

Title: Die Ordinariumsvertonungen Mikołaj Radomskis

Author(s): Marie Verstraete

Source: *Imitatio – Aemulatio – Superatio? : Vokalpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts in Polen, Schlesien und Böhmen*, ed. by Jürgen Heidrich; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 12), p. 125–144.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20132577>



Creative Commons license: CC BY-SA

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Die Ordinariumsvertonungen Mikołaj Radomskis*

Mikołaj Radomskis Ordinariumsvertonungen wurden aufgrund ihres Kompositionsstils bereits häufig mit den norditalienischen Kompositionen von Johannes Ciconia (um 1370–1412) und Antonio Zacara da Teramo (um 1350/60–1413/1416) sowie generell mit der Paduaner Musikszene des frühen 15. Jahrhunderts assoziiert.¹ Da aber Radomskis Kompositionen erst in den 1430er Jahren und damit wesentlich später als die norditalienischen Werke überliefert worden sind, erweist sich eine genauere Untersuchung der kontextuellen sowie stilistischen Verhältnisse, in denen diese Werkgruppen zueinander stehen, als notwendig. Wie manifestieren sich die Einflüsse und wie lässt sich eine eventuelle Eigenheit Radomskis charakterisieren? Anhand einer vergleichenden musikalischen Analyse möchte ich präzisieren, wie Radomski die norditalienischen Komponisten in seinem Schaffen rezipiert hat.

- * Für die hilfreichen Kommentare und Anregungen möchte ich mich ganz herzlich bei Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt bedanken. Dank auch an Miriam Roner und Beatrix Obal für die Korrekturen.
- 1 Zunächst wies Maria Szczepańska in den 1930ern darauf hin, siehe u.a. Maria Szczepańska, »Nowe źródło do historii muzyki średniowiecznej w Polsce« [Neue Quelle zur Geschichte der mittelalterlichen Musik in Polen], in: *Księga Pamiątkowa ku czci prof. Adolfa Chybińskiego* [Festschrift für Professor Adolf Chybiński], Krakau 1930, S. 15–56; dies., »O utworach Mikołaja Radomskiego (z Radomia)« [Die Werke von NvR], in: *Polski Rocznik Muzykologiczny* 2 (1936), S. 87–94; dies., »Studia o utworach Mikołaja Radomskiego« [Studien zu den Kompositionen von NvR], in: *Kwartalnik muzyczny* 25 (1949), S. 7–54, 29–30, (1950), S. 64–83. Vgl. auch u.a.: Mirosław Perz, »Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars Nova in Polen«, in: *Lars nova italiana del Trecento, Secondo Convegno Internazionale 17–22 Luglio 1969 in Certaldo*, hrsg. von F. Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 478–479; *Sources of Polyphony up to c. 1500, Facsimiles*, hrsg. von Mirosław Perz und Henryk Kowalewicz, Graz und Warschau 1973 (Antiquitates Musicae in Polonia, 13), S. XXV–XXVI (ausführliches Verzeichnis der Literatur bis 1973), S. XXVII (zur Verbindung mit Padua); Charles E. Brewer, *The Introduction of the Ars Nova into East Central Europe: A Study of Late Medieval Polish Sources*, Diss. New York 1984, S. 294; Mirosław Perz, »Il carattere internazionale delle opere di Mikołaj Radomski«, in: *Musica disciplina* 41 (1987), S. 155; Bernhold Schmid, »Nikolaus von Radom«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. II, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 1122; Mirosław Perz, »Radomski, Mikołaj [Nicolaus de Radom]«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 20, New York 2001, S. 744–745.

Mikołaj Radomski oder Nikolaus von Radom ist der erste namentlich belegbare polnische Komponist. Aus den wenigen archivalischen Belegen zu seiner Person kristallisiert sich ein Hauptbezug zur Krakauer Region und dem dort ansässigen königlichen Hof heraus; zusätzlich sind wohl auch Aufenthalte in Wien, Rom und Paris anzunehmen.² Ausgehend von der ersten zeitgenössischen Erwähnung eines Nikolaus aus Radom in den Verzeichnissen der Prager Universität im Jahr 1379,³ schildert Mirosław Perz insgesamt einen Lebenslauf von ca. 1360 bis etwa 1440.⁴ Brewer geht jedoch davon aus, dass der Komponist Nikolaus von Radom sich erst um 1420 als weiterzubildender Hofmusiker an der Krakauer Universität immatrikulierte.⁵ Für Radomskis Nähe zum Krakauer Fürstenhof des Königs Władysław II. Jagiełło (1399–1434), einem westlichen Hof internationaler Reputation auf der Schwelle zum sogenannten polnischen goldenen Jahrhundert, spricht auch seine Ballade *Hystoriographi aciem*, die wahrscheinlich 1426 zur Taufe des Prinzen Kazimierz komponiert wurde⁶ sowie die Überlieferung seiner Kompositionen in ausschließlich zwei Handschriften, die inhaltlich mit Anlässen des Krakauer Hofes verflochten sind⁷ und untereinander Konkordanzen aufweisen:

- PL-Wn 8054 = Warschau, Biblioteka Narodowa, MS III.8054 (*olim* Krasinski 52)⁸
- PL-Wn 378 = Warschau, Biblioteka Narodowa, MS Lat. F. I. 378 (*olim* Sankt Petersburg F. I. Nr. 378, verloren 1944)

2 Siehe u.a. Henri Musielak, »W poszukiwaniu materiałów do biografii Mikołaja z Radomia« [Auf der Suche nach biographischem Material zu Nikolaus von Radom], in: *Muzyka* 18 (1973), S. 82–89; C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 262–268; M. Perz, Il carattere internazionale (wie *Anm. 1*), S. 154; B. Schmid, Nikolaus von Radom (wie *Anm. 1*); M. Perz, Radomski, Mikołaj (wie *Anm. 1*), S. 744.

3 Siehe M. Perz, Radomski, Mikołaj (wie *Anm. 1*), S. 744.

4 Siehe M. Perz, Il carattere internazionale (wie *Anm. 1*), S. 154.

5 C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 266–268.

6 *Hystorigraphi aciem* (PL-Wn 8054, Nr. 2, fol. 174^v–175^r), Kontrafaktur einer Ballade mit neuem Text von Stanisław Ciołek (1382–1437), Vizekanzler des Hofes und ab 1428 Bischof von Poznan, vgl. M. Perz, *Sources of Polyphony up to C. 1500, Transcriptions*, hrsg. von Mirosław Perz und Henryk Kowalewicz, Graz und Warschau 1976 (*Antiquitates Musicae in Polonia*, 14), S. 22 (Textedition); Zdzisław Jachimecki, »Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły. 1424–1430«, in: *Rozprawy Akademii Umiejętności Wydział Filologiczny Krakowie* III–IX (1916), S. 6–7 und M. Perz, Il carattere internazionale (wie *Anm. 1*), S. 155.

7 Siehe *Anm. 6* und *25*.

8 Ausschließlich der zweite Teil dieser Handschrift enthält Musikalien. Im Weiteren ist mit PL-Wn 8054 jeweils lediglich der musikalische Abschnitt gemeint. Ausführliche Beschreibungen mit Inventaren und Literaturverzeichnissen sowie Faksimiles und Editionen in: M. Perz, *Sources (Facsimiles)* (wie *Anm. 1*), sowie M. Perz, *Sources (Transcriptions)* (wie *Anm. 6*). Gesamtedition der Werke Radomskis ebenso in: *Les œuvres complètes de Nicolas de Radom*, hrsg. von Adam Sutkowski, New York 1969 (Institute of Mediaeval Music, Gesamtausgaben – Collected Works, 5).

Die zweite Handschrift wurde während des zweiten Weltkrieges zerstört; erfreulicherweise hinterließ Maria Szczepańska jedoch eine (unvollständige) Kopie mit Bildern und einer detaillierten Beschreibung.⁹ Aufgrund von Wasserzeichen, Notation und datierbaren Kompositionen lässt sich die Herstellung der beiden Handschriften auf einen Zeitraum von ca. 1430 bis ca. 1434 eingrenzen.¹⁰ Einige nachgetragene polnische Marginalien in PL-Wn 378¹¹ sowie die Anordnung, die Korrekturen und die einfachen Illuminationen weisen auf den Gebrauchskarakter der Handschriften hin. Dennoch sind in PL-Wn 8054 nicht stets alle gleichzeitig erklingenden Stimmen auch gleichzeitig sichtbar, was eher auf eine »Vermittler- bzw. Vorlagehandschrift für eine erst herzustellende Gebrauchshandschrift« schließen lässt.¹² Die kontextuellen Rahmenbedingungen einer höfischen Kapelle wären noch weiter zu erforschen.

Das Repertoire besteht insgesamt aus 48 vorwiegend geistlichen Kompositionen. Die unvollständige Kopie von PL-Wn 378 verzeichnet auf 29 Folios 18 Werke, darunter 5 Credo- und 11 Gloria-Vertonungen, strikt in dieser Reihenfolge nach Gattung geordnet, sowie zwei Motetten, die am Ende angefügt wurden.¹³ PL-Wn 8054 enthält 36 vorwiegend gemischte geistliche Kompositionen auf 33 Folios, die inhaltlich entsprechend der dreilagigen Struktur geordnet sind.¹⁴ Gloria- und Credo-Vertonungen wurden hier im Gegensatz zu PL-Wn 378 tendenziell paarweise kopiert.

- 9 Die Reproduktion befindet sich aktuell in Poznań, Biblioteka Uniwersytecka im. Adama Michiewicza (PL-Pu), MS 695; siehe dazu Mirosław Perz, »The Structure of the Lost Manuscript from the National Library in Warsaw, No. 378 (WarN 378)«, in: *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Willem Elders*, hrsg. von Albert Clement und Eric Jas, Amsterdam 1994 (Chloe, Beihefte zum Daphnis, 21), S. 1–11.
- 10 M. Perz, Sources (Facsimiles) (wie [Anm. 1](#)), S. XXIII (PL-Wn 8054: 1430–1452, vermutlich ca. 1440), S. XXVII (PL-Wn 378: ebenso vermutlich ca. 1440); C. Brewer, The Introduction (wie [Anm. 1](#)), S. 295; S. 303–309 (ca. 1425 (*Nitor inclite*) – 1434 (Tod des Königs)); M. Perz, Il carattere internazionale (wie [Anm. 1](#)), S. 154f (nach 1426 (*Hystorigraphi aciem*), nach 1430 (Magnificat)).
- 11 M. Perz, Die Einflüsse (wie [Anm. 1](#)), S. 479; ders., Sources (Facsimiles) (wie [Anm. 1](#)), S. XXVII; ders., The structure (wie [Anm. 9](#)), S. 10.
- 12 Martin Staehelin, »Review: Antiquitates Musicae in Polonia, Vol. XIV: Sources of Polyphony up to c. 1500 [...]«, in: *Die Musikforschung* 36 (1983), S. 171.
- 13 Perz vermutet auch eine originale Anordnung der Glorias per Komponist, mit zeitlich überlappenden Kopierphasen der jeweiligen Lagen, sowie eine ursprüngliche logische Reihenfolge der Lagen, bei der die Glorias den Credos vorausgingen, vgl. M. Perz, The structure (wie [Anm. 9](#)), S. 4–9.
- 14 Ein erstes Senio enthält polnische, weltliche und gemischte geistliche Werke, die zweite Lage zunächst Kontrafakturen und anschließend Gloria und Credo-Sätze, die dritte fast ausschließlich Gloria und Credo-Vertonungen, vgl. M. Staehelin, Review Antiquitates Musicae (wie [Anm. 12](#)), S. 170.

Dieses Repertoire lässt sich stilistisch und zeitlich approximativ in drei große Kategorien einteilen:

(1) Ein burgundisch geprägter Teil des Repertoires, welcher ausschließlich in den ersten zwei Lagen von PL-Wn 8054 zu finden ist, umfasst zwei bis vier Ordinariumsvertonungen von Estienne Grossin (fl. 1418–21),¹⁵ ein Alleluia¹⁶ und ein Magnificat¹⁷ von Radomski,¹⁸ ein tropiertes Sanctus von Peter Sweikl oder

- 15 [*Kyrie?*] (Zuschreibung fragwürdig; PL-Wn 8054, Nr. 3, 175^v); *Et in terra* (PL-Wn 8054, Nr. 7, fol. 177^v–178^f; Konkordanzen: D-Mbs Clm. 14274 (Emmeram Kodex), Nr. 98, fol. 52^v–53^f (Quinte höher), I-AO 15, Nr. 57, fol. 95^v–60^f, I-Bc 15, Nr. 85, fol. 108^v–109^f); *Patrem* (Zuschreibung fragwürdig; PL-Wn 8054, Nr. 8, fol. 178^v–180^f); *Kyrie* (Fauxbourdon; PL-Wn 8054, Nr. 12, fol. 181^v; Konkordanzen: I-AO 15, Nr. 51, fol. 54^v–55^f, D-Mbs Clm. 14274 (Emmeram Kodex), Nr. 142, fol. 73^f). M. Perz, Die Einflüsse (wie *Anm. 1*), S. 471, Fußnote 9, schreibt das textlose Kyrie Nr. 3 aufgrund des tonalen und melodischen Zusammenhangs mit dem *Et in terra* Nr. 7 und das *Patrem* Nr. 8 aufgrund der paarweisen Überlieferung und des tonalen Zusammenhangs mit dem gleichen Gloria Grossin zu. Eine intentionelle Paarung im Kompositionsprozess dieser beiden letzten Werke scheint mir jedoch sehr unwahrscheinlich, weil sie sowohl unterschiedliche Mensuren, als auch eine stark unterschiedliche rhythmische Ausarbeitung sowie eine unterschiedliche Art der Melodik aufweisen. Auch beim textlosen Kyrie Nr. 3 ist die Beweislage meiner Meinung nach zu dünn, um Grossin als Autor festlegen zu können. Dessen ungeachtet sieht Strohm im modalen Zusammenhang der Tenorlinien dieser Werke eine Ähnlichkeit zu Dufays ›Vieux‹-Kompositionen, vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 177.
- 16 PL-Wn 8054, Nr. 31a, fol. 201^r (nicht aufgelistet in M. Perz, *Sources* (Facsimiles) (wie *Anm. 1*), S. XXV); Teilkontrafaktur; Takte 4 bis 12 des Tenors und Contratenors sind identisch mit den Takten 1 bis 9 von Guillaume Du Fays Rondeau *Bon jour, bon mois* (D-Mbs Clm. 14274 (Emmeram Kodex), Nr. 31, fol. 23^v (2st. Kontrafakt); GB-Ob 213, Nr. 85, fol. 44^v; F-PN 4379, Teil II, Nr. 8, fol. 52^v–53^f; F-PN 4379, Teil III, Nr. 13, fol. 64^f (nur Tenor)), vgl. auch Marcin Majchrowski, »Powiązania „Alleluia” przypisywanego Mikołajowi Radomskiemu z chanson „Bon jour, bon mois” Guillaume’a Dufaya« [Verbindungen zwischen einem Mikołaj Radomski zugeschriebenen Alleluia und Guillaume Du Fays Chanson ›Bon jour, bon mois‹], in: *Muzyka* 39 (1994), S. 87–88.
- 17 PL-Wn 8054, fol. 182^f–183^v. Mehrstimmige Vertonung der Intonation sowie aller 11 Verse, drei davon als Fauxbourdon (Contratenor: Vers 2: ›Per bordunum quem incipe in quinta‹; Vers 6: ›tercia et fiet‹; Vers 10: ›feci contratenorem‹); nahezu alle Verse paraphrasieren den Psalmton simplex im ersten Modus mit Differentia d in der oberen Stimme. Zusammen mit einem Kyrie von Estienne Grossin, das ebenfalls in PL-Wn 8054 enthalten ist (siehe *Anm. 15*), bildet es die früheste Überlieferung notierter Fauxbourdon-Kompositionen. Radomski Magnificat weist formbezogene Ähnlichkeiten auf mit Du Fays Magnificats *sexti toni* (Fauxbourdon in Versen 5 und 9) und *octavi toni* (Fauxbourdon in Versen 1, 4, 7 und 10), teilt mit Lymburgias Magnificat I-Bc 15 Nr. 321a, fol. 334^v–335^f die polyphone Vertonung des vollständigen Textes inkl. der Intonation, sowie mit den anonym im Emmeram Kodex überlieferten Magnificats (fol. 41^v–42^f, 79^v–80^f, 89^v, fol. 90^f, fol. 91^v–92^f) und ausgewählten Versen in Du Fays Magnificats das beständige Rezitieren des Psalmtons in der oberen Stimme. Vgl. Christianus Joannes Maas, *Geschiedenis van het meerstemmig Magnificat tot omstreeks 1525*, Diss. Amsterdam 1967, S. 18–23; C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 290–292; R. Strohm, *The Rise* (wie *Anm. 15*), S. 262–263; Jerzy Nowicki, »Magnificat Mikołaj z Radomia«, in: *Notatki do zajęć. Witamy na portalu akademickim*, <http://notatki.jerzynowicki.pl/pliki/Magnificat.pdf>.
- 18 Siehe auch A. Sutkowski, *Les œuvres complètes* (wie *Anm. 8*), S. II/V/VIII; M. Perz, Art. »Radomski, Mikołaj« (wie *Anm. 1*), S. 745.

Jacobus de Clibano,¹⁹ ein anonymes Gloria²⁰ sowie einen anonymen, untextierten Magnificat-Vers.²¹

(2) Die beiden ersten Senios in PL-Wn 8054, sowie das Ende von PL-Wn 378, enthalten überdies auch ein divergenteres lateinisches Repertoire von 15 Kompositionen in unterschiedlichsten Gattungen von zwei- und dreiteiligen *formes fixes* bis hin zur Lauda.²² Die Werke in Balladenform, darunter ein geistliches Kontrafakt einer französischsprachigen Ballade,²³ sowie zwei Balladen Radomskis,²⁴ lehnen sich stilistisch an die früheren Lagen des Reina-Kodex an (ca. 1400–10). Neben Radomskis Ballade *Hystorigraphi aciem* sind vier weitere der anonymen Werke aufgrund historisch datierbarer Verweise im Text in die späten 1420er und frühen 1430er Jahren einzuordnen.²⁵ Ergänzend zu Brewers Studien besteht Bedarf an

19 *Sanctus* mit Tropen *Gustasti necis pocula/Lumen luminum* (PL-Wn 8054, Nr. 30, fol. 200^v–201^r; Konkordanz: I-AO 15, Nr. III, fol. 159^r, D-Mbs Clm. 14274 (Emmeram Kodex, Nr. 135, fol. 70^v–71^r). Vgl. R. Strohm, *The Rise* (wie *Ann. 15*), S. 262; C. Brewer, *The Introduction* (wie *Ann. 1*), S. 284; *Der Mensuralcodex St. Emmeram, Faksimile Der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, hrsg. von Ian Rumbold, Peter Wright und Martin Staehelin, Wiesbaden 2006 (Elementa Musicae, 2), S. 44–45 (über Sweickl); Ian Rumbold und Peter Wright, *Hermann Pötzlinger's Music Book the St Emmeram Codex and Its Contexts*, Woodbridge 2009 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 8), S. 175–177 (über Schweickl), S. 277–280 (Edition).

20 PL-Wn 378, Nr. II, fol. 19^v–20^r, vgl. R. Strohm, *The Rise* (wie *Ann. 15*), S. 262.

21 PL-Wn 8054, Nr. 20, fol. 186^v–187^r; enthält vermutlich einen Cantus Firmus im Tenor; vgl. C. Brewer, *The Introduction* (wie *Ann. 1*), S. 284–285.

22 *Ave mater o Maria* (PL-Wn 8054, Nr. 19, fol. 186^v; Konkordanz: I-Bu 2216, Nr. 59, S. 78–9; I-Vnm It. IX. 145, Nr. 16, fol. 28^v–29^r; A-Iu s.s. (Wolkenstein B), Nr. 37, fol. 44^v–45^r; D-Mbs 3725 (Buxheimer Orgelbuch), Nr. 74, fol. 43^v). Für weiterführende Informationen, siehe David Fallows, *A catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*, Oxford 1999, S. 571; Kurt von Fischer, »Die Lauda Ave mater und ihre verschiedene Fassungen«, in: *Colloquium amicorum Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn 1967, S. 93–99; Mirosław Perz, »Znajomość i recepcja laudy włoskiej w Polsce XV i XVI wieku«, in: *Polsko-włoskie materiały muzyczne/Argomenti musicali polacco-italiani 3* (1979), S. 59–80.

23 *Virginem mire pulchritudinis* (PL-Wn 8054, Nr. 14, fol. 184^r; Tabulatur: D-Mbs 3725 (Buxheimer Orgelbuch), Nr. 75, fol. 43^v–44^r), Kontrafakt von *A discort sont Desir et Esperance* (F-PN 6771 (Reina), Nr. 146, fol. 70^r; F-Sm 222.C. 22, Nr. 186, fol. 106^v; NL-Uu 37, Nr. 16, fol. 30^v; Vipiteno, Rathaus, Sterzinger Miscellaneen-Handschrift, fol. 1^r; I-FZc 117 (Faenza), Nr. 14, fol. 36^r–36^v), vgl. C. Brewer, *The Introduction* (wie *Ann. 1*), S. 207f, und D. Fallows, *A catalogue* (wie *Ann. 22*), S. 77f. Aufgrund der Bezeichnung »Enwarger« in den unteren Stimmen vermutet Perz, dass das *Ave mater summi nati* (PL-Wn 8054, Nr. 15, fol. 184^v–185^r), ebenso ein Kontrafakt einer bisher nicht identifizierten Ballade *En vergier* sei, siehe M. Perz, *Sources* (Transcriptions) (wie *Ann. 6*), S. 41.

24 *Hystorigraphi Aciem* (vgl. *Ann. 6*) sowie ein textloses Werk in Balladenform (PL-Wn 8054, Nr. 17, fol. 185^v). Siehe M. Perz, Art. »Radomski, Mikołaj« (wie *Ann. 1*), S. 744 und C. Brewer, *The Introduction* (wie *Ann. 1*), S. 293.

25 Dazu gehören: *Cracovia Civitas* (PL-Wn 8054, Nr. 1, fol. 173–174^v, 195^v; PL-Wn 378, Nr. 17, fol. 27^v–29^r; CZ-Pu VI A 7, fol. 164^v (nur Text)), Lobpreisung Krakaus und des Hofes, 1426, siehe M. Perz, *Sources* (Facsimiles) (wie *Ann. 1*), S. XXIII; *Breve regnum erigitur* (PL-Wn 8054, Nr. 11, fol. 181^v), möglicherweise ein Studentenlied aus Krakau, siehe Z. Jachimecki, *Muzyka na dworze*

einer stiltechnischen Kontextualisierung dieser Werke. Am Rande dieser Gruppe befindet sich ein Gloria, welches möglicherweise einem polnischen Komponisten zugeschrieben werden kann,²⁶ sowie zwei *cantus planus binatim*-Fragmente.²⁷

(3) Die größte Gruppe formen alle Kompositionen aus PL-Wn 378 sowie die letzte Lage von PL-Wn 8054. Sie machen das älteste Repertoire dieser Handschriften aus und schließen überwiegend ausländische Kompositionen ein, darunter fünf bis sechs Werke von Antonio Zacara da Teramo,²⁸ vier Kompositionen von Johannes

króla (wie *Anm. 6*), S. 13; M. Perz, Die Einflüsse (wie *Anm. 1*), S. 474; C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 301; *Pastor gregis egregius* (PL-Wn 8054, Nr. 18, fol. 186^f, Nicolaus de Ostrorog?), Text zu Ehren von St. Stanislaus von Krakau; *Nitor inclite claredinis* mit Akrostichon ›Nicolaus‹ (PL-Wn 8054, Nr. 10, fol. 180^v–181^r, unvollst.), vermutlich zur Taufe von Prinz Wladislaw in 1425, vgl. C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 295–302. R. Strohm, The Rise (wie *Anm. 15*), S. 261 sieht zudem in *Nitor inclite* eine Umarbeitung der populären Ars-Nova-Motette *Apollinis eclisatur/Zodiacum signis lustrantibus/In omnem terram/Per sanctam civitatem* von Bernard de Cluny).

26 *Et in terra* (PL-Wn 8054, Nr. 36, fol. 205^v, Nicolaus de Ostrorog?). Dieses Gloria imitiert den Stil von Egardus' Gloria (siehe *Anm. 28*), vgl. R. Strohm, The Rise (wie *Anm. 15*), S. 261.

27 PL-Wn 8054, fol. 177^r und fol. 177^v, siehe M. Perz, Sources (Facsimiles) (wie *Anm. 1*), S. XXIV; und M. Perz, Sources (Transcriptions) (wie *Anm. 6*), S. 26 und 31 (Übertragung).

28 Gloria (I) (PL-Wn 378, Nr. 7, fol. 14^v–15^v); Gloria ›Ad ogni vento‹ (PL-Wn 8054, Nr. 27, fol. 196^f, 198^f–200^f; PL-Wn 378, Nr. 6, fol. 12^v–14^f; I-Bc 15, Nr. 177–178/143, fol. 154^v–156^f; A-M MS 749, f. Ar-Bv), Gloria ›Anglicana‹ (PL-Wn 378, Nr. 9, fol. 16^v–17^v; I-Bc 15, Nr. 179/144, fol. 156^v–157^f); Gloria ›Gloria, laus, honor‹ (Trope im Contratenor; PL-Wn 378, Nr. 10, fol. 18^f–19^f; I-Bc 15, Nr. 88–89/69/19, fol. 86^v–88^f; D-Mbs Clm. 14274 (Emmeram Kodex), Nr. 72, fol. 37^v–38^f; I-Pu 1225, Nr. 3, fol. 2^f; I-Sas Frammenti Musicali busta n. 1, ins. n. II (olim 326, Frammenti Musicali N. 207, Siena Fragments), Nr. 3, fol. 1^v; GB-Lbl Add. 57950 (olim: St. Edmund's College Library; Old Hall MS), Nr. 33, fol. 28^v); Credo (II) (PL-Wn 378, Nr. 2, fol. 2^v–4^f; PL-Wn 8054, Nr. 26, fol. 193^v–195^f; I-TRbc 1563 (r-v, Fragment); I-GR 197, Nr. 10, fol. 7^v–8^v; I-Tn T.III.2, Nr.22, fol. 9^v–10^f; I-Sas Frammenti Musicali busta n. 1, ins. n. II (olim 327, Frammenti Musicali N. 207, Siena Fragments), Nr. 1, fol. 1^r); Credo (III) (PL-Wn 378, Nr. 4, fol. 6^v–9^f; I-Bc 15, Nr. 90–91/71, fol. 88^v–90^f; I-Moe {alpha}.M.5.24, Nr. 42, fol. 23^v–25^f; I-Pu 1225, Nr. 4, fol. 2^v; I-GR 197, Nr. 9, fol. 6^f; I-Tn T.III.2, Nr. 21, fol. 9^f). Die römische Zählung und die Benennung der Sätze folgen dem Werkinventar von Francesco Zimei, »Catalogo delle opere di Zacara«, in: *Antonio Zacara Da Teramo E Il Suo Tempo*, hrsg. von dems., Lucca 2004, S. 391–420. Zum anonymen, als Unikat überlieferten Gloria (I), welches mit hoher Wahrscheinlichkeit auch Zacara zuzuschreiben ist, vgl. Billy Jim Layton, *Italian Music for the Ordinary of the Mass, 1300–1450*, Diss. Harvard 1960, S. 390; Ursula Günther, »Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata«, in: *Lars nova italiana* (wie *Anm. 1*), S. 342, 347; Michael Scott Cuthbert, »Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of the Schism«, in: *Musica Disciplina* 54 (2009), S. 54–55. Zur Problematik der Zuschreibung eines Credos aus PL-Wn 8054 und eines Glorias aus PL-Wn 378 (*Et in terra* ›Anglicana‹) an Nicolaus Zacharie oder Antonio Zacara da Teramo, siehe M. Perz, Die Einflüsse (wie *Anm. 1*), S. 474; B. Layton, Italian Music (wie oben in dieser Anm.), S. 247–49, S. 285; Kurt von Fischer, »Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistlichen Werke des Antonius Dictus Zacharias de Teramo«, in: *Musica Disciplina* 41 (1987), S. 161–182, insbes. S. 163, und M. Cuthbert, Tipping the Iceberg (wie oben in dieser Anm.), S. 54–55.

Ciconia²⁹ und ein Gloria von Johannes Egghaerd (Magister Egardus).³⁰ Von Zacara und Ciconia tradieren die beiden polnischen Handschriften sogar jeweils mehr als ein Drittel der anderweitig überlieferten Ordinariumskompositionen. Einige anonym überlieferte Ordinariumssätze spiegeln den Stil der genannten Komponisten wider. Nur auf den ersten Blick überrascht die Präsenz eines solchen Repertoires in Polen; die polnischen Konkordanzten sind insofern nicht einzigartig, als sich die Auswahl der Kompositionen nahezu komplett mit den populärsten geistlichen italienischen Kompositionen der Zeit deckt³¹ und drei weitere Handschriften Werke dieser drei Komponisten überliefern.³² Zudem stellt eine spätere Überlieferung dieser Werke keinen Einzelfall dar,³³ obgleich keine andere zeitgenössische Quelle einen so hohen Anteil an italienischen Werken wie die polnischen Quellen verzeichnet.

Eine solche Repertoiresammlung, mit sowohl weit bekannten Werken ausländischer Herkunft als auch Kompositionen mit regionaler, politischer Anbindung

- 29 Gloria 3 (PL-Wn 378, Nr. 8, fol. 15^v–16^r; PL-Wn 8054, Nr. 28, fol. 196^v–197^r; I-Bc 15, Nr. 74, fol. 95^v–96^r (mit zusätzlichem »Amen«); Credo 4 (Paar mit Gloria 3; PL-Wn 378, Nr. 5, fol. 9^v–11^r; PL-Wn 8054, Nr. 34, fol. 202^v–204^r); Gloria 7 »Suscipe, trinitas« (PL-Wn 378, Nr. 16, fol. 25^v–27^r; I-Pu 675, Nr. 2, fol. 2^v (unvollst.); I-GR 224 (olim 197), Nr. 11, fol. 9^v–10^v (unvollst.); I-GR s.s., Nr. 4, fol. 2^v (unvollst.)); Gloria 8 (PL-Wn 378, Nr. 15, fol. 25 (unvollst.); PL-Wn 8054, Nr. 25, fol. 192^v–193^r; I-Bc 15, Nr. 149, fol. 161^v–162^r; GB-Ob 213, Nr. 242, fol. 103^v–104^r); Die Zählung folgt der Edition von Margaret Bent und Anne Hallmark, *The Music of Johannes Ciconia*, Monaco 1984 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 24). Zur Paarung des Gloria 3 und Credo 4, siehe ebda., S. Xif, 199. Die anonym überlieferte Motette *Regina gloriosa* (Kontrafakt eines Virelais oder einer Ballata; PL-Wn 8054, Nr. 33, fol. 202^r–203^r) ist wahrscheinlich nicht von Ciconias Hand, vgl. ebda., S. 199, 209.
- 30 *Et in terra* (PL-Wn 8054, Nr. 35, fol. 204^v–205^r; I-Pu 1225, Nr. 2, fol. 1^v (unvollst.); I-GR Kript. Lat 224, fol. 4^r und US-HA Rauner Special Collections 002387, fol. 1^r; I-UDA 22, fol. 1^r (unvollst.), I-Moe {alpha}.M.5.24, Nr. 38, fol. 21^v–22^r). Siehe auch Jason Stoessel, »Arms, a Saint and *Imperial Sedendo fra più stelle*: The Illuminator of Mod A«, in: *Journal of Musicology* 31 (2014), S. 1–42, insbes. S. 35–42; Michael Scott Cuthbert, *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, Diss. Harvard 2006, <http://www.trecento.com/dissertation>.
- 31 Hinsichtlich der Überlieferung wurden fünf der sechs populärsten geistlichen Kompositionen aus der Zeit des abendländischen Schismas in PL-Wn 8054 und PL-Wn 378 überliefert, darunter zwei Credo und ein Gloria von Zacara sowie jeweils ein Gloria von Ciconia und Egardus, vergleiche M. Cuthbert, Tipping the Iceberg (wie Anm. 28), S. 50–52. David Fallows kam bei einem Überblick der späteren Überlieferung der Werke Ciconias und Zacaras zu einem ähnlichen Befund, wonach die Werke Ciconias wesentlich häufiger überliefert wurden, bei den geistlichen Werken Zacara jedoch quantitativ überwiegt, siehe David Fallows, »Ciconia's Influence«, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. von Sandra Dieckman, Oliver Huck, Signe Rotter-Broman und Alba Scotti, Hildesheim 2007, S. 218–219. Einen Überblick über das italienische geistliche Repertoire des Trecentos liefert Marco Gozzi, »Liturgia E Musica Mensurale Nel Trecento Italiano: I Canti dell'»Ordinarium««, in: *Kontinuität und Transformation* (wie oben in dieser Anm.), S. 82–93.
- 32 I-Moe {alpha}.M.5.24, I-GR 224 (olim 197), I-Pu 1225, vgl. K. von Fischer, Bemerkungen zur Überlieferung (wie Anm. 28), S. 166.
- 33 Siehe K. von Fischer, Bemerkungen zur Überlieferung (wie Anm. 28), S. 165, und D. Fallows, *Ciconia's Influence* (wie Anm. 31), S. 218–219.

konnte Repräsentationsansprüchen wie denen des neuen litauisch-polnischen Hofes in Krakau durchaus gerecht werden. Offen bleibt dennoch die Frage nach der Art und dem Zeitpunkt der Beschaffung des ausländischen Repertoires.

Als Katalysator für die internationale Verbreitung der Werke Ciconias und Zaccaras wird zumeist das Konstanzer Konzil genannt.³⁴ Der breit dokumentierte musikalische und soziokulturelle Austausch zwischen Polen und Italien,³⁵ der sich nicht zuletzt auch im norditalienischen Papier, das für PL-Wn 378 und PL-Wn 8054 verwendet wurde,³⁶ niederschlägt, bietet Spielraum für weitere Hypothesen. David Fallows geht beispielsweise von einer wesentlich späteren Ankunft des Repertoires in Polen aus,³⁷ während Reinhard Strohm sich auch eine Übertragung aus St. Stephan in Wien sowie, für die späteren Werke, einen Transfer über das Basler Konzil vorstellen kann.³⁸ Für ein vertieftes Verständnis des Repertoiretransfers ist freilich auch eine Differenzierung zwischen den Beständen der beiden Handschrif-

34 Siehe u.a. Nino Pirrotta, »Zacara da Teramo«, in: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*, hrsg. von dems., Cambridge 1984, S. 139; K. von Fischer, Bemerkungen zur Überlieferung (wie *Anm. 28*), S. 166, 182; C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), 23ff.

35 Dass die musikalischen Einflüsse aus Italien und Frankreich sich weder zeitlich noch inhaltlich auf PL-Wn 8054 und PL-Wn 738 beschränken, wurde ausführlich belegt in M. Perz, Die Einflüsse (wie *Anm. 1*) und C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*). Reinhard Strohm wies außerdem darauf hin, dass Kompositionen von Othmar Opilioni (fl. ca. 1440–1450), 1441 Hofsänger des polnischen Bischofs und Staatsmanns Zbigniew Oleśnicki (1389–1455), in I-TRcap MS BL (Trent 93) überliefert sind. Zu dieser Zeit waren in Trient mehrere polnische, schlesische und tschechische Kanoniker aktiv, die möglicherweise in der Zeit um das Konstanzer Konzil aus der Region migrierten, siehe Reinhard Strohm, »European Politics and the Distribution of Music in the Early Fifteenth Century«, in: *Early Music History 1* (1981), S. 305–323, insbes. S. 311–312. Für Informationen über breitere Kulturtransfers zwischen dem Krakauer Hof oder der Krakauer Universität und Rom, Padua (Zabarella) oder Bologna, siehe u.a. C. Brewer, The Introduction (wie *Anm. 1*), S. 58f.; Paweł Kras, »Church Reform and the Hussite Revolution in the Diplomacy of Wladislaw II Jagiello«, in: *Hofkultur der Jagiellonendynastie und verwandter Fürstenhäuser / The Culture of the Jagellonian and Related Courts*, hrsg. von Urszula Borkowska und Markus Hörsch, Ostfildern 2010 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 6), S. 228; Jerzy Topolski (Hrsg.), *Dzieje Polski* [Die Geschichte Polens], Warschau 1981, S. 88–103, 135–137, 190–192, 262–267, 837–845, zit. nach Józef Dąbrowski, »The Beginnings of Papermaking in Poland«, in: *IPH Congressbook 9, Papers of the 21th International Congress of Paper Historians in Vienna, 18–25 September 1992*, Marburg/Lahn 1994, S. 65, 74.

36 M. Perz, Sources (Facsimiles) (wie *Anm. 1*), S. XXII, XXVI. Die Präsenz italienischen Papiers in Polen stellt im 15. Jahrhundert keine Ausnahme dar: Die erste polnische Papiermühle ist 1491 in Krakau belegt, sodass politische und kirchliche Verwaltungen, die Universität und ab 1474 auch die Drucker auf den Import von Papier aus Frankreich und Italien angewiesen waren, siehe J. Dąbrowski, The Beginnings of Papermaking in Poland, S. 65–67. Ein weiterer Hinweis auf italienische Herkunft enthält die häufige Verwendung von Sechsliniensystemen in PL-Wn 8054, welche jedoch keineswegs mit den jeweiligen enthaltenen Werken korrespondieren; die Folien wurden wohl arbiträr mit Fünf- oder Sechsliniensystemen versehen und ebenso willkürlich beim Kopierverfahren eingesetzt.

37 D. Fallows, Ciconia's Influence (wie *Anm. 31*), S. 223.

38 R. Strohm, The Rise (wie *Anm. 15*), S. 261, S. 262–263.

ten sinnvoll. Die Konsistenz und frühe Datierung der Mehrheit der Werke aus PL-Wn 378 sowie die korrekteren Abschriften im Vergleich zu den Konkordanz aus PL-Wn 8054,³⁹ lassen vermuten, dass die erste Handschrift eine ältere Repertoiresammlung darstellt. Angesichts der hohen Texttreue zu den italienischen Konkordanz vermutet Perz eine direkte Überlieferung dieses Repertoires aus Padua,⁴⁰ während Giuliano Di Bacco und John Nádas von einem persönlichen Kontakt zwischen Zacara, Ciconia und Radomski im Rom der 1390er Jahren ausgehen und überdies auch Radomskis Kompositionen dort ansiedeln.⁴¹ Dass mit Ausnahme von wenigen deutschen Kompositionen der gesamte nicht-polnische Bestand aus PL-Wn 8054 und PL-Wn 378, inklusive der französischen Kontrafakturvorgaben, in norditalienischen Quellen überliefert wurde, untermauert diese Hypothese eines unmittelbaren Transfers von Italien nach Polen.⁴²

Dass Ciconia und Zacara trotz ausgeprägter Eigenheiten auch in manchen geistlichen Kompositionen starke Berührungspunkte aufweisen wurde bereits angedeutet – disputabel ist dabei noch, wer für wen das Modell lieferte oder ob die Beeinflussung wechselseitig geschah.⁴³ Ferner wurde ein Satzpaar Ciconias laut Strohm von Egardus' Gloria beeinflusst.⁴⁴ Trotz der ausgedehnten Überlieferung

- 39 M. Perz, Die Einflüsse (wie [Anm. 1](#)), S. 479. Vgl. konkret zum Beispiel Ciconias Gloria 8, dessen Contratenor im Vergleich zu den anderen Quellen in PL-Wn 8054 stark verändert überliefert ist. Beide Fassungen werden in M. Bent, *The Music of Johannes Ciconia* (wie [Anm. 30](#)), S. 44–47, widergegeben.
- 40 Als Begründung dafür erwähnt Perz die Nähe zum Fragment I-Pu 1225, von dessen vier Kompositionen drei in Polen überliefert sind, sowie die starke Präsenz Ciconias in den polnischen Handschriften; siehe M. Perz, Die Einflüsse (wie [Anm. 1](#)), S. 478–479.
- 41 Giuliano Di Bacco und John Nádas, »The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism«, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 1998, S. 79. Di Bacco und Nádas situieren auch die Entstehung von PL-Wn 378 in Rom, was durch die Wasserzeichendatierung widerlegt werden kann. Wie Perz bereits berichtete sind frühere Abschriften der Sammlung nicht auszuschließen, siehe M. Perz, Die Einflüsse (wie [Anm. 1](#)), S. 479. Perz' Argumentation einer längeren Einbürgerung des Repertoires aufgrund der polnischen Marginalien des Kopisten, siehe ebda., ist jedoch bezweifelbar – die aufführungspraktischen Hinweise in der Hand des einzigen Kopisten könnten genauso gut älter sein oder von Radomski selbst stammen.
- 42 M. Perz, Die Einflüsse (wie [Anm. 1](#)), S. 476–478, wies bereits darauf hin.
- 43 Auf stilistische und formale Übereinstimmungen wurde zwischen Ciconias Satzpaar Gloria 3-Credo 4 und Zacaras Gloria *Micinella* und Credo *Cursor* hingewiesen, vgl. B. Layton, *Italian Music* (wie [Anm. 28](#)), S. 251f.; Deborah Louise Smith, *The Mass Compositions of Johannes Ciconia*, Diplomarbeit California 1981, S. 105; G. Di Bacco und J. Nádas, *The Papal Chapels* (wie [Anm. 41](#)), S. 56f. Auf die ähnliche Behandlung des Wortes »pax« in Ciconias Gloria 1 und Zacaras Gloria »Anglicana« wurde mehrmals hingewiesen, siehe u.a. M. Bent, *The Music of Johannes Ciconia* (wie [Anm. 29](#)), S. 198; Joachim Kremer, »Einheit« und »Vielfalt« in den Messkompositionen des »musicus famosissimus« Johannes Ciconia (um 1370–1412)«, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 42. Siehe auch M. Bent, *The Music of Johannes Ciconia* (wie [Anm. 29](#)), S. XII.
- 44 Der »gentle dialogue« im bereits erwähnten Gloria von Egardus wird in Ciconias Gloria-Credo-Paar 1/2 zu »nahezu dramatischen Szenen weiterentwickelt«, vgl. R. Strohm, *The Rise* (wie [Anm. 15](#)), S. 96.

lässt sich eine allgemeine stilistische Vorbildfunktion dieser Komponisten für folgende Generationen lediglich punktuell nachweisen,⁴⁵ mit Ausnahme der nicht ausschließlich bei Zacara und Ciconia angewandten paarweisen Anordnung von Gloria und Credo.

Die bisherigen kontextuellen Beobachtungen befürworten die Plausibilität einer stilistischen Beziehung zwischen Radomski, Zacara und Ciconia. Demzufolge ist es ein Ziel der vorliegenden Untersuchung, zu überprüfen, wie genau sich eine eventuelle Vorbildhaftigkeit der Werke Zacaras und Ciconias in Mikołaj Radomskis drei Gloria-Credo-Paaren⁴⁶ – ein für diese Epoche bemerkenswert großes Œuvre – abzeichnet.⁴⁷

* * *

Alle überlieferten Ordinariumsvertonungen Radomskis verfügen über drei rhythmisch nahezu gleichberechtigte **Stimmen** mit dem durchschnittlichen Ambitus einer None, was den zeitgenössischen Konventionen entspricht. Die Stimmlage des Cantus befindet sich üblicherweise etwa eine Quinte über den beiden Tenorstimmen, deren ähnlicher Tonumfang zu häufigen Stimmkreuzungen führt. Überliefert von Ciconia und Zacara sind hingegen – auch in den polnischen Quellen – neben dreistimmigen auch vierstimmige Ordinariumsvertonungen im Motettenstil mit zwei beweglichen Oberstimmen. Gegen die Vermutung, dass Radomski das vierstimmige Komponieren nicht beherrschte, spricht ein sehr kurzer vierstimmiger Abschnitt im Gloria I.⁴⁸ Vorstellbar ist eine symbolische Bedeutung der geistlichen Dreistimmigkeit; dazu könnte der Tropus ›Maria tripartitum armonice clangimus tis‹ aus dem Gloria II einen Hinweis liefern.⁴⁹ Ein kompositorischer Kunstgriff schließt eine aufführungspraktische Begründung der Begrenzung zur Dreistimmigkeit aus: Die Verwendung von kurzen *divisi*-Duetten in Gloria I und Credo I bezeugt, dass für eine Aufteilung des Cantus ausreichend Sänger vorhanden waren (siehe **Beispiele 8** und **9**). In dieser Form, bei der sich die zweite

45 Die wenigen Ausnahmefälle kommen im weiteren Verlauf dieses Artikels zur Sprache.

46 Gloria I (PL-Wn 378, Nr. 13, fol. 22^v–23^r) und Credo I (PL-Wn 378, Nr. 3, fol. 4^v–6^r); Gloria II, mit Trope *Maria tripartitum* (PL-Wn 8054, Nr. 22, fol. 187^v–189^f) und Credo II (PL-Wn 8054, Nr. 23, fol. 189^v–191^v); Gloria III (PL-Wn 8054, Nr. 31, fol. 200^v–201^r; PL-Wn 378, Nr. 14, fol. 23^v–24^r) und Credo III (PL-Wn 8054, Nr. 32, fol. 201^v–202^r [ohne Autorenangabe]). Die römische Zählung der Messsätze folgt der Werkausgabe von A. Sutkowski, *Les œuvres complètes* (wie **Ann.** 8).

47 Bisher wurden summarisch analytische Ergebnisse präsentiert in M. Perz, *Il carattere internazionale* (wie **Ann.** 1), S. 159, und C. Brewer, *The Introduction* (wie **Ann.** 1), S. 285–289.

48 Gloria I, T. 35–37, zum Text ›gloriam tuam‹.

49 ›Maria, mit dreiteiliger Harmonie singen wir zu dir‹. Der Tropus befindet sich am Ende des Glorias zwischen ›Tu solus altissimus, Ihesu Christe‹ und ›Et cum sancto spiritu‹.

Stimme im gleichen Liniensystem an der unterschiedlichen Kolorierung erkennen lässt, kommt diese Technik ausschließlich bei Radomski und Zacara vor.⁵⁰

Alle sechs von Radomski überlieferten Ordinariusvertonungen sind im *tempus imperfectum cum prolatione perfecta* komponiert.⁵¹ Sowohl Ciconia als auch Zacara verwenden hingegen in den in den Polen überlieferten Kompositionen jeweils lediglich einmal diese **Mensur**.⁵² Nahezu alle anderen Kompositionen der polnischen Handschriften, inklusive der anonym überlieferten und Radomskis weiteren Werken, weisen entweder *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* oder *tempus perfectum cum prolatione imperfecta* auf – zugleich die häufigsten Messuren in Ordinariusvertonungen des späteren 15. Jahrhunderts. Auch wenn er den statischen, gehobenen Effekt dieser Mensur möglicherweise bewusst einsetzte, wirkt Radomskis konsequente Mensurwahl in den Ordinariusvertonungen zunächst altertümlich.

Zusätzlich zur Mensur intensiviert auch die generell wenig ausdifferenzierte **Rhythmik** in Radomskis Ordinariusvertonungen diese statische Tendenz. Wie auch Zacara und Ciconia durchbricht Radomski eine solche Statik hin und wieder mit segmentierenden, stimmübergreifenden Texturveränderungen, insbesondere imitatorischen Abschnitten, Synkopenketten und isorhythmischen Sequenzen, die in den jeweiligen ›Amen‹-Abschnitten ihren Kulminationspunkt erreichen.

In seiner Beachtung der **Kontrapunktregeln** der Ars Nova, wie sie übrigens auch in osteuropäischen musiktheoretischen Handschriften bekannt waren,⁵³ verfährt Nikolaus von Radom in seinen Ordinariusvertonungen in der Tendenz traditionell. Charakteristisch für Radomski ist dabei eine Vielzahl von **Dissonanzen**. Während Zacara generell dazu neigt, Dissonanzen vermeiden, und Ciconia in

50 Zacara verwendet diese Form von *divisi* in den in Polen überlieferten Gloria (I) und Credo (II) und darüber hinaus im Credo (I) (Tenorstimmen verschollen). Ciconia verwendet zwar auch zweistimmige Abschnitte, u.a. im Et in terra ›Suscipe trinitas‹; in diesen Fällen handelt es sich jedoch nie um eine Aufteilung des Cantus, vielmehr enthält die Grundbesetzung des Stückes bereits zwei Oberstimmen in gleicher Lage. Zacaras Einsatz dieser Art der *divisi* führte vermutlich zur breiteren Anwendung der ›a versi‹-Technik mit oder ohne ›trompeta‹- oder ›concordans‹-Stimmen in den folgenden Generationen. Siehe Margaret Bent, ›‘Divisi’ and ‘a Versi’ in Early Fifteenth-Century Mass Movements‹, in: *Antonio Zacara Da Teramo E Il Suo Tempo* (wie **Anm. 28**), S. 91–94; Margaret Bent, ›‘Trompeta’ and ‘Concordans’ Parts in the Early Fifteenth Century‹, in: *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, hrsg. von Melania Bucciarelli und Berta Joncus, Woodbridge 2007, S. 38–43.

51 Gloria III und Credo III fangen zwar ausnahmsweise in *tempus perfectum, prolatio maior* an, wechseln jedoch bald zu *tempus imperfectum, prolatio maior*; vgl. auch S. 138.

52 Ciconia, Gloria 7 ›Suscipe, trinitas‹ und Zacara, Credo (II).

53 Siehe C. Brewer, The Introduction (wie **Anm. 1**), passim; Alberto Gallo, ›Znajomość «Musica speculativa» Johanna de Muris w Polsce i we Włoszech. Głosy Uniwersytetu Krakowskiego i «Glossemata» Franchina Gaffuria / Lo studio della «Musica speculativa» di Johannes de Muris in Polonia e in Italia. Le glosse dell’università di Cracovia e i «Glossemata» di Franchino Gaffurio‹, in: *Polsko-włoskie materiały muzyczne / Argomenti musicali polacco-italiani* 3 (1979), S. 45–58.

ter - re, vi - si - bi - li - um

This musical score shows three staves: Cantus (top), Contratenor (middle), and Bass (bottom). The Cantus part has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'ter - re, vi - si - bi - li - um'. Red arrows point from notes in the Cantus staff to notes in the Contratenor staff, highlighting dissonances. The dissonances occur on the notes 're', 'vi', 'si', and 'bi'.

Notenbeispiel 1: Nikolaus von Radom, Dissonanzen im Credo I, T. 15–17

Et in - car - na - tus est

This musical score shows three staves: Cantus (top), Contratenor (middle), and Bass (bottom). The lyrics are 'Et in - car - na - tus est'. Red arrows point from notes in the Cantus staff to notes in the Contratenor staff, highlighting dissonances. The dissonances occur on the notes 'in', 'car', and 'na'.

Notenbeispiel 2: Nikolaus von Radom, Dissonanzen im Credo I, T. 100–104

noch höherem Maße einen harmonischen Wohlklang anstrebt, scheint Radomski sie nicht nur zugunsten der Melodie zu akzeptieren, sondern bewusst anzustreben. Häufig verwendet er die in der Ars Nova erlaubten Dissonanzen zwischen Cantus und Contratenor, solange eine Konsonanz mit dem Tenor gewährleistet ist. Ferner erfolgt im Gegensatz zu seinen Kollegen Zacara und Ciconia, die Vorhalte nicht nur auflösen, sondern auch vorbereiten oder zumindest schrittweise einführen, bei Radomski keine Vorbereitung, manchmal jedoch eine schrittweise Einführung. In Synkopenketten sind Vorhalte zwangsläufig vorbereitet; diese werden dann von Radomski jedoch nicht zwingend aufgelöst. Bei den Dissonanzen auf leichter Zeit ist die Situation ähnlich. Dissonante Wechsel- und Durchgangsnote kommen oft und in allen Stimmen vor und werden nicht unbedingt schrittweise erreicht. Auch in den Synkopenketten entstehen bei Radomski häufig unvorbereitete Dissonanzen auf leichter Zeit. **Beispiel 1** zeigt eine Kadenz aus Credo I mit verschiedenen dissonanten Wechselnoten, einem Vorhalt und Dissonanzen zwischen Cantus und Contratenor. Das ebenfalls aus Credo I entnommene **Beispiel 2** illustriert die Bildung unterschiedlicher Dissonanzen in einer Synkopenkette.

Nicht nur bei den Dissonanzen, sondern auch in den **Kadenz**en zeigt Radomski seine Beharrlichkeit. In seinen Ordinariusvertonungen verwendet er nahezu ausschließlich eine unveränderliche Kadenzformel mit Doppelleiton in Cantus und Contratenor. Wo es in den Kadenzfloskeln an Kreativität zu mangeln scheint, zeigt

Notenbeispiel 3: Nikolaus von Radom, Sextakkordfolge im Credo III, T. 9–13

Radomski in den direkt einer Kadenz vorausgehenden Mensuren eine markante Vorliebe für Mittel, die die Spannung zur Kadenznote steigern. Häufig baut er **Sextakkordfolgen** von variierender Länge bis zu vier Breven ein (siehe **Beispiel 3**); in vier von Radomskis Kompositionen (Gloria II und III, Credo II und III) ist das bei über 50% der Kadenzen der Fall. Derartige Fragmente mit ausgeschriebenem Fauxbourdon nannte Suzanne Clercx »passages en fauxbourdon avant la lettre«. ⁵⁴ Dass Radomski diese Technik von Zacara übernommen und elaboriert haben könnte, ist plausibel: In einigen von Zacaras geistlichen Kompositionen findet man das Verfahren in bis zu 30% Prozent der Kadenzen, allerdings mit weniger Prägnanz und Konsequenz: Die Sextakkordfolgen erscheinen nicht unmittelbar vor, sondern in der Regel mit etwas Abstand bis zur Kadenz (vgl. **Beispiel 4**), und werden häufig durch Synkopierungen oder Verzierungen unkenntlich gemacht (vgl. **Beispiel 5**). In Radomskis Gloria I und Credo I tauchen wesentlich weni-

Notenbeispiel 4: Antonio Zacara da Teramo, Sextakkordfolge im Gloria »Anglicana«, T. 12–14

Notenbeispiel 5: Antonio Zacara da Teramo, Sextakkordfolge im Gloria »Gloria, laus, honor«, T. 11–12

54 Suzanne Clercx, »Aux origines du faux-bourdon«, in: *Revue de musicologie* 40 (1957), S. 163–164.

ger parallele Sextakkorde auf, sodass sie an Ciconias Stil erinnern, der sie ebenso selten verwendet (höchstens in etwa 5% der Kadenzen). In den beiden letzten Kompositionen setzt Radomski ab und zu parallele Quinten bei den Kadenzen ein (siehe **Beispiel 1**). Dieses Verfahren findet auch bei Zacara, wengleich häufiger in vierstimmigen Abschnitten, Verwendung.⁵⁵

In der **formalen Gestaltung** orientiert sich Radomski in kreativer Weise an den Vorbildern Ciconias und Zacaras. Unabhängig von der zum Teil paarweisen Zusammenstellung in den Handschriften sind die Indizien stilistischer und struktureller Vereinheitlichung seiner Satzpaare evident.⁵⁶ Verknüpft werden diese ausnahmslos durch eine gleiche Schlüsselung, ähnliche Stimmlagen und -verteilung, eine gleiche Tonart und Finalis, eine gleiche Mensur, eine übereinstimmende Länge der gesamten Sätze und der jeweiligen Amen-Abschnitte sowie einen ähnlichen Stil. Gloria I und Credo I werden außerdem von den bereits erwähnten *divisi* in Anlehnung an Zacara verknüpft. In Gloria II und Credo II findet man, neben dem bereits erwähnten sparsameren Gebrauch der Sextakkordfolgen, als kennzeichnende verbindende Elemente die Wiederholung kadenzierender Abschnitte,⁵⁷ eine Technik, die auch bei Ciconia und Zacara Verwendung findet.⁵⁸ Zudem verwendet Nikolaus von Radom in diesen beiden Werken einen auffälligen, im Satzgerüst ähnlich strukturierten Anfang mit jeweils dreifacher, sukzessiver Imitation eines Melodiefragmentes in allen Stimmen.⁵⁹

Das dritte Gloria-Credo-Paar Radomskis zeichnet sich durch ein erfinderisches Feingefühl in der formalen Gestaltung und Verknüpfung aus. Zunächst springen auch hier die motto-ähnlichen Satzanfänge ins Auge, welche in diesem Paar zusätzlich durch einen subtilen Mensurwechsel hervorgehoben werden: Die kurze Einleitung bewegt sich jeweils langsam in einem *tempus perfectum, prolatio*

55 Vgl. zum Beispiel Zacara, Credo (II), T. 312–314, Gloria ›Gloria, laus, honor‹, T. 137–140. Siehe auch C. Brewer, The Introduction (wie **Anm. 1**), S. 277.

56 Allein Gloria I und Credo I sind nicht paarweise überliefert. Der Unterschied in der Textierung dieser beiden Sätze – im Gloria sind alle Stimmen textiert, im Credo lediglich der Cantus und die *divisi*-Abschnitte – sollte allerdings nicht als Argument gegen ihre Zusammengehörigkeit, sondern vielmehr als Folge eines getrennten Kopiervfahrens betrachtet werden. Vgl. auch **Anm. 9**.

57 Vergleiche im Gloria II (Edition Perz) die Takte 26–29, 65–70, 138–143, 227–230, 254–257 mit Credo II Takte 42–46, 102–106, 181–185, 243–246.

58 Siehe zu Ciconia: J. Kremer, Einheit und Vielfalt (wie **Anm. 43**), S. 29–31. Beispiele bei Zacara findet man unter anderem im Credo (II), vgl. T. 37–43, 77–83, 122–128, 257–263; T. 68–71 und 247–250. Zacara verwendet solche strukturbetonenden Wiederholungen manchmal auch am Anfang von neuen Phrasen, vgl. z.B. Credo (III), T. 23–26, 65–67, 129–131, 160–162, 214–216, 244–246, 269–271.

59 Strohm ordnet dieses Satzpaar aufgrund des Kanons, der freien Imitationen und der sequenzhaften Gestaltung zeitlich nach ca. 1420 ein und vermutet einen Zusammenhang zu Hugo de Lantins und Johannes Francois, vgl. R. Strohm, The Rise (wie **Anm. 15**), S. 261. Die bisherigen und auch die noch folgenden Beobachtungen in diesem Aufsatz zeigen jedoch, dass auch in diesem Satzpaar ein Zusammenhang mit dem früheren Repertoire Ciconias naheliegend ist.

maior, bevor in einem etwas dynamischeren *tempus imperfectum*, *prolatio maior* weitergesungen wird.⁶⁰ Es ist nicht auszuschließen, dass Ciconia für die jeweiligen Amen-Abschnitte in Gloria 3 und Credo 4 einen ähnlichen, formal strukturierenden Mensurwechsel intendierte. Das zusätzliche Amen des Gloria 3 ist lediglich in I-Bc 15 überliefert; weder die Konkordanzen des Gloria noch die bisher bekannten Quellen des Credo enthalten ein ausgearbeitetes ›Amen‹.⁶¹ Zusätzlich zu den motto-ähnlichen Anfängen gestaltet Radomski auch die beiden Schlüsse identisch, mit jeweils vier homorhythmischen, feierlichen Longen.

Noch stärker Ciconia verpflichtet sind die auf den Anfang folgenden Teile dieses dritten Satzpaars. Wenn man den Anfang und das Amen außer Betracht lässt, erscheint im Gloria III eine Wiederholungsstruktur: Sowohl der erste Textteil (›Laudamus te‹ bis ›Filius Patris‹) als auch die zweite Texthälfte (›Qui tollis‹ bis ›in gloria Dei Patris‹) werden der gleichen Musik unterlegt.⁶² Eine analoge Disposition ist für das Credo III zu vermuten, bei dem der zweite Textteil (ab ›Crucifixus‹) in der Handschrift fehlt und nach ›et homo factus est‹ direkt das Amen folgt.⁶³ Ciconias Gloria 8 verfügt über eine vergleichbare Struktur: Nach einer kurzen Einleitung – jedoch nicht in einer unterschiedlichen Mensur – wird der Text an den gleichen Stellen geteilt und der Musik zweimal unterlegt, bevor ein unabhängiges Amen die Komposition abschließt. Diese haarfeine Kongruenz bezeugt Ciconias Einfluss und Radomskis direkten Zugang zu diesem Werk. Entscheidend dabei ist, dass Radomski die Idee übernimmt, variiert und weiterentwickelt: Mittels des Mensurwechsels am Anfang bestätigt er die Eigenständigkeit des wiederholten mittleren Teils und schafft ein Gegengewicht zum aktiveren Amen mit den ausgedehnten Schlusslongen, welches auf den Anfang verweist und eine übergreifende Symmetrie schafft. Zudem potenziert er die Formgestaltung, indem er das Wiederholungsprinzip als strukturelles Bindungselement innerhalb des Satzpaars wiederholt, wie es auch Ciconia in der Wiederholung des Konzepts

60 Die Mensurzeichen sind in der Handschrift zwar nicht vorhanden, jedoch aufgrund der Longen und des Satzbaus sowie der Kolorierungen im Contratenor zur Imperfizierung im Abschnitt mit *tempus perfectum*, *prolatio maior* eindeutig aus der Notation ableitbar. Sutkowski fügt in seiner Wiedergabe des Gloria-Anfangs an dieser Stelle Taktwechsel ein, siehe A. Sutkowski, *Les œuvres complètes* (wie Anm. 8), S. 39.

61 Siehe M. Perz, *Sources (Transcriptions)* (wie Anm. 6), S. 80; M. Bent, *The Music of Johannes Ciconia* (wie Anm. 29), S. 199; J. Kremer, *Einheit und Vielfalt* (wie Anm. 43), S. 29f.

62 Die Fassung in PL-Wn 378 wiederholt den Notentext nicht und unterlegt den zweiten Textteil der gleichen Musik; dieses Layout wurde in Sutkowskis Edition übernommen. Perz' Edition hingegen folgt der Handschrift PL-Wn 8054, die Abschnitte entsprechen dort den Takten 15 bis 56 und 57 bis 98.

63 Dies wurde zunächst von Perz vorgeschlagen, siehe M. Perz, *Sources (Transcriptions)* (wie Anm. 6), S. 89. Hierbei ist zu beachten, dass es, um den größeren Textteil bei einer Wiederholung der Musik unterlegen zu können, notwendig ist, nahezu durchgehend syllabisch zu textieren. Zudem können die textuellen nicht stets mit den musikalischen Phrasen übereinstimmen und in wenigen Fällen sind auch Verdopplungen von Noten in Kadenzten notwendig.

eines im Satz wiederkehrenden Contratenor-Tenor-Gerüsts im Gloria 3 und Credo 4 vorzeigte.⁶⁴

Ciconia wählt die Textaufteilung in seinem Gloria 3 nicht willkürlich. Sie beruht auf strukturbezogenen Ähnlichkeiten der beiden Teile, welche trotz unterschiedlicher Silbenzahl eine sinnvolle Textunterlegung ermöglichen. Gekrönt wird diese Struktur durch die exakte Überlappung zweier in beiden Textteilen vorkommenden Begriffe: ›Ihesu Criste‹ und ›Patris‹. Besonders das von Ciconia doppelt jambisch rhythmisierte ›Ihesu Christe‹ erfüllt durch die Wiederholung von **Text und Musik** an diesen Stellen eine signalhafte Funktion. Radomski hingegen hebt das ›Ihesu Criste‹ rhythmisch durch eine Hemiole hervor.⁶⁵

Auch in weiteren Ordinariumsvertonungen nutzt Radomski differenzierte kompositorische Techniken, um Textstellen musikalisch zu betonen. In einem außergewöhnlich offensichtlichen Fall imitiert er im Gloria II Ciconia und Zacara in einer Hoquetus-Wiederholung, mit drei Semibreven über drei Stimmen verteilt, des Wortes ›pax‹. In Zacaras Gloria ›Anglicana‹ wird auf einer Tonhöhe (f') repetiert, während Radomski absteigend mit einer Oktave und Quinte vorgeht (g' c' g). In Ciconias Gloria I wird das Wort ›Pax‹ insgesamt sechs Mal, in zwei absteigenden Dreiklängen wiederholt (c'' a' f', d'' h' g').⁶⁶ Diese einzigartige Betonung des

64 Sie u.a. J. Kremer, Einheit und Vielfalt (wie *Anm.* 43), S. 29–30. Die Textenteilung von Ciconias Gloria 3 entspricht übrigens auch der Formstruktur des Gloria 8, und somit auch Radomskis Gloria III. Eine Gliederung des Credotextes in Radomskis Credo III (siehe auch *Anm.* 54) analog zu Ciconias Credo 4 (I. Teil ab ›Factorem celi‹, 2. Teil ab ›Et incarnatus‹, III. Teil ab ›Et in spiritum‹) ist jedoch auszuschließen, da der bei Radomski erhaltene Textteil bereits über die Grenzen des ersten Textteils bei Ciconia hinausgeht. Ebenso mit Wiederholung der beiden Tenores ab ›Qui tollis‹ gestaltete Matteo eines seiner Gloria (I-Moe {alpha}.M.5.24, Nr. 84, fol. 49^v–50). Die Struktur beruht in diesem Fall lediglich auf eine einfache Zerteilung des Gesamttextes, ohne die für Ciconia und Radomski kennzeichnende unabhängige Einleitung, während die Wiederholung in Anlehnung an die Motettenpraxis im *tempus diminutum* geschieht. Vgl. D. Smith, *The Mass Compositions* (wie *Anm.* 43), S. 21; Kurt von Fischer und F. Alberto Gallo, *Italian Sacred and Ceremonial Music*, Monaco 1987, Nr. 14, S. 68–72, 270–271 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 13).

65 Die Einzigartigkeit der Hemiole ist in PL-Wn 8054 offensichtlich; in PL-Wn 378 ist der Fall zugegeben weniger prägnant, da die ›Ihesu Christe‹-Hemiole hier auch in zwei weiteren Kadenzen des Glorias Verwendung findet. A. Sutkowski, *Les œuvres complètes* (wie *Anm.* 8), S. 39–42, gibt beide Varianten in seiner Edition wieder.

66 Siehe auch *Anm.* 37. Die beiden Quellen für Ciconias Gloria I unterscheiden sich in der Textunterlegung. In I-Bc 15 (fol. 90^v–91^r) erklingt das Wort ›pax‹ sechsmal, dazu gehört der stehende Quintklang vor dem Hoquetus, während der letzten Hoquetus-Ton bereits mit ›ho(minibus)‹ unterlegt wird. In I-TRmn 87 (fol. 52^v–53^r) hat der Textschreiber das Wort ›pax‹ nicht wiederholt; lediglich im Cantus wurde es als Wiederholung nachgetragen. Die einem Hoquetus ähnelnden Imitationen erinnern an zahlreiche Beispiele mit einfacher Wiederholung in Ciconias Motettenœuvre. In Messvertonungen kommen sie selten vor, vgl. zum Beispiel Ciconias Gloria 5 ›Spiritus et alme‹ (›tibi propter magnam gloriam‹), Gloria 6 ›Spiritus et alme‹ (›propter magnam‹) und Credo 10 (›Dominum‹, ›Filium Dei, ›per quem omnia‹) sowie Zacaras Credo ›Scabioso‹ (›omnipotens‹).

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are: Ihesum Cri Do mi ne Fi li. The score features octaves in the vocal lines and fifths in the piano accompaniment. Red dashed boxes highlight specific intervals: an octave in the Soprano and Alto parts for 'Ihesum' and 'Fi li', and a fifth in the piano accompaniment for 'Ihesum' and 'Fi li'.

Notenbergispiel 6: Nikolaus von Radom, Oktavparallele im Credo II, T. 31–34; Quintparallelen im Gloria I, T. 47–48

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are: Dominum Ihesum Cri stum mor tu o rum. The score features fifths in the vocal lines and octaves in the piano accompaniment. Red dashed boxes highlight specific intervals: a fifth in the Soprano and Alto parts for 'Cri stum' and 'mor tu o rum', and an octave in the piano accompaniment for 'Cri stum' and 'mor tu o rum'.

Notenbergispiel 7: Antonio Zacara da Teramo, Quintparallelen im Credo (III), T. 27–30 und 277–278

Friedens kann im Zusammenhang mit der Zerrissenheit der Kirche im Kontext des abendländischen Schismas gesehen werden und lohnte weitere Untersuchungen.

Radomski bezeugt auch in anderen Gloria- und Credo-Vertonungen eine Affinität zu prominenten Begriffen und betont sie, wie es auch gelegentlich bei Zacara zu beobachten ist, häufig zusätzlich durch parallelgeführte Akkorde mit Oktaven oder Quinten (siehe **Beispiele 6** und **7**) oder *divisi* Duette (vergleiche **Beispiele 8** und **9**; Radomski hebt überdies auch im Gloria I zweimal das ›Ihesu Criste‹ mit kurzen zweistimmigen Abschnitten hervor). Zur konzisen Beleuchtung einzelner Schlüsselbegriffe mittels der Textur kommen auch hin und wieder musikalische Ausmalungen von Textinhalten hinzu (vgl. die langen absteigenden Linien mit Sextakkordfolgen in **Beispiel 10** zum Text ›propter nostram salutem descendit de celis‹).

Die Schlussbilanz weist zunächst eine relativ ›altertümliche‹ Satzanlage in Radomskis Ordinariumsvertonungen aus. Wahrscheinlich erwarb und konsolidierte Radomski sein Grundwissen in Musiktheorie und Komposition in Polen. Seine Basiskenntnisse wurden jedenfalls keineswegs von Zacara oder Ciconia beeinflusst: Deren Einfluss konzentriert sich bestenfalls auf einzelne Effekte. Diese

num Do-mi-num Ihe-sum Cri-

stum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum. Et ex-

Notenbergispiel 8: Nikolaus von Radom, ›divisi‹ im Credo I, T. 30–33

u-num Do-mi-num Ihe-sum Cri-stum
Do-mi-num

Fi-li-um De-i u-ni-ge-
u-ni-

Notenbergispiel 9: Antonio Zacara da Teramo, ›divisi‹ im Credo (II), T. 29–36

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de ce - lis

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de ce - lis

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de ce - lis

Notenbeispiel 10: Nikolaus von Radom, musikalische Ausmalung des Textes im Credo II, T. 80–86

individuellen Kompositionsmittel setzt Radomski jeweils bewusst ein, um Spannung im unmittelbaren Anlauf zu den Kadenzen zu steigern, um Beweglichkeit in der Textur zu schaffen, um gewisse Textstellen zu betonen oder um die Zusammengehörigkeit der Satzpaare zu unterstreichen. In Anschluss sowohl an Zacaras als auch an Ciconias Kompositionen zeigt Radomski eine starke Experimentierfreude hinsichtlich der Segmentierung anhand häufiger Texturveränderungen, die blockweise eingesetzt werden, besonders für stimmübergreifende Sequenzen und Synkopenketten. Mit beiden Komponisten teilt er die Rückkehr längerer Kadenzabschnitte im Satzpaar II sowie die eklatante Betonung des Wortes ›Pax‹ im Gloria II. Ausschließlich von Ciconia kopiert er einzelne Eingriffe, die anhand von Wiederholungen für die Formgestaltung einzelner Satzpaare genutzt werden, wie beispielsweise die zweiteilige Innenstruktur und möglicherweise auch den formal bedingten Mensurwechsel im Satzpaar III. Von Zacara übernimmt er im Satzpaar I die *divisi*, für satzübergreifende Verknüpfungen und zur Beleuchtung einzelner Textelemente eine allgemeine Präferenz, zentrale Begriffe anhand verschiedener Parameter zu betonen, sowie nicht zuletzt vermutlich auch die häufigen Sextakkordfolgen. Überdies ist festzuhalten, dass Radomski die jeweils entliehenen Verfahren in der Anwendung weiterentwickelt und dabei ihre Prägnanz erhöht. Die Rezeption in seinen Ordinariumsvertonungen beschränkt sich demzufolge nicht auf *Imitatio* – Radomski demonstriert, besonders in den Sextakkordreihen, den zahlreichen satzinternen und paarbezogenen Aspekten zur Stiftung von Zusammenhang, sowie in den Motto-ähnlichen Satzanfängen und -schlüssen, eine erfolgreiche *Superatio* im Vergleich zum Einsatz ähnlicher Mittel bei Ciconia und Zacara.

Die stilistische Rezeption von Zacara und Ciconia bei Radomski ist detailliert, weitflächig und ohnegleichen. Mehr noch – nicht einmal die Wechselwirkung zwischen Zacaras und Ciconias Ordinariumsvertonungen lässt sich so präzise

nachweisen wie ihr jeweiliger Einfluss auf Radomski; dabei ist die persönliche Bekanntschaft dieser beiden unzweifelhaft belegt.

Überraschend ist der obige Befund im Hinblick auf die weiteren Kompositionen Radomskis, in welchen andersartige Stilkopien zu finden sind,⁶⁷ die keine Ähnlichkeiten zu Zacara oder Ciconia aufweisen. Zusätzlich zur konkurrenzlos detaillierten Stilkopie, indiziert gerade auch die unabhängige Rezeption und getrennte Assimilierung verschiedener ›internationaler‹ Kompositionstechniken unterschiedlicher Datierung eher einen jeweils zeitnahen, wohl durch unmittelbaren Kontakt veranlassten Einfluss, als eine zeitlich und geographisch entfernte Gesamtrezeption einzelner Stile im Polen der 1420er und 1430er Jahre auf Basis von handschriftlichen Quellen.

Infolgedessen ist die Wahrscheinlichkeit, dass der »Nicolaus Gerald de Radom«, welcher 1390 von Papst Bonifaz IX. mit Pfründen in Krakau belehnt wurde, mit dem Komponisten Nicolaus von Radom übereinstimmt, höher als bisher vermutet; wir dürfen zuverlässig annehmen, dass Mikołaj Radomski in den 1390er Jahren, vielleicht anlässlich des heiligen Jubeljahrs 1390, in Rom war und dort Zacara und Ciconia begegnete.

Die Frage, ob nun der Austausch lediglich einseitig verlief, sowohl im Kontakt mit Ciconia und Zacara, als auch hinsichtlich der Fauxbourdontechnik im Magnificat, oder ob Radomski auch selbst Spuren beim Nachwuchs hinterließ, wäre in Zukunft weiter zu verfolgen – auch unabhängig von der dünnen Überlieferung der Mehrstimmigkeit in den folgenden Dezennien in Polen. Zumindest war Radomski gut imstande, mit den ›internationalen‹ Entwicklungen mitzuhalten und sie mitzugestalten. Aus dieser Perspektive kann der Krakauer Hof nicht nur als Peripherie, sondern sehr wohl auch als wertvoller Teil einer ›europäischen‹ Musikkultur verstanden werden.

67 Siehe auch S. 128f.