

NAXOS

DAS GLOGAUER LIEDERBUCH

(The Glogau
Song Book)

Songs, Comic Tales and Tails

**Sabine Lutzenberger,
Soprano**

**Martin Hummel,
Baritone**

Marc Lewon, Lute

**Ensemble
Dulce Melos**

KOPRODUKTION MIT

BR
KLASSIK



DAS GLOGAUER LIEDERBUCH

(THE GLOGAU SONG BOOK)

Suite I		
1	Christ der ist erstanden (GLOG 124)	0:38
2	Christ ist erstanden (GLOG 127)	0:47
3	Christ ist erstanden (GLOG 94)	1:09
Suite II		
4	Der ratten schwanz (GLOG 113)	1:57
Suite III		
5	In præclare Barbaræ (GLOG 237)	
	Beth – O wie gern (GLOG 285)	
	O wie gern und doch entbern (GLOG 237)	4:09
Suite IV		
6	Es solt ein man kein möle farn (GLOG 80)	
	Rom peltier (ODH 25)	1:11
7	All voll (GLOG 183)	1:09
Suite V		
8	Der morgenstern, der ist uns aufgedrungen (GLOG 253)	2:02
9	Ich sachs eins mals, den lichten morgensterne (GLOG 189, 53)	2:49
10	Die nacht, die wil verbergen sich (GLOG 249)	2:39
Suite VI		
11	Der seiden schwanz (GLOG 8)	1:11
12	Zu aller zeit (GLOG 224)	3:01
Suite VII		
13	Elende du hast umfängen mich (GLOG 134)	2:55
Suite VIII		
14	O rosa bella (1. Str., CORD 7)	1:58
15	O rosa bella (BUX 103)	1:50
16	O rosa bella / In feuers hitz (GLOG 119)	1:37
17	O rosa bella (BUX 39)	1:30
18	O rosa bella / Hastu mir die laute bracht (GLOG 117)	1:32
19	O rosa bella / Hastu mir die laute bracht (diminutions by Uri Smilansky)	1:46
20	O rosa bella / Wer da sorget (GLOG 118)	1:34
21	O rosa bella (BUX 104)	1:30
22	O rosa bella (2. Str., TR89 575)	1:45
Suite IX		
23	Ich bins erfreut (GLOG 246)	
	Die libe ist schön (GLOG 227)	2:59
Suite X		
24	Der pfauen schwanz – Paulus de Broda (GLOG 22)	1:52
25	Der pfauen schwanz (GLOG 208)	0:54

Suite XI		
26	In feuers hitz (GLOG 221)	
	Ach reine zart (GLOG 243)	
	Mole gravati criminum (GLOG 221)	3:59
Suite XII		
27	Der entrepris (GLOG 102)	2:21
Suite XIII		
28	Lætare, Germania (GLOG 21)	1:08
29	Elslein, liebstes Elselein (GLOG 250)	2:18
Suite XIV		
30	Auf rief ein hübsches freuelein (GLOG 251)	1:06
31	Zenner, greiner, wie gefelt dir das (GLOG 88)	0:38
Suite XV		
32	Groß senen / [J'ay pris amours] (GLOG 286)	1:15
33	Die welt, die hat einen tummen sin (GLOG 256)	4:15
Suite XVI		
34	Die katzenpfote (GLOG 13)	1:05
35	[untitled] (GLOG 100)	3:12
Suite XVII		
36	Nu bitten wir den heiligen geist (GLOG 123)	1:36
Suite XVIII		
37	Der vöglein art (GLOG 217)	2:39
Suite XIX		
38	Die eselskrone (GLOG 147)	1:44
Suite XX		
39	Tärste ich mit libe kosen (GLOG 220)	1:47
40	Ach got, wie ser zwingt mich die not (GLOG 252)	1:49
41	Der wächter an der zinnen (GLOG 248)	0:59

The Early New High German sung texts, along with Modern German and English translations, can be accessed at www.naxos.com/libretti/572576.htm

Abbreviations of Sources:

GLOG = Glogauer Liederbuch / Glogau Song Book (Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Ms. Mus 40098)

BUX = Buxheimer Orgelbuch / Buxheim Organ Book (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 352b)

ODH = Harmonice musices odhecaton A (Venice: Ottaviano Petrucci, 1501)

CORD = Chansonnier Cordiforme (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rothschild 2973 (I.5.13))

TR89 = Trent Codex 89 (Trento, Castello de Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, (formerly MS 89) MS 1376.

The abbreviations of the sources are according to David Fallows: *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*, Oxford: University Press, 1999. The numbers following these abbreviations refer to the number of the piece in the source indicated as listed in the standard editions (e.g. GLOG 124 = Glogauer Liederbuch, piece number 124).

Martin Hummel, Baritone

1 3 5-7 12 16 18 20 23 26 30 31 33 37 40

Sabine Lutzenberger, Soprano

2 3 7 9 14 16 20 22 28 29 36

Ensemble Dulce Melos

Yukiko Yaita

Recorder 3 4 6 7 13 15 24 25 27 30 31 37 38

Chekker 8 11 21 22 26 34

Margit Übellacker

Dulcemelos 1 6 8 11 21 23 24 26 31 33 34 40 41

Hackbrett 17 22 29

Elizabeth Rumsey

Renaissance gamba 1-3 5-7 10 12 13 16 18 20 22 23 25 26 28-32 35-41

Viola d'arco 14 15 19 22

Uri Smilansky

Viola d'arco 2-7 10 12 13 15 19 24 25 27-32 35 36 38 39 41

Marc Lewon

Plectrum lute 4 8 9 11 17 24-27 33 38

Gittern 18 21 23 32 34 37

Viola d'arco 5 10 14 22 35 39

Renaissance guitar 6 31

Instruments and Makers:

Marc Lewon: Plectrum lute – Stephen Gottlieb, London (UK) 2001; Gittern – George (Philip) Stevens, Lydd (UK) 2004

Viola d'arco – Richard Earle, Basel (CH) 2009; Renaissance guitar – Julian Behr, Wyhlen (D) 2005

Yukiko Yaita: Tenor recorder – Francesco Li Virghi, Orte (I) 2003; Renaissance alto recorder – Yukiko Yaita, Yokohama (JP) 1998
Chekker – Martin Gust, Windhorst (D), 2001

Margit Übellacker: Dulcemelos – Bernd Maier, Freiburg (D) 2003; Hackbrett – Alfred Pichlmaier, Fraunberg (D) 1993

Elizabeth Rumsey: Renaissance gamba – Robert Foster, Wiveliscombe (UK) 2001; Viola d'arco – Richard Earle, Basel (CH) 2005

Uri Smilansky: Viola d'arco – Richard Earle, Basel (CH) 2007

The Glogau Song Book

Songs, Comic Tales and Tails

The musical history of central Europe contains an abundance of forgotten treasures, among them the music of the *Glogauer Liederbuch*. This manuscript contains 292 songs, devotional chants, and instrumental pieces, which served a small monastic community in Lower Silesia as daily entertainment around the year 1480. It was also used for Sunday worship – apparently it did not make much difference. The collection itself tells of a joy in private music-making which has become rare today.

The prevailing tone is quite intimate. Almost all the pieces are in three parts, to be performed on three string instruments or sung in the registers SAT or ATB, also transposed or mixed for voices and instruments, if necessary. Many of the numbers, especially the songs with texts, are very short, as if they should only be taken as an inducement for longer improvisation. Additional verses, often missing in the manuscript, might be sung from memory. The collection contains many settings of songs which were popular at the time, the well-known main melody of which was to be performed in the upper register (discantus) or by the main voice in the middle register (tenor), while the other voices contribute counterpoint, ornament, and harmonic accompaniment. Some of the melodies occur several times in different contrapuntal arrangements. The pieces are not ordered by genre or function, much less by sacred or secular content; rather, they are set down as a colourful mixture. The performers sang or played all over the place, as it were, enjoying the change and recurrence of musical forms.

It is important to recognize that the *Liederbuch* does not consist of a single volume, but of three separate part-books (descant, tenor, contratenor). The *Glogauer Liederbuch* is the oldest known set of part-books from central Europe. This form of music book was meant for a small group of equal musicians, not for a cathedral chapel or an instrumental ensemble at court; the music was not played from memory, but read from the part-book. The users were musical amateurs: not professional musicians,

who usually played from memory, but educated enthusiasts or students, who could read mensural notation. Iconographical evidence for this practice is still quite rare in the fifteenth century; illustrations after 1500 mostly show well dressed ladies and gentlemen, who have gathered to play and sing at a 'private' concert. Shortly after 1500 the first printed part-books appeared in Italy and southern Germany.

Our three part-books were essentially written by a single hand. Expertise and care are evidenced in the unvaryingly clear writing, the inclusion of a precise alphabetical index and the distinct marking of separate numbers, often by coloured initials. The music notation is remarkably competent. Who was this scribe and producer of the manuscript, and who were its first users?

The *Glogauer Liederbuch* was found and first described in 1874 in the Berlin Royal Library. The name *Glogauer Liederbuch* was given to it later, because it contains a note, written in the sixteenth century, which describes the cathedral of Glogau (Głogów) as its owner. It has long been thought that the manuscript originated in Glogau and might have belonged to the town's grammar school. The manuscript disappeared after 1945, but re-emerged in 1977 in the Biblioteka Jagiellońska of Kraków, where it is kept today. A complete edition in four volumes and a facsimile edition have been published.

As early as the 1930s there had been speculation that the manuscript might have a connection to a certain clerical user, Andreas Ritter (ca. 1445-1480) from Grünberg (Zielona Góra). This is because a humorous and satirical motet in the volume (*Probitate eminentem*), composed by the Bohemian musician Petrus Wilhelm de Grudencz (b. 1392), refers to him. It can, of course, not be discounted that Wilhelm wrote the motet on somebody else and that the name of Andreas Ritter was only substituted in the text of our manuscript, but the ironical statements in the motet, concerning this 'outstanding gentleman', tally strikingly with Ritter's known biography. He was said to have been just as fond of alcohol and

women as he was of the monastic life. Ritter was engaged at Glogau's cathedral school until ca. 1465, and then became canon at the Augustinian collegiate foundation in Sagan (Zagań). Grünberg, Glogau, and Sagan are situated near to each other in what were then the Lower Silesian duchies of the Piast dynasty, today provinces in Western Poland. Another motet in the manuscript (*Sempiterna ydeitas*) was composed in 1477 to celebrate the birth of a Piast duke (Jan, the son of Frederick and Ludmila); since the manuscript can therefore not have been begun long before that year, it could well have originated in the Sagan monastery – if it had something to do with Andreas Ritter.

Another significant figure seems to have been Martin Rinkenbergh, at that time abbot of the Augustinian foundation. He was born in Breslau (Wrocław) and graduated at the University of Leipzig with a Master's degree in 1441. From 1468 he was abbot of Sagan, where his scholarship and love of music, especially in the private and secular realm, would have brought him into regular contact with Ritter. On 4th March, 1480, the two had a violent altercation, after Ritter had returned from a pub crawl in the town and Rinkenbergh confronted him. Thinking he had killed the abbot, Ritter jumped out of a window and died. Rinkenbergh himself had a stroke in 1482 and remained paralysed down one side of his body until the end of his life (1489). The chronicle of the abbots of Sagan, where the section on Rinkenbergh must have been written by a more pious successor, criticizes him for his secular cast of mind: multi-part music was, he writes, traditionally forbidden in the abbey, and women should not be allowed into the monastery at all. In the early sixteenth century the Sagan abbot Paul Lemberg introduced the Reformation to Grünberg. It is easily forgotten today that the Reformation was preceded by a period of relaxed monastic life, during which an educated elite indulged in their pleasurable interests.

There is, however, no conclusive proof that Ritter or Rinkenbergh ever owned or commissioned the part-books, nor of the original author. But one of Rinkenbergh's musical foundations, known to his contemporaries, found expression in the manuscript, since the three-part *Ave*

regina celorum, mater regis angelorum, which was to be sung regularly in the monastery by the pupils of the city school, according to the foundation script, turns out to be the famous antiphon of the same title by the Englishman Walter Frye.

As it happens, the pieces in the *Glogauer* collection originated in many different countries and demonstrate a high standard of European polyphony. Not all of them were written in Lower Silesia, to be sure. Where do the imported compositions come from? One or more of the preceding collections from which pieces were drawn might have been kept at the universities of Leipzig and Kraków, where Rinkenbergh, Ritter and possibly other Silesian music-lovers had studied. About 66 concordances with pieces from other collections point to Saxony, Southern Germany, France, England, Italy and the Netherlands; a few untexted songs, as well as ones with Latin texts, could have originated in Bohemia or Poland. Many untexted pieces, and also ones with such lovely fantasy names as *Pflaenschwanz* [Peacock's Tail] and *Seidenschwanz* [Silk Tail, also the German name of the waxwing] have been identified as originally vocal compositions from France. The German texts of some seventy songs have traditionally been found in Silesia, Saxony, Bohemia/Moravia, North and South Germany. But apart from many imported pieces, there are also 'successor compositions', similar to the ones mentioned above and only recorded here, so they might be of local origin. People raided the international fund, as well as composing new pieces in similar styles. That led to musical 'clusters' of related works or ones based on the same melody. The organisation of this recording into 'suites' of related content reflects these connections.

I. The oldest sacred song of the collection is *Christ ist erstanden* [Christ is risen]. The melody in the Dorian mode, is originally derived from the Latin Easter sequence *Victimae paschali laudes*. Here it is presented in two different settings. The third setting of the same text, played as the second of these pieces (*GLOG 127*), uses an unconnected basic melody, similar to the Protestant hymn *In dich hab ich gehoffet, Herr*.

II. The collection contains several pieces known as 'Schwanz', i.e. tail, which probably designates them as dances ('schwanzen' was a word derivation of 'tanzen', i.e. dancing). *Der Rattenschwanz* [The Rat's Tail] seems to be meant for instruments: it does not have the form of a song, but rather consists of three differing sections, to be played in succession. Such consecutive dance sections were known as *puncta* ('periods'). In the second section, set in two parts, different kinds of canonic imitation are tried out. In the third section a simple rhythmic motif gains ground.

III. The three-part setting of *Glog 237* probably originated in France. The middle voice was given the text of the German love song *O wie gern und doch entben* [How I long, but must abstain], so that it became a 'tenor song'. To 'disguise' it in a spiritual fashion (perhaps to cause less offence in the monastery?), a hymn to Saint Barbara was also written under it. An untexted version in our manuscript ("*Beth*") is contained in a group ordered after the Hebrew alphabet. Here, the Aeolian scale, named much later but typical of many pieces in the manuscript, is emphasized by imitating motifs.

IV. A well-known German comic song with the admonition *Rumpel an der Türe nicht* [Don't bang on the door] was given the shortened title *Rompeltier* in the Netherlands and Italy. The woman lets her lover know that her husband has not gone to the mill, as anticipated, so he should not come to the door and bang on it! Consequently, the lover is practically forced to drink himself into a stupor ('*All voll*').

V. The *Morgenstern* [Morning Star] songs in the Dorian mode are held in a more delicate tone. In the *Tagelied* (daylight) genre, the lovers lament the coming of morning, when they will have to separate. In many songs, the morning star was used as a symbol of lovers' general yearning (as in *Ich sach einsmals den lichten Morgensterne* – I once saw the bright morning star), or of religious hope.

VI. This group is set in the Lydian mode. The German strophic song *Zu aller Zeit* [Always] – a so-called 'courtly song' – is given with its full text, which is added to from another source. The wonderful rondeau *Helas, que poura devenir* by Firmin Caron from northern France is given the nice fantasy title *Seidenschwanz* in the manuscript, as one of the dance pieces given the collective name of *Schwanz* (i.e. 'tail'). It also gained the text of a Marian hymn. If you listen closely, the piece reveals itself as an incredible puzzle of very closely scored imitations.

VII. *Elende du hast umfassen mich* [Miserable one, you have embraced me] – the text is also that of a courtly song, but the melody was also known with a French text (*Vive, madame, par amours*); moreover, there were several different pieces under the generic heading of 'Misery', pertaining to the lover being far away ('abroad').

VIII. The most famous song from the middle of the fifteenth century was certainly Leonardo Giustiniani's Italian *ballata*, *O rosa bella*, set to music by the Englishman John Bedyngham (ca. 1440). For decades the piece had been tinkered with in different vocal and instrumental arrangements. In our manuscript, there are actually four quodlibets (i.e. medleys) on the main melody, which has gathered forty more well-known melodies around it, akin to a flower-garden.

X. The text of the courtly song *Ich bins erfreut* [I am pleased] is dated 'Anno 67' in another source. Judging by its form, the lovely four-part piece in the Lydian mode again seems to be a chanson of French origin. The tenor song *Die libe ist schön* [Love is beautiful – the rest of the text is lost] is set in the Bar form A-A-B.

X. At the time there were several pieces named *Pfauenschwanz* [Peacock's Tail]. In our manuscript there are two: one of them is the presumed ancestor of the whole 'Tail' family, a four-part composition by the Frenchman Barbingant (first name unknown, ca. 1460). The same tenor melody was treated very differently by the

Netherlander Paulus de Broda (actually de Rhoda). Both pieces, however, are fully written out instrumental improvisations on a dance melody.

XI. In this Lydian group we hear a hit of the time, the tenor song *In Feuers Hitz so brennet mein Herz* [In fiery heat my heart is burning]. The words are recorded in a Middle German source as an alternative text to a sacred composition by Heinrich Isaac; in the margin next to it there is a drawing of a monk with a woman on his arm. The four-part setting in our manuscript has also been given a Marian prayer in Latin as devotional disguise ('*contrafactum*'). The piece with the song text *Ach reine zart* [O tender pure] seems like a – very competent – improvisation on *In Feuers Hitz*.

XII. The French rondeau *Entrepris suis* by the Italian Bartholomeus Bruolo is probably the oldest multi-part composition in the manuscript (ca. 1430). Nobody knows for certain why the (substantial) piece was so popular everywhere – it was probably because the imitative setting and the finely worked ornamentation have something quite brilliant about them. Nothing more is known about the composer.

XIII. These two Dorian songs are woven around women's names. *Lætare Germania* is a verse antiphon on St Elizabeth, the patron saint of Germany, in a chorale melody set for voices. *Elslein, liebstes Elselein* is set as a dialogue between two lovers 'separated by deep waters', in a folk style.

XIV. Here, two comic songs on familiar themes in the Mixolydian mode have been put together. *Auf rief ein hübsches Fräulein* [Up, called a lovely maiden] is a true round dance song in striking triple time and with the typical call '*Hoiho*', which was originally a signal used in directing dances. *Zenner, greiner* [Scolding, whining, man] is one of the widespread mocking songs directed at the cuckolded husband who 'whines' about his unfaithful wife.

XV. At the time, *Groß Sehnen* [Great longing] was a standard title for dozens of pieces on several different melodies. The composition chosen here is based on the famous anonymous rondeau *J'ay pris amours a ma devise*: the two upper parts of the originals are used as lower voices (tenor and bass), and a new high part has been added to replace the original's lowest voice. *Die Welt* [The world] is a popular ballad, of which, unfortunately, only the first verse seems to be known.

XVI. The collection contains works in the Ionian mode as well, even though this term was also coined later. *Die Katzenpfote* [The cat's paw] – a name which would already suggest the 'Tail' genre – is an ingeniously composed instrumental piece with countless short imitations and sequences. The untitled piece *GLOG 100* is a composition separated into several *puncta* with a song-like upper part, but not set in song form: it is comparable to the instrumental fantasia as it was already practised in Italy at the time.

XVII. Die congregational hymn (*Leise*) *Nu bitten wir den heiligen Geist* [We now beseech thee, Holy Spirit] originated in the thirteenth century. The setting places the melody almost without ornamentation in the upper voice, as with other sacred works in our collection, and accompanies it with more animated lower parts. The concluding '*Kyrieleis*' is richly elaborated in triple time. Even Martin Luther had nothing to add to the intimacy of this pilgrim's song, except for writing three beautiful extra verses.

XVIII. *Der Vöglein Art* [The way of little birds] is a courtly song in three long verses (here amended from other sources), in the Mixolydian mode. Because of the close rhythmic relationship between music and text, it is conceivable that it was composed as a part-song, i.e. not derived from an already known base melody.

XIX. When there were no more 'Tails' available in Sagan as names for popular music, new fantasy names had to

be invented, among them the 'Cat's paw' and the 'Asses' crown' (*Eselsskrone*), potentially reaching into the realm of mockery or ridicule. Both pieces are set in the same imitative style, which requires cleanly precise ensemble playing.

XX. These songs in the Dorian mode conclude our selection. *Tärste ich* [Would I be permitted] and *Ach Gott, wie sehr* [Oh god, how much] deal with a lover's yearning; the first is in Bar form A-A-B and could be derived from a pre-existing basic melody – which is quite reminiscent of

the lower part of *J'ay pris amours*. *Ach Gott* could be an original composition on the same text. *Der Wächter an der Zinnen* [The guard on the battlements – no further text is known] is definitely a daylight song (*Tagelied*), perhaps on a folk melody. The diminutive form of the last two songs invites further invention, ornamentation and improvisation.

Reinhard Strohm

Translation: Bernd Müller

*Our special thanks to Jane Achtman, who generously provided her Renaissance bass gamba
(made by Robert Foster, 2001) for this recording.*

This recording is dedicated to the memory of Dietrich Schmidtke (†),
a connoisseur of medieval German poetry and an enthusiast of the Glogauer Liederbuch.

Sabine Lutzenberger



Photo: Feiko Koster

Sabine Lutzenberger is a pioneer in the field of medieval song. She first acquired her reputation as a long-standing and influential member of the Augsburg Early Music Ensemble. She also worked with Mala Punica in Italy and since 2001 has been a member of the Huelgas Ensemble in Belgium. Important influences for her work were studies at the Schola Cantorum Basiliensis, and her collaboration with musicians such as Pedro Memelsdorff and Paul van Nevel. Her repertoire ranges from the medieval to the contemporary, and her numerous recordings bear witness to her outstanding qualities as a singer. Sabine Lutzenberger sings regularly at international festivals of early and of contemporary music. In 2006 she performed contemporary works at the 4020 Linz and Vienna Modern festivals, and in 2007 appeared in concerts with the Klangforum Wien throughout Europe, including Weimar, Vienna, Venice and Portugal. In 2009 came a CD release of Bernhard Lang's *Die Sterne des Hungers*, with Sylvain Chambrelain and the Klangforum Wien for the Kairos label, and 2010 brought a performance of music by Anton Webern with the Ensemble REMIX and Peter Rundel in Porto.

Martin Hummel



Photo: Nika Korniyenko

Martin Hummel was born in Freiburg im Breisgau into a musical family and had his musical training in Würzburg and at the Schola Cantorum Basiliensis with Kurt Widmer and René Jacobs. He further continued his musical study with Margreet Honig, Peter Schreier, Hans Hotter and others, embarking on a career of song recitals and concerts that has taken him to a number of European countries, to the United States and to Asia. He has taken part in first performances, sung baroque music under leading conductors and undertaken broadcasts and television engagements, in addition to his recordings for major record companies. He teaches at the University of Music in Würzburg.

Ensemble Dulce Melos



From left to right: Martin Hummel, Elizabeth Rumsey, Margit Übellacker, Sabine Lutzenberger, Yukiko Yaita, Marc Lewon, Uri Smilansky

Established in 2003 by Marc Lewon (lute, Germany), Margit Übellacker (dulcemelos, Austria), and Yukiko Yaita (recorders, Japan), *Dulce Melos* is an international ensemble dedicated to the performance of instrumental music of the Late Middle Ages and Early Renaissance. The struck and plucked strings and the recorder, combined with the bowed strings of Elizabeth Rumsey (viola d'arco, Australia) and Uri Smilansky (viola d'arco, Israel) provide an ideal combination of instrumental sounds for the repertoire at hand. The members of the ensemble met as students at the Medieval Department of the *Schola Cantorum Basiliensis* and have since performed and recorded together as a project-based ensemble. The characteristic sound of the ensemble derives from a balance of subtlety and virtuosity, marked by exuberant polyphony and individual skill. The critical consideration that the players bring to the primary sources of this music distinguishes their performance and informs their personal arrangements of these pieces. The ensemble is particularly involved in the reconstruction of long neglected instruments and their reintroduction into historical performance practice – among them the *dulcemelos*, from which the ensemble takes its name: a medieval form of hammered dulcimer, the name of which means 'sweet melody' or 'sweet sound'.

www.dulce-melos.com

Marc Lewon



Photo: Jiri Stáma

After gaining a Master's degree in musicology and Medieval German from Heidelberg University, Marc Lewon moved to Basel to further his practical music studies at the Medieval Department of the Schola Cantorum, where he graduated with honours. He plays with a number of ensembles and is the director of his own ensemble Leones. He works with leading soloists in the field of early music, including Andreas Scholl, Crawford Young, and Benjamin Bagby. Besides being a busy performer, he gives courses in medieval music, publishes on the subject, and is currently pursuing a PhD with Reinhard Strohm at Oxford University. Director of the present project, he here plays lute, gittern, viola d'arco and Renaissance guitar.

www.lewon.com

Das Glogauer Liederbuch

Lieder, Schwänke und Schwänze

Die musikalische Vergangenheit Zentraleuropas ist überreich an unbekannten Schätzen. Die Musik des „*Glogauer Liederbuchs*“ gehört dazu. In dieser Handschrift stehen 292 Lieder, Kirchengesänge und Instrumentalstücke, die um das Jahr 1480 einer kleinen klösterlichen Gemeinschaft in Niederschlesien zu alltäglicher Unterhaltung dienten. Oder auch zu sonntäglicher Andacht – man machte da offenbar keinen großen Unterschied. Die Sammlung selbst vermittelt eine Freude am privaten Musizieren, wie sie heute wohl selten geworden ist.

Es herrscht ein intimer Ton. Fast alle Stücke sind dreistimmig, auf drei Saiteninstrumenten oder mit Singstimmen in den Lagen SAT oder ATB ausführbar, auch transponiert und vokal-instrumental gemischt wenn nötig. Viele Stücke, vor allem die textierten Lieder, sind sehr kurz, so als ob sie nur eine Anregung für längeres Improvisieren geben sollten. Auch weitere Strophen, die in der Handschrift oft fehlen, konnten aus dem Gedächtnis gesungen werden. Die Sammlung enthält viele Vertonungen damals verbreiteter Lieder, deren bekannte Grundmelodie entweder in der Oberstimme (Discantus) oder in der mittleren Hauptstimme (Tenor) vorgetragen wird, während die anderen Stimmen Kontrapunkte, Ornamente und harmonische Begleitung ausführen. Einige Melodien kommen mehrmals vor, in verschiedenen kontrapunktischen Bearbeitungen. Die Stücke sind nicht nach Gattungen oder Funktionen geordnet oder gar nach geistlichen oder weltlichen Inhalten, sondern bunt vermischt niedergeschrieben. Man sang oder spielte sozusagen quer durch den Garten, und genoss dabei Wechsel und Wiederkehr musikalischer Gestalten.

Wichtig ist, dass das „*Liederbuch*“ nicht aus einem einzigen Band besteht, sondern aus drei separaten Stimmbüchern (Discantus, Tenor, Kontratenor). Das „*Glogauer Liederbuch*“ ist der älteste bekannte Stimmbuchsatz aus Zentraleuropa. Diese Form eines Musikbuchs diente einer kleinen Gruppe gleich-

berechtigter Musiker, nicht etwa einer Domkapelle oder einem höfischen Instrumentalensemble; es wurde nicht auswendig musiziert, sondern vom Stimmbuch abgelesen. Die Benutzer waren musikalische Amateure: nicht Berufsmusiker, die gewöhnlich auswendig spielten, sondern gebildete Liebhaber oder Studenten, die mensurale Notation lesen konnten. Ikonographische Belege für diese Praxis sind im 15. Jahrhundert noch sehr selten; Abbildungen nach 1500 zeigen meist gutgekleidete Herren und Damen, die sich zum Singen und Spielen bei einem „Hauskonzert“ zusammengefunden haben. Kurz nach 1500 entstanden in Italien und Süddeutschland auch die ersten Musikdrucke in Stimmbüchern.

Unsere drei Stimmbücher sind im wesentlichen von einer einzigen Hand geschrieben. Anzeichen von Sachverständnis und Sorgfalt sind die immer klare Schrift, das Vorhandensein eines genauen alphabetischen Inhaltsverzeichnisses, und die deutliche Markierung von Stückanfängen mit oft farbigen Initialen. Die musikalische Notation ist sehr kompetent. Wer war dieser Schreiber und Hersteller der Handschrift, und wer waren die ersten Benutzer?

Das „*Glogauer Liederbuch*“ wurde 1874 in der Königlichen Bibliothek Berlin bemerkt und erstmalig beschrieben. Später erhielt es den Namen „*Glogauer Liederbuch*“, weil es einen im 16. Jahrhundert geschriebenen Besitzvermerk des Doms von Glogau (Głogów) enthält. Lange hat man geglaubt, die Handschrift sei in Glogau entstanden und habe vielleicht der dortigen Lateinschule gehört. Sie war nach 1945 verschollen, tauchte aber 1977 in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków, wieder auf, wo sie heute verwahrt wird. Eine vollständige Edition in vier Bänden und eine Faksimile-Ausgabe sind erschienen.

Schon in den 1930er Jahren wurde vermutet, dass die Handschrift mit einem bestimmten geistlichen Benutzer zusammenhängt: dem aus Grünberg (Zielona Góra) stammenden Andreas Ritter (ca. 1445-1480). Auf

ihn bezieht sich nämlich eine humorvoll-satirische Motette der Handschrift (*Probitate eminentem*), eine Komposition des böhmischen Musikers Petrus Wilhelmi de Grudencz (geb. 1392). Zwar ist nicht auszuschließen, dass Wilhelmi die Motette auf jemand anderen schrieb und der Name Andreas Ritters erst im Text unserer Handschrift substituiert wurde, doch stimmen die ironischen Aussagen der Motette über diesen „hervorragenden Ehrenmann“ mit Ritters bekannter Biographie auffallend überein. Er soll nämlich dem Alkohol und den Frauen mindestens ebenso zugetan gewesen sein wie dem klösterlichen Leben. Ritter wirkte bis ca. 1465 an der Domschule in Glogau und wurde anschließend Kanonikus im Augustiner-Chorherrenstift Sagan (Żagań). Grünberg, Glogau und Sagan liegen nahe beieinander im Bereich der damaligen niederschlesischen Piastenherzogtümer, heute Provinzen Westpolens. Eine andere Motette der Handschrift (*Sempiterna ydeitas*) wurde zur Feier der Geburt eines Piastenerzogs (Jan, Sohn von Friedrich und Ludmila) im Jahre 1477 komponiert; da die Handschrift also nicht lange vor diesem Jahr begonnen worden sein kann, dürfte sie aus dem Stift Sagan selbst stammen, falls sie etwas mit Andreas Ritter zu tun hatte.

Eine entscheidende Figur scheint auch der damalige Abt des Chorherrenstifts, Martin Rinkenber, zu sein. Er stammte aus Breslau (Wrocław) und erwarb 1441 den Magistergrad an der Universität Leipzig. Seit 1468 war er Abt von Sagan, wo seine Gelehrsamkeit und Musikliebe, gerade im privaten und weltlichen Bereich, ihn regelmäßig mit Ritter zusammengebracht haben muss. Am 4. März 1480 kam es zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen den beiden, nachdem Ritter von einer Safttour aus der Stadt zurückgekehrt und von Rinkenber zur Rede gestellt worden war. Im Glauben, den Abt getötet zu haben, stürzte sich Ritter aus dem Fenster und starb. Rinkenber selbst wurde 1482 vom Schlag getroffen und blieb bis an sein Lebensende (1489) halbseitig gelähmt. Die Chronik der Äbte von Sagan, deren Abschnitt über Rinkenber von einem frömmen Nachfolger stammt als er es war, kritisiert ihn wegen seiner weltlichen Gesinnung: Mehrstimmige Musik sei traditionell im Kloster unzulässig, und Frauen dürften den

Klosterbereich schon gar nicht betreten. Im frühen 16. Jahrhundert führte der Saganer Abt Paul Lemberg in Grünberg die Reformation ein. Wir vergessen heute leicht, dass der Reformation eine Periode lockeren Klosterlebens vorausgegangen war, in der eine gebildete Elite lebensfreudigen Interessen frönte.

Endgültige Beweise, ob Ritter oder Rinkenber Besitzer bzw. Auftraggeber der Stimmbücher waren, und wer sie eigentlich geschrieben hat, gibt es freilich bisher nicht. Doch eine von Zeitgenossen beachtete musikalische Stiftung Rinkenbergs hat darin einen Niederschlag gefunden. Denn bei dem dreistimmigen *Ave regina celorum, mater regis angelorum*, das entsprechend dem Stiftungstext von den Schülern der Stadtschule regelmäßig im Kloster vorgetragen werden sollte, handelt es sich um die berühmte Antiphon dieses Titels von dem Engländer Walter Frye, die in der Handschrift notiert ist.

Tatsächlich stammen die Musikstücke der „*Glogauer*“ Sammlung aus vielen Ländern und vermitteln einen hohen Standard europäischer Mehrstimmigkeit. Sicher wurden nicht alle in Niederschlesien komponiert. Woher kommen die importierten Kompositionen? Eine oder mehrere Vorläufer-Sammlungen, aus denen geschöpft wurde, dürften an den Universitäten von Leipzig und Kraków existiert haben, wo Rinkenber, Ritter und vermutlich andere schlesische Musikfreunde studierten. Die etwa 66 Konkordanzen mit anderswo erhaltenen Stücken weisen nach Sachsen, Süddeutschland, Frankreich, England, Italien und den Niederlanden; ein paar textlose bzw. lateinisch textierte Lieder dürften böhmischen oder polnischen Ursprungs sein. Viele textlose Stücke, und auch manche mit so hübschen Phantasienamen wie „*Plauenschwanz*“ und „*Seidenschwanz*“ konnten als ursprünglich vokale Kompositionen französischer Herkunft identifiziert werden. Die deutschen Texte von etwa 70 Liedern sind u.a. in Schlesien, Sachsen, Böhmen/Mähren, Nord- und Süddeutschland überliefert. Jedoch neben vielen importierten Stücken gibt es auch „Nachfolgestücke“, die diesen ähneln und die nur hier überliefert sind, also lokalen Ursprungs sein dürften. Man schöpfte aus dem internationalen Fundus und komponierte dazu Neues in ähnlichen Stilarten. Das

ergab musikalische „clusters“ ähnlicher oder auf derselben Melodie beruhender Stücke. Die Anordnung der vorliegenden Einspielung in „Suiten“ verwandten Inhalts reflektiert diese Zusammengehörigkeit.

I. Das älteste geistliche Lied der Sammlung ist „*Christ ist erstanden*“. Die Melodie im „dorischen“ (d-)Modus war ursprünglich von der lateinischen Ostersequenz „*Victimae paschali laudes*“ abgeleitet. Sie ist hier in zwei Vertonungen unterschiedlich verarbeitet. Der dritte Satz mit diesem Text, der an zweiter Stelle gespielt wird (GLOG 127), verwendet eine andere Grundmelodie, die dem evangelischen Kirchenlied „*In dich hab ich gehoffet, Herr*“ ähnelt.

II. Die Sammlung enthält mehrere als „*Schwanz*“ bezeichnete Stücke, die wahrscheinlich als Tänze galten („schwanzten“ war eine Wortform für „tanzen“). „*Der Rattenschwanz*“ ist wohl für Instrumente bestimmt: Er hat keine Liedform, sondern besteht aus drei unterschiedlichen Abschnitten, die hintereinander weg gespielt werden. Solche aneinandergereihten Tanzabschnitte hießen *puncta* („Perioden“). Im zweiten Abschnitt, der zweistimmig ist, werden verschiedene Arten kanonischer Imitation erprobt. Im dritten Abschnitt breitet sich ein einfaches rhythmisches Motiv aus.

III. Der dreistimmige Satz von GLOG 237 ist wahrscheinlich französischer Herkunft. Man unterlegte der Mittelstimme das deutsche Liebeslied „*O wie gern und doch entberrn*“; so wurde ein „Tenorlied“ daraus. Um es geistlich zu „verkleiden“ (und so im Kloster weniger Anstoß zu erregen?), schrieb man darunter noch einen Hymnus auf St. Barbara. Eine textlose Bearbeitung in unserer Handschrift („*Beth*“) steht in einer nach dem hebräischen Alphabet geordneten Gruppe. Hier wird die später so genannte „äolische“ (a-)Tonart, die für viele Stücke der Handschrift typisch ist, durch imitierende Motive hervorgehoben.

IV. Ein weitbekanntes deutsches Schwanklied mit der Mahnung „*Rumpel an der Türe nicht*“ erhielt in den

Niederlanden und Italien den abgekürzten Namen „*Rompeltier*“. Die Frau lässt ihrem Liebhaber ausrichten, ihr Ehemann sei nicht, wie geplant, zur Mühle gefahren, er solle also nicht kommen und an die Tür donnern! Der Liebhaber kann dementsprechend kaum anderes tun als sich „*All voll*“ besaufen.

V. Zartere Töne schlagen die im „dorischen“ Modus gehaltenen Morgenstern-Lieder an. In der Gattung des *Tagelieds* beklagen die Liebespaare das Erscheinen des Morgens, der sie trennen wird. Der Morgenstern diente in vielen Liedern zum Ausdruck allgemeiner Liebessehnsucht (wie in „*Ich sach einsmals den lichten Morgensterne*“) oder auch religiöser Erwartung.

VI. Diese Gruppe steht im „lydischen“ (F-)Modus. Das deutsche Strophentlied „*Zu aller Zeit*“ (eine sogenannte „*Hofweise*“) wird mit seinem vollen Text vorgetragen, der aus einer anderen Quelle ergänzt ist. Das wunderbare Rondeau „*Helas, que pourra devenir*“ des Nordfranzosen Firminus Caron ist in der Handschrift mit dem hübschen Phantasienamen „*Seidenschwanz*“ ausgezeichnet, als eines der „*Schwanz*“ genannten Tanzstücke. Es erhielt dazu noch den Text eines Marienhymnus. Das Stück ist bei genauem Hinsehen oder –hören ein unglaubliches Puzzle aus Imitationen im engsten Stimmabstand.

VII. „*Elende du hast umfungen mich*“ ist textlich ebenfalls eine Hofweise, deren Melodie aber auch mit französischem Text („*Vive, madame, par amours*“) bekannt war; zudem gab es mehrere verschiedene Stücke unter dem allgemeinen Titel „*Elend*“ – was sich auf den in der Ferne (im „Ausland“) weilenden Liebenden bezieht.

VIII. Das berühmteste Lied des mittleren 15. Jahrhunderts war ohne Zweifel Leonardo Justinianis italienische *ballata* „*O rosa bella*“, allerdings in der Vertonung des Engländers John Bedyngham (ca. 1440). Jahrzehntelang hat man an dem Stück mit vokalen und instrumentalen Bearbeitungen herumgebastelt. In unserer Handschrift erscheinen gleich vier Quodlibets (Potpourris) über die

Hauptmelodie, die insgesamt vierzig weitere bekannte Melodien wie einen Blumengarten um sie herumgruppieren.

IX. Der Text der Hofweise „*Ich bins erfreut*“ ist in einer anderen Quelle „*Anno 67*“ datiert. Das schöne vierstimmige Stück im „lydischen“ Modus scheint jedoch wieder einmal eine französische Chanson zu sein, nach der Form zu urteilen. Aus dem deutschen Sprachraum stammt hingegen das Tenorlied „*Die libe ist schön*“ (weiterer Text unbekannt), in einer stolligen AAB-Form.

X. Stücke mit dem Namen „*Pfauenschwanz*“ gab es seinerzeit mehrere. In unserer Handschrift stehen zwei: der vermutliche Ahnherr der gesamten „*Schwanz*“-Familie, eine vierstimmige Komposition des Franzosen Barbingant (Vorname unbekannt, ca. 1460). Dieselbe Tenormelodie wird ganz anders bearbeitet von dem Niederländer Paulus de Broda (eigentlich de Rhoda). Beide Stücke sind jedoch ausgeschriebene instrumentale Improvisationen über eine Tanzmelodie.

XI. In dieser „lydischen“ Gruppe hören wir einen damaligen Schlager, das Tenorlied „*In Feuers Hitz so brennet mein Herz*“. Die Worte sind in einer mitteldeutschen Quelle zu einer geistlichen Komposition Heinrich Isaacs als Alternativtext eingetragen; daneben steht am Rand die Zeichnung eines Mönchs mit einer Frau am Arm. Der vierstimmige Satz unserer Handschrift hat auch ein lateinisches Mariengebet als geistliche Verkleidung („Kontrafaktur“) erhalten. Das Stück mit dem Liedtext „*Ach reine zart*“ erscheint wie eine – sehr gekonnte – Improvisation über „*In Feuers Hitz*“.

XII. Das französische Rondeau „*Entrepris suis*“ des Italiener Bartholomeus Bruolo ist wahrscheinlich die älteste mehrstimmige Komposition der Handschrift (ca. 1430). Niemand weiß genau, warum das (umfangreiche) Stück allerorten beliebt war – wahrscheinlich aber, weil die imitative Satztechnik und die zisierte Ornamentik etwas echt Geniales haben. Der Komponist ist nicht weiter bekannt.

XIII. Diese beiden „dorischen“ Lieder ranken sich um Frauennamen. „*Lætare Germania*“ ist eine Versantiphon auf die Hl. Elisabeth, Schutzpatronin Deutschlands, in einer sanglich gesetzten Choralmelodie. „*Elslein, liebstes Eiselein*“ ist ein volkstümliches Dialoglied zwischen zwei „durch tiefe Wasser getrennte“ Liebenden.

XIV. Hier sind im „mixolydischen“ (G-)Modus zwei Schwanklieder gefälligster Thematik vereint. „*Auf rief ein hübsches Früelein*“ ist ein echtes Reigenlied, in auffallendem Dreierhythmus und mit dem typischen Ruf „*Hoiho*“, der ursprünglich ein zur Tanzregie gehörendes Signal war. „*Zenner, greiner*“ gehört zu den verbreiteten Spottliedern auf den gehörnten Ehemann, der der Untreue seiner Frau hinterher „greint“.

XV. „*Groß Sehnen*“ war damals ein Standardtitel für Dutzende von Stücken, denen verschiedene Melodien zu Grunde lagen. Die hier gewählte Komposition basiert auf dem berühmten anonymen Rondeau „*J'ay pris amours a ma devise*“: Die zwei Oberstimmen des Originals werden als Unterstimmen (Tenor und Bass) verwendet, während anstelle der ursprünglichen Tiefstimme eine neue Oberstimme hinzugefügt ist. „*Die Welt*“ ist eine volkstümliche Ballade, von der leider nur die erste Strophe bekannt zu sein scheint.

XVI. Auch der „jonische“ (C-)Modus kommt in der Sammlung vor, obwohl auch dieser Begriff erst später geprägt wurde. „*Die Katzenpfote*“ – ein Name, der die „Schwanz“-namen bereits voraussetzen dürfte – ist ein ingenios komponiertes Instrumentalstück mit unzähligen Kurzimitationen und Sequenzen. Das titellose Stück (*GLOG 100*) ist eine in mehrere *puncta* gegliederte Komposition mit liedartiger Oberstimme, aber nicht in Liedform: vergleichbar der instrumentalen *fantasia*, wie sie damals schon in Italien gepflegt wurde.

XVII. Die *Leise* „*Nu bitten wir den heiligen Geist*“ stammt aus dem 13. Jahrhundert. Die Vertonung legt die alte Melodie relativ unverzerrt in die Oberstimme, wie bei anderen geistlichen Gesängen unserer Sammlung, und

begleitet sie mit bewegteren Unterstimmen. Das abschließende „Kyrieleis“ ist im Dreierhythmus reich ausgearbeitet. Der Innigkeit dieses Pilgerliedes hatte auch Martin Luther nichts hinzuzufügen, außer dass er drei weitere schöne Strophen hinzudichtete.

XVIII. „Der Vöglein Art“ ist eine Hofweise mit drei langen Strophen (aus anderer Quelle hier ergänzt), im „mixolydischen“ Modus. Wegen der engen Bindung zwischen musikalischem und textlichem Rhythmus ist vorstellbar, dass das Lied mehrstimmig komponiert wurde, also nicht auf einer vorher bekannten Grundmelodie aufbaut.

XIX. Als man in Sagan keine „Schwänze“ mehr als Namen für Unterhaltungsmusik übrig hatte, musste man sich neuartige Phantasienamen einfallen lassen, darunter die „Katzenpfote“ und die „Eselskrone“, womit man

potentiell im Reich des Spottes angekommen war. Die beiden Stücke sind im gleichen imitierenden Stil geschrieben, der blitzsauberes Zusammenspielen erfordert.

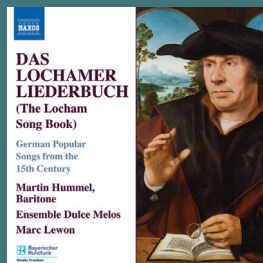
XX. Drei Lieder im „dorischen Modus“ beschließen unsere Auswahl. „Tärste ich“ und „Ach Gott, wie sehr“ handeln von Liebessehnsucht; ersteres hat stollige AAB-Form und mag auf einer präexistenten Grundmelodie beruhen – die sehr an die Unterstimme von „J'ay pris amours“ gemahnt. „Ach Gott“ könnte eine Originalkomposition auf diesen Text darstellen. „Der Wächter an der Zinnen“ (weiterer Text unbekannt) ist sicher ein Tagelied, vielleicht auf eine volkstümliche Melodie. Die diminutive Form der letzten beiden Lieder regt zum Weiterspinnen, Ornamentieren und Improvisieren an.

Reinhard Strohm

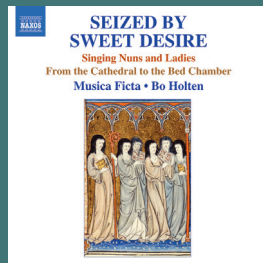
Unser herzlicher Dank geht an Jane Achtman, die ihre Renaissancegambe (gebaut von Robert Foster, 2001) für die Aufnahme zur Verfügung stellte.

Diese Aufnahme ist dem Andenken von Dietrich Schmidtke gewidmet (†), einem Kenner und Liebhaber früher deutscher Literatur und des Glogauer Liederbuches.

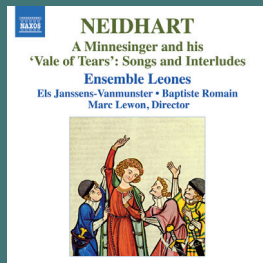
Also available



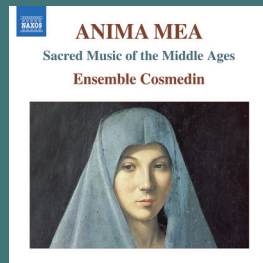
8.557803



8.572265



8.572449



8.572632

The *Glogauer Liederbuch* is a forgotten treasure, a rich repository of fifteenth-century music. It contains 292 songs, devotional chants and instrumental pieces which were performed by educated enthusiasts or students, not by professional musicians. The collection also includes several pieces known as 'Schwanz' (tail), which probably designates them as dances ('schwanzen' being a derivation of 'tanzen', i.e. dancing). The music sung or played in this Lower Silesian monastic community originated in many different countries, but all the pieces show a richly developed standard. The *Liederbuch* is the oldest known set of part-books from central Europe.

DAS GLOGAUER LIEDERBUCH

(The Glogau Song Book)

- | | | | |
|--|-------|---|------|
| 1-3 I. Christ ist erstanden | 2:34 | 27 XII. Der entrepris | 2:21 |
| 4 II. Der ratten schwanz | 1:57 | 28-29 XIII. Lætare, Germania/
Elslein, liebstes Elselein | 3:26 |
| 5 III. In præclare Barbaræ/
O wie gern und doch entbern | 4:09 | 30-31 XIV. Auf rief ein hübsches
freuelein/Zenner, greiner | 1:45 |
| 6-7 IV. Es solt ein man/All voll | 2:21 | 32-33 XV. Groß senen/Die welt,
die hat einen tummen sin | 5:31 |
| 8-10 V. Der morgenstern/
Ich sach eins mals/Die nacht | 7:30 | 34-35 XVI. Die katzenpfote/
[untitled] | 4:16 |
| 11-12 VI. Der seiden schwanz/
Zu aller zeit | 4:12 | 36 XVII. Nu bitten wir | 1:36 |
| 13 VII. Elende du hast | 2:55 | 37 XVIII. Der vöglein art | 2:39 |
| 14-22 VIII. O rosa bella | 15:03 | 38 XIX. Die eselskrone | 1:44 |
| 23 IX. Ich bins erfreut/Die libe | 2:59 | 39-41 XX. Tärste ich mit libe/
Ach got/Der wächter | 4:35 |
| 24-25 X. Der pfauen schwanz | 2:46 | | |
| 26 XI. In feurs hitz/Ach reine
zart/Mole gravati crimum | 3:59 | | |

Sabine Lutzenberger, Soprano • Martin Hummel, Baritone
Marc Lewon, Lute • Ensemble Dulce Melos

KOPRODUKTION MIT



A co-production with Bayerischer Rundfunk – Studio Franken

A detailed track and artist list can be found inside the booklet

The Early New High German sung texts, along with Modern German and English translations, can be accessed at www.naxos.com/libretti/572576.htm
 Recorded at the Refektorium, Heilsbrunn, Germany, from 9th-12th August, 2010

Executive producer: Thorsten Preuss • Producer and editor: Johannes Müller
 Engineer: Klaus Brand • Booklet notes: Reinhard Strohm • Cover: *Portrait of a Canon*
 by Quentin Massys (1466-1530) (Liechtenstein Museum, Vienna, Austria)



DDD

8.572576

Playing Time
78:17



© & © 2012
 Naxos Rights International Ltd.
 Booklet notes in English • Kommentar auf Deutsch
 Made in Germany
www.naxos.com