

Stoltzeriana

von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a.M.

Mein Buch über Thomas Stoltzer erschien vor nunmehr 10 Jahren¹, das druckfertige Manuskript war jedoch schon Jahre vorher abgeschlossen. Es hat in der Fachpresse ausnahmslos ein positives Echo gefunden. Von den mir bekannt gewordenen 12 Rezensionen gehen sieben z. T. recht detailliert auf die in der Arbeit dargestellten Probleme ein, bringen Ergänzungen und decken auch einige Irrtümer auf². Auf sie wird im folgenden zurückzukommen sein. Gleichzeitig sind aber durch fremde Forschungen und eigene Ermittlungen neue Daten und Erkenntnisse zum Leben und Schaffen Stoltzers bekannt geworden, so daß es sinnvoll erscheint, sie einmal übersichtlich zusammenzufassen und, falls erforderlich, zu kommentieren.

I. Zur Biographie. Posthume Laudationes

Stoltzers Name wird zum erstenmal im Kirchenjahr 1519/20 in Breslau aktenkundig, wo er am Dom, wohl hauptsächlich an hohen kirchlichen Feiertagen, als „*vicarius discontinuus*“ Meß- und Brevierfunktionen ausübte, für die er besondere, aus Stiftungsmitteln stammende Zuwendungen erhielt³. Die diesbezüglichen Eintragungen unter den *Distributa pro consolacione vicariorum* galten bisher als früheste Zeugnisse für seine Person. Daß er schon damals ein profilierter Komponist gewesen sein muß, wurde mit Recht vermutet, ließ sich aber noch nicht beweisen, zumal über seine musikalische Tätigkeit in Breslau alle Akten schweigen. Diese Lücke schließen nun indirekt Nachrichten über die außergewöhnlichen Fähigkeiten Stoltzers als Musiker, die uns Joachim Vadian's *Poetik* überliefert⁴. Vadian (Joachim von Watt) besuchte seit 1501 die Wiener Universität und stieg dort bis 1517 zum Poeta laurea-

1 L. Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer. Leben und Schaffen* (Die Musik im alten und neuen Europa, hrsg. von Walter Wiora, Bd. 5), Kassel 1964.

2 Größere Rezensionen schrieben: Alfred Sabisch in: Archiv für schlesische Kirchengeschichte 33/1965, S. 275-276; Fritz Feldmann in: Die Musikforschung 19/1966, S. 345-347; ders. in: Schlesien 1966, S. 124-125; Martin Picker in: The Musical Quarterly 52/1966, S. 387-390; Fred Blum in: Notes 23/1967, S. 541; Everett Helm in: The Music Review 28/1967, S. 75; Ria Feldmann in: Zeitschrift für Ostforschung 19/1971, S. 329-330.

3 Hoffmann-Erbrecht, *Stoltzer*, S. 19 ff. Sabisch mißversteht mich in seiner Rezension, a. a. O., S. 276, denn ich habe weder geschrieben, daß Stoltzer als Domvikar dem Domkapitel „angehörte“, noch daß er eine Anwartschaft auf ein Domkanonikat besessen hätte. Seine Korrektur von „*praecepta*“ in „*percepta*“ (S. 20) besteht natürlich zu Recht.

4 *Ioachimi Vadiani Helvetii, de Poetica & Carminis ratione, Liber ad Melchiorē Vadianū fratrem*, Wien 1518. Eine kritische Neuauflage dieses Werkes in drei Bänden (Text, Übersetzung und Kommentar), hrsg. von Peter Schäffer, München 1973, ist soeben im Verlag Fink erschienen. Den freundlichen Hinweis auf Stoltzers Erwähnung verdanke ich der Aufmerksamkeit von Herrn Prof. Dr. Peter Schäffer, Princeton University (USA).

tus, Doktor der Medizin und Rector magnificus der Alma mater auf. Er galt als einer der bedeutendsten deutschen Humanisten seiner Zeit. Sein lebhaftes Interesse an der Musik äußerte sich nicht nur in lateinischen Huldigungstexten für Motetten, mit denen er sich Komponisten wie Ludwig Senfl (*Sancte pater divumque decus hominumque Gregori*, 1516) gefällig zeigte, sondern auch in Laudationes auf berühmte Persönlichkeiten jener Zeit, u. a. 1517 auf Paul Hofhaimer mit einer Widmung an Kardinal Matthäus Lang⁵. Sein umfangreicher Briefwechsel hat sich teilweise erhalten und wurde schon früh mustergültig ediert⁶. Mehrere Musikerbriefe, z. B. zwei von Heinrich Finck, gehören zu den aufschlußreichsten musikalischen Dokumenten des frühen 16. Jahrhunderts⁷.

Unter mehreren hundert Namen aus Antike, Mittelalter und seiner eigenen Zeit, die Vadian in der *Poetik* anführt, werden in dem Kapitel *De Extemporalitate* auch einige Musiker genannt. Ihre Auswahl ist zwar genauso willkürlich wie in den übrigen Personengruppen, aber der Humanist hat an anderer Stelle betont, er strebe keine Vollständigkeit an, denn er laufe sonst Gefahr, zuletzt doch jemanden zu vergessen, der sich dann verletzt fühlen könnte⁸. So fehlt in dieser Galerie leider auch Heinrich Finck, über den man gerade von Vadian dank seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem Meister einige Auskünfte hätte erhoffen können. Von den Musikern erwähnt er: Wolfgang Grefinger, Wolfgang Rauber, Ludwig Senfl⁹, den Wiener Bischof Georg (von Slatkonja), geistiges Oberhaupt der Hofkapelle Kaiser Maximilians I., und schließlich „Thomas Slesius“. Über ihn schreibt er:

„*Extemporali enim facilitate praeditum dicimus qui sine difficultate et mora, concinne et ornate intra seipsum cogitando, id colligit et componit quod vel loquatur vel scribat subito, aut si hoc non fiat, integrum tamen memoria quasi frequenti aliqua lectione adeptum retineat. Qualem Thomam novimus Slesium, musicum et cantorem, in quo tanta cogitationis vis et celeritas est, ut non solum intra se concinnatos numeros longae cantilenae illico exscribat, verum ab alio compositos, si bis terve cani audiat, ita omnium vocum excursus animo concipit, ut abiens digestim exscribat, quod aliquando in integris (ut aiunt) officiis paucis mutatis egit*“¹⁰.

5 H. J. Moser, *Paul Hofhaimer*, Hildesheim 21966, S. 42 ff. Der Huldigungstext zu Heinrich Isaacs Motette *Virgo prudentissime* (1507) stammt nicht von Vadian, sondern von Georg Slatkonja, wie Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480-1555*, Utrecht 1970, S. 40 ff., nachgewiesen hat.

6 Vadianische Briefsammlung, hrsg. von Emil Arbenz, in: *Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte*, hrsg. vom Histor. Verein in St. Gallen, Bd. 24, 25 und 27, St. Gallen 1890, 1894 und 1897.

7 Die der Forschung bereits bekannten und inzwischen mehrfach veröffentlichten Briefe Fincks an Vadian werden ausführlich interpretiert in der in Vorbereitung befindlichen Heinrich Finck-Monographie des Verf.

8 Frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Peter Schäffer.

9 Vgl. M. Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwigs Senfls*, Wiesbaden 1968, S. 284.

10 Originalausgabe fol. g iv^v; Neuausgabe, Bd. I, S. 97 f.

Dem „Schlesier Thomas“ – es besteht kein Zweifel, daß damit nur Thomas Stoltzer gemeint sein kann, denn einen anderen prominenten schlesischen Komponisten mit dem gleichen Vornamen hat es damals nicht gegeben – wird hier eine außerordentlich bewegliche und schnelle Auffassungsgabe nachgesagt, die ihn befähigte, ausgedehnte komplizierte Kompositionen auf der Stelle niederzuschreiben. Aber auch fremde Kompositionen erfaßte er beim zwei- oder dreimaligen Hören sofort, verstand im Geiste die Fortführung aller Stimmen, so daß er in der Lage war, sie unmittelbar danach aufzuzeichnen und später mit nur geringen Veränderungen wieder zu Gehör zu bringen. Alle diese Fähigkeiten, die später Wolfgang Amadeus Mozart in hohem Grade auszeichneten, sind nun auch für Stoltzer verbürgt. Vielleicht erklärt dieses Zeugnis auch in gewissem Grade jene Anklänge an Fincksche Kompositionen, die ich in meiner Monographie in mehr als 20 Fällen konstatieren konnte, vor allem bei Motetten zum Proprium Missae und bei Hymnen¹¹. Stoltzer war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Schüler Fincks, eine Hypothese, die nicht nur durch diese auffallenden kompositorischen Übereinstimmungen gestützt wird, sondern neuerdings auch durch Erkenntnisse zur Werküberlieferung, auf die später zurückzukommen sein wird.

Aber noch in anderer Hinsicht ist die Vadianische Erwähnung Stoltzers von großem Wert: sie ist das erste schriftlich überlieferte Zeugnis von unserem Musiker überhaupt. Vadians *Poetik* erschien 1518 im Druck, sein Manuskript geht aber nachweisbar auf Vorlesungen zurück, die er 1513/14 an der Wiener Universität hielt¹². Einerlei, ob Stoltzer nun schon zu dieser Zeit genannt worden ist, oder der entsprechende Passus erst vor der Drucklegung eingefügt wurde, die Tatsache, daß er sich bereits im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eines hervorragenden Rufes als Musiker und Komponist über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus erfreute, ist unumstößlich. Wie Vadians Begriff „cantor“ in diesem Falle zu interpretieren ist, bleibt offen. Da Stoltzer in führender musikalischer Position zu dieser Zeit noch nicht nachzuweisen ist, dürfte wohl die Übersetzung mit „Sänger“ die neutralste sein.

Zu Stoltzers musikalischen Kollegen in den Breslauer Jahren ist eine wichtige Persönlichkeit nachzutragen: Johannes Furenschilt. Dieser wurde am 11. September 1517 zum Kantor an der Domkirche ernannt. Furenschilt gehörte zu den hochgebildeten Klerikern des Domkapitels. Um 1470 in Neisse geboren¹³, studierte er seit 1489 an der Universität Krakau, wo er 1493 den Titel eines Baccalaureus artium erwarb. Nach drei weiteren Studienjahren in Bologna wurde er zum decretorum doctor promoviert. Vermutlich war er schon damals Kanonikus in Groß-Glogau und Neisse. 1512 wurde er Kanonikus zu St. Johann in Breslau, später am Hl. Kreuz¹⁴. Wenn eine wissenschaftlich so ausgewiesene Persönlichkeit 1517 „Cantor“ an der Domkirche wird, dann ist der Begriff hier nicht als „Sänger“, sondern als Leiter der

11 Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 17 f., 69 f., 97 f.

12 Briefliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. P. Schäffer, Princeton. Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 284, wäre zu berichtigen.

13 F. Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938, Reprint Hildesheim 1973, S. 201.

14 G. Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikforschung* 1/1936, S. 434.

Musik am Dom, modern gesprochen als „Domkapellmeister“, zu interpretieren. Er dürfte demnach auch Vorgesetzter von Stoltzer gewesen sein, denn daß dieser als „*vicarius discontinuus*“ am Dom nicht nur stellvertretende priesterliche Funktionen ausgeübt, sondern auch gesungen und vermutlich eigene Kompositionen zu Gehör gebracht hat, darf als sicher gelten.

Über Stoltzers Tod herrschte bisher keine Klarheit. Man mußte annehmen, er sei entweder in der Schlacht bei Mohács am 29. August 1526 zusammen mit König Ludwig II. gefallen oder auf der Flucht vor den Türken ums Leben gekommen. Zeitpunkt und Ort seines Todes blieben im Dunkel. Durch seine Landsleute Nikolaus Henel und Caspar Konrad war lediglich verbürgt, daß er ertrunken sei¹⁵. Aufklärung über die Todesumstände verschafft eine erst jetzt bekannt gewordene Elegie, die der Schlesier Johannes Lang seinem in der Donau ertrunkenen Landsmann Caspar Ursinus Velius widmete und 1539 in Wien veröffentlichte¹⁶. Das Gedicht geht zunächst ausführlich auf den Bildungsgang des Ursinus ein, preist seine große Gelehrsamkeit und seine Verdienste als Schriftsteller, Dichter und Humanist. Die folgenden Strophen behandeln den „Kantor Thomas“, dessen Identität mit Thomas Stoltzer, wie noch darzulegen sein wird, nicht zu bezweifeln ist:

*„Cantorem Thomam exanimavit Theius amnis
 Qui Moravorum pingua culta secat.
 Cantori & docto magna est coniunctio vati,
 Nam studio simili conciliatur amor.
 Aptis componit numeris quae carmina vates,
 Cantor vocales conijcit in numeros.
 Ursino ut Thomas patria coniunctus eadem,
 Sic pene unius sortis uterque fuit.
 Thoma vix melior Germanus Symphonistes,
 Divorum templis carmina composuit.
 Astrologi hic monitis sibi prospiciebat ab undis
 Hinc vitae metuens tristia fat suae.
 Ille autem glacie constrictum lapsus in anmnem,
 In dura occumbens mortuus est glacie.
 Qua se clivoso tollunt ad sydera colle
 Vasta minus Znoymae moenia vitiferae,
 Quid refert gelida quod non sit mersus in unda,
 Si mortis eausam praebuit unda gravem?
 O te Suidniciam felicem civibus istis,
 Fata ipsis autem civibus aequa minus.
 Castis sunt docti musis pia cura poetae,
 Illis quid Nymphae tenditis insidias?“¹⁷*

¹⁵ Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 36 f.

¹⁶ *Elegia Ioannis Langi Silesij, de miserabili fato Casparus Ursini Veltij Silesij, Poeta Oratoris et Historici Regij*, Wien 1539, Johannes Singrenius. Den ersten Hinweis auf dieses Gedicht verdanke ich der Aufmerksamkeit von Herrn Pfarrer Dr. Gustav Hammann, Bottendorf.

¹⁷ *Elegia Ioannis Langi*, fol. B ij^f-B iij^v. Eine Kopie des Originaldrucks im Besitz der ÖNB Wien besorgte mir liebenswürdigerweise Herr Dr. Theophil Antonicek, Wien.

Lang vergleicht in seiner Elegie den Dichter Ursinus mit dem Komponisten Thomas. Beide entstammten derselben Stadt Schweidnitz in Schlesien, beide vereinte gleiches künstlerisches Streben, beide wirkten als gottbegnadeter Dichter bzw. als Sänger und Komponist, beide erlitten nun auch „fast“ („*pene*“) das gleiche Schicksal. Während Ursinus in der Donau ertrank, stürzte Stoltzer durch einen Fehltritt in das reißende Wasser der Taja und wurde durch das harte, sich steil auftürmende Eis getötet. Dieser Unglücksfall ereignete sich bei der Stadt Znaim in Südmähren.

Dies ist der Kern der Tatsachen, die uns Lang über den Tod Stoltzers mitzuteilen hat. Ob Stoltzer von einem Astrologen ein Horoskop gestellt worden ist, das ihn vor den Gefahren des Wassers warnte, oder ob dieser Satz nur als poetische Ausschmückung Langs aufzufassen ist, ist schwer zu entscheiden. Für die Wissenschaft wäre ein solches Horoskop von hohem Interesse, weil es Stunde, Tag und Jahr seiner Geburt überlieferte. Beachtung verdient schließlich auch Langs Laudatio, daß es damals kaum einen besseren deutschen Komponisten auf dem Gebiet der geistlichen Musik gegeben habe als Stoltzer, eine Würdigung, die wir heute aus historischer Sicht nur unterstreichen können.

Aus Langs Bemerkungen lassen sich verschiedene Schlüsse ziehen. Wenn Stoltzer durch das Eis ums Leben kam, kann sich der Unglücksfall nur im Frühjahr ereignet haben. Die Stadt Znaim, seit alters her inmitten eines vorzüglichen Weinbaugebietes, liegt etwa 300 m hoch. Die Taja entspringt dem südmährischen Mittelgebirge, das in seinen höchsten Erhebungen nur wenig über 700 m ansteigt. Eisgang im Herbst kann es also in dieser Gegend nicht geben. Somit entfällt jeder Verdacht, Stoltzer könnte nach der vernichtenden ungarischen Niederlage bei Mohács am 29. August 1526 doch glücklich den Türken entkommen und Anfang September ertrunken sein. Vielmehr scheint sich jene in meiner Monographie bereits geäußerte Vermutung zu bestätigen, daß unser Komponist schon im Frühjahr, genauer wohl: im März 1526 den Tod fand. Sein Brief an Herzog Albrecht von Preußen in Königsberg wurde am 23. Februar 1526 in Ofen geschrieben. Stoltzer scheint wenig später nach Prag aufgebrochen zu sein – Znaim liegt genau auf der Reiseroute von Ofen nach Prag –, bis ihn auf halber Wegstrecke sein Schicksal ereilte. Bestätigt wird dieser Sachverhalt durch jenen von Ludwig Finscher ermittelten Königsberger Kanzleivermerk auf der Vorderseite des Briefes: „*Thomas seliger schreibt*“, der unmittelbar nach Eingang des Schreibens und, wie jetzt zu ergänzen ist, der gleichzeitigen Nachricht von seinem Tode notiert worden sein dürfte¹⁸. Auch der mögliche Einwand, Stoltzer könnte nach geglückter Flucht aus Ofen zunächst nach Wien oder Prag gereist und erst im Frühjahr 1527 ums Leben gekommen sein, läßt sich leicht entkräften. Stoltzer hätte nämlich in diesem Fall sicher versucht, die versprengten Reste seiner Kapelle wieder zu sammeln, zumal ja laut Erbfolgevertrag zwischen den Häusern Habsburg und Jagello nach dem kinderlos gefallenen König Ludwig II. nun der Habsburger Ferdinand König von Böhmen und Ungarn werden mußte, die Gründung einer neuen Kapelle also nur eine Frage der Zeit war. Einige der geflohenen Musiker Stoltzers fanden jedoch, wie noch zu erörtern sein wird, ihr Unterkommen in der spätestens

¹⁸ Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 37.

am 1. Januar 1527 in Wien neuerrichteten Hofkapelle König Ferdinands. Ihr Kapellmeister wurde der greise Heinrich Finck. Alles deutet also mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit auf den Tod Stoltzers im März 1526 hin. Die umfangreiche siebenteilige Motette über den 37. Psalm *Erzürne dich nicht über die Bösen*, in dem genannten Brief von ihm selbst als soeben vollendet bezeichnet, war demnach sein letztes Werk.

Schließlich kann über den Wahrheitsgehalt von Langs Mitteilungen kein Zweifel bestehen. Johannes Lang wurde 1503 in Freistadt im Fürstentum Teschen (Schlesien) geboren, in Neisse erzogen, studierte seit 1520 an der Universität Krakau, ging aber zwei Jahre später mit seinem Lehrer Philipp Gundelius nach Wien. Dort wurde er zum Magister artium promoviert und trat vermutlich 1524 auf Empfehlung Stoltzers als Praeceptor der Chorknaben in die Dienste König Ludwigs von Ungarn in Ofen. Da Stoltzer sein unmittelbarer Vorgesetzter war, kommen die Nachrichten über dessen Tod aus allererster Hand. Lang hat den Einfall der Türken in Ofen überlebt und gehörte später dem Hofstaat Kaiser Ferdinands I. an, der ihn für diplomatische Missionen verwendete¹⁹.

Außer Langs posthumer Würdigung ließen sich über die bei mir genannten Laudationes hinaus noch einige weitere ermitteln²⁰. Sie beschränken sich allerdings meist nur auf die lobende Erwähnung seines Namens. Wolfram Steude verweist in seiner Dissertation auf Johannes Holtheuser²¹, dessen *Encomium musicae* (1551) nicht weniger als 11 Komponisten hervorhebt, u. a.: „*Et cui Stoltzeri non nota est Musica Thome . . . ?*“²² Auch der Joachimsthaler Pfarrer Johann Matthesius rühmt neben Josquin Desprez Thomas Stoltzer und Heinrich Finck als führende Meister der Zeit²³, ähnlich wie Rhau beide auf dem Titelblatt seiner Hymnensammlung von 1542 ausdrücklich nennt und darüberhinaus Stoltzer im Vorwort als „*primus artifex*“ bezeichnet, d. h. als einen Musiker, der von frühester Jugend an eine gründliche theoretische und praktische Ausbildung als Sänger erhalten hat, gleichzeitig aber auch als Komponist in sich das Können und das Wissen seiner „ars“ vereint²⁴. Es ist bemerkenswert, daß fast alle diese Lobreden auf Stoltzer in den Zeitraum zwischen 1540 und 1560 fallen und überwiegend von Wittenbergern oder zu Wittenberg in enger Beziehung stehenden Persönlichkeiten ausgesprochen wurden. Daß zur gleichen Zeit eine rege Überlieferung der Werke Stoltzers einsetzt, ist gewiß nicht zufällig, wie weiter unten noch zu erörtern sein wird.

19 Ebenda, S. 31 f.

20 Ebenda, S. 45 f.

21 W. Steude, *Untersuchungen zu Herkunft, Verbreitung und spezifischem Inhalt mitteldeutscher Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts*, Diss. Rostock 1973 (masch. schriftl.), S. 45.

22 Abgedruckt und kommentiert bei O. Clemen, *Das Encomium musicae des Johannes Holtheuser von Hildburghausen*, in: AfMf 8/1943, S. 82 ff.

23 G. Eismann, *David Köler*, Berlin 1956, S. 57 (leider ohne Quellenangabe).

24 Hierzu P. Matzdorf, *Die Practica Musica Hermann Fincks*, Diss. Frankfurt a. M. 1957, S. 83.

II. Schüler und Mitarbeiter Stoltzers. Einflüsse der Reformation in Ofen

Aus dem Kreis von Stoltzers Schülern ist bisher nur „*Anshelmus de brunn*“ dank eines Zusatzes auf der Kopie von Stoltzers Motette *Gaude Maria* in Zwickau, Ms. 81,2 bekannt geworden²⁵. Auf einen weiteren, vielleicht aber auch denselben, namentlich leider nicht genannten Schüler macht Steude²⁶ im Anschluß an Rautenstrauch²⁷ aufmerksam. Im Inventar von 1597 der erzgebirgischen Stadt Schneeberg sind aufgeführt: „*te deum laudamus Teutsch Abrahamio Langhans autore, die 3 passiones von Obrecht, Popelii und Stoltzers Discipel componirt, samt dem contrapunct zu den Teutsch passion gehörig*“²⁸.

Selbstverständlich können im erweiterten Sinne auch die „*pueri*“ der ungarischen Hofkapelle zu Stoltzers Schülern gerechnet werden. Vermutlich war ja auch „*Anshelmus*“ ein solcher. Othmar Wessely hat auf Johann Zanger (1517-1587) hingewiesen²⁹. Dieser kam als sechs- bis siebenjähriger Kantoreiknabe nach Ofen und ist nach der Katastrophe von Mohács auf „*wundersame Weise*“ entkommen, denn man hatte ihn „*in die Gutsch der Königinn Mariae*“ geworfen, „*daß er dem Tod entrinnen möchte*“³⁰ – ein anschauliches Bild von der überstürzten Flucht der Musiker vor den Türken Ende August 1526. Der Knabe Zanger fand in der neuerrichteten Wiener Hofkapelle Ferdinands I. unter Leitung Heinrich Fincks und dessen Nachfolgers Arnold von Bruck Asyl, bis er 1536 nach der Mutation zum Studium delegiert wurde.

Über die Zusammensetzung der Ofener Kapelle gab bisher nur die Hofhaltungsliste aus der ersten Hälfte des Jahres 1525 einige Aufschlüsse. In ihr werden sechs „*capellani speciales*“ genannt, von denen zwei dann 1526 „*in bello interempti*“³¹. Vier weitere Sänger konnte Wessely aufgrund umfangreicher Archivstudien ermitteln³². Der „*Singer*“ Hans Selbherr hat nach eigener Aussage „*lang*“ in „*Khu: (niglicher) M.(ajestät) allerliebsten Schwester Maria . . . Capelln*“ gedient und auf der Flucht aus Ungarn seine ganze Habe verloren. Auf Intervention von Königin Maria bat er um Anstellung in der ferdinandeischen Kapelle, wurde aber getröstet und scheint auch bei der Vergrößerung der Kapelle im Jahre 1529 nicht wieder eingestellt worden zu sein. Auch der Bassist Gregor Liebhart war nach einem Brief aus dem Jahre 1542 an Exkönigin Maria, damals Statthalterin der Niederlande, in ihrer Kapelle in Ofen tätig. Er taucht als letzter der Bassisten im Hofstaatsverzeichnis König Ferdinands von 1529 oder 1530 wieder auf und gehörte dieser Institution bis zum 31. Juli 1556 an. Der Altist Sigmund Pfandl, ein Kaplan, mitunter auch als

25 Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 33.

26 Steude, *Untersuchungen*, S. 48.

27 Joh. Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen*, Leipzig 1907, S. 209.

28 Das bei Rautenstrauch genannte Aktenstück „*Ratsarchiv Schneeberg, Abt. II, Abschn. 19, Nr. 8*“ ist nach Steude, S. 48, nicht mehr aufzufinden.

29 O. Wessely, *Beiträge zur Lebensgeschichte von Johann Zanger*, in: Kongreßbericht Wien 1956, Graz 1958, S. 708 ff.

30 J. P. Rethmeyer, *Historiae ecclesasticae inclytae urbis Brunsvijae*, Pars III, Braunschweig 1710, S. 414.

31 Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 33.

32 O. Wessely, *Beiträge zur Geschichte der Hofkapelle Lajos' II. Jagello, Königs von Böhmen und Ungarn*, in: Festschrift Bruno Stäblein, Kassel 1967, S. 293 ff.

„Magister“ bezeichnet, kam im Fluchtgefolge über Bratislava nach Wien und wurde nach dem 24. Juli 1527 ebenfalls an der Hofkapelle wieder eingestellt, wo er bis zu seinem Tode verblieb. Schließlich hatte auch der Altist Georg Puechl eigenen Angaben zufolge in Ofen Königin Maria gedient. Er wurde offensichtlich erst unter Arnolds von Bruck Leitung in die Kapelle aufgenommen, zunächst als Kopist, 1529, als der Kapellmeister seine Verwendbarkeit als Vagantist und Altist bestätigt hatte, wieder als Sänger.

Zu diesen von Wessely ermittelten Namen ist noch der Kaplan Wolfgang Mosel hinzuzufügen, ein Sänger, dessen Schicksal die Unsicherheit des Musikerberufes in der damaligen Zeit anschaulich dokumentiert. Mosel, genannt „*der lange Herr Wolf*“, war zunächst Sänger in der Hofkapelle Herzog Ulrichs von Württemberg, wo er auch zwischen 1510 und 1514 unter Heinrich Finck musizierte, und erfreute sich finanziell einer wohldotierten Pfründe an St. Barbara im Schloß zu Stuttgart. Er folgte 1519 dem Herzog in die Verbannung, ging seiner Pfründe verlustig und half noch Anfang 1526 seinem Herrn auf dem Hohentwiel bei der Hinwendung zum neuen Glauben, ohne von ihm zu dieser Zeit auch nur die geringste finanzielle Unterstützung erhoffen zu können. Mitte 1526 reiste er nach Ofen, wurde dort in die Hofkapelle, die schon nicht mehr unter Stoltzers Leitung gestanden haben kann, aufgenommen und konnte etwa einen Monat später froh sein, auf der Flucht vor den Türken sein nacktes Leben gerettet zu haben. Verzweifelt suchte er in den folgenden Jahren in Konstanz, Ulm und anderen Städten nach irgend einer Beschäftigung, heiratete die Köchin Dorothea Steub, machte Schulden, die im letzten Augenblick vor seiner Inhaftierung noch Freunde bezahlten, und konnte erst nach der Rückkehr Ulrichs im Jahre 1534 wieder als Sänger in Stuttgart tätig werden³³.

Neue Forschungsergebnisse machen deutlich, daß die Beziehungen zwischen Ofen und Wittenberg zur Zeit der Tätigkeit Stoltzers am ungarischen Königshof weit enger gewesen sein müssen, als ursprünglich angenommen werden konnte. Alle drei schon bei mir genannten deutschen Humanisten³⁴ studierten wenigstens eine zeitlang in Wittenberg³⁵. Die Lehrer an der Ofener Knabenschule, die mit der St. Georgskapelle in der Burg verbunden war und sicher auch Stoltzers Hofkapelle manchen Sänger stellte³⁶, Simon Grinaeus und Vitus Oertel Win(d)sheim, wurden am 17. April 1523 bzw. im Sommersemester des gleichen Jahres an der Wittenberger Universität immatrikuliert³⁷. Auch Conrad Cordatus, Meßpriester und Presbyter an St. Marien (Matthias-Kirche), besuchte im Juni 1524 dieselbe Alma mater. Er wurde der erste Sammler von Luthers Tischreden³⁸. Schließlich wurden noch zwei andere

33 G. Bossert, *Die Hofkapelle unter Herzog Ulrich*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, N. F. 25/1916, S. 394, 409, 411 f.

34 Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 29.

35 Steude, *Untersuchungen*, S. 47.

36 G. Hammann, *Bartholomeus Francordinus, Pannonius Simon Grynäus in Ungarn. Ein Beitrag über den Humanismus und die Anfänge der Reformation in Ungarn*, in: *Zeitschrift für Ostforschung* 14/1965, S. 228 ff.

37 *Album Academiae Vitebergensis ab A. Ch. MDII usque ad A. MDLX . . .*, ed. Carolus Eduardus Foerstemann, Lipsiae 1841, S. 116 und 119. Entgegen Steude, *Untersuchungen*, S. 47, ist Simon Grinaeus erst 1523 nach Wittenberg gekommen.

38 Frdl. Mitteilung von Herrn Pfarrer Dr. Hammann.

Scholaren aus der ungarischen Residenz, mutmaßlich wohl Absolventen der Lateinschule, in Wittenberg immatrikuliert: Balthasar Gleba im Wintersemester 1523/24 und Johannes Uthmannus ein halbes Jahr später³⁹.

Das Herrscherpaar selbst hatte zur römischen Kirche nur eine lockere Bindung. Königin Maria hielt – zum Kummer ihrer beiden fürstlichen Brüder – die Fastenvorschriften nicht ein, und König Ludwig ging lange Zeit überhaupt nicht zur Messe. Man kann sich deshalb vorstellen, daß die gottesdienstlichen Ordnungen unter dem Einfluß der Deutschen und der Humanisten nicht von ferne in jener Strenge befolgt wurden, wie es sich der katholische Klerus sicherlich gewünscht hätte. Angesichts dieser Verhältnisse und des starken Einflusses reformatorischen Gedankenguts, begünstigt durch Markgraf Georg von Brandenburg, dessen negative Seiten in der Literatur bisher allzu überzeichnet worden sind⁴⁰, erscheint es nunmehr auch nicht ganz ausgeschlossen, daß einige der deutschen Psalmmotetten Stoltzers in Luthers Übersetzung im Rahmen des katholischen Hofgottesdienstes erklingen sind. Wenn Königin Maria sie selbst beim Komponisten in Auftrag gegeben hat, kann man wohl annehmen, daß sie ihre Aufführung auch durchzusetzen verstand. Dank Walther Dehnhards Forschungen sind wir jetzt über Anlaß, Entstehung und Aufführung einiger deutschen Psalmmotetten mitteldeutscher Kleinmeister etwa drei Jahrzehnte später sehr genau informiert. Es waren Kriegsnot, politische Ereignisse (eine besondere Form der „Staatsmotette“, die Dunnings Repertoire ergänzen könnte), persönliche Anliegen, schließlich Hochzeiten, Trauerfeierlichkeiten u. ä., die die jüngere Generation nach Stoltzer veranlaßte, Psalmtexte zu vertonen⁴¹. Es könnte sein, daß Königin Marias Wunsch, diesen oder jenen deutschen Psalm in Musik gesetzt zu sehen, ebenfalls konkreten Anlässen entsprungen ist.

III. Zur Überlieferung der Werke Stoltzers

Die Überlieferung der Werke Stoltzers wirft eine Reihe von Problemen auf, die sich bisher nicht voll befriedigend klären ließen. Der Umstand, daß zu seinen Lebzeiten, d. h. bis 1526, weder Handschriften, geschweige denn Drucke auch nur ein einziges Werk von ihm verbreiten, verwundert nicht, denn als ungarischer Hofkapellmeister durfte Stoltzer nach eigenem Eingeständnis auf Anordnung Königin Marias keine Werke „außer Haus“ geben. Erst Ende der dreißiger Jahre setzte die Überlieferung, jetzt allerdings mit einer erstaunlichen Intensität, durch Drucke und Handschriften ein und währte mehr als volle zwei Jahrzehnte, um dann gegen 1560, von einigen „Nachzüglern“ abgesehen, schnell abzuklingen. Als Zentrum der Verbreitung zu dieser Zeit ließ sich Sachsen, speziell Wittenberg deutlich erkennen⁴².

Steuere hat diese Fragen in seiner Dissertation einer neuerlichen grundlegenden Untersuchung unterzogen, mit dem Ergebnis, daß die Werke Fincks und Stoltzers

39 *Album Academiae Vitebergensis*, S. 120 und 122.

40 Frdl. Mitteilung von Herrn Pfarrer Dr. Hammann, der augenblicklich eine Studie über Markgraf Georg von Brandenburg in Ofen für den Druck vorbereitet.

41 W. Dehnhard, *Die deutsche Psalmmotette in der Reformationszeit* (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 6, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht), Wiesbaden 1971, S. 50 ff.

42 Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 40 ff.

hauptsächlich von handschriftlichen Quellen der Wittenberger Universitätsbibliothek aus kopiert wurden, die seit 1537 öffentlich und für Professoren und Studenten jederzeit benutzbar war. Er nimmt an, daß einer von Stoltzers Schülern nach der Katastrophe von Mohács den Nachlaß seines Lehrers zusammen mit zahlreichen Werken Heinrich Fincks, die unser Meister als Schüler Fincks besessen haben dürfte, nach Wittenberg gebracht hat⁴³. Diese Hypothese überzeugt, sollte aber vielleicht etwas weniger dramatisch gesehen werden. Die von Steude aufgedeckten mannigfaltigen Beziehungen zwischen Ofen und Wittenberg boten freilich zu Lebzeiten Stoltzers kaum Möglichkeiten, Handschriften von der ungarischen Residenz in die Lutherstadt gelangen zu lassen, es sei denn „illegal“ und ohne Wissen des Komponisten. Da jedoch Stoltzer allem Anschein nach bereits im Frühjahr 1526 ums Leben kam, konnten seine Manuskripte in den folgenden kapellmeisterlosen Monaten mühelos transferiert, um nicht zu sagen: gestohlen werden. Die Flucht vor den Türken aus Ofen Ende August 1526 vollzog sich hingegen, wie gezeigt wurde, so überstürzt, daß alles in heilloser Verwirrung das Weite suchte und für Überlegungen, den Nachlaß des einstigen Kapellmeisters zu retten, wohl kaum noch Zeit blieb.

Stoltzers Manuskripte oder deren Kopien fanden in Wittenberg zunächst keine erkennbare Resonanz, aus welchen Gründen auch immer. Erst 15 Jahre nach seinem Tode wurde er plötzlich „entdeckt“ und sein Schaffen von protestantischer Seite propagiert, wie zahlreiche literarische Äußerungen belegen⁴⁴. Die Aufnahme seiner Werke in die Rhaudrucke und in zahllose Handschriften war vor und nach 1550 keine Selbstverständlichkeit mehr, denn gemessen an dem „modernen“ Stil eines Gombert, Clemens non papa und anderer mußten sie den jüngeren Musikern in vielen Details reichlich veraltet vorgekommen sein. Die tieferen Gründe für diese „Stoltzer-Welle“ (Steude) sind unterschiedlicher Art. Begünstigt, wenn nicht getragen wurden sie sicher von jener nationalen Tendenz, die in dieser Zeit bei den reformatorischen Bemühungen immer deutlicher hervortrat. Neben der hohen Qualität seines Schaffens, deren man sich erst jetzt voll bewußt wurde, waren es wohl vor allem die vier Psalmotetten in deutscher Sprache nach Luthers Übersetzung, die den Boden für die deutschsprachige Figuralkomposition vorbereitet hatten und der nachfolgenden Generation als zunächst unerreichbare Vorbilder erschienen, wie Dehnhard in seiner Arbeit kürzlich anschaulich dargelegt hat. Im Gefolge von Stoltzer besann man sich gleichzeitig der Werke Fincks, von denen wiederum viele Kompositionen Stoltzers ihren Ausgang genommen hatten. Gerade diese Tatsache dürfte Luthers musikalischen Zeitgenossen kaum verborgen geblieben sein, überliefert doch der aus Ofen stammende Wittenberger Fundus eine Fülle solcher Stücke.

Von den zahlreichen Kopisten, die aus diesem Stoltzer-Nachlaß geschöpft haben, wie Steude durch biographische Ermittlungen, vor allem aber durch den Nachweis ihres Wittenberger Studiums zu belegen versucht, verdient der besonders eifrige, namentlich leider noch unbekannte Schreiber der Dresdner Handschriften 1/D/3 und 1/D/4, der Zwickauer Manuskripte 81,2 und 106,5 sowie der Bartfäer Handschriften 22 und 23 hervorgehoben zu werden. Steudes Feststellung, daß diese sechs,

43 Steude, *Untersuchungen*, S. 48, 67.

44 Ebenda, S. 45.

leider heute z. T. inkompletten Quellen alle von e i n e m Kopisten stammen, gehört zu den wichtigen gesicherten Ergebnissen seiner Nachforschungen⁴⁵. Schon in meiner Monographie hatte ich darauf aufmerksam gemacht, daß aufgrund der Werkauswahl diese und noch einige andere sächsische Manuskripte möglicherweise auf gemeinsame Quellen zurückgehen⁴⁶. Steudes Untersuchungen haben diese Vermutung erhärtet. Da zwischen den genannten sechs Quellen zahlreiche Konkordanzen bestehen, kann sie der Schreiber nicht für den eigenen Gebrauch angefertigt haben; vermutlich arbeitete er auf Bestellung oder auch auf Verdacht, d. h. in der Hoffnung, seine Kopien später verkaufen zu können.

Steude bezeichnet das speziell von diesen und einer Reihe weiterer Handschriften sowie von manchen Rhaudrucken verbreitete Repertoire als das „*Neue Wittenberger Repertoire*“, im Gegensatz zum „*alten*“, das der vorreformatorischen Wittenberger Hofkapelle zugehörte und heute noch durch die in Jena aufbewahrten Chorbücher repräsentiert wird. In diesen meist zwischen 1540 und 1560 publizierten Drucken und kopierten Manuskripten des „*neuen Repertoires*“ sind die deutschen Komponisten sehr zahlreich, gelegentlich sogar ausschließlich vertreten. Besonders das gehäufte Auftreten der Werke Stoltzers⁴⁷ und, wie hinzuzufügen ist, auch meist der Fincks, ist Steudes Meinung nach ein untrügliches Signal für Wittenberger Herkunft. Wenn auch diese Hypothese einiger Einschränkungen bedarf, wird man ihr doch im großen und ganzen beipflichten können. Allerdings sollte man auch nicht vergessen, daß die Möglichkeit zur Kopie von Werken Stoltzers und Fincks auch an anderen Orten des deutschen Sprachgebiets bestand und sicher auch genutzt worden ist.

Zu diesen, entgegen Steude⁴⁸ und auch in Abweichung eigener früher geäußerter Ansichten⁴⁹, n i c h t von Wittenberg abhängigen Quellen gehören meines Erachtens die drei Regensburger Handschriften B 211-215, B 216-219 und B 220-222, die Carl Proske 1858 aus dem Augsburger Antiquariat Butsch für Regensburg erwarb, während die übrigen aus diesem Antiquariat angekauften Manuskripte (Dresden 1/D/3 und 1/D/4) wohl mit Sicherheit sächsischer, nach Steude Wittenberger Provenienz sind. Der Inhalt von B 216-219, z. T. dreistimmige Messen des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts von Isaac, Obrecht und Heinrich Finck, gemischt mit Werken des Salzburger Kleinstmeisters Johannes Stomius, Hofhaimers Mitarbeiters an den Horazoden, der auch in B 220-222 neben dem Finck-Schüler Robert Unterholtzer und neben dem seinerzeit ebenfalls in Salzburg tätigen Gregor Peschin vertreten ist⁵⁰, läßt weit eher Salzburger, zumindest aber süddeutsche Herkunft vermuten. Ausschlaggebend für diese Hypothese ist jedoch das Ergebnis der Quellenfiliation, die ich mit Hilfe Georg von Dadelsens nach der textkritischen Methode der Klassischen Philologie an den vier in B 211-215 kopierten Psalmotetten Stolt-

45 Ebenda, S. 4 ff.

46 Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 42.

47 Steude, *Untersuchungen*, S. 78 ff.

48 Ebenda, S. 69.

49 Hoffmann-Erbrecht, S. 41 f.

50 Vgl. P. Mohr, *Die Handschrift B 211-215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel 1955, S. 21 ff.

zers durchführte⁵¹. Zwei dieser Werke, Stoltzers *Herr, wie lang* und *Erzürne dich nicht*, sind auch im Dresdner Manuskript 1/D/3 überliefert, das, wie schon betont, aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Wittenberger Zentralquellen zurückgeht. Wenn auch Regensburg B 211-215 aus diesem Fundus gespeist worden wäre, müßte die Überlieferung weitgehende Übereinstimmung zeigen. Meine Filiation beweist jedoch das Gegenteil: beide Psalmotetten wurden als Repräsentanten zweier verschiedener Überlieferungszweige erkannt⁵². So brillant sich Steudes These von der zentralen Verbreitung der Werke Stoltzers von Wittenberg aus auch liest – Ergebnisse wie die eben gezeigten sind geeignet, zur Vorsicht zu mahnen und begründete Zweifel an ihrer Allgemeingültigkeit zu wecken. Um das Problem der Handschriftenstreuung auf noch sichereren Boden zu stellen, erscheint es deshalb notwendig, sich gleichzeitig der Methoden der musikalischen Textkritik zu bedienen. Sie sind der Musikwissenschaft zwar noch relativ neu, versprechen aber zusätzlich manche Hilfe⁵³.

Zu den in meinem Buch tabellarisch aufgeführten Werken Stoltzers (im folgenden abgekürzt: *WV*) ist bisher nicht eine einzige neue Komposition hinzugekommen, dafür aber eine Reihe neuer Konkordanzen. Unter den Drucken sind nach Howard Mayer Brown einige weitere Intavolierungen zu nennen⁵⁴:

- 1544₂ Neusidler, Hans: *Das ander Buch. Ein New künstlich Lautten Buch.*
 Nr. 5 *Ich klag den Tag* (WV 129), an.
 Nr. 7 *Entlaubet ist der Walde* (WV 124), an.
- 1547₄ ders.: *Das Erst Buch. Ein Newes Lautenbüchlein.*
 Nr. 5 *Entlaubet ist der Walde* (WV 124), Thomas Stoltzer.
 Nr. 20 *Ich klag den Tag* (WV 129), an.
- 1549₆ ders.: *Das Ander Buch. Ein new künstlich Lauten Buch.*
 Nr. 6 *Ich klag den Tag* (WV 129), Thomas Stoltzer.
- 1583₂ Ammerbach, Elias Nicolaus: *Orgel oder Instrument Tabulatur.*
 Nr. 59 *So wünsch ich ihr* (WV 154), an.

Unter den Handschriften nennt Steude zwei bei mir noch nicht verzeichnete Quellen mit neuen Konkordanzen⁵⁵.

Sächsische Landesbibliothek Dresden, Stimmbücher Mus. Grimma 57 (nur D, T, B, Qu. vox) aus dem Besitz der Fürstenschule St. Afra zu Meissen (Format 16 x 20 cm).

51 Thomas Stoltzer, *Ausgewählte Werke II: Sämtliche Psalmotetten* (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 66), hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M. 1969, S. 174 ff.

52 Ebenda, S. 178 ff.

53 Vgl. hierzu G. von Dadelsen, *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Kassel 1967, S. 10 ff.; ders., *Über den Wert musikalischer Textkritik*, in: *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*, Frankfurt a. M. 1972, S. 41 ff.; L. Hoffmann-Erbrecht, *Problems in the Interdependence of Josquin Sources* (Kongreßbericht der Josquin Conference New York 1971), im Druck.

54 How. Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Cambridge (Mass.) 1965.

55 Steude, *Untersuchungen*, S. 193 und 200.

Nr. 12 *O admirabile commercium* (WV 48), an.
desgl. Stimmbücher Mus. Grimma 59 (nur A, T) aus gleichem Besitz (Format 15,5 x 20 cm).

Nr. 6 *Verbum caro factum est* (WV 40), an.

Nr. 22 *O admirabile commercium* (WV 48), an.

Nr. 41 *Ecce advenit* (WV 7), an.

Ebenfalls von mir nicht erwähnt war:

Stadtbibliothek Lübeck, Cantional aus dem Archiv der St. Petri-Kirche, vier Stimmbücher (T fehlt) aus der Mitte des 16. Jahrhunderts⁵⁶.

Beatus auctor saeculi (WV 61), Thomas Stoltzer.

Die bei mir genannte, seinerzeit aber nicht zugängliche Quelle Wittenberg, Lutherhalle, Signatur S. 403/1048 (= handschriftlicher Anhang zu Johann Walters *Geystlich Gesangk-Büchlein*, Wittenberg 1524, nur Tenorstimmbuch)⁵⁷ enthält nach Ermittlungen von Ludwig Finscher folgende Konkordanz:

Entlaubet ist der Walde (WV 124), an.

Gloria, laus et honor (WV 70), To. Stoltzer.

Die Quelle: Annaberg, St. Annenkirche, Ms. 1248 (jetzt: LB Dresden 1/D/505) ist aus meinem Handschriftenverzeichnis zu streichen, denn der Stoltzersche Hymnus *Primum virtutes igneae* (WV 82) ist nicht identisch mit dem hier notierten, obwohl die Incipits sämtlicher Stimmen genau übereinstimmen (frdl. Mitteilung von W. Steude). Der Irrtum schleppt sich seit Albrechts und Gerbers Hymnenveröffentlichungen durch die gesamte Literatur. Da die Quelle nach dem zweiten Weltkrieg lange Zeit unzugänglich war, konnte ich nur die Initien anhand eines handschriftlichen Kataloges überprüfen.

W. Steude ist es schließlich gelungen, zu Stoltzers Psalmotette *In convertendo Dominus* (WV 110) in der Quelle LB Dresden 1/D/3 die *Sexta vox* aufzufinden, die weder Gombosi, Albrecht noch ich selbst bei Quellenforschungen in Dresden entdecken konnten. (Vgl. hierzu den Kritischen Bericht zu meiner Neuausgabe: Stoltzer, *Sämtliche Psalmotetten*, Das Erbe deutscher Musik, Bd. 66, S. 176.)

Das handschriftliche Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544, das ein Repertoire von mehr als 3000 Kompositionen aufführt, nennt Werke von Stoltzer in mehreren Abteilungen⁵⁸. Sämtliche Quellen sind leider verlorengegangen.

⁵⁶ C. Stiehl, *Katalog der Musik-Sammlung auf der Stadtbibliothek zu Lübeck*, Lübeck 1893, S. 9.

⁵⁷ Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 169.

⁵⁸ Für die frdl. Überlassung einer Kopie dieses Kataloges danke ich Herrn Prof. Dr. S. Hermlink, Heidelberg (vgl. auch dessen Aufsatz: *Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544*, in: Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstentzeit in der Pfalz [1556-1559], hrsg. von G. Poensgen, Heidelberg 1956, S. 1 ff.).

- I, QQ: *Magnificat septimi toni*, 5 voc. (nicht im WV)
 II, E: *Beatus vir* (WV 104 oder 105?)
 II, F: *Benedicamus Dominum* (WV 107)
 Omnes gentes (WV 117)
 Saepe expugnaverunt (WV 118)
 IV, A: Nr. 39 *So wünsch ich ihr* (WV 154)
 IV, C: Nr. 16 desgl. (WV 154)
 Zu Hof im Gewölb: Nr. 19 und 114 *Schön bin ich nit* (eine offensichtliche
 Verwechslung mit Heinrich Fincks gleichnamigem Lied)

Die in Ms. 70 der Bibliothek des Chorherrenstiftes von Klosterneuburg verzeichneten winzigen Responsionen sind künstlerisch ohne Belang, so daß sie in einem Nachtrag zum Werkverzeichnis Stoltzers fehlen dürfen⁵⁹. Bei dem von Ria Feldmann erwähnten Ms. 15591 der Österr. Nationalbibliothek Wien handelt es sich um eine moderne Partitur des Druckwerkes *Beati omnes* (Nürnberg 1569, Neuber) aus der Sammlung Hauser ohne Quellenwert⁶⁰.

IV. Zu einzelnen Werken

Daß Stoltzer in mindestens neun lateinischen Psalmmotetten und im deutschen 37. Psalm *Erzürne dich nicht über die Bösen* die Psalmodie anklingen ließ, sie in einigen Werken sogar unüberhörbar zitiert hat, habe ich seinerzeit ausführlich dargestellt⁶¹. Im 37. Psalm benutzte er zusätzlich noch die Antiphon *Os justi*. Für die anderen drei deutschen Psalmmotetten ließen sich solche choralen Vorlagen bisher nicht erkennen, so daß man annehmen mußte, sie seien ohne jeden Cantus firmus frei aus dem Wort heraus komponiert. Frank Stähle konnte indessen den eindeutigen Nachweis erbringen, daß Stoltzer auch im 13. Psalm *Herr, wie lang willst du mein so gar vergessen* choralische Substanz verwendet hat⁶². Diese Komposition unterscheidet sich von den übrigen drei deutschen Psalmen dadurch, daß ihr Tenor als eine Art von Grundstimme gestaltet ist, deren jeweils etwa 10 Mensuren umfassende, durch Pausen getrennte Abschnitte eine Melodie in stets abgewandelter, jedoch meist deutlich wiedererkennbarer Form darstellen. Dank seiner geschmeidigen Anpassung an das Stimmgefüge war die Vermutung begründet, er sei ausschließlich für diesen Text und für dieses Werk erfunden. In Wirklichkeit ist aber auch er gregorianischen Ursprungs. Seine Melodie, mannigfaltig variiert und Zeugnis für Stoltzers Gabe, die choralische Substanz umzuformen, entstammt der Antiphon *Introibo ad altare Dei* für die dritte Matutin des Fronleichnamfestes (Notenbeispiel 1).

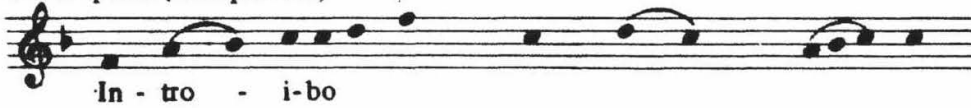
59 H. Pfeiffer, *Catalogus codicum manu scriptorum, qui in bibliotheca . . . Claustro-neoburgi asservatur*, I, Wien 1922. Vgl. auch H. Albrecht, *Caspar Copus, ein fast unbekannter deutscher Komponist des 16. Jahrhunderts*, in: *Miscelanea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Bd. I, Barcelona 1958, S. 3.

60 R. Feldmann in ihrer Rezension in: *Zeitschrift für Ostforschung* 19/1971, S. 330.

61 Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 108 und 123 f.

62 F. Stähle, *Das Wort-Ton-Verhältnis in den vier deutschen Psalmen des Thomas Stoltzer*, Staatsexamensarbeit für das Lehramt an Höheren Schulen, Frankfurt 1971 (masch. schriftl.).

1. Antiphon (transponiert)



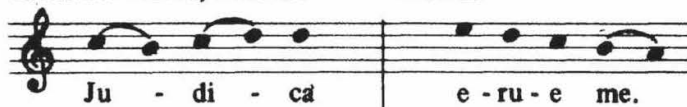
Stoltzer, Ps. 13, Tenor Mens. 12ff.



Möglicherweise (?) hat aber Stoltzer auch noch melodische Wendungen aus dem dazugehörigen Psalmvers *Judica me* (Ps. 42 nach der Vulgata) in seiner Komposition mit verarbeitet, denn das Initium klingt am Anfang der *Secunda pars* an, während die *Finalis* in zahlreichen Varianten des zweiten Teils der *prima pars* verborgen zu sein scheint. Die Verwendung derartiger Motive im 13. Psalm entspräche dann genau der Kompositionstechnik des 37. Psalms, der nachweisbar letzten deutschen Psalm-motette seiner Feder. Im übrigen ist der 42. Psalm dem 12. (nach Luthers Zählung 13.) inhaltlich sehr verwandt, so daß auch von dieser Seite her eine motivische Korrespondenz begründet wäre (Notenbeispiel 2).

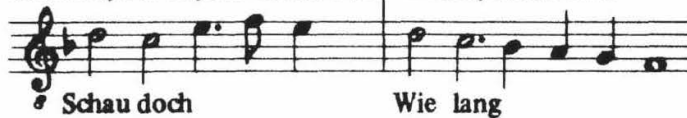
2. Psalm-Versus, Initium

Finalis



Stoltzer, Ps. 13, Alt Mens. 50f.

Tenor, Mens. 36f.



Offen bleibt die Frage, ob die Verarbeitung von Choralmelodien in deutschen Psalm-motetten als Hinweis für ihre Verwendung innerhalb der Liturgie aufzufassen ist. Dann wäre der 13. Psalm für Fronleichnam bestimmt gewesen, der 37. Psalm, entsprechend der Antiphon *Os justi*, flexibler für alle Arten von Heiligen- und Marien-festen (*Commune confessoris non pontificis*). Wir wissen leider immer noch zu wenig, in welchem Rahmen Stoltzer diese Werke in Ofen aufführen konnte, doch wurde bereits darauf hingewiesen, daß sie dank der unter Königin Maria herrschenden Toleranz u. U. innerhalb einer gottesdienstlichen Handlung erklingen sein könnten. Vielleicht lassen sich nun auch noch für die restlichen zwei deutschen Psalm-motetten chorale Vorlagen ermitteln. Stähle verweist auf Anklänge des 5. Psalmtons in manchen Terzfiguren des 86. Psalms *Herr, neige deine Ohren*, doch sind solche Korrespondenzen noch zu vage und können ebensogut zufälliger Natur sein. Auf jeden Fall scheinen die Psalmodie oder ersatzweise dafür andere Choralmelodien in der damals noch jungen Gattung der Psalm-motette häufiger verwendet worden zu sein, als ursprünglich anzunehmen war⁶³.

⁶³ Vgl. hierzu auch L. Finscher, *Zur Cantus firmus-Behandlung der Psalm-Motette der Josquinzeit*, in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, S. 55 ff.

Im analytischen Teil meines Buches hatte ich seinerzeit bewußt darauf verzichtet, einzelne Stellen der Kompositionen nach der Figurenlehre zu deuten, wie sie beispielsweise Stoltzers Landsmann Johannes Nucius etwa 90 Jahre später in seiner *Musices poeticae . . . praeceptiones* (1613) formuliert hat, weil solche Aspekte vor 15 Jahren noch umstritten waren und als spekulativ galten. Fritz Feldmann, der sich durch mehrere Aufsätze als Kenner dieser diffizilen Materie ausgewiesen hat⁶⁴, teilt in seinen bereits genannten beiden Rezensionen einige m. E. überzeugende Interpretationen mit⁶⁵, die, seiner Anregung folgend, doch einmal Anlaß zu einer gründlichen Spezialuntersuchung bilden sollten. Seine Ergebnisse seien im folgenden kurz zusammengefaßt.

Climax, von Nucius als *figura*, d. h. bewußt verwendete Ausnahme bezeichnet und kompositorisch durch Terzen-, Sexten- oder Dezimenparallelen angedeutet, von Stoltzer selten, aber doch planvoll benutzt.

1. *Missa duplex per totum annum*, Gloria, Mens. 46-48, auf Textwort „*altissime*“ melodisch-rhythmisch gleiche Dezimenkette der Außenstimmen. Die sieben Dezimen versinnbildlichen die Zahl 7 als Symbol Gottes und des Himmels und unterstreichen hier die Anrede an „Christus den Höchsten“, d. h. „Christus Gott im Himmel“ (Notenbeispiel 3).

3. Stoltzer, *Missa duplex*, Gloria, Mens. 46f.

Climax

- tis - | si - me, al - - - tis - |

2. *Herr, neige deine Ohren* (Ps. 86): siebentönige gleichrhythmische Sextenparallele zwischen Tenor und Diskant, Mens. 156-157, beim musikalischen Höhepunkt der *secunda pars* auf die Worte „*und Wunder tust und allein ein Gott bist*“. Wiederum weist die Schöpferzahl 7 auf Gott hin (vgl. auch Notenbeispiel 22 auf Seite 129 meines Buches).

64 F. Feldmann, *Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen. Untersuchungen am Werk des Tinctoris, Adam von Fulda und Nucius*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft I, 1956; *Numerus mysteria*, in: AfMw 14/1957; *Das Opulusculum bipartitum des Joachim Thuringus (1625), besonders in seinen Beziehungen zu J. Nucius (1613)*, in: AfMw 15/1958.

65 Vgl. Anm. 2.

3. *Rorate caeli* (Introitus), Musterbeispiel der kompositorischen Anlehnung Stoltzers an Heinrich Fincks gleichnamige Proprium-Vertonung, Mens. 1-2: fünf gleichrhythmische Terzenparallelen zwischen Baß und Alt, bei Finck schon in anderer Gestalt vorhanden (vgl. Notenbeispiel 4, Seite 70 meines Buches).

Noëma (nach Burmeisters Figurenterminologie), durch strengen akkordischen Satz angedeutet, im Gegensatz zu Josquin Desprez bei Stoltzer sehr selten.

Missa duplex per totum annum, Gloria, Mens. 104-105, genau in der Mitte des letzten Abschnittes nach der Fermate (Mens. 100-109), fünf Akkordsäulen im gleichen Rhythmus aller vier Stimmen auf die Worte „*Christe, Je(su)*“. Um die Zahl 5 als Sinnbild des Erlösers Christus zu erreichen, hat Stoltzer die letzte Silbe nicht mit in das Symbol einbezogen (Notenbeispiel 4).

4. Stoltzer, *Missa duplex*, Gloria, Mens. 103f.
Noëma

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in mensural notation. The lyrics are: "Je - su Chri - ste, Je - - - su Chri - -". The score is divided into four measures by vertical lines. A bracket above the first two measures is labeled "Noëma". The lyrics are distributed across the staves as follows: Soprano: "Je - su", "Chri - ste, Je -", "- - - su", "Chri -"; Alto: "Je - su", "Chri - ste, Je -", "- - - su", "Chri -"; Tenor: "ste, Je - su", "Chri - ste, Je -", "- - - su", "Chri -"; Bass: "- - - su", "Chri - ste, Je -", "- - - su", "Chri -".

Manubrium (Nucius), *Supplementum* (Burmeister), *Paragoge* (Thuringus), „wenn am Schluß eines Stückes zwei oder mehr Stimmen einen Schwanz anhängen“. Im Gegensatz zu Josquin hat Stoltzer dieses Stilmittel außerordentlich häufig benutzt (vgl. die Motetten Nr. 4, 5, 7-12 in Stoltzer, *Ausgewählte Werke I*, hrsg. von H. Albrecht, *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 22).

Auch anhand der Clausellehre ließe sich nach Feldmann die eine oder andere kompositorische Eigenheit Stoltzers deuten. In *O admirabile commercium*, Stoltzers berühmtester und am weitesten verbreiteter lateinischen Motette, wird der dritte Abschnitt mit einer *clausula peregrina* beschlossen (Mensur 34). Sie ist die einzige des gesamten Stückes und steht gerade an jener Stelle, wo mit den Worten „*corpus sumens*“ vom Annehmen des Menschenkörpers, der für Christus „fremd“ ist, die Rede ist (*Ausgewählte Werke I*, Motette 12).

Die Echtheit zweier Kompositionen Stoltzers ist neuerdings bezweifelt worden. Franz Krautwurst hält die Vertonung von Psalm 1 *Beatus vir, qui non abiit* (WV 104; 1. Komposition, S. 1-5 meiner Neuausgabe) nicht für ein Werk des großen Schle-

siers⁶⁶. Zahlreiche verdeckte und offene Quint- und Oktavparallelen sowie die verhältnismäßig stereotype und einfallslose, recht unplastische Gestaltung des Werkes sind Ungereimtheiten, die nach Meinung von Krautwurst einem Meister vom Range Stoltzers kaum unterlaufen sein dürften. Wenn auch verschleierte Parallelbewegungen, vor allem in Sequenzkonstruktionen, weder von Stoltzers Lehrer Finck noch von ihm selbst als satztechnische Kapitalverbrechen angesehen wurden, wie ich am Beispiel der *Missa paschalis* nachgewiesen habe⁶⁷, so spricht doch die Häufung von derartigen Ungeschicklichkeiten deutlich gegen seine Autorschaft. Das ausschließlich im Ottschen Druck von 1537 überlieferte, hier nur im Index mit „*Thomas Stolc.*“ signierte Stück wird man deshalb wohl getrost aus dem Werkverzeichnis streichen können. Die Motette dürfte auch nicht zu den Jugendkompositionen Stoltzers gehören, denn diese, z. B. die dreistimmige Psalmotette *In domino confido* (Ps. 10), lehnen sich doch stärker an Fincks altertümelnde Satztechnik an. Viel eher scheint der Satz von einem jüngeren Musiker zu stammen, der sich nach Mustern spätniederländischer Meister recht unvollkommen in dem „*neuen Stil*“ versucht hat.

An der Echtheit der Motette *Gaude Maria* (WV 35) äußerte Steude Zweifel⁶⁸. Das Stück trug in der Quelle Zwickau, Ms. 81,2 (Nr. 84), zuerst die Signierung „*Thomas Stoltzer*“. Eine andere Hand änderte diese in „*Anshelmus de brunn, Thomas Stoltzers discipulus*“, nach Ansicht Steudes entweder aufgrund besseren Wissens oder auch nur als Schreibervermerk. Seiner Meinung nach steht nun auch Anshelmus als Komponist zur Debatte, zumal die Werke Nr. 84-88 dieser Quelle nicht vom „*Wittenberger Kopisten*“ (s. o., Abschnitt III), sondern von anderer Hand notiert sind. Ich vermag diese Meinung nicht zu teilen. Einerseits ist das Werk in Zwickau, Ms. 73, der bekannten Schalreuter-Handschrift, einwandfrei als Werk Stoltzers überliefert, andererseits stilistisch in zahlreichen Einzelheiten von des Meisters Hand geprägt, wobei gewisse archaisierende Elemente, die bekanntlich auch den reifen Kompositionen seiner Feder nicht fremd sind, besondere Beachtung verdienen. Es erscheint deshalb schlechterdings undenkbar, daß dieses Responsorium das Werk eines sehr viel jüngeren Musikers sein könnte.

Zu den über 20 bereits in meiner Arbeit genannten Parallelen zwischen Fincks und Stoltzers gleichnamigen Werken läßt sich noch eine weitere hinzufügen. Möglicherweise sind es sogar zwei. Die leider unvollständig überlieferte Sequenz *Ave praeclara maris stella*, bei Stoltzer mit der zweiten Strophe *Euge dei porta* (WV 27) in Zwickau, Ms. 81,2 textiert, fußt auf Fincks hier ebenfalls inkomplett überliefertem Werk. Das in derselben Handschrift (Nr. 91) unter Heinrich Fincks Namen gleichfalls unvollständig notierte vierstimmige (?) Responsorium *Discubuit Jesus* findet in dem anonymen dreistimmigen Werk gleichen Titels in dem Königgrätzer Kodex *Speciálnik* (Sign. k 3^b B) eine auffallende Parallele, vor allem im Diskant und

66 F. Krautwurst, Rezension von: Thomas Stoltzer: *Ausgewählte Werke II. Sämtliche Psalmotetten*, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht. Das Erbe deutscher Musik Bd. 66, Frankfurt a. M. 1969, in: *Mf* 25/1972, S. 242.

67 Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer*, S. 61.

68 Steude, *Untersuchungen*, S. 47 f.

Baß⁶⁹. Sollte es sich hier vielleicht ebenfalls um eine Komposition Stoltzers handeln, eine zweite über diesen Text, denn Zwickau Ms. 81,2 überliefert bereits eine solche unter seinem Namen (WV-33)? Andere Werke von ihm ließen sich zwar bisher im Kodex *Speciálník* nicht nachweisen, aber die räumliche Nähe seiner Wirkungsstätte Ofen (und wohl gelegentlich auch Prag) zu dem Fundort der Handschrift gestattet eine solche Vermutung.

Daß die wichtigsten Werke eines für die deutsche Musik so hochbedeutenden Meisters wie Thomas Stoltzer bisher nicht auf Schallplatten aufgenommen worden sind (von einigen kleineren Sätzen abgesehen), wurde in mehreren der genannten Rezensionen bedauert, erklärt sich wohl aber aus den aufführungspraktischen Problemen einiger seiner vielstimmigen Kompositionen. In Kürze werden nun endlich wesentliche Teile seines Schaffens auf zwei Schallplatten vorliegen: sämtliche vier deutschen Psalmotetten, die *Missa duplex per totum annum*, die berühmte Antiphon *O admirabile commercium* sowie eine Reihe weiterer Stücke, musiziert von der Capella antiqua, München, unter der Leitung von Konrad Ruhland⁷⁰. Ihre klangliche Realisierung gibt dann die willkommene Gelegenheit, sich nicht nur von der hohen Qualität dieser Kompositionen zu überzeugen, sondern auch den eigenen Klang zu „erhören“, der die deutsche Musik im Josquin-Zeitalter auszeichnete.

Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München

von Thomas Noblitt, Bloomington

Hypothesen hinsichtlich der Entstehungszeit der Sammelhandschrift Ms. München 3154 – des sogenannten Chorbuchs des Nikolaus Leopold – basierten in der Vergangenheit vorwiegend auf bestimmten Ereignissen in den Lebensläufen von Menschen, die mit dem Manuskript zu tun hatten, oder von Persönlichkeiten, die in darin enthaltenen Kompositionen geehrt worden waren.¹

69 Vgl. das Initium bei Dobruslav Orel, *Der Mensuralkodex „Speciálník“*, Diss. Wien 1914, S. 125 (masch. schriftl.).

70 Die Platten erscheinen in der Reihe: SEON Dokument & Meisterwerk, Philips.

1 Das Ms. hat seinen Namen nach Leopold, dessen eigenhändige (?) Notiz „*Magistri nicolai leopoldi ex insprugga*“ oder ähnliche Formulierungen dreimal in der Quelle vorkommt. Leopold wird in Dokumenten erwähnt, die schon so früh wie 1484 und so spät wie 1513 datiert werden. Für Einzelheiten über das Leben Leopolds oder anderer, die im Ms. erwähnt sind, vgl. den ersten Band der Gesamtausgabe des Manuskripts im Erbe deutscher Musik, Band 80 (im Druck), Vorwort. Ein großer Teil dieser Informationen findet sich auch in einem früher erschienenen Aufsatz des Verfassers, *Das Chorbuch des Nikolaus Leopold (München, Staatsbibliothek, Mus. ms. 3154): Repertorium*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXVI, 1969, S. 170-172.