frankreich/Burgund aktiv förderte. Dabei ging es nicht nur um Musik, sondern um höfische Lebensformen allgemein¹³. Zu diesen gehörte natürlich auch die

¹² Paris Bibl. Nat., Nouv. acq. fr. 6771; ed. Nigel E. Wilkins, *A 15th-Century Repertory from the Codex Reina*, CMM 37, Rom 1966, Nr. 18. Dort Transkriptionsfehler am Beginn des Contra: Die ersten fünf Noten müssen eine Minima (Achtel) später erklingen, die fünfte Note (*g*) ist nicht punktiert.

¹³ Vgl. P. O. Kristeller, *Iter italicum*, 2 Bde., London 1967, Bd. I, S. 409, zu Napoli, Bibl. Naz. XIV D.20: „*articuli et ordinatione dell'ordine del Toson d'oro . . . li quali . . . Johannis Tinctoris . . . musico per mandato de la Sacra Regia Maiestà ha traducti de lingua di Borgogna in*

Komposition von Meßzyklen auf Chansongrundlage, und deren Aufführung im höfischen Gottesdienst. Tinctoris selbst hat eine *Missa super Nos amis* geschrieben.

2. Die Messen

Schon die Frühgeschichte der Cantus-firmus-Messe ist gekennzeichnet durch das Auftreten von „Familien“: Meßzyklen über denselben c.f., meist einen symbolhaften oder sonst außermusikalisch bedeutsamen c.f.: *Caput, L'homme armé, Le serviteur, O rosa bella* usw.¹⁴ Auch zu *Nos amis* lassen sich heute drei verschiedene Meßzyklen nachweisen. Einer ist fragmentarisch erhalten im Chorbuch Lucca (Nr. 11, anonym)¹⁵. Der Tenor von Basins Chanson wird im wesentlichen notengetreu und in Augmentation durchgeführt. Eine andere vierstimmige Messe über diesen Tenor steht im Chorbuch Modena Est. α. M. 1.13 (Nr. 4). Sie ist anonym, wird aber von Ludwig Finscher Johannes Martini zugeschrieben¹⁶.

Tinctoris schreibt im Vorwort seines *Tractatus alterationum*, welcher „*Guillelmo Guignandi Protho-Capellano serenissimi ducis mediolani*“ gewidmet ist¹⁷: Er habe gehört, daß „*quendam cantorem tuo subjectum imperio me palam asseruisse circa quamdam alterationem musicam errasse, eo quod, quoniam in manibus suis habuisset officium nostrum, jam olim super ‚Nos amis‘ editum, in ipso sub tempore perfecto inter duas breves, duas semibreves quarum ultima non alteratur, hoc in modo reperuisset:*

J. Tinctoris, *Tractatus alterationum*



In quo se admodum esse rusticum ostendit, non advertens alterationem aliquam non debere fieri ubi nullus est defectus numerus . . .“¹⁸

lingua italiana“.

¹⁴ L. Lockwood, *Aspects of the „L'homme armé“ Tradition*, RMA Centenary Essays, PRMA 100 (1973/74), S. 97–122.

¹⁵ R. Strohm, *Ein unbekanntes Chorbuch des 15. Jahrhunderts*, Mf 21 (1968), S. 40ff. Die Identifizierung der Messe gelang erst nach Erscheinen des Artikels. Verf. bereitet derzeit eine größere Studie über die Quelle vor.

¹⁶ L. Finscher, Artikel *Johannes Martini* in MGG VIII (1960), Sp. 1725. W. Nitschke, *Studien zu den Cantus-firmus-Messen Guillaume Dufays*, Berlin 1968 (Berliner Studien zur Mw.13), S. 369, stützt diese Annahme.

¹⁷ J. Tinctoris, *Tractatus de musica*, Scriptorum de Musica Medii Aevi Nova Series, Bd. 4, Paris 1864, S. 66. NA von A. Seay, in: J. Tinctoris, *Ten Treatises in Ms. Sources* (Corpus Scriptorum de Musica 22/I), American Institute of Musicology 1976.

¹⁸ Mit „*nullus est defectus numerus*“ ist gemeint, daß die scheinbar zu alterierende Semibrevis selbst schon die dritte einer Perfektion ist; sie gehört nämlich zu den zwei Pausen am Anfang. Tinctoris geht auf das Zitat nicht weiter ein. Es findet aber seine erste Alterationsregel Anwendung, wonach der zweite von zwei alleinstehenden gleichen Werten nur dann alteriert wird, falls sich kein dritter gleicher Wert hinzuzählen läßt, der zunächst steht oder durch syncopatio von ihnen getrennt ist. Im Beispiel ist die Semibrevis von den zwei Pausen durch die synkopierte Brevis + Minimen getrennt.

(„Ein unter deiner Herrschaft stehender Sänger hat öffentlich behauptet, ich hätte mich bei einer musikalischen Alteration geirrt, und zwar finde er in der ihm vorliegenden Messe von mir, die ich vor langer Zeit über ‚*Nos amis*‘ veröffentlicht habe, unter dem tempus perfectum zwischen zwei Breven zwei Semibreven, deren zweite nicht alteriert werde: [Notenbeispiel]. Damit zeigte er sich sehr unwissend, indem er nicht erkannte, daß keine Alteration stattfinden darf, wo keine Zahleneinheit unvollständig ist . . .“)

Daß mit diesem Zitat eine sonst unbekannte Messenkomposition von Tinctoris belegt ist, haben weder der Neuherausgeber des Traktates noch der Neuherausgeber der musikalischen Werke eines Wortes gewürdigt¹⁹. Die Entstehungszeit dieser *Missa super Nos amis* ist mit Tinctoris' Formulierung „*jam olim . . . editum*“ angedeutet. Nach Schäfke²⁰ (gefolgt von Hüschen in MGG) ist der *Tractatus alterationum* nicht lange nach dem *Liber de arte contrapuncti* (1477) anzusetzen. Der Name des Widmungsträgers gibt in der Transkription von Coussemaker und Seay allerdings Rätsel auf. Es könnte Antonio Guinati gemeint sein, erster Kapellmeister der herzoglichen Kapelle 1472–1479²¹; van der Straeten dachte hingegen an einen Guillelmus Guarneri, der von Gafurius erwähnt wird²². In Sartoris Liste der herzoglichen Sänger kurz vor 1474 steht an zweithöchster Rangstelle ein „*Guillelmus*“²³, während Antonio Guinati nicht genannt ist. In den drei Listen seit 1475 wird der Protocapellanus nicht mit dem Namen, sondern nur dem Titel „*Abbate*“ erwähnt („*Vice-Abbate*“ und Vorsteher der capella da camera war in jenen Jahren Gaspar van Weerbeke)²⁴. Entgegen van der Straeten scheint die Gleichung Guinati–Guignand plausibel. Ist sie richtig, dann müßte der Traktat vor 1480 entstanden sein, und die *Missa super Nos amis* wäre dann eher vor als nach 1470 zu datieren. Tinctoris' Worten zufolge war sie der Mailänder Hofkapelle schon bekannt (wie im übrigen

¹⁹ Seay (vgl. Anm. 17) vermerkt zu dem Zitat nur, daß das Werk nicht auffindbar sei. Vgl. J. Tinctoris, *Opera omnia*, ed. W. Melin, American Institute of Musicology 1976 (CMM 18). Der präventive Titel „*Opera omnia*“ – gerade bei einem solchen Autor – hätte wohl die Aufgabe eingeschlossen, den vermutlichen Bestand der musikalischen Werke wenigstens zu diskutieren, z. B. auch die vollständigen Kompositionen in den Traktaten.

²⁰ R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin 1934, S. 236 ff.

²¹ E. Motta, *Musici alla Corte degli Sforza*, Archivio Storico Lombardo ser. IV, vol. XIV (1887).

²² E. van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, Bd. VI, Bruxelles 1882 (Repr. New York 1969), S. 9 und 31.

²³ C. Sartori, *Josquin des Près cantore del Duomo di Milano*, Annales Musicologiques IV (1956), S. 66.

²⁴ C. Sartori, a. a. O., S. 64–66. Eitner, *Quellenlexikon*, Bd. IV, S. 401 und 423, setzt Guignand sowohl mit Guinati als auch mit Guarneri gleich. Der letztere ist aber 1474 an die Päpstliche Kapelle übergewechselt (vgl. F. X. Haberl in *VfMw* 3, 1887, S. 231 ff.): vielleicht fehlt deshalb der Name „*Guilelmus*“ von da an in den Sforza-Listen. Gafurius erwähnt Guarneri als um 1480 in Neapel lebend, zusammen mit Tinctoris, Ycart u. a.: vielleicht ist damit nun wieder Guinati gemeint, der nach 1479 in Mailand nicht mehr belegt ist. Vgl. a. R. Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, Den Haag 1960, S. 125 und Anm. 60. Tinctoris' Guignand scheint eher mit Antonio Guinati identisch als mit Guilelmus Guarneri.

auch seine *Missa sine nomine* Nr. 3, die im dritten Gafurius-Codex – Milano, Archivio del Duomo ms. 2268 – als Unikum überliefert ist). Tinctoris hat den *Tractatus alterationum* wegen der an seiner *Missa super Nos amis* vorgebrachten Kritik geschrieben, und diese Kritik bezog sich auf eine ungewöhnliche, aber logische Anwendung der Alterationsregeln, wie sie in dem Notenbeispiel zum Ausdruck kommt.

3. Die Überlieferung der *Missa super Nos amis* im Codex Strahov

Nun findet sich ein anonymer dreistimmiger Meßzyklus, auf den Tinctoris' Notenzitat genau paßt, im Ms. D.G.IV.47 des Klosters Strahov. Er scheint vollständig: Gloria und Credo stehen auf fol. 114v–116r (Nr. 104, 105), das Sanctus auf fol. 117v–118r (Nr. 107), das Kyrie auf fol. 118 (Nr. 108) und das Agnus – ein einziger Satz – auf fol. 119r (Nr. 109), während fol. 119v leer ist. Auf fol. 116v–117r ist ein nicht zugehöriges Gloria eingeschoben (Nr. 106). (Die Numerierung folgt dem thematischen Index von Robert Snow²⁵; zu Besonderheiten der Niederschrift vgl. weiter unten.) Sanctus und Agnus sind offenbar Unika, doch finden sich Kyrie und Gloria in Codex Trient 89 (fol. 162v–164r, Nr. 612, 613), und das Credo im Codex Speciálník (vgl. unten S. 50 und Anm. 49) auf S. 168–170, jeweils anonym. Die Konstellation der Konkordanzen ist typisch für den Codex Strahov insgesamt. Sie sind von Robert Snow festgestellt worden, der den Zyklus als anonyme *Missa sine nomine* bespricht. Louis E. Gottlieb hat Kyrie und Gloria nach Trient 89 transkribiert²⁶.

Hier die Incipits des Tenor aller Sätze und eine vollständige Übertragung des Agnus Dei:

Codex Strahov



²⁵ Robert J. Snow, *The Ms. Prague, Strahov Monastery D.G.IV.47*, Ph. Diss. Univ. of Illinois 1968 (University Microfilms Ann Arbor, 69–1456).

²⁶ Louis E. Gottlieb, *The Cyclic Masses of Trent Codex 89*, Ph. Diss. Univ. of California Los Angeles 1958 (Microfilms CU 3237), Teil II.

fol 119r (Agnus)

Tenor

Contratenor

5

10

15

20

Cantus: Tempus 8 nach Minima *d'* Semibrevispause; Tenor: Tempus 18 (ab 3. Note) bis Ende einen Ton höher notiert; Contra: Tempus 11 2. Note *d* statt *c*.

In Kyrie bis Sanctus beginnt der Tenor nach einem längeren Außenstimmenduetten jeweils dieselbe Tonfolge, die nur z. T. verschieden rhythmisiert ist. Gleiches Material erscheint im Tenor auch am Ende dieser Sätze; im Inneren der Sätze Gloria, Credo und Sanctus (dort auch im ganzen Osanna und am Ende des Benedictus) ist der Tenor offenbar frei komponiert. Das Kyrie hat keinen frei komponierten Tenorabschnitt, sondern das Christe-Duett ohne Tenor ist umrahmt von zwei dreistimmigen Sätzen, deren Tenormaterial vollständig und notengetreu im Agnus wiederkehrt. Dort allein erscheint der c. f. in seiner geschlossenen, zweiteiligen Anlage mit Mittelkadenz auf *D* und Finalis *A*, und zwar nach einem einleitenden, frei komponierten Tenorabschnitt von fünf tempora Länge. Auch Snow hält die Fassung des Tenor in Kyrie und Agnus für den ursprünglichen c. f., vielleicht sogar einen *cantus prius factus*. Eine Besonderheit der Messe ist die zusätzliche Paraphrasierung liturgischer Melodien trotz Fremddenor: Der Cantusbeginn im Kyrie zitiert, vom Contratenor imitiert, das Kyrie IV der Editio Vaticana („*Cunctipotens genitor*“; in Quellen der Zeit auch „*Kyrie angelicum*“ genannt); der Contratenor des Gloria beginnt mit einem Zitat des Gloria IV, und der Cantus des Credo beginnt mit einer Anspielung auf das Credo IV („*Credo cardinale*“), das ja schon im 14. Jahrhundert auch zu mehrstimmiger Vertonung herangezogen wurde²⁷.

Die Übereinstimmung von Tinctoris' Zitat mit dem Tenorbeginn des Credo fällt ins Auge. Während sonst immerhin die Tonfolge gleich ist, wird hier auch der Rhythmus zitiert – und dieser ist außergewöhnlich. Der erste Ton des c. f. ist eine auf der dritten Semibrevis des tempus perfectum eintretende Brevis; die ersten drei Noten sind somit eine synkopisch gestellte Perfektionseinheit, und die folgende Semibrevis ist den beiden Pausen am Anfang als dritter Wert hinzuzuzählen. Ihr folgt zwar, im Unterschied zum Zitat, eine Semibrevis (*d*), so daß das scheinbare Alterationsproblem wegfällt; der Oktavsprung *d–d'* kann aber in der Überlieferung ursprünglich als Ligatur notiert gewesen sein, wie auch im Kyrie – diese hätte denselben Effekt auf die vorangehenden Noten wie eine Brevis. Vielleicht hat sie der Kopist gerade deshalb in Einzelnoten zerlegt, weil er dem Alterationsproblem ausweichen wollte. Tinctoris' Zitat vereinfacht diese Ligatur zu einer Brevis (*d*). Das entscheidende Merkmal ist aber der synkopierte Anfang, und dieser findet sich auch am Anfang des Cantus im Strahov-Credo. Auch im Vergleich mit den anderen Sätzen wird eben dieser Rhythmus hervorgehoben. Sonst enthält die Messe kaum komplizierte Notation.

Für die Entstehungszeit der in Strahov überlieferten Messe gibt nur die Konkordanz in Trient 89 einen Anhaltspunkt: Die Niederschrift der betreffenden Faszikel ist jedenfalls vor 1470, vielleicht um 1465 anzusetzen²⁸.

²⁷ Z. B.: *Polyphonic Music in the 14th Century*, ed. K. v. Fischer, Bd. XII; *Italian Sacred Music*, Monaco 1976, Nr. 10. Credo IV ist auch verwendet in Trient 87, Nr. 179; Gloria IV in Faenza fol. 3v–5 und 90–92v, vgl. *Italian Sacred Music*, App. Nr. 2 und 6; auch Trient Cod. 91, Nr. 1219; Kyrie IV („*angelicum*“) findet sich in zahllosen Sätzen des 15. Jahrhunderts.

²⁸ Auf die Datierung der Trienter Codizes kann hier natürlich nicht genauer eingegangen werden. Cod. 89 ist sicher der zweitjüngste; das Papier der Lage 14 (mit Nr. 612, 613) findet

Daß es sich bei der Messe in Strahov um die *Missa super Nos amis* von Johannes Tinctoris handelt, scheint durch die Übereinstimmung mit dem so charakteristischen Zitat an sich hinreichend belegt. Mögliche Einwände können aber ebenfalls widerlegt werden.

1. Da der c. f. nicht genau mit dem Tenor von Basins Chanson übereinstimmt, könnte man trotz allem behaupten, es handele sich hier gar nicht um eine *Nos amis*-Melodie und somit auch nicht um Tinctoris' Werk. Dann müßte man aber gleichzeitig die rhythmische Übereinstimmung für puren Zufall erklären, was schwer angeht. Melodische Paraphrasierung einer Chansongrundlage ist – auch in dem hier auftretenden Maße – in der c. f.-Technik der Zeit ja gang und gäbe; vor allem stimmt hier die metrisch-harmonische Anlage überein. Die Fassung des c. f. im Agnus könnte so, wie sie ist, als Tenor eines Rondeau quatrain verwendet werden; daß sie zu Basins Cantus (und auch zu dem von *Nous amyes*) nicht paßt, kann nicht nur bedeuten, daß Tinctoris paraphrasiert hat, sondern noch wahrscheinlicher, daß er den c. f. einer anderen, heute verlorenen Chanson mit dem zitierenden Anfang *Nos amis* entnommen hat. Weiter unten kann gezeigt werden, daß das Auftreten einer Komposition aus der *Nos amis*-Familie im Codex Strahov nichts Überraschendes hat.

2. Man mag behaupten, die Messe in Strahov sei zwar über einen *Nos amis*-Tenor, jedoch nicht von Tinctoris komponiert. Dann wäre erst recht zufällige Übereinstimmung auszuschließen; vielmehr müßte dann ein anderer Komponist die Tinctoris-Messe bewußt zitiert haben (umgekehrt kann es nicht sein, weil dem Musiktheoretiker nicht zuzutrauen ist, daß er sich mit seinem Traktat die Idee eines anderen ausdrücklich zuschrieb und sie verteidigte). Nun ist aber die bewußte Mensurierung bei den Zeitgenossen nicht auf Zustimmung, sondern eher auf Kritik gestoßen – es erging ihr also anders als etwa den frühesten *Caput*- und *L'homme armé*-Messen. Das so umstrittene Original (Tinctoris) wäre heute verschollen, die Imitation dagegen wäre schon vor 1470 in die Trienter Codizes aufgenommen worden. Weiter unten kann auch gezeigt werden, daß das Auftreten eines Werkes von Tinctoris im Codex Strahov keineswegs überraschend ist.

4. Zur geschichtlichen Stellung des Codex Strahov

Schon vor geraumer Zeit hat Dragan Plamenac die Aufmerksamkeit der Forschung auf diese Quelle zu lenken versucht²⁹; inzwischen ist die oben zitierte gründliche Monographie von Robert Snow zugänglich³⁰. Allen drei Arbeiten zufolge kann der in sich auch im etwas älteren Cod. 88: vielleicht ist es identisch mit Ochsenkopfwasserzeichen XII, 711 (nachgewiesen 1460–62; nach G. Piccard: s.dazu Th. Noblitt in Mf 1974, vgl. Anm. 31). Vgl. a. G. Spilstedt, *Toward the Genesis of the Trent Codices: New Directions and New Findings*, Studies in Music from the University of Western Ontario I, 1976, S. 55–70.

²⁹ D. Plamenac, *German Polyphonic Lieder of the 15th Century in a little-known Manuscript*, Kgr.-Ber. Köln 1958, Kassel 1959, S. 214–15 (mit 3 Faksimiles); D. Plamenac, *Browsing through a little-known Manuscript* JAMS 13 (1960), S. 102–111 (mit 3 Faksimiles).

³⁰ S. Anm. 25. Vgl. außerdem R. Snow, *The Mass-Motet Cycle: A Mid-15th Century Experiment, Essays in honor of Dragan Plamenac on his 70th Birthday*, ed. G. Reese and R. Snow, Pittsburgh 1969, S. 301–320.

der Bibliothek des ehemaligen Prager Klosters deponierte Codex kaum als eine „periphere“ Quelle im herkömmlichen Sinn bezeichnet werden. Entstanden ist er nach Plamenac und Snow vielleicht im böhmisch-schlesischen Grenzgebiet; nach Plamenac um 1480, während Snow sich auf die Entstehungszeit nicht festlegt – die Wasserzeichen sollen alle aus dem südostmitteleuropäischen Raum und aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts stammen. Unter den 328 Einzelstücken enthält der Codex zwar nicht weniger als 212 Unika; diese sind aber nicht, wie man es von einer peripheren Quelle erwarten müßte, sämtlich lokale Erzeugnisse, sondern bieten auch Unika-Überlieferungen von Musik aus dem europäischen Westen und Süden. Unter ihnen befinden sich z. B. ein Meßzyklus von Standley, eine untextierte Komposition von „*Watlin Frew*“ (= Walter Frye?) und ein Dufay zugeschriebener Contratenor. Die anderweitig überlieferten Werke gehören nicht zum allerverbreitetsten Repertoire, sondern deuten auf besondere Beziehungen des Codex zum Ausland, wie etwa die Messensätze eines „*flemmik*“, von Cornago und Vincenet, die vielleicht englische Messe *Veterem hominem*. Diese Werke sind sonst nur in den Trienter Codizes überliefert, mit denen Strahov die meisten Konkordanzen hat, besonders Tr 93, 90, 88 und 89 (das Hauptrepertoire scheint somit eher den 1460er als den 1470er Jahren anzugehören). Strahov kann trotzdem nicht einseitig von Trient abhängig sein: Beispiel ist außer der hier vollständigen, in Tr 89 unvollständigen *Missa super Nos amis* etwa die *Missa O rosa bella* III, deren Version in Strahov viel enger mit Modena Est. α. M.1.13 verwandt ist als mit Tr 89. Es gibt auch z. B. eine Zuschreibung an J. Pullois (*Flos de spina*), die in keiner anderen Quelle des Stückes auftaucht³¹.

Seiner Zusammensetzung nach ist der Codex sehr ähnlich den genannten Trienter Codizes, besonders 93, 90 und 88: Seine fünf Hauptabteilungen enthalten Introiten, einzelne Messensätze (vor allem Kyrie) und dann zunehmend vollständige Zyklen, Motetten und cantiones, Offiziumshymnen, Magnificat. Ein solches Repertoire paßt auch in seinem Umfang eher zur Musikpraxis einer Domkapelle oder gar Hofkapelle als eines Klosters. Drei deutsche Lieder sind eingestreut; es gibt auch mehrere deutsche c. f. -Titel bei Messen – jedoch kein einziges tschechisches Wort. Einer der c. f. -Titel ist, bei einer in Tr 88 unbezeichneten Messe, „*Rozel im gortn andersch franczose!*“³²: schlesischer Dialekt? Hier müssen die Germanisten entscheiden. Nicht

³¹ Die Konkordanzen des Codex Strahov mit dem Chorbuch des Nikolaus Leopold (München, Bayer. Staatsbibl. Mus. ms. 3154) bieten ein merkwürdiges Bild. Nach Snow sind es die Nrn. 150, 17 (= 146), 268 und 59; sie stehen in Mü 3154 auf fol. 9v, 11v, 12r und 13r, d. h. alle zusammen im 2. Teil des 1. Faszikels. Diese Blätter sind nach Th. Noblitt (*Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München*, Mf 27, 1974, S. 36–56) vor 1470 zu datieren. Mehr noch, bei Strahov Nr. 150 = Mü 3154 fol. 9v handelt es sich um das „*agnus secundum*“ der Messe von Johannes Pullois, welches nur in diesen beiden Quellen so isoliert überliefert ist.

³² Nach Snow (Anm. 25) S. 104 und Anm. 41 wäre eher zu lesen „... andersch franczosch.“ Plamenac, *German Polyphonic Lieder* ... (Anm. 28) S. 215 deutet an, der deutsche c. f. -Titel könne eine Übersetzung von „*O florens rosa*“ sein, da die Niederschrift der Messe in Tr 88

unbedingt müssen deutschsprachige Kopisten auch in einem überwiegend deutsch besiedelten Gebiet gearbeitet haben, gerade wenn man nicht ein Kloster, sondern etwa eine Domkapelle als Herkunft annimmt; so wäre neben Schlesien auch z. B. Mähren nicht auszuschließen.

Die Tinctoris-Messe ist im Hauptabschnitt II von Snows Schreiber 2 eingetragen, der wohl etwas später gearbeitet hat als der Hauptschreiber 1, aber anscheinend noch in Kontakt mit diesem. Die durchgehend von Schreiber 2 kopierten Nummern 99–109 sind die *Missa super Hilf und gib Rat* von *Philipi* (Nr. 99–102; Unikum) mit zugehöriger Motette *O gloriosa mater* über denselben c. f. (Nr. 103; mit anderem Text auch Tr 89 fol. 354v)³³, und eben die *Missa super Nos amis* (Nr. 104, 105, 107–109) einschließlich des nicht zugehörigen Gloria Nr. 106. Alle diese Nummern können auch als selbständige Faszikel anderweitig entstanden sein, jedoch in engem zeitlichen und örtlichen Zusammenhang mit der Arbeit von Hauptschreiber 1. Das Gloria Nr. 106 steht auf einem Lesefeld, das für den zweiten Teil des Credo Nr. 105 von *Nos amis* benötigt worden wäre, hätte dies den üblichen Umfang: die Textierung gelangt auf Lesefeld fol. 115v/116r nur bis „... *et sepultus est*“, während doch das c. f.-Material hier aufgebraucht und, im Vergleich mit dem vollständigen Gloria, eine zweite Durchführung des c. f. nicht zu erwarten ist³⁴. Ferner fällt auf, daß das Kyrie zwischen Sanctus und Agnus eingeschoben ist; letzteres enthält nur eine Anrufung, mit der das ganze c. f.-Material aufgebraucht ist, aber danach ist eine Seite (fol. 119v) leer. Die anscheinend unsichere Behandlung des polyphonen Ordinariumszyklus durch die Kopisten (und Sänger?), die ja auch in den mittleren Trienter Codizes auffällt, sollte einmal vom liturgiegeschichtlichen Standpunkt aus überprüft werden.

Snows Diskussion der *Missa super Nos amis* (bei ihm Nr. 9, op. cit., S. 95 ff.) zielt darauf ab, die Unterschiede gegenüber der franko-flämischen Tradition zu betonen. Die Diskantparaphrasen von liturgischen Ordinariumsmelodien erwähnt er überhaupt nicht. Wegen der c. f.-Behandlung und Mensurierung möchte er einen deutschen Komponisten annehmen, Ähnlichkeiten sieht er mit der *Missa super Sig säld und Heil* (in Strahov nur das Sanctus, Nr. 84; vollständig in Tr 91) sowie im c. f. von *Nos amis* mit dem deutschen Lied *Ich fahr dahin, wenn es muss sein*, zitiert in den Glogauer Quodlibet Nr. 118 und 119; doch handelt es sich dort um eine strukturell ganz verschiedene Melodie. Trotzdem zielt Snow, der auch auf das Zitat „*Sig säld und Heil*“ im Glogauer Quodlibet Nr. 119 verweist (an anderer Stelle auch auf das Zitat „*Hilf und gib Rat*“ in Nr. 119), damit in die richtige Richtung: ist doch auch *Nos amis* im Quodlibet Nr. 117 zitiert (vgl. oben)³⁵.

(Nr. 423–425, 427) als Nr. 426 eben die Motette *O florens rosa* von Pullois einschließt. Verf. kann aber keinen musikalischen Zusammenhang zwischen Messe und Motette entdecken.

³³ Vgl. R. Snow, *The Mass-Motet Cycle* . . . (Anm. 30).

³⁴ Snow macht keine Angabe darüber, ob die Niederschrift des Credo im Codex Speciálník etwa umfangreicher ist. Ein Mikrofilm dieser Handschrift war dem Verf. bei Fertigstellung des Ms. noch nicht zugänglich.

³⁵ Die drei Quodlibet sind abgedruckt bei Ringmann (Anm. 4), Teil I, S. 40 ff.

Nun sind die in den drei Glogauer Quodlibet zitierten Incipit meist deutschen Liedern entnommen, die in teils mehrstimmiger, teils einstimmiger Fassung in verschiedenen deutschen Handschriften der Zeit vorkommen: im Schedelschen und Lochamer-Liederbuch, im Buxheimer Orgelbuch und eben im Glogauer Liederbuch selbst; z. B. findet sich *Sig säld und Heil* im Schedelschen Liederbuch (fol. 122v) und zweimal im Buxheimer Orgelbuch (Nr. 229, 243). *Nos amis* – nämlich die Chanson von Adrien Basin – ist, wie so viele andere Chansons, mit diesen Liedern „mitgereist“: sie steht im Buxheimer Orgelbuch (Nr. 245). Ein prominenter Vertreter dieser in deutschen Quellen zirkulierenden ausländischen Lieder ist natürlich Dunstables *O rosa bella*, auf dessen Oberstimme ja alle drei Glogauer Quodlibet komponiert sind. Unter den vielen Liedern außer *O rosa bella*, die in den Glogauer Quodlibet zitiert werden, sind aber nur vier, die auch als Messentenores nachweisbar sind – und drei davon (die Ausnahme ist *Gross senen*) kommen in Messen des Codex Strahov vor: *Hilf und gib Rat*, *Sig säld und heil*, und eben *Nos amis*. Dabei muß freilich offen bleiben, ob das letztere Zitat in Glogau sich auf Basins Chanson bezieht oder auf den Tenor der Tinctoris-Messe, falls diese nicht identisch sind. Aber *Nos amis* ist überhaupt der einzige erkennbare fremdsprachige Text unter diesen Zitaten außer *O rosa bella*.

Der Codex Strahov selbst weist Beziehungen zum Repertoire der deutschen Quellen auf, z. B. enthält er drei mehrstimmige deutsche Lieder³⁶. Auch einer seiner anderen Chansontenores, „*De madame*“ in der Messe von Vincenet (identifiziert von Snow), steht auch im Buxheimer Orgelbuch und im Schedelschen Liederbuch³⁷.

Alles zusammengenommen bedeutet dies wohl, daß einerseits ein überlieferungsgeschichtlicher Zusammenhang zwischen dem Codex Strahov und deutschen Quellen, besonders dem Glogauer Liederbuch und hier wieder den Quodlibet besteht (trotz der verschiedenen Zweckbestimmung der Quellen), daß aber andererseits auch ausländische Kompositionen – sowohl die Chansons als auch die zugehörigen Meßzyklen – in diesem Überlieferungszusammenhang eine Rolle spielen. Vielleicht wurden in diesem Bereich Meßzyklen um so eher in die Handschriften aufgenommen, wenn auch die zugehörige Liedvorlage bekannt war, oder umgekehrt.

Damit ist noch nicht alles über die Beziehungen zwischen Strahov und Glogau gesagt, die schon von Plamenac betont wurden. Nach Snow gibt es drei Unika-Konkordanzen zwischen den beiden Quellen, darunter die Neujahrs-Cantio *Vimini-bus cinge*, die in beiden Quellen in derselben außergewöhnlichen Notation aufgezeichnet ist (Glogau Nr. 142, Strahov Nr. 243). Auch einige der Kopistenhände scheinen durchaus ähnlich, und für beide Quellen ist, unabhängig voneinander,

³⁶ Konkordanzen in anderen deutschen Quellen gibt es für *Käm mier ein Trost* und *Mein Herz in hohen freuden*; vgl. zuletzt C. Petzsch, *Unbekannte Überlieferung von Lochamer-Liederbuch Nr. 4*, Mf 23 (1970), S. 38.

³⁷ In Strahov nur das Sanctus, Nr. 82; die ganze Messe in Tr 91; die Chanson in Buxheim Nr. 3, Schedel fol. 90v. Vgl. Eileen Southern, *Foreign Music in German Manuscripts of the 15th Century*, JAMS 21 (1968), S. 258–285.

dieselbe Entstehungszeit vermutet worden: um 1480. Dieses Datum muß für den Codex Strahov einstweilen Konjektur bleiben.

Im Falle des Glogauer Liederbuchs verhilft u. a. eine Komposition von Johannes Tinctoris zur Datierung: die Motette *Virgo dei throno digna* (Nr. 259), die spätestens 1476 im *Mellon-Chansonier* aufgezeichnet wurde und wohl damals entstand. Es ist eine Huldigungsmotette für Beatrice von Aragon, die 1476 in Neapel den Ungarnkönig Matthias Corvinus heiratete³⁸. Das Glogauer Liederbuch ist nicht nur die älteste aller deutschen Quellen für dieses Stück, sondern nach *Mellon* die älteste nachweisbare überhaupt. Im Chansonrepertoire des Liederbuchs findet sich außerdem die verbreitete Chanson *Hélas le bon temps* von Tinctoris. Auch sie ist in den erwähnten älteren deutschen Quellen nicht überliefert³⁹. Muß man nicht annehmen, daß die Schreiber des Glogauer Liederbuchs auf italienische Quellen zurückgreifen konnten, etwa aus Neapel, wo diese beiden Kompositionen von Tinctoris ja verfügbar waren? Es gibt auch noch andere auffallende Beziehungen zwischen dem Liederbuch und neapolitanischen Quellen⁴⁰. Entsprechendes muß aber auch für den Codex Strahov gelten, in dem ja nicht nur die Tinctoris-Messe, sondern auch Kompositionen von den neapolitanischen Hofmusikern Cornago und Vincenet überliefert sind (freilich nur Einzelsätze – Nr. 82 und Nr. 94–95 –, während die vollständigen Meßzyklen in Trient 88 bzw. 91 stehen).

Die Glogauer Quodlibet passen erst recht in einen solchen Zusammenhang. Die Gattung findet sich um diese Zeit noch nicht in anderen deutschen Quellen, sondern in den Chansoniers von Dijon und Sevilla (letzterer wahrscheinlich aus Neapel), in *EscB* und wohl etwas später in Florenz (Magl. XIX, 176). Unter den sehr verschiedenen Techniken, die in den „combinative chansons“ angewendet werden, vertreten die drei Glogauer Stücke eine relativ seltene, bei der einer vollständig zitierten und als c. f. fungierenden Melodie (hier Dunstables *O rosa bella*, Cantus) eine oder zwei „Cento“-Stimmen hinzugefügt werden. Diese „category I“ (nach Maniates) kommt in Florenz gar nicht vor (nicht mehr?), in Dijon und *EscB* je einmal, in Sevilla dreimal bei insgesamt vier Stücken; zwei der Sevilla-Beispiele sowie dasjenige in *EscB* verwenden als c. f. eine Stimme aus *O rosa bella*⁴¹. Tinctoris zitiert

³⁸ Einen noch genaueren Anhaltspunkt scheint allerdings Nr. 138 zu geben: eine Huldigungskomposition auf die Herzöge von Schlesien, Friedrich und Ludmilla, und ihren 1477 geborenen Sohn Johannes. Am Textende Klage über den Krieg und Gebet um Frieden. Der schlesische Konflikt war aber mit dem Vertrag von Olmütz 1479 (vgl. unten) im wesentlichen gelöst.

³⁹ Konkordanzen zu beiden Stücken in J. Tinctoris, *Opera omnia* (Anm. 19).

⁴⁰ Vgl. Maria Rika Maniates, *Combinative Chansons* (Anm. 1); dies., *Combinative Chansons in the Dijon Chansonier*, JAMS 23 (1970), S. 228–281; D. Plamenac, *The two-part Quodlibets in the Seville Chansonier*, in: *The Commonwealth of Music*, ed. G. Reese (Fachr. Curt Sachs), New York 1965, S. 163–181; ders., *Origins and National Aspects of the Quodlibet*, Kgr.-Ber. New York 1961, Kassel 1961, Bd. 2, S. 53–57.

⁴¹ In einem dritten Sevilla-Quodlibet, mit Cantus „*Mon seul plaisir*“ (Nr. 29, ed. D. Plamenac, *The two-part Quodlibets*), wird ebenfalls *O rosa bella* zitiert – nur das Dreiklangsmotiv – und unmittelbar darauf folgt ein Zitat mit dem Text „*Helas quel doeil*“ (?). Das bezieht sich vielleicht

im *Proportionale musices* (vor 1476 in Neapel entstanden) eine Variante des *EscB*-Stückes: Als Unterstimme zum Cantus *O rosa bella* erscheint statt des Liedanfangs „*He Robinet*“ zunächst die *L'homme armé*-Melodie⁴² – offenbar der einzige Fall außer den Glogauer Quodlibet, wo eine auch als Messentenor bekannte Melodie in der Cento-Stimme zitiert wird. Man kann vermuten, die Verfasser der Glogauer Quodlibet hätten mehr oder weniger direkt von Vorbildern aus dem neapolitanischen Kreis um Tinctoris gelernt.

Daß das Glogauer Liederbuch, und eben auch der Codex Strahov, irgendwie spezifisch mit der Musikkultur des aragonesischen Hofes in Neapel zu tun haben könnten, klingt überraschender als es in Wirklichkeit ist. Der historische Kontext ist ja einfach der, daß Schlesien und Mähren seit 1469 faktisch, seit 1479 auch nominell unter der Herrschaft von Matthias Corvinus standen, und zwar bis zu dessen Tod 1490. Der Ungarnkönig hatte sich im Verlauf seiner Kriege mit Georg Podiebrad von Böhmen 1469 in Olmütz zum König von Böhmen ausrufen lassen (er kontrollierte aber nur Mähren), im selben Jahr in Breslau auch zum König von Schlesien; der Anspruch auf Mähren und Schlesien wurde 1479 in Olmütz durch Vertrag mit Ladislaus Jagiello von Polen gefestigt. Zeitweilig hat Corvinus auch Kaiser Friedrich III. aus Wien verdrängt, und er residierte dort um 1470 und 1485–1490. Seine Hofkapelle war berühmt; seine Heirat mit Beatrice von Aragon 1476 konnte dem ohnehin bestehenden kulturellen Zustrom aus Italien (zu nennen sind außer Neapel auch Ferrara und Mailand) nur noch weiter die Tore öffnen⁴³. Tinctoris stand seit 1476 persönlich in Kontakt mit der Hofkapelle in Buda⁴⁴.

Man wird nicht sagen dürfen, die politischen Zusammenhänge erklärten das Zustandekommen von Codex Strahov und Glogauer Liederbuch; sie können sich aber in Teilen des Repertoires niedergeschlagen haben. Die Grundlage einer entwickelten polyphonen Musikpraxis ist für Glogau ja nachgewiesen; es muß sie auch für den Codex Strahov gegeben haben. Man wird hier erinnert an die Forschungen Fritz Feldmanns zur Musikpflege in Schlesien, u. a. in Breslau; daneben ist aber Mähren, besonders Olmütz, nicht zu vergessen, dessen Kathedrale dem

auf Tinctoris' Chanson *Helas le bon temps* (Sevilla Nr. 54, ed. Ringmann I, 63; Melin), und zwar auf eine charakteristische Stelle kurz vor der Mittelkadenz: Cambiata-Ketten in punktiertem binärem Rhythmus in enger Imitation. Mit eben dieser Struktur schließen in der *Missa super Nos amis* alle Sätze außer dem Sanctus; es ist neben dem Kopfmotiv die einzige wiederkehrende Passage der Messe, die von allen Stimmen ausgeführt wird, freilich aus dem c. f. entwickelt: vgl. Notenbeisp. S. 41 f., Takt 17 ff.

⁴² Vgl. u. a. L. Lockwood, „*L'homme armé*“ *Tradition* (Anm. 14), S. 100 f.

⁴³ Vgl. E. Haraszi, *Les Musiciens de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon*, in: *La musique instrumentale de la Renaissance*, ed. J. Jacquot, Paris 1955, S. 35–39; ders., *La musique hongroise*, Paris 1933 (*Les Musiciens Célèbres*), S. 23. Aus der letzteren Stelle scheint hervorzugehen, daß bei den Friedensfeiern in Olmütz 1479 – in Anwesenheit zahlreicher Fürsten – Mitglieder der Hofkapelle beschäftigt waren.

⁴⁴ Vgl. K. Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“*, neu hrsg. von W. Fischer, Tutzing 1961.

tschechischen Nationalheiligen St. Wenzel geweiht ist⁴⁵. Zwei Hymnen auf St. Wenzel (der allerdings auch in Schlesien verehrt wurde) finden sich im Codex Strahov (fol. 262v). Der in Strahov am häufigsten vertretene Komponist ist Johannes Touront, der vielleicht im tschechischen Raum gewirkt hat⁴⁶; in schlesischen Quellen sind seine Werke viel seltener. Daß das Repertoire des Codex Strahov ganz und gar katholisch ist und deutsche Obertöne hat, spricht wiederum sehr gegen das reformatorische Böhmen, während Schlesien und Mähren katholisch waren.

Der Codex Strahov muß bald nach seiner Entstehung in tschechische Kreise gelangt sein, erstens wegen seines heutigen Aufbewahrungsortes in dem Prager Kloster, und zum anderen, weil der in Prag entstandene tschechische Codex Speciálník (Hradec Králové II A 7), der kurz nach 1500 entstanden sein dürfte, nicht weniger als 13 Konkordanzen aufweist⁴⁷. Das übrige Repertoire des Speciálník weist jedoch auf neue, selbständige Beziehungen zum Süden und Westen. Einmal kommt in dieser Quelle der Name von Tinctoris vor: bei einem isolierten Credo (S. 256–261). Melin hat festgestellt, daß es sich um das Credo aus Josquins *Missa super L'ami baudichon* handelt⁴⁸. Hingegen ist die einzige wirklich von Tinctoris stammende Komposition im Speciálník, unser *Credo super Nos amis* (S. 168–170), anonym aufgezeichnet.

Vielleicht aber glaubte man bei der Niederschrift dieses Codex zu wissen, daß eines der Stücke, ein isoliertes Credo, von Tinctoris war: Man setzte nur den Namen an die falsche Stelle. Als Grund für die Verwechslung wäre denkbar, daß man die (allerdings unbezeichneten) Tenores beider Messen wegen ihrer Namensähnlichkeit vertauschte: *L'ami baudichon* und *Nos amis*. Damit wäre unsere *Missa super Nos amis* sozusagen in die falsche Familie geraten.

Aber hat man denn den Tenor von Josquins Messe gekannt und deshalb überhaupt verwechseln können? Es scheint so. Nicht nur sind drei Sätze aus dieser Messe auch in einem Zwickauer Codex des frühen 16. Jahrhunderts überliefert, der viele Konkordanzen mit tschechischen Quellen aufweist⁴⁹; auch der simple c. f. selbst – wohl ein altes französisches Tanzlied⁵⁰ – ist in leicht paraphrasierter Form Grundlage einer

⁴⁵ Zur Mehrstimmigkeit an der Olmützer Kathedrale vgl. zuletzt: J. Sehnal, *Hudební Skladby z Kodexu Olomoucké Kapitální Knihovny CO 362 český vícehlas v 2 polovině 15. století* (= Musikkompositionen aus dem Codex CO 362 der Olmützer Dombücherei und die tschechische Mehrstimmigkeit in der 2. Hälfte des 15. Jh.), *Časopis Moravského Musea* (Acta Musei Moraviae) LVI (1971), S. 165–191.

⁴⁶ Vgl. P. Gülke, Artikel *Touront, Johannes* in MGG 13 (1966), Sp. 592f.

⁴⁷ Vgl. J. Černý, *Soupis Hudebních Rukopisů Muzea* (= Katalog Museum Hradec Králové), *Miscellanea Musicologica Universitatis Carolinae Pragensis* XIX (1966), Nr. 7: II A 7 (Speciálník Královéhradecký).

⁴⁸ J. Tinctoris, *Opera omnia* (Anm. 19), S. XII.

⁴⁹ RISM B IV³, ed. K. von Fischer und M. Lütolf, München 1972, Bd. I, S. 407ff.

⁵⁰ Vgl. *Werken van Josquin des Prés*, ed. A. Smijers, 20. Aufl.: IX. *Missa L'ami baudichon*, Amsterdam 1940 (*Inleiding*). Der nahezu vollständige Text des Liedes scheint nur in der Niederschrift der Messe im Cod. Verona Cap. DCCLXI überliefert, wo es im Kyrie unter dem

vielleicht schlesischen Meßkomposition um 1500 geworden. Es handelt sich um die von Fritz Feldmann edierte *Missa anonyma II* des Breslauer Codex Mf. 2016, die der Herausgeber allerdings als *Missa super voces musicales*, d. h. mit künstlich geschaffenen c. f., interpretiert⁵¹. Daß diese Komposition deutscher Herkunft sei, darf man Feldmann wohl glauben. Aber die Herkunft ihres c. f. zeigt wieder einmal, daß die musikalischen Beziehungen zwischen den Ländern des mitteleuropäischen Ostens einerseits und zwischen Westen und Süden Europas andererseits damals doch enger waren als sich bislang erkennen ließ.

c. f. heißt: „*L'ami baudichon madame, Kyrieleison. Plumes vostre. Christe eleison. Il en est sayson. Kyrieleison.*“ Als Rekonstruktion schlage ich folgenden Text vor, der genau auf das einfache Melodieschema passen würde: „*L'ami baudichon, madame, l'ami baudichon. Plumes vostre [lit], madame, il en est sayson. L'ami baudichon, madame, l'ami baudichon.*“ Die erste Zeile des Liedes wird in literarischen Quellen der Zeit (vgl. H. M. Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400–1550*, Cambridge/Mass. 1963, S.248) in unzweideutig anstößigem Kontext zitiert.

⁵¹ *Missa Anonyma II aus dem Codex Breslau Mf. 2016*, hrsg. von F. Feldmann, Das Chorwerk 56, Wolfenbüttel 1956.