

Christiane Wiesenfeldt

„The West and the Rest“?

Musik-Konzepte im böhmischen Codex Speciálník (ca. 1485–1500)

Wer sich mit mehrstimmigen, westeuropäischen Musikquellen um 1500 befasst, hat es in den meisten Fällen mit mehr oder weniger homogenen Phänomenen zu tun. Wenn die Quellen aus einem institutionellen Kontext (kirchlich, monastisch, höfisch, schulisch usw.) stammen, enthalten sie Repertoire für den jeweiligen Funktionskontext, die institutionelle Memoria oder einen mit der Institution verbundenen Adressaten. Wenn die Quellen einen lokalen Bezug zu einer Stadt oder einer Region haben, so dokumentieren sie oft die einheimische Musikpraxis, manchmal aus krisenbegründeten Kontexten motiviert, manchmal auch aus rein historiographischen Motiven über lange Zeiträume hinweg. Seltener, aber ebenso vergleichsweise homogen modelliert, sind Quellen wie die Trienter Codices, die als jahrzehntelang angelegte Mammutsammlung knapp 1.600 Kompositionen aus vielen Ländern und diversen Gattungen enzyklopädisch bündeln. Sie bilden als grenzüberschreitende Projekte, die vermutlich auf die Initiative Einzelner zurückgehen, eine Art modellhafte Repertoiresicherung, einen editorischen ‚status quo‘ jenseits spezifischer funktionaler oder lokaler Kontexte. Den meisten dieser mehrstimmigen Quellen ist ferner gemein, dass sie einer gewissen nutzen- und entstehungsorientierten Ordnung, einem Programm unterliegen, sortiert etwa nach Gattungen, Kalendarien, Vorlieben oder Komponisten, um nur die wichtigsten Gliederungskonzepte zu nennen. Zudem bieten sie in den meisten Fällen abgeschlossene Werke oder Sätze an, liefern also – ob mit oder ohne Autorzuschreibung – einen definitiven Werktext, der oft durch Konkordanzen in anderen Quellen bestätigt und/oder als weitere Variante in der Überlieferungsgeschichte des Werkes oder Satzes verbucht werden kann. Diese Quellentypen bilden ein westeuropäisches Kunst-Netzwerk um 1500, in dem die Kompositionen zwar in Varianten von Quelle zu Quelle diffundieren, doch en gros einen einigermaßen stabilen Kern bilden. Fragmente sind in der Regel überlieferungsgeschichtlichen Unfällen und nicht absichtsvollen (protoromantischen) Konzepten geschuldet, kompositorische Experimente, Skizzen oder gar Werkstadien sind hier nicht zu finden.¹

Die Musikforschung hat mit diesem recht heimeligen Bild ihre von abgeschlossenen Textcorpora getragene, aus dem frankoflämischen Raum stammende, später in Italien perfektionierte Musikgeschichte als emphatische Werkgeschichte recht lange aufrechterhalten können. Dies änderte sich fundamental mit dem Fall des Eisernen Vorhangs in den frühen 1990er Jahren, umso mehr, als eines der großen US-amerikanischen Verzeichnisprojekte, der Census Catalogue of Musical Manuscripts,

¹ Vgl. dazu Thomas SCHMIDT, Private or Institutional – Small or Big? Towards a Typology of Polyphonic Sources of Renaissance Music. In: Journal of the Alamire Foundation 1 (2009), S. 13–26.

just 1989 seine Arbeit abschloss. Einerseits tauchten auf dem Gebiet der ehemaligen DDR und des sogenannten Ostblocks unbekannte oder längst vergessene Bestände auf, die außerhalb der Zuständigkeit des westeuropäischen Säkularisierungs-Radars eben nicht in Zentralbibliotheken verfrachtet, sondern in mehr oder weniger gutem Zustand auf Dorfkirchen- oder Klosterdachböden oder in kleineren Regionalbibliotheken verblieben waren. Das zuvor recht übersichtliche, meist transalpine Nord-Süd-Raster musikalischer Transferwege musste nun um zahlreiche Routen nach Polen, Tschechien, Rumänien oder Kroatien, aber auch etwa via Mitteldeutschland Richtung Osten erweitert werden, von der Berücksichtigung vieler ‚neuer‘ Werke ganz zu schweigen. Andererseits irritierten nach 1990 viele der ‚neuen‘, ‚vergessenen‘ oder der dem westeuropäischen Zugriff zuvor schlicht entzogenen Quellen das vorherrschende Bild nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ im Sinne der eingangs grob zusammengefassten Kriterien – ein Prozess, der in der Musikforschung bis heute als noch nicht abgeschlossen bezeichnet werden darf.

Eine solche, von der westlichen Musikforschung lange ‚vergessene‘ Quelle mit einem enormen, bislang nicht zufriedenstellend gelösten Irritationspotenzial, die dieses selbst schon in ihrer historischen Titulierung als ‚Codex Speciálník‘ / ‚Spezial-Codex‘² mit sich führt, und die sowohl bezogen auf ihr Repertoire, ihre Systematik und ihr gleichermaßen historisch wie territorial weit gespanntes Textcorpus historiographisch geliebte Konzepte anzukratzen imstande ist, ist im Folgenden vorzustellen. Sie ist mit ihrer in jeder Hinsicht grenzüberschreitenden Disposition auch geeignet, Grenzmodellierungen in der Musikgeschichtsschreibung als Reflex auf das Thema des vorliegenden Bandes zu überdenken. Dazu seien einleitend – in aller gebotenen Verkürzung – einige Lesarten der Musik um 1500 vorausgeschickt.

1 Grenzmodellierungen in der Musikgeschichtsschreibung

Die Musikgeschichtsschreibung geht seit dem 19. Jahrhundert (und mancherorts noch immer) von einer kulturellen Transferleistung westlicher Hochkulturen untereinander und damit einhergehend von einer Hegemonie und Superiorität des Westens aus, wenn August Wilhelm AMBROS die „Künste der Niederländer“ als Errungenschaf-

² Königgrätz, Muzeum východních Čech v Hradci Králové (Ostböhmisches Museum Hradec Králové), Hr-7 II A7 (= Codex Speciálník). Der Name ‚Speciálník‘ ist einer Inschrift des frühen 17. Jahrhunderts in der Quelle entnommen. Prof. Dr. Lenka Hlávková (Prag) machte mich darauf aufmerksam, dass der Begriff ‚Speciálník‘ für frühneuzeitliche Quellen aus Böhmen nicht ungewöhnlich sei, sondern zumeist außerliturgische Sammlungen – und damit zugleich die Unsicherheit, die Quelle klar zuzuordnen – bezeichnet. Ich danke der Prager Kollegin herzlich für ihre hilfreichen Hinweise und Kommentare zum vorliegenden Aufsatz.

ten einer „große Kulturepoche“ titulierte, die sodann „auf die Italiener übertragen“ wurden.³ Die Nord-Süd-Diffusionsachse kehrt sich später im 16. und 17. Jahrhundert um, wenn die italienische Kunst als Exportschlager andere, wiederum nordwestliche Kulturen beeinflusst.⁴ Der grenzüberschreitende Musiktransfer um 1500, den die Musikforschung in den Blick nimmt, vollzieht sich also vorwiegend auf einer Nord-Süd-Achse Europas, die Richtung Westen als Grenze die Pyrenäen hat – die reiche Quellenlandschaft Spaniens und Portugals rückt auch nur langsam in das europäische Gesamtbild –, in Richtung Osten weitgehend noch von den immerhin seit 30 Jahren gefallen Grenzen des ehemaligen Ostblocks bestimmt ist. In dieser Nord-Süd-Achse sind die bekannten Quellenportfolios verortet, die das historiographische Fundament eines Musik-Bildes um 1500 bilden. Und hier, in der Nähe der Quellen, wirkten zudem jene Autoren ästhetischer, humanistischer Konzepte – Lorenzo Valla (1407–1457), Pietro Bembo (1470–1547) usw. –, meist italienische Intellektuelle des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, die sich als flankierende Deutungsautoritäten anboten. Ihre zumeist aus der antiken Rhetorik gespeisten Konzepte zur Nachahmungsästhetik und Stillehre waren lange unter dem Schlagwort ‚imitatio‘ ein Schlüssel für das Verständnis künstlerischer Produktion und Rezeption.⁵ Sie fügten sich als ‚top down‘-Konzepte von Kunstproduktion gut in die hegemoniale Vorstellung der westeuropäischen Quellenlandschaft und erhoben diese Quellen und Werke gleichsam zu kulturellen Fixpunkten und Modellen in einem fortschrittsgeleiteten Überbietungs-Wettstreit. Jede ‚neue‘ Quelle außerhalb des bekannten Nord-Süd-Transfergürtels wurde entsprechend zunächst an diesen etablierten Kriterien geprüft und einer Bewertung unterzogen, ausgehend von der selbstverständlichen Annahme, den Wert der Novität an westeuropäischen ‚Standards‘ messen zu können.

So erging es zunächst auch dem Spezial-Codex. Die Handschrift unbekannter Herkunft tauchte 1901 in einem Prager Antiquariat auf und geriet 1914 zum Objekt einer Wiener Dissertation von Dobroslav OREL.⁶ Seine Forschung war dabei von dem

3 August Wilhelm AMBROS, *Geschichte der Musik*. Hier Bd. IV: *Musik in Italien von Palestrina bis gegen 1650*. Leipzig 1878, S. 10.

4 Hierfür einschlägig: Fernand BRAUDEL, *Modell Italien 1450–1650*. Berlin 1999 (Übersetzung der französischen Ausgabe 1989).

5 Lorenzo Valla, *Inauguralrede vom 18. Oktober 1455 über ‚imitare – aemulare – superare‘*. Ediert von Silvia RIZZO, *Lorenzo Valla. Orazione per l'inaugurazione dell'anno accademico 1455–1456. Atti di un seminario de filologia umanistica*. Rom 1994; Pietro Bembo, *De imitatione*. Brief des Jahres 1512 an Giovan Francesco Pico, gedruckt 1530. Ediert in: *Le Epistole „De Imitatione“ di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*. Hg. von Giorgio SANTANGELO. Florenz 1954.

6 Dobroslav OREL, *Der Mensuralkodex Speciálník: Ein Beitrag zur Geschichte der Mensuralmusik und Notenschrift in Böhmen bis 1540*. Dissertation, Universität Wien, 1914. Vgl. zur kritischen Auseinandersetzung der tschechischen Musikwissenschaft mit ORELS Dissertation bereits Jaromír ČERNÝ, *Zur Frage der Entstehungs- und Verwandlungsprozesse des mehrstimmigen Repertoires in Böhmen*. In: *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*. Bologna 1987. Hg. von Angelo POMPILIO u. a., Bd. 1. Turin 1990, S. 168–174.

Impetus getragen, einem „böhmischen Nationalstil“ auf die Spur zu kommen, als Ergebnis des Valla'schen Fortschrittsparadigmas aus ‚imitare – aemulare – superare‘. OREL musste den Böhmen, die seiner Lesart zufolge mit Zentraleuropa ‚mitzuhalten‘ versuchten, abschließend eine schlechte Note im Fach Musik geben, waren doch die Stücke in böhmischer Sprache nach gängigen Kriterien recht simpel gehalten und fielen gegenüber dem Repertoire westeuropäischer Provenienz, das sich in dem Codex auch versammelte, qualitativ deutlich ab.⁷ Der Codex geriet aufgrund der politischen Wirren mit zwei Weltkriegen und dem Kalten Krieg sodann bis zum Beginn der 1990er Jahre in Vergessenheit. Seitdem sind seitens der tschechischen Musikwissenschaft mehrere Studien erschienen, die neben kodikologischer Grundlagenforschung zahlreiche Konkordanz-Nachweise zu zentraleuropäischen Quellen im Speciálník leisten konnten.⁸ Mit jedem Aufsatz wächst die Verwunderung über diesen merkwürdigen Codex, der so gar nicht zum Bild westeuropäischer Musik um 1500 passen will. Spätestens hier stellte sich die Frage, ob mit dieser Quelle oder unserem Bild von Musikgeschichte etwas nicht stimmt.

2 Der Codex Speciálník als ‚Sonderfall‘?

Der Speciálník enthält insgesamt knapp 300 Blatt Mensuralmusik – zusammen 228 mehrstimmige, bereits rhythmisch notierte Stücke in weißer Mensuralnotation –, sodann 11 Blatt Kirchenhymnen in älterer, noch lange in Böhmen üblicher Choralnotation, zwei weitere Blatt mit einem Index sowie ein letztes Blatt mit Mensuralmusik.⁹ Papier-, Schreiber- und Lagenuntersuchungen haben ergeben, dass der Codex zwischen 1485 und 1500 in vier Zeitabschnitten von fünf Schreibern notiert wurde,

⁷ „Die größte Entfaltung der Imitationskunst weisen [im Speciálník] besonders die Kompositionen *fremder Meister* auf, die in Böhmen geschätzt und beliebt waren“, OREL, Speciálník (wie Anm. 6), S. 61 (Hervorhebung im Original). Vgl. OREL, Speciálník, ab S. 248 (Kapitel: „Böhmische Komponisten und böhmische Kompositionen“).

⁸ Vgl. zur Forschungsgeschichte seit den 1990er Jahren ausführlich Lenka MRÁČKOVÁ, *Kodex Speciálník: Eine kleine Folio-Handschrift böhmischer Provenienz*. In: *Hudební věda* 39 (2002), S. 16–84, sowie DIES., *Patrem Yacten - Sanctus Elezanger. A Fragment of an Unknown Mass Ordinary from Codex Speciálník and its Milanese Context*. In: *Hudební věda* 43 (2006), S. 147–164; DIES., *Behind the Stage. Some Thoughts on the Codex Speciálník and the Reception of Polyphony in Late 15th-Century Prague*. In: *Early Music* 37 (2009), S. 37–48; DIES., *Codex Franus. A Mirror of the Musical Practice of the Bohemian Utraquist Church around 1500?* In: *Journal of the Alamire Foundation* 1 (2009), S. 79–88.

⁹ Die aktuellste kodikologische Tiefenerschließung des Speciálník stammt von Ian Rumbold und wurde im Rahmen des britischen AHRC-Projektes ‚PRoMS. The Production and Reading of Music Sources‘ erstellt. Den Hinweis darauf sowie überhaupt die Anregung, den Speciálník einmal genauer zu beleuchten, verdanke ich mit Prof. Dr. Thomas Schmidt einem der PRoMS-Projektleiter. Vgl. http://www.proms.ac.uk/object_part/103/ (02.07.2018). Ian RUMBOLD, *Hradec Králové, Muzeum Východních Čech, Knihovna, MS II A 7 (Speciálník Codex)*. In: *The Production and Reading of Music Sources. Mise-en-Page in Manuscripts and Printed Books Containing Polyphonic Music, 1480–1530*. Hg. von

die erste Phase enthält das Gros der Stücke und wurde vermutlich schon in den frühen 1490er Jahren beendet. Die späteren Nachträge sind Miszellen – die Quelle weist demnach eine recht klar umgrenzte Entstehungszeit auf und ist keine spätere Kompilation. Sie enthält eine große Anzahl lateinisch textierter Musik, darunter viele liturgische Werke. Dabei mischen sich utraquistische, calixtinische Texte, hussitische Lieder und katholischer (damit weitgehend auch utraquistisch verwendbarer) Ritus; biblische und humanistische Prosa stehen also dicht beieinander und verweisen auf mehrere Nutzungsoptionen. Sämtliche Musikgattungen der Zeit sind vertreten, von Messen und Motetten über das geistliche und weltliche Lied lateinischer und volksprachlicher Prägung, es existiert Musik von einheimischen neben jener von ausländischen Komponisten. Es gibt zweistimmige Lieder mit textlosen (daher möglicherweise) instrumentalen Vor- und Nachspielen sowie dreistimmige Lieder mit Text nur in einer Stimme, so dass auch hier eine instrumentale Version denkbar wäre.

Schaut man auf die Verbindungen, die der *Speciálník* nach aktuellem Kenntnisstand mit anderen europäischen Quellen aufweist, so existieren geistliche Kontrafakturen französischer Chansons und sein weltliches Repertoire auch in zentralen mitteleuropäischen Quellen (z. B. den oben erwähnten Trienter Codices oder dem Glogauer Liederbuch), so dass die Musik aus Burgund über Italien und Süddeutschland oder direkt aus Italien nach Böhmen gelangt sein könnte. Seit 1994 sind durch Prager Forschungen mehr als 100 konkordante Handschriften und über 25 konkordante Drucke belegt.¹⁰ Darunter befinden sich auch 12 Konkordanzen zu anderen bedeutenden Quellen böhmischer Mehrstimmigkeit, wie dem sog. Strahov-Codex.¹¹ Viele Werke der 1480er und 90er Jahre sind zudem in bedeutenden kleinformatigen Handschriften des deutschsprachigen Raumes vertreten – heute verwahrt in Berlin, Leipzig, München, Warschau –, in denen sie etwa zeitgleich notiert wurden.¹² Vor diesem Hintergrund kann der *Speciálník* – so würde eine überbietungsdynamische Argumentation lauten – problemlos mit einigen Hauptvertretern der zentraleuropäischen Überlieferungstradition ‚mithalten‘.

Thomas SCHMIDT und Christian Thomas LEITMEIR. Turnhout 2018, S. 349–395. Die Digitalisate des *Speciálník* sind komplett verfügbar unter: <http://www.manuscriptorium.com> (02.07.2018).

¹⁰ Vgl. dazu MRÁČKOVÁ, *Kodex Speciálník* (wie Anm. 8), sowie die Grundlagenforschung im Rahmen einer Magisterarbeit von Jitka PETRUSOVÁ, *Rozbor tzv. Speciálníku královéhradeckého* (rkp. II A 7 Muzea v Hradci Králové) s přihlédnutím k dalším hudebním pramenům z doby okolo r. 1500. Magisterarbeit, Karls-Universität, Prag 1994.

¹¹ Eine direkte Verwandtschaft der beiden Codices ist bislang umstritten, vgl. MRÁČKOVÁ, *Kodex Speciálník* (wie Anm. 8), S. 176, sowie (für einen Zusammenhang plädierend) Pavel GANCARCZYK, *Musica scripto. Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej*. Dissertation, Warschau 2001, S. 45ff.

¹² Vgl. Martin JUST, *Bemerkungen zu den kleinen Folio-Handschriften deutscher Provenienz*. In: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*. Hg. von Ludwig FINSCHER. München 1981, S. 25–43.

Über seine bunte, keiner klaren Programmatik folgende, nach bisherigem Untersuchungsstand keinem Stifter, Kloster oder regionalen Einzugsbereich eindeutig funktional zuordenbare Stückesammlung hinaus bietet der Codex indes noch eine weitere Sonderbarkeit: Er enthält Aufstockungen ein- und zweistimmiger Stücke aus regional nahen Cantionalia des gesamten 15. Jahrhunderts, beginnend mit Hinzukompositionen einer dritten Stimme zu insgesamt acht andernorts zweistimmig überlieferten Stücken¹³ – dabei wird nicht selten das bereits existierende Stimmenmaterial auch rhythmisch neu gefasst –, bis hin zu mehrstimmigen Fassungen einstimmiger Melodien aus dem Hohenfurther Kodex MS. 42 von 1410.¹⁴ Diese auf den ersten Blick ‚modernisierende‘ Auseinandersetzung mit Repertoire, deren Ergebnisse – zumindest nach bisherigem Kenntnisstand – nur im Speciálník überliefert sind, könnte gemäß des ‚imitare & superare‘-Denkmodells und in der 1914er-Lesart ORELS nun einem innerböhmischen Fortschrittsparadigma zugeschrieben werden, in dem sich das emphatische Ringen böhmischer Komponisten mit eigenen, älteren Werken zum Zwecke ihrer Überbietung dokumentiert. Indes scheint hier weniger ein rezeptions-, denn ein produktionsästhetisches Konzept von Variantenbildung zu greifen, denn das derart kreative Auseinandersetzen mit Repertoire beschränkt sich keineswegs auf eigene Werke, sondern entfaltet ein systematisches Eigenleben. Ja, es entsteht der Eindruck, als sei neben dem Konservieren einer breiten historischen Palette an Stilen und Werken ein zentrales Anliegen des Codex gewesen, tief in die Werkstatt von musikalischer Produktion selbst zu schauen. Das ist im Folgenden an ausgewählten Beispielen zu diskutieren.

Besonders sticht zunächst die Hinzukomposition einer fünften Stimme zu Antoine Brumels berühmtem Agnus Dei III-Satz aus der ‚Missa Ut re mi fa sol‘ heraus, eine Messe, die seinerzeit quasi noch mit feuchter Tinte nach Böhmen gelangt sein muss, ist sie doch nach aktuellem Kenntnisstand auf um 1500 datiert.¹⁵ Einer der Hauptschreiber des Speciálník hat nun auf den fol. 117v–118r die vier bekannten Stimmen übernommen und eine fünfte, reichlich ausgezierte, auf den ersten Blick eher harmonisierend denn melodisch angelegte Bassstimme ergänzt (vgl. Abb. 1). Die Stimme ist absolut eigenständig, sie orientiert sich weder an der hexachordalen Struktur des sechstönigen Soggettos im Cantus (oben links), noch an der existierenden Bassstimme (Akkoladen 3 und 4 auf der linken Seite), mit der sie allenfalls die sprunghafte Faktur teilt. Auch ignoriert die neue Stimme Brumels imitatorische Strukturen von

¹³ Das stellte bereits OREL in seiner Dissertation 1914 fest, vgl. OREL, *Speciálník* (wie Anm. 6), S. 76f.

¹⁴ Vyšší Brod – Hohenfurth, *Knihovna Cisterciáckého opatství Blahoslavené Panny Marie ve Vyšším Brodě* (= Zisterzienserabtei Vyšší Brod – Hohenfurth), MS. 42.

¹⁵ Teile existierten schon 1492/93 in Florenz (Florenz, *Biblioteca Nazionale Centrale*, MS. Banco Rari 229), gedruckt wurde die Messe komplett 1503 bei Petrucci in Venedig (‚Misse Brumel‘) und sodann weit verbreitet; für das Agnus III existiert eine bemerkenswerte Einzelüberlieferung, die die Bedeutung des Satzes untermauert: Verona, *Biblioteca Capitolare*, 757 (ca. 1500); Siena, *Biblioteca Comunale degli'Intronati*, K. I. 2 (ca. 1500); Bologna, *Civico Bibliografico Musicale*, Codex Q 18 (frühes 16. Jahrhundert).

Altus und Tenor (rechte Hälfte der Doppelseite). Hier – das wird rasch deutlich – liegt keine ‚imitare & superare‘-Versuchsanordnung vor; es wird weder versucht, zu imitieren, noch den vierstimmigen Satz Brumels, der für sich genommen als ‚vollendet‘ verstanden werden darf, zu übertrumpfen. Der Komponistenname fehlt auch. Vielmehr ist eine produktive, kreative, ja vielleicht sogar experimentelle Auseinandersetzung mit den Grenzen eines anspruchsvollen vierstimmigen Satzes zu beobachten. Dies zeigt sich auch daran, dass der Messsatz nicht textiert ist; er ist daher auch kaum für eine liturgische Verwendung, sondern gewissermaßen als kompositorische Studie notiert worden. Und selbst wenn man der Argumentation folgen wollte, dass der Codex von der utraquistischen, partiell volkssprachlichen Liturgie in Böhmen beeinflusst worden sei, die die lateinischen Formulare revidierte, so bliebe die Frage unbeantwortet, warum für die Verschriftlichung hier ausgerechnet ein Agnus ausgewählt wurde, das in der utraquistischen Messe doch grundsätzlich weggelassen wurde. Für diese Kompositionsstudie ist die liturgische Funktion ebenso nebensächlich wie der Umstand, dass die restlichen Messsätze Brumels im Speciálník fehlen, es also offenbar nicht darum ging, die Messe eines frankoflämischen ‚Meisters‘ komplett zu überliefern: Hier wurde kein westeuropäischer Urtext ‚nachgeahmt‘, sondern es galt, sich produktionsästhetisch mit der modernsten mehrstimmigen Musik auseinanderzusetzen, die um 1500 in Europa überhaupt greifbar war.

Ein umgekehrter Fall, das Weglassen einer Stimme, findet sich ebenfalls am Beispiel der ca. 1492/93 komponierten, ebenfalls also sehr frisch in den Speciálník teilübertragenen ‚Missa Je ne seray plus?‘ auf den fol. 139v–143r. Ob die Messe von Jacob Obrecht stammt, ist bislang ungeklärt. Im textierten, hier also liturgisch verwendbaren Gloria-Satz (fol. 140v–141r, vgl. Abb. 2) sind lediglich der kanonische Tenor (linke Seite, mit *signum congruentiae* für den zweiten Stimmeinsatz) sowie der Bassus (rechte Seite) notiert. Es fehlt die höchste Stimme des vierstimmigen Satzes, die allerdings auch schon im Original ein Zitat, und zwar aus einem französischen Rondeau von Phillipet des Pres darstellte, und die der Messkomponist übernommen und um die drei tiefen Stimmen ergänzt hatte. Im Speciálník fehlt nun diese Oberstimme im Gloria und Credo, nur das zuvor (fol. 139v–140r) notierte Kyrie enthält das Rondeau, ist also komplett vierstimmig. Man müsste demnach, um nach dem Kyrie die textreichen Sätze der Messe vierstimmig singen zu können, entweder über eine separate Quelle mit der fehlenden Oberstimme verfügt oder diese aus dem Gedächtnis dazu gesungen haben. Beides ist als Szenario nicht wirklich überzeugend, eher noch letzteres, sofern man eine sängerische Didaktik als Notationsabsicht vermutet. Vielmehr scheint auch für dieses Notat weniger das Dokumentieren eines werkhaften ‚status quo‘ zu gelten, an dem die Messlatte des Komponierens anzulegen war, sondern das Begreifen von zeitgenössischer Musik als Material, dem kreativ begegnet werden kann. Spätestens hier, wenn nicht schon beim oben erwähnten Agnus, bildet die Quelle keinen Musiktext für eine bestimmte liturgische Funktion, eine bestimmte institutionelle Praxis, einen bestimmten regionalen Gebrauchskontext oder einen bestimmten Adressaten und dessen Vorlieben ab, sondern zunächst einmal nur den musikalischen Text

Abb. 1: Antoine Brumel, Agnus Dei aus der ‚Missa Ut re mi fa sol‘, um 1500. In: Codex Speciálník, Königgrätz, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, Hr-7 II A7, fol. 117v–118r.

Abb. 2: Jacob Obrecht (?), Gloria aus der ‚Missa Je ne seray plus?‘, ca. 1492/93. In: Codex Speciálník, Königgrätz, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, Hr-7 II A7, fol. 140v–141r.

selbst. Über den Grund kann, da die Herkunft des *Speciálník* bislang unklar ist, nur spekuliert werden. Plausibel wäre im Falle des Gloria-Satzes erneut eine didaktische Verwendung, im Sinne einer kreativen Aufgabe, die fehlende Stimme selbst singend oder neu komponierend zu ergänzen.

Diese Überlegung, den *Speciálník* eher im Schul- und Lehrkontext, denn intellektuell-literarischen bzw. geistlich-kirchlichen Milieu im böhmischen Raum um 1500 anzusiedeln, erhält auch in zwei weiteren, in Quellen westeuropäischer Provenienz bislang nicht anzutreffenden Notaten im *Speciálník* zusätzliches Gewicht. Auf insgesamt vier Seiten wird ein mittelalterlicher Gloria-Tropus zu Marienfesten – ‚*Spiritus et alme*‘ – in zwei mehrstimmigen Versionen in Partitur ausgesetzt. Die direkt aufeinanderfolgenden Seiten, die mitten im Stück zum Umläutern zwingen, enthalten einmal eine dreistimmige, rhythmisierte Fassung in Mensuralnotation (fol. 270r–270v, vgl. Abb. 3, in der der Übersichtlichkeit halber beide Seiten gegenübergestellt sind), einmal eine vierstimmige Fassung in unrhythmisierter Choralnotation (fol. 271r–271v, vgl. Abb. 4; auch hier sind beide Seiten nebeneinander montiert). Die jeweilige Oberstimme ist eng an der mittelalterlichen, altrömischen Chormelodie des Tropus orientiert, also dem katholischen Ritus klar verbunden; sie wird allerdings unterschiedlich ausgeziert. Die hinzukomponierten Stimmen verfügen nach bisherigem Kenntnisstand über keine Vorbilder und sind somit als genuine Neuschöpfungen zu klassifizieren. Ihnen gehen im *Speciálník* einige böhmische Lieder voraus, es folgen geistliche Lieder zu Christi Geburt. Sie stehen also in keinem liturgischen Kontext eines Marienfestes – was ihre Verwendung in einem solchen freilich nicht ausschließt. Da die Tradition des ‚*Spiritus et alme*‘ den Tropus indes nie einzeln, sondern stets mit dem zugehörigen Mariengloria kennt¹⁶, kann man einen liturgischen Verwendungszweck im vorliegenden Fall zumindest anzweifeln.

Obwohl die beiden Notate auf den ersten Blick vollkommen unterschiedlich aussehen und auch musikalisch keinerlei Bezug zueinander aufweisen – außer, dass sie dieselbe altrömische Chormelodie um mehrere Stimmen ergänzen –, sind beide vom selben Schreiber A, dem Hauptschreiber des *Speciálník*, notiert.¹⁷ Das erschließt sich an Details wie der Schreibweise von *orphanorum* oder *gubernans*, aber auch an den Stimmenbezeichnungen zu Tenor oder Contratenor, um nur einige Beispiele zu nennen (vgl. die Unterstreichungen in Abb. 3 und 4). Ansonsten ist der Schreiber in der dreistimmigen Variante um größtmögliche Varianz in Text und Notentext bemüht. So verwendet er verschiedene „S“- , „P“- und „M“-Initialen, Ligaturen werden mal gesetzt, mal aufgelöst, Texte ausnotiert oder nur angedeutet wie bei ‚*Jesu Christe*‘ (vgl. die grauen Kästen in Abb. 3). Das wirkt beinahe wie ein Lerndiagramm. Die Notation

¹⁶ Vgl. dazu Bernhold SCHMID, *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. München 1988, sowie Christiane WIESENFELDT, *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts*. Stuttgart 2012, hier S. 102–106.

¹⁷ Vgl. dazu PETRUSOVÁ, *Rozbor tzv (wie Anm. 10)*, S. 29f., sodann RUMBOLD, *Hradec Králové (wie Anm. 9)*.

bildet dabei die zeitgemäße Form mit allen um 1500 üblichen Notentypen ab, dabei wird der klanglich innenliegende Contratenor als rhythmisch avancierteste Stimme bewusst herausgestellt – das klingende Ergebnis ist also durchweg polyphon, auch wenn eine vierte (Bass-)Stimme hier fehlt.

Dagegen wird in der zweiten, vierstimmigen Fassung nicht nur die Optik einer Choralnotation gewählt, sondern die syntaktischen Texteinheiten werden übersichtlich übereinandergesetzt, der Text ist nun ausformuliert, einheitlicher geschrieben, und die Musik ist homophon auf Zusammenklänge abgestimmt. Es erklingen Dreiklänge, manchmal Parallelen. Textverständlichkeit und Gleichklang stehen hier offenbar im Vordergrund, und obwohl eine exakte Rhythmisierung fehlt, ist die musikalische Umsetzung durch die syllabische Anordnung aller vier Stimmen gut möglich, man muss eben mitten im Stück einmal blättern. Diese zweite Fassung hat zudem zwei regionale Verwandte: 1. findet sich die Oberstimmenmelodie notengetreu im Hohenfurter Codex MS. 42 von 1410¹⁸, der aus dem Umfeld der Prager Universität stammt, 2. wurde die vierstimmige Fassung aus dem *Speciálník* nur wenige Jahre später, ca. 1505, in den sog. Franus-Codex in Königgrätz¹⁹ übertragen, und zwar exakt in derselben Partituranordnung, die nun als funktional klar spezifizierte Aufführungsgrundlage dient und von den üblichen Bestandteilen eines Marienglorias eingefasst ist. Es handelt sich also im *Speciálník* – der selbst vielleicht aus Prag stammt²⁰ – um eine vierstimmige Bearbeitung einer wohl Prager Melodiefassung (sodann in das 200 km entfernte Kloster Hohenfurth verbracht), die dann in über einen professionell angefertigten liturgischen Kodex in Königgrätz (100 Kilometer von Prag und 300 km von Hohenfurth entfernt) in die böhmische Liturgie Eingang fand. Doch während die zwei verwandten Quellen klaren Nutzungsoptionen zuzuordnen sind, bleibt der merkwürdige Befund im *Speciálník*. Denn unabhängig von den früheren oder späteren Funktionskontexten in Hohenfurth oder Königgrätz bleibt für die doppelte ‚Spiritus et alme‘-Konstellation im *Speciálník* festzuhalten, dass der Schreiber hier offenbar absichtlich zwei scharf kontrastierende Schreibtypologien von Textierung, Notation, musikalischer Ausformulierung und ggf. auch des Gebrauchskontextes gewählt hat, und dies vollkommen unabhängig von einem eigenen liturgischen Funktionszusammenhang.

Erneut weisen diese beiden Tropus-Aussetzungen – und dies noch deutlicher als in den beiden vorherigen Beispielen –, auf einen didaktischen, schulischen Kontext des *Speciálník* hin.²¹ Darauf könnte auch die in beiden Tropus-Beispielen fehlende

18 Eine besonders markante Abweichung des *Speciálník* zum römischen ‚Spiritus et alme‘ ist die Auszierung von ‚Primogenitus‘, die im Hohenfurter Codex (wie Anm. 14) identisch ist, vgl. dort fol. 116r–116v.

19 Königgrätz, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, MS. II A 6, fol. 16r–16v. Die Quelle ist digital unter <http://www.manuscriptorium.com> (02.07.2018) abrufbar.

20 So die Annahme von MRÁČKOVÁ, *Kodex Speciálník* (wie Anm. 8), S. 176.

21 Darüber, dass die Quelle möglicherweise schulischen Ursprungs sein könnte, hat bereits Martin HORYNA in seiner unpublizierten tschechischen Dissertation von 2008 spekuliert (Martin HORYNA, *Studia a edice k dějinám české hudby 15. a 16. Století*. Dissertation, Karls-Universität, Prag 2008).

Abb. 3: Gloria-Tropus ‚Spiritus et alme‘, 3-stimmig, polyphon, Mensuralnotation. In: Codex Specialník, Königgrätz, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, Hr-7 II A7, fol. 270r–270v.

Abb. 4: Gloria-Tropus ‚Spiritus et alme‘, 4-stimmig, homophon, Choralnotation. In: Codex Speciálník, Königgrätz, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, Hr-7 II A7, fol. 271r–271v.

Basstimme hindeuten – in beiden Fällen wird durch die klangliche Nähe zwischen den drei oder vier Stimmen besonderen Wert auf engmaschigen Zusammenklang gelegt. Möglicherweise bestand auch hier die Aufgabe für einen Schüler, den Bass zu ergänzen? In jedem Fall bildet die vierstimmige Fassung trotz ihrer älteren Choralnotation nicht – wie OREL dies 1914 allein satztechnisch deutete – einen „Übergangsstil zum geregelten Kontrapunkt“²² aus dem dreistimmigen Beispiel, quasi als archaisches Vorstadium zur modernen Polyphonie. Sie hat als Herausforderung immerhin eine Stimme mehr zu bewältigen und folgt einem anderen satztechnischen Strukturprinzip. Eine teleologische Argumentation, die auch dem ‚imitare & superare‘-Denkmuster zugrunde liegt, führt hier nicht weiter. Stattdessen scheinen auch hier zwei musikdidaktische Testumgebungen – notiert vom selben Schreiber – vorzuliegen, wie dieselbe Melodie einmal melodisch-polyphon im dreistimmigen, einmal harmonisch-homophon im vierstimmigen Verbund funktioniert, ergänzt durch absichtsvolle Variantenbildung in Notat, Text und Beschriftung. Erneut wird hier ein produktionsästhetisches Spektrum ausgeschritten, das unser Bild herkömmlicher Interpretationen und Erfahrungen aus Musik-Konzepten zentraleuropäischer Quellen signifikant weitet.

3 Abschließende Überlegungen

Man könnte diese Beispiele problemlos fortsetzen und damit möglicherweise mehr als nur einzelne Abschnitte des Codex in den Griff bekommen. Damit wäre an Überlegungen von Lenka MRÁČKOVÁ anzuschließen, die bereits die kreative kompositorische Auseinandersetzung mit Guillaume Dufays ‚Missa Ave Regina Celorum‘ sowie den frühen Messen Gaspar Weerbekes im Satzpaar ‚Patrem Yacten – Sanctus Elezanger‘ im Speciálník untersucht hat.²³ Auch Tom WARD hat bereits 2001 bezogen auf den Codex deutlich ausgesprochen, „that Bohemia was not just a passive recipient of music composed in other regions.“²⁴ Und möglicherweise hilft dieser didaktische Zugriff auch zu erklären, warum viele Messsätze im Speciálník untextiert sind, und warum ausgerechnet – was um 1500 eher ungewöhnlich ist – Credo-Sanctus-Paare aufgenommen wurden. Richtet sich der Blick eher auf diese strukturellen, kompositorischen und produktionsästhetischen Aspekte, denn auf die Frage nach Rezeption und Anverwandlung genuin zentraleuropäischen Repertoires, oder die bislang unbefriedigende Suche nach einem rahmenden Kontext der äußerst heterogenen

²² OREL, Speciálník (wie Anm. 6), S. 182.

²³ Vgl. MRÁČKOVÁ, Kodex Speciálník (wie Anm. 8).

²⁴ Tom WARD, Polyphonic Music in Central Europe. In: Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages. Hg. von Reinhard STROHM/Bonnie J. BLACKBURN. New York 2001, S. 191–243, hier S. 228; WARD vermutet, die Quelle gehöre möglicherweise – u. a. wegen der Inskription „sociorum“ bei einigen Messen – einer *literati*-Bruderschaft an, was mittlerweile als umstritten gilt, da die Bruderschaften erst seit den 1490er Jahren und für den Speciálník damit zu spät dokumentiert sind.

angelegten Quelle, verspricht dies einigen Aufschluss. Interessant wäre zum Beispiel eine nähere Analyse der Textunterlegungs-Strategien, denn im *Speciálník* wird mehrfach mit neuen, bislang unbekanntem Textvarianten gearbeitet. Das betrifft zum Beispiel die alternative Textierung in roter Tinte von Johannes Tourouts Marienmotette ‚Recordare virgo mater‘ (hier: ‚Sacerdotes incensum domini‘ mit einem Text für das Fronleichnamfest, fol. 196v–198r), deren Herausforderung in einer Neuverteilung der Silben bei gleichbleibender Notation und damit einer Umstrukturierung des textlichen Zeilenfalls besteht. Ausprobiert wurde dies im Cantus und ausgewählten Passagen des Altus und Tenor, der Bass bleibt indes unberührt. Und die Marienmotette ‚Virgo Dei Genitrix‘ erhält im *Speciálník* eine nachträgliche, nun schwarze Textunterlegung nur im Cantus von fremder Hand, wie man dieselben Worte nun anders unter die Noten legen kann (fol. 208v–209r). Ein solches Vorgehen ist ebenfalls als kompositorische Übung interpretierbar, denn begegnen solche Textvarianten sonst am ehesten in konfessionell unbeständigen Umgebungen, die liturgische Anpassungen und Korrekturen nötig machten, um die Musik weiter nutzen zu können, so unterscheiden sich die Varianten im vorliegenden Fall allenfalls künstlerisch, nicht aber funktional oder inhaltlich.

Der Codex *Speciálník* macht – so viel dürfte deutlich geworden sein – diverse Angebote, unser an frankoflämischer und italienischer Musik- und Kulturproduktion geschultes Bild von Musikgeschichte um 1500 zu überdenken oder mindestens substanziell zu ergänzen. Zunächst einmal, auf einer allgemeinen Ebene, wäre die Debatte von Zentrum und Peripherie, also die Annahme eines europäischen Nord-Süd-Korridors an Referenzwerken und Ereignissen, an denen alles andere quantitativ und qualitativ zu messen sei, zu vermeiden. Dass der *Speciálník* hunderte von Beziehungen zu anderen europäischen Quellen aller Art aufweist, macht ihn nicht zu einem Sonderfall an der europäischen Peripherie, sondern weitete – wenn man überhaupt in der dialektischen Heuristik von Zentrum und Peripherie verbleiben möchte – das Zentrum erheblich. Weiterhin zeigt der Fall *Speciálník*, dass sprachliche, nationale und soziale Grenzen im Falle der Musik nur bedingt geeignet sind, kulturgeographische Prägekräfte zu entwickeln, es sei denn, sie sind durch kirchliche oder weltliche Obrigkeiten vorgegeben. Der *Speciálník* ist quasi ‚demokratisch‘ verfasst: verschiedene Sprachen, Musikniveaus aller Art, liturgische und weltliche Musik, didaktische Motive: Hier wird keine ‚Hochkultur‘, kein exemplarisches Modell von Musik für einen bestimmten Adressaten vermittelt. Freilich ist die Beschäftigung mit Musik um 1500 keine Sache aller Menschen, hier darf man nach wie vor Bildung und eine gewisse soziale Herkunft voraussetzen. Indes ist im böhmischen Raum als einem Ereignisort einer proto-reformatorischen Bildungsidee der Hussiten schon vor dem Modell lutherischer Lateinschulen des mittleren 16. Jahrhunderts die Intention verbreitet, das Gemeindesingen in der Kirche und entsprechend sein Erlernen zu ermöglichen. Selbst wenn dies noch nicht institutionell breit aufgefangen werden konnte, zeigt eine Quelle wie der *Speciálník* eine zunehmende Bedeutung didaktischer Strategien der Auseinandersetzung mit Musik. Hier steht weniger das ‚Werk‘ an

sich und die Sorge um seine Lesbarkeit, Unversehrtheit und Aufführbarkeit im Fokus, als vielmehr der musikalische Text selbst als Möglichkeitsraum kompositorischen Experimentierens. Diese produktionsästhetische Argumentation, die uns zugleich einen erweiterten Musikbegriff anbietet, kann indes nur greifen, wenn der Speciálník aus seiner vermeintlichen Peripherie westeuropäischer Musik und damit der rein rezeptionshistorischen Nehmer-Perspektive herausgelöst wird. Um das Phänomen der Transgression von Grenzen am Beispiel des Speciálník adäquat einzuschätzen, müssen erst musikhistoriographische Grenzbilder transgressiert, also überschritten werden. Dies könnte schon damit beginnen, den Namen ‚Speciálník‘ abzulegen.