

Carl Luython hat zwölf Messen komponiert; darunter etliche Parodiemessen und *Missae Quodlibeticae*;<sup>1</sup> dazu kommt die komplex gestaltete, auf Kaiser Rudolf II. zu beziehende *Missa Basim Caesar vive*.<sup>2</sup> Hier geht es um die *Missa Tityre, tu patulae*, eine Parodiemesse, deren Vorlage später zu diskutieren ist. Die derzeit noch nicht edierte Messe ist in drei Chorbüchern überliefert:<sup>3</sup>

- Das älteste dürfte das Chorbuch 82 der Grazer Universitätsbibliothek sein;<sup>4</sup> es stammt aus dem Jesuitenkollegium Graz und wurde um 1600 von dem Bassisten und Kopisten Georg Kugelmann (gestorben 1613/1616)<sup>5</sup> geschrieben. Die Messe steht auf fol. 174<sup>v</sup>-198<sup>r</sup>.
- Auch die zweite Quelle, das Chorbuch 22 der Universitätsbibliothek Graz (fol. 198<sup>v</sup>-222<sup>r</sup>),<sup>6</sup> hat Kugelmann geschrieben, es dürfte vor 1607 entstanden sein und war für das Chorherrenstift Seckau bestimmt. Auf fol. 198<sup>r</sup>, der Titelseite zu unserer Messe, findet sich eine Widmung »Reuerendo in Chr[ist]o ac Religioso D[omi]no I Francisco Nomandro Canonico Regulari Cathedralis Ecclesiae Secco=lvicensis, D[omi]no honorando et I dilecto«. Franz Nomander fügt sich damit in eine Reihe weiterer Widmungsträger ein, da Kugelmann alle im Chorbuch enthaltenen Stücke Seckauer Geistlichen gewidmet hat.<sup>7</sup>
- Die dritte Quelle schließlich liegt im Hornické muzeum (Bergbaumuseum) Píbram,<sup>8</sup> es handelt sich um einen

<sup>1</sup> Aufgelistet sind die Messen in Carolus LUYTHON, *Collected Works*, I: *Liber Primus Missarum*, ed. by Carmelo Peter COMBERIATI and Nicholas JOHNSON [= *Corpus Mensurabilis Musicae*, 113/I], [ohne Ort]: American Institute of Musicology, 2017, S. XVII. Zu den *Missae Quodlibeticae* vgl. den Beitrag von Jan Baťa im vorliegenden Band, S. 25-42.

<sup>2</sup> Die *Missa Basim Caesar vive* ist beschrieben in Nicolas JOHNSON, *Musica Caelestia: Hermetic Philosophy, Astronomy, and Music at the Court of Rudolf II*, Diss., Ohio State University, 2012, S. 318-358. Eine knappe Einschätzung des Werks als Herrschermesse bei Erika Supria HONISCH, *Sacred Music in Prague, 1580-1612*, Diss., University of Chicago, 2011, S. 155.

<sup>3</sup> Für die Unterstützung bei der Beschaffung der Quellen für die Messe danke ich Dr. Jan Baťa ganz herzlich.

<sup>4</sup> Vgl. UBG Ms 0082, <https://unipub.uni-graz.at/obvugrscript/content/titleinfo/6309239>.

<sup>5</sup> Näheres zu Kugelmann vgl. Alexander RAUSCH, *Kuglmann (Kugelmann, Khuglman), Georg*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/Ox0001d657>.

<sup>6</sup> Vgl. UBG Ms 0022, <https://unipub.uni-graz.at/obvugrscript/content/titleinfo/6706088>.

<sup>7</sup> Widmungsträger sind unter anderen der Bischof von Seckau Martin Brenner und der Propst von Seckau Sebastian Kueler; vgl. UBG Ms 0022 (≠ Anm. 6) und Hellmut und Renate FEDERHOFER, *Mehrstimmigkeit in dem Augustiner Chorherrenstift Seckau, Steiermark*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 42 (1958), S. 98-108, hier S. 103-104.

<sup>8</sup> Die Handschrift in Píbram, deren Kenntnis ich Jan Baťa verdanke, ist als Quelle für Luythons *Missa Tityre, tu patulae* in der Literatur meines Wissens bisher unbekannt. Die im Folgenden genannten Titel geben nur die beiden Grazer Quellen an. Vgl. Carmelo Peter COMBERIATI, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court. Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576-1612)*, New York etc.: Gordon and

Bernhold SCHMID

Bayerische Akademie der Wissenschaften, München

## Carl Luythons *Missa à 5 Tityre, tu patulae* und ihre Vorlage

### Carl Luython' *Missa à 5 Tityre, tu patulae* and its templates

According to scholarly literature, Carl Luython's five-part *Missa Tityre, tu patulae* is based on Orlando di Lasso's six-part motet *Tityre, tu patulae*, which was composed after the first ten verses of Vergil's first *Ecloga*. However, a comparison of the two works shows that Lasso's motet was not the model for Luython's mass. The mass is based on a five-part anonymous composition held in the Ratsschulbibliothek in Zwickau. In the first place, the anonymous *Tityre, tu patulae* is examined. Subsequently, Luython's mass and his handling of his model are discussed.

**Keywords:** history of music; Bohemian Lands; Renaissance polyphony; Rudolf II; Luython, Carl; masses; *Tityre, tu patulae*; D-Z, Mus. 35.40; Virgil; *Eclogue* 1; Lasso, Orlando di

**Number of characters / words:** 29 785 / 4 459

**Number of music examples / tables:** 33 / 1

**Secondary language(s):** Latin

handschriftlichen Anhang zum *Liber I. Missarum Caroli Luython*, erschienen 1609 bei Nicolaus Straus in Prag (RISM A/I L 3119; LL 3119). Die Messe ist in Přebřam unvollständig überliefert: das *Kyrie* fehlt ganz, vom *Gloria* sind nur der *Cantus secundus*, *Altus* und *Bassus* des Schlusses ab »(Je)-su Christe. Cum Sancto Spiritu« erhalten. Wohl deshalb, weil der Beginn der Messe fehlt, ist ihr Autor der Quelle nicht zu entnehmen. Von wann die Handschrift stammt, ist unbekannt. Offenkundig wollte man aber die gedruckte Sammlung um eine zusätzliche Messe Luythons erweitern.

Auch die Entstehungszeit der Messe ist unklar. Carmelo Comberiatì hält das Stück für eine Studienarbeit von 1575 oder früher.<sup>9</sup> Dazu will passen, dass Luython am 30. Juli 1575 von Kaiser Maximilian II. 20 Gulden erhalten hatte, nachdem er diesem »ain componirte Meß [...] vnnderthanigist verehrt«.<sup>10</sup> Auch am 26. Februar 1576 bezog er 20 Gulden, als er dem Kaiser »ein componierte meß dediciert« hatte.<sup>11</sup> Ob es sich bei einer der Messen, für die er Geld erhielt, tatsächlich um die *Missa Tityre, tu patulae* handelt, ist aber nicht klar. Comberiatì begründet seine These, es handle sich um ein Studienwerk, damit, dass der Messe Lassos weithin bekannte Motette *Tityre, tu patulae* zugrundeläge, über die auch Luythons Lehrer Jacob Vaet eine Messe geschrieben hat.<sup>12</sup> Schließlich gab es enge Kontakte Lassos zum Hof Maximilians II., wo Luython seit 1566 als Sängerknabe tätig war und Lasso begegnet sein könnte. Dieser Argumentation eignet nur dann eine gewisse Evidenz, wenn man – wie Comberiatì – Lassos Motette *Tityre, tu patulae* als Vorlage für Luythons Messe nimmt; Luython könnte sich dann an der *Missa Tityre, tu patulae* seines Lehrers Vaet orientiert haben. Michael Zywiets, der zwar (in Abhängigkeit von Comberiatì?) davon ausgeht, dass Luythons Messe Lassos Motette zugrundeliegt, stellt jedoch fest, »daß Luython bemüht scheint, jeden Anklang an die Parodiemesse Vaets auf dasselbe Modell zu vermeiden«.<sup>13</sup> Er schließt damit eine Arbeit Luythons in Anlehnung an seinen Lehrer Vaet aus. Und wenn man schließlich in Rechnung stellt, dass Luythons Messe nicht auf Lassos *Tityre, tu patulae* beruht – was noch zu zeigen ist – dann fällt Comberiatìs These, es läge eine Schülerarbeit vor, die von Vaets Messe angeregt worden sein könnte, in sich zusammen. Die Zahlungen des Hofes, die Luython in den Jahren 1575 und 1576 für Messen erhalten hat, reichen als Argument für die frühe Entstehung der Messe nicht aus; sie sind allenfalls ein schwaches Indiz. Man könnte höchstens noch spekulieren, dass Luython die Messe bewusst nicht in seinen *Liber I. Missarum* aufgenommen hat, da ihm das Stück als Schülerarbeit für den Druck nicht bedeutend genug schien. Die Bezeichnung der Messensammlung als *Liber I.* lässt jedoch an einen geplanten *Liber II.* denken; vielleicht sollte die Messe ja dort aufgenommen werden. Somit bleibt festzuhalten: Wir wissen nicht, wann Luythons *Missa Tityre, tu patulae* entstanden ist. Allenfalls könnten vielleicht Stilvergleiche mit den Parodiemesen im *Liber I. Missarum* weiterhelfen, was im vorgegebenen Rahmen nicht möglich ist.<sup>14</sup>

Doch wenden wir uns der Frage nach der Vorlage für Luythons Messe *Tityre, tu patulae* zu. Der bisherigen Literatur ist zu entnehmen, dass Carl Luythons fünfstimmige Messe *Tityre, tu patulae* auf der sechsstimmigen Motette Orlando di Lassos über die ersten zehn Verszeilen von

---

Breach Science Publishers, 1987, S. 71; Carmelo Peter COMBERIATI, *Carl Luython at the Court of Emperor Rudolf II: Biography and his Polyphonic Settings of the Mass*, in: Carmelo P. COMBERIATI and Matthew C. STEEL (Hrsg.), *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century. Essays in Honor of Gwynn McPeck*, New York etc.: Gordon and Breach Science Publishers, 1988, S. 130-146, hier S. 139; LUYTHON, *Collected Works* (≠ Anm. 1), S. XVII.

<sup>9</sup> COMBERIATI, *Late Renaissance Music* (≠ Anm. 8), S. 71; COMBERIATI, *Carl Luython at the Court of Emperor Rudolf II* (≠ Anm. 8), S. 138 und 140-141.

<sup>10</sup> Walter PASS, *Musik und Musiker am Hof Maximilians II.* [= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 20], Tutzing: Hans Schneider, 1980, S. 152; COMBERIATI, *Carl Luython at the Court of Emperor Rudolf II* (≠ Anm. 8), S. 134-135.

<sup>11</sup> PASS, *Musik und Musiker* (≠ Anm. 10), S. 225; COMBERIATI, *Carl Luython at the Court of Emperor Rudolf II* (≠ Anm. 8), S. 135.

<sup>12</sup> Ediert in Jacobus VAET, *Sämtliche Werke, V: Messen, 2*, hrsg. von Milton STEINHARDT [= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 113/114], Graz / Wien: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1965, S. 3-43.

<sup>13</sup> Michael ZYWIETZ, *Luython, Luitton, Luthon, Luytonius, Luyton, Carl, Carolus, Charles, Karl*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, 11, Kassel etc. / Stuttgart – Weimar: Bärenreiter / Metzler, 2004, Sp. 663-666, hier Sp. 665.

<sup>14</sup> COMBERIATI, *Late Renaissance Music* (≠ Anm. 8), S. 133, schreibt: »[...] the dominant influence on Luython's Masses was De Monte, and this influence is clear in the structural organization of their works.« Er beruft sich dabei auf Albert SMIJERS, *Karl Luython als Motetten-Komponist*, Amsterdam: G. Alsbach, 1923, S. 91-92.

Vergils *Ecloga* Nr. 1<sup>15</sup> basiere. Meines Wissens geht diese Behauptung auf die Dissertation von Carmelo Comberiat zurück, wo zu lesen steht: »[...] the *Missa Tityre* [I] *tu patulae*, is modeled on the motet by Orlando di Lasso.«<sup>16</sup> Und noch in der Auflistung der Messen im ersten und derzeit (January 2023) noch einzigen Band der Gesamtausgabe von Luythons Werken aus dem Jahr 2017 behaupten die Herausgeber Comberiat und Johnson, Lassos Motette läge Luythons Messe zugrunde.<sup>17</sup> Schon die Fünfstimmigkeit der Messe gegenüber der Sechsstimmigkeit von Lassos Motette lässt indes Zweifel aufkommen.

Notenbeispiel 1a-b:  
a) Carl Luython,  
*Missa Tityre, tu patulae*,  
*Kyrie I*, T. 1-3

Cantus I.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son

Cantus II.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son

Altus.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son

Tenor.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son

Bassus.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son

Discantus.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi

Quinta vox.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - strem

Altus.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - strem

Tenor.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - strem

Sexta vox.  
*Tityre tu.* Re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - strem

Bassus.  
*Tityre tu.* Re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - strem

b) Orlando di Lasso,  
*Tityre, tu patulae*, T. 1-7

Ein Vergleich der Incipits beider Stücke zeigt keinerlei Ähnlichkeiten, wiewohl zu erwarten wäre, dass die Messe Luythons zumindest an den Satzanfängen klare Bezüge zur Vorlage aufweisen sollte. Lassos Motette *Tityre, tu patulae* kommt als Vorlage für Luythons Messe also nicht in Frage; die diesbezüglichen Behauptungen in der Literatur sind schlichtweg falsch.

<sup>15</sup> LV 100. Ediert in Orlando di LASSO, *Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage*, XIX, hrsg. von Bernhold SCHMID, Wiesbaden etc.: Breitkopf und Härtel, 2020, S. 68-73. Zur Entstehung des Stücks (die *Secunda pars O Meliboeae* der Motette dürfte deutlich nach der *Prima pars* komponiert sein), zu seiner Verbreitung und zum Text vgl. S. XVIII-XXI im genannten Band.

<sup>16</sup> COMBERIATI, *Late Renaissance Music* (< Anm. 8), Zitat S. 132. Siehe dort auch S. 71.

<sup>17</sup> Vgl. LUYTHON, *Collected Works* (< Anm. 1), S. XVII. Die Behauptung, Luythons Messe sei nach Lassos Motette gearbeitet, ist in Texten Comberiat's häufiger zu finden, so in COMBERIATI, *Carl Luython at the Court of Emperor Rudolf II* (< Anm. 8), S. 139 und 140; außerdem in Carmelo Peter COMBERIATI, *Aspects of Renaissance Imitatio in Musical Settings of the Mass Ordinary at Rudolf II's Court*, in: *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* [Ausstellungskatalog Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen], Freren: Luca-Verlag, 1988, S. 27-32, hier S. 30. Auch ZYWIETZ, *Luython* (< Anm. 13), Sp. 665, übernimmt Comberiat's Behauptung.

Eine Suche nach den Notenincipits der Messe im RISM-OPAC führte schließlich dazu, dass die tatsächliche Vorlage zu eruieren war: Eine anonyme Komposition in der Handschrift Mus. 35.40. der Ratsschulbibliothek Zwickau ist das Modell für Luythons Messe.

Cantus I.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son

Cantus II.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son

Altus.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son

Tenor.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

Bassus.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son

Notenbeispiel 2a-b:  
a) Carl Luython,  
*Missa Tityre, tu patulae,*  
*Kyrie I, T. 1-3*

Cantus I.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi

Cantus II.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi

Altus.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi

[Tenor.]

Bassus.  
Ti - ti - re tu pa - tu - lae re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi

b) Zwickau, Ratsschul-  
bibliothek, Mus. 35.40,  
*Tityre, tu patulae,*  
T. 1-4

Die Partitur-Incipits zeigen eindeutig, dass wir mit dem Zwickauer Stück und nicht mit Lassos Motette die Vorlage von Luythons Messe vor uns haben. Die Zwickauer Handschrift besteht lediglich aus vier teils ein- (Cantus I und Altus) teils doppelseitig (Cantus II und Bassus) beschriebenen Blättern, die nichts anderes als das anonyme *Tityre, tu patulae* enthalten; eine Tenor-Stimme ist offenkundig verloren. Das *Tityre, tu patulae* ist von zwei deutlich unterscheidbaren Händen geschrieben. Dem Befund des verwendeten Papiers nach zu schließen – es stammt aus Schneeberg und Schedewitz bei Zwickau – dürfte die Handschrift um 1585 entstanden sein.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Für die Datierung und die Herkunft des Papiers (BRIQUET: Schedewitz bei Zwickau, [//briquet-online.at/1408](http://briquet-online.at/1408), und Oberschlema bei Schneeberg, [//briquet-online.at/2008](http://briquet-online.at/2008)) danke Herrn Gregor Hermann von

1

Discantus.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi

Quinta vox.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - -

Altus.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - strem

Tenor.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - -

Sexta vox.  
*Tityre tu.* Re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl -

Bassus.  
*Tityre tu.* Re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - -

Notenbeispiel 3a-b:  
a) Orlando di Lasso,  
*Tityre, tu patulae,*  
T. 1-7

Cantus I.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi

Cantus II.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi

Altus.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi

[Tenor.]

Bassus.  
Ti - ti - re tu pa - tu - lae re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi

b) Zwickau, Ratsschul-  
bibliothek, Mus. 35.40,  
*Tityre, tu patulae,*  
T. 1-4

Mit dem Satz aus Zwickau und Lassos Komposition haben wir zwei denkbar unterschiedliche Kompositionen über Vergils *Tityre, tu patulae* vor uns. Insbesondere ist offenkundig, dass sich der Zwickauer Anonymus nicht am Versmaß, dem Hexameter, orientiert. Lasso hingegen überträgt zwar nicht durchgängig, aber über weite Strecken die Versfüße in lange und kurze Notenwerte.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass die von Petrus Nigidius in Frankfurt 1551/52 herausgegebene Sammlung *Geminae vndeviginti odarvm Horatii melodiae* (RISM B/I 1551<sup>17</sup>) Modellsätze zu vier, drei und zwei Stimmen über den Anfang von Vergils *Ecloga* Nr. 1 enthält. Diese an Humanistennoten erinnernden Note gegen Note-Sätze orientieren sich durchgängig am Versmaß, denen sich auch andere Hexameter unterlegen lassen (in diesem Fall müssen allerdings gegebenenfalls Notenwerte aufgespalten oder zusammengezogen werden, da beim Hexameter die Abfolge von Daktylen und Spondeen nicht festgelegt ist).

der Ratsschulbibliothek Zwickau sehr herzlich (persönliche Korrespondenz per Email am 10. Oktober 2019 und am 17. September 2020). Herr Hermann übersandte mir zudem Kopien der Handschrift. Reinhard VOLLHARDT, *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau* [= Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte], Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1896, listet die Handschrift auf S. 137 unter der laufenden Nummer 253 ohne nähere Angaben.

Discantus.  
Ti - ty - re tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi

Tenor.  
Ti - ty - re tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi

Notenbeispiel 4a-b:  
a) *Tityre, tu patulae à 2, T. 1-7*  
aus Petrus Nigidius: *Geminae vnde viginti odarvm Horatii melodiae*

Discantus.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi

Quinta vox.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - -

Altus.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - strem

Tenor.  
Ti - ty - re, tu pa - tu - lae re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - -

Sexta vox.  
*Tityre tu.* Re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl -

Bassus.  
*Tityre tu.* Re - cu - bans sub te - gmi - ne fa - gi Syl - ve - -

Doch betrachten wir die anonyme Zwickauer Komposition näher: Der Text besteht aus b) **Orlando di Lasso**,  
einem Dialog zwischen Meliboeus und Tityrus.<sup>19</sup> *Tityre, tu patulae, T. 1-7*

»Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi  
Sylvestrem tenui Musam meditaris avena:  
Nos patriae fines et dulcia linquimus arva.  
Nos patriam fugimus: Tu, Tityre, lentus in umbra  
Formosam resonare doces Amaryllida sylvas.

O Meliboee, Deus nobis haec oia fecit,  
Namque erit ille mihi semper Deus, illius aram  
Saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus  
Ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum  
Ludere, quae vellem, calamo permisit agresti.«

Meliboeus spricht zu Tityrus:

»Tityrus, unter dem Dach der Buche, der weithin verzweigten,  
ruhst du, ersinnst ein Lied des Waldes auf zierlichem Schilfrohr.  
Ich dagegen verlasse die Heimat, die süßen Gefilde:  
Ich bin verbannt von daheim: du Tityrus, lässig im Schatten,  
lehrst »Amaryllis, du Schöne!« im Widerhall tönen die Felder.«

Tityrus antwortet:

»O Meliboeus, mir hat ein Gott diesen Frieden geschaffen:  
Denn er wird mir ein Gott stets sein, oft wird den Altar ein  
zartes Lamm aus meinem Stall mit Blut ihm benetzen.  
Er hat – du siehst's – meinen Rindern umherzuschweifen gewährt und  
mir auch selbst, was ich will, zu spielen auf ländlichem Schilfrohr.«

<sup>19</sup> Text und Übersetzung nach Publius VERGILIUS MARO, *Hirtengedichte Bucolica, Landwirtschaft Georgica, Lateinisch-deutsch*, hrsg. und übersetzt von Niklas HOLZBERG, Berlin – Boston: De Gruyter, 2016, S. [43]-[44].

Meliboeus beklagt sein Schicksal, weil er verbannt ist.<sup>20</sup> Tityrus hingegen kann seine Rinder weiden und Lieder auf der Panflöte spielen. Der Text hat nach überwiegender Meinung von Seiten der Altphilologie einen politischen Hintergrund: Augustus und Marcus Antonius hatten nach dem Sieg über die Mörder Caesars bei der Schlacht von Philippi 42 vor Christus den Veteranen ihrer Heere Land übergeben, dessen ursprüngliche Besitzer enteignet worden waren. Meliboeus steht für einen der Enteigneten, der Italien verlassen musste. Tityrus hingegen, hinter dem sich wohl Vergil verbirgt, blieb von den Enteignungen verschont, da er unter dem Schutz eines Gottes – gemeint ist Augustus – stand.

1. Vers 2. Vers

Cantus I.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi Syl - ve -

Cantus II.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi Syl - ve -

Altus.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi Syl - ve -

[Tenor.]

Bassus.  
Ti - ti - re tu pa - tu - lae re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi Syl - ve -

5 3. Vers

- strem te - nu - i mu - sam me - di - ta - ris a - ve - na, me - di - ta - ris a - ve - na: Nos pa - tri - ae

- strem te - nu - i mu - sam me - di - ta - ris a - ve - na, me - di - ta - ris a - ve - na: Nos pa - tri - ae

- strem te - nu - i mu - sam me - di - ta - ris a - ve - na, me - di - ta - ris a - ve - na: Nos pa - tri - ae

- strem te - nu - i mu - sam me - di - ta - ris a - ve - na, me - di - ta - ris a - ve - na: Nos pa - tri - ae

## Notenbeispiel 5:

Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 35.40,  
*Tityre, tu patulae*,  
T. 1-8

Wir haben es mit einem vergleichsweise schlichten Satz zu tun. Die Enden der Hexameter sind mitunter durch Kadenz markiert, so bei »fagi« mit nachfolgender Pause, bei »avena« ohne Pause; und – nicht im Notenbeispiel – noch mehr, vor Tityrus' Antwort beginnt. Nicht stets aber folgt die musikalische Gliederung den Verszäsuren:

<sup>20</sup> Die folgenden Erläuterungen zum Text kurz zusammengefasst aus LASSO, *Sämtliche Werke*, XIX (↵ Anm. 15), S. XX-XXI; dort weitere Literatur.

## 8. Vers

29

Il-li-us a - ram sae - pe te - ner no - stris ab o - vi - li-bus im - bu - et a - gnus.

Il-li-us a - ram sae - pe te - ner no - stris ab o - vi - li-bus im - bu - et a - gnus.

il-li-us a - ram sae - pe te - ner no - stris ab o - vi - li-bus im - bu - et a - gnus.

Il-li-us a - ram sae - pe te - ner no - stris ab o - vi - li-bus im - bu - et a - gnus.

## 9. Vers

## 10. Vers

33

gnus. Il - le me - as er - ra - re bo - ves, ut cer - nis, et i - psum lu - de-re

Il - le me - as er - ra - re bo - ves, Ut cer - nis, et i - psum lu - de-re

gnus. Il - le me - as er - ra - re bo - ves, Ut cer - nis, et i - psum lu - de-re

gnus. Il - le me - as ar - ra - re bo - ves, Ut cer - nis, et i - psum lu - de-re

## Notenbeispiel 6:

Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 35.40, *Tityre, tu patulae*, T. 29-36

Das Beispiel zeigt, dass grammatikalische Zusammenhänge über Verszäsuren hinweg auch musikalisch nicht zerteilt werden, wie bei »et ipsum ludere«, oder nur durch schwache Kadenzten markiert sind, wie bei »Ilius aram saepe tener«. Hingegen wird das eingeschobene »ut cernis« – »du siehst's« (↪ Notenbeispiel 6, T. 35) durch Pausen isoliert. Die Gliederung der Komposition folgt also durchaus dem Aufbau und Sinngehalt des Textes.

Dass das Versmaß bei der Komposition keine Rolle spielt, wurde schon vorher angedeutet. Dies ist offenkundig, wenn man den musikalischen Rhythmus mit den Längen und Kürzen des Versmaßes vergleicht.

## ▼ Notenbeispiel 7:

Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 35.40, *Tityre, tu patulae*, Cantus I, T. 1-8

Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne fa - gi Syl - ve -

- strem te - nu - i mu - sam me - di - ta - ris a - ve - na, me - di - ta - ris a - ve - na: Nos pa - tri - ae



Es mag daher Zufall sein, dass der musikalische Rhythmus die Versfüße bei »meditaris avena« aufgreift, ansonsten ist der Rhythmus nur selten mit dem Versmaß übereinzubringen. Hingegen drängt sich der Eindruck auf, dass die offenbar sehr bewusst gestaltete Textdeklamation zumindest teilweise der Wortbetonung folgt, wie bei »patule«, »Sylvestrem tenui Musam« und bei »patria«.

22

O Me-li-boe - e, De - us no - bis haec o - ti-a fe - cit.

Notenbergispiel 8:  
Zwickau, Ratsschul-  
bibliothek, Mus. 35.40,  
*Tityre, tu patulae*,  
Cantus I, T. 22-25

Mitunter scheinen die musikalischen Rhythmen so gewählt, dass der Text in fast manierter Weise skandiert werden kann, wie bei »O Meliboe, Deus nobis haec otia fecit«, wo sich sehr lange und sehr kurze Notenwerte unmittelbar gegenüberstehen. Das Hauptaugenmerk des Komponisten dürfte generell auf der Deklamation gelegen haben; daraus erklärt sich wohl auch, dass der Satz über weite Strecken schlicht Note gegen Note verläuft (z.B. < Notenbergispiel 5, T. 5-8). Davon abgewichen wird eher selten, so zu Beginn des Stücks, wo sich der Altus eigenständig verhält (< Notenbergispiel 5, T. 1-4) oder ähnlich bei »Tu, Tityre, lentus in umbra formosam resonare doces Amaryllida silvas« (> Notenbergispiel 9), wo jedoch zumindest teilweise wenigstens zwei Stimmen synchron deklamieren. Das Melisma bei »lentus« ist sicherlich der Textausdeutung geschuldet.

▼ Notenbergispiel 9:  
Zwickau, Ratsschul-  
bibliothek, Mus. 35.40,  
*Tityre, tu patulae*,  
T. 12-21

12

Tu, ti - ti - re, len - tus in um - bra for - mo - sam  
- gi-mus: Tu, Ti - ti-re, len - tus in um - bra for - mo - sam  
- gi-mus: Tu, ti - ti-re, len - tus in um - bra for - mo - sam  
- gi-mus: Tu, ti - ty-re, len - tus in um - bra for - mo - sam

17

re - so - na - re do - ces A - ma - ryl - li - da sil - vas.  
re-so-na - re do - ces A - ma-ryl - li-da Sil - vas.  
re-so-na - re do - ces A - ma-ryl - li-da sil - vas, a - ma-ryl - li-da sil - vas.  
re - so-na - re do - ces A - ma-ryl - li-da Sil - vas, A - ma-ryl - li-da sil - vas.

Wie sieht nun Carl Luythons Messe aus und was macht er mit seiner Vorlage? Den Aufbau der Messe zeigt folgende Tabelle:

Kyrie I	à 5
Christe	à 5
Kyrie II	à 5
Et in terra pax	à 5
Qui tollis peccata mundi	à 5
Patrem omnipotentem	à 5
Crucifixus	à 4
Et in Spiritum Sanctum	à 5
Sanctus	à 5
Benedictus	à 5
Agnus Dei	à 5

Tabelle 1:  
Aufbau der Missa  
*Tityre, tu patulae*

Zu erläutern ist kurz, dass die diversen Quellen von einander abweichen. Insbesondere die Handschrift aus Příbram weist einige Varianten auf, die anhand einer Beispielstelle kurz vorgestellt seien:

17

Příbram C I.  
Cantus I.  
Příbram C II.  
Cantus II.  
Příbram A.  
Altus.  
Příbram T.  
Tenor.  
Příbram B.  
Bassus.

De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum non fa - ctum,  
De - um ve - - - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,  
De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,  
De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - - - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,  
De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - ro de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,  
De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - - - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,  
De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - - - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,  
De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - - - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,  
De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - - - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

Notenbeispiel 10:  
Carl Luython, *Missa*  
*Tityre, tu patulae,*  
*Patrem omnipotentem,*  
T. 17-22

Notenbeispiel 10 zeigt im *Credo* eine Kürzung um eine Mensur in der Handschrift aus Příbram (T. 20-21), deren Grund in einer vorausgehenden Variante liegt: Die kleinen Melismen der Grazer Fassung bei »Deum verum« (T. 19) fallen in Příbram weg, stattdessen wird der Text rasch skandiert wie beim vorausgehenden »Deum de Deo, lumen de lumine«. An der Beispielstelle lassen sich aber weitere Möglichkeiten für Varianten beobachten: Eine kleine Auszierung und anschließend rascheres Skandieren findet sich in Příbram im Tenor bei »lumen de lumine« (T. 17), nicht selten sind auch kleinere rhythmische Varianten wie Punktierungen zu beobachten (T. 18). Schließlich werden am Ende des *Credo* die Stimmen vertauscht: Der Cantus II aus Graz wird zum Cantus I in Příbram und umgekehrt.

Auch zwischen den beiden Grazer Quellen gibt es Abweichungen, wiewohl beide Quellen vom selben Kopisten – Georg Kugelmann – geschrieben wurden; dabei handelt es sich fast ausschließlich um mehrfachen Stimmtausch zwischen den beiden Cantus-Stimmen.<sup>21</sup>

Zum Parodieverfahren: Zunächst ist auf ein methodisches Problem hinzuweisen, das sich aus dem Fehlen des Tenors in der Vorlage ergibt: Material in der Messe, das in der Vorlage nicht nachweisbar ist, könnte dem Tenor entnommen sein; außerdem ist denkbar, dass Passagen, die als Transposition gesehen werden, untransponiert im fehlenden Tenor zu finden wären.

Zentral für die Messe ist der Beginn des anonymen *Tityre, tu patulae*:

The image shows a musical score for five voices: Cantus I, Cantus II, Altus, [Tenor.], and Bassus. The lyrics are: Ti - ti - re, tu Ky - ri - e e - lei - Et in ter - ra pax ho - Et in ter - ra Et in ter - ra pax Et in ter - ra pax.

Notenbeispiel 11a-c:

- Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 35.40, *Tityre, tu patulae*, T. 1
- Carl Luython, *Missa Tityre, tu patulae, Kyrie I*, T. 1
- Carl Luython, *Missa Tityre, tu patulae, Et in terra pax*, T. 1

Vor allem das Motiv des Cantus I und des Bassus, das im Abstand einer Dezime in den Stimmen steht, prägt die Anfänge mehrerer Teile der Bearbeitung. Dies ist der Fall zu Beginn des *Kyrie I*, und des *Et in terra pax*. Offenkundig ist zudem die Identität der Anfänge von *Kyrie* und *Gloria*.

The image shows a musical score for five voices: Cantus I, Cantus II, Altus, [Tenor.], and Bassus. The lyrics are: Pa - trem om-ni-po-ten - Et in spi - ri - Pa - trem om-ni-po-ten - Et in spi - ri - Pa - trem om-ni-po-ten - Et in spi - ri - tum Pa - trem om-ni-po-ten - Et in spi - ri - Pa - trem om-ni-po-ten - Et in spi - ri - Pa - trem om-ni-po-ten - Et in spi - ri -

Notenbeispiel 12a-b:

- Carl Luython, *Missa Tityre, tu patulae, Patrem omnipotentem*, T. 1
- Carl Luython, *Missa Tityre, tu patulae, Et in Spiritum Sanctum*, T. 1

Das Anfangsmotiv der Vorlage tritt auch zu Beginn des *Patrem omnipotentem* auf – hier in variiert Form – außerdem bei *Et in Spiritum Sanctum*. Schließlich sind Ansätze zur Imitation des Anfangsmotivs zu beobachten, so in T. 2 des *Crucifixus*:

<sup>21</sup> So sind beispielsweise Cantus I und Cantus II im *Kyrie I, Christe, Kyrie II* und *Et in terra* in Graz 22 gegenüber Graz 82 vertauscht.

Cantus I.  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub

Cantus II.  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

Altus.  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

Tenor.  
Sub

Notenspiel 13:  
Carl Luython, *Missa Tityre, tu patulae, Crucifixus*, T. 1-3

Wie kleinteilig Luython mitunter arbeitet, verrät der Beginn der *Kyrie I*: Der Cantus II der Messe greift den Cantus I der Vorlage auf (T. 1), der Altus übernimmt den Cantus II des Modells, führt ihn aber in der Oberquinte statt in der Unterquart fort (T. 1). Der Bassus ist in beiden Sätzen zunächst identisch, schon in T. 2 wird er aber variiert.

Cantus I.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans

Cantus II.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans

Altus.  
Ti - ti - re, tu pa - tu - le re - cu - bans sub teg - mi - ne

[Tenor.]

Bassus.  
Ti - ti - re tu pa - tu - lae re - cu - bans

Notenspiel 14a-b:  
a) Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 35.40, *Tityre, tu patulae*, T. 1-3

Cantus I.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

Cantus II.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

Altus.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

Tenor.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

Bassus.  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

b) Carl Luython, *Missa Tityre, tu patulae, Kyrie I*, T. 1-2

Aber nicht alle Sätze greifen zu Beginn den Anfang der Vorlage auf. Der Beginn des *Christe* ist nach einer Passage kurz vor dem Ende der Vorlage gearbeitet. Im Grund wird der ganze Satz übernommen, allerdings gegenüber der Vorlage verkürzt:

37

quae vel - lem Ca - la - mo per - mi - sit a - gre - sti,  
 quae vel - lem Ca - la - mo per - mi - sit a - gre - sti,  
 quae vel - lem Ca - la - mo per - mi - sit a - gre - sti,  
 quae vel - lem ca - la - mo per - mi - sit a - gre - - - sti,

Notenbeispiel 15a-b:

a) Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 35.40,  
*Tityre, tu patulae*,  
T. 37-40

Cantus I.

Cantus II.

Altus.

Tenor.

Bassus.

Chri - ste e  
 Chri - ste e - - - lei - son,  
 Chri - ste e - lei - - son,  
 Chri - ste e - lei - - son,  
 Chri - ste e - lei - - son,

b) Carl Luython,  
*Missa Tityre, tu patulae*,  
*Christe*, T. 1-3

Der Beginn von Cantus I der Messe entspricht den T. 39-40 der Vorlage (wenn man von der kleinen Auszierung durch Fusae absieht); vom Cantus II und Bassus des Zwickauer Anonymus werden jeweils die ersten Noten des T. 38 nicht ins *Christe* übernommen; die T. 2-3 des Tenors im *Christe* entstammen den T. 38-40 des Altus der Vorlage und werden um eine Oktave nach unten transponiert. (Der fehlende Tenor des *Tityre, tu patulae* schließlich dürfte im Altus des Messensatzes wiederzufinden sein.)

Und wie zu erwarten übernimmt Luython an Satzschlüssen Kadenzen der Vorlage in variiertem Form, wobei einige Stimmen hinsichtlich ihrer Lage umgelegt werden, wie am Schluss des *Christe* zu sehen ist: Der Altus der Modellkomposition wandert in den Cantus II und der Cantus II des *Tityre* wird in Oktavtransposition nach unten zum Tenor (➤ Notenbeispiele 16a und 16b).

44

quae vel - lem Ca - la - mo per - mi - sit a - gre - - sti.  
 quae vel - lem Ca - la - mo per - mi - sit a - gre - - sti.  
 quae vel - lem Ca - la - mo per - mi - sit a - gre - - sti.  
 quae vel - lem Ca - la - mo per - mi - sit a - gre - - sti.

Notenbeispiel 16a-b:  
 a) Zwickau, Ratsschul-  
 bibliothek, Mus. 35.40,  
*Tityre, tu patulae*, T. 44-47

6

son, Chri - ste e - lei - - son.  
 son, Chri - ste e - lei - - son.  
 son, Chri - ste e - lei - - son.  
 son, Chri - ste e - lei - - son.  
 Chri - ste e - lei - - son.

Luython arbeitet aber nicht nur kleinteilig, immer wieder gestaltet er über längere Strecken blockhaft durchskandierte Abschnitte, die stark am Duktus der Vorlage orientiert sind, so der größte Teil des *Sanctus*:

b) Carl Luython,  
*Missa Tityre, tu patulae*,  
*Christe*, T. 6-9

7

Do - mi-nus De - us sa - ba-oth, Do - mi-nus De - us sa - ba-oth. Ple-ni sunt coe - li et ter - ra glo -  
 ctus Do - mi-nus De - us sa - ba-oth. Ple - nisunt coe - li et ter - ra glo -  
 ctus Do - mi-nus De - us sa - ba-oth, Do - mi-nus De - us sa - ba-oth. Ple - nisunt coe - li et ter - ra glo -  
 ctus Do - mi-nus De - us sa - ba-oth, Do - mi-nus De - us sa - ba-oth. Ple - nisunt coe - li et ter - ra glo -  
 ctus Do - mi-nus De - us sa - ba-oth.

13

ri-a tu - a, ple-ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri-a tu - a, Ple-ni sunt coe - li et ter-ra glo - ri-a tu - a.  
 ri-a tu - a, ple-ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri-a tu - a, Ple-ni sunt coe - li et ter-ra glo - ri-a tu - a.  
 ri-a tu - a, ple-ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri-a tu - a, Ple-ni sunt coe - li et ter-ra glo - ri-a tu - a.  
 ri-a tu - a, ple-ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri-a tu - a, Ple-ni sunt coe - li et ter-ra glo - ri-a tu - a.  
 Ple-ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri-a tu - a, glo - ri-a tu - a.

Notenbeispiel 17:

Carl Luython, *Missa Tityre, tu patulae, Sanctus*, T. 7-19 Intertextuelle Zusammenhänge zwischen der Messe und der Vorlage, also Stellen in der Messe, wo Luython bewusst auf bestimmte Passagen der Vorlage zurückgegriffen hat, um durch den Text der Vorlage den Messtext zu interpretieren, lassen sich durchaus zeigen:

22

O Me-li-boe - e, De - us no - bis haec o - ti-a fe - cit.  
 O Me-li-boe - e, De - us no - bis haec o - ti-a fe - cit.  
 O Me-li boe - e, De - us no - bis haec o - ti-a fe - cit.  
 O Me-li-boe - e, De - us no - bis haec o - ti-a fe - cit.

Notenbeispiel 18a-b:

a) Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 35.40, *Tityre, tu patulae*, T. 22-25

7

Do - mi-nus De - us sa - ba-oth, Do -  
 ctus Do -  
 ctus Do - mi-nus De - us sa - ba-oth, Do -  
 ctus Do - mi-nus De - us sa - ba-oth, Do -  
 ctus Do - mi-nus De - us sa - ba-oth.

b) Carl Luython, *Missa Tityre, tu patulae, Sanctus*, T. 7-9

So greift Luython bei »Dominus Deus Sabaoth« die Passage »Deus nobis haec otia« aus der Vorlage auf; beide Male ist von »Deus« die Rede. Der Rhythmus beider Stellen unterscheidet sich zwar textbedingt, die Abhängigkeit Luythons vom Zwickauer Anonymus deutet sich aber

schon durch das synchrone Skandieren des Textes an. Und Evidenz ergibt sich durch den – modern gesprochen – Wechsel von der fünften in die erste Stufe und zurück bei »Deus nobis« und »Dominus Deus«. Innerhalb der Messe selbst gibt es zudem Passagen, in denen durch die Musik Textzusammenhänge hervorgehoben werden:

11

Nos pa - tri-am fu - gi-mus: Tu, ti - ti - re,

Nos pa - tri-am fu - - - gi-mus: Tu,

Nos pa - tri-am fu - - - gi-mus: Tu,

Nos pa - tri-am fu - - - gi-mus: Tu,

Notenbeispiel 19a-d:  
a) Zwickau, Ratsschul-  
bibliothek, Mus. 35.40,  
*Tityre, tu patulae*,  
T. 11-12

14

- mi - ne De - us, rex coe - le -

- mi - ne De - - - us, rex coe

- mi - ne De - - - us, Rex coe

- mi - ne De - - - us, Rex coe

b) Carl Luython,  
*Missa Tityre, tu patulae*,  
*Gloria*, T. 14-15

18

- mi - ne fi - li u - ni -

- mi - ne fi - li u - ni - ge - ni -

- mi - ne fi - li u - ni -

Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te,

- mi - ne fi - - - li u - ni -

c) Carl Luython,  
*Missa Tityre, tu patulae*,  
*Gloria*, T. 18-19



d) Carl Luython,  
*Missa Tityre, tu patulae,*  
*Patrem omnipotentem,*  
T. 19-20

Eindeutig erkennbar ist die Abhängigkeit des »(Domine) Deus« vom »(Nos patriam) fugimus« der Vorlage (◀ Notenbeispiele 19b und 19a), einer Stelle, an der der ansonsten weitgehend syllabische Textvortrag durch ein Melisma unterbrochen und die damit aus dem Satz herausgehoben ist. Diese Passage findet sich an zwei weiteren Stellen der Messe: Zunächst sehen wir sie bei »(Domine) fili (unigenite)« (◀ Notenbeispiel 19c), Gottes Sohn wird musikalisch also mit Gott Vater (»Domine Deus, rex caelestis«) verbunden. Sodann führt Luython die Passage ins *Credo* ein, wo sie bei »(Deum) verum (de Deo vero)« (◀ Notenbeispiel 19d) zu stehen kommt. Dreimal verwendet Luython also dieselbe Stelle, wenn im Messtext Gott genannt wird. Ob er dabei an die Trinität denkt? Doch das muss Spekulation bleiben. Ein intertextueller Zusammenhang zum »fugimus« der Vorlage dürfte wohl nicht gegeben sein, eher könnte Luython die Stelle aufgegriffen haben, um die Nennung Gottes durch eine musikalisch herausgehobene Stelle der Vorlage zu unterstreichen.

Es sei kurz resümiert: Zunächst ist festzustellen, dass das Fehlen des Tenors der Vorlage die Analyse des Parodieverfahrens erschwert; dennoch lassen sich aber einigermaßen präzise Aussagen treffen. Zentral für die Messe ist der Beginn der Vorlage, insbesondere das Motiv des Cantus bzw. des Bassus, das in verschiedener Weise (auch gering variiert) Verwendung findet. So orientieren sich mehrere Messteile (*Kyrie, Et in terra, Et in Spiritum*, leicht variiert das *Patrem*, in ansatzweiser Imitation das *Crucifixus*) unmittelbar am Beginn der Vorlage. Nicht an den Beginn des Modells hält sich z.B. das *Christe*, wo eine Passage kurz vor dem Ende des *Tityre, tu patulae* aufgegriffen wird. An Satzschlüssen wird (wie zu erwarten) Material aus Kadenzen der Vorlage übernommen. Auffallend ist das Gegenüberstellen von eher kleinteilig gearbeiteten Abschnitten und solchen, die über längere Strecken stark am Duktus der Vorlage mit ihrem blockhaften Durchskandieren des Textes orientiert sind (vgl. etwa das *Sanctus*). Luython setzt also durchaus unterschiedliche Techniken parallel ein. Intertextualität zwischen Vorlage und Bearbeitung, ein oft zu beobachtendes Phänomen bei der Parodietechnik, ist zu beobachten etwa bei »Dominus Deus Sabaoth« im *Sanctus*, wo die Passage »Deus nobis haec otia« des Modells aufgegriffen wird. Und Textzusammenhänge innerhalb der Messe werden dadurch verdeutlicht, dass jeweils dieselbe Passage aus der Vorlage verwendet werden.

Geschlossen sei mit zwei Fragen: Woher stammt die anonyme Zwickauer Komposition? Wie kam Luython an das Stück? Weite Verbreitung scheint es nicht gehabt zu haben, da es nur in einer wohl eher als sekundär zu bezeichnenden, zudem unvollständigen Handschrift überliefert ist. Über ein genaues Studium der Quelle D-Z, Mus. 35.40, ihr Repertoire, Komponistennamen oder gar Besitzereinträge Aufschluss über die Herkunft des Stückes zu gewinnen, erweist sich als unmöglich, da die Handschrift (wie oben schon festgestellt) nur aus vier Blättern besteht und lediglich dieses eine anonyme *Tityre, tu patulae* enthält. Gregor Hermann von der Zwickauer Ratsschulbibliothek teilte mir zudem mit, dass ihm die beiden Schreiberhände in den Zwickauer Beständen sonst nicht bekannt seien. Er nimmt an, dass wir es mit einer Schülerabschrift zu tun haben.<sup>22</sup> Da es sich also um einen mutmaßlich wenig bekannten Satz handelt, mag man annehmen, dass Luython ihn in seiner unmittelbaren Umgebung aufgefunden hat. Das könnte in der kaiserlichen Hofkapelle gewesen sein; möglich ist auch, dass er im Kontakt mit Georg Barthold Pontanus von Braitenberg, dem Propst des Kapitels des Prager

<sup>22</sup> Vgl. oben Anm. 18 zur Korrespondenz mit Herrn Hermann.

Doms Sankt Veit, an das Stück kam. Pontanus war in das Prager Musikleben stark involviert – Erika Honisch bezeichnet ihn in ihrer Dissertation einmal als »the ubiquitous Pontanus« –, zudem besaß er als hochgebildeter Geistlicher eine große Bibliothek und schrieb selbst neulateinische Gedichte und Motettentexte.<sup>23</sup> Das Zwickauer *Tityre, tu patulae* basiert genau wie Lassos Vertonung auf den ersten zehn Versen von Vergils *Ecloga* Nr. 1. Vielleicht hat ja Lassos Satz einen Musiker aus dem Umkreis von Georg Barthold Pontanus von Braitenberg angeregt, eine alternative Komposition über den Vergiltext zu schaffen. Und die teils maniert wirkende Textdeklamation ist vielleicht geeignet, Überlegungen hinsichtlich der Herkunft des Stücks aus dem Prag Rudolfs II. zu stützen.

---

<sup>23</sup> Zu Pontanus vgl. mehrmals HONISCH, *Sacred Music in Prague* (↪ Anm. 2), das Zitat S. 97. Zudem beispielsweise S. 1-2, 41, 72-73, 74-77; zu seiner Bibliothek S.106 mit Anm. 88; etc.