

V&R  unipress

Abhandlungen zur Musikgeschichte

Band 26

In Verbindung mit Hans Joachim Marx, Martin Staehelin
und Ulrich Konrad herausgegeben von Jürgen Heidrich

Abhandlungen zur Musikgeschichte

Band 26

In Verbindung mit Hans Joachim Marx, Martin Staehelin
und Ulrich Konrad herausgegeben von Jürgen Heidrich

Andrea Ammendola

**Polyphone Herrschermessen
(1500 – 1650): Kontext und
Symbolizität**

Mit zahlreichen Notenbeispielen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-89971-963-5

ISBN 978-3-86234-963-0 (E-Book)

Dieser Band ist im Sonderforschungsbereich 496 »Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution« an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

© 2013, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie I. © Staatliche Bibliothek Regensburg, 2^o Liturg. 18, fol. 1^v

Druck und Bindung: CPI Buch Bücher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Meinen Eltern und meiner Frau Silke

Inhalt

Danksagung	9
Abkürzungen	11
A Methodische und historische Prämissen	13
I Herrschertum und geistliche Musik	13
II Herrschermessen: Eine terminologische Klärung	22
III Forschungsstand	25
IV Messenkorporus, Fragestellung und Methode	27
V Musik und Patronage im 15. und 16. Jahrhundert	33
VI Konzepte von <i>imitatio</i> und <i>aemulatio</i>	38
B Die Messen	51
I Italien	51
1 Ferrara	51
1.1 Der Prototyp: Josquin Desprez' <i>Missa Hercules Dux</i> <i>Ferrariae</i>	51
1.1.1 Überlieferung und Datierung	52
1.1.2 Die musikalische Faktur	54
1.1.3 Das sakralisierte Amtsverständnis von Ercole I. d'Este	62
1.2 Konjunktur: Die Nachfolgemessen am Este-Hof	68
1.2.1 Ercole II. d'Este als Musikmäzen	68
1.2.2 Maître Jhans <i>Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei</i>	71
1.2.3 Zwei Herrschermessen des <i>maestro di cappella</i> Cipriano de Rore	81
1.2.4 Jachets von Mantua <i>Missa Hercules Dux Ferrariae</i>	96
1.2.5 Jachets von Mantua <i>Missa Ferdinandus Dux Calabriae</i>	108
1.2.6 Eine boshafte Parodie? Lupus Hellincks <i>Missa Hercules</i> <i>Dux Ferrariae</i>	114

1.2.7	Rezeption aus der Ferne: Johannes Mittners <i>Missa Hercules Dux Ferrariae</i>	127
1.2.8	In der vierten Generation: Francesco dalla Viola & Adrian Willaert	146
2	Parma	165
2.1	Der Sonderfall: Paolo Animuccia	165
2.2	Chamaterò di Negrìs Messen für den Farnese-Hof	167
3	Florenz: Costanzo Portas <i>Missa Ducalis</i>	189
II	Spanien/Portugal	199
1	Die <i>Missa Philippus Rex Castiliae</i> für Philipp den Schönen	199
2	Lupus Hellincks <i>Missa Carolus Imperator Romanorum quintus</i>	200
3	Zwei Herrschermessen für König Philipp II. von Spanien	212
3.1	Bartolomé Escobedos <i>Missa Philippus Rex Hispaniae</i>	212
3.2	Philippe Rogiers <i>Missa Philippus secundus Rex Hispaniae</i>	221
4	Die weitere Rezeption	235
4.1	Manuel Cardosos <i>Missa Philippina</i>	235
4.2	Filippe de Magalhães' <i>Missa O Soberana Luz</i>	244
III	Deutschland/Habsburg	248
1	Die <i>Missa Fridericus Dux Saxoniae</i> für Friedrich den Weisen	248
2	Herrschermessen am Grazer Hof: Die Komponisten Padovano, Gatto und de Sayve	252
IV	Verschollene Herrschermessen	288
1	Jacob Obrechts <i>Missa Hercules Dux Ferrariae?</i>	288
2	Manuel Cardosos <i>Missa Joannes quartus Portugaliae Rex</i>	290
C	Resümee	293
	Verzeichnisse und Quellen	301
	Anhang	331
	Register	341

Danksagung

Die vorliegende Studie wurde 2011 von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Dissertationsschrift angenommen und für den Druck nur geringfügig überarbeitet.

Mein erster und herzlichster Dank gilt meinem hochverehrten Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Jürgen Heidrich, der diese Arbeit mit fachlichem Rat und immerwährendem Interesse betreut hat. Herrn Prof. Dr. Michael Custodis möchte ich für die Übernahme des Zweitgutachtens und insbesondere für die hilfreichen Anregungen herzlich danken. Für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe *Abhandlungen zur Musikgeschichte* danke ich den Herren Professoren Jürgen Heidrich (Münster), Ulrich Konrad (Würzburg), Hans Joachim Marx (Hamburg) und Martin Staehelin (Göttingen). Mein Dank gilt ebenso dem Verlag V&R unipress für die verlegerische Betreuung. Hervorgegangen ist diese Studie aus dem Teilprojekt B8 »Formen symbolischer Kommunikation in der Messvertonung des 15. bis 17. Jahrhunderts« des Münsteraner Sonderforschungsbereichs 496 »Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution«. Dem SFB 496, seiner Sprecherin, Frau Prof.'in Dr. Barbara Stollberg-Rilinger und Frau Dr. Maria Hillebrandt sei herzlich für die vielfältige Unterstützung und für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses gedankt.

Die Arbeit beruht im Wesentlichen auf der Auswertung zahlreicher Messenmanuskripte und Messendrucke. Den Leitern und Mitarbeitern der einzelnen Bibliotheken und Archiven möchte ich daher für die genehmigte Einsichtnahme, für vielfältige Hilfestellungen sowie für die freundlich erteilte Reproduktionserlaubnis einzelner Quellen herzlich danken. Namentlich zu nennen sind die Abteilung Handschriften und Sondersammlungen der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, die Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München, die Staatliche Bibliothek in Regensburg, die Proskesche Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, die Abteilung Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Graz, die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, die Biblioteca Me-

dicea Laurenziana in Florenz, die Biblioteca Estense in Modena, die Biblioteca Nazionale »Vittorio Emanuele III« in Neapel, die Biblioteca Nacional in Madrid sowie die Biblioteca Publica in Évora.

Den Entstehungsprozess meiner Dissertation mit wertvollen Hinweisen bereichert haben Dr. Daniel Glowotz, Dr. Peter Schmitz und Garry Crighton (†). Letzterem möchte ich insbesondere dafür danken, mir seine Begeisterung für die musikpraktische Klangwelt der Renaissance vermittelt zu haben. Zu Dank verpflichtet bin ich sodann Robert Memering für das Setzen der Notenbeispiele und Karl-Heinz Glowotz für die Übersetzungen der lateinischen Widmungsvorreden. Besonderer Dank gebührt Dr. Katelijne Schiltz für ihren fachlichen Rat, für ihre Unterstützung bei methodischen Fragestellungen sowie für das Korrekturlesen.

Schlicht undenkbar wäre diese Studie ohne die Hilfe meines Kollegen Dr. Dominik Höink. Seine kritischen Anmerkungen und Hilfestellungen in unzähligen Gesprächen gaben mir wichtige Impulse, sein ausdauernder Einsatz beim Korrigieren war goldwert.

Schließlich lässt sich die Dankbarkeit, die ich meinen Eltern und meiner Frau gegenüber empfinde, kaum in Worte fassen. Ihr Vertrauen, ihre Geduld und ihre liebevolle Unterstützung in Wort und Tat haben mir den nötigen familiären Rückhalt für die Fertigstellung meiner Dissertation gegeben. Meinen Eltern und meiner Frau Silke sei dieses Buch in Liebe gewidmet.

Münster, im September 2012

Andrea Ammendola

Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Census Catalogue	Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music: 1400 – 1550 (= Renaissance Manuscript Studies, 1). 5 Bde., Neuhausen-Stuttgart 1979 – 1990, hrsg. von der University of Illinois. Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies [Charles Hamm und Herbert Kellman].
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
EM	Early Music
EMH	Early Music History
JAMS	The Journal of the American Musicological Society
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
LexMa	Lexikon des Mittelalters
M.	Mensur
MGG2	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 12 Bde. und Reg., Suppl., Sachteil 9 Bde. und Reg., Kassel u. a., ² 1994 – 2008
Mf	Die Musikforschung
MQ	The Musical Quarterly
NGroveD	New Grove Dictionary of music and musicians, hrsg. von Stanley Sadie, 29 Bde., London 1980 und ² 2001
RISM	Repertoire International des Sources Musical
TVNM	Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis

A Methodische und historische Prämissen

I Herrschertum und geistliche Musik

Bekanntlich ist Sakralität seit der Antike untrennbar mit dem Herrschertum verknüpft. Die eigene Herrschaft und damit verbundene Entscheidungen wurden durch Gott legitimiert. Der Herrscher setzte sich zwar nicht unmittelbar mit Gott gleich, verstand sich aber als vermittelnde Instanz zwischen einer sakralen und einer säkularen Sphäre und mitunter als Stellvertreter Gottes auf Erden. Eine solche gemeinhin als Theokratie bezeichnete Herrschaftsform prägte zahlreiche antike Gesellschaften – etwa diejenigen ägyptischer Pharaonen, des antiken Griechenlands oder römischer Kaiser.¹ Auch im Mittelalter sind theokratische Herrschaftsformen zu beobachten, wenngleich eine von Gott eingesetzte Herrschaft verstärkt legitimiert werden musste.² Als wichtige Referenzen dienten diejenigen Bibelstellen, in denen zum Ausdruck kommt, dass weltliche Regierungsgewalt ausschließlich von Gott eingesetzt ist und weltliche Herrscher in göttlichem Auftrag das Schwert tragen (Röm 13, 1–7; Spr 8, 15 f.; Petr 2, 13–17). In diesem Zusammenhang ist der Begriff des *Gottesgnadentums*³ zentral

1 Einen guten Überblick zu diesem Themenfeld und der einschlägigen Literatur bieten Günter Lanczkowski, Ludwig Schmidt und Nikolaus Staubach: Art. »Königtum«, in: *Theologische Realenzyklopädie* 19 (1990), Sp. 323–345; vgl. Rolf Gundlach: »Der Sakralherrscher als historisches und phänomenologisches Problem«, in: *Legitimation und Funktion des Herrschers vom ägyptischen Pharaon zum neuzeitlichen Diktator* (= Schriften der Mainzer philosophischen Fakultätsgesellschaft, 13), hrsg. von Rolf Gundlach und Hermann Weber, Stuttgart 1992, S. 1–22; Hans Hubert Anton: Art. »Sakralität (sakrales Herrschertum)«, in: *LexMa* 7 (1995), S. 1263–1266. Speziell zur Forschungsgeschichte vgl. Ludger Körntgen: *Königsherrschaft und Gottes Gnade. Zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit* (= *Orbis mediaevalis. Vorstellungswelten des Mittelalters*, 2), Berlin 2001, hier S. 17–23.

2 Vgl. hierzu zusammenfassend Franz-Reiner Erkens: *Herrschersakralität im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Investiturstreit*, Stuttgart 2006, passim.

3 Fritz Kern versteht unter *Gottesgnadentum* folgenden Komplex von Rechten des Herrschers: Der Begriff bezieht sich zunächst auf die Anschauung von der alleinigen Berechtigung der monarchischen Regierungsform (das monarchische Prinzip), ferner auf den Glauben an ein

und äußert sich am Beispiel des fränkischen Königs Chlodwig I. aus der Dynastie der Merowinger, dessen sakrales Amtsverständnis durch die Annahme des Christentums und der Taufe um das Jahr 500 befördert wurde.⁴ In höherem Maße virulent wurde die Sakralität des Herrschers in der Zeit der karolingischen Herrschaft, vor allem seit Pippin dem Jüngeren, auch wenn die lange angenommene Salbung Pippins durch den Papst umstritten ist.⁵ Unbestritten ist hingegen eine seitdem zunehmende und mit dem Titel *Dei gratia* assoziierte christliche Legitimation fränkischer Herrscher.⁶ Zu nennen sind hier Pippins Sohn Karl der Große sowie Heinrich II., deren sakraler Herrscherstatus des *rex christianus* durch Heiligsprechung über den Tod hinaus Bedeutung erlangte. Während bereits unter Ludwig dem Frommen, dem Sohn Karls des Großen, erste Risse einer christlich legitimierten Herrschaft entstanden,⁷ kann der Investiturstreit ohne Zweifel als wichtiger Einschnitt im Verhältnis zwischen kirchlicher und weltlicher Macht angesehen werden.⁸ In seiner Frühphase entstand die sogenannte *Zweischwerterlehre* (oder *Zweischwertertheorie*), die auf die klassische gelasianische Zweigewaltenlehre zurückgeht⁹ und fortan den Kampf um die

besonderes, von menschlicher Einwirkung unabhängiges und unveräußerliches Regierungsrecht des einzelnen Monarchen durch Geburtsrecht (Legitimitätsprinzip) bzw. durch besondere göttliche Weihe des Königs (sakraler Charakter). Vgl. Fritz Kern: *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter – zur Entwicklungsgeschichte der Monarchie*, Darmstadt 1980, S. 3.

- 4 Vgl. Weiterführendes bei Eugen Ewig: Art. »Chlodwig I.«, in: *LexMa* 2 (1983), S. 1863 – 1868 und Matthias Becher: *Chlodwig I. Der Aufstieg der Merowinger und das Ende der antiken Welt*, München 2011, passim.
- 5 Gegen die Salbung Pippins argumentiert Josef Semmler: *Der Dynastiewechsel von 751 und die fränkische Königssalbung* (= *Studia humaniora, series minor*, 6), Düsseldorf 2003. Vgl. auch Werner Affeldt: »Untersuchungen zur Königserhebung Pippins. Das Papsttum und die Begründung des karolingischen Königtums im Jahre 751«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 14 (1980), S. 95 – 187.
- 6 Vgl. zum *Dei gratia*-Begriff Georg Flor: *Gottesgnadentum und Herrschergnade. Über menschliche und göttliche Vollmacht*, Köln 1991, hier S. 66 – 81.
- 7 Vgl. hierzu vor allem Egon Boshof: *Ludwig der Fromme*, Darmstadt 1996, passim.
- 8 Äußerst umstritten ist der Zweifel am Bußgang nach Canossa Heinrichs IV. durch Johannes Fried in: »Der Pakt von Canossa. Schritte zur Wirklichkeit durch Erinnerungsanalyse«, in: *Die Faszination der Papstgeschichte. Neue Zugänge zum frühen und hohen Mittelalter* (= *Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters*, Beihefte zu J. F. Böhmer, *Regesta Imperii*, 28), hrsg. von Wilfried Hartmann und Klaus Herbers, Köln u. a. 2008, S. 133 – 197. Vgl. dagegen Gerd Althoff: »Kein Gang nach Canossa?«, in: *Damals* 5 (2009), S. 59 – 61. Vgl. außerdem Stefan Weinfurter: *Canossa. Die Entzauberung der Welt*, München 2006, passim.
- 9 Vgl. überblickshaft Werner Goetz: Art. »Zwei-Schwerter-Lehre«, in: *LexMa* 9 (1998), Sp. 725 – 726; zur weiteren Vertiefung vgl. Lotte Knabe: *Die gelasianische Zweigewaltenlehre bis zum Ende des Investiturstreits* (= *Historische Studien*, 292), Berlin 1936 und Wilhelm Ensslin: »Auctoritas und Potestas. Zur Zweigewaltenlehre des Papstes Gelasius I.«, in: *Historisches Jahrbuch* 74 (1955), S. 661 – 668. Vgl. schließlich zur Symbolik der Zweischwerterlehre Barbara Stollberg-Rilinger: »Die Zwei Schwerter des Kurfürsten«, in: *Symbolik in Zeiten von Krise und gesellschaftlichem Umbruch. Darstellung und Wahrnehmung vormoderner Ordnung im Wandel* (= *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme – Schriften-*

Vormachtstellung von Kaiser und Papst, von *rex* und *sacerdos*, verstärkte.¹⁰ Ernst Hartwig Kantorowicz' bekanntes Standardwerk *Die zwei Körper des Königs*¹¹ aus der Mitte des 20. Jahrhunderts differenzierte die Annahme eines doppelten Wesens des Herrschers – einerseits als sterblicher und angreifbarer Mensch, andererseits als ewiger und unantastbarer Amtsträger – in der politischen Theorie des Mittelalters aus. In seiner Studie sind u. a. die vielfältigen, wechselseitigen und zum Teil sich überlagernden Bezüge von Kirche und weltlicher Herrschaft im Mittelalter zentral.¹²

Festzuhalten ist die ab dem späten Mittelalter in höchstem Maße aufgeladene Reziprozität von säkularen und sakralen Ebenen. Diese für das Mittelalter zweifellos vorherrschende Symbiose von Kirche und weltlicher Macht hatte grundsätzlich auch in der Frühen Neuzeit noch Bestand,¹³ was auch Werner Paravicini bestätigt:

»Der mittelalterlich-frühneuzeitliche Kaiser und König war [zwar] nicht Kleriker und Priester, obwohl es verwirrende Vermischungen gab (Gewand, Weihnachtslesung, Königskanonikat, Handauflegung).«¹⁴

Vincenzo Borghetti spricht mit Blick auf die Herzöge von Burgund einen wichtigen Punkt an: »What is more, the dukes worked hard to create an aura of

reihe des Sonderforschungsbereiches 496, 33), hrsg. von Elizabeth Harding und Natalie Krentz, Münster 2011, S. 179–241.

10 Mit Bezug auf ein Schreiben Heinrichs IV. (aus der Feder Gottschalks von Aachen) an die deutschen Bischöfe wurde eine Bibelstelle aus dem Passionsbericht des Lukas-Evangeliums (Lk 22, 38) dahingehend ausgelegt, dass Gott (im Sinne einer *potestates distinctae*) zwei gleichberechtigte Gewalten auf Erden erlaube: die kaiserliche und die päpstliche Macht. An Gegendarstellungen und -deutungen seitens päpstlicher Fürsprecher fehlte es nicht. Am prominentesten ist diesbezüglich Bernhard von Clairvaux zu nennen, der sich in seinem Werk *De consideratione IV* auf Mat 26, 52 berief und dadurch beide Schwerter in der Macht des Papstes als Nachfolger Petri beanspruchte. Vgl. Weiterführendes bei Jean Leclercq: *Bernhard von Clairvaux, Entschiedenheit in Demut* (= Meister des Glaubens, 3) Fribourg u. a. 1991.

11 Ernst Hartwig Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Walter Theimer und Brigitte Hellmann, München 1990 (Originalausgabe: *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957).

12 Vgl. ebd., S. 206–241.

13 So dehnt Sergio Bertelli Kantorowicz' Überlegungen anhand zahlreicher Beispiele überzeugend auf die Frühe Neuzeit aus. Vgl. Sergio Bertelli: *The King's Body. Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*, aus dem Italienischen übersetzt von Robert Burr Litchfield, Pennsylvania 2001 (Originalausgabe: *Il corpo del re: Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florenz 1990).

14 Werner Paravicini: »Das Gehäuse der Macht. Einleitung und Zusammenfassung«, in: *Das Gehäuse der Macht. Der Raum als Herrschaft im interkulturellen Vergleich. Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit* (= Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Sonderheft, 7), hrsg. von Werner Paravicini, Kiel 2005, S. 7–14, hier S. 10.

sacred legitimacy for a power that did not derive from anointment.«¹⁵ Dadurch dass fürstliche und herzogliche Herrscher nicht gesalbt waren – die Übertragung eines sakralen Amtsverständnisses von Königen und Kaisern auf Fürsten und Herzöge funktioniert damit nicht –, mussten sie ihre Herrschaft besonders legitimieren und nutzten nicht zuletzt sakrale Elemente verstärkt für repräsentative Zwecke:

»Dem Fürsten, so wurde deutlich, stand ein breites Instrumentarium von Zeichen unterschiedlicher Herkunft und Eigenschaften zur Verfügung, seine hohe Würde zu versinnbildlichen. [...] Im Ergebnis all dieser Anstrengungen kam es darauf an, mit seiner Residenz und den darin versammelten höfischen Zeichensystemen, zu denen man letztlich wegen der qualitativen Merkmale auch die Hofgesellschaft und ihren Lebensstil rechnen mußte, einen achtunggebietenden Gesamteindruck bei dem fürstlichen Besucher zu erzielen. [...] [Dadurch kam] das Bestreben einer jeden Dynastie nach dauerhafter Erinnerung in zeichenhafter Form zum Ausdruck.«¹⁶

Im Vergleich zum mittelalterlichen Herrscher potenzierte sich für den frühneuzeitlichen Machthaber die Bedeutung repräsentativer Faktoren zur Herrschaftslegitimierung. Zu den von Peter-Michael Hahn genannten zeichenhaften Formen ist nicht zuletzt die Musik zu zählen, die an Renaissance-Höfen¹⁷ eine wichtige Funktion inne hatte und vornehmlich im liturgischen Rahmen relevant war:

»Er [der Herrscher] nützt die mediale Wirkung, die der Gottesdienst an sich mit seinen Zeichen, Worten und ›Tönen‹ hat, um letztlich durch die Mittel, die zur Verherrlichung Gottes eingesetzt werden, seine Bedeutung in dieser Welt deutlich zu machen.«¹⁸

Es überrascht daher nicht, dass der liturgischen Musik in diesem Spannungsfeld zwischen Sakralität und Herrscherrepräsentation bzw. -inszenierung eine gesteigerte Bedeutung zukommt. Darauf bezogen betont Borghetti, dass geistliche polyphone Musik dergestalt ein unentbehrliches Instrument für die Definition einer ›neuen‹ Identität des Herrschers darstelle.¹⁹ Neben anderen Faktoren er-

15 Vincenzo Borghetti: »Music and the Representation of Princely Power in the Fifteenth and Sixteenth Century«, in: *Acta Musicologica* 80 (2008), S. 179–214, hier S. 191.

16 Peter-Michael Hahn: »Das Residenzschloß der frühen Neuzeit. Dynastisches Monument und Instrument fürstlicher Herrschaft«, in: *Das Gehäuse der Macht*, S. 55–74, hier S. 73 f.

17 In dieser Studie wird der Begriff *Renaissance* trotz der bekannten terminologischen Problematik aus sprachlich-pragmatischen Gründen für den Untersuchungszeitraum von 1500–1650 verwendet. Der Begriff der *Frühen Neuzeit* wird, trotz seiner üblichen Ausweitung bis zur Französischen Revolution, synonym verwendet.

18 Meta Niederkorn-Bruck: »Musica imperialis – Imperiale Musik. Musik zwischen Laudes regiae und Laudes Maximiliani«, in: *Fürstenhof und Sakralkultur im Spätmittelalter* (= Formen der Erinnerung, 35), hrsg. von Werner Rösener und Carola Fey, Göttingen 2008, S. 299.

19 Vgl. Borghetti: »Music and the Representation«, S. 192.

klärt sich so die im 15. und 16. Jahrhundert festzustellende Zunahme von professionellen Sängern innerhalb institutionalisierter Hofkapellen.

Die konkrete Repräsentation von Herrschern innerhalb musikalischer Formen ist bereits seit dem Mittelalter dokumentiert.²⁰ Als Beispiel sind die seit dem Jahre 800 in liturgischen Handschriften überlieferten *Laudes regiae* zu nennen.²¹ Diese einstimmigen Melodien und Texte – am ältesten und prominentesten ist die triadische Litanei mit dem Incipit »Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat« – fanden als interpolierte Huldigungsverse Einzug in den Messritus und verknüpften den König und seine Familie mit der Messliturgie.²² Daher sind die *Laudes regiae* »Ausdruck des Gedankens, den König und seine Herrschaft in besondere Beziehung zu Gott zu stellen.«²³

Mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit und neuer musikalischer Gattungen entstanden neue Formen politischer Kompositionen, wie (anonym überlieferte) Krönungsconductus für französische Könige – 1179: *Ver pacis* für Philipp II. August von Frankreich. 1226: *Gaude foelix Austria* für Ludwig den Heiligen.²⁴ Im Hochmittelalter wurde insbesondere die Motette zur Kommentierung politischer Ereignisse oder zur Huldigung weltlicher wie geistlicher Herrscher verwendet. Als frühes Beispiel ist Philippe de Vitrys Motette *Petre Clemens* auf Papst Clemens VI. anzuführen.²⁵ Die Produktion solcher *Staatsmotetten*, wie sie Albert Dunning nannte,²⁶ nahm ab dem 14. Jahrhundert und vor allem im späten 15. Jahrhundert deutlich zu. Besonders produktiv in dieser Hinsicht war einer der prominentesten Komponisten des ausgehenden 15. Jahrhunderts, Guillaume Dufay (1397–1474). Von dessen (isoperiodischen bzw. isorhythmischen) Staatsmotetten seien *Apostolo glorioso*, *Supremum est mortalibus*, *Ecclesiae Militantis* sowie *Nuper rosarum flores* erwähnt. Die drei letztgenannten Motetten, die Dufay zwischen 1431 und 1436 komponierte, stehen in Verbindung mit Papst Eugen IV.²⁷

20 Vgl. hierzu die Einleitung zur »Staatsmusik« bei Albert Dunning: *Die Staatsmotette. 1480–1555*, Utrecht 1970, S. XIII–XXIV.

21 Ernst Hartwig Kantorowicz: *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley u. a. 1946.

22 Vgl. hierzu ebd., S. 13–31.

23 Niederkorn-Bruck: »Musica imperialis – Imperiale Musik«, S. 300.

24 Vgl. zu diesem Themenkomplex Leo Schrade: »Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries«, in: *Annales musicologiques* 1 (1953), S. 9–63.

25 Vgl. hierzu Andrew Wathey: »The Motets of Philippe de Vitry and the fourteenth-century Renaissance«, in: *EMH* 12 (1993), S. 119–150, hier S. 124.

26 Vgl. Dunning: *Die Staatsmotette*.

27 Vgl. Weiterführendes zu diesen Motetten Dufays bei David Fallows: *Dufay* (= The Master Musicians Series), London u. a. 1982, insbesondere das Kapitel »The Isorhythmic Motets«, S. 103–123; Laurenz Lütteken: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle der Neuzeit* (= Schriften zur Musikwis-

Die Motette machte als Gattung zwischen sakraler und profaner Sphäre Karriere, ihr motettischer Satz strahlte nach seiner Vereinheitlichung Ende des 15. Jahrhunderts auch auf andere Gattungen aus, sowohl auf weltliche (Chanson, Madrigal, Lied) als auch auf sakrale Formen wie die Messe.²⁸ Sie eignete sich darüber hinaus ob ihrer Ungebundenheit an ein Textformular für die Verwendung politischer Texte bzw. anlassbezogener Kommentare. Diese Freiheit nutzten die Komponisten, um bisweilen mehrere (nicht selten sich konterkarierende) Texte in verschiedenen Stimmen simultan zu setzen und dergestalt zu gesellschaftspolitischen Themen Stellung zu nehmen. Als berühmtes Exempel einer sogenannten Agitationsmotette kann der auf Einblattdrucken (Flugblättern) überlieferte Spottgesang auf das Augsburger Interim Karls V. aus dem Jahre 1548 genannt werden,²⁹ der zum Genre der Bildmotette zu zählen ist.³⁰ Dieser protestantische Spott gegen das Interim wurde sowohl durch agitatorisch-karikaturistische Darstellungen von Lucas Cranach dem Jüngeren als auch durch eine unter musikalische Notation gelegte deutsch-lateinische Verballhornung des ersten Psalms realisiert: »Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum. Selig ist der Man / der Got vertrauen kann / vnd williget nicht ins Interim / dan es hat ein Schalk hinter im.« Der Spottgesang auf das Augsburger Interim, vermutlich von Martin Agricola komponiert,³¹ erhält seine agitatorische Strahlkraft durch die Symbiose mit textlich-bildlichen Elementen.³²

senschaft aus Münster, 4), Hamburg u. a. 1993, hier S. 320–330 sowie Peter Gülke: *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2003, hier S. 153–169.

- 28 Vgl. zur Gattungsdiskussion das Vorwort von Laurenz Lütteken in: *Messe und Motette*, hrsg. von Laurenz Lütteken (= MGG Prisma), Kassel u. a. 2002, S. 9–11.
- 29 Vgl. Johannes Wolf: »Ein bisher unbekannter Spottdruck auf das Augsburger Interim«, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 42 (1925), S. 9–19; Rebecca Wagner Oettinger: *Music as Propaganda in the German Reformation* (= St. Andrews Studies in Reformation History), Aldershot 2001, hier S. 144–156 und Klaus Pietschmann: »Te Lutherum damnamus. Zum konfessionellen Ausdrucks- und Konfliktpotenzial in der Musik der Reformation«, in: *Musikgeschichte im Zeichen der Reformation. Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft* (= Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2005), hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2006, S. 23–33.
- 30 Vgl. hierzu zusammenfassend Jürgen Heidrich: »Authentizität und Symbol. Spätmittelalterliche Musikalien und ihre Visualisierung«, in: *Die Bildlichkeit symbolischer Akte* (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme – Schriftenreihe des Sonderforschungsbereiches 496, 28), hrsg. von Barbara Stollberg-Rilinger und Thomas Weissbrich, Münster 2010, S. 389–405, hier S. 394–396 und die unveröffentlichte Magisterarbeit von Bianca Stücker: *Musica angelica. Die Bildmotetten des Jan Sadelaers*, Univ. Münster 2007.
- 31 Vertreten wird diese These von Heinz Funck: »Zur Komponistenfrage und Überlieferung des einzigen mehrstimmigen Spottgesanges auf das Augsburger Interim«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 16 (1934), S. 92–97.
- 32 Eine Sonderform bildet die sogenannte *Wappenmotette*, die innerhalb der handschriftlichen Überlieferung äußerlich mit Wappen der (oder des) Adressaten verknüpft ist und deren Notat zusätzlich mit den Widmungsträgern der Motetten zusammenhängt. Vgl. hierzu die Studien von Martin Staehelin: »Heinrich Isaacs ›Palle‹-Satz und die Tradition der Wap-

Zweifelsfrei spielt das Element der Sprache im Bereich politisch aufgeladener Motetten eine gewichtige Rolle. Laut Dunning sei die Verwendung des Lateinischen als »Sprache der höheren Stände Europas«³³ das Erfolgsgeheimnis von Staatsmotetten. Wenngleich diese Behauptung grundsätzlich richtig erscheint, wurden zum einen bei mehrtextigen Motetten neben lateinischen auch volkssprachliche Verse interpoliert – hier ist der Begriff der *Motettenchanson* zu nennen –, zum anderen dürfte die Menge der Produktion vor allem mit der bereits genannten textlichen Ungebundenheit und der daraus resultierenden inhaltlichen Flexibilität zusammenhängen. Allen Staatsmotetten ist außerdem gemeinsam, dass sie grundsätzlich funktional und ephemeren Charakters sind. Die Gebundenheit der meisten Musiker an einen Hof macht die Komposition solcher zu bestimmten Anlässen entstandenen Werke geradezu zwangsläufig.

Mit der Frage, inwiefern politische Aussagen in polyphonen Messvertonungen Niederschlag gefunden haben, nähern wir uns dem zentralen Gegenstand dieser Studie. Die Messe ist bekanntermaßen keine genuin eigenständige musikalische Gattung, sondern hat den motettischen Satz zur Vertonung des liturgischen Messformulars übernommen. Daher eignet sie sich aufgrund ihrer Abhängigkeit vom Messentext und ihrer Eingebundenheit in den Messritus grundsätzlich weniger für solche anlassbezogenen Veränderungen. Gleichwohl bestimmten weltliche Cantus firmi aus Chansons oder deutschen Liedern³⁴ schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die polyphone Messe in erheblichem Maße. Damit einhergehend wurden seit dem Ende des 15. Jahrhunderts vermehrt kritische Stimmen gegen polyphone Kirchenmusik insgesamt,³⁵ und im Speziellen gegen weltliche Elemente in der Messe laut.³⁶ Von diesen zahlreichen Stimmen sei als frühes Beispiel der 1474 vom Theologen und Musikgelehrten

penmotette«, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung* (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 16), hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1997, S. 217–226 sowie Ders.: »Plauderburga laudabilis«. Eine Wappenmotette des Bartholomäus Frank aus dem späten 15. Jahrhundert«, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* 108 (1990), S. 69–79.

33 Dunning: *Die Staatsmotette*, S. XVII.

34 Vgl. hierzu Dominik Höink: »Weltliche deutsche Lieder in Messvertonungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine erste Annäherung an das Repertoire«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 65–81.

35 Vgl. hierzu Klaus Pietschmann: *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549)* (= *Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta*, 11), Città del Vaticano 2007, hier Kapitel II.3: Die Kritik an der Kirchenmusik, S. 73–108.

36 Schon Papst Johannes XXII. verbot in der Bulle *Docta Sanctorum* um 1324 die Ausführung polyphoner Kirchenmusik. Vgl. hierzu Christian Thomas Leitmeir: *Jacobus de Kerle (1531/32–1591): Komponieren im Brennpunkt von Kirche und Kunst* (= *Collection Épitome musical*, 11), Turnhout 2009, hier S. 411–413.

Conrad von Zabern publizierte Traktat *De modo bene cantandi* genannt, in welchem sich von Zabern deutlich für den choralen Messgesang ausspricht und den Einsatz weltlicher Cantus firmi strikt ablehnt.³⁷ Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ist sodann ein viel zitierter Brief des Vorstehers der Santa Casa von Loreto, Bernardino Cirillo (1500 – 1575) besonders aussagekräftig.³⁸ In seinem Brief von 1549 an Ugolino Gualteruzzi, den damaligen Sekretär des Kardinals Ranuccio Farnese, fordert er die Rückbesinnung auf die antike Musiktheorie der Griechen und ihre Anwendung in der Kirchenmusik.³⁹ Darüber hinaus wendet er sich dezidiert gegen weltliche Melodien in Messvertonungen, die sich aus seiner Sicht nicht eigneten, frömmigkeitsfördernd zu wirken:

»Sie sagen, dass heute eine schöne Messe in der Kapelle gesungen worden sei. Und wenn man sie fragt, welche Messe es gewesen sei, antworten sie: [Die *Missa*] *L'homme armée*, oder [die *Missa*] *Hercules Dux Ferrariae*; was zum Teufel hat die Musik mit dem *L'homme armée*, oder mit der Filomena, oder mit dem Herzog von Ferrara zu tun? Sag mir, um Gottes willen, welche bewegten Affekte der Frömmigkeit können vom *L'homme armée*, oder vom Herzog von Ferrara erzeugt werden?«⁴⁰

Bemerkenswert ist, dass Cirillo gegenüber wortausdeutenden und affektvollen Madrigalen – als Beispiel nennt er ein Madrigal Jacob Archadelts – eine positive Haltung einnahm und deren musikalische Mittel er auf kirchenmusikalische Gattungen anzuwenden wünschte. Dies steht in einem elementaren Gegensatz zu den kirchenreformerischen Bestrebungen der Zeit im Hinblick auf eine reduzierte und eben affektfreie Kirchenmusik. Cirillo ging es »um die Hinführung zur Kontemplation durch eine kontrollierte Kopplung von Emotionalität und Geist über den Text.«⁴¹ Auch wenn Cirillos Äußerungen als wenig folgenschwer

37 Vgl. hierzu Karl-Werner Gümpel: *Die Musiktraktate Conrads von Zabern* (= Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jahrgang 1956, 4), Wiesbaden 1956, hier S. 260 – 282, besonders S. 271.

38 Vgl. Näheres zu den Hintergründen bei Claude Victor Palisca: »Bernardino Cirillo's critique of polyphonic church music of 1549: Its background and resonance«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Michigan 1997, S. 281 – 292.

39 Vgl. hierzu ausführlich Palisca: »Bernardino Cirillo's critique«, S. 287 f. und Pietschmann: *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform*, S. 98 – 101.

40 Übersetzung des Autors. Im italienischen Wortlaut heißt es: »Diranno, bella Messa si è cantata hoggi in Cappella, domandate, che Messa fù, risponderanno. *L'huomo armato*, ò *Hercules Dux Ferrariae*; che diavolo hà che fare la Musica con l'huomo armato, ò con la filomena, ò col Duca di Ferrara? Veda per l'amor di Dio, [...] che muovere d'affetti di devotione si ponno cavare dall'huomo armato, ò dal Duca di Ferrara.« Zitiert nach Robert Stevenson: »Josquin in the Music of Spain and Portugal«, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21 – 25 June 1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London u. a. 1976, S. 217 – 246, hier S. 241, Anm. 138.

41 Pietschmann: *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform*, S. 100 f.

zu bezeichnen sind,⁴² stehen sie paradigmatisch für das enorme Spannungsverhältnis zwischen sakralen und weltlichen Elementen in der Kirchenmusik, insbesondere in der Messe,⁴³ das sich nicht zuletzt in Form der kirchenmusikalischen Reformen des Tridentinums manifestierte. Bekanntlich gehörte neben Aspekten einer besseren Textverständlichkeit und dem Rückbezug auf die Gregorianik der Ausschluss alles Lasziven und Unreinen (»lascivum aut impurum«) aus der Kirche respektive aus der Kirchenmusik zu den Reformen des Konzils.⁴⁴

Dieser seit dem späten 15. Jahrhundert stets vorhandene Protest gegen weltliche Elemente in der Messe beeinflusste die musikalische Praxis offensichtlich in geringem Maße, da die Zahl der Messvertonungen, die auf weltlichen Cantus firmi basieren, im 16. Jahrhundert beinahe exponentiell anwuchs. Neben Motetten-, Chanson- und Liedmelodien als *Cantus prius factus* wurden im ausgehenden 15. Jahrhundert vermehrt Cantus firmi als Messenvorlagen verwendet, die keiner bereits existierenden Komposition entlehnt wurden, sondern (als neue technische Herausforderung) verstärkt auf eine materialbezogene Komponente zielten, wie Hexachordmessen.⁴⁵ Als bekannteste Messen solcher Art, die ihren Cantus firmus aus Solmisationssilben ableiten, sind Johannes Ockeghems *Missa Mi mi* und zahlreiche Messen über *La sol fa re mi* zu nennen, etwa von Josquin Desprez.

Gewissermaßen als Potenzierung oder vielmehr als Zuspitzung dieser Hexachordmessen kann Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* bezeichnet werden. Josquin entwickelte den Cantus firmus aus den Vokalen des Messentitels, die er zu Solmisationssilben umdeutete und dadurch Herzog Ercole I. d'Este von Ferrara zur zentralen Figur des musikalischen Geschehens machte. Der Mu-

42 Als schwerwiegendste Reaktion sei die 100 Jahre später publizierte und direkt auf Cirillo bezugnehmende Gegenschrift des portugiesischen Königs João IV. genannt. Vgl. hierzu: *Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, hrsg. von Mário de Sampayo Ribeiro, Coimbra 1965. Vgl. Kapitel B.IV.2.

43 Wolfgang Fuhrmann hat dieses bereits seit dem ausgehenden Mittelalter bestehende Spannungsverhältnis und die mitunter unscharfe Trennung der beiden Bereiche mit dem Begriff des Oszillierens beschrieben. So lautete der Titel eines Vortrages innerhalb des »Forum[s] Gesellschaftliche Symbolik« des Sonderforschungsbereiches 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität am 12. Januar 2011: »Niedergang des Symbolismus?« Die Oszillation zwischen geistlicher und weltlicher Sphäre in der Musik des Spätmittelalters.«

44 Vgl. hierzu Karl Gustav Fellerer: »Das Tridentinum und die Kirchenmusik«, in: *Das Weltkonzil von Trient. Sein Werden und Wirken*, hrsg. von Georg Schreiber, Freiburg 1951, Bd. 1, S. 447–462, hier S. 448–452; Craig A. Monson: »The Council of Trent Revisited«, in: *JAMS* 55 (2002), S. 1–37. Vgl. hierzu auch Leitmeir: *Jacobus de Kerle*, S. 405–428 sowie Daniel Glowotz und Gabriel-David Krebes: »Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffo und die Mailänder Reformmesse: Kontext, Werte, Symbolisierungen«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert*, S. 187–217.

45 Zu solchen Hexachord-Messen ab 1600 vgl. Lester Dwayne Brothers: *The Hexachord Mass, 1600–1720*, Diss. Univ. of California/Los Angeles 1973.

siktheoretiker Gioseffo Zarlino charakterisierte später diesen Cantus firmus als »cavato dalle vocali di queste parole«,⁴⁶ wörtlich übersetzt als »ein aus den Vokalen dieser Worte [Hercules Dux Ferrariae] ausgegrabenes« musikalisches soggetto (vgl. Tabelle 1 mit Abbildung 1 auf S. 56).

Tabelle 1: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Ableitung des soggetto cavato

Messentitel	Her-	cu-	les	Dux	Fer-	ra-	ri-	ae
Vokale	e	u	e	u	e	a	i	e
Solmisationssilben	re	ut	re	ut	re	fa	mi	re

Diese Hercules-Messe Josquins, die in die Kritik des oben genannten Cirillo-Briefes geriet, stellt den Ausgangspunkt der vorliegenden Studie dar und wird im Hauptteil B – nach der Erläuterung terminologischer, forschungsgeschichtlicher, methodischer und historischer Prämissen in Teil A – ausführlicher zu behandeln sein.⁴⁷ Vorweggenommen sei, dass die *Missa Hercules Dux Ferrariae* Josquin Desprez' als Prototyp einer Messenform gelten kann, die einen frühneuzeitlichen Herrscher ins Zentrum der liturgischen Messe rückt und die für die Produktion von zahlreichen Nachfolgemessen, die ebenfalls im Hauptteil der Arbeit (Kapitel B) ausgebreitet werden, maßgebend gewesen ist.

II Herrschermessen: Eine terminologische Klärung

Zunächst stellt sich die Frage, mit welchem Terminus in dieser Studie operiert werden soll. In der Forschungsliteratur werden vor allem die Begriffe *Huldigungsmesse* und *Widmungsmesse* verwendet, so dass diese zunächst auf ihre Eignung geprüft werden.

Elisabeth Theresia Hilscher differenziert hinsichtlich politisch motivierter Kompositionen zwischen *Huldigungswerken* und *Widmungswerken*. Sie nimmt eine Unterscheidung vor von »Widmung (als persönlicher Ausdruck der Hochachtung und Verbeugung vor dem Herrscher) und Huldigung (als zereemoniellem Akt)«,⁴⁸ Widmungswerke hätten im Zeremoniell keine Funktion, während Huldigungswerke dort eine zentrale Rolle einnehmen.⁴⁹ Dabei ist zu

46 Gioseffo Zarlino: *Le Istituzioni Harmoniche* (= Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Second Series – Music Literature, 1), A Facsimile of the 1558 Venice Edition, New York 1965, Buch 3, Kapitel 66, S. 267.

47 Vgl. Kapitel B.I.1.1.

48 Elisabeth Theresia Hilscher: »Der Wandel im Selbstverständnis des Fürsten als Voraussetzung für Widmungs- und Huldigungskompositionen«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg Slatkonia und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek, Elisabeth Theresia Hilscher und Hartmut Krones, Wien u. a. 1999, Bd. 1, S. 176.

49 Vgl. ebd., S. 174.

betonen, dass diese Definitionen für politische Werke im Kontext (spät)barocker Kaiser am Wiener Kaiserhof des 18. Jahrhunderts formuliert wurden und, wie Hilscher selbst sagt, für frühneuzeitliche Phänomene relativiert werden müssten.⁵⁰ Der Begriff der *Huldigungsmesse* ist im Hinblick auf den vorliegenden, frühneuzeitlichen Untersuchungsgegenstand insofern unpassend, als die Messen aufgrund ihrer personenbezogenen Disposition *per se* nicht zwingend im liturgischen Messeneremoniell funktionalisiert sind. Hingegen scheint das Präfix der *Widmung* »als persönlicher Ausdruck der Hochachtung und Verehrung vor dem Herrscher«⁵¹ geeigneter zu sein, denn sämtliche Werke dieser Studien sind in diesem allgemeinen Sinne *Widmungsmessen*. Problematisch an dieser Begrifflichkeit ist jedoch die dadurch suggerierte einseitige Motivierung seitens des Komponisten. Die Möglichkeit einer Auftragskomposition des Herrschers ist durchaus gegeben und in einigen Fällen sogar nachweisbar. Außerdem schließt der Terminus *Widmungsmesse* auch solche Kompositionen ein, die einem Herrscher lediglich äußerlich, etwa durch eine Widmungsvorrede, dediziert worden sind. Das sich im Werk manifestierende Moment der Herrscherakklamation ist aber von entscheidender Bedeutung, so dass demnach ein Begriff erforderlich ist, der den Untersuchungsgegenstand präziser zu fassen in der Lage ist.

Stellt stattdessen der Terminus *Staatsmesse* eine sinnvolle Alternative dar? August Wilhelm Ambros verwendet in seiner *Geschichte der Musik* für politisch motivierte Motetten die Begriffe *Staatsmotette*⁵² bzw. *Staatscantate*⁵³. Ersteren übernimmt Albert Dunning (laut eigener Aussage) für den Titel seines Standardwerkes *Die Staatsmotette* und definiert den Begriff *Staatsmusik* folgendermaßen:

»Wir verstehen unter Staatsmusik bei Ereignissen des politischen oder dynastischen Lebens aufgeführte Kompositionen, die als deren integrierender Bestandteil die Funktion hatten, zur Erhöhung des feierlichen Gepräges beizutragen, und jeweils nur für den einmaligen Anlass bestimmt waren. Dabei kann es sich um Zeremonien der verschiedensten Art handeln, um Krönungen, Siegesfeiern, Vertragsabschlüsse, Einzüge, Triumphzüge, Hochzeiten, Prinzentaufen, Huldigungen und Staatsbegräbnisse. Die Texte können, wenn es sich um vokale Staatsmusik handelt, religiösen oder profanen Charakters sein, im ersteren Fall stehen sie naturgemäss ausserhalb des streng geregelten liturgischen Jahresablaufes.«⁵⁴

50 Vgl. ausführlich Elisabeth Theresia Hilscher: »...dedicata alla sacra cesarea maestà...«. Joseph I. (1678 – 1711) und Karl VI. (1685 – 1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 41 (1992), S. 95 – 177.

51 Hilscher: »Der Wandel im Selbstverständnis des Fürsten«, S. 176.

52 August Wilhelm Ambros: *Geschichte der Musik*, ³Leipzig 1881, Bd. 3, S. 324.

53 Vgl. ebd., S. 253 und S. 297.

54 Dunning: *Die Staatsmotette*, S. XIV – XV.

Die durch Dunnings Definition erfassten Werke sind mit Blick auf Form und Funktion von großer Heterogenität geprägt.⁵⁵ Eine Gemeinsamkeit besteht lediglich in einem (im weitesten Sinne) politisch konnotierten Text und einem »durch ihre soziale Funktion klar abzugrenzende[n]«⁵⁶ Kontext für einen einmaligen Anlass. Dunning zufolge definiert sich Staatsmusik als »legitimer Ausdruck politischer Überzeugung, Gehorsams gegen die weltliche Obrigkeit oder auch blosser Liebedienerei der staatlichen Gewalt gegenüber.«⁵⁷ Das Aufgreifen der Dunning'schen Terminologie für diese Studie erweist sich als unangemessen, da zum einen der Entstehungskontext der meisten Messen und damit ihre offizielle Einbindung »bei Ereignissen des politischen oder dynastischen Lebens«⁵⁸ unklar ist. Zum anderen greift der (moderne) Staatsbegriff für die Frühe Neuzeit weder als Begriff noch in der Sache selbst. In der Geschichtsforschung herrscht weitgehende Einigkeit, dass von *Staat* im Sinne eines zentralisierten Machtapparates erst seit der Zeit des Absolutismus gesprochen werden kann.⁵⁹ Aus den besagten Gründen ist der Begriff der *Staatsmesse* für politisch konnotierte Messvertonungen der Frühen Neuzeit nicht geeignet.

Da mit den Termini *Widmungs-*, *Huldigungs-* und *Staatsmesse* der Bereich der zu untersuchenden Messen kaum zu fassen ist, führe ich den Begriff der *Herrschermesse* als Terminus technicus ein. Einerseits lassen sich durch diesen Begriff verschiedene weltliche Herrscherarten erfassen, wie Könige, Kaiser, Fürsten, Herzöge etc. Andererseits konnotiert er eine Messvertonung mit einem Herrscher, ohne die (ohnehin mitunter unklaren) Entstehungshintergründe der Messen in eine bestimmte Richtung zu lenken. Der Terminus *Herrschermesse* lässt insofern eine inhaltliche Weitung zu, als er lediglich anzeigt, dass es Messen sind, die im Zusammenhang mit Herrschern stehen, ohne dass dabei eindeutig ist, ob diese auf Veranlassung der Herrscher oder der Komponisten selbst entstanden sind. Ferner wird durch den Begriff offen gelassen, ob die Messen im öffentlichen Rahmen eines Gottesdienstes eingesetzt wurden – dies suggeriert

55 Dunning selbst räumt ein: »Trotz gewisser Überschneidungen mit anderen Gattungen dürfte also der Ausdruck ›Staatsmusik‹ der hier zu behandelnden Spezies am meisten gerecht werden.« Ebd., S. XX. Er bezieht sich hier insbesondere auf alternativ benutzte Begriffe wie »Gelegenheitsmusik« oder »Festmusik«.

56 Ebd., S. XX.

57 Ebd., S. XV.

58 Ebd., S. XIV.

59 Vgl. hierzu Werner Conze: Art. »Staat und Souveränität«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart 1990, Bd. 6, S. 1–154. Vgl. außerdem Wolfgang Reinhard: »Das Wachstum der Staatsgewalt. Historische Reflexionen«, in: *Der Staat* 31 (1992), S. 59–75 sowie Ders.: *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1999, passim.

vor allem der Begriff der *Staatsmesse* – oder dem nichtöffentlichen Raum des Herrschers vorbehalten waren.

In der anglo-amerikanischen Forschungsliteratur existieren solche terminologischen Uneindeutigkeiten und Schwierigkeiten kaum. Man spricht dort allgemein von »masses dedicated to secular rulers«, obschon – im Gegensatz zur Herrschermesse – auch bei diesem Ausdruck der Widmungsaspekt im Vordergrund steht. Unter dem Begriff *Herrschermessen* werden somit allgemein solche Messen gefasst, die, wie auch immer motiviert, einem oder mehreren weltlichen Herrschern dediziert sind und sich dies auch textlich und/oder musikalisch im Werk selbst manifestiert.

III Forschungsstand

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts fanden Herrschermessen in der Forschungsliteratur vermehrt Erwähnung. Zu nennen sind die Beiträge von Adolf Thürlings⁶⁰ und Peter Wagner. In Wagners Überblickswerk *Die Geschichte der Messe* heißt es:

»Wie Guido von Arezzo seine Jünger gelehrt hatte, die Vokale mit Tönen zu identifizieren und danach einen beliebigen Text in Musik zu setzen, so machte sich in späterer Zeit, sicher durch das 17. Kapitel des immer noch hoch angesehenen Guidonischen *Micrologus* angeregt, mancher Künstler den Spaß, einen Namen, dem man eine Huldigung darbringen wollte, in Musik zu setzen. So entstanden *Cantus firmi* für Messen, die man als *Huldigungsmessen* bezeichnen kann. Hier ist Josquin de Près vorausgegangen, indem er die Vokale von »Hercules Dux Ferrariae« mit Solmisationssilben gleichsetzte: e u e u e a i e [-] re ut re ut re fa mi re. Damit hatte er das Thema für die Messe fertig, die er seinem Gönner darbringen wollte. In seine Fußstapfen [sic!] traten Jacob von Berchem, Cyprian de Rore, Johannes Lupus und andere.«⁶¹

60 Vgl. Adolf Thürlings: »Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen und die Herculesmesse des Lupus«, in: *Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906*, hrsg. von der International Musical Society, Leipzig 1907, S. 183–194.

61 Peter Wagner: *Die Geschichte der Messe*, Leipzig 1913, S. 70. Wagner geht im weiteren Verlauf seines Kompendiums kurz auf diese sogenannten Huldigungsmessen ein. Vgl. ebd., S. 182 und S. 209. Inzwischen hat die Musikforschung Wagners Autorenuweisung der Messen korrigieren können. Es handelt sich um die Messen von Lupus Hellinck (statt Johannes Lupus) und Jachet von Mantua (statt Jacob von Berchem). Vgl. Kapitel B.I.1.2.6 und Kapitel B.I.1.2.4. Rafael Köhler übernimmt noch 1994 Wagners längst überholte Aussagen (freilich in einem Beitrag mit anderem Schwerpunkt). Vgl. Rafael Köhler: »Pervia Coelos. Formen päpstlicher Huldigung in der polyphonen Meßvertonung des 16. Jahrhunderts«, in: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle. Tagungsbericht Heidelberg 1989* (= *Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta*, 4), hrsg. von Bernhard Janz, Città del Vaticano 1994, S. 351–404, hier S. 356, Anm. 22.

Wagner bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Guido von Arezzo (um 992 – 1050), dessen Entwicklung der Solmisation anhand der Guidonischen Hand – d. h. dass allen Tönen eines Hexachordes eine Tonsilbe zugewiesen wird (ut, re, mi, fa, sol, la) – den Boden bereitete für Josquins Idee, die Vokale eines Namens bzw. Titels zu Solmisationssilben umzudeuten. Besonders interessant dabei ist der von Wagner genannte Aspekt der Unterhaltung als auslösendes Moment. Er spielt damit auf die bekannte Experimentierfreudigkeit des Renaissancekünstlers an.⁶² Neben Karl Weinmann, der sich in einer Monographie aus dem Jahre 1919 unverkennbar auf diese Aussagen Wagners bezieht,⁶³ wird das Phänomen der Herrschermesse regelmäßig in der Forschungsliteratur des 20. Jahrhunderts genannt. Dabei betonen die Autoren stets eine von Josquin ausgehende Gattungstradition. Osthoff bezeichnet die Hercules-Messe mit Bezug auf den Estehof als »traditionsbildend«,⁶⁴ Lockwood führt diesbezüglich aus: »What had originally been a fusion of the Mass as liturgy and as political celebration had now become a tradition.«⁶⁵

Daneben hat sich die Musikforschung dieser Messenform im Zuge von Studien zu Leben und Werk einzelner Komponisten genähert. Vor allem in der anglo-amerikanischen Forschung gab es Ansätze, den Gesamtkomplex ausführlicher zu beschreiben, wie in Alvin Johnsons Studie zur liturgischen Musik

62 Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Habilitationsstudie von Katelijne Schiltz über *Music and Riddle Culture in the Renaissance* [im Druck].

63 Vgl. Karl Weinmann: *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historisch-kritische Untersuchung*, Leipzig 1919, hier S. 60 f.: »Hier sind auch jene sog. ›Huldigungsmessen‹ einzureihen, von denen bereits oben bei Bildung des Cantus firmus mit Josquin als Beispiel die Rede war. Ähnlich verfährt Hobrecht in seiner Missa ›Hercules dux Ferrariae‹, einem Seitenstück zu seiner Missa ›Ferdinandus, dux Calabriae‹. Der Tenor ruft die ganze Messe hindurch hartnäckig sein ›Hercules vivet usque in aeternum‹. Auch Lupus verfolgt diese Praxis in seiner Huldigungsmesse an Karl V., die sich in dem Münchener Chorbuch 69 eingetragen findet. Hier heißt der ständige Cantus firmus-Ruf: ›Carolus imperator Romanus quintus‹.«

64 Vgl. Helmuth Osthoff: *Josquin Desprez*, Tutzing 1962, Bd. 1, S. 58: »Für den Estehof wurde sie [die *Missa Hercules Dux Ferrariae* von Josquin] sogar insofern traditionsbildend, als Jachet Berchem um 1540 eine fünfstimmige Messe mit demselben Titel und Ciprian de Rore etwa ein Jahrzehnt später eine »Missa super Vivat felix Hercules« – beide für den von 1534 bis 1559 regierenden Enkel Ercole II. – folgen ließen.«

65 Lewis Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara 1400 – 1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge 1984, S. 249. Vgl. außerdem Dunning: *Die Staatsmottette*, S. XVII: »Wie das Beispiel der Messe ›Hercules Dux Ferrariae‹ von Josquin Desprez und der Reihe ihrer Nachfolger zeigt, war im Prinzip keine Gattung, selbst die Messe nicht, vom Gebrauch als Staatsmusik ausgeschlossen.« Vgl. ferner Ludwig Finscher: »Die Messe als musikalisches Kunstwerk«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch für Musikwissenschaft, 3/1), hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1989, S. 227. Vgl. schließlich Therese Bruggisser-Lanker: »Ritus und Memoria. Die Musik im liturgischen Buch«, in: *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*, hrsg. von Michael Stolz und Adrian Mettauer, Berlin u. a. 2005, S. 15 – 40, hier S. 30 – 32.

Cipriano de Rores,⁶⁶ oder in David Michael Kidgers Dissertation zu den Messen Adrian Willaerts.⁶⁷ Da das Erkenntnisinteresse dieser Studien ein jeweils spezifisches ist, haben die genannten Betrachtungen einen eher zusammenfassenden Charakter. Die bisher einzige vergleichende Untersuchung stammt von Cécile Vendramini, die sich in ihrem Beitrag »Le Cantus Firmus dans les six messes ›Hercules Dux Ferrariae« aber vornehmlich auf die Cantus firmus-Struktur konzentriert, daher nur ein Detail der Herrschermessen in den Blick nimmt und sie somit nicht erschöpfend behandelt.⁶⁸

Aus den Forschungsarbeiten, die das Gesamtwerk eines Komponisten fokussieren, sind nicht selten editorische Gesamtausgaben entstanden, die überwiegend im *Corpus Mensurabilis Musicae* publiziert sind. Sowohl die Einzelstudien als auch die (meist von denselben Wissenschaftlern verfassten) Vorworte der Editionen bleiben freilich in ihrer Einzelbetrachtung verhaftet, ohne den Gesamtkomplex in den Blick zu nehmen.⁶⁹

IV Messenkorpus, Fragestellung und Methode

Das Korpus der Herrschermessen umfasst sowohl *sogetto cavato*-Messen in der Tradition der Josquin'schen *Missa Hercules Dux Ferrariae*, als auch solche Messen, denen eine Herrscherwidmung einverleibt ist, die nicht auf einem *sogetto cavato* basiert. Nicht selten handelt es sich dabei um Parodiemessen mit zusätzlich eingeflochtenen politischen Spruchbändern für weltliche Herrscher. Als Spruchbänder werden in diesem Zusammenhang Texte politisch-dedizierenden Inhalts bezeichnet, die den Cantus firmi der Messen unterlegt sind, ohne (wie beim *sogetto cavato*) die Grundlage des musikalischen Materials zu liefern.⁷⁰ Wie bereits oben ausgeführt, definieren sich Herrschermessen durch die

66 Vgl. Alvin Harold Johnson: *The liturgical Music of Cipriano de Rore*, Diss. Yale Univ. 1954, hier S. 164–177.

67 Vgl. David Michael Kidger: *The Masses of Adrian Willaert: A Critical Study of Sources, Style and Context*, Diss. Harvard Univ. 1998, hier S. 226–230.

68 Vgl. Cecile Vendramini: »Le Cantus Firmus dans les six messes ›Hercules Dux Ferrariae««, in: *Itinéraires du cantus firmus*, Bd. 4: De l'église à la salle de concert, hrsg. von Edith Weber, Paris 2001, S. 37–48. Vgl. Dies.: *La présence musicale française à la cour de Ferrare, de 1471 à 1597*, Thèse de doctorat, Paris 1995.

69 Auf eine ausführliche Nennung der einzelnen Messen und Forscher wird an dieser Stelle verzichtet, um Redundanzen im Hinblick auf die folgenden Kapitel zu vermeiden.

70 Zuzustimmen ist Christiane Wiesenfeldt, die Josquins Hercules-Messe kein Spruchband zuweist, da Spruchbänder »stets mit Texten assoziiert« sind. Vgl. hierzu Christiane Wiesenfeldt: »Cantus versus planus. Überlegungen zu Josquins ›Missa Hercules Dux Ferrariae««, in: *Mf* 63 (2010), S. 379–389, hier S. 386, Anm. 30. Vgl. weiterführend Norbert Ott: »Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur im Mittelalter und früher

Erkennbarkeit der dedizierenden Komponente im Werk, sei es rein textlich (Spruchband) oder auch musikalisch (*soggetto cavato*).

Aus dem Messenkorporus auszuschließen sind solche Messen, die dieses notwendige Kriterium nicht erfüllen. Beispielsweise dann, wenn sich Messen durch ihren Titel als Herrschermesse zu qualifizieren scheinen, jedoch kein dedizierendes Element im Werk selbst eingearbeitet ist.⁷¹ Ebenfalls aus dem Korpus auszuschließen sind Messen, die geistlichen Herrschern, insbesondere Päpsten gewidmet sind. Zum einen sind diese als *Papstmessen* bezeichneten Messen bereits ausführlich Gegenstand der Forschung gewesen.⁷² Zum anderen wird in dieser Studie der Fokus auf Messen für *weltliche* Herrscher gelegt, da sie – im Gegensatz zu Papstmessen – das Spannungsverhältnis zwischen säkularer und sakraler Ebene auf besondere Weise aufzeigen können.

Zur Frage der Vollständigkeit des Messenkorporus ist zu sagen, dass eine hinreichend große Zahl an Herrschermessen herangezogen werden konnte, um das Phänomen differenziert betrachten zu können; ein Anspruch auf Vollständigkeit wird allerdings nicht erhoben.⁷³

Ziel dieser Studie ist es, das Phänomen *Herrschermesse*, das in der Musikwissenschaft mehrfach Gegenstand vor allem werkanalytischer und editorischer Forschung gewesen ist, in Form einer übergreifenden komparatistischen Betrachtung zu erfassen und zu interpretieren. Um dieses Ziel zu erreichen, bietet sich die in der Geschichtswissenschaft weit verbreitete Methode des *Historischen Vergleichs* an. Marc Bloch, der ›Urvater‹ der historischen Komparatistik, nennt zwei Bedingungen des historischen Vergleichs, und zwar »eine gewisse Ähnlichkeit der beobachteten Erscheinungen [...] und eine gewisse Verschiedenartigkeit der Milieus, aus denen sie hervorgegangen sind«.⁷⁴ Bezogen auf die

Neuzeit«, in: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hrsg. von Horst Wenzel u. a., Wien 2000, S. 105–143.

71 Vgl. zwei Beispiele dieser Art in Kapitel B.III.1.

72 Vgl. hierzu Köhler: »Formen päpstlicher Huldigung« und Daniel Glowotz: »Repräsentation und Papsthuldigung in der römischen a capella-Messe des 16. und frühen 17. Jahrhunderts«, in: *KmJb* 92 (2008), S. 25–36.

73 Zur analogen Frage im Hinblick auf das Staatsmotettenkorpus vgl. Dunning: *Die Staatsmotette*, S. XXII–XXIII: »Für den so abgesteckten, etwa ein Dreivierteljahrhundert umfassenden Zeitraum wurde das Motettenrepertoire unter dem Aspekt der Verwendung als Staatsmusik gesammelt. Massgeblich waren dabei die Leitgedanken, dass einerseits die Schärfe des zu gebenden Bildes der Gattung mit der Zahl ihrer herangezogenen Vertreter gewinnt, andererseits auch die Weisheit ihre Gültigkeit hat, dass man das Fass nicht zu leeren braucht, um zu wissen, wie der Wein schmeckt. [...] Dass eine Vollständigkeit nicht zu erreichen ist, muss für den Einsichtigen nicht erst bewiesen werden. Die Erfahrung, dass die überwiegende Zahl der registrierten Werke in mehrfacher Überlieferung aufgefunden wurde und nach einer gewissen Zeit des Sammelns nur noch schon Bekanntes zu Tage kam, bringt mich zur festen Überzeugung, das Hauptkontingent der Staatsmotette der Zeit verzeichnet und einen sicheren Ausgangspunkt für das Studium derselben gewonnen zu haben.«

74 Marc Bloch: »Für eine vergleichende Geschichtsbetrachtung der europäischen Gesell-

vorliegende Untersuchung ergibt sich diese »gewisse Ähnlichkeit« allein durch die Identifizierung der Messen als Herrschermessen. Gleiches gilt für eine »gewisse Verschiedenartigkeit« durch die zumeist unterschiedlichen höfischen Milieus, innerhalb derer sie entstanden sind. Als gemeinsamer Ursprung gilt die früheste Herrschermesse, Josquin Desprez' prototypische *Missa Hercules Dux Ferrariae*. Diese Ausgangsthese, die in der Forschungsliteratur stets proklamiert wird, ist durch diese vergleichende Studie zu verifizieren, ggf. zu relativieren oder gar zu falsifizieren. Hinsichtlich des Untersuchungszeitraums sind alle zu behandelnden Herrschermessen, von Josquins Hercules-Messe ausgehend, in den Jahren von etwa 1500 bis 1650 komponiert worden. Inwieweit eine reziproke Beeinflussung innerhalb der Nachfolgemessen untereinander stattgefunden hat, ist als eine weitere Fragestellung der Studie festzuhalten.

Für den zu untersuchenden Vergleich müsse man, Bloch zufolge, »um künstlichen Grenzziehungen endlich zu entgehen, einen eigenen geographischen Rahmen finden, der sich nicht von außen, sondern aus dem Innern des untersuchten Phänomens herleitet.«⁷⁵ Für diese Studie ergibt sich der geographische Rahmen aus den zu untersuchenden Werken selbst.

Neben den Vergleichsbedingungen ist die Frage nach den Erkenntniszielen von entscheidender Bedeutung. Laut Theodor Schieder dient die vergleichende Methode der »Durchdringung eines [...] historischen Stoffes im Dienste universalhistorischer Deutungen [und der] Unterordnung eines [...] Besonderen unter ein Allgemeines.«⁷⁶ Es müsse zunächst das »Besondere, die Einzelheit als Ereigniszusammenhang, Persönlichkeitsstruktur oder Institution« betrachtet werden, um dem Vergleich in einem zweiten Schritt »einen immer höheren Grad von Allgemeinheit zu verleihen.«⁷⁷ Auf diese Untersuchung bezogen bedeutet dies, durch die Methode des Historischen Vergleichs zunächst die Individualität der einzelnen Herrschermessen zu schärfen, um aus dem Vergleich ggf. allgemeine Aussagen über Herrschermessen abzuleiten.⁷⁸ Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka konstatieren dahingehend zwei Grundtypen des historischen Vergleichs:

schaften«, in: *Alles Gewordene Geschichte. Die Schule der ANNALES in ihren Texten 1929–1992*, hrsg. von Matthias Middell und Steffen Sammler, Leipzig 1994, S. 121–167, hier S. 123.

75 Ebd., S. 154.

76 Theodor Schieder: »Möglichkeiten und Grenzen vergleichender Methoden in der Geschichtswissenschaft«, in: Ders.: *Geschichte als Wissenschaft. Eine Einführung*, München u. a. 1965, S. 187–211, hier S. 189 f.

77 Ebd., S. 209.

78 Harald Kleinschmidt benennt die Leistung des Vergleichs wie folgt: »Das Allgemeine tritt dabei in Erscheinung als das mehrfach oder vielfach vorhandene. [...] Das Besondere tritt in Erscheinung in denjenigen Merkmalen des Ausgangsobjektes, die bei den Vergleichsobjekten nicht vorgefunden werden.« Harald Kleinschmidt: »Galtons Problem: Bemerkungen zur Theorie der transkulturell vergleichenden Geschichtsforschung«, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 39 (1991), S. 5–22, hier S. 20.

»Nämlich zwischen solchen, die eher der Kontrastierung, mithin der Einsicht in die Unterschiede und damit der genaueren Erkenntnis der einzelnen Vergleichsfälle (oder eines davon) dienen, und solchen, die eher die Einsicht in Übereinstimmungen, also die Generalisierung und damit die Erkenntnis allgemeiner Zusammenhänge befördern.«⁷⁹

Sie betonen, dass vergleichend arbeitende Historiker beides machten, jedoch mit einem Schwerpunkt.

Ein Problem der vergleichenden Methode besteht in der mangelnden historischen Gebundenheit allzu abstrakt und enträumlicht gewählter Vergleichskategorien. Der Vergleich müsse zwar notwendig auf Hilfskonstruktionen, Modelle und Abstraktionsformen zurückgreifen, um »das Individuelle als Individuelles und zugleich als ein Allgemeineres zu begreifen.«⁸⁰ Er dürfe aber über eine dienende Funktion nicht hinausgehen und »niemals Zweck an sich sein.«⁸¹ Laut Kleinschmidt ist »ein individualisierender Vergleich [...] dann methodisch korrekt durchgeführt, wenn die zu vergleichenden Objekte mit dem einen Ausgangsobjekt des individualisierenden Vergleichs mindestens einen Berührungspunkt sachlicher, zeitlicher oder räumlicher Art haben.«⁸² Die Berührungspunkte der vorliegenden Vergleichsobjekte sind offenkundig – sowohl sachlicher Art (Herrschermessen), als auch zeitlicher Art (Frühe Neuzeit/Renaissance), als auch räumlicher Art (europäische Fürsten-, Kaiser- und Königshöfe). Cornel A. Zwierlein relativiert diesen Sachverhalt dahingehend, dass es »eine bei komparatistischer Arbeit zwar obligatorische, aber letztlich nie befriedigende Diskussion der Frage nach der ›hinreichenden Vergleichbarkeit‹ gibt.«⁸³

Wie bereits erwähnt stellt Josquins Hercules-Messe den Ausgangspunkt dieser Studie dar, insbesondere im Vergleich mit den weiteren *soggetto cavato*-

79 Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka: »Historischer Vergleich: Methoden, Aufgaben, Probleme. Eine Einleitung«, in: *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*, hrsg. von Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka, Frankfurt a.M. 1994, S. 9 – 45, hier S. 11.

80 Schieder: »Möglichkeiten und Grenzen vergleichender Methoden«, S. 209.

81 Ebd.

82 Kleinschmidt: »Galtons Problem«, S. 19. Auch Haupt und Kocka thematisieren das Problem von Vergleichskategorien im Sinne von Selektion, Abstraktion und Lösung aus dem Kontext. Sie bieten folgende dreigliedrige Lösung des Problems an: Man solle sich auf wenige Vergleichsfälle beschränken, es soll eine mittlere Abstraktionsebene gewählt werden sowie komparative mit beziehungsgeschichtlichen Argumentationsweisen verknüpft werden. Vgl. Haupt und Kocka: »Historischer Vergleich«, S. 24.

83 Cornel A. Zwierlein: »Komparative Kommunikationsgeschichte und Kulturtransfer im 16. Jahrhundert – Methodische Überlegungen entwickelt am Beispiel der Kommunikation über die französischen Religionskriege (1559 – 1598) in Deutschland und Italien«, in: *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert* (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, 2), hrsg. von Wolfgang Schmale, Innsbruck 2003, S. 85 – 120, hier S. 91.

Messen. Im Hinblick auf alle anderen Spruchbandmessen ohne ein *soggetto cavato* muss ein solcher Vergleich – zumindest auf kompositorischer Ebene – zwangsläufig scheitern. Allerdings sind auch diese Spruchbandmessen für das Phänomen Herrschermesse von enormer Bedeutung. Denn obwohl ihre kompositorische Faktur eine geringere Affinität zum Prototypen aufzeigen, besteht das verbindende Element in der Amalgamierung von sakraler Messe und weltlicher Herrscherakklamation.

Schließlich sind neben dieser auf musikalisch-kontextueller Ebene stattfindenden Betrachtung Möglichkeiten der inhaltsanalytischen Deutung zu erörtern. Dazu ist zu sagen, dass es in den letzten zwei Dekaden eine zunehmende Erforschung solcher semantischen Bedeutungsebenen innerhalb musikwissenschaftlicher Mittelalter- und Renaissanceforschung gegeben hat.⁸⁴ Um Missverständnissen vorzubeugen: Es soll nicht darum gehen, symbolische Interpretationen, etwa im Sinne der langen (und mitunter fragwürdigen) Tradition zahlensymbolischer Spekulationen, aus den Analysen zwanghaft herauszuarbeiten bzw. in sie hineinzutragen. Vielmehr sollen offensichtliche semantische Bezüge des Notats auf nichtmusikalische Sphären benannt, und ggf. mit kontextuellen Faktoren rückgekoppelt werden. Es ist davon auszugehen, dass Herrschermessen *per se* Symbolizität zu eigen ist, so dass in diesem Sinne zu prüfen sein wird, wie sie sich in den einzelnen Herrschermessen äußert und welche Rückschlüsse daraus auf die Repräsentation des jeweiligen Herrschers in der Messe zulässig sind. Diese Deutungen lassen allerdings nicht automatisch auf eine Autorintention schließen, was in den meisten Fällen zudem äußerst heikel und kaum nachweisbar ist. Dass semantische und symbolische Kommunikationsphänomene bereits seit dem Mittelalter Bestand hatten, belegen nicht zuletzt die Forschungen und Studien, die aus der Arbeit des Sonderfor-

84 Vgl. Sabine Žak: *Musik als Ehr und Zier im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979; Klaus Hortschansky: »Musikwissenschaft und Bedeutungsforschung. Überlegungen zu einer Heuristik im Bereich der Musik der Renaissance«, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance. Ein Symposium aus Anlaß der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Münster (Westfalen) 1987* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, 28), hrsg. von Klaus Hortschansky, Kassel u. a. 1989, S. 65–86; Lütteken: *Dufay und die isorhythmische Motette*; Ders.: »Ritual und Krise. Die neapolitanischen L'homme armé-Zyklen und die Semantik der Cantus firmus-Messe«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Freiburg i.Br. 1993, Bd. 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien. Kassel u. a. 1998, S. 207–218; Craig Wright: *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge u. a. 2001; Borghetti: »Music and the Representation«; Klaus Pietschmann: »Repräsentationsformen in der frankoflämischen Musikkultur des 15. und 16. Jahrhunderts: Transfer, Austausch, Akkulturation«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 25 (2010), S. 99–115 sowie Andrew Kirkman: *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass. Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge 2010.

schungsbereiches 496 »Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution« an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster hervorgegangen sind:⁸⁵

»Unter ›Kommunikation‹ werden alle Formen der wechselseitigen Mitteilung zwischen Menschen in Handlungen, Gesten, Worten, Texten, Bildern, Zeichen etc. verstanden. [...] Mit ›symbolisch‹ ist ebenfalls keine Festlegung auf einen engen Symbolbegriff beabsichtigt, wie er in verschiedenen semiotischen, linguistischen, informationstheoretischen oder ästhetischen Theorien verwandt wird. Es geht insgesamt um Formen der nonverbalen, vor allem bildlichen und gestischen Kommunikation, aber auch um verbale und literale Kommunikation mit ritualisierten, gewohnheitsmäßigen, zeremoniellen Formen. Wichtig dabei ist der ›Überschuß‹ des Gemeinten über das – zumindest für den ›nicht Eingeweihten‹ – unmittelbar Erkennbare hinaus und in vielen Fällen auch die Mehrdeutigkeit und Auslegungsbedürftigkeit (›hermeneutische Dimension‹).«⁸⁶

Dieser hier in einem weiten Sinne verstandene Symbol- bzw. Kommunikationsbegriff ist für eine vielfältige interdisziplinäre Ausrichtung geeignet und lässt sich grundsätzlich auf die Musik übertragen. Ebenso kann die folgende, für verwandte Disziplinen formulierte Aussage auch für die Musik gelten:

»Literatur und Kunst stellen eigene Systeme symbolischer Kommunikation dar, die auf gesellschaftliche Wirklichkeit und damit auf die von dieser akzeptierten Normen und Wertesysteme bezogen und mit ihr in einem vielfältigen Wirkungszusammenhang verschränkt sind.«⁸⁷

Bezogen auf diese Studie vereinigt das Themengebiet der Herrschermessen zwei Bereiche, in denen symbolische Kommunikation vermehrt auftritt: »in der Repräsentation der gesellschaftlichen Führungspersonen und -schichten, der Herrschaftspropaganda« sowie »in den Konzepten, Denkfiguren und Medien literarischer und künstlerischer Symbolik.«⁸⁸

Schließlich unterstreicht Klaus Pietschmanns Verweis auf Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* im Zusammenhang mit einer das musikalische Notat verlassenden Ebene, dass semantische und die Symbolizität von Herrschermessen herausarbeitende Deutungsansätze in dieser Studie eine Notwendigkeit darstellen:

85 Verwiesen sei hier summarisch auf die Schriftenreihe des Sonderforschungsbereiches 496 im Rhema-Verlag Münster.

86 Gerd Althoff und Ludwig Siep: »Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur französischen Revolution. Der neue Münsterer Sonderforschungsbereich«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 34 (2000), S. 393–412, hier S. 395.

87 Ebd., S. 405.

88 Ebd., S. 396 f.

»Ob klingende Musik primär im praktischen Vollzug als Medium einer denkbar weit gefassten, regelfundierten Kommunikation zwischen improvisierendem Musiker und Rezipienten bzw. zwischen Komponist, Ausführendem und Rezipienten angesehen wird oder ihr zusätzlich eine repräsentative Bedeutung zuwächst, die sie zum Signifikat (beispielsweise einer himmlischen Musik oder – wie im bekannten Fall von Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* – einer Person) werden lässt, wurde sowohl im theoretischen Schrifttum als auch in der Forschung nur selten grundsätzlich thematisiert.«⁸⁹

Nachdem der Forschungsgegenstand beschrieben und eingegrenzt worden ist, sollen die folgenden Abschnitte die historischen Bedingungen, unter denen Herrschermessen entstanden sind, beleuchten und den einleitenden Teil A beschließen. Auf einer ersten Ebene wird das Verhältnis zwischen Herrscher und Komponist in den Blick genommen, indem allgemeine Ausführungen zu Musik und Patronage im Zeitalter der Renaissance erörtert werden. Allein die Ebene des Komponisten betreffen Überlegungen zu Konzepten von musikalischer *imitatio* und *aemulatio*. Diesbezügliche Aussagen von zeitgenössischen Theoretikern werden ebenso diskutiert wie mögliche Auswirkungen für das Komponieren von Herrschermessen. Diese – bewusst allgemein gehaltenen und somit keineswegs vollständigen – Ausführungen sollen als historisches Fundament dienen, um das Phänomen der Herrschermessen möglichst umfassend verstehen zu können.

V Musik und Patronage im 15. und 16. Jahrhundert

Die höfischen Sozialstrukturen waren in der Frühen Neuzeit in hohem Maße von mäzenatischen Zwängen geprägt, so dass auch die meisten Musiker entweder am Hofe eines Fürsten, Kaisers bzw. Königs oder an einer kirchlichen Institution angestellt waren.⁹⁰ Über Musik und Patronage im Zeitalter der Renaissance sind zahlreiche Studien erschienen, die sich vornehmlich auf italienische Fürstenhöfe konzentrierten – hier sind die Monographien von Iain Fenlon (Florenz), Lewis Lockwood (Ferrara), Allan Atlas (Neapel), Warren Kirkendale (Florenz) und Paul bzw. Lora Merkley (Mailand) zu nennen.⁹¹ Zum habsburgischen Herr-

89 Pietschmann: »Repräsentationsformen«, S. 101. Vgl. ferner den Beitrag von Klaus Pietschmann: »Herrschaftssymbol und Propaganda. Höfische Musik in der Frühen Neuzeit«, in: *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, hrsg. von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos, Göttingen 2012, S. 39 – 56.

90 Vgl. hierzu ausführlich Iain Fenlon: »Music and Society«, in: *The Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century* (= *Man & Music*, 2), hrsg. von Iain Fenlon, London 1989, S. 1 – 62.

91 Vgl. Iain Fenlon: *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, 2 Bde., Cambridge 1980 – 1982; Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara*; Allan Atlas: *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge 1985; Warren Kirkendale: *The Court Musicians in Florence*

schaftsgebiet sind diesbezüglich Honey Meconis Studie über Pierre de la Rue und ein größerer Sammelband erschienen.⁹² Diese wichtigen Publikationen lösten eine bis heute andauernde historiographische Debatte zwischen den genannten anglo-amerikanischen Forschern und z. B. Claudio Annibaldi aus, der sich dezidiert gegen die Vorgehensweise dieser Studien richtete.⁹³ Er kritisierte die einseitige (bzw. zweiseitige) Konzentration auf biographisch-dokumentarische und werkanalytische Aspekte. Laut Annibaldi geht die traditionelle Musikpatronageforschung stets vom allgemeingültigen Modell eines dem humanistischen Ideal verpflichteten Renaissancefürsten aus. Annibaldi drängt vielmehr auf eine stärkere Differenzierung zwischen einer eher »institutionalisierten« Patronage im 15. Jahrhundert und einer eher personalisierten, »humanistischen« Patronage im 16. Jahrhundert.⁹⁴ Damit einhergehend fordert er, die jeweiligen politischen und soziokulturellen Bedingungen und Hintergründe der Werke stärker zu berücksichtigen und setzt seinen Schwerpunkt der Patronageforschung auf die Performanz von Musik.⁹⁵ Der persönliche Geschmack des Herrschers sei dabei weniger entscheidend als oft behauptet. Der Herrscher müsse nicht unbedingt musikkundig gewesen sein, ja nicht einmal ein gesteigertes Interesse an der Musik selbst gehabt haben. Dafür standen ihm schließlich beratende Fachleute innerhalb seiner Hofkapelle zur Verfügung, die eingegangene Werke beurteilten. In Opposition zur traditionellen Patronageforschung stehe laut Annibaldi weniger das Werk selbst im Vordergrund, sondern vor allem das durch die Hofkapelle realisierte Klangereignis. Die Beziehung zwischen Herrscher und Musiker sei demnach weniger aus künstlerischem Interesse er-

during the Principate of the Medici, with a Reconstruction of the Artistic Establishment, Florenz 1993; Paul A. Merkle und Lora L.M. Merkle: *Music and Patronage in the Sforza Court* (= Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3), Turnhout 1999.

92 Vgl. Honey Meconi: *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford 2003 und *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe* (= Studies in medieval and Renaissance music, 3), hrsg. von Juan José Carreras und Bernardo García García (Englische Version hrsg. von Tess Knighton), Woodbridge 2005.

93 Vgl. Claudio Annibaldi: »Introduzione«, in: *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza in Italia tra Quattro e Settecento*, hrsg. von Claudio Annibaldi, Bologna 1993, S. 9–43, hier S. 22 f. Vgl. Weiterführendes bei Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard 1985; Howard Mayer Brown: »Recent Research in the Renaissance: Criticism and Patronage«, in: *Renaissance Quarterly* 40 (1987), S. 1–10 sowie Borghetti: »Music and the Representation«, hier S. 182–187.

94 Vgl. Annibaldi: »Introduzione«, S. 13 f. und S. 27 f.

95 Vgl. ebd., S. 12. Annibaldi basiert diesbezügliche Überlegungen auf die Ausführungen von Lorenzo Bianconi und Thomas Walker: »Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Italian Opera«, in: *EMH* 4 (1985), S. 215–243 und auf Margaret K. Murata: »Roman Cantata Scores as Traces of Musical Culture and Signs of its Place in Society«, in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di culture musicale*, hrsg. von Angelo Pompili u. a., Turin 1990, Bd. 1, S. 272–284.

wachsen als aus einem Patron-Klient-Verhältnis.⁹⁶ Aus meiner Sicht ist Annibaldis Akzent auf den performativen Aspekt durchaus gewinnbringend und erweitert den traditionellen, sich auf werkspezifische bzw. biographische Momente beschränkenden Ansatz um wichtige Gesichtspunkte.

Dass musikalische Patronage im 15. und 16. Jahrhundert an Bedeutung gewann, ist unbestritten und von vielschichtigen Faktoren abhängig. Es entwickelte sich ein gesteigertes Interesse der Komponisten, ihre Werke als ihre eigenen zu deklarieren und nicht mehr zu anonymisieren, wie dies im Mittelalter noch die Regel war.⁹⁷ Während sich Musiker des Mittelalters zumeist nicht ausschließlich als Musiker, sondern als multitalentiertere Künstler verstanden – wie Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut und John Dunstable – fand an der Schwelle zur Renaissance ein fundamentaler, wenngleich fließender Wechsel statt. Nino Pirotta bezeichnete diese neuartigen Musikertypen als »mercenary professionals«, die allein durch ihre Tätigkeit als Musiker ihren Lebensunterhalt bestreiten konnten.⁹⁸

Neben diesem erhöhten Bewusstsein für musikalische Autorschaft und einem neuen Selbstverständnis als Musiker⁹⁹ – sowohl durch Selbstnennung in Werken als auch durch eine zunehmende Verbreitung von Komponistenporträts¹⁰⁰ – ist ein gesteigertes Interesse an mehrstimmiger Musik an Höfen der Renaissance feststellbar. Dies ist auf eine fundamentale Veränderung des spätmittelalterlichen Musikverständnisses zurückzuführen:

»Was sich mit einiger Deutlichkeit abzeichnet, ist eine Ausweitung des ursprünglich rein spekulativ gemeinten ›musica‹-Begriffs auf jenen Teilbereich der ursprünglich unter den Begriff ›cantus‹ subsumierten musikalischen Praxis, der sich als Kunstmusik, d.h. komponierte Vokalpolyphonie bezeichnen lässt.«¹⁰¹

96 Vgl. Annibaldi: »Introduzione«, S. 19.

97 Vgl. hierzu Michele Calella: »Patronage, Ruhm und Zensur. Bemerkungen zur musikalischen Autorschaft im 15. Jahrhundert«, in: *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*, hrsg. von Christel Meier und Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin 2011, S. 145–162 und Ders.: »Praestantissimi artifices. Musikalische Autorschaft in der Druckkultur deutschsprachiger Länder (ca. 1507–1550)«, in: *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 3), hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010, S. 113–133.

98 Nino Pirotta: »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *JAMS* 19 (1966), S. 127–161, hier S. 131.

99 Vgl. hierzu auch Pietschmann: »Repräsentationsformen«, S. 104, der diesbezüglich von einer Annäherung an ein »autorbezogene[s] Werkverständnis« spricht.

100 Vgl. hierzu Werner Braun: »Arten des Komponistenporträts«, in: *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*, hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph Hellmuth Mahling, Kassel 1967, S. 86–94.

101 Pietschmann: »Repräsentationsformen«, S. 101.

Der angesprochene Musikwandel vollzog sich auf mehreren, mitunter wechselseitigen Ebenen. Borghetti führt die Präferenz geistlicher Vokalpolyphonie auf ideologische Gründe zurück:

»I believe that the possibility of displaying and articulating the *pietas* of the prince in the excellence of the polyphonic elaboration was a fundamental reason for the preference granted to such a repertory by the princes themselves. Thanks to this privileging of polyphony, music at court chapels took on an essentially ideological role.«¹⁰²

Das gesteigerte Interesse an Vokalpolyphonie bedingte – angesichts mangelnder bzw. mangelhafter Komponisten aus Italien – einen zunehmenden Import franko-flämischer Musiker, die in qualitativ hochwertigen Mätrisen, den musikalischen Ausbildungsstätten jenseits der Alpen, ihre musikalische Kompetenz erlangten.¹⁰³

Daraus ergaben sich weitreichende Folgen für Musiker und Patron zugleich. Für den Sozialstatus des Musikers brachte dies insofern Vorteile, als er im Falle einer Einstellung am Hofe sich des Schutzes seines Brotherrn in der Regel sicher sein konnte und wirtschaftlich abgesichert war. Allerdings war er selten hauptberuflich als Komponist tätig, sondern zumeist als Sänger, Instrumentalist oder auch in einem nichtmusikalischen Amt. Da viele der franko-flämischen Sänger und Komponisten zugleich Kleriker waren, konnte man ihnen eine Anstellung bei Hofe durch in Aussicht gestellte Pfründe schmackhaft machen.¹⁰⁴ Das Pfründenwesen war bereits seit spätestens der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts voll ausgeprägt. Der Papst hatte grundsätzlich das Vorrecht zur Vergabe von Pfründen, jedoch hatten bei kleineren Benefizien die lokalen Bischöfe bzw. Domkapitel, Könige, Fürsten etc. ein wesentliches Mitspracherecht. Falls ein Sänger bereits am Hofe hauptamtlich tätig war, konnte er – derartige Ambitionen vorausgesetzt – versuchen, auch als Komponist zu reüssieren. Dies führte dazu, dass Komponisten mit eigenen Werken an den Herrscher bzw. an einflussreiche Mitglieder seiner Hofkapelle herangetreten sind. Nicht zuletzt sind die mannigfachen repräsentativen Handschriften und die unzähligen de-

102 Borghetti: »Music and the Representation«, S. 193.

103 Vgl. hierzu Laurenz Lütteken: Art. »Mätrise«, in: *MGG2* Sachteil 5 (1996), Sp. 1597–1602; Ders.: »Die mätrise im 15. Jahrhundert. Zum institutionsgeschichtlichen Hintergrund der Vorrangstellung franko-flämischer Musiker«, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (= Musik-Kultur, 5), hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 132–144 sowie Calella: »Patronage, Ruhm und Zensur«, S. 155 f.

104 Vgl. hierzu ausführlich Christopher Reynolds: »Musical Careers, Ecclesiastical Benefices, and the Example of Johannes Brunet«, in: *JAMS* 37 (1984), S. 49–97.

dizierten Musikdrucke, letztere freilich erst im 16. Jahrhundert, ein eindeutiger Ausweis und zugleich Folge dieses frühneuzeitlichen Musikpatronagesystems.¹⁰⁵

Inwiefern, aus anderer Perspektive, der Patron selbst Einfluss auf solche Werke nahm – vornehmlich bei Auftragswerken –, ist wegen fehlender Quellen meist nur zu erahnen, im Einzelfall aber nachzuweisen. Dies betrifft Werke von Giovanni Gabrieli in Venedig, von Orlando di Lasso in München, von Josquin Desprez in Ferrara und einige Motetten Dufays.¹⁰⁶ Es ergaben sich aber nicht nur für die Musiker Vorteile, sondern auch für den Patron: Durch das Engagement renommierter Musiker konnte er seine herrschaftliche Macht eindrucksvoll demonstrieren.

So kommt in der Frühen Neuzeit ein verändertes Musik- und Musikerverständnis zum Tragen, das vermehrt autorbezogene Werke in den Mittelpunkt rückt. Komponistenpersönlichkeiten sind nun selbst als Schöpfer gefragt, was das Konkurrieren um die besten und anerkanntesten Musiker, insbesondere um Franko-Flamen an italienischen Höfen, belegt. Das sich daraus ergebende Spannungsverhältnis zwischen Herrschern, die Musik als wirkmächtiges repräsentatives Mittel erkannten – damit einher geht ein rasanter Anstieg von polyphoner Musik an Hofkapellen –, und Komponisten, die Prestige und vor allem ihre finanzielle Absicherung anstrebten, potenzierte die Produktion von Widmungskompositionen wie etwa Herrschermessen. Entweder als Bewerbung für eine Anstellung am Hofe, aus Dank des Komponisten für eine erfolgte Anstellung bzw. für sonstige Zuwendungen, oder schließlich als Auftragswerk zu repräsentativen Zwecken des Herrschers.

Diese recht knapp gehaltenen Ausführungen sollen als Grundgedanken genügen, um sodann das Phänomen von Musik und Patronage innerhalb der gewählten Fallbeispiele in ihrer jeweiligen Ausprägung aufzufächern. Als weitere historische Bedingung ist ein ausschließlich auf die Komponisten bezogener Aspekt relevant: Die allgemeine Frage nach der Rezeption von bereits bestehenden Kompositionsmodellen und ihre Bedeutung für die vorliegende Studie.

105 Vgl. Weiterführendes bei Rob C. Wegman: »Musical offerings in the Renaissance«, in: *EM* 33 (2005), S. 425 – 437.

106 Vgl. hierzu Willem Elders: »Musik, Macht und Mäzenatentum in der Renaissance«, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 129 – 140.

VI Konzepte von *imitatio* und *aemulatio*

»Denn es ist von Natur aus so angelegt, daß nichts richtig fortschreiten und wachsen kann, was nicht von mehreren betrieben, bearbeitet und verbessert wird – insbesondere wenn diese miteinander wetteifern und um das Lob kämpfen. Wer hätte denn als Bildhauer, als Maler etc. in seiner Kunst als vollkommen und groß herausgeragt, wenn er der einzige Künstler seiner Disziplin gewesen wäre? Jeder erfindet etwas anderes, und was jemand bei einem anderen als herausragend erkannt hat, das versucht er selbst nachzuahmen, dem gleichzukommen und es zu übertreffen [*imitari, aemulari, superare*]. So werden die Studien befeuert, vollzieht sich Fortschritt, wachsen die Künste und gelangen zur Vollendung, und dies umso besser und schneller, je mehr Menschen an ein und derselben Sache arbeiten.«¹⁰⁷

Mit diesen plastischen Worten beschreibt der italienische Humanist und Kanoniker Lorenzo Valla (ca. 1405 – 1457) das aus seiner Sicht Wesenhafte, das Konzepten von *imitatio* zugrunde liegt. Er bezeichnet *imitatio* als naturhafte Erscheinung (»*natura comparatum est*«) und somit als unabdingbare Voraussetzung für die Entwicklung eines Künstlers. Entscheidend dabei ist, dass mehrere Künstler aufeinander Bezug nehmen und wetteifern, um das Kunstwerk der Vollendung nahe zu bringen (»*in summum evadunt*«). *Imitatio* versteht Valla in diesem Sinne als prozesshaften Dreischritt (»*imitari, aemulari, superare*«), welcher im 16. Jahrhundert von Bartolomeo Ricci oder Erasmus von Rotterdam übernommen wurde.

Das Prinzip der *imitatio* ist ein universelles Konzept, das überall dort eine Rolle spielt, wo vermittelt einer Orientierung an Vorbildern und Modellen etwas erlernt werden soll. Ein derart pädagogischer Ansatz kann als Ausgangspunkt und Grundprinzip von *imitatio* bezeichnet werden. Eine theoretische Reflexion dieses Themenkreises hat – vor dem Hintergrund des aufkommenden Humanismus und der damit einhergehenden Orientierung an antiken Vorbildern – vornehmlich im Bereich der Literatur stattgefunden.¹⁰⁸ Die zahlreichen Posi-

107 Die deutsche Übersetzung ist dem Exposé einer Münchner Tagung des Sonderforschungsbereiches 573 (Teilprojekte A3, B2) zu »Humanistische[n] und vernekulare[n] Kulturen der *aemulatio* in Text und Bild (1450 – 1620)« entnommen:

<http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2010/a3b2april10.html>, 7. September 2012. Zum lateinischen Originaltext vgl. *Laurentii Vallae. Opuscula Tria*, hrsg. von Johannes Vahlen, Wien 1869, Bd. 3, S. 150: »*Namque ita natura comparatum est, ut nihil admodum proficere atque excrescere queat, quod non a plurimis componitur, elaboratur, excolitur, praecipue aemulantibus invicem et de laude certantibus. Quis enim faber statuarius, pictor item et ceteri, in suo artificio perfectus aut etiam magnus extitisset, si solus opifex eius artificii fuisset? Alius aliud invenit, et quod quisque in altero egregium animadvertit, id ipse imitari, aemulari, superare conatur. Ita studia incenduntur, profectus fiunt, artes excrescunt et in summum evadunt, et eo quidem melius eoque celerius, quo plures in eandem rem homines elaborant.*«

108 Am ausführlichsten behandelt dieses Thema Hermann Gmelin in seinem monumentalen

tionen antiker, mittelalterlicher und humanistischer Autoren zum Themenfeld der *imitatio* – zu nennen wären hier Seneca, Cicero, Quintilianus, Macrobius, Petrarca, Poliziano, Erasmus, Pico della Mirandola u. a. – verweisen stets auf das berühmte Bienengleichnis,¹⁰⁹ das den Topos der digestiven und Neues hervorbringenden Verarbeitung, der sogenannten transformativen *imitatio* einschließt. Diese Form erhält zumeist den Vorzug vor einer lediglich eklektischen *imitatio* verschiedener Autoren bzw. dem Neuarrangieren bereits bekannten Materials. Denkbar ist auch eine gänzlich nichttransformative *imitatio* in Form des Aufgreifens oder Zitierens von Phrasen, Sätzen oder Passagen aus einem existierenden Text in einen neuen (Kon-)Text. Eine solche exakte Wiederholung ohne geringfügige Veränderungen ist relativ selten anzutreffen, zumal *imitatio per se* als Transformation gedeutet werden kann. Wenn nun aber die transformativen Elemente im *imitatio*-Akt das Modell kritisch reflektieren oder es gar korrigieren, ist der Bereich der transformativen *imitatio* verlassen und derjenige der *aemulatio* erreicht. Letztgenanntes Prinzip lässt bereits das Bewusstsein und den Abstand zum historischen Modell erkennen, vor allem dann, wenn mit dem Ziel einer Verbesserung eingegriffen wird. Dieses (häufig mit dem Begriff des *Eristischen* bezeichnete) Moment stellt weniger die Hommage an das Modell als vielmehr den Wettbewerb in den Vordergrund. Der Hauptzweck der *aemulatio* ist das Wettfeiern, Ringen und schließlich auch das Überwinden des Modells. In der Terminologie Vallas ist damit die *superatio* vollzogen.

Valla nennt in der eingangs zitierten Äußerung beispielhaft Bildhauer und Maler als Künstler, jedoch ist durch das gesetzte »et ceteri« angezeigt, dass seine Ausführungen für jedweden Künstler Gültigkeit besitzen, also auch für Musiker. Um die Rolle der *imitatio* in der Musik der Renaissance zu beleuchten, bietet sich ein Blick auf die einschlägigen musiktheoretischen Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts an: Es sei vorweggenommen, dass eine ausgiebige Auseinandersetzung mit musikalischer *imitatio*, verglichen mit anderen musiktheoretischen Themen, nur begrenzt stattgefunden hat.¹¹⁰ Gleichwohl ist musikalische

Beitrag »Das Prinzip der Imitation in den romanischen Literaturen der Renaissance«, in: *Romanische Forschungen* 46 (1932), S. 83–360. Vgl. außerdem George W. Pigman III: »Versions of Imitation in the Renaissance«, in: *Renaissance Quarterly* 23 (1980), S. 1–32. Die folgende Darstellung basiert vornehmlich auf diesen beiden Beiträgen.

109 Das bereits in einem Sprichwort des Sanskrit vorkommende Bienengleichnis handelt davon, dass Bienen aus verschiedenen Blumen ihren Nektar sammeln, um daraus, gewissermaßen als schöpferischen Akt, Honig herzustellen. In diesem Zusammenhang steht auch der seit der Antike verwendete Terminus des *Florilegium* für die Bezeichnung von Sammlungen jedweder Art. Vgl. hierzu zusammenfassend Jürgen von Stackelberg: »Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*«, in: *Romanische Forschungen* 68 (1956), S. 271–293.

110 Vgl. hierzu den zusammenfassenden Beitrag von Klaus Wolfgang Niemöller: »Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance«, in:

imitatio in der Traktatliteratur durchaus reflektiert worden. Johannes Tinctoris äußert sich im Vorwort seines 1477 publizierten Traktats *Liber de Arte Contrapuncti*:

»Ferner ist es äußerst verwunderlich, dass keine Komposition der letzten 40 Jahre von Gelehrten als aufführungswürdig erachtet worden ist. Zu dieser Zeit, ich weiß nicht, ob dies kraft irgendeines göttlichen Einflusses oder kraft konstanten Eifers [geschah], florierte neben den zahlreichen wunderbar klingenden Sängern eine unendliche Zahl von Komponisten wie Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron und Guillermus Faugues, die sich glücklich schätzen konnten, in dieser göttlichen Kunst Lehrer gehabt zu haben wie Johannes Dunstable, Egidius Binchois und Guillaume Dufay, die nun sämtlich verschieden sind. Beinahe alle Kompositionen dieser Männer drücken eine solche Süße aus, dass sie meiner Meinung nach nicht nur als Männer und Helden gewürdigt werden müssten, sondern sogar als unsterbliche Götter. Beim Hören oder Studieren dieser Werke bin ich stets fröhlicher und weiser daraus hervorgegangen. So wie Vergil für sein göttliches Werk, der Aeneis, Homer als Vorbild nahm, nutze auch ich diese [Werke] als Modelle für meine eigenen geringfügigen Werke; insbesondere was das Arrangieren der Konsonanzen betrifft, habe ich ihren bewundernswerten Stil gänzlich imitiert.«¹¹¹

Diese prominenten Zeilen sind in der Forschung vor allem wegen ihrer inhärenten Komponistenkanonisierung in den Blick genommen worden.¹¹² Darüber hinaus ist diese Äußerung auch im Hinblick auf die *imitatio* älterer Autoren relevant. Tinctoris zieht einen Vergleich zu dem im 15. Jahrhundert durchaus

Renaissance-Rhetorik, hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin u. a. 1993, S. 285–315, hier besonders S. 300–304.

111 Deutsche Übersetzung des Autors. Die lateinischen Worte aus dem Prologus, Zeilen 15–19, lauten: »Neque, quod satis admirari nequeo quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat quod auditu dignum ab eruditis existimetur. Hac vero tempestate, ut praeteream innumeros concentores venustissime pronuntiantes, nescio an virtute cuiusdam caelestis influxus an vehementia assiduae exercitationis infiniti florent compositores, ut Joannes Okeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos Johannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur. Quorum omnium omnia fere opera tantam suavitudinem redolent ut, mea quidem sententia, non modo hominibus heroibusque verum etiam Diis immortalibus dignissima censenda sint. Ea quoque profecto numquam audio, numquam considero quin laetior ac doctior evadam, unde quemadmodum Virgilius in illo opere divino *Eneidos* Homero, ita iis Hercule, in meis opusculis utor archetypis. Praesertim autem in hoc in quo, concordantias ordinando, approbabilem eorum componendi stilum plane imitatus sum.« *Johannis Tinctoris. Opera Theoretica* (= Corpus Scriptorum de Musica, 22), hrsg. von Albert Seay, o.O. 1975, Bd. 2, S. 12 f.

112 Michele Calella hat mit Blick auf die Nennung der vorbildhaften Komponisten darauf hingewiesen, »dass die vermeintliche Kanonisierung der Komponisten in den Musiktraktaten zuerst aus einem zensierenden Impuls kam.« Vgl. Calella: »Patronage, Ruhm und Zensur«, S. 159 f.

üblichen Topos der Homer-Nachahmung durch Vergil,¹¹³ und verknüpft bzw. vergleicht dadurch seine eigene kompositorische Vorgehensweise unmittelbar mit der Tradition der rhetorisch-literarischen *imitatio*. Tinctoris greift im vorletzten Kapitel des Traktats das Thema auf und fordert zur *imitatio* der oben genannten kompositorischen Vorbilder auf:

»Daher denke ich, dass diese Männer mit höchstem Lob gepriesen und vollständig imitiert werden sollten, und dies sollte ich weder nur mir selbst zubilligen, trotz der Errungenschaften guter Männer, noch andere verurteilen, die ebenfalls rechtens komponieren.«¹¹⁴

Im 15. Jahrhundert äußert sich neben Tinctoris der italienische Musiktheoretiker Nicolò Burzio (ca. 1453 – 1528) zur musikalischen *imitatio* in seinem 1487 veröffentlichten *Florum Libellus*. Die ersten zwei Kompositionsregeln Burzios besagen, dass viele Werke zunächst studiert werden müssten, bevor man nach langer Praxis und Erfahrung schön klingende Melodien zu verwenden weiß («cantum delectabiles sciat usurpare»)¹¹⁵

In dem Traktat *Rerum Musicarum* aus dem Jahre 1532 kommt der Komponist und Theologe Johannes Frosch (um 1485 – 1533) im 19. und abschließenden Kapitel («De ratione componendi») auf die musikalische *imitatio* zu sprechen:

»Man darf auch das erwähnen, [dass man] dies alles durch Beispiele und Nachahmung gut erreichen wird. Daher möge man mit wahrhaft grossem Nutzen eine Kopie derjenigen zur Anwendung bringen, die als die häufigsten Autoren auch in Auswahl nicht reizlos anzuhören sind und studiert werden sollen. Aus diesen möge man die besten Motive (Verbindungen) auch zu verschiedenen Zeiten auswählen und in eine Sammlung eintragen, damit man sie bereit hat, wenn man sie einmal brauchen wird. Man möge sie dann in ähnlicher Weise auf eigene Art anwenden und zur [rechten] Zeit in die eigene Komposition einfügen. Nicht leicht wird jemand das ablehnen, was nicht als Bestes, wegen der von Natur aus gefälligen Reichhaltigkeit auch als erfreulich und reizvoll in Zukunft [anzusehen] ist. Auch braucht man nicht zu befürchten, dass dies ein fehlerhaftes Vorgehen ist, denn es ist leichter – nach dem Ausspruch des Maro –, dem Herkules seine Keule zu entwinden und zu stehlen suchen. Diese Nachbildungen werden dir als Lernendem aber Übung und Anwendung vermitteln sowie eine

113 Vgl. hierzu Howard Mayer Brown: »Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance«, in: *JAMS* 35 (1982), S. 1 – 48, hier S. 42, Anm. 54.

114 Deutsche Übersetzung des Autors. Im lateinischen Original heißt es: »Enimvero et eos summis laudibus extollendos et penitus imitandos censeo, ne contra officium boni viri me solum probare, alios autem ubi recte fecerint contemnere videar.« *Tinctoris. Opera Theoretica*, S. 156.

115 »Igitur volens cantilenam componere primo necessum est quod viderit multa, hoc est cantiones vel cantus infinitos lectitasse. Secundo: quod neumas sive reductiones cantuum delectabiles sciat usurpare. Nam proculdubio bona est usurpatio in componendo cum arte tantum quoad paulatim practicam usuceperit.« Nicolai Burtii Parmensis: *Florum Libellus* (= *Historiae musicae cultores bibliotheca*, 28), Faksimile der Ausg. Bologna 1487, hrsg. von Giuseppe Massera, Florenz 1975, S. 123 f.

Handhabe geben, auch anderes, darüber Hinausgehendes zu erfinden, wodurch in diesem Fach eine nicht geringe Hilfe geschaffen wird.«¹¹⁶

Bemerkenswert an Froschs Aussagen ist zunächst das aus der literarischen *imitatio* abgeleitete Moment der Verarbeitung, »man möge sie [die Motive] dann in ähnlicher Weise auf eigene Art anwenden« (»quod similiter tuis modis adhibeas«). Darüber hinaus ist neben einer für den Lernenden pädagogischen *imitatio* auch das aemulative Element angesprochen, wenn es gilt, »auch anderes, darüber Hinausgehendes zu erfinden« (»Huiusmodi autem imitationes aemulo tibi exercitum & usum conciliabunt, ansamque inveniendi alia, ultro, citroque praebebunt«). Noch stärker als bei (dem sich auf einen literarischen Vergleichstopos beschränkenden) Tinctoris offenbaren sich bei Frosch unmittelbare Bezüge zu einer literarischen Theorie der *imitatio*.

Im berühmten *Dodekachordon* Heinrich Glareans von 1547 existiert zwar kein gesonderter Abschnitt zur musikalischen *imitatio*, jedoch äußert er sich in der Vorrede des 3. Buches folgendermaßen:

»Wie die Sache sich auch verhält, sicher ist sie wenigstens in der Hinsicht neu, dass wir unter den Alten keinen Autoren haben, den wir hier nachahmen können, sondern wir haben erst seit einem Jahrhundert, wie ich glaube, nicht eben berühmte Männer, von denen aber nur wenige uns Denkmäler von irgend welcher Bedeutung hinterlassen haben.«¹¹⁷

116 Zitiert nach Hellmuth Christian Wolff: »Die ästhetische Auffassung der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts«, in: *Miscelánea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, hrsg. von Miguel Querol, Barcelona 1958–1961, Bd. 2, S. 1011–1021, hier S. 1016, Anm. 20. Der lateinische Text lautet: »Illud etiam commemorare licet, haec omnia exemplis, & imitatione haud infeliciter adsequeris. Quo verò maiore cum fructu, beatiorem illorum copiam pares, quam plurimi tibi Authores: iique selecti, neque inamaenae auris, revisendi sunt. Es quibus commissuras (at)que optimas, etiam ad aliquot tempora selegas, & in congeriem digeris, ut si quando tibi venerit illorum usus, tum in promptu habeas, quod similiter tuis modis adhibeas, & in tempore, tuo cantui inseras. Nec facile quicquam reiciendum, quod non alicubi optimum, & ob varietatem natura gratam, iucundum & amaenum sit futurum. Neque id vicio datum iri pertimescas, facilius enim est, Maronis verbo, clavam extorquere Herculi, (at)que ea furta tentare. Huiusmodi autem imitationes aemulo tibi exercitum & usum conciliabunt, ansamque inveniendi alia, ultro, citroque praebebunt, quibus in hac disciplina non mediocriter adiuvabere.« Johann Frosch: *Rerum Musicarum* (= Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Second Series – Music Literature, 39), A Facsimile of the 1535 Argentorati Edition, New York 1967, fol. DVI^v–EI^r.

117 Zitiert nach *Glareani, Dodekachordon, Basileæ 1547* (= Publikation Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke, 16), übersetzt und übertragen von Peter Bohn, Leipzig 1888, 3. Buch, Vorrede, S. 141. Im lateinischen Original heißt es.: »Utcunque res habet, certe negocium est hac saltem ratione novum, quod nullos veterum, quos imitemur, hic habeamus authores, sed citra unius, ut puto, saeculi annos non ad modum celebres viros, quorum tamen pauci monumenta alicuius momenti nobis reliquerunt.« Glareanus Henricus Loritis: *Dodekachordon*, Repografischer Nachdruck der Ausg. Basel 1547, Hildesheim u. a. 1969, S. 195.

Glarean beklagt das Fehlen einer Gruppe von Komponisten aus der Antike, an denen man sich orientieren könnte (»quod nullos veterum, quos imitemur, hic habeamus authores«), und verweist auf eine erst 100-jährige, auf die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückgehende Tradition von nachahmenswerten Komponisten (»sed citra unius, ut puto, saeculi annos non ad modum celebres viros«). Er schränkt jedoch ein, dass sich nur wenige dieser Komponisten als Vorbilder eigneten. Im 26. Kapitel des 3. Buches führt Glarean aus, dass Musikwerke u. a. zu Übungszwecken für die Jugend publiziert würden (»ac iuventutem exercent«).¹¹⁸ Unmittelbar darauf wird Josquin als »Hauptgenie der Komponisten« (»Cantorum coryphaei ingenio«) bezeichnet und erscheint zuvor sogar im Titel des 24. Kapitels: »Über die Verbindung zweier Modi; Beispiele davon und nebenbei Lob des Jusquin Pratensis« (»De binorum Modorum connexio ne exempla atque; inibi obiter Iusquini Pratensis encomium«). Einige Zeilen weiter heißt es folgerichtig:

»In dieser Klasse von Autoren und in dieser großen Schar von großen Geistern ragt weitaus, oder es müsste mich meine Zuneigung täuschen, an Geist, Sorgfalt und Fleiß hervor Iodocus a Prato.«¹¹⁹

Im Zuge dieser Heroisierung verwundert es auch nicht, dass Josquin im besagten 26. Kapitel durch Glarean als kompositorisches Vorbild in den Vordergrund gerückt wird, hier mit Blick auf die *L'homme armé*-Tradition:

»Aber weit bewunderungswürdiger ist das Beispiel des *Petrus Platensis*, was er unzweifelhaft in der Nacheiferung *Jusquins* in demselben Verhältnis übrigens mit vier verschiedenen Zeichen geschrieben hat.«¹²⁰

118 Die gesamte Stelle lautet in deutscher Übersetzung: »Doch ich wollte noch ein Kapitel beifügen, nämlich über das Genie der Komponisten; denn diesen fehlt in dieser Kunst nicht ihr guter Geist, wonach sie geprüft und gebilligt werden können. Von ihnen nun gab es manche (ich muss mich nämlich hier kurz fassen), die nur um sich zeigen ihre Erzeugnisse veröffentlichten, und das ist der bei weitem größte Haufen, andere thaten dies um möglichst viele zu erheitern und die Jugend zu üben, [...]« Zit. nach Bohn: *Dodekachordon*, S. 397 f. Lateinisch: »Sed libuit unum dúntaxat caput annectere de Symphonetarum ingenio. Neque enim his suus hac in arte deest genius, ex quo spectentur probentúree. Horum igitur fuère alij (nam breviter id narrandum est) qui solum ad ostentationem sua edebant, et haec multo maxima turba est: Alij ut plurimos delectarent ac iuventutem exercent.« Glareanus: *Dodekachordon*, S. 440.

119 Zit. nach Bohn: *Dodekachordon*, S. 323. Lateinisch: »Porrò in hac authorum classe, atque magna ingeniorum turba, multo maxime, nisi affectu fallar, eminent ingenio, cura ac industria Iodocus à Prato.« Glareanus: *Dodekachordon*, S. 362.

120 Zit. nach Bohn: *Dodekachordon*, S. 402. Lateinisch: »Sed admirabilius longe est Petri Platensis Exemplum, quod aemulatione haud dubie Iusquini eadem proportione, caeterum quatuor diversis signis praescrispsit.« Glareanus: *Dodekachordon*, S. 444. Gleichwohl beurteilte Glarean Josquin mitunter auch kritisch. Vgl. hierzu Katelijne Schiltz: »Magis est ingenij ostentatio quam auditum reficiens adeo iucunditas«; Glareans Umgang mit Rätselfkanons«, in: *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?*

Die genannten Beispiele belegen, dass auch Glarean, wenngleich er keine Theorie zur musikalischen *imitatio* ausbreitet, sich einer *imitatio*-Konzeption bewusst gewesen ist und ähnlich wie Tinctoris eine Komponistenhierarchie entwickelt, an deren Spitze Josquin steht.

Ähnliches ist in Gioseffo Zarlinos *Le Istitutioni Harmoniche* aus dem Jahre 1558 zu beobachten. Das 26. Kapitel des 3. Buches beginnt mit einem Vergleich zwischen der Herangehensweise eines Dichters und derjenigen eines Musikers. Der Dichter erhalte sein Thema aus der Geschichte oder aus Fabeln. Dabei sei es einerlei, ob er sie selbst erfinde oder ob sie von anderen [Autoren] ausgeliehen seien («hà nel suo Poema per soggetto la Historia, overo la Favola, la quale, o sia stata ritrovata da lui, overo se l'habbia pigliata da altrui»).¹²¹ Unmittelbar darauf parallelisiert er diese Beobachtung mit musikalischen Vorgängen: Die Basis einer jeden Komposition sei das *soggetto*, über welches der Komponist mit Erfindungsgeist die anderen Stimmen setzt («che il Soggetto di ogni compositione musicale si chiama quella parte, sopra laquale il Compositore cava la inventione di far le altre parti della cantilena»). Das *soggetto*, in Form eines Tenors, eines Cantus firmus oder als Teil einer polyphonen Komposition, kann dabei eigens erfunden oder auch einer anderen Komposition entlehnt sein («prima può essere inventione propria, cioè, che il Compositore l'haverà ritrovato col suo ingegno; dipoi può essere, che l'habbia pigliato dalle altrui compositioni»). Entscheidend dabei sei, dass das entlehnte *soggetto* für das eigene Stück eingerichtet und mit verschiedenen Stimmen und Modulationen ausgeschmückt werde («accommodandolo alla sua cantilena, et adornandolo con varie parti, et varie modulationi»).

In Kapitel 66 des 3. Buches wird Zarlino konkreter und stellt im Hinblick auf das Komponieren von Parodiemessen heraus:

»Wenn wir also irgendeine Messe komponieren wollen, müssen wir zunächst ein *soggetto* finden, sei es ein Cantus firmus, oder irgendeine Motette, wie sie im Gebrauch ist; oder etwas Ähnliches. Dann müssen wir danach trachten, es in unterschiedlichen

(= Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 2005, 5), hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel u. a. 2006, S. 213–233.

121 Zarlino: *Le Istitutioni Harmoniche*, S. 172. Der vollständige Abschnitt lautet: »Incominciando adunque dalla Prima dico, che il Soggetto di ogni compositione musicale si chiama quella parte, sopra laquale il Compositore cava la inventione di far le altre parti della cantilena, siano quante si vogliono. Et tal Soggetto può essere in molti modi: prima può essere inventione propria, cioè, che il Compositore l'haverà ritrovato col suo ingegno; dipoi può essere, che l'habbia pigliato dalle altrui compositioni, accommodandolo alla sua cantilena, et adornandolo con varie parti, et varie modulationi, come più gli aggrada, secondo la grandezza del suo ingegno. Et tal Soggetto si può ritrovare di più sorte: perciocche può essere un Tenore, overo altra parte di qualunque cantilena di Canto fermo, overo di Canto figurato; overo potranno esser due, o più parti, che l'una seguiti l'altra in Fuga, o Consequenza, overo a qualunque altro modo: essendo che li varij modi di tali Soggetti sono infiniti.«

Arten anzupassen; indem wir neue Erfindungen schaffen, und schöne Fantasien; indem wir die Alten nachahmen, nehmen wir das Beispiel dieser Messe von Pierre Moulu, der sie in dieser Weise komponiert hat, die man mit Pausen singen kann, und auch ohne, und es klingt sehr gut.«¹²²

Diesen beiden Abschnitten des 3. Buches ist zu entnehmen, dass die theoretische Reflexion über das *Procedere*, wie man Fremdvorlagen in eine neue Komposition eingliedert, vor dem Hintergrund eines musikalischen *imitatio*-Verständnisses stattfindet, wenngleich es nicht explizit ausgedrückt wird. Im Rahmen seiner Beschreibung der venezianischen Mehrhörigkeit und Kompositionen des von Zarlino favorisierten Adrian Willaert lässt sich eine solche *imitatio*-Konzeption ebenfalls herauslesen: »Diese gesehenen und untersuchten Kompositionen werden allen von großem Nutzen sein, die sich daran erfreuen werden, in dieser Art zu komponieren.«¹²³

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird innerhalb weiterer Theoretikertraktate die Parodiepraxis reflektiert und mitunter minutiös beschrieben bzw. vorgeschrieben. Während sie Nicola Vicentino in seiner 1555 publizierten *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* lediglich erwähnt (»alcuni comporranno una Messa sopra un Madrigale, & sopra una Canzone Franzese, o sopra la battaglia«),¹²⁴ diskutieren Pietro Pontio (*Ragionamento* 1588, *Dialogo* 1595) und vor allem Pietro Cerone (*El Melopeo y maestro* 1613) das (aus ihrer Sicht maßgebliche) Parodieverfahren ausführlich.¹²⁵

Abschließend sei Joachim Burmeisters Auseinandersetzung mit Konzepten von *imitatio* in seiner Kompositionslehre *Musica poetica* angeführt, die 1606 endgültig fertiggestellt wurde. Im 26. und letzten Kapitel »De imitatione« formuliert Burmeister eine kurze und prägnante Definition musikalischer *imitatio*:

122 Deutsche Übersetzung des Autors. Im Original heißt es: »Quando adunque vorremo comporre alcuna Messa, ritrovaremo prima il Soggetto, sia Canto fermo, o qualche Motetto, come si usa; overamente altro simile; et dipoi cercaremo di accommodarlo a diversi modi; ritrovando nove inventioni, et belle fantasie; imitando gli Antichi, pigliando l'esempio da quella Messa, che fece P.[ierre] Molù, ilquale la compose in tal maniera, che si può cantare con le Pause, et senza, et torna molto bene.« Zarlino: *Le Istitutioni Harmoniche*, S. 267.

123 Deutsche Übersetzung des Autors. Vgl. Zarlino: *Le Istitutioni Harmoniche*, S. 268: »Queste compositioni vedute, et essaminate, saranno di gran giovamento a tutti coloro, che si diletteranno di comporre in tal maniera.«

124 Nicola Vicentino: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (= Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 17), Faksimile-Neudruck der Ausg. Rom 1555, hrsg. von Edward E. Lowinsky, Kassel u. a. 1959, fol. 84^v.

125 Vgl. zur diesbezüglichen Reziprozität der Traktate Pontios und Cerones: Lewis Lockwood: »On ›Parody‹ as Term and Concept in 16th-Century Music«, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan LaRue, New York 1966, S. 560 – 575, hier S. 569 – 575.

»Imitatio ist das Studium und das Bemühen, unsere musikalischen Werke nach dem Beispiel der alten [Meister] zu formen und zu gestalten, nachdem man sie eingehend durch Analysen betrachtet hat.«¹²⁶

Martin Ruhnke konnte überzeugend darlegen, dass Burmeister selbst seine Ausführungen zur *imitatio* dem Traktat *Erotema Musicae practicae* von Lucas Lossius aus dem Jahre 1563 (Nürnberg) entlehnte und damit seiner Definition von *imitatio* gerecht wurde.¹²⁷ Anschließend nennt Burmeister zwei Arten von *imitatio*, nämlich die »imitatio in genere«, mit der die *imitatio* eines bestimmten Stils gemeint ist, und die »imitatio in specie«, unter die er das Imitieren eines bestimmten Modells fasst.¹²⁸ Es folgt eine Liste von 12 Komponisten (Clemens non Papa, Lasso, Ivo de Vento, Utendal, Regnart, Knoefel, Meiland, Scandellus, Pevernage, Lechner, Marenzio und Johannes Dresserus), die als nachahmenswert eingestuft werden. Burmeister betont, dass es wichtig sei zu erkennen, dass jeder der genannten Komponisten in einem bestimmten Kompositionsstil komponiere (*humile, grande, mediocre, mixtum*) und dass dies bei der *imitatio* berücksichtigt werden müsse. Mehr noch: Er empfiehlt dem Schüler eine genaue Reihenfolge der zu imitierenden Komponisten:

»Deshalb muß der Kompositionsschüler die Unterschiede beachten, damit er nicht, wenn er mit dem Nachahmen begonnen hat, in Verwirrung gerät, gleichsam den heiligen Anker beim Bemerkten eines Uhus löst und die Segel den Winden anvertraut, ohne einen sicheren Steuermann für sein Schiff ausgewählt zu haben. Der Schüler soll daher mit der Imitation bei dem Komponisten beginnen, der alle seine Werke im *stylus humilis* geschrieben hat, und dann *per gradus* zu den höheren Genera fortschreiten. Er soll also anfangen bei Meiland, Dreßler oder einem anderen, dann aber seinen Schritt zu Ivo oder ähnlichen Komponisten lenken und bei diesen eine Zeitlang verweilen, um schließlich seinen Weg zu vollenden zu Lasso und den übrigen hin.«¹²⁹

126 Deutsche Übersetzung des Autors. Der lateinische Originaltext ist abgedruckt in: Joachim Burmeister: *Musica poetica* (= Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 10), Faksimile-Neudruck der Ausg. Rostock 1606, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1950, S. 74: »Imitatio est studium et conamen nostra carmina musica ad Artificum exempla, per analysin dextre considerata, effingendi et formandi.«

127 Vgl. Martin Ruhnke: *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600* (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, 5), Kassel u. a. 1955, S. 166 f.

128 Ruhnke vermutet als Vorbild dieser Ausführungen Quintilians Gedanken zur *imitatio* im 10. Buch seiner *Institutio Oratoria*. Vgl. Ruhnke: *Burmeister*, S. 167, Anm. 389.

129 Zit. nach Ruhnke: *Burmeister*, S. 106 f. Lateinisch: »Discrimen futuro Componistae habendum est, ne, cum primum imitari coeperit, confusione commissâ sacram anchoram adversò bubone quasi solvat, ventisque vela, certò navis gubernatore non selectò, committat: sed ab eo, qui Humili stylo exaravit omne quod in lucem emisit, imitationem exordiat, atque ita per gradus ad altiora pergat. A Meilando vel Dressero alteròvè itineris initium fiat, sed gradus moveatur ad Ivonem eivè consimiles, et apud hos aliquantisper Componista tyro commoretur. Dehinc ad Orlandum reliquosque iter absolvat«. Burmeister: *Musica poetica*, S. 75.

Burmeister benennt einen imitationswürdigen und an seine Genera geknüpften Komponistenkanon, durch dessen sukzessive Nachahmung junge Komponisten heranreifen können. Er entwickelt somit – im Gegensatz zu den vorher genannten Autoren – eine Theorie der musikalischen *imitatio* (inklusive einer Definition), wenngleich sie bezüglich der genannten Komponisten als äußerst selektiv zu bezeichnen ist und mit Blick auf die tatsächliche Ausführung der *imitatio* recht vage bleibt. Bemerkenswert ist jedoch, dass er diese Theorie unmittelbar mit der literarischen *imitatio* verknüpft und dadurch letztlich zu legitimieren versucht.

Die dargelegten Ausschnitte aus musiktheoretischen Traktaten von Tinctoris bis Burmeister belegen, dass im 15. und 16. Jahrhundert Konzepte musikalischer *imitatio* im Theoretikertraktaten reflektiert wurden, wenngleich erst im 17. Jahrhundert – vor allem in Kompositionslehren – eine verstärkte Diskussion dieser Konzepte stattfand.¹³⁰

Im 20. Jahrhundert kam das Phänomen musikalischer *imitatio* wieder in den Fokus der Musikforschung, als Lewis Lockwood der Entstehung des Parodiebegriffes im 16. Jahrhundert nachspürte.¹³¹ Seitdem sind zahlreiche Beiträge, vornehmlich aus der anglo-amerikanischen Musikforschung, zu diesem Themenfeld erschienen.¹³² Da die meisten dieser Untersuchungen die Theorie einer musikalischen *imitatio* vor der Folie eines bestimmten Repertoires ausbreiten, existieren dementsprechend viele und mitunter unterschiedliche Definitionen des musikalischen *imitatio*-Begriffes.¹³³ Während in diesen Beiträgen das Vorhandensein musikalischer *imitatio* stets vorausgesetzt wurde, stellt Honey Meconi in einem Aufsatz die provokante Frage: »Does *imitatio* exist?«¹³⁴ Ihre Skepsis hinsichtlich eines *apriori* angenommenen Transfers der literarischen

130 Als prominentes Beispiel sei die (durch seinen Lehrer Heinrich Schütz beeinflusste) Kompositionslehre Christoph Bernhards genannt, in welcher im 43. Kapitel »Von der Imitation« die Rede ist. Vgl. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet und hrsg. von Joseph Müller-Blattau, ³Kassel u. a. 1999, S. 90.

131 Vgl. Lockwood: »On ›Parody‹ as Term«, S. 560–575.

132 Vgl. hierzu die Beiträge von Lockwood: »On ›Parody‹ as Term«; Brown: »Emulation, Competition, and Homage«, S. 1–48; J. Peter Burkholder: »Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century«, in: *JAMS* 38 (1985), S. 470–523; Leeman L. Perkins: »The L'homme armé Masses of Busnoys and Ockeghem: A Comparison«, in: *Journal of Musicology* 3 (1984), S. 363–396; Christopher Reynolds: »The Counterpoint of Allusion in 15th-Century Masses«, in: *JAMS* 45 (1992), S. 228–260.

133 Als paradigmatisch für die theoretische Diskussion um Konzepte der musikalischen *imitatio* seien die im *JAMS* als *Communications* betitelten und aufeinander bezogenen Beiträge von Leemann L. Perkins, J. Peter Burkholder und Reinhard Strohm genannt. Vgl. *JAMS* 40 (1987), S. 130–134, S. 134–139 und S. 576–579.

134 Vgl. Honey Meconi: »Does *imitatio* exist?«, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 152–178.

imitatio auf die musikalische *imitatio* fußt sie auf beobachtete Unterschiede zwischen diesen beiden Bereichen.¹³⁵ Es sei vorweggenommen, dass Meconi nicht die Existenz musikalischer *imitatio* bezweifelt, sondern deren zwangsläufigen Bezug zur literarischen *imitatio* und einem, insbesondere vor dem 16. Jahrhundert, bewussten Umgang mit einer theoretisch reflektierten Konzeption.¹³⁶ Die seit dem Mittelalter überlieferten Zeugnisse musikalischer *imitatio* seien – fernab einer theoretischen Diskussion – durch natürliche Parodietechniken entstanden. Bekanntlich basiere bereits mittelalterliche Polyphonie auf vorgegebenem Material und der Schritt, mehr als eine Melodie zu entlehnen, sei nur ein gradueller. Ferner nennt Meconi kompositorische Neugier und Herausforderung, den natürlichen Wunsch nach Veränderung, das Bedürfnis nach Huldigung und Wettstreit sowie arbeitsökonomische Motive als entscheidende Beweggründe für musikalische *imitatio*.¹³⁷

Es ist zu konstatieren, dass musikalische *imitatio* in Theoretiker-Traktaten des 15. und 16. Jahrhunderts (begrenzt) reflektiert worden ist. Unmittelbare Rückschlüsse von Theoretiker-Aussagen auf die Kompositionspraxis sind aber kaum zulässig, da erstens diesbezügliche intentionale Aussagen von Komponisten fehlen und zweitens – mit Pietschmann gesprochen – »auf musikan-schaulicher Ebene doch eine ganz offenkundige Kluft zwischen Traktatliteratur und musikpraktischer Wirklichkeit [besteht].«¹³⁸ Es lassen sich also keine gesicherten Aussagen darüber treffen, inwieweit musikalische *imitatio* im 16. Jahrhundert als theoretisches Konzept im Bewusstsein der Musikpraxis und der Komponisten gewesen ist. Gleichwohl gibt es genügend kompositorische Beispiele für Werke, die fremdes Material anderer Kompositionen entlehnen und sich in Form eines musikalischen Dialoges aufeinander beziehen. Hier ist das eingangs erwähnte pädagogische Moment musikalischer *imitatio* das zunächst entscheidende, wenn sich junge Komponisten mit vorbildhaften Werken auseinandersetzen und an fremdem Material ihre Fertigkeiten ausbilden. Für bereits gereifte Komponisten war darüber hinaus die Faszination für bestimmte Modelle und der (auch bei Meconi angesprochene) aemulative Aspekt richtungweisend. Dies schuf, bedingt durch die zunehmende Vernetzung Europas ab dem 15. Jahrhundert, ein geschärftes Bewusstsein für Aktualität und Musi-

135 Meconi bezieht sich hier auf fehlende klassische Vorbilder in der Musik, auf das in der Musik zu beobachtende Phänomen der Selbstreferentialität (prominent in Parodiemessen auf eigene Vorlagen) sowie auf die geringere theoretische Reflexion in zeitgenössischen Theoretiker-Traktaten. Vgl. hierzu ebd., S. 158 – 165.

136 Meconi bezweifelt etwa, dass in Maitrisen ausgebildete Chorknaben vor dem 16. Jahrhundert mit der theoretischen Diskussion der literarischen Avantgarde um Konzepte der *imitatio* konfrontiert wurden und diese zur Kenntnis genommen haben. Vgl. ebd., S. 167 – 169.

137 Vgl. ebd., S. 174.

138 Pietschmann: »Repräsentationsformen«, S. 101.

kerpersönlichkeiten und bereitete einen Nährboden, der das Prinzip der musikalischen *imitatio* hat florieren lassen.

Im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand dieser Studie ist das Phänomen musikalischer *imitatio* im 15. und 16. Jahrhundert von enormer Relevanz. Burmeisters Terminologie folgend haben wir es bei Herrschermessen mit einer »*imitatio in specie*« zu tun, dem Imitieren bestehender Kompositionsmodelle und vorbildhafter Werke. Neben historischen und spezifisch kontextuellen Bedingungen ist diese »*imitatio in specie*« als entscheidendes *Movens* für das Entstehen von Herrschermessen zu bezeichnen.

Die Struktur des folgenden Hauptteils der Studie (Kapitel B) richtet sich nach den wichtigsten lokalen Zentren der Herrschermessenproduktion. Diese topologische Organisation ermöglicht das Herausarbeiten der jeweils individuellen Machart der Messen, ohne den Blick auf lokale Traditionen zu versperren. In Kapitel B.I – aufgrund des vorhandenen Messenmaterials das umfangreichste – werden ausgehend vom Josquin'schen Prototypen zunächst alle Herrschermessen Gegenstand sein, die mit dem Este-Hof in Ferrara und anderen italienischen Fürstenhöfen in Verbindung stehen. In den weiteren Kapiteln B.II und B.III stehen Herrschermessen außerhalb Italiens im Fokus, und zwar auf der iberischen Halbinsel und im habsburgisch-deutschsprachigen Herrschaftsgebiet. Knappe Ausführungen über verschollene Herrschermessen beschließen den Hauptteil (Kapitel B.IV).

B Die Messen

I Italien

Herrschermissen für Fürsten und Herzöge aus Italien bilden den Kernbereich des Messenkorpus', sowohl zahlenmäßig als auch hinsichtlich ihrer Bedeutung. Dabei spielt der Este-Hof in Ferrara eine zentrale Rolle, an welchem die Herrschermesse ihren Ausgang nahm, dort über Jahrzehnte hinweg weitertradiert wurde und auf andere italienische und nicht-italienische Herrscherhäuser ausstrahlte. Den Prototyp einer Herrschermesse bildet Josquin Desprez' berühmte *Missa Hercules Dux Ferrariae*.

1 Ferrara

1.1 Der Prototyp: Josquin Desprez' *Missa Hercules Dux Ferrariae*

Josquin Desprez war im Zeitraum von April 1503 bis April 1504 *maestro di cappella* am Hofe Herzog Ercole I. d'Estes (reg. 1471 – 1505) in Ferrara. Josquin war dem Herzog spätestens seit 1501 aus einem Brief seines Botschafters Bartolomeo de Cavalieri aus Lyon bekannt.¹³⁹ 1502 hatte Ercole darüber zu entscheiden, Heinrich Isaac oder Josquin zum neuen Hofkapellmeister zu küren, nachdem dieser Posten seit dem Tode von Johannes Martini im Jahre 1497 vakant geblieben war. Ercoles Agent Gian de Artiganova sprach sich in einem berühmt gewordenen Brief vom 2. September 1502 für Isaac als Kapellmeister aus. Obwohl Josquin der bessere Komponist sei, habe Isaac einen unkomplizierten Charakter und verlange zudem weniger Gehalt.¹⁴⁰ Trotz dieser Empfeh-

139 Vgl. hierzu Osthoff: *Josquin Desprez*, S. 45 und Lewis Lockwood: »Josquin at Ferrara: New Documents and Letters«, in: *Josquin Desprez. Proceedings*, S. 103 – 137, hier S. 110.

140 Vgl. hierzu Osthoff: *Josquin Desprez*, S. 211 f. und den Brief in englischer Übersetzung bei Lockwood: »Josquin at Ferrara«, S. 132 f.

lung entschied sich Ercole I. für Josquin als Kapellmeister, was nicht zuletzt dessen hoher Reputation als Komponist geschuldet war.

1.1.1 Überlieferung und Datierung

Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* erschien erstmals in Ottaviano Petruccis Messendruck *Missarum Josquin Liber secundus* am 30. Juni 1505, fünf Monate nach dem Tode Ercole I. d'Estes. Ihre intensive Verbreitung in über 30 Handschriften und Drucken belegt die Popularität der *Missa Hercules Dux Ferrariae* und zugleich das enorme Renommee ihres Komponisten. Für die Rezeption der Messe sind zwei Alamire-Manuskripte aus Brüssel und Jena von besonderer Bedeutung, die Josquins Komposition als Herrschermesse für Phillip den Schönen und für Friedrich den Weisen überliefern; diese Umwidmungen werden an anderer Stelle genauer betrachtet.¹⁴¹ Neben vereinzelten Erwähnungen durch Musiktheoretiker wie Heinrich Glarean und Gioseffo Zarlino im 16. Jahrhundert sowie dem Musikhistoriographen August Wilhelm Ambros im 19. Jahrhundert hat eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Messe (und mit den Messen Josquins überhaupt) erst im 20. Jahrhundert in Carl Dahlhaus' Dissertation aus dem Jahre 1952 begonnen, deren Ansatz ein ausschließlich analytischer ist.¹⁴²

Die exakte Datierung der Messe ist bis heute ungeklärt. Der Entstehungsrahmen kann auf die Jahre von ca. 1480 bis spätestens 1505 eingegrenzt werden. Grundsätzlich ist die Josquin-Forschung diesbezüglich in zwei Lager gespalten: In eine Gruppe, welche die Messe als Frühwerk mit Bezug zum Mailänder Hof um Ascanio Sforza datiert, und in eine Gruppe, die das Werk in Josquins Ferrareser Zeit um 1503/1504 entstanden wissen möchte. Helmuth Osthoff plädiert in seiner Josquin-Biographie aufgrund des nur für die Jahre 1501 – 1504 belegten Kontaktes zum Ferrareser Hof für eine späte Datierung, wenngleich er die Messe aus stilistischen Gründen eher zum Frühwerk zählt.¹⁴³ Diesen Aspekt aufgreifend bezeichnet Gustave Reese die Messe wegen ihrer rigiden Cantus-firmus-Technik ebenfalls als Frühwerk.¹⁴⁴ Lewis Lockwood ließ die Frage zunächst offen und

141 Vgl. hierzu die Kapitel B.II.1 und B.III.1.

142 Vgl. Carl Dahlhaus: *Studien zu den Messen Josquins des Pres*, 4 Bde., (maschr.) Göttingen 1952. Die Dissertation wurde 2007 in Auszügen veröffentlicht in: *Carl Dahlhaus. Varia* (= Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften, 10), hrsg. von Hermann Danuser. In Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2007, S. 17–133. Vollständig publiziert wurden die Kapitel II. »Systematischer Überblick« und Kapitel IV. »Zusammenfassung« sowie aus Kapitel III. »Analysen« die Messen über *L'homme armé super voces musicales*, *La sol fa re mi*, *L'homme armé sexti toni*, *De Beata Virgine* und *Allez regres*. Ein Faksimile der vollständigen Dissertation findet sich auf der beiliegenden CD-ROM des Bandes.

143 Vgl. Osthoff: *Josquin Desprez*, S. 177.

144 Vgl. Gustave Reese: *Music in the Renaissance*, Revidierte Ausg., London 1959, S. 236.

räumte eine frühe Entstehung um 1480 am Mailänder Hof ein.¹⁴⁵ Jedoch spricht er sich im Vorwort der *New Josquin Edition* aufgrund stilistischer Affinitäten zu Josquins *Vive le roy* für eine spätere Datierung um 1499–1505 aus.¹⁴⁶ Während auch Jeremy Noble die Messe, hier aber wegen Ähnlichkeiten zu Josquins *Missa Ave maris stella*, eher zum Spätwerk einordnet,¹⁴⁷ bringt Lowinsky den Rom-Aufenthalt Ercoles 1487 bei Kardinal Ascanio Sforza 1487 als Entstehungszeitpunkt der Messe ins Spiel.¹⁴⁸ Eine ebenfalls frühe Datierung schlägt Willem Elders vor: So sei die Hercules-Messe als Geschenk Ascanio Sforzas für Ercole I. d'Este zum Gedenken an Ercoles Ritterschlag am 13. September 1480 entstanden.¹⁴⁹ Ambros verlagert die Komposition der Messe sogar in das Jahr 1473:

»In jenem Jahre [1473] [wurde] Lianora von Arragon, als Braut des Herzogs Ercole, vom Cardinal Riario mit glänzenden Festen empfangen [...], bei denen selbstverständlich in theatralischen Darstellungen und Maskenzügen der mythische Hercules seine Rolle voll schmeichelhafter Beziehungen auf den fürstlichen Bräutigam spielte.«¹⁵⁰

Im Zusammenhang mit einer Edition von Florentius' *Liber musices* haben Bonnie Blackburn und Leofranc Holford-Strevens neue Argumente für eine frühe Datierung publiziert.¹⁵¹ Im *Liber musices* diskutiert Florentius einen Kanon, dessen Noten aus Silben gewonnen wird und somit ein Hinweis auf ein *sogetto cavato* gegeben sei. Da laut Blackburn nur Josquins Kanonkomposition *Vive le roy* und dessen Hercules-Messe für diese Zeit in Frage kommen, spräche das für eine Frühdatierung der Messe, da der Traktat zwischen 1485 und 1492 verfasst wurde. Außerdem gehe aus einem jüngst entdeckten Brief des Ambassadors Buonfrancesco Arlotti an Ercole I. d'Este aus dem Jahre 1486 hervor, dass Ascanio Sforza eine Messe für Ercole als Sendung vorbereite.¹⁵² Analogien zur ebenfalls im *Liber secundus* von Petrucci publizierten *Missa Malheur bat* veranlassen Joshua Rifkin wiederum, die Entstehung der Messe um 1503 zu

145 Vgl. Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara*, S. 207.

146 Vgl. *The New Josquin Edition*, Bd. 11: *Masses based on Solmisation Themes*, hrsg. von James Haar und Lewis Lockwood, Leuven 2002, S. XII.

147 Vgl. Jeremy Noble: Art. »Josquin Desprez«, in: *The New Grove High Renaissance Masters*, New York u. a. 1984, S. 51 f.

148 Vgl. Edward Lowinsky: »Josquin des Prez and Ascanio Sforza«, in: *Il Duomo di Milano: Congresso internazionale, Atti*, hrsg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1969, S. 17–22.

149 Vgl. Willem Elders: »New light on the dating of Josquin's »Hercules Mass«, in: *TVNM* 48 (1998), S. 112–149, hier S. 142.

150 Ambros: *Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 200.

151 Vgl. *Florentius de Faxolis Book on Music* (= The I Tatti Renaissance Library, 43), hrsg. von Bonnie J. Blackburn und Leofranc Holford-Strevens, Harvard 2010.

152 Vgl. ebd., S. XI und S. 284, Anm. 88.

vermuten.¹⁵³ Einen ähnlichen Weg schlägt Christopher Reynolds ein, indem er anhand stilistischer Parallelen die Messe mit Walter Fries *Missa Nobilis et pulchra* in Beziehung setzt und ihre Entstehung ebenfalls auf ca. 1503 datiert.¹⁵⁴ David Fallows schließt sich in seiner Josquin-Biographie den Spätdatierern an.¹⁵⁵ Seine Argumente sind vornehmlich quellenbasiert, stilistische Gründe lässt er nur insofern zu, als er Ähnlichkeiten zu Josquins Motetten *Virgo salutiferi* und *Miserere mei Deus* erkennt, die um 1500 komponiert wurden. Fallows nennt eine bisher kaum beachtete Rechnung vom 9. März 1504, aus welcher hervorgeht, dass Josquin eine zusätzliche Zahlung von 20 Dukaten zu seinen monatlichen 17 Dukaten erhalten hat. Daraus schließt Fallows, dass Josquin von Alfonso I. d'Este veranlasst worden sein könnte, die Hercules-Messe für dessen Vater zu komponieren. Am 5. August desselben Jahres vermerkte Alfonso in einem Rechnungsbuch: »per haver notado una mese che feze Juschi[no] cantore.«¹⁵⁶ Fallows hält es für möglich, dass Josquin seine Hercules-Messe im Auftrag Alfonso I. in den ersten Monaten des Jahres 1504 komponiert haben könnte. Fallows' These bleibt, wie er selbst einräumt, spekulativ, da die Einmalzahlung an Josquin auch aus einem anderen Grund erfolgt sein könnte und die im Rechnungsbuch genannte Messe nicht zwangsläufig mit Josquins Hercules-Messe übereinstimmen muss.

Festzuhalten ist, dass keine Handschriften oder eindeutigen Quellenfunde vor dem Erstdruck Petruccis im Jahre 1505 existieren, die Josquins Hercules-Messe exakt datierbar machen. Eine Präzisierung der Messendatierung bleibt weiterhin ein Desiderat.

1.1.2 Die musikalische Faktur

Die folgenden Ausführungen zur musikalischen Gestalt der Hercules-Messe sollen als Basis für die vergleichende Betrachtung mit allen weiteren *soggetto cavato*-Messen dienen.¹⁵⁷ Wie bereits im einleitenden Teil dieser Studie erwähnt

153 Vgl. Joshua Rifkin: »Masses and Evidence: Petrucci's Josquin«, Paper read at the symposium on the music of Josquin des Prez, Duke University, 19–20 February 1999, S. 20–22.

154 Vgl. Christopher Reynolds: »Interpreting and Dating Josquin's *Missa Hercules dux ferrariae*«, in: *Early Musical Borrowing*, hrsg. von Honey Meconi, New York u. a. 2004, S. 91–110, hier S. 105.

155 Vgl. David Fallows: *Josquin* (= Collection »Épitome musical«), Turnhout, S. 261 f.

156 Zitiert nach ebd., S. 262.

157 Es gibt zahlreiche analytische Betrachtungen der Messe. Äußerst detailreich ist die Analyse von Dahlhaus: *Messen Josquins*, Bd. 2, S. 205–222. Knappere Zusammenfassungen finden sich bei Osthoff: *Josquin Desprez*, Bd. 1, S. 177–181; Reese: *Music in the Renaissance*, S. 236 f.; Edgar H. Sparks: *Cantus firmus in Mass and Motet, 1420–1520*, New York 1975, S. 331–336; Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara*, S. 241–249; Bonnie J. Blackburn: »Masses on Popular Songs and on Syllables«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 82–87; die aktuellste Betrachtung stammt von Fallows: *Josquin*, S. 256–262.

bildet ein von Gioseffo Zarlino als »soggetto cavato (dalle vocali di queste parole)«¹⁵⁸ bezeichnetes, aus den Vokalen des Herrschernamens und Herrschertitels zu Solmisationssilben umgedeutetes Thema das Grundgerüst des Tonsatzes.¹⁵⁹ Wenngleich Josquin auf der musiktheoretischen Grundlage der von Guido von Arezzo entwickelten Methode der Solmisation aufbaut, besteht das innovative Moment darin, die Solmisationssilben mit (dem Titel) einer realen Person zu verknüpfen und daraus den Cantus firmus zu konstruieren (vgl. Abbildung 1).¹⁶⁰

158 Dort heißt es: »& il Tenore della Messa Hercules Dux Ferrariae, cavato dalle vocali di queste parole.« Vgl. Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche*, Buch 3, Kapitel 66, S. 267. Wolfgang Fuhrmann behandelt ein kurioses Beispiel einer soggetto cavato-Motette aus dem süddeutsch-österreichischen Raum. Konkret geht es um die im sogenannten Leopold-Codex aus der Bayerischen Staatsbibliothek München (Cod. Mus. ms. 3154) anonym überlieferte und Matthäus Lang gewidmete Motette »Ave mundi spes Maria«. Der zweite Cantus firmus dieser kanonisch konzipierten Motette ist mit folgendem Widmungstext unterlegt: »Matheo gurcensi episcopo dedicatum«. Nachdem der Versuch, den Widmungstext aus den Vokalen der Tonsilben abzuleiten gescheitert ist, kommt Fuhrmann auf die Idee, nicht nur die Vokale, sondern auch die Konsonanten mit einzubeziehen. Die Auflösung des Cantus firmus als »soggetto cavato dalle vocali e degli consonanti« lässt sich auf diese Weise hervorragend an den Widmungstext rückkoppeln. Der Widmungsträger Matthäus Lang, Bischof von Gurk (Kärnten), erscheint dergestalt im Werk selbst fixiert. Vgl. Genaueres bei Wolfgang Fuhrmann: »Ave mundi spes Maria« – Symbolik, Konstruktion und Ausdruck in einer Dedikationsmotette des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500* (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, 8), hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel u. a. 2010, S. 89 – 127, hier S. 90 – 96.

159 Vgl. hierzu Lewis Lockwood: Art. »Soggetto cavato«, in: *NGroveD*, Bd. 20, S. 620. Das soggetto cavato-Prinzip verwendete Josquin in weiteren eigenen Werken (z. B. *Vive le roy* und *Illibata Dei virgo nutrix*). Vgl. hierzu Fallows: *Josquin*, S. 48 – 55 und S. 231 – 233 sowie Pietschmann: »Repräsentationsformen«, S. 107 f. Im 16. Jahrhundert wurde das Prinzip von zahlreichen Komponisten aufgegriffen, sowohl für Messvertonungen, die im weiteren Verlauf der Studie behandelt werden, als auch für Motetten. Lediglich summarisch seien im Folgenden einige solcher soggetto cavato-Motetten genannt: Johannes de Cleves Motetten *Forti qui celebres manu gubernas* für Kaiser Ferdinand I. sowie *Carole, sceptrigeri partis* für Erzherzog Karl von Österreich. Ebenfalls zu Ehren Kaiser Ferdinands I. komponierte Jacobus Vaet die Motette *Stat felix domus Austriae*. Adrian Willaert widmete Francesco II. Maria von Mailand die Motette *Victor io salve* mit dem Cantus firmus »Salve Sfortiarum maxime dux et imperator«, während Pieter Maessens Motette *Discessu dat* mit dem soggetto cavato »Maximilianus Archidux Austriae« auf Kaiser Maximilian II. Bezug nimmt. Vgl. Weiterführendes bei Willem Elders: *Studien zur Symbolik in der Musik der Alten Niederländer* (= Utrechtse Bijdgarden tot de Muziekwetenschap, 4), Bilthoven 1968, hier S. 78 – 83; vgl. Ders.: *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance* (= Symbola et Emblemata Studies in Renaissance and Baroque Symbolism, 5), Leiden u. a. 1994, hier S. 78 – 84.

160 Fraglich ist, ob das soggetto cavato – wie es Reinhard Strohm in Analogie zum *thema regium* von Friedrich dem Großen für Johann Sebastian Bachs *Musikalisches Opfer* vermutet – nicht etwa von Josquin, sondern aus der Feder von Ercole I. d'Este stammt. Vgl. Reinhard Strohm: *The Rise of European Music, 1380–1500*, First paperback edition, Cambridge 2005, S. 612.

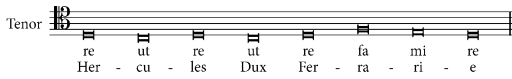


Abbildung 1: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto cavato

Das im dorischen Modus stehende soggetto cavato umfasst das Hexachordum naturale (c-f) und (durch Transposition) das Hexachordum durum. Osthoff bezeichnet es als ein »melodisch äußerst unprofiliertes Gebilde – im Grunde nicht mehr als eine floskelhafte Umspielung des Tones D.«¹⁶¹ Lockwood weist dagegen auf interessante Intervallverhältnisse des soggetto hin. Dadurch dass es auf der Finalis d beginnt und endet, besitze es eine symmetrische Binneneinheit. Außerdem schließe das soggetto in Form eines stufenweisen Abwärtsganges, der sich hervorragend für Kadenzschlüsse in Gegenbewegung eigne.¹⁶² Aus dieser satztechnisch-kontrapunktischen Perspektive ist dem soggetto sehr wohl ein Profil zuzusprechen, zumal durch die markanten Wechselnoten und der durch Terzsprung eingeleiteten Schlusswendung das Memorierbarkeits- und Wiedererkennungspotential des soggetto gesichert wird. Die strukturelle Einbindung des soggetto ist ebenso bemerkenswert.

Tabelle 2: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Struktur-Tabelle

	Mensur	Stimmen	Tenor-Verlauf	Besonderheiten
Kyrie I	o	4	8 M. Pause + d	zu Beginn d ^c im Cantus
Christe	ç	4	8 M. Pause + a	
Kyrie II	o	4	8 M. Pause + d ^c	
Et in terra	ç	4	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	
Qui tollis	ç	4	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	
Patrem	o	4	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	
Et incarnatus	ç	4	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	
Et in spiritum	ç	4	[d ^c] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, d, a, d ^c	im Krebsgang, am Ende zu Semibreven diminuiert

161 Osthoff: *Josquin Desprez*, S. 178.162 Vgl. Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara*, S. 243–245.

(Fortsetzung)

	Mensur	Stimmen	Tenor-Verlauf	Besonderheiten
Sanctus	o	4	8 M. Pause + d	zu Beginn d' im Altus
Pleni	ç	2	kein soggetto	
Osanna	ç	4	4 M. Pause + d, 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + d', d, a, d'	zu <i>Semibreven</i> und Minimen diminuiert
Benedictus	ç	2	d	Tenor-Bicinium mit Altus
Qui venit	ç	2	a	Tenor-Bicinium mit Bassus
In nomine	ç	2	d'	Tenor-Bicinium mit Cantus
Agnus I	ç	4	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	im Krebsgang
Agnus II	ç	3	kein soggetto	
Agnus III	ç	6	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	Cantus: d' + 8 M. Pause, a'

Diese Strukturtafel ist folgendermaßen aufgebaut: Die erste Spalte zeigt die fünf Ordinariumsteile mit ihren Binnenabschnitten an, die zweite Spalte die Mensurenwahl der Sätze, die dritte Spalte die Stimmendisposition. Die vierte Spalte führt den strukturellen Verlauf des soggetto in seiner Hauptstimme (Tenor) aus. In der fünften Spalte werden strukturelle Besonderheiten genannt. Dieser Aufbau gilt grundsätzlich für alle folgenden Tabellen dieser Studie. Abkürzungen: M. = Mensur(en), Buchstabe = soggetto-Einsatz auf x, *Kursiv* = *Semibreven*, **Fett** = **Minimen**, [x] = soggetto im Krebsgang.

Aus Tabelle 2 wird ersichtlich, dass die Messensätze vorwiegend in der Mensur allabreve und bis auf gebräuchliche Stimmenreduktionen (Pleni, Benedictus und Agnus Dei II) in der zeittypischen vierstimmigen Anlage konzipiert sind. Der Cantus firmus durchläuft zumeist in Pfundnoten sämtliche Sätze des Messenzyklus¹⁶³, und dies in einer ungewöhnlich starren und schematischen Art und Weise. Laut Osthoff sei bei keiner anderen Messe Josquins die musikalische Gesamtstruktur derart vom Cantus firmus bestimmt: »Das Ganze wirkt wie eine auf dem Reißbrett entworfene Anlage und läßt an architektonische Prinzipien der italienischen Renaissance denken.«¹⁶³ Sparks spricht in diesem Zusammenhang von einem »extreme rationalism.«¹⁶⁴ Josquins vergleichsweise variable Behandlung des ebenfalls aus Solmisationssilben geschaffenen soggetto in seiner *Missa Lasolfaremi* ist Beleg für die bewusst gewählte rigide soggetto-Struktur in der Hercules-Messe.¹⁶⁵ Das soggetto, das fast ausschließlich vom

163 Osthoff: *Josquin Desprez*, S. 179.

164 Sparks: *Cantus firmus*, S. 331.

165 Ambros bedachte die Struktur der Messe mit einer Metapher aus der Pflanzenwelt: »*Hercules dux Ferrariae* [...] die sonderbarste Messe Josquins, mit ihren symmetrischen, scharf

Tenor deklamiert wird, ertönt auf den Stufen d, a, d' und folgt einem klaren Formplan (vgl. Tabelle 2).¹⁶⁶ Der Tenor schweigt im Kyrie zunächst acht Mensuren lang, bevor das ebenfalls achtmensurige *soggetto* auf d einsetzt. Im Christe folgt das *soggetto* auf a, im Kyrie II auf d'. Im Gloria und Credo wiederholt sich das besagte Verlaufsmuster. Allerdings kehrt Josquin am Ende des Credo das Schema um, indem er mit den *soggetto*-Einsätzen beginnt und diese absteigend von d' nach d erklingen lässt. Auch das *soggetto* selbst ist davon betroffen, da es nun krebsgängig und zudem diminuiert in Form von Semibreven verläuft, so dass der Charakter dieser Passage laut Dahlhaus einer »stretta-ähnliche[n] Coda« gleicht.¹⁶⁷ Das *soggetto* beginnt auch im Sanctus schematisch, wohingegen das zweistimmige Pleni ohne *soggetto* gesetzt ist. Im Osanna pausiert es lediglich 4 Mensuren und tritt zum Ende hin in Semibreven und Miniminen auf. Die Konzeption des Benedictus ist außergewöhnlich: Es gliedert sich in drei – auch textlich sinnvoll gegliederte – zweistimmige Bicinien einer Stimme (Altus, Bassus, Superius) mit dem Tenor; jedes Bicinium umfasst demnach 8 Mensuren, das *soggetto* tritt jeweils einmal vollständig auf. Das Agnus Dei I beginnt erneut mit einem krebsgängigen *soggetto* und in der konsequent umgekehrten schematischen Abfolge von *soggetto* und Pausen. Das zweite Agnus Dei ist – auch hier der Gattungstradition folgend – geringstimmig gesetzt und als dreistimmiger Kanon ohne *soggetto*-Beteiligung entworfen. Im sechsstimmigen Agnus Dei III verläuft das *soggetto* wieder dem Schema der ersten Messenhälfte gemäß – gewissermaßen als rahmensetzende Bestätigung der rigiden Verlaufsstruktur.

Dem Verhältnis des Tenors zu den übrigen Stimmen – fortan als Gegenstimmen bezeichnet – kommt eine wichtige Bedeutung zu. Das vollständige *soggetto* ertönt insgesamt viermal in anderen Stimmen als dem Tenor: zu Be-

ausgeprägten Motiven erinnert sie fast an gewisse exotische Pflanzen, deren seltsam starre Regelmässigkeit, deren plastisch scharf ausgeprägte Einzelformen man nicht ohne Verwunderung ansehen kann – aber wie solche wohl mitten aus ihren fleischigen Blättern und abwehrenden Stacheln heraus gleich einer Flamme eine prachtvolle Kelchblüte treiben, so tritt uns hier ein herrliches »Et incarnatus« (und »Crucifixus«) entgegen, gewaltig, mysteriös, schauerlich, nicht choralartig (wie sonst bei Josquin öfter), sondern es wandeln die Stimmen wie in scheuer Ehrfurcht eine hinter der anderen her.« Ambros: *Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 214 f. Vgl. Fuhrmanns ähnlich gearteter Vergleich (hier aber aus der Tierwelt) im Hinblick auf das Osanna II aus Johannes Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae* in Kapitel B.I.1.2.7, S. 144.

166 Eine Vorbildfunktion könnte Busnoys' um 1465 entstandener Motette *In hydraulis* zukommen, deren Cantus firmus in einer ähnlich schematischen Abfolge angelegt ist. Vgl. Sparks: *Cantus firmus*, S. 333 und David Howlett: »Busnois' motet *In hydraulis*: an exercise in textual reconstruction and analysis«, in: *Plainsong and Medieval Music* 4 (1995), S. 185 – 191. Vgl. ferner Cistle Collins Judd: »Josquin des Prez: *Salve regina* (à 5)«, in: *Music before 1600* (= *Models of Musical Analysis*), hrsg. von Mark Everist, Oxford 1992, S. 114 – 153, hier S. 126, S. 133 und S. 136, die strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Josquins Hercules-Messe und seiner Motette *Salve regina* feststellt.

167 Dahlhaus: *Messen Josquins*, S. 216.

ginn des Kyrie im Superius, zu Beginn des Sanctus im Altus sowie zweifach im Superius des Schlusssatzes. Dabei ist auffällig, dass bei jedem Auftritt des soggetto der Tenor schweigt – ein synchrones Auftreten des soggetto in zwei verschiedenen Stimmen kommt somit nicht vor. Partielles soggetto-Material erscheint in den Gegenstimmen selten, vor allem im Vergleich mit Josquins *Missa Lasolfaremi*, in welcher der Cantus firmus in rhythmischen Varianten den Gegenstimmensatz prägt. In der Hercules-Messe sticht diesbezüglich das Gloria heraus: Ab »Et in terra pax« erklingt eine Solmisation des Wortes »Ferrariae« im Superius und sodann (um eine Quinte transponiert) im Altus. Die exponierte Stellung dieser Solmisation lässt semantische Deutungen zu, etwa als »Symbolisierung des Frieden herbeisehnenden Herzogtums Ferrara«. ¹⁶⁸

Weniger exponiert – nämlich als rhythmisierte Paraphrase – wird das soggetto im Bassus (und später im Altus) des Gloria-Abschnittes auf »Qui tollis« sichtbar. Hier »agiert [der c.f.] im Verborgenen«, ¹⁶⁹ er wird von Josquin verschleiert und nicht (wie im Tenor) plakativ ausgebreitet (vgl. die Markierungen in Abbildung 2).

Abbildung 2: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Gloria, M. 50 – 54

Im Gloria kann auf »Gratias agimus tibi« im Bicinium von Superius und Bassus ein soggetto-Kopfmotiv bestehend aus den Noten re-ut-re ausgemacht werden (vgl. die Markierungen in Abbildung 3, M. 19 – 20).

Abbildung 3: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Gloria, M. 16 – 20

¹⁶⁸ Wiesefeldt: »Cantus versus planus«, S. 385.

¹⁶⁹ Ebd.

Dieses fortan als »Hercules«-Motiv bezeichnetes Gebilde wird von Mensur 21 bis 33 mehrfach wiederholt.¹⁷⁰ Auch im Credo ertönt dieses Motiv (wenngleich transponiert) auf »consubstantialem patri« in den Oberstimmen (vgl. die Markierungen in Abbildung 4).

34
Superius
- tum, con - substan - ti - a - lem pa - tri, per quem o - mni - a
Altus
nitum non fa - ctum, con - substan - ti - a - lem pa - tri, per quem o - mni
Tenor
Bassus

Abbildung 4: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 34 – 37

Im Bassus des Osanna dominiert das (meist transponierte) »Hercules«-Motiv und nimmt am Ende ostinate Formen an (vgl. Abbildung 5).

82
Bassus
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel

Abbildung 5: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna, Bassus, M. 82 – 85

Trotz der genannten motivischen Ausgriffe des *soggetto* auf die Gegenstimmen sind sie als Ausnahmeerscheinungen zu bezeichnen. Gar von einer motivischen Durchdringung der Gegenstimmen zu reden, wäre mehr als verfehlt, wie auch Lockwood bemerkt: »The whole concept of ›permeation‹ is alien to the conception of this work.«¹⁷¹

Um mit Blick auf die später zu behandelnden *soggetto cavato*-Messen motivische Reminiszenzen zur Josquin'schen Hercules-Messe ausmachen zu können, sollen zum Abschluss dieser Werkbeschreibung charakteristische Motive der Messe näher beleuchtet werden. Das Kyrie besteht aus kleingliedrigen Motiven, denen Dahlhaus griechische Buchstaben (α , β und γ) zuteilte.¹⁷² Diese Motive werden in zahlreichen Varianten im Kyrie I vorgestellt und differenzieren sich in den beiden anderen Teilen des Satzes weiter aus. Im *Christe* ist vor allem das Motiv γ (und dessen Varianten) vorherrschend (vgl. Abbildung 6), im zweiten Kyrie werden die Motive α und β in Form einer Sequenzkette ausgeführt.

17
Bassus
Chri - ste e - le - i - son,

Abbildung 6: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Christe, Bassus, M. 17 – 20

170 Vgl. hierzu Dahlhaus: *Messen Josquins*, S. 211.

171 Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara*, S. 246.

172 Vgl. Dahlhaus: *Messen Josquins*, S. 209 f.

Damit einher geht ein in Terzen absteigendes und ebenfalls in Sequenzen geführtes Motiv im Superius und Bassus, das Dahlhaus als »Terzportamento-Figur« bezeichnet hat (vgl. Abbildung 7).¹⁷³



Abbildung 7: Josquin Desprez, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Kyrie II, Superius, M. 36–39

Die textreichen Sätze sind weniger von kleingliedrigen Motiven als von größeren und strukturierenden Zäsuren geprägt. So alternieren häufig vollstimmige Passagen mit geringstimmigen Passagen, nicht selten in Form von Bicinien. Im Gloria wird nur an zwei Stellen motivisches Material aus dem Kyrie aufgegriffen: Innerhalb der Mensuren 66–67 wird im Superius, Altus und Bassus die »Terzportamento-Figur« aus dem Kyrie II (vgl. Abbildung 7) und in Mensur 78 f. das Motiv γ aus dem *Christe* aufgegriffen (vgl. Abbildung 6). Ansonsten fehlt jeglicher Bezug zum Kyrie; die Gegenstimmen erklingen – abgesehen von den oben genannten *soggetto*-Paraphrasen – mit neuen Motiven.

Das Credo ist ähnlich gearbeitet, die Stimmen sind jedoch noch häufiger als im Gloria in Bicinien angeordnet. Das Sanctus knüpft an das Kyrie an, da der erste Abschnitt ähnlich symmetrisch gestaltet ist. Darüber hinaus erscheint eine Variante des Motivs α aus dem Kyrie, während der Bassus eigentümlich in einem Ostinato verharrt. Streng-imitative Canones und aufwärtsstrebende Motiven prägen das *Osanna*, der Schluss erinnert unweigerlich an das Credo-Ende, da hier mit dem in Minimen verlaufenden *soggetto* auf eine beschleunigte Schlusswirkung abgezielt wird.

Kennzeichnend für das erste *Agnus Dei* ist ein aus zahlreichen Halbtönen bestehendes Motiv, das an das Hauptmotiv aus Josquins Motette *Miserere mei Deus* erinnert, zumal es (hier wie dort) mehrfach wiederholt wird. Das *soggetto*-freie *Agnus Dei* II ist als kanonisches Trio und wie im Kyrie und im Sanctus mit kleingliedrigen Motiven konzipiert. Schließlich bildet das doppelchörige *Agnus Dei* III den Gipfelpunkt der Messe: Zwei dreistimmige Chöre alternieren zunächst mit nahezu gleichem Material, um in einem vollstimmigen Satz die Messe auszuklingen. Hier werden keine Motive aus den vorangehenden Messensätzen verwendet, sondern neues melodisches Material, wovon ein abwärts-sequenziertes Motiv herauszustellen ist (vgl. Abbildung 8).

173 Ebd., S. 210.

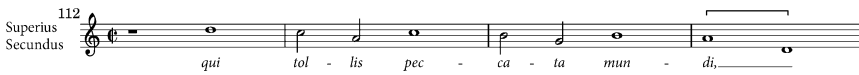


Abbildung 8: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Agnus III, Superius II, M. 112 – 115

1.1.3 Das sakralisierte Amtsverständnis von Ercole I. d'Este

Auch wenn die genauen Entstehungshintergründe der Hercules-Messe ungeklärt sind, scheint ein genauerer Blick auf den Ferrareser Hof um 1500 vielversprechend zu sein. Mit Bezug auf Josquins Hercules-Messe hebt Klaus Pietschmann darauf ab, dass Josquin »seine Kunst auch dem Bedürfnis nach herrschaftlicher Repräsentanz im Gottesdienst in zuspitzender Fortführung älterer Traditionen anzupassen vermochte.«¹⁷⁴ Hier ist freilich das Repräsentationsbedürfnis von Ercole I. d'Este gemeint, das mit einem ausgeprägten Frömmigkeitsbewusstsein und einem sakralisierten Amtsverständnis auf mehreren Ebenen einherging. Darüber legt die schon zu Lebzeiten Ercoles verfasste Eloge *De Triumphis Religionis* des Bologneser Humanisten Giovanni Sabadino degli Arienti (um 1445 – 1510) beredtes Zeugnis ab.¹⁷⁵ Als erste Ebene ist der Bereich der Wohltätigkeit zu nennen.¹⁷⁶ Seit Mitte der 1480er Jahre, vor allem nach dem Venezianischen Krieg von 1482 bis 1484, spendete Ercole täglich vor der Morgenmesse Brot, Wein und Geld für verarmte und kranke Menschen.¹⁷⁷ Außerdem veranstaltete er seit Beginn seiner Amtszeit regelmäßig am Gründonnerstag (zum Teil eigenhändige) Fußwaschungen für Arme.¹⁷⁸ Als weitere Ausdrucksform seiner Wohltätigkeit ist die sogenannte *ventura* zu nennen, die vorsah, dass Ercole im Bettlergewand an Epiphantias mit seinen Gefolgsleuten Geld und Essen sammelte. Überdies gab er üppige und kostspielige Osterbankette für die Armen der Stadt. All diese Formen institutionalisierter Wohltätigkeit liegen wohl nicht ausschließlich in der Sache selbst begründet, sondern sind auch als Form der würdevollen, demütigen und nicht zuletzt machtergrößernden Selbstinszenierung zu verstehen. In diesen Aktionen ist die Vermischung von religiösen und weltlichen Elementen besonders augenscheinlich. Ercole wusste aus seiner öf-

174 Pietschmann: »Repräsentationsformen«, S. 109.

175 Vgl. hierzu vor allem die kommentierte Edition von Werner Gundersheimer: *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The »De Triumphis Religionis« of Giovanni Sabadino degli Arienti* (= *Travaux d'humanisme et Renaissance*, 127), Genf 1972. Vgl. Ders.: *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton Univ. 1973, hier besonders das Kapitel »Hercules Dux Ferrariae«, S. 173 – 228.

176 Die folgenden Ausführungen basieren auf Gundersheimer: *Renaissance Despotism* und auf Thomas Tuhoy: *Herculean Ferrara: Ercole d'Este (1471 – 1505) and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge 1996, S. 164 – 185.

177 Vgl. Gundersheimer: *Renaissance Despotism*, S. 186 und Tuhoy: *Herculean Ferrara*, S. 166.

178 Diesen Brauch hatte Ercole laut Lockwood am aragonesischen Hof kennengelernt und übernommen. Vgl. Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara*, S. 122.

fentlich zur Schau gestellten Frömmigkeit Vorteile zu ziehen.¹⁷⁹ Neben der Etablierung religiöser Bruderschaften, beispielhaft sei die *Scuola di San Marino* zur Hilfe von Armen und Kranken genannt, gründete Ercole wie auch seine Vorgänger Borso d'Este und Niccolo III. d'Este neue Orden (oder ersetzte alte durch neue Orden), um seine Machtposition innerhalb der klerikalen Ordnung in Ferrara zu festigen.¹⁸⁰

Ercoles Frömmigkeitsempfinden, das insbesondere durch die Ehe mit seiner gläubigen Frau Eleonora von Aragon beeinflusst worden ist, nahm nach ihrem Tod im Jahre 1493 erkennbar zu.¹⁸¹ Er wurde empfänglich für religiöse Mystiker wie den Prediger Girolamo Savonarola, mit dem er seit etwa 1491 in regem Austausch stand und der einen erheblichen Einfluss auf Ercole im Hinblick auf die Erweiterung religiöser Infrastrukturen nahm. Ercole ließ mit Hilfe seines Hofarchitekten Biagio Rossetti,¹⁸² der auch für die Erweiterung und Befestigung von Ferrara, der sogenannten *Addizione Erculea* zuständig gewesen ist, zahlreiche Kirchen und Klöster erbauen und umgestalten.¹⁸³ Neben Savonarola, der wegen Ketzerei verhaftet und 1498 exekutiert wurde, spielte eine weitere spirituelle Figur eine bedeutende Rolle am Este-Hof. 1499 ließ Ercole die stigmatisierte Dominikaner-Nonne Lucia da Narni trotz der Intervention aus Rom und des Dominikanerordens von Viterbo nach Ferrara schmuggeln und gründete eigens für sie einen Konvent, der 1501 fertiggestellt wurde.¹⁸⁴ Diese spirituellen Vorbilder bedingten Ercoles Interesse für theologische Diskurse. Er äußerte sich selbst zu religiösen Themen in Form einer Einleitung zu einem Buch von besagter Schwester Lucia da Narni mit dem Titel *Spiritualium personarum femineae sexus facta admiratione digna*, das 1501 in Nürnberg gedruckt wurde. Ferner sind zwei Briefe Ercoles nach Mantua aus dem Jahre 1496 erhalten, in denen er

179 Vgl. Tuhoy: *Herculean Ferrara*, S. 168. Ähnliche Gedanken formuliert auch Klaus Pietschmann in seinem Beitrag »Muße oder Distinktion? – Zum Bedeutungsspektrum höfischer Musizierpraxis in Italien um 1500«, in: *What makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century* (= Schriftenreihe der FRIAS School of History, 2), hrsg. von Jörg Leonhard und Christian Wieland, Göttingen 2011, S. 227–238, hier S. 234–237.

180 Vgl. Tuhoy: *Herculean Ferrara*, S. 189.

181 Vgl. zu Elenora von Aragon den Beitrag von Werner Gundersheimer: »Women, Learning and Power: Eleonora of Aragon and the Court of Ferrara«, in: *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past*, hrsg. von Patricia Labalme, New York 1980, S. 43–65.

182 Vgl. Bruno Zevi: *Biagio Rossetti, architetto ferrarese: il primo urbanista moderno europeo*, Turin 1960.

183 Vgl. zusammenfassend die Betrachtung von Tuhoy: *Herculean Ferrara*: S. 172–182. Ferner untersucht Hannah Hutchens Mowrey in ihrer Master-Arbeit *Unification by Replication: Music, Architecture, and the Imperial Image of Ercole I d'Este*, Houston/Texas 2005, Aspekte von Musik und Architektur unter der Regentschaft Ercoles, vor allem mit Bezug auf Messvertonungen von Johannes Martini.

184 Vgl. Gundersheimer: *Renaissance Despotism*, S. 197 f. und Tuhoy: *Herculean Ferrara*, S. 172 und 175 f.

sich auf ein eigens komponiertes Werk, vermutlich ein Musikstück, namens *La Corona della Madonna* bezieht.¹⁸⁵

Als weitere Ebene, die Ercoles sakralisiertes Amtsverständnis zum Vorschein kommen lässt, ist die Förderung sakraler Kunst zu nennen. Dazu gehörten religiöse Dramenaufführungen, die Ercole zu Beginn seiner Regentschaft ins Leben rief und mit bisweilen außerordentlichen Summen finanzierte.¹⁸⁶ Allerdings hielten sich ab 1484 bis zu Ercoles Lebensende 1505 weltliche und geistliche Aufführungen die Waage. Dass der säkulare und sakrale Bereich besonders in Ferrara kaum zu separieren gewesen ist, belegt ein Bericht über eine Corpus-Christi-Prozession im Jahre 1502, bei der es erlaubt war, Gewänder zu tragen, die eigens für Theateraufführungen angefertigt worden waren.¹⁸⁷ Tuhoy interpretiert diesen Bericht als Beispiel für den wechselseitigen Einfluss von Hof und Kirche und betont die wichtige Rolle der Frömmigkeit als Teil des zur Schau gestellten Hoflebens.¹⁸⁸ Weltlich-sakrale Überlagerungen am Hofe Ercoles bestätigen sich nicht zuletzt durch Ercoles eigener Biographie. Als professioneller Soldat, als *condottiere*, genoss er einen hervorragenden Ruf und inszenierte auch diese Facette für seine Imagepflege. Das wohl bekannteste Portrait von Dosso Dossi aus der Galeria Estense in Modena bildet ihn mit einem entschlossenen, strengen Blick ab, gepaart mit einer wuchtigen, stets kampfbereiten und in Rüstung gekleideten rechten Faust im Vordergrund des Bildes.¹⁸⁹ Mit Blick auf Ercoles Frömmigkeitsinszenierung bezeichnet Gundersheimer Ercole als »mainly a poseur in matters of religion«.¹⁹⁰ Gleichzeitig versucht Gundersheimer die Koexistenz sakraler und säkularer Strukturen am Este-Hof dahingehend zu erklären, dass durch unterschiedliche moralische Standards beruflich-professionelle Entscheidungen keinen oder nur geringen Einfluss auf Entscheidungen des privat-religiösen Lebens gehabt hätten.¹⁹¹

Nicht zuletzt kommt der Musik eine besondere Rolle am Hofe Ercoles in Ferrara zu.¹⁹² Ercoles große Affinität zur Musik ist durch seinen knapp 20-jährigen Aufenthalt (1445 – 1463) am aragonesischen Hof in Neapel unter König Alfonso V. von Aragon zu erklären, der dort in den 1440er und 1450er Jahren ein

185 Vgl. hierzu Tuhoy: *Herculean Ferrara*, S. 176.

186 Vgl. ebd., S. 169 f.

187 Vgl. ebd., S. 184 f.

188 Vgl. ebd., S. 185.

189 Vgl. Weiterführendes bei Gundersheimer: *Renaissance Despotism*, S. 212 und S. 256 f.

190 Ebd., S. 208.

191 Vgl. ebd., S. 208 f. und S. 209, Anm. 65.

192 Verweisen sei auf die beiden einschlägigen Studien von Lewis Lockwood: »Music at Ferrara in the Period of Ercole I d'Este«, in: *Studi Musicali* 1 (1972), S. 102 – 131 und Ders.: *Music in Renaissance Ferrara*, S. 121 – 210.

beachtliches musikalisches Zentrum aufbaute.¹⁹³ Hier wurden entscheidende Grundsteine gelegt für Ercoles Musikbegeisterung und den Willen, Ferrara nach seinem Amtsantritt 1471 zu einem der bedeutendsten musikalischen Höfe Norditaliens zu machen.¹⁹⁴ Im Laufe seiner Herrschaft diente ihm eine mit durchschnittlich 20 Sängern besetzte Kapelle, die täglich in der Messe zu singen hatte und für besondere Festivitäten und Anlässe des Hofes das musikalische Aushängeschild schlechthin darstellte. Durch die große Konkurrenz aus Neapel, Florenz, Mailand und vor allem aus Rom wollte und musste Ercole seine Hofkapelle professionalisieren: durch Rekrutierung von Sängerknaben und durch Abwerben von bereits etablierten Sängern anderer Höfe. Ein wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang betrifft die Verteilung kirchlicher Benefizien für die Sänger seiner Kapelle. Obwohl Ercole in den frühen 1470er Jahren kaum Einfluss auf diesen Bereich hatte, proklamierte er 1476 in Form der sogenannten *grida*, dass kirchliche Benefizien in Ferrara nur durch seine Erlaubnis verfügt werden durften.¹⁹⁵ Allerdings lag die letzte Entscheidungsgewalt bei der Verteilung von Benefizien in der Hand Roms, und damit im Machtbereich des Papstes. Daraus ergibt sich, dass das Verhältnis mit dem jeweils regierenden Papst für die diesbezügliche Handlungsfähigkeit Ercoles ausschlaggebend war. Keinen Erfolg hatte er während des Pontifikates von Papst Sixtus IV. (reg. 1471 – 1484), mit dem er auf Kriegsfuß stand und von dem er sogar exkommuniziert wurde. Hingegen konnte er dessen Nachfolger Papst Innozenz VIII. (reg. 1484 – 1492) nach jahrelangem Ringen im Juni 1487 dazu veranlassen, ihm das lebenslange Recht einzuräumen, jedem seiner 20 Kapellsänger zwei Benefizien innerhalb seines Territoriums zu verleihen.¹⁹⁶ Auch wenn Ercole sowohl Innozenz VIII. als auch dessen Nachfolger Papst Alexander VI. (reg. 1492 – 1502) vergeblich um eine Aufstockung der Benefizien bat, besaß er dadurch, im Vergleich mit den konkurrierenden Hofkapellen Italiens, ein enormes Machtinstrument, um verdiente Sänger des Hofes langfristig zu binden und zu einer lukrativen Adresse für prominente Musiker zu werden. Namen wie Jacob Obrecht und Josquin Desprez sprechen für sich.¹⁹⁷

193 Vgl. zu Ercoles Aufenthalt in Neapel: Atlas: *Music at the Aragonese Court*, S. 4, S. 51, S. 60 f. und S. 108.

194 Vgl. hierzu Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara*, S. 121 – 123 und Ders.: »Strategies of Music Patronage in the Fifteenth Century: The *Cappella* of Ercole I d'Este«, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, hrsg. von Iain Fenlon, Cambridge u. a. 1981, S. 227 – 248. In diesem Beitrag vergleicht Lockwood die Patronagestrategien Ercoles mit denen Galeazzo Sforzas aus Mailand.

195 Vgl. Gundersheimer: *Renaissance Despotism*, S. 199.

196 Lockwood hat diese jahrelange (und zumeist zäh anmutende) Korrespondenz zwischen Ferrara und Rom aufgeschlüsselt. Vgl. hierzu Lockwood: *Music in Renaissance Ferrara*, S. 185 – 195.

197 Vgl. ebd., S. 196 – 210.

Zusammenfassung

Vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen zu Ercoles Herrschaftsinszenierung im sakralen Raum war der Boden für die *Missa Hercules Dux Ferrariae* wie geschaffen. Ein solches Messenhybrid, das Ercoles sakrale und memoriale Ader traf – er war schon seit den 1480er Jahren darum bemüht, für sein Andenken eine Marmorsäule in Ferrara aufstellen zu lassen –,¹⁹⁸ war für seine persönliche Inszenierung innerhalb eines sakral besonders einschlägigen Mediums, der polyphonen Messe, geradezu ideal.

Christiane Wiesenfeldt relativiert in einem Beitrag über Josquin's Hercules-Messe bisweilen das symbolische Potenzial der Messe. Sie stützt ihre Interpretation vornehmlich auf die musikalische Struktur, genauer gesagt auf die Rolle des *soggetto cavato* innerhalb der Messe. Sie kommt zu dem Schluss, dass die motivische Nachrangigkeit des *Cantus firmus* kaum geeignet sei, symbolisch vermittelnd zu wirken,¹⁹⁹ und folgert daraus:

»Die motivisch und in ihrem Ambitus dezente, rhythmisch unprofilierter und für die Rahmenstimmen weitgehend uninspirierende *Soggetto*-Disposition bei Josquin hingegen hat ihre primären Ursachen offenkundig weniger in politisch konnotierten als vielmehr pragmatischen, internen Überlegungen.«²⁰⁰

Dagegen spricht erstens, dass ein rhythmisch unprofilierter *Cantus firmus* nicht ungewöhnlich ist. *Cantus firmi* zeichnen sich in der Regel eben genau dadurch aus, »firmus« bzw. »planus« zu sein. Zweitens birgt die in der Tat außergewöhnliche Rigidität der *soggetto*-Struktur und die damit zusammenhängende Trennung von den Gegenstimmen doch gerade ein enormes symbolisches Deutungspotenzial. Zuzustimmen ist Wiesenfeldt in folgendem Punkt:

»Erst dann nämlich macht die musikalische Isolation des *Soggetto* in dieser rigiden Form, die für Josquins Messenschaffen als singulär zu gelten hat, überhaupt Sinn: Wenn der Fürst mitsang oder mitsingen sollte, musste die hierarchische Distanz zwischen Herrscher und Musikern gewahrt, seine Stimme sozusagen autark bleiben.«²⁰¹

Dieser symbolischen Deutung der musikalischen Struktur im Sinne von Nähe und Distanz ist Einiges abzugewinnen. Denn im Werk selbst ist diese hierarchische Distanz zwischen *soggetto* (Ercole) und Gegenstimmen (Musiker etc.) in jedem Falle manifestiert. Dass allerdings der Herrschertext »*Hercules Dux Ferrariae*« deswegen nicht gesungen worden ist, weil – so behauptet es Wiesenfeldt – Ercole aufgrund seiner nachgewiesenen hohen Religiosität »nicht der

198 Vgl. hierzu Tuhoy: *Herculean Ferrara*, S. 201.

199 Wiesenfeldt: »*Cantus versus planus*«, S. 385.

200 Ebd., S. 387.

201 Ebd., S. 388.

Motor liturgischer Verzerrung oder Profanisierung des liturgischen Protokolls sein mochte«,²⁰² ist nicht haltbar. Denn es spielt keine substantielle (höchstens eine graduelle) Rolle, ob Ercole den lateinischen Titel singt oder dessen Solmisationssilben. Ercole bleibt in jedem Falle der zentrale Hauptbestandteil der Messe. Außerdem ist angesichts der mitunter starken Verschränkung sakraler und säkularer Elemente am Hofe Ercoles eine Störung des Messprotokolls abwegig: Wie weiter oben dargestellt, wusste Ercole seine Religiosität sehr wohl zu inszenieren. Die eigene Person innerhalb der liturgischen Messe verwirklicht zu sehen dürfte für Ercoles Selbstverständnis als sakraler Herrscher geradezu ideal gewesen sein. In eine ähnliche Richtung argumentiert Pietschmann, wenn er für die Etablierung liturgischer Mehrstimmigkeit im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts u. a. die Einbeziehung einer personenbezogenen Ebene als Spezifikum nennt.²⁰³ Beispielhaft nennt er neben den mit bestimmten Personen verbundenen Zeremonialmotetten Ciconias und Dufays²⁰⁴ auch Josquins Hercules-Messe als Höhepunkt dieser repräsentativen Überhöhung:

»Hier erscheinen die liturgischen Ordinariumstexte gleichsam als erklärender Kommentar zu dem unumwunden im *soggetto cavato dalle parole* personalisierten Cantus firmus und zelebrieren das sakralisierte Amtsverständnis des Herzogs von Ferrara in geradezu idolatrischer Überspitzung.«²⁰⁵

An anderer Stelle formuliert Pietschmann:

»Der Herzog wurde zur musikalischen Achse der gesungenen Messtexte; die durch den Gesang symbolisierte *unio mystica* von *ecclesia militans* und *ecclesia triumphans* umkreiste Ercole als klingendes Zentrum.«²⁰⁶

Dazu passt der Befund, dass Ercoles Vorname in symbolischer Konzentration in Form des »Hercules«-Motives zusätzlich zum *soggetto cavato* erklingt. Allgemeiner, aber auch mit Blick auf Josquins Hercules-Messe signifikant, formuliert Vincenzo Borghetti, dass die polyphone Messe auf die sakrale Aura des Herrschers innerhalb des Messritus ausstrahlen und diese potenzieren konnte: »The splendor of the product [the polyphonic mass] pointed metonymically to the magnificence of its patron.«²⁰⁷ Er deutet die polyphone Messe »as the musical expression of a magnificent religiosity«, um dergestalt den sozialen Rang und die

202 Ebd., S. 389.

203 Vgl. Pietschmann: »Repräsentationsformen«, S. 103.

204 Einen ähnlichen Akzent setzt Laurenz Lütteken, wenn er im Zusammenhang mit Dufays Zeremonialmotette *Ecclesiae militantis* formuliert: »Selbst der besungene Papst Eugen IV. erlangt durch die Benennung (*Eugenium reuocavit*) erst seine voll wirksame Gegenwartigkeit.« Lütteken: *Dufay und die isorhythmische Motette*, S. 363.

205 Pietschmann: »Repräsentationsformen«, S. 103.

206 Pietschmann: »Muße oder Distinktion«, S. 236.

207 Borghetti: »Music and the Representation«, S. 198.

sakrale Identität des Fürsten zu konstruieren, zu konsolidieren und zu spektakularisieren.²⁰⁸ Gleiches gilt für die Entstehung von Josquins *Missa Hercules Dux Ferrarie* im sakral inszenierten Milieu am Este-Hof: Ercoles Frömmigkeitsbewusstsein und der Hang, dieses zu inszenieren, seine Affinität zur sakralen Vokalpolyphonie und seine unermüdlichen und erfolgreichen Bemühungen um Musikpatronage schufen günstige Voraussetzungen für eine den Fürsten von Ferrara glorifizierende Messvertonung.

Im Folgenden werden die weiteren Herrschermessen behandelt, die am Este-Hof bzw. für Este-Herzöge entstanden sind. Dass dabei von einer regelrechten Konjunktur gesprochen werden kann, belegt die enorme Vorbildfunktion Josquins besonders in Ferrara sowie die Empfänglichkeit der Este-Herzöge für einen solchen Messentyp.

1.2 Konjunktur: Die Nachfolgemessen am Este-Hof

1.2.1 Ercole II. d'Este als Musikmäzen

Über Herzog Ercole II. d'Este (1508–1559) von Ferrara fehlt bis heute eine umfassende monographische Studie.²⁰⁹ Informationen erhält man zumeist über seine Gattin Renée von Frankreich, die er 1528 heiratete und die 1534, als Ercole II. den Este-Thron bestieg, zur Herzogin von Ferrara nobilitiert wurde.²¹⁰ Die offenbar schon seit Beginn der Ehe vorhandenen Spannungen vertieften sich um 1535 in zwei Richtungen: Einerseits unterstützte Renée bedingt durch ihre Abstammung die Politik Frankreichs, während sich Ercole – im Gegensatz zu seinem Vater Alfonso I. d'Este – als treuer Anhänger des Papstes verstand. Damit einhergehend war Ercole andererseits ein Gegner der Reformation, wohingegen sich Renée dieser Bewegung gegenüber nicht nur aufgeschlossen zeigte, sondern den Este-Hof um 1535 gar zu einem Exil für Reformatoren, insbesondere für Calvinisten machte. Johannes Calvin selbst hielt sich 1536 unter dem Pseudonym Charles d'Espeville nachweislich in Ferrara auf.²¹¹ Durch Renées Verhalten geriet Ercole in eine Konfliktsituation mit Rom und musste reagieren. Er klagte

208 Vgl. ebd.

209 Vgl. zu Ercole II. das 9. Kapitel in: Luciano Chiappini: *Gli Estense. Mille anni di storia*, Ferrara 2001.

210 Vgl. zu Renée von Frankreich: Bartolomeo Fontana: *Renata di Francia, duchessa di Ferrara, sui documenti dell'Archivio estense, del mediceo, del Gonzaga e dell'Archivio segreto vaticano*, 3 Bde., Rom 1889–1899; Charmarie Jenkins Blaisdell: »Renée de France between Reform and Counter-Reform«, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 63 (1972), S. 196–226; Dies.: »Politics and Heresy in Ferrara, 1534–1559«, in: *Sixteenth Century Journal* 6 (1975), S. 68–93 sowie Elena Taddei: *Zwischen Katholizismus und Calvinismus: Herzogin Renata d'Este. Eine Eklektikerin der Reformationszeit*, Hamburg 2004.

211 Vgl. hierzu Jules Bonnet: »Calvin à Ferrare, 1535–1536«, in: *Bulletin historique* 41 (1892), S. 171–191.

Calvin wegen Ketzerei an und schreckte nicht davor zurück, gegen seine eigene Frau 1554 einen Inquisitionsprozess einzuleiten. Renée wurde der Häresie beschuldigt und zu lebenslanger Haft verurteilt, welche aber aus ungeklärten Gründen nie zur Vollstreckung kam. Der genannte Prozess ist als Gipfelpunkt eines jahrzehntelangen Konflikts zwischen Renée und ihrem Gatten Ercole zu bezeichnen, der auch auf musikalischem Gebiet ausgetragen wurde. Ercole II. beauftragte 1536 – wohl durch Calvins Aufenthalt in Ferrara ausgelöst – seinen *maestro di cappella* Maître Jhan mit der Komposition einer politisch aufgeladenen Motette mit dem Titel *Te Lutherum Damnamus*.²¹² Jhan griff in den liturgischen Text des *Te Deum*-Hymnus' ein, um Luther als Häretiker zu verdammten. Als Beispiel seien lediglich die Textincipits im Vergleich genannt: »Te Deum laudamus, Te Dominum confitemur« versus »Te Lutherum damnamus, Te haereticum confitemur«.²¹³ Wenngleich wir nichts Definitives von einer Aufführung wissen, vermutet George Nugent, dass die Motette in Anwesenheit Renées entweder im Sommer 1535 und/oder im April 1543, als Papst Paul III. sich in Ferrara aufhielt, erklang.²¹⁴ Als weitere antiprottestantische Motette ist Jachets *Cantemus Domino* zu nennen. Jachet von Mantua wirkte bereits in den Jahren 1516 und 1524/1525 unter Alfonso I. d'Este am Este-Hof und wechselte 1526 nach Mantua zu seinem neuen Brotherrn Kardinal Ercole Gonzaga, der wiederum der Cousin Ercoles II. war.²¹⁵ Die bestehenden Verbindungen nach Ferrara und zu Ercole II. erklären die Entstehung dieses Werkes.²¹⁶ Die genannten Kompositionen Maître Jhans und Jachets von Mantua belegen, dass Ercole II. d'Este Musik als machtpolitisches Instrument einzusetzen wusste.

Im Zusammenhang mit den musikalischen Ambitionen Ercoles II. stehen auch die *Infelix-ego*-Vertonungen von Adrian Willaert und Cipriano de Rore. Diese Werke führen die musikalische Tradition Ercoles I. insofern fort, als sie Josquins berühmte, mit dem Mystiker Girolamo Savonarola konnotierte Motette *Miserere mei Deus* zweifellos rezipieren.²¹⁷ Patrick Maceys Forschungen ist es zu

212 Vgl. hierzu vor allem George Nugent: »Anti-protestant Music for Sixteenth-Century Ferrara«, in: *JAMS* 43 (1990), S. 228–291, hier S. 246–255. Vgl. zu Maître Jhan Kapitel B.I.1.2.2.

213 Vgl. ebd., S. 249–251. Der gesamte Text ist zusammen mit dem Originaltext abgedruckt in: Sabine Meine: »Musikalische Spuren konfessioneller Spannungen an den Höfen von Renée de Valois und Ercole II d'Este im Ferrara des 16. Jahrhunderts«, in: *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation* (= Jahrbuch Musik und Gender, 1), hrsg. von Katharina Hottmann und Christine Siegert, Hildesheim u. a. 2008, S. 27–43; vgl. ferner *Drei Te Deum-Kompositionen des 16. Jahrhunderts* (= Das Chorwerk, 102), hrsg. von Winfried Kirsch, Wolfenbüttel 1976 sowie Pietschmann: »Te Lutherum damnamus«.

214 Vgl. Nugent: »Anti-protestant Music«, S. 251–255.

215 Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.2.4.

216 Vgl. Nugent: »Anti-protestant Music«, S. 266.

217 Durch einen Brief Teofilo Folengos wissen wir, dass Josquin die Motette im Auftrag Ercoles zu Ehren Savonarolas komponierte.

verdanken, dass wir sowohl über die kontextuellen Hintergründe als auch über die Werkintertextualität gut unterrichtet sind.²¹⁸ Willaert wirkte von 1515 bis 1527 in Ferrara, bevor er nach Venedig wechselte. Sein in den 1530er Jahren für Ercole II. komponiertes *Infelix ego* ist nur ein Beweis für die bis zu seinem Lebensende bestehenden Kontakte nach Ferrara.²¹⁹ Die besondere Bedeutung und Stellung Cipriano de Rores als *maestro di cappella* Ercoles II. von 1546 bis 1559 ist evident.²²⁰ Daher sind die besagten zwei Werke unmittelbar mit dem Este-Hof und Ercole II. d'Este verknüpft.²²¹ Abgesehen davon entwickelte sich eine regelrechte (auf Josquins archetypischer Motette basierende) Gattungstradition, die weit über die Grenzen Ferraras hinausging und Komponisten wie Orlando di Lasso oder William Byrd zu entsprechenden Werken inspirierte.²²²

Im Folgenden werden – gewissermaßen als weitere traditionsbildende Werkgruppe – die zahlreichen für Ercole II. komponierten Herrschermessen in den Blick genommen. Zuvor soll aber der nicht einfach zu beantwortenden Frage nachgegangen werden, weshalb für Ercoles Vater, Alfonso I. d'Este (reg. 1505–1534), keine Herrschermessen überliefert sind. War es noch zu früh für eine an Josquins Messe anknüpfende Rezeption und Übertragung auf andere Herrscher zur Zeit von Alfonsos Regentschaft? Dagegen spricht, dass vereinzelt Herrschermessen bereits vor 1530 komponiert wurden.²²³ Außerdem wurden Ercole II. unmittelbar nach seinem Amtsantritt gleich mehrfach Herrschermessen gewidmet, so dass ein Fehlen solcher Messen für Alfonso I. andere Ursachen haben dürfte. Alfonso I. war darum bemüht, das kulturelle Erbe seines Vaters Ercole I. fortzuführen. Er förderte während seiner Amtszeit prominente Künstler und Literaten wie Tizian, Ludovico Ariosto sowie zahlreiche Musiker. Jedoch fühlte sich Alfonso I. im Gegensatz zu Ercole I. nicht exklusiv für die Musikpflege am

218 Vgl. Patrick Macey: »Savonarola and the Sixteenth-Century Motet«, in: *JAMS* 36 (1983), S. 426–434; Ders.: *Bonfire Songs. Savonarola's Musical Legacy* (= Oxford monographs on music), Oxford 1998, hier S. 184–213; Ders.: »Josquin and Musical Rhetoric: *Miserere mei, Deus* and other Motets«, in: *The Josquin Companion*, S. 485–530.

219 Vgl. Kapitel B.I.1.3.

220 Vgl. Kapitel B.I.1.2.3.

221 Außerdem sind Nicola Vicentinos und Gioseffo Zarlinos *Infelix-Ego*- bzw. *Miserere*-Vertonungen in Verbindung mit dem Este-Hof bzw. mit Alfonso II. d'Este zu bringen. Vgl. Macey: *Bonfire Songs*, S. 226–236; Katelijne Schiltz: »Gioseffo Zarlino and the *Miserere* Tradition: A Ferrarese Connection?«, in: *EMH* 27 (2008), S. 181–215 sowie Dies.: »Self-Citation and Self-Promotion: Zarlino and the *Miserere* Tradition«, in: *Studies on Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, hrsg. von Mark Delaere und Pieter Bergé, Leuven 2008, S. 217–231.

222 Vgl. zur weiteren Rezeption Macey: *Bonfire Songs*, S. 253–302.

223 Es sei daran erinnert, dass Josquins Hercules-Messe für die Regenten Philipp den Schönen und Friedrich den Weisen umgewidmet worden sind. Vgl. hierzu ausführlich die Kapitel B.II.1. und B.III.1. Zudem sei auf die Herrschermessen Lupus Hellincks verwiesen, die vor 1530 komponiert worden sind. Vgl. die Kapitel B.I.1.2.6 und B.II.2.

Este-Hof zuständig. Diesbezüglich sind eher seine Frau Lucrezia Borgia und seine Brüder Siggismondo d'Este und Ippolito I. d'Este zu nennen.²²⁴ In den ersten Jahren von Alfonsos Amtszeit blieb die Hofkapelle mit rund 20 Mitgliedern stabil. Durch die bereits seit 1431 bestehende Allianz der Este mit den Königen Frankreichs fand seither ein (auch auf musikalischem Gebiet) reger Austausch statt, so dass zahlreiche französische Musiker am Este-Hof angestellt waren, darunter Antoine Brumel als *maestro di cappella*.²²⁵ Politische Krisen waren maßgeblich dafür verantwortlich, dass Alfonso I. ab etwa 1510 die Zahl seiner Kapellmitglieder reduzieren musste. Es entstanden wegen der traditionellen Pro-Frankreich-Politik immer wieder Konflikte mit Rom, hier vor allem mit Papst Julius II. Im Krieg gegen Venedig im Jahre 1508 zunächst Seite an Seite mit Frankreich und Ferrara stehend, wandte sich Julius II. – aufgrund der gesteigerten Machtposition in Italien – gegen Frankreich. Da sich Alfonso I. aber weigerte, ebenfalls die Feindseligkeiten gegen Venedig zu beenden und Frankreich treu blieb, wurde er exkommuniziert und verlor die Gebiete Reggio und Modena.²²⁶ Diese Sanktionen hinderten Alfonso I. nicht daran, seine Verbindungen mit Frankreich aufrecht zu erhalten und diese sogar in Form der Vermählung von Ercole II. und Renée von Frankreich dynastisch zu besiegeln. Die Auflehnung gegen Rom bestätigt sich durch Alfonsos offensichtlich antiklerikale und antikatholische Haltung, die sich anhand belegter satirischer Zeichnungen über den Papst und den Katholizismus in seinem Stundenbuch ausdrückt.²²⁷ Daher könnte man (vorsichtig) vermuten, dass Alfonso ihm gewidmete Herrschermessen – denn diese sind trotz ihrer weltlichen Komponente immer noch Werke einer genuin katholischen Tradition – abgelehnt hätte (und vielleicht auch abgelehnt hat).

1.2.2 Maître Jhans *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei*

Klaus Pietschmann beschreibt Maître Jhan als »eine der mysteriösesten Gestalten unter den bedeutenderen Komponisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.«²²⁸ Die in der Renaissancezeit häufig zu beobachtende Doppelmeisterproblematik betrifft auch Maître Jhan, der nicht selten mit Komponisten wie Giovanni Nasco oder Jean Lecocq verwechselt worden ist. In einem Ferrareser Dokument von 1538 steht: »Nobilis vir Ma[gis]ter gianus filius q[uondam] Pauli

224 Vgl. Lewis Lockwood: »Jean Mouton and Jean Michel: New Evidence on French Music and Musicians in Italy«, in: *JAMS* 32 (1979), S. 191–246, hier S. 197–200.

225 Vgl. Lockwood: »Jean Mouton and Jean Michel«, S. 209 f.

226 Vgl. ebd., S. 192–196 sowie Chiappini: *Gli estensi*, S. 231–270.

227 Vgl. Nugent: »Anti-protestant Music«, S. 240 und Jules Bonnet: »Les premières persécutions à la cour de Ferrare (1536)«, in: *Bulletin historique* 39 (1890), S. 169–180, hier S. 174.

228 Klaus Pietschmann: Art. »Maître Jhan«, in: *MGG2* Personenteil 11 (2004), Sp. 880–883, hier Sp. 880.

del Mistro gallicus, magister cappellae Illustrissimi Domini Ducis.«²²⁹ Daraus geht hervor, dass Maïstre Jhan ein Franzose aus adligem Hause war, der, Ferrareser Kapellisten zufolge, bereits im Juni 1512 von Alfonso I. d'Este als Sängerknabe aus Rom abgeworben wurde. Die Rechnungsbücher der Nachfolgezeit belegen, dass er in Ferrara blieb und Ende 1534 vom frisch gekürten Herzog Ercole II. d'Este zum Kapellmeister ernannt wurde. Der hohe Stellenwert, den Maïstre Jhan als Komponist am Hofe besaß, ist in einem Brief Ercole Gonzagas vom 29. April 1532 dokumentiert, in welchem er seinen Cousin Ercole II. d'Este bittet, ihm sämtliche Werke Maïstre Jhans zuzusenden.²³⁰ Die Beziehungen Maïstre Jhans nach Ferrara erklären einige Widmungsmotetten für Angehörige des Este-Hofes. Neben der oben genannten politischen Agitationsmotette *Te Lutherum Damnamus* als Protest gegen die reformatorischen Sympathien von Ercoles Gattin Renée von Frankreich²³¹ sind einige Motetten für Alfonso I., Isabella d'Este sowie für Anna d'Este erhalten.²³²

Dass für Maïstre Jhan nicht zuletzt auch Ercole II. d'Este als Widmungsträger in Frage kam, wird durch seine fünfstimmige *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei* belegt. Sie ist in einem Chorbuch der Modeneser *Biblioteca Estense* vollständig überliefert²³³ und partiell in drei Stimmbüchern (Tenor, Quinta Pars, Bassus) aus dem *Archivio Capitolare della Basilica di San Prospero* in Reggio Emilia.²³⁴ Beide Quellen stammen aus der Feder des franko-flämischen Kopisten Jean Michel.²³⁵

Zum Entstehungskontext der Messe können relativ präzise Aussagen getroffen werden: Besagtem Chorbuch aus Modena ist ein Widmungsgedicht Jean Michels für Herzog Ercole II. d'Este vorangestellt, aus dem hervorgeht, dass das Chorbuch als Dedikationsexemplar für den Allerheiligentag 1535, dem ersten

229 Zit. nach Pietschmann: »Maïstre Jhan«, Sp. 880.

230 Modena, AS, Cart. con i Principi esteri, Roma, 1373. Vgl. ebd., Sp. 881 f.

231 Vgl. hierzu Nugent: »Anti-protestant Music«, S. 246–255.

232 Alfonso I. d'Este sind die Motetten *Sebastiane decus perenne caeli* und *Virgo caelestum decus et corona* gewidmet. Ferner komponierte Jhan für Isabella d'Este das Stück *Amo Isabellam cuius amore gaudeo*. Zur Geburt von Anna d'Este entstand die Motette *Nil mirum est coeli* sowie *Parvulus heu periit passer* anlässlich des Todes ihres Spatzen. Vgl. Pietschmann: »Maïstre Jhan«, Sp. 881 f.

233 Hier unter der Signatur Ms. α.N.1.2 = LAT. 452. Vgl. zur Quellenbeschreibung die Einträge im *Census Catalogue*, Bd. 2, S. 170 f.; *RISM (Reihe B/IV,5). Manuscripts de Musique Polyphonique XV^e et XVI^e siècles, Italie*, hrsg. von Nanie Bridgman, München 1991, S. 290 f.; *Catalogo delle Opere Musicali Città di Modena R. Biblioteca Estense* (= Bollettino dell'Associazione dei Musicologi Italiani, Series VII), Parma 1920, S. 18.

234 Die Messe ist mit weiteren Motetten Maïstre Jhans auch im Heidelberger Kapellinventar des Pfalzgrafen Ottheinrich verzeichnet, der mit Ercole II. d'Este in Kontakt stand und dadurch der Einzug der Werke Jhans in das Kapellrepertoire Ottheinrichs erklärbar wird. Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.2.7.

235 Vgl. Eric Jas: »A Sixteenth-Century Ferrarese Partbook from a Private Collection«, in: *TVNM* 42 (1992), S. 35–65 und Joshua Rifkin: »Jean Michel, Maïstre Jhan and a Chorus of Beasts. Old Light on Some Ferrarese Music Manuscripts«, in: *TVNM* 42 (1992), S. 67–100.

Jahrestag von Ercoles Inthronisierung, bestimmt gewesen ist (vgl. Abbildung 9).²³⁶

Alvin Johnson vermutet, dass Maïstre Jhans Messe im Rahmen der Erstellung der Handschrift im Laufe des Jahres 1535 entstanden ist.²³⁷ Denn angesichts des überraschenden Todes Alfonso I. am 31. Oktober 1534 könne die Messe für Ercole II. unmöglich zur tags darauf stattfindenden Inthronisation Ercoles am 1. November 1534 fertiggestellt gewesen sein. Joshua Rifkin stellt hingegen die These auf, dass die Messe in ihrer ursprünglichen Form nicht Ercole II., sondern Kaiser Karl V. dediziert worden ist.²³⁸ Anlass zu dieser Vermutung geben rhythmisch-deklamatorische Unterschiede in den handschriftlichen Quellen aus Modena und Reggio Emilia. Diese betreffen den Namen des Widmungsträgers »Hercule« innerhalb des (den Cantus firmus deklamierenden) Spruchbandes. Rifkin behauptet, dass die Messe nicht »pro Hercule«, sondern in einer ersten Version »pro Carolo« anlässlich des Besuches Karls V. in Modena und Reggio Emilia 1529 entstanden sei.²³⁹ Er stützt seine These einerseits durch die Existenz der von Maïstre Jhan komponierten Motette *Mundi Christo redemptori laeta canit*, deren Text das Aufeinandertreffen Karls V. mit Papst Clemens VII. Ende 1529 thematisiert und beiden Potentaten gewidmet ist.²⁴⁰ Andererseits seien nicht wenige Werke für verschiedene Kontexte umgewidmet worden, wie z. B. Costanzo Festas Motette *Quis dabit oculis*.²⁴¹ Rifkins These, dass die Messe bereits 1529 komponiert wurde, ist zweifelhaft. Allein die rhythmischen Ab-

236 Vgl. den Beitrag von Alvin Harold Johnson: »A Musical Offering to Hercules II, Duke of Ferrara«, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Ja LaRue, New York 1966, S. 448–454, hier S. 449, in welchem das Gedicht publiziert ist: »*Hercules sedundus dux ferrariae iiii / Le premier an et second de ce nom / De ta duche tresillustre seigneur / Ce livre ycy a ton veu et renom / Je tay escript et note de bon cueur / Et sil nest tel que merite ung greigneur / De si hault prix pardonne a lingnorance / Plus hault ne peult attaindre ma science / Accepte donc mon labeur et ma paine / Et le voloir qui a mis sa puissance / A t[e servir] dune amour souveraine / Joannes michael de francia Cantor Illm ducis ferrariae / pro Copia.*«

237 Vgl. Johnson: »A Musical Offering to Hercules II«, S. 450.

238 Vgl. Joshua Rifkin: »Ercole's Second-Hand Coronation Mass«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts*, S. 381–389.

239 Vgl. ebd., S. 385–389.

240 Vgl. hierzu Edward E. Lowinsky: »A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript in the Biblioteca Vallicelliana in Rome«, in: *JAMS* 3 (1950), S. 173–232, hier S. 182 f.

241 Festa komponierte die Motette 1514 zum Tode von Anne von Bretagne; 1519 wurde sie von Ludwig Senfl für Kaiser Maximilian I. textlich bearbeitet. Vgl. hierzu Alexander Main: »Maximilian's Second Hand Funeral Motet«, in: *MQ* 36 (1962), S. 173–189. Vgl. Dunning: *Die Staatsmotette*, S. 65 und S. 93–98 und Wolfgang Fuhrmann: »Pierre de la Rues Trauermotetten und die *Quis dabit*-Tradition«, in: *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 2), hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 189–244, hier S. 219–230.

weichungen in den Stimmbüchern aus Reggio Emilia sind für eine solche Behauptung nicht signifikant genug.

Camilla Cavicchi hat anhand zeitgenössischer Chroniken Spuren einer Ausführung der Messe im Zuge der Inthronisierungszeremonie Ercoles II. am 1. November 1534 entdecken können.²⁴² In der Chronik *Sopra l'avvenimento al seggio ducale di Ferrara* von Alessio Visdomini heißt es: »E sempre li canonici li tennero il baldacchino sopra la testa e **se cominciò la messa de Ogni Santi da uno canonico, e cantata molto solennemente.**«²⁴³ Demnach wurde eine Allerheiligen-Messe während der Zeremonie äußerst feierlich gesungen. Laut Cavicchi sind die Ausführungen des Chronisten Visdomini glaubwürdig, da er nachweislich an der besagten Zeremonie teilnahm und zudem enge Beziehungen zum Este-Hof pflegte.²⁴⁴ Gestützt durch weitere Chronistenberichte von Mario Equicola, Angelo Pendaglia und Paolo da Lignano²⁴⁵ vermutet Cavicchi, dass es sich bei der mehrfach erwähnten Messe um eben jene *Missa Omnes Sancti* Maïstre Jhans gehandelt haben dürfte.²⁴⁶ Cavicchi stellt zurecht die rhetorische Frage, ob es eine günstigere Gelegenheit (gemeint ist die Inthronisation) für Jhan gegeben hätte, um die mäzenatische Gunst von Ercole II. d'Este endgültig zu erlangen.²⁴⁷ Wie sie anhand neu entdeckter Dokumente belegen kann, erhielt Maïstre Jhan von Ercole II. knapp einen Monat nach dessen Inthronisierung eine Zuwendung (»una possessione«) und wurde zum Kapellmeister ernannt.²⁴⁸ Daher ist davon auszugehen, dass die Messe nicht erst 1535 für die Aufnahme in das Chorbuch aus Modena komponiert wurde, sondern schon vor der Inthronisierung Ercoles II. im Jahre 1534. Die exponierte Position zu Beginn des Manuskripts erklärt sich durch Maïstre Jhans außerordentliche Stellung am Hofe und der Tatsache, dass sie als einzige Messe einen direkten Herrscherbezug zu Ercole II. aufweist.²⁴⁹

242 Camilla Cavicchi bereitet zur Zeit die Publikation ihrer Dissertation zu Maïstre Jhan (inklusive einer kritischen Edition der *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei*) unter dem Titel *Maïstre Jhan alla corte degli Este* vor. Ihr sei herzlich dafür gedankt, mir das Kapitel zur *Missa Omnes Sancti* vorab zugänglich gemacht zu haben.

243 Zitiert nach Cavicchi: *Maïstre Jhan alla corte degli Este*, Hervorhebung durch Cavicchi.

244 Vgl. ebd.

245 Die Chroniken, auf die sich Cavicchi bezieht, lauten im Einzelnen: Mario Equicola: *Annali di Ferrara*, Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, ms. Classe II 355; Angelo Pendaglia: *Sopra l'avvenimento al seggio ducale di Ferrara die Ercole secondo*, hrsg. von Giuseppe Antonelli, Ferrara 1869 und Paolo da Lignano: *Cronica estense*, Asmo, Manoscritti biblioteca, n.69.

246 Vgl. Cavicchi: *Maïstre Jhan alla corte degli Este*.

247 Vgl. ebd.

248 Vgl. ebd.

249 Neben der Messe sind noch vier Motetten bzw. geistliche Werke Maïstre Jhans im Chorbuch von Modena überliefert, so dass er neben Jean Mouton mit den meisten Kompositionen vertreten ist.

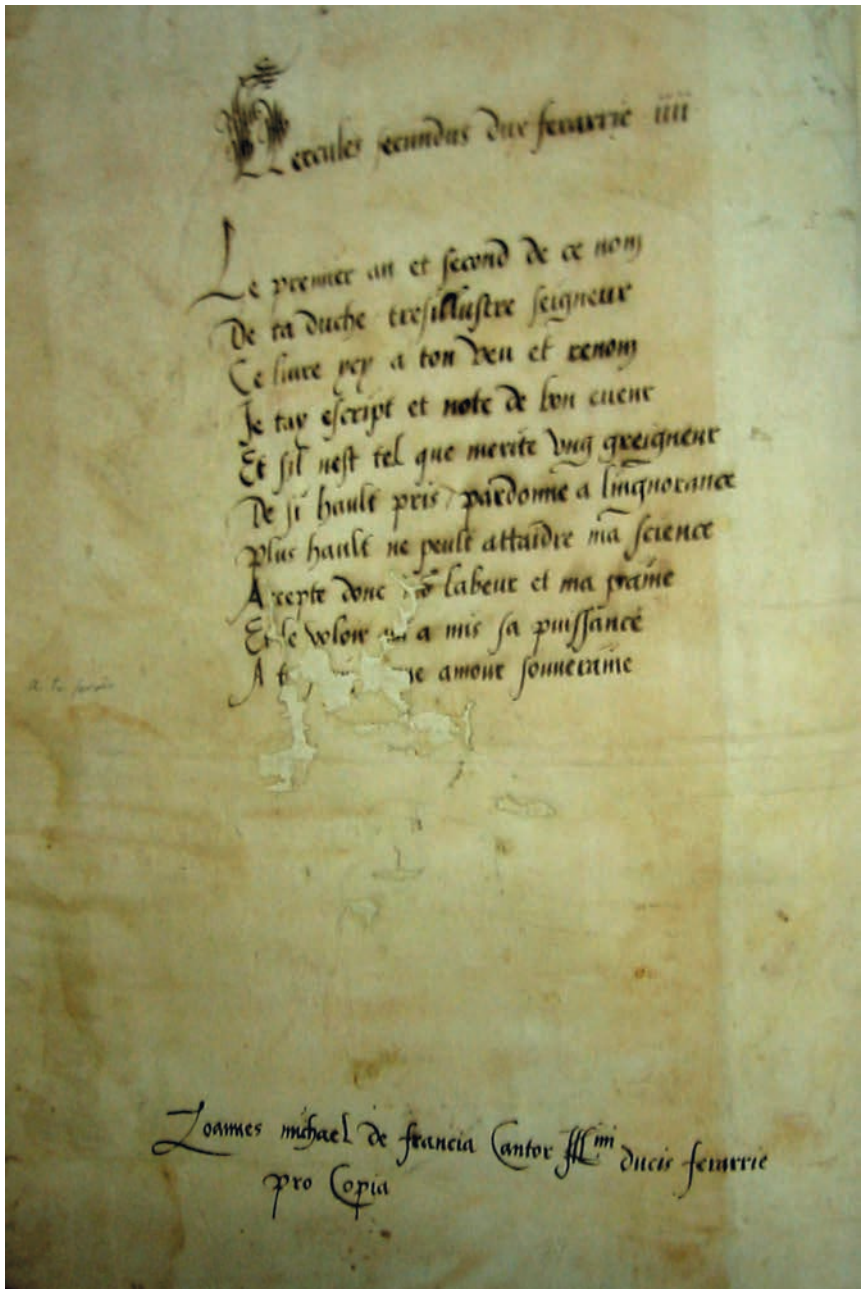


Abbildung 9: Modena, Biblioteca Estense, Ms a.N.1.2 = LAT. 452, Widmungsgedicht



Abbildung 10: Modena, Biblioteca Estense, Ms α .N.1.2 = LAT. 452, fol. 5^r

Analyse

Maître Jhans *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei* basiert auf dem Cantus firmus der Allerheiligen-Litanei *Omnes Sancti et Sanctae Dei. Intercedite pro nobis*.²⁵⁰ Es ist insbesondere der veränderte Text der Litanei, der in Form einer Umadressierung zugunsten Ercoles die Messe zu einer Herrschermesse macht (vgl. Abbildung 10):

»Omnes Sancti et Sanctae Dei, intercedite pro **nobis**«

»Omnes Sancti et Sanctae Dei, intercedite pro **Hercule secundo duce nostro**«

Diesen Text vertont Jhan ausschließlich im Tenor als Cantus firmus im dorischen Modus. Die Gegenstimmen verankern die Messe indes noch stärker liturgisch. Sie verwenden nicht etwa freies Melodiematerial, sondern verarbeiten die Melodie der Gregorianischen Messe *Cunctipotens Genitor Deus, IV in Festis duplicibus I*. Demnach ist die Messe in mehrfacher Hinsicht an den Aufführungs- bzw. Bestimmungszeitpunkt des Allerheiligentages rückgebunden. Zum einen ist das Allerheiligentag im liturgischen Jahr als Doppelfest zu identifizieren; zum anderen hat Jhan als Cantus firmus sicher nicht zufällig eine Allerheiligen-Melodie ausgewählt. Außerdem ist die Messe durch den veränderten Cantus firmus-Text mit Ercole II. verknüpft und eröffnet das Chorbuch, das ihm zum Jahrestag seiner Inthronisierung am Allerheiligentag 1535 überreicht worden ist.

Die Frage nach dem Modellcharakter der Josquin'schen Hercules-Messe stellt sich für Maître Jhans Messe im Besonderen, da sie nicht als *sogetto cavato*-Messe identifiziert werden kann und es auf der formalen Ebene wenig Ähnlichkeiten gibt. Jhan hält seine Messe zumeist im *tempus imperfectum* und variiert die Mensuren der Sätze nicht in dem Maße wie Josquin in seiner Messe. Was er jedoch von Josquin übernimmt, sind die markanten Schlusseffekte am Ende des Credo und des Osanna. Während Josquin solche Zuspitzungen des musikalischen Satzes durch diminuierte und bewegte Stimmenverläufe erreicht, verwendet Jhan an diesen Stellen ternäre Rhythmen im *tempus perfectum*. Eine weitere Ähnlichkeit mit Josquins Messe ist dahingehend zu beobachten, dass auch bei Jhan der Cantus firmus der Tenorstimme vorbehalten ist, allerdings in einer unterschiedlichen rhythmischen Ausgestaltung. Josquins Cantus firmus ist ein regelrechter Cantus planus, bei Jhan erklingt er nahezu immer in rhythmischen Varianten. Hiermit ist ein wichtiges Charakteristikum der Messe angesprochen: Maître Jhans Vorliebe für das *varietas*-Prinzip, das sich auch auf den strukturellen Verlauf des Cantus firmus auswirkt. Jhan nutzt die zweiteilige Struktur des Cantus firmus-Textes (*Omnes Sancti et Sanctae Dei / Intercedite pro Hercule secundo duce nostro*) und trennt diese Teile voneinander ab. Jhan

250 Vgl. zur musikalischen Analyse der Messe die Beiträge von Johnson: »A Musical Offering to Hercules II«, S. 452–454 und Cavicchi: *Maître Jhan alla corte degli Este*.

lässt den Cantus firmus auf fünf verschiedenen Einsatzstufen durch die Messe laufen. Die Teile 1 und 2 des Cantus firmus werden zwar immer regelrecht, d. h. immer nacheinander ausgeführt, doch ist dabei ein striktes Ablaufmuster nicht zu erkennen (vgl. Tabelle 3).

Tabelle 3: Maître Jhan, Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei, Tenor-Verlauf

	Jhan-Cantus firmus
Kyrie I	8 M. Pause + a,g (beide Teile)
Christe	ohne Cantus firmus (4-stimmig)
Kyrie II	1 M. Pause + a (1. Teil)
	1 M. Pause + g (2. Teil)
Et in terra	11 M. Pause + a (1. Teil)
	13 M. Pause + g (2. Teil)
Qui tollis	ohne Cantus firmus (4-stimmig)
Qui sedes	10 M. Pause + a (1. Teil)
	2 M. Pause + g (2. Teil)
Patrem	6 M. Pause + g (1. Teil)
	26 M. Pause + f (2. Teil)
Et incarnatus	g,f (beide Teile)
Crucifixus	ohne Cantus firmus (3-stimmig)
Et resurrexit	ohne Cantus firmus (3-stimmig)
Et in spiritum	g (1. Teil) + 21 M. Pause + f (2. Teil)
Sanctus	6 M. Pause + d' (1. Teil)
Pleni	ohne Cantus firmus (2-stimmig)
Osanna	9 M. Pause + c' (2. Teil)
Benedictus	ohne Cantus firmus (3-stimmig)
Agnus I	6. M. Pause + d',c' (beide Teile)
Agnus II	ohne Cantus firmus (4-stimmig)
Agnus III	d' (1. Teil) + 2½ M. Pause + c' (2. Teil) (im Kanon mit der Oberquarte g' und f')

Das Sanctus ist insofern exzeptionell, als die beiden Cantus firmus-Teile nicht durch Pausen innerhalb eines Satzes getrennt worden sind, sondern durch einen eigenständigen Abschnitt, dem Cantus firmus-freien »Pleni sunt coeli«. Damit zusammenhängend sind die ungewöhnlich häufigen stimmenreduzierten Sätze, die sämtlich ohne den Cantus firmus konzipiert sind, bemerkenswert. In diesen Sätzen zeigt sich eine Besonderheit: Der Tenor, der in der Regel den Cantus firmus ausführt, schweigt hier nicht, sondern wird schlichtweg als Gegenstimme umfunktioniert und deklamiert das melodische Material der Gregorianischen Messe.

Eindeutige und greifbare Bezüge zu Josquins Messe sind somit kaum zu erkennen, in einem Fall jedoch unzweifelhaft: Das Altus-Motiv im Kyrie I der

Josquin'schen Messe erscheint auch zu Beginn von Jhans Messe (vgl. die Markierungen in den Abbildungen 11 und 12).

Abbildung 11: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 1 – 4

Abbildung 12: Maïstre Jhan, Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei, Kyrie, M. 1 – 10

Jhan spielt im Quintus und Bassus eindeutig auf das Josquin-Motiv an, wenngleich er es nicht vollständig zitiert, insbesondere nach dem Quartsprung abwärts.²⁵¹ Diese Allusion ist zwar nicht besonders plakativ, doch ist sie aufgrund ihrer exponierten Stellung zu Beginn der Messe hinreichend signifikant. Weitere motivische Reminiszenzen sind nicht auszumachen. Man könnte dies dahingehend deuten, dass Maïstre Jhan zu Messenbeginn – als einmalige Ehrerweisung – auf Josquins Messenmodell verweist und sich im Folgenden mit eigenständigen strukturellen und motivischen Elementen davon entfernt. Dafür spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass er sich bei der Wahl des Cantus firmus eben nicht für ein *soggetto cavato* entschieden hat.

Ein weiteres und wichtiges Charakteristikum der Jhan-Messe ist ihr Umgang mit den Modi.²⁵² Die Gegenstimmen erklingen in den jeweils unterschiedlichen Modi der Gregorianischen Messe (im Kyrie dorisch, im Gloria und Credo hypophrygisch, im Agnus Dei hypolydisch), der Cantus firmus bleibt hingegen stets dem dorischen Modus verhaftet. Dies führt besonders im Agnus Dei unweigerlich zu modalen Differenzen. Jhan löst diese Probleme pragmatisch,

251 Vgl. Cavicchi: *Maïstre Jhan alla corte degli Este*.

252 Vgl. hierzu Johnson: »A Musical Offering to Hercules II«, S. 452 f.

indem er entweder die Stimmen nacheinander erklingen lässt (und somit auch modal voneinander trennt) oder aber die Stimmen geschickt transponiert und Alterationen einsetzt, um Dissonanzen zu vermeiden. Neben dieser harmonischen Variabilität greift das *varietas*-Prinzip auch auf der melodischen Ebene. Die Intervallstruktur der vorgegebenen Melodien wird beliebig verändert und den jeweiligen satztechnischen Erfordernissen angepasst.

Schließlich sind zwei Stellen im Gloria von besonderer Bedeutung. Der Gattungskonvention folgend setzt Maïstre Jhan das Nominum Sacrum »Jesu Christe« als Noema. Auffällig ist dabei, dass dieses Noema mit dem Einsatz des zweiten Cantus firmus-Teiles »Intercedite pro Hercule secundo duce nostro« zusammenfällt (vgl. Abbildung 13).

47

[Cantus] Je - su Chri - ste, Do mi - ne De us, A - gnus De -

[Altus] Je - su Chri - ste, Do - mi ne De - us, A - gnus

[Tenor] in - ter - ce - di - te pro Her - cu - le

[Quintus] te, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, A - gnus

[Bassus] te, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us,

Abbildung 13: Maïstre Jhan, Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei, Gloria, M. 47–53

Durch diesen gleichzeitigen Einsatz erhält der umgewidmete Text eine besondere Emphase; ein bewusst gesetzter semantischer Bezug zwischen Ercole II. d’Este und Jesus Christus ist offensichtlich, zumal Jhan im weiteren Verlauf des Gloria dieses Verfahren wiederholt (vgl. Abbildung 14).

125

[Cantus] Je - su Chri - ste. Cum san - cto Spi - ri - tu in

[Altus] Je - su Chri - ste. Cum san

[Tenor] in - ter - ce - di - te

[Quintus] mus, Je - su Chri - ste. Cum san - cto Spi - ri - tu

[Bassus] mus, Je - su Chri - ste. Cum san - cto Spi - ri - tu, cum

Abbildung 14: Maïstre Jhan, Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei, Gloria, T. 125–130

Zusammenfassung

Maître Jhans *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei* ist aus mehreren Gründen außergewöhnlich. Als erster Komponist greift er Josquins Idee der Herrscherakklamation in der Messe nicht in Form einer soggetto cavato-Messe auf. Daher sind auch Bezüge zu Josquins Hercules-Messe nur insofern auszumachen, als Jhan im Kyrie auf ein Motiv aus dessen Messe anspielt, ansonsten aber hinsichtlich Form, Struktur, Modi und Motivik eigenständig und variabel komponiert. Das bereits im 15. Jahrhundert als musikalisches Ideal proklamierte Konzept der *varietas* wird in Maître Jhans Messe vielschichtig ausgebreitet. Dass er ferner eine Vorliebe für Umtextierungen hatte, belegt die mehrfach erwähnte Motette *Te Lutherum Damnamus*. Ähnlich verfährt Jhan in der *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei*, jedoch mit einer anderen Zielsetzung: Hier steht nicht politische Agitation im Vordergrund, sondern persönliche Widmung und sakralisierte Herrschersymbolizität. Dafür wird der Allerheiligentext manipuliert und in seiner liturgischen Funktion als Fürbitte für Ercole II. umadressiert. Durch den Eingriff in den Text wird Herzog Ercole II. d'Este als Herrscher in den sakrosankten Text des liturgischen Rituals eingesetzt und anstelle der Gemeinde in den Mittelpunkt der Fürbitte gerückt. Der im Gloria der Messe auf musikalisch-textlicher Ebene offensichtlich hergestellte semantische Bezug zwischen Ercole II. d'Este und Jesus Christus kann als weiteres Beispiel für die Verquickung von liturgischen und weltlichen Elementen innerhalb der Messe gewertet werden. Die Symbolizität des Herrschers erhält in Maître Jhans Messe durch ihren klar zu verortenden Bezug zum Allerheiligentag und der damit in Verbindung stehenden Inthronisierung Ercoles am Allerheiligentag 1534 eine mehrfache Potenzierung. Außerdem sprechen die drei erhaltenen Stimmbücher aus Reggio Emilia dafür, dass die Messe trotz, oder möglicherweise wegen ihrer hybriden Gestalt aus liturgischer Cantus firmus-Messe und Herrschermesse in der Allerheiligen-Liturgie Verwendung fand. Ob der manipulierte Allerheiligentext den Einsatz der Messe innerhalb der Allerheiligen-Liturgie Reggio Emilias langfristig behinderte oder angesichts des auch dort verehrten Herzogs aus Ferrara sogar förderte, muss offen bleiben.

1.2.3 Zwei Herrschermessen des *maestro di cappella* Cipriano de Rore

Als bedeutendster Nachfolger Maître Jhans, der bis zu seinem Tode Anfang der 1540er Jahre am Este-Hof blieb, zählt der Flame Cipriano de Rore (ca. 1515 – 1565), der im Mai 1546 zum Kapellmeister Ercole II. d'Estes ernannt wurde und diese Stellung bis zu dessen Tod im Jahre 1559 inne hatte.²⁵³ Seit

253 Vgl. zusammenfassend Katelijne Schiltz: Art. »Rore, Cipriano de«, in: *MGG2* Personenteil 14 (2004), Sp. 369–380. Auf de Rores *Infelix ego*-Vertonung im Zusammenhang mit der

Beginn seiner Karriere verwendete de Rore Widmungskompositionen als probates Mittel, um Mäzene für sich zu gewinnen.²⁵⁴ Er hielt sich zu Beginn der 1540er Jahre in Brescia und Venedig auf und komponierte zahlreiche Widmungswerke. Seine ersten Mäzene waren die nach Venedig verbannten Florentiner Ruberto Strozzi und Neri Caponi, denen er einige Madrigale, Motetten und Canzoni dedizierte.²⁵⁵ In diesem Zeitraum sind mit Blick auf den Este-Hof zwei Widmungsmotetten überliefert: *Labore primus Hercules* für Ercole II. d'Este und *O qui populos suscipis* für Kardinal Ippolito II. d'Este.²⁵⁶ In den Folgejahren widmete de Rore weiteren Mitgliedern der Este-Familie insbesondere weltliche Werke. Zur Hochzeit Anna d'Estes im Jahre 1548 komponierte er die Chanson *En voz adieux*, anlässlich der Flucht von Alfonso II. d'Este nach Frankreich und seiner Rückkehr nach Ferrara in den Jahren 1552 – 1554 vertonte er drei Gedichte der Literaten Giovanni Battista Pigna (*Calamisonum ferentes* und *Volgi'l tuo ciel*) und Giraldo Cinzio (*Quando signor lasciaste*).²⁵⁷ Die für diesen Zusammenhang relevante *Missa Vivat felix Hercules* für Ercole d'Este II. dürfte entweder als Bewerbungskomposition für den Kapellmeisterposten – um 1545 – oder aber erst nach 1546 als Dank an seinen neuen Brotherrn entstanden sein. Die Quellenüberlieferung lässt keine detailliertere Aussage zum Entstehungszeitpunkt zu, die Messe ist lediglich im Münchner Chorbuch Mus.ms. 9 (fol. 219^v–258^r) der Bayerischen Staatsbibliothek erhalten.²⁵⁸ Die Manuskriptdatierung reicht bis in die Mitte der 1550er Jahre, als das Chorbuch mit einer Messe Orlando di Lassos und drei weiteren Ludwig Dasers spätestens 1556 – dieses Jahr ist auf dem Titelblatt notiert – in den Bestand der Hofkapelle gelangte.²⁵⁹ Die Münchner Überlieferung der

Miserere-Tradition am Este-Hof wurde bereits hingewiesen. Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.2.1 und Macey: *Bonfire Songs*, S. 205 – 213.

254 Vgl. hierzu Bernhard Meier: »Staatskompositionen von Cyprian de Rore«, in: *TVNM* 21 (1968 – 1970), S. 81 – 118.

255 Vgl. Richard J. Agee: »Ruberto Strozzi and the Early Madrigal«, in: *JAMS* 36 (1983), S. 1 – 17 und Ders.: »Filippo Strozzi and the Early Madrigal«, in: *JAMS* 38 (1985), S. 227 – 237.

256 Vgl. hierzu Meier: »Staatskompositionen«, S. 86 f. und Jessie Ann Owens: *An Illuminated Manuscript of Motets by Cipriano De Rore* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. B), Diss. Univ. of Princeton 1978.

257 Vgl. hierzu ausführlich Meier: »Staatskompositionen«, S. 87 – 96.

258 Von Cipriano de Rore sind lediglich 5 Messvertonungen erhalten, was im Vergleich mit seinen komponierenden Zeitgenossen eine relativ geringe Zahl darstellt. Vgl. die Edition aller 5 Messen in: *Cipriani Rore. Opera Omnia*, Bd.7: *Missae* (= CMM, 14/7), hrsg. von Bernhard Meier, o.O. 1966.

259 Vgl. die Quellenbeschreibung in: *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 5/1), beschrieben von Martin Bente u. a., München 1989, S. 70 f. Alvin Johnson berichtet, dass eine weitere handschriftliche Konkordanz im *Archivio Musicale del Duomo* in Treviso während des 2. Weltkrieges bei einem Brand zerstört worden ist. Vgl. Alvin Harold Johnson: »The Masses of Cipriano de Rore«, in: *JAMS* 6 (1953), S. 227 – 239, hier S. 231. Vgl. außerdem Ders.: *The Liturgical Music of Cipriano de Rore*, hier S. 177.

Messe ist den intensiven Kontakten zwischen Ercole II. d'Este und Herzog Albrecht V. geschuldet. Denn auch Cipriano de Rores zweite Herrschermesse, seine siebenstimmige *Missa Praeter rerum seriem*, ist in einem Münchner Codex, der zwischen 1555 und 1565 für den Gebrauch der Hofkapelle angefertigt wurde, als Unikat erhalten.²⁶⁰ Die Komposition hat einige Berühmtheit vor allem dadurch erlangt, dass sich Albrecht V. in einem Brief an Ercole II. d'Este vom 25. April 1557 für die Zusendung der besagten Messe bedankt und sie wegen ihrer einzigartigen Annehmlichkeit und ihres melodischen Einfallreichtums in höchsten Tönen lobt (»propter concentus singularem suavitatem; tunc raram et novam melodiae inventionem«).²⁶¹ Sie dürfte somit um 1557 dem besagten Chorbuch einverleibt worden sein. Ähnlich wie bei de Rores *Missa Vivat felix Hercules* ist auch hier der terminus post quem der Messenentstehung fraglich. Wenngleich sie um 1556/1557 nach München gesandt wurde, ist eine deutlich frühere Entstehung – möglicherweise in Verbindung mit seiner *Missa Vivat felix Hercules* – denkbar. Unter welchen genauen Umständen beide Messen auch immer entstanden sind; offensichtlich sind sie auch bei Ercole II. auf großen Zuspruch gestoßen, andernfalls hätte er sie wohl kaum nach München geschickt. Die Zusendung der *Missa Praeter rerum seriem* war der Anfang einer intensiven Rore-Pflege am Münchner Hof. Im Zuge einer Flandern-Reise besuchte de Rore 1558 München, begleitete dort die Herstellung seiner berühmt gewordenen, prachtvollen Motettensammlung Mus.ms. B der Münchner Staatsbibliothek²⁶² und sandte Albrecht V. als Neujahrsgeschenk Anfang 1559 eine Motette zu, deren Identität in der Forschung lange umstritten war und die inzwischen als das Werk *Mirabar solito* identifiziert werden konnte.²⁶³ Wie beliebt de Rores Messen am Münchner Hof waren, belegt nicht nur der besagte Brief Albrechts, sondern auch der Bericht

260 Vgl. D–Mbs, Mus.ms. 46, fol. 137^v–189^r und die Quellenbeschreibung in Bente: *Katalog der Musikhandschriften*, S. 170 f. Die Messe erscheint dort neben jeweils einer Messe Giovanni Pierluigi da Palestrinas, Thomas Crecquillons, Johannes Castiletis und Joannes Richafortis.

261 Dieser Brief ist überliefert im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, Mhsa Kurbayern Äußeres Archiv 4579 und wurde erstmals ediert bei: Edmond Vander Straaten: *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, Brüssel 1888, Bd. 6, S. 136 f.

262 Vgl. hierzu Owens: *An Illuminated Manuscript of Motets*, passim.

263 Vgl. Weiterführendes zu diesem Neujahrsgeschenk bei Edward E. Lowinsky: »Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria«, in: *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, hrsg. von Bonnie Blackburn, Chicago u. a. 1989, S. 636–643; Jessie Ann Owens: »Cipriano de Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria: A New Interpretation«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2.–4. August 2004* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen Neue Folge, 128), hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006, S. 244–264.

Massimo Troianos über die Fürstenhochzeit Wilhelms V. mit Renata von Lothringen aus dem Jahre 1568.²⁶⁴ Troiano schildert, dass während der Hochzeitsfeierlichkeiten eine sechs- und eine siebenstimmige Messe de Rores aufgeführt worden sind.²⁶⁵ Da keine sechsstimmige Messe de Rores überliefert ist und Troiano keine Messentitel nennt, ist eine Zuweisung in diesem Fall unsicher. Hingegen ist es wahrscheinlich, insbesondere vor dem Hintergrund des oben genannten Albrecht-Briefes und der Quellenüberlieferung, dass es sich bei der anderen Messe um seine einzige überlieferte siebenstimmige Messe, um seine *Missa Praeter rerum seriem* handeln dürfte. Beide Herrschermessen Cipriano de Rores sind zwar im Ferrareser Kontext um Herzog Ercole II. d'Este entstanden, eine grenzüberschreitende Bedeutung haben sie aber erst in München erlangt.

Analysen

Cipriano de Rores *Missa Vivat felix Hercules* fußt eindeutig auf einem *sogetto cavato* (vgl. Abbildung 15).

Tenor

mi fa re mi re ut re re ut ut ut re fa mi re fa ut
Vi - vat fe - lix Her - cu - les se - cun - dus dux Fer - ra - ri - æ quar - tus

Abbildung 15: Cipriano de Rore, *Missa Vivat felix Hercules*, *sogetto cavato*

Das (im Vergleich zu Josquins längere) *sogetto* zeichnet sich durch folgende Besonderheit aus: Es wechselt auf der Silbe »cun« nur für diesen Ton in das Hexachordum naturale, vermutlich um eine dreifache Tonrepetition zu vermeiden.²⁶⁶ Die rhythmische Variabilität des *sogetto* liegt laut Johnson in seiner besonderen Funktion im Messensatz begründet.²⁶⁷ Das *sogetto* habe bei de Rore nicht nur eine formale und strukturgebende Funktion, sondern es fungiere auch als Quelle für das melodische Material der Gegenstimmen.²⁶⁸ Das frequente Auftreten von *sogetto*-Material in den Gegenstimmen bestätigt diese These (vgl. Tabelle 4).

264 Vgl. Massimo Troiano: *Discorsi delli triomfi, giostre, apparati, é delle cose piu notabile fatte nelle sontuose Nozze, dell'Illustrissimo & Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo...: Compartiti in tre libri, con uno Dialogo, della antichita del felice ceppo di Bauiera*, München 1568. Der Druck kann inzwischen online heruntergeladen werden: <http://archive.org/stream/discorsidellitri00troi#page/n7/mode/2up>, 7. September 2012. Vgl. auch Massimo Troiano: *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Dialoge italienisch/deutsch* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 4), hrsg. von Horst Leuchtman, München u. a. 1980.

265 Vgl. Troiano: *Die Münchner Fürstenhochzeit*, S. 142 f., S. 254 f. und S. 304 f.

266 Vgl. hierzu auch die Diskussion zum *sogetto cavato* aus Lupus Hellincks *Missa Hercules Dux Ferrariae* in Kapitel B.I.1.2.6.

267 Vgl. Johnson: *The Liturgical Music of Cipriano de Rore*, S. 179.

268 Ebd.

Tabelle 4: Josquin-Hercules & Rore-Hercules, soggetto in den Gegenstimmen

	Josquin-Hercules	Rore-Hercules
Kyrie I	soggetto auf d' im Superius	variiertes soggetto auf a' im Superius, soggetto-Paraphrase im Altus, rhythmisch variierte soggetto-Köpfe in allen Gegenstimmen
Christe		soggetto-Köpfe im Superius, Altus & Tenor 2
Kyrie II		soggetto-Beginn auf a' im Superius, soggetto-Köpfe im Superius, Altus & Tenor 2
Et in terra	»Ferrariae«-Motiv im Superius & Altus »Hercules«-Motiv im Superius & Bassus	soggetto-Paraphrase im Superius, soggetto-Köpfe im Altus & Bassus, »Ferrariae«-Motiv auf »Rex caelestis« im Superius
Domine fili		soggetto-Paraphrasen im Altus & Bassus
Qui tollis	soggetto-Paraphrase im Bassus	soggetto-Kopf im Superius auf »mundi«
Cum Sancto		
Patrem	»Hercules«-Motiv in den Gegenstimmen	soggetto-Beginn im Bassus
Et incarnatus		
Et resurrexit		soggetto-Beginn im Altus, soggetto-Köpfe auf »Et iterum« im Superius, Altus & Bassus
Et in spiritum		soggetto-Köpfe zu Beginn im Superius, in den Gegenstimmen auf »qui cum patre«
Sanctus	soggetto auf d' im Altus	soggetto-Kopf im Altus
Pleni		
Osanna	»Hercules«-Motiv im Bassus	soggetto-Köpfe in allen Gegenstimmen
Benedictus		
Agnus I		
Agnus II		
Agnus III	soggetto im Superius: d' + 8 M. Pause, a'	

Bemerkenswert ist, dass das soggetto in den Gegenstimmen der Rore-Messe ausschließlich in Form rhythmischer Varianten, Paraphrasen oder soggetto-Köpfen (bestehend aus den ersten drei Tönen) erscheint. Vollständig erklingt es hingegen nur im Tenor 2. Somit ist Johnsons diagnostizierte Doppelfunktion des soggetto als strukturgebend sowie als Quelle für motivisches Material der Gegenstimmen treffend.²⁶⁹ De Rore entfernt sich damit vom primär strukturge-

269 Johnson fasst die grundsätzliche Differenz der soggetto-Behandlung und -Funktion folgendermaßen zusammen: »Here we have an insight into the difference of method and objective that separates Josquin and de Rore. Josquin seized every opportunity to make his soggetto the means of attaining formal clarity and design. De Rore, on the other hand, is so

benden *soggetto* bei Josquin und lässt es auf die gesamte Messentextur ausstrahlen.

Der Strukturverlauf des *soggetto* (vgl. Tabelle 5) hebt sich von demjenigen Josquins ab. De Rore vertont es nur auf zwei Stufen (a, e'); zudem lässt die Abfolge von Pausen und *soggetto*-Einsatz kein regelmäßiges wiederkehrendes Muster erkennen.

Tabelle 5: Josquin-Hercules & Rore-Hercules, *soggetto*-Verlauf

	Josquin-Hercules-Tenor	Rore-Hercules-Tenor 1
Kyrie I	8 M. Pause + d	4 M. Pause + a
Christe	8 M. Pause + a	4 M. Pause + e'
Kyrie II	8 M. Pause + d'	4 M. Pause + a, 2 M. Pause + e'
Et in terra	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	6 M. Pause + a, 4 M. Pause + e'
Domine Fili		kein Tenor 1
Qui tollis	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	e' + 3 M. Pause, a + 3 M. Pause, e' + 3 M. Pause
Cum Sancto		a + 3 M. Pause, e'
Patrem	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	4 M. Pause + a, 4 M. Pause + e', 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + e'
Et incarnatus	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	1 M. Pause + a, 1 M. Pause + e', 1 M. Pause
Et resurrexit		kein Tenor 1
Cuius regni		kein Tenor 1
Et in spiritum	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, d, a, d'	1 M. Pause + e', $\frac{1}{2}$ M. Pause + a (2x)
Sanctus	8 M. Pause + d	1 M. Pause + a, 1 M. Pause + e'
Pleni	kein <i>soggetto</i> (2-stimmig)	
Osanna	4 M. Pause + d, 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + d', d, a, d'	4 M. Pause + a, 2 M. Pause + e'
Benedictus	d, a, d' (2-stimmig)	1 M. Pause + e'
Agnus I	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	1 M. Pause + e', 1 M. Pause + a
Agnus II	kein <i>soggetto</i> (3-stimmig)	
Agnus III	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	1 M. Pause + e', 1 M. Pause + a

dominated by the demand for rhythmic homogeneity among the voices that he makes the *soggetto*, in spite of its fixed rhythmic pattern, participate in the motion of the movement as a whole.« Johnson: *The Liturgical Music of Cipriano de Rore*, S. 182.

Ferner verzichtet de Rore auf krebshängige und diminuierte soggetti, die für Josquin wichtige Variationsmöglichkeiten darstellen. Diese Befunde deuten darauf hin, dass sich de Rore vom Josquin'schen Vorbild deutlich abzuheben versucht.

Auch auf der formalen Ebene werden Differenzen deutlich: Neben einer mitunter unterschiedlichen Stimmendisposition und gegensätzlich gewählten Zäsuren in den textreichen Sätzen offenbart der Mensuren-Vergleich signifikante Unterschiede (vgl. Tabelle 6).

Tabelle 6: Josquin-Hercules & Rore-Hercules, Mensuren- und Stimmenvergleich

	Josquin-Hercules	Rore-Hercules	Josquin-Hercules	Rore-Hercules
Kyrie I	o	o	4	5
Christe	¢	c	4	5
Kyrie II	o	φ	4	5
Et in terra	¢	c	4	5
Domine Fili		c		3
Qui tollis	¢	¢	4	5
Cum Sancto		φ		5
Patrem	o	¢	4	5
Et incarnatus	¢	c	4	5
Et resurrexit		¢		4
Cuius regni		φ		4
Et in spiritum	¢	¢	4	5
Sanctus	o	o	4	5
Pleni	¢		2	5
Osanna	¢	φ	4	5
Benedictus	¢	o	2	3
Agnus I	¢	¢	4	5
Agnus II	¢	¢	3	5
Agnus III	¢	¢	6	5

Auffällig ist die ungewöhnlich häufige Verwendung der *proportio sesquialtera*, die im Kyrie II, im Gloria auf »cum Sancto Spiritu«, im Credo auf »Cuius regni« und im Osanna zum Einsatz kommt. Besonders charakteristisch für de Rores Messe ist die synchrone Schaltung unterschiedlicher Mensuren.²⁷⁰ Als Beispiele für diese rhythmischen Kunstgriffe durch Mensurverschiebungen bzw. -verschränkungen sollen zwei Ausschnitte aus dem Credo und dem Sanctus (auf »Pleni sunt caeli«) demonstriert werden (vgl. Abbildungen 16 und 17).

270 Vgl. auch Johnson: *The Liturgical Music of Cipriano de Rore*, S. 181. Ähnlich verfahren Lupus Hellinck in der *Missa Hercules Dux Ferrariae* und Bartolomé Escobedo in der *Missa Philippus Rex Hispaniae*. Vgl. Kapitel B.I.1.2.6. und Kapitel B.II.3.1.

188

Cantus
sto - licam ec - cle - si - am. Con - fi - te or u - num ba - pti - sma in re - mis - si

Altus
- ec - cle - si - am. Con - fi - te or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o

Tenor I
Vi - vat fe - lix Her - cu - les se - cun - dus dux Fer - ra - ri - æ quar - tus.

Tenor II
am. Con - fi - te or, con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis

Bassus
am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec

Abbildung 16: Cipriano de Rore, Missa Vivat felix Hercules, Credo, M. 188 – 194

13

Cantus
- - ba - oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra,

Altus
- ba - oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra,

Tenor I
Vi - vat fe - lix Her - cu - les se -

Tenor II
oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra, ple - ni sunt

Bassus
Ple - ni sunt cæ - li, ple - ni sunt

15

Cantus
ra, ple - ni sunt cæ - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Altus
ple - ni sunt cæ - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Tenor I
cun - dus dux Fer - ra - ri - æ quar - tus.

Tenor II
cæ - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Bassus
cæ - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Abbildung 17: Cipriano de Rore, Missa Vivat felix Hercules, Sanctus, M. 13 – 18

Es drängt sich die Frage auf, ob es – abgesehen von der Verwendung eines *soggetto cavato* – überhaupt Bezüge zum Josquin'schen Prototypen gibt, oder ob de Rore in sämtlichen Aspekten vom Prinzip der *aemulatio* angetrieben worden ist. Jedenfalls sind auch motivische Allusionen an Josquins Messe selten, im Sanctus allerdings offenkundig, wo er das Motiv γ aus dem Kyrie I der Josquin-Messe aufgreift (vgl. Abbildungen 18 und 19).

10

Superius
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e,

Altus
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e,

Tenor
cu - les Dux Fer -

Bassus
e, Ky - ri - e, Ky - ri - e

Abbildung 18: Josquin Desprez, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Kyrie, M. 10 – 13

1

Cantus
San - ctus, san - ctus, san - ctus,

Altus
San - ctus, san - ctus,

Tenor I
Vi - vat fe - lix

Tenor II
San - ctus, san - ctus,

Bassus
San - ctus, san - ctus, san - ctus,

4
san - ctus, san - ctus, san - ctus,

Her - cu - les se - cun - dus dux Fer

san - ctus, san - ctus, san - ctus,

Abbildung 19: Cipriano de Rore, *Missa Vivat felix Hercules, Sanctus*, M. 1 – 7

Ein weiteres Motiv aus der Rore-Messe erinnert sodann an eines aus Josquins Motette *Miserere mei Deus*. Es handelt sich hierbei um die markant absteigende Oktav-Figur, die insbesondere im Superius und Bassus der *Secunda Pars* auftritt (vgl. Abbildungen 20 und 21).

Seine *Missa Praeter rerum seriem* lässt – im Gegensatz zur *Missa Vivat felix Hercules* – auf den ersten Blick keine Identität als Herrschermesse vermuten. Sie ist vornehmlich eine Parodiemesse auf Josquin Desprez' gleichnamige Motette, aus der große Teile als melodische Materialbasis entlehnt worden sind.²⁷¹ Josquin wiederum stützt seine Motette auf die mittelalterliche Sequenz *Praeter rerum seriem* für die erste Weihnachtsmesse, deren Melodie in verschiedenen Quellen erhalten ist.²⁷² Vermutlich kannte Josquin die melodische Substanz dieser Sequenz aus einer anonym erhaltenen vierstimmigen Motette der *Biblioteca Capitolare* in Verona (Ms. 755).²⁷³ In dieser Messe verwendet de Rore kein *soggetto cavato*, sondern manifestiert die erste Zeile der Sequenz *Praeter rerum seriem* als Cantus firmus im Quintus. Diese Stimme deklamiert als Mittelachse der siebenstimmigen Messe ausschließlich den Text »Hercules secundus Dux Ferrariae quartus vivit et vivet«, so dass Herrschertext und liturgischer Bezug der musikalischen Vorlage unmittelbar verknüpft sind (vgl. Abbildung 22).

133

Cantus I
ri - a De - i Pa - tris, cum San - cto

Cantus II
i Pa - tris. A - - men.

Altus
glo - ri - a De - i Pa - tris, cum San -

Quintus
Her - - - cu - les

Tenor
cum San - cto Spi - - - ri -

Bassus I
i, cum San - cto

Bassus II
in glo - ri - a De - - i Pa - tris, cum

271 Vgl. hierzu ausführlich Johnson: *The Liturgical Music of Cipriano de Rore*, S. 191 – 207 und Ders.: »The Masses of Cipriano de Rore«, S. 232 – 236. Weitere *Missa Praeter rerum seriem* komponierten im 16. Jahrhundert Matthäus Le Maistre, Ludwig Daser, George de la Hèle und Giovanni Gabrieli.

272 Es handelt sich um vier Handschriften, jeweils eine aus Wolfenbüttel und Madrid sowie deren zwei aus Paris. Vgl. Näheres bei Marie Louise Göllner: »*Praeter rerum seriem*. Its History and Sources«, in: Dies.: *Essays on Music and Poetry in the Late Middle Ages* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 61), Tutzing 2003, S. 63 – 76. Vgl. Weiterführendes bei Craig J. Westendorf: »Josquin in the Early German Baroque: Seth Calvisius' Parody of *Praeter rerum seriem*«, in: *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman* (= Centre d'Etudes Superieures de la Renaissance. Collection »Épitome musical«), hrsg. von Barbara Haggh, Paris 2001, S. 298 – 310.

273 Vgl. hierzu Johnson: »The Masses of Cipriano de Rore«, S. 232 – 235; Göllner: »*Praeter rerum seriem*«, S. 70 – 74 und Fallows: *Josquin*, S. 285 – 289.

Tabelle 7: Cipriano de Rore, *Missa Praeter rerum seriem*, Quintus-Verlauf

	Rore-Quintus
Kyrie I	18 M. Pause + d'
Christe	ohne soggetto (5-stimmig)
Kyrie II	20 M. Pause + d'
Et in terra	27 M. Pause + g
Qui tollis	18 M. Pause + d', 30 M. Pause + g
Patrem	36 M. Pause + d'
Et incarnatus	18 M. Pause + g
Et resurrexit	ohne soggetto (4-stimmig)
Et iterum	9 M. Pause + d', 6 M. Pause + g, 6 M. Pause + d'
Sanctus	9 M. Pause + g
Pleni	ohne soggetto (2-stimmig)
Osanna	10 M. Pause + d'
Benedictus	ohne soggetto (3-stimmig)
Agnus I	G
Agnus II	siehe Agnus I
Agnus III	siehe Agnus I

Der Quintus-Verlauf aus de Rores Messe erinnert eher an den ebenso unregelmäßigen Verlauf des Tenors in Maistre Jhans *Missa Omnes Sancti* (vgl. Tabelle 3 auf S. 78). Abgesehen davon, dass der Cantus firmus stets auf den Stufen d' und g erklingt, sind die Pausenlängen zwischen den Einsätzen sowie die Notenwerte des soggetto variabel. Der Cantus firmus beginnt zumeist in Longen und Brevem und fährt in der Folge vornehmlich in Brevem und Semibrevem fort (vgl. Abbildung 23). De Rore passt einzelne Notenwerte in Form von Diminutionen oder Augmentationen an, um die melodisch-harmonischen Zusammenhänge der gesamten Messentextur zu erhalten. Hier offenbaren sich ähnliche Prozesse wie in seiner eigenen *Missa Vivat felix Hercules* und in Maistre Jhans *Missa Omnes Sancti*.²⁷⁴ Eindeutige Motiventlehnungen aus Josquins Hercules-Messe sind in dieser Messe nicht festzumachen, was nicht zuletzt auch damit zusammenhängen dürfte, dass die Gegenstimmen ihr motivisches Material vornehmlich aus Josquins Motette *Praeter rerum seriem* schöpfen.²⁷⁵

Wie in seiner *Missa Vivat felix Hercules* lassen sich einige Passagen ausfindig machen, die de Rores Vorliebe für synkopisch-lebendige Strukturen – alternierend mit melodisch weitläufigen Passagen – belegen, wie im Osanna, am Ende des Gloria oder im Kyrie II (vgl. Abbildung 23).

²⁷⁴ Ob sich de Rore und Maistre Jhan persönlich begegnet sind, ist nicht sicher. Die Messe Jhans dürfte de Rore aber sicher über Ercole II. bekannt gewesen sein.

²⁷⁵ Vgl. hierzu ausführlich Johnson: *The Liturgical Music of Cipriano de Rore*, S. 197–207.

Herrschermessen komponiert hat.²⁷⁶ Die *Missa Vivat felix Hercules* kann bereits wegen ihres unzweifelhaften *soggetto cavato* in einer direkten Traditionslinie zur Josquin'schen Hercules-Messe verortet werden. Allerdings ist eine deutliche kompositorische Distanz zum Prototypen feststellbar. Dies offenbart nicht nur die Struktur des *soggetto* mit seiner rhythmisch variableren Binnenstruktur. Ähnliches kann hinsichtlich formaler und struktureller Parameter sowie mit Blick auf die Funktion des *soggetto* konstatiert werden. Besonders charakteristisch ist das mannigfache Ausgreifen partiellen *soggetto*-Materials auf die Gegenstimmen, so dass eine strikte Trennung des *soggetto* von den Gegenstimmen nur noch in Form des vollständig erklingenden *soggetto* (im Tenor 2) besteht. Ferner sind die häufigen Mensurwechsel innerhalb der Sätze und das synchrone Gegeneinanderlaufen unterschiedlicher Messuren kennzeichnende Elemente der Messe. Die geringen, aber doch vorhandenen motivischen Referenzen belegen die Auseinandersetzung mit Josquins Messenmodell, das er mit *aemulativ-kompetitiven* Absichten zu übertreffen versuchte.

Mit seiner *Missa Praeter rerum seriem* hebt de Rore die Herrscherakklamation in der Messvertonung auf eine neue Ebene. Schon Maïstre Jhan hat sie in seiner *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei* von einem *soggetto cavato* abgekoppelt und in eigentümlicher Weise als liturgische Fürbitte für Ercole II. konzipiert. De Rore hingegen bettet die Herrscherakklamation nun erstmals in eine kombinierte Parodie- und *Cantus firmus*-Messe ein. Allein dadurch entwickelt er das Herrschermessenmodell weiter, indem er es mit einer moderneren Messenform verbindet. Der in die Parodiemesse integrierte *Cantus firmus*, der den Ercole II. gewidmeten Text deklamiert, ist liturgischen Ursprungs. Diese Verschmelzung von Herrscheranrufung und liturgischer Substanz kann als besondere Form der symbolischen Herrscherrepräsentation innerhalb einer sakralen Messvertonung interpretiert werden. Diese tritt hier deutlich potenziert auf als in Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae*, in welcher der aus den Vokalen des Herrschertextes gebildete *Cantus firmus* vom liturgischen Messentext, zumindest auf formaler Ebene, getrennt ist.²⁷⁷ Bei de Rore ist eine solche Trennung durch die genannte Vermischung von liturgischem *Cantus firmus* und weltlichem Herrschertext aufgehoben. Er huldigt mit dieser Messe dem Enkel desjenigen Potentaten, welchem Josquin seine Hercules-Messe dedizierte (Ercole I. d'Este), wodurch de Rore seinem Dienstherrn Ercole II. d'Este und zugleich Josquin Desprez in mehrfacher Hinsicht seine Reverenz erweist.

276 Jeweils zwei Herrschermessen haben auch Jachet von Mantua (vgl. Kapitel B.I.1.2.4 und 1.2.5), Lupus Hellinck (vgl. Kapitel B.I.1.2.6 und B.II.2) und Chamaterò di Negri (vgl. Kapitel B.I.2.2) komponiert.

277 Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.1.2.

1.2.4 Jachets von Mantua *Missa Hercules Dux Ferrariae*

Wie Cipriano de Rore komponierte auch der franko-flämische Komponist und Sänger Jachet (Colebault) von Mantua (1483 – 1559) zwei Herrschermessen.²⁷⁸ Jachet wirkte von 1516 bis zu seinem Lebensende 1559 in Modena, Ferrara und Mantua unter der Patronage von Kardinal Ercole Gonzaga (1505 – 1563).²⁷⁹ Nachdem Ercole Gonzaga 1520 mit 15 Jahren zum Bischof von Mantua ernannt wurde, machte er – nach einer Studienzeit in Bologna bis 1525 – als Geistlicher und Diplomat Karriere und vermittelte im oben genannten konfessionellen Konflikt zwischen seinem Cousin Ercole II. d’Este und Renée von Frankreich. Außerdem war er an den katholischen Kirchenreformen, die ca. 1545 begannen und 1564, kurz nach Ercoles Tod, publiziert worden sind, maßgeblich beteiligt.²⁸⁰ Ab 1540 potenzierte sich sein Einfluss in Mantua nach dem Tode seines Bruders Federico Gonzaga, dem ersten Herzog von Mantua.²⁸¹ Ercole stellte die wirtschaftlichen Belange des Hofes – abseits von Ausschweifung und Korruption – auf eine solide Basis und war auch im Hinblick auf kirchliche, politische, soziale und kulturelle Angelegenheiten die zentrale Figur im Mantua des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts.²⁸² Im Vergleich mit Federico Gonzaga stand Musik unter der Regide des in humanistischen Kreisen aufgewachsenen Ercole deutlich höher im Kurs. Er führte die Tradition einer kirchenmusikalischen (auch polyphone Musik betreffenden) Praxis, die in Mantua bereits seit der von Francesco Gonzaga 1510 gegründeten *cappella* in der Kirche Santa Maria dei Voti bestand, insbesondere nach seiner Rückkehr aus Bologna im Jahre 1525 fort.²⁸³ Die Tatsache, dass ein Komponist wie Jachet nach Mantua kam, spricht laut Fenlon für das große Ansehen von Ercole II. d’Este und das offensichtlich große Interesse an geistlicher polyphoner Musik.²⁸⁴ Denn Jachet von Mantua hat – im Gegensatz zu Jachet von Berchem, mit dem er häufig verwechselt wurde – fast ausschließlich sakrale Musik komponiert.²⁸⁵ Zeitgenössische Dokumente geben

278 Vgl. Klaus Pietschmann: Art. »Jachet de Mantua«, in: *MGG2* Personenteil 9 (2003), Sp. 790 – 794.

279 Vgl. zu Ercole Gonzaga Ippolito Donesmondi: *Cronologia d’alcune cose più notabili di Mantova*, Bd. 2: Dell’istoria ecclesiastica di Mantova, Mantua 1616, S. 197 – 206; Ludwig Pastor: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Pius IV. (1559 – 1565)* (= Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 7), Freiburg i.Br. 1920 sowie George Nugent: *The Jacquet Motets and their Authors*, Diss. Univ. of Princeton 1973, hier S. 82 – 93.

280 Vgl. hierzu ausführlich Fenlon: *Music and Patronage*, S. 60 – 62.

281 Vgl. hierzu ebd., S. 47 – 52.

282 Vgl. ebd., S. 53 – 62.

283 Vgl. ebd., S. 62 – 65.

284 Vgl. ebd., S. 64 – 68.

285 Wie im Falle Lupus Hellincks konnte die Zuweisung von Werken Jachets von Mantua bzw. Jachets von Berchem durch Studien zu Biographie, Werküberlieferung und Stilkritik geklärt werden. Vgl. hierzu Karl Widmaier: *Jachet von Mantua und sein Motettenschaffen*, Diss. Univ. Freiburg i.Br. 1953; Philipp T. Jackson: *The Masses of Jachet of Mantua*, Diss.

darüber Auskunft, dass Jachet 1534 das Bürgerrecht der Stadt Mantua erhielt und 1535 als *maestro di cappella* am Dom angestellt war. Einzelne Quellen weisen darauf hin, dass er bereits seit ca. 1526/1527 in Mantua tätig war. Nach 1535 entwickelte sich Jachet unter der Patronage Ercole Gonzagas zu einem der bedeutendsten Komponisten der Zeit. Das große Renommee, das Jachet als Komponist genoss, wird nicht zuletzt durch den enormen Anstieg an gedruckten Werken bei den venezianischen Verlegern Girolamo Scotto und Antonio Gardano ab etwa 1538 deutlich.²⁸⁶ Es überrascht nicht, dass die beiden ersten Motettendrucke und zahlreiche einzelne Motetten Ercole Gonzaga gewidmet sind.²⁸⁷ Im Zusammenhang mit Ercole Gonzaga und dessen Cousin Ercole II. d'Este steht auch Jachets fünfstimmige *Missa Hercules Dux Ferrariae*, die erstmals im Jahre 1540 von Girolamo Scotto in 5 Stimmbüchern veröffentlicht wurde.²⁸⁸ Neben einem Nachdruck von Scotto 1542 ist die Messe auch handschriftlich innerhalb eines Bologneser Chorbuches des *Archivio Musicale della Basilica di San Petronio* (MS I. XXV) anonym überliefert.²⁸⁹ Der Entstehungszeitraum der Messe ist relativ gut rekonstruierbar: Da ihr Widmungsträger Herzog Ercole II. d'Este am 1. November 1534 inthronisiert wurde, ist dieses Datum als terminus post quem der Messenentstehung festzulegen, als terminus ante quem das Publikationsjahr des Druckes 1540. Jachet von Mantua war in den Jahren 1516 sowie 1524 und 1525 an den Este-Hof gebunden, so dass eine Herrschermesse für einen Fürsten der Este kaum überrascht. Zudem stand Jachets Brotherr Ercole Gonzaga nachweislich mit seinem Cousin Ercole II. d'Este in enger Beziehung. Die weiter oben genannte – wohl von Ercole Gonzaga veranlasste – Motette *Cantemus Domino* als Widerstandskomposition gegen Renée von Frankreichs reformatorischen Sympathien belegt Jachets zentrale Rolle im musikalischen Austausch zwischen Mantua und Ferrara.²⁹⁰ Jachets Hercules-Messe dürfte ebenfalls vor diesem Hintergrund entstanden sein. Aus einem von Philipp T. Jackson publizierten Rech-

Univ. of North Carolina 1968; Nugent: *Jacquet Motets*, passim und Fenlon: *Music and Patronage*, S. 68–70.

286 Bis 1567 publizierte allein Scotto insgesamt 11 Individualdrucke mit (meist sakralen) Werken Jachets von Mantua. Vgl. hierzu Jackson: *Messes of Jachet* und Nugent: *Jacquet Motets*.

287 Vgl. hierzu Nugent: *Jacquet Motets*, hier S. 122–159. Vgl. ferner Fenlon: *Music and Patronage*, S. 75–78.

288 Der Messendruck Scottos (RISM: 1540³) enthält die weiter unten behandelte *Missa Ferdinandus Dux Calabriae* Jachets von Mantua, eine Messe Jachets von Berchem und zwei Messen von Christobal de Morales. Das Titelblatt des Cantus lautet: *Quinque Missae Morales hispani, ac Jacheti musici excellentissimi liber primus, cum quinque vocibus, nunc primum omni diligentia in lucem aeditus*. Die Titelblätter der übrigen Stimmen haben einen leicht veränderten Wortlaut: *Liber primus quinque missarum cum quinque vocibus, excellentissimi musici Morales hispani, ac Jacheti, nunc primum omni diligentia in lucem aeditus*. Vgl. Näheres zur Quellenüberlieferung: *Jacquet of Mantua (1483–1559). Opera Omnia*, Bd. 6 (= CMM, 54/VI), hrsg. von Philipp T. Jackson und George Nugent, Neuhäuser–Stuttgart 1986, S. XI–XII.

289 Vgl. hierzu RISM [1542]¹ und den *Census Catalogue*, Bd. 1, S. 82.

290 Vgl. Kapitel B.I.1.2.1 und Nugent: »Anti-protestant Music«, S. 255–259.

nungsbeleg des Modeneser Este-Archives vom 29. Oktober 1536 geht hervor: »a M. Jacheto compositore del Signor Cardinale di Mantoa che li dona il Signor nostro per una messa nocta in canto figurato L. 87.10.«²⁹¹ Jackson nimmt an, dass Jachets Hercules-Messe mit der im Rechnungsbeleg genannten »messa nocta in canto figurato« übereinstimmt.²⁹² Wenngleich unklar ist, ob es sich bei der genannten Messe tatsächlich um die Hercules-Messe gehandelt hat, ist diese Rechnung ein weiterer Beleg für den intensiven (auch Musik einschließenden) Austausch zwischen Ercole Gonzaga und Ercole II. d'Este. Die Messe dürfte demnach in den Jahren zwischen 1534–1536 entstanden sein; dies bestätigt auch das in dieser Zeit angefertigte Bologneser Chorbuch, in welchem die Messe anonym überliefert ist.²⁹³ Der (nicht genau eruierbare) Kompositionsanlass war vermutlich die Festigung der dynastischen Beziehungen zwischen Mantua und Ferrara, entweder als Geschenk Ercole Gonzagas für seinen Cousin oder als Auftragskomposition seitens Ercoles II. Eine Bewerbungskomposition von Jachet dürfte vor diesem Hintergrund unwahrscheinlich sein. Für diesen Zusammenhang ist ferner ein Blick auf den Cantus firmus der Hercules-Messe von Interesse (vgl. Abbildung 24).



Abbildung 24: Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto cavato

Das meist in Breven gehaltene soggetto zeichnet sich durch eine ungewöhnliche rhythmische Aufteilung in zwei Semibreven auf den Noten sol und fa aus. Darüber hinaus ist es mit einem vom Messentitel abweichenden Text unterlegt: »Hercules vivet usque in aeternum«. Die Identifizierung des Cantus firmus als (aus den Solmisationssilben des Herrschertextes abgeleitetes) soggetto cavato führt zu unstimmigen Ergebnissen. Wie aus Abbildung 24 hervor geht, können nur die letzten 6 Töne des 11-tönigen soggetto eindeutig aus den Silben des unterlegten Textes abgeleitet werden. Bei den ersten fünf Tönen auf »Hercules vivet« ist dies nicht möglich, was bereits durch die Unterlegung der gleichen Noten 1,2 und 4 (= sol) mit drei unterschiedlichen Silben (Her = re, cu = ut, vi = mi) deutlich wird. Diese partielle Unstimmigkeit veranlasste Jackson, über mögliche Entstehungsanlässe zu spekulieren.²⁹⁴ Zweifellos sei die Messe in ihrer

291 Modena, Archivio di Stato, Archivio Estense, Camara ducale di Ferrara Partite del Bacho (1535–1542) f. 88. Zitiert nach Philipp T. Jackson: »Two Descendants of Josquin's ›Hercules‹ Mass«, in: *Music & Letters* 59 (1978), S. 192 f.

292 Vgl. ebd., S. 193.

293 Vgl. hierzu William M. McMurtry: »Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: A Relationship Honored in Music«, in: *The Sixteenth Century Journal* 8 (1977), S. 17–30, hier S. 27.

294 Vgl. zur folgenden Darstellung Jackson: »Two Descendants«, S. 194 f. und Jackson/Nugent: *Jacquet Opera Omnia*, S. XVf.

Endversion Ercole II. d'Este gewidmet, um als Auftrag seines Patrons Ercole Gonzaga das Verhältnis zum Este-Hof zu festigen oder um aus eigenem Interesse an den Este-Hof zurückzukehren. Gleichwohl proklamiert Jackson eine frühere Entstehung zu Ehren Karls V. (vgl. Abbildung 25).

Tenor

sol sol fa sol ut ut re mi re re ut
 Her - cu - les vi - vet us - que in æ - ter - num
 (Ho - nor Ca - ro - lus)

Abbildung 25: Jachet von Mantua, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, soggetto-Umdeutung

Ausgehend vom Hexachordum molle belegt Jackson die Silben sol, sol, fa, sol, ut mit dem Text »Ho-nor Ca-ro-lus« (vgl. die eingeklammerte 3. Textzeile in Abbildung 25). Als Entstehungskontext nennt er den Zeitraum um 1530, als sich Karl V. durch Papst Clemens VII. in Bologna die Kaiserwürde bestätigen ließ, er im Zuge dessen Mantua besuchte und Ercoles Bruder Federico Gonzaga zum Herzog von Mantua ernannte.²⁹⁵ In diesem Zusammenhang soll die Messe für Karl V. im Auftrag der Gonzagas zur Stärkung der wechselseitigen Beziehungen entstanden sein. Jackson versucht seine These mit der Existenz von Lupus Hellincks *Missa Carolus Imperator Romanorum* zu legitimieren, die eindeutig Karl V. gewidmet ist.²⁹⁶ Aus meiner Sicht sind Jacksons Hexachordumdeutungen beliebig, seine Argumente ebenso wenig stichhaltig. Daher ist Jacksons These ohne eindeutige Belege, die eine solche ursprüngliche Fassung wahrscheinlich machen, zurückzuweisen.

Im Dialog mit Josquin

Jachets Neigung, seine Werke bestimmten Personen zu widmen, ist nicht nur anhand von Dedikationsmotetten für hochrangige Persönlichkeiten der Gonzaga, der Este und anderer Dynastien dokumentiert.²⁹⁷ Mit Blick auf Komponistenvorbilder ist es insbesondere Josquin Desprez, dem er in einigen Werken seine Reverenz erweist, dies am eindrücklichsten in der bekannten Motette *Dum Vastos Adriae*.²⁹⁸ Es sei vorweggenommen, dass auch für Jachets Hercules-Messe Josquins gleichnamige Messe Pate stand. Erste Hinweise auf eine Orientierung an den Prototypen geben formale Parameter wie die Wahl nahezu gleicher Mensuren oder die ähnliche Stimmendisposition (vgl. Tabelle 8).

295 Erinnerung sei an Rifkins These, dass auch Maïstre Jhans *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei* in einer früheren Fassung Karl V. gewidmet worden sei. Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.2.2.

296 Vgl. hierzu Kapitel B.II.2.

297 Vgl. hierzu Pietschmann: »Jachet de Mantua«, Sp. 792.

298 Vgl. Albert Dunning: »Josquini antiquos, Musae, memoremus amores: a Mantovan Motet from 1554 in Homage to Josquin«, in: *Acta musicologica* 41 (1969), S. 108–116. Vgl. ferner den auf eine bestimmte Quelle der Tudor-Dynastie bezogenen Beitrag von John Milson: »Josquin and Jacquet. A New Tudor Source?«, in: *TVNM* 52 (2002), S. 117–131.

Tabelle 8: Josquin-Hercules & Jachet-Hercules, Messuren- und Stimmenvergleich

	Josquin-Hercules	Jachet-Hercules	Josquin-Hercules	Jachet-Hercules
Kyrie I	o	ç	4	5
Christe	ç	ç	4	5
Kyrie II	o	ç	4	5
Et in terra	ç	ç	4	5
Qui tollis	ç	ç	4	5
Patrem	o	o	4	5
Et incarnatus	ç	ç	4	5
Et in spiritum	ç	ç	4	5
Sanctus	o	o	4	5
Pleni	ç	ç	2	2
Osanna	ç	ç	4	5
Benedictus	ç	ç	2	2
Qui venit	ç	ç	2	2
In nomine	ç	ç	2	2
Agnus I	ç	ç	4	5
Agnus II	ç	–	3	–
Agnus III	ç	ç	6	7

Überdies sind einige motivische Reminiszenzen an Josquins Messe feststellbar: Erstens beginnt das Credo im Quintus mit dem Motiv, das auch Josquins Credo eröffnet (vgl. Abbildungen 26 und 27).



Abbildung 26: Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, Quintus, M. 1 – 3

Superius

Altus

Tenor

Bassus

1

Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

Abbildung 27: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 1 – 3

Zweitens spielt auch der Beginn des Sanctus in Form aufsteigender Semimini-mae auf das Osanna aus Josquins Messe an (vgl. Abbildungen 28 und 29).

1

Cantus

Quintus

Altus

Tenor

Bassus

Her - cu - les vi -

Abbildung 28: Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Sanctus, M. 1 – 3

57

Superius

Altus

Tenor

Bassus

O - san - na in ex - cel

Abbildung 29: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna, M. 57 – 59

Drittens offenbart sich im Osanna von Jachets Messe ein ähnlich gestalteter Bassus, der wie in Josquins Osanna in einem Quasi-Ostinato verläuft und zwei Motive auf mitunter verschiedenen Tonstufen wiederholt (vgl. Abbildungen 30 und 31).

61

Superius

Altus

Tenor

Bassus

sis, o - san - na, o - san - na in ex - cel

Her - cu - les dux Fer - ra - ri - æ,

O - san - na in ex - cel - sis,

Abbildung 30: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna, M. 61 – 65

41

Cantus

Quintus

Altus

Tenor

Bassus

O - san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis,

O - san - na in ex - cel - sis,

O - san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis,

O - san - na in ex - cel - sis,

O - san - na in ex - cel - sis,

Abbildung 31: Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna, M. 41 – 48

Abseits dieser motivischen Entlehnungen arbeitet Jachet in seiner Messe mit zahlreichen kleingliedrigen Motiven bzw. Motivvarianten in einem dichten, meist vollstimmigen Satz. Sie werden jedoch – im Gegensatz zu den meist formelhaft-starren Motiven bei Josquin – nach ihrer Einführung variiert und umgeformt. In den textreichen Sätzen orientieren sich die (nicht selten neuen) Motive an den Textzäsuren. Besonders auffällig sind vermehrt blockhaft-homophone Passagen, vor allem im Credo der Messe (vgl. Abbildung 32).

63

Cantus
 Quintus
 Altus
 Tenor
 Bassus

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto, San-cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo fa-ctus est. Ex Ma-ri-a vir-gi-ne, ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo fa-ctus est.

73

cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo fa-ctus est. gi-ne, ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo fa-ctus est. ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo fa-ctus est. Et ho-mo fa-ctus est. Ex Ma-ri-a vir-gi-ne, ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo fa-ctus est.

Abbildung 32: Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 63–82

Ebenfalls im Credo ist eine markante Melodieführung zu beobachten, die mit der musikalisch-rhetorischen Kreuzessymbolik in Verbindung zu bringen ist, da sie ausschließlich die semantisch aufeinander bezogenen, mit der Kreuzigung Jesu zusammenhängenden Textmarken »crucifixus« und »sub Pontio Pilato« deklamiert (vgl. Abbildung 33).

83

Cantus
 Quintus
 Altus
 Tenor
 Bassus

Cru-ci-fi-xus, cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis, sub Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis, Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis, Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis.

89

pro no - bis sub Pon - ti - o - Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi - la -
 Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi - la -
 no - bis sub Pon - ti - o, sub Pon - ti - o Pi - la - to,
 Pas - sus
 e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to,

Abbildung 33: Jachet von Mantua, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Credo, M. 83 – 94

Abgesehen von den oben genannten, unzweifelhaften Motivallusionen auf Josquins Messe hebt sich Jachets *Missa Hercules Dux Ferrariae* in einigen Punkten deutlich von ihrem Vorbild ab. Das oben beschriebene *soggetto* ist im Vergleich zum Josquin'schen ungleich komplexer und variabler. Es setzt auf drei Hexachordstufen (c', f' und g') ein und zeichnet sich ferner durch eine flexible Binnenstruktur aus. Das Intervall von der fünften zur sechsten Note der drei Einsatzstufen ist ein jeweils anderes: Erst eine Prim, dann eine Sekunde und schließlich ein Quartsprung (vgl. Abbildung 34).

Tenor
 Tenor
 Tenor

Abbildung 34: Jachet von Mantua, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, *soggetto*-Varianten

Diese *soggetto*-Variabilität hat zur Folge, dass die satztechnischen Einsatzmöglichkeiten deutlich größer sind als bei Josquin.²⁹⁹ Der Verlauf des *soggetto* ähnelt zumeist demjenigen der Josquin'schen Messe (Struktur, Pausen, Diminutionen, Krebsverläufe), im Detail lassen sich aber Unterschiede ausmachen (vgl. Tabelle 9).

Tabelle 9: Josquin-Hercules & Jachet-Hercules, *soggetto*-Verlauf

	Josquin-Hercules-Tenor	Jachet-Hercules-Tenor
Kyrie I	8 M. Pause + d	10 M. Pause + c' (mit Mittelprime)
Christe	8 M. Pause + a	10 M. Pause + f' (mit Mittelsekunde)
Kyrie II	8 M. Pause + d'	10 M. Pause + g' (mit Mittelquarte)

299 Jackson meint diesbezüglich: »Thus this *soggetto* gives the impression of being completely bound up with the hexachord system and more ›learned‹ than Josquin's.« Jackson: »Two Descendants«, S. 195. Vgl. ferner Kapitel B.I.1.1.2.

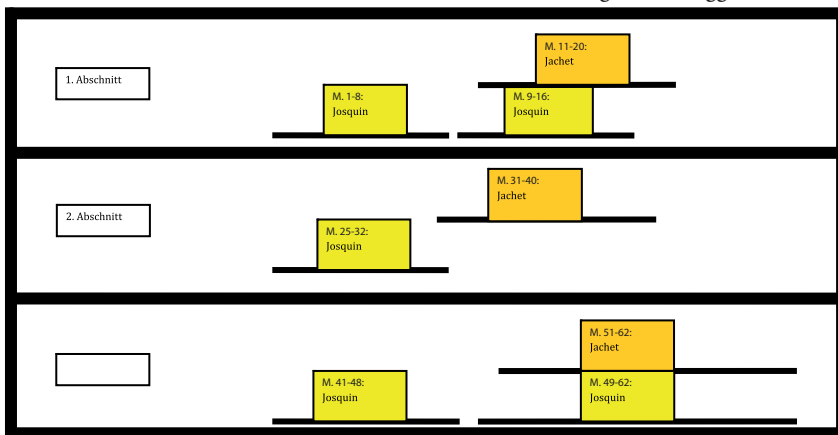
(Fortsetzung)

Et in terra	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	10 M. Pause + c ^c , 10 M. Pause + f ^f , 10 M. Pause + g ^g
Qui tollis	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	10 M. Pause + g ^g , 10 M. Pause + f ^f , 10 M. Pause + c ^c
Patrem	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	10 M. Pause + c ^c , 10 M. Pause + f ^f , 10 M. Pause + g ^g
Et incarnatus	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	10 M. Pause + g ^g , 10 M. Pause + f ^f , 10 M. Pause + c ^c
Et iterum		10 M. Pause + c ^c , 10 M. Pause + f ^f , 10 M. Pause + g ^g , c ^c , f ^f , g ^g
Et in spiritum	[d ^c] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, d, a, d ^c	
Sanctus	8 M. Pause + d	10 M. Pause + c ^c
Pleni	kein soggetto (2-stimmig)	kein soggetto im Tenor
Osanna	4 M. Pause + d, 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + d ^c , d, a, d ^c	5 M. Pause + c ^c , 5 M. Pause + f ^f , 5 M. Pause + g ^g , c ^c , f ^f , g ^g
Benedictus	d (2-stimmig)	kein soggetto im Tenor
Qui venit	a (2-stimmig)	
In nomine	d ^c (2-stimmig)	
Agnus I	[d ^c] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	[g ^g] + 10 M. Pause [f ^f] + 10 M. Pause, [c ^c] + 10 M. Pause
Agnus II	kein soggetto (3-stimmig)	–
Agnus III	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	10 M. Pause + c ^c , 10 M. Pause + f ^f , 10 M. Pause + g ^g

Dass die Variabilität im Umgang mit dem musikalischen Material als das Hauptcharakteristikum von Jachets Hercules-Messe zu bezeichnen ist, belegt ferner das frequente Erscheinen des vollständigen bzw. partiellen soggetto in den Gegenstimmen, so dass hier die Trennung von soggetto- und Gegenstimmen aufgehoben zu sein scheint. Es tritt insgesamt 20 Mal in einer anderen Stimme als dem Tenor auf (dort 37 Mal). Dies geschieht zumeist in Form rhythmischer und unvollständiger Varianten, was als weiteres Moment der variablen Gestaltung gelten kann.

Schließlich verdient das die Messe beschließende siebenstimmige Agnus Dei III eine gesonderte Betrachtung. Neben den bereits genannten formalen, strukturellen und motivischen Affinitäten zur Josquin'schen Hercules-Messe erhöht Jachet in diesem Schlusssatz den Reminiszenzgrad wesentlich, indem er sein eigenes soggetto cavato mit demjenigen Josquins (inklusive des dazugehörigen Textes) kombiniert. Tabelle 10 zeigt die jeweiligen soggetto-Einsätze an, die in drei Abschnitte gegliedert werden können. Abgesehen vom ersten Einsatz im Altus ist Josquins soggetto dem Sextus vorbehalten, Jachets soggetto erklingt stets im Tenor.

Tabelle 10: Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Agnus III, soggetto-Einsätze



Josquins *soggetto* beginnt im Altus und wechselt danach in den Sextus, während in M. 11 das Jachet'sche *soggetto* parallel einsetzt und die erste *soggetto*-Sequenz bis M. 20 abschließt. Nach 4 Messuren Pause setzt erneut Josquins *soggetto* in M. 25 ein und wird in M. 31 von Jachets *soggetto* abgelöst. Nach dessen Ausklingen leitet Josquins *soggetto* in M. 41 den 3. Abschnitt ein, in welchem beide *soggetti* beinahe synchron die Messe beschließen.

Wie lässt sich nun diese Struktur deuten? Allein die Tatsache, dass Jachet seinem eigenen *soggetto* Josquins *soggetto* im letzten, den Höhepunkt erreichenden Satz der Messe gegenüberstellt, ist bereits Ausdruck einer dialogisierenden Auseinandersetzung. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Abfolge der *soggetti* als Kommunikationsakt anhand musikalischer *soggetti* interpretieren. Wenn man einen Schritt weitergeht und die *soggetti* mit den Komponisten – als symbolische Platzhalter – gleichsetzt, ergibt sich eine bemerkenswerte Form symbolischer Kommunikation: Josquin eröffnet (in seiner Rolle als Vorbild und Prototyp) den Satz, Jachet (als Schüler und Rezipient) schweigt. Nach dem zweiten Josquin-Einsatz setzt Jachet nach 2 Messuren ein, hier kommunizieren beide erstmals direkt miteinander (vgl. 1. Abschnitt, M. 11 – 16). Schließlich hat Jachet von M. 17 – 20 ›das letzte Wort‹. Der zweite Gesprächsabschnitt ist ähnlich strukturiert, wenngleich sie hier nicht miteinander synchron kommunizieren, sondern sukzessive sprechen. Anders sieht es im dritten und letzten Gesprächsabschnitt aus. Hier spricht wie zu Beginn erneut Josquin, bevor auch Jachet kurz nach Josquins zweitem Einsatz einstimmt und sie beide gemeinsam – gewissermaßen gehen hier Lehrer und Schüler ›Hand in Hand‹ – den Messensatz beschließen.

Obschon man diese Interpretation eines symbolischen Gesprächs anhand musikalischer *soggetti* möglicherweise als gewagt betrachten könnte, sind die sich wiederholenden Muster in Tabelle 10 augenfällig. Das Josquin'sche *soggetto* eröffnet dreimal den jeweiligen Abschnitt und erklingt hierbei nahezu isoliert, wohingegen Jachets *soggetto* nur im 2. Abschnitt ohne das Josquin'sche zu hören ist und dies seine Abhängigkeit von Josquin symbolisieren könnte. Die oben genannten formalen, strukturellen und motivischen Affinitäten zur Modellmesse Josquins stützen diesen symbolisch-kommunikativen Deutungsversuch. Hier wird musikalische *imitatio* bzw. *aemulatio* wirklich greifbar. Jachet verbindet in diesem Satz gattungsgeschichtliche Tradition (klimaktische Zuspitzung im letzten Agnus Dei) mit musikalischer Rezeption (indem er Josquins *soggetto* zitiert) und symbolischer Kommunikation (in Form eines musikalischen Dialogs). Schließlich sei erwähnt, dass die den Messentext deklamierenden Gegenstimmen bewegt und artifiziell in diesen Satz eingearbeitet sind. Sie umringen und ergänzen das Gespräch der beiden Komponisten mit liturgischem Messentext.

Dass Josquin Desprez eine wichtige musikalische Autorität für Jachet von

Mantua gewesen ist, kann nicht bezweifelt werden. Dies manifestiert sich (neben anderen Werken) insbesondere in seiner *Missa Hercules Dux Ferrariae*, in der er sich nicht nur mit dem Messenmodell äußerst kreativ auseinandersetzt, sondern auch mit Josquin selbst in einen symbolischen Dialog tritt. Dass darüber hinaus tagespolitische und persönlich-dedizierende Aspekte in seine sakralen Werke mit eingeflossen sind, spricht für seine kompositorische Flexibilität, die nicht nur sein Brotherr Ercole Gonzaga zu schätzen wusste.

1.2.5 Jachets von Mantua *Missa Ferdinandus Dux Calabriae*

Überlieferung und Datierung

Jachets zweite Herrschermesse, die *Missa Ferdinandus Dux Calabriae*, ist zwar nicht einem Herrscher Ferraras gewidmet, ihre Entstehung ist aber ebenso im Ferrareser Umfeld zu verorten. So ist sie gemeinsam mit seiner Hercules-Messe im Scotto-Druck von 1540 publiziert worden und folgt dieser im oben genannten Chorbuch der *Basilica di San Petronio* in Bologna unmittelbar. Darüber hinaus ist die Ferdinandus-Messe – ohne die Hercules-Messe – in drei (noch erhaltenen) Stimmbüchern des *Archivio della Basilica di San Prospero* in Reggio Emilia neben Messen und Motetten von Mouton, Josquin, Verdelot, Gombert und Morales anonym überliefert.³⁰⁰ Der Datierungszeitraum der Messe kann folgendermaßen eingegrenzt werden: Obwohl sie zusammen mit der Hercules-Messe im Jahre 1540 gedruckt wurde, ist ihre Entstehung vor 1536 zu vermuten, als die beiden genannten Manuskripte aus Reggio Emilia und Bologna angefertigt wurden.³⁰¹ Der als »Ferdinandus Dux Calabriae« bezeichnete Widmungsträger führt uns zu Don Fernando von Aragon (1488 – 1550). Dessen Vater war der letzte aragonesische König von Neapel, Ferdinand II., der nach militärischen Niederlagen 1501 gezwungen wurde, seinen Thron aufzugeben, das Königreich Neapel zu verlassen und ins französische Exil zu gehen.³⁰² Der junge Fernando geriet nach einer Zeit des Widerstandes 1512 in Gefangenschaft, aus der er erst 1523 durch Karl V. entlassen wurde. 1526 heiratete er Königin Germana de Foix, die Witwe des Markgrafen Johann von Brandenburg, und wurde

300 Vgl. Näheres zu den Stimmbüchern »Codici Am 3, Am 4, Am 5« bei Stefania Roncroffi: *Il fondo musicale della Basilica di San Prospero a Reggio nell'Emilia* (= *Historiae Musicae Cultores*, 87), Florenz 2000, S. 73 – 76.

301 Vgl. McMurtry: »Duke of Calabria«, S. 27; Roncroffi: *Il fondo musicale*, S. 73 und Jas: »A Sixteenth-Century Ferrarese Partbook«, S. 40.

302 Vgl. Weiterführendes bei McMurtry: »Duke of Calabria«; George Nugent: »Jacquet's Tributes to the Aragones«, in: *Journal of Musicology* 6 (1988), S. 198 – 226, hier S. 198 – 203 sowie Bernadette Nelson: »The Court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1526–c.1550: Music, Letters and the Meaning of Cultures«, in: *EM* 32 (2004), S. 195 – 222, hier S. 195 f.

Vizekönig am Hofe in Valencia, welcher sich im 16. Jahrhundert zu einem Zentrum kultureller Blüte entwickelte.³⁰³

Den Entstehungskontext der Ferdinandus-Messe zu erschließen ist weitaus problematischer als denjenigen der Hercules-Messe. Konnte hier ein Bezug des Komponisten zu Ercole II. d'Este ausgemacht werden, ist dies mit Blick auf Fernando von Aragon nur bedingt möglich. Vermutlich steht die Entstehung der Messe im Zusammenhang mit den komplexen dynastischen Verbindungen zwischen Aragon und dem Este-Hof in Ferrara. Erinnerung sei an die Ehe von Ercole I. d'Este und Eleonora von Aragon, weshalb Ercole II. d'Este und Fernando von Aragon Cousins waren. Ob die Messe als Auftragskomposition der Fürstnhöfe der Este (bzw. der Gonzaga) für ihren sich im Exil aufhaltenden Cousin entstanden ist – um die gegenseitigen Beziehungen zu pflegen –, oder als Widmungskomposition seitens Jachets, um seine eigene Stellung zu verbessern, bleibt unklar.³⁰⁴ Dass die Messe aber – trotz des Widmungsträgers – im höfischen Umfeld der Este in Ferrara und nicht in Valencia Verbreitung fand, belegt nicht zuletzt ihre Überlieferungsgeschichte.

Eine besondere Nähe zum Messenmodell

Die oben festgestellten Affinitäten von Jachets *Missa Hercules Dux Ferrariae* zum Josquin'schen Prototypen treten in der Ferdinandus-Messe in potenzierte Form auf. So ist die Mensurenwahl in beiden Messen völlig identisch (vgl. Tabelle 11).³⁰⁵ Auch die Stimmendisposition ist – abgesehen von der grundsätzlich um eine Stimme erhöhten Konzeption und dem unvertonen Agnus Dei II – der Josquin-Messe eindeutig nachempfunden (vgl. Tabelle 11).

Tabelle 11: Josquin-Hercules & Jachet-Ferdinandus, Mensuren- und Stimmenvergleich

	Josquin-Hercules	Jachet-Ferdinandus	Josquin-Hercules	Jachet-Ferdinandus
Kyrie I	o	o	4	5
Christe	¢	¢	4	5
Kyrie II	o	o	4	5
Et in terra	¢	¢	4	5
Qui tollis	¢	¢	4	5

303 Vgl. hierzu Nelson: »The Court of don Fernando«.

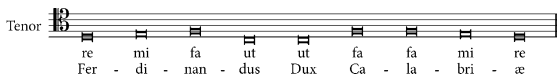
304 Vgl. Näheres zu diesen letztlich spekulativen Theorien bei McMurtry: »Duke of Calabria«, S. 29 f.; Nugent: »Jacquet's Tributes«, S. 204–210 und Nelson: »The Court of don Fernando«, S. 197.

305 Jackson verweist darauf, dass Jachet in seinen anderen Messen längere Abschnitte im tempus perfectum vertont, während er bei seiner Ferdinandus-Messe hingegen Josquins Mensurenwahl vollständig kopiert. Vgl. Jackson, »Two Descendants«, S. 200.

(Fortsetzung)

	Josquin-Hercules	Jachet-Ferdinandus	Josquin-Hercules	Jachet-Ferdinandus
Patrem	o	o	4	5
Et incarnatus	¢	¢	4	5
Et in spiritum	¢	¢	4	5
Sanctus	o	o	4	5
Pleni	¢	¢	2	2
Osanna	¢	¢	4	5
Benedictus	¢	¢	2	2
Qui venit	¢	¢	2	2
In nomine	¢	¢	2	2
Agnus I	¢	¢	4	5
Agnus II	¢	–	3	–
Agnus III	¢	¢	6	7

Wie oben ausgeführt, zeichnet sich das *soggetto cavato* in Jachets Hercules-Messe dadurch aus, dass eine Stimmigkeit mit den Vokalen des Herrschertextes nicht vollständig gegeben ist. Solche Probleme, die Anlass gaben zu mitunter waghalsigen *soggetto*-Umdeutungen und Spekulationen über verborgene Entstehungshintergründe, sind hier nicht festzustellen. Die Ferdinandus-Messe ist mit einem vergleichsweise schlichten *soggetto cavato* ausgestattet, das einem musikalischen Palindrom nahe kommt (vgl. Abbildungen 35 und 36).

Abbildung 35: Jachet von Mantua, Missa Ferdinandus Dux Calabriae, *soggetto cavato*Abbildung 36: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, *soggetto cavato*

Ähnlichkeiten zum *soggetto* Josquins sind in mehrfacher Hinsicht gegeben: Beide *soggetti* stehen im dorischen Modus; überdies ist das Jachet'sche *soggetto* nur einen Ton länger; die letzten drei Noten sind dem Vorbild sogar exakt nachgebildet (la-bri-ae = ra-ri-ae).

Jachet übernimmt in der Ferdinandus-Messe nicht nur die formalen Elemente

wie Modus, Mensur und Stimmendisposition von Josquin, sondern auch den Strukturverlauf des *soggetto cavato* (vgl. Tabelle 12).

Tabelle 12: Josquin-Hercules & Jachet-Ferdinandus, *soggetto*-Verlauf

	Josquin-Hercules-Tenor	Jachet-Ferdinandus-Tenor
Kyrie I	8 M. Pause + d	9 M. Pause + d
Christe	8 M. Pause + a	9 M. Pause + a
Kyrie II	8 M. Pause + d'	9 M. Pause + d'
Et in terra	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	9 M. Pause + d, 9 M. Pause + a, 9 M. Pause + d'
Qui tollis	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	9 M. Pause + d, 9 M. Pause + a, 9 M. Pause + d'
Patrem	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	9 M. Pause + d, 9 M. Pause + a, 9 M. Pause + d'
Et incarnatus	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	9 M. Pause + d, 9 M. Pause + a, 9 M. Pause + d'
Et in spiritum	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, d, a, d'	9 M. Pause + d, 9 M. Pause + a, 9 M. Pause + d', d, a, d'
Sanctus	8 M. Pause + d	9 M. Pause + d
Pleni	kein <i>soggetto</i> (2-stimmig)	kein <i>soggetto</i> (2-stimmig)
Osanna	4 M. Pause + d, 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + d', d, a, d'	4 M. Pause + d, 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + d', d, a, d'
Benedictus	d (2-stimmig)	d (2-stimmig)
Qui venit	a (2-stimmig)	a (2-stimmig)
In nomine	d' (2-stimmig)	d' (2-stimmig)
Agnus I	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	[d'] + 9 M. Pause, [a] + 9 M. Pause, [d]
Agnus II	kein <i>soggetto</i> (3-stimmig)	-
Agnus III	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	d + 9 M. Pause, a + 9 M. Pause, d'

Abgesehen davon, dass die 9 Mensuren Pause zwischen den *soggetto*-Einsätzen auf das 9-tönige *soggetto* zurückzuführen sind, offenbart der Strukturverlauf einen außerordentlich hohen Grad an Affinität zum Prototypen. Jachet lässt das *soggetto* nicht nur auf denselben drei Stufen wie Josquin einsetzen, sondern empfindet auch die Josquin'schen Diminutionen am Ende des Credo und im Osanna nach – hier sogar in der absolut gleichen Abfolge. Auch die geringstimmigen Sätze sind gleichartig konzipiert. Nur im Agnus Dei III bricht Jachet mit der *imitatio*, indem er die Abfolge »Pause + *soggetto*« umkehrt.

Im Hinblick auf das Vorhandensein von *soggetto*-Material in den Gegenstimmen sind ähnliche Strukturen wie in seiner eigenen Hercules-Messe zu

beobachten. Das *soggetto* erscheint insgesamt 15 Mal in einer Gegenstimme, meistens in rhythmisch variiert oder paraphrasierter Form, so dass auch hier eine Trennung von Tenor und Gegenstimmen – bezogen auf das *soggetto* als melodisches Material – nicht gegeben ist.

Jachets Behandlung der Gegenstimmen ist durch motivische Kleingliederigkeit und Variantenreichtum bestimmt, der mitunter sogar noch stärker ausgeprägt ist als in seiner Hercules-Messe. Außerdem sind vermehrt synkopische Strukturen erkennbar, die den Satz lebendig werden lassen. Wie auch schon in seiner Hercules-Messe erklingen im Gloria homophone Satzabschnitte, und zwar immer dann, wenn »Jesu Christe« deklamiert wird. Das Noema zu Beginn des Credo-Abschnittes »Et in Spiritum« ist als besonders plakativ zu bezeichnen, bevor der Satz auf »et vivificantem« polyphon weiterläuft (vgl. Abbildung 37).

115

Cantus
Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num,

Altus
Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num,

Quintus
Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num, et vi - vi - fi

Tenor

Bassus
Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num, et

Abbildung 37: Jachet von Mantua, Missa Ferdinandus Dux Calabriae, Credo, M. 115 – 119

Motivische Entlehnungen aus Josquins Modellmesse lassen sich ebenfalls ausmachen. Im ersten Kyrie paraphrasiert Jachet im Bassus (und in Ansätzen auch im Quintus) den Altus-Beginn der Josquin-Messe (vgl. Abbildungen 38 und 39).

1

Cantus
Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri - e,

Altus
Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri - e,

Quintus
Ky - ri - e - e - le - i - son,

Tenor

Bassus
Ky - ri - e - e - le - i - son,

Abbildung 38: Jachet von Mantua, Missa Ferdinandus Dux Calabriae, Kyrie, M. 1 – 4

Superius
Her - cu - les
Dux

Altus
Ky - ri - e e - le - i - son,

Tenor

Bassus
Ky - ri - e e - le - i - son,

Abbildung 39: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 1 – 4

Zu Beginn des Credo erklingt wie auch schon in Jachets Hercules-Messe das entsprechende Josquin-Credo-Motiv im Bassus (vgl. Abbildungen 40 und 41).

Cantus
Pa - trem
trem

Altus
O - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae

Quintus
Pa - trem, fa - cto - rem cae - li et ter -

Tenor

Bassus
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae

Abbildung 40: Jachet von Mantua, Missa Ferdinandus Dux Calabriae, Credo, M. 1 – 3

Superius
Pa - trem o - mni - po - ten -

Altus
Pa - trem o - mni - po - ten -

Tenor

Bassus
Pa - trem o - mni - po - ten -

Abbildung 41: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 1 – 3

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Jachet von Mantua sich in seiner *Missa Ferdinandus Dux Calabriae* in noch stärkerem Maße dem Josquin'schen Prototyp verpflichtet sieht als in seiner eigenen Hercules-Messe. Dies betrifft nicht nur die formalen Elemente wie Modus, Mensur und Stimmendisposition, sondern vor allem den nahezu identischen Strukturverlauf und die beiden jeweils zum Satzbeginn hergestellten motivischen Reminiszenzen an den Prototypen. Diese einzigartige Nähe zum Josquin'schen Modell ist als besondere Form der Kommunikation zu deuten. Während er in seiner Hercules-Messe im letzten Agnus Dei mit Josquin symbolisch kommuniziert, konzentriert sich Jachet in seiner Ferdinandus-Messe diesbezüglich auf die getreue Übernahme von Form

und Struktur. Daher ist zu vermuten, dass die Ferdinandus-Messe wegen ihres höheren Grades musikalischer *imitatio* bereits vor seiner eigenen Hercules-Messe entstanden ist – möglicherweise als kompositorische Übung. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, dass die kontextuellen Hintergründe ebenso nebulös bleiben wie der Bezug des Komponisten zum Widmungsträger.

1.2.6 Eine boshafte Parodie? Lupus Hellincks *Missa Hercules Dux Ferrariae*

»Eine Messe *Hercules dux Ferrariae* ist vielleicht das allerverwunderlichste Stück, das die niederländische Schule hervorgebracht, und das will etwas sagen. Sie sieht aus, als habe ein guter Kopf die Styleigenheiten der Niederländer sehr boshaft parodieren wollen, indem er sie ins Maasslose trieb, als halte er insbesondere der Herculesmesse Josquin's einen Karikaturspiegel vor. Der Meister nimmt nicht Josquin's Thema, aber er ahmt überall nach und übertreibt überall, das *Benedictus* etwa ausgenommen, dessen Dürre und Herbheit bei Josquin und hier so ziemlich gleich ist. [...] Der Tenor blickt mit seinen Centnernoten durch die allerseltsamlichsten Contrapunkte, wie ein gefangenes Ungethüm durch die Eisenstangen eines Gitterkäfigs.«³⁰⁶

Mit diesen Worten stellte August Wilhelm Ambros am Ende des 19. Jahrhunderts Lupus Hellincks *Missa Hercules Dux Ferrariae* ins Kuriositätenkabinett. Im Folgenden wird zu prüfen sein, inwieweit Ambros' Aussagen zuzustimmen ist.

Überlieferung, Datierung und Widmung

Die Identität des Komponisten Lupus Hellinck (ca. 1494 – 1541) war lange Zeit ungewiss. Ein Doppel- bzw. Mehrfachmeisterproblem im Zusammenhang mit anderen Komponisten namens »Lupus« und »Lupi« erschwerte die Zuweisung der überlieferten Werke, bevor biographische und werkstilistische Studien diese Problematik entschärften. Bonnie J. Blackburn konnte nachweisen, dass der aus Brügge stammende Komponist Lupus Hellinck die meiste Zeit in seiner Heimatstadt tätig war und – im Gegensatz zu Johannes Lupi, der in Cambrai lebte und überwiegend weltliche Musik schuf – nahezu ausschließlich geistliche Musik komponierte.³⁰⁷ Richard Sherr füllte außerdem eine Lücke in Hellincks Biographie, indem er anhand von Aktenfunden einen von 1515 bis 1519 dauernden Aufenthalt am römischen Papsthof und in Ferrara unter Siggismondo d'Este belegen konnte.³⁰⁸

306 Ambros: *Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 265 f.

307 Vgl. Bonnie J. Blackburn: »Johannes Lupi and Lupus Hellinck: A double Portrait«, in: *MQ* 59 (1973), S. 547 – 583; Dies.: *The Lupus Problem*, Diss. Univ. of Chicago 1970; Lockwood: »Jean Mouton and Jean Michel«, S. 198 f.; vgl. ferner Andrea Pietro Ammendola: »Zwischen musikalischer Tradition und persönlicher Widmung. Polyphone Herrschermessen für Angehörige des Hauses Habsburg«, in: *Die Habsburger und die Niederlande*, S. 71 – 88, hier S. 77 f.

308 Vgl. *Selections from Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 19* (»*Rusconi*

Hellincks *Missa Hercules Dux Ferrariae* erschien erstmals 1532 in einem Mes-sendruck des Lyoner Verlegers Jacques Moderne innerhalb des *Liber decem mis-sarum*, das auch Messen von Clément Janequin, Jean Mouton, Jean Richafort und Francesco de Layolle enthält.³⁰⁹ In der Folgezeit wurde die Messe durch Drucke von Johannes Petreius (Nürnberg 1539), Moderne (Neudruck Lyon 1540³¹⁰) und Montanus & Neuber (hier nur das Agnus Dei II, Nürnberg 1549) sowie durch zwei deutsche Handschriften aus Erlangen und Rostock verbreitet.³¹¹

Zu den Entstehungshintergründen des Werkes können nur vage Aussagen getroffen werden. Der Terminus ante quem der Messenentstehung ist anhand der Druckdatierung auf das Jahr 1532 festzulegen. Als Terminus post quem kommt vermutlich Hellincks Italienaufenthalt von 1515 bis 1519 in Frage. Das gleichnamige Messenmodell Josquins ist – abgesehen vom Petrucci-Druck von 1505 – sowohl am päpstlichen Hof³¹² als auch in norditalienischen Manuskripten³¹³ überliefert. Der Entstehungszeitraum der Messe ist also zwischen 1515 und 1532 anzusetzen. Da einige in norditalienischen Codices überlieferte Motetten um 1518 eine kompositorische Aktivität des jungen Hellinck während seines Italienauf-

Codex) (= Sixteenth-Century Motet, 6), hrsg. von Richard Sherr, New York u. a. 1989, S. XI–XII.

- 309 Vgl. Weiterführendes bei Samuel F. Pogue: *Jacques Moderne. Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, Genf 1969, hier S. 70–73. Laut Pogue ist in einem »Abecedarium B« des Columbus von Sevilla ein heute verschollenes Druckexemplar mit 1531 datiert, was jedoch gegen sämtlich erhaltene Drucke spricht, in denen 1532 als Publikationsjahr angegeben ist. Vgl. ebd., S. 70. Obgleich Moderne außer der besagten Messe noch insgesamt 8 Motetten unter dem Komponistennamen Lupus veröffentlichte, stand Hellinck bezüglich seiner Publikationsfrequenz im Schatten von Komponisten wie Layolle, Rampollini, Villiers, Janequin, Gombert und Morales. Vgl. ebd., S. 17 f., S. 60 und S. 334 f.
- 310 Der Nachdruck Modernes von 1540 enthält 32 Fehlerkorrekturen des Erstdruckes, die von Pogue aufgelistet worden sind. Hellincks Messe ist in fünf Fällen fehlerhaft. Vgl. ebd., S. 308–310.
- 311 Diese handschriftlichen Konkordanzen befinden sich innerhalb der Manuskripte Ms. 473/1 der Universitätsbibliothek Erlangen (D-ERu) und Mus. Saec. XVI–40 der Universitätsbibliothek Rostock (D-ROmi). Vgl. hierzu den *Census-Catalogue*, Bd. 1, S. 206 und Bd. 3, S. 121. Das erstgenannte Chorbuch wurde von Johannes Hartung in Heilbronn angelegt und spätestens 1541 abgeschlossen. Vgl. Näheres bei Hans Fischer: *Die lateinischen Papierhandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen*, Erlangen 1936, S. 55 f; Franz Krautwurst: »Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen (Ms. 473, 1–4). Erster Teil: Die Handschriften«, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 25 (1965), S. 273–324, hier S. 289–292; Ders.: »Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen (Ms. 473, 1–4). Zweiter Teil: Die Werke«, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 27 (1967), S. 253–281, hier S. 270.
- 312 Im Repertoire der päpstlichen Hofkapelle ist Josquins Hercules-Messe im Manuskript Ms. Cappella Sistina 45 seit etwa 1511–1514 überliefert. Vgl. den *Census Catalogue*, Bd. 4, S. 48 f.
- 313 Hellinck könnte mit Josquins Messe durch folgende Handschriften in Berührung gekommen sein: BolSP 31 aus Bologna, Mild 3 aus Mailand, eventuell auch ModD 4 aus Modena. Das Manuskript BolCR 142 ist eher auszuschließen, da es erst nach 1520 entstand. Vgl. den *Census-Catalogue*, Bd. 1, S. 80.

enthaltene Belegen,³¹⁴ könnte auch seine Hercules-Messe in diesem Zeitraum entstanden sein. Den Widmungsträger der Messe zu ermitteln, ist weitaus problematischer. Herzog Ercole II. d'Este von Ferrara gelangte erst 1534 durch den überraschenden Tod seines Vaters Alfonso I. d'Este auf den Fürstenthron, so dass die Messe wohl kaum dem künftigen Herzog von Ferrara (vor)dediziert worden sein dürfte.³¹⁵ Dessen Großvater Herzog Ercole I. d'Este kommt ob seines Todes im Jahre 1505 als Widmungsträger ebenso wenig in Betracht. Zumal sich Hellinck nachweislich nur in der Amtszeit Alfonso I. in Ferrara aufhielt, genauer gesagt im Umkreis seines Bruders Siggismondo d'Este. Dieses chronologische Dilemma veranlasste Blackburn zu folgender Hypothese: Die Messe sei weder für Ferrara noch für Ercole II. d'Este komponiert worden. Es handle sich vielmehr um eine fehlerhafte Zuweisung des Herausgebers Jacques Moderne, der, als er die Messe ohne Titel erhielt, Ähnlichkeiten zur Josquin'schen Modellmesse erkannte und ihr den gleichen Titel gab.³¹⁶ Die interessante Vermutung, Moderne könne den Titel (möglicherweise aus kommerziellen Gründen) hinzugesetzt haben, wirft jedoch mehr Fragen auf als sie zu beantworten im Stande ist. Denn nach aktuellem Forschungsstand gibt es keine Quellen vor 1532, welche – um Blackburns These zu erhärten – die Messe ohne den Hercules-Titel überliefern, zumal auch alle späteren gedruckten und handschriftlichen Quellen den Messentitel führen.³¹⁷ Die folgenden analytischen Ausführungen werden dazu dienen, ihre Identität als Hercules-Messe in der Josquin'schen Traditionslinie zu klären.

Analyse

Die bisher genannten Unsicherheiten hinsichtlich Überlieferung und Datierung finden ihre Fortsetzung im Werk selbst. Ambros bemerkt im Zusammenhang der Betrachtung der Josquin'schen Hercules-Messe süssig:

»Lupus hat mit dieser Messe gewetteifert und, wie in solchen Fällen natürlich, sein Original überboten; was dabei herauskam, hat er freilich zu verantworten. Dazu hat Lupus nicht einmal die höfliche Rücksicht für den Herzog, dessen Namen, wie bei Josquin, im Tenor anklingen zu lassen.«³¹⁸

314 Vgl. hierzu Edward E. Lowinsky: »A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet« und *The Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets. Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino* (= *Monuments of Renaissance Music*, 3–5), hrsg. von Edward E. Lowinsky, Chicago 1968.

315 Vgl. Kapitel B.I.1.2.1 und B.I.1.2.2.

316 Vgl. Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 109 und S. 111.

317 In Modernes beiden Drucken ist der Messentitel mit »Ferrariae dux Hercules« angegeben, was in dieser Syntax laut Blackburn zwar keinen Sinn ergibt, aber zumindest auf Differenzen zu Josquins *soggetto* hindeutet. Vgl. Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 109.

318 Ambros: *Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 215.

Dieser im Tenor vorgetragene Cantus firmus sorgt in der Forschung bis heute für große Verwirrung, da ein – durch den Messentitel suggeriertes – *soggetto cavato* nur zum Teil bestimmt werden kann (vgl. Abbildung 42).³¹⁹



Abbildung 42: Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, *soggetto cavato*

Lediglich die letzten fünf Noten des 11-silbigen *soggetto* sind, wenn man die Verdoppelung der Note *fa* unberücksichtigt lässt, aus »Ferrari(a)e« konstruierbar. Die übrigen Silben eignen sich hingegen nicht für eine sinnvolle Ableitung aus den Vokalen des Messentitels, zumal der Tenorstimme in keinem Druck oder Manuskript ein Widmungstext unterlegt ist. Die Lösungsvorschläge von Adolf Thürlings zur Entzifferung dieses rätselhaften *soggetto*³²⁰ wurden bereits von Blackburn überzeugend entkräftet.³²¹ Thürlings manipulierte anhand beliebiger Hexachordwechsel die Solmisationssilben – durch den Wechsel vom Hexachordum naturale zum Hexachordum molle werden die Noten 1, 2, 4 als *re*, *ut*, *ut* gelesen (vgl. die eingeklammerten Textsilben in Abbildung 43) –, um so (aus seiner Sicht) das *soggetto* dechiffrieren zu können.



Abbildung 43: Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, *soggetto-Umdeutungen*

Thürlings vermutete als Entstehungskontext der Messe die Vermählung Ercoles II. mit Renée von Frankreich im Jahre 1528, indem er durch die besagten Silbenumdeutungen den Text »Hercules lucebit/fulgebit Renata vivet« generierte.³²² Alternativ nannte er einen weiteren Text, der Ercoles Thronbesteigung ankündigen sollte: »Hercules dux erit Ferrariae«. Wie oben bereits erörtert, ist der letztgenannte Text auszuschließen, da Ercoles Vater Alfonso I. d'Este im Jahre 1528 bzw. 1532 noch amtierender Herzog von Ferrara war, dies bis zu seinem überraschenden Tode 1534 blieb und eine solche Vorabwidmung für dessen Sohn undenkbar ist. Außerdem besteht hier keine kompositorische Notwendigkeit, die Hexachorde derart oft und unregelmäßig zu wechseln.³²³

319 Vgl. hierzu die ähnlich gearteten Probleme in Jachets *Missa Hercules Dux Ferrariae* in Kapitel B.I.1.2.4.

320 Vgl. Thürlings: »Huldigungskompositionen«, S. 191–194.

321 Vgl. Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 109–111. Willem Elders hatte noch 1968 die Thürlings'schen Umdeutungen als eine »in jeder Hinsicht akzeptabl[e] Hypothese« bezeichnet. Elders: *Studien zur Symbolik*, S. 80.

322 Vgl. Thürlings: »Huldigungskompositionen«, S. 192.

323 Vgl. Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 110 f.

Thürlings legitimiert seine Eingriffe durch den (oben beschriebenen) Hexachordwechsel Cipriano de Rores im *soggetto* seiner *Missa Vivat felix Hercules*.³²⁴ Dieser aus melodisch-satztechnischen Gründen erfolgte Hexachordwechsel für einen einzigen Ton ist jedoch kaum als Präzedenzfall heranzuziehen.³²⁵ Daher sind die Thürlings'schen, willkürlich anmutenden Konstrukte als wenig gewinnbringend zurückzuweisen; das *soggetto* bleibt rätselhaft.³²⁶

Der bei Ambros auf wenige Aspekte reduzierte Vergleich mit Josquins Hercules-Messe ergibt bei genauerem Blick, dass formale Parameter wie Stimmentdisposition und Mensurenwahl große Übereinstimmungen erkennen lassen (vgl. Tabelle 13).

Tabelle 13: Josquin-Hercules & Hellinck-Hercules, Mensuren- und Stimmenvergleich

	Josquin-Hercules	Hellinck-Hercules	Josquin-Hercules	Hellinck-Hercules
Kyrie I	o	o	4	4
Christe	♯	♯	4	4
Kyrie II	o	♯	4	4
Et in terra	♯	o	4	4
Qui tollis	♯	♯	4	4
Patrem	o	o	4	4
Et incarnatus	♯	♯	4	4
Et resurrexit		♯		2
Et iterum		♯		2
Et in spiritum	♯	♯	4	4
Sanctus	o	o	4	4
Pleni	♯	♯	2	4
Osanna	♯	♯	4	4
Benedictus	♯	♯	2	2
Qui venit	♯	♯	2	2
In nomine	♯	♯	2	2
Agnus I	♯	o	4	4
Agnus II	♯	♯	3	2
Agnus III	♯	♯	6	4

Hellinck komponiert seine Messe wie Josquin vierstimmig und verwendet für die meisten seiner Messensätze dieselben Mensuren wie Josquin. Das Hel-

324 Vgl. Thürlings: »Huldigungskompositionen«, S. 191 f.

325 Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.2.3 auf S. 84.

326 Blackburn selbst macht vorsichtige Lösungsvorschläge: »Perhaps the first word is Johannes or Thomas. Other possible names are Andreas and Alexander. ›Rex‹ or ›princeps‹ will fit, but not ›dux‹ or ›comes‹.« Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 111.

linck'sche soggetto steht ferner wie dasjenige in Josquins Hercules-Messe im Hexachordum naturale; somit ergeben sich keine gravierenden klanglich-modalen Unterschiede.

Die Strukturverläufe der soggetti im Vergleich offenbaren allerdings erhebliche Abweichungen (vgl. Tabelle 14).

Tabelle 14: Josquin-Hercules & Hellinck-Hercules, soggetto-Verlauf

	Josquin-Hercules-Tenor	Hellinck-Hercules-Tenor
Kyrie I	8 M. Pause + d	8 M. Pause + g ^c
Christe	8 M. Pause + a	8 M. Pause + c ^c
Kyrie II	8 M. Pause + d ^c	g ^c + 1 M. Pause, c ^c , g ^c , g ^c
Et in terra	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	12 M. Pause + g ^c , 8 M. Pause + c ^c
Qui tollis	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	12 M. Pause + g ^c , 8 M. Pause + c ^c , 1 M. Pause + g ^c + c ^c
Credo	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a,	12 M. Pause + c ^c , 12 M. Pause + g ^c ,
Patrem	8 M. Pause + d ^c	8 M. Pause + d ^c , 1 M. Pause + g ^c
Et incarnatus	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	g ^c + 6 M. Pause, c ^c + c ^c
Et resurrexit		kein soggetto
Et iterum		kein soggetto
Et in spiritum	[d ^c] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, d, a, d ^c	G ^c [Longen] + g ^c + g ^c + g ^c
Sanctus	8 M. Pause + d	g ^c + 1 M. Pause, c ^c
Pleni	kein soggetto (2-stimmig)	g ^c + 4 M. Pause, c ^c
Osanna	4 M. Pause + d, 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + d ^c , d, a, d ^c	$\frac{1}{2}$ M. Pause + g ^c , $\frac{1}{2}$ M. Pause + c ^c , $\frac{1}{2}$ M. Pause + g ^c , 1 M. Pause + c ^c
Benedictus	d (2-stimmig)	g ^c (2-stimmig)
Qui venit	a (2-stimmig)	c ^c (2-stimmig)
In nomine	d ^c (2-stimmig)	g ^c (2-stimmig)
Agnus I	[d ^c] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	g ^c + 1 M. Pause, c ^c
Agnus II	kein soggetto (3-stimmig)	kein soggetto (2-stimmig)
Agnus III	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	G ^c [Longen] + g ^c + g ^c + g ^c

Die Pausenlänge zwischen den *soggetto*-Einsätzen ist bei Hellinck sehr unregelmäßig und variiert zwischen einer halben und zwölf Messuren. Eine strikte Symmetrie wie bei Josquin ist diesbezüglich nicht zu erkennen. Hingegen sind die geringstimmigen Sätze (Agnus Dei II und Benedictus) bezogen auf die *soggetto*-Struktur dem Josquin'schen Vorbild exakt nachempfunden. Besonders auffällig ist die häufige Verwendung von Diminutionen. Das *soggetto* wird in sieben Abschnitten der Messe insgesamt 16 Mal in diminuiert Form deklamiert, insbesondere am Ende des Credo und des dritten Agnus Dei, wo er regelrechte Diminutionsketten schaltet – von Longen, über Breven, Semibreven bis hin zu Minimen. Somit entfernt sich Hellinck von einem meist in Pfundnoten laufenden *soggetto* bei Josquin hin zu einem lebendigeren *soggetto*, das vor allem am Satz- bzw. Abschnittsende diminuiert worden ist und dadurch eine besondere Emphase (und auch Hörbarkeit) entfaltet.

Ein wichtiger Aspekt ist das Auftreten des *soggetto* in den Gegenstimmen: Bis auf den Beginn der Messe erscheint es ausschließlich im Tenor. Das bedeutet, dass in Hellincks Messe die Trennung von Gegenstimmen und Tenor noch stärker ausgeprägt ist.³²⁷ Partielles *soggetto*-Material wird in den textreichen Sätzen nur in Form eines *soggetto*-Kopfes aus den ersten drei Tönen (vgl. Abbildung 42) imitativ durch sämtliche Gegenstimmen geführt.

Hellincks Messe zeichnet sich insbesondere durch ihre rhythmische Variabilität aus. Das betrifft überwiegend die textarmen Sätze (Kyrie, Sanctus und Agnus Dei), in denen er häufig kurze Motive im Quart- oder Quintabstand repetiert. Diese Wiederholungen sind nicht selten mensurübergreifend, wodurch sich Motivverschränkungen und Motivelisionen ergeben. Dabei setzt er häufig unterschiedliche Messuren ein, die synchron verlaufen oder er spielt mit rhythmischen Verschiebungen.³²⁸ Beispielhaft für Hellincks intrikate Rhythmik sei das Kyrie I illustriert (vgl. Abbildung 44).

327 Vgl. Kapitel B.I.1.1.2.

328 Vgl. hierzu ausführlich Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 114–120. Auch in Cipriano de Rores *Missa Vivat felix Hercules* und Bartolomé Escobedos *Missa Philippus Rex Hispaniae* ist ein solcher synchroner Verlauf verschiedener Messuren zu beobachten. Vgl. Kapitel B.I.1.2.3 und B.II.3.1.

10

Superius Ky - ri - e, Ky - ri - e e - ley - son, Ky - ri -

Altus ri - e e - ley - son, e - ley - son, e - ley - son, Ky -

Tenor ri - e

Bassus Ky - ri - e e - ley - son, Ky - ri -

16

e, Ky - ri - e e - ley - son, e - ley - son.

- ri - e e - ley - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - ley - son.

e - ley - son.

e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - ley - son.

Abbildung 44: Lupus Hellinck, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Kyrie, M. 10–21

Während das Metrum des Satzes grundsätzlich im *tempus perfectum* steht, erklingen die Motive rhythmisch entgegengesetzt. Eine *Cambiata*-Figur unterteilt mit markanten Sequenzabstiegen die Mensur in zwei statt in drei Zählzeiten, woraus sich eine höchst spannende Rhythmuskonstellation ergibt. Diese *Cambiata*-Figur ist absolut satzbeherrschend, sie erklingt innerhalb von nur 22 Mensuren insgesamt 53 Mal. Ambros' Aussage, dass Hellinck überall übertreibe und nachahme, dürfte auch in dem (schon beinahe penetranten) Auftreten dieser Figur begründet liegen.³²⁹ Ob, und wenn ja, woher Hellinck diese *Cambiata*-Motive entlehnt hat, ist nicht eindeutig. Wie weiter unten gezeigt wird, verwendet Hellinck das besagte Motiv auch in seiner *Missa Carolus Imperator Imperator* (vgl. Abbildung 99 auf S. 207). In Josquins *Hercules*-Messe kommt es zwar auch vereinzelt vor, jedoch nicht in ausreichender Frequenz und Signifikanz.³³⁰ Hingegen lässt sich in der *Prima Pars* von Josquins Motette *Praeter rerum seriem* eine ähnliche Motivik wiederfinden (vgl. Abbildung 45).

329 Vgl. Ambros: *Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 265. Hellinck verwendet in seiner *Hercules*-Messe diese Figur außerdem im Kyrie II (M. 48–51: Altus und Bassus, M. 74–77: Altus), im Osanna (M. 5–7 und M. 17 f. im Altus) und schließlich im Agnus I (M. 1–5: Altus und Bassus).

330 Hier vornehmlich in den textreichen Sätzen: im Gloria (M. 36–39: Superius und Bassus, M. 28–30: Bassus, M. 45–47: alle Stimmen), im Credo (M. 76–77: Altus, M. 80–82: Superius, M. 86–90: Bassus) und im Agnus II (M. 71–80: alle Stimmen).

9

Superius

Altus
pa - rit De - um, De - um,

Tenor I
um, De - um, pa - rit De - um ho - mi -

Tenor II
pa - - rit De - - - um ho - - - mi -

Bassus I
um ho - minem, ho - minem, ho - - - mi -

Bassus II
rit De - um ho - minem, ho - - - mi -

12

Pa - - rit De - - um ho - - mi

pa - rit De - um ho - minem, ho - - - mi

nem, pa - rit De - um ho - minem, ho - - - mi - nem,

nem, pa - rit De - um, De - um, De -

nem, pa - rit De - um, De - um, De - um

nem, pa - rit De - um ho - - - mi

Abbildung 45: Josquin Desprez, Praeter rerum seriem, Prima Pars, M. 9–14

Verbindungsstiftend wirken hier vor allem die sequenzierten Wiederholungen des Motives auf kurzer Strecke. Dennoch ist es möglich, dass sich Hellinck mit diesem Motiv nicht allusiv auf diese Motette Josquins bezog, sondern es aus dem standardisierten Motivfundus der Renaissancezeit schöpfte. Semantische Bezüge der betreffenden Textstellen aufeinander sind im Übrigen nicht erkennbar.

Obwohl man angesichts der bisherigen (tendenziell größeren) Abweichungen den Vorbildcharakter der Josquin'schen Messe in Frage stellen könnte, wird ein solcher Zweifel zerstreut, wenn man sich die (in nahezu jedem Messensatz vorkommenden) eindeutigen motivischen Reminiszenzen an Josquins Hercules-Messe vor Augen führt. Das Motiv, welches neben dem soggetto die melodische Grundsubstanz für das Christe liefert, ist dem Kyrie I der Josquin'schen Messe entlehnt (vgl. Abbildungen 46 und 47).

10

Superius
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e

Altus
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e

Tenor
cu - les, Dux, Fer - ra - ra -

Bassus
e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e

Abbildung 46: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie I, M. 10 – 14

22

Superius
Chri - ste, Chri - ste, e - ley -

Altus
Chri - ste, Chri - ste, e

Tenor
Chri - ste, Chri - ste, e

Bassus
Chri - ste, Chri - ste, e

Abbildung 47: Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Christe, M. 22 – 27

Im Kyrie II der Hellinck'schen Messe dominiert ein Motiv, das ebenfalls aus Josquins Hercules-Messe stammen dürfte, hier aber aus dem Christe (vgl. Abbildungen 48 und 49).

17

Superius
Chri - ste, e - le -

Altus
Chri - ste, e - le - i

Tenor
Chri - ste, e - le - i - son,

Bassus
Chri - ste, e - le - i - son,

Abbildung 48: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 17 – 20

44

Superius
Ky - ri - e, Ky - ri -

Altus
Ky - ri - e, e - ley - son, Ky - ri - e

Tenor
Ky - ri - e

Bassus
Ky - ri - e

49

e - ley - son, Ky - ri - e Ky - ri - e

e - ley - son, Ky - ri - e

Abbildung 49: Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 44 – 54

Im Gegensatz zu Josquins Hercules-Messe, in welcher dieses Motiv nur im Credo aufgegriffen wird (M. 13, 25, 79), verwendet es Hellinck die gesamte Messe hindurch und erhebt es dadurch zu einem zentralen Motiv im Gegenstimmensatz.³³¹

Eine weitere Motivübernahme ist im zweiten Agnus Dei feststellbar. In den Mensuren 10 – 13 des Biciniums führen die Stimmen ein sequenzierendes Motiv aus, das unzweifelhaft an das dritte Agnus Dei von Josquins Hercules-Messe ab M. 112 anspielt (vgl. Abbildungen 50 und 51).

112

Superius Her - cu - les Dux Fer - ra - ri - e.

Superius II qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

Altus i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

Tenor i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

Bassus II i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

Bassus I de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

Abbildung 50: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Agnus, M. 112 – 120

33

Superius i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

Altus i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

Abbildung 51: Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Agnus, M. 33 – 38

331 Das Motiv erscheint innerhalb der Messe an folgenden Stellen: Im Gloria (M. 13: Altus, M. 25 – 27: Bassus, M. 78 – 81 und M. 96: Altus), im Credo (M. 14 – 17: Superius, Altus und Bassus, M. 28 – 31: Superius und Bassus, M. 58: Superius), im gesamten Pleni in allen Stimmen, im Benedictus (M. 2: Superius), im Agnus I (M. 13: Superius), im Agnus II (M. 15 f.: Superius und Altus), und im Agnus III (M. 1 f.: Superius und Altus).

Schließlich können weitere motivische Entlehnungen aus Josquins Messe, die ob ihrer Eindeutigkeit keines Kommentares bedürfen, zu Beginn des Credo und des Sanctus festgestellt werden (vgl. Abbildungen 52 – 55).

1
Superius
Altus
Tenor
Bassus

Pa - - trem o - mni - po - ten -

Abbildung 52: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 1 – 3

1
Superius
Altus
Tenor
Bassus

Pa - trem o - mni - po - ten

Pa - trem o - mni

Abbildung 53: Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 1 – 3

1
Superius
Altus
Tenor
Bassus

San - ctus, san -

Her - - - cu - - - les Dux

San - ctus, san -

Abbildung 54: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Sanctus, M. 1 – 4

1
Superius
Altus
Tenor
Bassus

San - ctus, san - ctus, san

San - ctus, san

San - ctus, san - ctus,

Abbildung 55: Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Sanctus, M. 1 – 4

Zusammenfassung

Lupus Hellincks *Missa Hercules Dux Ferrariae* knüpft zweifellos an Josquins gleichnamige Messe an. Es gibt klare Übernahmen im Sinne musikalischer *imitatio*: Neben formalen Parametern sind vor allem die fünf eindeutigen motivischen Reminiszenzen an Josquins Hercules-Messe – und dies an markanten Punkten der Messe – besonders aussagekräftig. Nicht zuletzt dadurch trägt die Messe den Titel *Hercules Dux Ferrariae* zu Recht. Eigenständige, sich von Josquins Messe lösende Momente sind aber auch hervorgetreten – erinnert sei an die unregelmäßige strukturelle Einbindung des (zudem rätselhaften) *soggetto*.

Das charakteristischste Element der Hellinck-Messe ist die äußerst kühne rhythmische Gestaltung der Motive. Dazu kommen überspitzende Details in Form der häufig diminuierten *soggetti* oder (fast schon exzessiv) wiederholten Motive wie das *Cambiata*-Motiv im Kyrie I. Insofern sind Ambros' eingangs zitierte Beobachtungen zum Teil richtig, wenngleich seine negative Interpretation zu weit geht, Hellinck habe Josquins Messe einen Karikaturenspiegel vorhalten und seine Messe »boshaft parodieren« wollen.³³² Falls Hellinck Josquins Messe parodieren wollte, dann sicher nicht in der Gestalt, wie Ambros den Parodie-Begriff hier verwendet, sondern als *parodia* im Sinne des *imitatio*-Gedankens. Blackburns Urteil fällt hingegen deutlich positiver aus: »He not only copied his model but strove to outdo it. His Mass is full of ingenuity, vitality, even exuberance. It must have appealed to his contemporaries.«³³³ In der Tat stützt die für Herrschermissen vergleichsweise breite Überlieferung der Messe Blackburns Behauptung, dass Zeitgenossen Gefallen an ihr gefunden haben. Abschließend und zusammenfassend behaupte ich, dass das Werk vorwiegend als kompositorisches Übungsstück des noch jungen Hellinck während seiner Italienzeit entstanden ist. Das dort kennengelernte Messen-Modell Josquins scheint so reizvoll gewesen zu sein, dass er es imitierte, sich daran abarbeitete, gewisse Elemente übernahm und sich von anderen distanzierte. Vor diesem Hintergrund verliert die Diskussion um einen Widmungsträger an Relevanz. Hellinck komponierte offensichtlich eine Messe des Typs »Hercules Dux Ferrariae«, ohne sich an einen konkreten Widmungsträger bzw. an ein stimmiges *soggetto cavato* gebunden zu fühlen. Dazu passt Blackburns Vermutung, dass die Messe weder für Ercole noch für Ferrara geschrieben worden sei, sondern einen anderen Zweck verfolge.³³⁴ Man kann die Messe nun weniger als »das allerverwunderlichste Stück, das die niederländische Schule hervorgebracht hat«³³⁵ bezeichnen, sondern vielmehr als einzigartiges Produkt der frühen Auseinandersetzung mit Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae*.

332 Ambros: *Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 265.

333 Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 133.

334 Vgl. ebd., S. 109.

335 Ambros: *Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 265.

1.2.7 Rezeption aus der Ferne: Johannes Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae*
 Johannes Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae* wurde von der Musikforschung bisher kaum wahrgenommen.³³⁶ Überliefert ist sie (neben zahlreichen anonymen Werken und Kompositionen von Benedictus Ducis³³⁷) in einem Chorbuch der Staatlichen Bibliothek zu Regensburg, das von David Hiley 1993 wiederentdeckt wurde.³³⁸ Hiley konnte nachweisen, dass die Handschrift mit dem im sogenannten Heidelberger Kapellinventar (Codex Palatinus Germanicus 318) verzeichneten Chorbuch S aus dem Umfeld des Pfalzgrafen Ottheinrich (1502–1559) identisch ist.³³⁹ Wie das Chorbuch in die Staatliche Bibliothek nach Regensburg gelangte, zumal als einzige Handschrift mit mehrstimmigen Gesängen, ist unsicher. Hiley zieht anhand der alten Signatur »O i o 8« auf dem Einband eine Verbindung zum Regensburger Franziskaner-Kloster.³⁴⁰ Klaus Thomayer vermutet hingegen in Andreas Raselius denjenigen, der das Chorbuch 1584 von Heidelberg, wo er von 1581 bis 1584 studierte, nach Regensburg an das Gymnasium poeticum gebracht haben könnte, an dem er als Lehrer arbeitete und wo heute die Staatliche Bibliothek untergebracht ist.³⁴¹ Ob Raselius,³⁴² der 1600 Kapellmeister am pfälzischen Hof des

336 Herrn Prof. Martin Staehelin (Göttingen) danke ich für vielfältigen Rat und wertvolle Hinweise im Hinblick auf die Kontextualisierung von Mittners Messe sehr herzlich.

337 Vgl. hierzu die unveröffentlichte Magisterarbeit von Klaus Thomayer: *Die Kompositionen von Benedictus Ducis in der Handschrift Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2^o Liturg. 18*, Universität Regensburg 1998 und Ders.: »Neues zur Biographie von Benedictus Ducis (ca. 1492–1544)«, in: *Musik in Bayern* 59 (2000), S. 53–56.

338 Vgl. David Hiley: »Das Chorbuch Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2^o Liturg. 18 aus dem Jahre 1543: Chorbuch S im Kapell-Inventar des Pfalzgrafen Ottheinrich, 1544«, in: *Musik in Bayern* 59 (2000), S. 11–52.

339 Vgl. hierzu Siegfried Hermelinck: »Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544«, in: *Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556–1559)*, hrsg. von Georg Poensgen, Heidelberg 1956, S. 247–260 sowie vor allem Jutta Lambrecht: *Das »Heidelberger Kapellinventar« von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar*, 2 Bde., Heidelberg 1987, hier Bd. 1, S. 49 f. Das Inventar ist online verfügbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg318/>, 7. September 2012. Martin Bente hatte bereits das erste Chorbuch des Kapellinventars als das Manuskript D-Mbs Mus.ms. C. der Bayerischen Staatsbibliothek München identifiziert, das für Ottheinrich als Geschenk seines Schwagers Wilhelm IV. von Bayern in München angefertigt wurde, aber erst 1622 wieder an den Münchner Hof zurückkehrte. Laut Bente wurde die Handschrift für Ottheinrich als Geschenk seines Schwagers Wilhelm IV. von Bayern in München angefertigt und kehrte spätestens in den 1570er Jahren wieder an den Münchner Hof zurück. Vgl. Martin Bente: *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, hier S. 198–206; vgl. ferner Lambrecht: *Das Heidelberger Kapellinventar*, Bd. 2, S. 299 f.; Bente: *Katalog der Musikhandschriften und Ulrich Merkl: Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999, S. 308.

340 Vgl. Hiley: »Chorbuch Regensburg«, S. 28 f.

341 Vgl. Thomayer: *Kompositionen von Benedictus Ducis*, S. 12.

342 Vgl. Raimund W. Sterl: *Musiker und Musikpflege in Regensburg bis um 1600*, Regensburg 1971, hier S. 79–81 sowie Wolfgang Horn: »Andreas Raselius Ambergensis als Verehrer

Kurfürsten Friedrichs IV. wurde, schon zu Studienzeiten Zugriff auf Chorbücher hatte, ist unklar. Auffällig ist aber, dass einige Werke von Raselius in Dresdner Manuskripten enthalten sind, die auch eine Motette Johannes Mittners namens *Quaerite Dominum* überliefern.³⁴³ Im Gegensatz zur *Missa Hercules Dux Ferrariae* erwähnt Robert Eitner diese Motette in einem kurzen Artikel über Mittner.³⁴⁴ Zu Leben und Werk ist abgesehen von den genannten Kompositionen wenig bekannt. In zeitgenössischen Akten aus Augsburg ist ein als Schreiber wirkender Johannes Mittner im Zeitraum von 1522 bis 1539, seinem Todesjahr, verzeichnet.³⁴⁵ Es fehlen jedoch Hinweise auf eine musikalische Tätigkeit, so dass es nicht sicher ist, ob es sich dabei um den Komponisten der Motette und der Hercules-Messe handelt. Auszuschließen ist diese Übereinstimmung wegen der geographischen und zeitlichen Nähe aber nicht.

Nicht zuletzt aufgrund dieser biographischen Unsicherheiten sind auch die Entstehungshintergründe bzw. die Datierung der *Missa Hercules Dux Ferrariae* relativ unklar. Die Messe »steht als längste zusammenhängende Komposition wie eine bewußt gesetzte Eröffnung am Anfang der Handschrift«³⁴⁶ und besteht aus vier Lagen, die zu einem Faszikel zusammengebunden worden sind (vgl. Abbildung 56).

Die Quellenanalyse bringt zutage, dass es sich um ein äußerst heterogenes, aus Einzellagen konzipiertes Manuskript unterschiedlicher Papiersorten, Wasserzei-

Glareans – Eine Miszelle zur Glarean-Rezeption um 1600«, in: *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik*, S. 263–280.

343 Vgl. *Die Musiksammlunghandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 6), unter Verwendung von Vorarbeiten Harald Kümmerlings im Auftrag der Sächsischen Landesbibliothek beschrieben von Wolfram Steude, Wilhelmshaven 1974, hier S. 80, S. 108, S. 113, S. 137, S. 143, S. 154 und S. 251. Die zahlreichen Kompositionen von Raselius sind vermutlich alle in Regensburg entstanden. Vgl. den Registereintrag in: *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. 1: Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN* (= Kataloge bayrischer Musiksammlungen, 14/1), hrsg. von Gertraut Haberkamp, München 1989, S. 392. Auf einen Repertoireaustausch zwischen Dresden und Regensburg hat bereits Martin Staehelin hingewiesen. Vgl. Martin Staehelin: »Johann Walter. Zu Leben, Werk und Wirkung«, in: *Johann-Walter-Studien. Tagungsbericht Torgau, 1996*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Tutzing 1998, S. 15–35, hier S. 22 und S. 33 f., Anm. 14.

344 Robert Eitner: Art. »Mitterner, Joannes«, in: Ders.: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 7, Leipzig 1902, S. 9. Dort heißt es: »Mitterner, Joannes, ein deutscher Komponist aus der ersten Hälfte des 16. Jhs., ist im Ms. B 1270 der B. Dresd. Nr. 56 mit dem Tonsatze: Quaerite Dominum 6 voc. vertreten.«

345 Vgl. hierzu ausführlich Andrea Pietro Ammendola: »Zur Rezeption Josquin Desprez' am kurpfälzischen Hof Ottheinrichs: Johannes Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae*«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert*, S. 233–249, hier S. 235 f.

346 Thomayer: *Kompositionen von Benedictus Ducis*, S. 21.

MISSA Hercules Dux Ferraria.

K yrie

eleyson.

K yrie

eleyson.

STAATSBIBLIOTHEK
REGENSBURG

Abbildung 56: Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2° Liturg. 18, fol 1^v

chen und Schreiber handelt.³⁴⁷ Überschüssige Folien sind aus den Einzellagen herausgeschnitten worden, um das Chorbuch bei der Zusammenstellung zu homogenisieren. Die Werke der Handschrift sind eine »Zusammenstellung von Kompositionen [...], die lediglich durch ihren geistlichen Charakter verbunden sind«. ³⁴⁸ Ihr Einsatz war für die liturgische Verwendung am Hofe Ottheinrichs bestimmt gewesen, wovon – neben den zahlreichen im Heidelberger Kapellinventar aufgelisteten und zum Zwecke der Aufführung ingrossierten Chorbüchern – eindeutige Gebrauchsspuren auf dem Papier, insbesondere an den Blätterstellen, zeugen. Die Datierung 1543 auf dem Einband ist wohl eher mit der Zusammenstellung des Chorbuches in Verbindung zu bringen; die Kompositionen sind sicher vorher entstanden. Mittners Hercules-Messe ist – unter der Voraussetzung, dass der Komponist Mittner und der Augsburger Schreiber Mittner identisch sind – vor 1539, seinem Todesjahr, entstanden. Möglicherweise um 1535, als Ottheinrich seine Hofkapelle aufbaute.³⁴⁹ Nach dem Bankrott seines Herzogtums Neuburg war Ottheinrich gezwungen, 1544 ins Heidelberger Exil zu gehen, wohin er seine Musiksammlung mitnahm und wofür er das genannte Kapellinventar anfertigen ließ. Dort sind von Mittner außer seiner Hercules-Messe noch sieben Motetten und ein deutsches Lied verzeichnet, die – bis auf die in Dresden überlieferte Motette – sämtlich verschollen sind.³⁵⁰ Trotz dieser verzeichneten Werke scheint Mittner kein besonderes Renommee am Hofe Ottheinrichs genossen zu haben, da er in der mit Blick auf den Personalbestand gut erforschten Hofkapelle zu keinem Zeitpunkt als Mitglied erscheint. Die Eröffnung des Regensburger Chorbuches mit seiner *Missa Hercules Dux Ferrariae* dürfte daher weniger mit Mittners Reputation als Komponist zusammenhängen als vielmehr mit dem Messentypus selbst. Im Heidelberger Kapellinventar sind denn auch Josquins und Lupus Hellincks Hercules-

347 Vgl. hierzu Thomayer: *Kompositionen von Benedictus Ducis*, S. 12 – 19 und Hiley: »Chorbuch Regensburg«, S. 14 – 25.

348 Hiley: »Chorbuch Regensburg«, S. 25.

349 Georg Brunner vermutet den Beginn der Hofkapelle schon vor 1535, da in einer Bestallungsakte desselben Jahres Christoph Stockhammer bereits als Kapellmeister geführt wird. Trotzdem bezeichnet Brunner das Jahr 1535 als »Schlüsseljahr für die Hofkapelle«. Vgl. Georg Brunner: »Die Lieblich Kunst der Musica oder Ottheinrichs ›Feine Cantorey und gute Instrumentisten‹. Musik am Hofe Ottheinrichs in Neuburg«, in: *Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft im 16. Jahrhundert*, hrsg. von der Stadt Neuburg an der Donau, Regensburg 2002, S. 249 – 274, hier S. 252. Vgl. Weiterführendes zu den historischen Hintergründen und Ottheinrichs Hofkapelle bei Adolf Layer: »Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik«, in: *AfMw* 15 (1958), S. 258 – 275; Paul Winter: »Musikpflege am Pfalz-Neuburger Hof (1505 – 1718)«, in: *Neuburg, die Junge Pfalz und ihre Fürsten. Festschrift zur 450-Jahr-Feier der Gründung des Fürstentums Neuburg*, hrsg. von Josef Heider, Neuburg a. d. Donau 1955, S. 83 – 97.

350 Die Titel der übrigen Motetten lauten: *Circumdederunt me, Exaltabo te Domine, Gratia Domini nostri, Laetatus sum in his, Sancta trinitas* und *Sermo Christi*. Das Deutsche Lied trägt den Titel *Sey wie im wöll*. Vgl. Lambrecht: *Das Heidelberger Kapellinventar*, Bd. 1, S. 220 und Bd. 2, S. 343 und S. 582.

Messen sowie Maître Jhans *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei* ingrossiert worden.³⁵¹ Abgesehen davon, dass Ottheinrich intensive Kontakte zu Ercole II. d'Este als Tausch- und Handelspartner pflegte,³⁵² scheint darüber hinaus der Herkules-Mythos eine bedeutende Rolle für Ottheinrich gespielt zu haben. Hanns Hubach deutete eine Nischenfigur des antiken Herkules am Heidelberger Schloss – wegen der dazugehörigen präsentischen Inschrift »Jovis sun Hercules bin Jch genandt. Durch mei(n) herliche thaten wol bekindt« – als Stellvertreter für Ottheinrich im Sinne eines Hercules Palatinus.³⁵³ Dies stützt Hubach dadurch, dass die bayerischen und pfälzischen Wittelsbacher im 15. und 16. Jahrhundert über den Stammesvater Alemanus, dem deutschen Herkules, eine genealogische Verbindung zum antiken Herkules herstellten.³⁵⁴ Daher konnte sich Ottheinrich vor dem Hintergrund dieses – durchaus üblichen – Abstammungskonstruktes als Hercules Palatinus verstehen.³⁵⁵ Dass er ferner zahlreiche mit dem antiken Herkules konnotierte Wandgemälde, Bronze-Statuetten und Kupferstiche besaß,³⁵⁶ stützt diese These.

Die Entstehung der Mittner'schen Hercules-Messe dürfte vor dem Hintergrund einer offenkundigen Affinität Ottheinrichs für den Herkules-Kult, gepaart mit den guten Kontakten nach Ferrara und den insgesamt vier Hercules-Messen im Kapellinventar zu verstehen sein. Ob Ottheinrich die Messe als Geschenk für Ercole II. d'Este bei Mittner in Auftrag gab,³⁵⁷ ist hingegen nicht gesichert. Gegen einen solchen Auftrag spricht, dass Ottheinrich wohl einen renommierteren Komponisten des Hofes, wie Christoph Stockhammer, damit beauftragt hätte. Somit

351 Vgl. Lambrecht: *Das Heidelberger Kapellinventar*, Bd. 1, S. 43 f., S. 49, S. 106 und S. 225; Bd. 2, S. 343. Josquin ist nicht nur mit seiner Hercules-Messe im Kapellinventar vertreten, sondern auch mit zahlreichen anderen Messen, Motetten und wenigen weltlichen Werken. Vgl. ebd., Bd. 2, S. 561 – 563.

352 Vgl. Layer: »Pfalzgraf Ottheinrich«, S. 262 f.; Lambrecht: *Das Heidelberger Kapellinventar*, Bd. 2, S. 370 f.

353 Hervorhebung im Zitat durch den Autor. Vgl. hierzu Hanns Hubach: »Kurfürst Ottheinrich als Hercules Palatinus. Vorbemerkungen zur Ikonographie des Figurenzyklus' an der Fassade des Ottheinrichbaus im Heidelberger Schloss«, in: *Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft*, S. 231 – 248. Vgl. auch Ammendola: »Zur Rezeption Josquin Desprez'«, S. 239 – 242.

354 Vgl. Hubach: »Hercules Palatinus«, S. 237 – 240. Vgl. Weiterführendes bei Michael Müller: »Die bayerische ›Stammesgeschichte‹ in der Geschichtsschreibung des Mittelalters. Eine Untersuchung zur mittelalterlichen Frühgeschichtsforschung in Bayern«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 40 (1977), S. 341 – 371 und Jean Moeglin: »Wittelsbacher Genealogie«, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 96 (1988), S. 33 – 54.

355 Vgl. besonders Gerhart Nebinger: »Ottheinrich und das Neuburger Fürstenhaus in genealogischer Schau«, in: *Neuburg, die Junge Pfalz*, S. 111 – 120.

356 Vgl. Hubach: »Hercules Palatinus«, S. 239 f.

357 Dies vermutet Gunter Morche in seinem Beitrag »Susanna macht Musikgeschichte. Über eine anonyme Messe für Kurfürst Ottheinrich«, in: *Heidelberg, Jahrbuch zur Geschichte der Stadt* 1 (1996), S. 165 – 175, hier S. 167. Georg Brunner übernimmt diese Vermutung, ohne Gründe für diese Annahme zu nennen. Vgl. Brunner: »Die Lieblich Kunst der Musica«, S. 267 f.

dürfte Mittner die Messe eher aus eigener Initiative heraus für Ottheinrichs Gebrauch komponiert haben. Bleibt die Frage nach einem potentiellen Widmungsträger. Kann es sich dabei um Herzog Ercole I. d'Este handeln, dem schon Josquin seine Hercules-Messe widmete? Angesichts der lokalen und chronologischen Distanz ist dies auszuschließen. Weshalb sollte Mittner einem seit rund 30 Jahren verstorbenen Herzog aus Ferrara eine Messe widmen? Als denkbare Alternative kommt eher dessen Enkel Ercole II. d'Este in Frage, da der allgemeine Titel *Hercules Dux Ferrariae* auch diesen erfassen könnte, zumal Ercole II. 1534 den Fürstenthron der Este bestieg, mit Ottheinrich korrespondierte und außerdem die Entstehung der Mittner-Messe um 1535 zu vermuten ist. Es ist aber keineswegs auszuschließen, dass Mittner keinen konkreten Widmungsträger im Blick hatte, sondern dass der Messentyp *per se* im Zusammenhang mit Ottheinrichs Herkules-Begeisterung die entscheidende Triebfeder der Komposition gewesen ist.

Zwischen imitatio und aemulatio

Wegen des dargestellten und mitunter spekulativ gebliebenen Entstehungskontextes, vor allem hinsichtlich Mittners Identität und seiner Rolle am Hofe Ottheinrichs, kann der Blick auf die Struktur der Mittner'schen Hercules-Messe einen Erkenntnisgewinn leisten. Allgemein lässt sich über die Messe sagen, dass sie grundsätzlich der Tradition der franko-flämischen Vokalpolyphonie verpflichtet ist – sowohl durch die zumeist durchimitierenden Strukturen als auch durch (tendenziell geringere) homophone Abschnitte in den textreichen Messensätzen. Auffällig sind die vergleichsweise kurzen Sätze, was vermutlich auf den (regelmäßigen) Gebrauch der Messe bzw. einzelner Teile im Gottesdienst, also auf ihre liturgische Einsatzfähigkeit, zurückzuführen ist. Um die Besonderheiten des Werkes herausarbeiten zu können, werden auch hier die Bezüge (bzw. Nicht-Bezüge) zu Josquins gleichnamiger Messe im Spannungsfeld zwischen *imitatio* und *aemulatio* im Zentrum stehen.

Der Blick auf die Mensur- und Stimmenwahl Mittners belegt die eindeutige Affinität zum Josquin'schen Vorbild, vornehmlich durch die Übernahme einer grundsätzlich vierstimmigen Anlage (vgl. Tabelle 15).

Tabelle 15: Josquin-Hercules & Mittner-Hercules, Messuren- und Stimmenvergleich

	Josquin-Hercules	Mittner-Hercules	Josquin-Hercules	Mittner-Hercules
Kyrie I	o	o	4	4
Christe	¢	¢	4	4
Kyrie II	o	o	4	4
Et in terra	¢	¢	4	4
Qui tollis	¢	¢	4	4

(Fortsetzung)

Patrem	o	o	4	4
Et incarnatus	♯	♯	4	4
Et in spiritum	♯	♯	4	4
Sanctus	o	o	4	4
Pleni	♯	♯	2	2
Osanna I	♯		4	5
Benedictus	♯	♯	2	4
Osanna II		♯		3
Agnus I	♯	♯	4	4
Agnus II	♯	o	3	4
Agnus III	♯	♯	6	4

Die ersten drei Messensätze sind formal exakt dem Modell nachempfunden. Eine zu erwartende Fortsetzung dessen bleibt allerdings aus. Mittner setzt das Osanna zweifach in unterschiedlicher Stimmendisposition, das zweite Agnus Dei steht im *tempus perfectum* und ist zudem nicht stimmenreduziert. Auf eine (kulminierende) Stimmenerhöhung im Agnus Dei III verzichtet er ebenfalls.

Die Messe ist schon insofern exzeptionell, als dass Mittner als einziger der Komponisten einer nachfolgenden *Missa Hercules Dux Ferrariae* das soggetto aus der Josquin-Messe schlichtweg übernimmt. Wie oben gesehen, zitiert Jachet im zweiten Agnus Dei seiner *Missa Hercules Dux Ferrariae* Josquins soggetto und kombiniert es mit seinem eigenen. Es aber gänzlich als Cantus firmus der gesamten Messe zu übernehmen, ist absolut einzigartig und geradezu spektakulär (vgl. Abbildung 57).



Abbildung 57: Johannes Mittner, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, soggetto cavato

Falls es ein Auftragswerk Ottheinrichs gewesen sein sollte, ist es denkbar, dass er die Verwendung des Josquin'schen soggetto vorgab. In jedem Fall haben wir es mit einem kaum steigerbaren Akt der *imitatio* zu tun, den man zugleich als kompositorische Herausforderung Mittners an Josquin bezeichnen könnte.

Auch die strukturelle Einbindung des soggetto in die Messe offenbart Affinitäten zum Prototypen (vgl. Tabelle 16).

Tabelle 16: Josquin-Hercules & Mittner-Hercules, soggetto-Verlauf

	Josquin-Hercules-Tenor	Mittner-Hercules-Tenor
Kyrie I	8 M. Pause + d	1 M. Pause + d
Christe	8 M. Pause + a	1 M. Pause + a
Kyrie II	8 M. Pause + d ^c	1 M. Pause + d ^c
Et in terra	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	1 M. Pause + d, 1 M. Pause + a, 1 M. Pause + d ^c , 1 M. Pause + d, 1 M. Pause + a
Qui tollis	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	1 M. Pause + d ^c , 1 M. Pause + d, 1 M. Pause + a, 1 M. Pause + d ^c
Patrem	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	1 M. Pause + d, 1 M. Pause + a, 1 M. Pause + d ^c , 1 M. Pause + d, 1 M. Pause + a
Et incarnatus	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	1 M. Pause + d ^c , 37 M. Pause + a
Et in spiritum	[d ^c] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, d, a, d ^c	7 M. Pause + [d], 14 $\frac{1}{2}$ M. Pause + [a], 23 $\frac{1}{4}$ M. Pause + d ^c
Sanctus	8 M. Pause + d	1 M. Pause + d
Pleni	kein soggetto (2-stimmig)	kein Tenor
Osanna I	4 M. Pause + d, 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + d ^c , d, a, d ^c	kein soggetto
Benedictus	d, a, d ^c (2-stimmig)	1 M. Pause + d, 1 M. Pause + a, 1 M. Pause + d ^c
Osanna II	(siehe Osanna I)	1 $\frac{1}{2}$ M. Pause + d, 1 $\frac{1}{2}$ M. Pause + a, 1 $\frac{1}{2}$ M. Pause + d ^c
Agnus I	[d ^c] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	1 M. Pause + a
Agnus II	kein soggetto (3-stimmig)	1 M. Pause + d ^c
Agnus III	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	1 M. Pause + d, $\frac{1}{2}$ M. Pause + e, $\frac{1}{2}$ M. Pause + f, $\frac{1}{2}$ M. Pause + g, $\frac{1}{2}$ M. Pause + a, $\frac{1}{2}$ M. Pause + h, $\frac{1}{2}$ M. Pause + c, $\frac{1}{2}$ M. Pause + d ^c

Mittner lässt das Josquin'sche *soggetto* ebenfalls auf den drei Tonstufen d, a, d' erklingen. Wie bei Josquin verläuft das *soggetto* am Ende des Credo im Krebs, wenngleich es völlig anders in den Satz eingeflochten ist. Aemulative Elemente auf struktureller Ebene scheinen bei der Pausenanzahl zwischen den Einsätzen auf, da Mittner das *soggetto* in der Regel eine Mensur statt acht Mensuren pausieren lässt. Dies führt zu einer rascheren Wiederholung der *soggetto*-Einsätze, die aber insgesamt nur geringfügig häufiger erklingen als bei Josquin (39 Mal bei Mittner, 37 Mal bei Josquin). Dies liegt darin begründet, dass der Tenor ab dem Credo ungewöhnlich lange schweigt und die rigide Struktur dadurch aufgebrochen ist. Ab dem Osanna II offenbaren sich zunehmende Verdichtungstendenzen durch diminierte *soggetto*-Einsätze in häufiger Frequenz, die auch Josquin in seiner Hercules-Messe am Ende des Credo und des Osanna effektiv einzusetzen wusste.³⁵⁸ Im Agnus Dei III, das als Kulminationspunkt dieser Entwicklung fungiert, lässt Mittner die *soggetto*-Einsätze mit jeweils einer halben Mensur Pause zwischen den acht Einsätzen von d bis d' diatonisch aufsteigen (vgl. Tabelle 16). Der komplette Ambitus des *soggetto* wird somit systematisch und in lediglich 20 Mensuren durchschritten. Die Einsätze verlaufen darüber hinaus in Minimen, wodurch neben der harmonischen Spannweite ein zusätzlicher Beschleunigungseffekt erzielt und der finale Schlussakzent gesetzt wird.

Dieses sich auf struktureller Ebene andeutende Spannungsverhältnis zwischen *imitatio* und *aemulatio* bestätigt sich ferner im Hinblick auf satztechnische und melodische Aspekte. Im Credo ab der Textstelle »ex Maria virgine« komponiert Mittner sechs kurze, kanonisch geführte Bicinien, die alternierend in den Stimmen Contratenor/Bassus sowie Discantus/Contratenor erklingen und die langen Pausen des *soggetto* im Tenor erklären (vgl. Abbildung 58).

55

Discantus
tu san - cto

Contra-
tenor
de Spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et

Tenor
ri - ce.

Bassus
cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - ctus

358 Vgl. Kapitel B.I.1.1.2.

30

Superius
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Altus
um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o

Tenor
ra ri e.

Bassus
De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve

Abbildung 60: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 30 – 32

Außerdem verweist ein Motiv im *Christe*, hier jedoch subtiler, auf Josquins Hercules-Messe. Im *Discantus* und *Bassus* ertönt eine in Terzen absteigende Figur, die der von Dahlhaus so bezeichneten »Terzportamento-Figur« aus dem *Kyrie II* der Josquin-Messe ähnelt (vgl. Abbildungen 61 und 62).

13

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

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

Tenor
e - lei - son.

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

Abbildung 61: Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 13 – 20

36

Superius
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e.

Abbildung 62: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie II, Superius, M. 36 – 39

Folgender wichtiger Aspekt distanziert Mittners Hercules-Messe von ihrem Modell: In Josquins Messe wird das *sogetto* nur in Ausnahmefällen in anderen Stimmen als dem Tenor eingesetzt.³⁵⁹ Zunächst ist das auch bei Mittner der Fall, vor allem in den ersten drei Messensätzen. Dieses »Exklusivitätsrecht« des Tenors wird erstmals am Ende des *Credo* ab »Et in spiritum« aufgehoben, indem die Gegenstimmen beginnen, *sogetto*-Material zu verarbeiten – wie im *Bassus* in M. 103 – 107 oder im *Discantus* in M. 106 – 109 (vgl. Abbildung 63).

359 Vgl. Kapitel B.I.1.1.2.

Das ungewöhnlich kurze Osanna II besteht fast ausschließlich aus dem vollständigen, mitunter rhythmisch variierten *soggetto* und aus *soggetto*-Bruchstücken (vgl. Abbildung 65).

The image shows a musical score for four voices: Discantus, Contratenor, Tenor, and Bass. The score is for Johannes Mittner's Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna II, measures 100-114. The lyrics are: "O - san - na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. O - san - na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. - - san - na in ex - cel - sis." The score is written in G major and 4/4 time. The Discantus part is a single melodic line. The other three voices (Contratenor, Tenor, Bass) are written in a similar style, with some parts being derived from the Discantus.

Abbildung 65: Johannes Mittner, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Osanna II, M. 100 – 114

Desweiteren ist zu erwähnen, dass auch im finalen Agnus Dei III – erinnert sei an die außergewöhnliche Tenor-Struktur – *soggetto*-Material im Discantus und Bassus verarbeitet wird. In vollständiger Ausprägung nur zu Beginn im *Superius*, danach in Form von *soggetto*-Köpfen und Teilmotiven (»Her-cu-les«, »Fer-ra-ri-ae«).

Schließlich soll der Fokus auf eine spezielle Eigenheit der Mittner'schen Messe gerichtet werden: auf das erste Osanna. In diesem Satz versucht der Komponist, fünf Stimmen aus einer einzigen notierten Stimme mittels verschiedener Mensurzeichen abzuleiten. Als prominente Vorläufer solcher Mensurcanones sind Johannes Ockeghems *Missa Prolationum* (Duo ex uno, zweifach), das zweite Agnus Dei aus Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales* (Tres ex uno) sowie das zweite Agnus Dei aus Pierre de la Rues *Missa L'homme armé* (Quatuor ex uno) zu nennen.³⁶¹ Dass aber gleich fünf Stimmen aus einer notierten Stimme abgeleitet werden sollen, muss als gesteigerte Form der oft so bezeichneten »niederländischen Künste« und gleichzeitig als kompositorische Herausforderung im Sinne des *aemulatio*- bzw. *superatio*-Gedankens verstanden werden (vgl. Abbildung 66).

361 Vgl. hierzu Laurence Karl Johann Feininger: *Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez (um 1500)*, Emsdetten 1937; R. Larry Todd: »Retrograde, Inversion, Retrograde-Inversion and Related Techniques in the Masses of Jacobus Obrecht«, in: *MQ* 64 (1978), S. 50–78 sowie den Sammelband *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, hrsg. von Katelijne Schiltz und Bonnie J. Blackburn, Leuven 2007, passim.

O sam a osama osama in ex celsis
 o sama in excelsis / in
 ex cel sis osama in excelsis /
 o sama in ex
 cel sis osama

Abbildung 66: Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae. Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2° Liturg. 18, fol. 24^v

69

na o - san - na
 ex - cel - sis, o - san - na o - san -
 sis, in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis,
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

73

in ex - cel - sis.
 na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
 o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis.
 o - san - na in ex - cel - sis.
 sis. ex - cel - sis.

Abbildung 67: Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna I, M. 55 – 76

In der obersten Zeile von fol. 24^v sind fünf Mensurzeichen neben der jeweils auszuführenden Stimme notiert. Der Diskant ist im *tempus perfectum cum prolatione maior* auszuführen; die beiden Bassstimmen im *tempus perfectum* bzw. *imperfectum cum prolatione minori*; die unteren beiden Mensurzeichen das *tempus imperfectum diminutum*. Dabei müssen die Notenwerte im Tenor um ein weiteres Drittel gekürzt werden. Es ergibt sich, dass der Diskant und die beiden Bassstimmen gemäß ihrer Mensuren lange Notenwerte als Harmoniepfeiler auf den Stufen d, f, a deklamieren. Beide Bassstimmen verlaufen – ähnlich wie in Ockeghems *Missa Prolationum* – größtenteils kanonisch, während im Tenor und Contratenor aufgrund der kürzeren Notenwerte zahlreiche Triolenketten, Tonrepetitionen und ein kurzes aufsteigendes Terzmotiv besonders markant zum Vorschein kommen (vgl. Abbildung 67).

Mittners Mensurkanon wirkt wie ein mathematisch-intrikater Exkurs innerhalb der Messe. Ihm unterlaufen dabei keine strengen Satzfehler, die Stimmen können satztechnisch passend aufgelöst werden; allerdings zulasten renaissancehafter Klangkonventionen. Das komplizierte und letztlich auf ein kurzes Motiv zu reduzierende Osanna I ist im Vergleich mit den übrigen Mes-

sensätzen ein klanglicher Fremdkörper.³⁶² Wolfgang Fuhrmann bezeichnet das Klangereignis des Osanna I als »höchst eigenartig« und führt weiter aus:

»Man fühlt sich an die Überlegungen der Biologie zur Eigenzeit, zum differenten Zeitempfinden unterschiedlicher Organismen erinnert, wenn sich dieselbe melodische Kontur auf radikal unterschiedlichen Zeitebenen bewegt. So betrachtet, wäre – ein wenig ungewöhnlich – der Tenor der Kolibri, der Discantus aber, also die höchste Stimme, der Elefant oder Blauwal.«³⁶³

Weshalb Mittner diesen satztechnischen Parforceritt nicht im letzten Agnus Dei – wie es gemäß der traditionellen Usance der Zeit zu erwarten gewesen wäre –, sondern im Osanna unternimmt, ist fraglich. Im Hinblick auf eine symbolische Deutung ist Fuhrmann zuzustimmen, wenn er den »traditionell der Musik der himmlischen Heerscharen zugeordnete[n] Gesang [...] hier [...] als eine alle gewohnten Zeitdimensionen durchkreuzende Idee ewigen Jubels« interpretiert.³⁶⁴ Es ist nahezu ausgeschlossen – selbst für erfahrene Sänger –, diesen Mensurkanon ›vom Blatt‹ zu singen. Die ungewöhnliche Existenz eines eigenständigen zweiten Osanna (vgl. Abbildung 65) spricht außerdem dafür, dass der Mensurkanon nicht (oder nur selten) zur Aufführung gelangte. Zumal sich die Tonsprache des Osanna II nahtlos in diejenige der übrigen Messensätze einfügt und somit für den ausführenden Sänger bzw. für den Rezipienten im liturgischen Gebrauch als geeigneteres, weil konventionelleres Osanna wahrgenommen worden sein dürfte. Die Motivation Mittners, einen fünfstimmigen Mensurkanon in seine Messe zu integrieren, scheint aus einem besonderen Demonstrationsbedürfnis erwachsen zu sein. Mittner war ein wenig renommierter und (über süddeutsche Grenzen hinweg) unbekannter Komponist, so dass eine solch kühne *tour de force* seine Gelehrsamkeit und seine kompositorischen Fähigkeiten unter Beweis stellen sollte. Mit den oben genannten Mensurcanones Josquins, La Rues und Ockeghems, die als kompositorische Musterbeispiele dieser Art Anerkennung gefunden haben, kann Mittners Osanna (nicht zuletzt wegen des verharrenden und harmonisch-statischen Satzes) aber nicht konkurrieren.

Zusammenfassung

Johannes Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae* ist ein wirkliches Kuriosum. Abgesehen von formalen Kriterien übernimmt Mittner das *soggetto cavato* aus der Josquin-Messe und imitiert bisweilen auch die strukturelle Einbindung als Cantus

362 Eine Aufnahme des Osanna I und der gesamten Messe ist im Anhang des Sammelbandes *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert* erschienen.

363 Wolfgang Fuhrmann: »Notation als Denkform. Zu einer Mediengeschichte der musikalischen Schrift«, in: *Musiken. Festschrift für Christian Kaden*, hrsg. von Katrin Bicher, Jin-Ah Kim und Jutta Toelle, Berlin 2011, S. 133.

364 Ebd.

firmus aus besagter Komposition. Etwa ab der Hälfte der Messe offenbaren sich zunehmende Autonomisierungsprozesse. Diese betreffen den immer eigenständigeren und sich deutlich von der Josquin'schen Schematik abhebenden Strukturverlauf. Darüber hinaus löst Mittner das *soggetto* aus der Tenorstimme und verlagert es zunehmend in die Gegenstimmen. Hier aber nicht in einer starr-regelhaften Form, sondern meist durch rhythmische Varianten, Motivparaphrasen und Teilmotive. Mittners Intention war es offenbar, das *soggetto* von seiner strukturgebenden und schematischen Funktion abzukoppeln und auf den gesamten Satz auszuweiten, so dass der Schwerpunkt der Messe auf dem *soggetto cavato* als melodische Keimzelle liegt. Motivische Reminiszenzen an den Prototypen nehmen im Vergleich zu den bisher behandelten *soggetto cavato*-Messen keinen großen Raum ein und sind nur vereinzelt auszumachen. Das Lavieren zwischen *imitatio* & *aemulatio* kann als Hauptcharakteristikum des Werkes festgehalten werden. Auf der einen Seite offenbaren sich auf Josquin rekurrierende Elemente und archaische Techniken wie der häufige Einsatz von Bicinien, auf der anderen Seite steht der Versuch, insbesondere im *Osanna I*, das Modell zu übertreffen. Wenngleich der Versuch als misslungen bezeichnet werden muss, steht er paradigmatisch dafür, wie Renaissancekomponisten, und nicht nur solche in bedeutenden musikalischen Zentren, die Grenzen des kompositorisch Machbaren ausgelotet haben.

Die analytischen Ergebnisse können schließlich mit den kontextuellen Beobachtungen verknüpft werden. Da Mittner keine exponierte Position am Hofe Ottheinrichs einnahm, dürfte die Messe mit doppeltem Kalkül komponiert worden sein. Der Zuspruch der ausführenden Kapellsänger war für eine positive Beurteilung der Messe am Hofe wichtig, wenn nicht gar entscheidend. Um den Sängern zu imponieren, musste er mit einem auffälligen Werk reüssieren. Dafür rezipierte Mittner Josquins prominente *Hercules*-Messe, die sich im Bestand der Hofkapelle befunden hat und somit bekannt gewesen sein dürfte. Durch das Komponieren einer eigenen *Missa Hercules Dux Ferrariae* war daher ein Konkurrieren mit Josquins *Hercules*-Messe zwangsläufig gegeben. Die Übernahme von Josquins *soggetto cavato* (als das zentrale Wiedererkennungsmerkmal) erweist sich als geschickter Schachzug, da Mittner Josquin damit seine Reverenz erweist und sich gleichzeitig mit ihm auf eine kompositorische Stufe stellt, indem er den unmittelbaren Vergleich der Messen befördert. Daher ist es wenig überraschend, dass aus der Messenanalyse deutlich *aemulative* Aspekte hervorgetreten sind, um seine eigenen kompositorischen Fähigkeiten zu beweisen und das Modell zu übertreffen, wofür nicht zuletzt das ambitionierte *Osanna I* spricht. Er wollte zeigen, was er selbst mit dem *soggetto cavato* Josquins schaffen konnte. Dass die Messe am Hofe Ottheinrichs (in gewissem Sinne) Erfolg hatte, belegt neben der Aufnahme in das Kapellreertoire vor allem ihre exponierte Stellung im Regensburger Chorbuch. Dass

Mittner – und das ist mit doppeltem Kalkül gemeint – ausgerechnet eine Hercules-Messe komponierte, dürfte dem offensichtlichen Herkules-Kult Ottheinrichs geschuldet gewesen sein. Auf diese Weise konnte Mittner auf mehreren Ebenen symbolisch kommunizieren: Während er sich mit Josquin aus der Ferne im Spannungsfeld von Hommage und Wettstreit kompositorisch auseinandersetzte, trachtete er andererseits danach, den Sängerkreis am Hofe mit satztechnischen Kühnheiten zu beeindrucken und gleichzeitig dem Herkules-Begeisterung seines potentiellen Dienstherren Rechnung zu tragen. Ottheinrich war es dadurch möglich, sich symbolisch mit dieser (und auch mit den anderen) Hercules-Messe(n) zu identifizieren, indem er sie, wenn sie im Gottesdienst erklang, auf sich als Hercules Palatinus bezog.

1.2.8 In der vierten Generation: Francesco dalla Viola & Adrian Willaert

Der kontextuelle Zusammenhang

Dass auch für den fünften und letzten Herzog von Ferrara, Alfonso II. d'Este (reg. 1559–1597), Herrschermissen komponiert worden sind, erklärt sich durch Alfonsos Fortführung der seit dem 15. Jahrhundert bestehenden Musikpflege in Ferrara. Neben zahlreichen Künstlern aller Art waren es insbesondere Musiker, die unter Alfonsos Patronage standen.³⁶⁵ In seiner Amtszeit wirkten am Este-Hof der Dichter und Sänger Ludovico Ariosto, der als Madrigalkomponist berühmt gewordene Luzzascho Luzzaschi sowie die Komponisten Giaches de Wert, Alessandro Striggio und Carlo Gesualdo. Eine besondere Institution unter Alfonsos Regentschaft war das aus einer Gruppe singender Damen bestehende »concerto delle donne«, das ausschließlich für einen ausgewählten Hörerkreis auftrat und somit zum Bereich der sogenannten *musica reservata* zu zählen ist.³⁶⁶

Die beiden Herrschermissen von Adrian Willaert und Francesco dalla Viola resultieren aus den Verbindungen beider Komponisten zum Este-Hof. Wie bereits erwähnt,³⁶⁷ wirkte Adrian Willaert von 1515 bis 1520 in Ferrara unter Kardinal Ippolito I. d'Este,³⁶⁸ anschließend unter Herzog Alfonso I. d'Este und schließlich von

365 Vgl. ausführlich zu Alfonso II. d'Este: Ciappini: *Gli Estense*, S. 295–358; vgl. zur Bedeutung von Musik unter Alfonsos Regentschaft Jameson Neil Marvin: *Ferrarese Masses of the Late Renaissance*, Diss. Univ. of Illinois 1971, hier S. 3–23.

366 Vgl. zur Diskussion dieses durchaus problematischen Begriffs Bernhard Meier: »Reservata-Probleme: ein Bericht«, in: *Acta Musicologica* 30 (1958), S. 77–89 oder Albert Dunning: Art. »Musica reservata«, in: *MGG2* Sachteil 6 (1997), Sp. 682–688.

367 Vgl. Kapitel B.I.1.2.1.

368 Vgl. hierzu besonders Lewis Lockwood: »Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: New Light on Willaert's Early Career in Italy, 1515–21«, in: *EMH* 5 (1985), S. 85–112. In diesem Aufsatz nennt Lockwood eine (auf privater Kommunikation basierende) Deutung Joshua Rifkins. Dieser habe den Cantus firmus aus Willaerts in den 1520er Jahren komponierter *Missa Mi ut mi sol* als *soggetto cavato* aus den Vokalen des folgenden Textes hergeleitet: »Primus Ippolitus Cardinalis Estensis«, ohne aber weitere Belege für diese

1525 bis 1527 unter dessen Sohn Ippolito II. d'Este. Obschon er von 1527 bis zu seinem Tod 1562 in Venedig tätig war, blieben die Verbindungen zum Este-Hof zeitlebens bestehen.³⁶⁹ Dies belegt nicht nur die oben genannte *Infelix ego*-Vertonung für Ercole II. d'Este aus den 1530er Jahren, sondern auch der am Ende seiner Karriere publizierte monumentale Druck der *Musica nova*. Es war eben jener Alfonso II. d'Este, damals noch Erbprinz, der diese Publikation in höchstem Maße förderte und finanziell unterstützte. Alfonso, der sich bereits vor seiner Thronbesteigung im Jahre 1559 intensiv um musikalische Patronage bemühte, kaufte 1554 die um 1540 entstandenen und handschriftlich notierten 27 Motetten und 25 Madrigale vom Sänger Polissena Pecorina und veranlasste 1559 den prachtvoll ausgestatteten (und im Hinblick auf die gleichzeitige Publikation von Motetten und Madrigalen innovativen) Druck der *Musica nova* beim venezianischen Verleger Antonio Gardano.³⁷⁰ Herausgegeben wurde er durch den eingangs erwähnten Musiker Francesco dalla Viola (um 1500–1568).³⁷¹ Dalla Viola war gebürtiger Ferrareser, erhielt seine Ausbildung vermutlich in der dortigen Domschule und kam mit Willaert am Este-Hof in Kontakt – ein Lehrer-Schüler-Verhältnis scheint zumindest temporär bestanden zu haben. Spätestens 1530 wirkte dalla Viola als Gambist am Este-Hof, diente ab 1539 unter Kardinal Ippolito II. d'Este als Kapellmeister an dessen Hof in Rom und wurde erst wieder ab 1550 in den Gehaltslisten in Ferrara geführt. Für seine Reputation als Komponist waren diese Jahre von entscheidender Bedeutung, da er erstmals eigene Werke, überwiegend Madrigale, veröffentlichte und enge Kontakte zum Erbfolger Alfonso d'Este knüpfte.³⁷² Er begleitete Alfonso

Deutung zu nennen. Es bleibt zu fragen, weshalb Willaert für seinen Dienstherr eine derart subtile *soggetto cavato*-Messe komponieren sollte. Vgl. auch Hermann Beck: »Adrian Willaerts Messen«, in: *AfMw* 17 (1960), S. 215–242, hier S. 230–233.

369 Vgl. Macey: *Bonfire Songs*, S. 194–205 und Wolfgang Horn: Art. »Willaert, Adrian«, in: *MGG2* Personenteil 17 (2007), Sp. 943–965.

370 Vgl. Weiterführendes zur *Musica nova* bei Armen Carapetyan: »The Musica Nova of Adrian Willaert«, in: *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946/47), S. 200–221; Edward E. Lowinsky: »A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas«, in: *Festschrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag*, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig 1961, S. 231–251; Helga Meier: »Zur Chronologie der *Musica nova* Adrian Willaerts«, in: *Analecta Musicologica* 12 (= Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, 8), hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln 1973, S. 71–96; Jessie Ann Owens und Richard J. Agee: »La stampa della »Musica Nova« di Willaert«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 24 (1989), S. 218–305; zur Quellenbeschreibung der *Musica nova* vgl. schließlich Mary S. Lewis: *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538–1569, a descriptive Bibliography and Historical Study*, Bd. 2: 1550–1559, New York u. a. 1997, hier S. 397–406.

371 Zu dalla Viola vgl. Joachim Steinheuer: Art. »Dalla Viola, Francesco«, in: *MGG2* Personenteil 5 (2001), Sp. 311–314; Jessie Ann Owens: »Introduction to this Volume«, in: *Francesco dalla Viola: Il primo libro de madrigale a quattro voci (Venedig 1550)*, New York 1988, S. 11–13 sowie Vander Straeten: *La Musique aux Pays-Bas*, Bd. 6, S. 205–209.

372 Dass er auch in der Gunst Ercole II. stand, belegen ihm zugeeignete Ländereien zwischen 1546 und 1553.

1558 auf eine Reise nach Venedig; hier begegneten sie u. a. Willaert und Gioseffo Zarlino.³⁷³ Im selben Jahr wurde der Druck der *Musica nova* vorbereitet. Der Herausgeber dalla Viola tritt nicht zuletzt als Verfasser der Widmungsvorrede, datiert vom 15. September 1558, in den Vordergrund, deren erster Teil folgendermaßen lautet:

»In einer Zeit, als die *Musica nova* von Adrian Willaert in einer Art verborgen und vergraben war, dass niemand sie verwenden konnte und die Welt solch schöner Kompositionen beraubt war, hat Eure Exzellenz während der vergangenen Jahre nicht nur dafür gesorgt, dass Sie sie besitzen, sondern auch den Autor dazu gebracht, die Musik zu revidieren und in einer solch gereiften Weise zu korrigieren, dass ein Jedermann wünscht, sie zu sehen, andere sich daran erfreuen wollen und andere sie für die eigenen Kompositionen nutzen möchten. Man kann in der Tat sagen, dass durch die Revision der Beginn, das Wachsen und die Vollendung der Werke durch den Komponisten selbst zur gleichen Zeit stattgefunden hat. Man weiß, dass das Erklängen dieser Musik diejenigen Affekte im Herzen hervorruft, die bewegend und nachahmenswert sind. Und weil ich weiß, dass es Eurer Exzellenz gefällt, dass sie zum öffentlichen Wohlgefallen ans Licht gebracht wird, die ich von Ihnen als Geschenk erhalten habe, habe ich die Mühe auf mich genommen, sie zu veröffentlichen. Weil ich weiß, dass einer der größten Fürsten und einer der größten Komponisten in diesem Druck zusammenkommen, habe ich alles getan, was in meiner labilen Kraft steht, damit der Druck für diese Persönlichkeiten angemessen ist, und vor allem war ich deshalb so darum bemüht, weil der eine mein Patron, der andere mein Lehrmeister ist.«³⁷⁴

Dalla Viola führt aus, dass die Werke der *Musica nova* lange Zeit verborgen gewesen seien (»nascosto e sepolto«). Der Widmungsträger Alfonso d'Este wird sodann als treibende Kraft für die Revision und die Veröffentlichung der Werke genannt (»V. Eccellenza tenne strada questi anni passati, che non solamente l'hebbe, ma ancora fece, che l'istesso autore la rivide, & corresse molto maturamente«). Daher sei es ihm ein besonderes Anliegen, die Werke zur Freude Alfonsos und zum Nutzen der Öffentlichkeit herauszugeben (»sarà molto caro à V. Eccellenza, ch'essa à publico beneficio sia posta in luce«). Und so habe er dafür all seine Kräfte aufgebracht in dem Wissen, dass dieser Druck einen der größten Fürsten und einen der größten Musiker vereine; der eine als sein Patron, der andere als sein Lehrmeister (»uno de maggior Principi, & uno de maggior Musici concorrevano in questa impresa [...] essendomi l'uno Patrone, & l'altro Maestro«). Neben den für den Kontext der *Musica nova* wichtigen Informationen, die dalla Viola in dieser Widmungsvorrede preisgibt, ist bemerkenswert, dass er sich als Mittler zwischen seinem musiklie-

373 Vgl hierzu insbesondere Schiltz: »Gioseffo Zarlino and the Miserere Tradition«, S. 206 f.

374 Deutsche Übersetzung des Autors. Zum kompletten italienischen Originaltext vgl. *Adriani Willaert. Opera Omnia*, Bd. 5: *Musica Nova 1559, Motetta* (= CMM, 3/5), hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg, Rom 1957, S. X.

Disla. Mittit ad virginē.

K Kyrie e le ison. Kyrie
Kyrie e le ison. ij Kyrie
rie e le
K Kyrie e le ison. ij
Kyrie e le ison. ij Kyrie
rie e le ison.
K Kyrie e le ison. ij

Abbildung 68: Modena, Biblioteca Estense, Ms α.N.1.1 = LAT. 451, fol. 134^v

Kyrie, Veni sctē spūs
 Kyrie e le ison Kyrie
 e le ison Kyri e e le
 Kyrie e le ison
 Kyrie e le ison kyrie e le ison Kyri
 e e le ison
K Kyrie e e le ison Kyrie
 e le ison kyrie e le ison Kyri
 e e le ison Kyrie

Abbildung 69: Modena, Biblioteca Estense, Ms α.N.1.1 = LAT. 451, fol 2^v

benden Patron und seinem Lehrmeister selbst in den Mittelpunkt des Geschehens stellt. Diese Vorrede ist ferner auch für den Kontext der hier zu behandelnden Messen relevant und aussagekräftig. Denn das sich in ihr manifestierende mäzenatische Beziehungsgeflecht zwischen Alfonso II. d'Este, Adrian Willaert und Francesco dalla Viola trug insbesondere nach der Thronbesteigung Alfonsos zum Herzog von Ferrara 1559 weitere Früchte. Auf der Grundlage von Motetten Willaerts aus der *Musica nova* entstanden dalla Violas *Missa Veni Sancte Spiritus* und Willaerts *Missa Mittit ad Virginem*, die als Unikate in einer Handschrift der Biblioteca Estense in Modena überliefert sind (vgl. Abbildungen 68 und 69).

Der von einem einzigen Kopisten in den 1560er Jahren angefertigte Codex gehörte zum Bestand der Hofkapelle Alfonsos und enthält zwei weitere Messen dalla Violas und eine von Luzzascho Luzzaschi.³⁷⁵ Durch den Widmungstext im Agnus Dei, der die Komposition Willaerts als Herrschermesse ausweist, lässt sich der Entstehungszeitraum relativ genau erschließen. Das Spruchband »Pater Alphonso annue secundo duci Ferrariae« verweist dezidiert auf das zweite Jahr der Amtszeit Alfonsos als Herzog von Ferrara. Da dieser am 20. November 1559 seinem Vater Ercole II. auf den Fürstenthron der Este folgte, dürfte die Messe zwischen Herbst 1560 und 1561 entstanden sein. In diesem Zeitraum könnte auch dalla Violas *Missa Veni Sancte Spiritus* komponiert worden sein, wenngleich das auch hier Alfonso gewidmete Spruchband keinen Hinweis zur Datierung gibt. Die Messen können nicht zuletzt wegen ihrer musikalisch-affinen Form (siehe weiter unten) als gemeinsame musikalische Reaktion auf die Finanzierung des Prachtdruckes der *Musica nova* von 1559 gedeutet werden. Dass Francesco dalla Viola darüber hinaus nach Alfonsos Amtsantritt Cipriano de Rore als Kapellmeister ablöste, dürfte dalla Viola zur Komposition eines solchen Werkes, in Kombination mit einem ähnlichen seines verehrten Lehrers Willaert, veranlasst haben.

Zwei Messen mit ›versteckter‹ Herrscherwidmung

Die Tatsache, dass beide Messen auf der Grundlage von Motetten Willaerts aus der *Musica nova* komponiert worden sind, spricht zum einen für die enge Verknüpfung der Werke mit dem besagten Druck, zum anderen für Willaert als kompositorisches Vorbild für dalla Viola. Willaerts Herrschermesse basiert auf seiner Motette *Mittit ad Virginem*, deren Cantus firmus auf die gleichnamige, Petrus Abelardus zuge-

375 Luzzaschi (um 1545–1607) war zunächst Schüler Cipriano de Rores, machte ab 1561 als Organist an der Ferrareser Hofkapelle Karriere, bevor er in den Folgejahren zu einem famosen Madrigalkomponisten heranreifte. Vgl. Sieghart Döhring: »Concerto delle dame. Die Madrigale Luzzaschis am Hof von Ferrara«, in: *Traditionen–Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 193–202 oder Gunther Morche: Art. »Luzzaschi, Luzzascho«, in: *MGG2 Personenteil 11* (2004), Sp. 666–668.

241

li. A - - - meh.
 li, et vi - tam ven - tu - ri se - cu - li. A - men.
 tam ven - tu - ri se - cu - li. A - - - men.
 ven - tu - ri se - cu - li. A - - - men.
 tam ven - tu - ri se - cu - li. A - - - men.
 A - - - men.

Abbildung 72: Adrian Willaert, Missa Mittit ad Virginem, Credo, M. 236 – 245

Hier ist besonders auffällig, dass Willaert den Text »et vitam venturi seculi« in verschiedenen Mensuren (erst imperfekt, dann perfekt) wiederholt, bevor das »Amen« den Satz in wiederum imperfekter Mensur beschließt.

Willaert parodiert in seiner wohl letzten Messvertonung die eigene Vorlage weitaus freier als in früheren Messen. Vor allem zu Satzbeginn werden Bestandteile der Sequenz verarbeitet, im weiteren Verlauf jedoch nur noch höchstens in Form von Fragmenten.³⁷⁹ So bezeichnet Beck die Messe »geradezu als freie Nachgestaltung, die wohl im Charakter des Modells inspiriert ist, aber im einzelnen, aus den neuen Gegebenheiten des Meßtextes schöpfend, überwiegend eigene Wege geht.«³⁸⁰

Gegensätzlich gearbeitet sind die beiden Agnus-Dei-Sätze. Durch die Verwendung eines Cantus firmus bedingt wechselt Willaert am Ende der Messe plötzlich in den kompositorisch älteren Cantus firmus-Stil.³⁸¹ Er wollte die Widmung offenkundig auch satztechnisch markieren, und zwar mit einem Cantus firmus, der folgenden Text deklamiert: »Pater Alphonso annue secundo Duci Ferrariae« (vgl. Abbildung 73).

379 Welche Bestandteile der Motette im Einzelnen von Willaert in seine Messe integriert werden, ist für den vorliegenden Kontext nicht relevant. Vgl. hierzu ausführlich Beck: *Studien zu Adrian Willaerts Messen*, hier S. 209 – 226; Ders.: »Willaerts Motette *Mittit ad Virginem* und seine gleichnamige Parodiemesse«, S. 199 f. Vgl. ferner Marvin: *Ferrarese Masses of the Late Renaissance*, der sämtliche Messen der Modeneser Handschrift behandelt und transkribiert hat; vgl. schließlich Kidger: *The Masses of Adrian Willaert*, S. 126 – 128.

380 Beck: »Willaerts Motette *Mittit ad Virginem* und seine gleichnamige Parodiemesse«, S. 201.

381 Vgl. hierzu Beck: *Studien zu Adrian Willaerts Messen*, S. 225 f.; Ders.: »Willaerts Motette *Mittit ad Virginem* und seine gleichnamige Parodiemesse«, S. 200 f.; Marvin: *Ferrarese Masses of the Late Renaissance*, S. 73 – 75.

Dni'oe i' Agni'oe i' qui
 tol lis pecca ta mudi qui tol lis pecca
 ta mudi miserere no bis. q' tol'

Resolutio.

Dnus: Pater Alpholo annuc secundo

Dni'oei qui tollis pecca ta
 mun di qui tollis ij peccata mudi miserere no

Abbildung 73: Modena, Biblioteca Estense, Ms α.N.1.1 = LAT. 451, fol. 166^v

38

[Cantus] A - - gnus, A - - gnus, A - -

[Altus] Pa - - ter

[Quintus] A - gnus De - i, A - gnus De - - i, qui

[Septimus] A - - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

[Tenor] Pa - - - - ter

[Sextus] A - - - - gnus, A - - gnus De -

[Bassus] A - - - - gnus De - i,

48

gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, qui tollis pecca - ta mundi, mi-se-re

Al - phon - - so an - - nu - e se - cun - - - do

tol - lis pecca - ta mun - - di, qui tol - lis pecca - - ta

tol - lis pecca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

Al - phon - - so an

i, qui tol - - lis pec - ca - ta mun - di,

qui tol - lis pecca - ta mun - di, mi - se - re - re

Abbildung 74: Adrian Willaert, Missa Mitti ad Virginem, Agnus II, M. 38 – 56

Als archaische Potenzierung ist der Cantus firmus jeweils als Mensurkanon konzipiert. Eine Vorlage der Cantus firmus-Melodie konnte bislang nicht eruiert werden, der Sequenz *Mittit ad Virginem* entstammt die Melodie in jedem Falle nicht. Vermutlich ist die Melodie frei erfunden, was ein Blick auf die Behandlung der Gegenstimmen bestätigen könnte. Denn auch deren melodisches Material ist hier nahezu vorlagenfrei komponiert und ist nicht (bzw. kaum) der Parodievorlage entnommen worden. Dies unterstreicht – im Vergleich mit den restlichen Messensätzen – die gegensätzliche Faktur des Agnus Dei; nur zu Beginn greift der Bassus die Vorlage auf. Willaert steigert seine Widmungsabsicht im zweiten Agnus Dei, indem er den Satz auf sieben Stimmen (und damit auch den Komplexitätsgrad) erhöht (vgl. Abbildung 74).

Hier erzeugt Willaert ein hohes Maß an Klangwirkung, insbesondere durch den Kontrast zwischen den tragenden Cantus firmus-Stimmen und den bewegten Gegenstimmen:

»Selbst der kunstvoll gearbeitete Widmungskanon im Agnus Dei vermag nicht den Eindruck vorherrschender Strukturstrenge im alten abbildhaften Sinn zu erwecken. Er steht inmitten eines klanglich geprägten frei strömenden Satzes als Ausdruck persönlicher Huldigung, die in der Darbietung einer schwierigen traditionellen Technik ausgesprochen wird.«³⁸²

Diese Deutung des Cantus firmus »als Ausdruck persönlicher Huldigung« lässt sich noch steigern, wenn man ihn zusätzlich als herrschaftlich-repräsentatives Symbol interpretiert. Besonders im Vergleich mit den bewegten Gegenstimmen repräsentiert der kanonisch geführte und den Herrschertext in Pfundnoten deklamierende Cantus firmus Alfonso II. d'Este emphatisch als neuen Herrscher Ferraras.

Alfonso dalla Violas fünfstimmige *Missa Veni Sancte Spiritus* weist – abgesehen von der oben genannten gemeinsamen Überlieferung – einige musikalische Parallelen zur Willaert-Messe auf.³⁸³ Sein Werk basiert zum einen auf dem Cantus firmus der Pfingstsequenz *Veni Sancte Spiritus*,³⁸⁴ zum anderen auf der gleichnamigen Motette Willaerts. Außerdem ist auch in diese Messe ein dedizierendes Spruchband für Alfonso II. im Sanctus und Agnus Dei eingearbeitet. Dalla Viola verwendet die aus fünf Abschnitten bestehende Sequenzmelodie für die einzelnen Messensätze.³⁸⁵ Dabei wird jeweils das Eingangsmotiv eines Melodieabschnittes als Grundlage für eine imitatorische Verarbeitung herangezogen, um den Satz anschließend frei zu gestalten. Ferner finden Entleh-

382 Beck: »Adrian Willaerts Messen«, S. 238.

383 Vgl. ausführlich Marvin: *Ferrarese Masses of the Late Renaissance*, S. 34–45.

384 Vgl. hierzu Bartsch: *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters* und Kehrein: *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters*.

385 Vgl. Marvin: *Ferrarese Masses of the Late Renaissance*, S. 34–37.

nungen in Form von wörtlichen Zitaten ganzer Sequenzabschnitte statt. Seine kreative Gestaltungskraft stellt er vor allem dann unter Beweis, wenn er lediglich einzelne Intervallstrukturen bzw. melodische Verläufe der Sequenz imitiert und im musikalischen Satz verarbeitet. Dem gegenüber steht das rigide Zitieren der ersten Melodiezeile zu Beginn eines jeden Messensatzes.

Wie auch in Willaerts Messe ist neben der Sequenzmelodie die gleichnamige Motette Willaerts der entscheidende Referenzpunkt des Werkes.³⁸⁶ Bereits mit Blick auf die Klangstruktur ist eine Affinität zu erkennen, da er die Messe wie Willaerts Motette im dorischen Modus, wenngleich transponiert, gesetzt hat. Dalla Viola verarbeitet zahlreiche Abschnitte aus Willaerts Motette, die ihrerseits an die Sequenz gebunden sind und somit eine völlige Durchdringung mit dem *Veni Sancte Spiritus*-Material stattfindet: Dalla Viola entlehnt entweder ganze polyphone Abschnitte zu Beginn der Messensätze oder nur kurze Motive und fügt diese in anders gestaltete polyphone Kontexte bzw. verwendet sie als *Cantus firmi*. Schließlich ist bemerkenswert, dass er Melodien aus Willaerts Motette in den jeweils gleichen Stimmen erklingen lässt. Weitere Ähnlichkeiten zu Willaerts *Missa Mittit ad Virginem* ergeben sich durch wortgezeugte Melodieführungen. Hier sind z. B. die aufsteigende Linie auf »Tu solus altissimus«, die absteigende Linie auf »descendit de coelis« und expressive Dissonanzen während der Deklamation von Worten wie »Crucifixus« und »passus« zu nennen. Gleichermäßen von Willaerts Messe beeinflusst dürften die Einschübe ternärer Abschnitte in einer ansonsten imperfekt gehaltenen Struktur sein, wie z. B. auf »et resurrexit«, auf »Qui cum Patre«, auf »et vitam venturi« und im Osanna. Dalla Violas Messensätze bzw. größere Binnenabschnitte beginnen stets in polyphoner Imitation und entwickeln sich zunehmend zu einem vollstimmigen Satz. Eine große Abweichung von Willaerts Kompositionsstil betrifft die durchgehende Vermeidung homophoner Abschnitte, die für Willaerts Messe als konstitutiv zu bezeichnen sind.

Abschließend ist der für die Identifizierung der Komposition als Herrschermesse bedeutende *Cantus firmus* im Sanctus und Agnus Dei zu beleuchten. Die Tatsache, dass überhaupt ein solcher eingeflochten ist, belegt die Nähe zur Willaert'schen Messe. Allerdings sind gravierende Unterschiede in der Art und Weise der Einarbeitung zu beobachten. Anders als bei Willaert basiert in dalla Violas Werk der *Cantus firmus*, der den Herrschertext deklamiert, auf dem Melodiematerial der Pfingstsequenz und verknüpft so die Vorlage der Messe noch stärker mit dem Widmungsträger. Bei dalla Viola erklingt der Widmungstext vor dem Agnus Dei bereits im Sanctus, und zwar nur den Abschnitt betreffend, in welchem der Text »Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth« vertont ist. Bekanntlich markiert diese Textzeile den Beginn der

386 Vgl. hierzu ebd., S. 37 – 40.

27

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba oth.
 - mi - nus De - us Sa - ba oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba oth.
 oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba oth.
 - ta lon - ga se - cu - la.
 - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Abbildung 75: Francesco dalla Viola, Missa Veni Sancte Spiritus, Sanctus, M. 1 – 35

Diese intertextuelle Deutung wird durch das melodische Material der Stimmen gestützt. Sowohl der Tenor als auch die Gegenstimmen beruhen auf der Melodie des ersten Sequenzverses, so dass auch auf melodischer Ebene eine enge Verbindung der Akklamationen hergestellt ist. Die Anrufung Alfonsos wird durch Pfundnoten zusätzlich hervorgehoben.

Eine letzte Steigerung erfährt die Messe im zweiten, siebenstimmigen Agnus Dei. Hier lässt dalla Viola den gleichen Widmungstext auf dem 9. Melodieabschnitt der Sequenz in Form eines kunstvollen Spiegel- oder Inversionskanons erklingen (vgl. Abbildungen 76 und 77):

57

[Cantus] pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 [Altus] di, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 [Sextus] ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 [Quintus] In - cly - tae Fer - ra - ri - æ
 [Tenor] In - cly - tae Fer - ra - ri - æ
 [Septimus] - di, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 [Bassus] mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Abbildung 76: Francesco dalla Viola, Missa Veni Sancte Spiritus, Agnus, M. 57 – 65

Die Gegenstimmen verarbeiten auch hier dasselbe Material, bisweilen jedoch in freien Paraphrasen und melodischen Varianten. Der Gegensatz vom hauptsächlich in Pfundnoten verlaufenden Cantus firmus und den äußerst bewegten Gegenstimmen ist im Vergleich zum Sanctus deutlicher ausgeprägt; damit setzt



Abbildung 77: Modena, Biblioteca Estense, Ms a.N.1.1 = LAT. 451, fol. 43^v

dalla Viola einen markanten Schlusspunkt für den Widmungsträger der Messe. Da man davon ausgehen kann, dass dalla Viola die Melodiebasis des 9. Sequenzverses für das letzte Agnus Dei nicht willkürlich gewählt hat, stellt sich die Frage nach möglichen intertextuellen Bezügen. Der Sequenztext lautet: »Da tuis fidelibus In te confidentibus Sacrum septenarium« (»Gib, Heiliger Geist, Deinen auf Dich vertrauenden Gläubigen die sieben heiligen Gaben«). Damit sind bekanntlich Weisheit, Einsicht, Rat, Stärke, Erkenntnis, Frömmigkeit und Gottesfurcht gemeint. Schon auf formaler Ebene ist es augenfällig, dass das letzte Agnus Dei als einziger Satz der Messe siebenstimmig gesetzt ist und dies möglicherweise auf die sieben Gaben des Heiligen Geistes bezogen werden kann. Außerdem bezieht sich die Pfingstsequenz insgesamt, abgesehen vom letzten eschatologischen Vers, auf die Heilsgabe des Heiligen Geistes im Diesseits und könnte somit auch auf den diesseitigen Herrscher Alfonso II. als Heilsbringer bezogen werden, der überdies mit den sieben heiligen Gaben konnotiert wird.

Zusammenfassung

Adrian Willaerts *Missa Mittit ad Virginem* und Francesco dalla Violas *Missa Veni Sancte Spiritus* beschließen eine seit Ercole I. d'Este bestehende Tradition von Herrschermessen für Potentaten Ferraras. Der Entstehungskontext dieser Messen ist sehr gut rekonstruierbar, nicht zuletzt durch die vorausgehende Publikation der *Musica nova* und dalla Violas aussagekräftiger Widmungsvorrede. Dass hingegen die besagten Messen als Unikate in einem Chorbuch der Ferrareser Hofkapelle lediglich handschriftlich überliefert und nicht in den Druck gegangen sind, könnte in der am Este-Hof unter Alfonso II. gepflegten *musica reservata* bzw. *musica secreta*, die für den privaten Raum und zum Gebrauch des Herrschers vorgesehen war, begründet liegen.³⁸⁷ Beide Komponisten konzipieren ihre Messen als sakral-verankerte Parodiemessen und formulieren erst am Ende – in Form einer werkkonzeptionellen Klimax – ihren Widmungsgedanken. Im Gegensatz zu Herrschermessen, die durch ihren Titel (z. B. *Hercules Dux Ferrariae*) ihre Faktur gewissermaßen ankündigen, ist die Widmungskomponente hier zunächst verborgen und offenbart sich erst bei genauerem Blick bzw. während des Klangereignisses. In Willaerts *Missa Mittit ad Virginem* sondert sich das Agnus Dei insofern von den übrigen Messenteilen ab, als der Cantus firmus und die Gegenstimmen aus freiem melodischem Material bestehen und dadurch – zumindest auf der Ebene der musikalischen Struktur – eine Distanzierung von der Parodievorlage über *Mittit ad Virginem* stattfindet. Was bleibt, ist die Verbindung von Herrscherlob und Messentext. Diesen Befund kann man als Konzentration auf die textliche Komponente deuten – als em-

³⁸⁷ Vgl. hierzu Anthony Newcomb: *The Musica Secreta of Ferrara in the 1580's*, Diss. Univ. of Princeton 1970, passim.

phatisch gesetzte Hervorhebung des melodisch autarken Herrscherlobes im Umfeld von liturgischem Messentext.

Im Hinblick auf die offenbar wechselseitige Werkkonzeption beider Messen ist es wenig überraschend, dass dalla Viola, als Hommage an Willaert und an dessen *Musica nova*, eine seiner Motetten als Vorlage verwendet und zahlreiche strukturelle Komponenten aus Willaerts Messe erkennbar übernommen hat. Jedoch fallen einige (im Sinne kompetitiver *aemulatio* deutbare) Abweichungen ins Gewicht. Dalla Viola komponiert vornehmlich in einem um 1560 bereits durchaus veralteten Stil ›niederländischer‹ Vokalpolyphonie und wendet sich offensichtlich gegen die auf klangliche Aspekte abzielende homophone Schreibart der Willaert'schen Messe. Überdies verknüpft dalla Viola – und das ist maßgeblich – die Herrscherakklamation mit der Vorlage der Messe und stellt somit eine Verbindung zu den übrigen Sätzen des Zyklus' her. Er vereinheitlicht das melodische Material des Cantus firmus mit demjenigen der synchron laufenden Gegenstimmen, so dass liturgischer Messentext und weltlicher Herrschertext melodisch verschmelzen. Überdies sind hier intertextuelle Bezüge zwischen Messentext (im Sanctus) bzw. der Sequenzvorlage (im Agnus Dei) und dem Widmungsträger Alfonso II. zu vermuten, die den hervorgehobenen Status des neuen Ferrareser Herrschers symbolisieren könnten.

Festzuhalten ist, dass Josquin Desprez' *Missa Hercules Dux Ferrariae* eine etwa 60 Jahre andauernde Tradition von Herrschermessen für die Nachfahren Ercole I. d'Estes initiierte. Bemerkenswert ist dabei, dass sich nicht nur bedeutende Meister des Este-Hofes, sondern auch auswärtige Komponisten dieser Messenform angenommen und sie in unterschiedlicher Art und Weise und aus verschiedenen (für uns bisweilen undurchsichtigen Gründen) rezipiert haben. Eine ausschließlich dem Kompositionsmodell geschuldete Auseinandersetzung ist nicht auszuschließen, im Falle von Lupus Hellincks *Missa Hercules Dux Ferrariae* und Jachets *Missa Ferdinandus Dux Calabriae* sogar wahrscheinlich. In den meisten Fällen aber wurden Messen für Herrscher Ferraras komponiert, um bestimmte, nicht selten persönlich-pragmatische Ziele zu erreichen. Dass alsbald nicht nur die soggetto cavato-Form herangezogen wurde, belegen Maître Jhans Messe, Cipriano de Rores *Missa Praeter rerum seriem* sowie die beiden Messen Willaerts und dalla Violas. Wenngleich sich diese Werke kompositorisch vom Josquin'schen Prototypen entfernen, ist in ihnen die Verbindung von Herrscherwidmung und sakralen Elementen noch greifbarer.

Die folgenden Betrachtungen werden zeigen, dass Josquins bahnbrechende Idee der Herrscherakklamation in der polyphonen Messe die Grenzen Ferraras überschritten hat und auf zahlreiche andere Potentaten übertragen worden ist.

2 Parma

2.1 Der Sonderfall: Paolo Animuccia

Der italienische Komponist Paolo Animuccia (1500 – 1569) hat im Gegensatz zu seinem Bruder Giovanni Animuccia keine grenzüberschreitende Bedeutung erlangt. Er war von 1550 bis 1552 *maestro di cappella* an San Giovanni in Laterano und bekleidete anschließend die gleiche Position am Hofe von Guidobaldo della Rovere in Urbino.³⁸⁸ Dass Animuccia nach Rom zurückkehren wollte, belegt ein von Richard Sherr veröffentlichter Brief Animuccias.³⁸⁹ In unmittelbarer chronologischer Nähe mit der Inauguration von Papst Pius V. (Antonio Michele Ghislieri, reg. 1566 – 1572) bietet sich Animuccia im Januar 1566 dem in Rom wirkenden Sekretär von Guidobaldo della Rovere, Simone Fortuna, unverblümt als neuer Leiter der päpstlichen Kapelle an, um sie im Sinne der Tridentinischen Reformen neu zu ordnen.³⁹⁰ Animuccia appelliert sodann an die Diskretion und die Mithilfe Fortunas. Dieser solle sich bei Kardinal Giulio della Rovere, dem Bruder Guidobaldos, für ihn einsetzen.³⁹¹ Die Tatsache, dass er verheiratet sei, spiele indes keine Rolle, da er nicht in die Kapelle eintreten müsse, um sie angemessen zu leiten.³⁹² So gebe es in Rom bereits einen verheirateten Komponisten namens »Gianetto«, gemeint ist Palestrina, der im Auftrag der Hofkapelle komponiere, ohne in dessen Diensten zu stehen. Im Gegensatz zu Palestrina würde Animuccia der Kapelle täglich zur Verfügung stehen.³⁹³ Animuccias Anfrage ist offensichtlich gescheitert – der Fall wird weder innerhalb der übrigen Korrespondenz des Kardinals noch in den *Diarii Sistani* behandelt. Es ist davon auszugehen, dass ein direkt an Kardinal Giulio della Rovere (respektive an den Heiligen Vater) gerichteter Brief deutlich diplomatischer und weniger explizit ausgefallen sein dürfte. Giulio della Rovere hat das

388 Vgl. *Patronage and Dynasty. The Rise of the Della Rovere in the Renaissance Italy* (= Sixteenth Century Essays & Studies, 77), hrsg. von Ian F. Versteegen, Kirksville/Missouri 2007, hier vor allem Kapitel 4. Vgl. ferner Lewis Lockwood: Art. »Animuccia, Paolo«, in: *NgroveD*, Bd. 1, S. 688 und Peter Ackermann: Art. »Animuccia, Paolo«, in: *MGG2* Personenteil 1 (1999), Sp. 740 – 742.

389 Richard Sherr: »A Letter from Paolo Animuccia. A Composer's Response to the Council of Trent«, in: *EM* 12 (1984), S. 75 – 78. Alle folgenden Zitate sind zitiert nach ebd., S. 76.

390 »essendo necessarissimo che le cose della musica sieno nette e governate da uno solo et reformate, [...], mi rendo certissimo [...] che tal carico havrei io.«

391 »che a lei non mancheranno modi di entrarci et con bel modo persuaderlo al cardinale che in verità starei volentieri a Roma.«

392 »perché benché io sia maritato, non importerebbe, perché non occurrerebbe andassi in cappella ma ne havessi il carico per ridurla a buon segno.«

393 »Et di già un musico che sta in Roma, maritato che si chiama Gianetto, per havere composto non so che per la cappella ha provisione perpetua senza servire; ma io vorrei servire del continuo e fare ciò che bisognasse giornalmente per la cappella.«

Schreiben aber vermutlich gekannt; dafür spricht nicht zuletzt, dass er im *carteggio* des Kardinals überliefert ist.³⁹⁴ Inwieweit die gescheiterte Anfrage mit seinem Status als verheirateter Mann oder mit seiner Abwertung des in Rom hochgeschätzten Palestrina zusammenhängt, ist schwer zu beurteilen. Bemerkenswert ist, dass sich Animuccia hinsichtlich der kirchenmusikalischen Reformen deutlich zu positionieren scheint. Seine diesbezügliche Haltung relativiert sich jedoch mit Bezug auf einen Brief aus dem Jahre 1567. Nachdem er sich 1566 noch als Reformator der päpstlichen Kapelle angeboten hatte, offeriert er Fürst Ottavio Farnese von Parma nur ein Jahr später, ihm zu Ehren eine Messe zu komponieren.³⁹⁵ Er habe Josquin Desprez' und Cipriano de Rores Messen für Ercole I. und Ercole II. d'Este gesehen und Giacomo Antonio Veggio gefragt, ob de Rore auch für Ottavio Farnese eine Messe auf dessen Namen geschrieben habe, was dieser verneinte.³⁹⁶

»Also habe ich mir die Freiheit erlaubt, Ihnen eine solche [Herrscher-]Messe zu komponieren, wenn man überdies bedenkt, dass dieses soggetto [cavato] sich in keiner besseren Umgebung befinden könnte als in einer Messe, welche wahrhaftig von großer Religion und Ernsthaftigkeit geprägt ist, und in der man (meinem Urteil zufolge) am kunstfertigsten komponieren kann.«³⁹⁷

Bemerkenswert an dieser Äußerung ist – neben dem (erneut) selbstbewussten und im Vergleich mit dem erstgenannten Brief gleichsam opportunistischen Ton – seine dargelegte Ästhetik einer idealen Verbindung von Herrscherwidmung und Messe als Inbegriff von Religiosität (»religione«) und Ernsthaftigkeit (»gravità«) einerseits und hoher kompositorischer Kunstfertigkeit andererseits. Animuccia betont außerdem, dass sein Vorhaben nicht aus einem Konkurrenzgedanken gegenüber Josquin und de Rore heraus erwachsen sei, sondern sich allein darin gründe, dass eine solche Messe für Ottavio Farnese fehle. Als Referenz versichert Animuccia, dass er die Messe seinem Brotherrn in Urbino,

394 Vgl. hierzu Sherr: »A letter from Paolo Animuccia«, S. 77.

395 Vgl. Jessie Ann Owens: »How Josquin became Josquin: Reflections on Historiography and Reception«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts*, S. 271 – 280, hier S. 276 f. und S. 280.

396 »et maggiormente che mi pareva mancamento grandissimo che havendo veduto una messa sopra Hercole p.o duca di Ferrara di Josquino, et un'altra di m. Cipriano sopra Hercole ij che non cene fussi una sopra V.E.« Alle folgenden Zitate zitiert nach ebd., S. 280. Dass es sich bei der genannten Messe Josquins um seine *Missa Hercules Dux Ferrariae* handelt, ist eindeutig. Bezogen auf die Messe de Rores wird Animuccia aufgrund des angedeuteten soggetto cavato (»un'altra di m. Cipriano sopra Hercole ij«) vermutlich dessen *Missa Vivat felix Hercules* gemeint haben. Er könnte auch dessen *Missa Praeter rerum seriem* im Blick gehabt haben, die ebenfalls Ercole II. d'Este gewidmet ist, allerdings nicht auf einem soggetto cavato beruht. Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.2.3.

397 Deutsche Übersetzung des Autors. Der italienische Originaltext lautet: »Allora mi deliberai farne una, considerando di non poter meglio accompagnare questo soggetto che con una messa, cosa in verità di tanta religione et gravità, et dove (a mio giudizio) si possa piu artifitiosamente comporne.«

Guidobaldo della Rovere, der mit Ottavio Farneses Schwester Vittoria verheiratet war, zu Gehör habe bringen lassen. Dieser habe sowohl die Messe als auch Animuccias Mühen gelobt.³⁹⁸ Obwohl diese Messe für Ottavio Farnese nicht überliefert ist, dürfte sie existiert haben, zumal Animuccia ihn in dem besagten Brief bittet, sie für würdig zu befinden und sich daran als weihnachtliches Präsent zu erfreuen.³⁹⁹ Neben der Tatsache, dass Vittoria Farnese mit Animuccias Patron verheiratet war, bestand eine weitere Verbindung zum Hof der Farnese darin, dass Paolos Bruder Giovanni einem Cousin Ottavios diene, nämlich Kardinal Guido Ascanio Sforza. Falls Animuccia, wovon auszugehen ist, weitergehende Hoffnungen an diese Komposition knüpfte, sind diese insofern in Erfüllung gegangen, als er spätestens ab dem Jahre 1568 als Agent in Diensten Ottavios stand. Dies geht aus zwei weiteren Briefen Paolo Animuccias hervor (22. Oktober 1568 und 4. Januar 1569), in denen er Ottavio mitteilt, den zu jener Zeit berühmten neapolitanischen Komponisten und Lautenisten Fabrizio Dentice aus Pescara für den Hof in Parma gewonnen zu haben.⁴⁰⁰

Festzuhalten ist, dass sich Animuccia trotz einer gesicherten Stellung in Urbino (und seines fortgeschrittenen Alters) auswärtigen Potentaten anbot und damit bisweilen Erfolg hatte, zumindest bei Ottavio Farnese. Für seine Ambitionen, nach Rom zurückzukehren, könnte sein offensichtlich gesteigertes Selbstbewusstsein und ein ihm diesbezüglich vorseilender Ruf wenig förderlich gewesen sein.

2.2 Chamaterò di Negris Messen für den Farnese-Hof

Überlieferung und Widmung

Während Animuccias Herrschermesse für Ottavio Farnese nicht erhalten ist, ist eine solche Messe des Komponisten Ippolito Chamaterò di Negri (gest. nach 1592) im 1569 bei Scotto gedruckten *Liber primus missarum* überliefert. Ob schon RISM angibt, dass lediglich das Altus-Stimmenbuch erhalten sei, existiert in der *Biblioteca Nazionale* von Neapel der vollständige Messendruck in fünf

398 »Non ho mancato però farla sentire qui allo Ill.^{mo}s.^{or} Duca, al quale e molto piacuta et ha dimostrato haver havuto molto caro che sopra V.E. habbia durato questa fatica.«

399 »Però la prego humilmente che si degni accettarla et godersela queste feste di Natale per un segno della servitù mia con lei.«

400 Vgl. hierzu ausführlich Dinko Fabris: »Vita e Opere di Fabrizio Dentice, Nobile Napoletano, Compositore del Secondo Cinquecento«, in: *Studi musicali* 21 (1992), S. 61–113, hier S. 101 f. und Seishiro Niwa: *Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma, 1561–1586*, Diss. Tokio 2002, S. 80 f. und S. 168 f. Herrn Niwa möchte ich herzlich dafür danken, mir seine noch unveröffentlichte Dissertation zugänglich gemacht zu haben.

Stimmbüchern.⁴⁰¹ Auf dem Titelblatt der fünf Stimmbücher ist jeweils notiert (vgl. Abbildung 78):

»HIPPOLYTI CHAMATERO ROMANI, / CHORI. MAIORIS ECCLESIAE / UTINENSIS MAG-
ISTRI, / Missarum cum quinque et septem vocibus Liber primus. / Nunc primum
Aeditus. /
Missa ad Illustriss. Parmae & Placentiae Ducem, /
Missa Elasmamera, /
Missa Expurgate vetus fermentum, /
Missa ad Illustriss. Parmae & Placentiae Ducissam cum septem vocibus. /
VENETIIS, / APUD HIERONYMUM SCOTUM. / MD LXIX.«

Neben einer Herrschermesse für Ottavio Farnese und zwei Parodiemessen (*Missa Elasmamera* und *Missa Expurgate vetus fermentum*)⁴⁰² enthält der Druck eine Messe für Ottavios Gattin Margarethe von Parma. Der Bezug des Komponisten zum Farnese-Hof in Parma ist indes nur indirekt herstellbar. Wie die Widmungsvorrede des Druckes bestätigt (siehe unten), müssen Kontakte nach Parma bestanden haben, obwohl Chamaterò nicht unmittelbar in Diensten Ottavios stand. Der aus Rom stammende Komponist wirkte ab den 1560er Jahren überwiegend in Norditalien, und zwar im Veneto.⁴⁰³ Er fungierte von 1562 bis 1567 als Kapellmeister der *Accademia filarmonica* von Verona, an der Kathedrale von Vicenza sowie am Dom von Treviso. 1567 bekleidete er für drei Jahre dasselbe Amt am Dom von Udine.⁴⁰⁴ In diesen (von wechselnden Posten geprägten) Jahren war er kompositorisch äußerst produktiv. Dabei spielten diverse Widmungswerke, ähnlich wie das bei Cipriano de Rore zu Beginn der

401 Signatur S.Q. XXXV C 2/2. Für den Hinweis und die Weiterleitung des Druckes danke ich Christiane Wiesenfeldt sehr herzlich.

402 Pietro Cerone nennt als Beispiel für einen Krebskanon das Agnus Dei der *Missa super Elasmamera* Chamateròs. Vgl. Pietro Cerone: *El Mellopeo y maestro* (= Monumentos de la Música Espanola, 74), hrsg. von Antonio Ezquerro Esteban, Faksimile der Ausg. Neapel 1613, 2 Bde., Barcelona 2007, hier Bd. 2, S. 1336 (orig. S. 1104). Die *Missa super Expurgate vetus fermentum* über ein Responsorium zur Osterzeit ist ferner in der Biblioteca Capitolare della Cattedrale von Treviso (I-TVd) überliefert. Vgl. hierzu Vincenzo Borghetti: Art. »Chamaterò di Negri, Ippolito«, in: *MG2* Personenteil 4 (2000), Sp. 676–678, hier Sp. 677.

403 Vgl. zusammenfassend Borghetti: »Chamaterò di Negri«.

404 Vgl. Weiterführendes zu Chamateròs Biographie bei Giuseppe Vale: »La Cappella Musicale del Duomo di Udine dal sec. XIII al sec. XIX«, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 7 (1930), S. 87–201, hier S. 114–116, S. 118–121 und S. 180–184; Ders.: »Vita musicale nella Chiesa Metropolitana di Aquileia (343–1751)«, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 9 (1932), S. 201–216, hier S. 209; Ders.: »Memorie Musicali della Cattedrale di Concordia (sec. XVI–XVII)«, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 10 (1933), S. 127–135, hier S. 130; Raffaele Casimiri: »Musica e Musicisti nella Cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI. Contributo per una storia«, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 18 (1941), S. 101–214, hier S. 111–113.

L
no

CANONVS
HIPPOLYTUS CHAMATERO ROMANI,
 CHORI. MAIORIS. ECCLESIAE
 VTINENSIS MAGISTRI,

Missarum cum quinque et septem vocibus Liber primus.
de usdo anm. no. 179. Cunc. primum Editus.
Missae ad Illustriss. Parmae & Placentiae Ducem.
Missae Elasmamera.
Missae Expurgate vetus solumentum.
Missae ad Illustriss. Parmae & Placentiae Ducissam cum septem vocibus.



V E N E T I I S,
APVD HIERONYMV M SCOTVM.
M D L X I X.

Abbildung 78: Neapel, Biblioteca Nazionale »Vittorio Emanuele III«, S.Q. XXXV C 2/2

1540er Jahre der Fall war,⁴⁰⁵ eine gewichtige Rolle.⁴⁰⁶ Im Jahre 1569 werden Bemühungen Chamateròs sichtbar, seine Stellung in Udine aufzugeben. Dafür spricht, dass allein 1569 vier Madrigalbücher und der besagte Messendruck publiziert wurden und er nachweislich seine Werke nach Verona, nach Aquileia und nach Parma an den Hof der Farnese sandte. Letzteres ist durch die Widmungsvorrede des *Liber Primus Missarum* bezeugt:⁴⁰⁷

»Dem hochberühmten und vortrefflichsten Herzog von Parma und Placentia, Octavianus Farnesius, seinem Mäzen [gewidmet], Hippolytus Chamaterò. Niemals, mein herrlicher Fürst, konnte meinem Erinnerungsvermögen entfallen, was sich einst von deinem hohen Ansehen auf mich durch deine Großzügigkeit übertragen hat. Deswegen habe ich dir immer diese Hochachtung entgegengebracht, die ich [dir] für die nicht alltäglichen Beweise deiner Gunst mir gegenüber schuldete, so dass ich sogar im Stillen sehr gern Gelübde für das Gelingen deiner Vorhaben auf mich nahm: Auch jetzt, da meine Freunde in recht großer Zahl – ihnen irgendetwas abzuschlagen, wäre unrecht gewesen – mich dazu veranlasst haben, dass ich einen Teil meiner Werke und etlicher meiner Vigilgesänge veröffentlichen muss, hat mich sogleich die Erinnerung an deine Gefälligkeiten mir gegenüber an meine Pflicht gemahnt. Ich habe bestimmt, [mein] vortrefflichster Herzog, dass in deinem Namen dies mein Musikwerk erscheint, in dem die göttlichen Worte der heiligen Handlungen in einen abwechslungsreichen Gesang gesetzt werden. Und wenn ich mir auch bewusst bin, dass sich durch ein nahezu unbedeutendes Geschenk dieser Art unmöglich deine Freundlichkeit mir gegenüber nicht einmal annähernd ausgleichen lässt, so werden trotzdem die Kirchen deiner Bischofsstädte, wenn sie irgendwann einmal auf dein Geheiß hin (was ich sehr wünsche) von dieser Musik widerhallen, zumindest für meine Ehrerbietung und Hochachtung dir gegenüber für immer Zeugnis ablegen. Lebe wohl. Utinum, den 1. Oktober 1569.«

Abgesehen davon, dass diese Widmungsvorrede von zeittypischen Topoi strotzt⁴⁰⁸ – der äußerst devote Ton, das Fürstenlob, das Drängen seiner zahlreichen Freunde zur Veröffentlichung und das Betonen der Unbedeutsamkeit des Geschenkes – lassen sich folgende Informationen daraus ableiten: Auch wenn hinsichtlich wörtlicher Interpretationen solcher Vorreden eine gewisse Vorsicht geboten ist, scheint Ottavio Farnese Chamaterò in irgendeiner Form protegiert zu haben (»seinem Mäzen«, »durch deine Großzügigkeit«, »die nicht alltäglichen Beweise deiner Gunst«, »die Erinnerung an deine Gefälligkeiten mir

405 Vgl. Kapitel B.I.1.2.3.

406 Er widmete 1569 das dritte Madrigalbuch der oben genannten Veroneser *Accademia filharmonica*.

407 Karl-Heinz Glowotz sei aufs Herzlichste für die deutsche Übersetzung gedankt. Zum lateinischen Originaltext vgl. Anhang 7.

408 Vgl. Raimund Redeker: *Lateinische Widmungsvorreden zu Meß- und Motettendruckten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 6), Eisenach 1995, hier S. 7–49.

gegenüber«). Ferner drückt Chamaterò seinen Wunsch aus, dass Ottavio die ihm gewidmeten Werke in den »Kirchen [s]einer Bischofsstädte« aufführen lasse.

Rechnungsbelege und erhaltene Kapellisten belegen, dass musikalische Aktivitäten am Hofe Ottavios mit der Institutionalisierung einer Hofkapelle zu Beginn der 1560er Jahre begannen.⁴⁰⁹ Dass Cipriano de Rore 1561 durch Vermittlung von Margarethe von Parma als Kapellmeister engagiert werden konnte,⁴¹⁰ spricht für die hohe Qualität, die Ottavio anstrebte. Während in den ersten Jahren des Dezenniums die Hofkapelle quantitativ stabil blieb, stieg die Zahl der Mitglieder um 1563 beträchtlich an und erreichte ihre Blütezeit in den 1570er Jahren. Italienische Musiker waren im Laufe der Jahre ihren franko-flämischen Kollegen zahlenmäßig überlegen, weil zahlreiche Franko-Flamen den Hof verließen.⁴¹¹ Ottavio genoss als musikalischer Patron ein hohes Ansehen. Dies belegen nicht zuletzt die ihm gewidmeten Musikdrucke von Komponisten, die am Hofe Ottavios wirkten (Cipriano de Rore, Giovanni Agostino Veggio und Josquin Persoens) oder in einem fassbaren Zusammenhang mit Parma standen (Barnaba Cervo, Marc'Antonio Ingegneri und Claudio Merulo). Es sind aber auch Widmungsdrucke von Komponisten erhalten, bei denen ein unmittelbarer Bezug zum Farnese-Hof nicht nachweisbar ist (Girolamo Belli, Tiburzio Massaino, Giovanni Battista Moscaglia, Giulio Renaldi, Pietro Vinci und Giaches de Wert).⁴¹² Chamaterò di Negri ist zu den letztgenannten Komponisten zu zählen – in den von Seishiro Niwa aufgearbeiteten Kapellisten wird sein Name jedenfalls nicht genannt.⁴¹³ Es ist zu vermuten, dass ihm die in seiner Widmungsvorrede genannte mäzenatische Gunst Ottavios auf informellem Wege zugekommen ist. In den Kapellisten von Ottavios Bruder Alessandro Farnese ist hingegen ein so bezeichneter »Ippolito *musico*« vom 12. Februar 1569 bis Dezember 1570 mit 6 scudi Gehalt verzeichnet.⁴¹⁴ Es ist schwer zu beurteilen, ob es sich bei diesem Musiker um Chamaterò handelte.⁴¹⁵ Denn

409 Vgl. hierzu Niwa: *Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma*, S. 23–27.

410 Vgl. ebd., S. 60–62.

411 Vgl. ebd., S. 24 f.

412 Vgl. ebd., S. 100 f.

413 Vgl. ebd., passim.

414 Vgl. ebd., S. 95.

415 Seishiro Niwa bezweifelt dies wegen der offensichtlich fehlenden Beziehungen zu Alessandro Farnese. Niwa vermutet im Hinblick auf die Identität dieses Ippolito eher folgende Personen: Es könnte sich entweder um Ippolito Gambuccio handeln, der Mitglied der Sixtinischen Kapelle und der einzige Musiker der päpstlichen Kapelle mit diesem Vornamen war. Eine Verbindung zu Alessandro Farnese ist aber nicht nachweisbar. Der römische Organist Ippolito Tartaglino ist laut Niwa der wahrscheinlichere Kandidat für den besagten »Ippolito *musico*«. Tartaglino stand mit Vincenzo Pinto, dem Lautenisten Alessandro Farneses, in Verbindung, war ab 1577 als Organist der *Arciconfraternita del SS. Crocifisso* sowie an San Pietro tätig und widmete Alessandro Farnese 1574 ein Motettenbuch. Vgl. hierzu Richard Sherr: »The Diary of the Papal Singer Giovanni Antonio Merlo«, in: *Ana-*

offiziell war er bis zum 22. Februar 1570 in Udine angestellt, bevor er in seine Heimatstadt Rom zurückkehrte.⁴¹⁶ Außerdem wurde die Widmungsvorrede vom 1. Oktober 1569 in Udine verfasst, was zusätzlich dafür spricht, dass er zu diesem Zeitpunkt vornehmlich dort wirkte. Festzuhalten ist, dass Chamaterò sich in dieser Zeit um eine neue Anstellung bemühte, ein (wie auch immer gearteter) Bezug zum Hofe der Farnese in Parma bestand und dergestalt auch der Ottavio gewidmete Messendruck zu deuten ist.

Dass Chamaterò aber nicht nur Ottavio, sondern auch seiner Frau Margarethe von Parma eine Herrschermesse dedizierte, liegt in ihren bekannten musikalischen Aktivitäten begründet.⁴¹⁷ Margarethe von Parma (1522 – 1586), illegitime Tochter Kaiser Karls V. und somit Halbschwester Philipps II. von Spanien, wuchs am Hofe ihrer Großtante Margarethe von Österreich am Mechelner Hof auf, wodurch ihr künstlerisches und musikalisches Interesse zu erklären ist.⁴¹⁸ Nachdem sie 1529 erst mit Alessandro de Medici und nach dessen Ermordung 1537 schließlich mit Ottavio Farnese verheiratet wurde – dies stets aus politisch-dynastischen Gründen –, versuchte sie schon früh, Musiker zu fördern. Allerdings haben sich erst nach ihrer Ernennung zur Statthalterin der Niederlande durch Philipp II. im Jahre 1559 Listen erhalten, die Zeugnis über Margarethes Wirken als Musikmäzenin ablegen. Sie übernahm das bestehende Personal der habsburgischen Hofkapelle und veränderte es bis etwa 1567 kaum.⁴¹⁹ Neben einem Kapellmeister und einem Organisten waren zahlreiche Sänger, aber auch Instrumentalisten am Brüsseler Hof angestellt. Sie vermittelte Musiker an die

lecta Musicologica 23 (1985), S. 75 – 128; Ders.: »Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina«, in: *EM* 22 (1994), S. 606 – 629 und Sabine Ehrmann-Herfort: Art. »Tartaglino, Ippolito«, in: *MGG2* Personenteil 16 (2006), Sp. 521 – 522.

416 Vgl. Vale: »La Cappella Musicale del Duomo di Udine«, S. 115.

417 Die Literatur über Margarethe von Parma ist umfangreich. Einen guten Überblick bietet der Eintrag über Margarethe im *Dizionario Biografico degli Italiani*, der auch online zur Verfügung steht: http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-d-austria-duchessa-di-firenze-poi-duchessa-di-parma-e-piacenza_%28Dizionario_Biografico%29/, 7. September 2012.

Vgl. außerdem Seishiro Niwa: »Madama Margaret of Parma's patronage of music«, in: *EM* 33 (2005), S. 25 – 37; Vincenzo Borghetti: »Al Bel Nido in cui spera almo Riposo«. Die Farnese Stadthalterschaft der Niederlande und die Auswanderung flämischer Musiker nach Italien«, in: *Giaches de Wert (1535 – 1596) and his Time. Migration of Musicians to and from the Low Countries (c.1400 – 1600). Colloquium Proceedings Antwerpen 26 – 27 August 1996* (= Yearbook of the Alamire Foundation, 3), hrsg. von Eugeen Schreurs und Bruno Bouckaert, Leuven 1999, S. 165 – 190; Tommaso Valenti: »Notizie di personaggi fiamminghi alla corte di Margherita d'Austria Duchessa di Parma durante la sua dimora in Abruzzo«, in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 14 (1934), S. 131 – 156.

418 Vgl. hierzu *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, hrsg. von Martin Picker, Berkley u. a. 1965; Meconi: *Pierre de la Rue* sowie Christiane Wiesenfeldt: »Mediatrice nostra« – »Unsere Vermittlerin«: Marianische Topoi in Pierre de la Rues Messen für Margarete von Österreich«, in: *Die Habsburger und die Niederlande*, S. 143 – 158.

419 Vgl. hierzu Niwa: »Margaret of Parma's patronage of music«, S. 27 f.

Hofkapelle Philipps nach Madrid, in geringerem Umfang auch nach Parma. 1567 kehrte Margarethe nach Italien zurück, da auf Geheiß Philipps II. der Herzog von Alba ihren Posten in Brüssel einnahm. Nach kurzen Aufenthalten in Parma und Piacenza ließ sie sich in den abruzzesischen Städten Cittaducale und Aquilia nieder. Während sie in Brüssel bei der Gestaltung der Hofkapelle nicht frei walten konnte, verhielt es sich in Italien anders. Entscheidend war, dass sie eine (von derjenigen ihres Mannes) unabhängige Kapelle aufbauen und die Musiker selbst auswählen konnte. Dass die meisten Mitglieder ihrer Kapelle franko-flämischer Provenienz waren, ist nicht zuletzt ihrer Abstammung und der Vergangenheit am Hofe ihrer Großtante geschuldet.⁴²⁰

Vor diesem Hintergrund ist es wenig überraschend, dass Chamaterò nicht nur für Ottavio Farnese, sondern auch für Margarethe von Parma eine Herrschermesse komponierte. Zugleich ist zu betonen, dass er auch in Margarethes Kapellisten zu keinem Zeitpunkt verzeichnet ist. Im Folgenden wird die Faktur beider Messen von Interesse sein, um Schlussfolgerungen daraus ziehen zu können.

Analyse

»Die geistlichen Kompositionen von Chamaterò setzen die Beschlüsse des Trienter Konzils musikalisch um, wie er selbst auf den Titelblättern seiner Veröffentlichungen erklärt.«⁴²¹

Borghetti bezieht sich hierbei auf die 1573 und 1574 veröffentlichten *Salmi* bzw. *Introuiti*, die Chamaterò »secondo l'ordine del Sacro Concilio di Trento« bzw. »secondo l'ordine del messale novo« komponierte.⁴²² Hingegen stehen Chamateròs Herrschermassen in einem deutlichen Kontrast zu den genannten Werken im Sinne der Tridentinischen Reformen.

Die Messen, die Scottos Druck einrahmen, könnten gegensätzlicher kaum gearbeitet sein: Die eröffnende *Missa ad Illustriss. Parmae & Placentiae Ducem* zu Ehren Ottavio Farneses ist fast durchgehend fünfstimmig gesetzt (abgesehen vom vierstimmigen »Et resurrexit« und dem dreistimmigen »Benedictus«). Folgendes zweiteiliges, Ottavio gewidmetes Spruchband durchzieht die Messe in nahezu allen Satzteilen (vgl. Abbildung 79):

»Quam Roma foelix Augusto, Tam Parma gaudet Octavio.
Farnesius Prudens Fortunatus Octavius.«

›Wie das glückliche Rom sich an Augustus [erfreut hat], so erfreut sich Parma an Octavius.

Octavius Farnese, der Kluge und Glückliche.«

420 Vgl. ebd., S. 30–34.

421 Borghetti: »Chamaterò di Negri«, Sp. 677.

422 Vgl. ebd.



Abbildung 79: Neapel, Biblioteca Nazionale »Vittorio Emanuele III«, S.Q. XXXV C 2/2, Tenor, S. 6

Der erste Teil des Spruchbandes ist von besonderem Interesse. Chamaterò zieht einen Vergleich zwischen dem römischen Kaiser Augustus und Fürst Ottavio Farnese. Hinter dieser auch in der Syntax des Spruchbandes zum Ausdruck kommenden Parallelisierung (»Quam..., Tam...«) steht die Tradition der durch den Humanismus in Mode gekommenen und auch im 16. Jahrhundert inflationär verwendeten Antikenvergleiche. Daher ist es kaum möglich, die exakten Parameter zu eruieren, die Chamaterò bei diesem Vergleich im Sinn hatte. Belegt ist, dass am Farnese-Hof in Parma eine vielfältige Antikenverehrung lebendig war, insbesondere in Form von Marmorstatuen. Zu Ehren von Kaiser Augustus und dessen Familie sind zwei Kolossalstatuen in der Sammlung Farnese erhalten.⁴²³ Vor dem Hintergrund dieser kunstbezogenen Augustus-Rezeption am Farnese-Hofe erscheint Chamateròs Augustus-Vergleich plausibel und weist zudem einen lokalen Bezug auf. Ob dabei Augustus' (mit dem Begriff der *Pax Augusta* markierten) Rolle als Friedensstifter Roms oder schlicht als vorbildhafte Herrscherfigur im Vordergrund stand, ist angesichts fehlender Spezifizierungen im Spruchband kaum zu beurteilen. In jedem Falle findet hier eine symbolische Aufwertung Ottavio Farneses durch Gleichsetzung mit einem der prominentesten Kaiser Roms statt.

Das zweiteilige Spruchband ertönt auf eine ebenfalls zweigliedrige Melodie, deren Vorlage unbekannt ist. Der erste Teil zeichnet sich durch einen Terzsprung von g^c und einem diatonischen Aufwärtsgang aus; der zweite Melodieabschnitt beginnt nach einem Quartsprung eine Oktave höher auf g^c und kehrt ab-

423 Vgl. hierzu Philippe Sénéchal: »Die antiken Marmorstatuen der Sammlung Farnese«, in: *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance* (Eine Ausstellung in Verbindung mit den Soprintendenze per i Beni Artistici e Storici von Parma und Piacenza und Neapel), deutsche Ausgabe hrsg. von Christoph Vitali, München 1995, S. 121 – 129, hier S. 122.

wärtsgehend zum g' zurück (vgl. Abbildung 79). Die Verteilung der Spruchbandteile auf die Cantus firmus-Melodie erfolgt zumeist alternierend (vgl. Tabelle 17).

Tabelle 17: Chamaterò, Missa ad Octavium Farnensem, Cantus-firmus-Verlauf

	Chamaterò-Cantus firmus
Kyrie I	Tenor (1. Teil) in Semibreven
Christe	Altus (1. Teil) in Semibreven
Kyrie II	Cantus (2. Teil) in Breven
Et in terra	Altus (1. Teil) in Semibreven Altus (2. Teil) in Semibreven Altus (1. Teil) in Semibreven
Qui tollis	Altus (2. Teil) in Semibreven Altus (1. Teil) in Semibreven Altus (2. Teil) in Semibreven Altus (1. Teil) in Semibreven
Patrem	Tenor (1. Teil) in punktierten Breven Tenor (1. Teil) in Breven
Et incarnatus	Ohne Cantus firmus
Et resurrexit	Tenor (2. Teil) in Semibreven Tenor (1. Teil) in Semibreven Tenor (2. Teil) in Semibreven
Et in spiritum	Tenor (1. Teil) in Longen Tenor (2. Teil) in Breven
Sanctus	Altus (1. Teil) in Semibreven Altus (2. Teil) in Semibreven
Osanna	Altus (1. Teil) in Semibreven Altus (2. Teil) in Semibreven
Benedictus	Tenor (2. Teil) in Semibreven
Agnus	Altus & Bassus (1. Teil) in Semibreven Altus & Bassus (2. Teil) in Semibreven

Der Cantus firmus durchläuft die gesamte Messe (abgesehen vom »Et incarnatus«), vornehmlich im Altus (siehe Gloria) und im Tenor (siehe Credo). Die Außenstimmen finden nur in den Rahmensätzen (Kyrie II und Agnus Dei) Berücksichtigung, im Quintus erscheint der Cantus firmus zu keiner Zeit. Trotz seiner rhythmischen Flexibilität tritt der Cantus firmus in metrischen Grundformen auf, sei es häufig in Semibreven, seltener in Breven und nur in einem Fall in Longen. Der Cantus firmus tritt stets vollständig auf, unabhängig von der Spruchbandzeile. Das Benedictus ist neben einer Stimmenreduzierung insofern ungewöhnlich, als hier das (relativ regelmäßige) Alternieren der Spruchbandverse – denn zuvor folgt jedem 1. der 2. Textteil – durchbrochen ist (vgl. Tabelle 17). Durch diesen strukturellen Bruch wird der zweite Spruchbandvers (»Farnesius Prudens Fortunatus Octavius«) in den Vordergrund gestellt, über-

dies legt das gleichzeitige Erklingen des Messentextes und des Herrschertextes eine Inbeziehungsetzung nahe. Die auf den Messias gerichtete Begrüßung (»Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn«, vgl. Ps. 118, 26) ließe sich entsprechend auf Ottavio Farnese beziehen.

Der Cantus firmus ist rhythmisch äußerst variabel (vgl. Abbildung 79) und erhält durch die Fixierung in einer Stimme, im Tenor, eine feste Verankerung – nicht zuletzt durch die damit verbundene (variable) Deklamation der Spruchbandverse für Ottavio Farnese. Das melodische Material des Cantus firmus ist nicht exklusiv auf die entsprechenden Stimmen beschränkt, sondern dominiert zu großen Teilen auch die Gegenstimmen. Vergleichbar mit dem Standardverfahren in Parodiemessen wird das besagte Material zu Beginn der Messensätze oder Binnenabschnitte rhythmisch flexibel ausgeführt, um im weiteren Verlauf der Sätze zunehmend freier zu verlaufen. Ein wichtiges Moment dabei ist, dass Chamaterò die oben genannte Zweiteiligkeit des *soggetto* ausnutzt und diese Teile separat in den Gegenstimmen erklingen lässt. Paradigmatisch kann hierfür der Beginn des Kyrie II stehen. Hier deklamieren nahezu alle Stimmen den ersten Teil des Cantus firmus (vgl. Abbildung 80).

33

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The Cantus part is a single line with a treble clef and a common time signature. It contains the text: FAR - - - NE - SI - - US Pru - . The other four voices (Altus, Tenor, Quintus, Bassus) are in a multi-measure rest for the first few measures, then enter with a declamatory line of the text: Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son. The Tenor part has a treble clef, while the other three have bass clefs. The score is in a common time signature and shows a variety of rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

Abbildung 80: Chamaterò di Negri, Missa ad Octavium Farnensem, Kyrie II, M. 33 – 40

Das Kyrie II ist außergewöhnlich, da der Cantus firmus ausschließlich im Cantus einsetzt und – wegen seiner Lage im musikalischen Satz und seiner Deklamation in Brevem – über allen übrigen Stimmen thront.

In den textreichen Messensätzen bestätigt Chamaterò seine Kompositionsweise. Eine zusätzliche Komponente ergibt sich ab dem Gloria durch ein kontrapunktisches Motiv, das dem ersten Cantus firmus-Teil zwar ähnelt, allerdings mit einem Terzsprung abwärts beginnt und sich somit als kontrapunktierendes Motiv vorzüglich eignet (vgl. die Markierungen in Abbildung 81).

Im Grunde sind damit Chamateròs wichtigste kompositorische Mittel benannt: Es alternieren ein zumeist polyphoner Satz (inklusive des genannten motivischen Materials) mit regelmäßigen, aber kürzeren homophonen Einschüben. Besonders erwähnenswert ist das Cantus firmus-freie »Et incarnatus«, in welchem alle fünf Stimmen (nahezu durchgehend) streng homophon gesetzt worden sind (vgl. Abbildung 82).

61

Cantus
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo-fa-ctus est.

Altus
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo-fa-ctus est.

Tenor
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo-fa-ctus est.

Quintus
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo-fa-ctus est.

Bassus
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et ho-mo-fa-ctus est.

Abbildung 82: Chamaterò di Negri, Missa ad Octavium Farnensem, Credo, M. 61 – 74

Hier dürften nicht zuletzt die eingangs erwähnten Beschlüsse des Trienter Konzils gegriffen haben, denn: Fehlende Textverständlichkeit ist insbesondere in diesem Abschnitt nicht feststellbar. Die Faktur der gesamten Messe ist als durchaus ambivalent zu bezeichnen, weil neben solchen homophonen Passagen über weite Strecken fließende Melodielinien im Geiste niederländischer Vokalpolyphonie zu beobachten sind. Das Sanctus (vgl. Abbildung 83) steht beispielhaft dafür, wie Chamaterò einen polyphonen und rhythmisch lebendigen Satz entwickelt (M. 1 – 13), der zunehmend statischer wird (M. 14 – 16) und schließlich in einen homophonen Abschnitt auf »Pleni sunt coeli« mündet – nicht zufällig im Zuge einer textlichen Zäsur (M. 17 – 21).

1

Cantus
San-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus.

Altus
Quam Ro-ma

Tenor
San-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus.

Quintus
San-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus.

Bassus
San-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus.

8

ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba-oth, Do - mi-nus
 fe - lix Au - gu - sto Tam Par - ma gau - det O -
 ctus Do - mi - nus De - us, Do - mi - nus De - us
 san - ctus, san - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba-oth, Sa - ba-
 san-ctus, san - ctus Do - mi - nus De - us, De -

15

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li, ple - ni sunt cae - li et ter - ra
 CTA - VI O. Far - ne - si - us Pru - dens
 Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li, ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu -
 oth, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li, ple - ni sunt cae - li et ter - ra, et ter
 us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li, ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo

Abbildung 83: Chamaterò di Negri, Missa ad Octavium Farnensem, Sanctus, M. 1 – 22

Das einsätzigte Agnus Dei zeichnet sich hingegen strukturell dadurch aus, dass Altus und Bassus (Resolutio) im Verhältnis eines »Canon in subdiapason« stehen und die übrigen Stimmen in gewohnter Polyphonie bekanntes Melodiematerial verarbeiten (vgl. Abbildung 84).

26

Cantus
 di, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.
 Altus
 us, Do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.
 Tenor
 - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.
 Quintus
 do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.
 Bassus
 na - tus O - cta - vi - us. Do - na no - bis pa - cem.

Abbildung 84: Chamaterò, Missa ad Octavium Farnensem, Agnus, M. 26 – 32

Das Ende der Messe ist besonders markant: Hier deklamieren Altus und Bassus als Cantus firmus-Stimmen erstmalig den liturgischen Messentext in Form der letzten Zeile »dona nobis pacem«. Dieser Abschnitt erhält seine Bedeutungs-

schwere nicht zuletzt dadurch, dass die letzten homophon gesetzten Messuren mit einer Emphase erzeugenden Fermate eingeleitet werden (vgl. M. 29 in Abbildung 84).

Bereits der Titel von Chamateròs *Missa ad Illustriss. Parmae & Placentiae Ducissam* verweist auf die Widmungsträgerin Margarethe von Parma. Außerdem ist folgendes Spruchband in die Messe eingearbeitet:

»Parmae et Placentiae Populis, Margarita Austria Imperante, Principum omnium Aurei seculi foelicitas affulsit.«

›Weil Margarete von Österreich über das Volk von Parma und Piacenza herrscht, erstrahlt die Glückseligkeit aller Fürsten des goldenen Zeitalters.‹

Im Gegensatz zur Ottavio Farnese gewidmeten Messe ist das Spruchband hier nur in den Rahmensätzen eingeflochten. Die Messe ist durchgehend siebenstimmig und (fast ausschließlich) mehr- bzw. wechselhörig angelegt. Die Stimmen Cantus, Sextus, Tenor und Septima Pars (als tiefste Stimme des Satzes) bilden den ersten Chor; die Stimmen Altus, Quintus und Bassus den zweiten Chor. Daher ist es mit Blick auf räumlich-aufführungspraktische Faktoren nicht überraschend, dass in den Stimmbüchern die besagten Stimmen bisweilen gemeinsam angeordnet worden sind (vgl. Abbildung 85).

Obwohl diese Stimmenanordnung eine musikalische Affinität der Stimmen Cantus und Sextus anzeigt – Ähnliches gilt wie gesagt auch beim Tenor und der Septima Pars –, sind die übrigen Stimmenbücher einzeln angelegt. Einen musikalischen Grund gibt es hierfür nicht, denn auch diese Stimmen erklingen zumeist synchron. Aus Abbildung 85 geht hervor, dass im Cantus und Sextus ausschließlich der Spruchbandtext »Parmae Placentiae Populis. Principum omnium Aurei seculi affulsit« vertont ist, während der Altus nur in den wechselhörigen Abschnitten den Namen und Titel der Widmungsträgerin »Margarita Austria, Margarita Imperante« vorträgt. Dadurch wird der Herrscherlob auf Margarethe in der konkreten Aufführungssituation auf den Altus konzentriert, die Akklamation des Vornamens zugleich potenziert.

Da dieses Werk nicht als Cantus firmus-Messe konzipiert ist, stellt sich auch die Frage eines *Cantus prius factus* nicht. Das Kyrie I illustriert paradigmatisch die textliche Verteilung des Herrschertextes auf die Stimmen und den Ablauf großer Teile der Messe (vgl. Abbildung 86).

Missa ad Illustrissimam Parma & Placentia Ducissam. 99 **Q U A R T U S**

K *Trie Parma & Placentia Po pulis Principū omnium*
Aurei seculi felicitas affulsit Aurei seculi felicitas
affulsit affulsit Christe Parma & Placentia Populis Principū omnium
Aurei seculi felicitas affulsit Aurei seculi felicitas affulsit.

S E X T U S.

K *Trie Parma & Placentia Populis Principum om-*
nium Aurei seculi felicitas afful sit Aurei seculi felici-
tas affal sit Christe Parma & Placentia Populis Principū omnium
Aurei seculi felicitas affulsit Aurei seculi felicitas affulsit.
Chamaterò a 5. lib. pri. D

Abbildung 85: Neapel, Biblioteca Nazionale »Vittorio Emanuele III«, S.Q. XXXV C 2/2, S. 25

1

Cantus Par-mæ et Pla-cen-ti-æ Po-pu-lis Prin-cipum

Altus MAR-GA-RI-TA AU-STRI-A Prin-cipum

Sextus Par-mæ et Pla-cen-ti-æ Po-pu-lis Prin-cipum

Tenor Ky-ri-e e-le-y-son, e-ley-son, Ky-ri-e-

Quintus Ky-ri-e e-le-y-son, Ky-ri-e-

Bassus Ky-ri-e e-le-y-son, Ky-ri-e-

Septima Pars Ky-ri-e e-le-y-son, e-ley-son, Ky-ri-e-

12

o-mni-um Au-re-i se-cu-li fœ-li-ci-tas af-

o-mni-um MAR-GA-RI-TA IM-PE-RAN-TE

o-mni-um Au-re-i se-cu-li fœ-li-ci-tas af-

le-y-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-le-y-son, e-

le-y-son, Ky-ri-e e-le-y-son,

le-y-son, Ky-ri-e e-le-y-son,

le-y-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-le-y-son, e-

22

ful-sit, Au-re-i se-cu-li fœ-li-ci-tas af-ful-sit, af-ful-sit.

Au-re-i se-cu-li fœ-li-ci-tas af-ful-sit, af-ful-sit.

-ful-sit, Au-re-i se-cu-li fœ-li-ci-tas af-ful-sit.

ley-son, Ky-ri-e e-le-y-son, e-le-y-son, e-le-y-son.

Ky-ri-e e-ley-son, e-le-y-son, Ky-ri-e e-le-y-son.

Ky-ri-e e-le-y-son, e-le-y-son, e-le-y-son.

ley-son, Ky-ri-e e-le-y-son, e-le-y-son, e-ley-son.

Abbildung 86: Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Kyrie I, M. 1 – 30

Hier sind die wichtigsten kompositorischen Parameter der Messe enthalten: Die besagten Stimmgruppen alternieren und münden in vollstimmige, meist kurze Abschnitte, die wiederum von den Einzelchören abgelöst werden. Es sei betont, dass Chamaterò sich in dieser Messe nicht in strengem Sinne der Technik der venezianischen Mehrchörigkeit verpflichtet sieht, da er mit dem melodischen Material der Stimmgruppen recht frei verfährt und es nicht exakt wiederholen lässt. Die Blöcke bestehen durch rigide Homophonie, wenngleich innerhalb der vollstimmigen Teile einzelne Stimmen rhythmisch variiert werden (vgl. Abbildung 86, M. 27–29). Das Ende des Kyrie I steht beispielhaft dafür, dass größere Sinnabschnitte (und erst recht Messensätze) stets vollstimmig ausklingen (vgl. Abbildung 86, M. 23–30).

In den textreichen Sätzen alternieren die Chöre textbedingt deutlich häufiger, wie zu Beginn des Gloria. Hier illustriert Chamaterò in besonderer Weise, wie er nach wechselchörigen Teilen vollständige homophone Abschnitte im Sinne textverständlicher Emphase anschließen lässt (vgl. Abbildung 87).

10

Cantus
 Altus
 Sextus
 Tenor
 Quintus
 Bassus
 Septima
 Pars

Be - ne - di - ci - mus te, glo - ri -
 Lau - da - mus te, ad - o - ra - mus te,
 Be - ne - di - ci - mus te, glo - ri -
 Be - ne - di - ci - mus te, glo - ri -
 Lau - da - mus te, ad - o - ra - mus te,
 Lau - da - mus te, ad - o - ra - mus te,
 Be - ne - di - ci - mus te, glo - ri -

18

- fi - ca - - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi:
 Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi: pro
 - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi:
 - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi:
 Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi: pro
 Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi: pro
 - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi:

Abbildung 87: Chamaterò di Negri, *Missa ad Ducissam*, Gloria, M. 10–25

Ein einzigartiger Abschnitt begegnet ab »tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus«, der – möglicherweise dem trinitarischen Text geschuldet – im *tempus perfectum* gesetzt ist. Zusätzlich erscheint hier ein Noema auf das Nomen Sacrum »Jesu Christe« (vgl. Abbildung 88, M. 96 – 98).

82

Cantus tris, Quo-ni-am tu so-lus san-ctus,

Altus mi-se-re-re no-bis, tu so-lus

Sextus tris, Quo-ni-am tu so-lus san-ctus,

Tenor tris, Quo-ni-am tu so-lus san-ctus,

Quintus mi-se-re-re no-bis, tu so-lus

Bassus mi-se-re-re no-bis, tu so-lus

Septima Pars tris, Quo-ni-am tu so-lus san-ctus,

91

tu so-lus al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste.

Do-mi-nus, Je-su Chri-ste.

tu so-lus al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste.

tu so-lus al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste.

Do-mi-nus, Je-su Chri-ste.

Do-mi-nus, Je-su Chri-ste.

tu so-lus al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste.

Abbildung 88: Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Gloria, M. 82 – 98

Einzelne Abschnitte innerhalb der Messe durchbrechen Chamateròs wechsel-schürige Anlage und verweisen dadurch auf die polyphone Faktur seiner *Missa ad Octavium Farnensem*. Neben dem Gloria-Ende ist diesbezüglich vor allem der Sanctus-Beginn beispielhaft (vgl. Abbildung 89).

1

Cantus
San - ctus, san - ctus, san - ctus Do

Altus
San - ctus

Sextus
San - ctus, san - ctus, san - ctus Do

Tenor
San - ctus, san - ctus, san - ctus Do -

Quintus
San - ctus, san - ctus

Bassus
San - ctus, san - ctus

Septima Pars
San - ctus, san - ctus, san - ctus Do

Abbildung 89: Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Sanctus, M. 1 – 7

Hier scheint sich zunächst ein polyphoner Satz zu entspinnen; allerdings kehrt die musikalische Struktur bereits auf dem Text »Dominus Deus« zur wechselhörigen Anlage zurück.

Von außergewöhnlicher Faktur sind die Binnensätze Osanna und Benedictus. Neben ihrer ungewöhnlichen Kürze (10 bzw. 9 Mensuren) gehören sie harmonisch zusammen, weil das Osanna (zwar nicht ganz stringent) den Quartenzirkel durchschreitet (A, d, G, C, F, B, d, g, a, D), das Benedictus auf der »Moll-Parallele« (d) beginnt und auf A-Dur schließt (vgl. Abbildung 90).⁴²⁴

34

Cantus
O - san - na in - ex - cel - sis.

Altus
O - san - na in - ex - cel - sis, in - ex - cel - sis.

Sextus
O - san - na in - ex - cel - sis, in - ex - cel - sis.

Tenor
O - san - na in - ex - cel - sis, in - ex - cel - sis.

Quintus
O - sanna in - ex - cel - sis, in - ex - cel - sis, in - ex - cel - sis.

Bassus
O - san - na in - ex - cel - sis, in - ex - cel - sis, in - ex - cel - sis.

Septima Pars
O - san - na in - ex - cel - sis.

424 Mir ist bewusst, dass Termini und Bezeichnungen der funktionellen Harmonielehre in diesem Zusammenhang einen Anachronismus darstellen und sich nur bedingt auf die Renaissancemusik übertragen lassen. Ihr Einsatz erfolgt hier aus rein pragmatischen Gründen.

45

Be - ne - di - ctus qui ve - - nit in no-mi ne Do - mi - ni.
 Be - ne - di - ctus qui ve - - nit in no-mi ne Do - mi - ni.
 Be - ne - di - ctus qui ve - - nit in no-mi ne Do - mi - ni.
 Be - ne - di - ctus qui ve - - nit in no - mi ne Do - - mi ni.
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi ne Do - - mi ni.
 Be - ne - di - ctus qui ve - - nit in no-mi ne Do - mi - ni.
 Be - ne - di - ctus qui ve - - nit in no-mi ne Do - mi - ni.

Abbildung 90: Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Osanna + Benedictus, M. 34 - 54

Im einsätzigen Agnus Dei wird der Bogen zum Kyrie geschlagen, indem der Widmungstext für Margarethe erneut erklingt. Grundsätzlich ähneln sich die beiden Rahmensätze, allerdings wird der Vorname der Widmungsträgerin im Gegensatz zum Kyrie nicht nur im Altus, sondern auch im Cantus und Sextus vorgetragen (vgl. Abbildung 91).

1

Cantus Par - mæ et Pla - cen - ti - æ Po - pu - lis MAR - GA-RI-TA AU-STRIA
 Altus Par - mæ et Pla - cen - ti - æ Po - pu - lis
 Sextus Par - mæ et Pla - cen - ti - æ Po - pu - lis MAR - GA-RI-TA AU-STRIA
 Tenor A - gnus De - i, A - gnus De - - i, A - gnus De - - i,
 Quintus A - gnus De - i, A - gnus De - i,
 Bassus A - gnus De - i, A - gnus De - - i,
 Septima Pars A - gnus De - i, A - gnus De - - i, A - gnus De - - i,

10

Prin - ci - pum o - mni - um, Prin - ci - pum o - mni - um MAR
 MAR - GA - RI - TA AU - STRI - A Prin - ci - pum o - mni - um, Prin - ci - pum o - mni - um
 Prin - ci - pum o - mni - um, Prin - ci - pum o - mni - um MAR
 A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui
 A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui
 A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

Abbildung 91: Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Agnus, M. 1 – 18

In dieser Art und Weise wird das Agnus Dei fortgeführt und mit einem vollstimmigen Satz der parallel erklingenden Texte »foelicitas affulsit« und »dona nobis pacem« beschlossen. Dies lässt sich dahingehend deuten, dass mit Margarethes Herrschaft nicht nur Glückseligkeit, sondern auch die Hoffnung auf Frieden verknüpft ist. Im Agnus Dei potenziert sich die bereits im Kyrie vollzogene synchrone Schaltung von liturgischem Messentext und weltlichem Herrschertext. Dass dabei die musikalische Substanz von Herrschertext- und Messentextstimmen nicht separierbar ist, lässt sich als eine auf musikalischer Ebene herbeigeführte Amalgamierung von Sakralität und Herrschertum interpretieren.

Zusammenfassung

Die beiden Herrschermessen von Ippolito Chamerò di Negri für Ottavio Farnese und Margarethe von Parma sind, soweit bekannt, ausschließlich innerhalb des eingangs genannten Individualmessendruckes überliefert. Nicht zuletzt durch die Widmungsvorrede gibt der Komponist Hinweise für eine präzise zeitliche Einbettung der Werke in seine Biographie und Einblicke in mögliche Entstehungshintergründe. Obwohl ein Zusammenhang zwischen Chamerò und dem Farnese-Hof nur indirekt herzustellen ist – offenbar hat Chamerò von Ottavio Farnese vor 1569 (nicht genauer zu bestimmende) Zuwendungen erhalten –, waren die oben genannten vielseitigen Bemühungen, seine Stellung in Udine zu verlassen besonders im Jahre 1569 virulent. So ist auch der Messendruck von 1569 als einer von mehreren Bewerbungsverfahren zu werten. Die musikalische Faktur der Herrschermessen dokumentiert Chameròs Ehrgeiz, seinen potenziellen Arbeitgebern zu imponieren. Es ist auch nicht überraschend, ja sogar als geschickter Schachzug zu werten, dass Chamerò nicht nur Ottavio Farnese eine Herrschermesse komponierte – aber nur diesem widmete er den Messendruck –,

sondern auch seiner musikliebenden Gattin Margarethe von Parma. Möglicherweise wollte er dadurch seine Chancen auf Patronage erhöhen und zugleich die Vielseitigkeit seiner kompositorischen Fähigkeiten unter Beweis stellen. Zumindest spiegelt sich eine solche Vermutung in den Werken selbst wider: Während die Ottavio gewidmete Messe ihren Schwerpunkt auf die »niederländische« Vokalpolyphonie legt, ist jene für Margarethe von Parma eindeutig mit Blick auf Venedig und der sich dort etablierenden Mehrchörigkeit komponiert worden. In der *Missa ad Ducissam* sind homophone Abschnitte, die in Ottavios Messe eher als kontrastierendes Element zum vorherrschenden polyphonen Satz wirken, das dominierende Grundelement des musikalischen Satzes. Es erklingen kaum noch polyphone Linien bzw. rhythmisch komplexe Satzverläufe, sondern nahezu ausschließlich auf Klanglichkeit abzielende alternierende Chorgruppen und vollstimmige Passagen. Dass dabei lediglich in den Rahmensätzen der Widmungstext für Margarethe aufscheint, ist nicht als Geringschätzung ihr gegenüber zu betrachten, sondern – im Gegenteil – als zusätzliche (musikalisch architektonische) Finesse, um Margarethe nachgerade zu überraschen und zu imponieren. Chamaterò dürfte nicht zuletzt diese klangprächtige Messe im Blick gehabt haben, als er in seiner Widmungsvorrede darauf anspielt, dass seine Werke in Parma und Piacenza erklingen mögen. Ferner belegt die plakative Gleichsetzung von Ottavio Farnese und Kaiser Augustus sowie die weiteren symbolischen Deutungsansätze innerhalb der Messenfaktur, dass Chamaterò di Negri die polyphone Messe als Medium der Herrscherrepräsentation zu nutzen wusste. Es ist kaum zu beurteilen, weshalb Chamaterò mit diesem Messendruck in Parma keinen (zumindest sichtbaren) Erfolg hatte. Inwieweit seine italienische Abstammung – Margarethes Vorliebe für franko-flämische Musiker ist genannt worden – dabei hinderlich war, muss offen bleiben.

Die Messen bringen schließlich zum Ausdruck, dass, ähnlich wie bei Paolo Animuccia, auch für Chamaterò di Negri das Komponieren im Sinne der Tridentinischen Reformen einerseits (vgl. die oben genannten Psalmen- und Introitus-Drucke) und das Komponieren von Herrschermessen andererseits offensichtlich keinen Widerspruch darstellten. Es zeigt vielmehr, dass pragmatische Motive – wie etwa das Werben um die Gunst eines Patrons – gewichtiger sein konnten als dogmatische Gründe und zumindest Animuccia und Chamaterò ein gewisser Opportunismus in dieser Hinsicht nicht abzusprechen ist.

3 Florenz: Costanzo Portas *Missa Ducalis*

Als letztes Beispiel einer Herrschermesse im italienischen Raum soll Costanzo Portas monumentale dreichörige *Missa Ducalis* beleuchtet werden.⁴²⁵ Sie ist Cosimo I. de Medici (1519–1574), einer schillernden Figur im Florenz des 16. Jahrhunderts, und dessen Sohn Francesco gewidmet. Der Herzog bzw. spätere Großherzog Cosimo I. regierte nach der Ermordung von Alessandro de Medici ab 1537 das Herzogtum Florenz und gilt als bedeutendster florentinischer Potentat der Zeit. Spätestens seit dem Ende des 15. Jahrhunderts unter Lorenzo I. de Medici gab es in Florenz ein reges Musikleben – es sei daran erinnert, dass nicht zuletzt Heinrich Isaac unter Lorenzos Regentschaft wirkte. Auch Cosimo I. de Medici stand insbesondere nach seiner Ernennung zum Herzog nachweislich mit Sängern und Komponisten aus Florenz in Kontakt.⁴²⁶ Allerdings ist zu betonen, dass Cosimo keine eigene Hofkapelle zur Verfügung stand, sondern für bestimmte Anlässe die Kapelle der Taufkirche des Florentiner Doms, des Baptisteriums San Giovanni, heranzog: Hier sind Francesco Corteccia und Gian Piero Masacone als wichtige Figuren der Kapelle von San Giovanni zu nennen.⁴²⁷ Vermutlich waren vornehmlich politische Gründe – und keinesfalls musikalisches Desinteresse – dafür ausschlaggebend, dass Cosimo I. keine private Hofkapelle installierte.⁴²⁸ Dass Cosimo I. auch als Musikmäzen eine bedeutende Rolle gespielt hat, belegt neben einem ihm gewidmeten Madrigaldruck des genannten Francesco Corteccia⁴²⁹ vor allem Costanzo Portas *Missa Ducalis*. Sie ist als Unikat im autographen *Codice Laurenziano Mediceo Palatino 6* der *Biblioteca Medicea-Laurenziana* in Florenz erhalten.⁴³⁰ Im Gegensatz zu den meisten der bereits behandelten Herrschermessen können sowohl der Entstehungskontext als auch die Datierung

425 Vgl. Iain Fenlon: »Music, Piety and Politics under Cosimo I: The Case of Costanzo Porta«, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500* (= Biblioteca di Storia Toscana Moderna e Contemporanea. Studi e documenti, 26), Bd. 2: Musica e spettacolo. Science dell'uomo e della natura, Florenz 1983, S. 457–468.

426 Zur Verbindung mit Cristóbal de Morales vgl. Klaus Pietschmann: »A Renaissance composer writes to his patrons. Newly discovered letters from Cristóbal de Morales to Cosimo I de' Medici and Cardinal Alessandro Farnese«, in: *EM 28* (2000), S. 383–400, hier S. 383–392.

427 Vgl. hierzu Philippe Canguilhem: »La Cappella Fiorentina e il Duca Cosimo Primo«, in: *Cappelle Musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento, Atti del Convegno internazionale Camaiore, 21–23 ottobre 2005* (= *Historiae Musicae Cultores*, 108), hrsg. von Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni und Andrea Chegai, Florenz 2007, S. 231–244. Vgl. ferner Kirkendale: *The Court Musicians in Florence*, hier S. 46 und Nino Pirotta: »Istituzioni musicali nella Firenze dei Medici«, in: *Firenze e la Toscana dei Medici*, Bd. 1: Strumenti e veicoli della cultura. Relazioni politiche ed economiche, S. 37–54.

428 Vgl. Canguilhem: »La Cappella Fiorentina«, S. 241 f.

429 Kurioserweise bezeichnet sich Corteccia im Titelblatt des Madrigaldruckes als »maestro di capella dello Illustrissimo et Eccellentissimo Duca Cosimo de Medici«, obwohl es eine solche Hofkapelle faktisch nicht gegeben hat. Vgl. ebd., S. 231 und S. 239.

430 Vgl. zur Quellenbeschreibung Fenlon: »The Case of Costanzo Porta«, S. 458 f.

der *Missa Ducalis* sehr genau ermittelt werden.⁴³¹ Ihr Komponist Costanzo Porta (um 1528 – 1601) übernahm, nachdem er ab 1552 überwiegend an der Kathedrale in Osimo als Kapellmeister gewirkt hatte, am 14. April 1565 die gleiche Funktion an der Basilika von San Antonio in Padua. Porta war Mitglied der Franziskaner-Minoriten, was erklärt, dass die Generaloberen des Franziskanerordens ihm einen Monat später, am 12. Mai 1565, die musikalische Verantwortung für die im Juni geplanten Pfingstfeierlichkeiten des Kapitels der Franziskaner-Minoriten übertrugen. Florentiner Chroniken zufolge begann das Kapitel am 7. Juni 1565 und dauerte 11 Tage.⁴³² Bezeugt ist ebenso, dass der in guten Verbindungen zum Orden stehende Herzog Cosimo I. de Medici und sein Sohn Francesco, der seit dem 31. Mai 1564 als Prinzregent seinen Vater vertrat, anwesend waren. Mehr noch: Cosimo und Francesco waren als Ehrengäste geladen, da Cosimo das Franziskaner-Kapitel mit erheblichen Beträgen finanzierte.⁴³³ Im *Inventario Generale* des Florentinischen Staatsarchives ist zudem die Überreichung der Porta-Messe an die Medici am 8. Juni 1565 erwähnt. Dort heißt es:

»Quattro libretti d'una Messa donati a S.[ua] E.[ccellenza] da fr.[ate] gostanzo porta frate del ordine di S[an] franc[esco] conventuale come al gior[na]le sotto li 8 giug[io].[no] 31 no 4.«⁴³⁴

Die in diesem Eintrag genannten vier Messenbücher sind mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Portas *Missa Ducalis* bezogen. Denn das Florentiner Manuskript besteht aus vier zusammengebundenen, zum Teil heterogenen Lagen, welche vor der Zusammenfassung aus aufführungspraktischen Gründen – die Messe besteht aus drei Chören und einer Cantus firmus-Stimme – getrennt waren. Es ist zu vermuten, dass die Lagen nach einer in den Chroniken nicht explizit festgehaltenen Aufführung der Messe zusammengebunden worden sind. Entweder durch Porta oder unter seiner Aufsicht, um sie in Form der erhaltenen Handschrift den Medici zu überreichen. Die korrigierte Foliierung der Manuskriptseiten zum Zwecke der Vereinheitlichung bestätigt dieses Vorgehen. Somit dürfte die Messe zwischen dem 12. Mai und Anfang Juni 1565 für den genannten Anlass entstanden sein.

431 Die folgenden kontextuellen Aussagen beziehen sich auf ebd., S. 461 f., auf Adrian Kuhl: Art. »Porta, Costanzo«, in: *MGG2* Personenteil 13 (2005), Sp. 791 – 794 und auf Antonio Garbelotto: *Il Padre Costanzo Porta da Cremona*, Rom 1955, hier S. 32 – 34.

432 Die drei wichtigsten Chronistenberichte von Ciotti, Waddingus und Papini sind abgedruckt im Appendix von Fenlon: »The Case of Costanzo Porta«, S. 467 f.

433 Vgl. hierzu ebd.

434 Zitiert nach Fenlon: »The Case of Costanzo Porta«, S. 462, Anm. 14.

Die musikalische Anlage

Costanzo Porta hat in der *Missa Ducalis* seine Rolle als musikalisch Verantwortlicher des Franziskaner-Kapitels mit Cosimo de Medicis repräsentativer bzw. mäzenatischer Funktion auf eindrucksvolle Weise verbunden. Das Spruchband, das die gesamte Messe durchzieht, identifiziert die beiden Medici eindeutig als Widmungsträger der Messe: »Protege Cosmum Ducem Principemque Franciscum.« Ferner ist dem Manuskript ein reich koloriertes Frontispiz vorangestellt, in welchem die Messe mit den Herrschersymbolen der Medici wirkungsmächtig verknüpft worden ist (vgl. Abbildung 92).

Im Zentrum der Illustration liegt das Medici-Wappen mit den sechs *palle* demonstrativ auf einem Notensystem auf und weist dergestalt die Messe symbolisch als Medici-Messe aus. Das Wappen ist umgeben von einem mit Früchten gespickten Kranz, auf welchem der oben genannte Akklamationsstext der Messe auf mehreren (bildlich materialisierten) Spruchbändern verteilt ist. Die Tafel über dem Wappen gibt den Titel der Messe mit der dreichörigen Besetzung und einer dreizehnten Stimme an: »Subiectum Totius Missae / Ducalis Trium Chorum / Cum Tredecim Vocibus«. Der untere Teil des Frontispizes fasst schematisch das Erscheinen des Cantus firmus in den einzelnen Teilen des Messordinariums zusammen und gibt Informationen zur Notenlänge und zur jeweiligen Anzahl des Auftretens in den einzelnen Messensätzen. Auffällig ist dabei die zunehmende Verkleinerung der Notenwerte von *Maximae* bis hin zu *Semibreven*. Die darüber postierte viereckige Tafel erklärt in Worten die Anwendung des Schemas.⁴³⁵ Mit Blick auf eine symbolische Deutung ist dieses Schema äußerst bemerkenswert: Neben der Konzentration auf das Spruchband als Kern der Messe könnte man es als (eine auf mehreren Ebenen gelagerte) plakative Hilfe für nicht notenfeste Rezipienten bzw. für die Widmungsträger interpretieren – in Form einer bildlichen Verknüpfung auf einem Kranz im oberen Abschnitt, eines im Notat festgehaltenen Schemas und einer dazugehörigen schriftlichen *Resolutio*, damit die intendierte Widmung allein durch das Frontispiz deutlich wird und das Risiko des Nichtverstehens der Botschaft minimiert, ja ausgeschlossen wird. Dieses Frontispiz erhält so seine Einzigartigkeit aus der Symbiose von bildlichen bzw. notationstechnischen Symbolen und verbaler Explikation.

Der Cantus firmus, der die Herrscherwidmung für Cosimo und Francesco de Medici transportiert, scheint keiner eindeutigen Vorlage zu entspringen. Ein in diesem Zusammenhang denkbare *soggetto cavato* liegt nicht vor. Fenlons

435 »Musica digeritur tota hoc sub stemate, lector / Quem canere hic junctis vocibus arte iuvat / Senas namque pilas voces totidemque videbis / Per lineas vires recte figura dabit / Dum canis inferior fit prima ac orbita fiet / Quae pila principium sic quoque finis erit / Pausis et signis numeris simul atque figuris / Ordine quo pergas non male lector habes.«

CONSTANTII
PORTÆ. 22

Mulca digeritur tota hoc sub sermone lector.
Quom canere hic iunctis uocibus arte unat.
Senas namq̄ pilas uoces totidemq̄ uidetis
Per lineas uires recte figura dabit
Dum cans inferior sit prima ac orbita fiet
Quæ pila principium se quoq̄ finis erit
Paulis et figuris numeris simul atq̄ figuris
Ordine quo pergas non male lector habes.

Chirie' .1. Christe' .2. Chirie' .3. Et in terra .13.

Qui tollis .2. Patrem oīpō .4. Crucifixus, cum quinq̄uocibus .6. Et in spūm .13.

Canon in unifono
Fuga quinq̄ temporum
Cum quatuordecim uocibus.

Finis. Laus Deo opti Max.

Sanctus .1. Agnus dei .2. 3.

Abbildung 92: Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Cod. Laurenziano Mediceo Pal. 6, Frontispiz

Aussage, dass der aus sieben Noten bestehende Cantus firmus als »unmistakeable visual and aural reference to the six Medici *palle*«⁴³⁶ zu verstehen ist, kann durchaus zugestimmt werden, wengleich sich die sechs *palle* im 7-tönigen Cantus firmus nicht exakt wiederspiegeln. Die kreisförmig verlaufende Cantus firmus-Form verweist aber sehr wohl auf die *palle* im Medici-Wappen (vgl. Abbildungen 92–94). Vor dem Hintergrund des Entstehungskontextes, des symbolisch aufgeladenen Frontispizes und des Herrschertextes ist eine solche Allusion auf die *palle* wahrscheinlich. Außerdem erweist sich das relativ einfach strukturierte und somit plakative *soggetto* für eine intendierte Herrscherakklamation als geradezu ideal.

Der bereits im Frontispiz schematisch verankerte Verlauf der Cantus firmus-Stimme ist als äußerst rigide zu bezeichnen. (vgl. Abbildungen 93 und 94, die diesen schematischen Verlauf illustrieren).

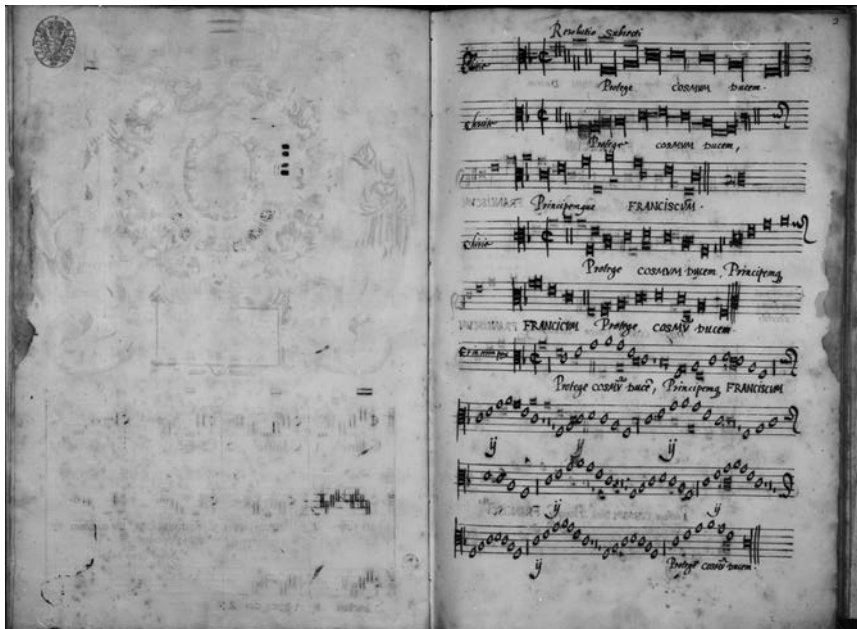


Abbildung 93: Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Cod. Laurenziano Mediceo Pal. 6, fol. 2r

436 Fenlon: »The Case of Costanzo Porta«, S. 463. Vgl. Weiterführendes zu Heinrichs Isaacs einschlägiger Komposition bei Allan Atlas: »Heinrichs Isaac's *palle palle*: A new interpretation«, in: *Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte IX* (= *Analecta Musicologica*, 14), hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln u. a. 1974, S. 17–25 und Martin Stahelin: »Heinrich Isaacs »Palle«-Satz und die Tradition der Wappenmotette«, S. 217–226.

The image shows two pages of a handwritten musical manuscript. The left page contains six staves of music with mensural notation. The text below the staves includes 'Kyrie', 'Præfatus COSIMVS Dilecti', 'Præfatus FRANCISCUM', 'Præfatus COSIMVS Dilecti', 'Præfatus FRANCISCUM', 'Cantus firmus cum longis et brevis', 'Præfatus COSIMVS Dilecti', 'Præfatus FRANCISCUM', and 'Cantus firmus'. The right page contains five staves of music with mensural notation. The text includes 'Sanctus', 'Præfatus COSIMVS Dilecti', 'Agnus Dei', 'Præfatus COSIMVS Dilecti', 'Præfatus FRANCISCUM', 'Cantus firmus', 'Præfatus COSIMVS Dilecti', 'Præfatus FRANCISCUM', and 'Cantus firmus'. A circular seal is visible at the bottom right of the right page.

Abbildung 94: Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Cod. Laurenziano Mediceo Pal. 6, fol. 2^v-3^r

Es ist bemerkenswert, dass der auf zwei Stufen (f und c') deklamierende Cantus firmus den beiden Widmungsträgern nicht eindeutig zuzuordnen ist. Während der für Cosimo um Schutz bittende Text im Kyrie, Credo und Sanctus auf der Stufe f einsetzt und entsprechend für Francesco auf c', erfolgen die Anrufungen im Gloria und Agnus Dei auf den entgegengesetzten Tonhöhen. Dabei geht Cosimos Herrschertext immer demjenigen Francescos voraus, im Kyrie I und im Sanctus wird sogar auf die Fürbitte für Francesco verzichtet, so dass Cosimo als primärer Widmungsträger in den Vordergrund gestellt wird. Diese hierarchische Gewichtung hat auch Konsequenzen für die Quantität der Anrufungen: Die Akklamation für Cosimo ertönt 27 Mal, für Francesco lediglich 22 Mal. Es überrascht nicht, dass die schematische Darstellung des Cantus firmus-Verlaufes im Frontispiz mit derjenigen im Notat kongruiert. Es findet eine zunehmende Diminuierung des Cantus firmus von Maximæ im Kyrie bis hin zu Semibreven im »Et in spiritum« statt, da Gleiche ist ab dem »Qui tollis« bis zum Ende des Credo zu beobachten. Im Sanctus und Agnus Dei wird der Cantus firmus schließlich wieder konstant in Form von Longen deklamiert. Abbildung 94 ist zu entnehmen, dass Portas Messe unvollständig ist, da die Abschnitte Osanna und Benedictus des Sanctus unvertont geblieben sind. Das könnte darin begründet liegen, dass bei einer konsequenten Fortführung der Schematik Porta den Cantus firmus in Semibreven (statt in Longen) hätte setzen müssen und er die besagten Sätze aus diesem Grunde eliminierte. Im Schema des Frontispizes

wäre für beide Messenabschnitte jedenfalls noch Platz gewesen (vgl. Abbildung 92).

Die mehrhörige Anlage der Messe, die Siro Cisilino 1964 im Zuge einer Opera Omnia-Ausgabe der Werke Portas edierte,⁴³⁷ ist durchgängig beibehalten. Porta setzt die Chöre alternierend bzw. vollstimmig und erzielt dadurch die typische, auf Klangeffekte zielende Faktur venezianischer Mehrchörigkeit – der Cantus firmus in der 13. Stimme erklingt davon losgelöst in Pfundnoten. Beispielhaft sei das Agnus Dei illustriert, das noch eine strukturelle Steigerung erfährt, indem der Satz auf 14 Stimmen erweitert und der Cantus Firmus mit dem Widmungstext in Form eines Unisono-Kanons verläuft (vgl. Abbildung 95).

22

[Canon]

[Resolutio]

smum du - - - - - cem

[Cantus I]

[Altus I]

[Tenor I]

[Bassus I]

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

[Cantus II]

[Altus II]

[Tenor II]

[Bassus II]

Pro - te - ge Co - smum du - - - - - cem Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

[Cantus III]

[Altus III]

[Tenor III]

[Bassus III]

di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

437 Costanzo Porta: *Opera Omnia*, Bd. 10: *Missaes tres ineditae: Missa Ducalis, Missa Da pacem, Missa mortuorum*, hrsg. von Siro Cisilino, Padua 1964. Cisilino hat der Vollständigkeit halber das fehlende Osanna (auf die Musik des »et unam sanctam«) und das Benedictus (auf die Musik des »Crucifixus«) ergänzt. Vgl. ebd., S. 82 – 84. Bei einer Aufführung der Messe im Jahre 1964 wurde der Widmungstext zugunsten Papst Pauls VI. umgewidmet. Vgl. ebd., S. IV, Anm. 4.

Hier geschieht etwas noch Spektakulärer: Der Herrschertext greift im Laufe des Agnus Dei erstmalig auf die übrigen Stimmen über und verdrängt den liturgischen Messentext (vgl. Abbildung 95, M. 31–41). Die symbolische Herrscheremphase ist hier auf die Spitze getrieben, der Messentext gerät zugunsten der weltlichen Widmungsträger in den Hintergrund und fehlt zumindest für 10 Messuren vollständig. Die Tatsache, dass der liturgische Text bisweilen nicht erscheint, ist mit Blick auf Herrschermessen (und Messen insgesamt) als einzigartig zu bezeichnen und bestätigt Portas Intention, den Medici in höchst eindringlicher Form zu huldigen.

Porta verbindet die Herrscherakklamation darüber hinaus mit dem liturgischen Messentext: In den Messuren 22–28 von Abbildung 95 ist eine Textabfolge zu sehen, die bemerkenswert ist und folgende Deutung zulässt: Nachdem Chor 2 den Text »Protege Cosmum Ducem« vorgetragen hat (M. 22–24), antworten die beiden anderen Chöre ab M. 24 mit »qui tollis peccata mundi«. Eine solche Abfolge könnte symbolisieren, dass hier nicht nur Jesus Christus die Sünden der Welt auf sich genommen hat, sondern auch Cosimo de Medici. Nachdem ab M. 29 der Herrschertext den Messentext für einige Messuren verdrängt hat, greifen Chor 1 und 2 in M. 42–43 erneut den Messentext »miserere nobis« auf, allerdings mit einem vorangehenden »et«. Dieser kleine Eingriff in den Messentext hat enorme Auswirkungen auf die symbolische Deutung des Satzes: Somit verbindet Porta unmissverständlich die an Gott gerichtete Fürbitte des liturgischen Messentextes mit derjenigen für Cosimo und Francesco de Medici.

Zusammenfassung

Portas *Missa Ducalis* von 1565 steht in einem gewissen Widerspruch zu seinen anderen Kompositionen, insbesondere zu seinen zahlreichen Parodiemessen.⁴³⁸ Beispielsweise sind die zehn Jahre später, 1575 in seinem *Missarum Liber primus*, publizierten Messen im Auftrag Giulio della Roveres entstanden und dem Wunsch des Auftraggebers entsprechend an die Vorgaben des Trienter Konzils gebunden, hier besonders im Hinblick auf Textverständlichkeit. Die (ihrem Anlass geschuldete) Konzeption der *Missa Ducalis* pulverisiert hingegen geradezu die Vorgaben des Tridentinums an polyphone Messvertonungen: Nicht nur durch die offen zur Schau gestellte Herrscherwidmung in Form des Frontispizes, sondern auch durch die Herrscherrepräsentation innerhalb der Messe. Das musikalische Herrschersymbol erklingt hier mit dem liturgischen Messentext nicht nur parallel, sondern überlagert bzw. eliminiert diesen mit einer bisweilen

⁴³⁸ Vgl. hierzu Lilian Pibernik Pruett: *The Masses and Hymns of Costanzo Porta*, Diss. Univ. of North Carolina 1960 und Dies.: »Parody Technique in the Masses of Costanzo Porta«, in: *Studies in musicology. Essays in the History, Style, and Bibliography of Music, in Memory of Glen Haydon*, hrsg. von James W. Pruett, Chapel Hill 1969, S. 211–228. Portas *Missa Ducalis* wird in Pruetts Abhandlungen aber nur am Rande erwähnt.

drastischen Plakativität. Fenlon ist zuzustimmen, wenn er behauptet, dass Porta von den bereits 1562 veröffentlichten Tridentinischen Reformen gewusst hat, sich aber in diesem Fall nicht daran gebunden fühlte.⁴³⁹ Es ist kaum zu beurteilen, inwieweit Cosimo I. über seine Rolle als Widmungsträger hinaus in die Entstehung der Messe involviert war. 1565 stand er gewissermaßen ›zwischen den Stühlen‹, da er in den früheren Jahren seiner Amtszeit ein Gegner Roms war, nun aber hoffte, den Titel des Großherzogs vom Papst zu erhalten; tatsächlich wurde ihm dieser Titel 1569 gewährt. Somit ist es fraglich, ob Cosimo eine solche ihm gewidmete Herrschermesse, die gänzlich gegen die kirchenmusikalischen Reformen und somit in gewisser Weise auch gegen Rom gerichtet war, mit konzipierte oder gar beauftragte. Zumal man bedenken muss, dass die Franziskaner-Minoriten der katholischen Kirche angehörten und kein geringerer als der Reformator Carlo Borromeo dem Kapitel beiwohnte.⁴⁴⁰ Die Florentiner Chroniken des Kapitels belegen, dass sich Porta und Borromeo während des Kapitels kennenlernten und dieser in den Folgejahren mehrfach (aber vergeblich) versuchte, Porta als Kapellmeister für den Mailänder Hof abzuwerben.⁴⁴¹ Es ist angesichts des als ›Hardliner‹ geltenden Borromeo nahezu undenkbar, dass ausgerechnet Portas *Missa Ducalis*, die bereits durch ihren Titel und erst recht durch ihre Faktur als Provokation der Kirchenmusikreformatoren bezeichnet werden muss, Borromeo beeindruckt haben soll und ihn dazu veranlasste, Porta nach Mailand holen zu wollen. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass Porta in den Folgejahren in seinen Werken, wie im oben genannten *Liber Missarum*, den kirchenreformatorischen Forderungen nachzukommen wusste – vor allem dann, wenn (s)ein (potenzieller) Brotherr das von ihm verlangte.

439 Vgl. Fenlon: »The Case of Costanzo Porta«, S. 463 f.

440 Zu Borromeo vgl. aktuell Glowatz und Krebes: »Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffo und die Mailänder Reformmesse«, S. 187 – 194.

441 Vgl. hierzu ausführlich Garbelotto: *Costanzo Porta da Cremona*, S. 47 – 59.

II Spanien/Portugal

1 Die *Missa Philippus Rex Castiliae* für Philipp den Schönen

Josquin Desprez' innovative Idee, den Cantus firmus einer Messvertonung aus den Solmisationssilben eines Herrschertitels (bzw. -namens) zu konstruieren, hat über das italienische Herrschaftsgebiet hinaus Nachahmer gefunden. So ist die *Missa Philippus Rex Castiliae* circa 1504–1506 in das (heute in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel aufbewahrte) Chorbuch Ms. 9126 kopiert worden. Allerdings entpuppt sich die Messe bekanntlich als keine geringere als Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* mit anderem Titel (vgl. Abbildung 96).⁴⁴²

Der zumeist dem Tenor unterlegte Text »Philippus Rex Castiliae« lässt ein soggetto cavato aus den Solmisationssilben mi, mi, ut, re, fa, mi, mi, re erwarten. Jedoch bleibt der Cantus firmus in seiner musikalischen Grundsubstanz unangetastet, er symbolisiert weiterhin Herzog Ercole I. d'Este von Ferrara und wird lediglich über den Text auf Philipp den Schönen bezogen. Dieser scheint der alleinige Widmungsträger der Messe zu sein, im Grunde geht er aber eine textlich-musikalische Symbiose mit Ercole I. d'Este ein.⁴⁴³ Diese Umwidmung zugunsten Philipps des Schönen dokumentiert die Intention des Initiators – ob sich der als unbekannt geltende sogenannte Schreiber B ursächlich dafür verantwortlich zeigt, ist nicht belegt⁴⁴⁴ –, das Philipp dem Schönen und seiner Frau Juana von Kastilien gewidmete Chorbuch stärker zu personalisieren. Neben der Philippus-Messe ist ferner eine Motette Alexander Agricolas mit dem Titel *Sancte Philippe apostole* in das Chorbuch eingegangen (fol. 170^v–172^r), die wir in zwei anderen Quellen mit dem Text *Ergo sancti martyres* überliefert finden.⁴⁴⁵ Daher lässt sich diese Umwidmung der Hercules-Messe als besonderer Zuschnitt auf den Widmungsträger des Chorbuches interpretieren, das zudem mit zahlreichen einschlägigen Ikonographien ausgestattet ist.⁴⁴⁶ Die Sänger und Komponisten am Hofe Philipps des Schönen, deren Werke in hohem Maße in das Chorbuch eingegangen sind – wie Pierre de la Rue, Agricola oder Marbriano de Orto – werden diese Pointe sicher durchschaut haben, zumal Josquin auf dem ersten Folio der Messe explizit als Autor genannt ist (vgl. Abbildung 96). Es kann

442 Vgl. die Faksimile-Edition in: *Choirbook for Philip the Fair and Juana of Castile. C. 1504–6. Brussel, Koninklijke Bibliotheek MS. 9126*, hrsg. von Fabrice Fitch, Peer 2000.

443 Als vergleichbaren Fall kennen wir die Friedrich dem Weisen dedizierte *Missa Fridericus Dux Saxoniae* aus dem Chorbuch Jena Ms. 3. Vgl. Kapitel B.III.1.

444 Vgl. hierzu ausführlich: *Choirbook for Philip the Fair and Juana of Castile*, S. 6 f.

445 Vgl. ebd., S. 6.

446 Zur Hofkapelle Philipps vgl. nach wie vor Georg van Doorslaer: »La Chapelle musicale de Philippe le Beau«, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 4 (1934), S. 21–57 und S. 139–165.

als besondere Ehrerweisung Josquin gegenüber gewertet werden, dass man seine Hercules-Messe auf den eigenen Herrscher bezog.

Abgesehen von dieser (nur ›äußerlich‹ einem spanischen Herrscher dedizierten) Messe sind aus dem späteren 16. Jahrhundert weitere, neue Messen für spanische Machthaber überliefert. Diesbezüglich rückt zunächst Lupus Hellincks *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus* für Kaiser Karl V. in den Fokus der Betrachtung.

2 Lupus Hellincks *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus*

Bereits das ubiquitäre Herrschaftsgebiet Karls V. erschwert die dynastisch-lokalisierende Verortung einer ihm gewidmeten Messe. Trotz seiner maßgeblich habsburgischen Verankerung, nicht zuletzt als Nachfolger Kaiser Maximilians I., sprechen in diesem Zusammenhang zwei Gründe dafür, eine solche Messe im Kontext der spanischen Herrschermessen zu behandeln: Erstens haben Karls Eltern die spanische Linie der habsburgischen Dynastie begründet – durch die Heirat mit Juana von Kastilien wurde der habsburgisch-burgundische Herzog Philipp zugleich König von Kastilien und Leon. Zweitens sind Karls Sohn Philipp II. als König von Spanien gleich zwei Messen dediziert worden.⁴⁴⁷

Bereits der Titel von Lupus Hellincks *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus* verweist eindeutig auf Karl V. als Widmungsträger des Werkes.⁴⁴⁸ Sie ist in zwei süddeutschen Chorbüchern aus München⁴⁴⁹ und Stuttgart⁴⁵⁰ erhalten.⁴⁵¹ Eine (heute verschollene) Konkordanz ist außerdem im Bestand des spanischen Königshofes verzeichnet, die laut RISM⁴⁵² aus dem Nachlass Marias von Ungarn, der Schwester Karls V., stammen dürfte. Die exakte Datierung der Messe und

447 Vgl. Kapitel B.II.3.1 und B.II.3.2.

448 Erinnerung sei an die wenig überzeugenden Umdeutungen Rifkins und Jacksons, die Maistre Jhans *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei* und Jachets von Mantua *Missa Hercules Dux Ferrariae* als (genuine) Herrschermessen für Karl V. zu entpuppen versuchten. Vgl. Kapitel B.I.1.2.2 und B.I.1.2.4.

449 D-Mbs, Mus.ms. 69. Vgl. Bente: *Katalog der Musikhandschriften*, S. 12 f.

450 D-Sl, Cod. mus. fol. I 37. Vgl. *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Codices Musici (Cod. Mus. fol. I 1 – 71)* (= Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart: Reihe 1/1), beschrieben von Clytus Gottwald, Wiesbaden 1964, S. 67.

451 Vgl. hierzu ausführlich Ammendola: »Zwischen musikalischer Tradition und persönlicher Widmung«, S. 78 – 85.

452 Verzeichnet in: RISM (*Reihe B/XV*). *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490 – 1630*, Kapitel: »Verschollene Quellen am Spanischen Königshof 1558 – 1603, aus der Sammlung Felipe III«, hrsg. von Cristina Urchueguía, München 2005, S. 292 und die Einträge in: Vander Straaten: *La Musique aux Pays-Bas*, Bd. 8, S. 356 und S. 373.

This manuscript page features ten staves of musical notation. The notation is square neumes on four-line red staves. The lyrics are written in Gothic script below the staves. The page is decorated with two large, ornate initials: a 'P' at the top left and a 'C' at the bottom left. Both initials are filled with intricate patterns of black and gold lines, with gold leaf accents. The text includes the following phrases: 'Iohanni', 'Philippus rex castelle', 'episcopus', 'Christe', 'episcopus', 'episcopus', 'episcopus', 'episcopus', 'C'noz Philippus rex castelle', 'Philippus rex', 'Castelle', 'Philippus rex castelle', and 'episcopus'. The page is bound on the left side, and the parchment shows signs of age and wear.

Abbildung 96: Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, MS. 9126, fol. 72^v

ihre Entstehungsmotivation ist unklar. Der mögliche Zeitrahmen umfasst die Jahre zwischen 1519 und 1530; ihre Komposition könnte entweder mit einer Bewerbung Hellincks oder einem Auftrag Karls V. (bzw. Marias von Ungarn) zusammenhängen. Musik stellte für Karl V. ein bedeutendes Machtinstrument dar. Davon zeugt die hohe Qualität seiner renommierten und überwiegend aus franko-flämischen Musikern bestehenden *capilla flamenca*, die ihn während seiner zahlreichen Reisen begleitete und als das repräsentative Aushängeschild seiner Herrschaft galt.⁴⁵³ Die Hofkapelle Karls – eine *Grand chapelle* (aus Berufsmusikern) und eine *Petite chapelle* (aus Klerikern etc.) – war seit der offiziellen Gründung im Jahre 1515 vornehmlich religiös ausgerichtet und für die Gestaltung der täglichen Liturgie zuständig.⁴⁵⁴ Ein wichtiger Bestandteil des Gottesdienstes war neben einstimmigem Choralgesang auch polyphone Sakralmusik, die nicht selten von Musikern aus den eigenen Reihen stammte. Als wichtigste Komponisten sind Marbriano de Orto (der schon als Sänger unter Karls Vater Philipp dem Schönen diente), Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon, Cornelius Canis und Nicolas Payen zu nennen.⁴⁵⁵ Es fällt auf, dass Widmungsmotetten für Karl V. ausschließlich von diesen renommierten Komponisten überliefert sind.⁴⁵⁶ Gombert, sein wohl prominentester Kapellmeister, hat (neben zwei Staatsmotetten⁴⁵⁷) eine *Missa Sur tous regretz* komponiert, die in diesem Zusammenhang insofern von Bedeutung ist, als sie im Erstdruck von 1542 bei Girolamo Scotto als *Missa A la Incoronation* erscheint und erst in einem Gardano-Nachdruck von 1547 den erstgenannten Titel trägt. Die Messenbezeichnung im Erstdruck suggeriert, dass sie bei Karls Kaiserkrönung in Bologna 1530 erklingen ist, wenngleich es keine eindeutigen Belege für diese Vermutung gibt. Hinzu kommt, dass ihr ein innermusikalischer Konnex zu Karl V., der sie als Untersuchungsobjekt für diese Studie inter-

453 Zum Aspekt der Mobilität seiner Hofkapelle vgl. Bruno Bouckaert: »The *Capilla Flamenca*: the Composition and Duties of the Music Ensemble at the Court of Charles V, 1515 – 1558«, in: *The Empire Resounds. Music in the Days of Charles V*, hrsg. von Francis Maes, Leuven 1999, S. 37 – 45.

454 Vgl. ebd. S. 38 f.

455 Vgl. hierzu ausführlich Ignace Bossuyt: »Charles V and the Composers of the *Capilla Flamenca*«, in: *The Empire Resounds*, S. 141 – 150.

456 Es handelt sich um folgende Motetten: Thomas Crecquillons *Carole, magnus erat*, Clemens non Papas *Carole, magnus eras*, Nicolas Payens *Carole, cur defles*. Vgl. Näheres bei Dunning: *Die Staatsmotette*, S. 143 – 212; Ignace Bossuyt: »In Praise of Carolus: War and Peace. Carl V and the *Staatsmotet*«, in: *The Empire Resounds*, S. 131 – 139; Henri Vanhulst: »Karl V. und die Musik«, in: *Karl V. 1500 – 1558 und seine Zeit*, hrsg. von Hugo Soly, Köln 2000, S. 501 – 511. Zu nennen ist ferner eine Motette Costanzo Festas zur Kaiserkrönung Karls V. Vgl. hierzu Klaus Pietschmann: »A Motet by Costanzo Festa for the Coronation of Charles V«, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 319 – 354.

457 Die Motetten lauten: *Qui colis Ausoniam* und *Felix Austriae Domus*.

essant machen würde, fehlt.⁴⁵⁸ Augenfällig ist jedenfalls, dass der Erfolg von Karl gewidmeten Werken abhängig war von der Reputation und der Stellung der Komponisten innerhalb der Hofkapelle.⁴⁵⁹ Und genau hier könnte der Kern des Problems im Hinblick auf Lupus Hellincks *Missa Carolus Imperator* liegen. Hellinck war nie Mitglied in Karls Hofkapelle,⁴⁶⁰ zudem sind keine direkten Kontakte zu Karl V. belegt. Daher ist eher zu vermuten, dass Hellinck die Messe im Zeitraum von 1519–1530 komponierte, um möglicherweise eine Anstellung als Sänger oder Kapellmeister innerhalb des äußerst angesehenen Ensembles Karls V. zu erlangen – möglicherweise schon vor 1523, als Hellinck Kapellmeister in seiner Heimatstadt Brügge wurde. Obgleich die verschollene spanische Konkordanz der Carolus-Messe darauf schließen lässt, dass sie Maria von Ungarn und/oder Karl V. bekannt war, blieb eine folgenreiche Rezeption der Messe (und ihres Komponisten) am Hofe Karls V. aus.

Analyse

Im Folgenden sollen die werkspezifischen Elemente der Messe in den Blick genommen werden und mit denjenigen des Josquin'schen Prototyps verglichen werden. Stilistisch ähnelt Hellincks Carolus-Messe zunächst seiner eigenen Hercules-Messe, wenngleich die rhythmische Verarbeitung des Materials deutlich abfällt.⁴⁶¹ Dafür sind die melodischen Linien in der Carolus-Messe fließender, vor allem in den Cantus firmus-freien Passagen. Das *sogetto cavato* ist hier – im Gegensatz zu seiner Hercules-Messe – eindeutig als ein solches bestimmbar (vgl. Abbildungen 97 und 98).

Tenor II 

fa sol ut mi re fa sol sol fa sol ut mi ut
Ca - ro - lus Im - pe - ra - tor Ro - ma - no - rum quin - tus

Abbildung 97: Lupus Hellinck, *Missa Carolus Imperator Romanorum*, *sogetto cavato*

458 Vgl. *Nicolas Gombert. Opera Omnia*, Bd. 2: *Missae V vocum* (= CMM, 6/2), hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Rom 1954; Joseph Schmidt-Görg: *Nicolas Gombert. Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben und Werk*, Bonn 1938, S. 81–82 und S. 180–183 sowie Alan Lewis: ›*Un certain di Grandezza*‹: *Nicolas Gombert's First Book of Four-Part Motets*, Diss. Univ. of California, Berkeley 1994, passim.

459 Vanhulst bestätigt diesen Gedanken: »Hier [in Yuste] empfing er [Karl] noch den jungen Guerrero, der ihm einige Kompositionen anbot. Eine ließ der Kaiser aufführen, ohne daß sie sein Gefallen finden konnte; er fluchte und entließ de[n] Komponisten als ›un sotil ladrón‹, einen gewieften Dieb. Erkannte er zu leicht die Vorlage einer ›Parodiemesse‹ oder verärgerte ihn die Ungeschicklichkeit des Anfängers?« Vanhulst: »Karl V und die Musik«, S. 511.

460 Vgl. hierzu Vander Straeten: *La Musique aux Pays-Bas*, Bd. 7, S. 262–406 und Joseph Schmidt-Görg: *Nicolas Gombert*, S. 25–72.

461 Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.2.6.

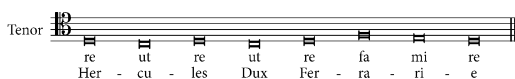


Abbildung 98: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto cavato

Im Vergleich mit Josquins soggetto fällt auf, dass es länger ist – bestehend aus 13 Tönen – und in zwei Abschnitte segmentiert werden kann. Einerseits in eine die Töne fa und sol (7x) umfassende Einheit, andererseits in eine tieferliegende Dreitongruppe aus ut, mi und re (6x). Durch die Binnenwiederholung der ersten drei Töne (= Ca-ro-lus) auf den Noten 9–11 (= ma-no-rum) und dem markanten, die Tongruppen verbindenden Quintfall entsteht eine zwar nicht symmetrische, aber doch klare und memorisierbare soggetto-Struktur. Diesbezüglich besteht eine gewisse Ähnlichkeit zum Josquin'schen soggetto, das ebenfalls in zwei Tongruppen gliederbar ist (re-ut-re-ut-re/fa-mi-re).⁴⁶² Bezüglich der klanglichen Ebene ist anzumerken, dass Hellincks soggetto im Hexachordum durum steht und dies einen grundsätzlichen Klangunterschied gegenüber Josquins soggetto im Hexachordum naturale bedeutet.

Tabelle 18: Josquin-Hercules & Hellinck-Carolus, Messuren- und Stimmenvergleich

	Josquin-Hercules	Hellinck-Carolus	Josquin-Hercules	Hellinck-Carolus
Kyrie I	o	o	4	5
Christe	♯	♯	4	5
Kyrie II	o	o	4	5
Et in terra	♯	o	4	5
Domine Fili		c		3
Qui tollis	♯	♯	4	5
Patrem	o	o	4	5
Crucifixus		♯		5
Et incarnatus	♯		4	
Et iterum		♯		2
Et in spiritum	♯	♯	4	5
Sanctus	o	o	4	5
Pleni	♯		2	
Osanna	♯	c3	4	5
Benedictus	♯	c	2	3
Qui venit	♯	c	2	3
In nomine	♯	c	2	3
Agnus I	♯	♯	4	5
Agnus II	♯	–	3	–
Agnus III	♯	–	6	–

462 Vgl. Kapitel B.I.1.1.2.

Der Abgleich der formalen Parameter ist wenig signifikant (vgl. Tabelle 18).

Während die Messurenwahl zum Teil übereinstimmt (z. B. im Kyrie), ist sie in den meisten Messensätzen gegensätzlich, was mit unterschiedlich gewählten Textzäsuren in den textreichen Sätzen zusammenfällt. Trotz der fünfstimmigen Grunddisposition der Hellinck-Messe offenbaren sich besonders im stimmenreduzierten Benedictus Parallelen zur Messe Josquins.

Ein Vergleich der Strukturverläufe der soggetti Hellincks und Josquins (vgl. Tabelle 19) bringt eine deutlichere Anlehnung an Josquins Strukturverlauf zutage als in Hellincks Hercules-Messe (vgl. hierzu Tabelle 14 auf S. 119).

Tabelle 19: Josquin-Hercules & Hellinck-Carolus, soggetto-Verlauf

	Josquin-Hercules-Tenor	Hellinck-Carolus-Tenor 2
Kyrie I	8 M. Pause + d	12 M. Pause + c [♯]
Christe	8 M. Pause + a	12 M. Pause + f [♯]
Kyrie II	8 M. Pause + d [♯]	12 M. Pause + c [♯]
Et in terra	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d [♯]	12 M. Pause + c [♯] , 8 M. Pause + c [♯]
Domine fili		kein soggetto (3-stimmig)
Qui tollis	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d [♯]	12 M. Pause + f [♯] , 12 M. Pause + c [♯]
Patrem	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d [♯]	12 M. Pause + c [♯] , 12 M. Pause + f [♯]
Crucifixus		12 M. Pause + f [♯]
Et incarnatus	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d [♯]	
Et iterum		kein soggetto (2-stimmig)
Et in spiritum	[d [♯]] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, d, a, d [♯]	12 M. Pause + c [♯] , 12 M. Pause + f [♯] , 6 M. Pause + c [♯]
Sanctus	8 M. Pause + d	12 M. Pause + c [♯]
Pleni	kein soggetto (2-stimmig)	
Osanna	4 M. Pause + d, 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + d [♯] , d, a, d [♯]	12 M. Pause + f [♯] , f [♯] , f [♯]
Benedictus	d (2-stimmig)	kein soggetto (3-stimmig)
Qui venit	a (2-stimmig)	
In nomine	d [♯] (2-stimmig)	
Agnus I	[d [♯]] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	12 M. Pause + c [♯]
Agnus II	kein soggetto (3-stimmig)	Nicht vertont bzw. nicht überliefert
Agnus III	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d [♯]	Nicht vertont bzw. nicht überliefert

Der bei Josquin bereits restringierte Einsatz des *soggetto* auf drei Tonhöhen ist bei Hellinck noch strikter, indem er nur die Stufen *c'* und *f'* als Einsatzstufen wählt. Die stimmenreduzierten Sätze sind durchgehend ohne *soggetto*-Beteiligung konzipiert, im *Benedictus* der Josquin'schen Messe tritt das *soggetto* in allen drei Bicinien auf. Diese rigiden Tendenzen Hellincks haben wir bereits in seiner *Hercules*-Messe entdecken können.⁴⁶³ Bezeichnend ist, dass Hellinck sein *soggetto* an exakt denselben Stellen der Messe wie Josquin – in den Schlussequenzen des *Credo* und des *Osanna* – diminuierend auftreten lässt.

Im Hinblick auf prominent platzierte Motive fällt die bereits in seiner *Hercules*-Messe dominierende *Cambiata*-Figur auf. Dieses Motiv erklingt auch hier im *Gloria* und anderen Messenteilen,⁴⁶⁴ jedoch bei Weitem nicht so exzessiv wie in seiner *Hercules*-Messe (vgl. Abbildung 99 mit Abbildung 44 auf S. 121).



Abbildung 99: Lupus Hellinck, *Missa Carolus Imperator Romanorum*, *Gloria*, Bassus, M. 24 – 25

Im Gegensatz zur *Hercules*-Messe sind in Hellincks *Carolus*-Messe weniger motivische Reminiszenzen an den Josquin'schen Prototypen zu beobachten – in zwei Fällen allerdings unzweifelhaft (vgl. Abbildungen 100 – 103).⁴⁶⁵

Abbildung 100: Josquin Desprez, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, *Sanctus*, M. 1 – 4

463 Vgl. Kapitel B.I.1.2.6.

464 Im *Kyrie* (M. 71 und M. 74: Bassus), im *Gloria* (M. 24 – 26: Altus und Bassus, M. 47 – 54: in allen Stimmen, M. 116 – 120: Altus und Bassus) sowie im *Credo* (M. 50 – 51: Bassus).

465 Vgl. auch Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 128 f.

1
Cantus
sunt, ple - ni sunt cœ - li et ter - ra
Altus
us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt
Tenor I
ni sunt cœ - li et
Tenor II
lus Im - pe - ra -
Bassus
cœ - li et ter - ra

Abbildung 101: Lupus Hellinck, Missa Carolus Imperator Romanorum, Pleni, M. 1 – 4

36
Superius
Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e,

Abbildung 102: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie II, Superius, M. 36 – 39

1
Bassus
San - ctus. san - ctus. San - ctus. san - ctus

Abbildung 103: Lupus Hellinck, Missa Carolus Imperator Romanorum, Sanctus, Bassus, M. 1 – 4

Insbesondere das (von Dahlhaus als »Terzportamento«⁴⁶⁶ bezeichnete) Motiv in Abbildung 103 ist unzweifelhaft aus Josquins Hercules-Messe entlehnt. In beiden Messen tritt es noch häufiger in Erscheinung: Bei Josquin im »Qui tollis« des Gloria,⁴⁶⁷ bei Hellinck im Sanctus und in den beiden Kyriesätzen.⁴⁶⁸

Ein interessantes Spezifikum der Carolus-Messe ist das in beiden Quellen einsätzig überlieferte Agnus Dei. Die Frage, ob es ursprünglich mehrsätzig war und die weiteren Sätze beim Anfertigen der süddeutschen Chorbücher aus liturgisch-praktischen Gründen eliminiert wurden – weil sie in der Messe rezitiert oder choraliter ausgeführt wurden –, oder ob das Agnus Dei mit nur einem Satz komponiert worden ist, ist letztlich kaum zu klären.

Weitere Eigenheiten der Messe betreffen vor allem die harmonische Ebene. Neben bisweilen starken Dissonanzen vor Kadenzpunkten, die auch in seiner Hercules-Messe vorkommen, sind es die ungewöhnlichen Kadenzwechsel, die Blackburn als »archaic feature[s]«⁴⁶⁹ bezeichnet und die in weiteren frühen

466 Dahlhaus: *Messen Josquins*, S. 210.

467 Im Superius: M. 66 – 68, im Altus: M. 70 – 71.

468 Im Kyrie I in allen Stimmen von M. 12 – 15; von M. 21 – 23 im Cantus und Bassus sowie im Kyrie II zu Beginn in allen Stimmen.

469 Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 130.

Kompositionen Hellincks festzustellen sind.⁴⁷⁰ Paradigmatisch hierfür steht der Kadenzwechsel im Kyrie (vgl. Abbildung 104).

15

Cantus
pe - ra -

Altus
ley - son, Ky - ri

Tenor I
ley - son, Ky -

Tenor II

Bassus
Ky - ri - e

Abbildung 104: Lupus Hellinck, *Missa Carolus Imperator Romanorum*, Kyrie, M. 15 – 16

Auf ein Frühwerk lassen nicht nur solche Archaismen schließen, sondern auch kompositorische Fehler, die innerhalb seiner Hercules-Messe (in dieser Form) nicht auftreten, ganz zu schweigen von seinen späteren Parodiemessen.⁴⁷¹ Es offenbaren sich mitunter leere Quint-Oktav-Klänge, Oktavparallelen, kontrapunktisch-fehlerhafte Fortschreitungen und ungewöhnliche Dissonanzauflösungen.⁴⁷²

Schließlich hebt das folgende Charakteristikum die Carolus-Messe besonders von ihrem Vorbild ab: Im Gegensatz zu Josquins und seiner eigenen Hercules-Messe verlagert Hellinck die Motivik des *sogetto cavato* – Gleiches gilt für Jachets Hercules-Messe⁴⁷³ – verstärkt in die Gegenstimmen (vgl. Tabelle 20).

470 Zu nennen ist hier seine Motette *Este nobis Domine*. Vgl. hierzu Lowinsky: *The Medici Codex of 1518*.

471 Vgl. hierzu Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 122 – 133. Zu den Parodiemessen Hellincks vgl. Näheres bei René Bernard Lenaerts: »Les Messes de Lupus Hellinck du manuscrit 766 de Monserrat«, in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, hrsg. von Consejo superior de investigaciones científicas, Barcelona 1958 – 1961, Bd. 1, S. 465 – 477; Miroslaw Antonowycz: »Das Parodieverfahren in der Missa Mater Patris von Lupus Hellinck«, in: *Renaissance-Muziek 1400 – 1600. Donum natalicium René Bernard Lenaerts* (= *Musica Lovaniensia*, 1), hrsg. von Jozef Robijns, Leuven 1969, S. 33 – 38 sowie John Graziano: »Lupus Hellinck: A survey of fourteen masses«, in: *MQ* 56 (1970), S. 247 – 269.

472 Vgl. ausführlich Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 129 – 133. In einem Beispiel aber irrt Blackburn: Im Credo auf »Et incarnatus est« transkribiert sie – durch den Schlüsselwechsel bedingt – von Mensur 43 – 46 den Cantus um eine Terz zu tief. Dadurch entstehen erst Oktavparallelen, Quint-Oktav-Akkorde und ungewöhnliche Auflösungen. Vgl. ebd., S. 131 f.

473 Vgl. Kapitel B.I.1.2.4.

Tabelle 20: Josquin-Hercules & Hellinck-Carolus, soggetto im Gegenstimmensatz

	Josquin-Hercules	Hellinck-Carolus
Kyrie I	soggetto auf d' im Cantus	soggetto auf c'' im Cantus
Christe		soggetto auf c' im Tenor 1
Kyrie II		soggetto auf f' im Altus
Et in terra	»Ferrariae«-Motiv im Cantus & Altus, »Hercules«-Motiv im Cantus & Bassus	»Carolus«-Motiv in allen Gegenstimmen
Domine fili		
Qui tollis	soggetto-Paraphrase im Bassus	»Carolus«-Motiv im Tenor 1 (2x)
Patrem	»Hercules«-Motiv in den Gegenstimmen	zu Beginn »Carolus«-Motiv in allen Gegenstimmen
Crucifixus		zu Beginn »Carolus«-Motiv in allen Gegenstimmen
Et incarnatus		
Et iterum		
Et in spiritum		zu Beginn »Carolus«-Motiv in allen Gegenstimmen
Sanctus	soggetto auf d' im Altus	soggetto auf f' im Altus, »Carolus«-Motiv im Cantus
Pleni		
Osanna	»Hercules«-Motiv im Bassus	»Carolus«-Motiv im Cantus & Tenor 1
Benedictus		
Qui venit		
In nomine		
Agnus I		soggetto auf f' im Altus, »Carolus«-Motiv im Tenor 1
Agnus II		
Agnus III	soggetto im Cantus: d' + 8 M. Pause, a'	

Bei Josquin ist das vollständige soggetto viermal in anderen Stimmen als dem Tenor zu beobachten, bei Hellinck ist das insgesamt fünfmal der Fall.⁴⁷⁴ Besonders signifikant ist das bei Hellinck massiv zu beobachtende Ausgreifen partiellen soggetto-Materials in die Gegenstimmen. Er arbeitet dabei nicht mit soggetto-Paraphrasen, sondern fast ausschließlich mit dem Kopfmotiv aus »fa-sol-ut« (= Ca-ro-lus). Besonders emphatisch erscheint es zu Beginn promi-

474 Hellinck trennt im Gegensatz zu Josquin diese soggetto-Einsätze nicht strikt von den jeweils folgenden Einsätzen im Tenor 2. Alle drei genannten Einsätze im Kyrie überlappen sich somit um eine Mensur mit dem folgenden Einsatz im Tenor. Im Sanctus bricht hingegen das soggetto nach »Romanorum« ab, das soggetto erklingt hier unvollständig ohne das Wort »Quintus«.

nenter Abschnitte (»Patrem«, »Crucifixus«, »Et in spiritum«), wo es durch alle Stimmen imitativ geführt wird. Hierbei werden (je nach zu unterlegendem Text) die ersten beiden Töne repetiert, bevor der markante Quintfall das »Carolus«-Motiv eindeutig identifiziert. Dieses Mikromotiv ist die Keimzelle und das vereinheitlichende Moment sowohl des *soggetto cavato* als auch der genannten Abschnitte. Das Vorbild Josquins, es sei an das »Hercules«-Motiv erinnert,⁴⁷⁵ ist auch hier maßgebend, wenngleich es sich in der Hercules-Messe weder derart frequent noch imitativ auf alle Stimmen des Satzes auswirkt.

Zusammenfassung

»Nevertheless, the sheer mass of sound, the intricacy of the polyphony, and especially the prominent tones of the *cantus firmus*, chanting ›Carolus Imperator Romanorum Quintus,‹ must have gladdened the heart of the Emperor and drawn forth the admiration of the court.«⁴⁷⁶

Dieser Äußerung Blackburns ist entgegenzuhalten, dass der Entstehungskontext der *Missa Carolus Imperator Romanorum* Hellincks trotz des eindeutigen Widmungsträgers sehr unsicher ist und – abgesehen von der verschollenen spanischen Konkordanz – keine Beziehungen des Komponisten zum Hofe Karls V. bekannt sind. Dass die Messe als Frühwerk Hellincks zu identifizieren ist, belegen sowohl die archaischen und mitunter eigenwilligen Harmoniebehandlungen in der Messe, als auch die handwerklichen Fehler, die ihm als reiferen Komponisten kaum unterlaufen wären. Die Bezüge zu Josquins Hercules-Messe sind evident: Zum einen aufgrund eines stimmigen *soggetto cavato*, zum anderen aufgrund struktureller und motivischer Affinitäten. Davon abgesehen sind eigenständige kompositorische Momente auszumachen: Neben einer fließenden Melodik – ohne rhythmische Experimente wie in seiner Hercules-Messe – betrifft es das Auffächern und das emphatische Expandieren von *soggetto*-Material in die Gegenstimmen – vor allem anhand des »Carolus«-Motives. Das symbolische Erklingen des Vornamens ist als besondere Form der Herrscherrepräsentation zu deuten. Neben dem *soggetto cavato* wird die Präsenz Karls V. innerhalb der Messe durch diese wesentliche Essenz weiter forciert.

475 Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.1.2.

476 Blackburn: *The Lupus Problem*, S. 133.

3 Zwei Herrschermessen für König Philipp II. von Spanien

3.1 Bartolomé Escobedos *Missa Philippus Rex Hispaniae*

Die engen Beziehungen von Bartolomé Escobedo (ca. 1510–1563) zum päpstlichen Hof sind ursächlich dafür, dass seine *Missa Philippus Rex Hispaniae* für König Philipp II. als Unikat in einem Manuskript der *Biblioteca Apostolica Vaticana* überliefert ist.⁴⁷⁷ Der etwa 1510 im spanischen Zamora geborene Escobedo wirkte dort vornehmlich als Kleriker und wurde am 23. August 1536 auf direkte Weisung von Papst Paul III. nach Rom berufen, wo er bis 1554 – mit einer vierjährigen Unterbrechung – als Tenor in Diensten der päpstlichen Kapelle stand. Aus den *Diarii Sistini* (als der zentralen Quelle für Informationen aus Escobedos römischer Zeit) geht hervor, dass seine Aufnahme besonders bei den *gallici*, also den franko-flämischen Sängern, auf heftigen Widerstand stieß.⁴⁷⁸ Sie befürchteten laut Pietschmann Nachteile bei der Verteilung von Benefizien und möglicherweise auch Verschiebungen im Repertoire zulasten von Werken franko-flämischer Meister.⁴⁷⁹ Zu Escobedos Stellung innerhalb der Kapelle sind zwar kaum gesicherte Aussagen zu machen, jedoch nutzte Escobedo das ausländischen Sängern alle fünf Jahre zugestandene Recht, für zehn Monate in ihre Heimat zu reisen, bei erster Gelegenheit, nämlich im Juni 1541.⁴⁸⁰ – Mehr noch: Er blieb nicht nur zehn Monate in Spanien, sondern knapp vier Jahre, denn erst am 1. Mai 1545 wird Escobedos Rückkehr in den Kapelldiarien verzeichnet.⁴⁸¹ Im Gegensatz zu seinem ersten Romaufenthalt kam es in der Folgezeit vermehrt zu Auseinandersetzungen mit Sängerkollegen. Am 8. September 1546 bezeichnete er den Flamen Leonardo Barré vor allen Sängern als »poltroncello« (»kleiner Faulpelz«).⁴⁸² Etwa vier Monate später, im Januar 1547, gab es einen weiteren Streit mit dem Italiener Antonio Capello, den er einen »Boragio« nannte, das laut Casimiri mit »Esel« zu übersetzen ist. Capello entgegnete, Escobedo lüge durch den Hals (»Tu *meriti* menti per la

477 Als Quellen für diese biographischen Informationen dienen vor allem die *Diarii Sistini*, die Raffaele Casimiri innerhalb der Zeitschrift *Note d'Archivio per la storia musicale* periodisch publizierte. Vgl. ferner die diesbezüglichen Darstellungen von Klaus Pietschmann: Art. »Escobedo, Bartolomé«, in: *MGG2* Personenteil 6 (2001), Sp. 482–484 und von Anthony Fiumara: »Escobedo's *Missa Philippus Rex Hispaniae*: A Spanish Descendant of Josquin's *Hercules Mass*«, in: *EM* 28 (2000), S. 50–62, hier S. 50–54.

478 Vgl. Raffaele Casimiri: »I Diarii Sistini«, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 1 (1924), S. 268.

479 Vgl. Pietschmann: *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform*, S. 129–131.

480 Vgl. Raffaele Casimiri: »I Diarii Sistini«, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 9 (1932), S. 151.

481 Vgl. Raffaele Casimiri: »I Diarii Sistini«, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 10 (1933), S. 270.

482 Vgl. Raffaele Casimiri: »I Diarii Sistini«, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 11 (1934), S. 78.

golla«); beide Streithähne erhielten unmittelbar eine Geldstrafe.⁴⁸³ Diese Einträge dokumentieren – abgesehen von ihrem hohen Unterhaltungswert –, dass Escobedos offensichtlich streitbarer Charakter sich nicht nur gegen die *gallici* richtete, sondern länderunabhängig ausbrach und er besonders gegenüber den Italienern und Frankoflamen seinen Platz in der Kapelle zu behaupten hatte. Dass sich Escobedo darüber hinaus nur bedingt zu integrieren schien, belegen zahlreiche weitere Einträge. Er sei beispielsweise, obwohl er sich krank gemeldet hatte, in der Stadt gesehen worden.⁴⁸⁴

Als Komponist scheint er sich hingegen schon früh einen guten Ruf erworben zu haben. Im Jahre 1538 verschickte ausgerechnet Antonio Capello (allerdings gut acht Jahre bevor dieser zum Esel degradiert wurde) neben Werken von Morales eine namentlich unbekannte und heute verschollene Motette Escobedos nach Ferrara zu Ercole II. d'Este.⁴⁸⁵ Außerdem ist bemerkenswert, dass er neben Ghiselin Dankerts als Schlichter im Genus-Streit zwischen Nicola Vicentino und Vicente Lusitano 1551 eingesetzt worden ist.⁴⁸⁶ 1554 zog er sich nach Spanien zurück, wo er durch Vermittlung Pauls III. zahlreiche Pfründe erworben hatte und sich vermutlich in Segovia oder Zamora niederließ. Der Kontakt zur päpstlichen Kapelle blieb indes bis zum Ende seines Lebens 1563 bestehen.⁴⁸⁷ So sandte er nach 1554 auch die besagte *Missa Philippus Rex Hispaniae* nach Rom, wo sie heute in der *Biblioteca Apostolica Vaticana*, im Codex Ms. Cappella Sistina 39 (fol. 102^v–128^r) an letzter Stelle neben Messen Moutons, Palestrinas, Jachets von Mantua und Johannes Parvus' überliefert ist. Letztgenannter fertigte das Manuskript an – laut Fiumara zwischen 1558 und 1563.⁴⁸⁸ Als Terminus ante quem der Messenentstehung ist Escobedos Todesjahr 1563 zu fixieren. Die Messe ist vermutlich bereits um 1555/1556 komponiert worden, nachdem Karl V. 1555 den Thron aufgegeben hatte und sein Sohn Philipp II. am 28. März 1556 in Valladolid als der neue König von Spanien inthronisiert wurde.

Der Entstehungskontext der Messe ist unklar, da es keinen direkten Bezug Escobedos zu Philipp II. bzw. zum spanischen Königshof zu geben scheint; es existieren keine Belege für ein (zumindest temporäres) Beschäftigungsverhältnis am spanischen Hofe. Fiumara hält es für unwahrscheinlich, dass Philipp II. die Messe bei Escobedo in Auftrag gab, da sie in keiner spanischen Handschrift

483 Vgl. ebd., S. 84.

484 Vgl. ebd., S. 89 und S. 303.

485 Von Escobedo sind 2 Messen, 6 Motetten und 1 Villancico in 7 Handschriften und 4 Drucken überliefert. Vgl. hierzu Pietschmann: »Escobedo«, Sp. 483.

486 Vgl. hierzu Timothy R. McKinney: »Point/counterpoint: Vicentino's musical rebuttal to Lusitano«, in: *EM* 33 (2005), S. 393–412.

487 Etwa fünf Monate vor seinem Tod empfahl er noch drei spanische Soprane für die Kapelle, von denen Juan Figueron am 17. April 1563 aufgenommen wurde.

488 Vgl. Fiumara: »Escobedo's *Missa Philippus*«, S. 54.

oder keinem Druckwerk überliefert ist.⁴⁸⁹ Dem ist entgegen zu halten, dass Teile der Messe unter den verschollenen Messen aus dem Bestand der spanischen Hofkapelle bei RISM verzeichnet sind.⁴⁹⁰ Ob die Messe als Bewerbungsstück Escobedos für Philipp II. entstand, ist wahrscheinlicher, aber letztlich ebenso unsicher. Es ließe sich sodann fragen, weshalb die Philippus-Messe überhaupt nach Rom gesandt wurde. Eine regelmäßige Aufführung einer Herrschermesse für Philipp II. im römischen Kontext ist vor allem mit Blick auf die kirchenmusikalischen Reformen, die fast zeitgleich stattgefunden haben, undenkbar. Eine Aufnahme in ein Chorbuch der Sistina ist daher mit Escobedos Bekanntheitsgrad am Papsthof in Verbindung zu bringen, zumal neben der Messe weitere Werke aus seiner Feder dort überliefert sind.⁴⁹¹

Analyse

Escobedos *Missa Philippus Rex Hispaniae* suggeriert bereits durch den Titel einen kompositorischen Bezug zu Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae*.⁴⁹² Auch Escobedo verwendet ein *soggetto cavato* aus den zugrundeliegenden Solmisationssilben des Messentitels (vgl. Abbildungen 105 und 106).



Abbildung 105: Bartolomé Escobedo, *Missa Philippus Rex Hispaniae*, *soggetto cavato*



Abbildung 106: Josquin Desprez, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, *soggetto cavato*

Die Gegenüberstellung der *soggetti cavati* ergibt, dass – aufgrund der syntaktischen Parallelität des Widmungstextes (Name, Titel, Ort) – beide aus acht Tönen bestehen und die letzten drei Töne (fa, mi, re) – freilich in einem anderen Modus – übereinstimmen. Beide *soggetti* verlaufen abgesehen von einem

489 Vgl. ebd.

490 Verzeichnet in: RISM (*Reihe B/XV*). *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, S. 498 f.

491 Es handelt sich dabei um die *Missa ad te levavi*, die Motetten *Hodie completi sunt* und *Immutemur habitu* in C.S. 13 sowie die Motette *Domine non secundum* in C.S. 24.

492 Vgl. die Edition der Messe in: *Mapa Mundi, Series A: Spanish Church Music 100*, hrsg. von Anthony Fiumara und Paul Raasveld, Isle of Lewis 1997. Die Herausgeber haben das Notat der Messe mitunter rekonstruieren müssen, da sich die Handschrift aufgrund von Tintenfraß in einem deploralen Zustand befindet.

Terzsprung in diatonischen Fortschreitungen im geringen Ambitus einer Quarte. Der Vergleich der formalen Parameter führt zu folgenden Ergebnissen (vgl. Tabelle 21).

Tabelle 21: Josquin-Hercules & Escobedo-Philippus, Messuren- und Stimmenvergleich

	Josquin-Hercules	Escobedo-Philippus	Josquin-Hercules	Escobedo-Philippus
Kyrie I	o	o	4	6
Christe	¢	¢	4	5
Kyrie II	o	o	4	6
Et in terra	¢	¢ (φ)	4	6
Qui tollis	¢	¢	4	6
Patrem	o	o	4	6
Et incarnatus	¢	¢	4	4
Et in spiritum	¢	¢, (φ)	4	6
Sanctus	o	o (c)	4	6
Pleni	¢	c	2	4 (6)
Osanna	¢	¢	4	6
Benedictus	¢	¢	2	4
Agnus I	¢	–	4	–
Agnus II	¢	–	3	–
Agnus III	¢	¢ (o)	6	6

Während Escobedo die Messuren der Sätze nahezu vollständig aus Josquins Messe übernimmt, offenbart sich bei der Stimmendisposition ein gravierender Unterschied, da Escobedo die Messe grundsätzlich sechsstimmig komponiert und sich dadurch erhebliche Klangunterschiede zum Josquin'schen vierstimmigen Satz (meist sogar nur als Bicinium) ergeben. Er erreicht – abgesehen von wenigen stimmenreduzierten Abschnitten (»Christe«, »Et incarnatus«, »Pleni sunt caeli«, »Benedictus«) – eine deutlich höhere Klangfülle als Josquin. Zumal Escobedo, wie noch zu zeigen sein wird, kaum auf Bicinien zurückgreift, sondern den Stimmensatz überwiegend vollstimmig vertont. Vor allem zu Beginn größerer Zäsuren wird der Satz nicht selten ein- oder zweistimmig eröffnet – möglicherweise als Rekurs auf Josquin –, um sich anschließend durch Imitation der übrigen Stimmen zu einem vielstimmigen Geflecht zu entwickeln. Beispielhaft hierfür sei der Beginn der Messe illustriert (vgl. Abbildungen 107 und 108).

1
Cantus I Ky - ri e
Cantus II Phi - lip - pus
Altus Ky - ri e e - lei - son, Ky - ri
Tenor I Ky - ri e e - lei - son, e
Tenor II
Bassus Ky - ri e e - lei - son

Abbildung 107: Bartolomé Escobedo, Missa Philippus Rex Hispaniae, Kyrie, M. 1 – 3

1
Superius Her - cu - les Dux
Altus Ky - ri - e e - le - i - son,
Tenor
Bassus Ky - ri - e e - le - i - son,

Abbildung 108: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie I, M. 1 – 4

Die Messeneröffnung ist bezüglich des vermuteten Modells besonders signifikant: Das wellenförmig-aufsteigende Motiv, das der Altus ausführt, weist große Ähnlichkeiten zum Altus- bzw. Bassus-Motiv aus Josquins Hercules-Messe auf. Überdies wird das *soggetto* auch bei Escobedo im Cantus deklamiert, wodurch eine doppelte und somit unzweifelhafte Parallele gezogen ist. Mit dem Prinzip, das *soggetto* zunächst im Cantus (statt im Tenor) erklingen zu lassen, eröffnet Escobedo weitere Abschnitte (Kyrie II sowie Gloria auf »Et in terra pax« und »Qui tollis«). Die Funktion des Cantus’ besteht jeweils darin, das *soggetto* (gewissermaßen als ›Vorsänger‹) einzuführen und es dem Tenor 2 anschließend zu überlassen. Damit – gemeint ist das überwiegend im Tenor 2 erklingende *soggetto cavato* – ist ein wichtiges Element der Messenstruktur benannt.

In die weitere Tiefenstruktur der Messe gelangen wir durch einen Blick auf die strukturelle Einbindung des *soggetto* im Vergleich mit Josquins Messe (vgl. Tabelle 22).

Tabelle 22: Josquin-Hercules & Escobedo-Philippus, *soggetto*-Verlauf

	Josquin-Hercules-Tenor	Escobedo-Philippus-Tenor 2
Kyrie I	8 M. Pause + d	8 M. Pause + a
Christe	8 M. Pause + a	8 M. Pause + e’, 4 M. Pause + e’
Kyrie II	8 M. Pause + d’	8 M. Pause + a’

(Fortsetzung)

Et in terra	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	8 M. Pause + a, 8 M. Pause + e', 8 M. Pause + a'
Qui tollis	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	8 M. Pause + a, 8 M. Pause + e', 8 M. Pause + a'
		4 M. Pause + a, 4 M. Pause + e', 4 M. Pause + a'
Patrem	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	8 M. Pause + a, 8 M. Pause + e', 8 M. Pause + a'
Et incarnatus	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	Kein Tenor 2 soggetto-Struktur im Cantus: 4 M. Pause + d'', 4 M. Pause + d''', 4 M. Pause + a', 4 M. Pause + a', 4 M. Pause + d'', 4 M. Pause + d''', 4 M. Pause + a', 4 M. Pause + a'
Et in spiritum	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, d, a, d'	[a'] + 8 M. Pause, [e'] + 8 M. Pause, [a] + a, e', a'
Sanctus	8 M. Pause + d	8 M. Pause + a, 8 M. Pause + e'
Pleni	kein soggetto (2-stimmig)	kein soggetto
Osanna	4 M. Pause + d, 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + d', d, a, d'	4 M. Pause + a, 4 M. Pause + e', 4 M. Pause + a'
Benedictus	d, a, d' (2-stimmig)	soggetto-Struktur im Tenor 1: 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + e', 8 M. Pause + a'
Agnus I	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	(8 M. Pause) A + (8 M. Pause) E' + (8 M. Pause) A' [in Longen]
Agnus II	kein soggetto (3-stimmig)	
Agnus III	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	

Der Vergleich der soggetto-Verläufe bringt zutage, dass Escobedo die grundsätzliche Struktur »8 M. Pause + soggetto-Einsatz« auf drei (anderen) Einsatzstufen im Quint-Oktavabstand übernimmt, diese Schematik aber durch kürzere Pausen und Diminutionen aufricht. Diese diminuierten soggetti erscheinen zudem an anderen Stellen der Messe als bei Josquin (»Christe«, »Qui tollis« und »Et incarnatus«). Eine eindeutige Parallele zur Messe Josquins ist im »Et in spiritum« zu beobachten, wo das soggetto ebenfalls krebsförmig und die letzten drei Einsätze ohne Pausen (jedoch nicht diminuiert) verlaufen.

Es wurde bereits betont, dass das soggetto in seiner vollständigen Form zumeist im Tenor 2 auftritt. Bemerkenswert dabei ist, dass es viermal (»Et in terra«, »Et in spiritum«, Sanctus und Agnus Dei) in einer anderen Mensur erscheint als in derjenigen des Gegenstimmensatzes (vgl. etwa Abbildung 110 auf S. 219). Dieser offensichtliche Hang zu rhythmischen Mensurspielen scheint weniger auf Josquins Hercules-Messe denn auf Cipriano de Roes *Missa Vivat felix Hercules* oder Lupus

Hellincks *Missa Hercules Dux Ferrariae* zu rekurrieren, in welchen ebenso häufig unterschiedliche Messuren parallel geschaltet werden.⁴⁹³ Wie bei den meisten der bereits behandelten *soggetto cavato*-Messen tritt auch hier partielles *soggetto*-Material äußerst frequent in den Gegenstimmen auf, zumeist in rhythmischen Varianten oder in Form von *soggetto*-Paraphrasen. Ein Spezifikum der Escobedo-Messe ist die zusätzliche Verlagerung der schematischen Durchführung des *soggetto* in die Gegenstimmen (vgl. Abbildung 108), wie im *Benedictus* (Tenor 1) oder im »*Et incarnatus*« (Cantus). Der letztgenannte, auf vier Stimmen reduzierte Abschnitt ist insofern bedeutsam, als in der Handschrift eine fünfte Stimme eingebettet wurde, die allerdings nicht auszuführen und deshalb möglicherweise symbolisch zu deuten ist:

»Perhaps [...] Cantus 1 can be regarded as a visual symbol, an allegorical linking of the music of the »Philippus theme« to the words »*et incarnatus est*« (Christ as the incarnation of God), the royal Philip with his mission of ensuring the Kingdom of God on Earth.«⁴⁹⁴

Die real vorzutragende Stimme des Cantus 2 ist hingegen mit der Bezeichnung »*ad longum*« markiert, so dass sich ein zwischen Drei- und Vierstimmigkeit wechselnder Satz ergibt, in welchem dem gleichmäßig deklamierenden Cantus eine exponierte Stellung zukommt (vgl. Abbildung 109).

51 Ad longum: resolutio

Cantus II

Altus

Tenor

Bassus

Phi - lip - pus Rex Hi - spa -

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu, de

Et in - car - na - tus est, et in - car - na - tus est. de Spi - ri - tu San -

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

58

ni - æ. Phi - lip

Spi - ri - tu. San - cto ex Ma - ri - a vir - - - gi - ne. Et

cto ex Ma - ri - a vir - - - gi - ne. Et

Abbildung 109: Bartolomé Escobedo, *Missa Philippus Rex Hispaniae*, »*Et incarnatus est*«, M. 51 – 63

Das »*Pleni sunt caeli*« aus dem *Sanctus* ist als Kanon für vier Stimmen konzipiert. Escobedo lässt den Sängern die Wahl (»*si placet*«), ob sie den Satz um zwei weitere

493 Vgl. Kapitel B.I.1.2.3 und B.I.1.2.6.

494 Vgl. hierzu das nicht paginierte Vorwort der Messenedition von Fiumara und Raasveld: *Missa Philippus* und Fiumara: »Escobedo's *Missa Philippus*«, S. 58 f.

Im Agnus Dei ist eine weitere motivische Reminiszenz an Josquins Hercules-Messe auszumachen: Die drei Stimmen Cantus 2, Altus und Bassus rekurren in den Mensuren 33–52 auf das Josquin'sche *sogetto*: Trotz einer verkürzten Paraphrase sind die markanten diatonischen Wechsel, der Aufwärtssprung sowie der folgende diatonische Abstieg signifikant (vgl. die markierten Noten in Abbildung 110). Bei Escobedo ist der Aufwärtssprung allerdings kein Terz-, sondern ein Quartsprung, da er von der tieferliegenden Wechselnote vorgenommen wird. Die Wiedererkennbarkeit des *sogetto* wird durch diese geringe Abweichung jedoch kaum gestört.

Schließlich ist eine weitere motivische Übernahme unstrittig: Wie in beiden Herrschermessen Jachets von Mantua (vgl. Abbildungen 26 und 40 auf den Seiten 100 und 113) und in Lupus Hellincks Hercules-Messe (vgl. Abbildung 53 auf S. 125) ertönt auch hier der erste Teil des Anfangsmotivs aus dem Credo der Josquin-Messe (vgl. Abbildungen 111 und 112).

1

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

6

Vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um.

- ræ, vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et

bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um, et in - vi - si - bi - li -

ter - ræ, vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et

Phi - lip -

Et in - vi - si - bi - li - um.

Abbildung 111: Bartolomé Escobedo, Missa Philippus Rex Hispaniae, Credo, M. 1–10

Abbildung 112: Josquin Desprez, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Credo, M. 1 – 3

Das Credo wird in Form eines fast sechs Mensuren langen (archaischen) Biciniums eröffnet und verweist somit in zweifacher Hinsicht auf den Credo-Beginn des Prototyps. Zudem wird das Motiv bei Escobedo auf den gesamten Satz ausgeweitet: anfangs noch länger und imitativ in allen Gegenstimmen und später vor allem anhand des markanten Halbtonkopfes (auf »filium Deum«, »ante omnia saecula« und »per quem omnium«).⁴⁹⁵ Auch dieses Beispiel zeigt, wie Escobedo an markanten Punkten der Messe auf Josquins Messe rekurriert, um sodann den Satz wieder in eine polyphon-fließende Satzstruktur überzuleiten und vollstimmig erklingen zu lassen.⁴⁹⁶

3.2 Philippe Rogiers *Missa Philippus secundus Rex Hispaniae*

Philippe Rogiers (ca. 1560–1596) *Missa Philippus secundus Rex Hispaniae* ist wegen ihres nahezu analogen Titels in die Nähe der Escobedo-Messe zu stellen. Biographische Ähnlichkeiten sind hingegen kaum vorhanden.⁴⁹⁷ Bei Rogier ist ein klar zu verortender Bezug zum spanischen Königshof Philipps II. auszumachen, im Gegensatz zu Escobedo kann er als Senkrechtstarter bezeichnet werden. Um 1560 im französischen Arras geboren, wurde Rogier 1572 vom damaligen Kapellmeister Gerard van Tournhout als Knabe für die *capilla real* in Madrid abgeworben. Dort erhielt er seine musikalische Ausbildung und wurde spätestens 1586 zum Priester geweiht. Rogier stieg rasch auf, wurde 1584 zu George de la Hèles

495 Vgl. M. 14 – 23; außerdem am Ende des ersten Credo-Abschnittes (M. 37 – 39: Cantus 1 und Bassus) und im »Et incarnatus« (M. 76 – 80: Altus und Bassus).

496 Das einzige Noema der Messe begegnet nicht überraschend im Gloria auf »Jesu Christe« (M. 58 – 62).

497 Vgl. zu Rogiers Biographie die Studie von Paul Becquart: *Musiciens Néerlandais à la Cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560–1647)*, Brüssel 1967, passim. Vgl. außerdem Vander Straeten: *La Musique aux Pays-Bas*, Bd. 8, S. 152 – 236; Lavern John Wagner: »Music of Composers from the Low-Countries at the Spanish Court of Philip II«, in: *Musique des Pays-Bas anciens. Musique Espagnole ancienne (±1450–±1650). Actes du Colloque Musicologique International Bruxelles, 28–29 X 1985* (= Colloquia Europalia, 3), hrsg. von Paul Becquart und Henri Vanhulst, Leuven 1988, S. 193 – 214 sowie Paul Becquart: »Philippe Rogier et son école à la cour de Philippe d'Espagne: Un Ultime Foyer de la Création Musicale de Pays-Bas (1560–1647)«, in: *Musique des Pays-Bas anciens*, S. 215–229.

Stellvertreter und – nach dessen Tod und einer Interimszeit von zwei Jahren – 1588 mit knapp 30 Jahren zum Kapellmeister ernannt. 1590 reiste Rogier in den franko-flämischen Raum, um Sänger zu rekrutieren, was unter seiner Leitung 1594 letztmalig geschah. Das hohe Ansehen, das er am spanischen Hofe genoss, zahlte sich ab 1593 in Form einiger (von Philipp II. gewährter) Pfründe (Yvoir und Tournai) und einer Pension von jährlich 300 Dukaten aus. Was Rogier allerdings verwehrt blieb, war eine lange Lebenszeit, da er mit etwa 38 Jahren starb. Gleichwohl bildete Rogier Komponisten wie Georg van Ghersem und Mateo Romero aus; sein Ruhm reichte über seine Lebzeit hinaus. Im bekannten Werk *Laurel de Apolo* des Dichters Lope de Vega aus dem Jahre 1630 heißt es: »a Felipe Roger y a Palomares; Roger, honor de Flandes, gloria y lustre.«⁴⁹⁸ Obwohl über Rogiers Charakter kaum Aussagen getroffen werden können, sprechen die Fakten für eine schnelle und reibungslose Karriere am spanischen Hof. Während diesbezüglich Escobedos und Rogiers Biographien deutliche Differenzen offenbaren, genossen beide als Komponisten einen guten Ruf; erhalten geblieben ist aber nur ein geringer Teil ihres Œuvres: von Escobedo zwei Messen, sechs Motetten und ein Villancico. Von den 243 verzeichneten Werken Rogiers im Katalog der Bibliothek König João IV. von Portugal⁴⁹⁹ wurde der Großteil durch Brände in Madrid und Lissabon im 18. Jahrhundert zerstört.

Der Datierungsrahmen der *Missa Philippus secundus Rex Hispaniae* ist von ca. 1584 bis 1594 zu fassen. Sie ist 1598 in einem Messendruck der Königlichen Druckerei bei Johannes Flandrum erschienen (vgl. Abbildung 113).⁵⁰⁰

Durch einen Rechnungsbeleg des Hofkopisten Isaac Bertout aus dem zweiten Drittel von 1594 erfahren wir: »Item e escrito una misa a quatro vozes en forma grande ›Phelipus secundus Rex Hispaniae‹ en forma grande de Phelipe Rogier.«⁵⁰¹ Bertout bekam »54 reales« für das Ingrossieren der Messe, was auf ihre vermehrte Aufführung durch die Hofkapelle hindeutet. So war die Messe spätestens in den ersten Monaten des Jahres 1594 fertiggestellt, wohingegen der Terminus post quem ungewiss ist. Als Entstehungsanlässe könnten sowohl Rogiers Ernennung zum Vizekapellmeister im Jahre 1584, als auch zum Kapellmeister 1588 oder aber auch der Erhalt von Pfründen zu Beginn der 1590er Jahre in Frage kommen.

498 Lope de Vega: *Laurel de Apolo* (= Secoli d'oro, 32), hrsg. von Christian Giaffreda, Florenz 2002, S. 170.

499 Vgl. Mario Sampaio Ribeiro: *Livraria de música de El-Rei D. João IV: estudo musical, histórico e bibliográfico*, 2 Bde., Faksimile-Edition der Ausg. 1649, Bd. 1: Primeira parte do index da livreria de música de El-Rei D. João IV, Lissabon 1967.

500 Vgl. RISM 1598¹: *Missae Sex / Philippi Rogerii / Atrabatensis Sacelli / Regii Phonasci Musicae / peritissimi, et aetatis suae facile / Principis. / Ad Philippum Tertium / Hispaniarum Regem / – Matriti, ex typographia regia, MDXCVIII.*

501 Zitiert nach Becquart: *Musiciens Néerlandais*, S. 46.

Missæ Sex
PHILIPPI ROGERII
ATREBATENSIS SACELLI
REGII PHONASCI MUSICÆ
peritissimi, & ætatis suæ facile
Principis.
AD PHILIPPVM TERTIVM
HISPANIARVM REGEM.



MATRITI
Ex Typographia Regia.



M. D. XCVIII.

Abbildung 113: Madrid, Biblioteca Nacional, M 2430

Zugleich ist nicht auszuschließen, dass Philipp II. seinen Kapellmeister mit dem Komponieren einer ihm gewidmeten Herrschermesse beauftragt hat.

Aus der von Georg van Ghersem verfassten Widmungsvorrede des besagten Messendruckes geht hervor, dass er von seinem Lehrer Rogier 1596 beauftragt wurde, fünf seiner Messen zu veröffentlichen.⁵⁰² Philipp II. hatte dafür seine finanzielle Unterstützung zugesagt, wodurch die Aufnahme der Philippus-Messe in den Messendruck letztlich begründet liegen sein dürfte. Allerdings starben sowohl Rogier als auch Philipp II. im Jahre 1598, so dass der im selben Jahr publizierte Messendruck seinem Nachfolger Philipp III. gewidmet ist. Die weite Verbreitung des Messendruckes – heute erhalten in zahlreichen Archiven und Bibliotheken aus Spanien, Portugal, Italien, Deutschland und Peru⁵⁰³ – sind Ausweis für die hohe Popularität Rogiers und seiner Werke.

Analyse

Auch für Philippe Rogiers *Missa Philippus secundus Rex Hispaniae* stellt sich die vorrangige Frage, inwieweit sie Josquins Hercules-Messe rezipiert. Ebenso von Interesse ist aber auch der Bezug zu Escobedos Philippus-Messe.

Es ist wenig überraschend, der Messentitel gibt es beinahe zwingend vor, dass auch Rogiers Messe ein *sogetto cavato* als *Cantus firmus* zugrunde liegt. Dies offenbart textliche und damit auch musikalische Affinitäten zu Escobedos *sogetto* (vgl. Abbildungen 114 und 115).



Abbildung 114: Bartolomé Escobedo, *Missa Philippus Rex Hispaniae*, *sogetto cavato*

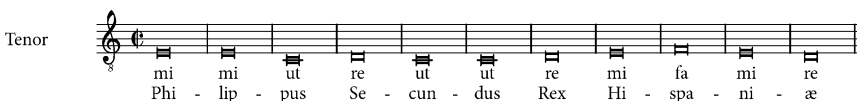


Abbildung 115: Philippe Rogier, *Missa Philippus secundus Rex Hispaniae*, *sogetto cavato*

Der Unterschied zwischen beiden *sogetti* besteht lediglich durch das eingefügte »secundus« auf den Noten 4–6, so dass es länger als Escobedos und Josquins ausfällt, den Tonraum einer Quarte aber nicht überschreitet. Es ist anzunehmen,

502 Vgl. hierzu die partiell publizierte Widmungsvorrede bei Vander Straeten: *La Musique aux Pays-Bas*, Bd. 8, S. 216 f. und *Vinte Livros de Música Polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*, hrsg. von Manuel Joaquim, Lissabon 1953, hier S. 21–27.

503 Vgl. hierzu das Vorwort der Messenedition in: *Philippe Rogier. Opera Omnia*, Bd. 1: *The Masses* (= CMM, 61/1), hrsg. von Lavern Wagner, o.O. 1974, S. XII.

dass Rogier das *soggetto* in bewusstem Rekurs auf Escobedos Messe erweitert haben dürfte, um eine Messvertonung auf Grundlage desselben *soggetto* zu vermeiden. Ein weiterer (klanglicher) Unterschied besteht darin, dass Rogiers *soggetto* im Hexachordum naturale, Escobedos *soggetto* aber im hexachordum molle erklingt.

Der Abgleich der formalen Strukturparameter mit Blick auf Josquins Hercules-Messe ergibt ein ambivalentes Bild (vgl. Tabelle 23).

Tabelle 23: Josquin-Hercules & Rogier-Philippus, Messuren- und Stimmenvergleich

	Josquin-Hercules	Rogier-Philippus	Josquin-Hercules	Rogier-Philippus
Kyrie I	o	♯	4	4
Christe	♯	♯	4	4
Kyrie II	o	c	4	4
Et in terra	♯	♯	4	4
Qui tollis	♯	♯, o	4	4
Patrem	o	♯	4	4
Crucifixus		c		4
Et incarnatus	♯	o	4	4
Et iterum		c, c3		4
Et in spiritum	♯		4	
Sanctus	o	♯	4	4
Pleni	♯		2	
Osanna	♯	c	4	4
Benedictus	♯	♯	2	3
Agnus I	♯	♯	4	6
Agnus II	♯	–	3	–
Agnus III	♯	–	6	–

Während sich bei der Wahl der Messuren so deutliche Unterschiede von der Josquin'schen Anlage zeigen, dass eine diesbezügliche Orientierung nicht stattgefunden zu haben scheint, verhält es sich bei der Stimmendisposition anders. Die – im Gegensatz zu Escobedos sechsstimmiger Messe – gewählte Vierstimmigkeit ist im auslaufenden 16. Jahrhundert längst nicht mehr zeitgemäß, sie mutet im Gegenteil als Archaismus an und ist offenkundig in Anlehnung an den Josquin'schen Prototypen erfolgt. Zumal Rogier wie Josquin das Benedictus geringstimmig setzt und im Agnus Dei (wenngleich dies einfach vertont ist) die Stimmenzahl auf sechs erhöht. Die Wahl der vierstimmigen Anlage hat zur Folge, dass die Komposition in ihrer Klangfülle insgesamt deutlich sparsamer ausfällt als Escobedos Messe.

Mit Blick auf die strukturelle Einbindung des *soggetto cavato* in der Messe ist zu sagen, dass Rogier, wie auch Escobedo, in seiner Philippus-Messe von Josquin

die Struktur »Einsatz + Pause« und drei Einsatzstufen im Quint-Oktavabstand (e,h,e^c) übernimmt (vgl. Tabelle 24).

Tabelle 24: Josquin-Hercules & Rogier-Philippus, soggetto-Verlauf

	Josquin-Hercules-Tenor	Rogier-Philippus-Tenor
Kyrie I	8 M. Pause + d	9 M. Pause + e
Christe	8 M. Pause + a	10 M. Pause + h
Kyrie II	8 M. Pause + d ^c	14 M. Pause + e ^c
Et in terra	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	9 M. Pause + e, 8 M. Pause + h, 6 M. Pause + e ^c
Qui tollis	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	9 M. Pause + e, 7 M. Pause + h, 5 M. Pause + e ^c
Patrem	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	10 M. Pause + e, 8 M. Pause + h, 8 M. Pause + e ^c
Et incarnatus	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	1 M. Pause + e ^c
Crucifixus		8 M. Pause + [h], 9 M. Pause + e ^c
Et iterum		13 M. Pause + [e], 8 M. Pause + h, 4 M. Pause + [e ^c], 8 M. Pause + e ^c (punktiert)
Et in spiritum	[d ^c] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, d, a, d ^c	
Sanctus	8 M. Pause + d	7 M. Pause + e, 7 M. Pause + h
Pleni	kein soggetto (2-stimmig)	
Osanna	4 M. Pause + d, 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + d ^c , d, a, d ^c	e ^c + 3 M. Pause, h + 1 ½ M. Pause, e ^c + 2 M. Pause, h + 1 M. Pause, e ^c
Benedictus	d, a, d ^c (2-stimmig)	soggetto in allen Stimmen
Agnus I	[d ^c] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	8 M. Pause + e, 7 M. Pause + h, 4 M. Pause + e ^c
Agnus II	kein soggetto (3-stimmig)	
Agnus III	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d ^c	

Dies geschieht jedoch im Gegensatz zu Escobedo in einer derart unregelmäßigen Abfolge – bezogen auf die Pausenlängen zwischen den Einsätzen –, dass ein wiederkehrendes Muster nicht zu erkennen ist und somit eine diesbezügliche Distanz zu den beiden anderen Messen festzustellen ist. Außerdem wählt Rogier bisweilen andere textliche Zäsuren als Josquin und Escobedo, wie beispielsweise im Credo oder im Sanctus, welchem das »Pleni sunt coeli« einverleibt worden ist.

In Rogiers Messe erscheint das vollständige und rhythmisch rigide soggetto

bereits zu Beginn der Messe wichtige Parallelen zu den besagten Werken hergestellt. Auf eine andere Hercules-Messe verweist Rogier hier aber ebenso. Es betrifft dabei das abwärts-sequenzierende Cambiata-Motiv, das aufgrund seiner Platzierung im Kyrie und der frequenten Deklamation eindeutig auf die parallele Stelle in Lupus Hellincks Messe anspielen dürfte (vgl. Abbildung 44 auf S. 121). Es sei erwähnt, dass das Cambiata-Motiv noch mehrfach im weiteren Verlauf der Messe aufscheint, vor allem im Agnus Dei (vgl. Abbildung 120 auf S. 230). Die Einbettung des Werkes in die Tradition der Herrschermessen scheint Rogier somit durch den Verweis auf mehrere Vorlagekompositionen sicher zu stellen.

118

Cantus
- rus est cum glo-ri-a iu-di-ca-re vi- vos et mor-

Contra-
tenor
rum ven- tu- - rus, ven- - tu-

Tenor

Bassus
- rus est cum glo-ri-a iu- di- ca- re, cum glo-ri-a iu-di- ca- re

127

- tu- os, cu- ius re- gni, cu- ius re- gni non e- rit- fi- nis, non e- rit- fi- nis.

rus est cu- ius re- gni non e- rit fi- nis.

Phi- lip- - pus Se- - cun-

vi- - vos et mor- tu- os, cu- ius re- gni non e- rit- fi- - nis.

134

Et in Spi- ri- tum san-ctum Do-mi-num, et vi- vi- fi- can- tem, qui ex pa- tre fi- li-

Et in Spi- ri- tum san-ctum Do-mi-num, et vi- vi- fi- can- tem, qui ex pa- tre fi- li- o- que

rus Rex Hi- spa- - ni- æ.

Et in Spi- ri- tum san-ctum Do-mi-num, et vi- vi- fi- can- tem, qui ex pa- tre fi- li-

142

o- que pro- ce- dit. Qui cum pa- tre et fi- li- o si- mul ad- o- ra- tur,

pro- ce- - dit. Qui cum pa- tre et fi- li- o si- mul ad- o- ra- tur, et

Phi-

o- que pro- ce- dit. Si- mul ad- o- ra- - tur, et con- glo

Abbildung 118: Philippe Rogier, Missa Philippus secundus Rex Hispaniae, Credo, M. 118 – 148

Rogier weicht selten von der genannten imitativen Satzstruktur ab; Noemata und rhythmische Wechsel gibt es kaum. Jedoch wird im Credo diese Regel insofern bestätigt, als Rogier ab dem Abschnitt auf »Et iterum« die besagten musikalischen Mittel unmittelbar aufeinander folgen lässt und durch diese Verdichtung ihren Ausnahmecharakter verstärkt (vgl. Abbildung 118).

Von M. 119 – 129 erfolgt ein kurzzeitiger Wechsel in das *tempus perfectum*, der Abschnitt ab »Et in Spiritum« (M. 134) ist hingegen von deutlicher Homophonie geprägt. Ab M. 147 wird der polyphon verlaufende Satz erneut vorherrschend.

Das dreistimmige Benedictus ist schon deswegen gesondert zu betrachten, weil es im 1728 publizierten Traktat *Arte práctico de canto de organo* des Musiktheoretikers Joseph de Torres Martinez Bravo als Musterbeispiel kompositorischer Künste genannt wird⁵⁰⁵ und den einzigen Abschnitt der Messe darstellt, der ohne den Bassus auskommt (vgl. Abbildung 119).

71

Cantus

Contratenor

Tenor

78

85

93

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

Abbildung 119: Philippe Rogier, *Missa Philipus secundus Rex Hispaniae*, Benedictus, M. 71 – 100

505 Rogiers gesamte Messe wurde außerdem im anonym verfassten Traktat *Canto de organo* aus dem Jahre 1792 als Beispiel für das Erlernen der Kontrapunktkunst genannt. Vgl. hierzu Beckwart: »Philippe Rogier et son école«, S. 226.

Das Benedictus besteht aus drei motivischen Teilen: Zunächst führen alle drei Stimmen das *soggetto* in rhythmischen und mitunter auch melodischen Varianten aus. Ferner werden dem *soggetto*-Material zwei Motive kontrapunktisch entgegengesetzt: Das erste Motiv – bestehend aus einem markanten Terzsprung zu Beginn – wird zuerst vom Tenor vorgetragen, bevor es in M. 73 vom Cantus aufgegriffen wird. In M. 84 ertönt das zweite Motiv als Kontrapunkt zum *soggetto* im Contratenor. Dieses diatonisch absteigende Motiv mit folgenden Minimen bestimmt in zahlreichen Varianten den restlichen Satz. Rogier beweist in diesem Benedictus, wie er auf kurzer Distanz verschiedene Motivelemente in Gestalt eines variantenreichen polyphonen Gewebes miteinander zu verzahnen in der Lage ist, so dass es fraglos als kompositorisches Musterbeispiel gelten kann.

Schließlich stellt das Agnus Dei einen weiteren und letzten Höhepunkt der Messe dar. Die einmalige Erweiterung auf sechs Stimmen ist als gattungsspezifische Tradition, aber sicher auch als Rekurs auf Josquins Stimmenerhöhung im letzten Agnus Dei seiner Hercules-Messe zu werten. Rogier entwickelt hier ein komplexes und tragendes Klanggebilde, das sich insbesondere an Kadenzpunkten durch dissonante Klänge harmonisch verdichtet. Rogier nutzt den letzten Messensatz, um im Sinne einer Konzentrierung und Zusammenfassung einige zentrale Messenmotive aufzugreifen (vgl. Abbildung 120).

The image displays a musical score for the Agnus Dei of Philippe Rogier's Missa Philippus secundus Rex Hispaniae. The score is arranged in six staves, each representing a different vocal part: Cantus, Cantus II, Contratenor, Contratenor II, Tenor, and Bassus. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The score begins with a first system (measures 1-5) and a second system (measures 6-10). The lyrics for the first system are: Cantus: i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ; Cantus II: lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis; Contratenor: tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta; Contratenor II: qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta; Tenor: æ.; Bassus: i, qui tol - lis. The second system continues the text: Cantus: ca - ta mun - di, pec - ca - ta; Cantus II: pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di; Contratenor: mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di; Contratenor II: mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta; Tenor: Phi - lip - pus; Bassus: pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec -

Abbildung 120: Philippe Rogier, Missa Philippus secundus Rex Hispaniae, Agnus, M. 1 – 11

Neben dem vollständigen soggetto im Tenor (ab M. 9) werden hier vor allem soggetto-Köpfe und -Paraphrasen im Contratenor secundus deklamiert. Die oben genannte Cambiata-Figur erklingt ab M. 2 zunächst im Cantus, danach im Cantus secundus und schließlich im Bassus. Darüber hinaus durchziehen aufsteigende Läufe von Minimen, die auch im Benedictus erklungen sind (vgl. Abbildung 119), immer wieder einzelne Stimmen.

Es ist bemerkenswert, dass – im Gegensatz zu Escobedos Philippus-Messe – in Rogiers Komposition unzweifelhafte motivische Reminiszenzen an Josquins Hercules-Messe kaum festzustellen sind. Nicht unerwähnt bleiben soll allerdings ein Motiv am Ende des Gloria, das auf Josquins Messe anspielen könnte (vgl. die markierten Noten in Abbildung 121 mit Abbildung 122).

112

Cantus
a, in glo-ri-a De-i Pa-tris, De-

Contra-
tenor
in glo-ri-a, in glo-ri-a, in glo-ri-a De-

Tenor
se-cun-dus Rex Hi-

Bassus
-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-

119
-i, in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.
-i, De-i Pa-tris. A-men.
-spa-ni-ac-

a De-i, in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

Abbildung 121: Philippe Rogier, Missa Philippus secundus Rex Hispaniae, Gloria, M. 112 – 127

112

Superius
Her-cules Dux Fer-ra-ri-e.

Superius II
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, pec-ca-ta mun-di, qui tol-lis pec-ca-ta mun-

Altus
-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, pec-ca-ta mun-

Tenor
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, pec-ca-ta mun-

Bassus II
-i, qui

Bassus I
de-i,

Abbildung 122: Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Agnus, M. 112 – 120

Die hier vermutete Reminiszenz an das Motiv aus dem letzten Agnus Dei der Hercules-Messe Josquins ist sicher nicht so eindeutig, wie das in Hellincks Hercules-Messe der Fall ist (vgl. Abbildung 51 auf S. 124). Bei Hellinck könnte der Schlüssel für die fragliche Entlehnung liegen. Wenn man bedenkt, dass Rogier im Kyrie mit der Cambiata-Figur ganz offensichtlich auf Hellincks Kyrie rekurriert, könnte er sich hier möglicherweise nicht auf Josquins, sondern auf Hellincks Hercules-Messe beziehen.

Zusammenfassung

Obwohl sich die König Philipp II. von Spanien gewidmeten Herrschermessen Bartolomé Escobedos und Philippe Rogiers unzweifelhaft auf Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* beziehen, ist ein unterschiedlicher Umgang mit dem Messenmodell festzustellen. Evident sind Escobedos Affinitäten zu Josquins Messe, die er vermutlich aus dem Manuskript C.S. 45 der päpstlichen Kapelle oder aus spanischen Manuskripten kannte.⁵⁰⁶ Neben dem strukturell ähnlichen *soggetto* wählt er die nahezu gleichen Messuren und Binnenabschnitte in den textreichen Sätzen. Besondere Erwähnung finden müssen die zahlreichen Motiventlehnungen an bedeutenden Stellen der Messe (Kyrie und Credo). Hinsichtlich klanglicher Aspekte ist Escobedos Messe durch ihren sechs- und (zumeist) vollstimmigen Satz deutlich klangprächtiger. Zudem behandelt er das *soggetto* rhythmisch variabel und lässt es vermehrt im Gegenstimmensatz erklingen. Schließlich ist seine Vorliebe für kanonische Strukturen zu erwähnen, die vornehmlich auf Kompositionen der Josquin-Zeit verweisen. Die Vorbildfunktion Josquins ist sodann anhand von Escobedos Motette *Domine non secundum* zu belegen, die auf Josquins gleichnamiger Motette fußt.

Philippe Rogiers jüngere *Missa Philippus secundus Rex Hispaniae* zeigt ebenfalls Rückbezüge zum Josquin'schen Prototyp auf. Dafür spricht die wohl im Rekurs darauf gewählte und für das Ende des 16. Jahrhunderts archaische vierstimmige Stimmendisposition sowie die Verwendung eines *soggetto cavato*. Gleichwohl hat die Analyse der Messe ergeben, dass sie der Escobedo-Messe deutlich näher steht. Dafür spricht nicht zuletzt das fast gleichlautende *soggetto cavato*. Außerdem ist auch bei Rogier die *soggetto*-Behandlung variabel und auf die Gegenstimmen ausgeweitet. Es ist die ähnliche – von der Ein- bis Zwei- zur Vollstimmigkeit sich entwickelnde – Satzanlage, die den Bezug zu Escobedos Messe, trotz ihrer unterschiedlichen Stimmendisposition, ausweist. Von den Messen Escobedos und Josquins distanziert sich Rogier durch die unregelmäßige und unschematische Einbindung des *soggetto* in den Satz. Darüber hinaus sind – wiederum im Gegensatz zu Escobedos Messe – die kaum vorhandenen motivischen Reminiszenzen an das Josquin-Modell Ausdruck für seine Form

506 Vgl. Fiumara: »Escobedo's *Missa Philippus*«, S. 55.

der Auseinandersetzung, die dem *imitatio*-Gedanken weniger konsequent folgt als Escobedos Rezeption. Die motivischen Allusionen an Hellincks Hercules-Messe lassen wiederum darauf schließen, dass Rogier mit Josquins, Escobedos und Hellincks Messe gleich mehrere Werke rezipierte.

Diese Betrachtung beschließen sollen einige Gedanken zur Breitenwirkung der Philippus-Messen. Zunächst ist zu sagen, dass sie die Amtszeit Philipps II. von Spanien grob umreißen, da Escobedos Werk in der Zeit seiner Amtseinführung um 1556–1559 komponiert worden ist und Rogiers Messe innerhalb der letzten Dekade von Phillips Lebenszeit. Dass Escobedos Komposition am spanischen Hof bekannt war, dokumentiert der Hinweis auf eine heute verschollene Konkordanz sowie die offensichtliche Rezeption (und der damit verbundenen Anerkennung) durch Philippe Rogier. Dass sie allerdings nur noch in einem römischen Manuskript überliefert ist und nicht gedruckt erschien, belegt ihre relativ geringe Verbreitung. Rogiers Messe hingegen erfreute sich offenkundig großer Beliebtheit am Madrilener Hof; dafür spricht das Ingrossieren des Werkes im Jahre 1594 und nicht zuletzt ihre Drucklegung im Jahre 1598. Befördert haben dürfte ihre Popularität der soziale Status, den Rogier als Kapellmeister am Hofe und als Komponist im Allgemeinen genoss.

Um die Rezeption der Messen am Königshof besser beurteilen zu können, ist ein Blick auf das Verhältnis Philipps II. zur Musik vonnöten. Seine Rolle als Musikmäzen ist in der Forschung umstritten. Auf der einen Seite vertreten einige Forscher die Meinung, dass Philipp II. aus eigenem Interesse Musiker förderte, was wiederum durch zahlreiche ihm dedizierte Widmungsdrucke (von Francisco Guerrero, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Antonio de Cabezón und George de la Hèle) belegt sei.⁵⁰⁷ Auf der anderen Seite ist sein Wirken als musikbegeisterter Mäzen von Michael Noone bezweifelt worden.⁵⁰⁸ Dabei spielt die Verlegung des Königssitzes im Jahre 1563 von Madrid in das eigens dafür gegründete Hieronymitenkloster von Escorial eine entscheidende Rolle. Dort verfolgte Philipp II. ein umfangreiches ideologisch-konfessionelles Programm im Geiste der römisch-katholischen Reformbewegung der Zeit. Dies wirkte sich z. B. im Bereich der Architektur durch den von Juan de Herrera (1530–1597) gestalteten Bau der Klosteranlage und der mit zahlreichen Heiligen-Bildern

507 Vgl. zu dieser Forschungsdiskussion Michael Noone: »Philip II and music: a fourth century re-assessment«, in: *Revista de Musicología* 21 (1998), S. 431–451, hier S. 431–443; *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* (= Patrimonio musical español, 6), hrsg. von Luis Robledo Estaire, Tess Knighton, Cristina Bordas Ibanez und Juan Jose Carreras, Madrid 2000, passim. Zur Frühzeit der Hofkapelle vgl. den Beitrag von Bernadette Nelson: »Ritual and Ceremony in the Spanish Royal chapel, c. 1559–c. 1561«, in: *EMH* 19 (2000), S. 105–200.

508 Vgl. ebd.

dekorierten Escorial-Basilika aus.⁵⁰⁹ Außerdem war die musikalische Praxis im Kloster von Escorial überwiegend von einstimmiger Chormusik geprägt, wofür Philipp II. mannigfache und mitunter kostspielige Chorbücher mit einstimmiger Musik erwarb – deren Ausführung erfolgte im Gottesdienst ausschließlich von Mönchen.⁵¹⁰

Andere musikalische Formen und Gattungen hatten am klösterlichen Königshof wenig Platz. Dies betraf die instrumentale, aber auch die mehrstimmige Vokalmusik. 1567 verbot Philipp II. sogar in einem offiziellen Dokument der Gründungsstatuten die Ausübung mehrstimmiger Musik in Escorial. Dieses Verbot, das er 1592 erneut aussprach, steht im Widerspruch zur bisweilen nachweislich erklangenen polyphonen Musik einiger ausgewählter Sänger in Escorial. Hier ist der Sänger und Komponist Martín de Villanueva zu nennen, der 1586 auf Philipps Geheiß nach Escorial kam, um seine eigene geistliche polyphone Musik zu präsentieren.⁵¹¹ Allerdings liegt der Schwerpunkt dieser vierstimmigen Werke im Alternativ-Stil ebenfalls auf dem Gregorianischen Choral, der im Tenor als Cantus planus erklingt. Die übrigen Stimmen sind überwiegend homophon gesetzt; imitative Abschnitte machen einen äußerst geringen Teil der Werke aus. Daher sind diese polyphonen Kompositionen mit der zeitüblichen spanischen Vokalpolyphonie kaum zu vergleichen, sondern sind als spezifische Zuschnitte auf das katholisch-ideologische Milieu und auf die musikalische Praxis von Escorial zu verstehen. Die Werke Villanuevas belegen Philipps (sicher eingeschränkte) Akzeptanz polyphoner Musik, die auch in einem Brief an den Vorsteher des Klosters aus dem Jahre 1564 zum Ausdruck kommt. Hier bemerkt er mit Bezug auf den Gebrauch von Orgeln im Gottesdienst, dass er sie weder zu oft noch zu selten gespielt haben möchte, ähnlich wie polyphone Musik.⁵¹²

Diese Ausführungen haben deutlich gemacht, dass die musikalische Praxis am klösterlichen Königssitz in Escorial eindeutig von den kirchenreformatorischen Bewegungen des Trienter Konzils beeinflusst worden ist und die prinzipielle Ablehnung polyphoner Kirchenmusik einschloss. Dass Philipp II. die Ausführung von polyphoner Musik durchaus befürwortete, belegen nicht nur die genannten Werke Villanuevas, sondern auch die Tatsache, dass die (im

509 Ähnliches ist auch am Este-Hof in Ferrara unter Ercole I. zu beobachten. Vgl. Kapitel B.I.1.1.3.

510 Michael Noone: »Philipp II and Musical Patronage at the Escorial«, in: *Leading notes: Journal of the National Early Music Association* 15 (1998), S. 9 – 13, hier S. 10. Zur personellen Situation in Escorial vgl. Ders.: »A census of monk musicians at El Escorial during the regins of Philipp II and Philipp III«, in: *EM* 20 (1994), S. 221 – 236.

511 Vgl. hierzu Noone: »Philip II and music«, S. 438 f. und Ders.: »Philipp II and Musical Patronage at the Escorial«, S. 11 f.

512 Vgl. Noone: »Philip II and music«, S. 450.

Hinblick auf Personal und Repertoire gegensätzlich ausgerichtet) *capilla real* in Madrid, einst das Prunkstück seines Vaters Karl V., auch nach der Verlegung des Königssitzes finanziell unterstützt wurde.⁵¹³

Was die Rezeption der beiden Herrschermessen Rogiers und Escobedos für Philipp II. betrifft, dürfte eine Aufführung innerhalb der hauptsächlich einstimmigen musikalischen Praxis in Escorial angesichts ihrer polyphonen Anlage kaum stattgefunden haben. Darüber hinaus sind in ihnen – im Gegensatz zu Villanuevas Werken – die Vorgaben des Trienter Konzils die Kirchenmusik betreffend unberücksichtigt geblieben. Die Tatsache, dass Escobedos Messe in einer heute verschollenen Handschrift der spanischen Hofkapelle aufgenommen wurde, spricht für eine (wie auch immer geartete) Rezeption der Messe am Königshof in Madrid; wohl nicht zuletzt durch Rogiers exponierte Stellung. Ob aber die sechsstimmige, zum Teil polyphon ausladende Herrschermesse von Philipp II. selbst angenommen wurde, muss bezweifelt werden. Das extrem sakralisierte Amtsverständnis Philipps II. stand diesen Herrschermessen, die ihn als König Spaniens innerhalb der sakrosankten Gattung repräsentieren, diametral entgegen.

4 Die weitere Rezeption

4.1 Manuel Cardosos *Missa Philippina*

Herrschermessen fanden im iberischen Raum vereinzelt auch im 17. Jahrhundert Verbreitung. Dies belegt die *Missa Philippina* des portugiesischen Karmeliterbruders und Komponisten Manuel Cardoso (1566 – 1650). Überliefert ist sie als achte und letzte Messe im 1636 publizierten *Liber Tertius Missarum* des Lissaboner Druckers Pedro de Craesbeeck, bei dem er zwei weitere Individualmessenbücher veröffentlichen ließ.⁵¹⁴

Die Entstehungsgeschichte der *Missa Philippina* lässt sich gut rekonstruieren, da Cardoso selbst in der Widmungsvorrede des Messendruckes detaillierte

513 Zum Vergleich der beiden Hofkapellen Philipps II. und Karls V. vgl. Nelson: »Ritual and Ceremony«.

514 Vgl. Näheres über Cardoso und seiner *Missa Philippina* bei Mario de Sampaio Ribeiro: *Frei Manuel Cardoso – Contribuição para o estudo da sua vida e da sua obra* (= Achegas para a história da música em Portugal, 6), Lissabon 1961, hier S. 25 – 32; *Frei Manuel Cardoso (1566 – 1650). Missae de Beata Virgine. Liber Tertius Missarum* (= Portugaliae Musica A, 22), hrsg. von José Augusto Alegria, Lissabon 1973, hier das Vorwort zur Messenedition: S. V – XVI; José Maria Pedrosa Cardoso: »A Missa Filipina de Fr. Manuel Cardoso (1566 – 1650)«, in: *Revista Portuguesa de Musicologia* 1 (1991), S. 193 – 203 sowie Michael Zywiets: Art. »Cardoso, Manuel«, in: *MGG2* Personenteil 4 (2000), Sp. 192 – 194.

Angaben dazu macht.⁵¹⁵ Noch stärker als Chamateròs Vorrede besticht diejenige Cardosos durch typische Topoi einer frühneuzeitlichen Widmungsvorrede. Zunächst leitet er seinen Text mit Bezug auf antike Vorbilder ein, indem er Aussagen von Augustinus und Thomas von Aquin zur Musik zitiert und dadurch die Legitimation für den Messendruck bezieht. So sei er nicht einmal durch sein Alter davon abgehalten worden – Cardoso war 1636 immerhin 70-jährig –, sein Vorhaben in die Tat umzusetzen. Nicht zuletzt sei die beabsichtigte Widmung an König Philipp IV. von Spanien der zentrale Antrieb gewesen, um das Vorhaben auch gegenüber Feinden und Verleumdern zu verteidigen. Hier ist eine interessante argumentative Strategie festzustellen: Dadurch dass Cardoso behauptet, eine der Aufgaben, die große Fürsten noch größer machten, bestehe darin, geringe Dienste entgegenzunehmen, wenn ihnen nicht ein entgegenkommendes Wohlwollen fehle, lässt er dem Widmungsträger – zumindest rhetorisch – kaum eine Wahl, sein Werk nicht anzunehmen. Dies verstärkt er durch die anschließende Aussage, dass besagtes Wohlwollen bei ihm, also bei Philipp IV., immer hoch im Kurs gestanden hat. Im weiteren Verlauf beschreibt er, aus welchen Messen der Band besteht und woher er die jeweiligen Vorlagen genommen hat. Neben den sechs Messen auf Basis einer marianischen Vorlage über *Ab initio et ante secula creata sunt* – der Text geht auf Sir 24,14 zurück – und einer *Missa de Beata Virgine* nennt er auch die *Missa Philippina*. Cardoso berichtet, dass er sich 1631 am spanischen Königshof aufhielt und – vermutlich im Zuge bzw. als Folge dieses Aufenthaltes – den Kompositionsauftrag für die *Missa Philippina* vom Hofkapellmeister Mateo Romero (um 1575 – 1647) erhielt. Dieser trug den Beinamen »El Capitan« – in der Widmungsvorrede wird er von Cardoso als »dux« bezeichnet – und war seit 1598 der hochangesehene Nachfolger Philippe Rogiers am spanischen Hof. Es stellt sich die Frage, weshalb Romero, dem Rogiers *Missa Philippus secundus Rex Hispaniae* sicher bekannt gewesen ist, nicht selbst eine Herrschermesse für Philipp IV. komponierte. Alegria vermutet, dass Romero seinen Brotherrn Philipp IV. mit einer Herrschermesse ehren wollte, ohne dabei aber mit seinem Lehrmeister Rogier in einen kompositorischen Wettkampf zu treten.⁵¹⁶ Der Auftrag an Cardoso war sodann an zahlreiche Bedingungen geknüpft: Cardoso berichtet, dass Romero verlangt habe, die Messe vierstimmig zu komponieren; außerdem dürfe das vorgegebene Thema nicht länger als eine Mensur pausieren; zudem müsse es alle Teile der Messe in kürzester Zeit durchlaufen.⁵¹⁷ Er fährt fort, dass er sich diesen Bedingungen gern unterziehe und Fehler unbedingt vermeiden wolle. Es verdichtet sich der Eindruck, dass

515 Karl-Heinz Glowotz sei auf das Herzlichste für die deutsche Übersetzung gedankt. Zum lateinischen Originaltext vgl. Anhang 9.

516 Vgl. Alegria: *Cardoso. Liber Tertius Missarum*, S. XVI, Anm. 4.

517 Vgl. hierzu Alegria: *Cardoso. Liber Tertius Missarum*, S. XV und Cardoso: »A Missa Filipina«, S. 195.

Romero durch die Vorgaben, die er Cardoso stellte, erheblichen Einfluss auf Form und Struktur der Messe nahm, ohne selbst Komponist der Messe zu sein.

Cardosos Widmungsvorrede kann als vorzügliches Dokument für ein vielschichtiges, sich auf mehrere Personen erstreckendes Geflecht musikalischer Patronage bezeichnet werden. Er widmete den Messendruck König Philipp IV. – nicht zuletzt aus Dankbarkeit für die Übernahme der Druckkosten. Daher unterwarf er sich den Bedingungen seines Hofkomponisten Romero, die ihm aber noch genug kompositorische Freiheiten erlaubten. Laut Alegria soll die Messe ein Beweis für die Anerkennung des Komponisten durch den König gewesen sein, der ihm wohlwollend gegenüber stand.⁵¹⁸ Cardoso erwähnt selbst in der Vorrede, dass er mit seinem Werk nicht auszugleichen vermag, was er diesem [Philipp IV.] zu verdanken habe. Ferner geht aus einem Chronistenbericht des Karmeliterbruders Manuel de Sá hervor, dass portugiesische Komponisten regelmäßig den Hof Philipps IV. besuchten, um ihm Messenbücher zu dedizieren.⁵¹⁹ Diese Musiker erhofften sich dadurch, die Gunst des Königs zu erlangen und warben insbesondere um finanzielle Unterstützung für die Veröffentlichung ihrer Werke in der königlichen Hofdruckerei Craesbeeck in Lissabon.⁵²⁰ Cardoso zählte offensichtlich zu einem dieser Komponisten, die damit Erfolg hatten. Dafür sprechen der genannte Aufenthalt am Hofe 1631 und der fünf Jahre später erfolgte und Philipp IV. gewidmete Messendruck.

Analyse

Im Folgenden wird die Faktur der Messe zu beleuchten sein, vor allem mit Blick darauf, ob Cardoso die Vorgaben Romeros erfüllt hat. Es sei vorweggenommen, dass es für einen Vergleich mit Josquins Hercules-Messe kaum eine Grundlage gibt. Die einzigen Gemeinsamkeiten sind die vierstimmige Grunddisposition und die Tatsache, dass einem weltlichen Herrscher in Form einer Cantus firmus-Messe gehuldigt wird. Freilich ist eine solche Messenform für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts als retrospektiv zu bezeichnen. Bei der Konzeption sind Mateo Romeros strukturelle Vorgaben maßgebend gewesen, die eine Verbindung zum Prototypen Josquins aber nur noch äußerlich zulassen. Wie bereits ausgeführt, erfüllt Cardoso die erste Bedingung, die Messe vierstimmig zu komponieren. Diese Vorgabe Romeros ist wohl als Rekurs auf die ebenfalls vierstimmige Philippus-Messe seines Lehrers Rogiers zu verstehen. Cardoso's *Missa Philippina* beruht auf einem Cantus firmus, der den Herrschertitel »Philippus quartus« deklamiert. Dieser Cantus firmus entspringt, anders als gelegentlich behauptet

518 Vgl. hierzu Alegria: *Cardoso. Liber Tertius Missarum*, S. XII.

519 Vgl. ebd. und Cardoso: »A Missa Filipina«, S. 194.

520 Vgl. ebd.

wurde,⁵²¹ keinem *soggetto cavato*. Es wurde vermutlich auch von Romero vorgegeben und rekuriert, wie Jose Maria Pedrosa Cardoso überzeugend dargestellt hat, auf den Beginn der gregorianischen Marienantiphonen *Alma Redemptoris Mater* bzw. *Salve Regina* (vgl. Abbildungen 123 – 125).⁵²²



Abbildung 123: Manuel Cardoso, Missa Philippina, *soggetto*



Abbildung 124: Marienanthiphon *Alma Redemptoris Mater*, Beginn



Abbildung 125: Marienanthiphon *Salve Regina*, Beginn

In Abbildung 123 ist die Grundform des *soggetto* auf der Tonstufe c abgebildet. Cardoso variiert diese Grundform, indem er das *soggetto* in Form einer Umkehrung, sodann melodisch leicht verändert und schließlich häufig transponiert erklingen lässt. Der Verlauf des *soggetto* in der Messe bringt zutage, dass Cardoso sich auch an Romeros zweite Bedingung, dass es alle Sätze durchlaufen soll, gehalten hat.⁵²³

Tabelle 25: Manuel Cardoso, Missa Philippina, *soggetto*-Verlauf

Cardoso-soggetto	
Kyrie I	Superius: 2x in Grundform
Christe I	Tenor: Grundform, 2x transponiert
Christe II	Bassus: Grundform, transponiert, Grundform
Kyrie II	Altus: 2x transponiert. Tenor: Grundform
Et in terra	Superius: 6x (Grundform + Umkehrung) + Grundform

521 Vgl. etwa Zywiets: »Cardoso«, Sp. 193.

522 Vgl. hierzu ausführlich Cardoso: »A Missa Filipina«, S. 195 und S. 202.

523 Vgl. ebd., S. 200.

(Fortsetzung)

Qui tollis	Tenor: transponiert, Grundform, 2x transponiert Grundform, 2x transponiert, Grundform
Patrem	Superius: 7x (Grundform + Umkehrung) + Grundform
Et incarnatus	Superius: 2x (Grundform + Umkehrung) + Grundform
Crucifixus	Altus: 4x (transponiert + transponierte Umkehrung) + transponiert
Et in spiritum	Bassus: 6x (transponiert + Grundform) + transponiert
Sanctus	Superius: Grundform, 2x Umkehrung, transponiert, Grundform, Umkehrung, Grundform
Benedictus	Superius: 3x (Grundform + Umkehrung) + Grundform
Agnus I	Tenor: Grundform. Superius: 2x (Grundform + Umkehrung) + Grundform

Tabelle 25 ist zu entnehmen, dass Cardoso relativ unschematisch die einzelnen Varianten des *soggetto* kombiniert. Es fällt auf, dass die Umkehrung nahezu immer ihrer Grundform folgt (nur im *Sanctus* wird eine *soggetto*-Umkehrung unmittelbar wiederholt). Zudem ist zu konstatieren, dass es – die dritte Bedingung Romeros erfüllend – zu keinem Zeitpunkt länger als eine Mensur pausiert: Das *soggetto* schweigt höchstens eine $\frac{3}{4}$ -Zählzeit und erhält im Messensatz eine zusätzliche Markanz, indem es die meisten Sätze und Abschnitte einleitet. Das *soggetto* wird dabei nicht paritätisch auf die vier Stimmen verteilt – nur im *Kyrie* ist dies der Fall. In den folgenden Messsätzen ist zu beobachten, dass dem Tenor (»*Qui tollis*«), dem Altus (»*Crucifixus*«) und dem Bassus (»*Et in spiritum*«) jeweils ein größerer Abschnitt für die Ausführung des *soggetto* zukommt. Der Cantus trägt es mit Abstand am häufigsten vor (Cantus: 55 Mal, Altus: 11 Mal, Tenor und Bassus: jeweils 16 Mal). Angesichts dieser eindeutigen Gewichtung könnte der Cantus als symbolische Stimme der Heiligen Jungfrau Maria gedeutet werden, zumal alle Messen des Druckes einen eindeutigen marianischen Bezug aufweisen und Cardoso selbst Mitglied des (Maria huldigenden) Karmeliterordens war.

Die Messe verläuft in einem dichten polyphonen Satz, der gelegentlich durch homophone Abschnitte durchbrochen wird. Dies betrifft einzelne Teile der textreichen Sätze, wie der Beginn des »*Qui tollis*«. Hier entspinnt sich nach zwei homophonen Messuren ein zunehmend polyphoner Satz (vgl. Abbildung 126).

40

Superius
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no

Altus
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no

Tenor
Phi - lip - pus quar - tus Phi - lip - pus quar

Bassus
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis,

Abbildung 126: Manuel Cardoso, Missa Philippina, Gloria, M. 40 – 44

Schließlich hält sich Cardoso auch an die letzte Bedingung Romeros, dass der Satz möglichst kurz gehalten werden soll. Insbesondere im Vergleich mit den anderen Messen des Druckes sind die Sätze der *Missa Philippina* vergleichsweise kurz,⁵²⁴ wofür das homophone, vier Mensuren lange Osanna paradigmatisch steht (vgl. Abbildung 127).

19

Superius
Phi - lip - pus quar - tus.

Altus
Ho - san - na in ex - cel - sis.

Tenor
Ho - san - na in ex - cel - sis.

Bassus
Ho - san - na in ex - cel - sis.

Abbildung 127: Manuel Cardoso, Missa Philippina, Osanna, M. 19 – 21

Eine Besonderheit begegnet im zweiten und letzten Agnus Dei. Cardoso integriert hier über dem ausnotierten Bassus einen zusätzlichen Text: »Ostende nobis patrem Philippe. Qui videt me, videt et patrem« (»Zeig uns den Vater, Philipp. Wer mich sieht, sieht auch den Vater«), der eindeutig auf die Bibelstelle im Johannes-Evangelium, Kapitel 14, Vers 8 f. anspielt (vgl. Abbildung 128).⁵²⁵

524 Vgl. hierzu den Mensurenvergleich bei Alegria: *Cardoso. Liber Tertius Missarum*, S. VIII und S. XIII.

525 Joh 14,8 f.: »Dicit ei Philippus: Domine, ostende nobis Patrem, et sufficit nobis. Dicit ei Iesus: Tanto tempore vobiscum sum, et non cognovistis me? Philippe, qui vidit me, vidit et Patrem. Quomodo tu dicis: Ostende nobis Patrem?«, in: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementiam* (= Biblioteca de Autores Cristianos, 14), hrsg. von Alberto Colunga und Laurentio Turrado, Madrid 1977, S. 1057.

FRATRIS EMMANVELIS CARDOSO:

CIX.

SALV

A

G nus De i, ij. Ag-

nus De i, qui tollis pecca tamundi, mi fe re-

re no bis; no bis.

A

G nus De i, qui tollis pec ca tamundi ij

do na no bis pacem, ij, do na no bis pa cem, pacem

RASSVS

A

G nus De i, ij

qui tollis pec ca ta mundi, mi fe re re no bis, mi fe re re no bis,

O stende nobis patrē, Philidpe, qui videt me, videt & patrē m

G nus De i, qui tollis pec ca ta mū di ij

qui tollis pec ca ta mundi, do na no-

bis pacem ji,

Abbildung 128: Évora, Biblioteca Publica, Novo Reservado 479, fol. 109^r

1

Superius A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca -

Altus A - gnus De - - i, qui tol - lis pec -

Tenor I A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Tenor II

Bassus A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

7

ta mun - di, A - gnus De - -

ca - ta mun - di, A - gnus De - i, A - gnus De - i, do - na no - bis

di, A - gnus De - i, A - gnus De - i,

Os - ten - de no - bis pa - trem, Os - ten - de no - bis pa - trem,

di, A - gnus De - - i, A - gnus De - - i, qui tol -

Abbildung 129: Manuel Cardoso, Missa Philippina, Agnus II, M. 7 – 11 (Ostende nobis patrem)

1

Superius A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca -

Altus A - gnus De - - i, qui tol - lis pec -

Tenor I A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Tenor II

Bassus A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

7

ta mun - di, A - gnus De - -

ca - ta mun - di, A - gnus De - i, A - gnus De - i, do - na no - bis

di, A - gnus De - i, A - gnus De - i,

Phi - lip - pus quar - tus Phi - lip - pus quar - tus

di, A - gnus De - - i, A - gnus De - - i, qui tol -

Abbildung 130: Manuel Cardoso, Missa Philippina, Agnus II, M. 7 – 11 (Philippus quartus)

Cardoso verwendet diese Inschrift, um auf eine nicht notierte Stimme aufmerksam zu machen. In der ersten Zeile des darunter liegenden Bassus' ist ein *signum congruentiae* zu sehen, das den Beginn der versteckten Stimme markiert (vgl. Abbildung 128). Das Ende der Stimme ist mit einem weiteren signum angegeben – unterhalb der punktierten Semibrevis in der letzten Zeile des Bassus. In der Tat funktioniert der musikalische Satz genau dann, wenn man die fünfte Stimme mit dem Cantus firmus der Messe besetzt, was auch in der modernen Edition umgesetzt worden ist.⁵²⁶ Die Herausgeber der Messe haben diese Stelle aber dahingehend interpretiert, dass die Kanonanweisung selbst gesungen werden soll, was kaum denkbar ist.⁵²⁷ Denn der oben genannte Text, vor allem das Wort »Philippe«, weist eindeutig darauf hin, dass der Cantus firmus-Text »Philippus Quartus« vorgetragen werden soll (vgl. Abbildungen 129 und 130). Damit fällt auch eine Interpretation des Herausgebers der Edition, José Alegria, der der besagten Anweisung eine tiefere politische Bedeutung beimessen wollte:

»Although the part technically-speaking was hidden, the exact meaning of the text surely appeared even more concealed to the Court of Madrid, whereas its signification was easily understood in Portugal in connection with the famous sermon held by Father Luís Álvares on the Day of St. Philip in the presence of Philipp II. In this sermon the preacher made use of that Latin text, and said addressed to the Sovereign that ›representation was the right that he preferred to anything else, and that the one who offended it, oppressed justice‹. So in this passage of the mass Father Manuel Cardoso leaves out the name of the King, and to the same theme he continually sets the words that directly refer to the dynastic rights of the House of Bragança through D. Catarina, daughter of the Infante D. Duarte and grand-daughter of D. Manuel I. This allusion is heard together with the other four parts singing *Dona nobis pacem*, Grant us peace.«⁵²⁸

Zwar wurde Cardosos Messenbuch 1636 in einer politisch unruhigen Zeit gedruckt – erinnert sei an die 1634 und 1637 in Évora eskalierten Aufstände der Portugiesen gegen die Spanier unter Philipp IV. 1640 erfolgte dann mit der Ernennung König João IV. die Unabhängigkeit Portugals von Spanien. Diese politischen Konflikte aber zwangsläufig auf Cardosos *Missa Philippina* zu übertragen, ist problematisch.⁵²⁹ Denn falls, wovon ich ausgehe, der besagte anweisende Text im Agnus Dei II nicht gesungen werden sollte, sondern doch der Text auf den spanischen König Philipp IV., nur enigmatisch verschlüsselt, muss dieser politischen Aufladung der ›harmlosen‹ Kanonanweisung widersprochen werden. Sie scheint vielmehr anders motiviert zu sein: Durch die versteckte Integration einer fünften Stimme im letzten Agnus Dei bricht Cardoso auf eine geschickte Art und Weise mit nahezu allen Vorgaben Romeros. Einer-

526 Vgl. Alegria: *Cardoso. Liber Tertius Missarum*, S. 195 f.

527 Ich danke Katelijne Schiltz für einen diesbezüglichen Hinweis.

528 Alegria: *Cardoso. Liber Tertius Missarum*, S. XIII.

529 Vgl. hierzu auch Cardoso: »A Missa Filipina«, S. 198 f.

seits ist dieser Satz nun auf fünf Stimmen erweitert, andererseits beginnt der Cantus firmus erst nach sechs Mensuren, wodurch er deutlich länger schweigt als nur die geforderte eine Mensur. Diese Regelbrüche werden aber erst auf den zweiten Blick bzw. erst beim Erklingen offensichtlich, so dass das letzte Agnus Dei als subtil-ironische Reaktion auf die Vorgaben Romeros, die er ansonsten strikt einhält, zu interpretieren ist und weniger als patriotische Agitation gegen den spanischen König.

Zusammenfassung

Manuel Cardosos *Missa Philippina* aus dem frühen 17. Jahrhundert ist insofern außergewöhnlich, als ihr Entstehungshintergrund durch die Widmungsvorrede des Messendruckes exakt rekonstruierbar ist. Bei der Einordnung in die Tradition der Herrschermessen kommt Mateo Romero dabei eine besondere Rolle als Bindeglied zwischen den Werken Philippe Rogiers und Manuel Cardosos zu, da er Schüler Rogiers war und Cardosos Messe nicht nur in Auftrag gab, sondern sie durch seine Vorgaben maßgeblich beeinflusste. Die vierstimmige polyphone Anlage und die Verwendung des vorgegebenen Cantus firmus für Phillip IV. belegen, dass sich Cardoso (nahezu) vollständig an die Vorgaben Romeros gehalten hat. Dass er sich im Agnus Dei aber von den Vorgaben löste, kann als Ausdruck künstlerischen Selbstverständnisses und kompositorischer Autonomie verstanden werden. Dieser Bruch mit den Vorgaben Romeros scheint angesichts der Druckkostenübernahme und der aufgezeigten Patronage durch Philipp IV. folgenlos geblieben (und vielleicht sogar goutiert worden) zu sein.

4.2 Filipe de Magalhães' *Missa O Soberana Luz*

Zum Abschluss des Kapitels soll die *Missa O Soberana Luz* des Portugiesen Filipe de Magalhães (um 1571–1652) in knappen Ausführungen betrachtet werden, da sie sich eindeutig auf Cardosos *Missa Philippina* bezieht.

Magalhães war Zeitgenosse Manuel Cardosos und ein sehr angesehener Komponist und Kapellmeister in Évora sowie in Lissabon am königlichen Hof.⁵³⁰ Verbindungen zu Manuel Cardoso bestehen auf mehreren Ebenen: Seine *Missa O Soberana Luz* wurde auch im Jahre 1636 bei Pedro de Craesbeeck in Lissabon innerhalb eines Individualmessendruckes, im *Liber Missarum*, publiziert.⁵³¹ Darüber hinaus ist der besagte Druck (vor allem wohl wegen der Kostenüber-

530 Vgl. Weiterführendes über Magalhães bei José Maria Pedrosa Cardoso: Art. »Magalhães, Filipe de«, in: *MGG2* Personenteil 11 (2004), Sp. 797–798 und José Augusto Alegria: *Polidonistas Portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhaes, Francisco Martins* (= Biblioteca breve, 86), Lissabon 1984, hier S. 57–92.

531 Vgl. die Edition der Messe in: *Filipe de Magalhaes (1565?–1652). Liber Missarum* (= Portugaliae Musica, 27), hrsg. von Luís Pereira Leal, Lissabon 1975.

nahme) ebenfalls König Philipp IV. von Spanien gewidmet. Der Schluss der Widmungsvorrede ist von besonderem Interesse:⁵³²

»40 Jahre sind es, seitdem ich in Deinem königlichen Odeion von Portugal das Amt des Leiters oder Gesanglehrers [Kaplan] ausübe; ich war in der Lage und schuf ein erfolgreiches Werk, das ich persönlich Deinem Schutz übereigne. Die besten Könige Portugals, Deine Vorfahren, besaßen beiden auswärtigen Nationen immer beispiellose Anerkennung für ihre Pflege und Förderung des Gottesdienstes: für ihre Erhaltung des ehrwürdigen Odeums mit Hilfe sehr vieler [Künstler wie] Amphion und höchst liebenswerter [wie] Orpheus: Also spreche ich auf Grund ererbten Rechts aus, was im Hinblick auf mein Werk Deine Zustimmung finden möge: Mögest Du in Anbetracht dessen auf den Spuren Deiner Vorfahren wandeln, und in Anbetracht dessen außerordentlich viele zu größeren Bemühungen ermuntern und ermutigen, die sich um eine für mich günstige, höchst ehrwürdige Unterstützung kümmern.

Lebe wohl und lebe noch sehr lange für die Deinen. Deiner Majestät hochachtender Diener Philipp Magalhães.«

In einer für Widmungsvorreden ungewohnten Deutlichkeit fordert Magalhães geradezu die Unterstützung durch Philipp IV. ein. Dies dürfte nicht zuletzt darin begründet liegen, dass er sich über Jahrzehnte seine Meriten an der königlichen Kapelle verdient hatte und dementsprechend selbstbewusst auftreten konnte.

Ein Bezug zu Cardosos Messe besteht auch auf der kompositorischen Ebene. In seiner fünfstimmigen *Missa O Soberana Luz* – der Titel ist vermutlich eine Anspielung auf den Widmungsträger Philipp IV. – greift er das *sogetto* aus Cardosos Messe auf und zitiert es zu Beginn eines jeden Messenteiles. Im Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei jeweils im Tenor (als bedeutendste Zitatstimme) und einer weiteren Stimme sowie im Kyrie I, das beispielhaft illustriert werden soll (vgl. Abbildung 131).

1

Superius I Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Superius II Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

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

532 Karl-Heinz Glowotz sei auf das Herzlichste für die Übersetzung gedankt. Zum lateinischen Originaltext vgl. Anhang 10.

9
 son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
 son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
 son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

18
 son, Ky - ri - e e - lei - son.
 son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
 son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
 - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Abbildung 131: Filippe de Magalhães, Missa O Soberana Luz, Kyrie, M. 1 – 25

Nur im Kyrie I wird das »Philippus-soggetto« derart extensiv zitiert, im weiteren Verlauf nur zu Beginn der Messenteile. Zudem verzichtet Magalhães darauf, den Herrschertext »Philippus quartus« zu übernehmen, was angesichts des gleichen Widmungsträgers durchaus denkbar gewesen wäre. Ein Merkmal, das in beiden Werken auftritt, ist die zweifache Vertonung des Christe. Die Messe besticht durch ihren starken Kontrast von homophon und polyphon gesetzten Teilen und durch den Wechsel von Abschnitten mit längeren bzw. kürzeren Notenwerten. Sie kann schließlich als Parodiemesse über das soggetto aus Cardosos *Missa Philippina* bezeichnet werden. Das Zitieren der Vorlage bei ansonsten freier Gestaltung bestätigt das besagte Parodieverfahren. Es sind außerdem weitere kompositorische Bezüge zu Cardosos Œuvre innerhalb der Werke des *Liber Missarum* auszumachen, die jedoch keinesfalls so signifikant sind wie in seiner *Missa O Soberana Luz*.⁵³³

Filippe de Magalhães' beschriebene Komposition belegt, wie sich die Rezeption von Herrschermessen (bzw. von Teilen davon) verselbständigen kann. Es ist davon auszugehen, dass Magalhães nicht nur Cardosos Werk für Philipp IV. kannte, sondern auch Rogiers prominente Philippus-Messe und die Herrschermessentradition am spanischen Hofe insgesamt im Blick hatte. Eine eindeutige, d. h. plakative

533 Vgl. hierzu Pereira Leal: *Magalhaes. Liber Missarum*, S. XXVIII–XXX.

Komposition für Philipp IV. hätte jedenfalls auch im Falle Magalhães' keine Überraschung dargestellt, zumal er in der Widmungsvorrede entsprechende Patronageforderungen an Philipp IV. stellt. Möglicherweise ist das darin zum Ausdruck kommende Selbstverständnis als verdienter Meister des Hofes dafür verantwortlich, dass er die Widmung subtiler einbaut. Magalhães spielt lediglich durch den Titel der *Missa O Soberana Luz* auf den Widmungsträger an und zitiert den Cantus firmus aus Cardosos Werk, ohne aber den Herrschertext für Philipp IV. zu integrieren. Letzteres bedeutet aber für die symbolische Repräsentation des Herrschers innerhalb der Messvertonung eine deutliche Abschwächung.

III Deutschland/Habsburg

1 Die *Missa Fridericus Dux Saxoniae* für Friedrich den Weisen

In besonderer Form ist Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* im sogenannten Chorbuch Jena 3, das für den sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen (1463–1525) kompiliert worden ist, überliefert. Der Prachtcodex wurde zwischen 1518 und 1520, vermutlich als Geschenk Kaiser Maximilians I. zum Zwecke politischer Instrumentalisierung,⁵³⁴ in der Werkstatt des Petrus Alamire angefertigt und kam dann an den kurfürstlich-wettinischen Hof Friedrichs.⁵³⁵ Es ist bekannt, dass Friedrich der Weise besonderen Wert auf eine eigene Hofkapelle legte und sie auf zahlreichen Reisen mit sich nahm.⁵³⁶ Wenn Musik am Hofe Friedrichs des Weisen erklang, spielte nicht selten die Vermischung bzw. Wechselwirkung von Frömmigkeit und Repräsentation eine Rolle, so auch in der *Missa Fridericus Dux Saxoniae*.⁵³⁷ Ähnlich wie im Falle der oben erwähnten *Missa Philippus Rex Castiliae* für Philipp den Schönen ist Josquins Hercules-Messe auch im Chorbuch Jena 3 schlichtweg für Friedrich den Weisen wiederverwendet worden. Der Widmungstext »Fridericus Dux Saxoniae« wurde dem *soggetto* der gesamten Messe unterlegt; das (eigentlich für Ercole I. d'Este entwickelte) *soggetto cavato* ist durch Aufteilung der fünften Brevis in zwei Semi-

534 Vgl. dazu Jürgen Heidrich: »Aspekte der Institutionalisierung: Friedrich der Weise und die Kursächsische Kapelle«, in: *Institutionalisierung als Prozess. Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts. Bericht über das Arbeitsgespräch Rom, 9.–11. Dezember 2005* (= *Analecta Musicologica*, 43), hrsg. von Birgit Lodes und Laurenz Lütteken, Laaber 2009, S. 153–164, hier S. 159 f. Zum politischen Verhältnis zwischen Maximilian I. und Friedrich dem Weisen vgl. Ders.: *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 84), Baden-Baden 1993, hier S. 263–270.

535 Vgl. *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Gent u. a. 1999, S. 87. Zu den habsburgisch-burgundischen Alamire-Handschriften sei ferner genannt: *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire. Colloquium Proceedings Leuven, 25–28 November 1999* (= *Yearbook of the Alamire Foundation*, 5), hrsg. von Bruno Bouckaert und Eugene Schreurs, Leuven u. a. 2003, *passim*.

536 Vgl. hierzu Heidrich: *Die deutschen Chorbücher*, S. 256–325. Vgl. zur Frühgeschichte der Hofkapelle Matthias Herrmann: »Vokalistinnen und Instrumentalisten am kurfürstlich-wettinischen Hof 1464–1485: Bemerkungen zur Frühgeschichte der kursächsischen Kapellmusik vor Neugründung der Hofkantorei 1548«, in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden: Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens. Bericht über das Symposium vom 26. bis 27. Oktober 1998 im Rahmen des 450jährigen Jubiläums der Sächsischen Staatskapelle Dresden* (= *Dresdner Beiträge zur Musikforschung*, 1), hrsg. von Hans Günther Ottenberg und Eberhard Steindorf, Hildesheim u. a. 2001, S. 13–21.

537 Vgl. Heidrich: *Die deutschen Chorbücher*, S. 258–263.

brevem dem neunsilbigen Friedrich-Text angepasst worden (vgl. Abbildung 132).

Der fehlerhafte Bezug zwischen dem neuen Herrschertext für Friedrich den Weisen und dem *sogetto cavato*, das weiterhin auf Herzog Ercole I. d'Este von Ferrara rekurriert, spielte, wie auch bei der *Missa Philippus Rex Castiliae*, offenbar eine nur untergeordnete Rolle.⁵³⁸ In diesem Punkt sei laut Jürgen Heidrich die »Inszenierungs- und Kommunikationsabsicht grandios konterkariert und ad absurdum geführt.«⁵³⁹ Entscheidend ist, dass diese Inszenierung auf mehreren Ebenen stattfindet – der Friedrich gewidmeten Messe ist ein prächtiges Herrscherwappen als Initiale-Ersatz vorangestellt, das die Machtverhältnisse in Mitteldeutschland unter dessen Herrschaft anzeigt – und dergestalt eine »Amalgamierung dynastischer, politischer und liturgischer Kommunikationsabsichten« stattfindet.⁵⁴⁰ Diese Art der religiösen Inszenierung kongruiert mit einem bisweilen festzustellenden sakralisierten Amtsverständnis Friedrichs des Weisen, insbesondere mit Blick auf seine zahlreichen Pilgerreisen, auf das Sammeln religiöser Reliquien und auf den Bereich der öffentlich inszenierten Wohltätigkeit.⁵⁴¹

Dass Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* als *Missa Fridericus Dux Saxoniae* selbst an die Peripherie musikalischer Zentren, hier an den wettinischen Hof Friedrichs des Weisen, gelangte, belegt ihren Vorbildcharakter und zugleich ihre enorme Strahlkraft – wenngleich dies ohne das Mitwirken des für die Pflege

538 So bezweifelt Heidrich, dass Friedrich der Weise »genügend musikalische und musiktheoretische Kenntnisse besessen hat, um diesen Fauxpas zu bemerken.« Heidrich: »Aspekte der Institutionalisierung«, S. 162.

539 Ebd. Vgl. außerdem Jürgen Heidrich: »Fridericus dux saxonie. Kyrie leison: Politische (Selbst-)Inszenierung in der polyphonen Messe des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Göttingen 2008, S. 269–277.

540 Heidrich: »Aspekte der Institutionalisierung«, S. 161. Ähnlich hat es schon Willibald Gurlitt formuliert: »Die Huldigungsmesse Josquin's auf Friedrich den Weisen spiegelt in höchst anschaulicher Weise den Geist spätgotischer höfischer Repräsentation, der um die Jahrhundertwende in Wittenberg herrscht und dem Friedrich der Weise zeit seines Lebens so tief verpflichtet ist. [...] Aber damit nicht genug: Kultische Weihe dinglich-substanziell aufgefaßter *musica sacra* verbindet sich, wie allein schon aus der monumentalen Pracht der Aufzeichnung jener Huldigungsmesse hervorgeht, mit dem Gedanken des Ruhmes, des renaissancemäßigen Glaubens, daß Denk- und Ehrenmäler den Tod und die Todesmächte der Kultur zu überwinden vermögen. Vor das Lob Gottes tritt die Verherrlichung der Kunst und ihrer Mäzene: dem vierstimmigen kultischen *Kyrie eleison* geht die Huldigungsintonation des *Fridericus dux Saxoniae* voraus, die als *cantus prius factus (cantus firmus)* der ganzen Messe im Tenor zugrundeliegt.« Willibald Gurlitt: »Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit«, in: *Luther-Jahrbuch* 15 (1933), S. 1–112, hier S. 24.

541 Vgl. hierzu Brigitte Streich: »Öffentlich inszenierte und private Frömmigkeit. Die Sakralkultur am wettinischen Hof«, in: *Fürstenhof und Sakralkultur im Spätmittelalter*, S. 159–194.

Vespum des pree.

Ihu deicus duy say
so in e. Kyrie

kyrie.

Ensic

kyrie.

Ensic

kyrie in a minore &
Ihu de iu aue.
duy say
sonic

Abbildung 132: Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chorbuch 3, fol. 15^r

und Verbreitung von Musik bedeutenden Kaiser Maximilians I. nicht denkbar gewesen wäre.

Für diesen Zusammenhang bedeutend ist die *Missa Sing ich niet wol, es ist mir leyt* von Nicolas Champion (um 1475 – 1533), die in zwei Alamire-Handschriften aus München und 's-Hertogenbosch überliefert ist.⁵⁴² In der letztgenannten Quelle trägt sie den Titel *Missa Ducis Saxoniae* und verweist eindeutig auf Friedrich den Weisen. Champions Beziehung zum Hause Habsburg ist evident, da er ausschließlich burgundisch-habsburgischen Herrschern wie Maximilian I., Philipp dem Schönen sowie Erzherzog bzw. Kaiser Karl V. diente. Gleichwohl ist ein Wirken unter Friedrich dem Weisen nicht nachweisbar, sondern nur über die Verbindung zu Kaiser Maximilian erklärbar. Es verwundert jedenfalls, dass die Messe nicht innerhalb der Jenaer Chorbücher für Friedrich den Weisen überliefert ist. Wie schon in Gomberts *Missa A la Incoronation*⁵⁴³ fehlt auch Champions Messe eine textlich-musikalische Relation zum Widmungsträger. Ähnliches ist im Falle von Pierre de la Rues *Missa O gloriosa Domina* zu beobachten, die in einer Parallelquelle als *Missa O gloriosa Margaretha* erscheint, wodurch der biographisch greifbare Bezug des Komponisten zu Margarete von Österreich manifestiert wird.⁵⁴⁴ Da aber auch hier die Widmungsträgerin nicht Teil der Komposition ist, zählen diese Werke nicht zum engeren Kreis der Herrschermessen.⁵⁴⁵

542 Vgl. Nicolas Champion. *Collected Works* (= CMM, 60), hrsg. von Nors S. Josephson, Neuhausen-Stuttgart 1973, S. IX – X und Georg van Doorslaer: »Nicolas et Jaques Champion, dits Liégeois, chantres au début du XVI^e siècle«, in: *Mechlinia* 8 (1930), S. 4 – 13. Zum Werk Champions vgl. Nors J. Josephson: »Some Remarks on the Music of Nicolas Champion«, in: *Musica Disciplina* 29 (1975), S. 149 – 163.

543 Vgl. Kapitel B.II.2.

544 Vgl. Näheres zu Margarete von Österreich und ihrer Musikpflege in: *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, S. 9 – 31. Zu Pierre de la Rue vgl. Jozef Robijns: *Pierre de la Rue (circa 1460 – 1518). Een bio-bibliographische studie*, Brüssel 1954, S. 89 – 91 und S. 161; *Pierre de La Rue. Opera Omnia*, Bd. 5 (= CMM, 97/5), hrsg. von Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider und T. Herman Keahey, Neuhausen-Stuttgart 1996, hier das Vorwort zur *Missa o gloriosa Margaretha* von T. Herman Keahey, S. XV – XVIII; Meconi: *Pierre de la Rue und Wiesenfeldt: »Mediatrice nostra«*, S. 143 – 158.

545 Hingewiesen sei an dieser Stelle auf drei weitere Herrschermessen für Potentaten aus dem deutschsprachigen Raum, die in dieser Studie aber nicht näher beleuchtet werden. Zur *Missa Suecis, Damacis et Lubecensibus* von Johannes Flamingus (fl. 1565 – 1573) für Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg vgl. Bernhard Engelke: *Musik und Musiker am Gottorfer Hofe* (= Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft, 15/1), Breslau 1930, Bd. 1: Die Zeit der Englischen Komödianten (1590 – 1627), hier S. 35 – 37; Ole Kongsted: »Die Musikaliensammlung des Herzogs Johann Albrecht I.«, in: *Stadt und Hof. Schwerin als Residenzstadt im 16. Jahrhundert* (= Schriften zur Stadt- und Regionalgeschichte, 3), hrsg. vom Historischen Museum Schwerin, Schwerin 1995, S. 121 – 131; Johannes Flamingus: *Opusculum Cantionum, 1571* (= Capella Hafniensis Editions, Seria A: Renaissancemusik, 2), hrsg. von Ole Kongsted, Kopenhagen 2002, hier S. X – XII

Im Folgenden werden drei habsburgische Herrschermessen aus dem späten 16. Jahrhundert näher in den Blick genommen, die belegen, wie Josquins Idee der Herrscherakklamation von Italien aus (neben dem iberischen) auch im deutschsprachigen Raum Verbreitung gefunden hat.

2 Herrschermessen am Grazer Hof: Die Komponisten Padovano, Gatto und de Sayve

Der kontextuelle Zusammenhang

Die Gründung einer Grazer Hofkapelle im Jahre 1564 ist unmittelbar mit der Ernennung Karls II. (reg. 1564–1590) zum Erzherzog von Österreich und Innerösterreich in Verbindung zu bringen.⁵⁴⁶ Karl übernahm von seinem Vater Ferdinand I. einen Großteil der Wiener Kapellmusiker, vornehmlich franko-flämischer Herkunft. Allerdings bemühte sich Karl II. zunehmend um eine

und S. 31–69. Zur *Missa Ludovico Dux Wirtenbergensis* von Teodoro Riccio (ca. 1540–1600) für Herzog Ludwig den Frommen von Württemberg vgl. Gustav Bossert: »Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig (1568–1593)«, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, Neue Folge 9 (1900), S. 253–291; Dagmar Golly-Becker: *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Ludwig III. (1554–1593)* (= Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg, 4), Stuttgart u. a. 1999, hier S. 206–244; Christian Thomas Leitmeir: »Teodoro Riccio's *Liber primus missarum* (1579): a musical ambassador between Prussia and Poland«, in: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries*, hrsg. von Agnieszka Leszczyńska and Paweł Gancarczyk, Warschau 2012, S. 123–154. Zur *Missa Caesar Basim Vive* von Carl Luython (ca. 1557–1620) für Kaiser Rudolf II. 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)* (= Musicology Series, 4), New York u. a. 1987, hier S. 62–77; Ders.: »Carl Luython at the Court of Emperor Rudolf II: Biography and His Polyphonic Settings of the Mass Ordinary«, in: *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century. Essays in Honour of Gwynn S. McPeck* (= Musicology Series, 7), hrsg. von Carmelo Peter Comberiati und Matthew C. Steel, New York u. a. 1988, S. 130–146; Robert Lindell: »Das Musikleben am Hof Rudolfs II.«, in: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, S. 75–83; Ders.: »Music and patronage at the court of Rudolf II«, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 254–271.

546 Vgl. hierzu die nach wie vor maßgebenden Publikationen von Hellmut Federhofer: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II. 1564–1590* (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 90), hrsg. von Hellmut Federhofer, Wien 1954, hier S. VII–XXVII; Ders.: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, hier S. 23–54. Vgl. ferner Ferdinand Bischoff: »Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Steiermark«, in: *Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark* 37 (1889), S. 98–166; Bertha Wallner: *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*, München 1912 sowie Alfred Einstein: »Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz«, in: *Studien für Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 21 (1934), S. 3–52, hier S. 10–14.

Italianisierung seiner Hofkapelle. Davon zeugt u. a. die Berufung des (heute vor allem als Schöpfer bedeutender Instrumentalmusik bekannten) Komponisten Annibale Padovano (1527–1575) im Jahre 1565, der ein Jahr zuvor Erzherzog Karl seinen ersten Madrigaldruck gewidmet hatte. Der aus Padua stammende Padovano wirkte zuvor seit 1552 als Organist an San Marco in Venedig und stand mit wichtigen Vertretern der Venezianischen Schule wie Adrian Willaert, Cipriano de Rore und Gioseffo Zarlino in engem Kontakt.⁵⁴⁷ In Graz stieg Padovano bereits 1567 zum »obristen musicus« der Instrumentalisten auf und wurde nach der Pensionierung des langjährigen Hofkapellmeisters Johannes de Cleve im Jahre 1570 dessen Nachfolger. Er sollte fortan die Grazer Hofkapelle nach italienischem bzw. venezianischem Vorbild reformieren. Padovano rekrutierte aus diesem Grunde zahlreiche venezianische Musiker und funktionierte als Bindeglied zwischen Graz und Venedig.

Verbindungen zum Hause Habsburg gab es offensichtlich schon vor seinem Engagement in Graz. Dafür spricht seine Maximilian II. gewidmete *Missa Ove ch'i posi* durch ein im Agnus Dei interpoliertes Spruchband, das Maximilian allerdings nicht als Kaiser bezeichnet, sondern als König der Römer und Böhmens. Daher kann der Terminus post quem der Messenentstehung auf das Jahr 1562 gelegt werden, als Maximilian am 14. Mai zum König von Böhmen und am 24. November desselben Jahres in Frankfurt zum römisch-deutschen König gewählt und zugleich gekrönt wurde. Daher steht zu vermuten, dass die Messe unmittelbar nach diesen Ereignissen Ende 1562 oder Anfang 1563 fertiggestellt war, sicher aber bevor Maximilian II. nach dem Tode seines Vaters Ferdinands I. am 25. Juli 1564 zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gekrönt wurde. Als früheste Überlieferung ist ein 1566 publizierter Sammeldruck des Verlegers Gardano in Venedig zu nennen, der sie neben einer zweiten Messe Padovanos sowie jeweils einer von Orlando di Lasso und Cipriano de Rore abdruckte (vgl. Abbildung 133).

Während dieser in Stimmbüchern erschienene Druck nur noch partiell (Altus, Quintus und Bassus) in den Beständen der Regensburger Proske-Sammlung erhalten ist,⁵⁴⁸ wurde die vollständige Messe in eine Sammelhandschrift der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Mus. Hs. 15506) aufge-

547 Zu Padovano vgl. Giacomo del Valle de Paz: *Annibale Padovano nella storia della musica del cinquecento*, Turin 1933; Wolfgang Suppan: Art. »Padovano, Annibale«, in: *Steirisches Musiklexikon*, hrsg. von Wolfgang Suppan, Graz 1962, S. 15 f.; Federhofer: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle*, S. VIII und S. XVIII–XXII; Ders.: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, S. 103–110; schließlich Frank Heidlberger: Art. »Annibale Padovano«, in: *MGG2 Personenteil 1* (1999), Sp. 748–749.

548 Vgl. RISM 1566¹. Im Gegensatz zu den Einträgen in RISM ist in der Regensburger Proske-Sammlung neben dem Altus- und Bassusstimmbuch auch dasjenige des Quintus erhalten. Dem Leiter der Sammlung, Raymond Dittrich, sei für diesen Hinweis herzlich gedankt.

ALTUS

LIBER MISSARVM QVATVOR
CVM QVINQVE ET SEX VOCVM

CIPRIANI	de Rore,	Doulce memoyre	A 5
ANNIBALIS	Patavini,	Oue ch'iposi	A 5
ANNIBALIS	Patavini,	Vt queant laxis	A 6
ORLANDI	Lasfi	In te domine speravi	A 6

LIBER



PRIMVS



Venetijs apud Antonium Gardanum.

1566

Abbildung 133: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Sammlung, A-R. 259, Altus-Titelblatt

nommen. Das Manuskript ist auf das Jahr 1586 datiert und stammt aus dem Bestand der Grazer Hofkapelle.⁵⁴⁹ In diesem sind neben Padovanos Messe zahlreiche Werke von Komponisten kompiliert, die mit dem Grazer Hof verbunden waren – Simone Gatto, Jacob Regnart, Johannes de Cleve, Orlando di Lasso und Lambert de Sayve. Dass diese Messen für den Gebrauch der Grazer Hofkapelle bestimmt waren, belegen nicht zuletzt die eingetragenen Spartenstriche innerhalb des Notentextes.

Zum Entstehungsanlass können nur vage Aussagen getroffen werden. Padovano scheint als Komponist schon früh ein hohes Renommee genossen zu haben, was Hellmut Federhofer bestätigt:

»Karl [war sich] der Bedeutung Padovanos voll bewußt, preist doch der obengenannte kaiserliche Orator in Venedig [Francesco della Torre], als er Ende 1564 und Anfang 1565 Messen und Motetten von Cypriano de Rore und Annibale Padovano dem Erz-

549 Vgl. Robert Haas: »Die Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien. Ein Kapitel aus der Geschichte der musikalischen Denkmalpflege«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 37 (1931) S. 48–62, hier S. 49, Anm. 2. und *Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, hrsg. von der Academia Caesarea Vindobonensis, Bd. 9: (Codicum Musicorum Pars I.) Cod. 15501–17500, Wien 1897, S. 2.

herzog Ferdinand nach Prag übersendet, diese als die zwei ›vielleicht berühmtesten Männer Italiens.«⁵⁵⁰

Es ist also von einem regen Austausch der Gebrüder Ferdinand, Karl und Maximilian in Bezug auf Musik und Musiker auszugehen. Da Padovanos Messe schon vor 1564 entstanden ist, könnte er sie für eine Anstellung am Hofe Maximilians komponiert haben, bevor ihn dessen Bruder Karl für seine Grazer Hofkapelle engagierte.

Bekanntlich pflegten der Grazer und der Münchner Hof enge Beziehungen, was sich im Jahre 1568 manifestierte, als Wilhelm V. Renata von Lothringen heiratete und Padovano mit Karl II. aus diesem Anlass nach München reiste. Neben nachweislich erklangenen Messen Cipriano de Rores⁵⁵¹ berichtet Massimo Troiano von aufgeführten Werken Padovanos: von einer achtstimmigen *Battaglia*, von 12-stimmigen *Concerti* und einer monumentalen 24-stimmigen Messe.⁵⁵² Im besagten (für den Münchner Hof bedeutenden) Jahr 1568 wurde auch der venezianische Instrumentalist und Komponist Simone Gatto (gest. um 1595) »Pusauner« der Münchner Hofkapelle, blieb es bis 1571, bis er 1572 nach Graz wechselte. Ob sich Padovano selbst für Simone Gattos Engagement am Grazer Hof einsetzte, ist nicht belegt. Allerdings könnte die genannte angestrebte Italianisierung der Hofkapelle, insbesondere nach seiner Ernennung zum Kapellmeister 1570, in diese Richtung weisen. Ebenso denkbar ist die Vermittlung durch Maria von Bayern, die am 26. August 1571 Erzherzog Karl II. heiratete. Dies vermutet auch Gernot Gruber im Kontext von Magnificatkompositionen Orlando di Lassos:

»Die Voraussetzung dieser musikalischen Einflußnahme Lassos brachten dynastische Beziehungen zwischen den Höfen in München und Graz: Maria, die Gattin Erzherzog Karls II. ist die Tochter Herzog Albrechts V. von Bayern. [...] Darüber hinaus beeinflusste die Erzherzogin durch reges Interesse in vielfältiger Weise die Hofmusik, so ist es wohl ihrer Vermittlung zuzuschreiben, daß Musiker wie Simone Gatto oder Georg Graser, die vorher am Münchner Hof waren, in die Hofkapelle ihres Gatten aufgenommen wurden.«⁵⁵³

550 Federhofer: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, S. 103.

551 Vgl. Kapitel B.I.1.2.3.

552 Vgl. hierzu Karl Walter: »Archivalische Excerpte über die herzogliche Hof-Kapelle in München«, in: *KmJb* 10 (1895), S. 76–87, hier S. 81 f.; Federhofer: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle*, S. XIX; Ernst Fritz Schmid: *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance*, Kassel u. a. 1962, S. 15 f. sowie Troiano: *Die Münchner Fürstenhochzeit*, S. 136 f., S. 144 f. und S. 308 f.

553 Gernot Gruber: »Magnificatkompositionen in Parodietechnik aus dem Umkreis der Hofkapellen der Herzöge Karl II. und Ferdinand von Innerösterreich«, in: *KmJb* 51 (1967), S. 33–60, hier S. 36.

Spätestens Ende 1572 war Gatto am Grazer Hof als Trompeter tätig, 1577 wurde er zum »Obristen Musicus«, wie Padovano zehn Jahre zuvor, ernannt.⁵⁵⁴ Federhofer vermutet, dass Gattos Jugend dafür verantwortlich war, dass die Kapellmeisterstelle nach Padovanos Tod 1575 für sechs Jahre vakant blieb.⁵⁵⁵ In dieser Zeit hat sich Gatto offensichtlich darum bemüht, als Komponist am Grazer Hof zu reüssieren. Dokumentiert ist dieses Bemühen durch einen 1579 bei Gardano in Venedig publizierten Messendruck. Die Widmung an seinen Brotherrn Karl II. geht nicht nur aus dem Titel des Druckes (»Serenissimi Caroli Archiducis«) hervor, sondern auch aus der Widmungsvorrede (vgl. Abbildung 134):⁵⁵⁶

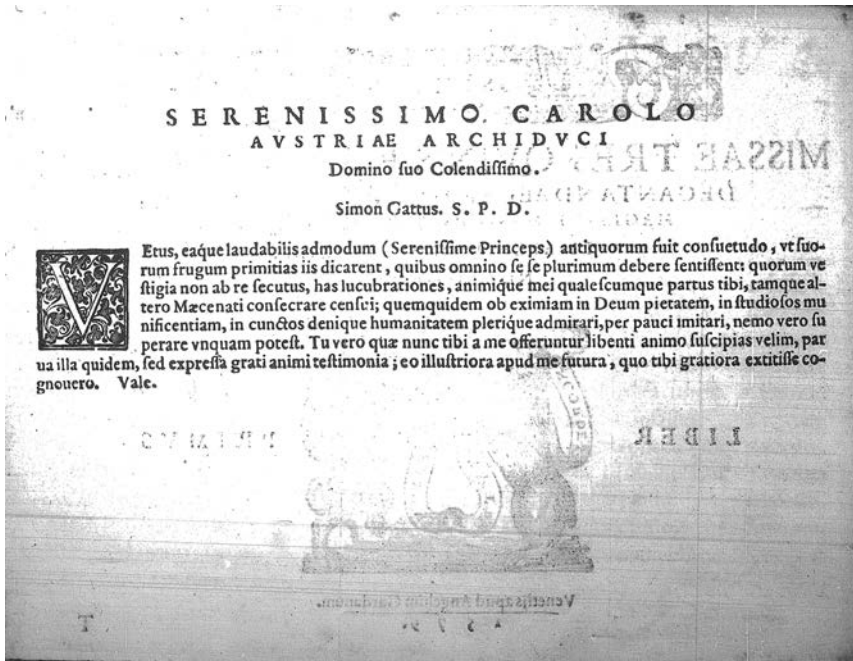


Abbildung 134: München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 94, Widmungsvorrede

»Den durchlauchtigsten Erzherzog Carl von Österreich, seinen hochzuverehrenden Herrn grüßt sehr herzlich Simone Gatto.

554 Zur Biographie Gattos vgl. Federhofer: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle*, S. XXII–XXIII; Ders.: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, S. 80–88; Wolfgang Suppan, Art. »Gatto, Simone«, in: *Steirisches Musiklexikon*, S. 167–169 sowie Ammendola: »Zwischen musikalischer Tradition und persönlicher Widmung«, S. 85–87.

555 Vgl. Federhofer: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle*, S. VIII.

556 Karl-Heinz Glowatz sei für die deutsche Übersetzung der Widmungsvorrede aufs Herzlichste gedankt. Zum lateinischen Originaltext vgl. Anhang 8.

Alt und in höchstem Maße lobenswert (erlauchtester Fürst) war dieser Brauch der Alten, die Erstlinge ihrer Früchte denen zuzueignen, denen sie, wie ihnen bewusst war, in jeder Hinsicht das Meiste verdanken: ihren Spuren bin ich nicht ohne Grund gefolgt und habe mich entschlossen, diese Ergebnisse meiner Nacharbeit und alle Früchte meines Geistes ohne Unterschied dir und gleichwohl einem zweiten Mäzenas zu weihen; zwar [können] diesen wegen seiner besonderen Frömmigkeit gegenüber Gott, wegen seiner Wohltätigkeit gegenüber Freunden von Kunst und Wissenschaft, schließlich wegen seiner Menschenfreundlichkeit gegenüber allen sehr viele bewundern, ganz wenige [darin] nachahmen, niemand jedoch vermag jemals [ihn darin] zu übertreffen. Du aber nimm bitte mit Wohlwollen an, was ich dir jetzt anbiete; wenig ist es zwar, doch es sind deutliche Beweise meiner Dankbarkeit; desto größere Bedeutung werden sie für mich haben, je willkommener sie nach meiner Erkenntnis für dich sind. Lebe wohl.«

Die Widmungsvorrede enthält formelhafte Topoi des Fürstenlobes; allerdings fehlen ausschweifende antike Exempla, die etwa Manuel Cardoso in seiner Vorrede für Philipp IV. markant einzusetzen wusste.⁵⁵⁷ Gattos drei Messen werden als Erstlingswerke tituliert, die er als Ergebnisse seiner Nacharbeit und als Früchte seines Geistes Karl II. zueignet. Die Werke sollen als deutlicher Beweis seiner Dankbarkeit für den Herzog verstanden werden, die dieser mit Wohlwollen annehmen möge, um so ihre Bedeutung zu steigern. Zugleich wird ein zweiter Mäzen genannt, dessen besondere Frömmigkeit, Wohltätigkeit gegenüber Freunden von Kunst oder Wissenschaft sowie dessen Menschenfreundlichkeit allen gegenüber betont wird. Obschon es nicht eindeutig ist, wen er damit meint, könnte es sich dabei um Karls Frau Maria von Bayern handeln, die Gatto, wie oben ausgeführt, bereits aus seiner Münchner Zeit kannte und die ihn möglicherweise nach Graz vermittelte.

Diese offenkundig doppelte Dedikation schlägt sich in Gattos *Missa Hodie Christus natus est* auch musikalisch nieder, da er im Agnus Dei der Messe ein Doppelspruchband für Karl II. und dessen Frau Maria von Bayern integriert. Die Verbindung nach München wird nicht zuletzt dadurch bestätigt, dass das einzig erhaltene Exemplar des Messendruckes aus den Beständen der Münchner Hofkapelle stammt und heute in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrt wird.⁵⁵⁸

Gattos *Missa Hodie Christus natus est* ist im Zeitraum von 1572 bis 1579 entstanden – zwischen Gattos Ankunft am Grazer Hof und der Drucklegung des Werkes. Es gibt keine handschriftliche Überlieferung der Messe, die eine zeitliche Präzisierung der Entstehung erlaube. Sie dürfte aber nach Padovanos Tod

557 Vgl. Kapitel B.II.4.1.

558 Ein weiteres (heute verschollenes) Druckexemplar der Stimmbücher ist im Musikalieninventar von 1597 des zollerschen Hofes in Hechingen verzeichnet, was über die engen Verbindungen des Hechinger Hofes zum Grazer, Innsbrucker und Münchner Hof zu erklären ist. Vgl. hierzu Schmid: *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance*, S. 563.

1575 (und der infolgedessen vakanten Kapellmeisterstelle) komponiert worden sein. Nachdem Gatto 1577 zum »Obristen Musicus« ernannt wurde, könnte der Messendruck (und insbesondere die *Missa Hodie Christus natus est*) als Versuch gewertet werden, sein Ansehen als Komponist zu steigern, um seine Eignung als Kapellmeister unter Beweis zu stellen. In der Tat scheinen sich seine Bemühungen (freilich erst mit Verzögerung) ausgezahlt zu haben, da er am 1. August 1581 zum Kapellmeister am Grazer Hof ernannt wurde und ihm außerdem zu seiner Hochzeit am 28. Oktober 1581 Zuwendungen zuteil wurden.⁵⁵⁹ Nach dem Amtsantritt trat er das Erbe seines Vorgängers Padovano an und trieb die Italianisierung der Grazer Hofkapelle voran. Obwohl sie 1590 nach dem Tode Karls II. zunächst aufgelöst wurde, betraute man Gatto mit der Verwaltung des Kapellinventars; dieser war auch als Leiter der künftigen Hofkapelle des 1590 noch minderjährigen Erzherzogs Ferdinands II. vorgesehen. Er scheint aber spätestens Anfang 1595 verstorben zu sein, da Gattos Witwe 1596 ausstehende Zahlungen zugeeignet wurden und man den Italiener Pietro Antonio Bianco am 1. Februar 1595 als neuen Hofkapellmeister einsetzte.⁵⁶⁰

Lambert de Sayve (ca. 1549–1614) ist schließlich als dritter Komponist zu nennen, der als Mitglied der Grazer Hofkapelle eine Herrschermesse für das Haus Habsburg hinterlassen hat.⁵⁶¹ Der um 1549 geborene und aus Lüttich stammende de Sayve stand laut eigener Aussage – dies führt er in einer Bittschrift an seinen damaligen Brotherrn Erzherzog Karl II. aus – bereits unter Kaiser Ferdinand I. in habsburgischen Diensten. Da er aber erst 1568, vier Jahre nach dem Ableben Ferdinands, in den kaiserlichen Kapelllisten der nun von Philipp de Monte geleiteten Hofkapelle Kaiser Maximilians II. erscheint, ist die Glaubwürdigkeit dieser Aussage in Frage zu stellen. Nachdem de Sayve durch Weisung Maximilians von 1569 bis etwa 1575 überwiegend in der Abtei Melk als

559 In der Hofkammerregistratur (HKR) des Grazer Landesarchivs von 1581, Bd. 10^c, fol. 115, heißt es: »Vnser gnediger beuelch ist an dich, das du vnserm Cappelmaister Simon Gatto, ain Trinkhgeschier in funfzig gulden werth, welches wir Ime zu seiner angestellten hochzeit vnserntwegen zu presentieren... verordent, dargebest... Graz, 28. Oktober 1581.« Zitiert nach Federhofer: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, S. 82.

560 Zu Gatto und Bianco vgl. Federhofer: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, S. 57–60 und S. 80 f. sowie Einstein: »Italienische Musiker am Kaiserhof«, S. 29–31.

561 Zur Biographie de Sayves vgl. Roger Bragard: *Lambert de Sayve (1549–1614)*, Lüttich 1934, passim; Georg Rebscher: *Lambert de Sayve als Motettenkomponist*, Diss. Frankfurt a.M. 1959, hier S. 7–24; Erich Schenk: »Zur Lebens- und Familiengeschichte von Lambert de Sayve«, in: *Festschrift: Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht und Helmut Huckle, Tutzing 1961, S. 103–114; Hellmut Federhofer: »Lambert de Sayve an der Grazer Hofkapelle«, in: *Revue Belge de Musicologie* 3 (1949), S. 213–218, hier S. 213–216; Ders.: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle*, S. XIII–XIV; Ders.: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, S. 131 f.; Gernot Gruber: Art. »Sayve, Lambert de«, in: *Steierisches Lexikon*, S. 497 f. sowie Michael Zywiets: Art. »Sayve, Lambert de«, in: *MGG2 Personenteil* 14 (2005), Sp. 1052–1055.

Singmeister tätig war, kam er als »CapelnSinger-Knaben Preceptor« spätestens Anfang 1577, vermutlich schon im Jahre 1576, an die Grazer Hofkapelle.⁵⁶² Allerdings wollte er alsbald seine Stellung wechseln, da er 1580 in der genannten Schrift an Karl II. um Entlassung aus seinen Diensten bat,⁵⁶³ was ihm aber erst im Juni 1582 gewährt wurde. Nachdem die Kapellmeisterstelle nach sechs Jahren Vakanz durch Simone Gatto besetzt wurde – was de Sayves Entschluss, die Grazer Hofkapelle zu verlassen, verstärkt haben dürfte –, nahm er die Gelegenheit wahr, 1582 als Nachfolger Alard du Gaucquiers den Kapellmeisterposten am Hofe Erzherzog Matthias', dem Bruder Karls, zu übernehmen und bis zu seinem Tode zu behalten.

Lambert de Sayve ist bislang hauptsächlich als Motettenkomponist wahrgenommen worden.⁵⁶⁴ Anlassbezogene Repräsentationswerke waren ein wichtiger Teil seines Schaffens, wie einige Hochzeitsmotetten oder die beiden Huldigungsmotetten *Quem novam Pompam* und *Regna triumphalem*, die zur Kaiserkrönung seines Dienstherrn Matthias entstanden sind. Erstere erklang möglicherweise zum Einzug Matthias' in Frankfurt, letztere ist dort wahrscheinlich im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten im Juni 1612 aufgeführt worden.⁵⁶⁵ Von seinen bisher kaum in den Blick der Forschung gerückten Messvertonungen – abgesehen von einer Edition seiner *Missa Lyram, lyram pulset*⁵⁶⁶ – ist in diesem Kontext seine *Missa Laudate Dominum in sanctis eius* von Bedeutung. Die achtstimmige Messe ist als Unikat in einem Chorbuch des ehemaligen Jesuitenkollegiums heute in der Grazer Universitätsbibliothek überliefert (vgl. Abbildungen 135).⁵⁶⁷

562 Vgl. Federhofer: »Lambert de Sayve an der Grazer Hofkapelle«, S. 217 f.

563 Graz, Stmk. Landesregierungsarchiv. HK 1580-V-18. »Lampertus de Sayue bitt vmb abfertigung vnd ain Provision. Maius Anno [15]80. Durchleuchtigster Erzherzog... wöllen doch Auss irer Angeborner milde, mein in dero löblichisten Hauss Esterreich, besonders aber in baidir irer Khay: maiestetten, weillandt Khayser Ferdinandi Vnd Maximiliani hochseligister gedechtnus, Vnd dan bey Eur Frl: Drl: von meiner Jugendt biss Anher zugebrachte dienst erwegen....« Zitiert nach Federhofer: »Lambert de Sayve an der Grazer Hofkapelle«, S. 214, Anm. 5.

564 Am bekanntesten ist seine monumentale Motettensammlung der *Sacrae Symphoniae*, die er 1612 veröffentlichte. Vgl. dazu Rebscher: *Lambert de Sayve*, S. 26–34.

565 Vgl. Victoria Panagl: *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XV: Klassische Sprachen und Literaturen, 92), Frankfurt a.M. 2004, hier S. 393–401.

566 Vgl. Federhofer: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle*, S. XV–XVI.

567 Vgl. hierzu Anton Kern: *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz*, Leipzig 1942, Bd. 1, S. 5 f. und die Online-Beschreibung der Universitätsbibliothek Graz unter: <http://www-classic.uni-graz.at/ubwww/sosa/katalog/>, 7. September 2012. Vgl. auch Hellmut Federhofer: »Chorbücher der Universitätsbibliothek Graz in ihrer Beziehung zur Grazer Hofkapelle (1564–1619)«, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Fest-*

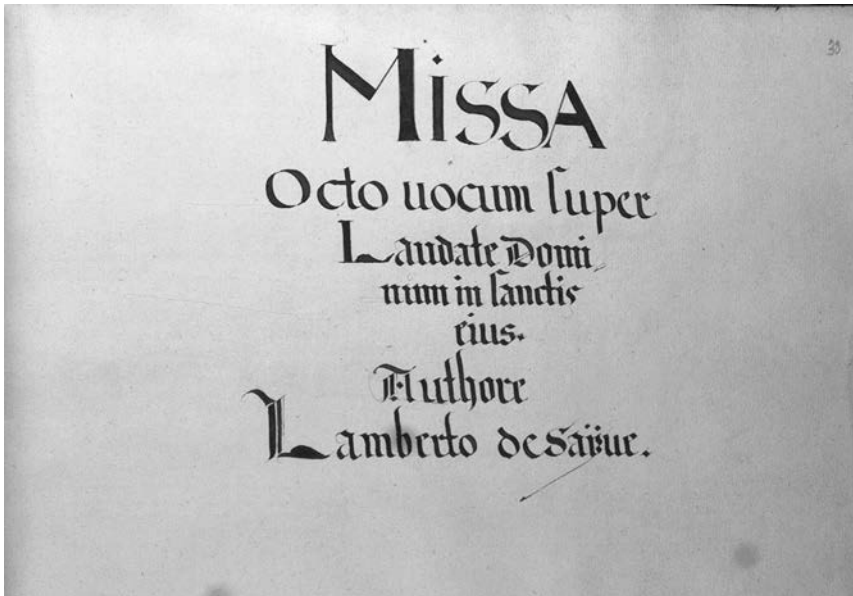


Abbildung 135: Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 15, fol. 30^r

Im Agnus Dei ist ein Spruchband eingeflochten worden, das allerdings nicht einem bestimmten Herrscher, sondern der gesamten Herrschergruppe der Habsburger gewidmet ist: »Austriacos reges occasus cantet et ortus« (West und Ost sollen die Herrscher Österreichs besingen). Federhofer vermutet im Hinblick auf die Entstehungsmotivation, dass »Sayve [...] sie aus Anlass einer besonderen Feier im Hause Habsburg geschrieben haben [muss].«⁵⁶⁸ Der auf das Jahr 1592 datierte Codex bildet auch für de Sayves Messe einen Terminus ante quem, allerdings dürfte die Entstehung aufgrund der Überlieferungssituation in dessen Grazer Zeit zwischen 1576 und 1582 fallen. Wengleich sich besonders dieser Zeitraum ob der genannten Bemühungen de Sayves um einen Postenwechsel anbietet, könnte er die Messe auch nach seinem Weggang im Laufe der 1580er Jahre komponiert haben.⁵⁶⁹

Es ist deutlich geworden, dass die Biographien Padovanos, Gattos und de Sayves bisweilen miteinander zusammenhängen. Gatto kam 1572 als Trompeter an die Grazer Hofkapelle, als Padovano Kapellmeister war, und wurde 1581 sein Nachfolger. Kurz nach Padovanos Tod kam de Sayve nach Graz,

schrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag, in Verbindung mit Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx, hrsg. von Ulrich Konrad, Göttingen 2002, S. 127–139.

⁵⁶⁸ Federhofer: »Lambert de Sayve an der Grazer Hofkapelle«, S. 217.

⁵⁶⁹ De Sayve widmete Karls Sohn und Thronfolger Ferdinand II. im Jahre 1604 eine Messe und ein Magnificat. Vgl. ebd., S. 216.

bevor Gatto als Obrister Musicus und schließlich als Kapellmeister Karriere machte. Diese offensichtlichen biographischen Verquickungen spiegeln sich auch in der (vor allem handschriftlichen) Werküberlieferung wieder. In der Sammelhandschrift Mus.Hs. 15506 aus der Österreichischen Nationalbibliothek sind neben einzelnen Kompositionen von Jacob Regnart, Johannes de Cleve und Lasso die *Missa ove ch'i posi* Padovanos, zwei Messen (*Missa Veni Domine, et noli tardare*, *Missa Donc vient cela*) und ein fünfstimmiges *Asperges me* Simone Gattos und schließlich die genannte *Missa Lyrām, lyrām pulset* Lambert de Sayves erhalten. Andere Manuskripte aus Wien überliefern weitere Werke der genannten Komponisten, wie die Handschriften Mus.Hss. 16702 und 16703⁵⁷⁰ sowie einige Chorbücher der Grazer Universitätsbibliothek, hier insbesondere Ms. 22.⁵⁷¹ Für die folgende werkanalytische Betrachtung ist die Frage zentral, ob sich eine Beeinflussung auch innerhalb der Messen nachweisen lässt.

Analyse

Im Zuge der Kontextualisierung der Werke hat sich bereits eine Gemeinsamkeit ergeben: Eine Herrscherakklamation ist in allen drei Messen ausschließlich im Agnus Dei eingebettet. Annibale Padovanos fünfstimmige *Missa ove ch'i posi* ist eine Parodiemesse über ein Madrigal Adrian Willaerts aus dessen *Musica nova*.⁵⁷² Padovano greift bereits zu Beginn der Messe auf das erste Motiv des Madrigals zurück (vgl. Abbildungen 136 und 137).

570 Vgl. hierzu *Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, S. 208–210.

571 Vgl. hierzu: <http://www-classic.uni-graz.at/ubwww/sosa/katalog/>. Weitere Kompositionen der drei Grazer Meister sind außerdem in Lubiljana, in der *Narodna in univerzitetna knjižnica*, überliefert, was »auf die engen kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Graz und Laibach [Lubiljana] zur Zeit, als Krani noch einen Bestandteil Innerösterreichs bildete, zurückzuführen« ist. Federhofer: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle*, S. XI und Anm. 5.

572 Vgl. die Edition des Madrigals in: *Adriani Willaert. Opera Omnia*: Bd. 13: *Musica Nova 1559, Madrigalia* (= CMM, 3/13), hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg, o.O. 1966, S. 90–96. Das Madrigal beruht, wie fast alle der *Musica nova*, auf der Textgrundlage von Sonetten aus Petrarca's *Canzoniere* (hier Nr. 158) und handelt von der Sehnsucht eines Liebenden.

1

Cantus

Altus

Quintus

Sextus

Tenor

Bassus

O - ve ch'i po - si, o ve ch'i
 O - ve ch'i po - si, o - ve
 O - ve ch'i po - si, o - ve ch'i po - si,
 O - ve ch'i po - si, o - ve ch'i po - si,
 O - ve ch'i po - si, o - ve
 O - ve ch'i po - si, o - ve

Abbildung 136: Adrian Willaert, Ove ch'i posi, Prima Pars, M. 1 – 6

1

[Cantus]

Altus

Quintus

[Tenor]

Bassus

Ky - rie e - lei - son, Ky - rie
 Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky
 Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son,
 Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - ri - e e -
 Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son,

Abbildung 137: Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, Kyrie I, M. 1 – 7

Padovano zitiert nicht nur das markante Quartsprungmotiv (künftig als Motiv 1 bezeichnet) aus Willaerts Madrigal im gleichen Modus, sondern auch die (ungefähre) Abfolge der Einsätze in den Stimmen, obschon der Stimmensatz bei Padovano auf fünf Stimmen reduziert worden ist. Padovano zitiert im Kyrie I weitere Motivelemente des Madrigals, wie z.B. die in den Mensuren 6 und 7 erklingenden Minimae-Ketten. Der kompositorische Stil der Messe zeichnet sich dadurch aus, dass der Satz geringstimmig beginnt und sich zunehmend zu einem polyphon geprägten vollstimmigen Geflecht entwickelt. Dabei fällt auf, dass Padovano bereits die textarmen Passagen in einem deklamatorisch-tragenden Duktus vertont, worauf zeitgenössische Komponisten in der Regel erst im Gloria und Credo – bedingt durch die enorme Textmenge – zurückgreifen (mussten). Beispielhaft sei eine Stelle aus dem Kyrie II illustriert (vgl. Abbildung 138).

82

[Cantus] Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei -

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

Quintus son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

[Tenor] son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - rie e - lei -

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

Abbildung 138: Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, Kyrie II, M. 82 – 85

Auch im Gloria bestätigen sich die im Kyrie verwendeten kompositorischen Mittel. Bemerkenswert ist dabei, dass er die textlichen Zäsuren nicht durch homophone Blöcke voneinander trennt, sondern weiterhin mit verwobener Polyphonie arbeitet. Traditionell homophon gesetzte Textstellen, wie das Nominum Sacrum »Jesu Christe«, sind auch bei Padovano entsprechend umgesetzt. Es überwiegt aber die imitative Struktur und eine rhythmisch variantenreiche Tonsprache (vgl. Abbildung 139).

45

[Cantus] tens, Do - mine fi - li, Do - mine fi - li u - ni - ge - ni - te,

Altus tens, Do - mine fi - li u - ni - ge - ni - te, u - ni -

Quintus - ter o - mni - po - tens, Do - mine fi - li u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge -

[Tenor] ter o - mni - po - tens, Do - mine fi - li, Do - mine fi - li u -

Bassus ter o - mni - po - tens, Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni -

52

Jhe - su Chri - ste, Jhe - su Chri - ste.

ge - ni - te, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

ni - te, Jhe - su Chri - ste, Jhe - su Chri - ste, Jhe - su Chri - ste.

ni - ge - ni - te, Jhe - su Chri - ste, Jhe - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

te, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

Abbildung 139: Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, Gloria, M. 45 – 59

Die Textzäsur auf »Domine fili« wird durch nacheinander aufgreifende Imitationen der Stimmen deutlich markiert. Das »Jesu Christe« ist nur zum Teil homophon gesetzt (Altus, Quintus, Bassus in M. 52), bevor sich der Satz wieder polyphon verflüchtigt. Es verfestigt sich, vor allem in den textreichen Sätzen, der Eindruck einer den Text nacheinander abarbeitenden, mitunter recht statisch wirkenden Kompositionsweise, die nur selten in eine regelrechte blockhafte Homophonie mündet. Ab dem »Et incarnatus«, das zudem als eigener Abschnitt konzipiert ist, kommt dies aber größtenteils zur Verwirklichung (vgl. Abbildung 140).

75

[Cantus] Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

Altus Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

Quintus Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

[Tenor] Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

Bassus Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

83

ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - ctus est.

ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - ctus est.

ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - ctus est.

ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - ctus est.

ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - ctus est.

Abbildung 140: Annibale Padovano, *Missa Ove ch'i posi*, »Et incarnatus«, M. 75–90

Hier komponiert Padovano die vier Textbausteine »Et incarnatus est«, »de Spiritu sancto«, »ex Maria virgine« und »et homo factus est« vollstimmig-homophon, obwohl auch hier einige wenige Stimmen aus der Blockhaftigkeit gelöst werden und auf die überwiegende polyphone Faktur der Messe verweisen. Zu Beginn des Sanctus weicht Padovano von der besagten statischen und die Textdeklamatorik in den Vordergrund stellenden Satzweise ab, indem er das Wort »Sanctus« in Form eines bewegten Stimmengflechts erklingen lässt (vgl. Abbildung 141).

A gnus dei Agnus de,
 Qui tollis peccata mundi

U Canon quatuor temporum in diatessaron
 et septem temporum in diapason.
 iust Damilianus Roma,

U Resolutio prima
 iust Damilianus

A gnus de i
 Qui tollis peccata mundi Agnus de i qui tol,

Abbildung 142: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 15506, fol. 118^v

34

[Cantus I] A - gnus De - i, A - gnus De -

[Cantus II] Canon quatuor temporum in diatessarum et septem temporum in diapason. Vi - vat Ma - xi - mi - li - a -

[Cantus III] *Resolutio prima*

Altus A - gnus De - i, A - gnus De - i,

Quintus A - gnus De - i, A - gnus De - i,

[Tenor] *Resolutio secunda*

Bassus A - gnus De - i, A - gnus De -

41

- i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca -

nus

Vi - vat Ma - xi - mi - li - a - nus

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A -

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De -

- i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De -

47

- ta mun - di, A - gnus De - i, A - gnus De

Ro - ma - no - rum et Bo - he - mi - æ rex,

Ro - ma -

gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

- i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus

- li - a - nus

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A -

Abbildung 143: Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, Agnus II, M. 34–52

Cantus 2 stimmt schließlich in M. 75 zusätzlich mit dem besagten Text ein, um das Ende der Messe mit allen drei Kanonstimmen zu beschließen. Woher die Vorlage des Cantus firmus stammt, ist unklar. Es lassen sich lediglich Segmente der beiden Cantus firmus-Teile in der Prima Pars von Willaerts Motette wiederfinden. Es handelt sich erstens um das Motiv, das auf der Textzeile »Per dar sempre verdi i miei desiri« erklingt und Ähnlichkeiten mit dem ersten Cantus firmus-Abschnitt aufweist (vgl. Abbildung 145).

25

Cantus
far sem - pre mai ver - di j miei de - si -

Altus
Per far sem - pre mai ver - di j miei de -

Quintus
ge, Per

Sextus
ge, Per far sem - pre mai ver - di j miei de - si ri,

Tenor
- ge, Per far sem - pre mai ver - di j miei de - si -

Bassus
pin - ge,

29

ri, per

si - ri, per

far sem - pre mai ver - di j miei de - si -

Per far sem - pre mai ver - di j miei de - si -

- ri, Per far sem - pre mai ver - di j miei de - si

Per far sem - pre mai ver - di j miei de - si ri,

Abbildung 145: Adrian Willaert, *Ove ch'i posi*, Prima Pars, M. 25 – 32

Zweitens könnte die Vorlage des zweiten Cantus firmus-Teiles in Ansätzen auf den Motivbeginn ab »Alta pietà« zurückgehen, hier im Speziellen auf den Terzsprung abwärts und dem diatonischen Aufwärtsgang (vgl. Abbildung 146).

46

Cantus Al - ta pie - tà, che gen - til

Altus Al - ta pie - tà, che

Quintus Al -

Sextus ri Al - ta pie - tà, al -

Tenor Al - ta pie - tà, al - ta

Bassus Al - ta

Abbildung 146: Adrian Willaert, Ove ch'i posi, Prima Pars, M. 46 – 48

Falls der Cantus firmus tatsächlich diesen Motivsegmenten der Vorlage entspringt, ist es ein überraschend subtiler Verweis. Aus Padovanos Messe selbst stammt das melodische Material jedenfalls nicht; ein *sogetto cavato* ist ebenfalls auszuschließen. Festzuhalten ist, dass der Cantus firmus in einen teils bewegten, teils verharrenden Gegenstimmensatz eingebettet ist, der zahlreiche bekannte Motive der vorherigen Messensätze aufgreift und nicht zuletzt dadurch einen zyklusbildenden Konnex schafft, innerhalb dessen der Widmungsträger Maximilian II. in Form des dreistimmigen Kanons repräsentiert ist.

Simone Gattos sechsstimmige *Missa Hodie Christus natus est* basiert – wie zahlreiche andere einschlägige Kompositionen von Meistern wie Palestrina, Marenzio, Nanino, Byrd, Schütz und Sweelinck – auf dem melodischen Material der Magnificat-Antiphon für die Vesper des ersten Weihnachtstages. Federhofers Vermutung, dass Cipriano de Rores gleichnamige und ebenfalls sechsstimmige Motette als Vorlage für die Messe diente,⁵⁷³ ist fraglich, da aufgrund des verwendeten Melodiematerials der Antiphon zwar ähnliche Wendungen festzustellen sind, es jedoch wenig Anhaltspunkte für eine eindeutige Parodie gibt – indem etwa ganze Abschnitte aus de Rores Motette zitiert würden.

Bemerkenswert ist, dass Gatto das gesamte Werk als Kanonmesse konzipiert. In fast allen Sätzen bilden die Stimmen Sextus und Quintus einen Kanon (vgl. Tabelle 26).

573 Vgl. Federhofer: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle*, S. XXVI.

Tabelle 26: Simone Gatto, Missa Hodie Christus natus est, Kanonstruktur

	Gatto-Canones
Kyrie I	Canon in diapente duorum temporum intensum
Christe	Canon in diapente trium temporum remissum
Kyrie II	Canon in diapente duorum temporum remissum
Et in terra	Canon in diapente trium temporum intensum
Domine fili	-
Qui tollis	Canon in diapente duorum temporum intensum
Patrem	Canon in diapente duorum temporum intensum
Et incarnatus	Canon in diapente trium temporum intensum
Crucifixus	Fuga per contrarium
Et resurrexit	-
Et in Spiritum	Canon in diapente duorum temporum intensum
Sanctus	Canon in diapente trium temporum intensum
Benedictus	Canon in diapason duorum temporum intensum
Osanna	Canon in diapente duorum temporum intensum
Agnus I	Canon in diapente duorum temporum remissum
Agnus II	Canon duorum et sex temporum. Trinitas in unitate

Gatto verwendet überwiegend »Canon[es] in diapente duorum temporum intensum«, im »Crucifixus« einen Kanon in Gegenbewegung (»Fuga per contrarium«). Federhofer wertet diese Kanonstruktur als ein Festhalten an der niederländischen Schule und zieht sodann eine Parallele zu den Kompositionen Padovanos:

»Die kontrapunktischen Künste wird man freilich ihrem Werte nach nicht allzu hoch anschlagen dürfen, da die kanonischen Stimmen, ebenso wie in den Schlußversen der beiden Magnificat von Annibale Padovano reichlich mit Pausen durchsetzt sind, so daß sie sich beinahe gegenseitig ablösen, was zugleich eine nicht unbeträchtliche Dehnung der einzelnen Teile bedingt. Ihre Anwendung beweist aber, wie stark die älteren venezianischen Meister an charakteristischen stilistischen Eigenheiten der niederländischen Schule festgehalten haben, spricht doch H.[ugo] Leichtenritt im Zusammenhang mit dieser pausenreichen Kanontechnik geradezu von einem ›Schulverfahren der niederländischen Meister‹.«⁵⁷⁴

Da die kanonischen Teile der Messe recht ähnlich gestaltet sind, sollen sie an einem Beispiel exemplifiziert werden (vgl. Abbildung 147).

574 Federhofer: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle*, S. XXVI. Dass Gattos Messendruck insgesamt auf konservative Elemente franko-flämischer Schule baut, belegen die ebenfalls mit kanonischen Strukturen konzipierten *Missae Sacro di doglia* und *Dont vient cela*. Vgl. hierzu ebd., S. XXV – XXVII.

1

Cantus Ky - rie e - le - i - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Altus Ky - rie e - le - i - son, Ky - rie e - lei - i -

Sextus Resolutio

Tenor Ky - rie e - le - i - son, Kyrie e - le - i - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -

Quintus Canon in diapente duorum temporum intensum

Bassus Ky - ri - e

10

son, Ky - rie e - le - i - son, Ky - rie e - le - i - son,

son, Ky - rie e - le - i - son, Kyrie e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - rie e - lei - son, Ky - ri - e,

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son,

rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - rie e - lei - i - son,

Ky - rie e - le - i - son, Ky - rie e - le - i - son, Ky - rie e - le - i - son, Ky - rie e

Abbildung 147: Simone Gatto, Missa Hodie Christus natus est, Kyrie I, M. 1 – 18

Der Messenbeginn illustriert paradigmatisch, wie Gatto (in der Regel) satztechnisch verfährt. Es beginnt einstimmig und entwickelt sich durch Imitationen zunehmend zur Vollstimmigkeit. Insbesondere ab M. 14 lässt sich das bereits in Padovanos Messe festgestellte deklamative Verharren der Stimmen erkennen (vgl. Abbildung 140 auf S. 264), obschon die textliche Disposition im Kyrie eine solche Kompositionsweise nicht zwingend erforderlich macht. Jedoch weist der Verlauf von Cantus und Tenor, z. B. von M. 5 – 13, darauf hin, dass Gatto die Stimmen in lebendigerem Duktus vertont als Padovano. Dies belegt eine bewegte Passage am Ende des Gloria (vgl. Abbildung 148).

Die Messe gipfelt in einem siebenstimmigen Agnus Dei II mit einem dreistimmigen Kanon und einem spektakulären Doppelspruchband für Karl II. und dessen Frau Maria von Bayern (vgl. Abbildungen 151 und 152).

Resolutio. Missa Hodie Christus natus est. a 6. 14 QUINTVS

A Gñus Dei qui tollis peccata mundi peccata mundi agnus dei qui tol-
lis peccata mundi miserere nobis miserere nobis.

A 7. Canon duorum et sex temporum Trinitas in unitate.

A Gñus dei, Carolus Austriace uiuat Dux inclytus ore Carolus Austriace
uiuat Dux inclytus ore uiuat Dux inclytus ore uiuat Dux inclytus ore inclytus ore.

Abbildung 151: München, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 94, S. 14

A 7. Missa Hodie Christus natus est. a 6. 17 Septima pars

A Gñus Dei. Viue Maria diu Botorum gloria stirpis Viue Ma-
ria diu Botorum gloria stirpis.

Abbildung 152: München, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 94, S. 17

Gatto unterlegt die Quinta und Sexta Vox mit dem Widmungstext für Karl II., während Maria von Bayern lediglich in der septima pars gehuldigt wird. Das spricht für eine klare Hierarchie, zumal Maria in der Widmungsvorrede nicht explizit genannt wird. Diese Vermutung erhärtet sich durch die Abfolge der Kanoneinsätze. (vgl. Abbildung 153).

Zunächst setzt in M. 48 der Quintus mit dem Herrschertext für Karl ein, in M. 50 der Sextus mit gleichem Text, und erst nach weiteren vier Messuren die Maria hochlebende septima pars. Der dreistimmige Kanon im Abstand einer Quinte bzw. einer Oktave ist strikt durchgehalten – nur zum Ende hin gibt es kadenzbedingt leichte Abweichungen. Bemerkenswert ist, dass der Widmungstext nicht auf neuem melodischen Material fußt – man denke an die Möglichkeit eines *soggetto cavato* oder einer freien Unterlegung –, sondern auf der melodischen Substanz der Weihnachtsantiphon *Hodie Christus natus est*, so dass die weltlichen Widmungsträger in das liturgische Innenleben der Messe vollständig integriert worden sind. Mit Blick auf mögliche intertextuelle Bezüge ließe sich das Erklingen des Widmungstextes auf dem Material der Antiphon als Parallelisierung des im Antiphontext als Heilsbringer umjubelten Messias und der beiden Herrscher am Grazer Hof deuten und dergestalt die Repräsentation der Herrscher an den liturgischen Kontext rückbinden.

Lambert de Sayves achtstimmige *Missa Laudate Dominum in sanctis eius* unterscheidet sich deutlich von den Herrschermessen Padovanos und Gattos. Federhofer fasst die Struktur und den Charakter des Werkes folgendermaßen zusammen:

»In beiden Messen [die andere ist seine *Missa Lyrum, lyrum pulset*] zeigt sich de Sayve in stärkstem Ausmass von Italien her beeinflusst. Die achtstimmige Messe [*Laudate Dominum*] ist ein Musterbeispiel venezianischer Doppelchörigkeit. Die Stimmführung ordnet sich einem stark ausgeprägten Klangwillen unter. Knappe Anfangsimitationen – abgesehen von dem Quintkanon, die einzigen Ueberreste niederländischer Polyphonie – verlieren sich rasch im homophonen Satzgefüge. [...] Das Modell der beiden Messen ist bisher unbekannt.«⁵⁷⁵

Federhofers Äußerungen werden in folgender Analyse zu überprüfen sein. Ob die Messe, deren Titel eindeutig auf den 150. Psalm verweist,⁵⁷⁶ einer bestimmtem Vorlage entsprungen ist, muss weiterhin offen bleiben. Zwar existieren einige solcher Motetten aus der Zeit, wie die (sämtlich doppelchörig angelegten) Motetten von Philipp de Monte, Jacobus Gallus, Andrea Gabrieli und Hans Leo Haßler.⁵⁷⁷ Allerdings parodiert de Sayve in seiner Messe keine der genannten Motetten so eindeutig, dass sie als Vorlage in Frage kämen. Federhofers oben zitierter Aussage folgend, ist de Sayves Komposition deutlich dem »Klangwillen« verschrieben, wengleich es fraglich ist, die Messe als »Musterbeispiel venezianischer Doppelchörigkeit« zu bezeichnen. Denn Imitationen können durchaus auch ein struk-

575 Federhofer: »Lambert de Sayve an der Grazer Hofkapelle«, S. 217.

576 Vgl. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam*, S. 581 f.

577 Vgl. hierzu Michael Silies: *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, 16), Göttingen 2009, hier S. 361–373.

doppel- und wechselhörige Strukturen ab dem Gloria zunehmen. Ein besonders signifikantes Beispiel der genannten Wechselhörigkeit ist am Ende des Gloria zu beobachten (vgl. Abbildung 155).

86

[Cantus I] tu in glo-ri-a, in
 [Altus I] tu in glo-ri-a in
 [Tenor I] tu in glo-ri-a, in
 [Bassus I] tu in glo-ri-a, in
 [Cantus II] in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris, a - men, cum san-cto Spi - ri - tu
 [Altus II] in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris, a - men, cum san-cto Spi - ri - tu
 [Tenor II] in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris, a - men, cum san-cto Spi - ri - tu
 [Bassus II] in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris, a - men, cum san-cto Spi - ri - tu

91

glo-ri-a Dei Patris, a - men, in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris, a - men, in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris. A - men.
 glo-ri-a Dei Patris, a - men, in glo-ri-a in glo-ri-a Dei Patris, a - men, in glo-ri-a in glo-ri-a Dei Patris. A - men.
 glo-ri-a Dei Patris, a - men, in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris, a - men, in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris. A - men.
 glo-ri-a Dei Patris, a - men, in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris, a - men, in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris. A - men.
 in glo-ri-a, in glo-ri-a, Dei Patris, a - men, in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris. A - men.
 in glo-ri-a, in glo-ri-a, Dei Patris, a - men, in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris. A - men.
 in glo-ri-a, in glo-ri-a, Dei Patris, a - men, in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris. A - men.
 in glo-ri-a, in glo-ri-a, Dei Patris, a - men, in glo-ri-a, in glo-ri-a Dei Patris. A - men.

Abbildung 155: Lambert de Sayve, Missa Laudate Dominum, Gloria, M. 86–96

Hier markiert de Sayve die Schlussemphase dadurch, dass er den zweiten Chor zunächst rhythmisch akzentuiert erklingen lässt (M. 86–87), um anschließend das Deklamationstempo durch größere Notenwerte zu verlangsamen (M. 88–89). Sodann greift Chor 1 den markanten Rhythmus von Chor 2 auf, ohne jedoch seinerseits das Tempo zu drosseln, sondern direkt in einen vollstimmig-ho-

mophonen Vortrag dieser (melodisch unprofilierten) rhythmischen Akzente zu münden.

Dass de Sayve in seiner Messe vielfältige kompositorische Mittel einsetzt, zeigt sich insbesondere im Credo (vgl. Abbildung 156).

13

[Cantus I] o - m - nium et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num do - minum

[Altus I] o - m - nium et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num do - minum

[Tenor I] o - m - nium et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num do - minum

[Bassus I] o - m - nium et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num do - minum

[Cantus II] um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num do - minum Je -

[Altus II] et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num do - mi - num

[Tenor II] o - m - ni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num do - minum

[Bassus III] um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num do - minum

20

Je - sum Chri - stum, fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex

Je - sum Chri - stum, fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex

Je - sum Chri - stum, fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Et

- sum Chri - stum, fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Patre

Je - sum Chri - stum, fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex

Je - sum Chri - stum, fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Et

Je - sum Chri - stum, fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Et

Je - sum Chri - stum, fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex

Abbildung 156: Lambert de Sayve, Missa Laudate Dominum, Credo, M. 13 – 25

Dieser Abschnitt beginnt zunächst mit einer locker gestalteten Homophonie (M. 13 – 15), fährt mit einer strengen Wechselchörigkeit in Form triolisch verlaufender Stimmen fort (M. 16 – 20), bevor der Satz in einen eher polyphonen

Satz wechselt (M. 20 – 21), um schließlich zur Wechselhörigkeit zurückzukehren (M. 22 – 24).

Darüber hinaus lässt de Sayve einzelne Melodieteile bzw. den ganzen Stimmensatz verharren und verteilt die Motive so auf die Stimmen, dass ein statischer Eindruck entsteht. Beispielhaft sei der letzte Abschnitt des Credo aufgezeigt (vgl. Abbildung 157).

125

The image shows a musical score for the Credo, measures 125-134. It features eight vocal parts: Cantus I, Altus I, Tenor I, Bassus I, Cantus II, Altus II, Tenor II, and Bassus II. The lyrics are: "Et u-nam san-ctam ca-tho-li - cam, ca-tho-li - cam ec-cle-si - am. Ca-tho-li - cam et a-po - sto - li cam ec-cle-si - am, ec-cle-si - am. Ca-tho-li - cam et a-po - sto - li cam ec-cle-si - am, ec-cle-si - am. Ca-tho-li - cam et a-po - sto - li cam ec-cle-si - am, ec-cle-si - am." The score is in 3/4 time and features a mix of treble and bass clefs. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines.

Abbildung 157: Lambert de Sayve, *Missa Laudate Dominum*, Credo, M. 125 – 134

Die harmonisch unbeweglichen und den Text »catholicam« und »ecclesiam« wechselhörig wiederholenden Passagen machen eine Emphase dieser die katholische Kirche in den Fokus rückenden Worte augenfällig und sicher auch akustisch bemerkbar.⁵⁷⁹

Der Sanctus-Beginn erinnert unweigerlich an denjenigen aus Padovanos *Missa Ove ch'i posi* (vgl. Abbildung 158 mit Abbildung 141 auf S. 265).

579 Weitere solcher durch melodische und zugleich harmonische Stagnation geprägten Stellen sind im Gloria (M. 38 – 40 auf »Jesu Christe«) und im Benedictus (M. 54 – 58) zu beobachten.

1

[Cantus I] A - gnus De - i,

[Quintus I]

[Altus I] A - gnus De - i, A -

[Tenor I] A - gnus De - i,

[Bassus I] A - gnus De - i,

[Cantus II] A - gnus De - i, A -

[Altus II] A - gnus De - i, A - gnus

[Quintus II]

[Tenor II] A - gnus De - i, A - gnus De -

[Bassus II] A - gnus De - i, A - gnus

6

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol -

Au - stri a - cos Re - ges oc - ca - sus

- gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol -

qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis,

- gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol -

De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

Au - stri - a - cos Re - ges

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

12

lis pec - ca - - ta mun - - di, pec - ca - ta mun - - di, mi - se
 can - tet et or - - - tus.
 pec - ca - ta mun di, mi
 lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, mi
 qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di,
 lis pec - ca - - ta mun - di, mi - se - re - re
 tol - lis pec - - ca - ta mun - di, mi - se
 oc - ca - sus can - tet et or - - - tus.
 tol - lis pec ca - ta mun - di, mi - se - re - re
 tol - lis pec - ca - - - ta mun - di, mi - se

Abbildung 160: Lambert de Sayve, Missa Laudate Dominum, Agnus, M. 1 – 17

Die zweigeteilte Kanonmelodie besteht aus einem Abwärtsgang, der eine Oktave umfasst. Somit könnte sie auf den Abwärtsgang des oben genannten Hauptmotives – etwa aus dem Kyrie I – rekurrieren. Aus Abbildung 160 geht hervor, dass zu Beginn zwar eine wechselhörige Anlage angedeutet wird, der Satz jedoch ab dem Kanoneinsatz nur noch vollstimmig erklingt. Diese Vollstimmigkeit zeichnet sich – im Gegensatz zu den zahlreichen homophonen Blöcken der Messe – durch eine filigrane Polyphonie der Gegenstimmen aus, die den stets gleichförmigen und bis zum Ende deklamierenden Herrscherkanon äußerst variantenreich umgeben; das Messenende wird dergestalt zu einem letzten Höhepunkt gebracht.

Lambert de Sayves *Missa Laudate Dominum* ist ein vorzügliches Beispiel für eine Werk, das an der Schwelle von franko-flämischer Polyphonie – keinesfalls sind hier nur »Ueberreste« dieser Kompositionsweise zu erkennen – und venezianischer Doppelchörigkeit anzusiedeln ist. Dass die im Agnus Dei akklamierten Herrscher Österreichs nicht namentlich genannt werden, könnte darauf hindeuten, dass de Sayve diese Messe nicht nur für einen Anlass bzw. für einen speziellen Widmungsträger aus dem Hause Habsburg schuf, sondern sie für mehrere Gelegenheiten nutzbar machen wollte.

Zusammenfassung

Herrschermissen im deutschsprachig-habsburgischen Kontext sind seit dem frühen 16. Jahrhundert, spätestens seit der Umwidmung von Josquins Hercules-Messe für den wettinischen Kurfürsten Friedrich den Weisen überliefert. Eine regelrechte Traditionslinie, wie dies mit Blick auf Messen für Este-Fürsten oder für spanische Potentaten festgestellt werden konnte, ist hier aber nur bedingt auszumachen. Die in diesem Kapitel zentral behandelten drei Herrschermissen, die im Zeitraum von ca. 1560 bis 1590 im habsburgischen Kontext entstanden sind, verweisen nicht zuletzt durch die biographischen Bezüge der Komponisten wiederum nach Italien. Annibale Padovano wirkte vor seiner Grazer Zeit als Organist an San Marco in Venedig, wo u. a. auch Adrian Willaert, der mit dem Este-Hof eng verbunden war, tätig war. So dürfte es kein Zufall sein, dass die oben behandelte *Missa Mittit ad Virginem* Willaerts, die 1559 gedruckt wurde, den Herrschertext für Alfonso II. d'Este in Form eines Kanons deklamiert. Vermutlich wurde Padovano von Willaert (und/oder von dalla Viola) inspiriert, seinerseits eine Herrschermesse zu komponieren und die Widmungsintention auch erst am Ende der Messe durch einen Kanon zu offenbaren. Diese Vermutung erhärtet sich, wenn man bedenkt, dass Padovano als Vorlage ein Madrigal aus Willaerts 1559 publizierter *Musica nova* gewählt hat. Simone Gattos Biographie weist ebenfalls Bezüge nach Italien bzw. nach Venedig auf, da er gebürtiger Venezianer war und nach seiner Ernennung zum Grazer Hofkapellmeister in Venedig Sänger rekrutierte und Instrumente erwarb. Dies tat er seinem Vorgänger Padovano gleich, den er vermutlich schon in seiner Münchner Zeit kennenlernte, beispielsweise während der berühmten Fürstenhochzeit Wilhelms V. im Jahre 1568, bei der Padovano nachweislich eine große Rolle spielte. Neben dieser biographischen Kohärenz – man denke an die mitunter gemeinsame Werküberlieferung – sprechen auch Affinitäten innerhalb der Messen Padovanos und Gattos für eine musikalische Beeinflussung, die allerdings nicht reziprok stattfand. Padovano war nicht nur deutlich älter als Gatto, sondern genoss in Venedig und Graz eine höhere Reputation. Neben satztechnischen Ähnlichkeiten – erinnert sei an die eigentümliche Konzipierung des »Et incarnatus« in beiden Messen – flicht auch Gatto erst im Agnus Dei die Spruchbänder für Karl II. und Maria von Bayern ein. Daher dürfte es kein Zufall sein, dass alle Herrschermissen mit dieser »versteckten« Herrscherwidmung in einer relativ kurzen Zeitspanne und im Umfeld der Zentren Ferrara, Venedig und Graz entstanden sind. Denn auch Lambert de Sayves *Missa Laudate Dominum* beweist durch ihre überwiegend doppelchörige Anlage ihre Nähe zu Venedig, wenngleich sie sich dadurch von den genannten Werken Gattos und Padovanos entfernt und nur durch die inkorporierte Herrscherwidmung im Agnus Dei ein konkreter Bezug herzustellen ist. Hinzu kommt, dass der Grazer Hof Karls II. für de Sayve als gebürtigen Flamen offenkundig kein günstiger Ort

für eine Karriere als Kapellmeister gewesen zu sein scheint – diesen Posten übernahm der Italiener Gatto vom Italiener Padovano –, und er nach nur vier Jahren um Entlassung aus seinem Dienst bat. Auch wenn de Sayve erleben musste, wie Gatto vom Instrumentalisten zum Kapellmeister aufstieg, scheint er von diesem (bzw. von Padovano und Willaert) seine Inspiration zum Komponieren einer Herrschermesse für Angehörige des Hauses Habsburg erhalten zu haben.

IV Verschollene Herrschermessen

1 Jacob Obrechts *Missa Hercules Dux Ferrariae*?

Diese Studie abschließen werden kurze Überlegungen zu zwei (zum Teil nachweislich) verschollenen Herrschermessen. Die Vermutung, dass eine *Missa Hercules Dux Ferrariae* aus der Feder Jacob Obrechts (ca. 1458–1505) existiert hat, wurzelt auf einem Hinweis Heinrich Glareans im drittem Buch des *Dodekachordon*:

»Und dieses häufig in einem Wetteifer mit anderen, welcher Kampfesart sich gerne *Jacob Hobrecht* bestrebte, der ja alle Komponisten seiner Zeit übertraf, was er in der Messe ›Hercules dux Ferrariae‹ schien zeigen zu wollen; denn was er auch zu sagen unternahm, war, wie der Dichter sagt, ein Gesang.«⁵⁸⁰

Dass Obrecht eine Hercules-Messe komponiert haben soll, liegt aufgrund seiner bekannten Kontakte zum Herrscherhaus der Este in Ferrara durchaus im Bereich des Möglichen. Falls Glareans Angabe korrekt ist, könnte Obrechts und nicht Josquins Hercules-Messe als Prototyp einer Herrschermesse ausgemacht werden.⁵⁸¹ Fraglich ist Rob Wegmans Vermutung, dass sie als Fragment im Agnus Dei der im Codex Breslau Ms. 2016 anonym überlieferten *Missa Spiritus ubi vult spirat* erhalten geblieben ist:

»With the Agnus Dei we seem to be entering a different sound world – the sound world of Jacob Obrecht in the 1490s: I am especially reminded of the latter’s *Missa Malheur me bat*. Obrecht’s distinctive voice seems to resound so clearly here that I am tempted to wonder if this could be a fragment from his lost *Missa Hercules Dux Ferrarie*, assuming that the G-F-G motif stands for the re-ut-re in ›Hercules‹, and that ›dux Ferrarie‹ was treated in similar fashion in a subsequent Agnus Dei section, now lost.«⁵⁸²

Neben Glareans *Dodekachordon* könnte auch eine Aussage Zarlinos aus seinen *Istitutioni Harmoniche* einen Hinweis auf die Hercules-Messe Obrechts liefern: »& il Tenore della Messa Hercules Dux Ferrariae, cavato dalle vocali di queste parole, sopra le quali compose due Messe a Quattro voci, che sono degne di essere udite.«⁵⁸³ Zarlino spricht in diesem berühmt gewordenen Zitat, aus dem der

580 Zitiert nach Bohn: *Dodekachordon*, S. 248. Der lateinische Originaltext lautet: »quo contentionis genere libenter certabat Iacobus Hobrechth, ut qui copia omnes suæ ætatis cantores (quod in missa Hercules dux Ferrariae, visus est voluisse ostendere) superabat, quicquid enim conabantur dicere Carmen erat, ut ille ait.« Glarean: *Dodekachordon*, S. 296.

581 Vgl. Rob C. Wegman: *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994, hier S. 189 f.

582 Vgl. den Eintrag Rob Wegmans innerhalb seiner großangelegten Messendatenbank im Zeitraum von 1440–1520: <http://www.princeton.edu/~rwegman/mass.htm>, 7. September 2012.

583 Zarlino: *Le Istitutioni Harmoniche*, Buch 3, Kapitel 66, S. 267.

Begriff des *soggetto cavato* stammt,⁵⁸⁴ davon, dass über das Hercules-soggetto zwei vierstimmige (und zudem hörensweite) Messen komponiert worden sind. Neben dem bekannten Werk Josquins stellt sich die Frage nach der Identität der zweiten Komposition. Im Kommentar aus der englischen Übersetzung der *Istitutioni* wird diesbezüglich auf die beiden Hercules-Messen Cipriano de Rores verwiesen.⁵⁸⁵ Dies ist jedoch auszuschließen, da die beiden Werke de Rores sieben- bzw. fünfstimmig angelegt sind.⁵⁸⁶ Andere vierstimmige Hercules-Messen sind nur von Lupus Hellinck und Johannes Mittner überliefert.^{609F}⁵⁸⁷ Ob Zarlino aber eine von diesen Messen im Blick hatte, ist ebenso wenig beantwortbar; insbesondere ist dies bei derjenigen von Mittner eher auszuschließen, da sie im italienischen Raum offenkundig nicht kursierte.

Die These von der Existenz einer solchen Obrecht-Messe ist außerdem durch Karl Weinmann befördert worden. Dieser stützt sich auf eine Aussage Peter Wagners:

»Andere Messen des Jachet haben ein archaisches Gesicht mit unverfälscht niederländischen Zügen. Die Messe ›Mort et merci‹ hat statt des Agnus Dei den Vermerk: Agnus Primus, Secundus et Tertius super primo, secundo et tertio Kyrie. Derselbe erinnert an Hobrechts Missa ›Malheur me bat‹ [...]. In seiner Missa ›Hercules dux Ferrariae‹ singt die Tenorstimme [...].«⁵⁸⁸

Bei Weinmann heißt es:

»Hier sind auch jene sog. ›Huldigungsmessen‹ einzureihen, von denen bereits oben bei Bildung des Cantus firmus mit Josquin als Beispiel die Rede war. Ähnlich verfährt Hobrecht in seiner Missa ›Hercules dux Ferrariae‹, einem Seitenstück zu seiner Missa ›Ferdinandus, dux Calabriae‹. Der Tenor ruft die ganze Messe hindurch hartnäckig sein ›Hercules vivet usque in aeternum‹.«⁵⁸⁹

Mir scheint, dass Weinmann den Satzanschluss Wagners »In seiner Missa ›Hercules dux Ferrariae‹« falsch interpretiert hat und sie aufgrund des vorangegangenen Satzes Obrecht zusprach. In diesem Abschnitt geht es aber eindeutig nicht um Obrechts Hercules-Messe, sondern um diejenige Jachets von Mantua. Der Name Obrecht fällt bei Wagner lediglich als Querverweis zu Jachets *Missa Mort et merci*.⁵⁹⁰ Diese vermutete Fehlinterpretation Weinmanns wurde in der

584 Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.1.2.

585 Vgl. Gioseffo Zarlino: *The Art of Counterpoint. Part three of Le Istitutioni Harmoniche, 1558* (= Music Theory translation Series), übersetzt von Guy A. Marco und Claude V. Palisca, New Haven u. a. 1968, S. 241, Anm. 30.

586 Vgl. Kapitel B.I.1.2.3.

587 Vgl. hierzu Kapitel B.I.1.2.6 und B.I.1.2.7.

588 Wagner: *Geschichte der Messe*, S. 209.

589 Weinmann: *Das Konzil von Trient*, S. 60 f.

590 Vgl. Wagner: *Geschichte der Messe*, S. 114 ff.

Folge immer wieder übernommen.⁵⁹¹ Für die Existenz einer verschollenen Hercules-Messe von Obrecht spricht aber dennoch Glareans (und evtl. auch Zarlinos) Aussage. Laut Fallows könnte Josquins Komposition auf einer Idee Obrechts basieren, zumal Fehler dieser Art bei Glarean unüblich sind und er Josquins Messe gekannt haben dürfte.⁵⁹² Festzuhalten ist, dass ohne neue Quellenfunde die Frage, ob eine *Missa Hercules Dux Ferrariae* Jacob Obrechts existierte, kaum zu beantworten ist.

2 Manuel Cardosos *Missa Joannes quartus Portugaliae Rex*

Die neunstimmige *Missa Joannes quartus Portugaliae Rex* Manuel Cardosos erscheint im Bibliotheksverzeichnis des Widmungsträgers, König João IV von Portugal,⁵⁹³ in dessen Diensten Cardoso zeitlebens stand. Im Gegensatz zu Cardosos *Missa Philippina*⁵⁹⁴ ist die Messe für König João seit dem Brand der Lissaboner Bibliothek infolge des schweren Erdbebens im Jahre 1755 verschollen. Sie ist nie im Druck erschienen, so dass die Messe, zumal sie nur im besagten handschriftlichen Unikat überliefert war, wohl unwiederbringlich verloren ist. Der Zusammenhang mit besagtem König ist offensichtlich und ergibt sich aus Cardosos Biographie. Er unterrichtete den musikliebenden und komponierenden Königssohn João nachweislich zwischen 1618 und 1625 und widmete ihm seine beiden ersten publizierten Messenbücher. Die Werke des zweiten Druckes von 1636 basieren ausnahmslos auf Motetten des künftigen Königs von Portugal. Da João (gewissermaßen im Gegenzug) den ersten Messen- und einen Motettenband aus dem Jahre 1648 finanzierte, dürfte die besagte Herrschermesse als besondere Widmung für seinen langjährigen Gönner entstanden sein.⁵⁹⁵ Die Syntax des Titels lässt ein *sogetto cavato* vermuten (vgl. Abbildung 161).

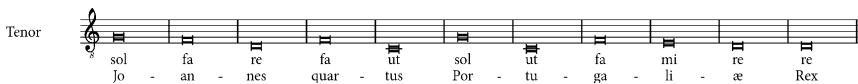


Abbildung 161: Manuel Cardoso, *Missa Joannes quartus Portugaliae Rex*, mögliches *sogetto cavato*

591 Vgl. Fellerer: »Das Tridentinum und die Musik«, S. 452 und Köhler: »Pervia Coelos. Formen päpstlicher Huldigung«, S. 356.

592 Vgl. Fallows: *Josquin*, S. 257, Anm. 61.

593 Vgl. Ribeiro: *Primeira parte do index da livraria de música de El-Rei D. João IV*, S. 444 und Luís de Freitas Branco: *D. João IV, Músico*, Bragança 1956, S. 45.

594 Vgl. Kapitel B.II.4.1.

595 Vgl. hierzu ausführlich Ribeiro: *Frei Manuel Cardoso*, S. 18–24.

Theoretisch könnten die drei Silben auf fa auch mit einem la besetzt werden, die Folge wäre jedoch ein von ständigen und großen Intervallsprüngen geprägtes *soggetto cavato*. Obwohl der genaue Entstehungsanlass der Messe unbekannt ist, kann das Komponieren einer *soggetto cavato*-Messe für König João als folgerichtig bezeichnet werden. Der König selbst publizierte im Jahre 1649 eine Schrift, die sich im Titel unmissverständlich auf Cirillos bekannten und in der Einleitung dieser Studie behandelten Brief bezieht: *Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*.⁵⁹⁶ João kritisiert in dieser Schrift Cirillos Sichtweise, die aus einer streng humanistischen Perspektive heraus erwachsen sei und die praktischen Anforderungen an die Komponisten nicht berücksichtige. Außerdem verteidigt João die Verwendung von weltlichen *soggetti* u. a. am Beispiel der Josquin'schen Hercules-Messe. Laut João sind die Komponisten der Josquin-Zeit darauf angewiesen gewesen, ihre Messen aus bestimmten Vorlagen zu entwickeln. Er legitimiert die Verwendung eines Herrschers durch die Existenz der jüngeren *Missa Philippus Rex Hispaniae* Philippe Rogiers im Sinne eines tradierten und akzeptierten Modells. Diese Ausschnitte aus König Joãos Verteidigungsschrift von 1649 und die ihm gewidmete (und verschollene) *Missa Joannes quartus Portugaliae Rex* belegen, dass Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* im 17. Jahrhundert (zumindest im iberischen Raum) noch eine hohe Aktualität besaß.

596 Vgl. Sampaio: *Defensa de la musica moderna*; vgl. außerdem Karl Gustav Fellerer: »Church Music and the Council of Trent«, in: *MQ* 39 (1953), S. 576–594, hier S. 582–585 und Stevenson: »Josquin in the Music of Spain and Portugal«, S. 240–242.

C Resümee

Nach der vorangegangenen komparatistischen Betrachtung werden die wesentlichen Punkte zusammengefasst und auf folgende Aspekte konzentriert:

Werk

Bei der Werkanalyse haben sich zwei grundsätzliche Stränge herausgebildet: Sämtliche *soggetto cavato*-Messen stehen durch die Verwendung eines *soggetto cavato* in einer direkten Traditionslinie zur prototypischen *Missa Hercules Dux Ferrariae* Josquin Desprez'. Inwiefern sich aber diese Nachfolgemessen im Einzelnen am Modell orientieren, war eine zentrale Fragestellung dieser Studie und führt in das Spannungsfeld zwischen *imitatio* und *aemulatio*, in das sich Komponisten unweigerlich begeben, wenn eine präexistente Melodie, eine Vorlagekomposition oder ein vorbildhaftes Modell rezipiert wird. Die Messen wurden anhand folgender vergleichender Parameter analysiert: Mensurenwahl, Stimmendisposition, *soggetto cavato*, strukturelle Einbindung des *soggetto* (inkl. der Frage nach dessen Auswirkung auf den Gegenstimmensatz) und motivische Reminiszenzen. Als ein erstes Ergebnis konnte eine extreme Form der *imitatio* beobachtet werden: in Jachets *Missa Ferdinandus Dux Calabriae* mit Bezug auf formale Aspekte und ihre *soggetto cavato*-Struktur oder in Johannes Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae*, die als einzige Messe Josquins *soggetto* als *Cantus firmus* verwendet. Die Mehrzahl der Komponisten ist um eine autonomere Auseinandersetzung mit dem Modell bemüht. Dass aber der Bezug zum Modell bei den *soggetto cavato*-Messen stets erhalten bleibt, liegt nicht nur an der Verwendung eines eben solchen, sondern wird auch maßgeblich durch die zahlreichen Motiventlehnungen ersichtlich. Dabei ist zu beobachten, dass diese Reminiszenzen in den Messen besonders häufig auftreten, in denen die formal-strukturelle *imitatio* weniger stark ausgeprägt ist. Diesbezüglich sind Bartolomé Escobedos *Missa Philippus Rex Hispaniae* und die *Missae Hercules Dux Ferrariae* von Lupus Hellinck und Jachet von Mantua hervorzuheben.

Letzteres Werk besticht durch eine besondere Form von Intertextualität und symbolischer Kommunikation – erinnert sei an die dialogisierende Konfrontierung des eigenen *soggetto cavato* mit demjenigen Josquins im Agnus Dei. Cipriano de Rores *Missa Vivat felix Hercules* nimmt eine Sonderstellung ein, da sie die größten formalen und strukturellen Abweichungen zum Modell aufweist und zugleich auf motivische Allusionen verzichtet. Dies belegt eine stark *aemulativ* und *autark* ausgerichtete Kompositionsweise; die einzige (aber durchaus *signifikante*) Verbindung der beiden Messen besteht in der Verwendung eines *soggetto cavato*. In Philippe Rogiers *Missa Philippus secundus Rex Hispaniae* sind ähnliche Autonomisierungsprozesse vollzogen, wenngleich sie – abgesehen vom *soggetto cavato* – auch formal durch ihre vierstimmige Anlage auf Josquins Messe rekurriert. Schließlich ist die Breitenwirkung des Josquin'schen Prototypen nicht nur dadurch belegt, dass er auf andere Herrscher übertragen worden ist, beginnend mit den beiden Umwidmungen für Philipp den Schönen und Friedrich den Weisen, sondern auch durch eine vereinzelt bis ins 17. und 18. Jahrhundert reichende Rezeption. Neben der heute verschollenen (wohl auf einem *soggetto cavato* basierenden) *Missa Johannes Portugaliae Rex* von Manuel Cardoso aus der Mitte des 17. Jahrhunderts ist ferner eine *Messentriologie* relevant, die am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts (1736–1739) entstanden ist. Diese drei (stilistisch unterschiedlich konzipierten) Werke für Kaiser Karl VI. des Hofkomponisten Angelo Ragazzi (um 1680–1750) basieren ausnahmslos auf demselben *soggetto cavato* für Karl VI., wurden aber ob ihrer zeitlichen Distanz zu den anderen Messen dieser Studie nicht berücksichtigt. Gleichwohl dokumentieren sie, dass Josquins *soggetto cavato*-Modell auch knapp 250 Jahre nach seiner Entstehung (zumindest in diesem Fall) noch vorbildhaft gewesen ist.⁵⁹⁷

Ein zweiter Strang der Herrschermessenrezeption entwickelte sich nahezu parallel zu demjenigen der direkten Traditionslinie. In Maïstre Jhans *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei* (um 1534) und Cipriano de Rores *Missa Praeter rerum seriem* (1546–1557) verwenden Komponisten erstmals kein *soggetto cavato* für die Akklamation eines weltlichen Herrschers. Zudem bettet de Rore die Herrscherhuldigung in eine Parodiemesse ein und kann somit als Pionier gelten, der Josquins Idee der Herrscheranrufung von seiner genuinen Gestalt als reine *Cantus firmus*-Messe löste und in modernere Formen überführte. Als weitere Parodieherrschermessen sind Adrian Willaerts *Missa Mittit ad Virginem*, Francesco dalla Violas *Missa Veni Sancte Spiritus* sowie Annibale Padovanos *Missa Ove ch'i posi* zu nennen. Lambert de Sayves im habsburgischen

597 Vgl. hierzu Elisabeth Theresia Hilscher: »Kontrapunkt für den Kaiser. Angelo Ragazzis Messen für Karl VI«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 49 (2002) (= Festschrift für Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag), S. 173–183.

Kontext entstandene *Missa Laudate Dominum* verbindet polyphone Satzweise mit venezianischer Mehr- bzw. Wechselchörigkeit. Für Herrschermessen im mehrchörigen Stil stehen paradigmatisch Chamaterò di Negris Messe für Margarete von Österreich und insbesondere Costanzo Portas dreichörige *Missa Ducalis*.

Mit Blick auf lokale und sich vom Protoyp lösende Traditionslinien konnten neben einer (natürlichen) Affinität mehrerer Herrschermessen eines einzelnen Komponisten (Lupus Hellinck, Jachet von Mantua, Cipriano de Rore, Chamaterò di Negri) wechselseitige Bezüge zwischen Willaerts, dalla Violas und den drei Grazer Herrschermessen ausgemacht werden. Diesen Werken ist allen gemeinsam, dass sie ihre Herrscherakklamation erst im Agnus Dei (bei dalla Viola bereits im Sanctus) in Form kanonisch geführter Stimmen einsetzen und sich somit werkspezifische Affinitäten offenbaren, die bisweilen durch biographische und überlieferungstechnische Verknüpfungen unterfüttert werden konnten. Die Nähe der beiden Philippus-Messen von Escobedo und Rogier ist neben dem ähnlichen Titel auch durch strukturelle Beziehungen deutlich geworden. In Rogiers Komposition konnten (subtile) Bezüge zu Lupus Hellincks Hercules-Messe ausgemacht werden, was auf eine vielschichtige (und bisweilen schwer aufzudeckende) Verzahnung innerhalb der Herrschermessenrezeption hinweist. Schließlich ist mit Filippe de Magalhães *Missa O Soberana Luz* ein Werk erhalten, das zwar laut Definition dieser Studie nicht als regelrechte Herrschermesse zu identifizieren ist, jedoch als Parodiemesse auf der Grundlage einer solchen – Manuel Cardosos *Missa Philippina* – eine neuartige Facette der Rezeption aufgezeigt hat.

Es bleibt festzuhalten, dass Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* für alle weiteren *soggetto cavato*-Messen vorbildhaft gewesen ist. Selbst die stark vom Modell abweichenden Messen (de Rores und Rogiers) stehen in dieser Traditionslinie, da das hinreichende Kriterium, die Verwendung eines *soggetto cavato*, erfüllt und dadurch eine Vergleichbarkeit gegeben ist. Zugleich findet gerade durch den streckenweise offensichtlichen Nichtbezug auf Josquins Messe – *ex negativo* – die Auseinandersetzung mit dem Modell statt.

Hinsichtlich der Herrschermessen, die kein *soggetto cavato* verwenden, ist eine Vergleichsbasis freilich kaum gegeben. So sind offensichtliche, werkstrukturelle Bezüge zum Prototypen nur in wenigen Messen zu fassen – erinnert sei an die motivische Reminiszenz in Maïstre Jhans *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei*. Dennoch ist eine Verbindung zu Josquins Hercules-Messe auf einer ideellen und mittelbaren Ebene herstellbar. Dass Josquin den Prototypen einer Herrschermesse entwickelt hat, ist unstrittig. Dass zahlreiche Nachfolgekompagnisten einen Herrscher in eine Messvertonung integrierten, ist ebenso unzweifelhaft. Die Tatsache, dass in allen behandelten Werken weltliche Herrscher repräsentiert werden, spricht eindeutig dafür, dass – selbst wenn ein direkter

kompositorischer Bezug kaum herzustellen ist und sich die Umsetzung der Herrscherakklamation in den Nachfolgemessen bisweilen verselbständigt hat – Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* als *Spiritus rector* aller Herrschermessen gelten kann, und zwar in dem Sinne, dass auch diese Kompositionen ohne Josquins Prototypen vermutlich nicht entstanden wären.

Kontext

In dieser Studie wurde ferner der Versuch unternommen, die Herrschermessen, soweit möglich, zu kontextualisieren, um daraus Erkenntnisse über die Entstehungshintergründe der Messen gewinnen und ggf. Aussagen über Patronageverhältnisse treffen zu können. Einige Patron-Kapellmeister-Beziehungen – bei Josquin Desprez, Maïstre Jhan, Cipriano de Rore und Philippe Rogier – sind evident, wenngleich auch in diesen Fällen die genauen Entstehungshintergründe selten aufzuspüren sind. Dies ist in gewissem Sinne tragisch, verweisen Herrschermessen doch *per se* auf einen speziellen Kompositionsanlass. Der durch Manuel Cardosos Widmungsvorrede exakt rekonstruierbare Entstehungsprozess der *Missa Philippina* lässt darauf schließen, dass auch andere Herrschermessen in Auftrag gegeben worden sind, wie dies im Falle von Costanzo Portas *Missa Ducalis* einwandfrei nachzuweisen ist. Die gegenteilige Perspektive einnehmend haben nicht selten Komponisten aus eigenem Antrieb (und in der Regel aus hauptsächlich pekuniär-pragmatischen Gründen) potentiellen Mäzenen Herrschermessen gewidmet. Hierfür sind die überlieferten Widmungsvorreden aus Messendruckern wichtige Dokumente, da ihnen teils subtile, teils offensichtliche Bemühungen um Patronage zu entnehmen sind. Inwiefern Komponisten aber damit Erfolg hatten, ist oft nur indirekt nachzuweisen. In Einzelfällen, wie bei Francesco dalla Viola oder Simone Gatto, spricht ein Karrieresprung, der unmittelbar mit dem Entstehungszeitpunkt zusammenhängt, für einen diesbezüglichen Erfolg. In anderen Fällen ist ein Misserfolg augenscheinlich. Dafür geben nicht nur die Biographien der Komponisten Hinweise – etwa wenn ein Bezug zum Widmungsträger nicht (siehe Hellinck) oder kaum (siehe Mittner) auszumachen ist –, sondern auch die bisweilen (vom eigentlichen Entstehungskontext abgesonderte) periphere Überlieferung. Dass eine Herrschermesse keine breite Überlieferung erfahren hat, ist hingegen kein zwingendes Indiz für eine folgenlos gebliebene Widmung. Solche Werke, die ausschließlich für den privaten Bereich und Gebrauch des Herrschers vorgesehen waren, haben natürlich keine weite Verbreitung erfahren, sondern sind höchstens im Kreis der Hofkapelle – erinnert sei an die *musica reservata*-Praxis – erklingen.

Symbolizität

Auf einer dritten Ebene konnten die werkbetrachtenden und kontextuellen Befunde mitunter inhaltsanalytisch gedeutet und mit der Frage, in welcher Form ein Herrscher innerhalb der Messe repräsentiert wird, verknüpft werden. Zunächst ist Josquins *Missa Hercules dux Ferrariae* als Paradebeispiel anzuführen, in welcher Herzog Ercole I. d'Este eindrucksvoll mit dem musikalischen Material verschmolzen ist. Sein Name bzw. Titel erklingt als zentraler Ankerpunkt des Satzes und wird vom liturgischen Messentext umringt; so wie Ercole sich als reale Person mit einer sakralen Aura zum Zwecke der Selbstinszenierung umgab. Eine ähnliche Deutung erfolgte in Lupus Hellincks *Missa Carolus Imperator Romanorum* für Karl V. Hier ist insbesondere das Motiv »fa-sol-ut« (= Carolus) hervorzuheben, das (neben dem *soggetto cavato*) innerhalb der gesamten Messe eine prominente Rolle einnimmt und den Vornamen Karls V. motivisch konzentriert und symbolisch potenziert. Auch in Josquins Hercules-Messe konnte ein »Hercules«-Motiv ausgemacht werden, das aber bei Weitem nicht so frequent erscheint wie Hellincks »Carolus«-Motiv. Schließlich erfuhr der Vorname von Margarethe von Parma in der *Missa Ducissam* von Chamaterò di Negri eine ähnliche Emphase. In zahlreichen Werken wurde darüber hinaus die Herrscherrepräsentation noch stärker mit liturgischen Elementen innerhalb der Messe verbunden, indem der Potentat nicht durch ein (liturgisch freies) *soggetto cavato* repräsentiert worden ist, sondern in Form eines Spruchbandes. Diese Spruchbänder haben einerseits den Vorteil, einen längeren Widmungstext formulieren und somit mehr Inhalte transportieren zu können, während ein *soggetto cavato* diesbezüglich recht limitiert ist (Name, Titel, Ort). Andererseits hatten die Komponisten durch diese freien Texte die Möglichkeit, sie zusätzlich an sakrale Elemente der Messe zu koppeln. Hier sind erneut Maître Jhans *Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei* und Cipriano de Roes *Missa Praeter rerum seriem* zu erwähnen, die einen Herrschertext erstmals an eine liturgische Vorlage geknüpft haben – hier mit einer Allerheiligen-Litanei, dort mit einer Weihnachtssequenz. In Maître Jhans Messe kommt die zusätzliche sprachmanipulative Komponente des Litaneitextes als individuelles Moment hinzu.

Eine Sonderrolle ist Costanzo Portas *Missa Ducalis* einzuräumen, da sie durch ihre 13- bzw. 14-stimmige Anlage als monumentalste aller Herrschermessen gelten kann. Neben der durch das Frontispiz und die repräsentative Ausstattung des autographen Manuskripts erzeugten Bildsymbolik ist das (den Schutz der Medici-Herzöge) erbittende Spruchband für die Herrscherrepräsentation von entscheidender Bedeutung. Es ist nicht nur zentral für die gesamte Komposition, sondern wirkt sich im Agnus Dei auf den gesamten Satz aus und führt zur teilweisen Eliminierung des liturgischen Messentextes. Hierdurch führt Porta

die Herrscherakklamation in einer Messe auf einen unvergleichlichen Höhepunkt.

In einigen Werken war die Rezeption antiker Vorbilder zu beobachten. Im Spruchband der Octavius-Messe von Chamaterò di Negri werden der Widmungsträger Ottavio Farnese und Kaiser Augustus unzweifelhaft parallelisiert und somit auch mit Blick auf ihre herrschaftliche Symbolkraft gleichgesetzt. Eine spezielle Herkules-Rezeption am Hofe des Kurfürsten Ottheinrichs ist angesichts des bayerisch-wittelsbachischen Kontextes und des sonstigen Herkules-Kultes in Neuburg wahrscheinlich und wird nicht zuletzt in Johannes Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae* greifbar.

Ferner ist zu diskutieren, inwieweit das Zeitalter der Konfessionalisierung auf die Produktion von Herrschermessen Auswirkungen hatte. Gemeint sind – neben der in der Einleitung dieser Studie beschriebenen Kritik weltlicher Elemente in der Kirchenmusik – die Tridentinischen Reformen, die diesen Messtypus zwar nicht explizit ablehnten, aber durchaus implizit durch den Ausschluss alles Weltlichen aus der Kirchenmusik. Wenngleich diese Frage nicht umfassend zu beantworten ist, können folgende Aussagen darüber getroffen werden: Als erster Befund ist festzuhalten, dass die meisten der existierenden und hier behandelten Herrschermessen während oder nach den Tridentinischen Reformen entstanden sind. Zweitens hat der Sonderfall Paolo Animuccias gezeigt, dass es mitunter opportunistische Haltungen bei der Umsetzung der Reformen gegeben hat und diese nicht in dem Maße die kompositorische Praxis beeinflussten, wie es die Konzilsväter wünschten. Es sei außerdem daran erinnert, dass einer ihrer wichtigsten Vertreter, Carlo Borromeo, ausgerechnet Costanzo Porta mehrfach für seinen Mailänder Hof rekrutieren wollte – zumal Borromeo Portas *Missa Ducalis* im Zuge des Franziskaner-Kapitels in Florenz 1565 sicher wahrgenommen hat. Dies unterstreicht – abgesehen davon, dass auch Porta, Willaert und Chamaterò zahlreiche Kompositionen nach Tridentinischen Vorgaben schufen –, dass ein flexibler und mitunter pragmatischer Umgang mit den Reformbeschlüssen, vor allem seitens der um Patronage strebender Komponisten, stattgefunden hat. Dass aber ein den Kirchenreformen verbundener Potentat wie Philipp II. Herrschermessen strikt abgelehnt haben dürfte, beweisen nicht zuletzt die zahlreichen Kontroversen über den Einsatz weltlicher Elemente innerhalb einer Messvertonung.

Zum Abschluss dieser Studie soll versucht werden, in Rückbindung an die Methode des Historischen Vergleichs, allgemeine Aussagen zum Phänomen der Herrschermessen zu formulieren: Es drängt sich die Frage auf, ob durch die eingebettete Herrscherakklamation die sakrosankte Messvertonung säkularisiert bzw. profaniert wird. Wenn man sich die Erläuterungen zum Sakralherrschartum vom Beginn dieser Studie vor Augen hält, ist eine solche einseitige Perspektive kaum haltbar, da sich auch in der Frühen Neuzeit sakrale und

weltliche Herrschaftselemente bisweilen überlagerten. Herrschermessen sind zweifellos hybridisierte und funktionalisierte Werke zum Zwecke der Herrscherrepräsentation. Gleichzeitig bleibt der genuine Charakter der liturgisch verankerten Messe bestehen. Das übergreifende strukturelle Moment der Herrscherakklamation ist ihre (hauptsächliche) Realisierung als Cantus firmus. Laut Peter Gülke »fungiert [der Tenor, die traditionelle Cantus firmus-Stimme] als Nabelschnur zur Transzendenz, er vermittelt zwischen der im ›Vordergrund‹ klingenden Materialität der *musica instrumentalis* und der unhörbar mitklingenden *musica mundana*.«⁵⁹⁸ Demnach ließe sich der im Cantus firmus erklingende Herrscher als Vermittler zwischen Transzendenz und Immanenz begreifen. In Herrschermessen ist die sakrale Seite des Herrschers auf einen Höhepunkt geführt, es offenbart sich ein in höchstem Maße sakralisiertes Amtsverständnis, das im Medium der Messe, der wohl liturgischsten Gattung, vollzogen ist. Die polyphone Herrschermesse erscheint nunmehr nicht als widersprüchliches (oder gar blasphemisches) Ereignis, sondern als eines in Komponistenkreisen tradiertes und praktiziertes Modell der Herrscherwidmung und als ein in der höfischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit akzeptiertes Phänomen der sakralisierten Herrschaftsrepräsentation.

598 Vgl. Peter Gülke: »Polyphone Messen als Wege zu Gott«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert*, S. 17.

Verzeichnisse und Quellen

Abbildungen

1	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto cavato	56
2	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Gloria, M. 50 – 54	59
3	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Gloria, M. 16 – 20	59
4	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 34 – 37	60
5	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna, Bassus, M. 82 – 85	60
6	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Christe, Bassus, M. 17 – 20	60
7	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie II, Superius, M. 36 – 39	61
8	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Agnus III, Superius II, M. 112 – 115	62
9	Modena, Biblioteca Estense, Ms α .N.1.2 = LAT. 452, Widmungsgedicht	75
10	Modena, Biblioteca Estense, Ms α .N.1.2 = LAT. 452, fol. 5 ^r	76
11	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 1 – 4	79
12	Maître Jhan, Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei, Kyrie, M. 1 – 10	79
13	Maître Jhan, Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei, Gloria, M. 47 – 53	80
14	Maître Jhan, Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei, Gloria, T. 125 – 130	80
15	Cipriano de Rore, Missa Vivat felix Hercules, soggetto cavato	84
16	Cipriano de Rore, Missa Vivat felix Hercules, Credo, M. 188 – 194	88
17	Cipriano de Rore, Missa Vivat felix Hercules, Sanctus, M. 13 – 18	88
18	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 10 – 13	89
19	Cipriano de Rore, Missa Vivat felix Hercules, Sanctus, M. 1 – 7	89
20	Josquin Desprez, Miserere mei Deus, Secunda Pars, M. 416 – 424	90
21	Cipriano de Rore, Missa Vivat felix Hercules, Agnus, M. 18 – 29	90
22	Cipriano de Rore, Missa Praeter rerum seriem, Gloria, M. 133 – 150	91 f.
23	Cipriano de Rore, Missa Praeter rerum seriem, Kyrie II, M. 83 – 97	94
24	Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto cavato	98
25	Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto-Umdeutung	99
26	Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, Quintus, M. 1 – 3	100
27	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 1 – 3	100
28	Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Sanctus, M. 1 – 3	101
29	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna, M. 57 – 59	101
30	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna, M. 61 – 65	101
31	Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna, M. 41 – 48	101
32	Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 63 – 82	102
33	Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 83 – 94	102 f.
34	Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto-Varianten	103

35	Jachet von Mantua, Missa Ferdinandus Dux Calabriae, soggetto cavato	110
36	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto cavato	110
37	Jachet von Mantua, Missa Ferdinandus Dux Calabriae, Credo, M. 115 – 119	112
38	Jachet von Mantua, Missa Ferdinandus Dux Calabriae, Kyrie, M. 1 – 4	112
39	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 1 – 4	113
40	Jachet von Mantua, Missa Ferdinandus Dux Calabriae, Credo, M. 1 – 3	113
41	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 1 – 3	113
42	Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto cavato	117
43	Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto-Umdeutungen	117
44	Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 10 – 21	121
45	Josquin Desprez, Praeter rerum seriem, Prima Pars, M. 9 – 14	122
46	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie I, M. 10 – 14	123
47	Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Christe, M. 22 – 27	123
48	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 17 – 20	123
49	Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 44 – 54	123 f.
50	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Agnus, M. 112 – 120	124
51	Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Agnus, M. 33 – 38	124
52	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 1 – 3	125
53	Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 1 – 3	125
54	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Sanctus, M. 1 – 4	125
55	Lupus Hellinck, Missa Hercules Dux Ferrariae, Sanctus, M. 1 – 4	125
56	Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2° Liturg. 18, fol. 1 ^v	129
57	Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto cavato	134
58	Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 55 – 86	136 f.
59	Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 25 – 27	137
60	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 30 – 32	138
61	Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie, M. 13 – 20	138
62	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie II, Superius, M. 36 – 39	138
63	Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 102 – 109	139
64	Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, Pleni, M. 11 – 54	139
65	Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna II, M. 100 – 114	140
66	Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2° Liturg. 18, fol. 24 ^v	141
67	Johannes Mittner, Missa Hercules Dux Ferrariae, Osanna I, M. 55 – 76	142 f.
68	Modena, Biblioteca Estense, Ms α.N.1.1 = LAT. 451, fol. 134 ^v	149
69	Modena, Biblioteca Estense, Ms α.N.1.1 = LAT. 451, fol. 2 ^v	150
70	Adrian Willaert, Missa Mittit ad Virginem, Christe, M. 34 – 40	152
71	Adrian Willaert, Missa Mittit ad Virginem, Credo, M. 34 – 50	153
72	Adrian Willaert, Missa Mittit ad Virginem, Credo, M. 236 – 245	153 f.
73	Modena, Biblioteca Estense, Ms α.N.1.1 = LAT. 451, fol. 166 ^v	155
74	Adrian Willaert, Missa Mittit ad Virginem, Agnus II, M. 38 – 56	156
75	Francesco dalla Viola, Missa Veni Sancte Spiritus, Sanctus, M. 1 – 35	159 f.
76	Francesco dalla Viola, Missa Veni Sancte Spiritus, Agnus, M. 57 – 65	160
77	Modena, Biblioteca Estense, Ms α.N.1.1 = LAT. 451, fol. 43 ^v	161
78	Neapel, Biblioteca Nazionale »Vittorio Emanuele III«, S.Q. XXXV C 2/2	169
79	Neapel, Biblioteca Nazionale »Vittorio Emanuele III«, S.Q. XXXV C 2/2, Tenor, S. 6	174
80	Chamaterò di Negri, Missa ad Octavium Farnensem, Kyrie II, M. 33 – 40	176
81	Chamaterò di Negri, Missa ad Octavium Farnensem, Gloria, M. 1 – 19	177
82	Chamaterò di Negri, Missa ad Octavium Farnensem, Credo, M. 61 – 74	178
83	Chamaterò di Negri, Missa ad Octavium Farnensem, Sanctus, M. 1 – 22	178 f.
84	Chamaterò, Missa ad Octavium Farnensem, Agnus, M. 26 – 32	179
85	Neapel, Biblioteca Nazionale »Vittorio Emanuele III«, S.Q. XXXV C 2/2, S. 25	181

86	Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Kyrie I, M. 1 – 30	182
87	Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Gloria, M. 10 – 25	183
88	Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Gloria, M. 82 – 98	184
89	Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Sanctus, M. 1 – 7	185
90	Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Osanna + Benedictus, M. 34 – 54	185 f.
91	Chamaterò di Negri, Missa ad Ducissam, Agnus, M. 1 – 18	186 f.
92	Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Cod. Laurenziano Mediceo Pal. 6, Frontispiz	192
93	Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Cod. Laurenziano Mediceo Pal. 6, fol. 2 ^r	193
94	Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Cod. Laurenziano Mediceo Pal. 6, fol. 2 ^v –3 ^f	194
95	Costanzo Porta, Missa Ducalis, Agnus, M. 22 – 43	195 f.
96	Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, MS. 9126, fol. 72 ^v	201
97	Lupus Hellinck, Missa Carolus Imperator Romanorum, soggetto cavato	204
98	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto cavato	205
99	Lupus Hellinck, Missa Carolus Imperator Romanorum, Gloria, Bassus, M. 24 – 25	207
100	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Sanctus, M. 1 – 4	207
101	Lupus Hellinck, Missa Carolus Imperator Romanorum, Pleni, M. 1 – 4	208
102	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie II, Superius, M. 36 – 39	208
103	Lupus Hellinck, Missa Carolus Imperator Romanorum, Sanctus, Bassus, M. 1 – 4	208
104	Lupus Hellinck, Missa Carolus Imperator Romanorum, Kyrie, M. 15 – 16	209
105	Bartolomé Escobedo, Missa Philippus Rex Hispaniae, soggetto cavato	214
106	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, soggetto cavato	214
107	Bartolomé Escobedo, Missa Philippus Rex Hispaniae, Kyrie, M. 1 – 3	216
108	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Kyrie I, M. 1 – 4	216
109	Bartolomé Escobedo, Missa Philippus Rex Hispaniae, »Et incarnatus est«, M. 51 – 63	218
110	Bartolomé Escobedo, Missa Philippus Rex Hispaniae, Agnus, M. 33 – 52	219
111	Bartolomé Escobedo, Missa Philippus Rex Hispaniae, Credo, M. 1 – 10	220
112	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Credo, M. 1 – 3	221
113	Madrid, Biblioteca Nacional, M 2430, Titelblatt	223
114	Bartolomé Escobedo, Missa Philippus Rex Hispaniae, soggetto cavato	224
115	Philippe Rogier, Missa Philippus secundus Rex Hispaniae, soggetto cavato	224
116	Philippe Rogier, Missa Philippus secundus Rex Hispaniae, Kyrie, Cantus, M. 1 – 7	227
117	Philippe Rogier, Missa Philippus secundus Rex Hispaniae, Kyrie, M. 1 – 10	227
118	Philippe Rogier, Missa Philippus secundus Rex Hispaniae, Credo, M. 118 – 148	228
119	Philippe Rogier, Missa Philippus secundus Rex Hispaniae, Benedictus, M. 71 – 100	229
120	Philippe Rogier, Missa Philippus secundus Rex Hispaniae, Agnus, M. 1 – 11	230
121	Philippe Rogier, Missa Philippus secundus Rex Hispaniae, Gloria, M. 112 – 127	231
122	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Agnus, M. 112 – 120	231
123	Manuel Cardoso, Missa Philippina, soggetto	238
124	Marienantiphon Alma Redemptoris Mater, Beginn	238
125	Marienantiphon Salve Regina, Beginn	238
126	Manuel Cardoso, Missa Philippina, Gloria, M. 40 – 44	240
127	Manuel Cardoso, Missa Philippina, Osanna, M. 19 – 21	240

128	Èvora, Biblioteca Publica, Novo Reservado 479, fol. 109 ^f	241
129	Manuel Cardoso, Missa Philippina, Agnus II, M. 7 – 11 (Ostende nobis patrem)	242
130	Manuel Cardoso, Missa Philippina, Agnus II, M. 7 – 11 (Philippus-Quartus)	242
131	Filippe de Magalhães, Missa O Soberana Luz, Kyrie, M. 1 – 25	245 f.
132	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chorbuch 3, fol. 15 ^v	250
133	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Sammlung, A-R. 259, Titelblatt	254
134	München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 94, Widmungsvorrede	256
135	Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 15, fol. 30 ^f	260
136	Adrian Willaert, Ove ch'i posi, Prima Pars, M. 1 – 6	262
137	Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, Kyrie I, M. 1 – 7	262
138	Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, Kyrie II, M. 82 – 85	263
139	Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, Gloria, M. 45 – 59	263
140	Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, »Et incarnatus«, M. 75 – 90	264
141	Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, Sanctus, M. 1 – 21	265
142	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 15506, fol. 118 ^v	266
143	Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, Agnus II, M. 34 – 52	267
144	Annibale Padovano, Missa Ove ch'i posi, Agnus II, M. 68 – 78	268
145	Adrian Willaert, Ove ch'i posi, Prima Pars, M. 25 – 32	269
146	Adrian Willaert, Ove ch'i posi, Prima Pars, M. 46 – 48	270
147	Simone Gatto, Missa Hodie Christus natus est, Kyrie I, M. 1 – 18	272
148	Simone Gatto, Missa Hodie Christus natus est, Gloria, M. 149 – 156	273
149	Simone Gatto, Missa Hodie Christus natus est, »Et incarnatus«, M. 84 – 110	273 f.
150	Simone Gatto, Missa Hodie Christus natus est, »Domine fili«, M. 73 – 78	274
151	München, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 94, S. 14	275
152	München, Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 94, S. 17	275
153	Simone Gatto, Missa Hodie Christus natus est, Agnus II, M. 43 – 60	276
154	Lambert de Sayve, Missa Laudate Dominum, Kyrie I, M. 1 – 9	278
155	Lambert de Sayve, Missa Laudate Dominum, Gloria, M. 86 – 96	279
156	Lambert de Sayve, Missa Laudate Dominum, Credo, M. 13 – 25	280
157	Lambert de Sayve, Missa Laudate Dominum, Credo, M. 125 – 134	281
158	Lambert de Sayve, Missa Laudate Dominum, Sanctus, M. 1 – 11	282
159	Graz, Universitätsbibliothek, Mus. 15, fol. 77 ^v	283
160	Lambert de Sayve, Missa Laudate Dominum, Agnus, M. 1 – 17	284 f.
161	Manuel Cardoso, Missa Joannes quartus Portugaliae Rex, mögliches soggetto cavato	290

Tabellen

1	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Ableitung des soggetto cavato	22
2	Josquin Desprez, Missa Hercules Dux Ferrariae, Struktur-Tabelle	56 f.
3	Maitre Jhan, Missa Omnes Sancti et Sanctae Dei, Tenor-Verlauf	78
4	Josquin-Hercules & Rore-Hercules, soggetto in den Gegenstimmen	85
5	Josquin-Hercules & Rore-Hercules, soggetto-Verlauf	86
6	Josquin-Hercules & Rore-Hercules, Messuren- und Stimmenvergleich	87
7	Cipriano de Rore, Missa Praeter rerum seriem, Quintus-Verlauf	93
8	Josquin-Hercules & Jachet-Hercules, Messuren- und Stimmenvergleich	100
9	Josquin-Hercules & Jachet-Hercules, soggetto-Verlauf	103 f.

10	Jachet von Mantua, Missa Hercules Dux Ferrariae, Agnus III, soggetto-Einsätze	105
11	Josquin-Hercules & Jachet-Ferdinandus, Messuren- und Stimmenvergleich	109 f.
12	Josquin-Hercules & Jachet-Ferdinandus, soggetto-Verlauf	111
13	Josquin-Hercules & Hellinck-Hercules, Messuren- und Stimmenvergleich	118
14	Josquin-Hercules & Hellinck-Hercules, soggetto-Verlauf	119
15	Josquin-Hercules & Mittner-Hercules, Messuren- und Stimmenvergleich	133 f.
16	Josquin-Hercules & Mittner-Hercules, soggetto-Verlauf	135
17	Chamaterò, Missa ad Octavium Farnensem, Cantus-firmus-Verlauf	175
18	Josquin-Hercules & Hellinck-Carolus, Messuren- und Stimmenvergleich	205
19	Josquin-Hercules & Hellinck-Carolus, soggetto-Verlauf	206
20	Josquin-Hercules & Hellinck-Carolus, soggetto im Gegenstimmensatz	210
21	Josquin-Hercules & Escobedo-Philippus, Messuren- und Stimmenvergleich	215
22	Josquin-Hercules & Escobedo-Philippus, soggetto-Verlauf	216 f.
23	Josquin-Hercules & Rogier-Philippus, Messuren- und Stimmenvergleich	225
24	Josquin-Hercules & Rogier-Philippus, soggetto-Verlauf	226
25	Manuel Cardoso, Missa Philippina, soggetto-Verlauf	238 f.
26	Simone Gatto, Missa Hodie Christus natus est, Kanonstruktur	271

Handschriften

A-Gu	Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 15
A-Gu	Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 22
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 15506
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 16702
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 16703
B-Bc	Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 9126
D-ERu	Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 473/1
D-Ju	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Jena Ms. 3
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 6
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 9
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 46
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 69
D-ROmi	Rostock, Universitätsbibliothek, Mus.Saec XVI-40
D-Rs	Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2° Liturg. 18
D-Sl	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. mus. fol. I 37
I-Bsp	Bologna, Archivio Musicale della Basilica di San Petronio, MS I.XXXV
I-MOe	Modena, Biblioteca Estense, Ms. α.N.1.1 = LAT. 451
I-MOe	Modena, Biblioteca Estense, Ms. α.N.1.2 = LAT. 452
I-Fl	Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Codice Laurenziano Mediceo Palatino 6
I-REsp	Reggio Emilia, Archivio Capitolare della Basilica di San Prospero, Cod. Am 3/ Am 4/ Am 5
I-Rvat	Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ms. Cappella Sistina 13
I-Rvat	Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ms. Cappella Sistina 24
I-Rvat	Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ms. Cappella Sistina 39
I-Rvat	Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ms. Cappella Sistina 45
I-VEcap	Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. 755
NL-SH	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 72 A

Drucke

a) Individualdrucke

- Josquin Desprez: *Missarum Josquin liber secundus*. Venedig: Ottaviano Petrucci, 1505.
 Ippolito Chamaterò di Negri: *Missarum cum quinque et septem vocibus Liber primus*.
 Venedig: Girolamo Scotto, 1569.
 Manuel Cardoso: *Missae de Beata Virgine Maria, quaternis, quinis, et senis vocibus, Liber Tertium*. Lissabon: Laurentius Craesbeeck, 1636.
 Filipe de Magalhães: *Missarum liber cum antiphonis dominicalibus in principio et motetto pro defunctis in fine*. Lissabon: Laurentius Craesbeeck, 1636.
 Simone Gatto: *Missae tres, quinis et senis vocibus [...] Liber primus*. Venedig: Angelo Gardano, 1579.

b) Sammeldrucke

- RISM [1532]⁸ *Liber decem missarum a praeclaris musicis contextus nunquam antehac in lucem editus*. Lyon: Jacques Moderne, [1532].
 RISM 1539¹ *Liber quindecim missarum, à praestantissimis musicis compositarum [...]*. Nürnberg: Johannes Petreius, 1539.
 RISM 1540¹ *Liber decem missarum, à praeclaris et maximi nominis musicis contextus: nuperrimè adiunctis duabus missis nunquam hactenus in lucem emissis, auctior redditus, et accuratè castigatus [...]*. Lyon: Jacques Moderne, 1540.
 RISM 1540³ *Quinque Missae Moralis hispani, ac Jacheti musici excellentissimi liber primus, cum quinque vocibus, nunc primum omni diligentia in lucem aeditus*. Venedig: Girolamo Scotto, 1540.
 RISM [1542]¹ *Liber primus missarum cum quinque vocibus, excellentissimi musici Moralis hispani, ac Jacheti, nunc primum omni diligentia in lucem aeditus*. Venedig: Girolamo Scotto, [1542].
 RISM 1542² *Sex Missae cum quinque vocibus [...]*. Venedig: Girolamo Scotto, 1542.
 RISM 1547³ *Sex missae modulationis [...] vocibus quinque*. Venedig: Antonio Gardano, 1547.
 RISM 1549¹⁶ *Diphona amoena et florida, selectore Erasmo Rotenbuchero, boiario*. Nürnberg: Montanus & Neuber, 1549.
 RISM 1566¹ *Liber missarum quatuor cum quinque et sex vocum [...] Liber primus.*, Venedig: Antonio Gardano, 1566.
 RISM 1598¹ *Missae Sex Philippi Rogeri Atrabatensis Sacelli Regii Phonasci Musicae peritissimi, & aetatis suae facile Principis. Ad Philippum Tertium Hispaniarum Regem*. Madrid: Johannes Flandrum, 1598.

Literatur

a) Editionen

- Frei Manuel Cardoso (1566–1650). Missae de Beata Virgine. Liber Tertius Missarum* (= Portugaliae Musica, A/22), hrsg. von José Augusto Alegria, Lissabon 1973.
- Nicolas Champion. Collected Works* (= CMM, 60), hrsg. von Nors S. Josephson, Neuhausen-Stuttgart 1973.
- Drei Te Deum-Kompositionen des 16. Jahrhundert* (= Das Chorwerk, 102), hrsg. von Winfried Kirsch, Wolfenbüttel 1976.
- Bartolomé de Escobedo (ca 1510–1563): Missa Philippus Rex Hispaniae* (= Mapa Mundi, Series A: Spanish Church Music, 100), hrsg. von Anthony Fiumara und Paul Raasveld, Isle of Lewis 1997.
- Flamingus, Johannes: Opusculum Cationum, 1571* (= Capella Hafniensis Editions, Seria A: Renaissancemusik, 2), hrsg. von Ole Kongsted, Kopenhagen 2002.
- Nicolas Gombert. Opera Omnia*, Bd. 2: Missae V vocum (= CMM, 6/2), hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Rom 1954.
- Jacquet of Mantua (1483–1559). Opera Omnia*, Bd. 6 (= CMM, 54/VI), hrsg. von Philipp Taylor Jackson und George Nugent, Neuhausen-Stuttgart 1986.
- Werken van Josquin des Près*, Bd. 7: Missen, Leipzig 1937.
- The New Josquin Edition*, Bd. 11: Masses based on Solmisation Themes, hrsg. von James Haar und Lewis Lockwood, Leuven 2002.
- Pierre de La Rue. Opera Omnia*, Bd. 5 (= CMM, 97/5), hrsg. von Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider und T. Herman Keahey, Neuhausen-Stuttgart 1996.
- Filipe de Magalhaes (1565?–1652). Liber Missarum* (= Portugaliae Musica, 27), hrsg. von Luís Pereira Leal, Lissabon 1975.
- Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II. 1564–1590* (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 90), hrsg. von Hellmut Federhofer, Wien 1954.
- Costanzo Porta. Opera Omnia*, Bd. 10: Missae tres ineditae: Missa Ducalis, Missa Da pacem, Missa mortuorum, hrsg. von Siro Cisilino, Padua 1964.
- Philippe Rogier. Opera Omnia*, Bd. 1: The Masses (= CMM, 61/1), hrsg. von Lavern Wagner, o.O. 1974.
- Cipriani Rore. Opera Omnia*, Bd. 7: Missae (= CMM, 14/7), hrsg. von Bernhard Meier, o.O. 1966.
- Adriani Willaert. Opera Omnia*, Bd. 5: Musica Nova 1559, Motetta (= CMM, 3/5), hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg, Rom 1957.
- Adriani Willaert. Opera Omnia*, Bd. 13: Musica Nova 1559, Madrigalia (= CMM, 3/13), hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg, o.O. 1966.

b) Theoretika

- Bernhard, Christoph: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, ³Kassel u. a. 1999.

- Burmeister, Joachim: *Musica poetica* (= Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 10), Faksimile-Neudruck der Ausg. Rostock 1606, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1950.
- Burtii Parmensis, Nicolai: *Florum Libellus* (= Historiae musicae cultores biblioteca, 28), Faksimile der Ausg. Bologna 1487, hrsg. von Giuseppe Massera, Florenz 1975.
- Cerone, Pietro: *El Mellopeo y maestro* (= Monumentos de la Música Espanola, 74), hrsg. von Antonio Ezquerro Esteban, Faksimile der Ausg. Neapel 1613, 2 Bde., Barcelona 2007.
- Frosch, Johann: *Rerum Musicarum* (= Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Second Series – Music Literature, 39), A Facsimile of the 1535 Argentorati Edition, New York 1967.
- Glarean, Heinrich: *Glareani, Dodekachordon, Basileæ 1547* (= Publikation Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke, 16), übersetzt und übertragen von Peter Bohn, Leipzig 1888.
- Glarean, Heinrich: *Dodekachordon*, Repografischer Nachdruck der Ausg. Basel 1547, Hildesheim u. a. 1969.
- Tinctoris, Johannes: *Johannis Tinctoris. Opera Theoretica* (= Corpus Scriptorum de Musica, 22), hrsg. von Albert Seay, 3 Bde., o.O. 1975.
- Troiano, Massimo: *Discorsi delli triomfi, giostre, apparati é delle cose piu notabile fatte nelle sontuose Nozze, dell'Illustrissimo & Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo...: Compartiti in tre libri, con uno Dialogo, della antichita del felice ceppo di Bauiera*, München 1568.
- Troiano, Massimo: *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge italienisch/deutsch* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 4), hrsg. von Horst Leuchtmann, München u. a. 1980.
- Valla, Lorenzo: *Laurentii Vallae. Opuscula Tria*, hrsg. von Johannes Vahlen, 3 Bde., Wien 1869.
- Vicentino, Nicola: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (= Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 17), Faksimile-Neudruck der Ausg. Rom 1555, hrsg. von Edward E. Lowinsky, Kassel u. a. 1959.
- Zarlino, Gioseffo: *Le Istitutioni Harmoniche* (= Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Second Series – Music Literature, 1), A Facsimile of the 1558 Venice Edition, New York 1965.
- Zarlino, Gioseffo: *The Art of Counterpoint. Part three of Le Istitutioni Harmoniche, 1558* (= Music Theory translation Series), translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca, New Haven u. a. 1968.

c) Kataloge, Verzeichnisse und andere Hilfsmittel

- Academia Caesarea Vindobonensis (Hrsg.): *Tabulae Codicum Manu Scriptorum praeter Graecos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, Bd. 9: (Codicum Musicorum Pars I.) Cod. 15501 – 17500, Wien 1897.
- Bente, Martin (Bearb.): *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften*.

- Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 5/1), München 1989.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementiam* (= Biblioteca de Autores Cristianos, 14), hrsg. von Alberto Colunga und Laurentio Turrado, Madrid 1977.
- Bridgman, Nanie (Hrsg.): *RISM (Reihe B/IV,5). Manuscripts de Musique Polyphonique XV^e et XVI^e siècles, Italie*, München 1991.
- Catalogo delle Opere Musicali Città di Modena R. Biblioteca Estense* (= Bolletino dell'Associazione dei Musicologi Italiani, Series VII), Parma 1920.
- Gottwald, Clytus (Bearb.): *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Codices musici (Cod. mus. fol. I 1 – 71)* (= Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart: Reihe 1/1), Wiesbaden 1964.
- Haberkamp, Gertraud (Hrsg.): *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. 1. Teil: Sammlung Proske: Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 14/1), München 1989.
- Kern, Anton (Bearb.): *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz*, Bd. 1, Leipzig 1942.
- Steude, Wolfram (Bearb.): *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 6), Wilhelmshaven 1974.
- Urchueguía, Cristina (Hrsg.): *RISM (Reihe B/XV). Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490 – 1630: Drucke, Handschriften und verlorene Quellen*, München 2005.
- <http://archive.org/stream/discorsidellitri00troi#page/n7/mode/2up>
- <http://www-classic.uni-graz.at/ubwww/sosa/katalog/>
- <http://www.princeton.edu/~rwegman/mass.htm>
- <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2010/a3b2april10.html>
- <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg318/>
- http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-d-austria-duchessa-di-firenze-poi-duchessa-di-parma-e-piacenza_%28Dizionario_Biografico%29/

d) Sekundärliteratur

- Affeldt, Werner: »Untersuchungen zur Königserhebung Pippins. Das Papsttum und die Begründung des karolingischen Königtums im Jahre 751«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 14 (1980), S. 95 – 187.
- Agee, Richard J.: »Ruberto Strozzi and the Early Madrigal«, in: *JAMS* 36 (1983), S. 1 – 17.
- Agee, Richard J.: »Filippo Strozzi and the Early Madrigal«, in: *JAMS* 38 (1985), S. 227 – 237.
- Alegria, José Augusto: *Polifonistas Portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhaes, Francisco Martins* (= Biblioteca breve, 86), Lissabon 1984.
- Althoff, Gerd und Siep, Ludwig: »Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur französischen Revolution. Der neue Münsterer Sonderforschungsbereich«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 34 (2000), S. 393 – 412.
- Althoff, Gerd: »Kein Gang nach Canossa?«, in: *Damals* 5 (2009), S. 59 – 61.

- Ambros, August Wilhelm: *Geschichte der Musik*, 3 Bde., ³Leipzig 1881.
- Ammendola, Andrea Pietro: »Zwischen musikalischer Tradition und persönlicher Widmung«, in: *Die Habsburger und die Niederlande – Musik und Politik um 1500* (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, 8), hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel 2010, S. 71–88.
- Ammendola, Andrea Pietro: »Zur Rezeption Josquin Desprez' am kurpfälzischen Hof Ottheinrichs: Johannes Mittners *Missa Hercules Dux Ferrariae*«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 233–249.
- Annibaldi, Claudio: »Introduzione«, in: *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza in Italia tra Quattro e Settecento*, hrsg. von Claudio Annibaldi, Bologna 1993, S. 9–43.
- Antonowycz, Mirosław: »Das Parodieverfahren in der Missa Mater Patris von Lupus Hellinck«, in: *Renaissance-Muziek 1400–1600. Donum natalicium René Bernard Lenaerts* (= Musicologica Lovaniensia, 1), hrsg. von Jozef Robijns, Leuven 1969, S. 33–38.
- Atlas, Allan: »Heinrichs Isaac's *palle palle*: A new interpretation«, in: *Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte IX* (= Analecta Musicologica, 14), hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln u.a 1974, S. 17–25.
- Atlas, Allan: *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge 1985.
- Bartsch, Karl: *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung*, Rostock 1868.
- Becher, Matthias: *Chlodwig I. Der Aufstieg der Merowinger und das Ende der antiken Welt*, München 2011.
- Beck, Hermann: *Studien zu Adrian Willaerts Messen und ihrer Stellung in der Geschichte der Kirchenmusik*, Habil. Würzburg 1958.
- Beck, Hermann: »Adrian Willaerts Messen«, in: *AfMw* 17 (1960), S. 215–242.
- Beck, Hermann: »Adrian Willaerts Motette *Mittit ad Virginem* und seine gleichnamige Parodiemesse«, in: *AfMw* 18 (1961), S. 195–204.
- Becquart, Paul: *Musiciens Néerlandais à la Cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560–1647)*, Brüssel 1967.
- Becquart, Paul: »Philippe Rogier et son école à la cour de Philippe d'Espagne: Un Ultime Foyer de la Creation Musicale de Pays-Bas (1560–1647)«, in: *Musique des Pays-Bas anciens. Musique Espagnole ancienne (±1450–±1650). Actes du Colloque Musicologique International Bruxelles, 28–29 X 1985* (= Colloquia Europalia, 3), hrsg. von Paul Becquart und Henri Vanhulst, Leuven 1988, S. 215–229.
- Bente, Martin: *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968.
- Bertelli, Sergio: *The King's Body. Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*, aus dem Italienischen übersetzt von Robert Burr Litchfield, Pennsylvania 2001 (Originalausgabe: *Il corpo del re: Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florenz 1990).
- Bianconi, Lorenzo und Walker, Thomas: »Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Italian Opera«, in: *EMH* 4 (1985), S. 215–243.
- Bischoff, Ferdinand: »Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Steiermark«, in: *Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark* 37 (1889), S. 98–166.
- Blackburn, Bonnie J.: *The Lupus Problem*, Diss. Univ. of Chicago 1970.

- Blackburn, Bonnie J.: »Johannes Lupi and Lupus Hellinck: A double Portrait«, in: *MQ* 59 (1973), S. 547 – 583.
- Blackburn, Bonnie J.: »Masses on Popular Songs and on Syllables«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 82 – 87.
- Blackburn, Bonnie J. und Holford-Strevens, Leofranc [Hrsg.]: *Florentius de Faxolis Book on Music* (= The I Tatti Renaissance Library, 43), Harvard 2010.
- Blaisdell, Charmarie Jenkins: »Renée de France between Reform and Counter-Reform«, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 63 (1972), S. 196 – 226.
- Blaisdell, Charmarie Jenkins: »Politics and Heresy in Ferrara, 1534 – 1559«, in: *Sixteenth Century Journal* 6 (1975), S. 68 – 93.
- Bloch, Marc: »Für eine vergleichende Geschichtsbetrachtung der europäischen Gesellschaften«, in: *Alles Gewordene Geschichte. Die Schule der ANNALES in ihren Texten 1929 – 1992*, hrsg. von Matthias Middell und Steffen Sammler, Leipzig 1994, S. 121 – 167.
- Bonnet, Jules: »Les premières persécutions à la cour de Ferrare (1536)«, in: *Bulletin historique* 39 (1890), S. 169 – 180.
- Bonnet, Jules: »Calvin à Ferrare, 1535 – 1536«, in: *Bulletin historique* 41 (1892), S. 171 – 191.
- Borghetti, Vincenzo: »Al Bel Nido in cui spera almo Riposo«. Die Farnese Stadthalter-schaft der Niederlande und die Auswanderung flämischer Musiker nach Italien«, in: *Giaches de Wert (1535 – 1596) and his Time. Migration of Musicians to and from the Low Countries (c.1400 – 1600). Colloquium Proceedings Antwerpen 26 – 27 August 1996* (= Yearbook of the Alamire Foundation, 3), hrsg. von Eugene Schreurs und Bruno Bouckert, Leuven 1999, S. 165 – 190.
- Borghetti, Vincenzo: »Music and the Representation of Princely Power in the Fifteenth and Sixteenth Century«, in: *Acta Musicologica* 80 (2008), S. 179 – 214.
- Boshof, Egon: *Ludwig der Fromme*, Darmstadt 1996.
- Bossert, Gustav: »Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig (1568 – 1593)«, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, Neue Folge 9 (1900), S. 253 – 291.
- Bossuyt, Ignace: »In Praise of Carolus: War and Peace. Carl V and the *Staatsmotet*«, in: *The Empire Resounds. Music in the Days of Charles V*, hrsg. von Francis Maes, Leuven 1999, S. 131 – 139.
- Bossuyt, Ignace: »Charles V and the Composers of the *Capilla Flamenca*«, in: *The Empire Resounds. Music in the Days of Charles V*, hrsg. von Francis Maes, Leuven 1999, S. 141 – 150.
- Bouckaert, Bruno: »The *Capilla Flamenca*: the Composition and Duties of the Music Ensemble at the Court of Charles V, 1515 – 1558«, in: *The Empire Resounds. Music in the Days of Charles V*, hrsg. von Francis Maes, Leuven 1999, S. 37 – 45.
- Bouckaert, Bruno und Schreurs, Eugene [Hrsg.]: *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500 – 1535) and Workshop of Petrus Alamire. Colloquium Proceedings Leuven, 25 – 28 November 1999* (= Yearbook of the Alamire Foundation, 5), Leuven u. a. 2003.
- Bragard, Roger: *Lambert de Sayve (1549 – 1614)*, Lüttich 1934.
- Branco, Luís de Freitas: *D. João IV, Músico*, Bragança 1956.
- Braun, Werner: »Arten des Komponistenporträts«, in: *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*, hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph Hellmuth Mahling, Kassel 1967, S. 86 – 94.

- Brothers, Lester Dwayne: *The Hexachord Mass, 1600 – 1720*, Diss. Univ. of California/Los Angeles, 1973.
- Brown, Howard Mayer: »Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance«, in: *JAMS* 35 (1982), S. 1 – 48.
- Brown, Howard Mayer: »Recent Research in the Renaissance: Criticism and Patronage«, in: *Renaissance Quarterly* 40 (1987), S. 1 – 10.
- Bruggisser-Lanker, Therese: »Ritus und Memoria. Die Musik im liturgischen Buch«, in: *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*, hrsg. von Michael Stolz und Adrian Mettauer, Berlin u. a. 2005, S. 15 – 40.
- Brunner, Georg: »Die Lieblich Kunst der Musica« oder Ottheinrichs »Feine Cantorey und gute Instrumentisten«. Musik am Hofe Ottheinrichs in Neuburg«, in: *Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft im 16. Jahrhundert*, hrsg. von der Stadt Neuburg an der Donau, Regensburg 2002, S. 249 – 274.
- Burkholder, J. Peter: »Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century«, in: *JAMS* 38 (1985), S. 470 – 523.
- Burkholder, J. Peter: »Communications«, in: *JAMS* 40 (1987), S. 134 – 139.
- Calella, Michele: »*Praestantissimi artifices*. Musikalische Autorschaft in der Druckkultur deutschsprachiger Länder (ca. 1507 – 1550)«, in: *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 3), hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010, S. 113 – 133.
- Calella, Michele: »Patronage, Ruhm und Zensur. Bemerkungen zur musikalischen Autorschaft im 15. Jahrhundert«, in: *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*, hrsg. von Christel Meier und Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin 2011, S. 145 – 162.
- Canguilhem, Philippe: »La Cappella Fiorentina e il Duca Cosimo Primo«, in: *Cappelle Musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento, Atti del Convegno internazionale Camaiore, 21 – 23 ottobre 2005* (= *Historiae Musicae Cultores*, 108), hrsg. von Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni und Andrea Chegai, Florenz 2007, S. 231 – 244.
- Carapetyan, Armen: »The Musica Nova of Adrian Willaert«, in: *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946/47), S. 200 – 221.
- Cardoso, José Maria Pedrosa: »A Missa Filipina de Fr. Manuel Cardoso (1566 – 1650)«, in: *Revista Portuguesa de Musicologia* 1 (1991), S. 193 – 203.
- Carreras, Juan José und García García, Bernardo [Hrsg.]: *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe* (= *Studies in medieval and Renaissance music*, 3) (Englische Version: hrsg. von Tess Knighton), Woodbridge 2005.
- Casimiri, Raffaele: »I Diarii Sistini«, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 1 (1924), S. 267 – 274.
- Casimiri, Raffaele: »I Diarii Sistini«, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 9 (1932), S. 150 – 159.
- Casimiri, Raffaele: »I Diarii Sistini«, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 10 (1933), S. 261 – 276.
- Casimiri, Raffaele: »I Diarii Sistini«, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 11 (1934), S. 76 – 92.
- Casimiri, Raffaele: »Musica e Musicisti nella Cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI.

- Contributo per una storia«, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 18 (1941), S. 101 – 214.
- Cavicchi, Camilla: *Maistre Jhan alla corte degli Este* (= monographie et édition critique de la messe *Omnes Sancti et Sanctae Dei*), Turnhout [in Vorbereitung].
- Chiappini, Luciano: *Gli Estense. Mille anni di storia*, Ferrara 2001.
- Collins Judd, Cristle: »Josquin des Prez: *Salve regina* (à 5)«, in: *Music before 1600* (= Models of Musical Analysis), hrsg. von Mark Everist, Oxford 1992, S. 114 – 153.
- Comberiati, Carmelo Peter: *Late Renaissance Music at the Habsburg Court. Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)* (= Musicology Series, 4), New York u. a. 1987.
- Comberiati, Carmelo Peter: »Carl Luython at the Court of Emperor Rudolf II: Biography and His Polyphonic Settings of the Mass Ordinary«, in: *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century. Essays in Honour of Gwynn S. McPeck* (= Musicology Series, 7), hrsg. von Carmelo Peter Comberiati und Matthew C. Steel, New York u. a. 1988, S. 130 – 146.
- Dahlhaus, Carl: *Studien zu den Messen Josquins des Pres*, 4 Bde., (maschr.) Göttingen 1952.
- Danuser, Hermann [Hrsg.]: *Carl Dahlhaus. Varia* (= Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften, 10), in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich, Laaber 2007, S. 17 – 133.
- Döhring, Sieghart: »Concerto delle dame. Die Madrigale Luzzaschis am Hof von Ferrara«, in: *Traditionen–Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 193 – 202.
- Donesmondi, Ippolito: *Cronologia d'alcune cose più notabili di Mantova*, Bd. 2: Dell'istoria ecclesiastica di Mantova, Mantua 1616, S. 197 – 206.
- Doorslaer, Georg van: »Nicolas et Jaques Champion, dits Liégois, chantres au début du XVIIe siècle«, in: *Mechlinia* 8 (1930), S. 4 – 13.
- Doorslaer, Georg van: »La Chapelle musicale de Philippe le Beau«, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 4 (1934), S. 21 – 57 und S. 139 – 165.
- Dunning, Albert: »Josquini antiquos, Musae, memoremus amores: a Mantovan Motet from 1554 in Homage to Josquin«, in: *Acta musicologica* 41 (1969), S. 108 – 116.
- Dunning, Albert: *Die Staatsmotette. 1480–1555*, Utrecht 1970.
- Einstein, Alfred: Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz, in: *Studien für Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 21 (1934), S. 3 – 52.
- Elders, Willem: *Studien zur Symbolik in der Musik der Alten Niederländer* (= Utrechtse Bijdgarden tot de Muziekwetenschap, 4), Bilthoven 1968.
- Elders, Willem: »Musik, Macht und Mäzenatentum in der Renaissance«, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 129 – 140.
- Elders, Willem: *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance* (= Symbola et Emblemata Studies in Renaissance and Baroque Symbolism, 5), Leiden u. a. 1994.
- Elders, Willem: »New light on the dating of Josquin's »Hercules Mass«, in: *TVNM* 48 (1998), S. 112 – 149.
- Engelke, Bernhard: *Musik und Musiker am Gottorfer Hofe* (= Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft, 15/1), Breslau 1930, Bd. 1: Die Zeit der Englischen Komödianten (1590 – 1627).

- Ensslin, Wilhelm: »Auctoritas und Potestas. Zur Zweigewaltenlehre des Papstes Gelasius I.«, in: *Historisches Jahrbuch* 74 (1955), S. 661 – 668.
- Erkens, Franz-Reiner: *Herrschersakralität im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Investiturstreit*, Stuttgart 2006.
- Fabris, Dinko: »Vita e Opere di Fabrizio Dentice, Nobile Napoletano, Compositore del Secondo Cinquecento«, in: *Studi musicali* 21 (1992), S. 61 – 113.
- Fallows, David: *Dufay* (= The Master Musicians Series), London u. a. 1982.
- Fallows, David: *Josquin* (= Collection Épitome musical), Turnhout 2009.
- Federhofer, Hellmut: »Lambert de Sayve an der Grazer Hofkapelle«, in: *Revue Belge de Musicologie* 3 (1949), S. 213 – 218.
- Federhofer, Hellmut: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564 – 1619)*, Mainz 1967.
- Federhofer, Hellmut: »Chorbücher der Universitätsbibliothek Graz in ihrer Beziehung zur Grazer Hofkapelle (1564 – 1619)«, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, in Verbindung mit Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx, hrsg. von Ulrich Konrad, Göttingen 2002, S. 127 – 139.
- Feininger, Laurence Karl Johann: *Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez (um 1500)*, Emsdetten 1937.
- Fellerer, Karl Gustav: »Das Tridentinum und die Musik«, in: *Das Weltkonzil von Trient. Sein Werden und Wirken*, hrsg. von Georg Schreiber, Bd. 1, Freiburg 1951, S. 447 – 462.
- Fellerer, Karl Gustav: »Church Music and the Council of Trent«, in: *MQ* 39 (1953), S. 576 – 594.
- Fenlon, Iain: *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, 2 Bde., Cambridge 1980 – 1982.
- Fenlon, Iain: »Music, Piety and Politics under Cosimo I: The Case of Costanzo Porta«, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500* (= Biblioteca di Storia Toscana Moderna e Contemporanea. Studi e documenti, 26), Bd. 2: Musica e spettacolo. Science dell'uomo e della natura, Florenz 1983, S. 457 – 468.
- Fenlon, Iain: »Music and Society«, in: *The Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century* (= Man & Music, 2), hrsg. von Iain Fenlon, London 1989, S. 1 – 62.
- Finscher, Ludwig: »Die Messe als musikalisches Kunstwerk«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch für Musikwissenschaft, 3/1), hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1989, S. 193 – 275.
- Fischer, Hans: *Die lateinischen Papierhandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen*, Erlangen 1936.
- Fitch, Fabrice [Hrsg.]: *Choirbook for Philip the Fair and Juana of Castile. C. 1504 – 6. Brussel, Koninklijke Bibliotheek MS. 9126*, Peer 2000.
- Fiumara, Anthony: »Escobedo's *Missa Philippus Rex Hispaniae*: A Spanish Descendant of Josquin's *Hercules Mass*«, in: *EM* 28 (2000), S. 50 – 62.
- Flor, Georg: *Gottesgnadentum und Herrschergnade. Über menschliche und göttliche Vollmacht*, Köln 1991.
- Fontana, Bartolomeo: *Renata di Francia, duchessa di Ferrara, sui documenti dell'Archivio estense, del mediceo, del Gonzaga e dell'Archivio segreto vaticano*, 3 Bde., Rom 1889 – 1899.
- Fried, Johannes: »Der Pakt von Canossa. Schritte zur Wirklichkeit durch Erinnerungs-

- analyse«, in: *Die Faszination der Papstgeschichte. Neue Zugänge zum frühen und hohen Mittelalter* (= Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters. Beihefte zu J. F. Böhmer, *Regesta Imperii*, 28), hrsg. von Wilfried Hartmann und Klaus Herbers, Köln u. a. 2008, S. 133–197.
- Fuhrmann, Wolfgang: »Pierre de la Rues Trauermotetten und die *Quis dabit*-Tradition«, in: *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 2), hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 189–244.
- Fuhrmann, Wolfgang: »Ave mundi spes Mariae – Symbolik, Konstruktion und Ausdruck in einer Dedikationsmotette des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500* (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, 8), hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel u. a. 2010, S. 89–127.
- Fuhrmann, Wolfgang: »Notation als Denkform. Zu einer Mediengeschichte der musikalischen Schrift«, in: *Musiken. Festschrift für Christian Kaden*, hrsg. von Katrin Bicher, Jin-Ah Kim und Jutta Toelle, Berlin 2011, S. 114–135.
- Funck, Heinz: »Zur Komponistenfrage und Überlieferung des einzigen mehrstimmigen Spottgesanges auf das Augsburger Interim«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 16 (1934), S. 92–97.
- Garbelotto, Antonio: *Il Padre Costanzo Porta da Cremona*, Rom 1955.
- Glowotz, Daniel: »Repräsentation und Papsthuldigung in der römischen a capella-Messe des 16. und frühen 17. Jahrhunderts«, in: *KmJb* 92 (2008), S. 25–36.
- Glowotz, Daniel und Krebs, Gabriel-David: »Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffo und die Mailänder Reformmesse: Kontext, Werte, Symbolisierungen«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 187–217.
- Gmelin, Hermann: »Das Prinzip der Imitation in den romanischen Literaturen der Renaissance«, in: *Romanische Forschungen* 46 (1932), S. 83–360.
- Göllner, Marie Louise: »*Praeter rerum seriem*. Its History and Sources«, in: Dies.: *Essays on Music and Poetry in the Late Middle Ages* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 61), Tutzing 2003, S. 63–76.
- Golly-Becker, Dagmar: *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Ludwig III. (1554–1593)* (= Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg, 4), Stuttgart u. a. 1999.
- Graziano, John: »Lupus Hellinck: A survey of fourteen masses«, in: *MQ* 56 (1970), S. 247–269.
- Gruber, Gernot: »Magnifikatkompositionen in Parodietechnik aus dem Umkreis der Hofkapellen der Herzöge Karl II. und Ferdinand von Innerösterreich«, in: *KmJb* 51 (1967), S. 33–60.
- Gülke, Peter: *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2003.
- Gülke, Peter: »Polyphone Messen als Wege zu Gott«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 13–20.
- Gümpel, Karl-Werner: *Die Musiktraktate Conrads von Zabern* (= Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jahrgang 1956, 4), Wiesbaden 1956.
- Gundersheimer, Werner: *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The ›De Triumphis*

- Religionis* of Giovanni Sabadino degli Arenti (= Travaux d'humanisme et Renaissance, 127), Genf 1972.
- Gundersheimer, Werner: *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Univ. of Princeton 1973.
- Gundersheimer, Werner: »Women, Learning and Power: Eleonora of Aragon and the Court of Ferrara«, in: *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past*, hrsg. von Patricia Labalme, New York 1980, S. 43–65.
- Gundlach, Rolf: »Der Sakralherrscher als historisches und phänomenologisches Problem«, in: *Legitimation und Funktion des Herrschers vom ägyptischen Pharaos zum neuzeitlichen Diktator* (= Schriften der Mainzer philosophischen Fakultätsgesellschaft, 13), hrsg. von Rolf Gundlach und Hermann Weber, Stuttgart 1992, S. 1–22.
- Gurlitt, Willibald: »Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit«, in: *Luther-Jahrbuch* 15 (1933), S. 1–112.
- Haas, Robert: »Die Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien. Ein Kapitel aus der Geschichte der musikalischen Denkmalpflege«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 37 (1931) S. 48–62.
- Hahn, Peter-Michael: »Das Residenzschloß der frühen Neuzeit. Dynastisches Monument und Instrument fürstlicher Herrschaft«, in: *Das Gehäuse der Macht. Der Raum als Herrschaft im interkulturellen Vergleich. Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit* (= Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Sonderheft, 7), hrsg. von Werner Paravicini, Kiel 2005, S. 55–74.
- Haupt, Heinz-Gerhard und Kocka, Jürgen: »Historischer Vergleich: Methoden, Aufgaben, Probleme. Eine Einleitung«, in: *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*, hrsg. von Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka, Frankfurt a.M. 1994, S. 9–45.
- Heidrich, Jürgen: *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 84), Baden-Baden 1993.
- Heidrich, Jürgen: »»Fridericus dux saxonie. Kyrie leison«: Politische (Selbst-)Inszenierung in der polyphonen Messe des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Göttingen 2008, S. 269–277.
- Heidrich, Jürgen: »Aspekte der Institutionalisierung: Friedrich der Weise und die Kur-sächsische Kapelle«, in: *Institutionalisierung als Prozess. Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts. Bericht über das Arbeitsgespräch Rom, 9.–11. Dezember 2005* (= Analecta Musicologica, 43), Laaber 2009, S. 153–164.
- Heidrich, Jürgen: »Authentizität und Symbol. Spätmittelalterliche Musikalien und ihre Visualisierung«, in: *Die Bildlichkeit symbolischer Akte* (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme – Schriftenreihe des Sonderforschungsbereiches 496, 28), hrsg. von Barbara Stollberg-Rilinger und Thomas Weissbrich, Münster 2010, S. 389–405.
- Hermelinck, Siegfried: »Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544«, in: *Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556–1559)*, hrsg. von Georg Poensgen, Heidelberg 1956, S. 247–260.
- Herrmann, Matthias: »Vokalisten und Instrumentalisten am kurfürstlich-wettinischen

- Hof 1464–1485: Bemerkungen zur Frühgeschichte der kursächsischen Kapellmusik vor Neugründung der Hofkantorei 1548«, in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden: Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens. Bericht über das Symposium vom 26. bis 27. Oktober 1998 im Rahmen des 450jährigen Jubiläums der Sächsischen Staatskapelle Dresden* (= Dresdner Beiträge zur Musikforschung, 1), hrsg. von Hans Günther Ottenberg und Eberhard Steindorf, Hildesheim u. a. 2001, S. 13–21.
- Hiley, David: »Das Chorbuch Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2^o Liturg. 18 aus dem Jahre 1543: Chorbuch S im Kapell-Inventar des Pfalzgrafen Ottheinrich, 1544«, in: *Musik in Bayern* 59 (2000), S. 11–52.
- Hilscher, Elisabeth Theresia: »...dedicata alla sacra cesarea maestà...«. Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 41 (1992), S. 95–177.
- Hilscher, Elisabeth Theresia: »Der Wandel im Selbstverständnis des Fürsten als Voraussetzung für Widmungs- und Huldigungskompositionen«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek, Elisabeth Theresia Hilscher und Hartmut Krones, Wien u. a. 1999, Bd. 1, S. 171–176.
- Hilscher, Elisabeth Theresia: »Kontrapunkt für den Kaiser. Angelo Ragazzis Messen für Karl VI«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 49 (2002) (= Festschrift für Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag), S. 173–183.
- Höink, Dominik: »Weltliche deutsche Lieder in Messvertonungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine erste Annäherung an das Repertoire«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 65–81.
- Horn, Wolfgang: »Andreas Raselius Ambergensis als Verehrer Glareans – Eine Miscelle zur Glarean-Rezeption um 1600«, in: *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?* (= Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 5), hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel u. a. 2006, S. 263–280.
- Hortschansky, Klaus: »Musikwissenschaft und Bedeutungsforschung. Überlegungen zu einer Heuristik im Bereich der Musik der Renaissance«, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance. Ein Symposium aus Anlaß der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Münster (Westfalen) 1987* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, 28), hrsg. von Klaus Hortschansky, Kassel u. a. 1989, S. 65–86.
- Howlett, David: »Busnois' motet *In hydraulis*: an exercise in textual reconstruction and analysis«, in: *Plainsong and Medieval Music* 4 (1995), S. 185–191.
- Hubach, Hanns: »Kurfürst Ottheinrich als Hercules Palatinus. Vorbemerkungen zur Ikonographie des Figurenzyklus' an der Fassade des Ottheinrichbaus im Heidelberger Schloss«, in: *Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft im 16. Jahrhundert*, hrsg. von der Stadt Neuburg an der Donau, Regensburg 2002, S. 231–248.
- Hutchens Mowrey, Hannah: *Unification by Replication: Music, Architecture, and the Imperial Image of Ercole I d'Este*, Houston/Texas 2005.
- Jackson, Philipp Taylor: *The Masses of Jachet of Mantua*, Diss. North Carolina 1968.
- Jackson, Philipp Taylor: »Two Descendants of Josquin's ›Hercules‹ Mass«, in: *Music & Letters* 59 (1978), S. 188–205.

- Jas, Eric: »A Sixteenth-Century Ferrarese Partbook from a Private Collection«, in: *TVNM* 42 (1992), S. 35 – 65.
- Joaquim, Manuel [Hrsg.]: *Vinte Livros de Música Polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lissabon 1953.
- Johnson, Alvin Harold: »The Masses of Cipriano de Rore«, in: *JAMS* 6 (1953), S. 227 – 239.
- Johnson, Alvin Harold: *The liturgical Music of Cipriano de Rore*, Diss. Yale University 1954.
- Johnson, Alvin Harold: »A Musical Offering to Hercules II, Duke of Ferrara«, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan LaRue, New York 1966, S. 448 – 454.
- Josephson, Nors J.: »Some Remarks on the Music of Nicolas Champion«, in: *Musica Disciplina* 29 (1975), S. 149 – 163.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig: *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley u. a. 1946.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Walter Theimer und Brigitte Hellmann, München 1990 (Originalausgabe: *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957).
- Kehrein, Joseph: *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters*, Mainz 1873.
- Kellman, Herbert [Hrsg.]: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500 – 1535*, Gent u. a. 1999.
- Kerman, Joseph: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard 1985.
- Kern, Fritz: *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter – zur Entwicklungsgeschichte der Monarchie*, Darmstadt 1980.
- Kidger, David Michael: *The Masses of Adrian Willaert: A Critical Study of Sources, Style and Context*, Diss. Harvard University 1998.
- Kirkendale, Warren: *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici, with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Florenz 1993.
- Kirkman, Andrew: *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass. Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge 2010.
- Kleinschmidt, Harald: »Galtons Problem: Bemerkungen zur Theorie der transkulturell vergleichenden Geschichtsforschung«, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 39 (1991), S. 5 – 22.
- Knabe, Lotte: *Die gelasianische Zweigewaltentheorie bis zum Ende des Investiturstreits* (= Historische Studien, 292), Berlin 1936.
- Köhler, Rafael: »Pervia Coelos. Formen päpstlicher Huldigung in der polyphonen Meßvertonung des 16. Jahrhunderts«, in: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle. Tagungsbericht Heidelberg 1989* (= *Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta*, 4), hrsg. von Bernhard Janz, Città del Vaticano 1994, S. 351 – 404.
- Körntgen, Ludger: *Königsherrschaft und Gottes Gnade. Zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit* (= *Orbis mediaevalis. Vorstellungswelten des Mittelalters*, 2), Berlin 2001.
- Kongsted, Ole: »Die Musikaliensammlung des Herzogs Johann Albrecht I.«, in: *Stadt und Hof. Schwerin als Residenzstadt im 16. Jahrhundert* (= *Schriften zur Stadt- und Regionalgeschichte*, 3), hrsg. vom Historischen Museum Schwerin, Schwerin 1995, S. 121 – 131.

- Krautwurst, Franz: »Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen (Ms. 473, 1–4). Erster Teil: Die Handschriften«, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 25 (1965), S. 273–324.
- Krautwurst, Franz: »Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen (Ms. 473, 1–4). Zweiter Teil: Die Werke«, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 27 (1967), S. 253–281.
- Lambrecht, Jutta: *Das »Heidelberger Kapellinventar« von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar*, 2 Bde., Heidelberg 1987.
- Layer, Adolf: »Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik«, in: *AfMw* 15 (1958), S. 258–275.
- Leclercq, Jean: *Bernhard von Clairvaux, Entschiedenheit in Demut* (= Meister des Glaubens, 3) Fribourg u. a. 1991.
- Leitmeir, Christian Thomas: *Jacobus de Kerle (1531/32–1591): Komponieren im Brennpunkt von Kirche und Kunst* (= Collection Épitome musical, 11), Turnhout 2009.
- Leitmeir, Christian Thomas: »Teodoro Riccio's *Liber primus missarum* (1579): a musical ambassador between Prussia and Poland«, in: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries*, hrsg. von Agnieszka Leszczyńska and Paweł Gancarczyk, Warschau 2012, S. 123–154.
- Lenaerts, René Bernard: »Les Messes de Lupus Hellinck du manuscrit 766 de Monserrat«, in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, hrsg. von Consejo superior de investigaciones científicas, Barcelona 1958–1961, Bd. 1, S. 465–477.
- Lewis, Alan: »*Un certo che di Grandezza: Nicolas Gombert's First Book of Four-Part Motets*«, Diss. Univ. of California, Berkeley 1994.
- Lewis, Mary S.: *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538–1569, a descriptive Bibliography and Historical Study*, Bd. 2: 1550–1559, New York u. a. 1997.
- Lindell, Robert: »Das Musikleben am Hof Rudolfs II.«, in: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, S. 75–83.
- Lindell, Robert: »Music and patronage at the court of Rudolf II«, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 254–271.
- Lockwood, Lewis: »On »Parody« as Term and Concept in 16th-Century Music«, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan LaRue, New York 1966, S. 560–575.
- Lockwood, Lewis: »Josquin at Ferrara: New Documents and Letters«, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London u. a. 1976, S. 103–137.
- Lockwood, Lewis: »Music at Ferrara in the Period of Ercole I d'Este«, in: *Studi Musicali* 1 (1972), S. 102–131.
- Lockwood, Lewis: »Jean Mouton and Jean Michel: New Evidence on French Music and Musicians in Italy«, in: *JAMS* 32 (1979), S. 191–246.
- Lockwood, Lewis: »Strategies of Music Patronage in the Fifteenth Century: The Cappella of Ercole I d'Este«, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, hrsg. von Iain Fenlon, Cambridge u. a. 1981, S. 227–248.
- Lockwood, Lewis: *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge 1984.

- Lockwood, Lewis: »Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: New Light on Willaert's Early Career in Italy, 1515–21«, in: *EMH* 5 (1985), S. 85–112.
- Lowinsky, Edward E.: »A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript in the Biblioteca Vallicelliana in Rome«, in: *JAMS* 3 (1950), S. 173–232.
- Lowinsky, Edward E.: »A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas«, in: *Festschrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag*, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig 1961, S. 231–251.
- Lowinsky, Edward E. [Hrsg.]: *The Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets. Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino* (= Monuments of Renaissance Music, 3–5), Chicago 1968.
- Lowinsky, Edward E.: »Josquin des Prez and Ascanio Sforza«, in: *Il Duomo di Milano: Congresso internazionale, Atti*, hrsg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1969, S. 17–22.
- Lowinsky, Edward E.: »Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria«, in: *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn, Chicago u. a. 1989, S. 636–643.
- Lütteken, Laurenz: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle der Neuzeit* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 4), Hamburg u. a. 1993.
- Lütteken, Laurenz: »Ritual und Krise. Die neapolitanischen L'homme armé-Zyklen und die Semantik der Cantus firmus-Messe«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Freiburg i.Br. 1993, Bd. 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien, Kassel u. a. 1998, S. 207–218.
- Lütteken, Laurenz: »Die maîtrise im 15. Jahrhundert. Zum institutionsgeschichtlichen Hintergrund der Vorrangstellung franko-flämischer Musiker«, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (= Musik-Kultur, 5), hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 132–144.
- Lütteken, Laurenz [Hrsg.]: *Messe und Motette* (= MGG Prisma), Kassel u. a. 2002.
- Macey, Patrick: »Savonarola and the Sixteenth-Century Motet«, in: *JAMS* 36 (1983), S. 426–434.
- Macey, Patrick: *Bonfire Songs. Savonarola's Musical Legacy* (= Oxford monographs on music), Oxford 1998.
- Macey, Patrick: »Josquin and Musical Rhetoric: *Miserere mei, Deus* and other Motets«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 485–530.
- Main, Alexander: »Maximilian's Second Hand Funeral Motet«, in: *MQ* 36 (1962), S. 173–189.
- Marvin, Jameson Neil: *Ferrarese Masses of the Late Renaissance*, Diss. Univ. of Illinois 1971.
- McKinney, Timothy R.: »Point/counterpoint: Vicentino's musical rebuttal to Lusitano«, in: *EM* 33 (2005), S. 393–412.
- McMurtry, William M.: »Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: A Relationship Honored in Music«, in: *The Sixteenth Century Journal* 8 (1977), S. 17–30.
- Meconi, Honey: »Does *imitatio* exist?«, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 152–178.

- Meconi, Honey: *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford 2003.
- Meier, Bernhard: »Reservata-Probleme: ein Bericht«, in: *Acta Musicologica* 30 (1958), S. 77–89.
- Meier, Bernhard: »Staatskompositionen von Cyprian de Rore«, in: *TVNM* 21 (1968–1970), S. 81–118.
- Meier, Helga: »Zur Chronologie der *Musica nova* Adrian Willaerts«, in: *Analecta Musicologica* 12 (= Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, 8), hrsg. von Friedrich Lippmann, Köln 1973, S. 71–96.
- Meine, Sabine: »Musikalische Spuren konfessioneller Spannungen an den Höfen von Renée de Valois und Ercole II d'Este im Ferrara des 16. Jahrhunderts«, in: *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation* (= Jahrbuch Musik und Gender, 1), hrsg. von Katharina Hottmann und Christine Siegert, Hildesheim u. a. 2008, S. 27–43.
- Merkel, Ulrich: *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999.
- Merkley, Paul A. und Merkley, Lora L.M.: *Music and Patronage in the Sforza Court* (= Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3), Turnhout 1999.
- Milson, John: »Josquin and Jacquet. A New Tudor Source?«, in: *TVNM* 52 (2002), S. 117–131.
- Moeglin, Jean: »Wittelsbacher Genealogie«, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 96 (1988), S. 33–54.
- Mone, Franz Joseph: *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Bd. 2: Marienlieder, Freiburg i.Br. 1854.
- Monson, Craig A.: »The Council of Trent Revisited«, in: *JAMS* 55 (2002), S. 1–37.
- Monche, Gunter: »Susanna macht Musikgeschichte. Über eine anonyme Messe für Kurfürst Ottheinrich«, in: *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt* 1 (1996), S. 165–175.
- Müller, Michael: »Die bayerische »Stammessage« in der Geschichtsschreibung des Mittelalters. Eine Untersuchung zur mittelalterlichen Frühgeschichtsforschung in Bayern«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 40 (1977), S. 341–371.
- Murata, Margaret K.: »Roman Cantata Scores as Traces of Musical Culture and Signs of its Place in Society«, in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di culture musicale*, hrsg. von Angelo Pompilio u. a., Bd. 1, Turin 1990, S. 272–284.
- Nebinger, Gerhart: »Ottheinrich und das Neuburger Fürstenhaus in genealogischer Schau«, in: *Neuburg, die Junge Pfalz und ihre Fürsten. Festschrift zur 450-Jahr-Feier der Gründung des Fürstentums Neuburg*, hrsg. von Josef Heider, Neuburg a. d. Donau 1955, S. 111–120.
- Nelson, Bernadette: »Ritual and Ceremony in the Spanish Royal chapel, c. 1559–c. 1561«, in: *EMH* 19 (2000), S. 105–200.
- Nelson, Bernadette: »The Court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1526–c.1550: Music, Letters and the Meaning of Cultures«, in: *EM* 32 (2004), S. 195–222.
- Newcomb, Anthony: *The Musica Secreta of Ferrara in the 1580's*, Diss. Univ. of Princeton 1970.
- Niederkorn-Bruck, Meta: »Musica imperialis – Imperiale Musik. Musik zwischen Laudes

- regiae und Laudes Maximiliani«, in: *Fürstenhof und Sakralkultur im Spätmittelalter* (= Formen der Erinnerung, 35), hrsg. von Werner Rösener und Carola Fey Göttingen 2008, S. 289 – 325.
- Niemöller, Klaus Wolfgang: »Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance«, in: *Renaissance-Rhetorik*, hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin u. a. 1993, S. 285 – 315.
- Niwa, Seishiro: *Duke Ottavio Farnese's chapel in Parma, 1561 – 1586*, (unpublished) Diss. Tokio 2002.
- Niwa, Seishiro: »Madama Margaret of Parma's patronage of music«, in: *EM* 33 (2005), S. 25 – 37.
- Noone, Michael: »A census of monk musicians at El Escorial during the regins of Philipp II and Philipp III«, in: *EM* 20 (1994), S. 221 – 236.
- Noone, Michael: »Philipp II and Musical Patronage at the Escorial«, in: *Leading notes: Journal of the National Early Music Association* 15 (1998), S. 9 – 13.
- Noone, Michael: »Philip II and music: a fourth centenary re-assessment«, in: *Revista de Musicologia* 21 (1998), S. 431 – 451.
- Nugent, George: *The Jacquet Motets and their Authors*, Diss. Univ. of Princeton 1973.
- Nugent, George: »Jacquet's Tributes to the Aragones«, in: *Journal of Musicology* 6 (1988), S. 198 – 226.
- Nugent, George: »Anti-protestant Music for Sixteenth-Century Ferrara«, in: *JAMS* 43 (1990), S. 228 – 291.
- Osthoff, Helmuth: *Josquin Desprez*, 2 Bde., Tutzing 1962.
- Ott, Norbert: »Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur im Mittelalter und früher Neuzeit«, in: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hrsg. von Horst Wenzel u. a., Wien 2000, S. 105 – 143.
- Owens, Jessie Ann: *An Illuminated Manuscript of Motets by Cipriano De Rore* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. B), Diss. Univ. of Princeton 1978.
- Owens, Jessie Ann: »Introduction to this Volume«, in: *Francesco dalla Viola: Il primo libro de madrigale a quattro voci (Venedig 1550)*, New York 1988, S. 11 – 13.
- Owens, Jessie Ann und Agee, Richard J.: »La stampa della »Musica Nova« di Willaert«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 24 (1989), S. 218 – 305.
- Owens, Jessie Ann: »How Josquin became Josquin: Reflections on Historiography and Reception«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Michigan 1997, S. 271 – 280.
- Owens, Jessie Ann: »Cipriano de Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria: A New Interpretation«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2.–4. August 2004* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen Neue Folge, 128), hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006, S. 244 – 264.
- Palisca, Claude Victor: »Bernardino Cirillo's critique of polyphonic church music of 1549: Its background and resonance«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in*

- Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Michigan 1997, S. 281–292.
- Panagl, Victoria: *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg. Vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XV: Klassische Sprachen und Literaturen, 92), Frankfurt a.M. 2004.
- Paravicini, Werner: »Das Gehäuse der Macht. Einleitung und Zusammenfassung«, in: *Das Gehäuse der Macht. Der Raum als Herrschaft im interkulturellen Vergleich. Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit* (= Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Sonderheft, 7), hrsg. von Werner Paravicini, Kiel 2005, S. 7–14.
- Pastor, Ludwig: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Pius IV. (1559–1565)* (= Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 7), Freiburg i.Br. 1920.
- Perkins, Leeman L.: »The L'homme armé Masses of Busnoys and Ockeghem: A Comparison«, in: *Journal of Musicology* 3 (1984), S. 363–396.
- Perkins, Leeman L.: »Communications«, in: *JAMS* 40 (1987), S. 130–134.
- Picker, Martin [Hrsg.]: *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, Berkley u. a. 1965.
- Pietschmann, Klaus: »A Renaissance composer writes to his patrons. Newly discovered letters from Cristóbal de Morales to Cosimo I de' Medici and Cardinal Alessandro Farnese«, in: *EM* 28 (2000), S. 383–400.
- Pietschmann, Klaus: »A Motet by Costanzo Festa for the Coronation of Charles V«, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 319–354.
- Pietschmann, Klaus: »Te Lutherum damnamus. Zum konfessionellen Ausdrucks- und Konfliktpotenzial in der Musik der Reformation«, in: *Musikgeschichte im Zeichen der Reformation. Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft* (= Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2005), hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2006, S. 23–33.
- Pietschmann, Klaus: *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549)* (= Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 11), Città del Vaticano 2007.
- Pietschmann, Klaus: »Repräsentationsformen in der frankoflämischen Musikkultur des 15. und 16. Jahrhunderts: Transfer, Austausch, Akkulturation«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 25 (2010), S. 99–115.
- Pietschmann, Klaus: »Muße oder Distinktion? – Zum Bedeutungsspektrum höfischer Musizierpraxis in Italien um 1500«, in: *What makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century* (= Schriftenreihe der FRIAS School of History, 2), hrsg. von Jörg Leonhard und Christian Wieland, Göttingen 2011, S. 227–238.
- Pietschmann, Klaus: »Herrschaftssymbol und Propaganda. Höfische Musik in der Frühen Neuzeit«, in: *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, hrsg. von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos, Göttingen 2012, S. 39–56.
- Pigman III, George W.: »Versions of Imitation in the Renaissance«, in: *Renaissance Quarterly* 23 (1980), S. 1–32.

- Pirotta, Nino: »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *JAMS* 19 (1966), S. 127 – 161.
- Pirotta, Nino: »Istituzioni musicali nella Firenze dei Medici«, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500* (= Biblioteca di Storia Toscana Moderna e Contemporanea. Studi e documenti, 26), Bd. 1: Strumenti e veicoli della cultura. Relazioni politiche ed economiche, Florenz 1983, S. 37 – 54.
- Pogue, Samuel F.: *Jacques Moderne. Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, Genf 1969.
- Pruett, Lilian Pibernik: *The Masses and Hymns of Costanzo Porta*, Diss. Univ. of North Carolina 1960.
- Pruett, Lilian Pibernik: »Parody Technique in the Masses of Costanzo Porta«, in: *Studies in musicology. Essays in the History, Style, and Bibliography of Music, in Memory of Glen Haydon*, hrsg. von James W. Pruett, Chapel Hill 1969, S. 211 – 228.
- Rebscher, Georg: *Lambert de Sayve als Motettenkomponist*, Diss. Frankfurt a.M. 1959.
- Redeker, Raimund: *Lateinische Widmungsvorreden zu Meß- und Motettendruckten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 6), Eisenach 1995.
- Reese, Gustave: *Music in the Renaissance*, Revidierte Ausg. London 1959.
- Reinhard, Wolfgang: »Das Wachstum der Staatsgewalt. Historische Reflexionen«, in: *Der Staat* 31 (1992), S. 59 – 75.
- Reinhard, Wolfgang: *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1999.
- Robledo Estaire, Luis u. a. [Hrsg.]: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* (= Patrimonio musical espanol, 6), Madrid 2000.
- Ruhnke, Martin: *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600* (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, 5), Kassel u. a. 1955.
- Reynolds, Christopher: »Musical Careers, Ecclesiastical Benefices, and the Example of Johannes Brunet«, in: *JAMS* 37 (1984), S. 49 – 97.
- Reynolds, Christopher: »The Counterpoint of Allusion in 15th-Century Masses«, in: *JAMS* 45 (1992), S. 228 – 260.
- Reynolds, Christopher: »Interpreting and Dating Josquin's *Missa Hercules dux ferrariae*«, in: *Early Musical Borrowing*, hrsg. von Honey Meconi, New York u. a. 2004, S. 91 – 110.
- Ribeiro, Mario de Sampaio: *Frei Manuel Cardoso – Contribuição para o estudo da sua vida e da sua obra* (= Achegas para a história da musica em Portugal, 6), Lissabon 1961.
- Ribeiro, Mario de Sampaio [Hrsg.]: *Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, Coimbra 1965.
- Ribeiro, Mario de Sampaio [Hrsg.]: *Livraria de música de El-Rei D. João IV : estudo musical, histórico e bibliográfico*, 2 Bde., Faksimile-Edition der Ausg. 1649, Lissabon 1967.
- Rifkin, Joshua: »Jean Michel, Maistre Jhan and a Chorus of Beasts. Old Light on Some Ferrarese Music Manuscripts«, in: *TVNM* 42 (1992), S. 67 – 100.
- Rifkin, Joshua: »Ercole's Second-Hand Coronation Mass«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Michigan 1997, S. 381 – 389.
- Rifkin, Joshua: »Masses and Evidence: Petrucci's Josquin«. Paper read at the symposium on the music of Josquin des Prez, Duke University, 19 – 20 February 1999, S. 20 – 22.

- Robijns, Jozef: *Pierre de la Rue (circa 1460 – 1518). Een bio-bibliographische studie*, Brüssel 1954.
- Roncroffi, Stefania: *Il fondo musicale della Basilica di San Prospero a Reggio nell'Emilia* (= *Historiae Musicae Cultores*, 87), Florenz 2000.
- Schenk, Erich: »Zur Lebens- und Familiengeschichte von Lambert de Sayve«, in: *Festschrift: Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht und Helmut Hucke, Tutzing 1961, S. 103 – 114.
- Schieder, Theodor: »Möglichkeiten und Grenzen vergleichender Methoden in der Geschichtswissenschaft«, in: Ders.: *Geschichte als Wissenschaft. Eine Einführung*, München u. a. 1965, S. 187 – 211.
- Schiltz, Katelijne: »Magis est ingenij ostentatio quam auditum reficiens adeo iucunditas: Glareans Umgang mit Rätselkanons«, in: *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?* (= *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 2005, 5), hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel u. a. 2006, S. 213 – 233.
- Schiltz, Katelijne und Blackburn, Bonnie J. [Hrsg.]: *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, Leuven 2007.
- Schiltz, Katelijne: »Gioseffo Zarlino and the Miserere Tradition: A Ferrarese Connection?«, in: *EMH* 27 (2008), S. 181 – 215.
- Schiltz, Katelijne: »Self-Citation and Self-Promotion: Zarlino and the Miserere Tradition«, in: *Studies on Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, hrsg. von Mark Delaere und Pieter Bergé, Leuven 2008, S. 217 – 231.
- Schiltz, Katelijne: *Music and Riddle Culture in the Renaissance* [im Druck].
- Schmid, Ernst Fritz: *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance*, Kassel u. a. 1962.
- Schmidt-Görg, Joseph: *Nicolas Gombert. Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben und Werk*, Bonn 1938.
- Schrade, Leo: »Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries«, in: *Annales musicologiques* 1 (1953), S. 9 – 63.
- Semmler, Josef: *Der Dynastiewechsel von 751 und die fränkische Königssalbung* (= *Studia humaniora, series minor*, 6), Düsseldorf 2003.
- Sherr, Richard: »A letter from Paolo Animuccia. A composer's response to the Council of Trent«, in: *EM* 12 (1984), S. 75 – 78.
- Sherr, Richard: »The Diary of the Papal Singer Giovanni Antonio Merlo«, in: *Analecta Musicologica* 23 (1985), S. 75 – 128.
- Sherr, Richard [Hrsg.]: *Selections from Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 19 (»Rusconi Codex«)* (= *Sixteenth-Century Motet*, 6), New York u. a. 1989.
- Sherr, Richard: »Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina«, in: *EM* 22 (1994), S. 606 – 629.
- Sénéchal, Philippe: »Die antiken Marmorstatuen der Sammlung Farnese«, in: *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance* (Eine Ausstellung in Verbindung mit den Soprintendenze per i Beni Artistici e Storici von Parma und Piacenza und Neapel), deutsche Ausgabe hrsg. von Christoph Vitali, München 1995, S. 121 – 129.
- Silies, Michael: *Die Motetten des Philippe de Monte (1521 – 1603)* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte*, 16), Göttingen 2009.
- Sparks, Edgar H.: *Cantus firmus in Mass and Motet, 1420 – 1520*, New York 1975.

- Stackelberg, Jürgen: »Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*«, in: *Romanische Forschungen* 68 (1956), S. 271–293.
- Stahelin, Martin: »»Plaude ravensburga laudabilis«. Eine Wappenmotette des Bartholomäus Frank aus dem späten 15. Jahrhundert«, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* 108 (1990), S. 69–79.
- Stahelin, Martin: »Heinrich Isaacs ›Palle‹-Satz und die Tradition der Wappenmotette«, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung* (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 16), hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1997, S. 217–226.
- Stahelin, Martin: »Johann Walter. Zu Leben, Werk und Wirkung«, in: *Johann-Walter-Studien. Tagungsbericht Torgau, 1996*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Tutzing 1998, S. 15–35.
- Sterl, Raimund W.: *Musiker und Musikpflege in Regensburg bis um 1600*, Regensburg 1971.
- Stevenson, Robert: »Josquin in the Music of Spain and Portugal«, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London u. a. 1976, S. 217–246.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: »Die Zwei Schwerter des Kurfürsten«, in: *Symbolik in Zeiten von Krise und gesellschaftlichem Umbruch. Darstellung und Wahrnehmung vormoderner Ordnung im Wandel* (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme – Schriftenreihe des Sonderforschungsbereiches 496, 33), hrsg. von Elizabeth Harding und Natalie Krentz, Münster 2011, S. 179–241.
- Streich, Brigitte: »Öffentlich inszenierte und private Frömmigkeit. Die Sakralkultur am wettinischen Hof«, in: *Fürstehof und Sakralkultur im Spätmittelalter* (= Formen der Erinnerung, 35), hrsg. von Werner Rösener und Carola Fey, Göttingen 2008, S. 159–194.
- Strohm, Reinhard: »Communications«, in: *JAMS* 40 (1987), S. 576–579.
- Strohm, Reinhard: *The Rise of European Music, 1380–1500*, First paperback edition, Cambridge 2005.
- Stücker, Bianca: *Musica angelica. Die Bildmotetten des Jan Sadelers*, unveröffentlichte Magisterarbeit Münster 2007.
- Taddei, Elena: *Zwischen Katholizismus und Calvinismus: Herzogin Renata d'Este. Eine Eklektikerin der Reformationszeit*, Hamburg 2004.
- Thomayer, Klaus: *Die Kompositionen von Benedictus Ducis in der Handschrift Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2^o Liturg. 18*, unveröffentlichte Magisterarbeit Regensburg 1998.
- Thomayer, Klaus: »Neues zur Biographie von Benedictus Ducis (ca. 1492–1544)«, in: *Musik in Bayern* 59 (2000), S. 53–56.
- Thürlings, Adolf: »Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen und die Herculesmesse des Lupus«, in: *Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906*, hrsg. von der International Musical Society, Leipzig 1907, S. 183–194.
- Todd, R. Larry: »Retrograde, Inversion, Retrograde-Inversion and Related Techniques in the Masses of Jacobus Obrecht«, in: *MQ* 64 (1978), S. 50–78.
- Tuhoy, Thomas: *Herculean Ferrara: Ercole d'Este (1471–1505) and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge 1996.

- Vale, Giuseppe: »La Cappella Musicale del Duomo di Udine dal sec. XIII al sec. XIX«, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 7 (1930), S. 87–201.
- Vale, Giuseppe: »Vita musicale nella Chiesa Metropolitana di Aquileia (343–1751)«, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 9 (1932), S. 201–216.
- Vale, Giuseppe: »Memorie Musicali della Cattedrale di Concordia (sec. XVI–XVII)«, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 10 (1933), S. 127–135.
- Valenti, Tommaso: »Notizie di personaggi fiamminghi alla corte di Margherita d'Austria Duchessa di Parma durante la sua dimora in Abruzzo«, in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 14 (1934), S. 131–156.
- Valle de Paz, Giacomo del: *Annibale Padovano nella storia della musica del cinquecento*, Turin 1933.
- Vander Straaten, Edmond: *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, 8 Bde., Brüssel 1888.
- Vanhulst, Henri: »Karl V. und die Musik«, in: *Karl V. 1500–1558 und seine Zeit*, hrsg. von Hugo Soly, Köln 2000, S. 501–511.
- Vega, Lope de: *Laurel de Apolo* (= Secoli d'oro, 32), hrsg. von Christian Giaffreda, Florenz 2002.
- Vendramini, Cecile: *La présence musicale française à la cour de Ferrare, de 1471 à 1597*, Thèse de doctorat, Paris 1995.
- Vendramini, Cecile: »Le Cantus Firmus dans les six messes ›Hercules Dux Ferrariae‹«, in: *Itinéraires du cantus firmus*, Bd. 4: De l'église à la salle de concert, hrsg. von Edith Weber, Paris 2001, S. 37–48.
- Verstegen, Ian F. [Hrsg.]: *Patronage and Dynasty. The Rise of the Della Rovere in the Renaissance Italy* (= Sixteenth Century Essays & Studies, 77), Kirksville/Missouri 2007.
- Wagner, Peter: *Die Geschichte der Messe*, Leipzig 1913.
- Wagner, Lavern John: »Music of Composers from the Low-Countries at the Spanish Court of Philip II«, in: *Musique des Pays-Bas anciens. Musique Espagnole ancienne (±1450–±1650). Actes du Colloque Musicologique International Bruxelles, 28–29 X 1985* (= Colloquia Europalia, 3), hrsg. von Paul Becquart und Henri Vanhulst, Leuven 1988, S. 193–214.
- Wagner Oettinger, Rebecca: *Music as Propaganda in the German Reformation* (= St. Andrews Studies in Reformation History), Aldershot 2001.
- Wallner, Bertha: *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*, München 1912.
- Walter, Karl: »Archivalische Excerpte über die herzogliche Hof-Kapelle in München«, in: *KmjB* 10 (1895), S. 76–87.
- Wathey, Andrew: »The Motets of Philippe de Vitry and the fourteenth-century Renaissance«, in: *EMH* 12 (1993), S. 119–150.
- Wegman, Rob C.: *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994.
- Wegman, Rob C.: »Musical offerings in the Renaissance«, in: *EM* 33 (2005), S. 425–437.
- Weinfurter, Stefan: *Canossa. Die Entzauberung der Welt*, München 2006.
- Weinmann, Karl: *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historisch-kritische Untersuchung*, Leipzig 1919.
- Westendorf, Craig J.: »Josquin in the Early German Baroque: Seth Calvisius' Parody of Praeter rerum seriem«, in: *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*

- (= Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection »Építome musical«), hrsg. von Barbara Haggh, Paris 2001, S. 298 – 310.
- Widmaier, Karl: *Jachet von Mantua und sein Motettenschaffen*, Diss. Freiburg i.Br. 1953.
- Wiesenfeldt, Christiane: »Cantus versus planus. Überlegungen zu Josquins »Missa Hercules Dux Ferrariae««, in: *Mf* 63 (2010), S. 379 – 389.
- Wiesenfeldt, Christiane: »Mediatix nostra« – »Unsere Vermittlerin«: Marianische Topoi in Pierre de la Rues Messen für Margarete von Österreich«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500* (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, 8), hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel u. a. 2010, S. 143 – 158.
- Winter, Paul: »Musikpflege am Pfalz-Neuburger Hof (1505 – 1718)«, in: *Neuburg, die Junge Pfalz und ihre Fürsten. Festschrift zur 450-Jahr-Feier der Gründung des Fürstentums Neuburg*, hrsg. von Josef Heider, Neuburg a. d. Donau 1955, S. 83 – 97.
- Wolff, Hellmuth Christian: »Die ästhetische Auffassung der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts«, in: *Miscelánea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, hrsg. von Miguel Querol, Barcelona 1958 – 1961, Bd. 2, S. 1011 – 1021.
- Wolf, Johannes: »Ein bisher unbekannter Spottdruck auf das Augsburger Interim«, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 42 (1925), S. 9 – 19.
- Wright, Craig: *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge u. a. 2001.
- Žak, Sabine: *Musik als Ehr und Zier im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979.
- Zevi, Bruno: *Biagio Rossetti, architetto ferrarese: il primo urbanista moderno europeo*, Turin 1960.
- Zwierlein, Cornel A.: »Komparative Kommunikationsgeschichte und Kulturtransfer im 16. Jahrhundert – Methodische Überlegungen entwickelt am Beispiel der Kommunikation über die französischen Religionskriege (1559 – 1598) in Deutschland und Italien«, in: *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert* (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, 2), hrsg. von Wolfgang Schmale, Innsbruck 2003, S. 85 – 120.

e) Lexikonartikel

- Ackermann, Peter: Art. »Animuccia, Paolo«, in: *MGG2* Personenteil 1 (1999), Sp. 740 – 742.
- Anton, Hans Hubert: Art. »Sakralität (sakrales Herrschertum)«, in: *LexMa* 7 (1995), Sp. 1263 – 1266.
- Borghetti, Vincenzo: Art. »Chamaterò di Negri, Ippolito«, in: *MGG2* Personenteil 4 (2000), Sp. 676 – 678.
- Cardoso, José Maria Pedrosa: Art. »Magalhães, Filipe de«, in: *MGG2* Personenteil 11 (2004), Sp. 797 – 798.
- Conze, Werner: Art. »Staat und Souveränität«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart 1990, Bd. 6, S. 1 – 154.
- Dunning, Albert: Art. »Musica reservata«, in: *MGG2* Sachteil 6 (1997), Sp. 682 – 688.

- Ehrmann-Herfort, Sabine: Art. »Tartaglino, Ippolito«, in: *MGG2 Personenteil 16* (2006), Sp. 521 – 522.
- Eitner, Robert: Art. »Mitnerus, Joannes«, in: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 7, Leipzig 1902, S. 9.
- Ewig, Eugen: Art. »Chlodwig I.«, in: *LexMa 2* (1983), Sp. 1863 – 1868.
- Goetz, Werner: Art. »Zwei-Schwerter-Lehre«, in: *LexMa 9* (1998), Sp. 725 – 726.
- Gruber, Gernot: Art. »Sayve, Lambert de«, in: *Steierisches Lexikon*, hrsg. von Wolfgang Suppan, Graz 1962, S. 497 f.
- Heidlberger, Frank: Art. »Annibale Padovano«, in: *MGG2 Personenteil 1* (1999), Sp. 748 – 749.
- Horn, Wolfgang: Art. »Willaert, Adrian«, in: *MGG2 Personenteil 17* (2007), Sp. 943 – 965.
- Kuhl, Adrian: Art. »Porta, Costanzo«, in: *MGG2 Personenteil 13* (2005), Sp. 791 – 794.
- Lanczkowski, Günter; Schmidt, Ludwig und Staubach, Nikolaus: Art. »Königtum«, in: *Theologische Realenzyklopädie 19* (1990), Sp. 323 – 345.
- Lockwood, Lewis: Art. »Animuccia, Paolo«, in: *NGroveD*, Bd. 1, S. 688.
- Lockwood, Lewis: Art. »Soggetto cavato«, in: *NGroveD*, Bd. 20, S. 620.
- Lütteken, Laurenz: Art. »Maîtrise«, in: *MGG2 Sachteil 5* (1996), Sp. 1597 – 1602.
- Morche, Gunther: Art. »Luzzaschi, Luzzasco«, in: *MGG2 Personenteil 11* (2004), Sp. 666 – 668.
- Noble, Jeremy: Art. »Josquin Desprez«, in: *The New Grove High Renaissance Masters*, New York u. a. 1984, S. 51 – 52.
- Pietschmann, Klaus: Art. »Escobedo, Bartolomé«, in: *MGG2 Personenteil 6* (2001), Sp. 482 – 484.
- Pietschmann, Klaus: Art. »Jachet de Mantua«, in: *MGG2 Personenteil 9* (2003), Sp. 790 – 794.
- Pietschmann, Klaus: Art. »Maistre Jhan«, in: *MGG2 Personenteil 11* (2004), Sp. 880 – 883.
- Schiltz, Katelijne: Art. »Rore, Cipriano de«, in: *MGG2 Personenteil 14* (2005), Sp. 369 – 380.
- Steinheuer, Joachim: Art. »Dalla Viola, Francesco«, in: *MGG2 Personenteil 5* (2001), Sp. 311 – 314.
- Suppan, Wolfgang: Art. »Padovano, Annibale«, in: *Steirisches Musiklexikon*, hrsg. von Wolfgang Suppan, Graz 1962, S. 15 f.
- Suppan, Wolfgang: Art. »Gatto, Simone«, in: *Steirisches Musiklexikon*, hrsg. von Wolfgang Suppan, Graz 1962, S. 167 – 169.
- Zywietz, Michael: Art. »Cardoso, Manuel«, in: *MGG2 Personenteil 4* (2000), Sp. 192 – 194.
- Zywietz, Michael: Art. »Sayve, Lambert de«, in: *MGG2 Personenteil 14* (2005), Sp. 1052 – 1055.

Anhang

1 Synopse der Messurenwahl

	Josquin-Hercules	Hellinck-Hercules	Hellinck-Carolus	Jachet-Hercules	Jachet-Ferdinand	Rore-Hercules	Escobedo-Philippus	Rogier-Philippus
Kyrie I	o	o	o	¢	o	o	o	¢
Christe	¢	¢	¢	¢	¢	c	¢	¢
Kyrie II	o	¢	o	¢	o	φ	o	c
Gloria	¢	o	o	¢	¢	c	¢	¢
Domine Fili			c			c		
Qui tollis	¢	¢	¢	¢	¢	¢	¢	¢, o
Cum Sancto						φ		
Credo	o	o	o	o	o	¢	o	¢
Crucifixus			¢					c
Et incarnatus	¢	¢		¢	¢	c	¢	o
Et resurrexit		¢				¢		
Et iterum		¢	¢	¢				c, c3
Cuius regni						φ		
Et in spiritum	¢	¢	¢		¢	¢	¢	
Sanctus	o	o	o	o	o	o	o	¢
Pleni	¢	¢		¢	¢		c	
Osanna	¢	¢	c3	¢	¢	φ	¢	c
Benedictus	¢	¢	c	¢	¢	¢	¢	¢
Agnus I	¢	o	¢	¢	¢	¢	¢	-
Agnus II	¢	¢	-	-	-	¢	-	-
Agnus III	¢	¢	-	¢	¢	¢	¢	¢

2 Synopse der Stimmendisposition

	Josquin-Hercules	Hellinck-Hercules	Hellinck-Carolus	Jachet-Hercules	Jachet-Ferdinandus	Rore-Hercules	Escobedo-Philippus	Rogier-Philippus
Kyrie I	4	4	5	5	5	5	6	4
Christe	4	4	5	5	5	5	5	4
Kyrie II	4	4	5	5	5	5	6	4

Fortsetzung

Et in terra	4	4	5	5	5	5	6	4
Domine Fili	4	4	3	5	5	3	6	4
Qui tollis	4	4	5	5	5	5	5	4
Patrem	4	4	5	5	5	5	6	4
Et incarnatus	4	4	5	5	5	5	4	4
Et resurrexit	4	2	5	5	5	4	4	4
Et iterum	4	2	2	5	5	4	4	4
Et in spiritu	4	4	5	5	5	5	6	4
Sanctus	4	4	5	5	5	5	6	4
Pleni	2	4	5	2	2	5	4 (6)	4
Osanna	4	4	5	5	5	5	6	4
Benedictus	2	2	3	2	2	3	4	3
Agnus I	4	4	5	5	5	5	6	–
Agnus II	3	2	–	–	–	5	–	–
Agnus III	6	4	–	7	7	5	6	6

3 Synopse der soggetto-Struktur (I)

	Josquin-Hercules-Tenor	Jachet-Hercules-Tenor	Jachet-Ferdinandus-Tenor
Kyrie I	8 M. Pause + d	10 M. Pause + c'	9 M. Pause + d
Christe	8 M. Pause + a	10 M. Pause + f'	9 M. Pause + a
Kyrie II	8 M. Pause + d'	10 M. Pause + g'	9 M. Pause + d'
Et in terra	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	10 M. Pause + c', 10 M. Pause + f', 10 M. Pause + g'	9 M. Pause + d, 9 M. Pause + a, 9 M. Pause + d'
Qui tollis	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	10 M. Pause + g', 10 M. Pause + f', 10 M. Pause + c'	9 M. Pause + d, 9 M. Pause + a, 9 M. Pause + d'
Patrem	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	10 M. Pause + c', 10 M. Pause + f', 10 M. Pause + g'	9 M. Pause + d, 9 M. Pause + a, 9 M. Pause + d'
Et incarnatus	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	10 M. Pause + g', 10 M. Pause + f', 10 M. Pause + c'	9 M. Pause + d, 9 M. Pause + a, 9 M. Pause + d'
Et iterum		10 M. Pause + c', 10 M. Pause + f', 10 M. Pause + g', c', f', g'	9 M. Pause + d, 9 M. Pause + a, 9 M. Pause + d', d, a, d'
Et in spiritu	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, d, a, d'		
Sanctus	8 M. Pause + d	10 M. Pause + c'	9 M. Pause + d
Pleni	kein soggetto (2-stimmig)	kein soggetto im Tenor	kein soggetto (2-stimmig)

Fortsetzung

Osanna	4 M. Pause + <i>d</i> , 4 M. Pause + <i>a</i> , 4 M. Pause + <i>d'</i> , <i>d</i> , <i>a</i> , <i>d'</i>	5 M. Pause + <i>c'</i> , 5 M. Pause + <i>f'</i> , 5 M. Pause + <i>g'</i> , <i>c'</i> , <i>f'</i> , <i>g'</i>	4 M. Pause + <i>d</i> , 4 M. Pause + <i>a</i> , 4 M. Pause + <i>d'</i> , <i>d</i> , <i>a</i> , <i>d'</i>
Benedictus	<i>d</i> (2-stimmig)	kein soggetto im Tenor	<i>d</i> (2-stimmig)
Qui venit	<i>a</i> (2-stimmig)		<i>a</i> (2-stimmig)
In nomine	<i>d'</i> (2-stimmig)		<i>d'</i> (2-stimmig)
Agnus I	[<i>d'</i>] + 8 M. Pause, [<i>a</i>] + 8 M. Pause, [<i>d</i>] + 6 M. Pause	[<i>g'</i>] + 10 M. Pause, [<i>f'</i>] + 10 M. Pause, [<i>c'</i>] + 10 M. Pause	[<i>d'</i>] + 9 M. Pause, [<i>a</i>] + 9 M. Pause, [<i>d</i>]
Agnus II	kein soggetto (3-stimmig)	–	–
Agnus III	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	10 M. Pause + <i>c'</i> , 10 M. Pause + <i>f'</i> , 10 M. Pause + <i>g'</i>	<i>d</i> + 9 M. Pause, <i>a</i> + 9 M. Pause, <i>d'</i>

4 Synopse der soggetto-Struktur (II)

	Josquin-Hercules-Tenor	Hellinck-Hercules-Tenor	Hellinck-Carolus-Tenor 2
Kyrie I	8 M. Pause + <i>d</i>	8 M. Pause + <i>g'</i>	12 M. Pause + <i>c'</i>
Christe	8 M. Pause + <i>a</i>	8 M. Pause + <i>c'</i>	12 M. Pause + <i>f'</i>
Kyrie II	8 M. Pause + <i>d'</i>	<i>g'</i> + 1 M. Pause, <i>c'</i> , <i>g'</i> , <i>g'</i>	12 M. Pause + <i>c'</i>
Et in terra	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	12 M. Pause + <i>g'</i> , 8 M. Pause + <i>c'</i>	12 M. Pause + <i>c'</i> , 8 M. Pause + <i>c'</i>
Domine fili			kein soggetto (3-stimmig)
Qui tollis	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	12 M. Pause + <i>g'</i> , 8 M. Pause + <i>c'</i> , 1 M. Pause + <i>g'</i> + <i>c'</i>	12 M. Pause + <i>f'</i> , 12 M. Pause + <i>c'</i>
Patrem	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	12 M. Pause + <i>c'</i> , 12 M. Pause + <i>g'</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i> , 1 M. Pause + <i>g'</i>	12 M. Pause + <i>c'</i> , 12 M. Pause + <i>f'</i>
Crucifixus			12 M. Pause + <i>f'</i>
Et incarnatus	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	<i>g'</i> + 6 M. Pause, <i>c'</i> + <i>c'</i>	
Et resurrexit		kein soggetto	
Et iterum		kein soggetto	kein soggetto (2-stimmig)
Et in spiritum	[<i>d'</i>] + 8 M. Pause, [<i>a</i>] + 8 M. Pause, [<i>d</i>] + 8 M. Pause, <i>d</i> , <i>a</i> , <i>d'</i>	<i>G'</i> [Longen] + <i>g'</i> + <i>g'</i> + <i>g'</i>	12 M. Pause + <i>c'</i> , 12 M. Pause + <i>f'</i> , 6 M. Pause + <i>c'</i>
Sanctus	8 M. Pause + <i>d</i>	<i>g'</i> + 1 M. Pause, <i>c'</i>	12 M. Pause + <i>c'</i>
Pleni	kein soggetto (2-stimmig)	<i>g'</i> + 4 M. Pause, <i>c'</i>	

Fortsetzung

Osanna	4 M. Pause + <i>d</i> , 4 M. Pause + <i>a</i> , 4 M. Pause + <i>d'</i> , d, a, d'	$\frac{1}{2}$ M. Pause + <i>g'</i> , $\frac{1}{2}$ M. Pause + <i>c'</i> , $\frac{1}{2}$ M. Pause + <i>g'</i> , 1 M. Pause + <i>c'</i>	12 M. Pause + <i>f, f', f'</i>
Benedictus	d (2-stimmig)	<i>g'</i> (2-stimmig)	kein soggetto (3-stimmig)
Qui venit	a (2-stimmig)	<i>c'</i> (2-stimmig)	
In nomine	<i>d'</i> (2-stimmig)	<i>g'</i> (2-stimmig)	
Agnus I	[<i>d'</i>] + 8 M. Pause, [<i>a</i>] + 8 M. Pause, [<i>d</i>] + 6 M. Pause	<i>g'</i> + 1 M. Pause, <i>c'</i>	12 M. Pause + <i>c'</i>
Agnus II	kein soggetto (3-stimmig)	kein soggetto (2-stimmig)	Nicht vertont
Agnus III	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	<i>G'</i> [Longen] + <i>g'</i> + <i>g'</i> + <i>g'</i>	Nicht vertont

5 Synopse der soggetto-Struktur (III)

	Josquin-Hercules-Tenor	Escobedo-Philippus-Tenor 2	Rogier-Philippus-Tenor
Kyrie I	8 M. Pause + <i>d</i>	8 M. Pause + <i>a</i>	9 M. Pause + <i>e</i>
Christe	8 M. Pause + <i>a</i>	8 M. Pause + <i>e'</i> , 4 M. Pause + <i>e'</i>	10 M. Pause + <i>h</i>
Kyrie II	8 M. Pause + <i>d'</i>	8 M. Pause + <i>a'</i>	14 M. Pause + <i>e'</i>
Et in terra	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>e'</i> , 8 M. Pause + <i>a'</i>	9 M. Pause + <i>e</i> , 8 M. Pause + <i>h</i> , 6 M. Pause + <i>e'</i>
Qui tollis	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>e'</i> , 8 M. Pause + <i>a'</i> 4 M. Pause + <i>a</i> , 4 M. Pause + <i>e'</i> , 4 M. Pause + <i>a'</i>	9 M. Pause + <i>e</i> , 7 M. Pause + <i>h</i> , 5 M. Pause + <i>e'</i>
Patrem	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>e'</i> , 8 M. Pause + <i>a'</i>	10 M. Pause + <i>e</i> , 8 M. Pause + <i>h</i> , 8 M. Pause + <i>e'</i>
Et incarnatus	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	Kein Tenor 2 soggetto-Struktur im Cantus: 4 M. Pause + <i>d''</i> , 4 M. Pause + <i>d''</i> , 4 M. Pause + <i>a'</i> , 4 M. Pause + <i>a'</i> , 4 M. Pause + <i>d''</i> , 4 M. Pause + <i>d''</i> , 4 M. Pause + <i>a'</i> , 4 M. Pause + <i>a'</i>	1 M. Pause + <i>e'</i>
Crucifixus			8 M. Pause + [<i>h</i>], 9 M. Pause + <i>e'</i>
Et iterum			13 M. Pause + [<i>e</i>], 8 M. Pause + <i>h</i> , 4 M. Pause + [<i>e'</i>], 8 M. Pause + <i>e'</i> (punkt.)

Fortsetzung

Et in spir- itum	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, <i>d, a, d'</i>	[a'] + 8 M. Pause, [e'] + 8 M. Pause, [a] + a, e', a'	
Sanctus	8 M. Pause + d	8 M. Pause + a, 8 M. Pause + e'	7 M. Pause + e, 7 M. Pause + h
Pleni	kein soggetto (2-stimmig)	kein soggetto	
Osanna	4 M. Pause + <i>d</i> , 4 M. Pause + <i>a</i> , 4 M. Pause + <i>d'</i> , d, a, d'	4 M. Pause + a, 4 M. Pause + e', 4 M. Pause + a'	e' + 3 M. Pause, h + 1 ½ M. Pause, e' + 2 M. Pause, h + 1 M. Pause, e'
Benedictus	d, a, d' (2-stimmig)	soggetto-Struktur im Tenor 1: 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + e', 8 M. Pause + a'	soggetto in allen Stimmen
Agnus I	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	(8 M. Pause) A + (8 M. Pause) E' + (8 M. Pause) A' [in Longen]	8 M. Pause + e, 7 M. Pause + h, 4 M. Pause + e'
Agnus II	kein soggetto (3-stimm.)		
Agnus III	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'		

6 Synopse der soggetto-Struktur (IV)

	Josquin-Hercules-Tenor	Rore-Hercules-Tenor 1
Kyrie I	8 M. Pause + d	4 M. Pause + a
Christe	8 M. Pause + a	4 M. Pause + e'
Kyrie II	8 M. Pause + d'	4 M. Pause + a, 2 M. Pause + e'
Et in terra	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	6 M. Pause + a, 4 M. Pause + e'
Domine Fili		kein Tenor 1
Qui tollis	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	e' + 3 M. Pause, a + 3 M. Pause, e' + 3 M. Pause
Cum Sancto		a + 3 M. Pause, e'
Patrem	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	4 M. Pause + a, 4 M. Pause + e', 4 M. Pause + a, 4 M. Pause + e'
Et incarnatus	8 M. Pause + d, 8 M. Pause + a, 8 M. Pause + d'	1 M. Pause + a, 1 M. Pause + e', 1 M. Pause
Et resurrexit		kein Tenor 1

Fortsetzung

Cuius regni		kein Tenor 1
Et in spiritum	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 8 M. Pause, <i>d, a, d'</i>	1 M. Pause + e', $\frac{1}{2}$ M. Pause + a (2x)
Sanctus	8 M. Pause + d	1 M. Pause + a, 1 M. Pause + e'
Pleni	kein soggetto (2-stimmig)	
Osanna	4 M. Pause + <i>d</i> , 4 M. Pause + <i>a</i> , 4 M. Pause + <i>d'</i> , <i>d, a, d'</i>	4 M. Pause + a, 2 M. Pause + e'
Benedictus	<i>d, a, d'</i> (2-stimmig)	1 M. Pause + e'
Agnus I	[d'] + 8 M. Pause, [a] + 8 M. Pause, [d] + 6 M. Pause	1 M. Pause + e', 1 M. Pause + a
Agnus II	kein soggetto (3-stimm.)	1 M. Pause + e', 1 M. Pause + a
Agnus III	8 M. Pause + <i>d</i> , 8 M. Pause + <i>a</i> , 8 M. Pause + <i>d'</i>	1 M. Pause + e', 1 M. Pause + a

7 Ippolito Chamaterò di Negri, Widmungsvorrede, Liber Primus Missarum

Illustrissimo et excellentissimo Parmae et Placentiae Duci, Octavio Farnesio moecenati suo Hippolytus Chamaterò. Nunquam illustrissime Princeps e meo memoriae sensu excidere potuerunt ea, quae olim ab amplitudine tua in me perofficiose profecta sunt. Iccirco eam tibi semper observantiam praestiti, quam pro tuis non vulgaribus in me promeritis debebam, ita ut etiam tacite vota pro felici cogitationum tuarum eventu libentissime susciperem: Hoc etiam tempore, cum plures amici mei, quibus me quicquam denegare nefas fuisset, eo adduxerint, ut cogar in publicum proferre partem laborum, et quarundam vigiliarum mearum, officii mei statim me admonuit tuorum in me officiorum recordatio. Volui Princeps excellentissime in tuo nomine apparere meum hunc musices laborem, quo divinae sacrarum caeremoniarum voces in numerosum cantum rediguntur, et quanquam scio huiusmodi quasi levidensi munere tuam in me humanitatem adaequari ne minimum quidem posse, tamen si aliquando tuo iussu (quod valde cupio) civitatum tuarum Ecclesiae his numeris personabunt, erunt saltem meae in te pietatis et observantiae testimonium sempiternum. Vale. Utini calendis Octobri(bu)s. MDLXIX.

8 Simone Gatto, Widmungsvorrede, Missae tres Liber Primus

Serenissimo Carolo Austriae Archiduci Domino suo Colendissimo. Simon Gattus; Salutem plurimam dicit.

Vetus, eaque laudabilis admodum (Serenissime Princeps) antiquorum fuit consuetudo, ut suorum frugum primitias iis dicarent, quibus omnino se se plurimum debere sentissent: quorum vestigia non ab re secutus, has lucubrationes, animique mei qualescumque partus tibi, tamque altero Maecenati consecrare censui; quemquidem ob eximiam in Deum pietatem, in studiosos munificentiam, in cunctos denique humanitatem plerique admirari, per pauci imitari, nemo vero superare unquam potest. Tu vero quae nunc tibi a me offeruntur libenti animo suscipias velim, parva illa quidem, sed expressa grati animi testimonia; eo illustriora apud me futura, quo tibi gratiora extitisse cognovero. Vale.

9 Manuel Cardoso, Widmungsvorrede, Liber Tertium Missarum

AD SACRAM CATHOLICAM REGIAM MAIESTATEM PHILIPPI QUARTI HISPANIARUM REGIS.

Desiderio se teneri aiebat Divus Augustinus primarum Lachrymarum, quas in exordio suae conversionis effuderat, quarum praecipuam causam assignat dulcedinem, et suavitatem musicae, quam illis temporibus in Ecclesiis auscultabat. Cum reminiscor lachrymas meas, inquit ille libro decimo suarum Confessionum, quas fudi ad cantus Ecclesiae tuae in primordiis recuperatae fidei meae; et nunc commoveor. Divus Thomas in 2.2. ait habere musicam nescio quid consonantiae, et sympathiae cum natura humana, imus ad illius concentus noster spiritus quodammodo reviviscat. Horum Sanctorum verba me excitarunt ne parcerem annis, nec assistentiae chori, et exercitiis illius, eo iam tempore, quo velut eo merito militi meorum superiorum nutu ab huiusmodi laboribus feriari permissum erat: cum crederem in hac occupatione aliquod obsequium me praestare Deo, nec fas esse ab illa vacare. Et ut alacrius praesens opus molirer, proposui tuae Maiestati illud dicare. Obtrectent quibus animus ad magna audenda deest, detrahant qui ignorant unam ex conditionibus, quae magnos Principes maiores faciunt, illam esse, quod scilicet benevole humilia obsequia suscipiant, cum illis non deest officiosa voluntas, quae apud illos semper in pretio fuit. Huius operis argumentum mihi praestitit (dum regiae curiae tuae Maiestatis interfui anno 1631) notitia, quam habui cuiusdam moteti quatuor vocum, cuius exordium erat: *Ab initio et ante saecula creata sum. Dedi operam*

ut ad manus meas deveniret, et eius concentu, et artificio delectatus, super illud hoc tertium volumen composui, binas complectens missas quatuor vocum, binas item quinque vocum, totidemque sex vocum, cum diversitate cantus Gergoriani, quem ex moteto erui. Composui praeterea missam alternis modulandam choris, quam tamen huic volumini non adieci, statuens illam in commentariolos digerere, una cum aliis opusculis ad choros similiter decantandis. Atque ut omnes huiusmodi missae Beatissimae Virginis Mariae obsequio consecrentur, visum mihi est eam addere quae propriam illius sortitur nomenclaturam, et cantu Gregoriano decantatur. Alteram item missam condidi, cuius assumptum ad me misit Matheus Romeus, cognomento dux, insignis magister regiae Capillae tuae Maiestatis, his conditionibus ab ipso propositis, nempe quod esset quatuor vocum, quod eius assumptum unam tantum morulam, quam vocant compassum, et non amplius expectasset; quod semper voces vivaciter percurreret; quodque qua fieri posset brevitate clauderetur. Quas quidem conditiones, quoad potui, observavi, veritus ne in illarum aliqua defectus deprehenderentur, qui enim ad oculos tuae Maiestatis sunt deventuri <:> oportet, ut illis careant. Quanquam vero hac in re tuae Maiestatis iudicium pertimescam, animos tamen resumo, cum sciam proprium esse Regum defectus dissimulare. Illud etiam Senecae mente pertractans, nempe aequum esse timeri Caesarem, sed aequius diligi, hoc opus tuae Maiestati consecro, quod licet non assequatur, quod debeo, peragit tamen quod possum. Dignetur tua Maiestas illud oculis perlustrare, ne protervi in illud invehi audeant, et modesti patiantur quod de tua singulari benignitate confido. Quem Deus Optimus Maximus ad Christianae Reipublicae profectum diu servet incolumem.

Tuae Catholicae Maiestatis obsequentissimus Frater Emmanuel Cardoso

10 Filipe Magalhães, Widmungsvorrede, Liber Missarum

AUGUSTISSIMAE, ET
CATHOLICAE MAIESTATI
PHILIPPI QUARTI HUIUS NOMINIS
REGIS OPTIMI MAXIMI
HISPANIARUM, ETC.,

Augustissimae, et Catholicae Maiestati tuae, artis meae non indecorum sudorem dico, Philippe Rex optime: Audaciam fateor, damnabit quisquis non praevideat, exigua opera maiori iure tua esse. Quis enim superbiam non irrideat animi, qui magnitudine, et regali tua praesentia dignum, et aequale praesumpserit? Obsequitur profecto, qui quod magnum facias donat, ea est maiestatis tuae conditio, ut amet rogari, amet ab exiguo cliente ad patrocinium solicitari; et ab eo po-

tissimum qui vegetiores aetatis annos felici labore, et liberalium artium exercitio excoluit.

Praeterea amabili Domino qualem te praestas, o Rex, ingenij mature culti primitiae ita debentur, ut furtum, aut rapinam credam si alteri a te laborem suum tui clientes destinent; an non solo tuo benevolo intuitu faetus adhuc teneri maturescunt? an non ea lumina habes, a quibus vel exigua et impolita ingenia animam mutuantur? Certe ille mihi titulus praesentior suadebat; ille audaciam excusabat; Regia scilicet indoles et paterna, qua non minus te tui Dominum adorant, quam Patrem amant.

Quadraginta sunt anni, ex quibus in Regali tuo Portugalliae Odae Magistrum, sive Chorostatem ago; potui, et felix paravi opus, quod praesens patrocinio tuo addico. Optimorum regum Lusitaniae, atavorum tuorum laus fuit semper apud exteras nationes insignis, divinum cultum fovere, et augere: sacrumque odaeum per plurimos Amphionas, et Orpheas suavissimos conservare: haereditario igitur iure, in meo opere quid probes, effero: in quo atavorum vestigijs incedas, et in quo plurimos ad maiores conatus, aecum in me praesidium augustissimum videntes, erigas, atque animes.

Vale, et diutissime vive tuis.

Maiestatis Tuae Cliens observantissimus

Philippus Magalanicus

Register

- Agricola, Alexander 199
Agricola, Martin 18
Alamire, Petrus 52, 172, 248, 251
Albrecht V., Herzog von Bayern 83, 255
Alexander VI., Papst 65
Alfonso V. von Aragon, König 64
Ambros, Gustav Wilhelm 23, 52 f., 57 f.,
114, 116, 118, 121, 126
Animuccia, Giovanni 165
Animuccia, Paolo 165–167, 188, 298
Aquín, Thomas von 236
Archadelt, Jacob 20
Arezzo, Guido von 25 f., 55
Arienti, Giovanni Sabadino degli 62
Ariosto, Ludovico 70, 146
Arlotti, Buonfrancesco 53
Artiganova, Gian de 51
Augustinus, Kirchenvater 236
Augustus, Kaiser von Rom 173 f., 188, 298
- Barré, Leonardo 212
Belli, Girolamo 171
Bertout, Isaac 222
Bianco, Pietro Antonio 258
Borgia, Lucrezia 71
Borromeo, Carlo, Kardinal 21, 198, 298
Brumel, Antoine 71
Burmeister, Joachim 45–47, 49
Burzio, Nicolò 41
Byrd, William 70, 270
- Cabezón, Antonio de 233
Calvin, Johannes 68 f.
- Canis, Cornelius 203
Capello, Antonio 212 f.
Caponi, Neri 82
Cardoso, Manuel 235–240, 242–247, 257,
290, 294–296, 303–305
Cavalieri, Bartolomeo de 51
Cerone, Pietro 45, 168
Cervo, Barnaba 171
Chamaterò di Negri, Ippolito 95, 167 f.,
171, 173, 176–179, 182–188, 295, 297 f.,
302 f.
Champion, Nicolas 251
Chlodwig I., König 14
Cicero, Marcus Tullius 39
Ciconia, Johannes 67
Cinzio, Giraldi 82
Cirillo, Bernardino 20–22, 291
Clemens non Papa 46, 203
Clemens VI., Papst 17
Clemens VII., Papst 73, 99
Cleve, Johannes de 55, 253 f., 261
Corteccia, Francesco 189
Craesbeeck, Pedro de 235, 237, 244
Cranach der Jüngere, Lucas 18
Crecquillon, Thomas 83, 203
- Dankerts, Ghiselin 213
Daser, Ludwig 82, 91
Dentice, Fabrizio 167
Desprez, Josquin siehe Josquin Desprez
Dossi, Dosso 64
Dresserus, Johannes 46
Ducis, Benedictus 72, 127 f., 131, 251

- Dufay, Guillaume 17, 31, 37, 40, 67
 Dunstable, John 35, 40
- Eleonora von Aragon 63, 109
 Equicola, Mario 74
 Erasmus von Rotterdam 38
 Escobedo, Bartolomé 87, 120, 212–222,
 224–227, 231–233, 235, 293, 295, 303,
 305
 Espeville, Charles d' 68
 Este, Alfonso I. d' 54, 68–73, 116 f., 146
 Este, Alfonso II. d' 70, 82, 146–148, 151,
 157, 159 f., 163 f., 286
 Este, Anna d' 72, 82
 Este, Borso d' 63
 Este, Ercole I. d' 21, 51–53, 55, 62–70, 95,
 109, 116, 133, 163 f., 166, 199, 234,
 248 f., 297
 Este, Ercole II. d' 26, 68–74, 77, 80–84,
 93, 95–99, 109, 116 f., 126, 132 f., 147,
 151, 166, 213
 Este, Ippolito I. d', Kardinal 71, 146
 Este, Ippolito II. d', Kardinal 82, 147
 Este, Isabella d' 72
 Este, Niccolo III. d' 63
 Este, Siggismondo d' 71, 114, 116
 Eugen IV., Papst 17, 67
- Farnese, Alessandro 171, 189
 Farnese, Ottavio, Herzog von Parma und
 Piacenza 166–168, 170–174, 176, 180,
 187 f., 298
 Farnese, Ranuccio, Kardinal 20
 Farnese, Vittoria 167
 Ferdinand I., Kaiser 55, 252 f., 258
 Ferdinand II., Kaiser 258, 260
 Ferdinand II., König von Aragon 108
 Fernando de Aragon, Herzog von Kala-
 brien 108 f.
- Festa, Costanzo 73, 203
 Flandrum, Johannes 222, 306
 Florentius de Faxolis 53
 Fortuna, Simone 165
 Friedrich der Weise, Kurfürst von Sach-
 sen 248 f.
 Friedrich IV., Kurfürst von der Pfalz 128
- Frosch, Johannes 41 f.
 Frye, Walter 54
- Gabrieli, Andrea 277
 Gabrieli, Giovanni 37, 91
 Gallus, Jacobus 277
 Gardano, Antonio 97, 147, 203, 253, 256,
 306
 Gatto, Simone 252, 254–261, 270–277,
 286 f., 296, 304 f.
 Gaucquiers, Alard du 259
 Germana de Foix 108
 Gesualdo, Carlo 146
 Ghersem, Georg van 222, 224
 Glarean, Heinrich 42–44, 52, 128, 288,
 290
 Gombert, Nicolas 108, 115, 203 f., 251
 Gonzaga, Ercole, Kardinal 69, 72, 96–99,
 108
 Gonzaga, Federico, Herzog von Mantua
 96, 99
 Gonzaga, Francesco 96
 Gualteruzzi, Ugolino 20
 Guerrero, Francisco 204, 233
- Haßler, Hans Leo 277
 Heinrich II., König 14
 Hèle, George de la 91, 221, 233
 Hellinck, Lupus 25, 70, 84, 87, 95 f., 99,
 114–126, 131, 164, 200, 203–211, 218,
 220, 228, 232 f., 289, 293, 295–297,
 302 f., 305
 Herrera, Juan de 233
- Ingegneri, Marc'Antonio 171
 Innozenz VIII., Papst 65
 Isaac, Heinrich 18 f., 51, 189, 193
- Jachet von Berchem 96 f.
 Jachet von Mantua 25, 69, 95–103, 105,
 108, 110, 112 f., 200, 213, 220, 289, 293,
 295, 301 f., 305
 Janequin, Clément 115
 João IV., König von Portugal 21, 222, 243
 Johann von Brandenburg, Markgraf 108
 Josquin Desprez 21 f., 26, 29, 37, 51–54,

- 56 f., 59–62, 65, 79, 89–91, 95, 99–101, 107, 110, 113, 122–125, 128, 132, 138, 164, 166, 199, 205, 207 f., 214, 216, 221, 231, 293, 296, 301–304
- Juana von Kastilien 199 f.
- Julius II., Papst 71
- Karl der Große, König und Kaiser 14
- Karl II., Erzherzog von Österreich und Innerösterreich 252, 255–259, 275, 286
- Karl V., Kaiser 18, 26, 73, 99, 108, 172, 200, 203 f., 211, 213, 235, 251, 297
- La Rue, Pierre de siehe Rue, Pierre de la 144
- Lasso, Orlando di 37, 46, 70, 82, 253–255, 261
- Layolle, Francesco de 115
- Lecocq, Jean 71
- Lignano, Paolo da 74
- Lossius, Lucas 46
- Lucia da Narni siehe Narni, Lucia da
- Ludwig der Fromme, König und Kaiser 14, 252
- Ludwig der Heilige, König 17
- Lusitano, Vicente 213
- Luzzaschi, Luzzascho 146, 151
- Machaut, Guillaume de 35
- Macrobius 39
- Magalhães, Filipe de 244–247, 295, 304
- Maître Jhan 69, 71–74, 77, 79–81, 92 f., 95, 99, 164, 200, 294–297, 301
- Marenzio, Luca 46, 270
- Margarethe von Österreich 172
- Margarethe von Parma 168, 171–173, 180, 187 f., 297
- Maria von Bayern 255, 257, 275, 286
- Maria von Ungarn 200, 203 f.
- Martini, Johannes 47, 51, 63
- Masacone, Gian Piero 189
- Massaino, Tiburzio 171
- Matthias, Kaiser 14, 29, 248, 259
- Maximilian I. von Habsburg, Kaiser 19, 73, 200, 248, 251
- Maximilian II. Von Habsburg, Kaiser 55, 253, 258, 270
- Medici, Alessandro de 172, 189
- Medici, Cosimo I. de 189–191, 194, 197 f.
- Medici, Francesco de 189–191, 194, 197
- Medici, Lorenzo I. de 116, 189
- Merulo, Claudio 171
- Michel, Jean 35, 40, 71 f., 114, 165
- Mirandola, Pico della 39
- Mittner, Johannes 58, 127 f., 131–140, 143–146, 289, 293, 296, 298, 302, 305
- Moderne, Jacques 33, 115 f., 306
- Monte, Philipp de 258, 277
- Morales, Cristobál de 97, 108, 115, 189, 213
- Moscaglia, Giovanni Battista 171
- Mouton, Jean 71, 74, 108, 114 f., 213
- Nanino, Giovanni Maria 270
- Narni, Lucia da 63
- Nasco, Giovanni 71
- Negri, Ippolito Chamaterò di siehe Chamaterò di Negri, Ippolito
- Obrecht, Jacob 65, 140, 288–290
- Ockeghem, Johannes 21, 40, 47, 140, 143 f.
- Orto, Marbriano de 199, 203
- Ottheinrich von Pfalz-Neuburg, Pfalzgraf 72, 127 f., 131–134, 145 f., 298
- Padovano, Annibale 252–258, 260–265, 267 f., 270–274, 277, 281, 286 f., 294, 304
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 83, 165 f., 172, 213, 233, 270
- Parvus, Johannes 213
- Paul III., Papst 19, 69, 212 f.
- Payen, Nicolas 203
- Pecorina, Polissena 147
- Pendaglia, Angelo 74
- Persoens, Josquin 171
- Petrarca, Francesco 39, 261
- Petreyus, Johannes 115, 306
- Petrucchi, Ottaviano 52–54, 115
- Philipp der Schöne, Herzog von Burgund,

- König von Spanien 70, 199 f., 203, 248, 251, 294
- Philipp II., König von Spanien 172 f., 200, 212–214, 221 f., 224, 232–235, 243, 298
- Philipp II. August, König von Frankreich 17
- Philipp III., König von Spanien 224
- Philipp IV., König von Spanien 237, 243, 245–247, 257
- Pico della Mirandola siehe Mirandola, Pico della
- Pigna, Giovanni Battista 82
- Pippin der Jüngere, König der Franken 14
- Pius V., Papst 165
- Poliziano, Angelo 39
- Pontio, Pietro 45, 102
- Porta, Costanzo 189–191, 193–198, 295–298, 303
- Quintilianus, Marcus Fabius 39
- Ragazzi, Angelo 294
- Raselius, Andreas 127 f.
- Regnard, Jacob 46, 254, 261
- Renaldi, Giulio 171
- Renata von Lothringen 84, 255
- Renée von Frankreich 68 f., 71 f., 96 f., 117
- Ricci, Bartolomeo 38
- Richafort, Jean 83, 115
- Rogier, Philippe 221 f., 224–233, 235–237, 244, 246, 291, 294–296, 303, 305
- Romero, Mateo 222, 236–240, 243 f.
- Rore, Cipriano de 25–27, 69 f., 81–96, 118, 120, 151, 164, 166, 168, 171, 217, 253–255, 270, 289, 294–297, 301, 304
- Rossetti, Biagio 63
- Rovere, Giulio della, Kardinal 165, 197
- Rovere, Guidobaldo della, Herzog von Urbino 165, 167
- Rue, Pierre de la 34, 73, 140, 172, 199, 251
- Sá, Manuel de 237
- Savonarola, Girolamo 63, 69 f.
- Sayve, Lambert de 252, 254, 258–261, 277–282, 285–287, 294, 304
- Schütz, Heinrich 36, 47, 270
- Scotto, Girolamo 97, 108, 167, 173, 203, 306
- Seneca, Lucius Annaeus 39
- Sforza, Ascanio, Kardinal 52 f.
- Sforza, Guido Ascanio, Kardinal 167
- Sixtus IV., Papst 65
- Stockhammer, Christoph 131 f.
- Striggio, Alessandro 146
- Strozzi, Ruberto 82
- Sweelinck, Jan Pieterszoon 270
- Tinctoris, Johannes 40–42, 44, 47
- Tizian, Maler 70
- Tournhout, Gerard van 221
- Troiano, Massimo 84, 255
- Valla, Lorenzo 38 f.
- Vega, Lope de 222
- Veggio, Giacomo Antonio 166
- Veggio, Giovanni Agostino 171
- Vento, Ivo de 46
- Verdelot, Philippe de 108
- Vergil, Dichter 40 f.
- Vicentino, Nicola 45, 70, 213
- Villanueva, Martín de 234 f.
- Vinci, Pietro 171
- Viola, Francesco dalla 146–148, 151, 157 f., 160, 163 f., 286, 294–296, 302
- Visdomini, Alessio 74
- Vitry, Philippe de 17, 35
- Wert, Giaches de 21, 146, 171 f., 248, 271
- Wilhelm V., Herzog von Bayern 84, 255, 286
- Willaert, Adrian 27, 45, 55, 69 f., 146–148, 151–154, 156–158, 163 f., 253, 261 f., 269 f., 286 f., 294 f., 298, 302, 304
- Zabern, Conrad von 20
- Zarlino, Gioseffo 22, 44 f., 52, 55, 70, 148, 253, 288–290