

Damian J. Schwider

**Mikołaj Zieleński**

Ein polnischer Komponist an der Wende  
des 16. und 17. Jahrhunderts



Herbert Utz Verlag · München



„Dieses Handwerk wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, eingetragene Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

Zugl.: Diss., München, Univ., 2006

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2009

ISBN 978-3-8316-0819-5

Printed in Germany  
Herbert Utz Verlag GmbH, München  
089-277791-00 · [www.utzverlag.de](http://www.utzverlag.de)

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	
2	Standortbestimmung des polnischen Königreiches in der Renaissance und der Anfangsphase des Barock (ca. 1550-1620)	S. 13
2.1	Einführung in die Epoche. Politische und kulturelle Situation Polens unter den letzten Jagiellonen	S. 13
2.2	Polnische Kultur im 16. und angehenden 17. Jahrhundert	S. 18
2.2.1	Italiener in Polen. Kurzer Abriß der bilateralen Beziehungen zwischen beiden Nationen im Zeitraum von 10. bis 17. Jahrhundert	S. 25
2.2.1.1	Callimachus - Die Flucht eines italienischen Humanisten (1437-1496)	S. 34
2.2.1.2	Mikołaj von Podhajce Wolski (1550-1630)	S. 37
2.2.1.3	Zygmunt Gonzaga-Myszkowski (1562-1615)	S. 41
2.2.1.4.	Ladislaus IV. Wasa – die Kavaliersreise des Thronfolgers	S. 45
2.3	Allgemeiner Entwicklungsstand der polnischen Musik im 16. Jahrhundert	S. 49
2.3.1	Das Repertoire polnischer Musik im 16. Jahrhundert	S. 49
2.3.2	Die Struktur des Musiklebens in Polen im 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts	S. 52
2.3.3	Neue Formen: Zur Entwicklung der Geringstimmigkeit, Monodie und <i>Basso continuo</i> in Polen	S. 70
3	Mehrchörigkeit als übergeordnetes Konstruktionsprinzip	S. 76
3.1	Terminologie, Definitionen, genetische Voraussetzungen und historische Rolle der Mehrchörigkeit	S. 76
3.2	Entwicklung der Mehrchörigkeit in Europa	S. 81
3.3	Mehrchörigkeit am polnischen Königshof und in Danzig	S. 90
3.3.1	Der Warschauer Königshof und sein unmittelbarer Umkreis	S. 90
3.3.2	Die Freie Königsstadt Danzig	S. 99
4	Mikołaj Zieleński und sein Werk	S. 103
4.1	Erhaltene Kompositionen Zieleńskis	S. 107
4.1.1	Anzahl der Werke und deren Stimmdisposition	S. 107
4.1.2	Der Originaldruck und sein Zustand	S. 109
4.2	Klassifizierung des Werkes. Übersicht	S. 112
4.2.1	Einteilung der Werke	S. 112
4.2.2.	Tricinia	S. 114
4.2.3	Pseudomonodien	S. 114
4.2.4	Motetten	S. 115
4.2.5	Konzertierende Motetten	S. 115
4.2.6	Durchimitierte Motetten	S. 117

4.2.7 Motetten in <i>nota contra notam</i> Faktur	S. 118
4.2.8 Symphoniae sacrae	S. 118
4.3 Der liturgische Zyklus	S. 120
4.3.1 Die Stellung des Werkes im Verhältnis zur Entwicklung der Messproprien	S. 120
4.3.2 Das Verhältnis zum Choral	S. 122
4.4 Problematik der Chronologie	S. 124
4.5 Literatur zu Nicolaus Zieleński und die Editionen seiner Werke	S. 126
4.5.1 Wissenschaftliche Bearbeitungen	S. 126
4.5.2 Editionsinitiativen	S. 130
5 Innerer Aufbau. Fragen zu Kontrapunkt und zur Tonalität	S. 131
5.1 Musikalische Gestaltungsstruktur als Mittel der Beschreibung von kontrapunktischen und tonalen Kompositionsmitteln	S. 131
5.2 Dreistimmigkeit (I)	S. 136
5.3 Imitation (II) und kolorierte Imitation (III)	S. 138
5.3.1 Die Intervalle	S. 138
5.3.2 Imitierte Abschnitte - Charakter und Funktion	S. 139
5.3.3 Strenge und freie Imitation und ihre tonalen Grundlagen	S. 142
5.3.4 Die Behandlung der Dissonanzen	S. 145
5.3.5 Das Ausschmücken im Verhältnis zur Imitation	S. 150
5.4 Homophon-konzertierende Faktur (IV); polyphon-nichtimitierende Faktur (V), polyphonisierende (VI) und geschmückte polyphone Faktur (VII)	S. 153
5.4.1 Konzertierende Motive und ihre stilistische Bedeutung	S. 153
5.4.2 Klangtechnik und Aufführungspraxis in den Pseudomonodien	S. 154
5.4.3 Harmonische Gestaltung der Melodik	S. 155
5.5 Vierstimmige <i>nota contra notam</i> -Struktur (VIII) und sieben- und achtstimmige Struktur (IX)	S. 159
5.5.1 Das Verhältnis zur Renaissancepolyphonie und dem Funktionssystem der Harmonik	S. 159
5.5.2 Dasakkordische Denken	S. 161
5.5.3 Vertikales und horizontales Denken	S. 163
5.5.4 Arten der Dreiklänge und deren Einsatz	S. 164
5.5.5 Das Dominantverhältnis und die Kadennen	S. 165
5.5.6 Terzverbindungen und Chromatik	S. 168
5.5.7 Sekundverbindungen	S. 171
5.5.8 Stimmführung	S. 171
5.5.9 Behandlung der Dissonanzen	S. 175

5.6	Tonale Grundlagen des Zyklus	S. 179
5.6.1	Die Tonalität der Werke	S. 179
5.6.2	Liturgische Anordnung des Zyklus, Charakter der Texte und tonale Grundlagen	S. 180
5.6.3	Der Einfluß des Modalsystems	S. 180
6	Mehrchörigkeit der Offertorien. Der Stil Zieleńskis; <i>Symphoniae sacrae</i>	S. 182
6.1	Techniken und Formen der Mehrchörigkeit in den bisherigen Bearbeitungen	S. 182
6.2	Elemente der Form	S. 183
6.3	Exposition	S. 183
6.4	Nichtkomplette, komplette und überkomplette Expositionen	S. 184
6.5	Verbundene, geteilte und kanonische Expositionen	S. 184
6.6	Das Element der Repetition und Variation in den Expositionen	S. 184
6.7	Arten der Konfrontation	S. 185
6.8	Die Summe	S. 191
6.9	Arten der zweichörigen Form	S. 191
6.10	Synthetische Formen	S. 195
6.11	Analytische Formen	S. 199
6.12	Die Form der Doppelchörigkeit und der Dreischödigkeit (bei Zieleński)	S. 203
6.13	Chiavetten in den <i>symphoniae sacrae</i> und ihre Systematik	S. 208
6.14	Koloristik der Stimmengruppen	S. 213
7	Melodische Ornamentik der <i>Communiones</i> . Diminutionstechnik	S. 215
7.1	Einführung in die Analyse des Terminus	S. 215
7.2	Grad des Forschungsstandes	S. 215
7.3	Erfassung der Problematik in den Traktaten	S. 216
7.4	Improvisation und Komposition	S. 217
7.5	Improvisation und Figuration	S. 218
7.6	Figuration, konzertierende Technik und Monodie	S. 219
7.7	Diminution und Figuration	S. 222
7.8	Diminutionsfiguren und das melodische Ausgangsmodell	S. 222
8	Ornamentik der <i>Communiones</i> vor dem Hintergrund der Verzierungsmitte der Epoche	S. 226
8.1	Figuration und Ornament	S. 226
8.2	Verzierungsformen Zieleńskis und deren Anwendung	S. 227
8.3	Mischformen der Verzierung und Figuration	S. 231
8.4	Verzierungen in der Baßstimme	S. 232
8.5	Die <i>Communiones</i> und die Verzierungsmitte der Epoche	S. 234
8.6	Die Diminution und stilistische Kategorien der Renaissance und des Barock	S. 236

9	Die formgebende Rolle der Diminutionstechniken	S. 239
9.1	Diminution als Variationstechnik	S. 239
9.2	Regeln der Formgestaltung eines musikalischen Werkes in der Renaissance und im Barock	S. 244
9.3	Kompositionsregel der Renaissance: Erneuerung des Tonmaterials	S. 246
9.4	Kompositionsregel des Barock: Evoluzionismus	S. 249
9.5	Integration der Form in den <i>Communiones</i> und Stil der Epoche	S. 252
10	Die Diminutionstechnik Zieleńskis und das Problem der Identität seiner Werke	S. 253
10.1	Die <i>Communiones</i> als Grundlage zur Themenerfassung	S. 253
10.2	Das Verhältnis der verzierten Stücke zu ihren einfachen Versionen in den doppelten Kompositionen	S. 253
10.3	Die <i>Communiones</i> und der Begriff des musikalischen Werkes	S. 254
10.4	„Freiheit“ und „Notwendigkeit“ in der Diminutionstechnik	S. 255
10.5	Die musikalische Niederschrift und das musikalische Bewußtsein	S. 257
11	Das Verhältnis zum Wort	S. 259
11.1	Musik und Textbedeutung	S. 259
11.1.1	Textsemantik als Grundlage der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Musik und Text	S. 259
11.1.2	Die „Freude“	S. 259
11.1.3	Die „Trauer“	S. 261
11.1.4	Ausnahmefälle: Unabhängigkeit der Textsemantik von der Musik	S. 262
11.1.5	Bildhaftigkeit	S. 263
11.2	Text und musikalische Architektonik	S. 264
11.2.1	„Strophischer“ Aufbau. Der Refrain	S. 264
11.2.2	Die Wiederholbarkeit des musikalischen Materials als Mittel zur Bestimmung der Chronologie des Werkes	S. 265
11.2.3	Typen der architektonischen Gestaltung	S. 265
12	Rezeptionsgeschichte	S. 269
13	Literaturverzeichnis	S. 277
14	Verzeichnis der Namen	S. 295
15	Verzeichnis der Musikbeispiele	S. 302
16	Bilderverzeichnis	S. 304

I	Die Zusammensetzung der „Königlichen Musik“ der letzten Jagiellonen	S. 307
II	Instrumentarium und Repertoire der Kapelle der letzten Jagiellonen	S. 309
III	Polnische Vorgänger und Zeitgenossen von Mikołaj Zieleński Jan z Lublina Jerzy Liban z Legnicy Sebastian z Felsztyna Mikołaj z Krakowa Wacław z Szamotuł Marcin Leopolita Valentin Bekfark Jakób Polak (Jan Ryes) Wojciech Długoraj Diomedes Cato Mikołaj Gomółka	S. 311 S. 312 S. 312 S. 313 S. 313 S. 314 S. 315 S. 315 S. 315 S. 316 S. 316 S. 316
IV	Das Repertoire der königlichen Kapelle zu Krakau	S. 318
V	Italienische Musiker am Königshof in den Jahren 1595 – 1620	S. 320
VI	Regierungsdaten der polnischen Könige	S. 322
VII	Traktate über die Diminution und Sammelausgaben mit ihrer Verwendung Traktate (in chronologischer Reihenfolge ihrer Erscheinung) Die wichtigsten frühen Sammelausgaben diminuierter Kompositionen Die ersten Sammelausgaben von Sakralmusik mit Einsatz von Diminutionstechnik (1600 – 1615)	S. 323 S. 323 S. 325 S. 324
VIII	Dedikationsblatt Zieleńskis	S. 327
IX	Werkverzeichnis Zieleńskis Nach dem Erstdruck Nach den Textincipita	S. 330 S. 330 S. 334
X	Verzeichnis aller zur Zeit bekannten Ausgaben Zieleńskis	S. 343

# 1 Einleitung

Gegenstand dieser Arbeit ist die Untersuchung des erhaltenen Werkes von Mikołaj (Nicolaus) Zieliński, Hofkapellmeister und Organist des Gnesener Erzbischofs Władysław Baranowski. Zieliński ist historisch in die Mitte des 16. Jahrhunderts bis Anfang des 17. Jahrhunderts einzuordnen. Das Opus Zielińskis beinhaltet insgesamt 113 vokalinstrumentale und rein instrumentale Kompositionen. 56 in der Sammlung

*OFFERTORIA | TOTIUS ANNI | Quibus in Festis omnibus Sancta Romana Ecclesia uti consuevit, | Septenis, & Octonis vocibus tam vivis, quam | Instrumentibus accomodata | His accesserunt aliquod Sacrae Symphoniae cum Magnificat | vocum Duodecim,*

sowie 57 in der Sammlung

*COMMUNIONES | TOTIUS ANNI | Quibus in solennioribus Festis Sancta Romana Ecclesia uti consuevit ad cantum | organi, per unam, Duas, Tres, Quatuor, Quinque, Sex voces, | cum Instrumentis Musicalibus, & vocis reso- | lutione, quam Itali gorgia vocant | decantandae. | His accesserunt aliquod Sacrae Symphoniae, Quattor, Quinque, et Sex vocum, et Tres | Fantasiae Instrumentis Musicalibus accomodatae.*

Ziel dieser Arbeit ist es, sein Werk in eine allgemeinere Darstellung der politischen und kulturellen Geschichte Polens einzuordnen und die Entwicklung der Musik in Polen vom 16. Jahrhundert bis in die Zeit der Veröffentlichung seines Opus zu skizzieren.

In den bisherigen Untersuchungen zu dieser Kulturperiode ist das Musikleben und das Schaffen der einzelnen Musiker in Polen immer voneinander getrennt gesehen und beurteilt worden. Obwohl es an direkten Beweisen für die Interaktion der verschiedenen Musikzentren (etwa Warschau, Krakau, Danzig) fehlt, so muss es dem unvoreingenommenen Betrachter als nicht wahrscheinlich gelten, dass die einzelnen Musiker untereinander von ihrem Schaffen nichts wußten.

Zieleńskis Werk schließt den Bogen der Musik von der Renaissance zu der des Barocks. Sein Schaffen fällt in eine Zeit großer politischer, wirtschaftlicher und kultureller Umwälzungen, die das Königreich Polen für die nächsten dreihundert Jahre nachhaltig beeinflussen sollten. Umso erstaunlicher erscheint die Tatsache, daß die polnischen Musikforscher, nachdem Zieliński Ende des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt wurde, so wenig unternommen hatten, um sein Werk zu sichern und einem breiterem Publikum zugänglich zu machen. Es handelt sich hier doch um einen Vorreiter neuester technischer und stilistischer Errungenschaften der damaligen Zeit. Ich würde sogar so weit gehen, Zieliński als „polnischen Gabrieli“ zu bezeichnen.

Leider verfügt die Nachwelt über sehr wenige verlässliche Angaben bezüglich der Person Zielińskis und deren Werdegang, seiner Ausbildung und der beruflichen Stationen. Es ist auch nicht nachvollziehbar, warum sein Werk für nahezu dreihundert Jahre völlig verschollen war.

Die Spuren des Schaffens seiner in Polen wirkenden Komponistenkollegen führen von Rom über Wien und Graz nach Warschau<sup>1</sup>. Ferner bewegten sich andere Musiker von Stettin nach Danzig und weiter nach Warschau<sup>2</sup>. Zieleński selbst wanderte vermutlich zusammen mit seinem Brotgeber von Płock nach Breslau, Łowicz und danach nach Gnesen (Gniezno). Über sein Werk lässt sich seine Spur von dort weiter nach Płock und letzten Endes nach Breslau<sup>3</sup> verfolgen.

Der Grund für die zum Teil unbefriedigende Quellenlage sind die von schwedischen Armeen in Polen in den Jahren 1655 bis 1660 - etwa 40 Jahre nach dem Erscheinen des Hauptwerkes von Zieleński: *Offertoria et Communiones* - verursachten Verwüstungen, die nach einigen polnischen Historikern<sup>4</sup> im Kontext der damaligen Zeit den späteren Schäden des zweiten Weltkrieges in materieller Hinsicht in nichts nachstanden. So wurde Łowicz, der Sitz der polnischen Primasse, vollständig vernichtet. Es ist anzunehmen, dass dabei die meisten Unterlagen bezüglich Zieleński verloren gingen. Der Verfall, dem das polnische Reich von diesem Zeitpunkt an anheimfiel, konnte von den polnischen Wahlkönigen und von den in Polen faktisch herrschenden Magnaten (Vertreter einer Adelsdemokratie) nicht mehr abgewendet werden. Die Errungenschaften der diesen Ereignissen vorausgehenden Wasaepoche, die von einem allgemeinen Aufschwung Polens gekennzeichnet war, wurden Opfer der Flammen und des Raubes. Das schiere Überleben war den Menschen dieser Zeit wichtiger als die Pflege alter, vielleicht noch erhaltener Bibliotheksbestände. Man kann von Glück reden, daß Zieleńskis Werk, trotz der darauffolgenden mehrfachen Teilungen Polens und der Ereignisse des ersten und zweiten Weltkrieges, zwar unvollständig, aber dennoch erhalten blieb.

Meine Arbeit ist ein Versuch, sein Werk Musikforschern und Musikern außerhalb des polnischen Sprachraums näher zu bringen. Ferner möchte ich aufzeigen, dass es in der Geschichte Polens und Deutschlands auch glücklichere Zeiten als die der letzten zwei Jahrhunderte gab. Gerade in der von mir hier untersuchten Zeit lebten einige der Völker, die innerhalb des polnischen Reiches wohnten, sehr viel näher zusammen, als heute allgemein bekannt ist. So waren Italiener, Deutsche und Polen gemeinsam in den verschiedenen Magnaten- oder Kirchenkapellen tätig, wie es diverse erhaltene Zahlungslisten beweisen. Sie (und/oder deren Kinder) heirateten oft sogar „im Lande“ und ließen sich in Polen nieder. Nicht selten wurden sie von ihren Brotherren durch reiche Donationen beschenkt.

Diese Arbeit ist unter anderem auch ein bescheidener Versuch, eine kulturelle Brücke zwischen den Völkern zu bauen.

Zuletzt möchte ich meinen Dank an folgende Personen richten, ohne deren freundlichen Rat und Hilfe diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

Zunächst danke ich meinem Förderer und Magistervater Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim, der sich trotz seiner Emeritierung die Zeit nahm und mir die Freundlichkeit eines

<sup>1</sup> Reiseroute der italienischen Musiker nach Polen.

<sup>2</sup> Kontakte der Danziger Musiker mit dem Königshof, so z.B. Andreas Hakenberger.

<sup>3</sup> Die vermutlichen Lebensstationen Zieleńskis, Breslau als letzter Verbleib der Drucke Zieleńskis. Nach Breslau konnten sie zusammen mit Karl Ferdinand Wasa (1613-1655) dem Bruder des späteren Königs (Ladislaus IV. Wasa) der Bischof von Płock und Breslau war, sozusagen im Reisegepäck seiner Musikkapelle mit nach Breslau hingelangen. Von da gelangten einige Handschriften und Drucke zum Preussischen Kulturbesitz in Berlin, wo die polnische Musikwissenschaftlerin Barbara Przybyszewska-Jarminska 1988 55 Kompositionen von Marcin Mielczewski, dem Hofkomponisten von Karl Ferdinand Wasa in einer von Emil Bohn zusammengestellten Handschrift aufgefunden hat.

<sup>4</sup> So z.B. Topolski J., 1991. S. 158-160.

Mentors zukommen ließ, mich über die Klippen und Mäander dieser Arbeit zu führen. Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker, der mich mit guten Ratschlägen vor einigen Fehlern bewahren konnte. Ferner danke ich Herrn Prof. Dr. Zygmunt M. Szwejkowski von der Jagiellonen-Universität in Krakau, dem Nestor der polnischen Musikwissenschaft, ohne dessen Erfahrungen und Hinweise bezüglich der italienischen Musiker am Warschauer Hof und der Mehrchörigkeit bei Zieleński ich dieses Thema nicht aufgegriffen hätte. Als weitere Personen, die mir durch ihre Hilfe bei der Beschaffung von Notenmaterial und seltenen Büchern, aber auch durch eine besondere Einführung in die Barockmusik in Polen eine unschätzbare Hilfe waren, sind Frau Wanda Rutkowska M.A. von der Jagiellonen Universität und Frau Dr. hab. Barbara Przybyszewska-Jarmińska von der Polnischen Akademie der Wissenschaften zu erwähnen. Ihnen allen gilt mein tiefster Dank.



König Sigismund III. Wasa. Eine Karte aus: Custos, Dominicus: *Atrium heroicum Caesarum, regum, [...] imaginibus [...] illustratum*. Pars 1-4. Augsburg. M. Manger, J. Praetorius, 1600-1602.

## 2 Standortbestimmung des polnischen Königreiches in der Renaissance und der Anfangsphase des Barock (ca. 1550–1620)

Bevor ich mit der Besprechung einzelner Aspekte der *Communiones* und *Offertoria* beginne, möchte ich an dieser Stelle mit einer Einführung in die Epoche, in der Zieleński gewirkt hat, beginnen. Der Komponist und sein Werk sind vor einem geschichtlichen und kulturellen Hintergrund, durch den er geformt wurde, zu sehen. Um die Zeit begreifbar zu machen, möchte ich dem westeuropäischen Leser eine Skizze dieser durchaus reichen Epoche in der Geschichte Polens darbieten. Da eine vollständige Beschreibung den Rahmen einer Doktorarbeit sprengen würde, möchte ich den Leser um Verständnis bitten, daß ich mich bei aller Reichhaltigkeit der Informationen nur auf das Wesentliche beschränkt habe.

### 2.1 Einführung in die Epoche. Politische und kulturelle Situation Polens unter den letzten Jagiellonen

Mit dem Tod des letzten polnischen Herrschers aus der Dynastie der Piasten, Kasimir des Großen<sup>5</sup>, und den darauf folgenden dynastischen Wechseln auf dem polnischen Thron begann für Polen mit dem Auftritt des ersten Jagiellonen auf der historische Bühne, Ladislaus<sup>6</sup>, eine neue Epoche. Die von Kasimir dem Großen begonnenen Reformen wurden von den Jagiellonen im Wesentlichen übernommen und weitergeführt.

Bereits in der Zeit der polnischen Fürstentümer-Kleinstädterei wurden die jeweiligen Herrscher von den anderen Piastenfürsten gewählt<sup>7</sup>. Die Elektion als das legitime Mittel zur Bestätigung des jeweiligen Herrschers galt nach der Wahl von Ladislaus (Władysław) Jagiełło weiterhin. Aus der Personalunion des litauischen Fürsten mit dem

---

<sup>5</sup> Polnisch Kazimierz III. Wielki (1310-1370), Sohn des Ladislaus I. Ellenlang (Władysław Łokietek 1260-1333). Sein Vater vereinigte das auf Grund von dynastischen Aufteilungen in kleine Fürstentümer zerstückelte Polen. Kasimir führte die Modernisierungs- und Konsolidierungspolitik seines Vaters fort. Er verstand sein Land durch großes politisches Geschick, aber auch durch intelligent geführte Kriege zwischen dem deutschen Reich, dem tschechischen Königreich und dem Deutschen Orden einerseits und dem aufzugehenden Rußland andererseits, zu einer dritten Macht in Mitteleuropa zur entwickeln. Reformen des Staates, Modernisierung des Heereswesens, groß angelegte Baumaßnahmen, etwa Burgenanlagen, Unterstützung der Städte und schließlich die Gründung der sog. Jagielloner Universität in Krakau im Jahre 1364 sind nur einige seiner Leistungen. Die landläufige Meinung über ihn in Polen besagt, er habe das Land „hölzern“ vorgefunden und habe es „gemauert“ hinterlassen.

<sup>6</sup> Władysław Jagiełło (1348-1434), Sohn des Großfürsten Olgierd von Litauen (?-1377). Gründer der nach ihm genannten Jagiellondynastie, die in Polen zwischen 1386 und 1572 herrschte. Andere Jagiellonen herrschten zeitweise über Ungarn, Böhmen sowie dauerhaft über Litauen. Der 1386 getauft und zum polnischen König gekrönte Großfürst von Litauen heiratete die ihm angetragene letzte Piastenurenkelin und polnische Königin Jadwiga (1374-1399); Tochter des ungarischen und polnischen Königs, Ludwig von Anjou. Sie wurde 1998 von Papst Johannes Paul II. heiliggesprochen. Bereits 1386 führte er die Taufe Litauens durch. Unter seinen herausragenden politischen Errungenschaften sind der gewonnene Krieg gegen den Ordensstaat des Deutschen Ordens (Schlacht bei Tannenberg 1410), die polnisch-litauische Union in Horode (1413, die Rechte des litauischen Adels wurden denen des polnischen Adels angeglichen) und die Wiederbelebung der Krakauer Universität hervorzuheben.

<sup>7</sup> Die nach dem Tod des Fürsten Boleslaus III. (genannt „Schiefmund“ [Bolesław Krzywousty], 1138) von ihm selbst eingeführte Regel des Seniorats bestimmte, daß jeweils ein „Senior“ unter den Piastenfürsten gekürt werden solle. Das führte zur Aufteilung des Landes und infolge dessen zum politischen und wirtschaftlichen Niedergang Polens. Dieser Regelung setzte erst Ladislaus I. Łokietek mit seiner Krönung 1320 ein Ende. Im Übrigen hat sich das Gesetz der Primogenitur in Polen nie durchgesetzt.

Königreich Polen ergab sich, daß Litauens außenpolitische Interessen und Probleme mit der polnischen Politik verknüpft wurden. Deren Schwerpunkt verlagerte sich auf den Osten, also auf das Großfürstentum Moskau und die gegen den Westen aufbegehrende Türkei der Osmanen. Zusätzlich kam es zu einer konzentrierten Aktion gegen den Staat des Deutschen Ritterordens in Preußen. Diese Politik führte zur Entfernung sowie der kulturellen Entfremdung Polens vom restlichen (westlichen) Europa.

Eine der Folgen der jagiellonischen Reformen war die Zunahme von Städtegründungen (und das damit verbundene Erstarken der Zünfte und des Handels) sowie ein Wandel in der Landwirtschaft. Der sich unter der Führung von Magnaten (z.B. des [Reichs-] Kanzlers Jan Łaski) schnell emanzipierende Mittel- und Kleinadel trieb die Einführung der Leibeigenschaft voran. Es entstand eine breite Schicht eines wohlhabenden, politisch aktiven Landadels, was wiederum zum Entstehen eines Staatssystems, der sogenannten „Adelsdemokratie“ führte. Durch diesen Umstand wurde eine weitere Entwicklung des Bauernstandes und des Bürgertums in Richtung einer Emanzipation verhindert<sup>8</sup>. Eine andere Konsequenz der politischen Erstarkung des Adels war das Entstehen eines „Zweikammernparlaments“ (bestehend aus dem *Senat* und dem *Sejm* [Adels-Parlament]), das vom Adel und den Landesfürsten kontrolliert wurde. Da die nacheinander folgenden Jagiellonenkönige vom Adel bestätigt werden mußten, traten sie immer mehr von ihren Herrschaftsrechten ab, zunächst an den gesamten Adel und später an das „Adelsparlament“ (*Sejm*).

Als Folge des vom Deutschen Ritterorden verlorenen Krieges von 1510 kam es in Preußen zur Bildung eines lutheranischen säkularen Staates unter dem letzten Großmeister Albrecht von Hohenzollern (fränkische Linie der Hohenzollern<sup>9</sup>). Schließlich fand am 10. April 1525 in Krakau ein feierlicher Lehensakt statt, bei dem sich Albrecht dem Polnischen König Sigismund I. (dem Alten) unterwarf. Albrecht wurde damit zum *dux in Prussia*. Allerdings verspielte Polen durch falsche Politik und fehlendes Interesse am weiteren Geschehen die Möglichkeit, Preußen fest in sein Territorium einzubinden<sup>10</sup>. Nach dem Tod des kinderlosen Albrechts emanzipierten sich seine Nachfolger (die Brandenburger Hohenzollern), mit der Zeit immer mehr von Polen, was an der nördlichen Grenze Polens zur Bildung eines souveränen Staates, dem späteren Preußen, und damit zum Heranwachsen eines potentiellen Gegners führte.

---

<sup>8</sup> Der Bauer und der Städter wurden im allgemeinen nicht als „Staatsbürger“ angesehen. Bürger (polnisch: *obywatel*) waren nur und ausschließlich Adlige. Ein zaghafter Wandel setzte mit der dritten Teilung Polens ein und fand seinen Abschluß erst mit der Gründung der Republik Polen (*Rzeczpospolita Polska*), also nach 1918. Der Terminus *Rzeczpospolita* abgeleitet von *res publica*, wurde bereits vom Adel des späten 15. und des 16. Jahrhunderts als Bezeichnung für das Vereinigte Königreich gebraucht, obwohl Polen offiziell und nominell eine Monarchie war. Eine andere negative Konsequenz dieser Entwicklung war, daß das Bürgertum sich wenig und der Bauernstand fast gar nicht als Zugehörige einer polnischen Nation fühlten.

<sup>9</sup> Im Übrigen war Albrecht ein naher Verwandter des polnischen Königs. Seine Mutter Sofia war die Schwester des Königs und Tochter des Jagiellonen Kasimir. Zybara, M.: *Niemcy w Polsce*. S. 56. Wrocław 2001.

<sup>10</sup> Ein vertrauter Politiker des polnischen Königs, der Deutsche, aus Danzig stammende Johann von Höfen (1485-1548) auch: *Dantiscus* (von seinem Geburtsort), verlangte sogar die komplette Auflösung des preussischen Staates. Dantiscus studierte in Greifswald, Krakau und in Italien. Nach zahlreichen Reisen wurde er schließlich zum ersten polnischen „beruflichen“ Diplomaten, der Polen an den europäischen Höfen repräsentierte. Als Humanist und Dichter von europäischem Rang (er wurde von Kaiser Maximilian I. 1516 mit einem Dichterkranz ausgezeichnet) hinterließ er eine große Anzahl von literarischen Werken. Als Bischof von Ermland sorgte er für die intellektuelle Entwicklung des Klerus und unterstützte das Schulwesen. Zybara, M., *Niemcy w Polsce*. Wrocław 2001, S. 57.

Das bisher unabhängige Fürstentum Masowien wurde nach dem Tod seines letzten Piastenherrschers Janusz III. (1502-1526) im Jahre 1529 in das polnische Reich integriert. Der polnische Staat erreichte nun seine größte territoriale Ausdehnung, und das jagiellonische Polen wurde zu einer europäischen Großmacht. 1569 kam es zur polnisch-litauischen Union und der Entstehung eines Föderalstaates, bestehend aus der sog. „Krone“ (das alte polnische Reich zusammen mit der späteren Ukraine) und dem sog. „Großfürstentum Litauen“. Parallel zu diesen Veränderungen wuchs die Macht des Adels stetig, was seine fähigen Vertreter im Königsrat (später im Senat; hier besonders wichtig die Person des Kanzlers Jan Zamoyski 1542-1605) noch verstärkten. Die bereits 1502 ins Leben gerufene Konstitution *Nihil novi* beschränkte die Rechte der Könige derart, daß bereits Sigismund I. (Jagiellone, genannt *der Alte*) das Land praktisch kaum noch regieren durfte. Dieser Prozeß setzte sich in folgenden zweihundert Jahren ungehindert fort.

Nachdem der letzte Jagiellone, Sigismund II. Augustus, kinderlos starb, kam es zunächst zur Königswahl von Henri de Valois (1551-1589)<sup>11</sup>, und nach dessen baldiger Flucht nach Frankreich (er übernahm den französischen Thron nach seinem Bruder Charles IX.) zur Wahl von Stefan Báthory (1533-1586), des Woiwoden von Siebenbürgen. Auf ihn folgte der schwedische Thronfolger Sigismund III. Wasa (1566-1632), und ihm folgten seine zwei Söhne, Ladislaus IV. (1585-1648) und Johannes II. Kasimir (1609-1672). Jeder von ihnen war zwar bemüht, der königlichen Macht mehr Geltung zu verschaffen, dies führte jedoch immer zu Aufständen des von der Magnatrie aufgewiegelten niederen Adels. Hinzu kamen noch zahlreiche, zunächst gewonnene Kriege gegen Preußen, Rußland, Schweden und das Osmanische Reich. Diese kriegerischen Auseinandersetzungen resultierten entweder aus früheren Problemen oder waren sozusagen „geerbte“ Kriege, welche die jeweiligen Herrscher mit ins Land brachten (so z.B. Kriege gegen Schweden um die Wiederherstellung der Herrschaft des katholischen Zweiges der Wasa). Augenscheinlich führten jene erfolgreichen Kriege zur imperialen Stellung des polnischen Reiches. Diese wurde durch eine günstige Exportsituation verstärkt, die daraus resultierte, daß der polnische Adel in großen Mengen Getreide in das durch permanent ausbrechende Kriege hungernde Westeuropa verkaufen konnte. So verschiffte man die landwirtschaftlichen Produkte, hauptsächlich Weizen, mit großem Gewinn über die Weichsel nach Danzig und weiter nach Westeuropa. Der dadurch entstandene Reichtum wurde vom Adel ausschließlich für private Zwecke verwendet, mit der Folge, daß die bereits rückständige Wirtschaft Polens nicht verbessert oder modernisiert wurde.

Die ebenfalls in Polen stattfindende Reformation traf erstaunlicherweise zunächst auf größte Toleranz. Die Jagiellonen legten großen Wert auf ihre Unabhängigkeit von Rom in staatlichen und konfessionellen Fragen. Die Reformation erreichte hauptsächlich den Adel (auch viele Magnaten so z.B. einen Zweig des mächtigen Fürstengeschlechts von Radziwiłł<sup>12</sup>), wobei nirgends das Recht von *cuius regio eius religio*

<sup>11</sup> Sohn von Heinrich II. Valois und Katharina de Medici. Sein Aufenthalt in Polen dauerte lediglich 120 Tage.

<sup>12</sup> Bezeichnenderweise traten die polnischen Adeligen in überwiegender Mehrheit dem Calvinismus bei. Möglicherweise spielte hier die besondere kalvinistische Auffassung der höchsten Pflicht eines Christen, nämlich dem Streben nach Freiheit (die „Goldene Freiheit“ des Adels!) gemäß dem von Luther postulierten gottgewollten Gehorsamkeitsprinzip gegenüber der Obrigkeit (also *Pathos der Freiheit* vs. *Pathos der Gehorsamkeit*), eine Rolle. Siehe dazu: Fischer, F., *Der erste Weltkrieg und das deutsche Geschichtsbild. Kapitel 2: Die Auswirkungen der Reformation auf das deutsche und das westeuropäisch-amerikanische politische Leben*. Düsseldorf 1977, S. 37-46.

### 3 Mehrchörigkeit als übergeordnetes Konstruktionsprinzip

#### 3.1 Terminologie, Definitionen, genetische Voraussetzungen und historische Rolle der Mehrchörigkeit

In der deutschen musikwissenschaftlichen Fachliteratur werden zwei Termini für die Bezeichnung der in der *cori spezzati*-Technik komponierten Musik benutzt: Doppelchörigkeit und/oder Mehrchörigkeit. Der englische Terminus hierfür ist *polychoral music*. Darüber hinaus wird gerade in der angloamerikanischen Literatur von den Forschern der historische Terminus *cori spezzati* benutzt<sup>306</sup>. Die polnische Fachliteratur benutzt die Termini *polichórальność* (Mehrchörigkeit) sowie *dwu-, trzy-, wielochórowość* (Zwei-, Drei-, Vielchörigkeit). Gleichfalls werden Wendungen wie mehrchörige Musik, *utwory polichóralte* und *polichóralna technika* (mehrchörige Werke, mehrchörige Technik), *polychoral music*, *cori spezzati music* usw. gebraucht. Gelegentlich wird in der Literatur mit Termini wie „mehrchöriger Stil“ oder „mehrchörige Technik“, die ihre Gleichwertigkeit andeuten, operiert<sup>307</sup>. Ein solches Vorgehen weckt verständliche Zweifel, denn eine Verbindung beider Kategorien erscheint vom theoretischen Standpunkt her eher als nicht zulässig. Die Ursache einer weniger strengen Benutzung beider Termini liegt vielleicht darin, daß die Mehrchörigkeit ihre Bedeutung als eine musikalische Erscheinung im Laufe ihrer fortdauernden Entwicklung mehrfach wechselte. Sie tauchte in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts als ein neuer oder vielmehr ein anderer Typus der Mehrstimmigkeit auf. Sie wurde damals eher als eine stilistische Wertigkeit begriffen, das heißt, sie wurde als eine bestimmte Art zu komponieren behandelt. Daher werden unsere Bewertungen der Renaissance-polyphonie Bewertungen von Kompositionstechniken bleiben, obgleich stilistische Implikationen, welche sich bereits während einer auditiven Rezeption dieser Musik etablieren, sozusagen „automatisch“ entstehen.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts unterlag die *cori spezzati*-Manier in Venedig wichtigen Veränderungen. Sie galt nicht mehr als die hauptsächliche Konstruktionsmethode der Musik, sondern wurde zur einem der Elemente, welche den Ablauf des Werkes gestalteten, indem sie von einer technischen zu einer stilistischen Wertigkeit einer neuen Musik mutierten. Das renaissanceartige „Wetteifern“ der Chöre wechselte allmählich hin zum barocken Konzertieren. Es ist sehr schwer, jenen historischen Moment, in dem diese Veränderung stattgefunden hat, aufzuzeigen. Die stilistisch indifferente Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (also des Epochewandels) sanktioniert in gewisser Weise die Austauschbarkeit in der Benutzung beider Termini (mehrchöriger Stil – mehrchörige Technik). Sprechen wir von dem RenaissanceTypus, so sollte die Mehrchörigkeit als eine rein technische Kategorie verstanden werden; sprechen wir vom barocken Typus, so können wir die Mehrchörigkeit auch als eine stilistische Komponente behandeln.

Die *Communiones* von Zieleński bilden hier ein klassisches Beispiel des Verständnisses des Terminus *cori spezzati* im renaissanceartigen Stil.

<sup>306</sup> Redlich, H., F., *Latin Church Music on the Continent*. In: *New Oxford History of Music*. Band 4, sowie Arnold, D., *Cori spezzati*. In: *The New Grove*, Band 4, nach: Popingis, S. 31.

<sup>307</sup> So z.B. in Roche, J., *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*. Oxford 1985, S. 58 ff., oder bei Malinowski, W., *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*. Kraków 1981, S. 113, 120 ff.

Unter den verschiedenen Definitionen der Mehrchörigkeit scheint die von Anthony F. Carver am meisten geeignet, da sie auch die Problematik am breitesten umfaßt, obgleich sie nicht die Technik, sondern ein mehrchöriges Werk oder Abschnitt definiert:

[...] a polychoral work or passage is one in which the ensemble is consistently split into two or more groups, each retaining its identity, which sing separately and together within a through-composed framework in which antiphony is a fundamental compositional resource; in *tutti* passages all voiceparts should normally remain independent, with the possible exception of the bass parts.“<sup>308</sup>

Die Suche nach den Ursprüngen der Mehrchörigkeit führt uns zur liturgischen Psalmodie und zu der Antiphon. Zum Teil werden in diesem Zusammenhang auch die Struktur einiger Motetten von Josquin des Prés oder der mehrstimmige Dialog sowie die sogenannte „Alternatimpraktik“<sup>309</sup> genannt. Die Vielfältigkeit der genannten Möglichkeiten provoziert gleichzeitig die Frage nach ihrer Hierarchie. Rein theoretisch könnte jede von ihnen eine ausreichende (oder gar einzige) „genetische“ Voraussetzung für die Mehrchörigkeit liefern. Andererseits weisen die genannten Erscheinungen keinen eigenständigen Entwicklungscharakter auf, sie haben sich nicht zur Mehrchörigkeit weiterentwickelt. Sie existierten (auch später) unabhängig.

Dies scheint in beiden liturgischen Gattungen, d.h. der Psalmodie und der Antiphone, offensichtlich zu sein. In den Motetten von Josquin sind alle Mittel der zweistimmigen Abschnitte, die in *nota contra notam*-Technik aufgebaut wurden - wie die unterschiedliche Stimmen- und Registerdisposition oder antiphonale Disposition der Stimmen, immer als gleichwertige technische Mittel verstanden worden, die ihrerseits einer plastischen Formgestaltung dienen sollten<sup>310</sup>. Die mehrstimmigen Dialoge in der Sakralmusik waren für die Komponisten offenbar nicht von besonderem Interesse, obgleich viele Texte von hohem literarischem Wert waren. Außerdem erschienen die ersten dialogischen Texte erst im Druck, als die Mehrchörigkeit sich bereits profiliert hatte und über eine feste Position im Repertoire verfügte. Die ersten gedruckten geistlichen Dialoge waren *Quem vidistis* und *Laeta quid nunc* von Perissone Bonard aus dem Jahre 1564<sup>311</sup>.

In der weltlichen Musik findet man den Dialog bereits früher. In der italienischen Frottola tritt er bereits um 1550 auf. Das erste gedruckte dialogische Madrigal war *Dite a me – Il tuo fuoco* von Novello (1564). Spätere Beispiele für diese Form finden wir in Werken von Komponisten wie Perissone Cambio, Giovanni Nasco oder Francesco Portinari<sup>312</sup>. Die Entwicklung des dialogischen Madrigals findet jedoch erst Ende des 16. Jahrhunderts statt, und dabei inspirierte die Mehrchörigkeit eher das Madrigal als umgekehrt. Technische Mittel wie Repetition, Alternation, Echo, Kontrast usw., die organisch der Mehrchörigkeit zugehören, waren auch in der gesamten

<sup>308</sup> Carver, A., F., *Cori spezzati. The Development of Sacred Music to Time of Schütz*. Cambridge 1988, Band I., S. XVI.

<sup>309</sup> Siehe u.a.: Besseler H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam 1931-1934, S. 294; Ursprung, O.: *Die katholische Kirchenmusik*. Potsdam 1931, S. 178-179; Carver, A. F.: *Cori spezzati*. [...] Cambridge 1988, S. 1-2, 42-56.

<sup>310</sup> Chomiński, J. M., Witkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*. Band 5. Kraków 1984, S. 46-49.

<sup>311</sup> Carver, A. F. 1988, S. 13.

<sup>312</sup> Popingis, D., *Muzyka Andrzeja Hakenbergera*. Gdańsk 1997, S. 33; Carver, A. F., 1984, S. 13. Weitere Anmerkungen in polnischer Fachliteratur: Leszczyńska, A., *Technika dialogowania w polifonii XV wieku. Muzyka* 1988/1.

weltlichen Musik populär. Man nutzte sie nicht nur als Konstruktionsmittel, sondern auch als Elemente der *imitazione della natura*<sup>313</sup>.

Die Hindeutung auf die Alternativimpraxis als Quelle der Mehrstimmigkeit weckt Zweifel insofern, als die gerade entstehenden mehrchörigen Werke den Stellenwert dieser Praxis nicht veränderten. Sie existierte weiter. Ein gutes Beispiel für die Unabhängigkeit der Alternativimpraxis von der *cori spezzati*-Technik illustriert die Sammelausgabe *Di Adriano et di Jachet. Il salmi appertinenti | Alli vesperi per tutte le feste dell'anno, parte | A versi, et parte spezzati accomodati da cantare | A uno et duoi chori... Venice 1550*<sup>314</sup>. In dieser Ausgabe befinden sich Psalmen in drei unterschiedlichen Kompositionsmannieren, infolge dessen die einzelnen Arten der Kompositionen folgende Bezeichnungen erhalten haben:

1. *Salmi a versi senza Riposte* – diese Bezeichnung beschreibt Psalmen, in denen der einstimmige Chorgesang abwechselnd mit vierstimmigen Bearbeitungen auftritt.
2. *Salmi a versi con le sue Riposte* – hier handelt es sich um Psalmen, in denen die nachfolgenden Verse in einer einfachen mehrstimmigen Bearbeitung erklingen, indem sie abwechselnd von zwei Chören gesungen werden; sie können auch von einem Chor aufgeführt werden.
3. *Salmi spezzati* – Kompositionen, die für zwei Chöre geschrieben wurden.

Bei den hier aufgeführten Kompositionstypen können wir lediglich die zwei ersten Kategorien mit der Alternativimpraxis verbinden, d.h. sie werden in dieser Aufführungspraxis tatsächlich realisiert. Dagegen gibt es bei den *cori spezzati*, zu denen *nota bene* ausschließlich Werke von Willaert gehören, keinerlei Freiheiten bei deren Aufführung. Die Niederschrift zeigt, daß die wechselseitige Wirkung beider Chöre nicht mechanisch erfolgte, sondern von vorneherein vom Komponisten intendiert wurde. Sie erfolgte aus einem bewußten Benutzen einer konkreten Kompositionstechnik, also dem Komponieren für zwei Chöre. Die Alternativimpraktik und die *cori spezzati*-Technik stellen also zwei voneinander unabhängige Musikerscheinungen dar.

Aus dieser Zusammenstellung der unterschiedlichen Techniken wird ersichtlich, daß man sie als potentielle Quellen der Mehrchörigkeit bezeichnen kann. Jedoch hat keine der beiden Techniken die Rolle eines entscheidenden, stimulierenden Faktors. Infolge dessen scheint es, daß die wahrscheinlichsten Quellen für die Entstehung der *cori spezzati*-Technik die hebräische Antiphon und die Psalmode ist, also die ältesten der erwähnten Musiktraditionen.

Die Entstehung der Mehrchörigkeit läßt sich auch noch anders deuten. Inbetracht der Veränderungen in der Musik des 16. Jahrhunderts könnte man die Entstehung und die Entwicklung der Mehrchörigkeit als eine gewisse „historische Notwendigkeit“<sup>315</sup> betrachten. Aus der Perspektive des 17. Jahrhunderts führt die Richtung der musikalischen Veränderungen zur einen Vereinfachung der Klangstrukturen, zur Verstärkung des emotionalen Charakters in der Textdarstellung und zum Aufbrechen des einheitlichen (vokalen) Klanges. Die hier genannten Eigenschaften stellen jene Elemente dar, welche in der Mehrchörigkeit *in crudo „stecken“*. In diesem Kontext kann man die *cori spezzati*-Technik als eine alternative Lösung für die lineare Polyphonie des 16. Jahrhunderts betrachten.

---

<sup>313</sup> Popingis, D. 1997, S. 33.

<sup>314</sup> Dieser Druck beinhaltet Werke von Komponisten wie Adrian Willaert, Jachet de Mantua, Giovanni Nasco, Henri Scaffen und Dominique Phinot. Titel nach der Originalschriftweise.

<sup>315</sup> Malinowski, W., Kraków 1981, S. 120. Siehe auch Ursprung, O., 1931, S. 177; Roche, J., 1985, S. 58.

## 4 Mikołaj Zieleński und sein Werk

Neueste Forschungen entdecken immer mehr bisher unbekannte Aspekte des polnischen Musiklebens. Die glanzvolle Hofhaltung und das hohe Niveau der königlichen Kapelle während Regentschaft der Wasa stellen einen besonderen Höhepunkt in der polnischen Musik- und Kulturgeschichte dar. Es ist eine Zeit, in der italienische Musiker für viel Geld nach Polen engagiert wurden. Diese, unter ihnen solche Berühmtheiten wie Luca Marenzio, Asprillio Pacelli oder Giovanni Francesco Anerio, komponierten für die Kapelle Musik, die sich nach den modernsten Trends richtete. Unter ihren Augen wurden junge Musiker ausgebildet, sowohl Italiener als auch Polen. Die größte Karriere machte der aus Rom stammende junge Geiger Marco Scacchi. Er lernte am Hofe Sigismunds III. bei Pacelli und Anerio und wurde unter Ladislaus IV. Kapellmeister, komponierte *drammi per musica* und errang mit seinen theoretischen Arbeiten europäische Beachtung. Unter den in Polen von italienischen Meistern ausgebildeten Musikern gab es auch einige, die nach Italien fuhren, um bei den dortigen Komponisten und Instrumentalvirtuosen ihr Können zu vervollkommen<sup>406</sup>. Das königliche Interesse für Musik, und insbesondere für italienische Musik, teilten manche polnische weltliche Magnaten und kirchliche Würdenträger. Sicherlich gehörten dazu auch einige dem König Sigismund III. nahestehende Kanzleibeamte, die mit der Zeit zu Bischöfen von Płock berufen wurden.

Die Musikgeschichte an deren Höfen und den Kirchen des Bistums von Płock wurde bisher noch nicht zufriedenstellend erforscht<sup>407</sup>. Man kann jedoch bereits feststellen, daß die Bischöfe der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht nur von der hohen Bedeutung der Musik im Kirchenraum wußten, sondern sie legten einen großen Wert auf ihr hohes Niveau und sorgten für ihre Modernität. Es ist z.B. bekannt, daß Anerio, ein für die Entwicklung der Kirchenmusik und besonders für die Entwicklung des katholischen Oratoriums verdienter Komponist, oft das Plocker Bistum besuchte<sup>408</sup>. Die neuesten Funde bestätigen, daß neben polnischen Musikern auch italienische Sänger hier gewirkt haben<sup>409</sup>. Dokumentiert sind auch Bemühungen nachfolgender Bischöfe und des Plocker Domkapitels für den Erhalt und Bau neuer Orgeln, Gehälter für Organisten und Sänger sowie Stiftung von Musikkapellen.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts gab es in Płock 12 Bischöfe. Wir werden uns hier auf die Hofhaltung Wojciech Baranowskis – da sie den für uns relevanten Zeitraum (1591–1607) umschließt – beschränken.

Baranowski ist den polnischen Historikern und Musikwissenschaftlern hauptsächlich als Erzbischof von Gnesen und polnischer Primas (1608–1615) bekannt. Von den Titelseiten des in zwei Sammlungen und in Venedig gedruckten Opus Zieleńskis, der sein Kapellmeister und Organist war, wußte man, daß sie von Baranowski finanziert wurden.

<sup>406</sup> So z.B. Franciszek Lilius bei Girolamo Frescobaldi und Kaspar Förster jun. Bei Giacomo Carissimi. Przybyszewska-Jarmińska, B., *Muzyka biskupów płockich w pierwszej połowie XVII wieku*. Referat vor der Musikgesellschaft von Płock am 17. Oktober 2003. S. 1.

<sup>407</sup> An dieser Stelle möchte ich Frau Dr. hab. B. Przybyszewska-Jarmińska meinen besonderen Dank für die Bereitstellung ihres Artikels aussprechen.

<sup>408</sup> Przybyszewska-Jarmińska, B., Referat 2003. S. 1.

<sup>409</sup> So z.B. der Sänger der römischen *Capella Giulia* Marcantonio Ferrucci. Przybyszewska-Jarmińska, B., Referat 2003. S. 2.

Wojciech (Adalbert) Baranowski-Jastrzębiec (1548–1615) war Autodidakt. 1581 wurde er zum katholischen Priester geweiht. Als persönlicher Sekretär des Königs Stefan Báthory begleitete er ihn auf dem Kriegszug gegen Rußland (Schlacht um Pskov 1581). Im gleichen Jahr wurde er zum Großsekretär des Reiches ernannt. 1584 wurde er Bischof von Przemyśl. 1585 war er bereits zum Vizekanzler der Krone aufgestiegen. 1587 hat er im Namen des Senates den neuwählten König Sigismund III. Wasa auf einem Schiff in Danzig empfangen. Dort versuchte er, den König zur Unterschrift der *pacta conventa* zu bewegen (u. a. dem König das Versprechen, Estland ins polnische Reich einzugliedern, abzunehmen). 1590 wurde er zum Bischof von Płock ernannt und trat 1591 von seinem Vizekanzlerposten zurück. In den Jahren 1595–1596 war er Gesandter des polnischen Königs bei Papst Clemens VIII. in Rom. Auf dieser Reise hat ihn sein Hofkapellmeister Zieleński möglicherweise begleitet. 1606 wurde er Bischof von Breslau und 1609 wurde er für eine kurze Zeit Bischof von Kujawy, um noch im gleichen Jahr Erzbischof von Gnesen und somit polnischer Primas und Interrex zu werden. Diesen Posten hatte er bis zu seinem Tode inne. Es existiert ein Bericht des italienischen Zeremonienmeisters des päpstlichen Nuntius Kardinal Caetani, Giovanni Paolo Mucante, vom 24. Februar 1597 über einen Festgottesdienst, der von Baranowski in der Warschauer St. Johannes-Kathedrale zelebriert wurde. Mucante bezeichnet Baranowski, der zu diesem Moment noch Bischof von Płock war, als einen „*würdevollen und sehr geachteten Prälaten*“ und als einen „*frommen, treuen und devoten Menschen*“. Ferner soll er:

„sehr gut gesungen haben, das römische Muster gebrauchend, was andere Polen nicht so leicht können; denn im letzten Jahr war er in Rom und hat am dritten Sonntag vor Ostern in der Kapelle Seiner Heiligkeit ein Hochamt zelebriert, dahero kann er seiner Stimme den richtigen Ton geben, die störende Härte und ungleichmäßigen Ton, welche gewöhnlich alle Polen benutzen, meidend.“<sup>410</sup>

Die biographischen Angaben Zieleńskiego betreffend sind nach wie vor sehr spärlich. In den letzten 100 Jahren konnte man lediglich feststellen, daß er eine weltliche Person war, möglicherweise bürgerlicher Herkunft. Aus dem Jahre 1611 stammt die Nachricht, daß er mit einer gewissen Anna Feter verheiratet war und daß er (vielleicht bereits seit einiger Zeit) Organist und *maestro di capella* von Baranowski war. Ferner weiß man, daß er am 1. März 1611 (Datum des Dedikationsblattes Zieleńskis auf seinem venezianischen Druck) in Łowicz, dem Sitz der Gnesener Erzbischöfe, war, um hier an einem Prozeß um ein Landgut teilzunehmen<sup>411</sup>. Darüber hinaus war die Erwähnung Starowolskis in der zweiten Ausgabe seines *Scriptorum Polonicorum Hecatonias* bekannt, wo er Zieleński neben anderen polnischen Komponisten, die in Rom studiert haben sollen, erwähnt<sup>412</sup>. Eine eindeutige Feststellung wurde jedoch von Starowolski nicht gemacht, da er bereits in der ersten Ausgabe seiner Arbeit den Namen Zieleńskis erwähnt hat, jedoch tat er es lediglich im Rahmen einer gedruckten Randbemerkung<sup>413</sup>.

<sup>410</sup> Tygielski, W. Warszawa 2006. S. 477–478. Nach Mucante, G.P., *I due soggiorni del card. Legato E. Caetani a Varsavia (1596–1597)*. [...]. Firenze 1982.

<sup>411</sup> Es ging um eine Mühle im Dorf Rudnik, die Würde des Gemeindevorsteigers in Bochnia und die damit verbundenen Gelder, die ihm sein Brotgeber verliehen hat. Dunicz, J.J. *Do biografii Mikołaja Zieleńskiego*. In: *Polski Rocznik Muzykologiczny*. II/1936. S. 95–95.

<sup>412</sup> Starowolski, S., *Scriptorum Polonicorum Hecatonias; seu centum illustrum Poloniae Scriptorum elegia et vitae*. Venedig 1627. S. 135–136. Die Information ist im Kapitel über Marcin Leopolita enthalten.

<sup>413</sup> Starowolski, S., *Scriptorum Polonicorum Hecatonias; seu centum illustrum Poloniae Scriptorum elegia et vitae*. Frankfurt 1625. S. 76. Diese Information stammt von Prof. dr. hab. M. Perz.

Erst im Jahre 1989 fand die englische Musikwissenschaftlerin Delma Brough eine Quelle, die frühere Vermutungen (z.B. Hieronym Feicht<sup>414</sup>) polnischer Musikforscher bezüglich Beziehungen Zieleński mit Baranowski, also im Zeitraum vor dessen Primat, belegten. In ihrer Arbeit<sup>415</sup> zitiert sie kurze und manchmal unleserliche Passagen aus den Akten des Archivs des Płocker Domkapitels<sup>416</sup>, die besagen, daß Nicolaus Zieleński aus Warka und seine Frau im Jahre 1604 Felder im Dorf Gromino erhalten haben<sup>417</sup>. Aus dem Jahre 1606 stammt die nächste Information, nach der Nicolaus Zieleński aus Warka als Organist bezeichnet wird<sup>418</sup>. Nach Durchsicht der Originalquellen kann man hinzufügen, daß sich die erste Information auf eine Beratung des Kapitels bezieht, die „*pro festae Nativitatis B[eatae] V[irginis] Mariae Anno Domini 1604*, also im September 1604, stattgefunden hat. Die zweite wurde im Rahmen „*Capitulum partiale 17 mens[is] Novembbris 1606*“ aufgenommen.

Diese Informationen sind besonders vor dem Hintergrund der spärlichen Informationen über Zieleński sehr wichtig. Dank ihnen konnten wir erfahren, daß wie Zieleński der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirkende Komponist Adam Jarzębski<sup>419</sup> aus Warka stammte, daß er in den Jahren 1604-06 mit den Płocker Diözese verbunden war und daß er durch Gebietsabtretung des Adligen Stanisław Kijewski ein Gut in dem bischöflichen Dorf Gromino<sup>420</sup> in der Nähe von Pultusk erhalten hat. Der Kommentar von Brough ist jedoch nicht ganz zutreffend. Sie schreibt

„At this time [1604, 1606] Zieliński was working for the Primate Baranowski, in Łowicz, and it is difficult to understand what the Płock Chapter should reward him. It is possible he was at some time employed at Płock or possibly still gave his services to Płock cathedral on special occasions“. <sup>421</sup>

Baranowski war in dieser Zeit Bischof von Płock, dessen Residenz sich im Palast in Pultusk befand; daher resultierten die Pfründe, die Zieleński in dem nahe gelegenen Dorf erhalten hat. Man kann sie als Wunsch des Brotgebers, dem Musiker seine bisherigen Verdienste zu Belohnen oder sein Einkommen zu sichern, deuten. Ähnlich verfuhr Baranowski später, als er Zieleński die Mühle in Rudnik und den Vorstand über das Dorf Bochnia, die beide ebenfalls in der Nähe von der Łowiczer Residenz des Primas lagen, gegeben hat, um die das erwähnte Gerichtsverfahren (1611) mit den vormaligen Besitzern geführt wurde<sup>422</sup>.

Wir wissen immer noch nicht, seit wann Zieleński am Hofe des Płocker Bischof Baranowski angestellt war. Daß er das Płocker Bistum zusammen mit seinem Arbeitgeber 1606, als dieser das Breslauer Bistum übernommen hatte, verlassen hat, scheint sicher zu sein. Es ist sogar möglich, das Zieleński mit Baranowski bereits vor 1604, also bereits schon in den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts, verbunden war. Es ist auch vorstellbar, daß er an der Seite seines Bischofs während dessen Reise nach Rom in den

<sup>414</sup> Feicht, H., 1980. S. 97.

<sup>415</sup> Brough, D., *Polish Seventeenth-Century Church Musc. With Reference to the Influence of Historical, Political, and Social Condition*. New York & London 1989. S. 91, 92.

<sup>416</sup> Sygn. 8a: *Acta Capituli Plocensis* 1604-27.

<sup>417</sup> *Acta Capituli Plocensis* 1604-27. S. 5v-6r. „*Nicolao a Warka Zieliński Musico et uxori eius*“.

<sup>418</sup> *Acta Capituli Plocensis* 1604-27. S. 42v. „[...] in honori Nicolae Zielienski a Warka Organari“i.

<sup>419</sup> Geboren wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, gestorben 1648/1649 in Warschau. Komponist (*Canzoni e concerti* 1627), Literat (Beschreibung Warschau 1643), königlicher Baumeister und Administrator.

<sup>420</sup> Dieses Dorf existiert bis heute und ist etwa 5 Kilometer von Pultusk entfernt.

<sup>421</sup> Brough, D. New York & London 1989. S. 91-92.

<sup>422</sup> Dunicz, J.J. Siehe oben.

## 5 Innerer Aufbau. Fragen zu Kontrapunkt und Tonalität

### 5.1 Musikalische Gestaltungsstruktur als Mittel der Beschreibung von kontrapunktischen und tonalen Kompositionsmitteln

Das Problem der Rolle, die die technischen Normen im kompositorischen Schaffen spielen, scheint nicht erschöpfend erörtert worden zu sein. Damit ist vornehmlich das Verhältnis zwischen der Kompositionstechnik und der Erfindungsgabe des Künstlers gemeint. Meist wird die übergeordnete Stellung der künstlerischen Praxis gegenüber den technischen Normen nicht in Frage gestellt. Es scheint auch, daß diese Normen in einem eher abstrakten Verhältnis zu den Ergebnissen der kompositorischen Arbeit stehen. Die Kriterien des Kontrapunkts oder der Harmonie an sich entsprechen darüber hinaus keiner konkreten musikalischen Realität. Im Verhältnis zu diesen Kriterien besitzt die musikalische Invention einen spezifischen Charakter; sie ist komplex, übergeordnet und unteilbar. Dies ist in der Mehrstimmigkeit Zieleńskis ebenso sichtbar wie in der übrigen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Das zeigt sich besonders in der Unterordnung der kontrapunktischen Normen unter das allgemeinere kompositorische Vorhaben<sup>529</sup>.

Innerhalb des Werkes von Zieleński findet die Differenziertheit der Stile und Gattungen ihre Geltung in der Mannigfaltigkeit der unterschiedlichen Aufbaustrukturen, welche in seinen Werken auftreten. Die rein technischen Gesetzmäßigkeiten werden hier nur im Kontext der entsprechenden Aufbaustuktur lesbar. Deswegen wurde die Analyse der kontrapunktischen Technik Zieleńskis in einer stetigen Entsprechung zur den Haupttypen der Aufbaustuktur seiner Werke durchgeführt.

Die Aufbaustrukturen werden in den folgenden Beispielen (2, 3, 10, 13 und 16-20) dargestellt; ihre Konventionalität und deren Verwendung zeigt die folgende Tabelle:

Tabelle 1. Typen der Satzgestaltung und deren Verwendung in den unterschiedlichen Werken.

Gestaltungsprinzip	Anwendung	
	Hauptverwendung	Nebenverwendung
I Dreistimmigkeit (Bsp. 2)	Tricinia	Motetten
II Imitation 4-8stimmig, (Bsp. 3)	Motetten, Symphoniae sacrae	Monodien
III Kolorierte Imitation 4stimmig, (Bsp. 10)	Monodien	
IV Homophon – konzertierend 4stimmig, (Bsp. 13)	Monodien	
V Polyphon nichtimitierend 4-8stimmig (Bsp. 16)	Motetten	Symphoniae sacrae
VI polyphonisierend 4-8stimmig, (Bsp. 17)	Motetten, Symphoniae sacrae	
VII polyphon – koloriert 4-8stimmig, (Bsp. 18)	Motetten	Symphoniae sacrae
VIII <i>nota contra notam</i> 4stimmig (Bsp. 19)	Motetten, Symphoniae sacrae	
IX <i>nota contra notam</i> 7 und 8stimmig (Bsp. 20)	Symphoniae sacrae	

<sup>529</sup> Beispielsweise die Umgestaltungen, welchen die Technik der Stimmenführung in 7- oder achtstimmigen *nota contra notam* Abschnitten oder die Behandlung der Dissonanzen in einer figurierten Struktur unterliegt.

Diese Liste bildet keinen Versuch der Klassifizierung der jeweiligen Aufbaustrukturen, welche im Opus Zieleńskis auftreten. Es handelt sich hier vielmehr um eine Typologie. Dabei geht es um eine Zusammenstellung besonderer, für den Komponisten repräsentativer Typen der Organisation des musikalischen Ablaufes. Einen besonderen Typus stellt in den Werken Zieleńskis die Dreistimmigkeit dar, die ohne Einfluß auf die anderen verwendeten Gestaltungstypen bleibt (wie etwa die An- oder Abwesenheit von Imitation, oder der *nota contra notam*-Technik). Einen solchen eigenständigen Gestaltungstyp bildet die Vierstimmigkeit in der *nota contra notam*-Aufbaustruktur als auch ein sieben- oder achtstimmiger *nota contra notam*-Aufbau. Einen nicht typischen Aufbau stellt die Fünf-, Sechs-, und Zwölfstimmigkeit *nota contra notam* dar. Diese Strukturen treten bei Zieleński eher selten auf<sup>530</sup>. Vom technischen Gesichtspunkt aus kommt es in diesen Werken entweder zur einer Art „Verdunkelung“ der spezifischen Problematik, die für den vierstimmigen Satz (oder aber auch für die Sieben- und Achtstimmigkeit) typisch wäre, oder sogar zu einer Verschärfung dieser Problematik (in der Zwölfstimmigkeit).

Die Häufigkeit des Auftretens der einzelnen Gestaltungstypen und hiermit auch, statistisch gesehen, ihr repräsentativer Charakter für das Opus Zieleńskis ist unterschiedlich. Am häufigsten treten vier-, sieben- und achtstimmige (VIII und IX) *nota contra notam*-Strukturen (meist in Symphoniae sacrae und Motetten) auf. Die am seltensten anzutreffende Struktur ist die nichtimitierende Polyphonie (V), welche gelegentlich in einigen Pseudomonodien und Motetten verwendet wird<sup>531</sup> sowie in Schlußpassagen einiger Symphoniae sacrae<sup>532</sup>.

Unabhängig davon kann man die Gestaltungsmethoden in universelle und spezifische aufteilen. Die ersten finden Verwendung in unterschiedlichen Gattungen<sup>533</sup>, die letzteren werden meist nur einem bestimmten Kompositionstyp zugeordnet<sup>534</sup>.

Das Bewußtsein tieferer Bedingungen, die aus dem ganzheitlichen kompositorischen Denken herrühren, dem wiederum die reinen technischen Normen unterliegen, ist der Forschung über den Renaissancekontrapunkt nicht fremd. Es wurde mehrmals betont, daß dieser Kontrapunkt die unterschiedlichen Intervalle nicht nur als „natürliche“ akustische Fakten behandelt, sondern sie auch als technische Fakten ansieht. Dahlhaus meinte beispielsweise, daß die Quart ein exemplarisches Beispiel in der Entwicklungsgeschichte der Musik darstellt, denn deren stufenweise fortschreitende Emanzipation von einer Konsonanz zur einer Dissonanz steht in einer direkten Beziehung zur Bewegung der einzelnen Stimmen, die den Gebrauch der Quart begleitete und schließlich mit deren „Auflösung“ endet<sup>535</sup>. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Tönen hätten also im Renaissancekontrapunkt einen spezifischen, charakteristischen „Modellcharakter“, wie es Dahlhaus verlangt. Ferner stellte er die Eigenständigkeit des Begriffes der Intervallabfolge als eine klangliche, rein harmonische Kategorie in Frage<sup>536</sup>. Der polnische Musiktheoretiker Chomiński, der die Theorie eines stufenweise stattfindenden Reifens des Dur-Moll-Systems entwickelte, hebt ebenfalls die

<sup>530</sup> Wir finden sie in wenigen Werken, z.B. die *Communiones* 45, 49, 53, 58, 59, 61, 64 und 65.

<sup>531</sup> Z. B. *Communiones* 4, 22, 23, 43, 48, 56, 57, 62/63.

<sup>532</sup> Eine Ausnahme hier bildet der Anfang der *Symphonia sacra Deus firmavit orbem terrae, Offertoria* Nr. 2, wo dies in einem längerem Abschnitt der Fall ist.

<sup>533</sup> Hierzu gehört die Imitation (II), polyphonisierende (VI) und vierstimmige *nota contra notam*-Technik (VIII).

<sup>534</sup> Zu diesem Typus gehören die Dreistimmigkeit (I), die kolorierte Imitation (III), die homophon-konzertierte (IV) und die sieben- und achtstimmige *nota contra notam*-Technik.

<sup>535</sup> Dahlhaus 1961, S. 56.

<sup>536</sup> Dahlhaus 1961, S. 15.

Schlüsselrolle der ganzheitlichen melodisch-harmonischen Wendungen und Klauseln hervor, welche als „Präelemente“, aus denen sich das neue Tonalbewußtsein herauskristallisierte, anzusehen sind<sup>537</sup>. In seiner rein modalen Erscheinung hatte dieses neue Bewußtsein einen spezifisch komplexen Charakter. Die kirchlichen Modi manifestieren sich dabei nicht durch abstrakt hervorgehobene Skalen, sondern in bestimmten Arten der Melodikgestaltung und in der späteren Zeit durch einige Eigenschaften ganzer mehrstimmiger Gerüste<sup>538</sup>.

Aus der bereits dargestellten Betrachtung über den Charakter des musikalischen Denkens und der technischen Normen der Renaissance resultieren drei wesentliche Konsequenzen, die man bei der Analyse der Musik aus dieser Periode berücksichtigen sollte. Die erste Konsequenz ist, daß man den starken Gegensatz der Begriffe vertikal und horizontal relativieren muß. Begriffe wie Homophonie und Polyphonie, Harmonie und Kontrapunkt verlieren in einer solchen Auffassung ihre sogenannte „absolute Bedeutung“, wozu E. Kurth seinerzeit stark beigetragen hat<sup>539</sup>. Ein solcher Dualismus ist sehr problematisch, besonders als Ausgangspunkt historischer Untersuchungen. Die Achse der Analyse bildet das stetige Urteilen über die gemeinsame Hierarchie jener imaginären Kräfte, die scheinbar über die heterogene Natur der Musik entscheiden<sup>540</sup>. Das wird bei Kurth deutlich, dessen Auflehnung gegen die Hegemonie des Vertikalismus, der an und für sich eine Bestätigung jenes dualistischen Standpunktes ist, zur einer (vielleicht) unbeabsichtigten Affirmation akademischer Musiktheorie wird, der gleichen Theorie, gegen welche seine Attacke gerichtet war. Bezeichnend ist jedoch, daß die von Kurth sich selbst auferlegte Sicht der Musik als einer Resultante des Horizontalismus und des Vertikalismus (als es nicht mehr um Negierung der bisherigen pädagogisch-musikalischen Methoden, sondern um positive Beschreibung musikalischer Erscheinungen ging) auf Abwege reiner Verbalistik führte. Bei Kurth beruht das Wesen mehrstimmiger Strukturen, auf dem Durchdringen vertikal infiltrierender und übergreifender Harmonik mit einem Strom melodisch ausgerichteter Entwicklungen. Betrachtet man dann die historische Dimension der Problematik, so sollte die Mehrstimmigkeit als Ergebnis des Strebens nach Vermehrung und Intensivierung der musikalischen Bewegung entstehen, welches erst in der nächsten Etappe von harmonischen Kräften gebändigt werden sollte. Nach der Etablierung dieser Theorie, die nicht auf historischen Fakten basiert, ging Kurth sogar noch weiter. So warf er beispielsweise der europäischen Musiktheorie vor, daß sie iem Zeitraum ihrer gesamten historischen Entwicklung seine Theorie von der historisch primären Rolle des melodischen Faktors nicht ausreichend untermauert hat. Kurth meint, daß die akustisch-mathematischen, gewissermaßen „intervallischen“ Betrachtungen der Pythagoräer das Problem des Verhältnisses von einzelnen Tönen zueinander aufgegriffen (und in der weiteren Konsequenz auch die Problematik der *nota contra notam*-Technik) und damit die Theorie der Musik (und hiermit auch die Musik selbst) für immer auf „falsche Wege“ gebracht haben. Hiermit wird die Kurthsche Theorie<sup>541</sup> von der scheinbar „ursprünglichen“ oder „richtigen“ Tendenz der Verbindung von melodischen Linien in Frage gestellt.

<sup>537</sup> Chomiński 1962, S. 85-88, 279-286.

<sup>538</sup> Reichert 1951, S. 36, 40 ff.

<sup>539</sup> Kurth, E., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Bern 1917.

<sup>540</sup> Malinowski 1981, S. 39.

<sup>541</sup> Kurth 1917, S. 19-21, 60-61, 98, 100-102, 109-110, 117-119, 129 ff.

## 6 Mehrchörigkeit der Offertorien. Der Stil Zieleńskis; *Symphoniae sacrae*.

### 6.1 Techniken und Formen der Mehrchörigkeit in den bisherigen Bearbeitungen

Zum Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen wurde die Überzeugung, daß die Mehrchörigkeit in einem bestimmten Entwicklungsstadium die Form der Komposition bestimmt<sup>669</sup>. Auf diese Weise wird die Beschreibung der Mehrchörigkeitstechnik, ähnlich wie auch im Falle einiger strenger Anwendungen von Imitation, zur Beschreibung der Form (Aufbaustruktur). Der Versuch einer gewissen Rationalisierung der Chorhandhabung in den *symphoniae sacrae* Zieleńskis stellt zugleich den Versuch einer Rationalisierung der Form jener Kompositionen dar.

Den Analytikern und Forschern, die sich mit der Mehrchörigkeit Willaerts, der Gabrieli, di Lassos, Schütz und vieler anderer Komponisten, darunter auch Zieleński, beschäftigt haben, ist es nicht gelungen, Begriffskategorien zu schaffen, die eine vollständige und allgemeine Analyse der Werke unterstützen würde<sup>670</sup>. Dies wurde durch deren Sicht der Mehrchörigkeit ausschließlich in den Kategorien der musikalischen Projektion der Textstruktur und in historischer Hinsicht, die Sicht auf Mehrchörigkeit als eine Übergangsform, die eine Art Inspiration für weitere Schaffensrichtungen darstellte, verursacht<sup>671</sup>. Die Form der mehrchörigen Kompositionen wird oft, falls sie überhaupt analysiert wurde, als eher „monoton einfache“<sup>672</sup> oder als eine strikt von der räumlichen Aufführungspraxis abhängige gesehen<sup>673</sup>.

Die über fünfzig Jahre in der europäischen Sakralmusik dominierende Mehr- oder Zweichörigkeit muß jedoch etwas mehr aufzuweisen haben als nur monotone Einfachheit. Die Mechanismen der Zusammenarbeit von zwei oder mehr Chören mußten etwas mehr als eine passive Projektion der Textdramaturgie und der räumlichen Aufführungstrukturen darstellen. In diesem Zusammenhang erscheint es besonders interessant, die spezifisch-musikalischen Aspekte der Mehrchörigkeit, ihre Regelmäßigkeiten und technischen Aufbaumöglichkeiten zu beleuchten<sup>674</sup>. Die konsequente Zweichörigkeit Zieleńskis in seinem mehrchörigen Schaffen mit der Ausnahme des einzigen dreichörigen *Magnificat* begünstigt eine solche Untersuchung<sup>675</sup>.

---

<sup>669</sup> Malinowski 1981, S. 84.

<sup>670</sup> Szczepanska 1935, Winistorf 1937, Zenck 1949, Woodworth 1957, Arnold 1959, Düwel 1963, Piersidskaja 1970.

<sup>671</sup> So z.B. bei Arnold im Bereich der konzertierenden vokalinstrumentalen Musik. Arnold 1959, S. 14.

<sup>672</sup> Woodworth 1957, S 131.

<sup>673</sup> Winistorf 1937, S. 18-23.

<sup>674</sup> Siehe Schering 1928, Fellerer 1929.

<sup>675</sup> Gleichzeitig bleiben Fragen, die sich aus der Gegenüberstellung von Betrachtungen, die sich bei mehr als zweichörigen Strukturen ergeben würden, offen. Darüber hinaus erschwert die fast ausschließliche Zweichörigkeit vergleichende Analysen mit mehr als zweichörigen Werken anderer Komponisten.

## 6.2 Elemente der Form

Als Ausgangspunkt wähle ich die Annahme, daß über eine mehrchörige Form elementare Gesetze der Strukturierung und der Bezeichnung von Elementen der Form regieren. So kann man sagen, daß im Fall der *symphoniae sacrae* Zieleńskis die dabei entstandene Form ein Ergebnis der Möglichkeiten darstellt, die aus dem Operieren mit zwei elementaren Bausteinen, also zwei Chören, entsteht. In der Konsequenz gibt es drei Möglichkeiten, wie diese beiden Elemente zueinander auftreten: Erstens als gewissermaßen voneinander unabhängige Elemente, zweitens als Elemente, die man immer miteinander vergleichen kann, sowie drittens als Bestandteile eines übergeordneten Ganzen. Dem entsprechen drei musikalische Situationen: Ein musikalisch unabhängiges Fragment, das nur von einem Chor aufgeführt wird, ferner ein Ablauf, in welchem zwei Chöre nacheinander oder alternierend auftreten und schließlich eine homogene Sieben- oder Achtstimmigkeit.

Diese Konstruktionssituationen bilden den Ausgangspunkt für die Herausbildung von drei Faktoren (Koeffizienten) der Aufbauform: die Exposition, die Konfrontation und die Summe. Für die Form an sich schlage ich die Bezeichnung einer zweichörigen Form (Aufbaustruktur) vor. Diese wird durch das gemeinsame Verhältnis zwischen den drei Koeffizienten im Rahmen der Texteinheiten gebildet<sup>676</sup>.

## 6.3 Exposition

Die musikalischen Konsequenzen, die aus der Einführung eines der beiden Chöre als einem unabhängigen Element resultieren, sind natürlich ihr Charakter, ihre Unabhängigkeit, ihre Entwicklungsautonomie sowie ihre Rolle gegenüber dem weiterem Verlauf des zu exponierenden Materials. Die Expositionen in den *symphoniae sacrae* Zieleńskis lassen sich in drei Gruppen einteilen:

- |     |   |
|-----|---|
| I   | 1. nichtkomplette (unvollständige)<br>2. komplett<br>3. überkomplette (vergrößerte) |
| II  | 1. geteilte<br>2. verbundene<br>3. kanonische                                       |
| III | 1. repetitive<br>2. variirende  |

---

<sup>676</sup> Die von mir hier verwendete Analysemethode wurde von Malinowski in seinem 1981 erschienenen Werk über Zieleński vorgeschlagen. Auch die neuesten Untersuchungen wie z.B. die von Danuta Popingis zur Analyse des Werkes von Andreas Hackenberger, verwenden mit Erfolg seine Methode. Im weiteren werde ich mich bei der Untersuchung der Mehrchörigkeit Zieleńskis darauf stützen. Ebenfalls werde ich die von Malinowski vorgeschlagene Terminologie übernehmen.

## 6.4 Nichtkomplette, komplette und überkomplette Expositionen (I)

Die erste Einteilung wurde in Hinsicht auf Ökonomie und Gleichgewicht in der Exponierung der einzelnen Chöre durchgeführt. Eine komplett Exposition resultiert aus dem Wesen des Koeffizienten der Form und wird von Zieleński fast immer verwendet. In einer solchen Exposition wird jedem der Chöre ein Abschnitt ungefähr gleicher Länge zugeteilt. In einer überkompletten Exposition wird mindestens einer der Chöre mehr als einmal gezeigt. Oft steht dies im Einklang mit einer Verlängerung des verwendeten Textes<sup>677</sup>. Dies ermöglicht zuweilen, daß solche Fälle als eine Abfolge von zwei aufeinanderfolgenden Expositionen zu interpretieren sind<sup>678</sup>. Eine nichtkomplette Exposition, die Zieleński im übrigen am seltensten verwendet<sup>679</sup>, beruht im Wesentlichen auf Abkürzungen, Verengungen oder Überlagerungen der einzelnen Phasen<sup>680</sup>.

## 6.5 Verbundene, geteilte und kanonische Expositionen (II)

Die zweite Einteilung betrifft Fälle, in denen es in der Exposition zu eventuellen Verkettung oder Verzahnung des Parts der einzelnen Chöre kommt<sup>681</sup>. Geteilte Expositionen gehören ebenso zu den Ausnahmen<sup>682</sup> wie kunstvolle kanonische Überlagerungen beider Chöre<sup>683</sup>. In der Regel beruhen diese kanonischen Überlagerungen lediglich auf zwei bzw. drei Akkorden<sup>684</sup>. Fast zur Regel gehören verbundene Expositionen, in denen der nächste Chor auf dem letzten Akkord des vorausgegangenen Chores erklingt.

## 6.6 Das Element der Repetition und Variation in den Expositionen (III)

In den repetitiven Expositionen wiederholen die Chöre nacheinander das gleiche musikalische Material. In varierenden Expositionen werden Varianten des Materials des vorhergegangenen Chores von nachfolgendem Chor vorgetragen. Eine dabei von Zieleński strikt befolgte Regel ist die motivische Verwandtheit in den nacheinander folgenden Expositionsabschnitten beider Chöre. Allerdings kommt es selten zu einer genauen Wiederholung. Wenn sie auftritt, dann im Unisono<sup>685</sup> oder in der Oktave<sup>686</sup>.

---

<sup>677</sup> *Offertoria* Nr. 9; T. 1-12.

<sup>678</sup> *Offertoria* Nr. 29; T. 1-12.

<sup>679</sup> Oft haben solche Abläufe den Charakter einer Konfrontation. Mehr dazu siehe Kap. 6.7 Arten der Konfrontation.

<sup>680</sup> Zum Beispiel: in der *Symphonia sacra Portas caeli* (*Offertoria* Nr. 25; T. 1-3) die Expositionspartie des II. Chores auf die erste Phase beschränkt, in der *Symphonia sacra Ortu de Polonia Stanislaus* (*Offertoria* Nr. 49) wird sie in zwei Abschnitte aufgeteilt, deren erster zusammen mit dem Part des I. Chores in seiner Hälfte (T. 2-4) aufgeführt wird.

<sup>681</sup> Es ist das einzige Kriterium, daß Düwel in seiner Analyse der Mehrchörigkeit eingeführt hat. Er spezifizierte zwei Regeln der Interaktion von Chören: Kontinuierung und Verzahnung. Siehe Düwel 1963, S. 45-46.

<sup>682</sup> *Offertoria* Nr. 34: Anfang.

<sup>683</sup> *Offertoria* Nr. 29: Einführende, erste Exposition.

<sup>684</sup> Z. B.: *Offertoria* Nr. 2, 10, 27, 39 ff.

<sup>685</sup> *Offertoria* Nr. 7 und 9.

<sup>686</sup> *Offertoria* Nr. 11, 41, 44.

## 7 Melodische Ornamentik der *Communiones*. Diminutionstechnik

### 7.1 Einführung in die Analyse des Terminus

Der Begriff der Diminutionstechnik, verstanden als ein Ausbau des musikalischen Gewebes in der Musikpraxis der Renaissance, also des „Kolorierens“ oder der „Figuration“, stellt uns immer noch vor einige Schwierigkeiten. Die Probleme, vor denen diesbezüglich die Musiker bei den Versuchen zur Wiederbelebung der historischen Aufführungspraxis und die Musikwissenschaftler bei der möglichst „richtigen“ Einschätzung der Problematik stehen, sind nicht zuletzt dadurch vergrößert, daß die Theoretiker der damaligen und heutigen Zeit kein klares und einheitliches System für die Diminution geschaffen haben. Symptomatisch für diese Problematik sind zum Beispiel enzyklopädische Auffassungen. In einigen von ihnen umfassen sie ein sehr breites Spektrum von Verzierungen und Figurenungen<sup>723</sup>. In anderen wird der Begriff zu Improvisationsverschönerungen im Rahmen gewisser Konventionen eingeengt. Hier wird nur ein Teil der improvisierten Verzierungen aufgenommen, wobei diese lediglich einen Aspekt der Figuration neben denjenigen umfassen, die schriftlich fixiert wurden<sup>724</sup>.

Keines der beiden gegensätzlichen Konzepte ist gänzlich konsequent. Der nahezu sorglose Optimismus des ersten verebbt vor 1950<sup>725</sup>, und das zweite verneint sich mit der Zeit selbst, indem es (völlig richtig) das Fehlen von jeglichen Unterschieden zwischen den rein improvisierten und den schriftlich fixierten Ausschmückungen verkündet<sup>726</sup>.

Als ebenfalls wenig hilfreich erweist sich die Etymologie des Terminus, die sich um die lateinischen und mittellateinischen Wörter *minuare*, *minuere*, *diminuare*, *diminuere*, auch *deminutio*, *deminutus*, also: verkleinern, teilen, aufteilen, vermindern usw. bewegt. Diese Etymologie, von einigen nicht beachtet<sup>727</sup>, bringt diejenigen, die sie beachten<sup>728</sup>, nicht immer zu einer mehr selektiven Betrachtung des Terminus.

### 7.2 Grad des Forschungsstandes

Diese generellen Unklarheiten resultieren ohne Zweifel aus der immer noch unzureichenden Kenntnis der theoretischen Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts. Trotz großer Anstrengungen sind sie immer noch nicht gänzlich erschlossen und verinnerlicht worden, selbst wenn wir darunter lediglich den Vergleich zwischen den Traktaten untereinander oder deren Gegenüberstellung mit der damaligen Musikpraxis und späteren theoretischen Auffassungen verstehen würden. Die Anstrengungen, die Daten zu ordnen, scheinen immer noch hinter deren schierer Anzahl zurückzustehen. Dies wird in den unterschiedlichen Bearbeitungen des Themas sichtbar, indem zum Beispiel einige Vorschriften, die nicht gänzlich von der Praxis und durch die Meinun-

<sup>723</sup> Engel 1954, S. 489.

<sup>724</sup> Donnington 1954, S. 355.

<sup>725</sup> Engel 1954, S. 491-492.

<sup>726</sup> Donnington 1954, S. 365.

<sup>727</sup> Ricordi 1963, S. 2; Donnington 1954.

<sup>728</sup> Riemann 1967, S. 226; Engel 1954.

gen der Theoretiker bestätigt wurden, in den Rang universeller Gesetze erhoben wurden<sup>729</sup>. Manchmal kommt es auch dazu, daß die große Anzahl der gesammelten Betrachtungen die Erkenntnis der grundlegenden Probleme verhindert<sup>730</sup>. Die Schwierigkeiten dieser Problematik scheinen also tiefere Ursachen zu haben. Möglicherweise liegt einer der Hauptgründe für die von mir angedeuteten Mißverständnisse in der nur fragmentarischen Berücksichtigung der Gesamtproblematik in manchen Abhandlungen.

### 7.3 Erfassung der Problematik in den Traktaten

Die Versuche einer Systematisierung der Diminutionstechnik, die wir in den Traktaten von Ganassi, Ortiz, Finck, Conforti, Bovicelli, Dalla Casa und vielen anderen vorfinden, haben oft nur einen deskriptiven Charakter und umfassen meist nur einen Teil des Gebietes. All diese Arbeiten beschreiben meist nur einige ausgewählte Gebiete, zum Beispiel Kadenzfiguren; und wenn sie doch ein breiteres Terrain zu beschreiben versuchen, so werden sie von engen und einseitigen Prämissen begrenzt. So ist es auch in den „Regeln“ Ganassis, der das Verhältnis zwischen den rhythmischen Werten seiner Modelle und der Diminution (also den Grad der rhythmischen Zerteilung des Ausgangsmodells) zur Grundlage seiner Klassifikation macht, oder in den Tabellen des Dalla Casa, der seine Beispiele nach den Intervallen ordnet. Darüber hinaus haben alle diese Bearbeitungen einen rein praktischen, ja pädagogischen Charakter. Besonders deutlich ist dies im Traktat *Prattica di musica* von Zacconi sichtbar. Der Verfasser unterstreicht hier, daß das Ziel seiner Arbeit die Erstellung von Vokalübungen für Anfänger, ferner die Förderung der visuell-auditiven Reflexe der Musiker, also die Heranbildung eines entsprechenden Apparates an musikalischen Assoziationen, war, die als Grundlage zur Formung von Diminutionen zu dienen bestimmt waren. Diese sollten auf einem vornotierten Gerüst aufgebaut werden, mit der Ergänzung, daß sie größere rhythmische Werte zu umfassen hatten. Daher wurde die im Werk Zaconis gewählte Einteilung der Diminutionsbeispiele nach der Stimmeinteilung vorgenommen, von Sopran bis hin zum Baß. Ihre Faktur weist auch einen eher schematischen Charakter auf und ist weniger virtuos. Daher könnte man vermuten, daß dieses Material in einem solchen Verhältnis zur damaligen Vokalpraxis steht, wie Etüden zur virtuosen Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts<sup>731</sup>. Darüber hinaus resultiert aus dem pädagogischen Charakter dieser Quellen die Gefahr einer zusätzlichen Deformierung der damaligen Vokalpraxis: Die Beispiele sind mit Diminutionen gewissermaßen „überladen“, was den möglicherweise irrtümlichen Schluß zulassen könnte, dies sei die übliche Praxis<sup>732</sup>. Der Traktat Zaconis, der dem Opus Zieleńskis zeitlich am näch-

<sup>729</sup> Zum Beispiel: Der Diminuierte Ton soll ein Ornament beginnen und abschließen, um möglichen kontrapunktischen Fehlern vorzubeugen. Riemann 1967, S. 226.

<sup>730</sup> Engel stellt bei seinen Betrachtungen der Diminutionsformeln zum Beispiel fest, daß sich die tonleiterartige Verbindung von zwei entlegenen Tönen, die sog. *tirata* und *cascata*, sehr spät etabliert hat. Diese Behauptung mutet ein wenig seltsam an, denn eine stufenweise fortschreitende Bewegung stellt eines der Grundelemente der frühesten uns bekannten Musikbeispiele und eine theoretische Bearbeitung der Diminutionstechnik dar. Unabhängig davon erhielten einige Auschmückungsverfahren, die auf Abfolgen von nacheinander erklingenden Tönen aufgebaut sind, tatsächlich Zu Beginn des 17. Jahrhunderts die o. g. Bezeichnungen. Siehe auch Engel 1954, S. 494 und Malinowski 1981, S. 126.

<sup>731</sup> Malinowski 1981, S. 127.

<sup>732</sup> Horsley 1951, S. 18.

sten steht, und gleichzeitig den Ruf eines der umfassendsten Kompendien der Vokalkunst des späten Renaissance hat, also einer Quelle, die uns in einer ganzheitlichen Art und Weise über die Problematik zu informieren versucht, begnügt sich lediglich mit einer Ansammlung einer großen Anzahl von Beispielen, ohne sie in Hinblick auf die Figurationen oder in Bezug zur einfachen Ausgangsmelodik zu analysieren.

Die hier dargestellten Betrachtungen verursachen - im Zusammenhang mit dem Fehlen einer ausreichenden Zahl von niedergeschriebenen Quellen der Diminutionskunst in ihrer künstlerischen Verwendung – eine Unvollständigkeit unseres Bildes der Diminutionspraxis der Renaissance. Diese Ausgangssituation hat zur Folge, daß vor der Untersuchung der Diminutionstechnik Zieleński zunächst eine Einordnung des Terminus selbst versucht werden muß.

Der Begriff der Diminution ist mit einem Bündel unterschiedlicher Begrifflichkeiten verknüpft, bei welchen es nicht selten zu einer Unschärfe hinsichtlich der einzelnen Bedeutungen kommt. Gemeint sind hier solche Begriffe wie Improvisation, kontrapunktsche Kompositionstechnik, Aufführungspraxis, Figuration, konzertierende Faktur oder Monodie. Es geht hier also um Schnittmengen dieser Begriffe, beziehungsweise um jene Bereiche, in denen sich die Bedeutungen zumindest teilweise mit dem uns hier zentral interessierenden Begriff der Diminution decken.

## 7.4 Improvisation und Komposition

Eine Gegenüberstellung der Termini Komposition – Improvisation existiert in einer breiteren musikhistorischen Perspektive nicht<sup>733</sup>. Die Improvisation ist eine Form des schöpferischen Prozesses, sie stellt eine Kategorie des Komponierens dar<sup>734</sup>. Der Terminus „Kontrapunkt“ bedeutet bereits bei Tinctoris (15.-16. Jahrhundert) einen improvisierten Kontrapunkt. Ein notierter Kontrapunkt wird von ihm als *res facta* bezeichnet<sup>735</sup>. Im 16. und 17. Jahrhundert wird der improvisierte Kontrapunkt als eine gleichberechtigte Variante der Kompositionstechnik betrachtet. Er trägt dann die Bezeichnung *contrapunto alla mente*, in deutschen Traktaten, wie zum Beispiel bei J. Thuringus (1625) *contrapunctus extemporalis* oder auch *contrapunctus naturalis, usualis* und *sorsitatio* im Gegensatz zum niedergeschriebenem Kontrapunkt, der als *contrapunctus artifitionis* oder *verus* bezeichnet wurde<sup>736</sup>. Eine Bestätigung eines Gleichgewichts zwischen improvisierten und niedergeschriebenem Kontrapunkt finden wir bei Zacconi, der sagt:

„In meinen zahlreichen Begegnungen mit Musikern und Pädagogen bin ich niemals auf eine gute Lehrmethode des *contrapunto alla mente* gestoßen. Einer ließ den Schülern sich das vorstellen, was er notierte, und danach in der Praxis verwenden. Ein anderer zeigte, wie man einen Kontrapunkt zu einem gegebenem *cantus firmus* singen sollte und noch ein weiterer befahl ihm [den Kontrapunkt] zu einigen Noten denken und ihn, ohne es niederzuschreiben, zu singen.“<sup>737</sup>

<sup>733</sup> Malinowski 1981, S. 128.

<sup>734</sup> Dies impliziert, daß die Improvisation gleichzeitig keine Kategorie der Aufführung darstellt.

<sup>735</sup> Malinowski 1981, S. 128.

<sup>736</sup> Ferand 1946, S. 107.

<sup>737</sup> Chrysander 1894, S. 537.

## 8 Ornamentik der *Communiones* vor dem Hintergrund der Verzierungsmittel der Epoche

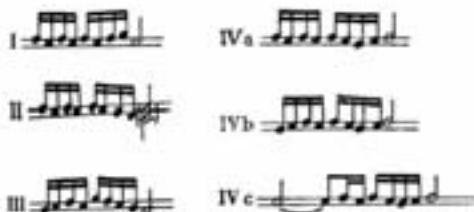
### 8.1 Figuration und Ornament

Die Unterscheidung zwischen der Figuration und dem Ornament findet ihre Bestätigung in der Diminutionstheorie der Renaissance. Die Klassifizierung der Diminutionsfiguren berücksichtigt die Einteilung zwischen gewissermaßen „statischen“ Ornamenten wie *tremolo*, *groppo*, *trillo*, u.a. und der Figuration mit melodischem Charakter, die gewöhnlich mit dem Terminus *passaggi* bezeichnet wird. Dabei wird meist auf eine präzisere Beschreibung jener *passaggi* verzichtet.

Das eigentliche Ornament stellt ein hinzugefügtes Element dar, welches gewöhnlich nicht in die Entwicklung der melodischen Struktur eingebunden ist. Es hat in der Regel einen statischen Charakter und zeigt die Tendenz zur Kristallisierung in gewissermaßen „fertige“ Formeln, die als konventionelle Elemente in bestimmten Situationen eingesetzt werden, so zum Beispiel in den Kadzenzen.

In den Werken Zieleńskis werden so verstandene Ornamente durch eine von nur vier Grundformen repräsentiert

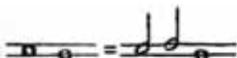
Beispiel 43: Verzierungsformen bei Zieleński



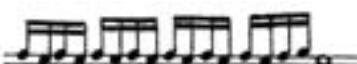
## 8.2 Verzierungsformen Zielenśkis und deren Anwendung

Die erste Form (I) kann man als eine durch ein Tremolo erweiterte einfache Diminution der Untersekunde betrachten (Beispiel 44). Conforti zählt jedoch diese Figur in seiner *Breve et faciles maniera* aus dem Jahre 1593 (Beispiel 45) zum *gruppo di sotto*, wie auch die verkürzte Form, den sog. *mezzo gruppo* (ohne die ersten Sechzehntelgruppen)<sup>767</sup>. Diese Formel ist identisch mit der Formel Zielenśkis. Conforti gibt natürlich daneben auch weitere Beispiele an, die entweder dem Ausgangsmodell ähneln (Beispiele 46 und 47) oder sich von ihm unterscheiden<sup>768</sup>. Eine ähnliche Figur steht auch bei Bovicelli in seinen 1594 erschienenen *Regole, Passaggi di musica* (Beispiel 48)<sup>769</sup>. Diese Formel können wir auch in Schlusskadenzen feststellen, so zum Beispiel bei Conforti (Beispiel 49)<sup>770</sup>.

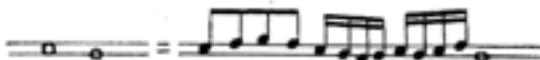
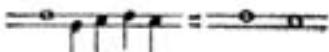
Beispiel 44: Einfache Diminutionsform Zielenśkis



Beispiel 45: Conforti (1593), *gruppo di sotto*



Beispiele 46 und 47: Conforti (1593), *gruppi*



<sup>767</sup> Kuhn 1902, S. 81.

<sup>768</sup> Kuhn 1902, S. 115.

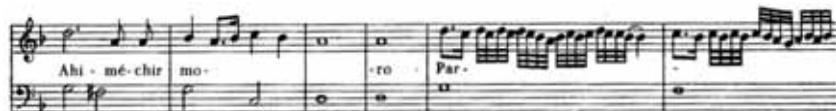
<sup>769</sup> Beyschlag 1908, S. 21.

<sup>770</sup> Kuhn 1902, S. 133.

Beispiel 48: Bovicelli (1594), *gruppo*Beispiel 49: Conforti (1593), *Dixit Dominus*, Schlußsequenz

Die zweite Form (II) finden wir bereits in Ganassis *Opera intitulata Fontegara* (1535) als einen der Vorschläge für Diminution der Unterquinte (Beispiel 50)<sup>771</sup>, allerdings scheint es nicht so, als ob sie in späterer Zeit eine größere Anwendung gefunden hat. Gleichwohl findet man sie nicht selten in figurierten Abschnitten als eine Kombination eines Tremolos und einer tonleiterartigen Abfolge von Tönen (Beispiele 51a und b) sowie seltener als ein Ornament in Kadenzzen (Beispiel 52)<sup>772</sup>.

## Beispiel 50: Ganassi (1535), Beispiel für die Verzierung der Unterquinte

Beispiel 51a: Caccini (1601), *Nuove musiche*

## Beispiel 51b: G. Gabrieli (1615)



<sup>771</sup> Kuhn 1902, S. 90.

<sup>772</sup> Goldschmidt 1890, Anhang S. 26-27. Chomiński 1962, S. 40, 344.

## 9 Die formgebende Rolle der Diminutionstechniken

### 9.1 Diminution als Variationstechnik

Die musikalische Linie, welche infolge verschiedener Diminutionsverfahren entstanden ist, kann man immer noch als eine Variante der einfachen Ausgangsmelodie betrachten. Wir sehen hier Verfahren, die für die Variationstechnik charakteristisch sind. Gleichzeitig stehen sie nicht im Einklang mit dem Geist der Diminutionstechnik. Eine solche Perspektive scheint jedoch bei der Berücksichtigung der Rolle, welche die Diminution in der Entwicklung des musikalischen Denkens gespielt hat, sinnvoll zu sein. Diese Perspektive ist besonders dann berechtigt, wenn beide melodische Gestalten, d.h. die einfache und die ausgeschmückte Version einer Komposition, entweder als gleichberechtigte Lösungen in einem Werk nebeneinander stehen oder sich im Rahmen einer Aufführung überdecken. Eben diesen Fall repräsentiert das Werk Zieleński<sup>811</sup>.

Zieleński verwendet oft eine Verzierungsmethode, die bereits von Ortiz empfohlen wurde. Dieses Verfahren beruht darauf, daß die Verzierungen so geformt werden, daß sie mit den Tönen beginnen und enden, die diminuiert wurden, was dem Entstehen von Beziehungen zwischen dem einfachen Modell und dessen ausgeschmückter Version zuträglich ist.

Beispiel 65: *Venite post me* (Comm. 7), T. 6, einfache und verzierte Baßstimme



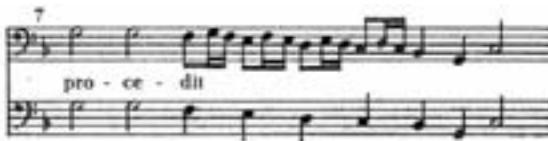
Die Mehrzahl solcher Fälle beruht bei Zieleński auf der Zuordnung einer identischen Verzierungsformel zu jedem Ton der Melodie, was eine direkte Beziehung zur Ausgangsmelodie garantiert. Solche Lösungen treten meist in Fragmenten auf, die durch einfache Rhythmisierung und eine klaren Entwicklungslinie (zum Beispiel in tonleiterartigen Tonabfolgen) gekennzeichnet sind.

<sup>811</sup> Malinowski 1981, S. 146.

Beispiel 66a: *Confundantur superbi* (Comm. 6), T. 15, einfache und verzierte Cantusstimme



Beispiel 66b: *Spiritus qui a Patre procedit* (Comm. 20), T. 7, einfache und verzierte Baßstimme



Beispiel 67: *Beatus servus* (Comm. 30), T. 16 – 17, einfache und verzierte Cantusstimme<sup>812</sup>



Die Beachtung der Regel der melodischen Progression, die auf nacheinander folgenden Tönen eines diminuierten Abschnittes aufgebaut wird, sichert deren melodische Ausgangsstruktur. Diese Regel wird auch (jedoch seltener) in komplizierteren Ausgangsstrukturen als in tonleiterartigen Abfolgen von Tönen benutzt. Auch die Figur selbst, die als Sequenz mehrmals wiederholt wird, unterliegt oft einem breiter angelegten Ausbau und beruht auf mehr als einem Ton der Ausgangsmelodie<sup>813</sup>.

Jedoch ermöglicht bereits die sehr oft von Zieleński verwendete einfache Regel der Oktavtransposition ausgewählter Töne des melodischen Ausgangsmodells eine beachtliche Bereicherung und Weiterentwicklung der dadurch entstehenden ausgeschmückten melodischen Linie. Gleichzeitig entfernt sie sich radikal vom melodischen Inhalt der ursprünglichen Melodie. Über das Ausmaß solcher Veränderungen gibt das folgende Beispiel Auskunft

<sup>812</sup> Diese Form tritt seltener auf.

<sup>813</sup> Wie zum Beispiel in *Si consurrexitis cum Christo* (Communiones Nr. 5, T. 50 - 51).

Beispiel 68: *Responsum accepit* (Comm. 4), T. 3 – 4, einfache und verzierte Cantusstimme



Jedoch erst die Kreuzung von verschiedenen Verfahrensweisen erzeugt gänzlich neue melodische Inhalte der Figuration im Verhältnis zur einfachen Stimme. Das Beispiel 69 verdeutlicht die Vermischung verschiedener metrischer Phasen, in welchen die einzelnen Töne der Ursprungsmelodie erscheinen. Dabei fallen sie nicht nur exakt auf die gleichen Schläge der Ursprungsmelodie der einzelnen Figurationsgruppen, sondern werden auch oft in die benachbarten Gruppen verschoben (Ton c), wo sie eine doppelte Rolle übernehmen: als Durchgangsnote im Verhältnis zum Ursprungston der Ausgangsmelodie und gleichzeitig als Antizipation des Ursprungstons der nächsten Figurationsgruppe. Dabei verwendet Zieleński hier die Oktavtransposition eines Toncs. Weiterhin sichert die Beibehaltung der Sekundenschritte zwischen den einzelnen Gruppen im Verbund mit den Sekundenschritten innerhalb der Gruppen die innere Geschlossenheit und den glatten Fluß im gesamten Figurationsabschnitt. Das Erreichen eines glatten melodischen Flusses scheint hier ein kompositorisches Ziel des Komponisten gewesen zu sein<sup>814</sup>.

Beispiel 69: *Video caelos* (Comm. 2), Schluß, verzierte und einfache Cantusstimme



<sup>814</sup> Malinowski 1981, S. 147.

# 10 Die Diminutionstechnik Zieleńskis und das Problem der Identität seiner Werke

## 10.1 Die *Communiones* als Grundlage zur Themenerfassung

Die Diminution als eine zumeist improvisierte Praxis spiegelt sich in den erhaltenen Kompositionen aus der Epoche Zieleńskis nicht entsprechend wieder. Dies betrifft besonders ihre künstlerische Verwendung im Rahmen einer vollständigen Form. Noch seltener sind Beispiele für zwei gleichberechtigte Versionen einer Komposition, etwa in einer einfachen und einer ausgeschmückten Version<sup>834</sup>.

Zieleński publizierte in dieser doppelten Gestalt neun Kompositionen<sup>835</sup>. Wir können annehmen, daß die Art, in der die ausgeschmückten Versionen von Zieleński bearbeitet wurden, keine besondere Ausnahme in der damals gängigen Musikpraxis darstellen, sondern daß sie vielmehr ein Licht auf die Veränderungen werfen, denen die Kompositionen während der Aufführung unterzogen damals wurden.

## 10.2 Das Verhältnis der verzierten Stücke zu ihren einfachen Versionen in den doppelten Kompositionen

Die Breite der Veränderungen, die Zieleński in einfachen Versionen mit dem Ziel der Bildung weiterer Versionen vornimmt, zeigt eindeutige Parallelen zu den bereits im vorigen Kapitel beschriebenen Veränderungen bezüglich der einfachen und ausgeschmückten Versionen einzelner Stücke.

Der Unterschied liegt jedoch darin, daß der Komponist jene stark veränderte, ausgeschmückte Version als eine eigenständige, gleichwertige Version der selben Komposition ansieht. Auch in diesen Kompositionen, ähnlich wie in den vorher analysierten Werken, kommt die formbildende, architektonische Rolle der Diminution nicht immer und überall gleich stark zur Geltung. Manchmal hat sie, wie in *Pascha nostrum* oder *Haec dies*, eine rein ornamentale Bedeutung. In anderen Werken besitzt sie jedoch, wie in den Motetten *Viderunt omnes* und *Magna est gloria eius*, einen dominierenden Charakter. Hier trägt der figurative Faktor stark zur Veränderung der gegenseitigen strukturellen Beziehungen zwischen den einzelnen Stimmen und deren Partien bei.

In Beispiel 71 (S. 283) wird das gleiche figurative Motiv ohne Rücksicht auf das Intervall auf dem Wort *tuo* eingesetzt, und das unabhängig davon, auf welchem Intervall sich dieses Wort in der einfachen Version gerade befindet. Auf diese Weise haben wir es hier nicht mit der Diminution bestimmter Intervalle deren Ergebnis wiederum bestimmte Ornamentfiguren wären, zu tun. Es handelt sich hier vielmehr um die Schaffung einer neuen, sich durch eigene Gesetze regulierenden „musikalischen Situation“<sup>836</sup>. Die dadurch entstehende strikte Abhängigkeit, die auf Ähnlichkeiten zwi-

<sup>834</sup> Eine Ausnahme bildet die Sammlung von Bartolomeo Barbarini *Il 2º libro di Motetti, a 1 v.* Venedig 1614. Siehe dazu Horsley 1963, S. 138.

<sup>835</sup> Es handelt sich hier um die Pseudomonodien *In splendoribus sanctorum, Responsum accepit, Psallite Domino, Beata viscera (Communiones Nr. 1/25, 4/26, 19/48, 22/27)* sowie die Motetten: *Viderunt omnes fines terrae, Pascha nostrum, Haec dies quam fecit Dominus, Spiritus Sanctus docebit vos, Magna est gloria eius (Communiones Nr. 34/35, 38/39, 44/45, 50/51 und 63/63).*

<sup>836</sup> Malinowski 1981, S. 159.

## 11 Das Verhältnis zum Wort

### 11.1 Musik und Textbedeutung

#### 11.1.1 Textsemantik als Grundlage der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Musik und Text

Das Wort als Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit ist gleichzeitig eines der immer wiederkehrenden Problembereiche für Betrachtungen und Untersuchungen der Vokalmusik, selbstverständlich auch in dem uns interessierenden Zeitabschnitt<sup>843</sup>. Was am deutlichsten das Verhältnis unseres Komponisten zu den wichtigsten Problemen der Ästhetik der Epoche, also der Zeit der *nuove musiche*, der Epoche der Opposition zwischen *stile antico* und *stilo moderno* verdeutlicht, sind nicht Metrum, Versifikation oder Rhetorik des Textes, sondern semantische Implikationen, die sich in seiner Musik aufweisen lassen. Dieses Verhältnis des Komponisten zum Wort als Bedeutungsträger ist freilich um so klarer, je mehr der Text sich musikalisch darstellen läßt und je mehr unterschiedliche semantische Inhalte dieser Text aufweist. Unter diese Prämisse lassen sich in den von Zieleński vertonten Texten nur wenige Kompositionen einordnen. Es handelt sich dabei um Werke, die entweder klar definierbare emotionale Zustände beschreiben, oder aber um Werke, die bestimmte illustrative Elemente enthalten. In den *Communiones* und *Offertoria* gibt es lediglich einige wenige solcher Texte.

#### 11.1.2 Die „Freude“

Bei den mehr affektbeladenen Texten handelt es sich in der überwiegenden Mehrheit der Fälle um explizit geäußerte Freude. Dabei werden solche Worte wie *exultatio*, *exultare*, *laetitia*, *laetari* verwendet. In zehn Kompositionen, die solche Begriffe enthalten<sup>844</sup>, kann man im Hinblick auf vier Werke bemerken, daß die Musik tatsächlich die Absicht verfolgt, diesen semantischen Inhalt zu demonstrieren. Es handelt sich dabei um die Symphoniae sacrae *Laetentur caeli, Ascendit Deus, In virtute tua domine*<sup>845</sup> sowie um die Pseudomonodie *Principes persecuti*<sup>846</sup>. Diese Behauptung sollte man jedoch in Relation zu den Verfahren verstehen, welche in Zieleńskis Werk auftreten. Ohne diesen Kontext könnte die Bewertung der Kompositionen in Frage gestellt werden.

In der Symphonia sacra *Latentur caeli* betrifft der für die angesprochene Gruppe der Kompositionen verwendete Affekt als emotionale Qualität den gesamten Text:

*Laetentur caeli et exultet terra ante faciem Domini: quoniam venit.*

---

<sup>843</sup> Unger 1841, S. 146; Engel 1949.

<sup>844</sup> Es handelt sich dabei um *Offertoria* Nr. 1, 11, 23, 29, 35, 36, 41 sowie *Communiones* Nr. 9, 12, 61.

<sup>845</sup> *Offertoria* Nr. 1, 23 und 36.

<sup>846</sup> *Communiones* Nr. 9.

## 12 Rezeptionsgeschichte Zieleńskis

Das Werk Zieleńskis schlummerte von seiner Drucklegung 1611 bis zu seiner Wiederentdeckung durch Józef Surzynski 1885 in Vergessenheit. Die Veröffentlichung einiger Motetten<sup>889</sup> in der Reihe *Monumenta Musicae Sacrae in Polonia* (1885 und 1889) brachte keinen Durchbruch - es fehlten die geeigneten Forschungseinrichtungen und Mittel, das ehemalige *Königreich Beider Nationen* war in drei Herrscherbereiche aufgeteilt und es fehlte auch schlicht die Interesse an derart entfernten Dingen. Auch die durchaus positive Rezension Robert Eitners, die er über die ihm bekannten Kompositionen Zieleńskis verfaßt hat, zeigte zunächst keine Wirkung. Die 19 Jahre später erschienene erste geschichtliche Betrachtung der polnischen Musik von Alexander Polinski brachte ein wenig Licht in das Schaffen Zieleńskis, ohne jedoch auf weitere Beachtung zu stoßen<sup>890</sup>.

Erst das Werk Zdzisław Jachimeckis, welches als erstes die italienischen Einflüsse in der polnischen Musik untersuchte, warf einen analytischen Blick auf das Oeuvre Zieleńskis<sup>891</sup>. Jachimecki hat hier als erster den inneren Aufbau der *Communiones* und der *Offertoria* beleuchtet, mit besonderer Hervorhebung der *Partitura pro organo* als eines Vorläufers des *basso continuo*. Die Kapitel, die Jachimecki dem Schaffen Zieleńskis widmete, stellten die bis dato umfangreichste und genaueste, wenngleich jedoch nicht vollständige Untersuchung des Schaffens Zieleńskis dar. Mit den früheren Untersuchungen verbindet sie hauptsächlich ihr Pioniercharakter. Wenngleich Jachimecki seine Arbeit umfassend auslegt hat, so will er doch hauptsächlich das Werk Zieleńskis als Ganzes präsentieren und beurteilen. Seine Beurteilung fällt im Übrigen ebenso positiv aus wie die Surzynskis. Die Arbeit Jachimeckis markiert das Ende der ersten Phase des Interesses für das Schaffen Zieleńskis. In der Folge erschien nur eine kleine Notiz in einem Kompendium der Musikgeschichte von Józef Reiss<sup>892</sup>, in dem er Zieleński in wenigen Zeilen als einen typischen Vertreter des monodischen und venezianischen Stils in Polen charakterisiert<sup>893</sup>.

Erst 24 Jahre später, im Jahre 1935, publizierte Maria Szczepanska eine analytische Studie über das *Magnificat*<sup>894</sup>, die durch die Begrenzung des zu untersuchenden Materials eine erhebliche Verbesserung der Analyse und einen besser erarbeiteten historischen Kontext mit sich brachte. Die Autorin stellte unter anderem fest, daß das *Magnificat* in melodischer Hinsicht vom *Gregorianischen Choral* unabhängig ist. Ferner entdeckte sie den Einfluß der einzelnen Wörter auf ihre musikalische Ausarbeitung sowie einige Fehler in der Stimmenführung und in der Textdeklamation. Darüber hinaus analysierte sie die Interaktion der Chöre. Im Jahre 1936 publizierte Jan Dunicz<sup>895</sup> die einzige vorhandene bibliographische Notiz über Zieleński. Weitere Informationen über Zieleński in allgemeinen Darstellungen polnischer Musikgeschichte, darunter

<sup>889</sup> Es handelt sich um die Motetten *Adoramus Te, Benedictimus Deum, Haec dies, In monte Oliveti, Per signum Crucis* und *Viderunt omnes fines* (*Communiones* Nr. 43, 49, 45, 57, 40, 35).

<sup>890</sup> Polinski, A., *Dzieje muzyki polskiej*. Lwów 1908.

<sup>891</sup> Jachimecki, Z. *Wpływ włoskie w muzyce polskiej*. Kraków 1911.

<sup>892</sup> Reiss, J., *Historja muzyki w zarysie*. Warszawa 1921, S. 144-145.

<sup>893</sup> Reiss tituliert Zieleński überdies als Domkapellmeister und Domorganisten der Kathedrale in Gniezno, was er nach der heute bekannten Quellenlage nie war.

<sup>894</sup> Szczepanska, M., *O dwunastogłosowym „Magnificat“ M. Zieleńskiego*. In: *Polski Rocznik Muzykologiczny* I, 1935.

<sup>895</sup> Dunicz, J., *Do biografii M. Zieleńskiego*. In: *Polski Rocznik Muzykologiczny* II, 1936.

## 13 Literaturverzeichnis

Notenmaterial:

Kessler, F., *Danziger Kirchenmusik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts.* Stuttgart 1973.

Mikołaj Zieleński *Offertoria.* Z pierwodruku i transkrypcji Zdzisława Jachimeckiego wyd. Władysław Malinowski. Band I-III. Kraków 1966/1974/1978. *Nicolaus Zieleński Opera Omnia I, II, III, Monumenta Musicae in Polonia* Seria A. Red. Józef M. Chomiński.

(Werkaufteilung: B. I – Nr. 1-15, B. II – Nr. 16-35, B. III – Nr. 36-56)

Mikołaj Zieleński *Communiones.* Z pierwodruku i kopii Marii Szczepańskiej wyd. Władysław Malinowski. Band IV-V. Kraków 1989/1991. *Nicolaus Zieleński. Opera Omnia IV, V. Monumenta Musicae in Polonia.* Seria A. Red. Józef M. Chomiński. (Werkaufteilung: B. IV – Nr. 1-28, B. V – Nr. 29-57)

Mikołaj Zieleński. *Offertoria et Communiones totius anni.* Faksimile. Tenor primi chori, Cantus primi chori, Tenor secundi chori, Altus secundi chori. Partitura pro organo. Red. Jerzy Morawski. Kraków 1983.

Enzyklopädien:

*Literatura Polska. Przewodnik Encyklopedyczny.* Warszawa 1985.

*Mała encyklopedia muzyki.* Red. S. Sledzinski. Warszawa 1968

*Encyklopedia Muzyczna.* Bände 1-6. Kraków 1984-2000.

*The New Grove Dictionary of Music.* Second Edition. London 2001.

*Menge-Güthling. Lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Wörterbuch.* Teil I. Berlin 1911.

*Musik in Geschichte und Gegenwart.* Alte Ausgabe. Kassel 1966.

*Musik in Geschichte und Gegenwart.* Personenteil. Neue Ausgabe. Kassel 1996-2004.

*Musik in Geschichte und Gegenwart.* Sachteil. Neue Ausgabe. Kassel 1996-2004.

*Riemanns Musik-Lexicon.* Sachteil. Mainz 1967.

*Ricordi Encyclopedie della musica.* Milano 1963/1964.

## 14 Verzeichnis der Namen

- Abbatis, Iacobus de. S. 64, 68, 320.  
 Abbatini, Antonio. S. 252.  
 Adam z Wągrowca. S. 72, 74.  
 Adalbert von Prag, Heiliger. S. 26.  
 Adler, Guido. S. 80.  
 Aesticampianus Rhagiūs. Siehe: Sommerfeld d. J.  
 (Aesticampianus Rhagiūs), Johannes (Jan).  
 Aesticampianus. Siehe: Sommerfeld d. Ä.  
 (Aesticampianus), Johannes (Jan).  
 Agazzari, Agostino. S. 151, 325.  
 Agostini, Paolo. S. 252.  
 Agricola, Alexander. S. 50.  
 Agricola, Rudolf. S. 20, 21.  
 Aichinger, Gregor. S. 89, 325.  
 Albert z Opatowa [Albert von Opatów]. S. 63.  
 Alberti, Gasparo. S. 97, 98.  
 Aldobrandini, Cinzio. S. 60, 61, 62, 64.  
 Aldobrandini, Ippolito, Papst Clemens VIII. S. 28, 60, 104.  
 Ambros, Wilhelm. S. 149, 218.  
 Amon, Blasius. S. 89.  
 Amorusius, Simon. S. 64.  
 Andreas eunuchus. S. 63.  
 Andrysowicz, Jakob. S. 51.  
 Andrysowicz, Lazarus. S. 51, 315.  
 Anerio, Felice. S. 87, 105.  
 Anerio, Giovanni Francesco. S. 47, 103.  
 Animuccia, Giovanni. S. 83, 90.  
 Anjou, Ludwig von. S. 13, 322.  
 Anonymous (Musiker). S. 237, 303.  
 Antegnati, Constanzo. S. 87.  
 Anthon, Carl. S. 55.  
 Apfel, Ernst. S. 134, 160.  
 Arnold, Denis. S. 76, 81, 182, 272, 313, 314..  
 Artomiusz-Krzesieble, Piotr. S. 57.  
 Artusi, Giovanni Maria. S. 145.  
 Asola, Giannateo. S. 81, 87.  
 Attaignant, Pierre. S. 50.  
 Auguzdecki, Aleksander. 57.
- Baccussi, Ippolito. S. 91.  
 Bach, Melchior. S. 53.  
 Bacon, Thomas. S. 21.  
 Baier, Melchior. S. 24.  
 Bakfark, Valentin Greff. S. 54, 56, 315.  
 Banchieri, Adriano S. 95, 219, 232, 252, 324, 325.  
 Baptista, Joannes (Musiker). S. 63.  
 Bär (Ursinus), Johannes (Jan). S. 21.  
 Baranowski, Włodysław. S. 10, 33, 66, 67, 103, 104, 105, 106, 125, 141, 270, 272, 273.  
 Barbarino, Bartolomeo. S. 272.  
 Barberini, Francesco. S. 46.  
 Barochius, Adeodat. S. 69.  
 Bartholomeo, Baß. S. 63, 320.  
 Bartholomius, Rufius (Ruffino d' Assisi, Fra Rufino, Bartolucci). S. 81.  
 Basile, Adriana. S. 45, 46, 47.
- Bassani, Orazio. S. 232.  
 Bassano, Giovanni. S. 87, 232, 324, 325.  
 Báthory, Stefan. S. 15, 19, 29, 30, 37, 57, 58, 60, 104, 316, 322, .  
 Baumann, Hans. S. 53.  
 Bazylis, Cyprian. S. 21, 56, 57.  
 Bell'haver, Vincenzo. S. 87.  
 Bellotti, Lorenzo. S. 64, 320.  
 Bellanda, Lodovico. S. 219, 326.  
 Belli, Domenico. S. 149.  
 Bembo, Pietro. S. 126.  
 Benevoli, Orazio. S. 252.  
 Berecci, Bartolomeo. S. 24.  
 Berne von Reichenau. S. 53.  
 Berti, Giovanni. S. 219.  
 Bertolusi, Vincenzo. S. 64, 65, 71, 92, 93, 94, 95, 320.  
 Besseler Heinrich. S. 77, 244.  
 Bevilaqua, Luigi. S. 38.  
 Beyer, Paul. S. 134, 143.  
 Beyschlag, Adolf. S. 227, 229, 252.  
 Bianchi, Pietrantonio di. S. 111.  
 Bianchini, Domenico. S. 50.  
 Bianco, Pier Antonio. S. 60.  
 Biernat z Lublina. S. 19.  
 Billon, Ilan de. S. 50.  
 Bodenschatz, Erhard. S. 88.  
 Blume, Friedrich. S. 219, 236, 252.  
 Boleslaus I. (Der Tapfere) [Boleslaw Chrobry]. S. 26.  
 Boleslaus III. (genannt „Schiefmund“) [Boleslaw Krzywousty]. S. 13, 26.  
 Bona Sforza. S. 22, 23, 27, 37, 56.  
 Bonard, Perissone. S. 77, 82.  
 Boner, Jan. S. 49.  
 Boner, Severin. S. 49.  
 Bonizzi, Vincenzo. S. 232, 325.  
 Bonanni, Hippolytus. S. 64, 65.  
 Bonometti, Giovanni Battista. S. 73.  
 Bontempo, Ambrosio. S. 60.  
 Borghese, Scipione. Kardinal. S. 39, 42.  
 Borromeo, Federico. Kardinal. S. 63.  
 Boryszewski, Andrzej. S. 21.  
 Botsch, Georg [Pocz?]. S. 64.  
 Bourbon, Henri IV. de. S. 44.  
 Bovicelli, Giovanni Battista. S. 216, 219, 222, 223, 227, 228, 230, 324.  
 Brack, Jörg. S. 50.  
 Brant, Jan. S. 87, 88.  
 Briner, Anders. S. 134.  
 Breitengraser, Wilhelm. S. 50.  
 Brouck, Johanness de. S. 85.  
 Brudzewski, Wojciech (siehe: Wojciech z Brudzewa).  
 Brumel Antonio S. 50.  
 Brun, le Jean. S. 50.  
 Bruno, Giordano. S. 28.

## 15 Verzeichnis der Musikbeispiele

Alle Notenbeispiele Zieleński's stammen aus der Gesamtausgabe Zieleński's Monumenta Musicae in Polonia (Band I–V). Notenbeispiele, die sich mit der Diminution beschäftigen, stammen aus den Traktaten über Diminutionskunst, welche durch die Jahreszahl hinter dem Komponistennamen gekennzeichnet wurden. Siehe auch Annex VII.

- Beispiel 1a: *Liber usualis* (1934) S. 1649. S. 122  
Beispiel 1b: *Magna est gloria eius* (Comm. 63) Cantus (Facsimilekopie) S. 123  
Beispiel 2: *Beatus servus* (Comm. 30) T. 4–5. S. 136  
Beispiel 3: *Afferentur regi* (Off. 41), Anfang. S. 138  
Beispiel 4: *In monte Oliveti* (Comm. 57), T. 5 – 7. S. 140  
Beispiel 5a: *Feci judicium* (Comm. 28), T. 13 – 14. S. 140  
Beispiel 5b: *Video caelos* (Comm. 2), Anfang. S. 141  
Beispiel 6: *Contere* (Comm. 66), Anfang. S. 142  
Beispiel 7: *Responsum accepit* (Comm. 4), T. 7 – 8. S. 143  
Beispiel 8: *Benedictus Deum caeli* (Comm. 58), T. 6. S. 144  
Beispiel 9: *Protege Domine* (Off. 37), T. 7 – 8. S. 147  
Beispiel 10: *Amen dico vobis quod vos* (Comm. 17), Anfang. S. 148  
Beispiel 11: *Qui mihi ministrat* (Comm. 21), T. 3. S. 149  
Beispiel 12: *Spiritus qui a Patre procedit* (Communiones Nr. 20). S. 151  
Beispiel 13: *Ecce Virgo* (Comm. 18), T. 14 – 18. S. 153  
Beispiel 14: *In splendoribus* (Comm. 1), T. 5 – 7. S. 154  
Beispiel 15: *Si consurrexitis cum Christo* (Comm. 5), T 24 – 25. S. 155  
Beispiel 16: *Deus firmavit* (Off. 2), Anfang. S. 156  
Beispiel 17: *Inveni David* (Off. 7), Schlußfragment. S. 157  
Beispiel 18: *Pascha nostrum* (Comm. 38), T. 3 – 4. S. 158  
Beispiel 19: *Confessio et pulchritudo* (Off. 34), T. 11 – 13. S. 159  
Beispiel 20: *Confitebuntur caeli* (Off. 20), T. 24 – 25. S. 162  
Beispiel 21: *Assumpta est Maria* (Off. 35), Schlußfragment. S. 166  
Beispiel 22: *In virtute tua* (Off. 36), Schlußfragment S. 167  
Beispiel 23a: *Constitues eos* (Off. 14), T. 22 – 23 S. 168  
Beispiel 23b: *In omnem terram* (Off. 32), T. 12 – 13. S. 169  
Beispiel 24: *Confitebuntur caeli* (Off. 20), T. 13. S. 169  
Beispiel 25: *Mihi autem nimis* (Off. 12), T. 26 – 27. S. 170  
Beispiel 26: *Tu es Petrus* (Off. 10), T. 17 – 18. S. 172  
Beispiel 27: *Ave Maria* (Off. 16), T. 10 – 11. S. 173  
Beispiel 28a: *Protege Domine* (Off. 37), T. 4 – 5. S. 174  
Beispiel 28b: *Dextera Domini* (Off. 21), T. 36 – 37. S. 174  
Beispiel 29: *Dextera Domini* (Off. 21), T. 29. S. 175  
Beispiel 30: *Iustorum animae* (Off. 39), T. 10 – 11. S. 176  
Beispiel 31: *Dextera Domini* (Off. 21), T. 23. S. 177  
Beispiel 32: *Dextera Domini* (Off. 21), T. 30 – 33. S. 186  
Beispiel 33: *In omnem terram* (Off. 32), T. 13 – 18. S. 188  
Beispiel 34: *Iustorum animae* (Off. 39), T. 21 – 23. S. 190  
Beispiel 35: *Intonuit de caelo* (Off. 19), Anfang. S. 193  
Beispiel 36: *Constitues eos* (Off. 14), Anfang. S. 197  
Beispiel 37: *Laetentur caeli* (Off. 1), Anfang. S. 200  
Beispiel 38: *Magnificat anima mea Dominum* (Off. 56), T. 49 – 56. S. 204  
Beispiele 39, 40 sowie 41: Bovicelli (1594). S. 223  
Beispiel 42: Zacconi (1592). S. 223  
Beispiel 43: Verzierungsformen bei Zieleński. S. 226

## 16 Bilderverzeichnis

- Titelblatt der *Offertoria totius anni*, Altus. Fotokopie des Faksimiles. S. 5
- Titelblatt der *Communiones totius anni*, Cantus. Fotokopie des Faksimiles. S. 6
- König Sigismund III. Wasa. Eine Karte aus: Custos, Dominicus: *Atrium heroicum Caesarum, regum, [...] imaginibus [...] illustratum*. Pars 1-4. Augsburg: M. Manger, J. Praetorius, 1600-1602. S. 12
- König Sigismund III. Wasa. Porträt von Martin Kober. Um 1590. S. 17
- Gefolge eines polnischen Gesandten, 17. Jahrhundert. Kupferstich von T. Dolabella. S. 33
- Callimachs Grabmal von Veit Stoß. Eigene Aufnahme 2007. S. 36
- Polnische Adlige in der sog. Nationaltracht. 16. und 17. Jahrhundert. Cesare Vicellio. *Degli abiti antichi e moderni*. 1590. S. 40
- König Ladislaus IV. Wasa. Zeitgenössischer Stich. Anonym. S. 48
- Kanzler Jan Zamoyski. D. Custos: *Atrium heroicum Caesarum, regum, [...] imaginibus [...] illustratum*. Pars 1-4. Augsburg. 1600-1602. S. 70
- Stadtansicht von Krakau. *Schedelsche Weltchronik*. Nürnberg 1493. S. 89
- Krakauer Ring mit der Marienkirche. Eigene Aufnahme 2007. S. 98
- Krakauer Peter und Paul Jesuitenkirche. Eigene Aufnahme 2007. S. 98
- Danziger Marienkirche und die restaurierte Orgel. Privataufnahmen 2004. S. 102
- Kathedrale von Łowicz. Eigene Aufnahme 2003. S. 106
- Kathedrale von Płock. Eigene Aufnahme 2003. S. 108
- Ansicht und Lageplan der Łowiczer Primasresidenz. Anonym, um 1656. S. 111
- Ansicht von Łowicz von Georg Braun & Franz Hogenberg. Um 1617. S. 121
- Krakauer Kathedrale am Wawelberg. Privataufnahme 2006. S. 125
- Danziger Rathaus mit Marienkirche im Hintergrund und dem Artushof rechts. Eigene Aufnahme 2004. S. 129
- Königsschloß Wawel. Nordostansicht. Privataufnahme 2006. S. 135
- Königsschloß Wawel. Westansicht. Privataufnahme 2006. S. 137
- Die Kathedrale von Przemysl. Privataufnahme 2004. S. 141
- Warschauer Königsschloß von Sigismund III. Wasa. Privataufnahme 2006. S. 178
- Erzherzogin Konstanze von Habsburg mit ihrer Mutter Maria von Wittelsbach. Sog. *Polnische Rolle*. 15m lang, 30 cm. breit, handkoloriert. Königliches Zeughaus Stockholm. S. 207.
- Sigismunds III. Wasa Einzug nach Krakau am 4. 12.1604, anlässlich seiner Hochzeit mit Konstanze von Habsburg. Sog. *Polnische Rolle*. S. 209
- Erzherzog Maximilian von Habsburg und der Kronprinz Ladislaus Wasa umringt von Wachsoldaten. Sog. *Polnische Rolle*. S. 212

## Annexe

I Die Zusammensetzung der „königlichen Musik“ der letzten Jagiellonen

II Instrumentarium und Repertoire der Kapelle der letzten Jagiellonen

III Polnische Vorgänger und Zeitgenossen von Mikołaj Zieleński

- Jan z Lublina
- Jerzy Liban z Legnicy
- Sebastian z Felsztyna
- Mikołaj z Krakowa
- Waclaw z Szamotuł
- Marcin Leopoldita
- Valentin Bekfark
- Jakób Polak (Jan Reys)
- Wojciech Długoraj
- Diomedes Cato
- Mikołaj Gomółka

IV Das Repertoire der königlichen Kapelle zu Krakau

V Italienische Musiker am Königshof in den Jahren 1596 – 1620

VI Regierungsdaten der polnischen Könige

VII Traktate über die Diminution und Sammelausgaben mit ihrer Verwendung

VIII Dedikationsblatt Zieleńskis

IX Werkverzeichnis Zieleńskis

Nach dem Erstdruck

Nach den Textincipita

X Verzeichnis aller bekannten Ausgaben Zieleńskis

## Werkverzeichnis geordnet nach den Textincipita

Die Werke wurden nach ihren Textincipita alphabetisch angeordnet. Nach den Incipita wurden die Überschriften angeführt, unter denen die einzelnen Werke im Erstdruck figurieren. Darüber hinaus wurde die Numerierung des Erstdrucks und der Sammelausgabe der *Opera omnia* angegeben.

(Erstellt nach Malinowski 1981, S. 226-235).

### Vokalwerke

1. *Adoramus te Christe* (*Motetto de Santa Cruce*); 4-stimmige Motette. Der Text bezieht sich auf die Anbetung des Heiligen Kreuzes (gegenwärtig ist es die VII. Antiphone aus dem III. Nocturn des Offizium für das Fest der Kreuzerhöhung am 14. 09.). *Communiones* Nr. 43 (*Opera omnia* V, Nr. 37).
2. *Afferentur Regi* (*Commune Virginum*); 8-stimmige symphonia sacra. Der Text entstammt der gemeinsamen Liturgie von Feierlichkeiten der Heiligen Jungfrauen am: 21.01., 5.02., 9.02., 31.05., 21.10., 22.10., 25.11., 4.12., 13.12. *Offertoria* Nr. 41 (*Opera omnia* III, Nr. 41).
3. *Amen dico vobis quidquid orantes* (*Domenica post Pentecostes vigesimertia 4. 5. 6. 7. 8.*); 4-stimmige Pseudomonodie. Der Orgelpart wurde zweistimmig notiert, die Solostimme singt der Bassus. Es handelt sich hier um ein Communio für den 23. Sonntag nach Pfingsten sowie für den 2.04. und 10.09. (im Erstdruck auch fehlerhaft für den 25.01.) *Communiones* Nr. 10 (*Opera omnia* IV Nr. 10).
4. *Amen dico vobis quod vos* (*In Conversione S. Pauli Apostoli*); 4-stimmige Pseudomonodie. Solostimmen: Cantus und Bassus. Communio für den Feiertag der Bekehrung des Hl. Petrus am 25.01. sowie für die Tage 18.04., 30.06. *Communiones* Nr. 17 (*Opera omnia* IV, Nr. 17).
5. *Angelus Domini* (*Feria secunda Pasche*); 8-stimmige symphonia sacra. *Offertorium* für den Ostermontag. *Offertoria* Nr. 18 (*Opera omnia* II, Nr. 18).
6. *Anima nostra* (*In festo Sanctorum Innocentium*); 7-stimmige symphonia sacra. *Offertorium* für den Feiertag und die Oktav der unschuldigen Kinder am 28.12 und 4.01. sowie die Tage: 19.01., 18.04. und den 10.07. *Offertoria* Nr. 6 (*Opera omnia* I, Nr. 6)
7. *Ascendit Deus* (*In festo Ascensionis Domini*); 8-stimmiges *Offertorium* für das Fest der Himmelfahrt Christi. *Offertoria* Nr. 23 (*Opera omnia* II, Nr. 23).
8. *Assumpsit Iesus Petrum* (*Motetto de transfiguratione Domini*); 8-stimmige symphonia sacra für das Fest der Verklärung Christi am 6. 08. *Offertoria* Nr. 47 (*Opera omnia* III, Nr. 47).
9. *Assumpta est Maria* (*In festo Assumptionis BMV*); 8-stimmige symphonia sacra für das Fest Mariä Himmelfahrt am 15. 08. *Offertoria* Nr. 35 (*Opera omnia* II, Nr. 35).
10. *Ave Maria* (*In festo Annuntiationis BMV*); 7-stimmige symphonia sacra für das Fest der Verkündigung Mariä am 15. III sowie die Tage: 5.08., 21.11. *Offertoria* Nr. 16. (*Opera omnia* II, Nr. 16).
11. *Beata es Virgo Maria* (*In festo Visitationis, Nativitatis, Praesentationis et Conceptionis BMV*); 8-stimmige symphonia sacra für die Feste der Heimsuchung,

## X Verzeichnis aller zur Zeit bekannten Ausgaben Zieleńskis.

Jahr und Ort	Verleger/Herausgeber	Reihe	Titel
1611 Venedig	Jacob Vincentius Erstausgabe		<i>Offertoria totius anni</i> Cantus primi chori, Altus primi chori, Tenor primi chori, Bassus primi chori  Cantus secundi chori Altus secundi chori Tenor secundi chori Bassus secundi chori
1611 Venedig	Jacob Vincentius Erstausgabe		<i>Communiones totius anni</i> Cantus primi chori, Altus primi chori, Tenor primi chori, Bassus primi chori  Cantus secundi chori Altus secundi chori Tenor secundi chori Bassus secundi chori
1611 Venedig	Jacob Vincentius Erstausgabe		<i>Offertoria totius anni</i> & <i>Communiones totius anni</i> Partitura pro organo
1885 Posen	Józef Surzynski	Monumenta Musicæ Sacrae In Polonia. Heft I.	<i>Adoramus te</i>
1887 Posen	Józef Surzynski	Monumenta Musicæ Sacrae In Polonia. Heft II.	<i>In monte Olivetti</i>
1887 Posen	Józef Surzynski	Monumenta Musicæ Sacrae In Polonia. Heft II.	<i>Viderunt omnes fines</i>
1887 Posen	Józef Surzynski	Monumenta Musicæ Sacrae In Polonia. Heft II.	<i>O gloriosa Domina</i>

## **Musikwissenschaften**

**Ulrike Strauss: Das Orchester Joseph Haydns** · Ein Komponist und seine wegweisenden Neuerungen · mit 31 Notenbeispielen  
2009 · 138 Seiten · ISBN 978-3-8316-0832-4

**Damian J. Schwider: Mikołaj Zieleński** · Ein polnischer Komponist an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts  
2009 · 346 Seiten · ISBN 978-3-8316-0819-5

**Stephanie Angloher: Das deutsche und französische Klarinettensystem** · Eine vergleichende Untersuchung zur Klangästhetik und didaktischen Vermittlung  
2007 · 294 Seiten · ISBN 978-3-8316-0719-8

**Henriqueta Rebuá de Mattos: Die Werke für Klavier Solo von Heitor Villa-Lobos** · Synkretismus europäischer und lateinamerikanischer Elemente und Kontrasteffekte  
2001 · 646 Seiten · ISBN 978-3-8316-0053-3

**Bernhard Grundner: Besetzung und Behandlung der Bläser im Orchester Mozarts am Beispiel der Opern**  
1998 · 317 Seiten · ISBN 978-3-89675-433-2

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:  
Herbert Utz Verlag GmbH, München  
089-277791-00 · info@utz.de

Gesamtverzeichnis unter: [www.utzverlag.de](http://www.utzverlag.de) · Fordern Sie unseren aktuellen Katalog an!