

Ars musica and its contexts
in medieval and early modern culture

edited by Paweł Gancarczyk

Warszawa 2016

Contents

INTRODUCTION	13
WSTĘP.....	17
EINLEITUNG.....	21
I. THEORY AND TEACHING OF MUSIC	
MICHAEL BERNHARD	
The <i>Tractatulus metricus de musica</i> in the Melk codex 950 of the year 1462	29
ANNA MARIA BUSSE BERGER	
Reforms notacyjne Francona z Kolonii: aprobata i sprzeciw	
Franco's notational reforms: acceptance and resistance	61
KLAUS-JÜRGEN SACHS	
Musica theorica und practica bei Gaffurio	73
ELŻBIETA ZWOLIŃSKA	
Melodie z rozprawy Wawrzyńca Korwina <i>Dialogus carmine & soluta oratione conflatus</i> i inne przykłady muzycznych komponentów humanistycznej sztuki wierszowania	
Melodies from the treatise <i>Dialogus carmine & soluta oratione conflatus</i> by Laurentius Corvinus and other examples of musical components of the humanist art of versification	87
BŁAŻEJ MATUSIAK OP	
Śpiewak, znawca muzyki i liturgista. Obraz kantora w pismach dominikańskich XIII wieku	
Singer, music theorist and liturgist. Depiction of the cantor in 13th-century Dominican sources	105

CONTENTS

JAKUB KUBIENIEC

Nauka *muzyki choralnej* u Panien Staniąteckich w XVIII wieku

The learning of *musica choralis* at the Benedictine Nuns Abbey of Staniątki

in the 18th century 117

ZOFIA DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA

Fundamentum (1538) z *Tabulatury Jana z Lublina* i jego porządek tonalny

The *Fundamentum* (1538) from *Joannes of Lublin's Tablature* and its tonal order 131

II. WORKS AND REPERTORIES

BARBARA HAGGH-HUGLO

Libelli, compilations of hagiography, and *officia propria*: neglected but useful

sources of liturgy and music 153

KONSTANTIN VOIGT

Accumulating intertextual meaning through sound: the offertory *Ascendens*

Ihesus from the Codex Calixtinus and its model chant *Stetit angelus*. 171

DAVID HILEY

From the Danube to the Vistula: observations on manuscript 1304 of

the Muzeum Narodowe in Warsaw, a South German breviary of

the early thirteenth century 185

ÁGNES PAPP

Syllabisch *versus* neumatisch. Archaisierung und Reduzierung

in der Theorie und Praxis der *Differentiae*? 205

GÁBOR KISS

Quem celestis armonia... Recent data on a St Stephen Alleluia

and on the Hungarian-Polish relationships. 223

ZSUZSA CZAGÁNY

Böhmische „Zutaten“ im Waradiner Sequentiar. 237

LENKA HLÁVKOVÁ

Credo settings in *cantus fractus* in Bohemian sources. A preliminary report on

a neglected *ars nova* repertory. 247

CONTENTS

PAWEŁ GANCARCZYK

Probitate eminentem / Ploditando exarare Petrusa Wilhelmiego de Grudencz

– środkowoeuropejska inkarnacja motetu izorytmicznego

Probitate eminentem / Ploditando exarare by Petrus Wilhelmi de Grudencz:

a Central-European incarnation of isorhythmic motet 255

ALEXANDER RAUSCH

Hymnen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit für die Verehrung

des Hl. Grabtuchs und der Veronika 271

AGNIESZKA LESZCZYŃSKA

Różne oblicza Zuzanny. O nadbałtyckich losach Orlandowej chanson

Different faces of Susanna: Orlando's *Susanne un jour*

in the Baltic Sea region 283

III. CULTURAL AND BIOGRAPHICAL CONTEXTS

PIOTR SKUBISZEWSKI

Dawid i Hieronim na oprawie Psalterza Dagulfa

David and Jerome on the cover of the Dagulf Psalter 299

TADEUSZ JURKOWLANIEC

Zur Ikonographie der Tannhäuserminiatur. 329

SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK

Music and magic: from the teaching of Évrart de Conty 349

CHRISTIAN THOMAS LEITMEIR

Words for music, words about music. Salomon Frenzel von Friedenthal's

epigrams as source for music history 367

BARBARA EICHNER

A new light on the biography of Johannes Nucius. 395

BERNHOLD SCHMID

„ex Scholâ ter plagio sublatus est“. Einige unbeachtete Sekundärnachweise

zur Biographie Orlando di Lassos. 409

CONTENTS

GRAŻYNA JURKOWLANIEC

- Palestrina's motet, letter from Carlo Borromeo and engraving by Tomasz Treter:
Andrew Báthory's souvenirs from his first Roman sojourn 419

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

- Cantiones sacrae* (RISM 1602¹) z dedykacją Ferdinanda di Lasso
dla Zygmunta III Wazy. Prezent nie na czasie?
Cantiones sacrae (RISM 1602¹) with Ferdinand di Lasso's dedication to Sigismund III Vasa.
Un untimely gift? 439

IV. CONCEPTS AND PROBLEMS OF HISTORIOGRAPHY

KAROL BERGER

- Pięć tez o kanonie: próba pojęciowego objaśnienia
Five canonic theses: an attempt at a conceptual clarification 461

STANISLAV TUKSAR

- National music history vs. history of musical regions and centres:
the case of Croatia 467

RYSZARD WIECZOREK

- Chybiński i Bessler. Przyczynek do polsko-niemieckich kontaktów naukowych
w okresie II Rzeczypospolitej
Chybiński and Bessler. Contribution to Polish-German scientific contacts
in the Second Polish Republic 485

VJERA KATALINIĆ

- Musical Classicism in the recent historiographical research in Croatia
(and a case study) 501

PUBLICATIONS OF ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA 515

CONTRIBUTORS 524

INDEX OF NAMES 531

ZSUZSA CZAGÁNY
Budapest

Böhmische „Zutaten“ im Waradiner Sequentiar*

Das Waradiner Sequentiar gehörte einst zum Bestand jener grossformatigen Prachtkodizes, die vermutlich von Johannes (Ján) Filipecz, dem aus Mähren gebürtigen Bischof von Várad (Waradinum, Grosswardein, Oradea im heutigen Rumänien) in Böhmen bestellt, doch für den liturgischen Gebrauch in der Waradiner Kathedrale im Südosten des mittelalterlichen Ungarns vorgesehen wurden. Die in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstandene Reihe grossformatiger, illuminiertes und mit böhmischer Choralnotation ausgestatteter Handschriften¹ ist heute lediglich durch vereinzelte Bruchstücke dokumentiert. Im Gegensatz zum Waradiner Antiphonar, von dem etwa ein Drittel des ursprünglichen Bestandes vorliegt,² lässt sich die Existenz der Waradiner Messhandschriften (Graduale, Sequentiar und Kyriale) nur durch sekundäre

* Folgender Aufsatz wurde im Rahmen des Projektes NK 104426 des National Research, Development and Innovation Fund (früher: Ungarischer Förderungsfonds der wissenschaftlichen Forschung – OTKA) vorbereitet.

¹ Die Entstehung der Handschriften dürfte mit der Amtszeit des Bischofs Filipecz zwischen 1477 und 1490 zusammenfallen.

² Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár (Schatzkammer und Bibliothek der Diözese), ohne Sign. Zur Provenienzbestimmung, weiteren Fragmenten sowie Hypothesen über das Schicksal des Antiphonars in der Frühneuzeit vgl. Janka Szendrei, „A Zalka Antiphonale provenenciája“ [Die Provenienz des „Zalka“ Antiphonars], *Zenetudományi Dolgozatok 1988*, hrsg. von László Felföldi und Katalin Lázár, Budapest 1988, S. 21–32; Kinga Körmeny, „Az ún. Zalka Antiphonale töredékei“ [Fragmente des „Zalka“ Antiphonars], *ibid.*, S. 33–40; Zsuzsa Czagány, „Töredék, kódex, rítus, hagyomány. A Zalka Antifonále győri és modori töredékeinek tanúsága“ [Fragment, Kodex, Ritus, Tradition. Erschliessung der Fragmente des „Zalka“ Antiphonars in Győr und Modra], *Zenetudományi Dolgozatok 2011*, hrsg. von Gábor Kiss, Budapest 2012, S. 123–141; eadem, „Rukopis na hranici kultúr: Antifonár varadinskej katedrály z konca 15. storočia“ [An der Grenze zweier Kulturen. Das Antiphonar der Kathedrale von Grosswardein aus dem späten 15. Jahrhundert], *Vedy o umeniach a dejiny kultúry*, hrsg. von Ivan Gerát, Adam Bžoch u. a., Bratislava 2013, S. 131–142.

Berichte der im 16–17. Jahrhundert verfassten Inventare der Kathedrale in Várad sowie durch einige vereinzelt auftauchende Fragmente bestätigen.³ Die Zahl dieser Bruchstücke ist sehr gering trotz der Tatsache, dass die intensive Fragmentenforschung der letzten Jahre sowohl in Ungarn⁴ als auch in der Slowakei⁵ zu wichtigen Entdeckungen auf diesem Gebiet führte.⁶

Die erhaltenen Fragmente des Waradiner Graduale und Sequentiars sind demnach von grösster Bedeutung, sie repräsentieren ja die einzige bisher bekannte Primärquelle der mittelalterlichen Messliturgie der Waradiner Kathedrale. Das auf diese Weise überlieferte Material ist natürlich zu schmal, um dadurch die Zusammensetzung, Struktur oder melodische Physiognomie des Repertoires untersuchen zu können. Anhand einer analogen Untersuchung des überlieferten Bestandes der Waradiner Offiziumshandschriften⁷ ist es jedoch zu vermuten, dass der Messritus der Waradiner Kathedrale grundsätzlich der zentralen ungarischen *Consuetudo Strigoniensis* folgte, an bestimmten Stellen der Liturgie aber von dieser abweichende eigene Lösungen

³ Nach heutigem Wissensstand gibt es kein historisches Dokument mit einer eindeutigen Beschreibung der Waradiner Chorbücher. Überliefert sind jedoch mehrere Inventare aus dem 16. Jahrhundert, die im Allgemeinen über den Bestand, liturgische Geräte, Paramente und auch Handschriften der Kathedrale berichten. Vgl. Vince Bunyitay, *A váradi püspökség története alapításától a jelenkorig* [Geschichte des Grosswardeiner Bistums von seinen Anfängen bis zur Gegenwart], Bde. I–III, Nagyvárad 1883–1884, Bd. III/10, S. 76–102; idem, *A váradi püspökség története* [Geschichte des Grosswardeiner Bistums], Bd. IV, *A váradi püspökség a száműzetés s az újjraalapítás korában (1566–1780)* [Das Grosswardeiner Bistum in der Epoche der Verbannung und der Neugründung 1566–1780], Debrecen 1935, S. 17, 50; Árpád Mikó und Antal Molnár, „A váradi középkori székesegyház kincstárának inventáriuma (1557)“ [Das Inventar der Schatzkammer der mittelalterlichen Kathedrale von Várad (1557)], *Művészettörténeti Értesítő. Zeitschrift der Ungarischen Gesellschaft für Archäologie und Kunstgeschichte* 52 (2003) Nr. 3–4, S. 303–318.

⁴ Tätigkeit der Forschungsgruppe „Fragmenta Codicum“ im Rahmen der Res Libraria Hungariae der Ungarischen Nationalbibliothek in Budapest.

⁵ Eva Veselovská, *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*, Bd. II, Bratislava 2006, Fragmente der Waradiner Handschriften: Nr. 76, 88, 115; eadem, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*, Bd. I, Bratislava 2008, Fragmente der Waradiner Handschriften: Nr. 7, 10, 26–29, 33, 34, 54, 55, 60–63; Zsuzsa Czagány, „Certamen magnum. A Zalka antifonále két töredéke“ [Certamen magnum. Zwei Fragmente des „Zalka“-Antiphonars], *Magyar Egyházzene* 18 (2010/2011), S. 349–352; eadem, „Töredék, kódex, rítus, hagyomány“ (siehe Anm. 2), S. 123–141.

⁶ Die Beschreibung der erhaltenen Fragmente des Waradiner Graduals und Sequentiars bei Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notierte Quellen des ungarischen Mittelalters], Budapest 1981 (Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 1), Nr. F 23–26, 71, 83, 84, 88, 109, 233, 296, 365, 457, 490, 566, 567, 609, 610–613, 647, 648, 653, 654; András Vizkelety (Hrsg.), *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Győr*, Budapest 1998 (Fragmenta et codices in bibliothecis Hungariae III), Nr. 85, 86, 90. Unserer Ansicht nach gehört das unter den Antiphonarfragmenten erwähnte Fragment Nr. 64 ebenfalls zum ursprünglichen Graduale.

⁷ Budapest, Universitätsbibliothek, Cod. Lat. 104 (*Breviarium*, 15. Jh.); Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8247 (*Breviarium Waradiense*, 1460). Eine Übersicht über das Repertoire des Waradiner Offiziums in: Andrea Kovács, *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae*, Bd. VII/A, B, *Transylvania – Várad (Temporale, Sanctorale)*, Budapest 2010.

entwickelte. Da das Corpus der Messliturgie des *Graduale Waradiense* nicht erhalten geblieben ist, kann diese allgemeine Feststellung nicht mit den Argumenten aus Erschliessung des vollständigen liturgisch-musikalischen Bestandes unterstützt werden. Wir müssen uns mit einer notwendigerweise stichprobenartigen Prüfung der erhaltenen Angaben, d. h. mit der Untersuchung der zufällig überlieferten Fragmente begnügen.

Vier der insgesamt elf bisher bekannten Fragmente der Waradiner Messhandschriften enthalten Sequenzen. Sie gehören einer Gattung an, die naturgemäss weniger dazu geeignet ist, eine liturgische Tradition in ihren Grundlagen, ihrer Vollständigkeit und Vielfalt darzustellen, wie die klassischen Gattungen des gregorianischen Chorals. Sie dient aber als Mittel zur Erkenntnis, aus welchen Richtungen und aus welchem Umkreis jene Tendenzen gekommen sind, die das heimische liturgische Corpus, wenn auch nur für eine kurze Zeit, beeinflusst haben. Obwohl die auftauchenden Gesänge nicht unbedingt von einer lang anhaltenden, tief verwurzelten kulturgeschichtlichen Verbindung zeugen, sind sie dennoch als mannigfaltige, für die Forschung aufschlussreiche Schlaglichter von Wechselbeziehungen zwischen Zeitperioden, Institutionen und Einzelpersonen anzusehen.

Neben dem mindestens zweibändigen Antiphonar und vermutlich ebenfalls zweibändigem Graduale ist anzunehmen, dass das Sequentiar ursprünglich als ein separater Band der Reihe der Waradiner Prunkhandschriften verfasst wurde.⁸ Betrachtet man die Maße sowie die funktionelle Bestimmung des Chorbuches, dürfte die Zahl der eingetragenen Sequenzen etwa 70 bis 80 betragen haben. Von diesem gewaltigen Material waren bis vor kurzem lediglich Fragmente von fünf Sequenzen bekannt. Im Rahmen der neuerlich in ungarischen und slowakischen Archiven durchgeführten Forschung wurden Fragmente mit zwei weiteren Sequenzen identifiziert. Die Zahl der zur Zeit bekannten Gesänge des Waradiner Sequentiars liegt somit bei sieben. Diese sind in Tabelle 1 aufgelistet.

Tabelle 1. Überlieferte Sequenzen des Waradiner Sequentiars.

Sequenz	Fest	Bibliothek, Signatur
<i>Exultent filie Syon</i>	commune unius virginis	Győr, Xántus János Museum, 54.1.4.
<i>Psallat ecclesia</i>	dedicatio ecclesiae	Győr, Xántus János Museum, 54.1.4.
<i>Lauda Syon Salvatorem</i>	Corpus Christi	Budapest, Ungarische Nationalbibliothek, Inkunabelsammlung, Inc. 442

⁸ Es ist allerdings ebenfalls nicht auszuschliessen, dass das Sequentiar als selbständiger Teil im zweiten Band des ursprünglichen Graduale untergebracht wurde.

<i>Uterus virgineus</i>	commune BMV	Budapest, Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, T 300
<i>Decet huius cunctis horis</i>	Visitatio BMV	Sárospatak, Bibliothek der wissenschaftlichen Sammlungen des Reformierten Kollegiums, 1043; R 195
<i>Mittit ad virginem</i>	commune BMV	Bratislava, Staatsarchiv, Außenstelle Modra, 5194
<i>Ave virginalis forma</i>	commune BMV	Győr, Schatzkammer und Bibliothek der Diözese, ohne Sign., fol. 318r-v

Stellt man statt historisch-stilistischer Kriterien lediglich den Gesichtspunkt der Verbreitung und Transmission der Sequenzen in den Vordergrund, so sind in diesem knappen Repertoireausschnitt zwei Schichten voneinander zu trennen: die klassische Notkersche Sequenz zum Kirchweihfest *Psallat ecclesia*,⁹ die ebenfalls archaische, dem *commune virginum* angehörende Sequenz *Exultent filie Syon*,¹⁰ sowie das der zweiten Epoche der Sequenzdichtung angehörende *Lauda Syon Salvatore*¹¹ für die Fronleichnamsmesse repräsentieren den europaweit verbreiteten Grundbestand liturgischer Prosen. Die böhmische, im 14. Jahrhundert von Johannes von Jenstein verfasste Sequenz *Decet huius cunctis horis* zum Fest Mariä Heimsuchung gehört ebenfalls zu den – zumindest im mitteleuropäischen Raum – überall gepflegten Gesängen.¹² Die restlichen drei Sequenzen zeigen dagegen einen engeren Verbreitungsradius. Die hauptsächlich in deutschen und böhmischen Quellen überlieferte Prosa *Uterus virgineus* kommt in der mittelalterlichen ungarischen Tradition nur selten vor: ihre einzigen Quellen sind das 1480 geschriebene *Missale Posoniense*, sowie das 1463 datierte Graduale des Franciscus de Futhak,¹³ dessen umfangreiches und heterogenes Sequentiar in der eher bescheidenen Ausstattung ungarischer Prosarien einen Ausnahmefall darstellt.¹⁴ *Ave virginalis forma*, wie es in einem vor kurzem erschienenen Aufsatz ausführlich besprochen wurde,¹⁵ ist auf dem letzten, ursprünglich nicht dorthin gehörenden Folio

⁹ *Analecta Hymnica Medii Aevi*, hrsg. von Guido Maria Dreves, Clemens Blume und Henry Marriott Bannister, 55 Bde., Leipzig 1886–1922 [im Weiteren „AH“], 53, 247; Benjamin Rajeczky, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*, Bd. I, *Hymni et Sequentiae*, zweite überarbeitete Auflage, Budapest 1976 [im Weiteren „MH“], I.30. Neueste Übersicht über das ungarische Sequenzenrepertoire bei Andrea Kovács, „A középkori magyar sequentionale“ [Das mittelalterliche ungarische Sequentiar], *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára / Essays in honour of Mária Prokopp*, Budapest 2009, S. 359–367.

¹⁰ AH 50, 271; MH I.15.

¹¹ AH 50, 385; MH II.52.

¹² AH 48, 391; MH II.35.

¹³ Istanbul, Topkap Seray, 2429.

¹⁴ AH 54, 248; MH II.18; Kovács, „A középkori magyar sequentionale“, S. 362.

¹⁵ Zsuzsa Czagány, „A Zalka Antifonále utolsó lapja“ [Das letzte Blatt des „Zalka“-Antiphonars], *Tükröződések. Festschrift für Mária Domokos*, hrsg. von Olga Szalay, Budapest 2012, S. 503–513.

des Antiphonale Waradiense überliefert.¹⁶ Nach bisherigen Erkenntnissen ist es die einzige Aufzeichnung der Sequenz aus dem mittelalterlichen Ungarn. Die von Jacobus von Mühldorf verfasste Komposition erfreute sich auf süddeutsch-österreichischem Gebiet ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts einer grossen Beliebtheit und hat auch in die böhmische Überlieferung Eingang gefunden.¹⁷ Vermutlich durch böhmische Vermittlung – im Einklang mit der kulturgeschichtlichen Orientierung des Bischofs Filipecz – gelangte sie ins Waradiner Sequentiar.

Unter den sieben Gesängen des untersuchten Sequentiar-Torsos finden sich demnach zwei Sequenzen, die nahezu als Fremdkörper inmitten der mittelalterlichen ungarischen Choraltradition erscheinen, und vom Einfluss eines breiteren zentraleuropäischen (süddeutsch-böhmischen) Umkreises zeugen. Die Zahl dieser „Fremdlinge“ hat sich überraschend erhöht, als im Bestand der vor kurzem im Archiv der slowakischen Stadt Modra aufgefundenen Fragmente des Waradiner Antiphonars¹⁸ sich bei näherer Untersuchung eine von diesen als ein weiteres Fragment des Sequentiars erwiesen hat.¹⁹ Obwohl die hier überlieferte Sequenz *Mittit ad virginem* zum europäischen Grundbestand gehört und auch in den meisten ungarischen Handschriften einen festen Platz hat, verdient sie dennoch besondere Aufmerksamkeit.

Mittit ad virginem gehört zu den um die Wende des 11–12. Jahrhunderts entstandenen Sequenzen des Übergangsstils. Sie wurde auf französischem oder englischem Boden verfasst, und fand überall in Europa rasche Verbreitung.²⁰ Entsprechend ihrer Thematik – im Mittelpunkt der Narration steht die Verkündigung an Maria mit direktem Wortwechsel zwischen Gott und Gabriel bzw. dem Erzengel und der heiligen Jungfrau – taucht sie in den Handschriften an zwei liturgischen Stellen auf: entweder am Fest Annuntiatio BMV oder in der Adventszeit. In zahlreichen Prosarien wird sie unter der Rubrik „de beata virgine in adventu“ an die Spitze der Sequenzenreihe gestellt, sie kann aber ebenso unter den im Anhang von Messhandschriften aufgelisteten Mariensequenzen eingereiht sein. *Mittit ad virginem* gehörte auch im mittelalterlichen Ungarn zu den beliebtesten Sequenzen: sie wurde in Quellen aller drei ungarischen Ritusgebiete sowohl in deren Zentren als auch an der Peripherie

¹⁶ Bei der Restaurierung des Antiphonars in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde dieses Blatt irrtümlich zum erhaltenen Handschriftentorso gebunden; vgl. *ibid.*

¹⁷ AH 54, 243, 379–382.

¹⁸ Vgl. dazu die in Anm. 2 und 5 angeführte Literatur.

¹⁹ Bratislava, Staatsarchiv, Außenstelle Modra, Sign. 5194; siehe Veselovská, *Catalogus fragmentorum* (siehe Anm. 5), Nr. 60. An dieser Stelle möchte ich Dr. Eva Veselovská vom Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften sowie Herrn Juraj Turcsány, dem Leiter des Archivs in Modra für die Ermöglichung der Erforschung der Fragmente in Modra danken.

²⁰ AH 54, 191.

aufgenommen.²¹ In ungarischer Übersetzung²² wurde sie Teil des Standardrepertoires der späteren protestantischen Graduale,²³ und findet sich – in einer bearbeiteten bzw. gekürzten Fassung – auch in den volkssprachigen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts.²⁴ Es handelt sich also um einen verbreiteten, durch das ganze Mittelalter bis in die Neuzeit gepflegten Gesang, der – zumindest in seiner auf dem Waradiner Fragment erhaltenen Gestalt – trotzdem den seltenen ritusfremden Erscheinungen des spätmittelalterlichen ungarischen Choralrepertoires zuzuweisen ist.

Im Kommentar zu ihrer 1993 veröffentlichten Ausgabe des um die Wende des 15–16. Jahrhunderts verfassten *Graduale Strigoniense* des Kardinals Tamás Bakócz machte Janka Szendrei darauf aufmerksam, dass der Text der Sequenz *Mittit ad virginem* in den ungarischen Choralhandschriften nicht einheitlich überliefert ist: das Strophenpaar „Cuius stabilitas / Sed dator venie“ erscheint in den Quellen nur sporadisch.²⁵ Nach der eingehenden Untersuchung des Waradiner Fragments und der Erscheinungsformen der Sequenz in sämtlichen ungarischen Kodizes kann Szendreis zutreffende Feststellung durch eine weitere Beobachtung ergänzt werden.

Unabhängig von der Präsenz oder Absenz des erwähnten Strophenpaars zeigen die ungarischen Messhandschriften ein einheitliches Verfahren, in dem sie die Sequenz konsequent mit der Strophe „Qui nobis tribuat peccati veniam, reatus delet et donet patriam in arce siderum“ enden lassen. Eine einzige Quelle weicht von dieser Praxis ab: das im beginnenden 16. Jahrhundert verfasste Graduale Wladislai²⁶ fügt dem Text „[...] in arce siderum“ eine weitere Strophe hinzu, und schliesst die Sequenz mit folgendem gebetartigem Anruf:

Pro nobis filium
ora sanctissima,
ut post exilium
fruamur gloria,
sanctorum omnium.

²¹ MH II.42; Kovács, „A középkori magyar sequentionale“, S. 360.

²² *Küldé az uristen hűségés szolgálait, bzw. Bocsátá az Szűzhöz nem minden angyalát.*

²³ Vgl. Anikó Tóth, *Sequentiák a protestáns graduálokban* [Sequenzen in den protestantischen Gesangbüchern], Dissertation, Liszt Ferenc Musikuniversität, Budapest 2011.

²⁴ Géza Papp, *A XVII. század énekelt dallamai* [Gesungene Weisen des 17. Jahrhunderts], Budapest 1970), Nr. 149/a. Von Interesse ist die Beobachtung von Géza Papp, laut der die deutschen und böhmischen Gesangbücher nicht nur die gekürzte Fassung, sondern auch die vollständige ursprüngliche Choralweise enthalten.

²⁵ Janka Szendrei (Hrsg.), *Graduale Strigoniense* (s. XV/XVI), Budapest 1993 (Musicalia Danubiana 12), Bd. I, S. 79.

²⁶ Esztergom, Bibliothek der Kathedrale, Ms. I.3.



Abbildung 1. *Graduale Wladislai*, fol. 378r.



Abbildung 2. Fragment des Waradiner Sequentiars in Modra (Sign. 5194, recto).



Abbildung 3. Fragment des Waradiner Sequentiars in Modra (Sign. 5194, verso) mit der Schlussformel „Pro nobis filium ora“.

Durch einen besonderen Glücksumstand enthält das in Modra gefundene Fragment des Waradiner Sequentiars ebenfalls diese seltene, mit der Schlussformel „Pro nobis filium ora“ versehene Variante der Sequenz *Mittit ad virginem* (Abbildung 3).

Stellt man die Versionen des Graduale *Wladislai* und des Waradiner Fragments nebeneinander (vgl. Abbildungen 1–3), fällt deren vollständige melodische Übereinstimmung auf. Dies ist umso wichtiger, als die Sequenzenmelodie in den mittelalterlichen ungarischen Handschriften in zwei Varianten überliefert wurde. Die Unterschiede sind zwar gering, sie erscheinen aber konsequent an bestimmten Stellen des Melodieverlaufs, und sind mit bestimmten Quellengruppen verbunden.

Sed ad- mi-ra- bi- lem. Con- si- li a- ri- um hu- ma- ni ge- ne- ris

Notenbeispiel. Melodische Varianten der Sequenz *Mittit ad virginem*.

Betrachten wir nun jene Melodieabschnitte, die auf der Recto-Seite des Waradiner Fragments erhalten sind (vgl. Notenbeispiel), ist es klar, dass die zentralen ungarischen, den Ritus von Esztergom repräsentierenden Quellen die Variante der 1. Zeile, diejenigen der peripheren (hauptsächlich östlichen) Gebiete wiederum die Variante der 2. Zeile überliefern. Diese letztere findet sich auch im *Graduale Wladislai*. Das Waradiner Fragment verzeichnet ebenfalls die „periphere“ Version der Sequenz mit einem Unterschied: die in sämtlichen ungarischen Handschriften im 6. (F-) Modus aufgezeichnete Melodie wird in Quinttransposition (auf C) eingetragen (vgl. Notenbeispiel, 3. Zeile).²⁷

Die Sequenz *Mittit ad virginem* trägt stilistische Merkmale der spätmittelalterlichen Melodiegestaltung: Elemente des klassischen 5. und 6. Modus schmelzen zusammen, der ursprünglich bescheidene Ambitus des *tritus* wird ausgedehnt, die dur-hafte Melodik auf den Dreiklang bezogen. Die Schlüsseltöne nehmen an Bedeutung zu und antizipieren zukünftige tonale Strukturen, die Strophen werden durch stereotype, den Grundton von

²⁷ Zu ähnlichen Ergebnissen gelangte Gábor Kiss bei seinen neuesten, am vollständigen Repertoire der Messgesänge der ungarischen Handschriften durchgeführten analytischen Untersuchungen. Vgl. Gábor Kiss, „Késő középkori periférikus miseforrásaink és az esztergomi hagyomány“ [Die spätmittelalterlichen ungarischen Messquellen der Peripherie und die Tradition von Esztergom], *Zenatudományi Dolgozatok „In memoriam Dobszay László“*, hrsg. von Gábor Kiss, Budapest 2012, S. 49–81; idem, „Az Ulászló-graduale utóélete az újabb kutatások fényében“ [Das Nachleben des *Graduale Wladislai* im Lichte der neueren Forschung], *Magyar Egyházzene* 20 (2012–2013), S. 315–322.

beiden Seiten stärkende „Kadenzformeln“ abgeschlossen. Diese Art von Melodik, die sich in den westlichen Teilen Europas ab dem 12–13. Jahrhundert entfaltete, gelangte im 14. Jahrhundert in den mitteleuropäischen Raum, wo sie die Komposition bestimmter Gattungen der Messe und des Offiziums (Reimoffizien, Ordinariumsgesänge, Alleluja-Sätze, Sequenzen) entscheidend beeinflusst hat.²⁸ Der neuartige dur-hafte F-Modus wurde öfters auf C transponiert. Die Transposition war selbstverständlich auch im Bestand der klassischen Choralgesänge des 5. und 6. Modus wohl bekannt; meistens finden sich praktische Gründe für eine Verlegung, in zahlreichen Fällen bleibt sie aber ohne erkennbare Erklärung. Bei *Mittit ad virginem* scheint aber die Sache anders zu liegen. Aufgrund einer im breiten zentraleuropäischen Umkreis durchgeführten Quellenuntersuchung sind wir der Meinung, die Wahl der Transposition gehört sozusagen zum Identitätsausdruck der jeweiligen melodischen Tradition. In den mittelalterlichen ungarischen Handschriften wird die Sequenz ausnahmslos in der F-Lage des *tritus* aufgezeichnet: in dieser Redaktion findet sie sich auch im *Graduale Wladislai*, der einzigen ungarischen Quelle, die auch die fremde Abschlussstrophe „Pro nobis filium ora“ überliefert (vgl. Abbildung 1). Das Waradiner Fragment enthält dagegen die Sequenz in der transponierten C-Lage (Abbildungen 2–3), die für böhmische Handschriften bezeichnend ist. Dieselbe Variante findet sich u. a. im Franus Kantonale von 1505,²⁹ in dem um wenige Jahre später verfassten *Graduale* aus Mladá Boleslav,³⁰ aber auch in dem um 1530 in der Werkstatt des Jan Táborský entstandenen *Graduale*.³¹ Sämtliche aufgezählten Quellen enthalten nicht nur die Sequenz in ihrer transponierten Lage, sondern ebenso die Abschlussstrophe „Pro nobis filium ora“. Die Waradiner Fassung der Sequenz *Mittit ad virginem* stimmt eindeutig mit jener der böhmischen Kodizes überein.

Das Waradiner Fragment hat eine sowohl textlich als auch musikalisch besondere Variante der Sequenz *Mittit ad virginem* überliefert. Die auf breiter zentraleuropäischer Quellenbasis durchgeführte Untersuchung hat, ähnlich wie bei den zu Anfang besprochenen Sequenzen *Uterus virgineus* und *Ave virginalis forma* die böhmische, bzw. durch böhmische Vermittlung realisierte süddeutsche Verwandtschaft der Spätschicht des Waradiner Sequenzenrepertoires klargestellt.

²⁸ Vgl. Janka Szendrei, „Egy középkor-végi dallamstílus jelentkezése az alleluia-műfajban“ [Das Auftreten einer melodischen Stilrichtung des ausgehenden Mittelalters in der Gattung der Alleluia-Gesänge], *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*, hrsg. von Márta Sz. Farkas, Budapest 2006, S. 107–146; Gábor Kiss, „Egy késő-középkori műfajfüggetlen dallamstílus Közép-Európában“ [Ein spätmittelalterlicher gattungsunabhängiger Melodiestil in Mitteleuropa], *Zenetudományi Dolgozatok 2008*, hrsg. von Gábor Kiss, Budapest 2008, S. 71–92.

²⁹ Hradec Králové, Muzeum východních Čech, Ms. II A 6, fol. 232v.

³⁰ Mladá Boleslav, Okresní muzeum, Sign. 21691, fol. 400v.

³¹ Chrudim, Regionální muzeum, Sign. 12580, fol. 212v. Die drei genannten Handschriften sind auch online zugänglich auf der Internet-Seite www.manuscriptorium.com.