BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 128

Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext

Bericht über das internationale Symposion
der Musikhistorischen Kommission
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Verbindung mit der Gesellschaft
für Bayerische Musikgeschichte
München, 2.–4. August 2004

Herausgegeben von
Theodor Göllner und Bernhold Schmid
unter Mitarbeit von Severin Putz

MÜNCHEN 2006
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEIM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

ISSN 0005–710X
ISBN 3 978 7696 0965 3

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 2006
Notensatz: Alexander Heinzel | München | satzpunkt@gmx.net
Druck und Bindung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

INHALT

Die Münchner Hofkapelle von den Anfängen bis zu Johannes de Fossa: Profil, Ensemble, Instrumentarium

LAURENZ LÜTTEKEN, ZÜRICH: Abgrenzung versus Verflechtung. Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts zwischen lokalem Profil und europäischer Perspektive 7

ARMIN BRINZING, MÜNCHEN: Bemerkungen zur Hofkapelle Herzog Wilhelms IV. Mit einer provisorischen Liste der Hofmusiker 20

CHRISTIAN THOMAS LEITMEIR, UNIVERSITY OF WALES, BANGOR: Vom Adlatus Lassos zum bayerischen Hofkapellmeister. Die Verdienste Johannes de Fossas um die Münchner Hofmusik 47

ERICH TREMMEL, AUGSBURG: Musikinstrumentenbau und Musikinstrumentenhandel in Baiern während des 16. Jahrhunderts. Ein Überblick 102

Wirkungsstätten und Kontakte

KLAUS PIETSCHMANN, BERN: Römische Spuren im Repertoire der Münchner Hofkapelle zur Zeit des Trienter Konzils 105

SIEGFRIED GMEINWIESER, MÜNCHEN: Musiker der Münchner Hofkapelle in römischen musiktheoretischen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts 118

PHILIPPE VENDRIX, TOURS: Die Münchner Versuchung. Zur Emigration flämischer und Lütticher Musiker in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts 135

RICHARD FREEDMAN, HAVERFORD COLLEGE, PENNSYLVANIA: From Munich to Paris. Orlando di Lasso, Adrian Le Roy, and Listeners at the Royal Court of France 143

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER, INNSBRUCK: München: „fürnemb und berüembt" – Innsbruck: „trefflich". Zur musikalischen Nachbarschaft der Innsbrucker und Münchner Hofmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts 160

METODA KOKOLE, LJUBLJANA: The Musical Repertoire Cultivated on the Territory of Modern Slovenia (1567–c. 1620) and its Possible Connections with the Court Chapel in Munich 171

Quellen

THOMAS SCHMIDT-BESTE, UNIVERSITY OF WALES, BANGOR: Über Quantität und Qualität von Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts 191

DAVID FALLOWS, MANCHESTER: The Copyist Formerly Known as Wagenrieder. Bernhart Rem and his Circle 212

BIRGIT LODES, WIEN: Ludwig Senfl and the Munich Choirbooks. The Emperor's or the Duke's? 224

REINHOLD SCHLÖTTERER, MÜNCHEN: Der Madrigal-Sammeldruck *Musica di XIII autori illustri*, Venedig 1576 (Angelo Gardano) 234

JESSIE ANN OWENS, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS: Cipriano de Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria: A New Interpretation 244

KATELIJNE SCHILTZ, LEUVEN: „... ut in somnis istuc advolem“: Gioseffo Guamis *Sacrae cantiones* (Venedig, 1585) als Rückblick auf seine Münchner Dienstzeit 274
PAWEŁ GANCARCZYK, WARSZAWA: Origin, Repertory, and Context of „Lasso's Autograph“ from Gdańsk 297

Repertoire

THEODOR GÖLLNER, MÜNCHEN: Zum Vesperbeginn in der Münchner Hofkapelle und bei Claudio Monteverdi. Rezitation – Notation – Komposition 310
DAVID J. BURN, OXFORD: On the Transmission and Preservation of Mass-Propers at the Bavarian Court 319
STEFAN GASCH, WIEN: Die Fastenzeitproprien Mattheus Le Maistres für den Münchner Hof 334
FRANZ KÖRNDLE, JENA: Das Münchner Proprienrepertoire und das Konzil von Trient 364
BERNHOLD SCHMID, MÜNCHEN: Druck oder Handschrift? Der Münchner Kapellcodex Mus.ms. 2744 im Vergleich mit der gedruckten Überlieferung 377

Werke

JAMES HAAR, UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA, CHAPEL HILL: Lasso's Later Madrigals 389
MARIE LOUISE GÖLLNER, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES: The Motets of Mus.ms. 41: A New Perspective 402
WILLIAM PETER MAHRT, STANFORD UNIVERSITY: On the Style of Lasso's *Missa Sesquialtera* 415
BERND EDELMANN, MÜNCHEN: Zu den vier Messen des Münchner Hofkapellcodex Mus.ms. 64 434

VORWORT

Die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften veranstaltete in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte vom 2.-4. August 2004 ein Symposion über „Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext". Als Herausgeberin der Werke Orlando di Lassos hatte die Kommission schon zehn Jahre zuvor anläßlich des 400. Todesjahres Lassos ein thematisch verwandtes Symposium durchgeführt[1]. Bei dem hier vorgelegten Tagungsbericht geht es nicht allein um Lasso als dem einen großen Komponisten, sondern ebenso sehr um seine Wirkungsstätte, die Münchner Hofkapelle, die schon einige Jahrzehnte vor seinem Amtsantritt ein hohes Ansehen genoß. Sie trat in vielfacher Hinsicht das Erbe der kaiserlichen Hofkapelle Maximilians an und fand unter dem bayerischen Herzog Wilhelm IV. einen engagierten Förderer. Es war diese Hofkapelle, deren Repertoire von Ludwig Senfl begründet, ausgebaut und später von Komponisten wie Mattheus Le Maistre und Ludwig Daser bereichert wurde, in die auch Lassos Schaffen eingebettet ist. Anstatt sein Werk biographisch zu verfolgen, wie es in der Regel geschieht, will das Symposion seine Voraussetzungen und Auswirkungen in den Mittelpunkt stellen. Was wurde in München aus anderen Zentren aufgenommen und was fand von der Münchner Hofkapelle aus seinen Weg in nahe und ferne musikalische Institutionen, lautet die Frage.

Bei der Durchführung der Tagung gebührt ein besonderer Dank der Bayerischen Staatsbibliothek, insbesondere dem Leiter der Musikabteilung, Dr. Hartmut Schaefer, für die Ausstellung einer stattlichen Anzahl von Chorbüchern aus dem Themenkreis der Referate. Dank zu sagen gilt es außerdem dem Orff-Zentrum München und seinem Leiter Dr. Thomas Rösch für die Gastfreundschaft, die den Teilnehmern des Symposions dort erwiesen wurde.
Für die finanzielle Förderung sei der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, der Gesellschaft der Freunde der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und dem Karl-Graf-Spreti-Sonderfonds der Bayerischen Volksstiftung gedankt.

Ein herzliches Wort des Dankes gilt den Mitinitiatoren der Tagung: Franz Körndle und Birgit Lodes, schließlich Stephan Hörner von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, die zusammen mit den Herausgebern bei der Vorbereitung und Organisation tätig waren. Die redaktionelle Betreuung der englischsprachigen Beiträge hat Marie Louise Göllner übernommen.

Die Herausgeber

---

1 Bernhold Schmid (Hrsg.), *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, München 1996 (= *Abhandlungen der Philosophisch-historischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Neue Folge,* Heft 111).

ABGRENZUNG VERSUS VERFLECHTUNG

DIE MÜNCHNER HOFKAPELLE DES 16. JAHRHUNDERTS ZWISCHEN LOKALEM PROFIL UND EUROPÄISCHER PERSPEKTIVE

LAURENZ LÜTTEKEN

Zum Problem

Unter den vielen zeitgenössischen Portraits Orlando di Lassos – er wurde so oft dargestellt wie kein anderer Musiker des 16. Jahrhunderts[1] – kommt neben dem Kupferstich des Münchner Hofkupferstechers Johann Sadeler (1550–1600) aus der letzten Lebenszeit vor allem einem offenbar weit verbreiteten französischen Stich von 1570 besondere Bedeutung zu. Er war das Vorbild für den wohl von Tobias Stimmer stammenden Holzschnitt in den *Icones sive Imagines virorum literis illustrium* des Straßburger Rechtsgelehrten Nicolaus Reusner (1545–1602)[2]. Unter dem schlichten, den Gelehrtenstatus betonenden titulus „Orlandus Lassus Musicus" – auch unter den Sammlungen von viri illustres des 16. Jahrhunderts ist Lassos mehrfache Präsenz eine musikhistorische Ausnahme – findet sich eine auf das vermeintliche Todesjahr 1585 datierte Unterschrift: „Si mea principus tot Musica Caesaribusq[ue]/Grata placet, cœtus Rex ero nónne mei?" (etwa: Wenn meine Musik [viele] Fürsten und Kaiser/Ergötzt, werde ich dann nicht König meiner Kreise sein?)[3]. Auch wenn man berücksichtigt, daß Reusners *Icones* nicht dem bayerischen Einzugsbereich angehörten, irritiert diese Unterschrift in einem entscheidenden Moment. Denn die Vorstellung, daß Lasso gleich die ganze ständische Welt bezaubern könne und erst aus dieser Eigenschaft seine eigene, zum Zeitpunkt des Druckes tatsächlich schon erfolgte Nobilitierung beziehen könne, bildet einen auffälligen Kontrast zu seinem klar definierten Amt als bayerischer Hofkapellmeister. Seine Verpflichtung gegenüber einem einzigen Mäzen sollte doch genügen, die gleichsam doppelte Aufgabe zu erfüllen: Mehrung des Ruhmes eben dieses Mäzens, und allein daraus bezogen der Erwerb des eigenen Nachruhms.

Die Vorstellung also, daß eine musikalische Kapelle ein genuin höfisches Attribut sei und in dieser Funktion den Ruhm des Mäzens (und nur diesen) zu befördern habe, steht in einem eigentümlichen Widerspruch zur hier festgestellten weitausstrahlenden Wirksamkeit, hinter die der konkrete Mäzen zurücktritt, sich gleichsam einreiht in das anonyme Kollektiv der Herrscher. Damit allerdings ist am konkreten Beispiel ein Spannungsfeld bezeichnet, das

1 Schon Johann Nikolaus Forkel bemerkte 1783: „Ein Beweiß der großen allgemeinen Achtung, worinn er bey den Musikfreunden von ganz Europa stand, ist außer andern auch dieser, daß sein Bildniß sehr häufig und an verschiedenen Orten in Holz geschnitten, oder in Kupfer gestochen worden" (*Orlandus Lassus*, in: *Musicalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Leipzig o.J. [1783], S. 161–165, hier S. 164.)

2 Nicolaus Reusner, *Icones sive imagines virorum literis illustrium* [...], Straßburg 1585, S. 478.

3 Vgl. Helmut Hell u. Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso. Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof. Ausstellung zum 450. Geburtstag. 27. Mai – 31. Juli 1982*, Wiesbaden 1982 (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge* 26), Nr. 169 (S. 247f); auch Klaus Hortschansky et al., *Musiker der Renaissance und des Frühbarock. Grafische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, Münster 1987 (= *Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte* 26), S. 84, Nr. 70.

sich in vielerlei Hinsicht als charakteristisch erweist für die Musikkultur des 16. Jahrhunderts. Die Kapelle als musikalische Korporation sollte, je ambitionierter, desto deutlicher, zum Ruhm des konkreten Mäzens beitragen. In diesem Sinne prägte sie die musikalische Wirklichkeit nicht nur einer eng umschriebenen Region, sie sollte als weitausstrahlendes Zentrum über den einzelnen Hof hinausweisen und die bewundernde Anerkennung der ganzen bekannten Welt erregen. Eine bestimmte musikalische Institution konnte also eine musikalische Kultur insgesamt entscheidend prägen. Sie war in hohem Maße international. Dagegen stand freilich der berechtigte Anspruch des Patrons, durch diese seine Kapelle vor allem seinen eigenen Machtanspruch zu befestigen, die Institution also vorrangig als Instrument seiner höfischen Repräsentation einzusetzen. In dieser Hinsicht mußte eine bestimmte Kapelle sich offenbar spezifisch von anderen Kapellen unterscheiden, sie sollte ein eigenes, unverwechselbares Gepräge aufweisen. Sie war demnach in hohem Maße lokal. In Reusners verallgemeinernder Unterschrift zum Bildnis des bayerischen Hofkapellmeisters wird folglich, unwillkürlich zwar, aber doch deutlich, ein besonderes Charakteristikum der Musikkultur des 16. Jahrhunderts benannt. Dem Willen zur individuellen Repräsentation, zur regionalen und lokalen Selbstverständigung, zur individuell geprägten und dynastisch getragenen Abgrenzung steht der Wunsch nach weitestmöglicher Wirksamkeit gegenüber, also der Wunsch nach einer möglichst großen Dominanz.

Dieser Konflikt ist keineswegs auf die Musikgeschichte beschränkt, er ist ein wesentlicher Bestandteil der höfischen Kultur der frühen Neuzeit[4]. Gleichwohl spitzt er sich in musikalischer Hinsicht in besonderer Weise zu, und zwar im wesentlichen aus zwei Beweggründen. Zum einen führt die notwendig korporative Struktur einer musikalischen Institution zum Zusammenwirken vieler, zwar hierarchisch gestaffelter, aber eben doch unterschiedlich wirkender Einzelner, was überregionale Vernetzung, Austausch und Migration ausgesprochen begünstigt, kurzum ein hohes Maß an Verflechtung bedeutet[5]. Zum andern allerdings verpflichtet schon die ungemindert liturgische Funktion der Einrichtung ‚Kapelle' zu sehr deutlich ausgeprägten regionalen Eigenarten und unverwechselbaren Besonderheiten, was eine Individualisierung der Institution selbst tatsächlich auch herbeiführt, mithin also ein hohes Maß an Abrenzung[6]. Verflechtung und Abgrenzung sind folglich zwei wesentliche, gleichwohl bislang noch nicht systematisch in den Blick genommene Charakterzüge der Musikkultur des 16. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund stellt sich daher die Frage, in welcher Weise Abgrenzung und Verflechtung in einer musikalischen Institution des 16. Jahrhunderts konkret zusammenwirken konnten und warum eine solche Kontextualisierung möglicherweise hilfreich ist für die historische Einschätzung einer bestimmten musikalischen Institution. Diesem Problem sei im folgenden etwas ausführlicher nachgegangen, selbstverständlich ohne jene Antworten bieten zu können, die erst eine komparative Institutionsgeschichte zur Verfügung stellen könnte. Gleichwohl verstehen sich diese Überlegungen als mögliche Ansät-

4 Vgl. dazu etwa Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985; auch Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft* [zuerst 1969], Frankfurt/M. 1983 (= *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 423), S. 111 ff; Roy Strong, *Feste der Renaissance. 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht* [zuerst 1973], Freiburg-Würzburg 1991, S. 121 ff.

5 Zum Prinzip der ‚Verflechtung' vgl. Elias, *Die höfische Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 223 ff; sowie Nicole Reinhardt, *Macht und Ohnmacht der Verflechtung. Rom und Bologna unter Paul V. Studien zur frühneuzeitlichen Mikropolitik im Kirchenstaat*, Tübingen 2000 (= *Frühneuzeit-Forschungen* 8).

6 Zum kompetitiven Prinzip der Abgrenzung vgl. Arnold Esch, *Kunstförderung im Italien des 15. Jahrhunderts. Fragen zwischen Geschichte und Kunstgeschichte*, Opladen 1997 (= *Gerda Henkel Vorlesung*), S. 25 f; auch Peter Burke, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser [zuerst 1972], Berlin 1984, S. 120 f.

ze zu solchen Antworten. Daß in ihnen die Münchner Hofkapelle im Mittelpunkt stehen wird, ist allerdings nicht allein dem Anlaß dieser Tagung geschuldet. Vielmehr erweist sich diese wichtige und, im Vergleich zu anderen Einrichtungen, seit Adolf Sandberger vergleichsweise gut erforschte Hofkapelle wegen ihrer Komplexität und Bedeutung als besonders geeignet für ein tieferes Verständnis dessen, was eine höfische musikalische Institution im 16. Jahrhundert leisten konnte, sollte und durfte – und was nicht.

Institutioneller Wandel im 16. Jahrhundert

Eine vergleichende musikalische Institutionengeschichte im Blick auf jene Epoche, die musikhistorisch nach wie vor nicht ohne Einschränkungen ‚Renaissance' genannt wird, existiert bisher nicht oder nur in allerersten Ansätzen[7]. Das ist nicht nur erstaunlich angesichts einer inzwischen weit verzweigten Materialgrundlage, die bislang noch kaum unter strukturgeschichtlicher Perspektive gesichtet, geordnet und bewertet worden ist. Vielmehr bildet gerade die Einrichtung der ‚capella' jenen Kitt, der den Zeitraum zwischen dem späten 14. und dem frühen 17. Jahrhundert schon äußerlich zusammenhält wie kaum ein zweites Phänomen[8]. Die ‚capella' als musikalische Einrichtung ist tatsächlich ein Novum des 14. Jahrhunderts, und sie bestand zumindest äußerlich nahezu unverändert für über zweihundert Jahre, bevor dann die neuen Anforderungen der Musik des 17. Jahrhunderts immer weitergehende Modifikationen dieses Typus veranlaßt haben. Als ‚capella' gilt zunächst eine Korporation von Geistlichen mit primär liturgischen Funktionen, zu der im Rahmen der päpstlichen Verwaltungsreformen im Avignon des 14. Jahrhunderts eine Korporation mit zwar ebenfalls liturgischen, primär aber musikalisch definierten Funktionen hinzugetreten ist[9]. Damit war in der sich formierenden päpstlichen Kapelle ein institutioneller Typus geschaffen, der folgenreich und vorbildhaft für nahezu alle europäischen Neugründungen werden sollte und diesen das strukturelle Gepräge gab. Die capella war in diesem Sinne eindeutig definiert: als Korporation von Geistlichen mit liturgisch-musikalischen Aufgaben. Die damit konstitutive Einbindung ihrer Mitglieder in die klerikalen Karriere- und Versorgungsmuster bedeutete einerseits zunächst die korporative Gleichstellung aller Beteiligten – noch die Kapelle Papst Eugens IV. kannte keine internen Hierarchien, sondern nur solche in der individuellen Karriereplanung, sprich in Pfründerwerb und Pfründbesitz[10]. Andererseits bedeutete dieser gruppeninterne Konsens eine größtmögliche Mobilität der die Musikkultur an ihrer Spitze tragenden klerikalen Elite, die überall in Europa und unabhängig vom jeweiligen höfischen Salär sehr vergleichbare Bedingungen antreffen konnte[11]. Die äußere Folge ist im 15. Jahrhundert ein stets dichter werdendes Netz

---

7 Zum Desiderat vgl. vom Verf., *Come nasce una ‚cappella'? L'istituzionalizzazione della musica nel Quattrocento*, in: Barbara Marx et al. (Hrsg.), *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, Musica, Istituzioni*, Florenz 2003 (= *Quaderni della rassegna* 27), S. 13–25.

8 Vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 273 ff.

9 Vgl. nach wie vor Bernhard Schimmelpfennig, *Die Organisation der päpstlichen Kapelle in Avignon*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 50 (1971), S. 80–111; auch Adalbert Roth, *Zur „Reform" der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484)*, in: Joerg O. Fichte et al. (Hrsg.), *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen, 1984*, Berlin-New York 1986, S. 168–195.

10 Vgl. dazu vom Verf., *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter auf der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg-Eisenach 1993 (= *Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster* 4), S. 225 ff.

11 Vgl. hier exemplarisch Adalbert Roth, *Anmerkungen zur ‚Benefizialkarriere' des Johannes Ockeghem*, in: A.R. (Hrsg.), *Collectanea I*, Vatikanstadt 1994 (= *Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta* 3), S. 97–232; Roth setzt sich hier kritisch mit Christopher Reynolds auseinander (*Musical Careers, Ecclesiastical Benefices, and the Example of Johannes Brunet*, in: *Journal of the American Musicological Society* 37, 1984, S. 49–97).

von im Prinzip identisch organisierten musikalischen Institutionen, die ein europaweit zumindest im Hinblick auf die anspruchsvolle mensurale Polyphonie erstaunlich konsistentes Repertoire hervorgebracht haben. Dessen Wege sind zwar verschlungen und heute nur noch im Ausnahmefall zu rekonstruieren, haben aber dazu geführt, daß man zum Beispiel Werke Guillaume Dufays (vor 1400–1474) in Rom, Chambéry, Brüssel, Regensburg und Glogau zur Verfügung haben konnte, wenn auch in unterschiedlicher Dichte und Qualität.

Von diesen institutionellen Rahmenbedingungen gab es nur wenige Abweichungen, schon sichtbar daran, daß im 15. Jahrhundert nur eine verschwindend geringe Zahl von Musikern nicht Kleriker war – mit Dunstable und Isaac als den prominentesten von ihnen[12]. Das damit gegebene hohe Maß an Vergleichbarkeit hat daher zu weitgehenden Übereinstimmungen sowohl der Binnenstrukturen, des beteiligten Personals als auch der Repertoires geführt. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, mit der allmählichen Herausbildung von für aufzeichnungswürdig befundenen lokalen Besonderheiten, paradigmatisch vielleicht erkennbar im wohl nach Ciney gehörenden sogenannten ‚Battre-Faszikel' von Trient 87[13], sind Abweichungen entstanden, die auf der willentlichen Profilierung eines einzigen Ortes beruhen. Damit waren gegen 1500 Voraussetzungen geschaffen worden, die – bei äußerlich vergleichbarer institutioneller Struktur – zu erheblichen, bisher noch nicht systematisch in den Blick genommenen institutionellen Veränderungen im 16. Jahrhundert Anlaß gegeben haben. Die ‚capella' als musikalische Institution behielt zwar ihre kirchlichen Funktionen, sie war aber nicht mehr notwendig auf den liturgischen Vollzug gerichtet. Immer weniger Musiker, als letzter gewichtiger Fall Philippe de Monte (1521–1603), waren Geistliche. Die Trennung von Sängern und Instrumentalmusikern gründete folglich nicht mehr in einer gravierenden sozialen Differenz, und deswegen spielte sie – wie in Hans Mielichs berühmt gewordener Darstellung der Münchner Hofkapelle von 1570[14] – nurmehr eine untergeordnete Rolle. Gehörte die ‚capella' ursprünglich, wegen des klerikalen Ranges ihrer Mitglieder und ebenfalls ausgehend vom päpstlichen Modell, zur unmittelbaren entourage des Fürsten, also zu dessen ‚familia' im engsten Sinne, so wurde sie nun ein Faktor der höfischen Repräsentation unter anderen, in dem frühere Privilegien – vor allem also der direkte Zugang zum Herrscher – nur in Ausnahmefällen, am deutlichsten bei Lasso, gewahrt blieben. Nicht zuletzt wegen dieser Veränderungen verlor die einstmals vorbildhafte päpstliche Kapelle zusehends ihren europäischen Führungsanspruch, sie wurde, allemal nach dem Pontifikat Leos X., nurmehr zu einer Institution unter vielen[15].

Die musikalische Landkarte des 16. Jahrhunderts, die sich schon in ihrer institutionellen Dichte ganz gravierend vom 15. Jahrhundert unterscheidet, war geprägt von in immer stärkerem Maße konkurrierenden Institutionen, in denen sich nicht mehr überregional kompatible, sondern zunehmend lokal ausdifferenzierte Repertoires gegenüberstanden; in denen nicht mehr ein zumindest in den Spitzenfunktionen europaweit identisches Personal agierte, sondern Musiker, die in der Regel an einen Ort gebunden waren; in denen die neuen Möglichkeiten des musikalischen Druckes nicht etwa die Durchlässigkeit von Repertoires beförderten

12 Selbst Gilles Binchois, der nur zum Subdiakon geweiht worden war, verfügte über Pfründbesitz; Dunstable hingegen war ‚esquire' und überdies verheiratet; vgl. Peter M. Lefferts, Art. *Dunstaple*, in: *MGG*², Personenteil 5, Kassel usw. 2001, Sp.1606–1626, hier Sp.1608.

13 Vgl. Marco Gozzi, Art. *Battre*, in: *MGG*², Personenteil 2, Kassel usw. 1999, Sp.492f.

14 D-Mbs, Mus.ms. A (Bußpsalmen-Codex), Bd. 2, S. 187; dazu auch unten, S. 13–14.

15 Zu diesem Wandel vgl. Klaus Pietschmann, *‚Eadem capella in toto terrarum orbe primatum obtinuit'. Hintergründe und Ausformungen des Autoritätsanspruchs der päpstlichen Sänger im 16. Jahrhundert*, in: Laurenz Lütteken u. Nicole Schwindt (Hrsg.), *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, Kassel etc. 2004 (= *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 3), S. 81–96, v.a. S. 87f.

oder wieder herstellten, sondern deren klare Abgrenzung ermöglichen sollten; in denen die Binnenstrukturen nicht mehr frei, sondern nunmehr eindeutig hierarchisiert waren. Unter diesen Voraussetzungen ist die Kapelle zu einem höfischen Attribut geworden, zu einem Faktor der höfischen Repräsentation, der fürstlichen Selbstdarstellung und der demonstrativen Außenwirkung[16]. Erzherzog Ferdinand von Tirol etwa stellte 1565 fest, daß „ain wol zusammengestimbte Music ir fürstl. Durchlaucht und inen [den Musikern] selbst zu Rumb und Ehern erzeugt auch darbey erhalten werde“[17].

Mit einer solchen funktionalen Eingrenzung auf die höfische Repräsentation mußte zugleich der Wille hervortreten, diese Repräsentation auch musikalisch unverwechselbar zu machen, sie unvergleichlich herauszuheben. Diese aus der höfischen Rivalität erwachsene Konstellation – und sie gilt am Ende auch für die Konkurrenz der Kathedralen oder Städte untereinander, schließlich sogar für die Konkurrenz der Städte zu den Höfen[18] – bedeutete zugleich allerdings, daß die Träger einer solchermaßen ausgerichteten Musikkultur europaweit begehrt waren, daß sie also – entkleidet des geistlichen Standes und zusammengeschweißt zu einer neuen, über die kompositorische, sängerische oder auch instrumentale exercitatio und die dahinter verborgene virtus sich definierenden sozialen Gruppe – untereinander in produktiver Rivalität standen und damit selbst Teil eines auf Konkurrenz basierenden Marktsystems wurden. Jede Hofkapelle war damit nicht einfach nur Bestandteil einer komplexen Politik der repräsentativen Außen- und Binnendarstellung. Vielmehr waren die Musiker selbst eingebettet in die ihr zugrunde liegende höfische Konkurrenz, und sie mußten dabei stets auf ihren eigenen Vorteil bedacht sein.

Die Kapelle als Teil der höfischen Repräsentation

In einer veränderten Bestimmung der ‚capella‘ als gleichberechtigter Teil der höfischen Repräsentation wurde die in ihr produzierte und reproduzierte Musik, und zwar unabhängig von den Gattungen und den Kontexten, selbst zum notwendigen Bestandteil dieses Gefüges. Noch in einer zwischen 1603 und 1605 verfaßten Denkschrift, in welcher der Gottorfer Kanzler seinen regierenden Herzog Johann Adolf zu drastischen Sparmaßnahmen im Blick auf die Hofkapelle bewegen wollte, wird gleichwohl festgehalten, „daß es mit der lieben music ein gottlich werck, und das sie ein Vorsmack oder praegustus des ewigen lebens, und dahero allen furstlichen persohnen pillig angenehmb sei“[19]. Die Verquickung von fürstlicher Hofhaltung und musikalischer Repräsentation mußte allerdings das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den anderweitig nicht mehr abgesicherten Musikern und den Mäzenen erheblich verstärken. Mit der Herausbildung einer auf lokale Gegebenheiten gerichteten Repräsentationskultur war zugleich die Einbindung einer heftig umworbenen kreativen Elite Teil eines höfischen Programms, das in dieser Hinsicht so umfassend und selbständig wie möglich sein sollte. Denn so wie es einerseits dem Ziel dieser Repräsentation entsprach, wenn die kreativen Eliten auch andernorts gefragt und gesucht waren, so war doch alles darauf gerichtet, den einen einzigen Ort zu einem unverwechselbaren Zentrum auszubauen und damit diese Eliten nachhaltig örtlich zu binden.

---

16 Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Florenz 2003 (= *Historiae Musicae Cultores* 95).

17 Zit. nach Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 73.

18 Vgl. hier Roland Günter, *Stadt-Kultur und frühe Hof-Kultur in der Renaissance. Federico Montefeltro von Urbino, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Mancini. Zusammenhänge zwischen Politik und Ästhetik*, Essen 2003.

19 Zit. nach Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 206.

Die Münchner Hofkapelle hat sich zur Zeit Wilhelms IV. (reg. 1508–1550) als eine Institution formiert, in der vor allem die produktive Konkurrenz der kaiserlichen Kapelle gesucht worden ist[20]. Die Wahl Ludwig Senfls (ca. 1486–1542/43) 1523 scheint jedenfalls darauf zu deuten, daß man aus dynastischen Überlegungen heraus gleich mit jener Institution den Wettbewerb gesucht hat, die im Reich nicht nur musikalisch, sondern auch politisch als vorbildhaft gelten mußte. Senfl, für den die Auflösung der kaiserlichen Kapelle eine lebensweltliche Aporie der schlimmsten Art gewesen sein muß, hat folglich die Münchner Kapelle nach dem maximilianischen Vorbild zu formen versucht[21]. Vielleicht auch deswegen hat man noch auf das Modell des geistlichen Kapellmeisters (nach dem Vorbild Georg Slatkonias) zurückgegriffen, mithin also auf einen institutionellen Typus, der um 1530 bereits als altmodisch gelten konnte. Damit aber ist die produktive Konkurrenz in doppelter Weise wirksam geworden: zum einen sollte die Nähe zur kaiserlichen Kapelle gewissermaßen die Fallhöhe der eigenen Institution festlegen, zum anderen sollte der Modus des Überbietens die Münchner Kapelle unvergleichlich und unverwechselbar über das Vorbild hinausheben. Der Aufbau eines systematischen Repertoires jedenfalls läßt auf diese Intention schließen[22], am auffälligsten im Versuch, an die Tradition der Proprienzyklen anzuknüpfen[23]. In diesem Sinne besetzte die bayerische Hofkapelle sogar eine kompositorische Leerstelle, die nach der Auflösung der kaiserlichen Kapelle entstanden war[24].

Immerhin basierte die imaginäre Konkurrenz mit der kaiserlichen Kapelle ja noch auf einer Fortführung der Tradition. In der Nachfolge Senfls hingegen wurde die abgrenzende Konkurrenz zum Motor einer komplexen europäischen Verzahnung der Kapelle. Schon in Ludwig Daser (um 1526–1589) und Mattheus Le Maistre (um 1505–1577) standen zwei Musiker zur Verfügung, die schließlich den Dienstherren wechselten. Daser ging 1572, aus letztlich nicht genau rekonstruierbaren Gründen, an den württembergischen Hof nach Stuttgart, von wo aus man 1564 Balduin Hoyoul (1547/48–1594) nach München zur Fortbildung geschickt hat[25]. Und Le Maistre wechselte bereits 1554 nach kurzem Münchner Aufenthalt nach Dresden. Dort war sein Wirken ein ähnlicher Auftakt zur Internationalisierung der Kapelle wie zuvor in München[26].

Solche Wechsel blieben nicht folgenlos, mußten sie doch ein hohes Maß an Verflechtung nach sich ziehen. Anders als noch im 15. Jahrhundert war damit jedoch kein gewissermaßen übergreifendes Repertoire verbunden, sondern gerade das Gegenteil, und zwar nicht allein

20 Zur Vorgeschichte vgl. die erhellenden Ausführungen von Armin Brinzing im vorliegenden Band.

21 Vgl. hier Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 310ff.; Birgit Lodes, Art. *Senfl, Ludwig,* in: *MGG²,* Personenteil 15, Kassel usw. 2006, Sp. 569–590.

22 Vgl. zur Repertoirebildung die grundlegenden Ausführungen von Birgit Lodes im vorliegenden Band.

23 Vgl. Barbara Haggh, *Orlando di Lasso and Office Polyphony for the Bavarian Court*, in: Ignace Bossuyt et al. (Hrsg.), *Orlandus Lassus and His Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24.–26. 8. 1994*, Peer 1995 (= *Yearbook of the Alamire Foundation* 1), S. 233–247; vgl. auch Daniel Zager, *Liturgical Rite and Musical Repertory. The Polyphonic Latin Hymn Cycle of Lasso in Munich and Augsburg*, in: ebd., S. 215–231; vgl. überdies die Beiträge von David Burn und, vor allem, Franz Körndle im vorliegenden Band.

24 Die Parallele zur Auflösung der kursächsischen Kapelle ist offensichtlich, und es ist daher denkbar, daß die Torgauer ‚Kantorei' lediglich Resultat einer historischen Aporie gewesen ist; vgl. vom Verf., *Patronage und Reformation: Johann Walter und die Folgen*, in: Jürgen Heidrich u. Ulrich Konrad (Hrsg.), *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts. Symposiumsbericht Göttingen 1997*, Göttingen 1999, S. 63–74.

25 Vgl. Andrew McCredie, *Orlando di Lasso's Munich Circle and the Württembergische Hofkapelle at Stuttgart*, in: Bernhold Schmid (Hrsg.), *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposion der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, München 1994 (= *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge* 111), S. 175–190, hier S. 180.

26 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Stefan Gasch im vorliegenden Band.

aus konfessionellen Gründen. Le Maistre, der in Dresden wie nach ihm auch Scandello konvertieren mußte, hat gerade dort mit einer systematischen Druckpraxis zur Profilbildung beigetragen. Insofern bedeutete die Berufung Orlando di Lassos tatsächlich den Versuch, beide Mechanismen miteinander zu verbinden. Dabei wurde Lasso zum Bestandteil eines typischen ‚Münchner' Profils, das gleichzeitig nach ganz Europa auszustrahlen vermochte und auch sollte. Gerade am Hof scheint man diese europäische Perspektive in hohem Maße goutiert zu haben, betrachtete man doch Abwerbungsversuche in der Regel als Bestätigung einer erfolgreichen, also geglückten Repräsentationspolitik. Am 14. Juli 1573 etwa schrieb Herzog Albrecht V. aus München an seinen Sohn Wilhelm nach Landshut: „Der Orlando wirtt dir khünden | guetten bericht geben, darauff refferir ich mich | Guethe halben, vnd dises alles schreib ich dir darumben, | ob der Herzog von Wirtemberg In mir wolt | absetzen, weil er so fast nach sölchen gueten | Musicis tracht, das du mitt handt | und fuessen | wöllest abweren, damitt er In nitt Uberkhumb"[27]. In solcher Vertrautheit mit dem Hofkapellmeister zeichnet sich ab, daß der Musiker dann selbst wieder, aber nun nicht aus rechtlichen Gründen, sondern als Gnadenerweis zum Mitglied der fürstlichen familia aufsteigen konnte.

Auf diese Weise war die Hofkapelle unverbrüchlicher Teil der höfischen Repräsentation geworden. Sie war dabei auf das stete fürstliche Wohlwollen angewiesen, auf, wie Massimo Troiano im Blick auf die Münchner Kapelle bemerkt, die „gran sodisfattione del Duca"[28]. Die Belege für eine solche Auffassung des Sinns musikalischer Institutionen sind zahlreich, jedenfalls reichen sie im Reich weit über München hinaus. Bei der Gründung der kurbrandenburgischen Kapelle 1572 wurde zum Beispiel festgehalten, daß Johannes Wesalius (gest. 1582) „als unser Oberst Capellmeister und gedachte Cantoress und Instrumentisten sampt den Jungen Vns gehorsam getrew und gewärtig sei und hinfüro Zeit ihres Dienstes, oder so offt es von Noten und die Gelegenheit erfordert, zu unserm Hoflager in der Schloss-Capelle und wohin wir sie sonsten zu gebrauchen, vornehmblick auch wenn wir Taffel halten oder frembde Herren bei Vns sein und sonsten zu jeder Zeit, wenn und wohin sie erfordert werden, fleißig aufzuwarten"[29]. Aus Königsberg ist 1566/67 überliefert, daß der Herzog „ein gnedigstes gefallen gehabt, nach gehaltener malzeit dem lautenisten und mir [dem Organisten, L.L.] ... befelen lassen volgends miteinander zugleich aufzuwarten"[30]. Und vor diesem Hintergrund der höfischen Repräsentation erst konnte der Musiker selbst seinen weitausstrahlenden Ruhm erwerben. Thomas Mancinus (1550–1611/12) etwa wurde 1587 in Wolfenbüttel verpflichtet, „Jn summa den gantzen Chorum musicum dergestalt regieren vndt anstellen, das es vns vnverweißlich vnd Jhme selbst rümblich sey"[31].

Bedenkt man schließlich, daß gerade eine so anspruchsvolle Darstellung wie Hans Mielichs 1570 vollendete Darstellung der im St. Georgs-Saal der Münchner Neuveste ‚musizierenden'

27 Zit. nach Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 3, Leipzig 1895 [ND Wiesbaden 1973], S. 310f, hier S. 311; vgl. hier Dagmar Golly-Becker, *Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehungen zwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 2 (1995), S. 109–125.

28 Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit. Dialoge italienisch/deutsch*, hrsg. von Horst Leuchtmann, München-Salzburg 1980 (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 4), S. 104, zitiert nach dem Faksimile.

29 Bestallungsdekret für Johan Wesalius vom 11. 11. 1572; zit. nach Ruhnke, *Beiträge* (wie Anm. 19), S. 163.

30 Eingabe des Organisten Joseph Mauplitz, zit. nach Ludwig Finscher, *Beiträge zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle*, in: *Musik des Ostens*, Bd. 1, Kassel usw. 1962, S. 165–189, hier S. 179.

31 Bestallungsurkunde für Thomas Mancinus vom 2. 10. 1587; Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatarchiv, L Alt Abt. 3 Gr. I Herzog Julius 51, Teil 1, fol.38ff; zit. nach Werner Flechsig, *Thomas Mancinus der Vorgänger von Praetorius im Wolfenbütteler Kapellmeisteramt. Mit neuen Beiträgen zur Geschichte der Wolfenbütteler Hofkapelle im 16. Jahrhundert*, Wolfenbüttel-Berlin 1933, S. 38f, hier S. 39.

Münchner Hofkapelle[32] gerade nicht eine realistische Musikschilderung meint, sondern die Struktur der Institution als ornans des ebenfalls dargestellten Machthabers[33], dann wird offenkundig, daß die Kapelle vor allem einen Machtanspruch nach außen tragen sollte. Dieser nach außen getragene Machtanspruch diente zugleich der inneren Befestigung, und gerade hier wird der alte Anspruch der geistlichen Kapelle gleichsam wie eine Beglaubigung nochmals aufgerufen. Im zweiten Kommentarband zur Handschrift wird darauf hingewiesen, daß Albrecht hier „cum suae cel[sissimis] capellanis Reuerendis et musicis excellentissimis" dargestellt sei, „quibus et in sacris et interdum a gubernanda amplissima Regione sua respirans utitur, inter quos primum obtinet locum celeberrimus ille Orlandus di Lassus horum psalmorum compositor, qui, cum antiquis et precipuis musices autoribus comparari possit, merito inter illos ibi numeratur"[34], daß er also dargestellt sei mit seinen berühmten capellani und herausragenden Musikern, die er dazu nutze, sich zu erholen, und deren berühmtester der Psalmenkomponist Lasso sei, den man mit den alten und den vorzüglichsten Musikern vergleichen könne und dem das höchste Verdienst unter ihnen gebühre.

Musikpolitik zwischen Abgrenzung und Verflechtung

Die Herausbildung des Besonderen stellt die Eigenart einer Kapelle dar, und erst in dieser Weise erfüllt sie ihre Aufgabe als herrscherliches Attribut. Damit wird das Besondere, das Lokale gleichzeitig zum Modus der produktiven Abgrenzung – und damit zu einer Realität, die in dieser Form in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch undenkbar war. Das damit prägende Spannungsfeld zwischen der lokalen Selbstbehauptung und dem internationalen Anspruch einer Kapelle mußte eine Musikpolitik nachhaltig beeinflussen, die nun selbst in die Mechanismen der dynastischen Abgrenzung einbezogen wurde und großen Anteil an ihr hatte, und zwar in einer Form, die es in den anderen Künsten und den anderen Elementen der höfischen Repräsentation nicht gab[35]. Das Werben von Musikern, ihre feste Bindung an einen Hof, ihre klare Verpflichtung auf konkrete Aufgaben mußte diese zu einem festen Bestandteil fürstlicher Patronage machen, wie es vorher, als der geistliche Stand gewissermaßen noch als Korrektiv zur Verfügung stand, nicht möglich war. Damit hing das Gelingen oder Mißlingen einer musikalischen Biographie auch und vor allem vom Funktionieren im Kontext der höfischen Repräsentation ab. Die unbedingte Verpflichtung gegenüber dem Fürsten bedeutete auch eine Politisierung des musikalischen Verhaltens, das Abgrenzung und Verflechtung immer auch in klare dynastisch-politische Anspruchssphären gerückt hat.

Betrachtet man die bisher weder systematisch untersuchte noch als solche überhaupt in den Blick genommene Musikpolitik des 16. Jahrhunderts, so spielen beide Momente, abgrenzende Selbstversicherung gegen fortwährenden Austausch, eine zentrale Rolle, wobei nicht immer klar wird, welcher Strategie wann der Vorrang eingeräumt werden sollte. Das zeigt sich bereits

32 Vgl. Anm. 14; zur Handschrift vgl. Hell/Leuchtmann, *Lasso* (wie Anm. 3), Nr. 58, S. 170ff, Abb. S. 167; zudem Horst Leuchtmann u. Hartmut Schaefer, *Orlando di Lasso. Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, Tutzing 1994 (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge* 62), S. 19ff.

33 Vgl. hier die bemerkenswerte Deutung von Nicole Schwindt, *Hans Mielichs bildliche Darstellung der Münchner Hofkapelle von 1570*, in: *Acta Musicologica* 68 (1996), S. 48–85.

34 D-Mbs, Mus.ms. A, Kommentarband 2, fol.158^{r}; zit. nach Schwindt, *Hans Mielichs bildliche Darstellung* (wie Anm. 33), S. 50, dort Anm. 6.

35 Ein einziges Mal in der Musikgeschichte lassen sich vergleichbare Phänomene zuvor beobachten, nämlich in der oberitalienischen Stadtkultur um 1400, wo konkurrierende Machtansprüche zu ausgefeilten Repräsentationstechniken geführt haben, an der auch die Musik wichtigen Anteil hat. Die extremen Beispiele von Johannes Ciconia in Padua und Matteo da Perugia in Mailand lassen sich in dieser Hinsicht deuten.

in der Personalpolitik selbst. Immer wieder ist bei Anstellungen das Bestreben erkennbar, das Unverwechselbare eines Ortes hervorzuheben. Das konnte erstens positive Auswirkungen haben. So weist Johann Jacob Fugger am 29. September 1556 in einem Brief an den Bischof von Arras, Antoine Perrenot de Granvelle, auf einen jungen Musiker namens Lasso hin, denn dieser sei nicht nur ein „huomo verame[n]te ecc[ellentissi]mo nell'arte sua", sondern er passe wegen „le virtu sue" bestens zum bayerischen Herzog, der ja selbst ein „amatore d[e]l arte" sei[36]. Solche Abgrenzung konnte aber, zweitens, auch negative Folgen haben. So berichtet Albrecht V. am 18. November 1573 aus Starnberg an seinen Thronfolger Wilhelm über eine Geschichte, die Lasso ihm erzählt habe: „vnd der kayser hab Im gesagt: der Constantin hab dienst bey ime begert, aber sein stimm hab Im nitt gefallen, darumb hab er In lassen wegziehen"[37]. Die Gestaltung einer Kapelle unterlag folglich dem mäzenatischen Willen nicht nur sehr weitgehend, mit ihm war eine klare Profilbildung auf allen Ebenen verbunden, mit angenehmen oder auch unangenehmen Resultaten für die Betroffenen selbst, also die Musiker. So stritten 1548 Königsberger Kapellmusiker gegeneinander, weil die einen behaupteten, daß die anderen „ir selbst untrew bekennen und zugestehen [müssen], daß sich eynmahl etzliche von dyssen gesellen ... an dye königliche Majestät zu Polen in dynst zuverschreiben understanden".[38]

Erfolgreiche Musikpolitik konnte dann aber zu einer Attraktion eigener Qualität werden, wie zum Beispiel Georg Seld, der bayerische Gesandte am Kaiserhof, gegenüber seinem Dienstherrn betont: „Dann ein Jeder [Musiker] wirdt gern E[euer] F[ürstlichen] G[naden] dienen wellen, dieweil man waiß, das E. F. G. selbs ein trefflicher Musicus"[39]. Ganz ähnlich formuliert es schon die Georg Slatkonia (1456–1522) betreffende Unterschrift auf Hans Burgkmaiers um 1515 geschnittenen Hofkapellwagen in Kaiser Maximilians Triumphzug: „Nach rechter Art vnd Concordantz/auch Simphoney vnd Ordinantz,/Junctur vnd mancher Melodey/hab Ich gemerth die Cantorey;/doch nicht allain aus meim bedacht:/der Kaiser mich dartzue hat bracht"[40].

Neben den Personen spielen auch die Funktionen und die Repertoires eine Rolle. Wenn es etwa 1556 in der Hofordnung des Wolfenbüttelischen Hofes heißt, daß durch die Kapelle „alle Tage zu Vnser Kirche zu rechter Zeit, die Christlichen Ceremonien zu rechter Andacht, deß Sontagß vnd freitagß mit Vorkundigung Gottes worde gehalten werde"[41], so ist der Hinweis auf ‚unsere' Kirche durchaus in einem possessiven Sinne gemeint, also als klares Unterscheidungsmerkmal, das als konstitutives Kennzeichen der Hofmusikkultur gelten kann. So wurde Franz Algermann (1548–1613) von seinem Herzog Julius zu Braunschweig-Wolfenbüttel 1575 sogar die Zusicherung gegeben, daß er, um „Jn dem componiren ehr seine Exercitia haben" zu können[42], vom Kanzleidienst zum Teil verschont werden sollte[43], was

36 Brief von Johann Jacob Fugger an Antoine Perrenot de Granvelle vom 29. 9. 1556; zit. nach Ignace Bossuyt, *Lassos erste Jahre in München (1556–1559): eine ‚cosa non riuscita'?*, in: Stephan Hörner u. Bernhold Schmid (Hrsg.), *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1993, S. 55–67, hier S. 57.

37 Zit. nach Sandberger, *Beiträge* (wie Anm. 27), S. 311.

38 Zit. nach Finscher, *Beiträge* (wie Anm. 30), S. 171.

39 Bericht des bayerischen Gesandten am Kaiserhof Georg Seld aus Wien vom 28. 4. 1555; zit. nach Sandberger, *Beiträge* (wie Anm. 27), S. 301.

40 Zit. nach Josef Mantuani, *Die Musik in Wien*, in: *Geschichte der Stadt Wien*, Bd. 3, 1. Hälfte, Wien 1907, S. 117–458, hier S. 385.

41 Braunschweig, Stadtarchiv, H V 101, S. 26; zit. nach Ruhnke, *Beiträge* (wie Anm. 19), S. 17.

42 Anstellungsdekret vom 29. 10. 1575, Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, Alt Abt. 3 Gr. I Herzog Julius Nr. 69; zit. nach Ruhnke, *Beiträge* (wie Anm. 19), S. 45.

43 Vgl. in diesem Zusammenhang den ähnlich gelagerten Fall bei Horst Leuchtmann, *Zeitgeschichtliche Aufzeichnungen des Bayerischen Kapellaltisten Johannes Hellgemayr 1595–1633. Ein Beitrag zur Münchner Stadt- und Musikgeschichte*, in: *Oberbayerisches Archiv* 100 (1975) S. 142–221.

nur erklärlich ist durch den Willen des Herzogs zu einem klaren musikalischen Profil. Noch 1607 mußte Johann Grabbe (1585–1655) eine Verpflichtungserklärung unterschreiben, in der das überkommene Patronage-Modell in diesem Sinne zugespitzt worden ist. Denn Graf Simon VI. zur Lippe hat die Investitionen in die Ausbildung seines Hofkapellmeisters nicht nur mit Besitzansprüchen verbunden, sondern zudem mit dem Wunsch zu klarer Profilbildung. Grabbe erklärte „hiermitt bey meinen ehren wehren worten und glauben, wan I. G. oder Ihre Erben mich zu Dienste werden furdern, daß ich dan denselben vor andern gegen gebührliche besoldung dienen und uffwertig sein will“[44].

Auch im Falle der Repertoires scheint, ungeachtet der weitverzweigten Distributionswege durch die Druckpraxis, das Modell der Abgrenzung eine sehr viele bestimmendere Rolle gespielt zu haben als es zunächst den Anschein haben könnte. Die wenigen Fälle extremer ‚Repertoiresicherung‘ wie im Falle von Lassos Bußpsalmen, die sehr zum Mißfallen des Komponisten zum Arkanum Herzog Albrechts gemacht wurden – um dann, zur Regierungszeit seines Nachfolgers, mit einer Widmung an einen seiner Enkel, Fürstbischof Philipp Wilhelm von Regensburg, um so demonstrativer gedruckt zu werden –[45], sind weniger als Ausnahmen von einer gegenläufigen Repertoirepolitik zu verstehen denn als Zuspitzungen eines auf Besitzstand und abgrenzende Repräsentation gerichteten musikpolitischen Verhaltens. In der Regel besteht selbst zwischen Komponist und Widmungsträger ein klares Auftrags- und Abhängigkeitsverhältnis, das die Werke selbst von vornherein in einer bestimmten und unmißverständlichen Weise konextualisiert. Die handschriftliche Verbreitung von Kompositionen war ohne diese politischen Kontexte nicht denkbar, denn die Schenkung musikalischer Handschriften sorgte ja auch für die Verbreitung eines zuvor in jedem Fall auf die eine oder andere Weise ‚gefilterten‘ Repertoires. Bislang spielt jedenfalls in der Forschung die Tatsache keine Rolle, daß es offenbar nicht gleichgültig war, welche Werke wann, wie und warum überhaupt in Umlauf gekommen sind – und welche nicht. Selbst ein so erstaunliches Dokument wie Lassos Druckprivileg von 1581 sichert dem Komponisten zwar vordergründig zu, seine Werke „einem oder mehrern Buchtruckern/seines gefallens“ zu übergeben[46], doch das damit verbundene Verbot des Nachdrucks garantiert dem bayerischen Hofkapellmeister und damit auch seinem Patron zugleich die Repertoirehoheit. Wie weit die damit festgeschriebene mäzenatische Macht in die kompositorische Faktur selbst hineinreicht, läßt sich allenfalls vermuten. Immerhin berichtet Lasso dem Thronfolger Wilhelm 1576 von einer „chanson germanica“, die zwar schon komponiert sei, aber noch nicht in letztgültiger Fassung vorliegen könne, da „nous ne pouons riens concludere, sans la presentia dil nostre rarissimo patron“[47].

Damit allerdings verbindet sich die abgrenzende Sicherung der Kapelle mit der Selbstbehauptung des Individuums auf nahezu undurchdringliche Weise. Hier versagen die Quellen zweifellos weitestgehend, und man wäre ausschließlich auf Vermutungen angewiesen, gäbe es nicht wenigstens ein spektakuläres, allerdings auf einstimmige Musik bezogenes Dokument.

---

44 Jürgen Strate, *Musiker und deren Werke im Gebiet der ‚Weserrenaissance‘*, in: G. Ulrich Großmann (Hrsg.), *Renaissance im Weserraum*, Bd. 2: *Aufsätze*, München-Berlin 1989 (= *Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake* 2), S. 258–314, hier S. 307, Transkription S. 306.

45 Orlando di Lasso, *Psalmi Davidis poenitentialis* [...], München 1584 [RISM 1584e].

46 Das Privileg gedruckt bei Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 194f, hier S. 195.

47 Brief Orlando di Lassos aus München an Kronprinz Wilhelm in Regensburg vom 12. 10. 1576; D-Mbs, Cod.gall. 942, Nr. 37; zit. nach Horst Leuchtmann (Hrsg.), *Orlando di Lasso*, Bd. 2: *Briefe*, Wiesbaden 1977, S. 212.; vgl. auch Sandberger, *Beiträge* (wie Anm. 27), S. 286f; zu diesem Zusammenhang vgl. auch Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso and Their Listeners. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*, Rochester 2001.

In einem aufsehenerregenden Prozeß wurde 1597 der Sohn Giovanni Pierluigi da Palestrinas (1525/26–1594), Igino Pierluigi, von der vatikanischen Ritenkongregation auf der Grundlage von Fachgutachten der Fälschung des Werkes seines Vaters überführt und deswegen in einem bis 1602 dauernden Prozeß verurteilt – nicht aus Respekt vor dessen persönlicher Leistung, sondern wegen der Verletzung eines institutionellen Eigentumsrechtes[48]. Die Verflechtung zwischen mäzenatischem Willen und individueller musikalischer Produktion ist offenbar ausgesprochen eng und kompliziert. Selbst ein Unternehmen wie das 1604 publizierte Monument des *Magnum opus musicum* hebt den dynastischen Kontext überdeutlich hervor, verbindet also den Nachruhm Lassos mit dem Ruhm des bayerischen Hofes, dem auf diese Weise ebenfalls ein Denkmal gesetzt ist.

Gegen dieses erhebliche Beharrungsvermögen einer auf Selbstrepräsentation gerichteten Musikkultur steht das hohe Maß an ebenfalls positiv oder negativ konnotierter Verflechtung, da die Musiker als Teil einer kreativen Elite und einer korporativen Organisation gleichermaßen ohne die permanente Verbindung untereinander nicht existieren konnten. Das betraf zum einen die agierenden Personen selbst. Dabei sind die institutionellen Schranken allerdings eng, die europäische Perspektive bedeutet nicht eine weitgehend ungehinderte Migration von Musikern. Um beim Beispiel Münchens zu bleiben: die zahlreichen Schüler, die Lasso als Hofkapellmeister ausgebildet hat[49], verweisen einerseits auf das ganz im Sinne des Patrons liegende Bestreben, die bayerische Kapelle selbst zur vorbildhaften Institution zu machen. Mit der zentralen Stellung auch in dieser Hinsicht waren also handfeste dynastische Interessen vereinbar. Wenn auch über die Motive im einzelnen nur zufällig Aussagen zu machen sind, so ist doch zu bedenken, daß die Schüler ihren Lehrort zumeist nicht neutral wählen konnten oder durften. Leonhard Lechner (um 1553–1606) etwa ist bereits als Kapellknabe für die Münchner Hofkapelle rekrutiert worden. Ob die Entlassung 1570 und die anscheinend kurz zuvor erfolgte Konversion zum Protestantismus dabei in einem unmittelbaren Verhältnis stehen, ist offen, da er dennoch über die Gunst Lassos und auch dienjenige Wilhelms V. verfügte. Allerdings verrät der furchtbare Streit Lechners mit seinem späteren Dienstherrn Graf Eitelfriedrich IV. von Hohenzollern-Hechingen, endend 1586 mit einer bitteren Niederlage und dem Scheitern in Dresden, immerhin und aufschlußreich seine mangelnde Fähigkeit, sich in den Kontexten höfischer Repräsentation angemessen zu bewegen. Seiner institutionellen Verflechtung waren nunmehr engste Grenzen gesetzt[50].

Welche Absichten Johannes Eccard (1553–1611), der 1574 berichtet hat, daß er von Orlando di Lasso „Composition in preceptis et fundamento gefast und gelernet habe“[51], mit seinem Münchner Aufenthalt wirklich verfolgt hat und ob dieser aus eigenem Antrieb, aus der Not nach der Auflösung der Kapelle in Weimar 1571 oder, am wahrscheinlichsten, auf Empfehlung erfolgt ist, muß offenbleiben. In jedem Falle scheinen für persönliche Verflech-

48 Wichtig ist allerdings zu betonen, daß die Schärfe des Vorgangs auch aus seinem besonderen Gegenstand, eben dem Choral, resultiert; vgl. die ausführlichen Dokumente bei Raphael P. Molitor, *Die nach-tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Bd. 2, Leipzig 1902, S. 25ff; zur umfassenden Deutung dieses Prozesses Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Zürich 2003, S. 230ff.

49 Vgl. Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkunsgkreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte. Mit 8 Bildtafeln und 5 Abbildungen im Text*, Kassel etc. 1963 (= *Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.*), S. 67ff.

50 Vgl. Klaus Aringer, Art. *Lechner*, in: *MGG²*, Personenteil 10, Kassel usw. 2003, Sp.1409–1414; sowie Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593)*, Stuttgart-Weimar 1999 (= *Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg* 4), S. 82ff.

51 Zit. aus der Vorrede zu *Zwentzig Neue Christliche Gesäng* (Mühlhausen 1574) nach Christian Bröcker, *Johannes Eccard. Leben und Werk*, München-Salzburg 1980 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 17), S. 13.

tungen dieser Art konfessionelle Hürden erstaunlich gering gewesen zu sein. Daß bei solchen Kontakten trotzdem und in jedem Falle Vorsicht geboten war, zeigt jene Kantoreiordnung, die wohl aus den 1570er Jahren stammt und in die Zeit des Kurfürsten Joachims II. stammen dürfte. In ihr werden der kurbrandenburgischen Kapelle in dieser Hinsicht engste Grenzen gesetzt: „So sollen sie [die Musiker] sich auch weder jn noch ausserhalb des Hofflagers hinfuro vnderstehen, wenn frembde herrn Gesantten oder dergleichen ankommen, sie bej jnen anzugeben vnd jren Dienst anzubietten, welchs Churf.g. vnd jhnen selbst zu schimpflichen nachrehden gereichet“[52].

Die entstehenden Netzwerke spielten dennoch eine große Rolle, sie waren auch für Münchner Musiker wichtig, und nicht allein für den Hofkapellmeister, dessen Druckpraxis sich in sehr gezielt instrumentalisierten politischen Kontexten bewegt hat. Anton Gosswin (ca. 1546–1597/98) etwa, der mit Lasso schon aufgrund seiner Herkunft verbunden war, widmete dem Kaiser 1574 zwei Messen sowie 1576 und 1582 nochmals je eine Messe, was immer gesondert vergütet worden ist[53]. Auch wenn durch die Bezahlung offenkundig ist, daß der Widmungsträger zufrieden war, und auch wenn durch die Wiederholung erkennbar wird, daß der bayerische Herzog, Gosswins eigentlicher Dienstherr bis zu seiner Entlassung 1579, diese Praxis nicht nur duldete, sondern durch sie möglicherweise sogar geschmeichelt war, so ist doch gänzlich unklar, was sich der Kaiserhof tatsächlich von diesen Werken aus einer in der Hierarchie nachgeordneten Institution tatsächlich erhoffte: Reputation, Internationalisierung des Repertoires, enge Nähe zu einer der bedeutendsten Kapellen des Reiches, oder die Befriedigung eines besonderen ästhetischen Interesses sind alles gleichermaßen keine sehr wahrscheinlichen Argumente. Gleichwohl wird man annehmen können, daß, je bedeutsamer ein Hof und je höher eine Hofmusik organisiert waren, desto komplexer die damit verbundene Repertoirepolitik gewesen sein muß, also hinter solchen Vorgängen sehr konkrete Absichten zu vermuten sind.

Wenn, wie 1587 im Falle von Thomas Mancinus, ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß man Musik von ihm erwarte, „Jn figural fein Kunstreich vnd lieblich gesetzet, die sein beiderseits von Jhme selbst oder anderen fürtrefflichen Musicis gemacht“[54], dann handelt es sich einerseits um eine geläufige Praxis. Schon im September 1543 ist Ludwig Senfl ganz ähnlich durch Herzog Albrecht aufgefordert worden, sowohl eigene wie auch fremde Musik bekannt zu machen: „Vnnd woltenn ye gernn, nach dem wir der musica nicht vngeneigt, Auch wes euch dißfals vonn goth verliehenn in genadenn anhorenn vnd ergetzenn, vvnd vnns was sonnst allennthalbennn newes vorhanden, vnbeschwerdt auch mitteilenn. Das wollenn wir in Allenn genadenn gegenn ewer Person abzunemenn in khein vergessenn stellenn“[55]. Andererseits ist damit eben noch nichts gesagt über die Kriterien, die zur Auswahl bestimmter Stücke oder zu deren Verwerfung geführt haben, und gerade hier wird man mit einer gezielten, allerdings einer, wenn überhaupt, dann zumeist nur noch mittelbar greifbaren Politik rechnen können. Das Maß und der Umfang der Verflechtung, die Art und Dimension der europäischen Perspektive dürften mit sehr konkreten dynastischen Interessen einhergegangen sein. Auch wenn es nicht immer einfach sein dürfte, hier Klarheit zu gewinnen, so ist doch anzunehmen, daß genuin musikalische Gründe im Sinne einer autonomen ästhetischen Kategorie in diesem Zusammenhang eine wissenschaftsgeschichtliche Illusion sein dürften.

---

52 Zit. nach Ruhnke, *Beiträge* (wie Anm. 19), S. 168; dort, S. 163ff, auch zur schwierigen Überlieferungslage.

53 Vgl. Bruno Hirzel, *Anton Gosswin, ca. 1540–1594, sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofkapellen in München und Freising,* München 1909.

54 Bestallungsurkunde vom 2. 10. 1587 (wie Anm. 31), zit. nach Flechsig, *Mancinus* (wie Anm. 31), S. 39.

55 Zit. nach Bente, *Neue Wege* (wie Anm. 21), S. 327.

Schlußfolgerungen

Nimmt man die hier angestellten Überlegungen zusammen, so stellt sich die Frage nach dem Sinn einer Musikhistoriographie der Institutionen im 16. Jahrhundert vielleicht anders. Die Geschichte einer Hofkapelle steht nicht für sich selbst, sie besteht nicht allein aus den Fakten, Archivalien, Drucken und Handschriften, die ihre Existenz heute noch dokumentieren. Eine Hofkapelle ist ein komplexes Resultat von handelnden Menschen unter dem Einfluß eines Mäzens, und in dieser Form unterscheidet sich die Institution erheblich von der stärker normierten Wirklichkeit des 15. Jahrhunderts. Die bedeutende Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts ist eingebettet in eine komplizierte musikalische Landkarte, deren Profile sich oftmals widerstreitenden dynastischen und repräsentationspolitischen Überlegungen verdanken, denen kompositorische Aufgaben ohne Zögern subsumiert worden sind und die oftmals nur implizit, nicht explizit erkennbar sind. Mit den Begriffen von ‚Abgrenzung' und ‚Verflechtung' sollten hier arbeitshypothetisch zwei Kategorien vorgeschlagen werden, mit deren Hilfe es vielleicht leichter werden könnte, diese widerstreitenden Interessen höfischer Musikpolitik zu benennen und zu ordnen – ohne diese mit der Ordnung auflösen oder einebnen zu wollen.

Alle Fragen, die eine Institution der Vergangenheit aufwerfen kann, diejenigen nach den Akteuren, nach ihren regionalen und internationalen Beziehungen, nach der Distribution von Werken, Gattungen und ganzen Repertoires, nach den Aufgaben, Rollen, Einflußnahmen und Abhängigkeitsgeflechten der Akteure, die ja nicht nur Musiker waren, lassen sich möglicherweise weiterführend behandeln, wenn es möglich werden könnte, so etwas wie eine vergleichende Institutionsgeschichte zu etablieren. Erst mit ihrer Hilfe könnte es am Ende auch gelingen, bestimmte kompositionsgeschichtliche Fragen – die nach der Diversifizierung der Motette im späten 16. Jahrhundert etwa – detaillierter zu stellen und jenseits einer gewissermaßen autonom-satzgeschichtlichen Perspektive zu beantworten. Die Kapellen bilden ja nicht nur die Kontexte, in denen Musik klingende Wirklichkeit angenommen hat, sie stehen vielmehr mit der komponierten Musik in einem schwierig zu entwirrenden Wechselverhältnis. So nützlich es also ist, die Binnenstrukturen der Münchner Hofkapelle detailliert zu erforschen, sie in allen Einzelheiten kennenzulernen, so deutlich ist doch, daß diese Informationen ihren Sinn und ihren Kontext erst erhalten, wenn detailliert erkennbar ist, was diese Kapelle mit den Rahmenbedingungen anderer Kapellen verbindet und was sie von ihnen unterscheidet, wie also die komplexen Mechanismen der höfischen Musikförderung und -politik im 16. Jahrhundert funktioniert haben könnten und was sich folglich nach 1600 daran geändert haben dürfte. Erst dann wird wirklich verständlich sein, warum ein Komponist wie Lasso eben alle Fürsten seiner Zeit bezaubern konnte und warum das kein gefährdender Widerspruch zu seinem Münchner Amt war, kurzum: wie sich lokales Profil und europäische Perspektive im konkreten Einzelfall tatsächlich zueinander verhalten haben. Die Begriffe von ‚Abgrenzung' und ‚Verflechtung', hier als Teil einer heuristischen Versuchsanordnung eingeführt, könnten sich dabei entweder als hilfreich erweisen und bewähren, sie könnten aber am Ende auch durch tauglichere und differenziertere ersetzt werden.

BEMERKUNGEN ZUR HOFKAPELLE HERZOG WILHELMS IV.

MIT EINER PROVISORISCHEN LISTE DER HOFMUSIKER

ARMIN BRINZING

In meinem Beitrag möchte ich auf ein Kapitel der Münchner Musikgeschichte eingehen, das bislang noch keine besonders deutlichen Konturen hat gewinnen können. Es ist dies die Zeit Herzog Wilhelms IV., der von 1508 bis 1550 regierte und der Musikgeschichte in erster Linie dadurch bekannt wurde, daß es ihm gelang, den ehemaligen Komponisten Kaiser Maximilians I., Ludwig Senfl, an den Münchner Hof zu holen.

Ich möchte nun versuchen, das Umfeld zu beleuchten, in dem Senfl hier tätig war und insbesondere auch im Licht bisher unbeachteter Quellen auf folgende Punkte eingehen:

Wie war die Zusammensetzung der Hofkapelle vor dem Eintreffen Senfls und wie entwickelte sie sich? Wer waren diese Musiker, woher kamen sie und was läßt sich über deren Selbstverständnis und deren Aufgaben aussagen?

Als Neffe Kaiser Maximilians I. entwickelte der 1493 geborene Herzog Wilhelm IV. wohl schon recht früh eine Vorstellung von höfischer Pracht und Repräsentation. Zunächst war allerdings eine schwierige Periode zu überstehen. Denn als Wilhelms Vater Herzog Albrecht IV. 1508 starb, hinterließ er drei unmündige Söhne. Wilhelm, der älteste, sollte nach dem Willen des Vaters die Herrschaft übernehmen. Zunächst führte ein Regentschaftsrat, dem Herzog Wolfgang (der Bruder Albrechts), Albrechts Kanzler Dr. Johann Neuhauser sowie fünf Vertreter der Landstände angehörten, die Regierung, bis Wilhelm am 13. November 1511 volljährig wurde[1]. Die ersten Jahre waren von großen finanziellen Schwierigkeiten geprägt, hinzu kamen ab 1513 vor allem Auseinandersetzungen mit Wilhelms Bruder, dem zweitältesten Sohn Ludwig. Dieser war wie der jüngste Bruder Ernst mit dem Grafentitel und relativ geringen Einkünften abgespeist worden. Als Ludwig nun selbst volljährig wurde, begann er, seinem Bruder Wilhelm die Herrschaft in Bayern streitig zu machen und forderte eine Beteiligung an der Regierung oder ein selbständiges Drittel von Bayern, wobei er von seiner Mutter Kunigunde v. Österreich, der Tochter Kaiser Friedrichs III. unterstützt wurde. Die Situation drohte schließlich zu eskalieren und ähnlich dem wenige Jahre zurückliegenden Landshuter Erbfolgekrieg zu kriegerischen Auseinandersetzungen zu führen. Schließlich einigte man sich aber am 20. November 1514 endgültig und vereinbarte eine gemeinsame Regierung der Brüder Wilhelm und Ludwig, die innere Verwaltung des Herzogtums wurde aber geteilt. Wilhelm übernahm die Rentmeisterämter München und Burghausen mit der Residenzstadt München, Ludwig erhielt die Rentmeisterämter Landshut und Straubing mit der Residenz Landshut. Dieser auch für die Zeitgenossen im einzelnen schwer durchschau-

1 Heinrich Lutz, *Das konfessionelle Zeitalter. Erster Teil: Die Herzöge Wilhelm IV. und Albrecht V.*, in: Max Spindler (Hrsg.), *Handbuch der Bayerischen Geschichte* 2, München 1969, S. 297–346, hier S. 324f.

bare Zustand ist für eine musikhistorische Betrachtung wichtig, da die Brüder zunächst einen gemeinsamen Hof unterhielten, bevor Ludwig ab 1515 nach Landshut zog und begann, dort eine eigene Hofhaltung aufzubauen[2].

Die Quellenlage ist für die Zeit vor 1550 (was bereits vielfach beklagt wurde) recht spärlich. Etliche archivalische Quellen wurden bereits von Adolf Sandberger ausgewertet, weitere wesentliche neue Erkenntnisse vermittelte Martin Bente in seiner Arbeit über Ludwig Senfl[3]. Doch findet sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv noch so manches bislang nicht oder kaum beachtete Dokument, und auch die in der Literatur bereits erwähnten Quellen verdienen eine kritische Überprüfung. Zudem verwahrt das Hauptstaatsarchiv eine ganze Reihe weiterer, leider oft fragmentarischer und schwer zuzuordnender Dokumente, die hier nur in stichprobenartiger Auswahl präsentiert werden können. Darüber hinaus bieten auch fremde Archive äußerst wertvolle Nachrichten über die Zusammensetzung der Münchner Hofkapelle vor 1550, worauf insbesondere Gerhard Pietzsch immer wieder hingewiesen hat[4]. Er hatte auch eine breit angelegte Studie zu den „Hofmusikkollegien wittelsbachischer Fürsten" begonnen, die er jedoch leider nicht mehr abschließen konnte. Doch auch das von ihm noch Veröffentlichte enthält zahlreiche wichtige Hinweise auf neue archivalische Quellen, denen bislang jedoch kaum nachgegangen wurde[5]. An erster Stelle der auswärtigen Quellen sind hier die Augsburger Baumeisterbücher zu nennen, die über Jahrzehnte hinweg detaillierte Nachweise über Geldgeschenke an zu Besuch in der Stadt weilende Musiker enthalten, die in den Diensten der verschiedensten Fürsten oder Städte standen[6].

Herzog Wilhelm hat zunächst fast das gesamte Hofmusikpersonal seines Vaters übernommen, denn mit Ausnahme des Paukers begegnen alle acht beim Tod Albrechts 1508 angestellten Trompeter, ebenso wie der Organist Paul Paumann auch in Hofstaatsverzeichnissen Wilhelms[7]. Eine Hofordnung aus dem Jahr 1514, als die Brüder Wilhelm und Ludwig noch gemeinsam Hof hielten, deutet darauf hin, daß das Musikpersonal bereits in den ersten Jahren ausgebaut wurde[8]:

---

2 Vgl. auch Georg Spitzelberger, *Hof und Hofstaat Ludwigs X. im Zwielicht der Überlieferung*, in: Iris Lauterbach u. a., *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, München 1998 (= *Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München* 14), S. 11–22. Nach Spitzelberger übersiedelte Ludwig 1516 nach Landshut, nach Aussage einer anderen Quelle aber bereits 1515 (siehe unten).

3 Sandberger, *Beiträge* (wie in Anhang: Provisorische Liste der Hofmusiker Herzog Wilhelms IV. von Bayern, Abkürzungen); Bente, *Neue Wege* (wie in Anhang: Abkürzungen).

4 So in seinem Beitrag: Gerhard Pietzsch, *Musik in Reichsstadt und Residenz am Ausgang des Mittelalters*, in: *Jahrbuch für Geschichte der oberdeutschen Reichsstädte* (*Esslinger Studien*) 12/13 (1966/67), S. 73–99, hier S. 95. Wichtige neue Erkenntnisse sind von Franz Körndles Habilitationsschrift *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert* (Druck in Vorbereitung) zu erwarten. Franz Körndle wie auch Bernhold Schmid danke ich herzlich für wichtige Hinweise.

5 Vgl. den einleitenden Beitrag von Gerhard Pietzsch, *Die Hofmusikkollegien wittelsbachischer Fürsten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: *Musik in Bayern* 13 (1976), S. 24–48.

6 Ausführliche Exzerpte aus den Augsburger Baumeisterbüchern enthält das unveröffentlichte Manuskript von Gerhard Pietzsch, *Quellensammlung* (wie in Anhang: Abkürzungen).

7 Verkürzt abgedruckt bei Sandberger, *Beiträge* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 9. Original: München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (HStA), Fürstensachen 322 (Sandberger gibt fälschlich die Nr. 323 an), fol.227^{v}-228^{v}. Die teils unvollständigen Namen der Trompeter lassen sich größtenteils anhand weiterer Listen identifizieren: „Lucas" [Hölzer], „Hanns Stympfl", „Wolfganng Kolhach", „Jorg Stumpfl", „Peter" [Mautner oder Natrer?], „jung Hanns", „Matheis" [Gebhart], „Bernnhart" [Banbrugker] sowie der Pauker „Krawat". Ferner wird genannt „Maister Paul" [Paumann] als Organist (fol.229^{v}). Einen knappen Überblick über das Instrumentalensemble Albrechts IV. gibt Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge 1992, S. 101 f.

8 München, HStA, Fürstensachen 322, fol.208^{v}-209^{r} („Die Hoffordnung beder vnnser genädigen herren"). Unvollständig bei Sandberger, *Beiträge* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 16. In einer leicht abweichenden Fas-

„trometter
Hanns stumpff
jorg stumpf
Hanns leÿrer
pauls [Sibenburger] trumetter
peter [Mautner]
Matheus [Gebhart?]
paucker
lucas [Hölzer?] hat sunst sein beschaid
Wolfgangs sun [Trompeter und Pauker]
peters vetter
sigmund schuster
trumelschlacher
Lautenschlacher
jörig [Hochstetter?] pfeiffer
Geiger [Sebolt]
Schuffter [Schusster?]
Pfullinger“

Leider sind nicht alle Namen eindeutig oder mit Sicherheit zu ermitteln, auch bleibt bei manchen der Genannten deren Funktion unklar. Jedenfalls zählten zum Musikpersonal mindestens sechs (oder sieben) berittene Trompeter, ein Pauker, ein Pfeifer, ein Trommler, ein Lautenist, ein Geiger, hinzu kommen sechs Personen ohne klare Zuordnung (denkbar, daß es sich bei einigen um Lehrjungen handelt; Einzelheiten zu den genannten Personen sind in der Personalliste im Anhang zu finden).

Ein bislang übersehenes Dokument, das 1515 entstanden sein dürfte, enthält eine weitere Auflistung des Personals der gemeinsamen Hofhaltung in München, aus der hervorgeht, daß das Personal nochmals aufgestockt worden war[9]:

„Trumetter
Alt hanns [Stumpf]
Gorig [Jörg] Stumpfl
[Hans] leyrer
peter [Mautner]
Gorig Pusawner [Georg Hag?]
Jeronimus
Erhart [Gugler?] Componist
Paulus [Sibenburger]
lucas Pawgkher
Aintzing gsindt
Maister Paulus [Paumann, Organist]
Pfeiffer [Hans Kolblin?]

sung (wohl nach einer weiteren Quelle) ist die Hofordnung abgedruckt bei Krenner, *Landtag* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 186. Der Hinweis „lucas [Hölzer?] hat sunst sein beschaid“, deutet wohl darauf hin, daß er entlassen werden sollte. In der zweiten Niederschrift auf fol.216^{v} wurde zusätzlich als Trompeter: „hanns von anspach“ hinzugefügt. Die ersten sechs (bzw. sieben) Namen wurden mit einer Klammer und dem Hinweis „hab[e]n alle iij pfärt“ versehen.

9 München, HStA, Fürstensachen 308, fol.488–491. Die Quelle wird erwähnt bei Pietzsch, *Hofmusikkollegien* (wie Anm. 5), S. 46, Anm. 29.

Trumelslaher [Sigmund Schuster?]
Canntorey
Her liennhart [Wassermann?]
her Steffan
her Connrad
Canntor
Ziegler
Wassermänndl [Lienhart Wassermann?]
Sebolt [d.i.:]
Geyger“

Genau genommen handelt es sich bei dieser Quelle nicht um ein vollständiges Verzeichnis des Hofstaates, vielmehr sind jene genannt, die bei Hofe eine Mahlzeit erhielten (das Verzeichnis ist überschrieben: „Wen man speysen sol“). Hierin dürfte auch der Grund dafür liegen, daß dieses Verzeichnis als einzige Liste des Hofstaates jener Zeit auch eine Gruppe von Sängern verzeichnet. Denn die Sänger waren zumeist mit geistlichen Pfründen versorgt, erhielten ihre Einkünfte also nicht aus der Staatskasse[10]. Sie wurden nicht als Diener des Hofes, sondern als Mitglieder kirchlicher Institutionen behandelt, mußten also nicht berücksichtigt werden, wenn in Dokumenten die Bezahlung höfischer Musiker geregelt wurde. Ein deutliches Zeugnis für diese Praxis, die Sänger zur Entlastung des Staatshaushaltes mit kirchlichen Pfründen zu versorgen, ist die Bestallungsurkunde des Tenoristen Johann Gamp aus dem Jahr 1531. Darin wurde geregelt, daß der Sänger (ausnahmsweise) eine jährliche Besoldung von 60 Gulden erhielt – jedoch nur so lange, bis ihn der Herzog mit einer Pfründe versehen würde. Offensichtlich war jedoch gerade keine entsprechende Position frei[11].

Das Verzeichnis listet neben den persönlichen Bediensteten der drei Herzöge in der „Camer“ vor allem das gemeinsame Personal auf. Dies verdeutlicht, daß das Dokument vor der Trennung der Hofhaltungen der Brüder Anfang 1515 entstanden sein muß, da Ludwig nach einer zeitgenössischen Quelle 1515 nach Landshut zog[12]. Nach Aussage derselben Quelle (einem bebilderten und mit chronikalischen Notizen versehenen Verzeichnis der Trachten der Hofbediensteten Herzog Wilhelms IV.) hielt Wilhelm zuvor seit 1512 in Landshut Hof, seine Brüder Ludwig und Ernst waren zu jener Zeit „nit im Landt“[13]. Es sei zu jener Zeit „zw minichen gar kein hoffhaltung gewössen“, erst 1514 zog man demnach nach München.

Adolf Sandberger war aufgrund der mangelhaften Quellenlage der Auffassung, vor der Ankunft Ludwig Senfls 1523 hätten den (in erster Linie liturgischen) Gesang Schreiber aus der herzoglichen Kanzlei sozusagen im Nebenamt ausgeführt, doch sind entsprechende Hin-

10 Vgl. Franz Körndle, *Der „tägliche Dienst“ der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert*, in: Hrsg. Nicole Schwindt, *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel usw. 2001 (= *TroJa. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1), S. 21–37, hier S. 25.

11 Zu Gamp siehe die Angaben im Anhang. Andererseits wurde die Verköstigung der Musiker am Hof zeitweise auch durch entsprechende Barauszahlungen ersetzt. Ein entsprechender Passus findet sich in der Bestallungsurkunde Gregor Krafts (München, HStA, Haus-und Familiensachen, Dienstpersonal Nr. 36; siehe auch Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980, S. 19f. und Sandberger, *Beiträge*, wie in Anhang: Abkürzungen, S. 18f.).

12 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1950, fol.14^{r}. Es sei an dieser Stelle erwähnt, daß diese Handschrift denselben Einband-Typus mit dem Wappen Wilhelms IV. und dessen Gemahlin Jacobäa aufweist wie die bedeutende Lautenhandschrift Mus.ms. 1512, siehe Kurt Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1967 (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 11), S. 16.

13 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1950, fol.8^{r}. Die Handschrift enthält noch Nachträge bis ca. 1564.

weise nur aus den Jahren 1509 und 1512 vorhanden[14]. Das Verzeichnis von 1515 wirft ein neues Licht auf die musikalischen Verhältnisse jener Zeit. Zudem deutet einiges darauf hin, daß (ausgehend von der Tradition der singenden Schreiber) der Begriff des „Schreibers" auch für Sänger im eigentlichen Sinne verwendet wurde. Kaum anders ist es zu erklären, daß Verzeichnisse über Ausgaben, die Herzog Ludwig auf seinen Reisen machte, mehrfach Zahlungen an Schreiber verzeichnen, die den Herzog „angesungen haben"[15].

Das Verzeichnis läßt verschiedene Ensembles unterscheiden. Zunächst eine Gruppe mit acht Trompetern und einem Pauker. Diese Besetzung, welche die Brüder von ihrem Vater übernahmen, entspricht dem gehobenen Standard der Zeit, später stieg die Zahl der Trompeter allerdings auf bis zu elf. Bemerkenswert ist nun insbesondere, daß in der Rubrik der Trompeter ein Musiker zugleich als „Componist" gekennzeichnet ist. Wie bei den anderen Musikern wird auch bei ihm nur der Vorname angegeben, doch lassen sich sein Name ebenso wie die Namen der meisten anderen Instrumentalisten mit einiger Sicherheit aus anderen Quellen erschließen. Es dürfte sich um Erhart Gugler handeln, der von 1518–1524 in anderen Quellen als Trompeter nachweisbar ist. Über ihn ist ansonsten nur bekannt, daß er Sympathien für die Lehre Luthers hegte und wegen ketzerischer Äußerungen 1525 zum Tode verurteilt wurde. Erst nachdem seine Frau und sein Kind den Fürsten auf Knien um Gnade gebeten hatten, wurde er zum Exil begnadigt[16].

Man wird vorsichtig sein müssen, wenn man einen solchen Eintrag bewerten will. Eine ähnliche Organisation der Hofmusik kann man aber auch an anderen Orten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beobachten. So unterstand die gesamte Instrumental- und Vokal-Kapelle Herzog Albrechts von Preußen in Königsberg dem obersten Trompeter[17]. Von dem Königsberger Trompeter Hans Kugelmann, der zuvor in Diensten Kaiser Maximilians I. und der Fugger in Augsburg gestanden hatte, sind auch etliche Kompositionen erhalten.

Daß in München, ähnlich den Verhältnissen in Königsberg, diese Gruppe der Trompeter nicht nur dieses eine Instrument beherrschte, sondern wenigstens einige aus ihr auch andere Blasinstrumente, darauf deutet bereits die Tatsache hin, daß einer dieser Musiker ausdrücklich als „Pusawner" bezeichnet wird.

Neben Meister Paul, dem Sohn Konrad Paumanns als Organisten, bildete das Duo aus einem Pfeifer (Querflötenspieler) und einem Trommler eine weitere Gruppe. Dieses Duo konnte sowohl in der Militärmusik als auch für die Tanzbegleitung Verwendung finden. Daß Organist, Pfeifer und Trommler unter der gemeinsamen Überschrift „Aintzing gsindt" er-

14 Vgl. Sandberger, *Beiträge* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 9f und 15f. Sandberger führt auf S. 16 zusätzlich die Kanzleischreiber aus der Hofstaatsordnung von 1514 auf. Da deren musikalische Tätigkeit aber zweifelhaft ist, bleiben sie hier unberücksichtigt. Entgegen der Auffassung Sandbergers, der nur singende Schreiber erwähnt, scheint auch Wilhelms Vater Albrecht IV. bereits eine Sängerkapelle unterhalten zu haben (Sandberger, *Beiträge*, S. 9). So erhält bei einem Aufenthalt in Augsburg 1500 Sebastian de Bonis, Kaplan Kaiser Maximilians I. „zu bezalung der paukr, So er mit Hertzog albrechts von Payrn Caplan vnnd Singer auf k. Mt. bewelch gehalten hat, 3 gld."; siehe Hertha Schweiger, *Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I.*, in: *ZfMw* XIV (1931/32), S. 363–374, hier S. 366. Auch Albrechts Bruder Sigmund von Bayern-München verfügte über eine eigene Kantorei (Sandberger, *Beiträge*, S. 8); am 26. August 1500 läßt Maximilian in Pasing „Hertzog Sigmunds von Bayern Singern aus gnaden 6 gld." anweisen (Schweiger, *Archivalische Notizen*, S. 368).

15 So z.B. 1516 in Freising: „Item den Schreibern so meinen gn[ädigen] h[err]n alda angesungen haben geben 1 gld R." (München, HStA, Fürstensachen 314, fol.14^{v}) oder danach in München: „Item den Schreibern alda. von Sannd Peters. Pfarr. so mein[en] ge^{n} He^{n} angesungen haben. geben 1 gld Rh." (ebenda, fol.15^{r}).

16 Sandberger, *Beiträge* (wie in Anhang S.13: Abkürzungen), S. 26.

17 Bis 1540. Zunächst Heinz Kolbe, dann Hans Kugelmann. Siehe Maria Federmann, *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525–1578*, Kassel 1932 (= *Königsberger Studien zur Musikwissenschaft* 14), S. 14.

scheinen, gibt zunächst Rätsel auf. Gemeint sein könnte damit die Tatsache, daß diese drei Musiker nicht einem Ensemble angehörten, sondern als Solist bzw. Duo für sich musizierten und nicht (wie die Sänger und Trompeter) der Leitung des Kantors bzw. ersten Trompeters (oder Komponisten?) unterstanden.

Die Kantorei umfaßte die geistlichen Herren Lienhart, Stefan und Conrad, wobei nicht eindeutig zu erkennen ist, ob letzterem die Funktion des Kantors zukam, oder ob es sich bei dem Kantor um eine weitere, namentlich nicht genannte Person handelt. Zwei weitere Sänger gehörten nicht dem geistlichen Stand an, und es ist anzunehmen, daß zusätzlich auch Sängerknaben zur Kantorei gehörten. Den Abschluß der Liste bildet, noch unter der Überschrift „Canntorey", der Geiger (und Lautenist) Sebolt. Er wird kaum zur eigentlichen Kantorei gehört haben, doch macht seine Nennung am Schluß eine gewisse Sonderstellung deutlich. Vielleicht wird hier angedeutet, daß er auch gemeinsam mit den Sängern musizierte.

Durch diesen Beleg für die Existenz einer Hofkapelle mit professionellen Instrumentalisten und Sängern finden die von Franz Körndle beigebrachten Hinweise ihre Bestätigung, wonach spätestens seit 1520 in München ein Kantor in herzoglichen Diensten stand, der auch für die Aufführung mehrstimmig komponierter Messen verantwortlich war. Dieser nämlich erhielt vom Freisinger Bischof für eine als Geschenk überbrachte „mess Im gsang Salve Sancta parens" ein Trinkgeld. Mit dem hier nachgewiesenen Ensemble war zudem die Aufführung von geistlicher Musik möglich, wie sie die frühen Chorbücher der Münchner Hofkapelle aus den Jahren vor 1523 enthalten[18].

Erst aus dem Jahr 1550 besitzen wir ein weiteres Verzeichnis, das den Stand des Hofpersonals beim Ableben Wilhelms IV. dokumentiert[19]. Der Kantorei stand der Kapellmeister vor (seine Position war zu jener Zeit nach dem Tod Wolfgang Finkels noch nicht wieder besetzt). Er hatte auch für die 24 Kapellknaben zu sorgen. Neben neun erwachsenen Sängern sind in dem Verzeichnis jeweils ein Organist, Lautenist und Geiger sowie drei Posaunisten und ein Zinkenist verzeichnet. Das in einer eigenen Abteilung aufgeführte Trompeterensemble umfaßte zehn Trompeter und einen Pauker.

Zieht man weitere Dokumente (namentlich die eingangs erwähnten Augsburger Archivalien) heran, so zeigt sich aber, daß die bislang bekannten Personallisten offensichtlich nicht vollständig sind; in jedem Fall aber bemühte sich Wilhelm weiterhin um eine Erweiterung des Musikpersonals. Insgesamt lassen sich aus der Regierungszeit Wilhelms IV. bis 1550 etwa 70 Instrumentalisten und etwa 20 Sänger namentlich belegen (siehe den Anhang).

Von großer Bedeutung war zunächst die Erweiterung des Bläserapparates. Das Trompetenensemble war an die recht beschränkten Möglichkeiten der Instrumente gebunden, es diente mehr zeremoniellen Zwecken und konnte z. B. nicht bei der mehrstimmigen Vokalmusik mitwirken. Seit 1515 gehörten dem Ensemble auch Posaunisten und spätestens seit 1521[20] auch ein Zinkenist an, spätestens ab 1523 sind sogar fünf Posaunisten nachweisbar. Auch das Streicherensemble wurde ausgebaut, so daß Wilhelm bereits 1518 über ein vierstimmiges Ensemble verfügte, das aus einem Diskant, zwei Alt- bzw. Tenorinstrumenten und einem Baß bestanden haben dürfte[21].

---

18 Siehe Körndle, *Der „tägliche Dienst"* (wie Anm. 10), S. 24 ff.

19 München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol. 17^{r}-20^{r} („Cantorej vnd Instrumentisten") und fol. 40^{v}-42^{r} („Trumeter" [und Pauker]); nicht ganz vollständig abgedruckt bei Sandberger, *Beiträge* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 32 f. Vgl. auch die Einzelangaben zu den einzelnen Personen im Anhang.

20 Augsburg, BB 1521: „5 g[ulden] fünff hertzog Wilhalms trumetter, busaner vnd zingkenblaser".

21 Die Augsburger Baumeisterbücher verzeichnen 1518: „4 g[ulden] Gregorien Krafft, Jorigen Blaicher, dem Sebolt, alten Jeronimus Steyrer, hertzog Wilhalms von Bairn geyger" (Pietzsch, *Quellensammlung*, wie in Anhang: Abkürzungen; vgl. auch Birkendorf, *Pernner*, wie in Anhang: Abkürzungen, S. 244).

Die Angabe genauer Zahlen zur Besetzung der Ensembles ist schwierig, da einerseits die Archivalien nicht immer deutlich zwischen den verschiedenen Instrumententypen unterscheiden, zum anderen Musiker natürlich mehrere Instrumente beherrschten oder ihr Instrument auch wechselten. Für die Vielseitigkeit der Musiker spricht zum Beispiel die Bestallungsurkunde des „Sebastian Hurlacher Busauner", der sich 1545 verpflichtet, mit „Zynnckhen, Busaunen / pfeiffen geigen vnnd alles seiner khunst dienstlich vnd gewerttig" zu dienen[22].

Und damit möchte ich zu den Musikern selbst kommen. Zu den bemerkenswertesten Phänomenen gehört die Mobilität der Musiker in jener Zeit. Zwar lassen sich deren Lebenswege nur sehr lückenhaft rekonstruieren, doch besitzen wir über einige von ihnen immerhin so viele Zeugnisse, daß wir in etwa erahnen können, wie abwechslungsreich viele dieser Karrieren verliefen.

Schon vor der Auflösung der Hofkapelle Kaiser Maximilians bemühte sich Wilhelm um die Anwerbung renommierter Musiker. So kam bereits 1518 der aus Thorn stammende Geiger und Lautenist Gregor Kraft an den Münchner Hof, der zuvor in den Diensten des polnischen Königs gestanden hatte. Kraft, der noch bis 1557 in München nachweisbar ist, hatte mancherlei Gelegenheiten, Kontakte nach München zu knüpfen. Er besuchte nachweislich bereits 1509 Augsburg, zudem sind Zusammenkünfte zwischen Wilhelm und dem polnischen König dokumentiert[23].

Auch aus Kreisen der Stadtpfeifer rekrutierten sich immer wieder Instrumentalisten höfischer Kapellen. Besonders bemerkenswert ist hier die Verpflichtung des Augsburger Stadtpfeifers Franz Reif. Denn hier wurde der Herzog selbst aktiv, nachdem er sich von der Tauglichkeit des Musikers überzeugt hatte. Am 26. April 1535 schrieb er an die Augsburger Bürgermeister:

> „Dieweil wir zu vnnser Capellen aines Pusauners notturfftig vnnd Erfarn, das eur dienner Franntz Reiff, wie wir Ine auch gehört haben, Fur vnns vnd zu vnnser Instrumenten ganntz taugenlich. Ist demnach vnnser Genediges begern, Ir wollet Ime vnns zugefallen gunnstlich urlauben vnnd zuegeben, bey unns diennst anzunemen"[24].

Aus solchen, leider allzu selten erhaltenen (oder bekannt gewordenen) Zeugnissen wird deutlich, daß sich die Fürsten zu jener Zeit durchaus selbst mit solchen Details wie der Besetzung eines freien Instrumentalistenpostens beschäftigten und sowohl Willens als auch in der Lage waren, Musiker anzustellen, von deren Befähigung sie sich selbst zuvor überzeugt hatten.

Viele Musiker entstammten Familien, die über Generationen hinweg in den Diensten verschiedener Herren tätig waren. So begann Anton Schnitzer seine Laufbahn als Querflötenspieler Herzog Wilhelms, war kurze Zeit Posaunist im Dienst Kaiser Maximilians und dann seit 1523 Posaunist in der Münchner Hofkapelle. Er war ein Sohn des Münchner Stadtpfeifers und bedeutenden Blasinstrumentenbauers Albrecht Schnitzer, dem Ahnherrn einer ganzen Dynastie von Musikern und Blasinstrumentenbauern in München und Nürnberg.

Auch sein Bruder Matthias war zunächst als Posaunist in der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. tätig, bevor er 1520 in die Dienste Herzog Wilhelms trat. Doch ihn hielt es nicht lange in München, er ging 1522 als Stadtpfeifer nach Nürnberg und war dort auch als gesuchter Flöten- und Zinkenbauer tätig. 1530 trat er in die Dienste König Ferdinands von Böhmen und Ungarn, dem späteren Kaiser Ferdinand I. in Prag. 1532 kehrte er bereits wieder nach

---

22 München, HStA, Haus-und Familiensachen, Dienstpersonal Nr. 54. Vgl. Nösselt, *Orchester* (wie Anm. 11), S. 23 (Auszug) und Faksimile auf S. 24f; vgl. auch Sandberger, *Beiträge* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 31.

23 So bereits 1515 in Wien anlässlich einer großen Versammlung, zu der Kaiser Maximilian eingeladen hatte (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1950, fol.15^{r}).

24 Zitiert nach Bente, *Neue Wege* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 328.

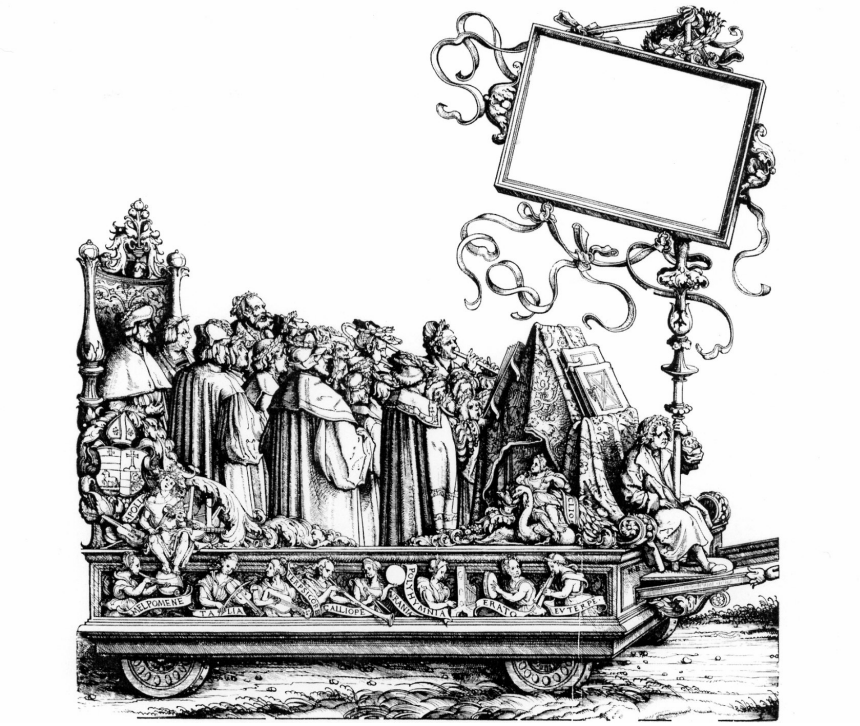


Abbildung 1: Hans Burgkmair d. Ä.: Die Kantorei Kaiser Maximilians I. (aus dem *Triumphzug*)

Nünberg als Stadtpfeifer zurück. Am 13. Juni 1534 erlaubte ihm der Rat, als Posauner in den Dienst Wilhelms von Bayern zu treten, was aber aus unbekannten Gründen nicht zustande kam.

Eine herausragende Persönlichkeit des Münchner Instrumentalensembles war Hans (Johannes) Steudel (auch Steidel oder Steudlin). Er begann seine Karriere, soweit diese sich rekonstruieren läßt, vermutlich 1501 als Zinkenist der Stuttgarter Hofmusik, wo er auch als Trompeter und Posauner genannt wird[25]. Seit 1504 ist er als Posaunist Maximilians I. nachweisbar – möglicherweise wurde er von Stuttgart ausgeliehen. Am 1. Januar 1514 wurde er in Augsburg als Posauner in den kaiserlichen Dienst aufgenommen, und zwar sollte er „mit posaunen vnd ander instrumenten Musicalien der Er dan Yetzo in Vbung ist dienen“[26]. Am selben Tag wurde auch der als herausragender Instrumentalist der kaiserlichen Hofkapelle gefeierte Zinkenist Augustin Schubinger in den kaiserlichen Dienst aufgenommen[27]. Gemeinsam sind die beiden neben Ludwig Senfl im Triumphzug Kaiser Maximilians als Mitglieder der kaiserlichen Kantorei dargestellt.

---

25 Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 238f. Es ist zweifelhaft, ob Steudel tatsächlich auch Trompeter war. Gerade die Unterscheidung der verschiedenen Blasinstrumente ist in den historischen Quellen oft unzuverlässig; zur Unschärfe der historischen Bezeichnungen vgl. Gerhard Pietzsch, *Von der Zuverlässigkeit literarischer und archivalischer Quellen des späten Mittelalters*, in: Heinrich Hüschen (Hrsg.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*, Köln 1973, S. 441–450.

26 Bente, *Neue Wege* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 281.

27 Zu ihm vgl. Keith Polk, *The Schubingers of Augsburg: innovation in Renaissance instrumental music*, in: Friedhelm Brusniak und Horst Leuchtmann (Hrsg.), *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst*, Tutzing 1989, S. 495–503.

1512 diktierte Kaiser Maximilian seinem Geheimschreiber Marx Treitzsaurwein ein Programm zum *Triumphzug*, in dem diese Darstellung mit „Musica Canterey" überschrieben ist[28]. Die den beiden Instrumentalisten dort zugedachten Verse lauten:

„Posaun und Zinckhen han wir gestelt
zu dem Gesang, wie dann gefelt
der Kaiserlichen Mayestat
dardurch sich offt erlustigt hat
aufs frölichist mit rechtem grundt
wie wir desselben hetten kundt".

Gemäß den Anweisungen Maximilians sollte dabei „vnnder den Pusaunen […] der Steudl maister sein"[29].

Als Musiker, dem eine solche Ehre zuteil wurde, konnte Steudel selbstbewußt auftreten. So dürfte er selbst eine Portrait-Medaille in Auftrag gegeben haben, die ihn als kaiserlichen Instrumentalisten zeigt. Dieses bislang von der Musikforschung übersehene Stück ist ein außerordentliches, frühes Zeugnis für das neue Selbstverständnis des höfischen Musikers[30]:



Abbildung 2: Plakette mit Darstellung des Posaunisten Johann Steudel

Steudel ist hier als kaiserlicher Instrumentalist im Alter von 51 Jahren dargestellt. Die Umschrift lautet „DIVI · MAXIMIL[IANI] · CÆS[ARIS] · AVG[VSTI] · AB · INSTRVMENT[IS] · MVSICIS· IOANNES STEVDEL", in der Mitte die Angabe „ETS LI" („aetatis

28 Der Text ist ediert bei Franz Schestag, *Kaiser Maximilian I. Triumph*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), S. 154–181, hier S. 159f.

29 Ebenda, S. 160. Martin Staehelin hat auf einen Probeabzug des Triumphzuges hingewiesen, in dem handschriftlich die Namen einiger der Dargestellten ergänzt wurden. Während der Künstler Hans Burgkmair Ludwig Senfl verwechselte und fälschlich mit „Isaac" bezeichnete, besteht kein Grund, an der Bezeichnung der Instrumentalisten zu zweifeln; vgl. Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs* 2, Bern-Stuttgart 1977 (= *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, Serie II, Bd.28^{I}-28^{III}), S. 133f, Anm. 22 sowie die Abbildungen 3f und 3f*.

30 Siehe Georg Habich, *Musiker-Medaillen des XVI. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft* XXIX (1911), S. 58–66, hier S. 65f und Tafel F. Es handelt sich um ein Modell aus Buchsbaumholz, das sich heute im Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin befindet (Inventarnummer Mm 61).

suae 51"). Die kräftigen, aber durch die Beanspruchung schon etwas eingefallenen Wangen lassen deutlich den professionellen Bläser erkennen. Es handelt sich hier um eine Augsburgische Arbeit, die jedoch leider nicht datiert ist[31].

Steudel war häufig in Maximilians heimlicher Hauptstadt Augsburg, so auch 1520, als sich zahlreiche Musiker der ehemaligen Hofkapelle des Kaisers dort aufhielten, um auf eine Entscheidung darüber zu warten, ob sie Kaiser Karl V. in seine Dienste übernehmen würde[32]. Vielleicht nutzte er diesen Aufenthalt in Augsburg (wo er in Akten als ehemaliger kaiserlicher Posaunist erwähnt wird), um mit einem solch repräsentativen Stück bei potentiellen neuen Dienstherren Eindruck zu machen (Steudel wäre dann 1469 geboren). Ab 1521 finden wir ihn in den Diensten Herzog Wilhelms IV. von Bayern. In späteren Jahren war er auch aushilfsweise als Stadtpfeifer in München tätig. Offenbar wollte er seine Karriere in den ruhigeren städtischen Diensten beenden, denn 1529 wird „Steudl pussauner" unter den fest angestellten Stadtpfeifern genannt, er starb jedoch bereits am Ende des Jahres.

Über Steudels außerordentliche Fähigkeiten berichtet auch der evangelische Theologe Johannes Mathesius, der sonst vor allem als Überlieferer der Tischreden Luthers (und dessen Äußerungen über Ludwig Senfl) bekannt ist. Er hatte vermutlich Gelegenheit, Steudel im Jahre 1525 zu erleben, als er eine Hauslehrerstelle in München inne hatte[33]. In seiner Predigt „Von der MVSICA oder Singekunst" listet Mathesius u. a. auf, welche Musikinstrumente bei verschiedenen Anlässen angemessen seien und nennt dabei auch:

> „Flöten/ Schwedel [Schwegel/Querflöte]/ Krumbhörner/ Rauschepfeiffen/ vnd was der Streudel der fürneme Musicus (so auff vier vnnd Dreissig Instrumenten spielen kundte) mehr für Pfeiffen hatte/ die ich gesehen vnd gehöret habe"[34].

Noch ein weiterer Kollege Ludwig Senfls aus der Zeit bei Kaiser Maximilian, der später in bayerische Dienste trat, hat sich auf einer Medaille potraitieren lassen: der Altist Lukas Wagenrieder[35]. Auf dieses Stück sei hier kurz eingegangen, da es bislang ebenso übersehen wurde und zusammen mit einem weiteren Zeugnis eine gewisse Erweiterung des Kenntnisstandes über seine Person ermöglicht. 1526 fertigte der bedeutende Medaillen-Künstler Friedrich Hagenauer eine Plakette an, die Wagenrieder im Alter von 36 Jahren zeigt (er wurde also 1490 oder 1491 geboren)[36].

---

31 Der Medaillenforscher Georg Habich datierte sie auf 1525 bis 1530 – es wäre zu klären, ob sie nicht tatsächlich früher entstanden ist, denn es erscheint als kaum denkbar, daß ein Musiker, der in Diensten des Herzogs von Bayern stand, sich stattdessen als Musiker eines vor mehreren Jahren verstorbenen Kaisers bezeichnete.

32 Die Trompeter wurden offenbar übernommen, die Sänger entlassen (siehe Bente, *Neue Wege*, wie in Anhang: Abkürzungen, S. 293 f). Daß sich die Musiker zuweilen den Fürsten geradezu aufdrängten, um eine neue Stellung oder wenigstens ein Geldgeschenk zu erhalten, darauf deutet ein Verbot des Augsburger Rates hin, der am 13. Dezember 1525 beschlossen hatte, „das auf diesem furgenomen reichstag alle spill lewt, sy seyen von einem erberen rat besoldt oder nit, vor fursten, herren vnd potschaften nit furtretten, sy werden dan fur sich selbs erfordert". Siehe Stadtarchiv Augsburg, Ratsbuch XIV, zitiert nach Pietzsch, *Quellensammlung* (wie in Anhang: Abkürzungen).

33 Vgl. Stefan Beyerle, *Mathesius, Johannes*, in: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon* V, Herzberg 1993, Sp. 1000–1011.

34 Johannes Mathesius, *Homiliae Mathesii, Das ist: Außlegung und gründliche Erklerung der Ersten und Andern Episteln des heiligen Apostels Pauli an die Corinther*, Leipzig 1590, fol. 305^{v}.

35 Zu Wagenrieders Tätigkeit als Notenkopist vgl. den Beitrag von David Fallows in diesem Band.

36 Habich, *Musikermedaillen* (wie Anm. 30), S. 61–64 und Abbildung auf Tafel F. Die Umschrift lautet: „EFFIGI[ES] LVCA[E] VVAGENRIEDER ANNO XXVI". Auf der Rückseite unten: „AET[ATIS] S[UAE] XXXVI".



Abbildung 3: Friedrich Hagenauer: Plakette auf Lukas Wagenrieder (1526)

Hagenauer war zu jener Zeit in München tätig und fertigte dort auch Medaillen auf andere Mitglieder des Hofes an, darunter Ludwig Senfl, ebenso schuf er Medaillen mit den Bildnissen der Herzöge Wilhelm IV. und Ludwig X[37]. Bislang war als frühestes Zeugnis für dessen Anwesenheit in München nur ein Brief Wagenrieders an Herzog Albrecht von Preußen vom 9. Februar 1536 bekannt[38]. Mit dieser Medaille kann nun als sicher gelten, daß Wagenrieder spätestens seit 1526 in München lebte und (wie schon früher vermutet wurde) wohl bereits 1523 zusammen mit Senfl nach München gekommen war. Weitere Indizien sprechen zudem dafür, daß Wagenrieder schon 1525 im Münchner Fingergässel wohnte[39].

Wie Senfl, von dem mehrere Medaillen erhalten sind, darunter eine ebenfalls aus dem Jahr 1526, so ließ auch Wagenrieder sich mit einem biblischen Wahlspruch darstellen: „COR GAVDENS EXHILARAT FACIEM" (Prov. 15,13) – „Ein fröhliches Herz macht das Gesicht heiter." Vielleicht können wir, betrachten wir demgegenüber die Medaille, in der Wahl dieses Mottos eine gewisse Selbstironie erkennen.

Verblüffend ist, daß von der Musikforschung der letzten Jahrzehnte auch nicht wahrgenommen wurde, daß sich Wagenrieders prachtvoller Grabstein in der Münchner Frauenkirche bis heute erhalten hat. Das aus Rotmarmor gefertigte, über zwei Meter hohe Kunstwerk zeigt Wagenrieder in Ganzfigur als Chorherr mit seinem Wappen, einem springenden Hirsch.

> Die Umschrift lautet:
> „Der Erwirdig vnd geistlich herr Lucas Wagnrieder chorherr diss löbliche[n] Stifts etwo Kaiser Maximilians vnd herczog Wilhelms In Bair[n] Caplan vnd altist der seines alters 83 Jar in got verschiden vnd alhie begraben den 20 Maij Im .1567 Jar. de[m] g[ott] g[nädig] sei. Am[en]"[40].

37 Vgl. auch die Übersicht bei Georg Habich, *Die deutschen Medailleure des XVI. Jahrhunderts*, Halle 1916, S. 37f.

38 Bente, *Neue Wege* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 333; vgl. auch Rainer Birkendorf, *Die Musikmanuskripte Lucas Wagenrieders: Arbeiten eines Kopisten in der Umgebung Ludwig Senfls*, in: Ulrich Konrad (Hrsg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*, Göttingen 2002, S. 81–96, hier S. 83.

39 Bertha Antonia Wallner identifizierte Wagenrieder mit einem namentlich nicht genannten „unus coraler", der 1525 im Fingergässel (der heutigen Perusastraße) wohnte, siehe: Bertha Antonia Wallner, *Stiftungen Münchner Musiker und deren Familien*, in: *Zeitschrift für Kirchenmusik* 75 (1955), S. 118ff, hier S. 120. Da Wagenrieder in einem Brief vom 18. Dezember 1536 darauf hinwies, „hier zu Munichen Im fingergessl ist mein hawsung zu erfragen" (Bente, *Neue Wege*, wie in Anhang: Abkürzungen, S. 335), dürfte es sich dabei tatsächlich um ihn gehandelt haben. Wallner wies ebenfalls auf seinen noch vorhandenen Grabstein hin (s.u.).

40 Rudolf M. Kloos, *Die Inschriften der Stadt und des Landkreises München*, Stuttgart 1958 (= *Die deutschen Inschriften 5, Münchner Reihe* 1), S. 106 (Nr. 209). Diesen Literaturhinweis verdanke ich Matthias Miller (Heidel-



Abbildung 4: Grabstein Lukas Wagenrieders in der Münchner Frauenkirche (Foto: Armin Brinzing)

Aufgrund von Angaben in älterer Literatur ist immer wieder zu lesen, Wagenrieder sei 1504 geboren, was jedoch auf einer fehlerhaften Lesung dieses Textes zurückgeht, wonach Wagenrieder, der seit 1544 Chorherr an der Münchner Frauenkirche war, im Alter von 63 Jahren gestorben sei[41]. Wagenrieder wäre – nach korrekter Lesung – also 1484 oder 1485 geboren; vielleicht dürfen wir den Daten auf der sicher nach Wagenrieders eigenen Angaben gefertigten Medaille (1490/91) größere Präzision zutrauen, als einem nach dessen Tod errichteten Monument. Zudem paßt das mutmaßliche Geburtsjahr 1490 oder 1491 gut zu Wagenrieders

berg/Jöhlingen). Im Bogenrund der Beginn des 50. Psalms: „Miserere mei Deus secundum magnam gloriam tuam".

41 Vgl. Bente, *Neue Wege* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 348 sowie Franz Körndle, *Ein musikalisches Geschenk aus dem 16. Jahrhundert,* in: Annelies Amberger (Hrsg.), *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, St. Ottilien 1997, S. 299–324, hier S. 301 f. Vgl. auch Peter Pfister, *Das Kollegiatstift Zu Unserer Lieben Frau*, in: Georg Schwaiger und Hans Ramisch (Hrsg.), *Monachium sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München*, Bd. 1, München 1994, S. 291–473, hier S. 427. Gegen das spätere Geburtsdatum spricht auch die Tatsache, daß er bereits 1515 ein Benefizium erhielt, siehe Walter Senn, *Innsbruck* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 36.

Leipziger Immatrikulation im Jahr 1506, da man zu jener Zeit das Studium im Alter von etwa 14 bis 16 Jahren begann[42].

Mit dem Komponisten Senfl, den Sängern Wagenrieder und Birker, den Posaunisten Anton und Matthias Schnitzer sowie Hans Steudel fanden Musiker Aufnahme in die Münchner Hofkapelle, die zuvor in einer der bedeutendsten musikalischen Institutionen Europas gewirkt hatten, der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. Zwar ist es nach wie vor nicht möglich, absolut verlässliche Angaben über die Zusammensetzung der Hofkapelle jener Zeit zu machen (insbesondere sind die verfügbaren Angaben über das Sängerpersonal noch sehr dürftig), doch gerade das Instrumentalensemble wurde im Laufe der Zeit deutlich nach dem Vorbild der Maximilianeischen Hofkapelle ausgebaut. Die meisten dieser Instrumentalisten beherrschten auch andere Instrumente, so daß man über einen recht großen und flexiblen Instrumentalapparat verfügte.

Die Dominanz der Bläser ist hier – wie auch an den deutschen Höfen dieser Zeit üblich – offensichtlich. Eine Hauptaufgabe der Instrumentalisten, namentlich der Bläser, bestand in der Beteiligung an der Vokalmusik, insbesondere der kirchlichen Musik. Hierauf deutet zunächst der Ausbau des Bläserapparates mit Zink und Posaunen und die Übernahme entsprechenden Personals aus der Hofkapelle Maximilians. Bereits die Darstellung Hans Steudels zusammen mit dem Zinkenisten Augustin Schubinger im Kreis der Vokalkapelle weist auf diese Aufführungspraxis hin, die auch durch Textzeugnisse belegt ist. So heißt es in Berichten über die Aufführung mehrstimmiger Messen durch die kaiserliche Hofkapelle in Trier 1512 u.a., der Kaiser habe die „Misse figurieren vnd orgeln, vnd den basse mit eyner basunen darinne blasen laissen", oder: er habe eine Messe gehört, „Darinn mitl[!] zincken vnd basunen geblasen" wurde[43].

In diese Richtung weist auch Johann Steudels Bestallungsurkunde vom 1. März 1523: nachdem „Hannsn Steidel Pusawner" bereits seit 1521 in bayerischen Diensten gestanden und zum „gfalln" des Herzogs gedient hatte, wurde er nun für weitere 10 Jahre verpflichtet und sollte

> „wie bysher treulich vnd mit aller seiner schicklicheit vnd khonnst der Musicam zum gesanng in vnnser Cantorei / vnnd sonnst zu yeder Zeit nach vnnserm haissen anzeign vnd begern / rechts vleiss ganntz willig / gehorsamlich vnd vnuerdrieslich gewertig vnd dienlich sein"[44].

Hieraus geht deutlich hervor, daß Steudel als Posaunist in erster Linie bei der Aufführung vokaler Kompositionen in der Kantorei mitwirkte. Ein unmittelbarer Bezug zum Eintritt Senfls in die Hofkapelle in diesem Jahr ist nicht zu erkennen, denn es wird ja ausdrücklich darauf hingewiesen, daß sich Steudels Mitwirkung bereits bewährt habe. Wir besitzen damit ein weiteres Indiz dafür, daß bereits vor dem Wechsel Senfls nach München hier anspruchsvolle mehrstimmige Musik unter Beteiligung von Sängern und Instrumentalisten aufgeführt wurde. Steudel, der ja ausdrücklich weiterhin als Posaunist bezeichnet wird, wechselte also keinesfalls zu den Sängern, sondern musizierte als nicht nur technisch, sondern auch durch

---

42 Vgl. Georg Erler, *Die Matrikel der Universität Leipzig* 1, Leipzig 1895, S. 472. Auf Wagenrieders Studium in Leipzig hat erstmals Martin Staehelin hingewiesen (*Eine wiedergefundene Messen-Handschrift des frühen 16. Jahrhunderts*, in: Annegrit Laubenthal (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, S. 133–144, hier S. 140).

43 Otto zur Nedden, *Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I. Literatur- und Quellenbericht*, in: *ZfMw* 15 (1932/33), S. 24–32, hier S. 31.

44 München, HStA, Kurbayern 29143 (früher: Haus- und Familiensachen, Dienstpersonal Nr. 39 [!]). Vgl. auch Bente, *Neue Wege* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 308.

sein Wissen in der „khonnst der Musicam“ zur Ausführung komponierter Mehrstimmigkeit befähigter Musiker gemeinsam mit den Sängern der Kantorei[45].

Diese Aufführungspraxis war sicher nicht durch mangelnde Fähigkeiten der Sänger begründet. Während die Stadtpfeifer kleinerer Städte oft an der Kirchenmusik aktiv teilnahmen, um den Gesang der Schulkinder in der Kirche mit ihren Instrumenten zu stärken, steht hinter dieser Praxis eine bestimmte Klangvorstellung. Offensichtlich schätzte man die klangliche Mischung eines relativ kleinen Chores mit einzelnen Bläserstimmen, vor allem zur Hervorhebung der Außenstimmen.

Wie lückenhaft unsere Kenntnis des Sängerpersonals tatsächlich ist, dies zeigt schlaglichtartig eine bislang übersehene Komposition eines gewissen Hans Achab Reiß (Johannes Achab Reuss) in der Österreichischen Nationalbibliothek. Der Komponist widmete sein Werk den Gebrüdern Fugger: „In laudem Sancte ac piæ Concordiæ fuggerum, fratrum germanum“[46]. In einem beiliegenden Brief weist er darauf hin: daß er „dem hochgebornen fürsten vnnd Herren, Herrn Wilhelmen (.seliger gedechtnus.) Hertzogen In bairn etc […] als ein singer Tenorist, zue genedigen gefallen bis in die dreÿtzehen Jar vndertheniglichen gediennt“. Er sei nun „gantz diennstloß“ und bittet daher um eine Anstellung oder doch wenigstens ein Geldgeschenk. Reiß war bislang vollkommen unbekannt, sowohl als Sänger als auch als Komponist. Auch macht dieser Brief deutlich, daß nach dem Tod Wilhelms IV. 1550 offensichtlich ein Teil der Sänger entlassen wurde, denn im Verzeichnis der „Cantorej vnd Instrumentisten“, das damals angelegt wurde, ist er nicht verzeichnet[47].

Wilhelm baute seine repräsentativen kulturellen Aktivitäten systematisch aus, wobei die Musik – ganz wie bei seinem Onkel Kaiser Maximilian I. – als Teil einer umfassenden Selbstdarstellung zu sehen ist. So ließ Wilhelm im Bereich des heutigen Marstallplatzes einen prächti-

45 Von einem Wechsel zu den Sängern geht Bente aus, siehe Bente, *Neue Wege* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 310. Man beachte aber auch den obigen Hinweis auf die Darstellung der kaiserlichen Hofkapelle mit Sängern und Instrumentalisten unter der Überschrift „Musica Canterey“ und dem ausdrücklichen Hinweis, Maximilian habe Zink und Posaune „gestelt zu dem Gesang“. Der Begriff steht also für ein gemischtes Ensemble. Daß die Instrumentalisten (ohne das Trompetenensemble) als zur Kantorei gehörig betrachtet wurden, belegt auch das erwähnte Verzeichnis der „Cantorej vnd Instrumentisten“ von 1550, in welchem Sänger und Instrumentalisten ohne erkennbare Ordnung (von der Leitung des an erster Stelle stehenden Kapellmeisters abgesehen) gemeinsam aufgelistet sind (siehe oben, Anm. 19).
Der ausdrückliche Bezug auf die kunstvolle, mehrstimmig komponierte Musik wird im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einem wesentlichen Moment des neuen Selbstbewußtsein der Instrumentalisten. Sie sind nun fähig, komponierte und schriftlich notierte Werke zu musizieren – eine Fähigkeit, die sich ganz wesentlich aus dem Bedürfnis heraus entwickelt hat, den Gesang durch Instrumentalbegleitung zu ergänzen; vgl. dazu Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts* 1, Göttingen 1998 (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 4), S. 7ff.

46 Cod. Vindob. 19026. Vgl. Joseph Mantuani, *Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum* X, Wien 1899, S. 276. Die fünfstimmige Huldigungsmotette *Quae ligat unanimes foelix concordia fratres* (beim Text handelt es sich um eine Nachdichtung des 133. Psalms durch Eobanus Hessus) weist im Tenor, wie für diese Gattung üblich, einen zweiten Text auf (*Virtutis nomen capiunt foeliciter*), der unter Verwendung eines Solmisations-Sogettos direkt auf die Gebrüder Fugger Bezug nimmt: „Ioannes Iacobus, Georgius, Christoferus, Vlricus, et Raimundus, Fuggeri fratres germani“; die Genannten sind Söhne des Raimund Graf von Fugger (1489–1535).

47 München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.17^{r}-20^{r}; Abdruck bei Sandberger, *Beiträge* (wie in Anhang: Abkürzungen), S. 32f. Sich zu Unrecht als ehemaliges Mitglied der herzoglichen Kapelle auszugeben, dürfte Reiß wohl kaum gewagt haben. Das Manuskript kam vermutlich durch den Verkauf der Fuggerschen Bibliothek 1655 in die Wiener Hofbibliothek; vgl. Richard Schaal, *Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts*, in: *AMl*, 29 (1957), S. 126–137, hier S. 127. Im Katalog der Musikbibliothek Raimund Fuggers d.J. ist die Handschrift nicht nachweisbar (vgl. ebenda, S. 128–135).

gen Garten mit Fischteichen, einem Irrgarten sowie vor allem einem kunstvollen, aufwendigen Springbrunnen anlegen, der selbst von italienischen Besuchern als einmalig beschrieben wurde[48]. In einem über diesem Brunnen befindlichen Saalbau zeigte Wilhelm eine Reihe von Historienbildern, mit deren Herstellung er ab 1528 auch Künstler beauftragte, die früher in den Diensten des 1519 verstorbenen Kaisers Maximilian gestanden hatten[49]. Glanzstück dieser Bilderfolge war *Die Alexanderschlacht* Albrecht Altdorfers.

Die Bilder folgen einem Programm des Hofhistoriographen (und Musiktheoretikers) Johann Aventin[50]. Mit vielerlei genealogischen Bezügen und Anspielungen verknüpften die verschiedenen Darstellungen das historische Kaisertum mit dem Hause Wittelsbach und unterstrichen so die Ambitionen Herzog Wilhelms für eine Kandidatur um die römische Königswürde gegen Erzherzog Ferdinand von Österreich[51].

Berichte über das Musikleben am Münchner Hof zu dieser Zeit sind leider nur recht spärlich vorhanden. Immerhin erschien einem Chronisten die Beteiligung der Hofmusik bei den Feierlichkeiten zur Taufe von Wihelms erstem Sohn, dem schon im Kindesalter verstorbenen Theodolus, im Jahr 1526 erwähnenswert. Es heißt dort, die Taufe habe stattgefunden

> „zur vnser Lieben frauen mit zierlicher herlicait vnd suleniteten Auch an dem Platz ain Sunder schens freidenfeuer geprennt worden vnd aller musica samt drumetenn darzue praucht worden“[52].

Leider ist diese Aussage nicht ganz eindeutig – man könnte geneigt sein, hierin den ersten Bericht über eine Münchner Feuerwerksmusik zu sehen. Gemeint ist aber sicher auch die Beteiligung der Hofmusik an der kirchlichen Feier. Zu beachten ist besonders der Hinweis, daß sowohl die Trompeten als auch die „Musica“ dort zu hören waren, daß also zwischen dem eigentlichen Musikensemble aus Sängern und Instrumentalisten, das mehrstimmig komponierte „Musica“ aufführte, auf der einen und dem zeremoniellen Trompetenspiel auf der anderen Seite, deutlich unterschieden wurde.

Der prächtige Garten Wilhelms war ein Prestigeprojekt, für das er auch entgegen den Mahnungen seines Kanzlers Leonhard Eck hohe Summen aufwandte[53]. Gästen wurde er oft und gerne präsentiert und war auch Schauplatz musikalischer Darbietungen. So berichtet Wilhelms Schwager Ottheinrich von der Pfalz 1533 in seinem Tagebuch über einen Besuch in München:

> „vndt hielt vns hertzog Wilhelm mit jagen, schießen, dantzen vnd musica vnd bancket im garten viel kurtzweil“[54].

---

48 Vgl. Otto Hartig, *Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V. 1520 bis 1579*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Neue Folge 10 (1934), S. 147–225, hier S. 151–158. Vgl. auch Heinrich Habel, *Der Marstallplatz in München*, München 1993 (= *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege* 63), S. 7–13.

49 Volkmar Greiselmayer, *Kunst und Geschichte: die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa*, Berlin 1996, S. 8.

50 Aventin, Verfasser der 1516 in Augsburg erschienenen *Musicae rudimenta*, war seit 1509 Erzieher der beiden jüngeren Brüder Wilhelms bzw. seit 1512 nur noch des jüngsten, Ernst, dem das Werk gewidmet ist. 1517 wurde Aventin zum herzoglichen Hofhistoriographen ernannt und begann mit der Erarbeitung eines umfassenden Werkes zur Geschichte der Herzöge von Bayern. Vgl. Johannes Turmair, genannt Aventinus, *Musicae rudimenta das ist Anfangsgründe der Musik*, hrsg. von Michael Bernhard, Tutzing 1980.

51 Greiselmayer, *Kunst und Geschichte* (wie Anm. 49), S. 201 f. Er interpretiert auf S. 203 auch das Chorbuch Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A. Aug. 2° als Zeichen dieses Anspruches; vgl. dagegen Körndle, *Ein musikalisches Geschenk* (wie Anm. 41), S. 318 und 322, wonach es sich um ein Geschenk Maximilians I. (fertiggestellt unter Karl V.) für Wilhelm IV. handelt.

52 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1950, fol.41^{r}.

53 Vgl. Hartig, *Kunsttätigkeit* (wie Anm. 48), S. 154.

54 Zitiert nach Adolf Layer, *Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik*, in: *AfMw* 15 (1958), S. 258–275, hier S. 259.

Auch ein italienischer Begleiter Kaiser Karls V. auf dessen Reise zum Augsburger Reichstag von 1530 berichtet über einen Aufenthalt in München. Zu Ehren des Kaisers wurde ein feierliches Bankett in Herzog Wilhelms „giardino bellissimo" abgehalten. Im Anschluß begab man sich in einen Festsaal, wo der Kaiser, der König von Ungarn sowie alle anderen Gesandten und Mitglieder des Hofes bis nach Mitternacht tanzten[55]. Der Garten war also Ort vielfältiger Lustbarkeiten, zu denen auch Tanz und Musik gehörten. Wieder ist hier auf die ausdrückliche Nennung des Begriffes „Musica" zu achten, die deutlich auf die Aufführung mehrstimmiger komponierter Musik hindeutet, für die Ottheinrich ja bekanntermaßen eine ganz besondere Vorliebe hatte, trug er im Laufe der Jahre doch eine Musikaliensammlung von außerordentlicher Bedeutung zusammen. Man darf aufgrund dieser Bemerkungen annehmen, daß auch die Tanzmusik von einem mehrstimmigen Bläserensemble ausgeführt wurde. Hierauf deutet auch die Tatsache hin, daß man sich in Augsburg 1523 den Münchner Posaunisten Jacob Stettner auslieh, um dort bei der Tanzmusik mitzuwirken[56].

Leider ist hier nicht mehr der Raum, auf die musikalische Überlieferung selbst einzugehen. So bleibt als Resümee festzuhalten, daß Herzog Wilhelm IV. nicht nur einen Großteil der Instrumentalisten seines Vaters Albrecht IV. übernahm, sondern seine Hofmusik bereits als junger Mann mit Anfang zwanzig, und damit deutlich früher als bisher angenommen, qualitativ und quantitativ ausbaute. Somit verfügte man in München bereits um 1515 über ein Ensemble von Instrumentalisten, aus dessen Reihen mit Erhart Gugler auch der erste bekannte Vorgänger Ludwig Senfls als Hofkomponist kam. Darüber hinaus bestand bereits eine Kantorei, die – auch in Verbindung mit den Instrumentalisten – in der Lage war, mehrstimmige Kompositionen auszuführen.

Angeregt durch die künstlerische Prachtentfaltung Kaiser Maximilians schuf sich Herzog Wilhelm in München – wenn auch in bescheidenerem Maßstab – ein Geflecht der kulturellen Repräsentation, zu der neben der bildenden Kunst auch in besonderem Maße die Musik gehörte. Es war dabei ein besonderer Glücksfall, daß es gelang, neben dem Komponisten Ludwig Senfl und dessen Sängerkollegen auch namhafte Instrumentalisten der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. nach München zu holen.

Anhang: Provisorische Liste der Hofmusiker Herzog Wilhelms IV. von Bayern[57]

Abkürzungen

Augsburg, BB	Stadtarchiv Augsburg, Baumeisterbücher (mit Angabe des Jahres)[58].
Bente, *Neue Wege*	Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968.
Birkendorf, *Pernner*	Rainer Birkendorf, *Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regens-*

55 *I Diarii di Marino Sanuto* 53, hrsg. von Rinaldo Fulin u. a., Venedig 1899, S. 291.

56 Stadtarchiv Augsburg, Baumeisterbücher 1523: „2g[ulden] Jacoben Stettner busaner fur ain Vereerung, mer im 1 guldin von des tanntz wegen" (Pietzsch, *Quellensammlung,* wie in Anhang: Abkürzungen). Er erhielt also zusätzlich zu dem üblichen Gulden ein Extrahonorar für die Mitwirkung bei einer städtischen Tanzveranstaltung.

57 Diese Liste will nur einen knappen Überblick geben und erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Es wurde versucht, die wichtigsten biographischen Daten zusammenzufassen und dabei besonders auf neue Quellen aufmerksam zu machen.

58 Für die Jahre bis 1540 zitiert nach den Exzerpten in Pietzsch, *Quellensammlung* (wie in Anhang: Abkürzungen). Für die Jahre zwischen 1540 und 1550 wurden die Originale im Stadtarchiv Augsburg eingesehen.

	burg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120), 3 Bände, Augsburg 1994 (= *Collectanea Musicologica* 6)[59].
Bossert, *Ulrich*	Gustav Bossert, *Die Hofkapelle unter Herzog Ulrich*, in: *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte*, N. F. 25 (1916), S. 383–430.
Häuserbuch	*Häuserbuch der Stadt München*, hrsg. vom Stadtarchiv München nach den Vorarbeiten von Andreas Burgmaier, 5 Bände, München 1958–1977.
Krenner, *Landtag*	Franz von Krenner, *Der Landtag im Herzogtum Baiern vom Jahre 1514*, o. O. 1804 (= *Baierische Landtagshandlungen* 19).
Lambrecht, *Kapellinventar*	Jutta Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar" von 1544 (Cod. Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar*, Heidelberg 1987 (= *Heidelberger Bibliotheksschriften* 26).
Leuchtmann, *Namenslisten*	Horst Leuchtmann, *Namenslisten zur bayerischen Musikgeschichte, II. Musik in München, 1550–1600*, in: *Musik in Bayern* 10 (1975), S. 51–63; 11 (1975), S. 87–100; 12 (1976), S. 54–68; 13 (1976), S. 83–104; 14 (1977), S. 106–125.
München, HStA	München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv.
München, StadtA	München, Stadtarchiv.
Nösselt, *Orchester*	Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester 1530–1980*, München 1980
Pietzsch, *Quellensammlung*	Gerhard Pietzsch, *Quellensammlung zu einer Geschichte der Kantoreien und Instrumentalensembles an den Höfen geistlicher und weltlicher Fürsten in Deutschland von c.1350 bis c.1540* (maschinenschriftlich, ein Exemplar befindet sich in der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek).
Rankl, *Staatshaushalt*	Helmut Rankl, *Staatshaushalt, Stände und „Gemeiner Nutzen" in Bayern, 1500–1516*, München 1976 (= *Studien zur bayerischen Verfassungs- und Sozialgeschichte* 7).
Sandberger, *Beiträge*	Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 1, Leipzig 1894.
Senn, *Innsbruck*	Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954.

1. Instrumentalisten

- Achacius: Pfeifer. Augsburg, BB 1517 (Birkendorf, *Pernner*, Bd. III, S. 244).
- Albrecht: Pfeifer. Augsburg, BB 1517 (Birkendorf, *Pernner*, Bd. III, S. 244).
- Bäcklin (Bocklin/Böcklin/Becklin), Hieronymus: Trompeter. Augsburg, BB 1521, 1522, 1525.
- Banbrugker (Panprucker), Bernhart: Trompeter. Augsburg, BB 1510. Er ist zuvor seit 1485 in den Diensten Herzog Georgs (der Reiche) von Bayern-Landshut[60] und Herzog Albrechts IV. nachweisbar (München, HStA, Fürstensachen 322, fol.228^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 9).

59 Birkendorf, *Pernner* teilt in Bd. III, S. 243–247 verschiedene Auszüge aus den Augsburger Baumeisterbüchern mit, die hier nur in Einzelfällen eigens zitiert werden.

60 Theo Herzog, *Landshuter Häuserchronik* 1, Neustadt an der Aisch 1957 (= *Bibliothek familiengeschichtlicher Quellen*), S. 283 f.

– Behem, Martin: Pauker. Augsburg, BB 1508.
– Behaim, Bastian [Sebastian]: Posauner. Unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten“ beim Ableben Wilhelms 1550 (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.18^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 32). Noch 1550–1552 als Posauner erwähnt (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 10, S. 56).
– Berner, Gregor: Vermutlich Musiker (Trommler?), da er 1526 in Augsburg, BB zusammen mit Anton Schnitzer (s.u.) als „diener“ Herzog Wilhelms erwähnt wird.
– Blaicher (Plaicher), Jörg: Geiger. Augsburg, BB 1518. 1525–1530 wird er (oder ein gleichnamiger Verwandter?) als städtischer Posauner erwähnt (München, StadtA, Kämmerei 1/134: Kammerrechnungen 1525, fol.69^{v} und weitere Jahrgänge). Er ist nicht identisch mit den beiden Trompetern Georg Plaicher in München, die erst seit den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts nachweisbar sind (vgl. Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 10, S. 60).
– Bobinger, Sebastian: Geiger. Augsburg, BB 1529. Möglicherweise identisch mit dem Geiger Sebolt (s.u.).
– Böglin, Martin: Trompeter. Augsburg, BB 1528.
– Cramer, Georg: Posauner. Augsburg, BB 1548.
– Erber, Ruedl (Rudolf): Trompeter seit 1530. 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms mit dem Hinweis „20 Jar diennt“ (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.41^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Er starb 1584 (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 11, S. 100 mit zahlreichen Ergänzungen).
– Gebhart, Matthäus (Matheiss): Trompeter. Augsburg, BB 1508, 1509. Schon 1506 und 1508 in Diensten Herzog Albrechts IV. nachweisbar (HStA München, Fürstensachen 322, fol.228^{r}). Vermutlich identisch mit dem „Mathes Trumetter“, von dem es 1515 heißt: „Ist geurlaubt vnd damit zufrieden/ dann das Er sagt wie Er ettlich anfordrung vom krieg anzuzaigen hab der begert Er entrichtung“ (München, HStA, Fürstensachen 322, fol.138^{v}, Titel: „Hofhallten h[erzog] wil[helm] a° 1515“).
– Gugler (Gugel), Erhart: Trompeter und vermutlich auch Komponist bzw. Leiter der Instrumentalkapelle (s.o., S. 22, 24). Augsburg, BB 1518, 1519, 1521, 1522, 1524 (Birkendorf, *Pernner*, Bd. III, S. 245; Sandberger, *Beiträge*, S. 26).
– Hag(en) (Hagkh), Georg: Posauner. Augsburg, BB 1520, 1521. Vermutlich bereits 1515 als „Gorig Pusawner“ Mitglied der Hofkapelle (HStA München, Fürstensachen 308, fol.489^{r}; vgl. auch oben S. 22). Wohl identisch „Jorigen busaner“ in Augsburg, BB 1517.
– Hagk (Hackh), Jorig (Jörg): Pauker (Heerpauker) seit 1520. Augsburg, BB 1522. 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms mit dem Hinweis, er habe „30 Jar diennt“ (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.41^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Dann in der Kapelle Albrechts V. (Sandberger, *Beiträge*, S. 35), er starb 1570 (bei Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 12 als „Georg Hagkh“, S. 60 mit weiteren Angaben). „Hackh Jörg, Hofpauker“ wohnt 1550 in der Schäfflerstr. 14 (*Häuserbuch* 2, S. 292).
– Hämpl (Hemb), Hans (von Leipzig): Trommler. Augsburg, BB 1516, 1519, 1518, 1520, 1522, 1523, 1525, 1526 (Birkendorf, *Pernner*, Bd. III, S. 245).
– Hans [nicht: Leyrer oder Stumpf] (von Ansbach): Trompeter. Hofordnung 1514 (nur in der 2. Fassung nachgetragen: München, HStA, Fürstensachen 322, fol.216^{v}). In einem undatierten „Vermerck der so [von Herzog Wilhelm] geurlaubt sind“ (um 1514/15) wird er ebenfalls erwähnt (München, HStA, Fürstensachen 322, fol.192^{v}).
– Hieronymus: Trompeter. Augsburg, BB 1514, 1515, 1516, 1517, 1518. Möglicherweise identisch mit Bäcklin, Hieronymus (s.o.).
– Hochstetter, Jörg (Georg): Trompeter. Augsburg, BB 1511, 1513, 1514, 1518, 1520, 1521.

– Hölzer, Lucas (Laux): Trompeter. Augsburg, BB 1510, vorher (Augsburg, BB 1504) in Diensten Albrechts IV. 1514 von Wilhelm übernommen (s. Rankl, *Staatshaushalt*, S. 213).
– Hofhaimer, Thomas: Organist (in München?). Er und sein Bruder Wilhelm (Neffen Paul Hofhaimers) bewarben sich 1525 um die Stelle als Pfarrorganist und Hofmusiklehrer in Innsbruck. Thomas legte seiner Bewerbung ein Empfehlungsschreiben Herzog Wilhelms IV. von Bayern bei, dessen Inhalt jedoch nicht bekannt ist[61]. Die Stelle war am Tag zuvor vor dem Eintreffen der Bewerbung schon an Wilhelm vergeben worden. Entgegen den von Senn ausführlich dargestellten Vorgängen (Senn, *Innsbruck*, S. 50f.) schreibt Moser, „Wilhelm" Hofhaimer habe die Stelle auf Empfehlung Herzog Wilhelms von Bayern, dessen Gemahlin er gedient habe, erhalten (ohne Quellenangabe)[62]. Thomas Hofhaimer wird als „treffenlicher, feiner Organist" bezeichnet. Weitere Hinweise auf eine Beziehung der Brüder nach München sind bislang nicht bekannt geworden.
– Hurlacher, Sebastian: Posauner. Augsburg, BB 1523, 1525. Er ist zuvor 1520 in Augsburg als Stadtpfeifer nachweisbar (Pietzsch, *Quellensammlung*). Laut Bestallungsrevers von 1545 (HStA München, Haus-und Familiensachen, Dienstpersonal Nr. 54; vgl. Sandberger, *Beiträge*, S. 31; Auszug bei Nösselt, *Orchester*, S. 23, Faksimile auf S. 24f) sollte Hurlacher mit „Zynnckhen, Busaunen / pfeiffen geigen vnnd alles seiner khunst dienstlich vnd gewerttig" dienen. Er war noch beim Ableben Wilhelms IV. im Dienst (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.18^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 32) und wurde in die Kapelle Albrechts V. übernommen (siehe Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 12, S. 65). Mit seiner Frau Katharina wohnte er 1531 in der Neuhauser Str. 26, Haus B (*Häuserbuch* 3, S. 356). Er kann nicht mit dem jüngeren Augsburger Stadtpfeifer gleichen Namens identisch sein, der nach Sandberger, *Beiträge* (S. 31) nach über 40 Dienstjahren 1597 pensioniert wurde.
– Jorig: Posauner. Augsburg, BB 1517. Identisch mit Georg Hag (s.o.)?
– Kistler, Augustin: Trompeter seit 1531. In Archivalien von St. Peter in München 1541 als fürstlicher Trompeter erwähnt (Pietzsch, *Quellensammlung*). 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms mit dem Hinweis „19 Jar diennt" (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.41^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33), nachgewiesen bis 1554 (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 11, S. 90).
– Knoll, Hans: Trommelschlager. Augsburg, BB 1509. Ein Hans Khnoll wohnt 1510 in der Sendlinger Str. 55 A (*Häuserbuch* 3, S. 397).
– Kölblin (Kolblin), Hans: Pfeifer. Augsburg, BB 1514, 1515, 1516, 1517.
– Kolhach, Hans: Trompeter. Augsburg, BB 1531.
– Kolhach (Kolhagn, Kolhachner), Lucas: Trompeter (und Pauker?). Augsburg, BB 1518, 1519, 1520, 1522, 1524, 1525, 1528, 1529 (Birkendorf, *Pernner*, Bd. III, S. 245). 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms aufgeführt, jedoch mit dem Hinweis: „ist zu Straubing hauspfleger" (Verwalter) (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.41^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33 ohne Hinweis auf die Tätigkeit, bei der es sich um einen Posten zur Versorgung eines altgedienten Trompeters handeln dürfte). Vielleicht war er der Sohn von Wolfgang Kolhach (siehe unten unter „Wolfgangs Sohn").
– Kolhach (Kolhoch), Wolfgang (Wolf): Trompeter. Augsburg, BB 1510, 1512, 1524, 1526, 1530, Nördlingen 1511 (Pietzsch, *Quellensammlung*). Vorher bei Albrecht IV., siehe Ver-

61 Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Regierungskopialbuch Nr. 6 (An die fürstliche Durchlaucht), fol.66^{r} (freundliche Mitteilung des Dokuments durch Dr. Christoph Haidacher). Es heißt dort lediglich, „Thomas Hofhaimer Organisten" habe „ain furschrifft von hertzog Wilhelmen von Bayrn" vorgelegt.

62 Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus* (2. Aufl.), Hildesheim 1966, S. 5.

zeichnis von 1508 (München, HStA, Fürstensachen 322, fol.227^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 9).

– Kraft, Gregor: Geiger (und Lautenist). Augsburg, BB 1518, 1519, 1520, 1522, 1524, 1526, 1528, 1531 (Birkendorf, *Pernner*, Bd. III, S. 245). Er stammte aus Thorn. 1509 wird er als „Gregorien Krafft, bollandischen [polnischer] lawtenschlaher" in Augsburg erwähnt (Pietzsch, *Quellensammlung*). Bereits 1508 hielten sich dort „des konigs von Bolland geyger selbvierd" auf. Sein Bestallungsrevers von 1520 in München, HStA, Haus- und Familiensachen, Dienstpersonal Nr. 36 (der älteste erhaltene eines Münchner Hofmusikers; Faksimile und Edition bei Nösselt, *Orchester*, S. 19f., Sandberger, *Beiträge*, S. 18f.; vgl. auch Bente, *Neue Wege*, S. 30). Unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.18^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 32). 1548 wohnt er mit seiner Frau Magdalena im Färbergraben 5 (*Häuserbuch* 3, S. 87). Er ist noch bis 1557 als Geiger nachweisbar (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 11, S. 93).
– Kreer, Hans: Trompeter. Erwähnt in Nördlingen 1511 (Pietzsch, *Quellensammlung*).
– Kurrlin: Trommler. Augsburg, BB 1511.
– Leer (vgl. auch Kreer?), Hans: Trompeter. Augsburg, BB 1526.
– Leer, Christoph: Trompeter. Augsburg, BB 1529.
– Leer (Lechner/Lehner), Stephan: Trompeter seit 1523. Augsburg, BB 1525, 1528. 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms mit dem Hinweis „diennt 27 Jar" (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.41^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Dann noch bis 1566 in der Kapelle Albrechts V. (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 12, S. 68; Sandberger, *Beiträge*, S. 35).
– Leyrer, Hans: Trompeter. Augsburg, BB 1510, 1512, 1513, 1516, 1517, 1518, 1520, 1522 (2x), 1524 (2x), 1526 (2x). Er ist bereits 1504 als Trompeter Herzog Albrechts IV. nachweisbar (Augsburg, BB). 1515 im Verzeichnis der Trompeter (München, HStA, Fürstensachen 308, fol.489^{v}).
– Leyrer, Sigmund: Trompeter seit 1540. 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms IV. mit dem Hinweis „10 Jar diennt" (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.41^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Dann unter Albrecht V. Trompeter bis zu seinem Tod 1595, seit 1578 Oberster Trompeter, ab 1581 Provisioner und Hauspfleger des Klosters Weihenstephan in München (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 83).
– Liendel: Lautenist(?). Nach einem Schwank von Hans Sachs (vgl. Sandberger, *Beiträge*, S. 26f).
– Locher, Stephan: Trompeter. Augsburg, BB 1532.
– Ludwig [Mayer?]: Trompeter. 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms IV. (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.42^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Ludwig Mayer ist 1550–1573 als Trompeter belegt (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 87).
– Mack (Magkh), Silvester: Trompeter seit 1533. 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms mit dem Hinweis „17 Jar diennt" (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.41^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Dann auch in der Kapelle Albrechts V. bis zu seinem Tod 1567 (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 85).
– Marquart (Marqwart), Paul: Trompeter seit 1532. 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms mit dem Hinweis „18 Jar diennt" (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.41^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Dann übernommen von Albrecht V. bis zu seinem Tod 1562 (vorher evtl. in Stuttgart tätig; Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 86).
– Mautner (Mawtner), Peter: Trompeter. Augsburg, BB 1509, 1512, 1514, 1517, 1520. Vgl. auch unten unter „Peter".

– Meuerl, Jakob: Organist. Er wird in Quellen des Stadtarchivs München 1554 bis zu seinem Tod 1562 als Organist erwähnt (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 87). Als „Jakob Meurl aus Hall [in Tirol], Organist in München" erhält er 1540 für eine überreichte Komposition in Innsbruck ein Geschenk, 1534 bereits hatte er dem Stadtrat von Hall ein „pater noster in mensuriis" gewidmet (Senn, *Innsbruck*, S. 49). Nach einem Baden-Badener Musikalieninventar von 1582 existierten drei heute verschollene Sammlungen mit Kompositionen von „Jacobus Meirl organista"[63].
– Natrer, Peter: Trompeter. Augsburg, BB 1508.
– Paumann, Paul (Meister Paul): Organist. Er wurde 1473 Nachfolger seines verstorbenen Vaters Konrad und wurde von Wilhelm IV. übernommen (Sandberger, *Beiträge*, S. 9; München, HStA, Fürstensachen 322, fol.229^{v}). Im Vertrag zwischen den Herzögen Wilhelm IV. und Ludwig X. vom 25. Dezember 1514 über die Teilung der Einkünfte und Schulden des Herzogtums wird er unter jenen genannt, „so in Bedennckhung irer allte Dinst ir Lebennlanng nit mögen abgeschoben werden unnd zu München, sind unnserm gnedig Herrn Hertzog Wilhelmen ir Lebennlanng zu unnterhallten verordennt"[64]. In der Hofordnung von 1514 heißt es unter der Überschrift „Capellen": „Ist verordent Maister Paulus, Organist" (Krenner, *Landtag*, S. 186). Er starb 1517[65]. Vgl. auch oben S. 22, 24.
  Aus einem Brief Markgraf Friedrichs von Brandenburg-Ansbach aus dem Jahr 1508 geht hervor, daß Herzog Albrecht IV. von Bayern diesen gebeten hatte, bei „Thomas Altenberger ein positiue zubestellen und machen zulassenn" (München, HStA, Fürstensachen 323). Das Instrument wurde fertiggestellt, dann jedoch wegen der schweren Krankheit des Herzogs nicht geschickt. Nun fragt Friedrich an, ob dessen Sohn Wilhelm es haben wolle, was sicher der Fall sein werde, wenn er es höre, „dann es gar kunstlich vnd von mancherley stymen gemacht ist". Ein Kanzleivermerk auf dem Brief gibt Anweisung, Paumann hierzu zu befragen („Maister Paulsen Organisten alhie den brief horen zelassen ob er deß positiff halben ichts wisse solchs den Retn zuberichten"). Laut skizzierter Antwort, die noch im Namen von Wilhelms Vormund verfaßt wurde, wisse man von diesem Vorgang nichts und habe auch kein Interesse an dem Instrument.
– Pfamm, Andreas: Trommler. Augsburg, BB 1511.
– Rauch, Adrian: Trompeter im Dienst Herzog Albrechts von Preußen. 1535 verläßt er den Hof im Streit mit dem Kapellmeister und obersten Trompeter Hans Kugelmann und geht nach München, wo er in Zusammenarbeit mit Wagenrieder auch Kompositionen aus der Hofkapelle nach Königsberg vermittelt[66]. Der Briefwechsel mit Albrecht läßt aber nicht darauf schließen, daß er tatsächlich in bayerischen Diensten stand; vermutlich handelt es sich bei seinem in einem Brief Wagenrieders erwähnten Vetter um den Münchner Zinkenisten Hans Rauch (siehe Bente, *Neue Wege*, S. 332–335).
– Rauch, Hans: Zinkenist seit 1530. Unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 mit der Angabe „diennt 20 jar" (München, HStA,

63 Der Bestand an überwiegend gedruckten Musikalien reicht bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts zurück. Von Meuerl werden zwei Sammlungen mit vierstimmigen Liedern (eine beginnend mit dem Lied „mein muotter zivchent [zeihet] mich") sowie eine mit Motetten (beginnend mit „Pater noster") genannt. Siehe Otto zur Nedden, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel 1931 (= *Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen* IX), S. 24.

64 Rankl, *Staatshaushalt*, S. 213.

65 Vgl. Franz Krautwurst, *Neues zur Biographie Konrad Paumanns*, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 22 (1962), S. 141–156, hier S. 152.

66 Maria Federmann, *Musik* (wie Anm. 17), S. 75 ff.

Fürstensachen 362/I, fol.19r; Sandberger, *Beiträge*, S. 32), dann auch bis 1551 in der Kapelle Albrechts V. (Sandberger, *Beiträge*, S. 26, 32, 35; Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 92)[67].

– Reibsteckl, Jacob: Trompeter. Augsburg, BB 1543.
– Reiff, Franz: Posauner seit 1535. Er war vorher Stadtpfeifer in Augsburg (Augsburg, BB 1531) und ist noch beim Ableben Wilhelms 1550 unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" mit der Angabe „diennt 15 jar" (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.19r; Bente, *Neue Wege*, S. 328; Sandberger, *Beiträge*, S. 26, 32). Er wurde von Albrecht V. übernommen (nachweisbar bis 1567, 1563 „des Singens entlassen", s. Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 93).
– Schächinger (Schechinger/Schachinger), Hans (Johann) d.Ä.: Organist, Orgelbauer und Komponist. Er war spätestens seit 1528 Organist in München, wie aus einem Brief Wilhelms an Ottheinrich vom 27. März 1528 hervorgeht. Darin teilt Wilhelm mit, er sei damit einverstanden, daß Ottheinrich seinen Organisten Michael Wünnckler zu Schächinger in die Lehre gebe (siehe Lambrecht, *Kapellinventar*, S. 8; vgl. auch Sandberger, *Beiträge*, S. 28ff, 32; Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 96; München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.17v).
– Schächinger, Hans d.J.: Organist (Sohn von Hans Schächinger d.Ä.) in München. Er wurde 1541 Pfarrorganist und Hofmusiklehrer in Innsbruck, bis er 1549 von Herzog Wilhelm wieder nach München zurück gerufen wurde[68]. Das Verzeichnis des von Albrecht V. aufgenommenen Personals (wohl bald nach der Regierungsübernahme 1550 entstanden) verzeichnet „Hans Schechinger der Jung organist" mit einem Lehrjungen (München, HStA, Fürstensachen 362/I; vgl. auch Sandberger, *Beiträge*, S. 34f).
– Schnitzer, Anton: Zunächst Pfeifer (Querflötenspieler), dann Posaunist. Als Pfeifer: Augsburg, BB 1509, 1511, 1518 (nur Vorname), 1519 (ebenso), 1520 (Birkendorf, *Pernner*, Bd. III, S. 245). Als Posaunist: Augsburg, BB 1523 und 1529; 1526 nur als „diener" Wilhelms. 1518 wird er zusammen mit seinem Bruder Matthias als Posauner des Kaisers erwähnt (Pietzsch, *Quellensammlung*).

  Er ist der Sohn des Münchner Stadtpfeifers und Blasinstrumentenbauers Albrecht Schnitzer, dem Ahnherrn der Musiker- und Musikinstrumentenbauerfamilie (gest. 1524 oder 1525). Nickel bemerkt, daß Anton mit seinem Vater in der Sendlingergasse wohnte und „entweder unter Hofschutz stand oder Ratsangestellter war", da er keine Steuern zahlen mußte (z.B. 1523)[69]. Hier kann nun belegt werden, daß er tatsächlich wegen seines Dienstes am Hof keine Steuern zahlen mußte. Anton ist vermutlich Vater des Nürnberger Trompetenmachers Anton Schnitzer (II).
– Schnitzer, Matthias: Posaunist. Augsburg, BB 1520. Vorher (Augsburg, BB 1518) Posauner des Kaisers. Er war später in Nürnberg als Stadtpfeifer (seit 1522) und Instrumentenmacher (Querflöten, Zinken) tätig und starb 1553[70]. Für seinen Ruf spricht, daß sich, nachdem er 1523 wegen einer Rauferei entlassen wurde, Kurfürst Friedrich von der Pfalz und Friedrich

67 Unter dem Namen Hans Rauch von Schratt sind drei Holzblasinstrumentenbauer des 16. Jahrhunderts bekannt. Er könnte mit jenem Träger dieses Namens identisch sein, von dem u.a. eine auf das Jahr 1535 datierte Blockflöte erhalten ist. Vgl. *The New Langwill Index*, hrsg. von William Waterhouse, London 1993, S. 320 sowie Bettina Wackernagel, *Bayerisches Nationalmuseum München. Holzblasinstrumente*, Tutzing 2005, S. 51, 57 und Boaz Berney, *Renaissance Transverse Flutes: A Re-examination of the Surviving Instruments*, in: *Musicque de Joye. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, hrsg. von David Lasocki, Utrecht 2005, S. 61–75, hier S. 63.

68 Vgl. Senn, *Innsbruck*, S. 51f sowie derselbe, *Zur Lebensgeschichte von Hans Schächinger d.Ä. und Hans Schächinger d.J.*, in: *Acta organologica* VII (1973), S. 189–192.

69 Ekkehart Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971 (= *Schriften zur Musik* 8), S. 57, vgl. auch ebenda, S. 51.

70 Nickel, *Holzblasinstrumentenbau* (wie Anm. 69), S. 57 und 71f.

der Weise von Sachsen beim Rat für ihn einsetzten, worauf er wieder eingesetzt wurde. 1530 ging er an den Hof König Ferdinands von Böhmen und Ungarn (später Kaiser Ferdinand I.) in Prag. 1532 ist er wieder in Nünberg als Stadtpfeifer. Am 13. Juni 1534 erlaubt ihm der Rat, als Posauner in den Dienst Wilhelms von Bayern zu treten, er beibt jedoch (mit einem außergewöhnlich hohen Gehalt von 75 Gulden) in Nürnberg. Zusammen mit seinem Bruder Sigmund war er auch auf Wunsch des Pfalzgrafen Friedrich II. für diesen tätig, so 1538 bei einer Hochzeit in Neumarkt[71].

- Schuster, Sigmund: Trompeter (oder Trommler?). In der Hofordnung von 1514 unter den Trompetern erwähnt (München, HStA, Fürstensachen 322, fol.209^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 16; Krenner, *Landtag*, S. 186).
- Sebolt [Sebastian Bobinger?]: Geiger (auch Lautenist). Augsburg, BB 1518; München, HStA, Fürstensachen 308, fol.489^{v} (1515); München, HStA, Fürstensachen 322 („Speiszedl Im Statt[?]", Konzept, vor 1518), fol.127^{r}: „Sewold [Sebolt] lautenschlaher"; Krenner, *Landtag*, S. 186.
- Sibenburger (Sibenbirger), Paul: Trompeter. Augsburg, BB 1511, 1516, 1517, 1518, 1522.
- Sigmund: Pfeifer. Augsburg, BB 1517 (Birkendorf, *Pernner*, Bd. III, S. 244).
- Spät, Hans: Pfeifer (Querflötenspieler). Augsburg, BB 1516.
- Springer, Jacob: Posaunist. Augsburg, BB 1523.
- Stechlin, Hans: Trompeter. Augsburg, BB 1510.
- Stettner, Jacob: Trompeter (auch Posaunist). Augsburg, BB 1516; Augsburg, BB 1523 als Posaunist (zu ihm vgl. auch oben S. 35).
- Steudel (Steudlin/Steidl/Steidlin), Hans: „trumeter oder busaner" (Augsburg, BB 1521), dann Posauner (Augsburg, BB 1521, 1523, 1525), wieder als Trompeter: 1528.
  „Hans Stüdlin" wird 1501, 1508 und 1511 als Zinkenist der Stuttgarter Hofkapelle erwähnt[72]. Ab 1504 wird er mehrfach als Posauner Maximilians I. genannt (Augsburg, BB), „Hans Stewdel" wird am 1. Januar 1514 in Augsburg als Posaunist in den kaiserlichen Dienst aufgenommen „auf 3 jahr, soll mit posaunen vnd ander instrumenten Musicalien der Er dan Yetzo in Vbung ist dienen"[73]. 1513 begegnet er in Augsburg, BB wieder als württembergischer „trumetter oder busaner". 1519 wird er im Hofstaat des verstorbenen Maximilian I. als Posauner erwähnt (Senn, *Innsbruck*, S. 24). Nach Aussage der Augsburger Quellen stand er seit 1521 in den Diensten Herzog Wilhelms in München, möglicher-weise war er aber 1521 und 1522 zeitweise auch wieder für Ulrich von Württemberg tätig[74].
  Die Münchner Kammerrechnungen des Jahres 1525 verzeichnen: „x fl zallt dem Steudl pusauner, vmb das Er ain tritman beÿ gemainer Stat mit plasen vertrettn hat" (München, StadtA, Kämmerei 1/134, fol.84^{r})[75]. 1529 wird „Steudl pussauner" unter den Stadtpfeifern zusammen mit dem zweiten Posauner Jörg Plaicher sowie den beiden Pfeifern Arsacius Schnitzer und Jörg (ohne Nachnamen) genannt (München, StadtA, Kämmerei 1/138,

71 Ebenda, S. 58.

72 Vgl. Martin Ruhnke, *Beiträge* (wie in Anm. 25), S. 238f.

73 Bente, *Neue Wege*, S. 281.

74 Pietzsch, *Reichsstadt* (wie Anm. 4), S. 93. Vgl. auch Bossert, *Ulrich*, S. 398; danach erhielt er in Stuttgart 1508 und 1512 Lehrgeld für einen Knaben. Vgl. auch Bente, *Neue Wege*, S. 307. Daß ihm der Herzog des weiteren im Oktober 1525 einen Geldbetrag aus Mömpelgard schickte, läßt nicht sicher den Schluß zu, ob er sich damals schon in anderen Diensten befand, oder es sich doch vielleicht um eine andere Person handelt (Bossert, *Ulrich*, S. 410).

75 Laut Grimmschem Wörterbuch ist „'DRITTMANN' der dritte der sich zu den zwei andern gesellt oder auch ein anderer, fremder, unbetheiligter". Steudel fungierte also als zusätzlicher dritter Posaunist neben den beiden fest in städtischen Diensten stehenden. Vgl. auch Sandberger, *Beiträge*, S. 26 und Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 100 (die beide fälschlich Steudel mit dem Sänger Peter Steidl identifizieren).

fol.64^{v})[76]. In München wohnte Steudel mit seiner Frau Barbara 1524 in der Steindlgasse (Maxburgstr. Nr. 9), 1528 wohnen beide in der Neuhauser Straße, Haus Nr. 1381. 1530 wohnt Barbara als Witwe wieder in dem Haus in der Steindlgasse[77]. Daß Steudl vermutlich Ende 1529 starb, wird zudem dadurch belegt, daß er nur für die ersten drei Quartale des Jahres 1529 Sold erhielt und ab 1530 Jörg Ringler an seine Stelle tritt. Zu ihm siehe auch oben S. 27.

– Steurer, Sebastian: Trompeter. Augsburg, BB 1529. 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms mit dem Hinweis „hat sein lebla[n]g diennt“ (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.40^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Trompeter Albrechts V. 1550–1566, seit 1564 Provisioner (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 100).
– Steyrer, Hieronymus: Geiger. Augsburg, BB 1518.
– Strell, Hans: Trompeter. Augsburg, BB 1525.
– Stumpf, Anton: Trompeter. Augsburg, BB 1532. 1550 im Verzeichnis der Trompeter beim Ableben Wilhelms bereits als „obrister“ Trompeter und dem Hinweis „hat sein leben lanng diennt“ (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.41^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Unter Albrecht V. und Wilhelm V. Trompeter 1550–1584, ab 1556 Oberster Hoftrompeter und Spielgraf auf Lebenszeit, ab 1580 Provisioner (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 101).
– Stumpf (Stympfl/Stumpfl), Hans: Trompeter. Augsburg, BB 1510, Hofordnung 1514 (Sandberger, *Beiträge*, S. 16). Er stand zuvor in den Diensten Albrechts IV. (Augsburg, BB 1505; siehe auch das Verzeichnis von 1508, München, HStA, Fürstensachen 322, fol.227^{v}). Wird 1514 als „alt“ von Wilhelm übernommen (Rankl, *Staatshaushalt*, S. 213).
– Stumpf (Stumpfl/Stimpfl), Jörg (Georg): Trompeter. Augsburg, BB 1506 (Stimpffl), 1510, 1513, 1516 (Georg), 1520, 1522, 1523, 1524, 1528, 1529, 1531. Auch in der Personalliste von 1515 (München, HStA, Fürstensachen 308, fol.489^{r}) und der Hofordnung 1514 (Sandberger, *Beiträge*, S. 16). Vorher in den Diensten Albrechts IV. (Augsburg, BB 1506; München, HStA, Fürstensachen 322, fol.228^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 9). Ein Bastian Stumpf aus Bayern ist in Königsberg 1538–1561 als Trompeter angestellt und hat Verwandte in München[78].
– Tintzlinger, Vincenz: Trompeter. Augsburg, BB 1511.
– Vogel (Vogl/Voglin), Hans: Lautenist (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 12, S. 57). Sein Porträt hing, so das Inventar von 1598, in der herzoglichen Kunstkammer: „Conterfeht Hannsen Vogls Lauttenisten bei Herzog Wilhelmen des 4. Zeiten am Hof gewesen“[79]. Im Verzeichnis der Musiker beim Tod Wilhelms ohne Funktionsangabe (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.20^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Er war Lehrer Sebastian Ochsenkuns[80]. Sollte Ochsenkun mit dem Knaben identisch sein, den Pfalzgraf Ottheinrich 1536 zur Ausbildung durch den Hoflautenisten nach München schickte, so wäre er spätestens seit jenem Jahr in München gewesen[81].

---

76 Zu Arsacius Schnitzer, der auch als Holzblasinstrumentenbauer tätig war, vgl. Nickel, *Holzblasinstrumentenbau*, S. 66f. Ein Verzeichnis Schnitzers über die in städtischem Besitz befindlichen Instrumente ist mitgeteilt in: *Münchner Stadtpfeifer und Stadtmusikanten*, hrsg. vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München, München 1993 (= *Volksmusik in München* 17), S. 4.

77 *Häuserbuch* 2, S. 140 und 168.

78 Federmann, *Musik* (wie Anm. 17), S. 80f.

79 Vgl. Johann Baptist Fickler, *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598,* Editionsband, hrsg. von Peter Diemer, München 2004 (= *Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen*, Neue Folge, 125), S. 221. Peter Diemer danke ich für wertvolle Hinweise in diesem Zusammenhang.

80 Siehe Christian Meyer, Art. *Ochsenkun*, in: *MGG*^{2}, Personenteil 12, Kassel usw. 2004, Sp.1279.

81 Vgl. Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Wiesbaden 1963 (= *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abh. der Geistes- und Sozialwiss.*

– Vöglin, Martin: Trompeter. Augsburg, BB 1531.
– Wolfgangs Sohn: Trompeter und Pauker. Die Hofordnung von 1514 listet „Wolfgangs sun" unter den Trompetern auf. In einem weiteren Dokument (um 1514/15) heißt es: „Wolfns Sun Trumeter ist auch geurlaubt, wär[?] h. ludwig / zubehalten / chan trumetten vnd paucken" (München, HStA, Fürstensachen 322, fol.192^{v}). Die Notiz entstand also vermutlich anläßlich der Teilung des Hofstaats zwischen den Brüdern Wilhelm und Ludwig. Gemeint sein könnte Lucas Kolhach (siehe dort).

2. Sänger und sonstige

– Baumhauer (Paumhauer), Wolfgang: Kapellmeister spätestens seit den 1530er Jahren; 1535 Domherr der Frauenkirche, gestorben 1540[82]. Heute verschollene Kompositionen von ihm weist das Heidelberger Kapellinventar von 1544 nach (Bente, *Neue Wege*, S. 314, 345, 358; siehe auch Lambrecht, *Kapellinventar*, S. 337 und 587).
– Birker (Byrckher/Pürckhl), Caspar: Bassist; ohne Angabe der Funktion unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.20^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). Er war zuvor Mitglied der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. gewesen und kam wohl mit Ludwig Senfl nach München (Bente, *Neue Wege*, S. 309).
– Cornelius: ohne Angabe der Funktion unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.17^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 32).
– Daser, Ludwig: er gehörte vor 1550 der Hofkapelle als Kantoreiknabe an (Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 11, S. 96)[83].
– Finkel (Funckl/Fünckl), Wolfgang: Kapellmeister, Nachfolger Baumhauers. „Fünckhel, Wolfgang" wohnt mit seiner Frau Barbara 1534 in der Theatinerstr. 29 (*Häuserbuch* 1, S. 408). 1551 wird er als verstorbener „Capellmaister" erwähnt (Sandberger, *Beiträge*, S. 22). Nicht mehr unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 (Sandberger, *Beiträge*, S. 32; vgl. auch Bente, *Neue Wege*, S. 344).
– Gamp, Johann: Tenorist. Er wird am 2. Januar 1531 als Tenorist auf Lebenszeit verpflichtet und soll sich in „vnser Capellen / mit dem singen alles vleis gewartig sein / vnnd wie andere vnnsere Chantores geprauchen lassen". Er erhält jährlich 60 Gulden in Gold, dazu ein Hofkleid, „Lyfferung essens vnnd tringkhens wie anndern vnnsern Singern mittgetailt", und zwar so lange, bis ihn der Herzog mit einer Pfründe „oder Gotzgab" versieht. Sollte die Pfründe weniger einbringen, erhält er vom Herzog die Differenz ausgezahlt (München, HStA, Haus- und Familiensachen, Kurbaiern 5380 [früher: Dienstpersonal Nr. 41]).
– Grunenwald: unsicher, ob es sich bei diesem angeblichen Sänger und Komponisten um eine reale Person handelt, da er nur aus einem Schwank in Jörg Wickrams *Rollwagenbüchlin* von 1557 bekannt ist (Sandberger, *Beiträge*, S. 17).
– Heinzl, Heinrich: Altist. Unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.19^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 32).

Klasse, Jg. 1963, Nr. 6, [S. 583–763]), S. 151. Da Vogel noch 1550 genannt wird, ist er also nicht, wie Pietzsch annimmt, bereits vor 1550 gestorben.

82 Bente, *Neue Wege*, S. 311 und 344; vgl. auch Pfister, *Das Kollegiatstift* (wie Anm. 41), S. 390.

83 Siehe auch Franz Körndle, Art. *Daser*, in: *MGG*^{2}, Personenteil 5, Kassel usw. 2001, Sp.458; Anton Schneiders, *Ludwig Daser (1526–1589), Beiträge zur Biographie und Kompositionstechnik*, Diss. München 1953, bes. S. 4.

– Hurlacher, Wilhelm: er ist 1561–1581 als Pfarrorganist in Innsbruck nachgewiesen und stand in seiner Jugend in Diensten des Münchner Hofes, vermutlich als Kapellknabe der Hofkapelle Wilhelms IV. (Senn, *Innsbruck*, S. 55, 185).
– Karmann, Wolfgang (Geistlicher): ohne Angabe der Funktion (Sänger) unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.20^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33).
– Koch, Silvester: ohne Angabe (Sänger) unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.19^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33).
– Konrad (Connrad): Sänger (Geistlicher). 1515 als Mitglied der „Canntorey" genannt (München, HStA, Fürstensachen 308, fol.489^{v}; siehe auch oben S. 23). Ein Konrad Stöckel wird 1523 als Chorherr des Kollegiatstifts zu Unserer Lieben Frau erwähnt[84].
– Lienhart: Sänger (Geistlicher). 1515 als Mitglied der „Canntorey" genannt (München, HStA, Fürstensachen 308, fol.489^{v}); siehe auch oben S. 23. Vgl. auch Wassermann, Lienhart.
– Lucas: Sänger (Geistlicher). Ohne Angabe (Sänger) unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.19^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33). 1534 wird in den Münchner Ratsprotokollen ein „Her Lucas in der Canthorey" erwähnt (Sandberger, *Beiträge*, S. 28). Vielleicht identisch mit Lukas Wagenrieder (s.u.).
– Reiß (Reyss/Reuss), Hans (Johann) Achab: Tenorist der Hofkapelle von ca. 1538 bis 1550, auch Komponist (siehe oben S. 33). Diese Daten lassen vermuten, daß er mit dem Tenoristen Johann Reiß (von „Rösch in Reißen") identisch ist, der 1537 in die Hofkapelle Herzog Ulrichs von Württemberg eintrat und 1538 wieder entlassen wurde[85].
– Richart, Wolfgang: Wilhelm empfielt ihn und dessen „opus musicale" 1516 dem König Heinrich VIII. von England. Mehr ist über ihn nicht bekannt[86].
– Senfl, Ludwig. Er wurde 1489 oder 1490 geboren und war Komponist der Münchner Hofkapelle von 1523 bis zu seinem Tod 1543[87].
– Stefan: Sänger (Geistlicher). 1515 als Mitglied der „Canntorey" aufgeführt (München, HStA, Fürstensachen 308, fol.489^{v}); siehe auch oben S. 23. Vermutlich identisch mit dem „Her Stephan Capllan", der im „Speiszedl Im Statt[?] v.g.h.h. Wilhelms" (vor 1518) unter jenen „So nit raisig sind" erwähnt wird (München, HStA, Fürstensachen 322, fol.127^{r}).
– Steidl, Peter: Sänger (Bassist). Unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 ohne Funktionsangabe (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.19^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33f). Wird 1554 auch als Notist genannt, er stirbt 1573 (vgl. Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 100; s. auch KBM 5/1, S.36*f)[88].
– Wagenrieder, Lukas: Altist. Vermutlich 1490 geboren, begraben am 20. Mai 1567 in München. Siehe oben S. 29.
– Wassermann, Lienhart: Altist. Unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550 ohne Vornamen und Funktion (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.19^{v}; Sandberger, *Beiträge*, S. 33f). Von Albrecht V. übernommen und bis

84 Vgl. Pfister, *Das Kollegiatstift* (wie Anm. 41), S. 426.
85 Bossert, *Ulrich*, S. 417.
86 Wilibald Nagel, *Annalen der englischen Hofmusik: von der Zeit Heinrichs VIII. bis zum Tode Karls I. (1509–1649)*, Leipzig 1894, S. 3.
87 Siehe Birgit Lodes und Matthias Miller, *„Hic jacet Ludevicus Fefflius". Neues zur Biographie von Ludwig Senfl*, in: *Mf* 58 (2005), S. 260–266 sowie grundlegend Bente, *Neue Wege*.
88 Sandberger, *Beiträge*, S. 26 und Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 100 identifizieren ihn fälschlich mit dem Trompeter Hans Steudlin.

1553 als Altist genannt (Sandberger, *Beiträge*, S. 34; Leuchtmann, *Namenslisten* Heft 13, S. 101). Bossert vermutet, er könne mit dem 1512 aus württembergischen Diensten entlassenen Altisten Lienhard Schrim oder Schirm identisch sein (Bossert, *Ulrich*, S. 394). Da im Verzeichnis von 1514/15 zwischen „Her liennhart" und „Wassermänndl" unterschieden wird, könnte aufgrund des zeitlichen Abstands eher der Wassermändl von 1514 mit dem Wassermann von 1550 in Verbindung gebracht werden.

– Wassermänndl: 1515 als Mitglied der „Canntorey" (München, HStA, Fürstensachen 308, fol.489^{v}); vielleicht identisch mit Lienhart Wassermann; siehe auch oben S. 23.
– Zauner, Andreas: Kapellmeister 1550, studierte seit 1525 in Ingolstadt, gest. 1567[89] oder 1577 (Leuchtmann, *Namenslisten*, S. 104). 1558 wird er als „gewester Capellmaister" bezeichnet, 1559 als „Hofsinger"[90]; „Zauner, Andre, fürstl. Diener" wohnt um 1570 in der Residenzstr. 342 B, später wohnt dort „Zauner Anna, fürstl. Kapellmeisterswitwe" (*Häuserbuch* 1, S. 271).
– Ziegler: Sänger. 1515 als Mitglied der „Canntorey" genannt (München, HStA, Fürstensachen 308, fol.489^{v}); siehe auch oben S. 23.
– Ziegler, Hans: Sänger (Geistlicher). Ohne Angabe der Funktion unter den Mitgliedern der „Cantorej vnd Instrumentisten" beim Ableben Wilhelms 1550; er war zuvor Mitglied der Kantorei Herzog Ulrichs von Württemberg und dürfte daher kaum mit dem vorigen identisch sein (München, HStA, Fürstensachen 362/I, fol.20^{r}; Sandberger, *Beiträge*, S. 32; Bossert, *Ulrich*, S. 394).

89 Bente, *Neue Wege*, S. 311; Körndle, *Daser* (wie Anm. 83), Sp.458.
90 Vgl. Schneiders, *Ludwig Daser* (wie Anm. 83), S. 5f.

VOM ADLATUS LASSOS ZUM BAYERISCHEN HOFKAPELLMEISTER

DIE VERDIENSTE JOHANNES DE FOSSAS UM DIE MÜNCHNER HOFMUSIK

CHRISTIAN THOMAS LEITMEIR

Johannes de Fossa gehört gewiß nicht zu jenen Musikern, die das Interesse des Historikers unmittelbar auf sich ziehen. Sein Leben und Wirken war im wesentlichen auf die Münchner Hofkapelle beschränkt, der er von 1569 bis zu seinem Tod 1603 angehörte. Obwohl er sofort nach seinem Eintritt in diese Institution mit leitenden Aufgaben betraut wurde, zog er es vor, im Stillen tätig zu sein. Ein Vierteljahrhundert stand er Orlando di Lasso als „vnnderCapellmaister" zur Seite. Sich gegenseitig ergänzend, leisteten beide ihren Beitrag dazu, daß die Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts florierte. Als weltläufigster und international renommiertester Komponist seiner Zeit sorgte Lasso für den künstlerischen Glanz der Münchner Kantorei, die er beständig mit musikalisch herausragendem Repertoire versorgte. Fossa dagegen oblagen weniger hochfliegende, aber nicht minder wichtige Aufgaben: Er war für administrative und organisatorische Belange zuständig, also etwa die Einteilung der täglichen Kapelldienste, den reibungslosen Ablauf der musikalischen Verrichtungen, die Verwaltung der Finanzen und manches mehr; darüber hinaus oblag ihm ab 1571 die Ausbildung der Chorknaben[1]. Als Vizekapellmeister übernahm er außerdem die Leitung der Kantorei, wenn Lasso sich auf Reisen befand oder, wie nicht selten vorkam, München fernblieb, um in seinem Landhaus Muße zum Komponieren zu finden[2].

Der Verfasser dankt dem Warburg Institut der University of London dafür, seine Forschungen durch ein Long Term Frances A. Yates Fellowship zu unterstützen. Ferner gilt sein Dank allen Archiven und Bibliotheken, die er zu Quellenstudien nutzen durfte: der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek (insbesondere Sabine Kurth), dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv München (insbesondere Herrn Glasner, Frau Hein, Herrn Höppl und Frau Lier) sowie dem Geheimen Hausarchiv. Ferner weiß sich der Verfasser Rainald Becker für hilfreiche Ratschläge in historischen Einzelfragen dankend verbunden.

1 Im Laufe des Jahres 1571 übernahm Fossa das Amt des „khnaben Preceptor" von seinem Vorgänger Richard von Genua. Interessanterweise scheint für die Münchner Verwaltung die Ausbildung der Chorknaben einen wesentlichen Bestandteil des Vize-Kapellmeisteramts gebildet zu haben. Denn obgleich Fossa in den Hofzahlamtsrechnungen bereits 1569 erstmals als „vnnder CaPelmaister" bezeichnet ist (Hauptstaatsarchiv München, Hofzahlamtsrechnungen [im folgenden gekürzt zu HstAM, HZAR] 14, fol.417^{v}), wird Richard von Genua noch unter dieser Rubrik geführt, bis er die Chorknaben 1571 endgültig an Fossa abgibt (HStAM, HZAR 16, fol.371^{v}):
„Richard von Ghenua vnnder CaPallmaister Ist bezalt an seiner Besoldung vnnd von wegen der Cantoreij khnaben, diß Jars Lests 136 fl.
An seiner Statt Johann Fossa Ist bezalt sein Besoldung 180 fl.
Mer bezalt Ime Fossa von wegen der 12 Cantoreij Khnaben für 4 wochen für jeden 2 fl. 45 kr. thuet 33 fl. Mer die Quottember Michaelis vnd Weihnachten iede 99 fl. thuet in Allem 231 fl."
Diese und sämtliche weitere Quellendokumente zu Fossas Biographie sind im Anhang mitgeteilt.

2 1585 verehrte Wilhelm V. seinem Hofkapellmeister ein Grundstück in Schöngeising an der Amper, auf dem er sich einen Landsitz errichten ließ. Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso.* Bd. 1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 202–204. Die Position des Vizekapellmeisters

Dem zeitgenössischen Betrachter (wie dem heutigen Historiker) blieb das Ausmaß von Fossas Engagement leicht verborgen, da sich das Hauptaugenmerk auf die überragende Gestalt der Hofkapelle, den Komponisten Orlando di Lasso, richtete. Ihm gegenüber agierte Fossa im Hintergrund und fand ironischerweise wohl gerade deshalb so wenig Beachtung, weil er seine Dienste so zuverlässig und unauffällig leistete. Da die Aufgaben innerhalb der Hofkapelle, die Lasso und Fossa erfüllten, grundverschieden waren, ist es nicht angemessen, die Verdienste des einen gegen die des anderen auszuspielen. Fossa hatte keinerlei Ambitionen, sich einen Ruf als Komponist zu erwerben, vielleicht weil er um die Beschränkung seines Talentes wußte. Lasso dagegen erlangte vorrangig seiner Kompositionskunst wegen Berühmtheit und weniger seiner organisatorischen und pädagogischen Fähigkeiten. Selbst als Fossa mit Lassos Tod 1594 zum Kapellmeister der Münchner Kantorei aufstieg, konnte niemand von ihm erwarten, er würde aus dem Schatten seines Vorgängers treten und einen vollwertigen Ersatz für dessen künstlerisches Format bieten können. Er sorgte vielmehr für Kontinuität in einer schwierigen, durch finanzielle Engpässe und Krisen geprägten Zeit des Übergangs.

Mißt man Fossas Leistung an den Maßstäben, die man an Lasso anzulegen gewohnt ist, kann er nicht anders als schlecht abschneiden. So findet etwa auch Horst Leuchtmann, der sonst ebenso nüchterne wie ausgewogene Biograph des Meisters, zu einer abschätzigen Bewertung seines – ohne Zweifel ihm künstlerisch nicht gleichrangigen – Nachfolgers:

> „Ob […] diese Nachfolge eine Anerkennung Fossas bedeutete, der für würdig erachtet wurde, in die Fußstapfen seines großen Herrn treten zu dürfen, oder es sich um eine bloße Zweckmäßigkeit und Konvenienz handelte, den bewährten Zweiten Mann zu belassen, möchte ich dahingestellt sein lassen. Die HZR gewöhnen sich nur zögernd an den neuen Titel für ihn, und es bleibt die finanzielle Anerkennung, die Besoldungserhöhung aus, die man bei einer Rangerhöhung hätte erwarten sollen. Auch hat sich Fossas Leistung der Mit- und Nachwelt nicht eingeprägt. Vor allem aber waren doch Stärke, Funktion und Ansehen von Lassos glanzvollem Ensemble zu einem kläglichen Restbestand abgesunken, so daß hier die Oberleitung zu haben keinen großen Ruhm mehr ausmachen konnte. Mit Lasso war auch seine Kapelle dahin.“[3]

Fast versteht man Leuchtmann dahingehend, Fossa selbst, der seinem Vorgänger zweifelsohne nicht ebenbürtig war, sei für den temporären Niedergang der Hofkapelle zumindest mitverantwortlich. Ein solches Urteil fällt gleichwohl zu hart aus, denn es verkennt die Umstände, unter denen Fossa überhaupt die Leitung der Hofkapelle übernahm. Wie Leuchtmann richtig feststellt, kam ihm damit ein wenig glanzvolles Los zu. Selbst schon betagt, mußte er sich vor allen Dingen darum bemühen, die Auswirkungen des eisernen Sparkurses, den die Herzöge Wilhelm V. und Maximilian ausgegeben hatten, auf seine Institution möglichst gering zu halten. Leere Kassen zwangen zu drastischen Einschränkungen in nahezu allen Bereichen des Hoflebens, einschließlich der Kantorei, die als Renommierprojekt Jahrzehnte hindurch mit großzügigen Zuwendungen bedacht worden war. Um ein Haar wäre übrigens sogar die Galionsfigur der Kapelle, Orlando di Lasso, zum Opfer der Einsparungen geworden. 1594 erstellten die herzöglichen Finanzberater, um die Haushaltung von unnötigen Ausgaben zu entlasten, ein „Verzaichnus deren Personen, welchen Abgedanckht werden solle“. Darin wird neben anderen Musikern der Kantorei auch Orlando di Lasso aufgeführt, der aus fiskalischen

---

wurde eigens zu dem Zweck kreiert, um Lasso von lästigen, aber traditionell dem *maestro di cappella* obliegenden Diensten zu befreien und ihm Freiraum zur künstlerischen Entfaltung zu geben. Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 1, Leipzig 1894, S. 56.

3 Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 219.

Gründen in den Ruhestand versetzt werden sollte. Wie der Vermerk „Ist Todt“ links von seinem Namen bezeugt, kam in diesem konkreten Fall die Natur der Sparmaßnahme zuvor[4]. Die übrigen aufgelisteten Sänger schieden (noch lebendig) aus der Hofkapelle aus, die auf die Hälfte zusammenschrumpfte. Hatte sie unter Lasso (Chorknaben nicht mitgerechnet) durchschnittlich zwanzig Sänger umfaßt, im Jahre 1591 sogar kurzfristig 28, so mußte Fossa ab 1595 mit maximal elf Sängern auskommen. Zwischen 1596 und 1600 war außerdem die Position des Organisten vakant[5].

Dementsprechend verwundert es nicht, daß das herzogliche Haus keine Bemühungen unternahm, einen Nachfolger für Lasso zu finden, der diesem an kompositorischer Meisterschaft und Reputation gleichkam. Unter den strengen Sparauflagen wäre es selbst diesem nur mit Mühe möglich gewesen, die glorreiche Zeit der Hofkapelle fortzusetzen. Es galt somit vorrangig, zunächst den erreichten Status quo zu sichern und den Schaden, der durch den finanziellen Aderlaß entstand, zu begrenzen. Dafür war Fossa, der die Belange der Hofkapelle seit 25 Jahren treu verwaltet und sich als zuverlässiger Organisator erwiesen hatte, der geeignete Mann. Ihm traute man es offensichtlich zu, auch aus dem Mindestaufgebot an Musikern, das ihm zu Gebote stand, das Optimum herauszuholen. Das künstlerische Erbe Orlando di Lassos anzutreten, wurde gewiß nicht von ihm erwartet; für musikalische Höhenflüge waren der Hofkapelle schon personell die Flügel zu stark gestutzt. Umso wichtiger war es, daß Fossa über eine langjährige Erfahrung in der Leitung der Kantorei verfügte, die ihm das Zeug zum Krisenmanager verlieh.

Wie dieser grobe Überblick lehrt, muß eine angemessene Beurteilung von Fossas Verdiensten um die Münchner Hofkapelle in Betracht ziehen, welche Anforderungen an ihn gestellt wurden und wie er diese unter den gegebenen Umständen erfüllte. Ein direkter Vergleich mit dem künstlerisch überragenden Orlando di Lasso, gegenüber dem selbst bedeutende Meister der Zeit verblaßten, würde Fossa nicht gerecht. Zu unterschiedlich waren die Talente beider, zu verschieden waren die Aufgabenbereiche, die ihnen zugedacht waren. Statt Fossas Meriten einzig an denen seines Vorgesetzten und Amtsvorgängers zu messen, wie dies die Forschung bislang vor allem getan hat[6], versucht dieser Beitrag eine nüchterne, aber durchaus kritische Neubewertung von Fossas Einsatz für die Münchner Hofmusik, die zugleich den Möglichkeiten und Rahmenbedingungen seines Handelns Rechnung trägt. Eine solche Standortbestimmung dient nicht allein der „Rehabilitation“ Fossas, sondern gewährt zugleich Aufschlüsse über Aspekte des alltäglichen Kapellbetriebs[7], die bislang außerhalb des Blickfelds einer auf Lasso fixierten Perspektive lagen.

---

4 HStAM, GHA, Korrespondenzakt 599/I. Eine Reproduktion dieses Dokuments findet sich in Horst Leuchtmann u. Hartmut Schaefer, *Orlando di Lasso. Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, Tutzing 1994 (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge* 62), S. 145.

5 Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 252.

6 Eine rühmliche Ausnahme bildet die Dissertation von Egbert Martin Ennulat, *Johann de Fossa and his Work,* Diss. Case Western Reserve University 1971. Ennulat konzentrierte sich schwerpunktmäßig auf die Kompositionen Fossas, die er auch in einer Edition vorlegte: *Johann de Fossa. The Collected Works*, Madison 1978, (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 28/29). Die Biographie und die konkreten Rahmenbedingungen seines Wirkens in der Hofkapelle waren für Ennulat dagegen nur von zweitrangigem Interesse. So wertete er, was die Beschreibung von Fossas Lebenslauf angeht, fast ausschließlich frühere Forschungsergebnisse aus, die als Nebenprodukt der Lasso-Studien Adolf Sandbergers und Wolfgang Boettichers angefallen waren, und verzichtete weitestgehend auf eigene archivalische Studien.

7 Dazu jüngst Franz Körndle, *Der „tägliche Dienst“ der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert*, in: Nicole Schwindt (Hrsg.), *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel usw. 2001 (= *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1), S. 21–37.

Fossas Wirken war geradezu schicksalshaft mit der bayerischen Hofkapelle verknüpft. Bevor er 1569 als Tenorist in diese Institution eintrat, der er bis zu seinem Tode treu bleiben sollte, läßt sich seine Biographie nur schemenhaft rekonstruieren. Geburtsjahr und -ort sind unbekannt, das Toponym „de Fossa" gibt immerhin Anlaß zur Vermutung, daß er in der flämischen Stadt Fosse (etwa 50 km südlich von Lüttich) beheimatet war. Womöglich stammte er aus einer Musikerfamilie, da vom 15. bis 17. Jahrhundert immer wieder Träger dieses Namens an Hof- und Domkapellen dokumentiert sind[8]. Für diese Annahme spräche, daß diese häufig auf den Vornamen Johannes getauft sind. Im späten 15. Jahrhundert ist an Saint Lambert in Lüttich der kaiserliche Kaplan Johannes de Fossa dokumentiert, ein Namensvetter wirkte etwa zur gleichen Zeit als Musiklehrer am Collégiale de Dinant[9]. Um 1600 begegnet uns ein weiterer Johannes de Fossa, der als Kapellmeister zwischen 1603 und 1607 an der Innsbrucker Hofkapelle Erzherzog Maximilians II. und anschließend bis zu seinem Tod 1611 am Passauer Dom beschäftigt war[10]. Aufgrund der relativ großen Verbreitung dieses Namens muß offen bleiben, ob der flämische Sänger, den Herzog Emanuele Filiberto von Savoyen 1557 in einem Brief erwähnt, mit dem Münchner Vizekapellmeister identisch ist[11].

Sichere Kenntnis über Fossas Biographie vor 1569 gestattet einzig eine Bemerkung des Meisters, die bereits aus seiner Münchner Zeit stammt. Auf der Titelseite einer selbstgefertigten Abschrift eines *Te Deum* von Johannes Castileti alias Jean Guyot (um 1512–1588), das er in ein für das Kloster Tegernsee bestimmtes Chorbuch ingrossierte, gibt sich Fossa als Schüler dieses Komponisten zu erkennen, den er „D[ominus] Et Magister meus" bezeichnet (Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 515, fol.13^{r})[12]. Da Guyot abgesehen von einer kurzen Dienstzeit 1563/64 in der kaiserlichen Hofkapelle in Wien ausschließlich in Lüttich tätig war, wird Fossa wohl in den 1540er oder 1550er Jahren in Lüttich sein Schüler gewesen sein[13]. Davon ausgehend ließe sich sein Geburtsdatum auf den Zeitraum zwischen 1530 und 1545 eingrenzen.

Konkret greifbar wird Johannes de Fossa erst während seiner Münchner Zeit. 1569 erscheint sein Name erstmals in den Hofzahlamtsrechnungen unter der Rubrik „Cantorej Per-

8 Der erste außerhalb Flanderns tätige Musiker dieser Familie ließe sich vielleicht mit Pietro de Fossis identifizieren, der zwischen 1491 und 1525 als maestro di cappella an San Marco in Venedig wirkte. Giulio M. Ongaro, *The Chapel of Saint Mark's at the Time of Adrian Willaert (1527–1562): a Documentary Study* (Diss. University of North Carolina, 1986), Kapitel 2 und 3. Eine Zusammenstellung aller identifizierbaren Fossas findet sich bei Ennulat, *Johann de Fossa* (Diss, wie Anm. 6), Bd. 1, S. 26–28, sowie im Vorwort seiner Fossa-Edition (wie Anm. 6), S.vii-viii.

9 Antoine Auda, *La musique et les musiciens de l'Ancien Pays de Liège*, Brüssel 1930, S. 121.

10 Ernst Fritz Schmids Vermutung (*Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance. Beiträge zur Kulturgeschichte des deutschen Südwestens*, Kassel usw. 1962, S. 481), dieser Musiker sei ein Sohn des Münchner Fossa, läßt sich nicht belegen. Ennulat, *Johann de Fossa* (Diss, wie Anm. 6), Bd. 1, S. 26–28, erwähnt noch zwei weitere Namensvettern, ohne jedoch nähere Angaben zu ihrer Biographie zu machen.

11 Torino, Tes. gen. di Piemonte, Conto dell'hôtel dei Principi di Savoia (Inv. 38, fol.21), conto 117, pezze, Brief von Herzog Emanuele Filiberto di Savoia an seinen Kämmerer Gaspard Specht, 12. Februar 1557. Dieses Dokument ist im Anhang wiedergeben nach der Ausgabe von S. Cordero di Pamparato, *Emanuele Filiberto di Savoia, protettore di musica*, in: *Rivista Musicale Italiana* 34 (1927), S. 557–578, dort S. 560. Ennulat, *Johann de Fossa* (Diss, wie Anm. 6), Bd. 1, S. 26–28, geht davon aus, im Brief sei der spätere Münchner Johannes de Fossa gemeint, obgleich kein stichhaltiger Beweis dafür zu erbringen ist.

12 Siehe unten, S. 59f., dort auch Abb. 2. Eine Reproduktion der betreffenden Seite findet sich als Abbildung in: Charles van den Borren, Art. *Fossa, Johannes de*, in: *MGG*, Bd. 4, Kassel usw. 1955, Sp.589.

13 Zu Guyots Biographie siehe vor allem die folgenden einschlägigen Publikationen: Clément Lyon, *Jean Guyot de Châtelet, illustre musicien wallon du xvi^{e} siècle, sa vie et ses oeuvres*, Charleroi 1875. José Quitin, *Les maîtres de chant de la cathédrale Saint-Lambert à Liège aux XVe et XVIe siècles* und *Jean Guyot de Châtelet: succentor de la cathédrale Saint-Lambert à Liège*, in: *Revue belge de musicologie* 8 (1954), S. 5–18 und S. 125–126. Bénédicte Even, *Jean Guyot de Châtelet, musicien liégeois du XVIème siècle: synthèse et perspectives de recherches*, in: *Revue belge de musicologie* 28–30 (1974–1976), S. 112–127.

sonen". Bereits zu diesem Zeitpunkt wird der flämische Musiker als Unterkapellmeister an ranghoher Stelle, unmittelbar nach Lasso, aufgeführt – ohne indessen mit 180 fl. ein wesentlich höheres Salär zu beziehen als die übrigen Kapellsänger[14]. Vermutlich scheint Fossa, der zunächst als Tenorist in die Hofkantorei eintrat, ein besonderes Geschick in administrativen und organisatorischen Dingen bewiesen zu haben, so daß er binnen weniger Monate vom einfachen Kapellsänger zur rechten Hand Lassos aufrückte. Damit dieser ausreichend Zeit zur schöpferischen Betätigung fände, sollte ihn Fossa vor allem von einem Teil seiner Dienstpflichten entlasten.

Neben der üblichen Kapellbürokratie betraf dies vor allem die Unterbringung und musikalische Unterweisung der Chorknaben. Schon kurz nachdem Lasso seine Stelle in München angetreten hatte, wurde er von dieser Aufgabe weitestgehend entbunden[15]. Wie die Hofzahlamtsrechnungen verraten, trug Lasso noch einen Teil des Jahres 1568 die Verantwortung für alle 13 Chorknaben, die er im ersten Halbjahr sogar bei sich beherbergte[16]. 1569 wurde zu diesem Zweck Richard von Genua als „khnaben Preceptor" verpflichtet. Ab 1571 trug dann alleinig Fossa die Sorge für Unterbringung und Unterricht der zwölf Chorknaben; von 1574 bis 1575 mußte er sogar noch einen weiteren Knaben bei sich aufnehmen[17]. Aus nicht ganz geklärten Gründen scheint Fossa anschließend weitestgehend davon befreit worden zu sein, den Choristen Kost und Logis zu gewähren. Mit Ausnahme des Zeitraums von Oktober 1582 bis Ende 1583, in denen er zwischen drei und acht Chorknaben versorgte, erhielt Fossa keine finanzielle Vergütung zu diesem Zweck vom Hofzahlamt. Dagegen wurde Orlando di Lasso (und im Jahre 1577 zusätzlich Gosswin) bis 1581 dazu herangezogen, alle oder wenigstens einen Teil der Knaben bei sich unterzubringen. Von 1584 bis zu Lassos Tod fehlen in den Hofzahlamtsrechnungen jegliche Vermerke zu diesem Posten. Erst danach sind wieder Aufwandsentschädigungen für Kosten verzeichnet, die im Zusammenhang mit den Chorknaben entstanden. Im Haushaltsjahr 1595 wurde Fossa zunächst der geringe Betrag von weniger als 5 fl. gutgeschrieben; in den drei folgenden Jahren wurde er wiederholt bei der Herzoglichen Kammer vorstellig, um säumige Entschädigungen für Kost und Logis von vier bis sechs Choristen einzuklagen, die ihm seiner Ansicht nach zustanden. Der Streit entzündete sich daran, ob Fossa die geforderte Erhöhung der mit 10 fl. pro Kopf bemessenen Vergütung zustehe, da „man die Khnaben Zu Hof gesPaist" hätte, während Fossa „nöben der peschwernus" gestiegene Unterhaltskosten ins Feld führte[18]. Auch wenn ihm letztlich nicht recht gegeben wurde, zahlte sich wenigstens die Hartnäckigkeit seiner Beschwerden mit einer einmaligen Sonder-

14 HStAM, HZAR 14, fol.417^{v}. Dazu siehe auch oben, Anm. 1. Wolfgang Boetticher reproduzierte eine (bedauerlicherweise nicht identifizierbare) Besoldungsliste von 1568/69, in der Fossa noch nicht als Vizekapellmeister bezeichnet ist, aber bereits an zweiter Stelle direkt nach Lasso genannt ist. Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel usw. 1963, S. 56. Eine genaue Aufschlüsselung von Fossas Münchner Einkommensverhältnissen nach Grundgehalt und zusätzlichen Zuwendungen ist tabellarisch im Anhang 2 gegeben.

15 Daß sich Lasso auch anschließend um Chorknaben kümmerte, belegt Boetticher, der in seiner Monographie *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (wie Anm. 14), S. 67–84, eine Fülle von Quellenzeugnissen zur deren Unterbringung und Unterrichtung bietet.

16 HStAM, HZAR 13, fol.428^{r}:
„Orlando de Lasso CaPellmaister Ist bezalt Quottember Reminiscere 174 fl. dj Quottember Pfingsten dieweil dj Knaben 13 sein gewesen 182 fl. 15 kr. vnnd Quottember Michaelj auch Weinächten Jede 1 Cronn inbedennkhung das ehr die Knaben nit mer bei sich hat 75 fl. thuet in allem 506 fl. 1 ß. 22 d. ½."

17 Siehe oben, Anm. 1 und Anhang 2b, wo alle einschlägigen Quellen bezüglich der Chorknaben wiedergegeben sind.

18 Diese Beschwerden wurden aktenkundig in einigen Briefen: HStAM, HR I, Fasc. 466, Nr. 466. Das Zitat ist einem Schreiben an den Zahlmeister Caspar Feistlich vom 10. Mai 1597 entnommen.

zuweisung von 20 fl. im Jahre 1598 aus. Ab dem Jahr darauf wird Fossas Frau Katharina bis 1602 ein jährlicher „wescherlohn" von 4 fl. (im Jahre 1601 nur 2.24 fl.) dafür zugewiesen, daß sie die Choristen mit frischer Wäsche versorgte. Die ab 1595 fälligen Vergütungen weisen darauf hin, daß Fossa abermals mehrere Knaben unterbringen und verpflegen mußte. Die schwankenden Beträge lassen nicht zwangsläufig auf eine wechselnde Anzahl von Mitbewohnern im Hause Fossa schließen, sondern könnten ebenso der instabilen Haushaltslage geschuldet sein. Trotz der deutlich gestiegenen Zahlungen ab 1599 verzeichnen die Hofzahlamtsakten nach wie vor fünf Chorknaben. Ab dem zweiten Quartal von 1602 wechselten diese zu Ferdinando de Lasso, der schon zu diesem Zeitpunkt zum Nachfolger des vermutlich bereits kränkelnden und ein Jahr später versterbenden Fossa designiert war.

Dieser Befund, der sich aus dem Studium der Zahlamtsrechnungen ergibt, wirft einige Fragen auf, die sich in Ermangelung ergänzender Quellenzeugnisse freilich nur unzureichend beantworten lassen. So entzieht sich unserer Kenntnis, weshalb Lasso zwischen 1576 und 1581 abermals Choristen in Logis nahm, während Fossa davon befreit wurde. Man mag spekulieren, ob dies nicht etwa mit den konkreten Wohnverhältnissen beider Musiker zusammenhing. Während Lasso bereits über sein Haus in der Graggenau (heute Platzl Nr. 4) verfügte, ist es nicht bekannt, wo Fossa vor 1588, als er nachweislich seine Residenz im nahegelegenen Kantorenhaus (heute Platzl Nr. 8) bezog, lebte[19]. Womöglich wurde ihm 1576 eine Dienstwohnung zugewiesen, die zu klein war, um Choristen zu beherbergen. Da Lasso und Gosswin, der 1579 an den Freisinger Hof wechselte, nur einen Teil der Knaben übernahmen, muß offenbleiben, wie deren Unterbringung genau geregelt wurde. Es scheint gleichwohl wahrscheinlich, daß den Jesuiten wenigstens ein Teil dieser Verantwortung übertragen wurde. Deren 1580 gegründetes Internat, das mit herzoglichen Finanzmitteln errichtet wurde (ein „Cossthawss und SchuelPaw" mitinbegriffen), verfügte auf jeden Fall über die entsprechenden Kapazitäten. Da die Jesuiten ohnehin wegen der großzügigen Förderung, die ihnen die bayerischen Herzöge Albrecht V. (bis 1579) und Wilhelm V. (ab 1579) gewährten, in der Schuld des Hofes standen, dürfte dieser als Gegenleistung erbeten haben, sie mögen nicht nur die schulische Ausbildung, sondern auch Kost und Logis der Chorknaben übernehmen[20]. Zwischen 1581 und 1583 wies das Hofzahlamt dem Kolleg sogar ausdrücklich eine Abfindung von 726 fl. für die Beköstigung von zwölf Choristen zu, die als „Nouitzen" bezeichnet werden[21]. Auch wenn in anderen Jahren keine entsprechenden Zahlungen verbucht sind, dürften die Jesuiten wenigstens einen Teil der Chorknaben bei sich aufgenommen haben, im Zeitraum von 1584 bis 1594, während dessen keine Entschädigungen an Mitglieder der Hofkapelle zu diesem Zweck fällig wurden, vermutlich sogar alle.

Einen weiteren Beweggrund dafür, sie außerhalb des Hofes unterzubringen, mag der schlechte Bauzustand des Kantorenhauses geboten haben, der Wilhelm V. 1581 zu ersten Renovierungsmaßnahmen veranlaßte[22]. 1588 war das Haus soweit wiederhergestellt, daß Johan-

19 Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 145f. Zu Fossas Wohnverhältnissen in München siehe auch im folgenden.

20 Diese Vermutung stellt auch Boetticher an (Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Neuausgabe, Bd.1B, Wilhelmshaven 1999, S. 533). Seinen Angaben zufolge, deren Quelle er bedauerlicherweise nicht nennt, gab der Hof allein 6860 fl. für den Bau des „Cossthawss und SchuelPaw" aus.

21 HStAM, HZAR 27, fol.514^{r-v}; HZAR 28, fol. 434^{r}; HZAR 29, fol.420^{v}. Die Zahlungen sind jeweils unter der Rubrik „Allerley Personen" aufgeführt. Siehe dazu auch Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 192.

22 HStAM, Fürstensachen II. Specialia, Fasc. XXVI., 422e, fol.2^{r}, Brief von Wilhelm V. an den Kammermeister Carl Glock, 4. September 1581:

nes de Fossa selbst dort Wohnung nahm[23]. Im Jahre 1594 ging die „die allte Cantorey […] so Er bis auf dato bewohnt" sogar in seinen Besitz über; der Kaufpreis wurde nach Verhandlungen mit Herzog Wilhelm auf 1500 fl. festgesetzt[24]. Interessanterweise setzen genau ab diesem Zeitpunkt wieder Abschlagszahlungen an Fossa für die Logis von einigen Chorknaben ein. Man kann dies als Bestätigung für unsere Hypothese sehen, daß deren Unterbringung jeweils in Abstimmung mit den individuellen Wohnraumkapazitäten geregelt wurde[25].

Insgesamt scheint Fossa seine Pflichten als Vizekapellmeister und Kapellmeister zufriedenstellend verrichtet zu haben. Die Hofakten verzeichnen in all den 34 Jahren, in denen er dort diente, keine einzige Beschwerde. Ein *argumentum ex silentio* sollte gleichwohl nicht überstrapaziert werden, denn man könnte ebensogut daraus folgern, Fossa hätte nur Dienst nach Vorschrift geleistet. Dem widersprechen vereinzelte Vermerke in Briefen und Zahlamtsdokumenten. Wenn Fossa dort überhaupt Erwähnung findet, handelt es sich zumeist um Belobigungen oder Ehrenbezeigungen.

Daß Fossa nicht nur ob seiner organisatorischen Fähigkeiten geschätzt wurde, sondern zudem über eine schöne Stimme verfügte, ist einem Brief zu entnehmen, den der Thronfolger Wilhelm am 3. August 1574 an seinen Vater, Herzog Albrecht V., sandte. Aus dem Vergleich, den Wilhelm mit in Landshut gastierenden Virtuosen anstellte, geht Fossa als deutlich überlegen hervor:

„Von Gottes gnaden Wilhelm, Herzog In Obern vnnd Nidern Bayern. etc.
Vnnserenn grues Zuvor, Lieben getreuen, Wir werden bericht, das das Gartten Dill der Behausung der Cantorei Zu Munchen In der Grackhenaw, vast erfault vnnd verwalltend, Hergegen aber, wir Pawmaister furgeben soll, mit ainer Mauer vnnd schlechten Vnkhosten bestendig Zurennden sey. Demnach Ist vnnser bevelch, das Jr verordnung thüet, Dasselb besichtigt, vnnd Im fall ob ain notdurft vnnd mit ainem greringen Zu wieder bringen, verschaffet, das also weiterer schad furkhommen wird. Thun wir unns versehen. Datum Brising den .4.ten September Anno [15]81. Wilhelmus mp."

23 Die städtischen Steuerbücher verzeichnen im Jahre 1588 erstmals Fossa als Bewohner der „Cannterey" in der Graggenau, der darin entweder als „Vice Capelmaister" oder „Frl. Vice Capelmaister" angegeben ist. Stadtarchiv München, Steueramt, Steuerbücher: 1588 (341), fol.55^{r}; 1589 (342), fol.57^{r}; 1590 (343), fol.53^{r}; 1591 (344), fol.51^{r}; 1592 (345), fol.51^{r}. Das Steuerbuch von 1593 fehlt. Als Mitglied des Hofstaats war Fossa von städtischen Steuern befreit.

24 HStAM, Kurbaiern-Protokolle, 118f, 191; 119ff, 5, 30. Diese Angaben wurden übernommen aus Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 146. Die städtischen Steuerbücher reagieren prompt auf den Besitzerwechsel. Ab 1594 wird die alte Bezeichnung „Cannterey" durch „Domus Joán Fossa Vic Capellmst" bzw. „Domus Joann Fossa Frl: Capellmst." ersetzt. Stadtarchiv München, Steueramt, Steuerbücher: 1594 (346), fol.52^{r}; 1595/I (347), fol.63^{r}; 1595/II (348), fol.63^{r}; 1596 (349), fol.64^{v}; 1597 (350), fol.59^{r}; 1598 (351), fol.56^{r}; 1599 (352), fol.57^{v}; 1600 (353), fol.60^{v}; 1601 (354), fol.58^{v}; 1602 (355), fol.58^{v} (mit Randvermerk: Hofg.); 1603 (356), fol.58^{v}. Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1 (wie Anm. 2), S. 146, stellt fest, daß Fossa als Besitzer erst ab 1600 im *Häuserbuch der Stadt München*. Bd. 1: *Graggenauer Viertel*, hrsg. vom Stadtarchiv München nach den Vorarbeiten von Andreas Burgmaier, München 1958, S. 268, aufgeführt wird. Dies steht freilich nicht im Widerspruch zum Zeugnis der Stadtsteuerbücher, sondern erklärt sich daraus, daß die Herausgeber des Häuserbuches sich auf bestimmte Stichdaten beschränken und deshalb für den Zeitraum zwischen 1570 und 1600 keinerlei Angaben machen. Völlig irrig ist Boettichers Annahme, der ausgehend vom besagten Eintrag im *Häuserbuch* schließt, Fossa hätte das Haus erst 1600 erworben; siehe Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit* (wie Anm. 20), S. 871.

25 Am Rande sei noch erwähnt, daß Fossa zwischen 1584 und 1589 Kinder in Pflege nahm. Er erhielt vom Hofzahlamt 1585 und 1586 Vergütungen „Per vncosten der Rauchen Kinder so fr. gn. allhie erziehen". Anschließend ist nur noch vom „Rauchen Medlein" die Rede, wobei 1587 ferner deren Magd aufgeführt wird. Es dürfte sich dabei um die verwaisten Kinder eines Hofangestellten handeln, womöglich einem Nachkommen des fürstlichen Dieners Caspar Rauch, der zwischen 1539 und 1558 Eigentümer jenes Hauses in der Graggenau war, das Lasso 1581 erwarb. Caspar Rauch wird erwähnt bei Boetticher, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 20), S. 870.

„E. F. gn. thue Ich auch weitter unndertheniglich Zu wissen, das diese tag 4 franntzesisch musici, weliche auß polen khumen, alhie khumen, samt einem clainen pueben, die habe sich gestern bey Mir heren lasen unnd ist nemblich der füernembst […] unnd wie er sagt gar wol bekanndt, haißt, Gerardo, Ist lanng zu Florenz gewest unnd sich in Italia verhairat, aber sunst ain geborener Franzhoß wie auch die ander, der Gerardo Ist vast der best, hatt ain lira da gamba, aber nitt so groß wie der strigio, oder nitt so vil säitten, aber gar liblich unnd singt ain Baß unnd Tenor dareinn, die stim Ist bei weittem des Foßa nitt Zu vergleichen, aber von artt […].“[26]

Als Zeichen der Wertschätzung ist es auch zu verstehen, wie fürsorglich sich der Hof um Fossas Familie annahm. 1570 werden Fossa 100 Taler, wie es in den Hofzahlamtsrechnungen heißt, „zu Erholung weib vnd Kind“ zugewiesen[27]. Beide befanden sich zu diesem Zeitpunkt entweder noch in ihrer niederländischen Heimat oder wurden auf Urlaub dorthin gesandt. Als Katharina de Fossa im Frühjahr 1571 nach München zurückkehrte, übernahm der Hof nicht nur die Kosten für ihre Reise, sondern zugleich für ihren Begleiter:

„Den 17. May bezalt Ich nachuolgendten Personen. Hainrich Hanen vmb das er mit des Fossa weib aus Nidlanndt hieher geraist zur Zerung wieder anhaimbs 30 fl.“[28]

Katharina de Fossa, eine geborene Vondereule[29], scheint sich auch später noch des öfteren in ihrer Heimat aufgehalten zu haben. 1575 überwies das Hofzahlamt den Betrag von 50 fl. an „Johann Fossan Hausfraw aus gnaden Per Zörung Ins Niderlannd“ angewiesen[30]; in diesem Jahr befand sich Fossa auf einer Dienstreise nach Rom, von der unten noch die Rede sein wird. Sogar Katharinas Familie kam in den Nutzen der fürstlichen Zuwendungen: 1572 verehrt ihr der Hof zusammen mit ihrem Bruder 40 fl. „zu einer zerung“[31]. Auch Fossas Sohn wurden Zuwendungen von herzoglichem Hause zuteil: 1585 erhielt Fossa einen nicht genannten Betrag „zu Hilff Seines Sons fürgegangenen Stuelfest“[32], traditionell eine wichtige Etappe auf dem Weg zur Heirat. Nachdem der Ehevertrag zwischen den Brautleuten abgeschlossen war, mußten beide mit dem Priester ein Brautprotokoll abschließen; in diesem Zusammenhang wurde auch der Hochzeitstermin verbindlich festgelegt. Die Unterredung der zukünftigen Brautleute mit dem Pfarrer wurde volkstümlich auch als „Stuhlfest“ bezeichnet und gab Anlaß zu einer Vorfeier. Als Fossas Sohn sich im Jahr darauf verehelichte, wurde er vom Hof mit 12 fl. beschenkt. Auch sein Vater ging nicht leer aus: ihm wurden 25 fl. „verehrung auf die Hochzeit“ zugeteilt[33].

Wenn Fossa in Schulden geriet, konnte er mit großzügiger Unterstützung seines Dienstherrn rechnen. Besonders generös erwies sich der Münchner Hof im Jahre 1576, in dem der Vizekapellmeister „zu Abzallung seiner schulden Im Niderlannd vnnd allhie“ die fürstliche

26 Geheimes Hausarchiv München (im folgenden gekürzt zu GHA), Korrespondenzakt 596/VI, Brief von Herzog Wilhelm an Herzog Albrecht, 3. August 1574, zitiert bei Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (wie Anm. 14), S. 36.

27 HStAM, HZAR 15, fol.233^{r}. Alle einmaligen Sonderzahlungen an Fossa sind im Anhang 2b nach den Hofzahlamtsrechnungen im vollen Wortlaut wiedergegeben.

28 HStAM, HZAR 16, fol.229^{v}.

29 Der Mädchenname Katharina Fossas ist auf dem Epitaph überliefert, das Fossa und seiner Frau gesetzt wurde. Obgleich es heute verloren ist, unterrichtet uns eine Transkription, die der Historiker Felix Andreas Oefele im 18. Jahrhundert vorgenommen hat, von der Aufschrift dieses Monuments: Bayerische Staatsbibliothek München, Mss. Oefeliana, *Epitaphia Monacensia* […] *1732*, Nr. 9. Der Text ist im Anhang 1 wiedergegeben.

30 HStAM, HZAR 21, fol.304^{v}.

31 HStAM, HZAR 17, fol.269^{r}

32 HStAM, HZAR 31, fol.332^{v}.

33 HStAM, HZAR 32, fol.308^{r}, 322^{v}.

Summe von 150 fl. erhielt[34]. Bedauerlicherweise ist nicht belegt, aus welchem Grund Fossa Schulden in so hohem Maße angehäuft hatte. Man mag freilich vermuten, daß diese im Zusammenhang mit den Reisen seiner Frau in ihre Heimat stehen. Auch um kleinere Verbindlichkeiten zu lösen, kam ihm das Hofzahlamt bisweilen zu Hilfe. 1583 ließ man ihm 26.12 fl. „Per Auslosung für den langen Mann" zukommen sowie 1584 12 fl. „per ein Frannzösische Zetl" (Zetl ist in diesem Zusammenhang wohl als Schuldschein zu verstehen)[35]. Vielleicht verdienen sogar die jährlichen 20 fl., die ab 1594 Fossas Gehalt als „HaußZünß" aufgeschlagen wurden, in diesem Zusammenhang erwähnt zu werden. Es ließe sich nämlich denken, daß Fossa den Kaufpreis für das 1594 erworbene Kantorenhaus nicht sofort aufbringen konnte und ein Darlehen aufnehmen mußte, zu dessen Tilgung ihm die herzogliche Finanzkammer eine kleine Beihilfe leistete. Alternativ könnte der Terminus „Hauszins", der juristisch polyvalent ist[36], aber ebenso gut als Mietzahlung an Fossa verstanden werden, da Räumlichkeiten seines Hauses für Kantoreizwecke (etwa auch zur Unterbringung von Choristen) genutzt wurden.

Unter den Ehrenbezeigungen finanzieller und ideeller Art, die Fossa zuteil wurden, ragt eine besonders heraus. In Anerkennung seiner Verdienste richtete Wilhelm V. 1594 ein Gesuch an Kaiser Rudolf II., der Fossa daraufhin in den erblichen Reichsadelsstand erhob[37]. Abbildung 1 zeigt das Wappen, das seine Familie ab diesem Zeitpunkt führen durfte.

Diese Auszeichnung belegt nachdrücklich, daß der bayerische Herzog Fossa nicht nur als den ewigen „zweiten Mann" ansah, der nur zum Adlatus Lassos taugte, sondern seine Verdienste um die Kantorei durchaus zu schätzen wußte. Indem Wilhelm sich für seine Nobilitierung verwandte, rückte er ihn auf den gleichen gesellschaftlichen Stand wie seinen ungleich berühmteren Vorgesetzten[38]. Fossa widerfuhr somit eine Ehre, die nur wenigen Musikern seiner Zeit zuteil wurde. Überhaupt ist es auffällig, daß bis ins 17. Jahrhundert hinein fast ausschließlich Mitglieder der bayerischen und der kaiserlichen Hofkapellen geadelt wurden[39]. Gewiß drängten Wilhelm V. und sein Nachfolger Maximilian I. vor allem aus politischen Gründen, Renommiersucht und Konkurrenz mit dem Hause Habsburg darauf, daß möglichst vielen ihrer Musiker ein Adelsprädikat zugestanden wurde. Dennoch war dies im späten 16. Jahrhundert keine Selbstverständlichkeit, weil sogar führende Persönlichkeiten wie Philipp de Monte, der ob seiner Position als kaiserlicher Hofkapellmeister für diese Auszeichnung prädestiniert gewesen wäre, nicht über ihren bürgerlichen Stand hinauskamen. Auf keinen Fall wollten die bayerischen Herzöge es missen, einen Mann von Adel an der Spitze ihrer Kapelle zu haben. Es dürfte daher alles andere als ein Zufall sein, daß die Nobilitierung Fossas (am 10. September 1594) kurz nach Lassos Tod (14. Juni 1594) erfolgte.

---

34 HStAM, HZAR 22, fol.203^{r}.

35 HStAM, HZAR 29, fol.328^{r}; HZAR 30, fol.399^{r}.

36 Vgl. die Auflistung der juristischen Bedeutungen dieses Terminus in *Deutsches Rechtswörterbuch. Wörterbuch der älteren deutschen Rechtssprache*, V/4, hrsg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Weimar 1955, vgl. den Art. *Hauszins*, Sp.486–488.

37 Das Adelspatent ist im Anhang 1, S. 84–86, im Wortlaut wiedergegeben.

38 Zur Nobilitierung Lassos vgl. Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (wie Anm. 14), S. 148–151, und Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 152–155.

39 Das *Senftenegger Monatsblatt für Genealogie und Heraldik*, I-III (Senftenegg 1951–1956), auf das sich auch Leuchtmann stützt (*Orlando di Lasso*, wie Anm. 2, Bd. 1, S. 155) verzeichnet nur zwei Mitglieder der kaiserlichen Hofkapelle, die in den Adelsstand erhoben wurden: Peter Massenus von Massenberg (kaiserlicher Hofkapellmeister, 1562) und Alessandro Orologio (kaiserlicher Vizekapellmeister, 1613). Aus der Münchner Hofkapelle wurden neben Lasso (1570) noch drei weitere Musiker nobilitiert: Cesare Bendinelli (bayerischer Hoftrompeter und Kammermusiker, 1582), Giuglio Gigli (bayerischer Hofsänger und -instrumentist, 1592) sowie Johannes de Fossa (bayerischer Vizekapellmeister, 1594). Adelungen von Musikern, die keiner der beiden Institutionen angehörten, kamen nur im Jahre 1595 vor (Gebrüder Hans Leo, Caspar und Jacob Haßler).



Abbildung 1: Das Wappen Johann de Fossas im Reichsadelsbrief von 1594 (reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs München)

Als Angehöriger des Reichsadels war Fossa (gleich seinem Vorgänger) seinen Dienstherren auch von konkretem diplomatischen Nutzen. Denn so mochte er von gleich zu gleich mit den Vertretern von freien Reichstädten, -stiften und -klöstern verhandeln, die wie er außer dem Kaiser keinem politischen Herren unterworfen waren. Intensive Beziehungen zu diesen Mächten waren im territorial kleingliedrigen deutschen Süden ein wichtiger Faktor, damit die Wittelsbacher ihre politischen Ziele in Absprache mit den umliegenden reichsunmittelbaren Gebieten durchsetzen konnten. Während Lasso durch seine vielen Auslandsreisen als diplomatischer Vertreter des Münchner Hofes auf europäischer Ebene fungierte, schien Fossa – wenn überhaupt – auf regionaler Ebene tätig gewesen zu sein. München verließ er während seiner gesamten Dienstzeit nur selten. Da Fossa neben der Organisation der Kapelldienste die Ausbildung der Knaben zu supervidieren hatte, war er im Gegensatz zu Lasso vor Ort nahezu unabkömmlich. Wenn dieser etwa in herzoglichem Auftrag Reisen unter-

nahm[40] oder sich in sein Landhaus in Geising zurückzog, mußte Fossa dessen Aufgaben wahrnehmen, allen voran die musikalische Leitung der Gottesdienste. Auch wenn der Herzog zu repräsentativen Zwecken einige Sänger (fast ausnahmslos einschließlich Lasso) in sein Reisegefolge aufnahm, verblieb Fossa mit den übrigen Mitgliedern der Hofkapelle zumeist in München. Erst als Lasso aus Alters- und Gesundheitszügen ab den 1580er Jahren zunehmend davor zurückscheute, sich an Reisen zu beteiligen, war Fossa des öfteren mit von der Partie. Die Furierzettel des Münchner Hofes verzeichnen seine Teilnahme bei den Fahrten nach Starnberg (1581 und 1585), Landshut (1585), Dachau (1586 und 1587), zur Innsbrucker Hochzeit Erzherzog Ferdinands von Tirol mit Anna Caterina Gonzaga (1582, eine zweite Reise nach Innsbruck erfolgte 1587), zu den Reichstagen in Augsburg (1582) und Regensburg (1594) sowie einige undatierte Aufenthalte in Starnberg und zu einer nicht näher spezifizierten „Hirschfaist“[41].

Ansonsten scheint Fossa während seiner über 30jährigen Dienstzeit München nur zweimal für längere Zeit verlassen zu haben. 1585 besuchte er seine Heimat, wobei die Hofzahlamtsrechnungen offen lassen, ob es sich dabei um Urlaub oder eine diplomatische Mission handelte[42]. Als er sich im Jahre 1575 nach Rom aufmachte und bei Gregor XIII. höchstpersönlich vorsprach, agierte Fossa dagegen eindeutig als Emissär des bayerischen Herzogs. Darüber erstattete Ernst von Wittelsbach seinem Bruder Wilhelm folgenden Bericht nach München:

> „[…] wir haben Junngst verschiner tags von E.L. fünff unnderschidliche schreiben […] von johann Fossa unnd Hanagrauen wol empfangen, Vnnd […] verlesen allenthalb vernomen, Souil dan mer, Erstlichen Johann Fossa Musicum belanngt, deme E.L. unnß de meliori nota recommendirt, unnd unß sonst vor der Zeit wol befolg ist, hat er Vnnseres verhoffens Vnnd uff unnser Promotion bey Irere Heyligkhait seine sach dermaßen verricht, daß er darumb wol Content unnd Zuefrieden, Inmaßen er E.L. weitter mündtlich gehorsamblich vermellden wierdet […].“[43]

Bedauerlicherweise wurde Fossas mündlicher Rapport nicht aufgezeichnet, so daß sich unserer Kenntnis entzieht, in welcher Sache er genau bei der päpstlichen Kurie vorsprach. Es scheint sich gleichwohl um ein für das Haus Wittelsbach wichtiges Anliegen gehandelt zu haben. Denn im Jahre zuvor war bereits Orlando di Lasso zum Papst gesandt worden, dem er persönlich ein Widmungsexemplar des Messenbandes aus dem *Patrocinium musices* übergab und der bei dieser Gelegenheit, wie mit einigem Recht angenommen wird, zum Ritter vom Goldenen Sporn geschlagen wurde[44]. Allein um talentierte Sänger aus Italien anzuwerben, hätte sich Albrecht V. nicht den Luxus geleistet, binnen Jahresfrist zwei Delegationen nach Rom zu schicken.

Fossas starke Bindung an die Münchner Hofkapelle spiegelt sich in seinen Werken wider[45]. Da ihm seine Dienstpflichten nur wenig Zeit zum Komponieren ließen, weist sein Œuvre

40 Zu nennen sind unter anderem Reisen in die Niederlande (1564), nach Paris (1571 und 1573), nach Venedig und Wien (1573) sowie nach Italien (1574 und 1582).

41 Die Quellen für diese Reisen sind im Anhang 3 zusammengestellt.

42 HZAR 31, fol.318^{r}: „Johann Fossa vnndter Cappelmeistern Zu seiner vorsteenden Raiss nach Niderlannd aus gn. Zalt f. 100.“

43 GHA München, Korrespondenzakt 606/VI, Brief von Herzog Ernst an Herzog Wilhelm, Rom, 11. April 1575. Zitiert nach Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (wie Anm. 14), S. 91.

44 Für eine umfassende Diskussion dieser Frage vgl. Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 170–175.

45 Ein vollständiges Werkverzeichnis, das über die Aufstellung bei Ennulat hinausgeht, bietet Anhang 4, S. 100f.

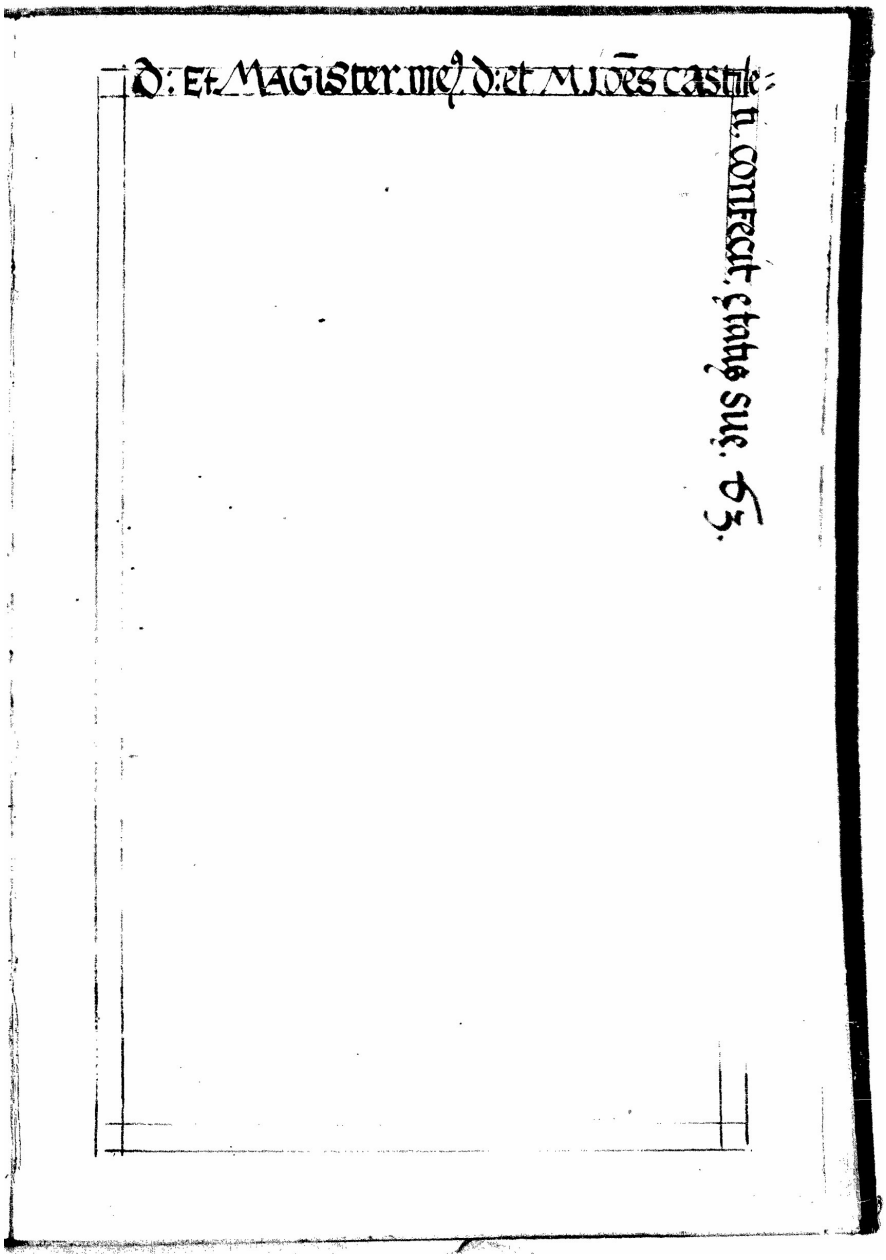


Abbildung 2: Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 515, fol.13^{r}
Titelseite des *Te Deum* von Jean Guyot, geschrieben von Johannes de Fossa
(reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

nur einen bescheidenen Umfang auf. Überdies war die Wirkung seiner Kompositionen begrenzt. Sie entstanden primär für den Gebrauch am Münchner Fürstenhof und sind dementsprechend fast ausschließlich in den Chorbüchern der Hofkapelle überliefert. Unter den handschriftlich tradierten Werken läßt sich zu Lebzeiten Fossas lediglich in zwei Fällen eine Rezeption jenseits der Münchner Kapelle nachweisen. Wie aus den Registrarbüchern des Wiener Hofes hervorgeht, dedizierte Fossa um das Jahre 1570 Kaiser Maximilian II. eine

Messe, was ihm mit 30 fl. vergütet wurde[46]. Bedauerlicherweise fehlt von diesem Werk, das in den Akten auch nicht näher spezifiert wird, jede Spur. Handelt es sich bei der kaiserlichen Verehrung um die einzige, die Fossa bekanntermaßen von einer Institution außerhalb Münchens erhielt, so ist der Codex Mus.ms. 515 der Bayerischen Staatsbibliothek nicht minder singulär. Dieses Chorbuch, das Fossa selbst für das Kloster Tegernsee ingrossierte und das neben einem Te Deum seines Lehrers Guyot ein Parodiemagnificat aus der eigenen Feder enthielt, muß als das einzig erhaltene Autograph des Komponisten gelten (Abbildungen 2 und 3)[47]. Wann, aus welchen Gründen und mit welcher Absicht Fossa diese Quelle anfertigte, ist nicht bezeugt. Irritierend wirkt ferner die Tatsache, daß zu den enthaltenen Werken keine Konkordanzen im Bestand der Hofkapelle nachzuweisen sind. Auch die Frage, was Fossa dazu veranlaßte, sich auf den Titelblättern der beiden Kompositionen über sich selbst und seinen Lehrer zu äußern, wirft ein Rätsel auf. Seinem Parodiemagnificat (fol.1–12) stellt Fossa ausdrücklich den Vermerk voran, es handle sich um ein Autograph des Komponisten:

> „6. vocum. / Ad Imitandum gallicam Cantionem Anthonii / Galli videlicet Vivre ne puis sur terre. / Confecit et scripsit Magnificat secundi modi Ioannes à Fossa."

Auf der Titelseite des nachfolgenden *Te Deum* (fol.13–30) benennt Fossa nicht nur den Autor als Johannes Castileti (Jean Guyot, um 1512–1588), sondern datiert auf dem das mittlere Bildfeld umlaufenden Rahmen ferner die Komposition in dessen 63. Lebensjahr (also 1575) und gibt sich als Schüler des Meisters zu erkennen:

> „d: et Magister meus d: et M. Ioannes Castileti confecit ætatis suæ 63."

In Ermangelung von Quellenzeugnissen lassen sich über die Hintergründe und den Kontext des autographen Chorbuches derzeit nur Mutmaßungen anstellen. Die starke Betonung seiner eigenen Person, die gerade in der Angabe „Confecit et scripsit" zutage tritt, könnte darauf hindeuten, Fossa hätte den Codex aus eigenem Antrieb dem Tegernseer Kloster übereignet. Vielleicht hoffte er auf eine Einladung in die Abtei und versprach sich einen anderen Vorteil davon, in der Gunst des Abtes zu steigen. Paulus Widmann (Abt 1594–1624), der als großer Musikfreund bekannt war, war auf jeden Fall für derartige Präsente empfänglich. So wurde ihm auch der Druck einer begehrten Rarität Orlando di Lassos gewidmet, die nach Jahrzehnten der Geheimhaltung um 1600 von seinem Sohn Rudolf, Fossas Nachfolger im Kapellmeisteramt, posthum herausgegeben wurde: die *Prophetiæ Sibyllarum* (München, 1600)[48]. Mochten Fossa und Rudolf di Lasso auch im Hinblick auf ihren eigenen Vorteil den

---

46 Hofkammer Wien, Registrarbücher, E. Nr. 287, fol.241, Juli 1570: „Joanni de Fossa bayerischen tenoristen haben Jr Mt. etc umb das er deren ain mess verehrt, 30 fl. aus gnaden zu geben verordnet." Der Eintrag ist zitiert nach Albert Smijers, *Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543 bis 1619*, Wien 1920, S. 138.

47 Einen Abriß kodikologischer und bibliographischer Informationen zu Mus.ms. 515 (und den im weiteren Verlauf genannten Chorbuchhandschriften) bietet Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. V/1). Die Angabe, die Lagenordnung von Mus.ms. 515 sei wegen Falzverklebungen nicht eindeutig bestimmbar ist freilich zu korrigieren. Die beiden enthaltenen Kompositionen nehmen jeweils ein Faszikel ein, das wie folgt kollationiert ist:
Nr. 1 (Fossa): IV^{8} + II^{12}
Nr. 2 (Guyot): IV^{20} und angeklebtes Blatt (fol.21) + III^{27} + Doppelblatt mit eingeklebtem Blatt in der Mitte

48 Zu Abt Paulus Widmann siehe Pirmin Lindner OSB, *Familia S. Quirini in Tegernsee. Die Äbte und Mönche der Benediktiner-Abtei Tegernsee von den ältesten Zeiten bis zu ihrem Aussterben, 1861, und ihr literarischer Nachlass (II. Teil)*, in: *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 50 (Ergänzungsheft) (1898), S. 14–19.

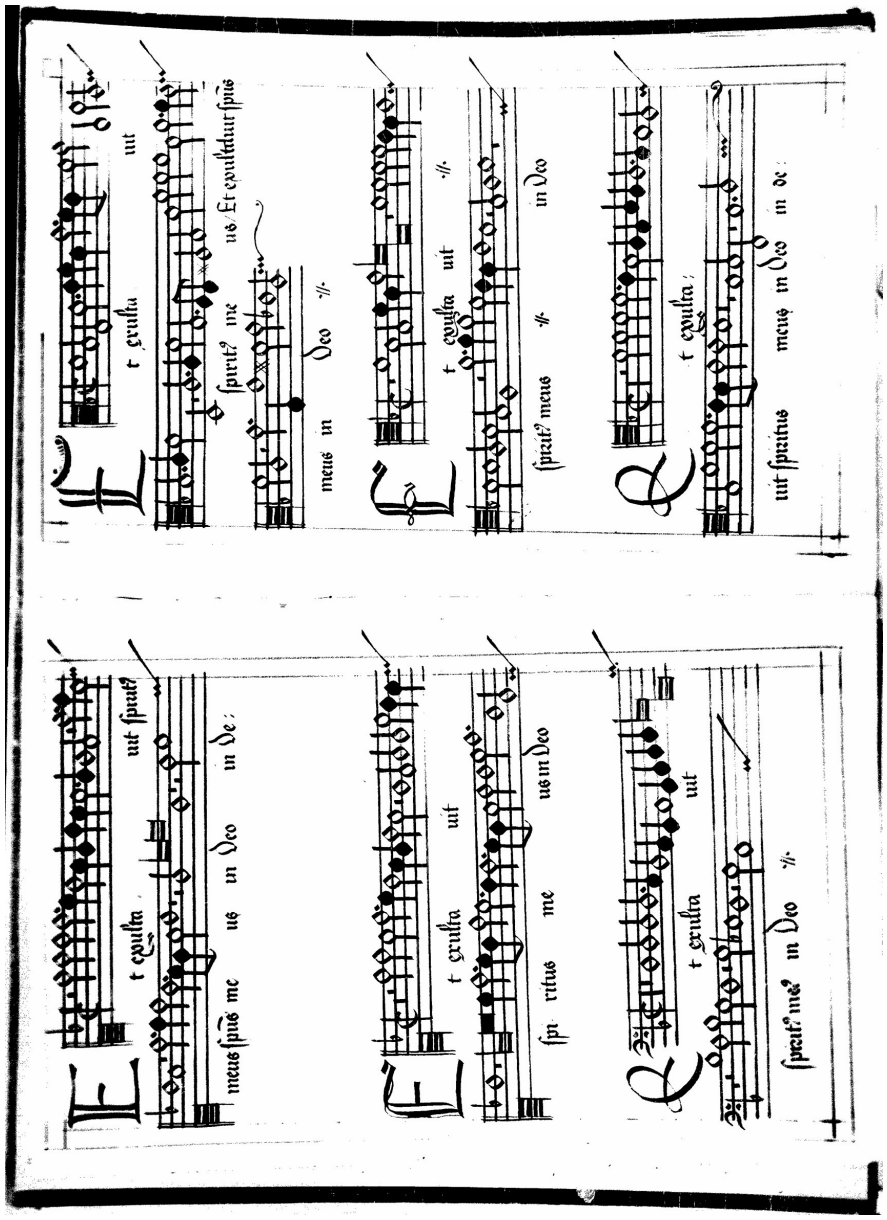


Abbildung 3: Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 515 fol. 1^{v}-2^{r}
Beginn des Magnificat *Vivre ne puis* von Johannes de Fossa (Autograph des Komponisten)
(reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

Kontakt zum Abt von Tegernsee gepflegt haben, so könnten beide ebenso gut im Auftrag Wilhelms V. oder Maximilians I. gehandelt haben, die durch Schenkung von Musikalien die diplomatischen Beziehungen mit diesem Kloster zu beleben trachteten. Drittens ließe sich vorstellen, daß die Hofkapelle gelegentlich Werke des eigenen Repertoires an jene Institutionen abgab, die durch Steuerabgaben und freiwillige Zuwendungen zum Unterhalt der Münchner Kantorei beitrugen[49].

49 Für diesen freundlichen Hinweis danke ich Franz Körndle und Bernhold Schmid. Bedauerlicherweise war es mir nicht möglich, die Hypothese konkret zu erhärten.

Zu Lebzeiten erschien nur ein einziges Werk Fossas im Druck, und dieses wurde bezeichnenderweise von einem Kapellkollegen publiziert. Zur Sammlung von Parallelvertonungen des *Ardo sì* Gianbattista Marinis, die der herzogliche Instrumentist Giuglio Gigli da Imola im Jahre 1585 herausgab, lieferte neben anderen Münchner Hofmusikern auch der Vizekapellmeister einen Beitrag[50]. Da es sich dabei gleichwohl um Fossas einzig belegten Ausflug ins Genre des Madrigals handelt, sollte man es nicht allzu streng bewerten, daß sein Satz im direkten Vergleich mit den Kompositionen erfahrener und berühmterer Madrigalisten (wie Lasso, Philipp de Monte und Costanzo Porta) eher dürftig abschneidet.

Eine Reihe von Fossas anderweitig nicht überlieferten Kompositionen fand Eingang in posthum gedruckte Anthologien. Der Rothenburger Kantor Johannes Donfried nahm insgesamt fünf Motetten Fossas in seine Sammlungen geistlicher Konzerte auf: die *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos* (Straßburg, RISM 1627[1], dort Nr. 56 und 138) und den dritten Band des *Viridarium musico-marianum* (Trier, RISM 1627[2], dort Nr. 147, 149 und 188). Diese seien unten näher betrachtet, da sie einen Anhaltspunkt dafür liefern, daß sich Fossa noch im Alter den neuen musikalischen Entwicklungen aus Italien zugewandt hat.

Mehr von historischem als musikalischem Interesse sind die Kompositionen Fossas, die der Augsburger Domkapellmeister Bernhard Klingenstein in Druck gab[51]. Daß er seinen Münchner Amtsbruder mit je einem Werk in seinen Anthologien *Rosetum Marianum* (Dillingen, RISM 1604[7]) und *Triodia Sacra* (Dillingen, RISM 1605[1]) vertreten wissen wollte, spricht für ein kollegiales Verhältnis zwischen beiden Institutionen. Neben Komponisten aus dem eigenen Umfeld berücksichtigte Klingenstein vor allem Meister des herzoglichen Hofs in München oder des kaiserlichen Hofs in Prag[52]. Aufgrund der örtlichen Nähe waren gleichwohl die Beziehungen zwischen Augsburg und München weitaus intensiver. Dies spiegelt sich insbesondere in Klingensteins *Rosetum Marianum: Unser lieben Frawen Rosengertlein* wider, einer Sammlung von 27 Strophen des beliebten Marienliedes *Maria zart*, die, wie der Titel angibt, „durch 33 beriembte Musicos […] componirt" wurden. Um dieses Projekt zu realisieren, bat der Augsburger Domkapellmeister die führenden Meister Süddeutschlands und Österreichs um ihre Mitarbeit. Nach den örtlichen Kollegen (eingeschlossen selbst den Kantor der evangelischen Lateinschule zu St. Anna, Adam Gumpelzhaimer) zog Klingenstein insbesondere Musiker heran, die dem Münchner Hof verbunden waren: Johannes de Fossa, die Lasso-Söhne Ferdinand und Rudolph, Phileno Cornazzano, Cesare di Zacharia sowie ehemalige Chorknaben, die noch unter Lasso ausgebildet waren (z. B. Narcissus Zänckl)[53]. Klingenstein wies Fossa dabei einen Ehrenplatz zu, denn er gab bei ihm eine Vertonung der ersten (und bekanntesten) Strophe von *Maria zart* in Auftrag, was zumindest von kollegialer Wertschätzung für den Münchner Amtsbruder zeugt. Da die Publikation ein Jahr nach dem Tod des

50 *Sdegnosi ardori. Musica di diversi auttori, sopra un istesso soggetto di parole, a cinque voci, racolti insieme da Giulio Gigli da Immola* (München, RISM 1585[17]). Es liegen zwei neue Ausgaben dieser Anthologie vor: *Musik der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos. 2. Auswahl: Sdegnosi ardori („Zornesgluten")* […], hrsg. v. Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1989, (= *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Neue Folge, Bd. 7). *Settings of „Ardo Si" and its Related Texts*, hrsg. v. George C. Schuetze, Madison 1990, (= *Recent Researches in Music of the Renaissance* 78–81).

51 Grundlegend zu Klingenstein ist nach wie vor die Dissertation von Alfred Singer, *Leben und Werke des Augsburger Domkapellmeisters Bernhardus Klingenstein (1654–1614)*, Diss. München 1921.

52 Zur Auswahl der in den *Triodia Sacra* vertretenen Komponisten vgl. Christian Thomas Leitmeir, *Catholic Music in the Diocese of Augsburg c.1500: A Reconstructed Tricinium Anthology and Its Confessional Implications*, in: *Early Music History* 21 (2003), S. 117–173, dort vor allem S. 140–142.

53 *Rosetum Marianum: Unser lieben Frawen Rosengertlein* […] *durch 33 beriembte Musicos* […] *componirt*, hrsg. von William E. Hettrick, Madison 1977, (= *Recent Researches in Music of the Renaissance* 24/25).

Komponisten erfolgte, dürfte es sich dabei wohl um eines der letzten Werke handeln, das Fossa fertigstellen konnte, vielleicht sogar sein *opus ultimum*.

Daß Klingenstein ein weiteres von Fossas Werken in seine *Triodia Sacra* aufnahm, die im Folgejahr erschienen, verdient in unserem Zusammenhang besonderes Interesse. Die entsprechende Komposition, ein dreistimmig gesetzter Versikel (die Verse 2f.) aus Fossas anderweitig nicht überlieferter Michaelssequenz *Ad celebres rex celite* (*Triodia Sacra*, Nr. 28: „Cum iam renovantur"), war der Forschung nämlich bis vor kurzem nicht bekannt. Sie fehlt dementsprechend in der 1978 von Egbert M. Ennulat vorgelegten Gesamtausgabe und wurde erst kürzlich ediert[54]. Da von Klingensteins Publikation lediglich das Stimmbuch der Unterstimme (*Vox Inferior*) erhalten ist, wird der musikalische Wert dieser Quelle erheblich gemindert, denn sie teilt lediglich den Bassus eines Ausschnitts aus einem größeren Werk mit. Weil Klingenstein seine Blütenlese geistlicher Tricinien aus den (seit der Säkularisation verschollenen) Beständen der Augsburger Domkapelle zusammengestellt hat[55], bietet aber selbst die fragmentarische Gestalt ein wertvolles – weil einziges – Indiz dafür, daß Fossas Musik auch außerhalb Münchens rezipiert wurde. Vorsichtige Rückschlüsse über den Kontext, in den Fossas Komposition zu verorten ist, läßt ihr Text zu, zumal aus dieser Zeit sonst keine mehrstimmigen Vertonungen der Michaelssequenz bekannt sind. Angesichts der starken jesuitischen Präsenz in München und der engen Kooperation zwischen deren Kolleg und dem herzoglichen Hof liegt die Vermutung nahe, Fossa hätte seine Michaelssequenz für die ortsansässigen Jesuiten geschaffen, deren Kirche dem Hl. Erzengel Michael geweiht war. Konkrete Berührungspunkte entstanden mittels der Chorknaben, für deren musikalische Unterweisung Fossa selbst sorgte, während den Jesuiten die schulische Ausbildung und Unterbringung oblag; zusätzlich mag er zum Musikunterricht am Jesuitengymnasium herangezogen worden sein. Vielleicht entstand die Sequenz sogar anläßlich eines festlichen Ereignisses dieser Schule, zu dem seine Choristen einen musikalischen Beitrag leisteten. Sollte Fossas Sequenz tatsächlich in Zusammenhang mit der Societas Jesu stehen, die sich den Erzengel Michael zum Schutzpatron erkoren hatte, würde sie sich umso besser in die *Triodia Sacra* einfügen. Bernhard Klingenstein publizierte diese Anthologie in Zusammenarbeit mit der Jesuitenuniversität in Dillingen, die besonders an der Verbreitung geistlicher Mehrstimmigkeit interessiert war, die einen (gemäßigt) gegenreformatorischen Charakter besaß und sich zum Musikunterricht an Schulen eignete[56].

Vereinzelte Gelegenheitskompositionen, wie die dem Wiener Hof dedizierte Messe, die Michaelssequenz oder *Maria zart*, können nicht darüber hinwegtäuschen, daß Fossas Schaffen insgesamt auf das engste mit der Münchner Kantorei verknüpft war. Dem entspricht, daß fast alle seine Komposition ausschließlich in Handschriften der Hofkapelle überliefert waren. Deren Bedarf an mehrstimmigen Tonsätzen für die Liturgie zu decken, motivierte ihn offenbar in den meisten Fällen erst dazu, kompositorisch aktiv zu werden. Folglich sind es aus-

54 Christian Thomas Leitmeir, *Triodia Sacra (1605). Ein rekonstruierter Sammeldruck als Schlüsselquelle für das Musikleben der Spätrenaissance in Süddeutschland*, in: *Musik in Bayern* 62 (2/2002), S. 23–55, dort S. 51 (im Rahmen einer Edition der Unica aus Klingensteins Anthologie). Eine einstimmige Fassung der Michaelssequenz ist abgedruckt im *Antiphonale Pataviense (Wien 1519)*, Faksimile hrsg. von Karlheinz Schlager, Kassel usw. 1985, (= *Das Erbe deutscher Musik* 88), fol.253^{v}-255^{r}.

55 Leitmeir, *Catholic Music* (wie Anm. 52), insbesondere S. 157–164. Selbst wenn dies in diesem Aufsatz nur als Hypothese aufgestellt wurde, läßt sich ein anderes Vorgehen in Fossas Fall ausschließen. Klingenstein hätte kaum für seine Tricinien-Anthologie eine Komposition in Auftrag gegeben, aus der nur ein (auf Dreistimmigkeit reduzierter) Einzelsatz verwendbar gewesen wäre.

56 Leitmeir, *Catholic Music* (wie Anm. 52), S. 122–127.

schließlich Vertonungen liturgischer Texte, die in den Chorbüchern der Hofkapelle aufgezeichnet wurden: Der Codex D-Mbs, Mus.ms. 2757 enthält sechs Parodiemessen nebst einem anonymen *Vidi aquam*, das Ennulat aus stilistischen und kodikologischen Gründen Fossa zuschrieb[57]. Hinzu kommen drei Antiphonen für die Prozession am Palmsonntag (Mus.ms. 32, fol.170–179) und zwei Vertonungen der Lauretanischen Litanei (Mus.ms. 14, fol.153–161)[58].

Es ist bemerkenswert, daß alle diese Werke noch zu Lebzeiten Lassos entstanden, da die betreffenden Quellen sämtlich in die 1580er Jahre datiert werden können. Mit Lassos Tod setzte die über mehrere Jahrzehnte hindurch florierende Produktion von Handschriften erst einmal aus. Weder unter der Ägide Johannes de Fossas noch unter dessen Nachfolger, Lassos Sohn Ferdinand, wurden neue Chorbücher angefertigt, obwohl sich beide Meister durchaus auch als Komponisten hervortaten, und selbst danach setzte die Ingrossierung aktueller Werke nur spärlich ein[59]. Es scheint, als sei man bis weit ins 17. Jahrhundert hinein mit dem Bestand an Kompositionen der Lasso-Zeit zufrieden gewesen, einer Epoche, die bereits aus dem Blickwinkel um 1600 als große, aber vergangene Blütezeit angesehen werden konnte.

In der Tat hatte man bis zu Lassos Tod ein reichhaltiges Repertoire an mehrstimmiger Kirchenmusik angehäuft, mit der die Liturgie des gesamten Kirchenjahres bestritten werden konnte. Von einem gegenreformatorischen Impetus getrieben, führte Wilhelm V. kurz nach seinem Regierungsantritt die römische Liturgie am Münchner Hof ein. Um die mehrstimmige Kirchenmusik an die neuen Choralmelodien anzupassen, entstanden in wenigen Jahren emsiger Arbeit ganze Zyklen für das Offizium und Proprium, die dem römischen Usus und den tridentinischen Reformanforderungen gerecht wurden. Federführend war Orlando di Lasso an diesem Projekt beteiligt, doch trugen auch andere Kapellmitglieder ihr Scherflein dazu bei, unter anderem Johannes de Fossa[60]. Er komponierte drei Antiphonen für die Prozession am Palmsonntag, die dem Chorbuch Mus.ms. 32 angefügt wurden. Sie wurden von Franz Flori, wie dieser getreulich vermerkte, am 20. März 1584 ingrossiert, also gerade rechtzeitig für das entsprechende Fest, das zwei Tage darauf begangen wurde[61]. Kurz darauf wurde der Codex gebunden, dessen älteste Teile aber bis in die 1570er Jahre zurückreichen, Fossas Kompositionen kamen als letztes Faszikel ans Ende des Buches.
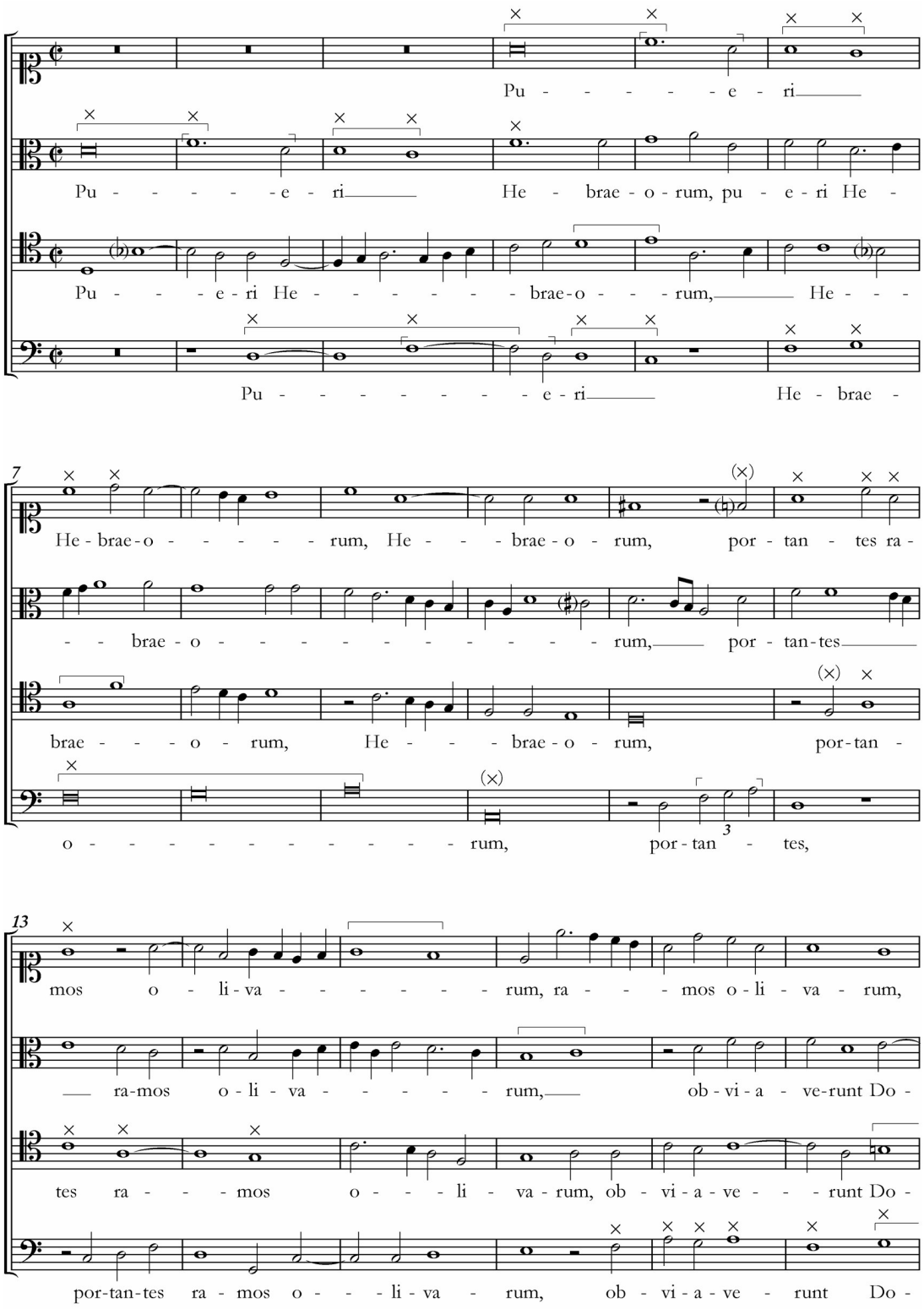
---

57 Ennulat, *Johann de Fossa* (Diss., wie Anm. 6), Bd. 1, S. 151–152. Ironischerweise ist dieses *Vidi aquam* trotz seiner fraglichen Zuschreibung das einzige Werk aus Fossas Œuvre, das bislang eingespielt wurde: *De Vlaamse Polyphonie III. Orlando di Lassus*, Erik van Nevel (Ltg.), Capella Sancti Michaelis, Currende Consort (eufoda 1126, 1997).
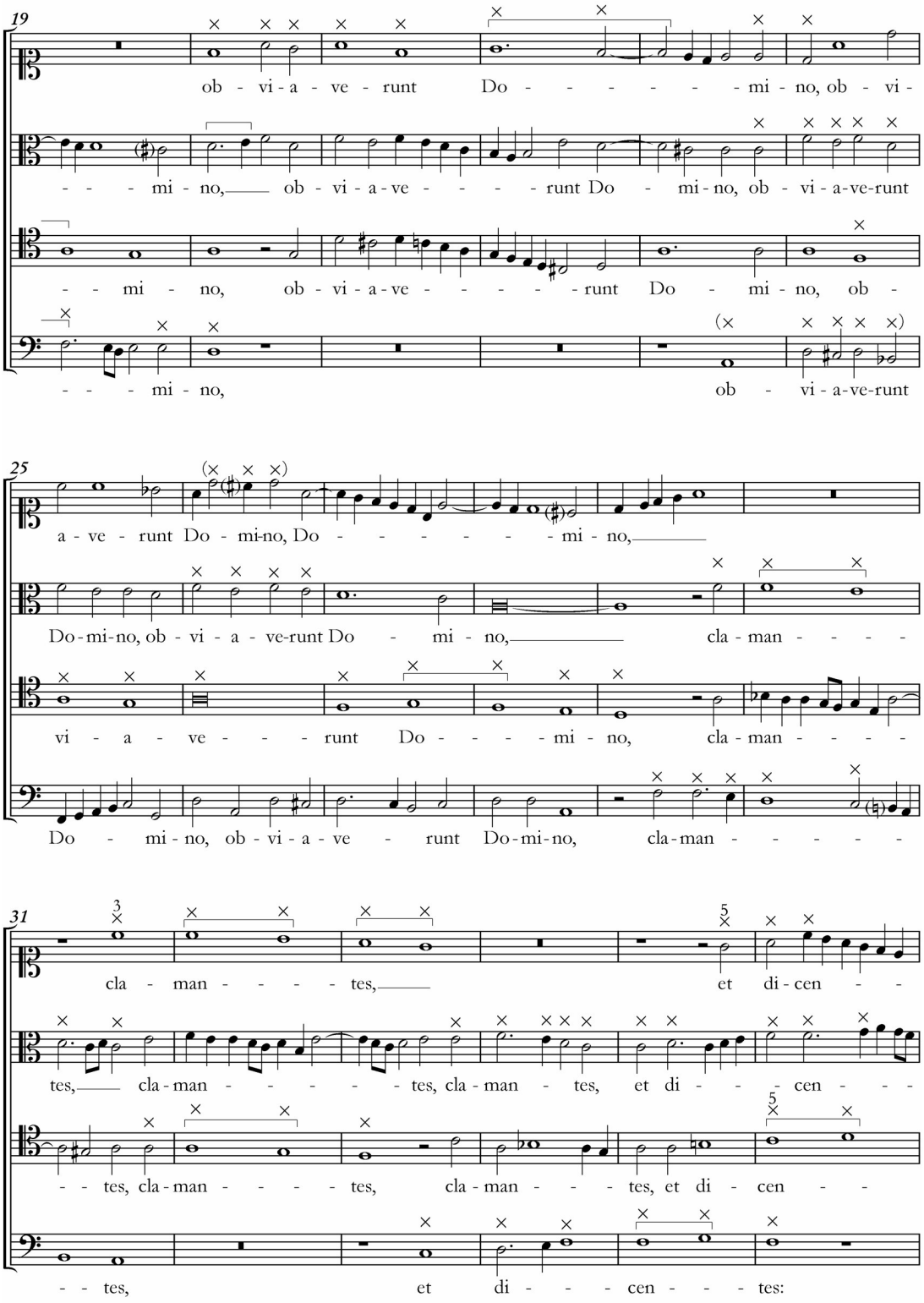
58 Die folgenden analytischen Betrachtungen ziehen die Fossa-Gesamtausgabe Ennulats aus dem Jahre 1978 heran. Ennulat bot in seiner Dissertation, die sich auf den Komponisten Fossa konzentriert, eine ausführliche Besprechung der einzelnen Werke und des Personalstils des Meisters (*Johann de Fossa* (Diss, wie Anm. 6), Bd. 1, S. 66–268), die viele wertvolle Beobachtungen enthält. Da unser Beitrag Fossas Verdienste um die Münchner Hofmusik insgesamt untersucht, bildet seine kompositorische Aktivität nur einen Aspekt eines größeren Ganzen. Zumal bereits eine eingehende analytische Untersuchung vorliegt, können wir uns darauf beschränken, summarisch wesentliche Charakteristika seiner Werke vorzustellen, die für unsere Fragestellung relevant sind.

59 Einleitung zu Bente u.a., *Katalog der Musikhandschriften*, 1, (wie Anm. 47), S.19*-20*.

60 Siehe insbesondere die Beiträge von Daniel Zager, *Liturgical Rite and Musical Repertory: The Polyphonic Hymn Cycle of Lasso in Munich and Augsburg*, in: Ignace Bossuyt (Hrsg.), *Orlandus Lassus and his Time*, Peer 1995, S. 215–231; *Post-Tridentine Liturgical Change and Functional Music: Lasso's Cycle of Polyphonic Latin Hymns*, in: Peter Bergquist (Hrsg.), *Orlando di Lasso Studies*, Cambridge 1999, S. 41–63.

61 Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 32, fol.170^{r}: „Dominica palmarum antiphonæ tres./ ante et post processionem. Ioanne fossa° autore./ anno domini. 1584. die 20. Martii." Nach Grotefend und Ulrich, *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, Hannover ^{10}1960, wurde Ostern im Jahre 1584 am 29. März gefeiert.


Pu - - - - - - e - ri
Pu - - - - - e - ri He - brae - o - rum, pu - e - ri He -
Pu - - - e - ri He - - - - - - - brae - o - - - rum, He - - -
Pu - - - - - - - - e - ri He - brae -
7
He - brae - o - - - - - - rum, He - - - brae - o - rum, por - tan - tes ra -
- - brae - o - - - - - - - - - - - - rum, por - tan - tes
brae - - - - o - rum, He - - - brae - o - rum, por - tan -
o - - - - - - - - - - - - rum, por - tan - tes,
13
mos o - li - va - - - - - - - - rum, ra - - - mos o - li - va - rum,
ra - mos o - li - va - - - - - - rum, ob - vi - a - ve - runt Do -
tes ra - - - - mos o - - - - li - va - rum, ob - vi - a - ve - - - - runt Do -
por - tan - tes ra - mos o - - - - li - va - rum, ob - vi - a - ve - runt Do -



Notenbeispiel 1: *Pueri Hebræorum portantes*, M. 1–36

Bis auf seine Prozessionsgesänge haben alle Kompositionen der Sammlung eines gemein: Gewichtig erklingt der Cantus firmus im Bassus in ebenmäßigen Breven, die durch schwarze Notierung zusätzlich hervorgehoben sind. Auch wenn die meisten der Proprien nach wie vor freisingische Melodien verwenden, setzte diese Faktur mustergültig radikale Reformvorstellungen um, die zumal gegen Ende des Jahrhunderts im Schwange waren[62]. Anders Fossa: Er legte in den Antiphonen *Hosanna filio David* und *Pueri Hebræorum vestimenta* den Cantus firmus, einem älteren Usus entsprechend, in die Tenorstimme, wodurch der Satz größere Geschmeidigkeit erhält. Außerdem wählte er statt der starren Breviseinheiten ein flüssigeres Vortragstempo. Der Cantus-firmus-Vortrag erfolgt auf Semibrevis-Ebene. Minimen bei Durchgangstönen lockern den Satz zusätzlich auf. Der mittleren Antiphon *Pueri hebræorum portantes* ließ Fossa sogar eine imitatorische Bearbeitung angedeihen, die einzelnen Soggetti sind dabei den Abschnitten der Choralmelodie eng nachempfunden. Obgleich Fossas Kompositionen die jüngsten Werke innerhalb der Handschrift darstellen, scheinen sie hinter den nachtridentinischen Reformforderungen, die alle übrigen Vertonungen beherzigen, in einigen Punkten zurückzubleiben. Freilich bemühte sich der Komponist gerade in dem motettisch-durchimitierten Satz von *Pueri Hebræorum* (Notenbeispiel 1) um Allgegenwärtigkeit des Cantus firmus, dessen Töne im Notenbeispiel hervorgehoben sind. Als Reminiszenz an die ältere Praxis liturgischer Mehrstimmigkeit finden sich bisweilen kurze fauxbourdonartige Partien, in denen die gregorianische Melodie im Bassus liegt (M. 17–20).

Daß Fossas Proprien insgesamt eine weniger rigide Behandlung des Cantus firmus bevorzugen, ist keinesfalls so zu verstehen, als wollte er die nachtridentinischen Reformen Wilhelms unterminieren. Im Gegenteil zeichnen sich seine Choralvertonungen vor allen anderen des Codex dadurch aus, daß sie statt der freisingischen die römischen Melodien verwenden. Darüber hinaus ließ sich die freiere Satzweise durchaus liturgisch rechtfertigen. Als Prozessionsgesänge begleiteten seine Kompositionen ein liturgisches Geschehen, das außerhalb der Messe im engeren Sinne stattfand und folglich, so wäre zu argumentieren, von den kirchenmusikalischen Reformforderungen nur indirekt betroffen war. Diesen kam Fossa dann auch pflichtschuldig in seinen vierstimmigen Sätzen der Lauretanischen Litanei nach (Mus.ms. 14, fol.153–157 und 157–161), die er im Einklang mit der Praxis der Münchner Hofkapelle in einem schlichten Falsobordone-Stil hielt. Wie die Vertonungen seiner Kollegen behalten diejenigen Fossas die Fürbittfloskeln in einer Stimme (dem Cantus bzw. Tenor) durchwegs bei.

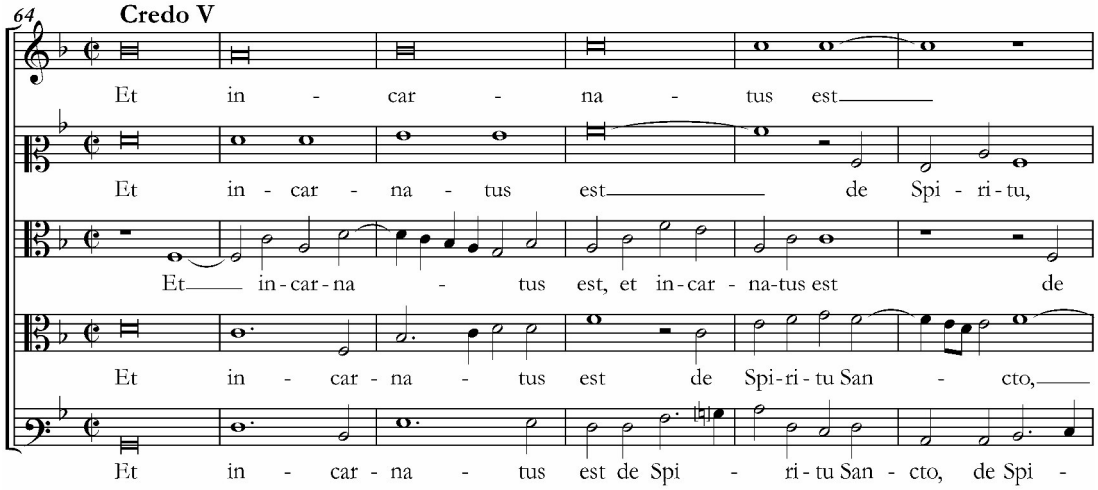
Die erhaltenen Messen Fossas, die allesamt im Codex Mus.ms. 2757 der Münchner Hofkapelle versammelt sind, eifern spürbar dem Vorbild Lassos nach. Dabei handelt es sich – wie auch bei dem Magnificat über die Chanson *Vivre ne puis* – um Parodiekompositionen über mehrstimmige Werke. In der Wahl seiner Vorlagen bewies Fossa trotz des ingesamt schmalen Œuvres große Vielseitigkeit: Neben lateinischen Motetten (*Quo puerum ediderat*; Clemens non Papa, *Super ripam Iordanis*), dienten ihm eine französische Chanson (Lasso, *Si du malheur*), ein flämisches Lied (Ludovicus Episcopius[?], *Ich segge à dieu*), ein italienisches Madrigal (*Amor ecco colei*) sowie ein populäres italienisches Tanzlied (*Era di mayo*) zum Vorbild[63].

62 Eine Bestimmung von den wesentlichen Koordinaten tridentinischer Reformforderungen bezüglich Kirchenmusik liefert Christian Thomas Leitmeir, *Komponieren im Brennpunkt von Kirche und Kunst. Eine Fallstudie über „katholische" Musik der Spätrenaissance am Beispiel der Werke von Jacobus de Kerle*, Turnhout 2007.

63 Nur in zwei Fällen konnten die Parodievorlagen von Fossas Messen zweifelsfrei identifiziert werden. Die *Missa Super ripam Iordanis* bezieht sich auf die gleichnamige Epiphanie-Motette Clemens non Papas, die auch mit Zuschreibungen an Thomas Crequillon auftrat (herausgegeben von Bernet Kempers in Jacobus Clemens non
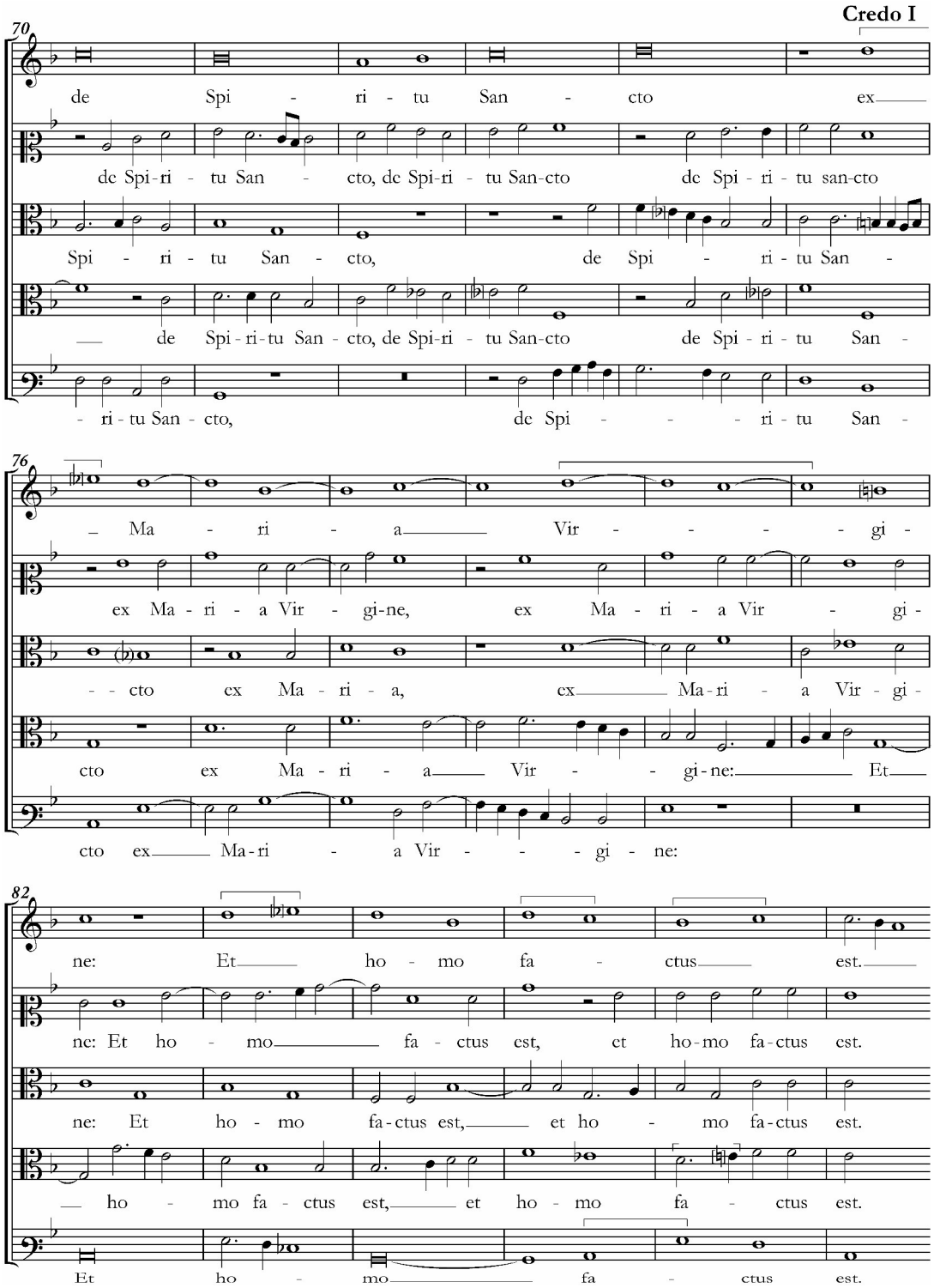
Insgesamt lassen sich zwei unterschiedliche Bearbeitungstypen unterscheiden. Die Messen, die auf Motetten basieren, pflegen einen imitatorischen, raumgreifenden Stil, alle anderen dagegen sind im Dienste deklamatorischer Prägnanz über weite Strecken hinweg homophon konzipiert.

Nur in den Messen über motettische Kompositionen bekundet sich Fossas Ehrgeiz, das Vorbild weiterzuverarbeiten und zu übertreffen. Eine weitere Gemeinsamkeit findet sich im *Et incarnatus*: Dort tritt in beiden Sätzen an die Stelle der Parodievorlage die entsprechende Melodie aus dem *Credo I* bzw. *V*, die prominent in einer Stimme präsentiert wird (Notenbeispiele 2a und 2b)[64].
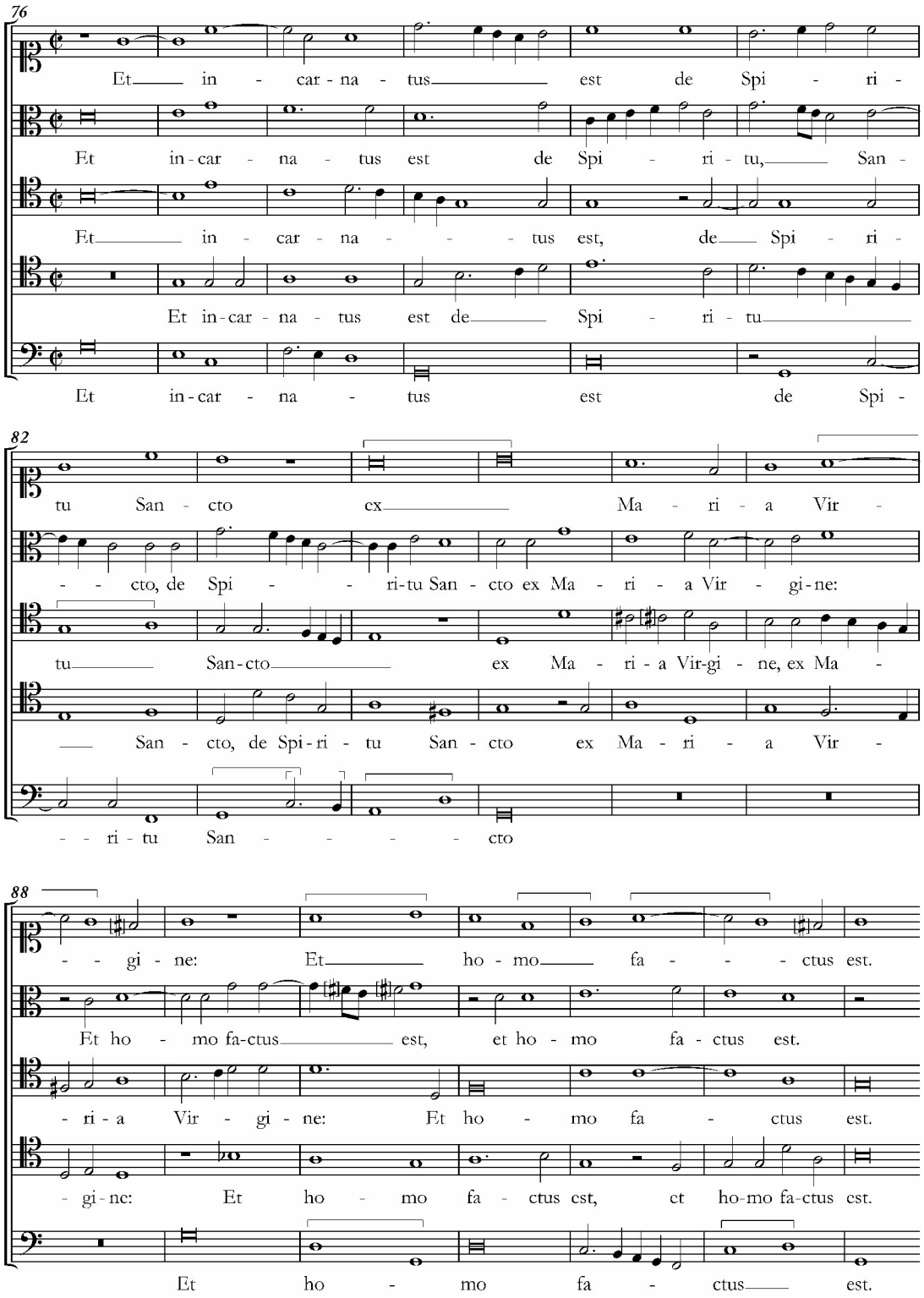


Papa, *Opera omnia* 14, [= *CMM* 4/14], S. 26–31), die *Missa Si du malheur* auf eine Chanson Lassos, die erstmals im Viersprachendruck von 1573 veröffentlicht wurde (ediert von Adolf Sandberger in: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 12, S. 50–52, und von Jane Bernstein in: Orlande de Lassus, *Chansons 72–106*, New York und London 1987, [= *The Sixtheenth Century Chanson* 13], S. 192–194). Möglicherweise basiert die *Missa Ich segge â dieu* auf einer Komposition von Ludovicus Episcopius, ediert von Ennulat, *Johannes de Fossa* (Diss., wie Anm. 6), Bd. 2, S. XXV-XXVII. Dort ist mit der Spartierung von Prospero Caetanos *Amor ecco colei* auch eine potentielle Vorlage für die gleichnamige Messe Fossas abgedruckt (S. XXVIII). Joachim Huschke, *Orlando di Lassos Messen*, in: *Archiv für Musikforschung* 5 (1940), S. 153–178 glaubte in dieser Komposition sogar das Vorbild für Lassos Parodiemagnificat und -messe zu erkennen, die den gleichen Titel trugen, was jedoch von Boetticher, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 20), S. 616 und 881 aus stilistischen und kodikologischen Gründen verworfen wurde.

64 Siehe dazu auch Ennulat, *Johann de Fossa* (Diss., wie Anm. 6), Bd. 1, S. 95.



Notenbeispiel 2a: Johannes de Fossa, *Missa Super ripam Iordanis*,
Credo: „Et incarnatus est" (M. 84–87) mit Verwendung der Melodien von
Credo V (M. 64–74, Quarttransposition nach oben)
und *Credo I* (M. 74–87, Quarttransposition nach oben) im Superius



Notenbeispiel 2b: Johannes de Fossa, *Missa Quo puerum ediderat*,
Credo: „Et incarnatus est“ (M. 76–94)
mit Verwendung der Melodie des *Credo I* im Superius (M. 84–94)

Von kontrapunktischen Künsteleien weitgehend frei sind die übrigen Messen, die weltliche und volkssprachliche Kompositionen parodieren. Diese dienten Fossa vor allem als Materialsteinbruch, aus dem er seinen Satz Abschnitt für Abschnitt zusammenmontierte. Lediglich ausnahmsweise griff Fossa verändernd in die Substanz seiner Vorlagen ein, die er nur, soweit es der zu unterlegende Text erforderte, behutsam adaptierte. Als Beispiel dafür mag der strukturelle Aufriß des *Kyrie* und *Gloria* aus der *Missa Si du malheur* über ein Chanson Lassos dienen. Wie Tabelle 1 ebenfalls verdeutlicht, erfolgt der Textvortrag über weite Strecken simultan (dunkelgrau unterlegt) bzw. nahezu simultan (hellgrau unterlegt).

Parodie	**Vorlage**	**Bemerkungen**
Et in terra	= Vers 1	
Laudamus te	≈ Vers 2a	
Benedicimus te	= Vers 2a	
Adoramus te	≈ Vers 4a	Stimmen vertauscht
Glorificamus te	≈ Vers 4b	drei Stimmen
Gratias agimus	–	
propter magnam gloriam	≈ Vers 3b	
Domine Deus	≈ Vers 4a	nur Außenstimmen
rex cœlestis	–	
Deus Pater	= Vers 5b	
Domine Fili	–	
Jesu Christe	= Vers 6b	
Domine Deus	= Vers 2	

Parodie	**Vorlage**	**Bemerkungen**
Qui tollis	= Vers 1b	
miserere nobis	–	
Qui tollis	≈ Vers 1	schwache Reminiszenz
suscipe deprecationem	= Vers 5a	Anfang frei
Qui sedes	≈ Vers 1a	zwei Stimmen
miserere nobis	≈ Vers 1b	schwache Reminiszenz an B
Quoniam	= Vers 7a	Anfang frei
To solus Dominus	= Vers 7a	
To solus Altissimus	–	
Jesu Christe	= Vers 8a	
Cum sancto spiritu	= Vers 8b	
in gloria	= Vers 8b	ausgedehnt

Tabelle 1: Johannes de Fossa, *Missa Si du malheur* – Verwendung der Parodievorlage im *Gloria*

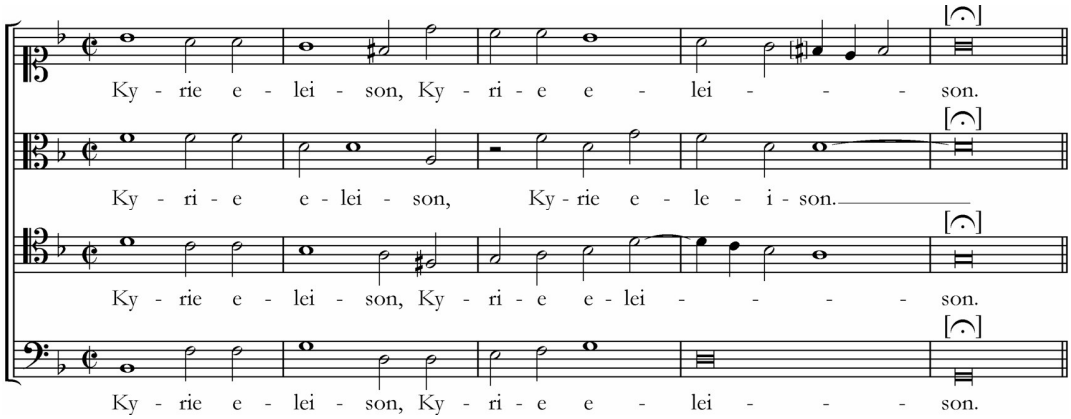
Text der Vorlage: Orlando di Lasso, *Si du malheur*

Si du malheur vous aviez cognoisance
Dont ma vie est À rude mort contrainte,
Verriez à l'œil ma perdurable crainte
D'estre oublié par la trop longue absence.
Absent je meurs, et en vostre presence,
Present avez de moy l'âme ravie.
Helas, c'est bien par divine puissance
Mourir aupres et loing perdre la vie.

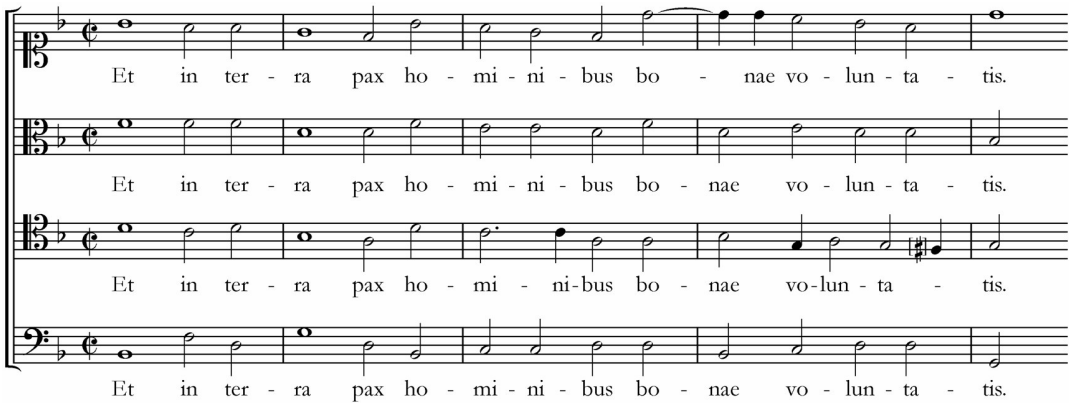
Ganz im Geiste beschwingter, rhythmisch plastischer Deklamation stehen die beiden Messen Fossas, die schlichte Liedformen aufgreifen und deshalb fast ausschließlich als Contrapunctus simplex gebaut sind. Dies sei schlaglichtartig an der *Missa Era di mayo* demonstriert, deren Satzanfänge im Notenbeispiel 3 aufgelistet sind. Fast alle Meßsätze und -teilsätze ließ Fossa mit dem

Initium des Tanzliedes beginnen, das auf einem Romanesca-Baß mit dem Quartgang in der Oberstimme basiert. Damit sich dieses prägnante Motiv, das nahezu obsessiv wiederholt wird, nicht abnutzt, unterwarf er es minimalen Abwandlungen und spielte effektvoll mit der Möglichkeit, den melodischen Tiefton der Oberstimme als *f* oder *fis* zu realisieren.
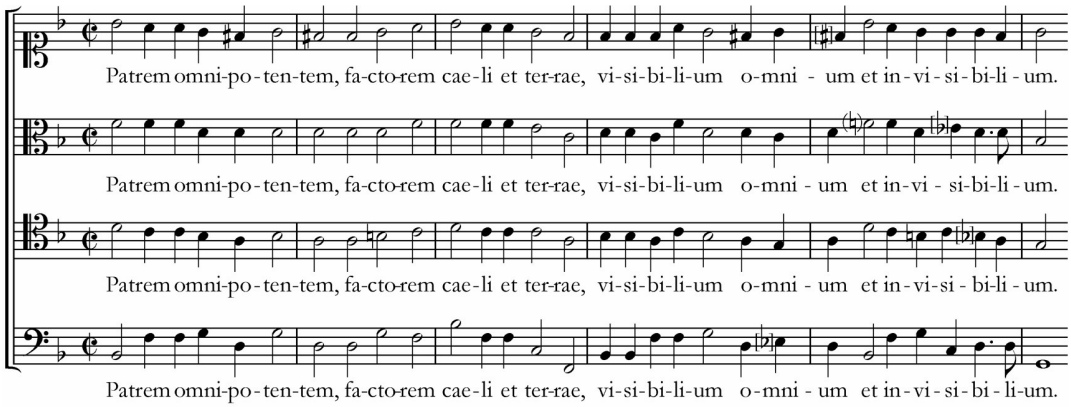
a) *Kyrie* (M. 1–5)



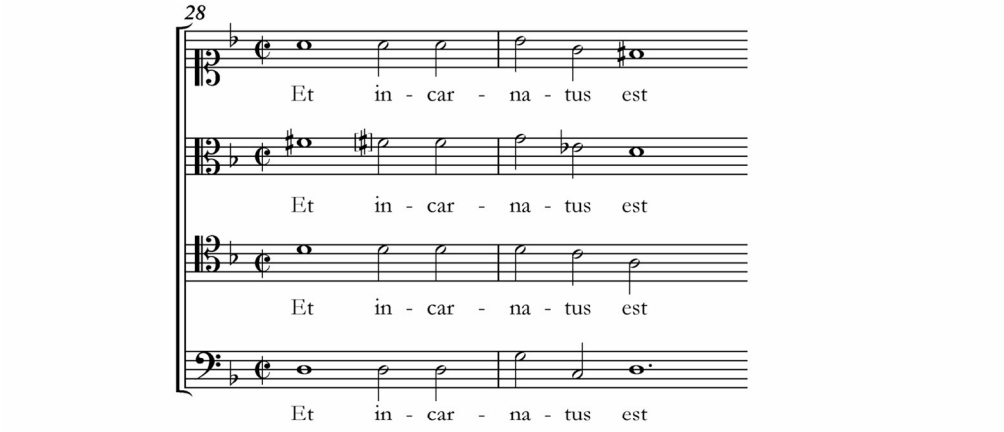
b) Anfang des *Gloria* (M. 1–5)



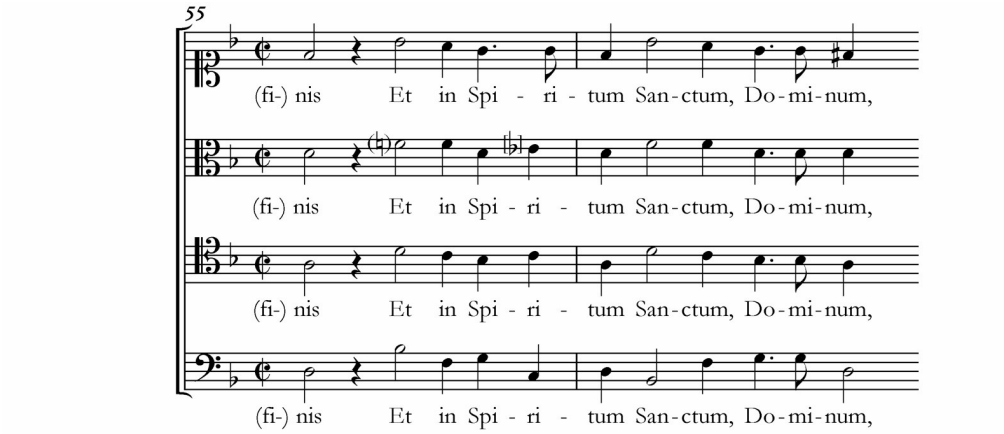
c) *Credo:*
„Patrem omnipotentem“ (M. 1–6)



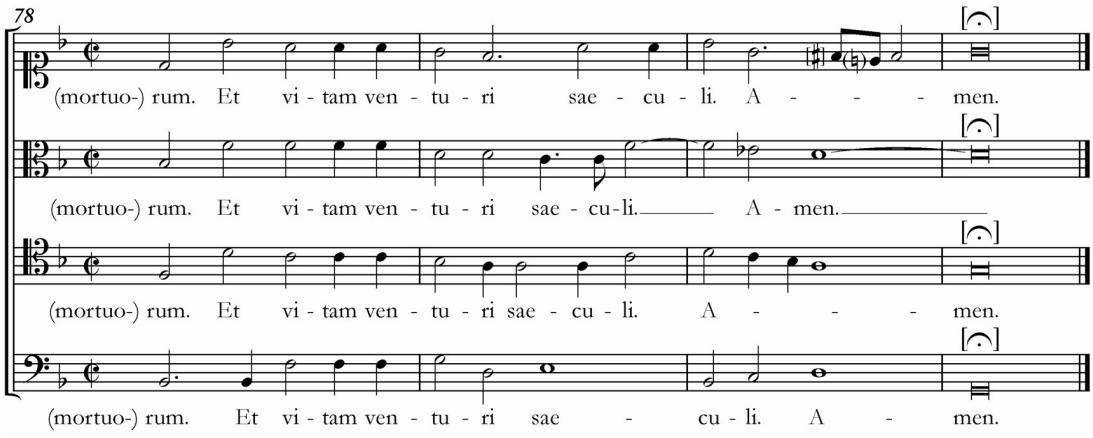
„Et incarnatus est“ (M. 28–29)



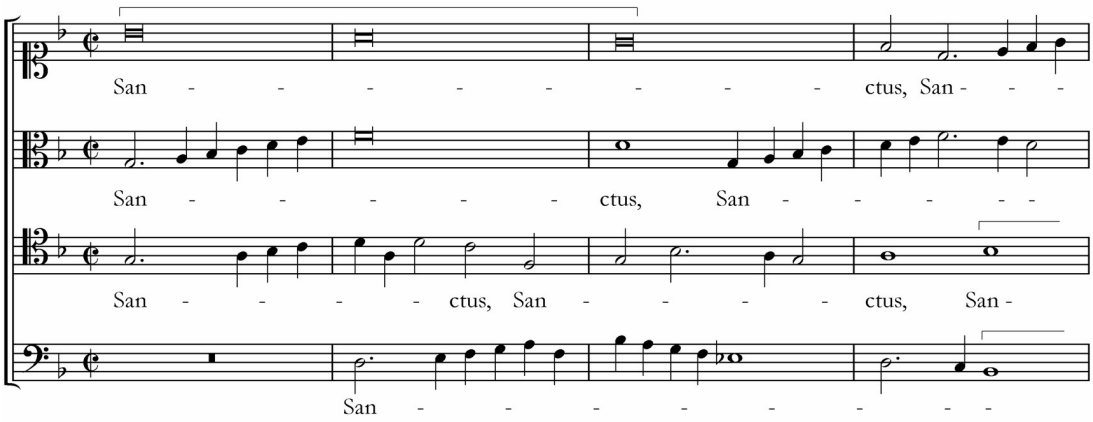
„Et in Spiritum“ (M. 55–56)



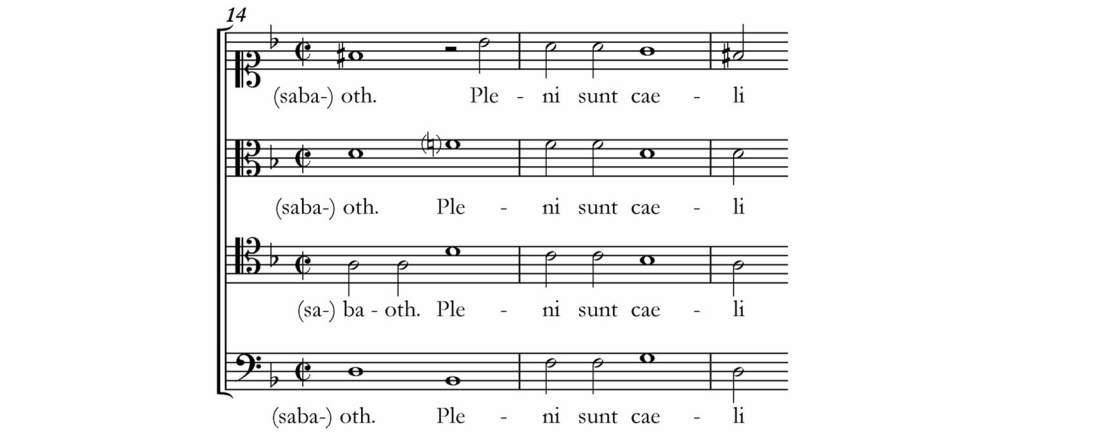
„Et vitam venturi“ (M. 78–81)



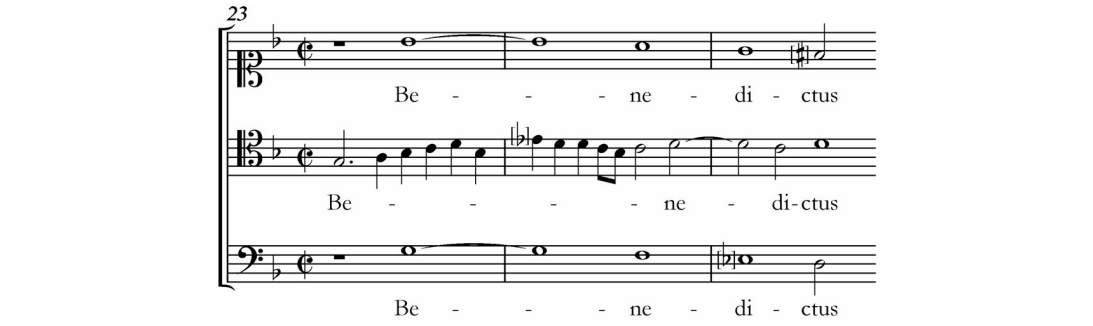
d) *Sanctus*:
„Sanctus“ (M. 1–4)



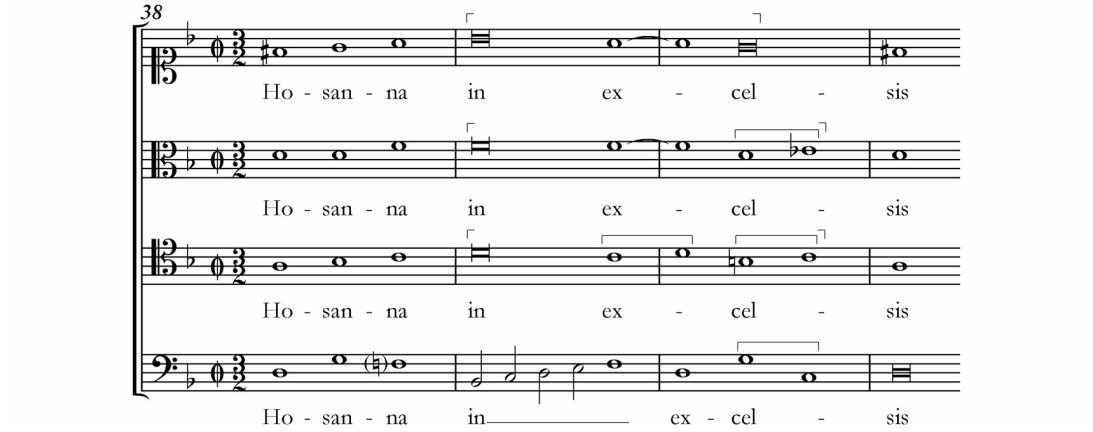
„Pleni sunt“ (M. 14–16)



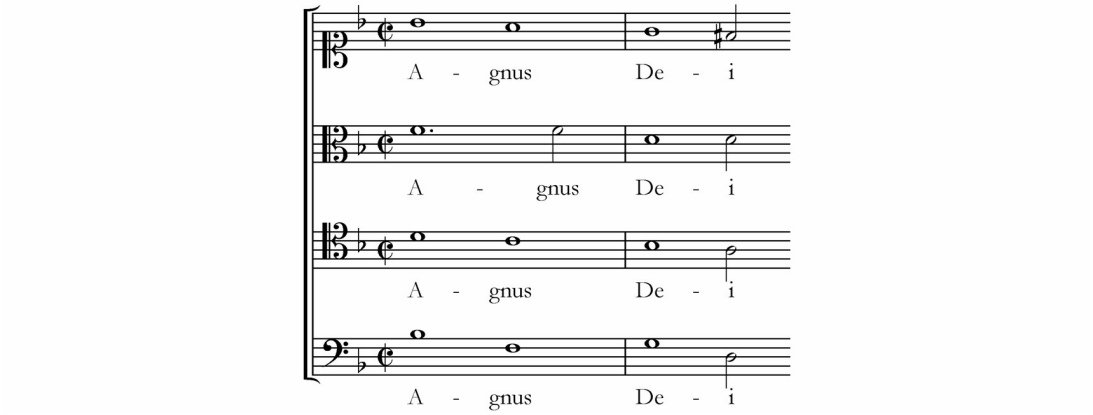
„Benedictus“ (M. 23–25)



„Hosanna“ (M. 38–40 mit rückläufiger Klang-Melodie-Folge von M. 38 nach M. 39)
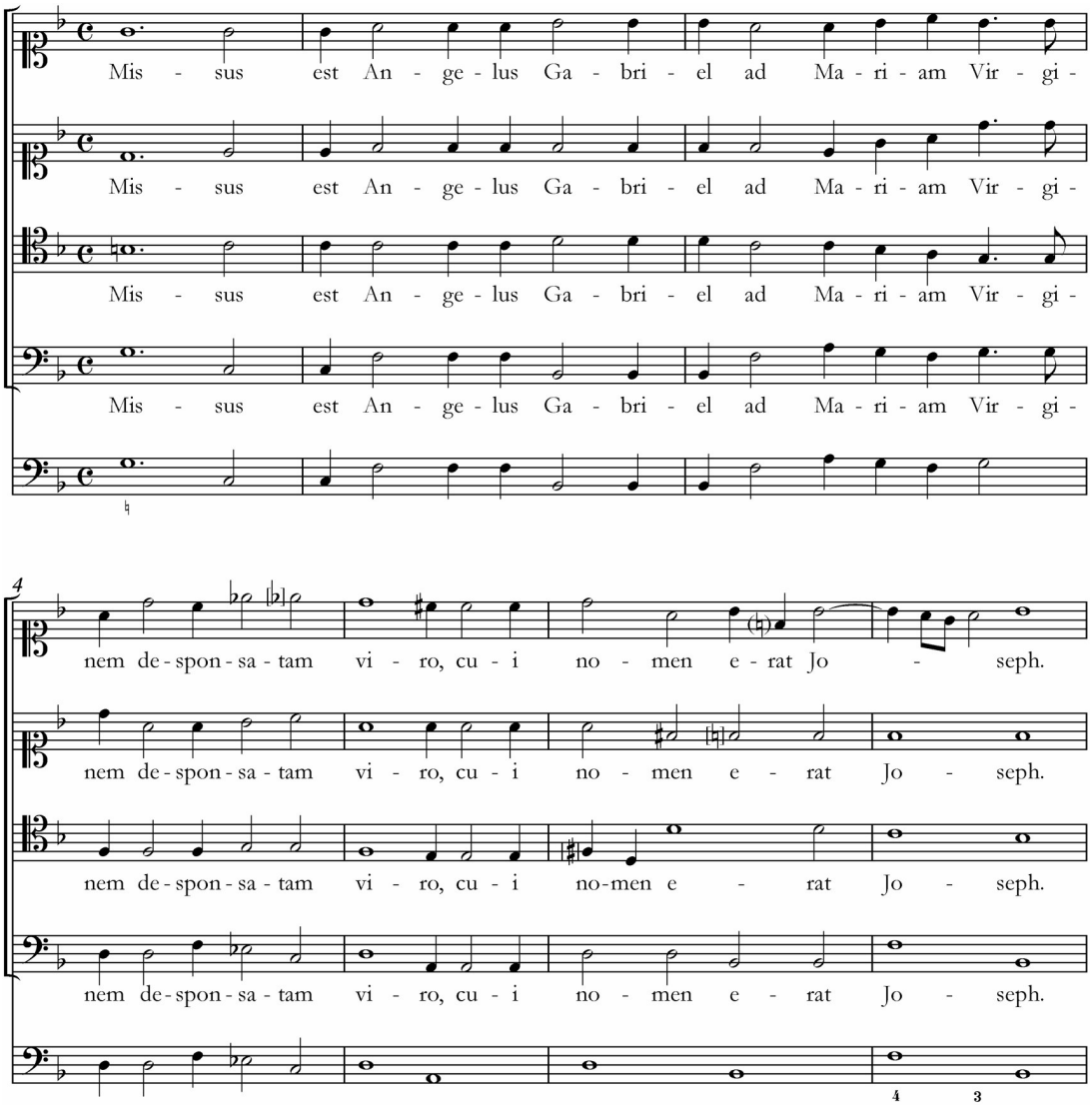


e) *Agnus Dei* (M. 1–2)
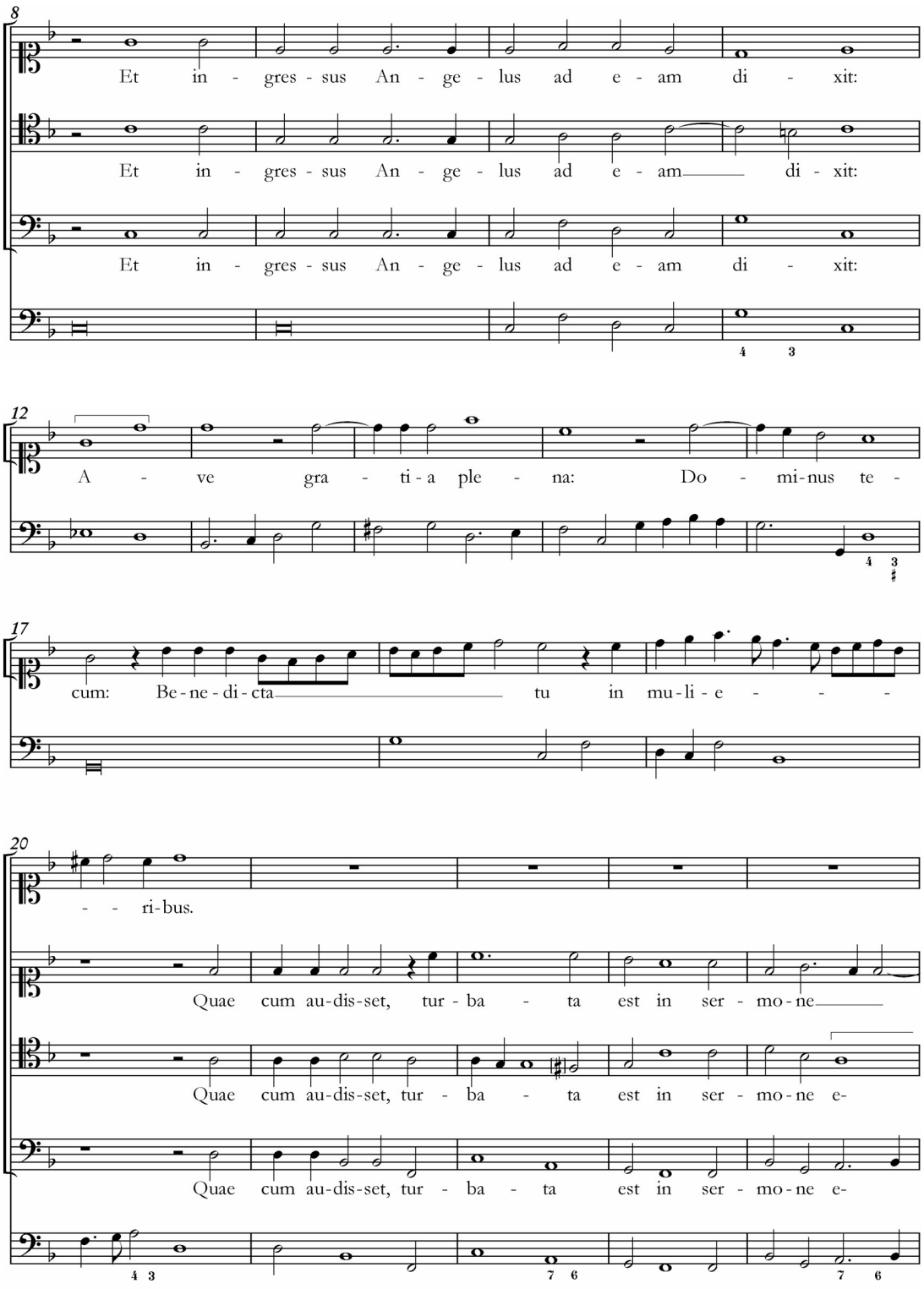


Notenbeispiel 3: Johannes de Fossa, *Missa Era di mayo* – Satzanfänge

Einen separaten Block bilden jene Kompositionen Fossas, die nicht in Handschriften der Hofkapelle enthalten sind. Abgesehen von dem bereits 1585 gedruckten Madrigal *Ardo sì* dürften sie alle erst nach Lassos Tod entstanden sein. Gerade die in den Sammlungen Donfrieds enthaltenen Werke atmen schon den Geist des Generalbaßzeitalters und demonstrieren folglich, daß Fossa nicht ausschließlich im Fahrwasser des verstorbenen Meisters bleiben wollte, sondern während seines Wirkens als Kapellmeister neue stilistische Wege beschritt. Da sie erst ein Vierteljahrhundert nach Fossas Tod im Druck erschienen und anderweitig nicht überliefert sind, läßt sich freilich nicht mit Sicherheit ausschließen, Donfried hätte Fossas Kompositionen an den Zeitgeschmack angepaßt und mit einem Basso continuo versehen. Zumindest im Falle von *Missus est Angelus,* das auch monodische Passagen für Sopran und Generalbaß enthält, kann aber zweifelsfrei von einer Konzeption mit Generalbaß ausgegangen werden (Notenbeispiel 4). Mit zwei Solisten inszeniert diese Komposition den Dialog, der sich zwischen Maria und dem Engel Gabriel ereignete, wobei die überleitenden

Texte aus dem Lukasevangelium vom Chor gesungen werden[65]. Die Nähe zu den geistlichen Konzerten des frühen 17. Jahrhunderts dürfte sich aus praktischen Gründen ergeben haben. Kompositionen mit Generalbaß und Solopartien erzielten ihre Wirkung auch dann, wenn – wie in München – aus finanziellen Gründen nur ein kleines Vokalensemble zur Verfügung stand.
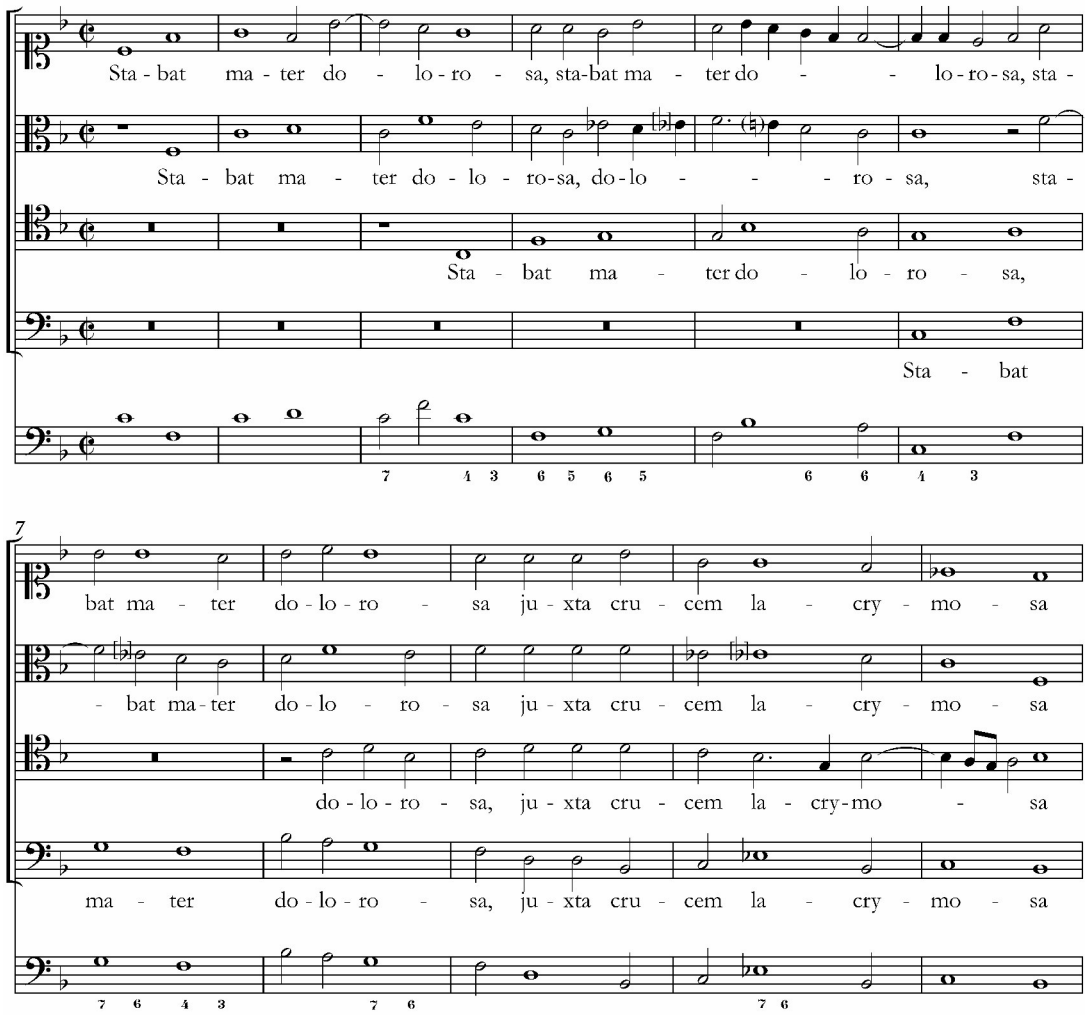


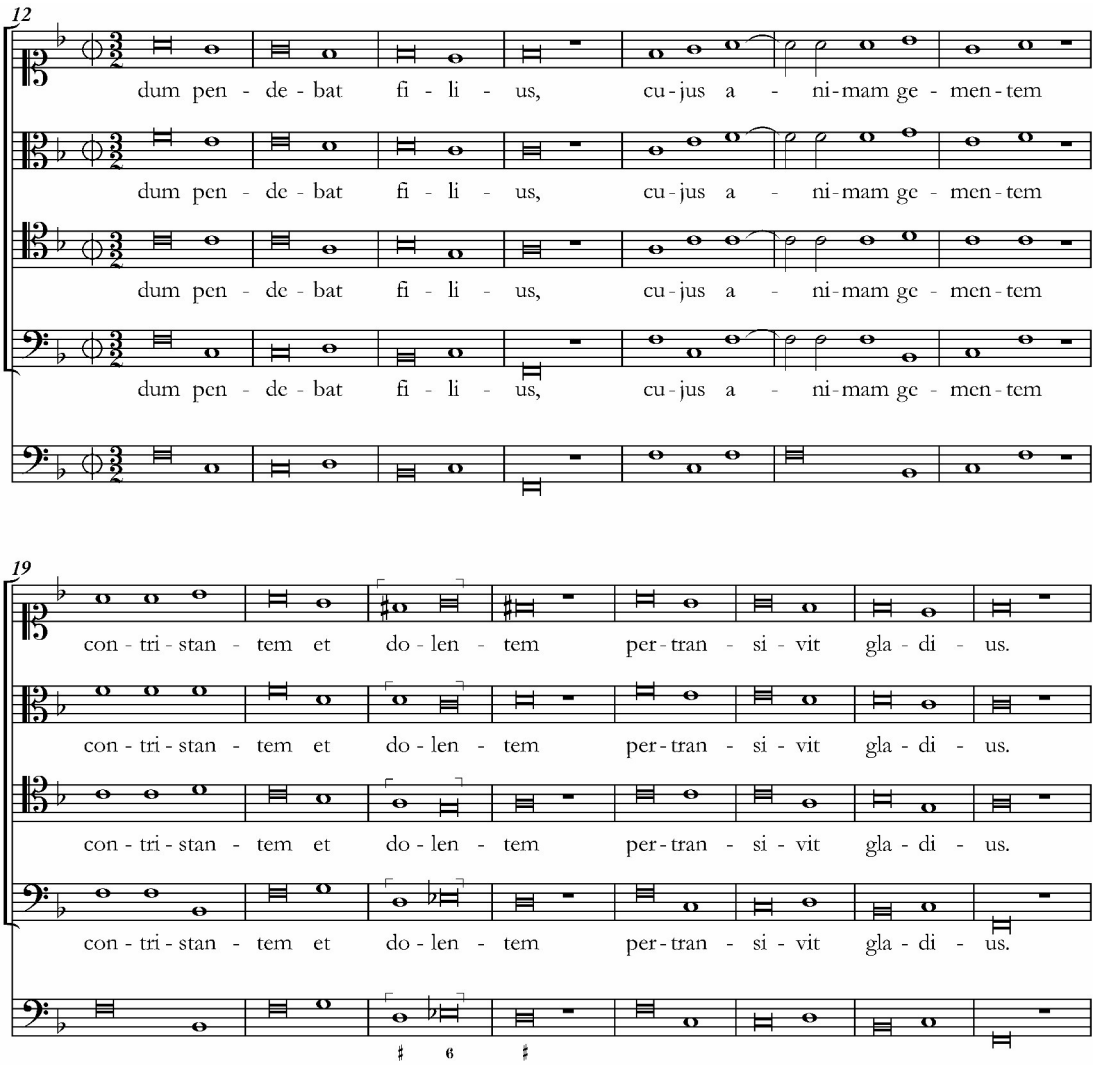
65 In dieser Komposition werden an einigen Details gleichwohl auch die kompositorischen Grenzen Fossas deutlich, die in seinem Schaffen immer wieder auftreten. Nicht besonders glücklich ist etwa die Ausarbeitung der Mittelstimmen beim Klangwechsel von *D* nach *B* in M.6. Zunächst findet sich im Tenor kein mi-Akzidens, das erst rückwirkend auf dem notierten *fis* auf der folgenden Minima im Altus erschlossen werden kann. In dieser Stimme fehlt dann das Auflösungszeichen, das die Erhöhung des *f* neutralisiert und, da es sich um einen Querstand handelt, unbedingt hätte notiert werden müssen.



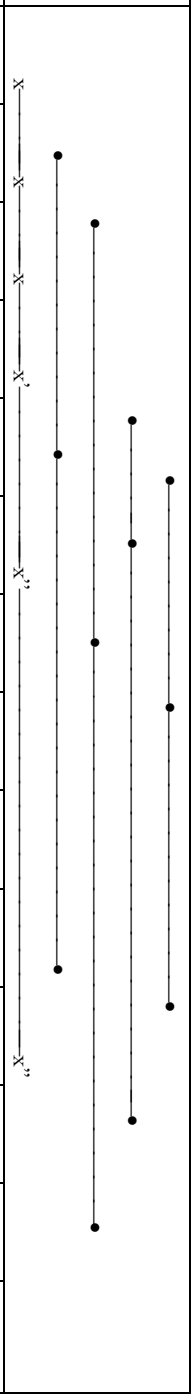
Notenbeispiel 4: Johannes de Fossa, *Missus est Angelus*, M. 1–24

Mit innovativen Konstruktionstechniken wartete Fossa schließlich in seiner vierstimmigen Vertonung das *Stabat mater* auf, in dem der instrumentale Baß noch als *basso seguente* fungiert. Seine Vertonung der 42 Verse dieser Sequenz gestaltete Fossa nach einem originellen Baukastenprinzip (Notenbeispiel 5, Verse 1–6, Tabelle 2). Durch das unregelmäßige Alternieren von Sesquialtera-Tripeltakt und geradem *alle breve* entsteht auf metrischer Ebene eine reizvolle Unwucht. Dazu trägt auch die willkürliche Anordnung der Pausen bei, die häufig, aber nicht immer, das Versende mit einer Zäsur markieren. Ein effektvolles Spiel zwischen Symmetrie und Asymmetrie zeigt auch die motivische Anlage des *Stabat mater*. Nicht nur der formelhafte Strophenschluß aus Vers 3 wird im Laufe der Komposition mehrfach aufgegriffen, auch vier weitere Passagen kehren je zweimal wieder, allerdings ohne einen Textbezug oder ein formales System erkennen zu lassen. Der harmlose, aus einfachen mehrstimmigen Floskeln bestehende Satz wird somit zur Grundlage eines kaleidoskopartigen Verwirrspiels, in dem Fossa den Hörer beständig an der Nase herumführt. Eine feste Ordnung, die dieser erwarten würde, gibt es nicht, die Anordnung der einzelnen Elemente entspringt rein der Willkür des Komponisten.





Notenbeispiel 5: Johannes de Fossa, *Stabat mater*, M. 1–26

Strophe	Vers	Text	mm.	Zäsur	Mensur	Kadenz	Motive
I	1	Stabat mater dolorosa	1–9		¢	*F*	
	2	iuxta crucem lacrymosa	9–11			*B*	
	3	dum pendebat filius.	12–15	–	ϕ 3/2	*F*	
II	4	Cuius animam gementem	16–18	–		*F*	
	5	Contristantem et dolentem	19–22	–		*d* (mi)	
	6	pertransivit gladius.	23–26	–		*F*	
III	7	O quam tristis et afflicta	27–30	–		(*F*)	
	8	fuit illa benedicta	31–33				
	9	mater unigeniti.	34–37	– (M)		*F*	
IV	10	Quæ mærebat et dolebat	37–40		¢	*B*	
	11	et remebat cum videbat	40–43			*C*	
	12	Nati pœnas inclyti.	44–47	–	ϕ 3/2	*F*	
V	13	Quis est homo qui non fleret	48–51	–		*C* (HS)	
	14	Christi matrem si videret	52–55	–		*d* (mi)	
	15	in tanto supplicio.	56–59	–		*G*	
VI	16	Quis non possit contristari	60–63	–		*C* (HS)	
	17	piam matrem contemplari	64–67	–		*F* fugg.	
	18	dolentem cum filio.	68–71	–		*F*	
VII	19	Pro peccatis suæ gentis	72–75	–		(*F*)	
	20	vidit Jesum in tormentis	76–79	–		*B* fugg.	
	21	et flagellis subditum.	80–83	–		*G*	
VIII	22	Vidit suum dulcem Natum	84–87	–		*F* fugg.	
	23	morientem desolatum	88–91			*d*	
	24	dum emisit Spiritum.	91–94	(–)	¢ (𝅗𝅥)	*F*	
IX	25	Eia mater fons amoris	95–98		ϕ 3/2	*g*	
	26	me sentire vim doloris	99–103				
	27	fac ut tecum lugeam.	103–107	–		g^{5-8}	
X	28	Fac ut ardeat cor meum	108–110	–		*D* (HS)	
	29	in amando Christum Deum	111–114	–		*d* (mi)	
	30	ut sibi complaceam.	115–118			g^{5-8}	
XI	31	Sancta Mater istud agas	118–121		¢	g^{5-8}	
	32	crucifigi fige plagas	121–124	–		*g*	
	33	cordi meo valide.	125–128	–	ϕ 3/2	*F*	
XII	34	Tui Nati vulnerati	129–132	–		*C* (HS)	
	35	Tam dignati pro me pati	133–136	–		*F* (HS)	
	36	Pœnas mecum divide.	137–140	–		*F*	
XIII	37	Fac me vere tecum flere	141–144	–		(*F*)	
	38	crucifixo condolere	145–148			*B* fugg.	
	39	donec ego vixero.	148–151		¢	g^{5-8}	
XIV	40	Iuxta crucem tecum stare	151–154	–		*G*	
	41	te libenter sociare	155–158		ϕ 3/2	*g*	
	42	in planctu desidero.	158–169		¢	g^{5-8}	

(HS) = Halbschluß

Tabelle 2: Johann de Fossa, *Stabat Mater* – Formale Struktur

Nachdem die verschiedenen Aspekte von Fossas Tätigkeit in der Hofkapelle charakterisiert wurden, kann eine Bilanz gewagt werden. Es dürfte außer Zweifel stehen, daß Fossa in seiner Funktion als Vizekapellmeister sich in der Tat um die Hofmusik verdient machte und von herzoglicher Seite auch die gebührende Anerkennung erhielt. War der „zweite Mann" aber geeignet, nach Lassos Tod die Geschicke der Münchner Kantorei selbst in die Hand zu nehmen? Diese Frage läßt sich schon schwieriger beantworten. Gewiß fehlte ihm das künstlerische Format, um ähnlich glanzvoll zu wirken wie sein Vorgänger. Das Œuvre, das er hinterließ, ist schmal und von schwankender Qualität. Obendrein versäumte es Fossa (wohl in realistischer Einschätzung seiner Fähigkeiten), mit Kompositionen an die Öffentlichkeit zu treten. Wenn er zur Feder griff, so scheint es, dann primär um eine Lücke im Repertoire der Hofkapelle zu schließen, deren Leitung ihm – zuerst unter Lasso, dann in alleiniger Verantwortung – anvertraut war.

Gewiß, so wäre man geneigt zu glauben, hätten Wilhelm V. und Maximilian I. nur allzu gern einen Künstler von internationalem Rang als Nachfolger Lassos gesehen, der der Münchner Hofmusik auch weiterhin den Spitzenplatz unter den europäischen Ensembles sicherte. Die finanziellen Mittel dazu waren aber, wie eingangs angeklungen, nicht gegeben. Angesichts des herrschenden Sparzwangs waren sogar Lasso seit 1580 die Hände gebunden: Obwohl er sich der Freundschaft Herzog Wilhelms V. sicher war, mußte er eine zeitweilige Halbierung des Kapellpersonals hinnehmen[66]. Unter diesen Rahmenbedingungen war ein gewisser Niedergang also bereits unter (und trotz) Lassos Führung zu verspüren; daß Fossa keine Trendwende bewirken konnte, ist demnach nicht allein seinem Verschulden zuzuschreiben. Der neue Kapellmeister mußte, da es sich die Herzoge nicht leisten konnten, eine erstklassige Kraft von auswärts anzuwerben, aus den Reihen der Kantorei kommen. Daß die Wahl auf Fossa fiel, ist nicht verwunderlich. Zwar fehlte ihm als Komponist Brillanz und Ehrgeiz, doch mit Lasso mochten sich diesbezüglich die übrigen Kapellmitglieder ebensowenig messen. Als altgedienter Vizekapellmeister versprach Fossa aber immerhin Kontinuität und, dank seiner langjährigen Erfahrung, Stabilität in einer krisengeschüttelten Zeit.

Überdies kam dem gebeutelten Staatssäckel sehr gelegen, wenn Fossa, der zuvor schon wichtige Aufgaben in der Leitung der Kantorei wahrgenommen hatte, Lassos Aufgaben zusätzlich übernahm. Da die Vizekapellmeisterstelle nicht erneut vergeben wurde, aber Fossa keine Gehaltserhöhung erhielt, schlug das nicht mager bemessene Salär Orlando di Lassos von jährlich durchschnittlich 840 fl. (Zusatzeinkünfte eingerechnet) in den Abrechnungen ab 1594 gar nicht mehr zu Buche. Der Grund, weshalb die Zahlamtsrechnungen nur allmählich dazu übergehen, Fossa als Kapellmeister zu bezeichnen[67], hat wohl genau darin seine Ursache und nicht, wie Leuchtmann zwischen den Zeilen andeutet, in einer geringen Wertschätzung für seine Verdienste[68]. Aus der Perspektive der Buchhaltung war eine Beförderung eben ausschließlich am Anstieg des Soldes zu erkennen. Dieser erfolgte auch tatsächlich, jedoch, wie bislang zumeist übersehen wurde, schon zwei Jahre ehe Fossa wirklich zum Kapellmeister ernannt wurde. 1592 wurden seinem Grundgehalt von 300 fl. 350 von der „Innern Camer" aufgeschlagen[69], ab dem Folgejahr werden zusätzliche Vergütungen von 200 fl. „von der In-

66 Boetticher, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 20), S. 534.

67 1596 erscheint Fossa erstmals unter der Rubrik „Ainzige Ausgaben" als Kapellmeister, bei der Gehaltsabrechnung der „Cantorey Personen" indessen wieder als „Vnter Capellmaister" mit Grundsold von 300 fl. Wohl versehentlich wird er sodann 1598 noch einmal als „vnndter Capelmaister" bezeichnet.

68 Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 219. Siehe auch oben, S. 48.

69 HStAM, HZAR 38, fol.513^{r}:
„Johann A Fossa vnnter CaPelmeister hat jerlichen besoldung fl. 300. Mehr so er hieuor bej Ir d^{l} Innern Camer gehabt fl. 300."

nern Camer“ und 20 fl. „für ain HofClaidung“ fest in seinen Lohn integriert, so daß sein Jahreseinkommen nahezu verdoppelt wurde[70]. Dies bezeugt, daß Herzog Wilhelm V. die Frage der Nachfolge Lassos nicht erst panikartig entschied, nachdem sein Kapellmeister 1594 verschied, sondern bereits vorausschauend plante, wie man diese Frage am besten lösen könnte (vielleicht gar unter Zurateziehung Lassos).

War Fossas Beförderung zum herzoglichen Kapellmeister also aus der Not geboren? Ja, aber unter den gegebenen Umständen war er zweifellos die bestmögliche Wahl. Mit dem Kapellbetrieb als rechte Hand Lassos über Jahrzehnte hinweg vertraut, verfügte Fossa über die nötige Kompetenz, diese auch durch finanzielle Notzeiten zu führen. Was die Gestaltung der Gottesdienste am Hof anging, bewahrte er das Erbe der Zeit Lassos, dessen Kompositionen nach wie vor einen festen Bestandteil des Repertoires bildeten. In seinen außerliturgischen und erst posthum gedruckten Werken liebäugelte Fossa darüber hinaus, obwohl bereits hochbetagt, mit den neuen Entwicklungen, die aus Italien nach Deutschland drangen. Somit leitete er in seinen Eigenschaften als Kapellmeister und als Komponist die ihm anvertraute Kantorei über die Epochenschwelle um 1600, indem er der Tradition treu blieb und mit den neuen Trends Schritt hielt.

Anhang 1: Biographische Dokumente

Verwendete Siglen:

Publiktationen:

S	Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 3, Leipzig 1895.
B	Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel usw. 1963.

Archive:

GHA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, III. Geheimes Hausarchiv
HStAM	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, I. Allgemeine Abteilung
HZAR	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Hofzahlamt, Rechnungen
StAMü	Staatsarchiv München

1557

Torino, Tes. gen. di Piemonte, Conto dell’hôtel dei Principi di Savoia (Inv. 38, fol.21), conto 117, pezze, Brief von Herzog Emanuele Filiberto di Savoia an seinen Kämmerer Gaspard Specht, 12. Februar 1557 (zitiert nach S. Cordero di Pamparato, *Emanuele Filiberto di Savoia, protettore di musica*, in: *Rivista Musicale Italiana* 34 (1927), S. 557–578, dort S. 560)

LE DUC DE SAVOIE.

A Mess. Gaspard Schetz nostre Tresourier General. Salut.

Veuillant que dour es en avant Frederic Larchier, Jaques de Unicq, Jean des Fosses, Jehan Vanch Holven de nos chantres soient payés par vos mains de leurs gaiges au lieu quils ont este ci devant avec les Archiers de nostre Garde a raison de douze patars le jour pour unz chacun, nous vous ordonnons et mandons que de et sur la partie que nous vous avons ordonne pour le traittement du feu S. Moureau nostre premier maistre d’hotel vous ayez a payer un chacun

70 HStAM, HZAR 39, fol.479^{r}:

„Johann à Fossa vndter CaPelmeister hat bisheer Sold gehebt fl. 300. Mer so er hiuor von der Innern Cammer eingeommen fl. 200. vnd danns eind Ime Jerlichen für ain HofClaidung bewilliget worden fl. 40 laut der Anschaff Zetl hiebej so den 3ten Junij Anno 93 datiert vnd soll mit der bezahlung von Prima Januarij Anno 92 angefangen werden. bezalt Ime demnach sein völligen Jars sold fl. 500 vnd dann für das Hofclaid von Anno 92 und 93 fl. 80. IN allem Zusamen fl. 580.“

moys aux quatre nos chantres sus nommes pour leur gaiges et traittement a raison de douze pattars le jour pour ung chacun deulx en commencant le premier jour de ce moys de fevrier et rapportant quittance deulx avec la copie de cette au premier payment et aux auctres suyvants quictance tout seullement nous voulons que la somme que pour vous comptes par les auditeurs, vous aura este payee vous estre entree en deulx sans reffus ni difficulté.
Fait a Bruxelles le xij jour de feburier mil v^{c} cinquante sept.
E. PHILIBERT. MICHAUD

1574
GHA 596/VI, Brief von Wilhelm V. an Albrecht V., 3. August 1574 (B, S. 36)
E. F. gn. thue Ich auch weitter unndertheniglich Zu wissen, das diese tag 4 franntzesisch musici, weliche auß polen khumen, alhie khumen, samt einem clainen pueben, die habe sich gestern by Mir heren lasen unnd ist nemblich der füernembst […] unnd wie er sagt gar wol bekanndt, haißt, Gerardo, Ist lanng zu Florenz gewest unnd sich in Italia verhairat, aber sunst ain geborener Franzhoß wie auch die ander, der Gerardo Ist vast der best, hatt ain lira da gamba, aber nitt so groß wie der strigio, oder nitt so vil säitten, aber gar liblich unnd singt ein Baß unnd Tenor dareinn, die stim Ist bei weittem des Foßa nitt Zu vergleichen, aber von artt […]

1575
GHA, 606/VI, Brief von Herzog Ernst an Herzog Wilhelm V., 11. April 1575 (B 1963, S. 91)
[…] wir haben Junngst verschiner tags von E. L. fünff unnderschidliche schreiben unnder dato Ersten, 7, unnd 10 February, das fünffte ab vom 9ten Martij, von johann Fossa unnd Hanagrauen wol empfangen, Vnnd […] verlesen allenthalb vernomen, Souil dan mer, Erstlichen Johann Fossa Musicum belanngt, deme E. L. unnß de meliori nota recommendirt, unnd unß sonst vor der Zeit wol befolg ist, hat er Vnnseres verhoffens Vnnd uff unnser Promotion bey Irere Heyligkhait seine sach dermaßen verricht, daß er darumb wol Content unnd Zuefrieden, Inmaßen er E. L. weitter mündtlich gehorsamblich vermellden wierdet […]

HStAM, Fürstensachen Nr. 426d, Brief von Jan de Lassus an seinen „Vater" Orlando di Lasso, Lüttich, 30. Oktober 1590[71]
Monsieur, mon treschier Pere, Après vous auoir presente mes treshumbles recomandations[!], n[']ay volu faillir de vous advertir coment il me venu vng accident ces iours passe par la grand forse que ie fiz de la tousche, que aulculnes iourneez ne iettiz aultre par la bouche que du pur sang, come encore iusq[ue] au p[oi]nt, seullement q[ue] le sang me vient en si grand abondance com[m]e du passe, telleme[n]t que diuisant avecq le docteur luy priay et luy sconiuray sur son sermon me voloir dire sillyauoit peril de la vie, luy me respondict que ma galliarde nature et la ieunesse pouuoit supporter beaulco[u]p, mais q[ue] ie n[']estois sans grand peril de venir Stirb, Parainsi n'ay pour cela volu, me veuille encores perdre courage, mais me suis resmis tout alla bonne et saincte volonte de Dieu, seulleme[n]t me desplairoit il de laisser ma paure fem[m]e, et petiz enfant d[ans] ceste laborinta q'uilz ne scavent ou chercer le sang de leur poure Pere du seruice qu'il à faict alla noble Maison de Bauiere 21 ans de loing, et m'ay laisse imployer à tous costes du monde la ou il à plait auz bons Princes me com[m]ander, J[']espere que le bon Sig^{r} Dieu sca[u]ra cestuiy qu'il me le reco[m]pensera mais neantmoins mes poures petiz enfans et fem[m]e ne peuue[n]t viure de cela. Mon bon Sig^{r} et Prince Monsig^{r} L'electeur me vouldroict volontie[r] faire du bien, mais le bon Sig^{r} est luy mesme si trespoure que ie me henteroy de l'escripre, si ieusse sceu vng an passe ce que ie scet à cest heure, iamais ne me scaray bouge de Munche[n], Car i[']ay toutio[u]r[s] eu bon espoir en mon tresbon Prince et

71 Zu diesem Brief siehe den Kommentar von Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (wie Anm. 14), S. 152–155. Dort ist auch der gesamte Text abgedruckt sowie die erste Seite des Originalbriefes reproduziert.

Sig[r] Monsig[r] le ducq Guillaulme, au quel n[ost]re Sig[r] Dieu luy veuille conseruer en longue et heureuse vie, Et ie vous supplie Mons[r] mon Pere ayant la com[m]odite d'auoir bonne souuenance de moy aulpres des Altes[s]es Monsig[r] le ducq et Madame ma vielle Maistresse, pareillement à Madame la Princesse Maximiliana, et leur baiser de ma part leurs tresnobles mains, car ie doubte grandeme[n]t de les iamais plus veoir, si Dieu ne me faict vne singuliere grace, et com[m]e i[']ay du toutiour[s] bon espoir (touchant les 6000 fl) du Monsig[r] le ducq Guillaume, mes les ayant promis de sa propre bouche si ie luy pouis obtenir vne demande de Monsig[r] son frere (ce que i[']ay faict), qu[']il me payeroit la dicte somme des 6000 fl et que plus est S. A. ne me l[']ast seulleme[n]t promis ceste fois seul, mais me le fit dire par Jan Fredericq Meillartz et Waste Zäch s[']il veuille[n]t dire la verite sur leur sermon plus des 2 anneez deua[n]t m[']enuoyant S. A. vers Monsig[r] son frere que ie deusse faire bonne diligence et à mon retour S. A. m[']accom[m]odera des desbtes que Monsig[r] son frere me doibus, Par ainsi Mons[r] mon Pere J[']ay bon espoir que ce bon Prince ne fauldra de reco[m]penser ma paure fem[m]e et petitz enfans pour les seruices que ie leurs ay faict, à celle fin q[ue] mes enfans n[']ayent à dire que leur Pere aye serui la tresnoble Maison de Bauiere si longtemps com[m]e vng chien lequel ne serue que pour les despens, s[']il fusse possible que l[']on pouoit auoir vne l[ett]re de certification des ces 6000 fl que apres ma mort mes enfans sceussions la ou il pour[r]iont cercher le leurs, ie moreroy encore tant plus volontiereme[n]t, et S. A. ne perderoit vng denier, car il ce pouroit demain ou apres quant vng des Jeune Princes vient estre Euescque de Freising, S. A. ne pouroit payer soymesme, et aussi ce feroit bien payer avecq les tamps de Monsig[r] son Frere, Par ce Mons[r] mon Pere si iamais v[ous] auez quelq[ue] bonne com[m]odite aulpres de S. A. voloir auoir souuenance de ceste affaire, car v[ous] ne le ferez à moy, mais à v[otre] fille et ces petitz enfans, Touchant ma personne, la mort ne me scaroit que tresagreable, moy[e]nant ie pouis auoir deuant ma mort ce contenteme[n]t, Je v[ous] prie faire mes humbles recom[m]andations à Mademoiselle ma Mere Freres et Sieurs, Foßa, Hans Vischer cum ceteris,

de Liege ce 30 d[']octobre 1590.

V[ost]re treshumble Seruiteur et filz. Jan d[e] Lass[us]

1593

StAMü, H. R. Fasz. 469, Nr. 608, fol.94[v], Sitzungsprotokoll des Hofrats vom 28. Mai 1593 (nachdem Lasso um neue Kleidung eingegeben hatte)

Der Fossa hab bishero seines Claids halb nit angehallten. Aber wie deme sey Ime dasselb, wie ers hieuor gehebt. v[er]ordnet. die anderen. so Ir Dtl: der Claider halb angelauffen. haben hieuor beschaidt gehebt. wie sy aber v[er]mörckhen wollten sye zu sambt dem gellt, so sye darfür haben, noch gern die Claider erlang[en].[72]

1594

HStAM, Reichsadelbrief von 1594 (Regensburg, 10. September 1594)[73] (Reproduktion des Wappens, siehe Abb. 1)

---

72 Zitiert nach Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 213. Unter der von Leuchtmann angegebenen Signatur ließ sich dieses Schriftstück nicht auffinden. Die genannte Archivalie, die aus dem Stadtarchiv München (jetzt Staatsarchiv für Oberbayern) ins Bayerische Hauptstaatsarchiv transferiert wurde (dort unter der gleichlautenden Signatur H. R. I Fasz. 469, Nr. 608), enthält den Passus nicht. Auch eine Konsultation der Hofratsprotokolle des betreffenden Jahrganges führte zu keinem Ergebnis (HStAM, Kurbayern Hofratsprotokolle 22).

73 Noch in der jüngeren Literatur wird Fossas Reichsadelsbrief unter seinem ursprünglichen Aufbewahrungsort im Personenselekt Cart. 80, Fossa aufgeführt. Die darin verbliebenen Dokumente beziehen sich ausschließlich auf Johannes de Fossas Nachkommen, sind für ihn selbst aber nicht aussagekräftig:
Allgemeine Informationen zur Familie Fossa, 1588–1600 (3 S.)
Allgemeine Informationen zu Nachkommen der Familie Fossa, 1651–1659 (6 S.)
Verschiedene Dokumente zu den Nachkommen der Familie Fossa, ca. 1632-ca. 1750

Wir Rudolff der Ander von Gottes genaden Erwelter Römischer Kaiser,
In allen Zeiten Merer des Reichs in Germanien, in Hungern, Behaim, Dalmatien, Croatien vnnd Sclauonien &c. Künig, Ertherzog Zu Osterreich, Herzog Zu Burgundt, Zu Brabandt, Zu Steyr, Zu Kerndten, Zu Crain, Zu Lützemburg, Zu Wiertemberg, Ober vnnd Nieder Schlesien, Fürst Zu Schwaben, Marggraue des Heiligen Römischen Reichs Zu Burgaw, Zu Märhen, Ober vnnd Niderlausnitz, Gefürster Graue zu Habspurg, Zu Tyrol, Zu Pfierdt, Zu Keburg vnnd Zu Börtz u., Landtgraue in Elsäß, Herr auf der Windeschen Marckh Zu Porthenaw vnnd Zu Salins u._____ Bekennen offentlich mit diesem Brief, vnd thuen kundt allermenigelich, Wiewol wir auß Römischer Kaiserlicher Höhe vnnd wierdigkait, darein vnns der Allmechtig nach seinem Göttlichen willen gesetzt hat, auch angeborner güete vnnd miltigkait alle Zeit genaigt sein, aller vnnd ieglicher vnnserer vnd des Heiligen Reichs, auch vnnserer Künigreich Erblichen Fürstenthums vnd Lande vnderthonen[!] vnnd getrewen Ehr, nutz auffnemen vnd bestes Zu befürdern vnnd Zubetrachten, So würdet doch vnser Kaiserlich gemueth vilmehr bewegt, denen vnser gnadt vnd senfftmuetigkeit mitzuthailen, auch Iren Namen vnnd Stamen in noch höhere Ehr vnnd wierde Zusetzen, deren Voreltern vnd Sy in altem Erbarn Redlichen Standt Heerkomen, daneben sich Adentlicher gueter Sitten, Tugent, wesens vnd wandels befleissent auch vnns, dem Heiligen Reiche vnnd vnserm löblichen Hauß Osterreich in getrewer bestendiger dienstbarkeit gehorsamblich anhengig vnnd verwandt sein, _____ Wann wir nun güetlichen angesehen wahrgenomen vnnd betracht haben, die Erbarkait, Redlichait, geschickhlichait, Adenlich guete Sitten, Tuegent vnnd vernunfft, damit vnnser vnnd des Reichs lieber getrewer Hanns Fossa vor vnnser Kaiserlichen Maiestat berühmbt worden, Auch die Anneme, getrewen vnnd willigen dienste, so seine Voreltern, weilandt vnnsern Vorfahrn am Reich Römischen Kaisern vnnd Künigen, Zu Kriegs vnnd Fridens Zeitten, gehorsambest erzaigt vnnd bewisen vnnd Er hinfüro vnns, dem Heiligen Reich vnnd vnserm löblichen Hauß Osterreich nit weniger Zuthuen vnnd Zulaisten des vnderthenigisten erpietens ist, auch wol thuen mag vnnd soll,_____ So haben wir demnach mit wolbedachtem mueth, guetem rath vnnd rechter wissen, dem obbenanten Hanns Fossa die besondere Gnad gethan vnd freyhait gegeben, vnd Ine, mit allen vnd jeden seinen Ehelichen leibs Erben, vnd derselben Erbens Erben, Mann vnd Frawen Personen in Ewige Zeit, in den Standt vnd Gradt des Adels vnserer vnnd des Heiligen Reichs auch anderer vnserer Künigreich Erblicher Fürstenthums vnd Lande, recht Edelgeborn, Rittermessigen, Lehen vnd Thurniersgenoß Leüthen erhebt, dartzu gewirdigt, geschepfft, geadelt wird hie der Schaar Gesellschafft vnd gemainschafft des Adels Zugefuegt, Zugesellet vnnd vergleichet, allermassen vnd gestalt als ob sie von Iren vier Ahnen, Vatter, Mueter vnd Geschlechter baider seits Recht Edel geborn Rittermessige Lehen vnnd Thurniers genoß leuth weren Vnd Zu mehren getzeugknus, glauben vnd gedechtnus solcher vnserer gnaden, vnd erhebung in den Standt vnd Gradt des Adels, Haben wir Ime sein Zuvor habendt Wappen vnd Clainot_____ Mit namen ain Schildt in mitte übertzwerchs in Zwen vnd dann deren ieder nach der lenge airchintzwen gleiche theil also abgewechßlet, daß der hinter vndter, vnd vorder ober Weiß oder Silber, vnd vorder vnter, vnnd hinter oberthail Rot oder Rubin farb, von baiden mitte des Schildt mit dem spitz vnder sich gehendt, ain gelber oder goldtfabren Spickhl, in mitte darob erscheint für sich aufrechth ain vorder thail aines Stainpocks gestalt, seiner nattürlichen farb mit außgeschlagenen Roten Zungen, vnnd in baiden füessen oder klaen, an ain gelben Stil, über sich haltendt, Zwo Hawen, in iedem obern thail ein halbe Lilien, als im vordern weissen ain Rote, vnnd hintern Roten ain weisse, vnnd dann in mitte des vntern thails ain dopelte Lilien, mit irem Bundt so nach des Schildts farben also abgethailt, das Sie im weissen Rot, vnd Roten thail weiss ist, Auff dem Schildt ain Stechhelm, beederseits mit Rot vnnd weisser Helmdeckhen vnnd von denselben farben ainem gewunde-

nen Pausch, mit Zurueckh fliegenden binden, darauß erscheint für sich aufrechts abermalen ain vorderthail aines Stainpockhs gestalt, mit außgeschlagener Roten Zungen, vnnd in beeden Klaen, an ainem gelben Stil, vber sich haltendt, Zwo Hawen, Nachvolgendermassen geziert vnnd gevessert, vnnd hinfüro ewigelich Ime, vnnd seinen Ehelichen Leibs Erben, vnnd derselben Erbens Erben, also Zufüeren vnnd Zugebrauchen, gnedigelich gegönt vnd erlaubt, Nemblich den Stechhelm in ainen freyen offnen, Adenlichen ThurniersHelm verendert, vnnd an stat des Bauschs, mit ainder gelben oder goldtfarben Künigelichen Cron geziert, Alßdann solch Adenlich Wappen vnnd Clainot in mitte diß gegenwertigen vnsers Kaiserlichen Briefs gemahlet, vnnd mit farben aigentlicher außgestrichen sein, [farbige Wappenzeichnung in Renaissancekartusche in der Mitte der Urkunde (12,8 cm x 10,0 cm), vgl. S. 56]_____ Thuen vnnd geben Inen solche gnadt vnnd freyhait, Erheben, wierdigen vnnd Setzen Sie also in den Standt vnnd Gradt des Adles, Adlen, gesellen gleichen vnnd füegen Sie auch Zu der Schar, gesellschafft vnnd gemeinschafft vnserer vnd des Heiligen Reichs, auch vnserer Künigreich, Erlblichen Fürstenthums vnnd Lande rechtgeborn Lehens, Thurniersgenoß vnd Rittermessigen Edelleuthen, Bereudern[?], geben, Zieren, vessern, gonnen vnd erlauben Inen auch obbestimbt Adenlichs Wappen vnd Clainot also Zufüeren vnnd Zugebrauchen, alle vorn Römischer, Kaiserlicher macht volkommenhait hiemit wessentlich, in Krafft diß Briefs, Vnd Namen setzen vnnd wollen, das nun hinföro der obgemelte Hanns Fossa, alls seine Eheliche leibs Erben, vnnd derselben Erbens Erben, Mann vnd Frawen Personen für vnd für in ewige Zeit recht geboren Lehens, Thurniergenoß vnnd Rittermessige Edelleuth sein gehaissen vnnd von menigelich an allen Ortten vnnd Enden, in allen vnnd iegelichen Handlungen geschäfften vnd sachen Geistlichen vnnd Weltlichen also gehalten, geehrt, genent vnnd geschriben werden, Auch dartzu all vnnd iegliche gnadt, Ehr, freyhait, wierde, vorth[ei]l, recht, gerechtigkeit vnnd Guet gewonhait haben, mit Benefitien auf Thumbstifften, Hochen vnnd Nidern Ambtern vnnd Lehen, Geistlichen vnnd Weltlichen antzunemen, Zuempfahen, Zuhalten vnd Zutragen, mit andern vnsern vnd des Heiligen Reichs, auch vnnserer Künigkreich, Erblichen Fursthenthumb vnnd Lande rechtgeborenen Lehens, Thurniersgenossen vnd Rittermessigen Edelleuthen, in alle vnnd iegliche Thurnier Zu reitten, Zu Thurniern mit Inen Lehen vnnd alle andere Gericht vnd Recht Zubesitzen, vrthail Zuschöpffen vnd Recht Zusprechen, auch der vnnd aller anderer deutlichen vnd Ritterlichen sachen, Handlungen vnnd geschäfften, Inner vnd ausserhalb Gerichth thailhafftig wierdig empfengelich vnnd darvon taugelich, schickhlich vnnd guet sein, vnnd sich des alles, auch obbeschribenen Adelichen Wappen vnd Clainot, in allen vnnd iedelichen Ehrlichen, Redlichen, Adenlichen, Ritterlichen sachen vnd geschäfften, Zu Kampf vnnd Zu Ernst, in Stürmen, Streitten, Schlachten, Kempffen, Turnieren, Gestechen, Gefechten, Ritterspilen, Veldtzugen, Paniern Gezelten aufschlagen Zusigeln, Patschafften, Clainoten, Begrebnussen, Gemälden, vnd sonst an allen allen[!] Ortten vnnd Enden, nach iren Ehren, notturfften, willen vnnd wolfegfallen gebrauchen vnnd geniessen sollen vnnd mogen, als andere vnnser vnnd der Heligen Reichs, auch vnnserer Künigreich, Erblichen, Furstenthumb vnnd Lande recht Edelgeborn, Lehens, Thurniersgenoß vnnd Rittermessig Edelleuth solches alles haben sich dessen gebrauchen vnnd gemessen, von Recht oder gewonhait, von allermenigelich vnverhindert._____ Vnnd gepieten darauf allen vnnd ieden Kurfürsten, Fürsten, Geistlichen vnnd Weltlichen Prelaten, Grauen, Freyen Herrn, Rittern, Knechten, Landthhauptleuthen, Landtmarschalckhen, Landtudäten[?], Hauptleuthen, Vitzdomben, Vögten, Pflegern, Verwesern, Ambtleuthen, Schuldthaissen, Burgermaisstern, Richtern[?], räthen, Kundigern der Wappen, Standts oder wesen die sein, Ernstlich vnnd vestigelich mit diesem Brief, Vnnd wollen, daß Sie den vilgenanten Hanns Fossa, seine Eheliche leibs Erben, vnnd derselben Erbens Erben, Mann vnd Frawen Personen, für vnnd für in ewig Zeit, als ander vnnser vnd des Hei-

ligen Reichs, auch vnserer Küniglich Erblichen Fürstenthumb vnd Lande recht geborn, Lehens Turhniersgenoß vnnd Rittermessige Edelleuth in allem vnnd jegelichen Geistlichen vnnd weltlichen Stenden, Stifften vnd satzen, wie vorsteet, annemen, halten, Zulassen, wierdigen vnnd Ehren, vnnd an den oberzelten vnnsern Kaiserlichen gnaden begabungen, Freyhaiten, Privilegien, Ehren wierden vortheilen, rechten, gerechtigkaitten, gewonhaiten, gesellschafften, gemeinschafften vnd erhebungen in den Standt vnnd Gradt des Adels, auch obberüerten Adelichen Wappens vnd Clainot, nit hintern noch irren, sondern Sie deren vnnd aller anderer obgeswchriebener gnaden vnnd freyhaiten, in alen vnd iegelichen Adenlichen sachen, Handlungen vnd Geschäfften, Inner vnnd ausserhalb Gerichts, berüebig vnnd one allen Irrung gebrauchen, geniessen vnnd gentzlich darbey blieben lassen, auch hierwider nit thuen, noch Jemandts andern Zuthuen gestatten, in kain weiße, als lieb ainem jeden sey, vnnser vnd des Reichs schwere mandadt vnd straff vnnd dartzu ain Peen nemblich fünfftzig Marckh löttigs Goldts Zuvermeiden die ain ieden, so oft Er freuentlich hiewiderthette, vns halb in vnser vnnd des Reichs Cammer vnnd den anndern halben thail vilgedachtem Hans Fossa, seinen Ehelichen leibs Erben, vnnd derselben Erbens Erben unableßich Zu betzallen verfallen sein soll_____ Doch Andernn, die villeicht den vorgeschriebenen Adenlichen Wappen vnd Clainoten gleichfuerten, an denselben iren Wappen Rechten unvergriffen vnnd vnschedlich Mit vrkhundt diß Briefs, Besigelt mit vnserm Kaiserlichen anhangenden Insigel. Geben in vnnser vnd des Heiligen Reichs Statt Regenspurg, den zehenten tag des Monats Septembrig, Nach Christi vnsers lieben Herrn vnd Seligmachers Geburt Funfftzehenhundert vnnd im vierundneunzigisten, Vnnserer Reiche, des Römischen im Neuntzehenden, Hungarischen Zwayvnnd zwwantzigisten vnnd des Behaimischen auch im Neunthehenden Jahr.
Rudolff mp.

1603

Inschrift des verlorenen Grabsteins in der Franziskanerkirche (Bayerische Staatsbibliothek München, Mss. Oefeliana: *Epitaphia Monacensia* […] *1732*, Nr. 9, nach B, S. 158)
Anno Do[min]i 1603 iahr den 27 tag apprill starb der edl und Vest herr iohann à fossa ihro Churfrtl. Durchl. herzog allbrechts hechst seeliger gedechtnus vice capellmaister und ihro firstl. Durchl. Maximilian in beyern Capelmeister. anno 16 – den – den – tag starb die edl tugenthafft frau Catharina Vondereule seine eheliche hausfrau denen Got genedig sey amen.

1604

HStAM HR I, Fasc. 466 Nr. 446 (olim Staatsarchiv für Oberbayern, HR 466/446)
Anschaffung deß Hanns Ludwigen Fossa Cantorej khnaben etc. d[aß] er als[?]wie ander gehallten soll werden. 13. 8btris [1]604
Demnach die fl. Dhl. Herzog Maximilian in Bayrn &c. Vnser gest[reng]er Herr, Hannß Ludwigen Fossa für ainen Cantorey Knaben g[nädig]st an= vnd aufnemen lassen, So werden dowegen HofCammer Præsident vnd Räthe die Forderung Zethun wissen, damit Ime das Jenige Cosstgellt vnd Klaidung wie es ander seines glaichens haben, von dem 27. Julij H^{e} 1603 an Sold vmb welche Zeit er angestanden·) vnd fürtershin Järlich gereicht werde. Datum München den 13 8bris Ad 1604·/·

HZAR, 53, fol.465^{r}
Hanns Ludwig Fossa, ist zu einem Canntorey Khnaben aufgenommen: unnd vermög der Ordinannts, vom 27 Julij Anno C3. mit 52 fl. Jerlichem lifergellt. angeschaft, bezalt Ime also, vnzt zu enndt diß 604ten Jarß fl. 74.–.–.

1617

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, KU Ettal, 1617 September 10. München (ex Gerichtsurkunden Landgericht Dachau: Kloster Ettalsche Güter 1579), Gerichtsurkunde vom 20. September 1617 (olim Nr. 1579)

Wüer Wilhelmus vnd Ferdinandus de Lasso Frl: Drtl: Herzog Maximilian in Bayrn Cammerdiener vnnd Capellmaister, dann auch Hieronymus Seitz für sich und sein Frawen Regina Lasso, mehr Rudolphus de Lasso vnnd Renerus a Fossa, aber hechstgedacht Ihr Frl: Dtl: Organist vnd Hoffdiener, als der drey, von vnnsern Lieben freundtlichen herzen Vatter, Brueder vnnd Schwager Ferdinand de Lasso, auch vnnsre Fraw Muetter vnd Schwägerin Judith seiner Ehefrawn, hinderlassen MinderJärigen Khindern Namens Johannes Baptista, Anna Maria, vnnd Maria Salome, verordnet vnnd bestellte vormunder vnnd Curatores bekhennen Offentlich für vnns all vnnser Erben vnnd nachkhommen, dann auch in Namen vnd an stat vnnser Ehefrawen vnnd vorernannter vnnser dreyen Pfleg vnnd Schutzkhinndern, vnnd thuen khundt Menigelich mit diesem brieff; daß wür mit vnnsren vnnd Irer Agnen willen, wir nit weniger mit gueten Freundten vorgehabten Zeitlichen Rhate, vmb vnnser vnd Irer bessten Nuzes, wolfahrt vnnd frommens willen, wissenthlich vnnd wolbedächtlich, mit scheinem gründen, Furcht noch betreieglichkaiten hindergangen oder eingefüert, sonndern freywillig vnnd offenbahr, eines steten Vesten Ewigen vnnd vnwiderrueflichen Immerwerenden vnnd in allen Geist= vnnd weltlichen Gerichten vnnd Rechten, sonnder nach dißer Landen Bayern Lobl: gewonhaiten Crefftigisten vnd bestendlichen verkhauff vnd Irkhauffen geben haben, den Erbaren Michael Wurzer, Hannsen Schreyer, Wollffen Seidl, Georg Rauckh, vnnd allen Iren Hausfrawen, Erben vnnd nachkhommen diese allen von Inen Inwohnend vnnd Innhabende behausungen, mit allen vnnd Jeden ein vnnd Zuegehörigen stuckhen, Gärtten wüs vnnd Äckhern, sambt vnnd sonnders, in aller Maaß form vnnd gestaldt, wie selbige vnnser Lieber vnnd freundtlicher Anherr Vatter vnnd Schwager Orlandus de Lasso Seel: auch Frl: Bayrisch gewester Capellmaister von dem Ehrnuessten Casparn Winzhamer gewesten Frl: Pfleger Zue Grienwald kheufflich eingethan vnd an sich gebracht (.darf in allweg dem würdigen Bottshauß vnnd Closter Etal an seiner Jährlichen grundt vnnd Hofstat Zünsen, laut denselben Stüfft vnd Salbüecher vnuergriffen.) Vmb ein Summa gelts, benantlichen Fünffhundert vnnd Dreyssig gulden, Rheinisch in Münz gueten Landts werung bewilligter Khauffsumma, vnd dann Zwey Reichs Taler Beykhauff, welcher Khauffsumma vnd Beykhauffs seien völlig von Inen den obbenambsten Khauffern entricht vnnd bezahlt worden, davon wür sambt vnnd sonders in Nammen vnnser vnd Irer gannz wol begnüegt vnnd hinfüro in Ewigkheit gannz wolbeniegen vnnd ersettigt sein vnnd bleiben sollen vnnd wollen.

Hierauf so haben wür Inen Ir Inhabende Häußer, Gärtten, wüß vnnd Äckher mit aller Irer ein vnnd Zuegehörung (.Ausserhalb deß Gottshauß Ettal gerechtigkhaiten Zünß vnnd Hoffstaten darauf die heüser stehen.) auch übergeben vnnd eingeantwortt verzeichen vnns vnnd sie auch darauff der berürten häuser vnd stuckh mit allen Zugehörungen, sambt den Alt Briefflichen vhrkhunden darüber lautent, so newe Inen alle eingeantwortt auß vnnser vnd Ihrer Vätterlich anererbten, allen vnnser vnd Irer Erben, Inen benannten Khauffenden Eheleuthen vnnd Irer Erben, gewald stille Nutz vnnd gewehr, Allso vnd der gestaldt daß weder wir noch vnnser Ehefrawen noch Sie, weder vnnsre noch Ihre Erben, noch sonnst Jemand Annder von vnnsret noch Irentwegen nun füran Ewiglich darein noch darauf nit Zesprechen Zefordern, noch Zue suechen haben sollen oder wollen, in khein weiß, sonder gemelte Khauffente Eheleuth vnnd Ire Erben sollen vnnd mögen, nun hiefiran berürte heüser vnnd stuckh Innhaben, hinlassen, brauchen, Nuzen, Niessen, verkhommen, verkhauffen, versezen, verwechslen vnnd alle Zeit damit handlen, thuen vnnd lassen, Alß mit anndern Irem aigen

guett, wie vnnd weß sie verlust, ohne hindernus vnnd widersprechens vnnser vnnd Irer auch Erben vnnd Menigelichs.
Wür vnnd Sie sollen vnnd wollen auch diß Khauffs der mehrgedachten Khauffern Irer Hausfrawen vnnd Erben recht Threw gewehr, versprechen vnd Fürstandt sein, ohn all Iren schaden, solang biß sie stille, Nutz vnnd gewehr ersessen wie dann Gwerschafft der Landen Bayrn, vnnd der Hoffmarch Maysach Recht Sit vnnd gebrauch ist. Alles treülich ohngeuerde, daß Zur wahren uhrkhundt geben wür obbekhennende Lassische Erben vnnd Ire vormunder vnnd Curatores, Inen obbesagten khauffern, Iren hausfrawen vnnd Erben dißen brieff hiemit vnnser vnd Ir aner Erbes Insigl fürgetruckht vnnd Aigne handt vnderzogen. Geschehen München den zehenden Septembris, Im ausendt Sechshundert vnnd Siebenzehenten Jahre /.
Willhellm De Lasso. mp.
Ferdinando di Lasso. mp.
Ieronymus Seitz. mp. Renerus Von Fossa
Rudolphus. De. Lasso. mpria.

1619
B, S. 143 f. (ohne Quellenangabe)
Renerus a Foßa, chfstl. Dlt. in Bayrn Lanndrichter Zu Regen vnnd Susanna sein haußfrau verkhauffen Jr behausung, hofstatt vnnd gartten, So uf ableiben Joannis a Foßa Jr gewesten Cappelmaister alß von Reneri a Foßa vattern Eblich an Ine khomen, weitter dem Edlen vnnd beßten herrn Oßwalden Schußer […], hofCamerrath, Rosina, seinen haußfrawen vnnd Jren Erben vmb Summa gellts daran sie zu frieden, 22. Aprilis A° [1]619.
(Nach Bötticher, S. 144, verkaufte Oswald Schuß, Kammerpräsident und Pfleger von Rottenburg, am 13. April 1622 das Haus weiter an „herrn wolfen hamertaller, Gastgeb", für 350 Ducaten, d.i. 5250 fl.)

Anhang 2: Einkunftsverhältnisse Fossas am Münchner Hof

Die folgende Tabelle bietet einen summarischen Aufriß der Einkünfte, die Fossa während seines Anstellungsverhältnisses am Münchner Hof erhielt. Sie basiert auf einer Durchsicht sämtlicher betroffener Jahrgänge der Hofzahlamtsrechnungen (HZAR), die im Bayerischen Hauptstaatsarchiv aufbewahrt sind, d.h. Hofzahlamt 14 (1569) bis 54 (1605). Das Grundgehalt ist dort durchwegs unter der Rubrik „Cantorey Personen" verzeichnet, alle weiteren Einkünfte sind unter wechselnden Überschriften verbucht („Aintzige Ausgaben", „Abferttigung vnnd gnaden Gellt", „Cantorey Ausgaben"). Da sie deshalb in den entsprechenden HZAR leicht aufzuspüren sind, wurde auf Angabe der exakten Fundstelle verzichtet. Außerplanmäßige Sondereinkünfte sowie finanzielle Verehrungen, die Fossa von außerhalb Münchens erhielt (etwa vom Wiener Hof im Jahre 1570), sind in der Tabelle kurz charakterisiert und werden im Anschluß im vollen Wortlaut aufgeführt. Davon ausgenommen sind regelmäßige Zahlungen (Gnadengeld, Kleidergeld, Hauszins).

Jahr	Grundgehalt	Chorknaben	Zusätzliche Einkünfte
1569[1]	45 fl. (letztes Quartal)	–	
1570	180 fl.	–	100 Taler („zu Erholung weib und Kind")
1571	180 fl.	231 fl. (12) (Quartal 3–4)	30 fl. (für Geleit für Fossas Frau bei ihrer Rückreise aus den Niederlanden)

Jahr	Grundgehalt	Chorknaben	Zusätzliche Einkünfte
1572	180 fl.	396 fl. (12)	36 fl. (Gnadengeld) 40 fl. (Fossas Frau und Vetter)
1573	180 fl.	417 fl. (12)	36 fl. (Gnadengeld) 100 fl. („aus gnaden Innhallt“)
1574	180 fl.	480 fl. (12) 40 fl. (+ 1)	36 fl. (Gnadengeld)
1575[2]	90 fl. (Quartal 1–2) 150 fl. (Quartal 3–4)	480 fl. (12) 20 fl. (+ 1 in Quartal 2–3)	36 fl. (Gnadengeld) 100 fl. (Reise nach Rom mit Wilhelm Niederländer) 50 fl. (Fossas Frau „aus gnaden per Zörung ins Niderlannd“)
1576	300 fl.	– (von Lasso versorgt)	36 fl. (Gnadengeld) 50 fl. 150 f. („zu Abzallung seiner Schulden Im Niderlannd vnnd allhie“) 130 fl. (für Getreide)
1577	300 fl.	– (von Lasso und Gosswin versorgt)	36 fl. (Gnadengeld) 150 fl.
1578	300 fl.	– (3 von Lasso versorgt)	36 fl. (Gnadengeld)
1579	300 fl.	– (3 von Lasso versorgt)	36 fl. (Gnadengeld) 25 fl. („Per ein verehrte Meß“)
1580	300 fl.	– (4 von Lasso versorgt)	36 fl. (Gnadengeld)
1581	300 fl.	– (4 von Lasso versorgt)	36 fl. (Gnadengeld)[3]
1582	300 fl.	23 fl. (6) (nur Quartal 4)	
1583	300 fl.	26 fl. (3) 26.40 fl. (8 für einen Monat)	72 fl. (Gnadengeld für 1582 und 1583) 26.12 fl. („Per Auslosung für den langen Mann“)
1584	330 fl.		12 fl. („per ein Frannzösische Zetl“) 166 fl. („Per vncosten der Rauchen Kinder So s. fr. gn. alhie erziehen“)
1585	300 fl.		100 fl. („Zu seiner vorsteenden Raiss nach Niderlannd“) [?] („zur Hilff Seines Sons fürgangenen Stuelfest“) 52.41 fl., 52.41 fl., 85.50 fl. („per vncosten der Rauchen Kinder“)
1586	300 fl.		12 fl. (für Fossas Sohn) 110 fl. (zur Hochzeit von Fossas Sohn)
1587	300 fl.		11.6 fl. („Per Vncosten des Rauchen Medleins vnd seiner Magdt“)
1588	300 fl.		40 fl. („Zum Neuen jar“) 27.27 fl. („Per vncosten des Rauchen medleins“)
1589	300 fl.		28.56 fl. („Cosstgelt […] für das Rauch Mädlein“)

Jahr	Grundgehalt	Chorknaben	Zusätzliche Einkünfte
1590	300 fl.		
1591	300 fl.		
1592	300 fl.		350 fl. („bei Ir dl. Innern Camer“)
1593	300 fl.		200 fl. („von der Innern Camer“) 2 x 40 fl. („für ain HofClaidung“ 1592/93) (Diese Posten sind ab 1594 ins Gehalt integriert.)[4]
1594	540 fl. (bezahlt nur 275 fl.)[5]		
1595	265 fl. (Nachzahlung 1594) 540 fl.[6]	4.25.5 fl.	
1596	560 fl.	50 fl.	(ab 1596 zusätzlich 20 fl. Hauszins ins Gehalt integriert.)[7]
1597	550 fl.	50 fl.	20 fl. (Hauszins)
1598	525 fl. (von insgesamt fälligen 560 fl.)	70 fl.	
1599	560 fl. + 40 fl. (Nachzahlung 1598)	50 fl. (5 Knaben)	1.30 fl. („per vncossten […] so er vmb ein Riß Papier vnd wegen eines Puechs, welches er Abschreiben lassen, Außgeben Thuet“) 4 fl. („wescherlohn“ für Katharina Fossa)
1600	560 fl.	112. 30 fl. (5 Knaben, Quartal 3 1598- Quartal 4 1600)	4 fl. („wescherlohn“ für Katharina Fossa)
1601	560 fl.	280 fl. (5)	2.24 fl. („wescherlohn“ für Katharina Fossa)
1602	560 fl.	77.30 fl. (5) (ab Quartal 2 Ferdinend di Lasso übergeben)	4 fl. („wescherlohn“ für Katharina Fossa)
1603	230 fl. (davon 130 fl. für Quartal 2 an Witwe Fossa)[8]		
1605		260 fl. (rückwirk.)[9]	

Anmerkungen zur Tabelle

1 Erstmals wird Fossa in München im Jahre 1569 aktenkundig. In einer bei Boetticher publizierten Besoldungsliste 1568/69 erscheint er mit einem Jahresgehalt von 180 fl. (*Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, S. 56): Joan Foßa 180fl.
Leider ließ sich die von Boetticher angegebene Archivalie nicht finden: HStAM München, Fürstensachen, Specialia, Lit. C, Nr. 364/II. Das HStAM besitzt allenfalls ein Konvolut mit Signatur Nr. 364b, in dem aber keine derartige Liste enthalten ist.
Der Eintrag in den HZAR 14 (1569), fol.417a legt nahe, daß Fossa erst im letzten Quotember in die Hofkapelle aufgenommen wurde und dementsprechend nur ein Viertel des

tatsächlich auf 180 fl. veranschlagten Jahresgehaltes erhielt: Johann Fossa vnnder CaPelmaister ist bezalt Quottember Weynächt 45 fl.

2 HZAR 21 (1575), pS. 526a–527 (S, S. 86):
Johann Fossa vnder Kapelmaister hat Jerlichen 180 fl. Daran bezalt Ime die Quott. Rem. vnd Pf. Jede 45 fl. thuet 90 fl. Mer bezalt Ime Fossa vermög Herrn Fuggers Zetl so Ime sain besoldung mit 120 fl. gebössert so bey den genaden gelt aufgaben mit 50 fl. so seiner Hausfrauen verert worden zefünden daß Datum den ersten Junij Anno etc. 75. Als das er Fossa fürtterhin Jerlich 300 fl. besoldung hat thuet bezalt Ime die Quottember Michaeli vnnd Weinechten iede 75 fl. thuet 150 fl. thuet alles zusammen fl. 240.

3 HZAR 27 (1581), S. 251 (S, S. 125):
Canntorey Ausgaben. […]
Nachdem des Fossa vnder Capellmaisters 36 fl. gnadengelt vorhin vnder diese Robrikh geschriben so ist es doch anJetzt zum Gnadengelt vnd abfertigung geszt worden.

4 HZAR 39 (1593), S. 479 (S, S. 211)
Johann à Fossa vndter CaPelmeister hat bisheer Sold gehebt fl. 300. Mer so er hiuor von der Innern Cammer eingeommen fl. 200. vnd danns eind Ime Jerlichen für ain HofClaidung bewilliget worden fl. 40 laut der Anschaff Zetl hiebej so den 3ten Junij Anno 93 datiert vnd soll mit der bezahlung von Prima Januarij Anno 92 angefangen werden. bezalt Ime demnach sein völligen Jars sold fl. 500 vnd dann für das Hofclaid von Anno 92 und 93 fl. 80. In allem Zusamen fl. 580.

5 HZAR 40 (1594), S. 441 (S, S. 217)
Orlanndo d'Lasso CaPPellmeister ist Ann seinen Jerlichen fl. 840 Inn diesem Jar bezallt worden fl. 256.30.
Notta ist gleichwol mit der quotember Pfingsten dis Jars gestorben.
Johann a fossa Vnnder Cappelmeister Inn Abschlag seiner 540 fl. erlegt vnd bezalt fl. 275.

6 HZAR 41 (1595), S. 504 (S, S. 222):
Johann a Fossa vndter Capelmaistern seinen ausstandt A° 94 zalt fl. 265.
Mer Ims seinen sold vnd claid von disem 95 Jar völlig zalt fl. 540.

7 HZAR 42 (1596), S. 469r (S, pS. 227s.)
Johann a Fossa Vnnter Capellmaister hat deß Jars für Sold fl. 300. Mer so er hieuor von der Innern Cammern gehebt fl. 200 Item für sein Hofclaid fl. 40 Vnnd dann per HaußZünß auf 6. May verfallen fl. 20.

8 HZAR 52 (1603), fol.495^{v}:
Johann a Fossa, gewester Capellmaister, hat für besoldung, claider vnd Haußzinß, noch gehabt 560 fl. davon aber gehen ab, die 100 fl. so dem Ferdinandi lassom als jezigem Capellmaister, zur besserung gemacht worden, Cassiert noch 460 fl. bezalt Ime Gerrbm das quartal fassten, vnd ob da woln, Pfingsten, verstorben[?], doch seiner wittib vermüg der Signatur, dessalb auch völlig, vnnd also. fl. 230.–.–.

9 HStAM Fürstensachen 535/I: „Lifergelt, Welches mit Eingang des 1605 Jars, allerlej offiecie vnd dienern Vber Hof, vn Jren dtl: Zalstuben zureichen, betr.", fol.82^{r}

Quellenbelege zur Tabelle

a) Kantoreiknaben

1571
HZAR 16, fol.371^{v} (S, S. 56)
Cantorey Personen. S. 396.
Richard von Ghenua vnnder CaPallmaister Ist bezalt an seiner Besoldung vnnd von wegen der Cantoreij khnaben, diß Jars Lests 136 fl.
An seiner Statt Johann Fossa Ist bezalt sein Besoldung 180 fl.
Mer bezalt Ime Fossa von wegen der 12 Cantoreij Khnaben für 4wochen für jeden 2 fl. 45 kr. thuet 33 fl. Mer die Quottember Michaelis vnd Weihnachten iede 99 fl. thuet in Allem 231 fl.

1572
HZAR 17, fol.229^{v} (S, S. 60)
Mehr bezalt Ime Fossa für die 12 Cantorej Khnaben diß Jars Zu vier Quottember thut für ainen das Jar 33 fl. 396 fl.

1573
HZAR 18, fol.101^{v} (S, S. 66)
Mer bezallt Ime Fossa für die 12 Canntorey khnaben die Quotember Reminiscere Pfüngsten vnnd Michaelj iede (dieweil Im das Jar für ainen khnaben 33 fl. geben wurdt.) 99 fl. vnnd dann Weichnachten Quottember inbedennkhung das hinfüran auf ain khnaben järlich 40 fl. bezalt werden, 120 fl. in allem 417 fl.

1574
HZAR 19, fol.54^{v} (S, S. 74)
Mer Ime Fossa bezalt für 12 Capellnkhnaben drey Quottember für ieden ain Quottember 10 fl. thuet 120 fl. zusamb 360 fl.

HZAR 19, fol.83^{v} (S, S. 77)
Cantorey-Ausgaben.
Den 4. Martij zalt dem Fossa vndter Capellmaister von wegen aines Jungen, so er bey Ime ausser der Ordinarj Cantorej Khnaben zwo Quottember In der Cosst gehabt 20 fl.

HZAR 20, 1573/74 (Rechnungsbuch des neuen Zahlmeisters Caspar Part über die offenstehenden Einnahme- und Ausgabeposten aus den Jahren 1573/74, als Caspar Lerchenfelder noch Zahlmeister war), fol.56^{r}, 68^{r} (S, S. 80f.)
Johann Fossa vnnderCaPellmaister bezalt auf die Canntorej Khnaben die Quottember weihnachten A. 74. fl. 120. [[…]]
Dem Johann A Fossa bezalt auf Ainen Extraordinary Cantorej Khnaben die Quottember Michaelj vnnd Weinächten thut fl. 20.

1575
HZAR 21, fol.527^{r} (S, S. 86)
Mer bezalt Ime von wegen eines extraordinarij Canntorey Khnaben die quottember vasten vnnd Pfingsten fl. 20
vnnd weil Ime hernach sein besoldung gePessert Ist Ime dieser Kanntorey Knab abgeschafft worden.

1582

HZAR 28, fol.491^{r} (S, S. 135)

Mer hat er Fossa auf Sechs Canntorej Knaben Namens Michel, Cristoff, Gabriel, Franncisco, Gerhard vnnd Martino für Jeden des Jars fl. 40. Zuesamen vermög bejligender Zetl, mit Erster Zallung dieser Zweiyen zur Quot, Weihnechten anzefangen. Demnach für solche Qt. Weihn. sampt fl. 3 vncosten In allem Bezalt fl. 23.

1583

HZAR 29, fol.210^{r} (S, S. 138)

Dem Johann de Fossa vnndter Cappelmeistern per vncosten dreyer Canntorej Knaben Laut der Zetl fl. 26.

HZAR 29, fol.422^{r} (S, S. 141)

[…] Mer Ime Fossa auf Acht Cantorej Knaben So er noch den Monat jener In der Cost gehabt. Hernach sij zu Hof gesPeist worden Lautt der Zetl fl. 26.40.

1596

HZAR 42, fol.431^{v} (S, S. 227, dort nicht ganz korrekt wiedergegeben)

Dem Johann à Fossa Capelmaistern wegen vncossten der Cantoreikhnaben zallt fl. 4:25:5.

HStAM HR I, Fasc. 466 Nr. 446 (olim Staatsarchiv für Oberbayern, HR 466/446)

Brief (vmtl. eines Verwaltungsangestellten des Münchner Hofes) an Wilhelm V., 24. Dezember 1596

Vndetrhenigiste anmahnung vnd guetachten. Johann à Foßa, der Discantisten vndtherhaltung vnd Cosstgelts halb betr. 24. Xbris [15]96.

Durchleüchtigister Fürst, Genedigester Herr etc.

E. Dhl. sehen aus der Copj hiebey N°.j. was auf vndertheniglst anlangen/ Dero Capelmaisters Johann à Foßa/ der Discantisten wegen/ wir bey ainem halben Jar/ für vndertheniglst guetachten: er auch hierüber für ain Supplication N°.2. Übergeben. Dieweil vns dann auf angeregt guetachten/ bisdaheer noch khain resolution ervolgt/ aber gedachter Foßa/ Immerdar vmb beschaid anhalt/ Haben E. Dhl. wir hiemit vndertheniglst anmahnen wollen/ Vnd weren noch der mainung/ Das es bey angedeütem vnnserem vorigen guetachten/ verblieben/ Vnd dem Foßa auf sein weiter anhalten/ also angezaigt werden mechte/ Doch gewarten wir/ ohne ainiche maßgebung/ E. Dhl. genedigiste resolution/ Denselben Zu genaden vnns Zu vndertheniglster gehoram bevelchendt. Datum München den .24. Dezembris Anno etc.96.

E. Fl. Dhl.

Vndertheniglg gehorsamiste

[Signatur deest]

1597

HStAM HR I, Fasc. 466 Nr. 446 (olim Staatsarchiv für Oberbayern, HR 466/446)

Dem Freistlich ZuZestellen, der solle sich erkhundigen, Vnnd hernach die Fl. HofCamer Vnnderschidlich berichten, ob Vnnd wievil den Foßa seit des 31. Martij ao. 97. biß auf den 31 Martih dißes 98.^{ten} Jars, wir auch bisdato, Für Cantorej Knaben Zur herberg gehabt.

5. 7bris 98.

was ferner mit Ime Foßa abgehandlet, ist bis dan bey dem protocoll Vnnd der Zalstuben Zufinden. 7. 9bris ao. supra.

Joan à Fossa, beschwert sich, wie er die Cantorej Khnaben berait ain Jar im Hauß gehabt/ Vnnd er weder Zinß noch ergetzlichkhait/ der müehe vnd Arbait/ so er Irenthalben

eingnommen bis dato nit emPfangen habe/ Bevelchen darauf Ire Dhl. das die Frl. Cammer sich mit Ime Fossa darÜber vergleichen sollen/ 6. Martij A° [etc.]97.
Obwohl durch Ine angedeüt, das Ime Fossa für Cosstgeldt/ Jerlich für ainen Cantorej Knaben/ funffzigg gld. soldes gegeben worden/ So ist er doch wiederumb davon Khomen/ In deme/ das man die Khnaben Zu Hof gesPaist/ wie noch/ dieweil er sie aber In seinem Haus gehabt/ vnd mit der Liegerstat versehen/ Ist an Heutt durch Herrn Silchenhaußer &c. mit Ime dahin gehandelt/ auch bewilligt/ vnnd auf beschehene relation/ von der HofCamer ratificirt worden/ das Ime für solche Liegestatt/ HausZüns/ vnd sein dißfals gehalbte bemüehung für sie sambtlich/ vom 31 Martij ao. 96. biß auf 31 Martih ao. 97. in allem Zalt worden solle/ Benanntlich Funffzigg gulden/ die waiß vnnd soll Ime Frl. Zallmaister/ mit gelegenheit darZogeben/ actum München den 10 Maij A° etc, 97.
[auf der Rückseite angeklebtes Schriftstück]
Dem Johann Fossa sint seine, für die Canntorej Knaben verwilligte 50 fl. vom 31 Martij A°.96. bis 31 Martij A°.97. bezallt. Wie dann deßwegen die Anschaffung, solche Zue rechnung Zur frl. Cammer etc. gegeben worden, das diselb Annderst nit Lautet, dann Ime die 50 fl. für ein Jar Vnnd wieder mit bezallt werden sollen, stet derwegen bej E. gn. vnnd hie ob sie solches bezidten bericht wellen verpleiben Lassen, oder die Anschaffung noch ein mall durch stehen. Vnderwegen den Fossa herrnach Zue bescheid geben welle.
Den. 19. Augusti 98.
Fe[istlich] Zalstelle

1598
HstA HR I, Fasc. 466 Nr. 446 (olim Staatsarchiv für Oberbayern, HR 466/446)
pp. Iren frl. drl. In Bairn etc. Cammer præsidenten, auch anderen Hochlöblichen HofCammerRäthen etc. allen meinen gnedig Vnnd gebietteundten Heern etc. Den Foßo Capelnmaister Vnnd bej sich habende Cantorej khnaben betr.
Edle, gestrenge Vnnd Vösste Frl. Drl. HoffCammer præsident auch andere Hochlöbliche HoffCammer Räthe etc. genedig Vnnd gepiettundte Heern, das Von E. gn. Vnnd herlichhaiten mir mit Foßa CapelMaister & gn. anpevolchen worden Im Wievil Er nit allain der Zeit sonder Von dem 31 Martj A° etc. 97. biß auff heut dato In seinem Zins Vnd Losament für Cantorej Khnaben gehabt Vnnd noch habe, des habe bej Ime Vnnd sonsten ich mich der notturfft nach Erfragt Vnnd Volft hirrauff Vnnderthenigister pericht etc.
Erstlichen Vermelt Er Foßo[!] das Er seith obgemeldtes 31. Martj A° etc. 97 pis auff den 31 Martj A° etc. 98. das ist ain gantz Jar Vnnd seith hero das werde auff 30 Septembris oder Jetzt khomenten Michaelj A° etc. 98 ain halb In allem annderthalb Jar das Ime der der Zins ausstendig Vnnd an solchem mer nit als 25 fl. Empfangen, Zu Zeiten 6. Vnnd wol auch schun Vier, Wie sich dan Jetzo auch nit mer als Vier der mer als Vier der gemedlten Khnaben pefinden, gehabt habe, mit der Endtschuldigung, Er khündt Eben so Wol Von den 4 als hette Er allzeit 6. Vnnd nit Weeniger Zins nemmen, nöben der peschwernus man mis Ine gleich soWol salvo honore mit Pötten, Khörn, Haitzen, Vnnd leehnung, auch sonsten In allen dine Vnnd die mühe haben, Wie In Ihr drl. namen der Heer Von Sückhenhausen dann Von den 31 Martj A° etc, 96. pis auff 31 Martj 97ten mit Ime Järlichen Vmb 50 fl. die Er als palden Empfangen, gehandlet, Vnnd wie woln solche pötth vnnd Leilacher der frl. Hauß Cammerej Zugehörig so werde doch durch den Hauß Cammerer weenig darzugeschen, oder den sy khnaben sauber mit Leilacher, hemmethern vnnd anndern Wie Vor disem gewest Vnnd halten, sonnders gantz Zerrissen alda seyen, Widerumben Vermelt vnd Bittet Er auch E. gn. vnnd Herlichhaiten Vnnderthenigist dieselbig Wellen hinfüro die gn[edig]ist Verordtnung thain, das Er nit alle Jar das Zins halber Zue lauffen, sonnders das, wie sonst hie Vnnd

aller ordten gepreichig Ime selbigen, das ist alle halbe Jar bey frl. Zalstuben gegeben werdte, mit dem Vnnderthenigisten ohnerpietten Er welle die Khnaben In Zucht Vnnd Zu Ihr drl. diensten halten, den Er Zur perüemlich Vnnd Inen füderlichen sey, pegert auch alß gehorsam pittendt, Ime den yberrest, das werde seinem pegern nach auff obgemelte Zeit, oder Michaelj In allem Weiln er 25 fl. Empfangenn noch 50 fl. gn[edig]ist Zureichen Vnnd geben Zulassen. Das habe schuldigisten gehorsam nach E. gn. Vnnd herlichhaiten ich der lenge nach Vnnderthenigist Zueperichten nit soln Verhalten, der selbigen mich gehorsam beuelchen. Actum 7 Septembris. etc. 98.

E. Gn. Vnnd Herelichhaiten

Vnnderthenig gehorsamer

Caspar Faistlich mp.

HZAR 44, fol.558r (S, S. 236)

[…] Dann so ist mit Ime bej fr. Hof Camer, Laut einer Signatur hiebej den 7 November A° 98 datiert, dahin gehandlet worden, Nemblichen, das Ime von dem letzten Martij oder ersten April verschinen 97ten biß auf den ersten April dieses 98 Jars von denen solche Zeit gehaltnen Singerkhnaben fl. 50. vnd vom ersten April biß Michaelis negsthin, also das halbe Jar fl. 20. Summarie fl. 70 geraicht vnd allain auf obbemelte Zeit verstannden werden solle […]

1599

HZAR 46 (Juli bis Dezember), fol.476^{v}

Catarina Fossin, wescherlohn, von den Canntorej Khnaben, lauth der Zetl fl. 4.–.–.

HZAR 48 (Oktober bis Dezember), fol.198^{r} (S, S. 241. dort unvollständig)

Catharina Fossing den wescherlohn für die Cantorej Knaben Zalt laut Zettl. f. 4.–.–.

1600

HZAR 49, fol.615^{r} (S, S. 244f.)

[…] Dann ist Ime für 5 Sinnger khnaben Per Jeden Jerlichen 10 fl. zegeben, vnnd vermüg der Signatur de Anno etc. 98 von Michaeliß anzuefanngen verwilliget worden, geallt Ime derowegen, von solcher Zeit biß Zu enndt diß 600^{is} Jarß sn gedachter Posst, Pro rata fl. 112.30 thuet […]

HZAR 49, fol.563^{r} (S, S. 244)

Der Catharina Fossing, wegen der Canntorej khnaben, weschelohn lauth der Zetl fl. 4.30.

1601

HZAR 50, fol.540^{r}

[…] Imen wegen vnnd: der abrichtung 5 Singerkhnaben 50 fl. dann noch, alß die Jungen samentlich, heurigs 601. Jar. lanng nit alß 6wochen, Zu hof ge[spei]st worden, die Überige 46. leuth der anschaffung Jede P: ain Khnaben 1 fl. cassgellt. Thuet solche Zeit fl. 230. […]

HZAR 50, fol.472^{r}

Catharina Fossin, wegen der Canntorej khnaben, wescherlohn vermüg der Zetl fl. 2.24.–.

HZAR 50, fol.480^{v}

Johann à Fossa, Cappellmaisters Haußfrauen, wegen der Canntorej khnaben, wescherlohn, [Betragsangabe fehlt]

1602
HZAR 51, fol.496[r]
[…] dann noch. an den. wegen abrichtung der Singerkhnaben bestimbten 40 fl. vnnd davon gehabten jerlichen 260 fl. lifergelt, weiln solche 5. khnaben, Hernach Ferdinand de lasso unndergeben worden, mer nit alß P. daß quartal kasssen fl. 77.30.

HZAR 51, fol.433[v]
Johann a Fossa, Capellmaistern, Per. wescherlohn für die Canntorey khnaben, den quartal vassten vermög zetl. fl. 5.–.–.

b) Aufschlüsselung der Sondereinkünfte

1570
HZAR 15, fol.233[r] (S., S. 46)
Dem FranciscoMost 36 fl. vnd dem Johann Fossa zu Erholung weib vnd Kind 100 Taler in allem vermög der Zetl 185 fl. 2 *ß*. 10 *d*.

Hofkammer Wien, Registrarbücher, E. Nr. 287, fol.241, Juli 1570 (zitiert nach Albert Smijers, *Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543 bis 1619*, Wien 1920, S. 138):
Joanni de Fossa bayerischen tenoristen haben Jr Mt. etc umb das er deren ain mess verehrt, 30 fl. aus gnaden zu geben verordnet.

1571
HZAR 16, fol.229[v] (S, S. 53)
Den 17. May bezalt Ich nachuolgendten Personen. Hainrich Hanen vmb das er mit des Fossa weib aus Nidlanndt hieher geraist zur Zerung wieder anhaimbs 30 fl.

1572
HZAR 17, fol.269[v] (S, S. 62f.)
Des Johann Fossa Hausfraue vnnd seinem Vettern zu ainer zerung anhaimbs vermig der vrkundt 40 fl.

1573
HZAR 18, fol.151[r]-152[v] (S, S. 68f.)
Ord. Dem Johann Fossa vnnder CaPellmaister bezalt sein Järlich bewilligt gnadengellt so sich den ersten Junij diß Jars verfallen Innhalt der vrkhundt 36 fl. […]
Den 24 SePtemberis bezalt Johann Fossa aus gnadenInnhallt der zetl 100 fl.

1575
HZAR 21, fol.296[r], 304[v] (S, pS. 83f.)
Item zalt Johann A Fossa vnnder Capelmaister aus gnaden laut der Zetl fl. 75.
Mer zalt dem Johann A Fossa vnd Wilhelm Niderlennder so Innen zue ainer Zörung nach Rhom aus gnaden geschenncknt worden fl. 100. […]
Johann Fossan Hausfraw aus gnaden Per Zörung Ins Niderlannd bezalt fl. 50.

1576
HZAR 22, fol.203[r] (S, S. 89f.)
Dem Johann a Fossa zu Abzallung seiner schulden Im Niderlannd vnnd allhie aus gn. zallt fl. 150.

HZAR 22, fol.348[r] (S, S. 91)
Item Setz ich hiemit für Ausgab So Johann A Fossa vnndter CaPellmaister von fürstl. Cassen alhie zu mermalen an Getraid emPfangen Lautt der Signatur fl. 130.

1577
HZAR 23, fol.218[v] (S, S. 95)
Johann a Fossa vndter Cappelmaister aus gn. zalt fl. 150.

1579
HZAR 25, fol.291[r] (S, S. 109)
Johann A Fossa vnndter Cappelmeistern Per ein verehrte Meß vnnd dann aus gn. Lautt der Zetl zalt fl. 25.

1583
HZAR 29, fol.328[r] (S, S. 139, dort unvollständig)
Johann Fossa vnndter Cappelmeistern Per Auslosung für den langen Mann. Lautt der Zetl zalt f. 26.12.

1584
HZAR 30, fol.399[r], 406r (S, S. 146)
Johann Fossa vnndter Cappelmeister per ein Frannzösische Zetl Laut derselben Zalt fl. 12. […]
Johann Fossa vnndter Cappelmeister Per vncosten der Rauchen Kinder So s. fr. gn. alhie erziehen L. d. u. Z. z. f. 166.

1585
HZAR 31, fol.318[r], 332[v] (S, S. 151f.)
Johann Fossa vnndter Cappelmeistern Zu seiner vorsteenden Raiss nach Niderlannd aus gn. Zalt f. 100. […]
Johann Fossa vnndtercaPelmaistern zur Hilff Seines Sons fürgangenen Stuelfest zalt

HZAR 31, fol.413[v], 428[v], 438[v] (S, S. 153)
Dem Johann Fossa vnndter Capelmeistern per vncosten der Rauchen Kinder von anno 84 heer Laut der zetl fl. 52.41. […]
Johann Fossa vnndter CaPelmeistern Per Lifergelt vnnd vncosten der Auchen Zwej Kinder von 26. Qbris A. 84 bsi 27. Mai Anno 85 Lautt der Zetl fl. 52.41. […]
Johann Fossa vndter Cappelmeister per vncosten der Rauchen Kinder Von 27 Mai bis auf St. Catharina Tag diss 85 Jars fl. 85.50.

1586
HZAR 32, fol.308[r], 322[v] (S, S. 159)
Des Johann A Fossa Son fl. 12. […]
Johann A Fossa vnndter Capelmeister seind zu seines Sons Hochzeit verwilliget worden fl. 50 Gnaden Gellt fl. 35 für das Claid vnnd fl. 25 verehrung auf die Hochzeit Zesamen Laut der Zetl fl. 110.

1587
HZAR 33, fol.490[r] (S, S. 169)
Dem Johann à Fossa frl. vnnderCapelmeister bezalt Per Vncosten des Rauchen Medleins vnd seiner Magdt, Laut der vnderschribnen Zetl fl. 11.6.

1588
HZAR 34, fol.170^{r} (S, S. 173)
As sonderm Befehl.
Item seiner f. gn. Zu aigen Hannden Zalt So sy dem vnndtercapelmeister Johann Fossa Zum Neuen jar verehrt fl. 40.

HZAR 34, fol.455^{v} (S, S. 176)
Johann Fossa vnndter CaPelmeistern Per vncosten des Rauchen medleins von 25. Mai bis 25. SePtembris diss 88 Jars. Laut der Vnnderschribnen Zetl fl. 27.27.

1589
HZAR 35, fol.458^{v} (S, S. 183)
Johann à Fossa vnder Capellmaistern bezallt das verfallen Cosstgelt Per ain Halb Jar für das Rauch Mädlein, laut der vndschribnen zetl fl. 28.56.

1592
HZAR 38, fol.513^{v} (S, S. 205)
Johann A Fossa vnnter CaPelmeister hat jerlichen besoldung fl. 300. Mehr so er hieuor bej Ir d^{l} Innern Camer gehabt fl. 300. – Angeschafft Laut der Zetl hiebej denn 3 Novembri A° 91 vnnd sollen Ime 3 quartal In A° 91 zallt werden der Ist Also von mir Enntricht worden zesamen f. 650.

1596
HZAR 42, fol.469^{r} (S, S. 227f.)
Johann a Fossa Vnnter Capellmaister hat deß Jars für Sold fl. 300. Mer so er hieuor von der Innern Cammern gehebt fl. 200 Item für sein Hofclaid fl. 40 Vnnd dann per HaußZünß auf 6. May verfallen fl. 20. Letztlichen seind Ime wegen der Canntoreykhnaben So er vom 31. Martij diß Jars biß auf bemellte Zeit Anno etc. 97 ain Jarlanng gehebt, für sein bemüehung vnnd dargelichen Ligerstaten etc. allain vf dismals vermäg der Signatur bewilligt fl. 50. Thuet also in allem so Ime bezallt worden fl. 610.

1599
HZAR 45 (Januar bis Juli), fol.529^{r}-^{v} (S, S. 238f.)
Johann A Fossa Ir Dl. Capellmaistern per vncossten Zalt, so er vmb ein Riß Papier vnd wegen eines [fol.529v] Puechs welches er Abschreiben lassen, Außgeben Thuet vermög der Zetl fl. 1.30.

HZAR 46 (Juli bis Dezember), fol.476^{v} (nicht bei Sandberger)
Catarina Fossin, wescherlohn, von den Canntorej Khnaben, lauth der Zetl fl. 4.–.–.

HZAR 48 (Oktober bis Dezember), S. 198 (S, S. 241 – nicht vollständig)
Catharina Fossing den wescherlohn für die Cantorej Knaben Zalt laut Zettl. f. 4.–.–.

1600
HZAR 49, fol.563^{r} (S, S. 244)
Der Catharina Fossing, wegen der Canntorej khnaben, wescherlohn lauth der Zetl fl. 4.30.

1601
HZAR 50, fol.472^{r}
Catharina Fossin, wegen der Canntorej khnaben, wescherlohn vermüg der Zetl
fl. 2.24.–.

HZAR 50, fol.480^{v}
Johann à Fossa, Cappellmaisters Haußfrauen, wegen der Canntorej khnaben, wescherlohn, [Betragsangabe fehlt]

1602
HZAR 51, fol.433^{v}
Johann a Fossa, Capellmaistern, P. wesclerlohn für die Canntorey khnaben, den quartal vassten vermög zetl. fl. 5.–.–.

Anhang 3: Beteiligung an Reisen der Hofkapelle

1581
HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I: „Adi 29.^{n} Julij. Anno [15]81. Forier Zedl zu Starnberg. nach Otting", fol.139^{r}-^{v} (vgl. auch B, 117)

HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I: „Forier Zötl Zue Starnberg den 29. Juli Anno [15]81 beschriben wie hier Nach volgent ist Zuevernenn[!]", fol.148^{r}

1582
HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I: „1582. Fuetterzedl nach Innsprugg", fol.36^{r}-^{v} [Reise zur Hochzeit Erzherzog Ferdinands von Tirol mit Anna Katharina Gonzaga]

HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I: „Furierzedl nach Inspruckh. 1582" – „Verzaichnus der Furstlichen Herrschaft vnnd anderer Personen, so Zu wasser nach Rosenhaimb fharen[!]", fol.52^{v}

HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/II: „Staat unnd Furrier Register darinnen alle Personen begriffen, welche vnnser genediger Fürst vnnd herr, Hertzog Wilhelm In Bayrn etc. auf den vorsteenden Reichstag zu Augspurg mit sich zunemen vorhabens, 1582.", fol.13^{v}-14^{r} (B, S. 117)

1585[74]
HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I: „FuetterZedl nach Starnberg den [Leerzeichen] May 1585", fol.193^{r}

HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I: „Furier Zetl nach Lanndtshuet den 3. Junius Anno [15]85", fol.208^{v}-209^{r}

1586
HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I: „Fuetter Zedl nach Dachaw den 14 Apprilis 1586", fol.228^{v}-229^{r}

1587
HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I, fol.99^{r}: „Verzaichnis der Bleger[?] nach Innsprugg" Mai 1587

HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/II (B, S. 119)
Reise nach Dachau am 16. August 1587 [nicht in diesem Konvolut]

1594
HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/II: „Des Durchleuchtigsten Vnser genedigsten Fürsten vnd Herrn Hertzog Wilhelms in Bayrn etc. Hoffstatt / Zu deme nach Regenspurg aussgeschriebenen Reichstag Anno 1594", fol.185^{v}-186^{v}

74 Die Reisen nach Starnberg und Landshut sind bei Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (wie Anm. 14), S. 118f., fälschlich unter der Signatur Nr. 425/II angegeben.

undatiert
HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I, fol.99^{v} (ohne Überschrift und Datum)
HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I: „Fuetter Zettl nach Starnnberg", fol.248–249^{r} (anwesende Fürstenpersonen: Wilhelm V. mit Frau, Maria Maximiliana von Bayern, Jacoba Markgräfin von Baden, Maria Salome Markgräfin von Baden, Georg Ludwig Landgraf von Leuchtenberg)

HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I: „FueterZedl auf yetzige vorsteende Hirschfaist", fol.256^{v}-257^{r}, vermutlich zwischen 1585 und 1588[75] (anwesende Fürstenpersonen: Wilhelm V. mit Frau, Herzogin Maria Maximiliana, Herzog Albrecht von Bayern, Carl Markgraf von Baden)

HStAM, Fürstensachen, II. Specialia, Lit. C. Fasc. XXXVIII, Nr. 425/I: „FuetterZedl nach Starnberg", fol.134^{v} (Anmerkung mit Bleistift auf fol.133^{r}: „nach Lassos Tod") (anwesende Fürstenpersonen: Wilhelm V. mit Frau, Ferdinand von Bayern, Markgraf Johann Carl von Baden)

Anhang 4: Johannes de Fossa – Werkverzeichnis

Die genannten Handschriften befinden sich alle in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München und stammen mit Ausnahme des autographen Chorbuchs Mus.ms. 515, das dem Kloster Tegernsee gehörte, aus dem Bestand der Münchner Hofkapelle. Alle publizierten Werke Fossas erschienen in Sammeldrucken. Der Jahreszahl ist jeweils der Index aus RISM B I (München und Duisburg 1960) beigegeben.
Eine Gesamtausgabe von Fossas Werke bietet: *Johann de Fossa. The Collected Works*, hrsg. von Egbert M. Ennulat, Madison 1978 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 28/29).
Der dort nicht enthaltene Ausschnitt aus Fossas Vertonung der Sequenz zum Hl. Erzengel Michael ist ediert im Anhang zu Christian Thomas Leitmeir, *Triodia Sacra (1605). Ein rekonstruierter Sammeldruck als Schlüsselquelle für das Musikleben der Spätrenaissance in Süddeutschland*, in: *Musik in Bayern* 62 (2/2002), S. 23–55, dort S. 51.

MESSEN

Titel	**Parodievorlage**	**Quelle**
Missa Era di mayo, 4 vv.	verbreitetes italienisches Lied	Mus.ms. 2757, fol.2–18
Missa Ich segge à dieu, 4 vv.	flämisches Lied Ludovicus Episcopius[?]	Mus.ms. 2757, fol.19–36
Missa Si du malheur, 4 vv.	französische Chanson Orlando di Lasso (GA XII, 50)	Mus.ms. 2757, fol.37–56
Missa Super ripam Iordanis, 5 vv.	lateinische Motette Clemens non Papa (CMM 4/14, 26)	Mus.ms. 2757, fol.57–94
Missa Quo puerum ediderat, 5 vv.	lateinische Motette	Mus.ms. 2757, fol.95–131
Missa Amor ecco colei, 5 vv.	italienisches Madrigal	Mus.ms. 2757, fol.132–160

75 Diese Datierung schlägt Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (wie Anm. 14), S. 120, vor, da einer der aufgeführten Musiker, Cesare de Misera zwischen 1585 und 1588 in der Münchner Kapelle diente.

MAGNIFICAT

Titel	Parodievorlage	Quelle
Magnificat Vivre ne puis, 6 vv.[76] (*Secundi Modi*)	französische Chanson Antonius Galli (RISM 1553[24])	Mus.ms. 515, fol.2–18

LITURGISCHE WERKE

Titel	Bestimmung, C. f.-Vorlage	Quelle
Antiphonen		
Osanna filio David, 4 vv.	Ant. Dom. palmarum ad benedictionem ramorum	Mus.ms. 32, fol.170–173
Pueri hebræorum portantes, 4 vv.	Ant. 1. Dom. palmarum ad distributionem ramorum	Mus.ms. 32, fol.173–176
Pueri hebræorum vestimenta, 4 vv.	Ant. 2. Dom. palmarum ad distributionem ramorum	Mus.ms. 32, fol.176–179
Vidi aquam (attr. Ennulat)	Ant. ad aspersionem aquæ benedictæ dominicis tempore paschali	Mus.ms. 2757, fol.161–167 (dort anonym)
Litaneien		
Litania B. M. V., 4 vv.	alternatim, C. f. im Cantus notiert	Mus.ms. 14, fol.153–157
Litania B. M. V., 4 vv.	alternatim, C. f. im Tenor notiert	Mus.ms. 14, fol.157–161

GEISTLICHE WERKE (ohne Cantus-firmus-Bindung)

Titel	Textvorlage	Quelle
De S. Michaele: „Cum iam renovatus" (3 vv., nur A)	Versikel aus verschollener Sequenzvertonung	Bernhard Klingenstein, *Triodia Sacra* (Dillingen, RISM 1605[1])
Petrus Apostolus, 4 vv. + B. c.	Ant. in Octava SS. Petri et Pauli (bisweilen C. f.-Anklänge)	Johannes Donfrid: *Promptuari musici concentus ecclesiasticos* […] *Pars tertia* (Straßburg, RISM 1627[1])
Missus est Gabriel, 4 vv. + B. c. *In Dialogo*	Lk 1, 26–28	ibid.
Adjuro vos, 4 vv. + B. c. *Duo Can. vel Ten. et 2. Bassi*	Hoheslied 5, 8–10; 17, 1	Johannes Donfrid, *Viridarium musico-marianum* (Trier, RISM 1627[2])
Veni dilecte mi, 4 vv. + B. c. *Duo Can. Ten. et Bass*	Hoheslied 7, 11–12	ibid.
Stabat mater, 4 vv. + B. c.	Sequenz	ibid.

VOLKSSPRACHIGE KOMPOSITIONEN

Titel	Textvorlage	Quelle
Maria zart, 5 vv.	deutsches geistliches Lied (Cantus firmus)	Bernhard Klingenstein, *Rosetum Marianum* (Dillingen, RISM 1604[7])
Ardo sì, 5 vv.	Madrigal von Gianbattista Giarini	Giuglio Gigli, *Sdegnosi amori* (München, RISM 1585[17])

76 Mus.ms. 515, von Fossas eigner Hand geschrieben (fol.1[r]: *Confecit et scripsit* […] *Ioannes à Fossa*), enthält neben dem Magnificat ein *Te Deum* von Johannes Castileti (fol.13[r]: *d: et Magister meus d: et M. Ioannes Castileti, confecit ætatis suæ 63*).

MUSIKINSTRUMENTENBAU UND MUSIKINSTRUMENTENHANDEL IN BAIERN WÄHREND DES 16. JAHRHUNDERTS. EIN ÜBERBLICK

ERICH TREMMEL

Der Musikinstrumentenbau und der damit eng verflochtene Instrumentenhandel entwickelten sich offenbar parallel (und möglicherweise in enger Verflechtung) mit dem Aufblühen der Hofkapell- und Stadtpfeifereikultur dieser Zeit. Doch nur wenige musikalische Metropolen der Zeit erreichten auch als marktbeherrschende Instrumentenbauzentren größere Bedeutung, während manche wichtigen Instrumentenbauzentren im kulturgeographischen Abseits lagen. Betrachtet man die Bedeutung des Herzogtums Baiern in diesem Zusammenhang, erscheint es bemerkenswert (und eventuell nicht zufällig), daß sich viele namhafte Standorte „um Altbaiern herum“[1] entwickelten, wie die Reichsstädte Nürnberg (Holz- und Blechblasinstrumentenbau), Memmingen (Krummhörner), Augsburg (Musikautomaten und Luxusobjekte), die zu geistlichen Herrschaften gehörenden Orte Schrattenbach (Blockflöten), Füssen (Lauten, später auch Streichinstrumente[2]), Berchtesgaden (Holzblasinstrumente), später auch Mittenwald; außerhalb dieses Kordons befanden sich die Zentren für Instrumentenbau und allgemeinen Warenumschlag Lyon (Flöten, Lauten), Brescia und Venedig (Saiteninstrumente), Antwerpen und Amsterdam (Cembali) sowie die wenigen in dieser Hinsicht bedeutenden Residenzen Paris, Wien, Rom (Saiteninstrumente) und London (Zinken, Saiteninstrumente).

Sicherlich gelten nicht für alle genannten Standorte vergleichbare und gleichsam standardisierte Vorzüge und Charakteristika, die die an diesen Orten vorzufindende Kontinuität der Instrumentenerzeugung über mehrere Generationen hinweg auf eine gemeinsame Formel bringen ließen. Die handwerkliche Erzeugung von Lauten in Füssen und Holzblasinstrumenten in Berchtesgaden, die 1562 bzw. 1599 zu den frühesten Instrumentenbauerzunftgründungen führten (Paris und Wien folgten 1600), fand sicherlich unter anderen Begleitumständen statt als etwa die Produktion von luxuriösen Kunstkammerobjekten und Automatenspielwerken in Augsburg; erstere in beiden Orten und Regionen von relativer „Massenproduktion“ aus standortnah vorzufindenden Rohstoffen geprägt, während letztere durch eine Einzelauftragsproduktion für einen an technischer Raffinesse wie der Verarbeitung erlesener Materialien interessierten Kundenkreis gekennzeichnet war. Verständlicherweise sind unter derartigen Produkten wie etwa Musikautomaten nur vergleichsweise wenige Verluste über die Zeiten zu beklagen, ebenso wie (auf etwas geringerem „materiellem Niveau“) etwa bei Lauten mit Eibenholz- oder Elfenbeincorpora, während Zeugnisse der ehemaligen „Billigware“ wie etwa eine Laute mit Fichtenholzcorpus (so diejenige des P. Benedikt Lechler OSB in Kremsmünster von Jakob Langenwalder, Füssen 1614) heute als eine absolute Rarität der Überlieferung gelten muß – weil wohl die meisten anderen derarten Instrumente mangels materiellen Werts nach ihrer Gebrauchsfähigkeit „den Weg alles Irdischen“ gegangen sein dürften.

1 Viele der betreffenden Territorien gelangten 1802–06 zu Baiern.

2 Im Inventar der Stuttgarter Hofkapelle 1589 ist z. B. „1 Corpus Geigen mit 8 Stimmen von Füssen“ verzeichnet; vgl. Adolf Layer, *Die Allgäuer Lauten- und Geigenmacher*, Augsburg 1978, S. 13.

Der Einfluß der Hofkapellen wie der herzoglich bairischen auf die Instrumentenerzeugung maß sich zwangsläufig an ihrem „Instrumentenbedarf", der in diesem Zeitraum überwiegend aus Instrumentensätzen von musikalisch gehobener, aber vom Material her vielleicht eher mittlerer Qualität bestanden haben dürfte, von homogener Klangqualität und einheitlichem Stimmton. Derartige Anforderungen an das Instrumentarium dürften sich zumindest auf Zentralisierungstendenzen im Holzblasinstrumentenbau fördernd ausgewirkt haben, da durch Bezug aus einem Ort beispielsweise ein einheitlicher Stimmton der Nürnberger Schalmeien/Pommern (von Schnitzer) und Posaunen (von Neuschel, Schnitzer, Hainlein) gegeben war. Ähnliche Prozesse dürften zur herausragenden Stellung einzelner Familien im Holzblasinstrumentenbau jener Zeit beigetragen haben wie der „Spezialisten" Wier (Memmingen, Krummhörner), Rauch (Schrattenbach, Blockflöten), Rafi (Lyon, Quer- und Blockflöten) und der „Generalisten" Schnitzer (Rohrblattinstrumente) und Bassano (Venedig und London; Zinken, Rohrblattinstrumente, aber auch Saiteninstrumente). Eine Münchener Quelle von 1574 illustriert die Bedeutung etwa der Familie Bassano, aber auch der Nürnberger Erzeuger, ein Schreiben an Herzog Albrecht, in dem die Frage berührt wurde, woher man in Rom Instrumente bezog: „Posaunen fleten und krumbhörner vast durchaus aus Nürnberg, [...] Lautten unnd geigen auß Italia [...] nit besser, auch nit wohlfeiler kauffs zubekommen [...] als zu Venedig. [...] Sovil die Zincken unnd Cornet betrifft, lassen sie dieselbe alle auß Enngelanndt bringen."[3]

Derartige Äußerungen lassen einen funktionierenden Instrumentenfernhandel in nahezu gesamteuropäischem Maßstab erkennen, dem zweifellos ein weitgespanntes Kommunikationsnetz nicht nur für Güter, sondern auch für Informationen, etwa entlang der maximilianeischen Postroute Niederlande/Oberitalien entsprach; die Route Venedig-Antwerpen nahm bespielsweise eine in einem Dokument von Hans Jacob Fugger aufgezeichnete Truhe mit Instrumenten der Bassano[4]. Nur vor einem solchen Hintergrund war wohl eine Bestimmung wie diejenige der zweiten Füssener Lautenmacherzunftordnung von 1606, daß die Instrumente zu in Italien ermittelten Preisen abzugeben waren[5], erst möglich. Die oberdeutschen Städte bildeten hier nicht nur Zentren der Instrumentenherstellung, sondern auch des Warenumschlags, wie der obengenannte Hinweis auf Nürnberg als Bezugsort für Krummhörner nahelegt, denn die Schnitzer bauten, soweit bekannt, keine Krummhörner, so daß die aus Nürnberg nach Rom gelieferten Instrumente vielleicht ursprünglich aus der Memminger Wier-Werkstätte gekommen sein dürften; man denke hier aber auch an die Rolle Berchtesgadens als einen der Herkunftsorte für den sprichwörtlich gewordenen „Nürnberger Tand", der „durch alle Land" ging.

Angesichts dieser offensichtlich im Verlauf des 16. Jahrhunderts etablierten Strukturen, die nach heutigem Quellenbestand nur in Umrissen nachgezeichnet werden können, verwundert es nicht, daß neben den relativ wenigen „großen" Instrumentenbaustandorten von zentraler Bedeutung kaum „Kleinzentren" existiert zu haben scheinen, in denen einzelne Werkstätten während nur einer oder maximal zwei Generationen betrieben wurden; einige wenige Indi-

3 München, Geheimes Hausarchiv, Korr. Akt 607/Fugger II, 24.) 4. Juli 1574 (frdl. Hinweis von Prof. Dr. Franz Körndle).

4 München Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Kurbayern Äußeres Archiv 4853 olim Libri Antiquitatum III, fol.221–223; vgl. Bertha Antonia Wallner, *Ein Instrumentenverzeichnis aus dem 16. Jahrhundert*, in: *Festschrift Adolf Sandberger*, München 1919, S. 275–286. Siehe auch Erich Tremmel, *Musikinstrumente im Hause Fugger*, in: Renate Eikelmann (Hrsg.), *Die Fugger und die Musik*, Augsburg 1993, S. 61–70.

5 Adolf Layer, *Die Allgäuer Lauten- und Geigenmacher*, Augsburg 1978, S. 19.

zien liegen jedoch dennoch vor, wie etwa innerhalb Baierns für Geigenbau in Burghausen („groß geygen“ im Inventar Raymund Fuggers[6]), den Lautenbau der Familien Poss in Schongau oder außerhalb in Arzl bei Innsbruck[7]. Doch scheint die Herausbildung der einschlägigen Instrumentalensembles an Hofkapellen und Stadtpfeifereien den Konzentrationsprozeß auf die bekannten Zentren eher noch unterstützt zu haben; eine Diversifizierung und weiterführend Etablierung von Instrumentenbaubetrieben in größerem Umfang in Residenzorten selbst (und damit im unmittelbaren Umfeld der Hofkapellen) scheint erst mit dem allgemeinen Merkantilismus des 17. und 18. Jahrhunderts einherzugehen. Dennoch darf nicht vergessen werden, daß in der Regel jede Hofkapelle einen Instrumentenbauer beschäftigte, der die Instrumente zumindest warten und reparieren konnte; in den meisten Fällen scheint dies Teil der Aufgabe des Kalkanten gewesen zu sein, berühmtgewordenes Beispiel hierfür war der an der Innsbrucker Hofkapelle tätige Lauten- und Orgelbauer Georg Gerle. Ob ein solcher Hofkapellenkalkant/Instrumentenbauer allerdings noch – wie Gerle es offenbar tat – in nennenswertem Umfang neue Instrumente herstellen konnte, muß in Zweifel gezogen werden.

6 Erich Tremmel, *Musikinstrumente im Hause Fugger* (wie Anm. 4), bes. S. 68.

7 Von diesen Herstellern scheinen nur wenige Instrumente mit zum Teil kaum leserlichen Zetteln überliefert zu sein; für die Arzler Hersteller sind in der Literatur die Schreibweisen „Pöcht“, „Pocht“ und „Vest“ überliefert; welche korrekt ist, vermag ich z. Zt. nicht zu entscheiden. Vgl. hierzu Erich Tremmel, *Musikinstrumentenbau in Tirol bis ca. 1600*, in: Kurt Drexel und Monika Fink (Hrsg.), *Musikgeschichte Tirols* I, Innsbruck 2001, S. 697–703, bes. S. 699.

RÖMISCHE SPUREN IM REPERTOIRE DER MÜNCHNER HOFKAPELLE ZUR ZEIT DES TRIENTER KONZILS

KLAUS PIETSCHMANN

Bei der Beschäftigung mit der Frage nach einer Reform der Kirchenmusik in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Trienter Konzil wurde immer wieder auch der sogenannte Musikalientausch des Kardinals Otto Truchseß von Waldburg mit dem bayerischen Herzog Albrecht V. genannt, den die beiden Ende 1561 in die Wege leiteten. Etwa ein Jahr vor den Konzilssitzungen, auf denen die Frage der Kirchenmusik verhandelt werden sollte, sandte der bereits seit 1559 in Rom weilende Augsburger Bischof und Kardinal zwei Messen von einem gewissen „Rossetto" und von Palestrina nach München und bat um die Übersendung von Kompositionen Lassos[1]. Bemerkenswert an dem Vorgang erschien insbesondere, daß Waldburg letzteres auf besonderen Wunsch der Kardinäle Vitelli und Borromeo tat, der beiden Protagonisten der wenig später eingeleiteten römischen Kapellreform also, bei der u. a. Meßkompositionen darauf überprüft wurden, „si verba intelligerentur"[2]. Sollte also der Tausch von Kompositionen der beiden Exponenten der nachtridentinischen Kirchenmusik zentraler Bestandteil einer Meinungsbildung über den ‚richtigen' Musikstil gewesen sein, der das Zentrum der Christenheit und München als deutsche Speerspitze der Gegenreformation auch auf diesem Gebiet miteinander verschweißte[3]?

Die Forschung hat diese von kulturkämpferisch-cäcilianistischem Enthusiasmus geprägte Interpretation der Dinge bereits vor einigen Jahrzehnten deutlich relativiert[4]. Die Tatsache, daß Albrecht zur Zeit der Korrespondenz gegenüber Pius IV. insbesondere in der heiklen Frage des Laienkelchs für Bayern eine liberale Position beanspruchte, spricht gegen einen romtreuen Reformeifer seinerseits, wie auch an der Kurie zum fraglichen Zeitpunkt die in den 1540er Jahren geführte Debatte um die Kirchenmusik offensichtlich zum Erliegen gekommen war und erst im Zuge der Umsetzung der Trienter Beschlüsse wieder angefacht wurde. Gleichwohl bleiben die bemerkenswerten Fakten, daß Waldburg ausdrücklich die begeisterte Aufnahme von Lassos Kompositionen bei Vitelli und Borromeo hervorhebt und daß die beiden aus Rom übersandten Messen in München immerhin so hoch geschätzt wurden, daß man sie für das Kapellrepertoire ingrossieren ließ, wovon die Chorbücher D-Mbs, Mus.ms. 45

1 Erstmals wurde auf diesen Musikalientausch eingegangen in Bertha Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*, München 1912, S. 165 f. Die Autorin stützte sich auf die wenig später veröffentlichten Archivfunde Otto Ursprungs. Vgl. dessen Dissertation *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Sein Leben und seine Werke*, München 1913, S. 11 ff.

2 Erstmals verwies auf diese nachfolgend vieldiskutierte Begebenheit Franz Xaver Haberl, *Ein kirchenmusikalischer Instruktionskurs: Die Kardinalskommission von 1564 und die Palestrinas Missa Papae Marcelli*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 7 (1892), S. 82–97.

3 Ursprung, *de Kerle* (wie Anm. 1), S. 12 f; Wallner, *Steinätzkunst* (wie Anm. 1), S. 169 f; Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Bd. 1, Kassel-Basel 1958, S. 849 f. Etwas zurückhaltender Noel O'Regan, *Orlando di Lasso and Rome: personal contacts and musical influences*, in: Peter Bergquist (Hrsg.), *Orlando di Lasso Studies*, Cambridge 1999, S. 132–157, hier S. 138 f.

4 Lewis Lockwood, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venedig 1970, S. 82 f.

und 46 zeugen. Dieser Vorgang ist auch deshalb ungewöhnlich, weil die päpstliche Kapelle zu dieser Zeit eine weitgehende Exklusivität ihres Repertoires anstrebte[5]. Eine weitere das Repertoire betreffende Romverbindung lassen die im Chorbuch D-Mbs, Mus.ms. 44 enthaltene *Missa Quaeramus cum pastoribus* und das *Requiem* von Cristóbal de Morales vermuten, denn obwohl diese bereits in den Individualdrucken von 1545 vorlagen, legen die in auffälliger Weise abweichenden Lesarten einen anderen, direkteren Weg der Vermittlung nahe.

Zu diesen zahlenmäßig zwar geringen, jedoch durchaus signifikanten Romverbindungen im Repertoire der Münchner Hofkapelle treten einige bemerkenswerte personelle Verflechtungen, die die grundsätzliche Frage nach dem anfänglichen Verhältnis dieser beiden Zentren auf kirchenmusikalischem Gebiet aufwerfen. Bekanntlich verstärkten sich die Verbindungen zwischen München und Rom im Zuge der Umsetzung der Trienter Beschlüsse nachhaltig und fanden deutlichsten Niederschlag in den Widmungen Palestrinas und Lassos an den Dienstherrn des jeweils anderen[6]. Jedoch sollte man diese kirchenpolitisch beeinflußte Entwicklung nicht automatisch als logische Auswirkung einer bereits um 1560 sich etablierenden Achse Rom-München auffassen, wie dies vor allem die ältere Literatur stillschweigend tat[7]. Bei der nachfolgenden Betrachtung der personellen und musikalischen Schnittstellen zwischen Rom und München in den 1550er und 1560er Jahren wird daher letztlich zu fragen sein, ob die anfängliche Positionierung der Münchner Hofkapelle gegenüber Rom nicht viel eher herkömmlichen Mustern von Wechselbeziehungen zwischen musikalischen Institutionen des frühen 16. Jahrhunderts folgte – gehandhabt jedoch mit zukunftsweisender Pragmatik.

Auf die frühzeitigen personellen Vernetzungen der Münchner Hofkapelle mit Rom wurde bereits verschiedentlich hingewiesen. Den bekanntesten Fall bildet der Bassist Ottaviano de Albertho, den Kardinal Waldburg für seine 1562 in Rom eingerichtete achtköpfige Sängerkapelle rekrutiert hatte[8]. Nachdem Albrecht von den herausragenden Qualitäten des Sängers erfahren hatte, setzte er alles daran, ihn nach München zu holen, was letztlich auch gelang, obwohl er offenbar sehr umworben war und selbst Ambitionen gehegt hatte, eine Aufnahme in die päpstliche Kapelle anzustreben. Ottaviano blieb bis zu seinem Tod 1582 in München, reiste jedoch zwischenzeitlich mehrfach nach Rom[9]. Unbekannt ist dagegen das ursprüngliche Eintrittsjahr des „Simon von Rom", der 1568 auf Vermittlung des wieder in Rom weilenden Waldburg in die Münchner Hofkapelle zurückkehrte, der er früher bereits angehört hatte[10]. Schließlich nennen die Hofzahlamtsrechnungen der späten 1560er Jahre einen Viola-Spieler Giovanni Battista Romano[11].

5 Klaus Pietschmann, *„Eadem capella in toto terrarum orbe primatum obtinuit" – Hintergründe und Ausprägungen des Autoritätsanspruchs der päpstlichen Sänger im 16. Jahrhundert*, in: Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt (Hrsg.), *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, Kassel u. a. 2004 (= *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 3), S. 81–96, hier S. 89ff.

6 Lasso widmete 1574 Gregor XIII. das zweite Buch seines *Patrocinium Musices* (*Missae Aliquot*) sowie 1594 Clemens VIII. die *Lagrime di San Pietro*, Palestrina widmete Wilhelm V. seinen *Missarum liber quintus* von 1590. Zu den Verbindungen zwischen Rom und München seit den 1570er Jahren vgl. u. a. Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1. *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S.170ff sowie Register; Wallner, *Steinätzkunst* (wie Anm. 1), S. 176ff; Otto Ursprung, *Palestrina und Deutschland*, in: Karl Weinmann (Hrsg.), *Festschrift Peter Wagner*, Leipzig 1926, S. 190–221; speziell zur Lasso-Rezeption in Rom O'Regan, *Lasso* (wie Anm. 3), S. 140ff.

7 Vgl. etwa Otto Ursprung, *Palestrina und die Palestrina-Renaissance*, in: *ZfMw* 7 (1925), S. 513–529, hier S. 517f oder auch Boetticher, *Lasso* (wie Anm. 3), S. 163.

8 Ursprung, *de Kerle* (wie Anm. 1), S. 14.

9 Wallner, *Steinätzkunst* (wie Anm. 1), S. 172ff; Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd.3, Leipzig 1895 [ND Wiesbaden 1973], passim.

10 Wallner, *Steinätzkunst* (wie Anm. 1), S. 175.

11 Ibid., S. 175f.

Bislang nicht berücksichtigt wurde in diesem Zusammenhang jedoch der bemerkenswerte Umstand, daß sich mit dem Altisten Francisco Talavera sogar ein ehemaliger päpstlicher Sänger in den Reihen der Hofkapelle befand. Der früheste eruierte Beleg findet sich bei Massimo Troiano, der ihn 1568 als einen der herausragenden Sänger der Kapelle erwähnt[12]; einer unbelegten Angabe Leuchtmanns zufolge jedoch gelangte er bereits 1564 in die Hofkapelle[13]. Dies erscheint insofern nachvollziehbar, als Talavera, der im September 1555 in die päpstliche Kapelle aufgenommen worden war, Rom im Herbst 1564 verließ[14]. Ein Grund war sicherlich der Schuldenberg, den er hinterließ; noch auffälliger ist jedoch die zeitliche Nähe zur Ernennung der Kardinalskommission zur Durchführung der Kapellreform am 2. August 1564: Daß er von dieser offenbar Konsequenzen zu befürchten hatte, bestätigt seine definitive Entlassung im April des Folgejahres durch die beiden Kommissare Vitelli und Borromeo[15]. Ob Talavera tatsächlich sofort anschließend Aufnahme in der Münchner Hofkapelle fand, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen. Möglicherweise hatte auch er Kontakt zu Kardinal Waldburg, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Die genannten Fälle sind insofern bemerkenswert, als sie die große Attraktivität des Standorts München dokumentieren, die auch einen herausragenden Bassisten, der offenbar berechtigte Hoffnungen auf Aufnahme in die päpstliche Kapelle hatte, langfristig an den Hof zu binden vermochte. Neben den sicherlich großen musikalisch-künstlerischen Anreizen bestand ein wesentlicher Faktor auch in den ausgezeichneten Bedingungen. Neben einem üppigen Gehalt erhielt besagter Ottaviano in relativ kurzen Abständen bezahlte Urlaube, und Talavera, der in München offenbar ebenso wenig hauszuhalten vermochte wie in Rom, wurden vom Hof großzügige Kredite gewährt, wie ein Eintrag in den Hofzahlamtsrechnungen bei seinem Tod 1569 belegt[16]. Auslösenden Charakter dürften jedoch die Bemühungen Waldburgs gehabt haben, dessen Kapellgründung in Rom großen Eindruck gemacht und dem Kardinal eine wichtige Position im musikalischen bzw. musikpolitischen Leben der Stadt zugetragen haben dürfte, denn neben ihm verfügte anscheinend nur der einflußreiche Kardinal Ippolito d'Este über eine eigene, stehende Sängerkapelle[17].

Lediglich ein bislang ebenfalls unberücksichtigter Fall könnte die umgekehrte Bewegungsrichtung dokumentieren: 1568 wird unter den in Landshut angestellten Sängern ein gewisser Alexander de Bury (oder Bary?) genannt, der mit Alexander Barr identisch sein dürfte, der ein Jahr später den Rechnungsbüchern zufolge „entloffen" sei und unbezahlte Schulden hin-

12 Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit. Dialoge italienisch/deutsch*, hrsg. von Horst Leuchtmann, München-Salzburg 1980 (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 4), S. 43.

13 Ibid., S. 486.

14 Vgl. den Eintrag zu Franciscus Talavera auf der Homepage von Richard Sherr: http://sophia.smith.edu/~rsherr/frmst1.htm

15 Richard Sherr, *Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina*, in: *Early Music* 22 (1994), S. 606–629, hier S. 614.

16 „Dem Francisco de Dalavera Spänier Ist fürgelichen 90 fl. vnnd one Bezalung derselben mit Tod abgangen. Darumben setz Ichs hie in ausgab 90 fl." Zitiert nach Sandberger, *Beiträge* (wie Anm. 9), S. 40.

17 Daß die Kapelle Waldburgs ein beachtliches Niveau gehabt haben muß, läßt der Bericht über ein Vorsingen schließen, zu dem einige Mitglieder der Kapelle kurz nach ihrer Auflösung im Sommer 1565 in Mantua eingeladen wurden und das zur Aufnahme eines Kastraten in die herzogliche Kapelle führte. Richard Sherr, *Guglielmo Gonzaga and the Castrati*, in: *Renaissance Quarterly* 33 (1980), S. 33–56, hier S. 36. Zu der Kapelle des Kardinals Ippolito d'Este vgl. Annunziato Pugliese, *La cappella musicale del cardinale Ippolito II d'Este*, in: Oscar Mischiati u. Paolo Russo (Hrsg.), *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma, atti del Convegno del IV centenario di fondazione della Cappella musicale di S. Biagio di Cento*, Florenz 1993, S. 381–394.

terließ[18]. Bei diesem handelte es sich mit einiger Wahrscheinlichkeit um den Altisten Alexander Barré bzw. Barri, vermutlich ein kurz vor 1550 geborener Sohn des Komponisten Leonard Barré oder des Druckers Antonio Barré, der 1560 bis 1561 als Knabensopran und dann wieder 1564 bis 1566 der römischen *Cappella Giulia* angehörte. 1574 wurde er dann in die päpstliche Kapelle aufgenommen[19]. Angesichts der sich zunehmend verdichtenden Verbindungen zwischen Rom und München entspräche es durchaus der oben bezeichneten Dynamik, daß der junge römische Sänger in München um Aufnahme in die Hofkapelle ersuchte, jedoch nur die weniger renommierte, schlechter bezahlte Anstellung in Landshut fand und es unter diesen Umständen vorzog, wieder nach Rom zurückzukehren.

In diesem Befund schlägt sich die auch anderweitig zu beobachtende Tendenz nieder, daß das seit den 1530er Jahren enorm angestiegene Niveau der römischen Sängerausbildung nun einerseits zwar Früchte trug, andererseits die musikalischen Institutionen der Stadt jedoch nicht mehr die frühere Attraktivität boten, um herausragende Musiker in der Stadt zu halten. Nicht zuletzt darf auch der Fortgang Lassos aus Rom und seine letztlich dauerhafte Etablierung in München als symptomatisch für diesen Zustand bezeichnet werden. Zwar sollte sich dies bald ändern, als die römische Musikerausbildung gezielt zu einem Exportartikel ausgebaut wurde; um 1560 jedoch waren Höfe wie München Nutznießer einer noch unkontrollierten Entwicklung, die die Gefahr eines Ausblutens der römischen Musiklandschaft beinhaltete[20].

⋆ ⋆ ⋆

Der Eindruck, daß Kardinal Waldburg hier eine zentrale Vermittlerfunktion zukam, bestätigt sich bei näherer Betrachtung des Musikalientauschs. Die offenbar erste Sendung betraf „ain neuwe Meß welche ain singer auß der Bapst. Capell so der Rossetto genant Componiert" und datiert vom 14. Januar 1562[21]. Der Fall scheint auf den ersten Blick relativ einfach: Im Münchner Chorbuch 45 befindet sich eine sechsstimmige Messe mit der Autorangabe „El Rosso", die Verdelots Madrigal *Ultimi miei sospiri* parodiert. Dieselbe Komposition ist auch in dem vatikanischen Chorbuch I-Rvat, Capp. Sist. 22 enthalten, hier nur minimal abweichend „Il Rosso" zugeschrieben und in weitgehend übereinstimmender Lesart[22]. Da sich die Angabe „Rossetto" im Brief des Kardinals als Diminutiv von „Rosso" verstehen läßt, dürfte kaum ein Zweifel bestehen, daß es sich bei der fraglichen Messe um die Komposition aus Rom handelt.

18 „Gleichfalls Ist Alexander Barr fürgelichen worden 87 fl. Daran hat er an der Re(minisc): Quottember A° c. 69 seiner besoldung abgeen lassen 6 fl. Hernach ist er on weittere Zalung entloffen. Darumben sez ich den rest in Aufgab 81 fl." Zitiert nach Sandberger, *Beiträge* (wie Anm. 9), S. 40. Seine Nennung auf der Landshuter Sängerliste ibid., S. 37.

19 Vgl. den Eintrag zu Alexander Barri auf der Homepage von Richard Sherr: http://sophia.smith.edu/~rsherr/frmst1.htm

20 Pietschmann, *Autoritätsanspruch* (wie Anm. 5), S. 93 ff.

21 Ursprung, *de Kerle* (wie Anm. 1), S. 12.

22 Aufgrund erheblichen Tintenfraßes in der vatikanischen Handschrift sind weite Teile der Komposition zerstört, jedoch ergab ein Abgleich der entzifferbaren Abschnitte mit der Münchner Überlieferung die enge Verwandtschaft beider Quellen. Abweichungen in München betreffen lediglich die Ligaturen (Bevorzugung der Obliqua-Form; ferner fehlt in I-Rvat, Capp. Sist. 22 beispielsweise die Ligatur in M. 17 zu Beginn des *Gloria*, vgl. das Notenbeispiel im Anhang zum vorliegenden Beitrag), die häufigere Setzung von Musica-ficta-bezogenen Akzidentien (zu Beginn des *Gloria* fehlen die Vorzeichen in M. 26, 34 und 37), die gelegentliche Ersetzung von Punktierung durch Kolorierung (so etwa zu Beginn des *Gloria* in M. 39) sowie die vereinzelte Zusammenziehung von zwei Minimen zu einer Semibrevis (so im 2. Baß Beginn des *Gloria* in M. 12–13). Ich danke Thomas Schmidt-Beste und dem Musikwissenschaftlichen Institut Heidelberg für die Bereitstellung des Mikrofilms von I-Rvat, Capp. Sist. 22.

Drei Jahre später scheint sich derselbe Komponist dann selbst an den bayerischen Herzog gewandt zu haben. Dies geht aus einem von Otto Ursprung mitgeteilten, in der Forschung jedoch nicht weiter zur Kenntnis genommenen Schreiben hervor, das Hans Jakob Fugger am 22. Juli 1565 an den in Rom weilenden Augustiner-Eremiten Onuphrius Panvinius richtete, der in engem Kontakt mit dem Münchner Hof stand. Dieser habe am Ende des Vormonats die Sendung von Musikalien aus Rom angekündigt: „Jo hebbi dua di V[ostra] S[ignoria] di 23. et ultimo del passato et li ringratio circa le avvisi delle musiche fatte in Roma, quella del cardinale di Trento habbiamo havuto assai fa, quella del Rossetto lui medesimo lo mandò al duca nostro; sonno cose, che non hanno gusto, non potendo esser se non otto voce variate“[23]. Neben Rossetto, bei dem es sich um denselben wie drei Jahre zuvor gehandelt haben dürfte, hatte der in Rom residierende Kardinal und Fürstbischof von Trient Cristoforo Madruzzo, der als großer Musikliebhaber bekannt war[24], Kompositionen nach München geschickt, da er offenbar von dem Musikalieninteresse Albrechts erfahren hatte. Die Stücke stießen jedoch auf wenig Begeisterung, wobei nicht ganz klar ist, was Fugger mit dem Zusatz „non potendo esser se non otto voce variate“ genau meint[25].

Als ausgesprochen problematisch erweist sich die genauere Identifizierung des Komponisten „Rossetto“ bzw. „Rosso“, denn einen päpstlichen Sänger mit diesem oder einem ähnlich klingenden Namen hat es vor oder während der fraglichen Zeit nicht gegeben. Die bisherige Forschung tendierte durchweg dazu, die Angabe des Kardinals zu ignorieren, und fahndete in unterschiedlichen Kontexten nach möglichen Kandidaten. Einen ersten Vorschlag machte François-Joseph Fétis, der einen aus Nizza stammenden Kapellmeister der Santa Casa in Loreto namens Emilio Rossi als Komponisten der Messe benannte, ohne diese Zuschreibung jedoch näher zu begründen[26]. Eine weitere Linie geht auf Robert Eitner zurück, der vermutet, „Il Rosso“ sei mit „Giovanni Maria Rossi“ identisch, der in den Diensten von Kardinal Ercole Gonzaga stand und 1563 Kapellmeister an der Kathedrale von Mantua wurde. Diese Zuschreibung übernahm auch der Katalog der Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek[27]. Ein letzter Kandidat scheint auf den ersten Blick die plausibelste Lösung zu bieten: Der in Rom wirkende Franzose François Roussel war seit 1548 nacheinander Kapellmeister der großen musikalischen Einrichtungen Roms und gehörte der *famiglia* von Kardinal Alessandro Farnese an, auf dessen Rotolo er 1544 tatsächlich entsprechend dem Wortlaut Kardinal Waldburgs als „Rossetto“ bezeichnet wird[28]. Ferner komponierte er einige Messen, darunter auch eine sechsstimmige, in denen einige stilistische Eigenheiten und Ungeschicklichkeiten zu beobachten sind, die auch in der *Missa Ultimi miei*

23 Zitiert nach Ursprung, *Palestrina-Renaissance* (wie Anm. 7), S. 518.

24 Vgl. beispielsweise Mario Levri, *Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento*, in: *Acta Musicologica* 21 (1949), S. 41–70, hier S. 55 ff.

25 Wenig Aufschluß bietet die Übersetzung Ursprungs „es sind Sachen ohne Geschmack, da es nur acht ‚voce variate' sind“. Ursprung, *Palestrina-Renaissance* (wie Anm. 7), S. 518. Möglicherweise liegt ein Lesefehler bei dem Autor vor, nach dem Ursprung seinerseits zitiert: Wilhelm Maasen, *Hans Jakob Fugger (1516–1575)*, München-Freising 1922, S. 121.

26 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bd. 7, Paris 1867, S. 316.

27 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. 7, Leipzig 1902 [ND Graz 1959], S. 327; Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. V/1), S. 170.

28 „M. fran[esc]o rossetto“, I-Rvat, Barb. Lat. 5366, Ruolo A, fol.266^{v}. Auf das Dokument verwies erstmals Pierre Hurtubise, *Une vie de palais: la cour du cardinal Alexandre Farnèse vers 1563*, in: *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, N. S. 16 (1992), S. 37–54.

sospiri auftauchen[29]. Das zentrale Argument gegen Roussel ist jedoch, daß er in Antonio Barrés 1558 in Rom publizierter Madrigalsammlung *Il Secondo libro delle muse* (RISM 1558[13]) neben einem gewissen „Il Rosso" vertreten ist. Geht man davon aus, daß der Rosso des Madrigaldrucks identisch mit dem Meßkomponisten ist, wofür die Nähe Antonio Barrés zur päpstlichen Kapelle spricht, so käme Roussel doch nicht in Betracht.

Es mag haarspalterisch erscheinen, dem Autor der Messe an dieser Stelle so minutiös nachzuspüren. Gleichwohl ist die Identität des Komponisten im gegebenen Zusammenhang nicht unerheblich, da es für die generelle Glaubwürdigkeit von Waldburgs Informationen in seinen Briefen durchaus bedeutsam ist, ob die Messe in Wahrheit von einem päpstlichen Sänger stammt oder nicht. Angesichts seiner engen Involvierung in das römische Musikleben sollte man seine Angaben jedoch prinzipiell ernst nehmen.

An dieser Stelle sei nun ein weiterer Vorschlag zur Identität von „Il Rosso" eingebracht, der mit den gegebenen Koordinaten am ehesten übereinzustimmen scheint. Wenn gesagt wurde, daß sich in der päpstlichen Kapelle kein Sänger mit dem fraglichen Namen nachweisen läßt, so ist dies nur zum Teil korrekt. Gänzlich übersehen wurde bislang nämlich, daß im Kapelldiarium des Jahres 1554 regelmäßig ein ominöser „Russus" auftaucht[30]. Offensichtlich war dies ein Spitzname, den der Punctator[31] dieses Jahres, Annello de Antignano, für einen bestimmten Sänger einsetzte. Eine genaue Analyse der Namensnennungen im fraglichen Diarien-Jahrgang ergibt, daß es sich bei dem fraglichen „Russus" um den Sopranisten Niccolò Clinca gehandelt haben muß. Dieser taucht als einziges Kapellmitglied im Diarium von 1554 nicht auf, während „Russus" in zwei Fällen mit Sopranisten den Dienst tauschte[32]. Den Spitznamen verwendete der Punctator offensichtlich, um Clinca von Niccolò Barono zu unterscheiden, da beide denselben Vornamen hatten und Barono im Diarium dieses Jahres stets als „Nicolaus" o.ä. bezeichnet wird. Daß es sich bei der Bezeichnung „Russus" um eine krude Latinisierung von „Rosso" handelte, legt das Diarium von 1558 nahe: Hier benutzt der bereits erwähnte Francisco Talavera, Punctator des fraglichen Jahres, gelegentlich den Namen „Roso" für Clinca[33].

Zwar ist Clinca anderweitig nicht als Komponist nachgewiesen, jedoch teilt er dieses Schicksal mit anderen päpstlichen Sängerkomponisten, die in vatikanischen Chorbüchern des 16. Jahrhunderts vertreten sind, so etwa Josquin Dor oder Giovanni Abbate. Für die Autorschaft eines nicht vorrangig als Komponist ausgewiesenen Sängers spräche auch die Tatsache, daß die Komposition die satztechnisch heikle Sechsstimmigkeit nur unter Inkaufnahme einer gelegentlich problematischen Stimmführung bewältigt[34]. In stilistischer Hinsicht kann die Komposition insgesamt als typisch für den in Rom um 1560 gängigen Messenstil bezeichnet werden: Das dichte Satzgewebe wird gelegentlich durch Stimmblockbildungen aufgelockert, die je-

29 Vgl. zusammenfassend Richard Sherr, Art. *Roussel, François*, in: *Grove Music Online*, hrsg. von Laura Macy (besucht am 6. 4. 2005) www.grovemusic.com.

30 Raffaele Casimiri (Hrsg.), *I Diarii Sistini. I primi 25 anni (1535–1559)*, Estratto dalla *Rivista Note d'Archivio per la Storia Musicale* dal fasc. 1 (1924) al fasc. 1e 2 (1939), Rom 1939, S. 277ff.

31 Es handelte sich um ein kapellinternes, jährlich neu besetztes Wahlamt, dessen Inhaber über die korrekte Verrichtung der Kapelldienste zu wachen und im Diarium buchzuführen hatte.

32 Am 21. 5. 1554: „Fortinus pro Russo", am 22. 5. 1554: „Annellus pro Russo". Casimiri, *I Diarii Sistini* (wie Anm. 30), S. 287. Ich danke Richard Sherr für seine Hilfe bei der Identifizierung.

33 Ibid., S. 374 u. 377.

34 Der Beginn von M. 5 erscheint durch das Aufeinandertreffen von *a* in Discantus bzw. 2. Alt und *g* im 1. Baß so eklatant verunglückt, daß man spontan an einen unkorrigierten Schreiberfehler denken könnte, jedoch war offenbar die Notwendigkeit, die Textsilben aufteilen zu können, verantwortlich dafür, daß eine ursprünglich gesetzte Semibrevis durch zwei Minimen ersetzt werden mußte und sich die herbe Sekundreibung ergab. Vgl. aber auch die unausgewogene Phrasierung im Tenor zu den Worten „Laudamus te" (Notenbeispiel, M. 8–10) oder die fragwürdige Umgehung von Oktavparallelen zwischen Discantus und 1. Alt in M. 20.

doch kein antiphonisches Gepräge annehmen, wie es ab den 1570er Jahren verstärkt zu beobachten ist[35]. Die relative Häufigkeit von Semiminimae und Fusae, gelegentlich auch als Pausenwerte, läßt dagegen eine Orientierung an der Note-nere-Schreibweise erkennen, die in Rom in den 1550er Jahren an Beliebtheit gewann. Wenn Waldburg in seinem Begleitschreiben vermerkt, die Messe sei nach ihrer Aufführung in der Cappella Sistina „guet geacht" worden, so erscheint dies also ebenso plausibel wie sein Hinweis, Rossetto sei päpstlicher Sänger gewesen.

Zweifelsfrei korrekt ist die Verfasserangabe in Waldburgs Begleitschreiben vom 3. November 1562 zu der Palestrina-Messe über Josquins *Benedicta es coelorum regina*, die „der Capellmaister zu Sta. Maria maggior diese tag gemacht" habe[36]. Daß auch sie „hie fir gutt geacht wirtt", verwundert noch weniger als im ersten Fall: Wiederum entspricht die ebenfalls sechsstimmige Messe den römischen Usancen der Zeit und erscheint aufgrund einer Reihe von Archaismen als typisches Frühwerk des Komponisten. Wegen ihrer zeitlichen und überlieferungsgeschichtlichen Nähe zur *Missa Papae Marcelli* brachte man sie auch mit den kirchenmusikalischen Reformbemühungen der frühen 1560er Jahre in Verbindung, so daß der programmatische Impetus ihrer Verschickung nach München noch zusätzlich untermauert erschien[37].

Die ausdrücklich positive Begutachtung der Messen dürfte so zu verstehen sein, daß sie durch die Sänger geprüft und für repertoiretauglich befunden wurden – ein Verfahren, daß speziell für diese Zeit gut belegt ist[38]. Daß Waldburg sie erhielt und nach München senden konnte, ist allerdings erstaunlich, wenn man sich den Charakter der Repertoirepflege der päpstlichen Kapelle jener Jahre vor Augen führt. Zwar betrieben die Sänger in den 1550er und 1560er Jahren durchaus eine Politik der Repertoireverbreitung, jedoch blieb diese auf einzelne herausragende Stücke beschränkt und richtete sich ausschließlich auf die stadtrömischen musikalischen Institutionen, wie sich etwa am Beispiel des Hymnenzyklus von Costanzo Festa recht eindeutig belegen läßt[39]. Auch Palestrinas *Missa Benedicta* blieb ungedruckt und ist neben der Münchner und der vatikanischen Überlieferung lediglich in einer weiteren für S. Maria Maggiore entstandenen Abschrift erhalten[40]. Ansonsten zeichnet sich die Tendenz ab, in die Chorbücher neben altbewährtem ein exklusives Repertoire aufzunehmen, das nur in seltenen Fällen gedruckt oder anderweitig unkontrolliert verbreitet wurde; entsprechend gelangten Kompositionen nur ausnahmsweise, so etwa aufgrund von Interventionen einzelner Kardinäle nach außen[41].

---

35 Vgl. etwa den Beginn des *Gloria* (Notenbeispiel).

36 Ursprung, *de Kerle* (wie Anm. 1), S. 13.

37 Zusammenfassend hierzu und zu der Charakterisierung von I-Rvat, Capp. Sist. 22 als „Reformcodex" etwa bei Ursprung vgl. Knud Jeppesen, *Marcellus-Probleme. Einige Bemerkungen über die Missa Papae Marcelli des Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in: *Acta Musicologica* 16 (1944/45), S. 11–38, hier: S. 27ff.

38 So betont der Dekan der päpstlichen Sänger Antonio Calasanz in einem Memoriale vom 24. 7. 1564: „Scriptor cap[e]lle no[n] scribat in libris nisi musica[m] per collegium approbata[m]." I-Rvat, Capp. Sist. 680, fol.98^{r}.

39 Pietschmann, *Autoritätsanspruch* (wie Anm. 5), S. 92f.

40 I-Rvat, Santa Maria Maggiore, J.J.3.7 (anon.).

41 Als Beispiel wäre die offensichtliche Vermittlerfunktion von Kardinal Ercole Gonzaga beim Transfer von Repertoire der päpstlichen Kapelle nach Casale Monferrato zu nennen, wo er in den 1550er Jahren die Verwaltung innehatte. David Crawford, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato*, American Institute of Musicology 1975 (= *Renaissance Manuscript Studies* 2), S. 101ff. Zum Charakter des Repertoires der päpstlichen Kapelle um die Mitte des 16. Jahrhunderts allgemein vgl. Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Sängerkapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534–1549)*, Vatikanstadt 2007 (= *Cappellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea, Acta, Monumenta* 11), im Druck.

Offenbar lag hier ein solcher Fall vor. Bisher wurde angenommen, daß Waldburg die Messen im direkten Gegenzug für die Kompositionen Lassos erhielt, die er kurz zuvor, am 20. Dezember 1561, auf Bitten des Kardinals Vitelli aus München angefordert hatte[42]. Nachfolgend berichtet er wiederholt von dem begeisterten Echo, das die Kompositionen Lassos bei diesem wie auch bei Borromeo hervorriefen[43]. Von einer ‚Gegenleistung' ist dabei allerdings nie die Rede, und Waldburg hätte in seinen Begleitschreiben zu den römischen Messen sicher erwähnt, wenn er sie von einem der Kardinäle erhalten hätte.

Viel wahrscheinlicher ist, daß es sich um voneinander unabhängige Vorgänge handelte. Vermutlich lenkte Waldburg das Interesse der musikinteressierten Kardinäle auf Lasso, um im Rahmen seiner Tätigkeit als Protektor der deutschen Nation ‚Lobby-Arbeit' für den Münchner Hof zu leisten, worauf Vitelli und später Borromeo in der üblichen wohlwollenden Weise reagierten. Die beiden Kompositionen aus der päpstlichen Kapelle dürfte Waldburg dagegen direkt von einem Sänger erhalten haben, wofür auch sein Wissen um die Tatsache spricht, daß die Messen positiv begutachtet wurden. Womöglich handelte es sich bei dem Mittelsmann sogar um besagten Talavera: Daß die Messe in München unter der hispanisierten Autorangabe „El Rosso" überliefert ist, wäre ein Indiz dafür. Sollte Waldburg mit Talavera also enger bekannt gewesen sein, wäre der Kardinal sicherlich auch für die Bewerkstelligung von dessen Wechsel nach München verantwortlich, jedoch muß dies einstweilen Spekulation bleiben. Ungeachtet dessen jedoch entsprang die Sendung der Messen an Albrecht sicherlich der alleinigen Initiative Waldburgs: Er wußte um die Begeisterung seines Landesherrn für *musica reservata*, hier verstanden im Sinne von exklusivem, musikalisch außergewöhnlichem Repertoire, und konnte ihm hier zwei besonders attraktive, gleichsam mit dem Gütesiegel der päpstlichen Kapelle versehene Trouvaillen bieten.

Leider ist nicht bekannt, wie Albrecht auf die Kompositionen reagierte. Immerhin maß man ihnen in München eine so große Bedeutung bei, daß man sie ingrossieren ließ. Daß die Begeisterung für Rossetto sich zumindest drei Jahre später dann in engen Grenzen hielt, ist dem zuvor zitierten, ungewöhnlich abschätzigen Urteil Hans Jakob Fuggers zu entnehmen, und auch die *Missa Benedicta* dürfte die mitunter beschworene Initialzündung einer Palestrina-Verehrung diesseits der Alpen nicht ausgelöst haben: Beide Münchner Meßabschriften zeigen so gut wie keine Gebrauchsspuren und unterscheiden sich damit grundlegend etwa von den Messen Dasers oder De Rores, die in denselben Chorbüchern enthalten sind und etliche Papierschäden an den Seitenrändern aufweisen.

⋆ ⋆ ⋆

Sicherlich auf anderen Wegen gelangten dagegen die beiden Messen von Cristóbal de Morales nach München. Bei diesen von einer ‚römischen Spur' zu sprechen, liegt nicht auf Anhieb nahe, da beide seit 1544 in gedruckter Form vorlagen. So ist die *Missa Quaeramus cum pastoribus* in Morales' weit verbreitetem *Liber Missarum primus* enthalten, während die *Missa pro defunctis* lediglich im *Liber Missarum secundus* überliefert ist, der nur eine extrem geringe Verbrei-

42 „Der Cardinal Vitell hatt mich ersuecht, ich solle E.l. bitten, das si im die furnemste gutte stuck des Rolandi de Laßo irs Capellmaister abschreiben vnd zu schicken lassen." Zitiert nach Ursprung, *de Kerle* (wie Anm. 1), S. 12.

43 Am 14. 2. 1562 schreibt Waldburg aus Rom: „Der Vitell kann sich nitt genueg E.l. vberschickter mess beruemen, wills in der Bapstl. Capell singen lassen." Am 28.2. heißt es: „Souil den Cardinal Vitelli antrifft, hat er E.l. selbs geschriben, vnd gefelt nitt allain im sonder ijederman alhie die Music vnd sonderlich die Messen so E.l. hergeschickt vast wol, vnd sonderlich dem Cardinal Boromeo welchers hatt lassen abschreiben vnd will in der Bapstlichen Capell singen lassen. Dergleichen laß ichs och abschreiben." Zitiert nach Ursprung, *de Kerle* (wie Anm. 1), S. 12.

tung fand[44]. Die Münchner Überlieferung ist mit den Drucken eng verwandt: So sind keine abweichenden Lesarten zu verzeichnen, die die satztechnische Faktur betreffen, auch stimmen die Ligaturen weitestgehend überein; ferner finden sich etliche Korrekturen, die direkt die Textunterlegung betreffen, d.h. vielfach werden zwei Minimen durch eine Semibrevis ersetzt oder umgekehrt[45].

Auffällig ist jedoch die vollständige Umtextierung des *Agnus Dei* III, wie sie in der *Missa Quaeramus cum pastoribus* erfolgt. Die Messe verfügt im Druck über Vertonungen aller drei *Agnus-Dei*-Teile. In München wird das *Agnus Dei* II weggelassen, stattdessen erscheint das *Agnus Dei* I entsprechend dem Druck, während im *Agnus Dei* III der Text „Dona nobis pacem" durch „Miserere nobis" ersetzt und sorgfältig unterlegt ist. Nun ist in Münchner Ordinariumsvertonungen von Senfl über Daser bis Lasso bekanntlich häufig zu beobachten, daß nur ein *Agnus-Dei*-Teil vertont vorliegt. Auch bei fremden Meßkompositionen erscheint wiederholt lediglich ein *Agnus Dei* ingrossiert, so beispielsweise auch im Falle der Messe Il Rossos, bei der nur das siebenstimmige *Agnus Dei* III ingrossiert wurde. Über die Beurteilung dieses Sachverhalts herrscht nach wie vor Unsicherheit[46], grundsätzlich könnte an eine alternatim-Ausführung wie auch die Beschränkung auf lediglich einen gesungenen *Agnus*-Teil gedacht werden. Das Auftauchen von *Agnus Dei* I und II, letzteres zudem eigens umtextiert, ließe sich jedoch auch durch eine solche Praxis nicht erklären.

Ob der hier vorliegende Fall wirklich singulär ist, könnte nur eine umfassende Untersuchung des Münchner Repertoirebestandes erweisen. Unter Vorbehalt sei daher eine mögliche Erklärung vorgeschlagen, die davon ausgeht, daß die Messe bereits mit dem umtextierten dritten *Agnus*-Teil nach München gelangte. Der ungewöhnliche liturgische Usus nämlich, alle drei Teile des *Agnus Dei* mit „miserere nobis" zu beschließen, unter gänzlichem Verzicht auf das „dona nobis pacem" also, ist für S. Giovanni in Laterano in Rom belegt: Jean-Étienne Duranti erwähnt diese Sondertradition in seinem 1591 posthum in Rom publizierten Zeremonialtraktat *De ritibus Ecclesiae Catholicae libri tres*[47]. So erschiene es theoretisch denkbar, daß die in Rom durch den Druck weit verbreitete Messe für den Gebrauch im Lateran entsprechend umtextiert wurde und dann im Gepäck Lassos ihren Weg nach München fand. Für das Chorbuch 44 wurde sie von Dasers Schreiber A IV dem Katalog der Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek zufolge zwar bereits „um 1550" kopiert, jedoch ließen das Wasserzeichen und die Dauer der Tätigkeit dieses Kopisten durchaus eine Entstehung erst 1556 denkbar erscheinen[48]. Ein solcher Weg würde auch das Auftauchen der außerhalb Italiens und Spaniens ansonsten nicht überlieferten *Missa pro defunctis* plausibel werden lassen.

Zugegebenermaßen sind die Argumente für diese These nicht zwingend. In der Tat finden sich noch andere redaktionelle Eingriffe in den Messen, die eindeutig auf spezifische Münchner Usancen zurückzuführen sind, so etwa die Umstellung des *Benedictus* und des *Hosanna* im *Sanctus*, wie sie auch in anderen Münchner Messen zu beobachten ist und auf die Auslassung

44 Zu den Hintergründen vgl. Klaus Pietschmann, *A Renaissance Composer writes to his patrons. Newly discovered letters from Cristóbal de Morales to Cosimo de' Medici and Cardinal Alessandro Farnese*, in: *Early Music* 28 (2000), S. 383–400.

45 Vgl. die kritischen Berichte zu den beiden Kompositionen in Cristóbal de Morales, *Liber Missarum Primus*, hrsg. von Higinio Anglés, Rom 1952 (= *Monumentos de la Mùsica Española* 11), S. 68f (*Missa Quaeramus cum pastoribus*) bzw. Cristóbal de Morales, *Liber Missarum Secundus*, hrsg. von Higinio Anglés, Rom 1954 (= *Monumentos de la Mùsica Española* 15), S. 38f.

46 Ich danke Franz Körndle für wertvolle Hinweise im Zusammenhang mit dieser und weiteren Fragen.

47 Lib. II, Cap. 53. *De precatione Agnus Dei qui tollis peccata mundi*. Vgl. zu diesem Usus neuerdings auch Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte – Musik – Performanz*, Frankfurt/M. 2006 (= *Tradition – Reform – Innovation* 12), S. 144.

48 Bente u.a., *Katalog* (wie Anm. 27), S. 168.
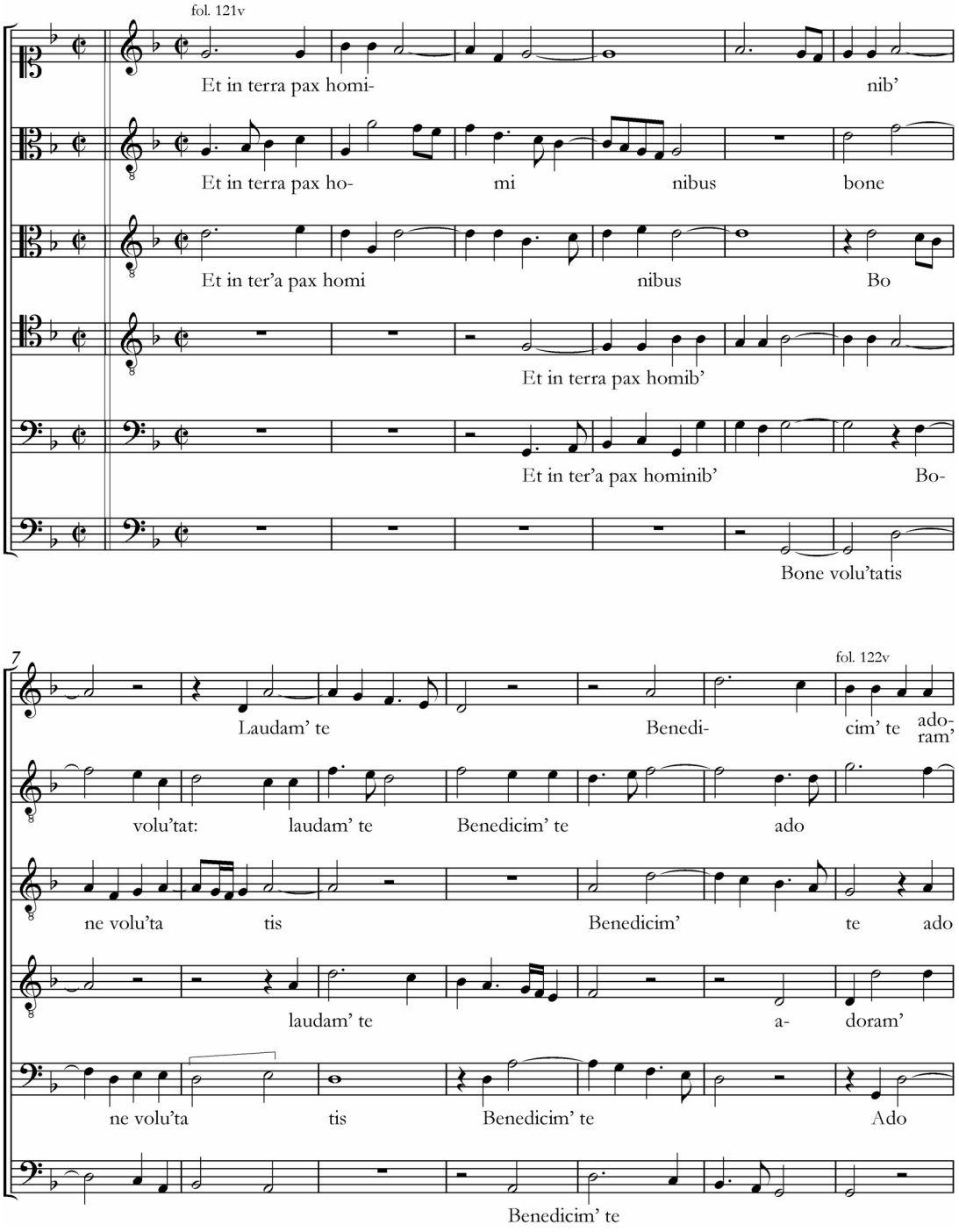
des ersten *Hosanna* nach dem *Pleni* schließen läßt. In der *Missa pro defunctis* wiederum liegen die Choralintonationen nicht dem römischen Usus gemäß in Sopran und Alt, sondern im Baß, wie dies auch in anderen *Requiem*-Vertonungen im Münchner Repertoire zu beobachten ist[49]. Gleichwohl erscheinen diese Eingriffe weit weniger aufwendig und ungewöhnlich als die besagte Umtextierung, die sich durch die vorgestellte Deutung leicht erklären ließe. Sollte sie zutreffen, läge hier eine sehr unmittelbare römische Spur im Münchner Repertoire vor, die zugleich Rückschlüsse auf die für Lassos Zeit nicht dokumentierte Aufführungspraxis von Vokalpolyphonie im Lateran erlauben würde. Zugleich wäre sie ein wichtiges Indiz für Lassos noch immer umstrittene Prägung durch seinen römischen Aufenthalt und würde zudem seine erst 1570 nachhaltig einsetzenden Romkontakte mit seiner Frühzeit in München verklammern.

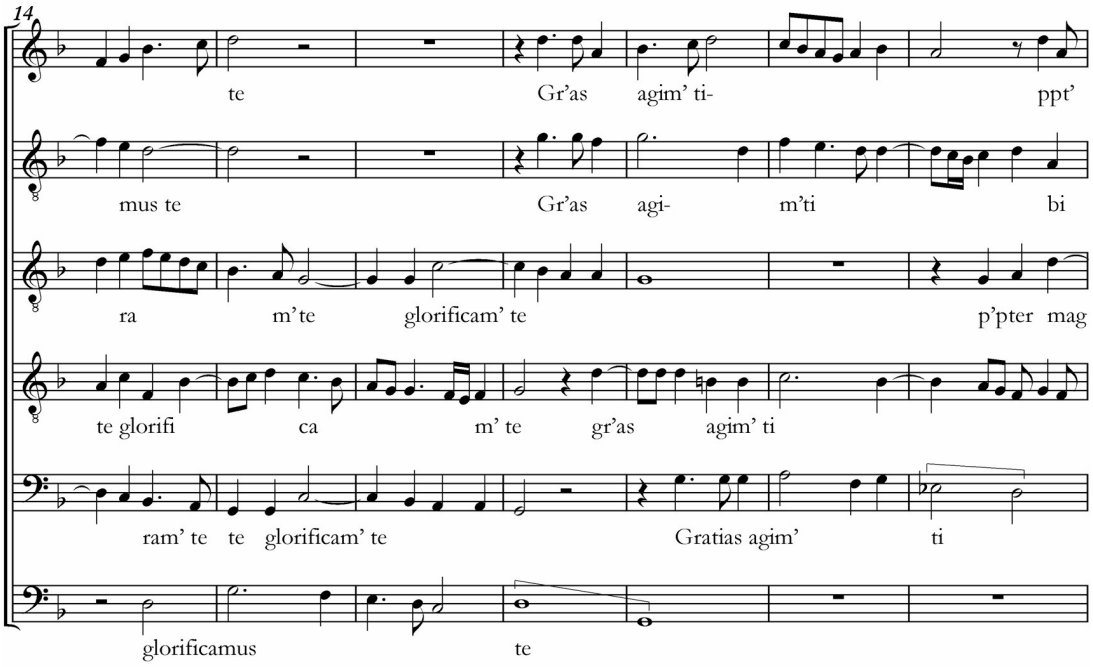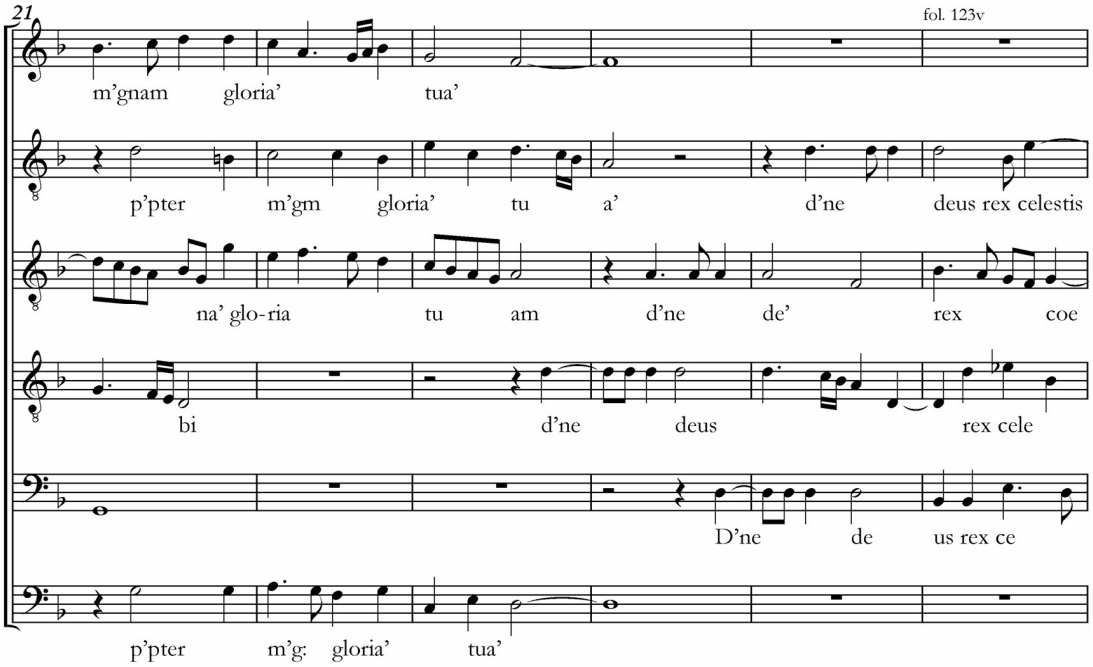
⋆ ⋆ ⋆

Als Fazit dieser Ausführungen bliebe festzuhalten, daß sich die Beziehungen der Münchner Hofkapelle zu Rom in den 1550er und 1560er Jahren ausschließlich vor dem Hintergrund von Dynamiken deuten lassen, wie sie für Hofkapellen bis weit ins 16. Jahrhundert hinein dominierend waren: Die Attraktivität des Münchner Standorts einerseits und die bessere Ausbildungssituation in Rom andererseits bestimmte die Bewegungsrichtung der Musiker von Süd nach Nord, wobei ein Mittelsmann vor Ort (in diesem Fall Kardinal Waldburg) die entscheidende Scharnierfunktion übernahm. Dieser Befund mag zwar mit Blick auf die generelle Entwicklung um die Jahrhundertmitte nicht erstaunen, jedoch verdient er angesichts der lange ideologisch verklärten Beziehungen zwischen München und Rom dennoch, besonders betont zu werden: Nicht Programmatik, sondern Pragmatik dominierte in den beiden Jahrzehnten. Dies gilt auch und gerade für den vielbeschworenen Repertoireaustausch, dessen Gegenstand zwar immerhin Lasso und Palestrina waren, der im Moment jedoch lediglich auf das Interesse an exklusivem Repertoire reagierte, das hier wie dort herrschte und ohne unmittelbare Folgen blieb. Gleichwohl wurde damit unbemerkt der Weg für die weitere Entwicklung nach 1570 geebnet, als Bayern seine konziliante Haltung gegenüber dem Protestantismus endgültig aufgab. Die Widmungen der beiden Komponisten an Papst bzw. Herzog, die Erhebung Lassos zum Ritter vom goldenen Sporn sowie der rege künstlerische Austausch dokumentieren, daß die Achse Rom – München unter den neuen religionspolitischen Vorzeichen dann tatsächlich für Intentionen genutzt wurde, wie man sie schon für die früheren Jahre lang unterstellen wollte.
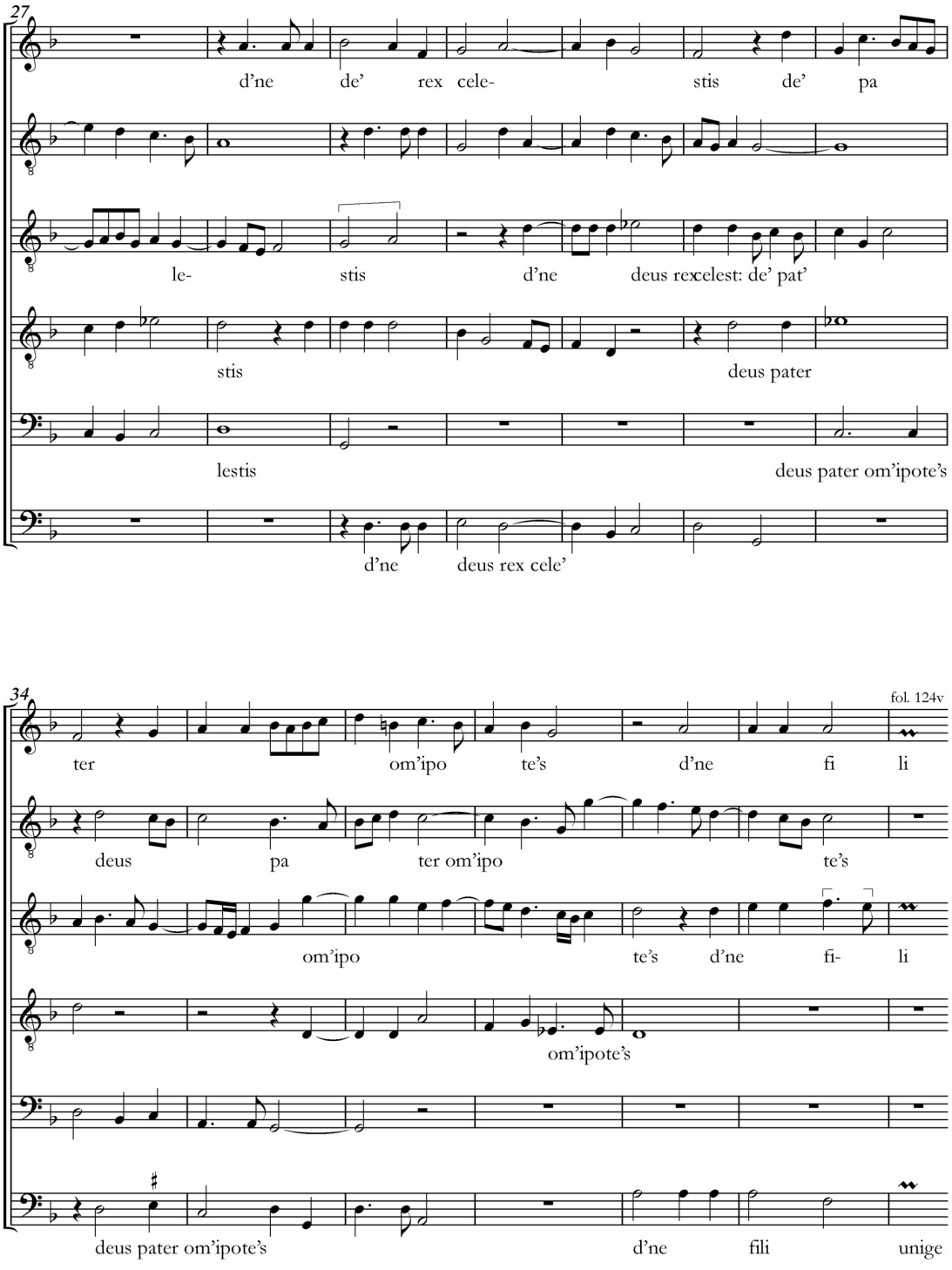
49 So etwa das *Requiem* von Jean Richafort in D-Mbs, Mus.ms. 46, vgl. ibid., S. 171.

Anhang:


fol. 121v
Et in terra pax homi-
nib'
Et in terra pax ho-
mi
nibus
bone
Et in ter'a pax homi
nibus
Bo
Et in terra pax homib'
Et in ter'a pax hominib'
Bo-
Bone volu'tatis
7
fol. 122v
Laudam' te
Benedi-
cim' te
ado-
ram'
volu'tat:
laudam' te
Benedicim' te
ado
ne volu'ta
tis
Benedicim'
te
ado
laudam' te
a-
doram'
ne volu'ta
tis
Benedicim' te
Ado
Benedicim' te


14
te Gr'as agim' ti- ppt'
mus te Gr'as agi- m'ti bi
ra m'te glorificam' te p'pter mag
te glorifi ca m' te gr'as agim' ti
ram' te te glorificam' te Gratias agim' ti
glorificamus te


21
fol. 123v
m'gnam gloria' tua'
p'pter m'gm gloria' tu a' d'ne deus rex celestis
na' glo-ria tu am d'ne de' rex coe
bi d'ne deus rex cele
D'ne de us rex ce
p'pter m'g: gloria' tua'



Notenbeispiel: „El Rosso" (vermutl. Niccolò Clinca), *Missa Ultimi miei sopspiri*, *Gloria* (M.1–39)[50] D-Mbs, Mus.ms. 45, fol.121v-124r

50 Die Übertragung folgt der Münchner Handschrift, insbesondere auch hinsichtlich der Textunterlegung und der Akzidentien.

MUSIKER DER MÜNCHNER HOFKAPELLE IN RÖMISCHEN MUSIKTHEORETISCHEN SCHRIFTEN DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

SIEGFRIED GMEINWIESER

Unter den zahlreichen musiktheoretischen Dokumenten italienischer, im besonderen römischer Provenienz, die die a cappella-Polyphonie des 16. Jahrhunderts würdigen, sind zwei gewichtige Werke des Giuseppe Ottavio Pitoni (1657–1743) zu erwähnen[1]. Die *Notitia de Contrapuntisti e Compositori di Musica* werden in der Vatikanischen Bibliothek in drei Niederschriften aufbewahrt (Fondo Cappella Giulia), zwei davon sind Autographe, eine ist eine Kopie. Die Autographe stammen aus der Zeit von ca. 1680 bis 1720. Eine weitere Kopie liegt in der Pariser Nationalbibliothek und ist von Giuseppe Baini angefertigt worden. Seit 1988 liegt eine Neuausgabe vor[2]. Die *Notitia* sind als lexikographische Kompilation mit Daten aus dem Leben und Werk von Musikern und Theoretikern von der Wissenschaft bereits gewürdigt worden. Das Autograph hatte allerdings wegen der schweren Lesbarkeit der Handschrift und seiner teilweise unsystematischen Anordnung dem Benützer nicht leicht überwindbare Hürden entgegengestellt. Eine gut lesbare anonyme Kopie aus dem späten 17. Jahrhundert hat den Benützer allerdings mit bemerkenswerten Änderungen im Vergleich zum Original konfrontiert. In chronologischer Reihenfolge werden die Musiker von 1000 bis 1700 aufgelistet, wie sie im Seicento in der Tiberstadt bekannt waren. So können die *Notitia* als der erste Versuch einer systematischen Aufzeichnung der musikwissenschaftlichen Kenntnisse in Italien gewertet werden. Obwohl das Werk nicht im Druck erschienen ist, ist es den bekannten Lexika der Zeit wie etwa dem *Musicalischen Lexikon* von Johann Gottfried Walter (Leipzig 1732) oder der *Grundlage einer Ehrenpforte* von Johann Mattheson (Leipzig 1740) an die Seite zu stellen. Es ist auszuschließen, daß Pitoni diese Werke kannte. Padre Martini hat versucht, sich Erkenntnisse aus diesem Traktat zu verschaffen. Als erster Benützer der Aufzeichnungen kann Giuseppe Baini ausgemacht werden, der sich dieser Quelle anläßlich seiner Palestrina-Studien bediente und somit eine Reihe wertvoller Aussagen dokumentarischer und bibliographischer Art, teils sogar die Titel von Unica aus dem 16. und 17. Jahrhundert auflisten konnte.

Inhaltliche Gliederung der ersten Fassung:
- Notitia de Contrapuntisti e de Compositori di musica dall'anno 1000 in sino all'anno 1300. Parte prima.
- Anno 1100.
- Notitia […] dall'anno 1300 insino all'anno 1400. Parte seconda.
- Anni di Cristo MCCCC.

---

1 Vgl. Siegfried Gmeinwieser, *Giuseppe Ottavio Pitoni (1657–1743)*, in: *AfMw* 32 (1975), S. 298–309; ders., *Giuseppe Ottavio Pitoni. Thematisches Werkverzeichnis*, Wilhelmshaven-Heinrichshofen 1976 (= *Sacri Concentus* 2).

2 Giuseppe Ottavio Pitoni, *Notitia de' Contrapuntisti e Compositori di Musica,* a cura di Cesarino Ruini, Firenze 1988 (= *Studi e Testi per la Storia della Musica* 6). Cesarino Ruini, *Edizioni musicali perdute e musicisti ignoti nella Notitia de' Contrapuntisti e Compositori di Musica di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in: Siegfried Gmeinwieser et al. (Hrsg.), *Musicologia Humana. Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, Florenz 1994, S. 417–442.

– Anni di Cristo MD.
– 1600[3].

Die zweite Ausarbeitung weist bereits eine detailliertere Gliederung auf mit folgenden Kapiteln:
– Notitia de Contrapuntisti e Compositori di Musica dall'anno 1000 in sino all'anno 1300.
– Notitia […] dall'anno 1300 insino all'anno 1400. Parte Seconda.
– Notitia […] dall'anno 1400 insino all'anno 1500. Parte Terza.
– Notitia […] dall'anno 1500 insino all'anno 1600. Parte Quarta.
– Notitia […] dall'anno 1600 in sino all'anno 1650. Parte Quinta.
– Notitia […] dall'anno 1650 insino all'anno 1700. Parte Settima.
– Indice[4].

Diese zweite Fassung der *Notitia* ist bestimmt durch eine enorme Erweiterung des biographischen und bibliographischen Materials. Zur Datierung der beiden Niederschriften und zum Verfasser werden keine Angaben gemacht. Das Zitieren einiger Codices läßt aber durchaus Rückschlüsse auf eine zeitliche Einordnung der Niederschriften zu. Die wiederholten Änderungen durch Streichungen und Ergänzungen nach dem Erwerb von historischen Dokumenten lassen derartige Überlegungen durchaus erklären. Beispielsweise bedient sich der Autor bei der Beschreibung des Lebens von Marchettus von Padua der Quelle *Historia musica* des Angeli Bontempi, die er 1695 als Geschenk erhalten hatte. Die Beobachtung kann auf Adriano Willaert (1480–1562) ausgedehnt werden, bei dessen Neubearbeitung der Personenbeschreibung ein Zitat aus den *Sopplementi musicali* des Gioseffo Zarlino (1517–1590), erworben von Pitoni im Jahre 1701, herangezogen wurde. Den *Musico Testore* des Zaccaria Tevo (1651–1709) hatte er im Jahr des Erscheinens 1706 erworben. Er diente als Quelle für den Artikel Giovanni Maria Artusi (geb. 1540). So ist davon auszugehen, daß der Anfang der Kompilation der ersten Fassung schon in das Jahr 1695 zu legen ist. Arcangelo Corelli, gestorben 1713, ist in der ersten Fassung nicht vermerkt, wohl aber in der zweiten, was nun wiederum ein Hinweis auf die Datierung sein kann, da Pitoni lebende Komponisten nicht berücksichtigt hat. Die nach oben äußerste Abgrenzung des zweiten Autographs muß mit dem Jahr 1730 anvisiert werden, zumal das Todesdatum des Komponisten Leonardo Vinci (1730) als letztes Datum im Inhaltsverzeichnis erscheint[5].

Die *Notitia* waren nicht nur für die Zeit um 1700 eine Fundgrube für musikhistorische Arbeiten. Sie sind es für unsere Zeit umso mehr, als viele der zitierten theoretischen und praktischen Werke heute nicht einmal mehr dem Namen nach bekannt sind.

Folgende Autoren theoretischer Werke des 16. Jahrhunderts sind von Pitoni zitiert worden: Pietro Aaron, Leone Allacci, Angelo da Picitone, Camillo Angleria, Giovanni Maria Artusi, Jacobus Faber Stapulensis, Franchino Gaffurio, Vincenzo Galileo, Athanasius Kircher, Giovanni Maria Lanfranco, Andreas Ornithoparchus, Pietro Pontio, Paul Siefert, Giovanni Spataro, Stefano Vanneo, Ludovico Zacconi, Gioseffo Zarlino. Zahlreiche Namen sind dem beginnenden 17. Jahrhundert zuzuordnen wie Andrea Adami, Adriano Banchieri, Pietro Cerone, Scipione Ceretto, Giovanni Battista Chiodino, Cesare Crivellati, Giovanni Battista Doni, Adam Gumpelzhaimer[6].

3 Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia I,2; Pitoni, *Notitia* […] (wie Anm. 2), Vorwort Ruini, S. XVI.
4 Ebda., Cappella Giulia I,3 (wie Anm. 3); siehe auch Pitoni, *Notitia* […] (wie Anm. 2), Vorwort Ruini, S. XVI.
5 Vgl. ebda., Vorwort Ruini, S. XVIII-XIX.
6 Vgl. ebda., Vorwort Ruini, S. XLIV-XLV.

Mit musikalischen Editionen aus dem 16. Jahrhundert sind vertreten Diego Ortiz, Costanzo Porta, Sebastian Raval. Für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts sind Paolo Agostini, Giovanni Briccio, Romano Micheli, Francesco Severi, Francesco Vignali vertreten. Von den zahlreichen Büchern allgemein kulturgeschichtlichen Inhalts, die Pitoni in seiner Bibliothek verwahrte, sei auf Ludovico Guicciardini, *Descrizione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Antwerpen 1567 verwiesen, während die konsultierten Verlagskataloge vornehmlich aus dem 17. Jahrhundert stammen, z.B. *Iunctarum bibliotheca Philippi haeredum*, Florenz 1604, *Alessandro Vincenti*, Venedig 1635, *Federico Franzini*, Roma 1676, *Giuseppe Antonio Silvani*, Bologna 1724, Georg Draudius, *Biblioteca exotica*, Frankfurt am Main 1610[7].

Auch einige Mitglieder der Münchner Hofkapelle und Musiker aus ihrem näheren Umfeld sind in den *Notitia* präsent. Ludwig Senfl (1486–1542/43), 1523 an den Münchner Hof berufen, wird irrtümlich als aus Zürich stammend bezeichnet (in Wirklichkeit war er gebürtiger Baseler) und als Schüler von Heinrich Isaac geführt[8]. Unter Berufung auf Ludovico Zacconi zitiert Pitoni das Incipit des Tenor aus dessen Motette *Tota formosa*[9] und unter Bezug auf Giovanni Battista Rossi's *Organo de' Cantori* versehentlich die Motette *Sancte Pater*[10]. Glareans *Dodecachordon* dient als Quelle für eine weitere Motette mit dem dort angebrachten Hinweis: „Auctor est Litavicus Semfelius, Tigurinus, civis meus et Isaaci huius discipulus non paenitendus"[11].

Ein umfangreicher Artikel ist Orlando di Lasso gewidmet. Pitoni setzte sein Wirken für die Zeit von 1550 bis Ende des Jahrhunderts an (sic), schildert seinen Lebensweg von Mons im Hennegau nach Italien, seinen wegen seiner musikalischen Begabung in jungen Jahren nachweisbaren Aufenthalt teils in Sizilien, teils in Mailand beim Vizekönig von Sizilien Ferdinand Gonzaga. Mit 18 sei er durch Constantino Castrioto nach Neapel gekommen, wo er drei Jahre beim Marchese della Terza gelebt habe. Nach seiner Übersiedlung nach Rom sei er in die Musikapelle von San Giovanni in Laterano eingetreten, „come credo per musico" schreibt Pitoni. Anschließend sei er mit Giulio Cesare Brancacci nach Frankreich und England gereist, mit einem längeren Aufenthalt in Antwerpen. Endlich sei er für zwanzig Jahre Kapellmeister bei den bayerischen Herzögen Albrecht und Wilhelm gewesen, und von Kaiser Maximilian II. geadelt worden, allgemein von Fürsten und großen Persönlichkeiten des Reiches geehrt. Tommaso Garzoni habe ihn unter die herausragenden Meister des modernen musikalischen Stils jener Epoche eingereiht[12]. Guicciardini ordne ihn unter die berühmtesten und wahren Meister der Musik ein, die unter jenen zu suchen seien, die die Musik erneuert und zur Vollendung gebracht hätten[13]. Von Lasso seien sehr viele Kompositionen im Druck

7 *Catalogus librorum qui in Junctarum bibliotheca Philippi haeredum Florentiae prostant*, Firenze 1604; *Indice dell'opere di musica che si trovano nella stampa della pigna di Alessandro Vincenti*, Venezia 1635, 1662; *Indice de libri della librerian di Federico Franzini*, Roma Mascardi 1676; *Indice dell'opere di Musica sin ora stampate in Bologna, e si vendono da Giuseppe Antonio Silvani in capo alla Piazza de Pavaglione all'insegno del violino*, 1724; Georg Draudius, *Bibliotheca exotica, sive catalogus officinalis librorum* , Frankfurt/M., Peter Knopf, 1610, 1625. Siehe auch Pitoni, *Notitia* […] (wie Anm. 2), Vorwort Ruini, S. XLVII–XLVIII.

8 Vgl. Martin Staehelin, Art. *Isaac*, in: *MGG²*, Personenteil 9, Kassel usw. 2003, Sp.673.

9 Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venezia, Girolamo Polo, 1592, libro secondo cap. XVII, S. 96.

10 Giovanni Battista Rossi, *Organo de'Cantori*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1618. S. 28. Hier wird vielmehr ebenfalls auf Senfls Motette *Tota formosa* verwiesen. Die Motette *Sancte Pater* von Senfl ist heute nicht mehr nachweisbar.

11 Pitoni, *Notitia* […] (wie Anm. 2), S. 40; ursprünglich Heinrich Glarean, *Dodecachordon* 3, Basel, Heinrich Petri, 1547, S. 331. Vgl. *Glareani Dodecachordon Basileae MDXLVII*, übersetzt und übertragen von Peter Bohn, Leipzig 1888 (= *Publikation Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke* XVI), S. 167.

12 Siehe Tommaso Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Michiel Miloco, 1665, fol.326, discorso 42.

13 Siehe Ludovico Guicciardini, *Descrittione* […] *di tutti Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Antwerpen, Guglielmo Silvio, 1567, fol.28, Kapitel „Qualità e costumi degli uomini e delle donne".

erschienen. Pitoni waren u. a. folgende Veröffentlichungen bekannt, wobei davon auszugehen ist, daß er die Ausgaben in seiner Bibliothek aufbewahrte[14].

Il primo libro di madrigali, 5 vv., Venedig A. Gardano 1557, LassoD 1557–1, RISM 1557a

Il Secondo libro di madrigali, *5 vv., Venedig A. Gardano 1559, LassoD 1559–1, RISM 1559*[23]

Patrocinium musices […] *officia aliquot, de praecipuis festis anni* […] *tertia pars*, 5 vv., München A. Berg 1580, LassoD 1580–2, RISM 1580a

Patrocinium musices […] *missae aliquot, secunda pars*, 5 vv., München A. Berg 1574, LassoD 1574–3, RISM 1574b

Sacrae Cantiones vulgo Motecta, 5 vv., libro 1°, Venedig, A. Gardano, 1586, LassoD 1586–3, RISM 1586c

Sacrae Cantiones vulgo Motecta, 5 e 6 vv., libro 2°, Venedig A. Gardano, 1584, LassoD 1584–2, RISM 1584b

Sacrae Cantiones, vulgo Motecta, 5 e 6 vv., libro 3°, Venedig A. Gardano 1587, LassoD 1587–1, RISM 1587g

Sacrae Cantiones vulgo Motecta, 6 e 8 vv., libro 4°, Venedig A. Gardano 1579, LassoD 1579–1, RISM 1579e

Sacrae Cantiones vulgo Motecta, 5, 6 e 8 vv., libro 5°, Venedig A. Gardano 1584, LassoD 1584–2, RISM 1584b

Sacrae Cantiones vulgo Motecta, 5 vv., libro 6°, Venedig A. Gardano 1584, LassoD deest. Baini: Anm. 84; RISM: L 820 A. Berg 1569, L 827 C. Merulo 1569, L 872 München A. Berg 1572, L 964 1580; LassoD 1569–9, RISM 1569h, Venedig apud Claudium Corregiatem

Sacrae Cantiones vulgo Motecta, 5 vv., libro 7°, Venedig A. Gardano 1584 [bei Pitoni 1578], LassoD 1584–4, RISM 1584c

Sacrae Cantiones vulgo Motecta, 6 vv., libro 8°, Venedig A. Gardano 1584, LassoD 1584–5, RISM 1584d

Magnum opus musicum, Monaco 1604, „stampato dopo morto dalli figlioli Ferdinando e Ridolfo dedicato al principe Massimiliano, conte palatino del Reno e dell'una e l'altra Baviera duca", LassoD 1604–1, RISM 1604a

Patrocinium Musices, Missae a 5 vv., LassoD 1589–1, RISM 1589a

Im Verzeichnis des Vincenti[15] hat Pitoni folgende Werke, wohl als Drucke gefunden: *Mottetti e Ricercari a 2 v; Madrigali a 4; Il libro delli Magnificat* (LassoD 1588–15, RISM 1588f)

Catalogo Franzini[16]:

Messe a 4 e 5 voci; Mottetti 4–6 , 8 vv., libri 2° – 6 (siehe oben), *Mottetti a 3 voci, Li madrigali 5 vv.*, libro 1°, 2°, 3°, 4°, 5° (Vgl. LassoD 1555–1, 1563–1, 1567–5)

Draudius, *Catalogo officinale*[17]:

„Indice de libri francesi musici": Les melanges (LassoD 1576–7, RISM 1576i, 1584–3, RISM 1584f); *Libri 5 de canzoni nove a 5 voci con due dialoghi, Lovanii 1572* (LassoD 1572–3, RISM 1572e); *Tesoro di musica, Colonia 1594* (LassoD 1594–1, RISM 1594b); *Salmi 50, Heidelberg Ierisme Commelin 1597* (LassoD 1597–2, RISM 1597[6]); *Libro 1° de meslange 1577* (LassoD 1577–9,

14 Wo möglich wiedergegeben und gekennzeichnet mit den entsprechenden Einträgen in Horst Leuchtmann u. Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel u. a. 2001 (= Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Supplement*), hier: *LassoD*.

15 Siehe *Alessandro Vincenti* (wie Anm. 7).

16 Siehe *Federico Franzini* (wie Anm. 7).

17 Siehe Draudius, *Bibliotheca* (wie Anm. 7), fol.169. Zur Angabe „Colonia 1594" (LassoD 1594–1): Draudius löst die Angabe im Titelblatt des Drucks „Cologni" (bei Genf) falsch zu „Colonia" auf.

RISM 1577[2]); *Tesoro della musica, ristampata in Venezia 1594* (vgl. dazu Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594*, Kassel u. Basel 1958, S. 803 unter 1594l).

Im gleichen Katalog konnte Pitoni folgende Werke Lassos als verzeichnet nachweisen[18]:

Madrigali 5 voci, Nürnberg 1585 (LassoD 1585–2, RISM 1585e); *Madrigali Nürnberg 1587* (LassoD 1587–8, RISM 1587k); *Musica nuova dove si contengono madrigali, sonetti, stanze, canzoni, villanelle composte a 3 voci, München 1594* (LassoD deest). Zur Biographie Lassos bezieht sich Pitoni auf Domenico Maria Brancaccino 1689 und auf Nicola Angelo Caferri[19].

Im *Catalogo Giunta* konnte Pitoni ebenfalls Lasso nachweisen.

Ricercari a 2 voci, Paris 1578 (LassoD 1578–5, RISM 1578d); *1° libro de Madrigali a 4* [richtig a 5 voci] *Venedig 1555* (LassoD 1555–1); *Madrigali Nürnberg* (gemeint LassoD 1585–2, RISM 1585e oder 1587–8, RISM 1587k); ferner *1° – 5° libro de madrigali 5 voci*.

Auch andere Mitglieder oder Musiker, die mit der Münchner Hofkapelle in Kontakt standen, sind zu nennen. Antonius von Gosswin (1546–1597/98) war 1568 Altist in der Münchner Hofkapelle, wird in den *Notitia* nicht aufgeführt, wohl aber in der *Guida armonica* zitiert[20]. 1562 reiste Andrea Gabrieli (1532/33–1585) im Gefolge Herzog Albrechts V. von Bayern und seiner Hofkapelle zusammen mit Orlando di Lasso zur Krönung Kaiser Maximilian II. von Prag nach Frankfurt. Der Versuch, Gabrieli 1574 für die Kapelle Herzog Wilhelms V. von Bayern zu gewinnen, war fehlgeschlagen. Diese biographischen Details waren Pitoni offensichtlich nicht bekannt. Er bezeichnet den Venezianer als herausragenden Organisten von San Marco und als begabten Komponisten für Kirche und Kammer, aus dessen Schule bedeutende Musiker hervorgegangen seien. Er habe zahlreiche Kompositionen im Druck herausgegeben, in die Pitoni Einsicht hatte und die er unter Bezug auf die Kataloge *Giunta*, auf jene der Häuser Franzini (*Le mascherate*) und Vincenti zitierte[21]. Hier sind zu nennen: *Il primo libro delle Messe a 6 voci*, Venedig Angelo Gardano 1572; *Il primo libro de madrigali a 6 voci*, Venedig figli di Antonio Gardano 1574; *Il primo libro dei mottetti a 4 voci*, Venedig Angelo Gardano 1576; *Il secondo libro di madrigali a 6 voci*, Venedig Angelo Gardano 1580, Nachdruck Mailand Tini 1588; *Sette Salmi penitenziali a 6 voci*, Venedig Angelo Gardano 1583; *Concerti di Andrea e Giovanni Gabrieli 6–8, 10, 12 e 16 voci Libro primo e secondo, decima parte* (sic); *Il primo libro di madrigali a 5 voci*, Venedig Neudruck 1597; *Il secondo libro de madrigali a 5 voci*, Venedig Neudruck 1588; *Il terzo libro de madrigali a 5 voci*, Venedig Angelo Gardano 1589; Orgeltabulaturen (zusammen mit Giovanni Gabrieli).

Sein Neffe und Schüler Giovanni Gabrieli (1557–1613) verbrachte dem Beispiel seines Onkels folgend einige Zeit am Hofe Albrechts V., wo Lasso die Hofkapelle leitete. Er gehörte dieser wohl von 1575 bis 1579 an, ehe er nach Venedig zurückkehrte. Pitoni erwähnt seine Anstellung als Organist von San Marco und bezieht sich dabei auf Adriano Banchieris *L'Organo suonarino*, Venedig 1605[22], wo er als hervorragender Musiker und Organist beschrieben werde. Auch Francesco Sansovino und dessen Buch *La città di Venezia città nobilissima ampliata da Giovanni Stringa*, 1604 wird in diesem Kontext mit einer Beschreibung einer Orgel

18 Vgl. ebda. fol.207.

19 Siehe Domenico Maria Brancaccino, *De jure doctoratus*, Roma, Nicolò Angelo Tinassi, 1689, libro 3° capitolo 16, n.15; Nicola Angelo Caferri, *Synthema vestutatis sive flores historiarum* […] , Roma, Giacomo Dragondelli 1670, fol.412. Dieser vermerke: „Orlandus de Lasso, musicus, moritur 13 junij 1593" (sic); Giovanni Battista Riccioli, *Chronologiae reformatae et ad certas conclusiones redactae* […], Bologna, Domenico Barberi, 1669, „Orlandus de Lasso, musicus insignis, natus anno 1520, obijt 1593" (sic).

20 Vgl. G. O. Pitoni, *Guida armonica. Facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini*, hrsg. von Francesco Luisi, Pisa 1989 (= *Musurgia* 16), S. 57.

21 Vgl. Pitoni, *Notitia* (wie Anm. 2), S. 142–143.

22 Vgl. Adriano Banchieri, *L'Organo suonarino*, Registro 2°, Venedig 1605, fol.43.

in San Marco herangezogen: „Il suono di questo organo è soavissimo e tanto più è soave quanto viene dal più eccellente organista, che abbia oggi la nostra Italia sonato, e questo è Giovanni Gabrielli, degno di ogni lode per la rara e singolar virtù che regna in lui in simil professione“[23]. Pitoni kannte eine Reihe seiner Kompositionen, darunter *Madrigali in un libro di diversi*, Venedig 1587, Vincenti[24], ein weiteres Sammelwerk mit verschiedenen Autoren aus dem Jahre 1586[25]. Zusammen mit Andrea Gabrieli habe er 1593 Orgeltabulaturen veröffentlicht[26]. Das Verzeichnis des Franzini gab über seine *„Sinfonie“ a 7–16 e 19 voci* Auskunft[27], ein Madrigal zu 22 Stimmen war in einem Sammeldruck mit dem Titel *Il trionfo di Dori*, gedruckt bei Angelo Gardano 1599 zu finden, ferner *Canzone e Sonate a 22 voci*[28].

Gioseffo Guami (1542–1611) studierte u.a. bei Adriano Willaert in Venedig und wurde, angeworben von Orlando di Lasso, 1568 erster Organist der herzoglichen Kapelle Albrechts V. von Bayern. Sein Aufenthalt in München dauerte bis 1570, von 1574 bis 1579 war er hier erneut als capo dei concerti tätig. Während dieser Zeit veröffentlichte er nur wenige Kompositionen. Pitoni nimmt seine Kenntnisse aus Banchieris *Cartella*[29], wo dieser als Organist am Dom von Lucca und von San Marco aufgeführt wird. Zarlino äußere sich in seinen *Sopplementi* folgendermaßen: „Il molto gentile M. Gioseffo Guami, eccellente compositore e suonatore soavissimo d'organo“[30]. Das Verzeichnis der Giunta-Drucke nenne Guamis erstes Buch mit Madrigalen a 5 voci (Venedig 1565)[31] und das verschollene zweite Madrigalbuch a 5 e 6 voci, sowie dessen erstes Buch mit Messen[32].

Massimo Troiano ist durch seinen anschaulichen Bericht über die Hochzeitsfeierlichkeiten für Herzog Wilhelm V. von Bayern und Renata von Lothringen von 1568, bei dem auch die Musik einen gebührenden Platz einnimmt, bekannt geworden, ein Ereignis, das Pitoni offensichtlich nicht bekannt war oder das er eventuell nicht einer Würdigung für wert hielt. Der aus Neapel stammende Komponist, Sänger und Schriftsteller Troiano ist 1568 als Altist in der bayerischen Hofkapelle in München tätig, 1569/70 ist er bei Wilhelm V. in Landshut nachweisbar. Aus dem Druckverzeichnis Giunta übernimmt Pitoni die Angaben zum ersten und zweiten Buch seiner *Canzoni alla napolitana a 3 voci*. Weitere Veröffentlichungen Troianos sind Pitoni nicht bekannt.

Leonardo Meldert (1535-?) flämischer Komponist, war nach seiner Tätigkeit im Dienst des bayerischen Herzogs (1568), wo er unter den Instrumentisten der Hofkapelle geführt wird, Kapellmeister beim Kardinal von Urbino[33]. Pitoni kannte von ihm ein sechsstimmiges Madrigal, das mit den Worten „Cresci per bel verde alloro“ beginne und im Buch mit dem Titel *Lauro verde* 1593 veröffentlicht worden sein soll[34].

---

23 Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta già in 14 libri et hora* […]. Cor[r]etta, emendata e ampliata dal M.R.N. Giovanni Stringa, Venezia 1604, libro I, capitolo 51, fol.31.

24 Vgl. *Vincenti* (wie Anm. 7), Nr. 2; RISM 1587[16].

25 Vgl. *Vincenti* (wie Anm. 7), Nr. 5 und 15; RISM und Richard Charteris, *Giovanni Gabrieli. Thematischer Katalog*, Stuyvesant-NY 1996, deest.

26 RISM 1593[11].

27 Zusammengestellt Venedig 1615.

28 Entspricht RISM G 88, 1615 sowie Charteris, *Gabrieli* (wie Anm. 25), C-213.

29 Banchieri, *Cartella musicale. Nel canto figurato, fermo, et contrappunto* […], Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (3. Aufl.), fol.101.

30 Zarlino, *Sopplementi musicali*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1588, fol.18.

31 RISM G 4804.

32 Vgl. Pitoni, *Notitia* (wie Anm. 2), S. 107.

33 Vgl. Art. *Meldert*, in: *Dizionario Enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Le biografie 5, Turin 1988, S. 14.

34 Das Werk ist heute nicht mehr nachweisbar.

Von Adam Gumpelzhaimer (1559–1625) kann der Bericht, daß er für einige Zeit Mitglied der Hofkapelle und Schüler Orlando di Lassos war, ehe er sich „zur Weiterbildung" nach Italien begab, dokumentarisch nicht belegt werden. Pitoni nennt lediglich sein *Compendio in Musica* 1625, mit einem Portrait im Alter von 65 Jahren[35].

Ivo de Vento (?-1575) aus Antwerpen, der wahrscheinlich schon 1556 als Knabe in die Hofkapelle kam, nach einem Aufenthalt in Venedig 1564 wiederum Organist in München war, anschließend die Kapelle Wilhelms in Landshut leitete, um dann seine Tätigkeit als Organist in München wiederaufzunehmen, wird unter Bezug auf das Buch *Anticribatio musica* des Paul Siefert, Danzig 1645[36], verzeichnet, wo auf de Ventos Motetten verwiesen werde[37].

Gregor Aichinger (1564–1628) ging wie andere Regensburger Knaben 1577 als Schüler Orlando di Lassos nach München. Unter Bezug auf Franzini wird er unter den Komponisten vierstimmiger Motetten zitiert[38]. Der flämische Komponist Jacobus de Kerle (1531/32–1591), seit seiner römischen Zeit (ab 1562) Kapellmeister der Privatkapelle des Augsburger Bischofs Kardinal Otto Truchseß von Waldburg, hatte nach einer Tätigkeit in Dillingen, der Residenz der Augsburger Fürstbischöfe, und anderweitigen Tätigkeiten die Ehre, zu den Komponisten zu gehören, deren Werke im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten für Herzog Wilhelm V. von Bayern mit Renata von Lothringen 1568 aufgeführt wurden. Eine sechsstimmige Komposition aus seiner Hand wurde in diesem Zusammenhang aufgeführt, wohl auf Empfehlung seines ehemaligen Dienstherrn Truchseß von Waldburg[39]. Als Domorganist in Augsburg von 1569 bis 1575 stand er wohl auch bis zu einem gewissen Grade mit der Münchner Hofkapelle in Kontakt. Pitoni kannte den Druck seiner Messen (in foglio) *Libro 1*, Venedig 1562. Er nennt ihn einen herausragenden Kontrapunktisten in seiner Zeit. Unter Berufung auf Pietro Pontios *Ragionamento* weiß er von einem Magnificat im 3. Ton zu berichten[40]. *Il primo libro capitolo del Trionfo d'amore* von Petrarca, von de Kerle im fünfstimmigen Satz vertont, 1570 in Venedig von den Söhnen Antonio Gardanos gedruckt, ist heute verschollen, in den *Notitia* aber noch präsent. Dem Giunta-Katalog gemäß wird über den *libro primo* von Kerles Mottetten a 4 e 5 voci, und vom ersten Buch mit Magnificat-Vertonungen referiert[41].

Rinaldo del Mel (ca.1554-ca.1598), flämischer Komponist, bekannt durch seine zahlreichen Anstellungen bei italienischen Kantoreien, studierte nach seiner Ankunft 1580/81 in Rom bei Giovanni Pierluigi da Palestrina. Unter anderem war er in Chieti und an der Kathedrale von Rieti tätig. Reneé von Lothringen, die spätere Herzogin von Bayern hob ihn aus der Taufe und gab ihm ihren eigenen Namen. Del Mel verließ 1587/88 Italien, um in Lüttich eine Anstellung bei Bischof Ernst von Bayern anzunehmen. Pitoni beschreibt ihn als einen gewandten Komponisten, „fu soave compositore" als Erfinder des kontrapunktischen Satzes, bei dem alle Soprane im Unisono geführt werden, allgemein als „cantare o tenere la mula" bekannt. Als Kapellmeister der Kathedrale und des Seminars von Sabina, eine Stelle, die ihm von Kardinal Paleotto in Magliano übertragen wurde, brachte er den *libro 5°* seiner

35 *Compendium musicae latino-germanicae* [8]1625, RISM 1625[13].

36 Paul Siefert, *Anticribatio musica ad avenam Schachianam* […], Danzig 1645. Eine weitere Motette soll im Buch *della Scimia* mit den Worten „Tu es Petrus" beginnen und 1539 gedruckt worden sein.

37 Vgl. Pitoni, *Notitia* (wie Anm. 2), S. 101.

38 Vgl. Pitoni, *Notitia* (wie Anm. 2), S. 295. Da keine Erläuterungen zu einem eventuellen Druck gemacht werden, kann ein bestimmtes Werk nicht identifiziert werden.

39 Vgl. Michael Zywietz, Art. *Kerle*, in *MGG*[2], Personenteil 10, Kassel u. a. 2003, Sp.25–29.

40 Pietro Pontio, *Ragionamento di musica* […] II, Parma, Erasmo Viotto, 1588, fol.71. Hier ist allerdings der Name „Kercles" angeführt, hinter dem Pitoni Kerle vermutet.

41 Vgl. Pitoni, *Notitia* (wie Anm. 2), S. 89.

Motetten a 6, 8 e 12 voci bei Angelo Gardano, Venedig 1595 zum Druck. Datiert mit 1. März in Magliano, ließ er in Venedig 1595 das fünfte Motettenbuch mit Kompositionen zu 6, 8 und 12 Stimmen drucken. Einige seiner Madrigalkompositionen a 3 voci, gemeint sind wohl die *madrigaletti libro 2° – libro 4°*, kannte Pitoni aus den Verzeichnissen des Vincenti. Einen Nachdruck des zweiten Buches aus dem Jahre 1604 bei Gardano konnte der maestro der Cappella Giulia persönlich einsehen. Bei Giunta waren aufgeführt die *madrigaletti a 3 voci*, ferner mehrere Bücher der Madrigale a 4 e 5, der Madrigale a 5, der Madrigale a 6 voci, sowie *il libro terzo de'mottetti a 5–6 voci*, 1585[42].

Johannes Eccard und Leonhard Lechner, Schüler von Lasso, finden in den *Notitia* ebenso wie die Söhne Lassos keine Beachtung, wohl aber einige Vertreter der Hofkapelle aus dem 17. und 18. Jahrhundert wie Bernardino Borlasca, Giovanni Battista Crivelli und Ercole Bernabei.

Die *Guida armonica*[43] ist ein Werk, das über die verschiedenen Stilrichtungen auf der Basis von praktischen und theoretischen Werken mit Notenbeispielen aus der Vergangenheit unterrichtet und die verschiedenen Stilrichtungen, die an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in Rom in Gebrauch waren, auflistet. Verständlicherweise überwiegt die Anzahl römischer und italienischer Komponisten und Theoretiker bei weitem.

In der Druckausgabe der *Guida* ist Orlando di Lasso mit Beispielen aus der Sammlung mit dem Titel *Mottetti et ricercari a due voci*, vermutlich gedruckt in Venedig 1579, vertreten[44]. Im Kapitel zur Definition der imperfekten Konsonanz Terz wird festgestellt, daß diese von Natur aus vaga, also unbestimmter Natur sei, die große Terz mehr als die kleine. Nach Artusi sei eine Melodie mit großen Terzen sehr lebendig, nach Zarlino jene mit kleinen Terzen matter und deshalb trauriger. Im zweistimmigen Satz könne sie ohne Vorbehalte eingesetzt werden[45].

---

42 Vgl. Pitoni, *Notitia* (wie Anm. 2), S. 193–194.

43 Siegfried Gmeinwieser, *Die „Guida armonica" von Giuseppe Ottavio Pitoni. Eine Historisch-Kritische Kompositionslehre in Beispielen*, in: Marcel Dobberstein (Hrsg.), *Artes Liberales, Karlheinz Schlager zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1998, S. 245–281. G.O. Pitoni, *Guida armonica. Facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini* (= *Musurgia* 16), hrsg. von Francesco Luisi, Pisa 1989. Sergio Durante, *La Guida armonica di G. O. Pitoni. Un documento sugli stili in uso a tempo di Corelli*, in: Sergio Durante und Pierluigi Petrobelli (Hrsg.), *Nuovissimi studi Corelliani. Atti del Terzo Convegno Internazionale Fusignano 2–7 settembre 1980*, Firenze 1982, 285–326. Die 41 Volumina umfassen ca. 13 000 Einzelblätter.

44 *LassoD* (wie Anm. 14) 1579–8, RISM 1579 c

45 Pitoni, *Guida armonica* […] *libro primo* (hier: *GuidaD*), Rom 1690, S. 3: „Della Terza, Questa Consonanza è imperfetta, e men piena di Armonia delle Cosonanze perfette; ma è di natura vaga, e la terza maggiore è più vaga della minore. Artusi nell'Arte del Contrappunto Cap. 10. Onde la Cantilena quando è piena di Terze maggiori diviene assai viva, & allegra, dove per il contrario essendo piena di Terze minori queste hanno forza di farla mesta, overo languida, come asserisce il Zarlino Inst. Arm. Part. 3, cap.10. Si concede dalle 2 voci insino à quanto si vuole in ogni stile." Es folgen zwei Beispiele von Orlando di Lasso a 2 voci nel Ricercare 4. à batt. 38. Entspricht Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F.X. Haberl und A. Sandberger, Bd. 1: *Motetten* I, neu hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden usw. 2003, S. 11 (Nr. 16), Takt 19. (Essempio in A overo in D num. 1). Ein weiteres Beispiel bedient sich des Lasso-Ricercar a 2 voci, Nr. 2, Takt 28, entspricht Lasso, *GA*², Bd. 1, Nr. 14, S. 9, Takt 28.
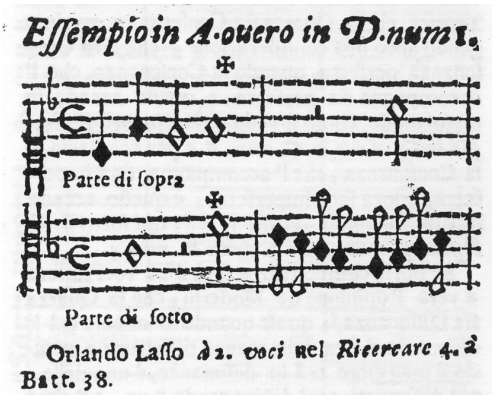


Abbildung 1: G. O. Pitoni, *Guida armonica*, S. 3
(Sämtliche Abbildungen aus der *Guida armonica* mit freundlicher Genehmigung der Libreria Musicale Italiana Editrice)
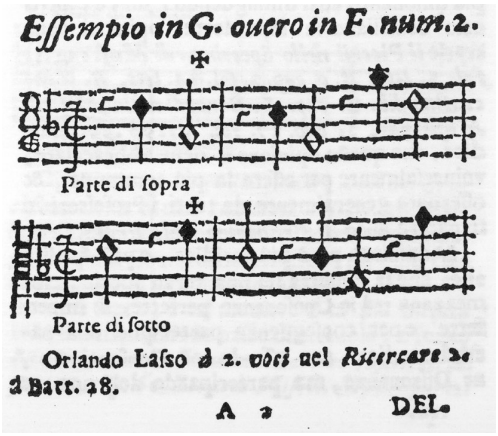


Abbildung 2: G. O. Pitoni, *Guida armonica*, S. 3

Das Kapitel *Della Decimaquinta* ordnet ein Zitat desselben Ricercars dem Primo Stile zu, der zweifellos die Grundlage für jede kontrapunktische Arbeit bilde.
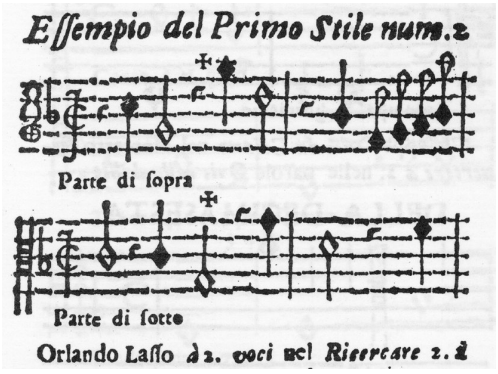


Abbildung 3: G. O. Pitoni, *Guida armonica*, S. 15

In einer Zeit, in der der stile antico schon viele Varianten erfahren habe, betont Pitoni, daß deren ältere Vertreter nur diesen einen Stil gekannt hätten, den man heute „a cappella" nenne[46]. Pitoni erweitert diese Praxis, wenn er den Stil der Ricercari „fatto più tosto per sonare che per cantare" einordnet.

46 *GuidaD* (wie Anm. 45), S. 17: „[Gli antichi] si facevano sotto un solo stile, quale era il Primo, hoggi detto à cappella".

Unter Bezug auf Tigrinis *Compendio di Musica* wird die Decimaquinta als perfekte Konsonanz definiert, da sie eine Verdopplung der Oktave sei. Lassos Ricercar Nr. 1 sei außerhalb der Regel anzusiedeln, da nach Tigrini im zweistimmigen Satz die Duodecima nicht überschritten werden dürfe. In diesem Falle könne aber nach Pontios *Ragionamento* eine Ausnahme gemacht werden.

Bereits im ersten Kapitel (*Dove si tratta delle Consonanze e Dissonanze e come si pratticano*) ist Lasso mit dem Ricercar Nr. 7 vertreten. Bei einem Unisono-Einsatz der Stimmen sei das Nacheinander der Stimmen zu beachten[47]:
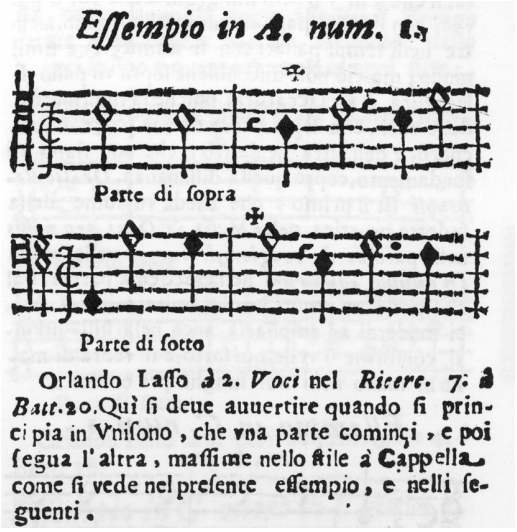


Abbildung 4: G. O. Pitoni, *Guida armonica*, S. 1

Die Definition der Sexte als imperfekte Konsonanz wird mit einem Zitat aus Lassos Ricercar Nr. 9 festgeschrieben. Picerli zufolge sei ihr eine gewisse Härte im Klang eigen. Bei Artusi, *Arte del Contrappunto*, sei nachzulesen, daß Sexten die Komposition heiter und lebendig machten[48]:

GuidaD (wie Anm. 45), S. 15–16: „Questa Consonanza perfetta è la duplicata dell'Ottava, si concede dalle 3 ò 4 voci nel Primo Stile, perché a 2 voci è lontana l'armonia, e secondo le autorità riferite nella Duodecima, il Duo non deve eccedere la Consonanza Duodecima nel Primo Stile […]. Essempio del Primo Stile num 2: […] Orlando Lasso a 2 voci nel Ricercare 2, a batt. 29. Questo passo per due voci pare fuori della regola, perché il Duo nel primo Stile non deve passare la Duodecima. Tigrini nel Compend. di Musica lib.2 cap. 17 come si è detto sopra, ma qui si tolera essendo alla sfuggita. In oltre deve notare che nel fare il Duo in detto Primo Stile, le note di quelle due chiavi non possono eccedere la distanza di 7 voci, stando l´una, e l´altra parte nell´istessa riga, ò spatio, essendo sin qui quelle chiavi le più lontane, come nell´esempio sopra figurato […]." Siehe Lasso, *GA²* (wie Anm. 45), Nr. 14, S. 9, Takt 29.

47 „Orlando Lasso a 2 Voci nel Ricercare 7 à batt. 20. Qui si deve avvertire quando si principia un Vnisono, che una parte cominci, e poi segua l'altra, massime nello stile a cappella, come si vede nel presente essempio […]." Siehe Lasso, *GA²* (wie Anm. 45), Nr. 19, Takt 20.

48 Vgl. *GuidaD* (wie Anm. 45), S. 7: „Questa Consonanza imperfetta, è men piena di Armonia delle Consonanze perfette, anzi contiene in se qualche durezza secondo il Picerli nello Specchio 2 […], ma è di natura vaga, e la sesta maggiore è più vaga della minore […] la maggiore habbia più forza di render le compositioni allegre, e vivaci e per il contrario farle meste e languide […] (Zarlino). Orlando Lasso a 2 voci nel Ricer. 9, à Batt. 5. doppo la Sesquialtera." Siehe Lasso, *GA²* (wie Anm. 45), Nr. 21, S. 16, Takt 37.
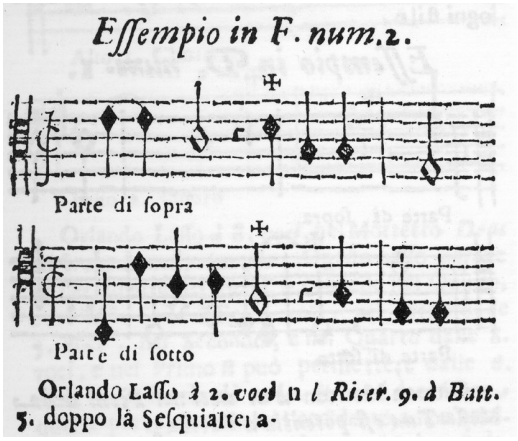


Abbildung 5: G. O. Pitoni, *Guida armonica*, S.7

Lassos Motette *Deus misereatur* a 8 voci ist im Kapitel *Über die Sext* dem sog. Zweiten Stil zugeordnet. Die Sexte *e – cis* sei erlaubt im 5. und 6. Stil, im zweiten und vierten Stil bei 8 Stimmen, im ersten Stil bei 6-stimmiger Konzeption, man sollte aber nur selten davon Gebrauch machen, und wenn, dann sollte die Stimme beginnen, die nicht mit einer Diesis versehen ist[49].

Das Kapitel *Dall'unisono all'unisono* läßt die gleiche Motette wiederum den zweiten Stil repräsentieren, wo die Unisoni vermieden werden sollten, aber bei 8 oder mehr Stimmen seien sie zu dulden, wenn sie nicht in den Stimmen des gleichen Chores liegen[50]:
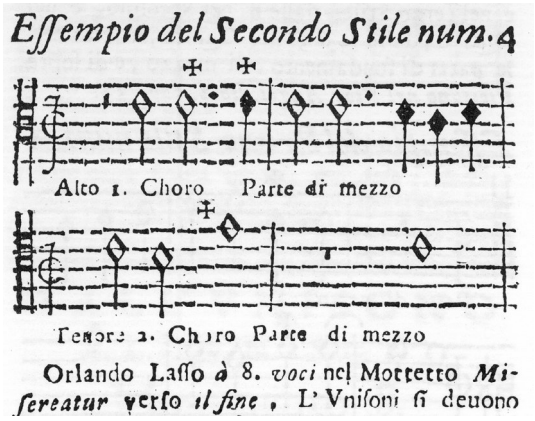


Abbildung 6: G. O. Pitoni, *Guida armonica*, S.26

Dies ist ein Hinweis auf die spätere Praxis „tenere la mula", die dann in der Mehrchörigkeit zum Tragen kommt, bei Lasso und Palestrina aber noch nicht erscheint.

49 Vgl. *GuidaD* (wie Anm. 45), S. 9: „Orlando Lasso a 8. voci nel Mottetto Deus misereatur nel principio. Questo passo perché ha l'accidente del diesis, si concede nel Quinto, e nel Sesto Stile dalle 2 voci, nel Terzo dalle 5. voci, nel Secondo, e nel Quarto dalle 8. voci, e nel Primo si può permettere dalle 6. voci, ma si faccia di rado, & entri à cantare quella parte, che non hà l'accidente, massime nel Primo Stile." Siehe auch Lasso, *Sämtliche Werke* Bd. 21: *Magnum opus musicum* Theil XI, hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig [1926], Nr. 729 (500), S. 35, Takt 8. *LassoD* (wie Anm. 14), 1566–9.

50 Vgl. *GuidaD* (wie Anm. 45), S. 26: „Orlando Lasso à 8 voci nel Mottetto [Deus] misereatur verso il fine. L'Unisoni si devono sfuggire, ma quando le compositioni sono a 8 ò più voci, si possono allora comportare, quando non siano nelle parti dell'istesso Choro." Siehe auch Lasso, *GA* (wie Anm. 49), Nr. 729 (500), S. 40, Takt 67, Alto I° Choro, Tenore II° Choro.

Der Abschnitt *Dall'unisono alla quarta* zitiert einen Passus zwischen Alt I° Choro und Tenor II° Choro, bei einem parte di fondamento im Basso I° Choro, der nicht häufig vorkomme[51]:
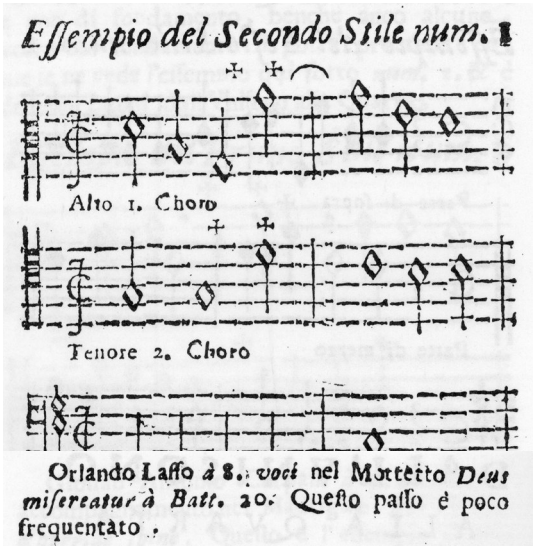


Abbildung 7: G. O. Pitoni, *Guida armonica*, S.60

Leonhard Paminger ist im gleichen Buch mit der Motette *Si Deus pro nobis* a 5 voci, zitiert nach *Novum et insigne opus*, Nürnberg 1537. Diese Beispiele mögen stellvertretend dafür stehen, daß Orlando di Lasso neben Palestrina und anderen römischen Komponisten wie Morales, Josquin, Victoria, Giovanelli, Animuccia, Jachet da Mantua, Willaert, Marenzio, A. Brumel auch im 17. und 18. Jahrhundert noch präsent war. Folgende Namen deutscher Provenienz konnte ich in der handschriftlichen Fassung[52] neben Lasso u. a. noch eruieren: Kerle Giacomo, Kapsperger Girolamo, Isaac Heinrich, Brumel Antonio, Hasler Giovanni, Paminger Leonhard, Muffat Giorgio, Kesperle Filippo, Kerll Caspar, Gumpelzhaimer Adam.

Die *Guida armonica* beruht auf einer systematischen Forschungs- und Quellenarbeit, die den Verfasser als einen Protagonisten früher musikhistorischer Arbeit mit Schwerpunkt Ende des 16. Jahrhunderts ausweist. Girolamo Chiti, Schüler und Nachfolger Pitonis an der Kirche S. Giovanni in Laterano, betont gegenüber Padre Martini, daß er die Entstehung der *Guida* durch wiederholte Besprechungen mit seinem Meister in allen Einzelheiten habe verfolgen können. Er schrieb am 7. November 1753, daß er den Druck des Werkes von 1713, dem Jahr, in dem Chiti von Siena nach Rom gekommen war, bis 1717 habe begleiten können. Dieser Druck habe dann auf Anraten von Pitonis Bruder als Qualifikationsnachweis bei dessen Bewerbung für S. Pietro in Vaticano gedient. Tatsächlich finden wir Pitoni ab 1719 als Kapellmeister der Cappella Giulia wieder. In diese Zeit fällt dann auch die handschriftliche Neufassung, die Pitoni veranstaltet habe, da ihm die Anordnung der einzelnen „Movimenti" nicht mehr gefallen habe. In vereinfachter Form hat Chiti die Anordnungen der Stilrichtungen durch den maestro der Cappella Giulia übernommen:

51 Vgl. *GuidaD* (wie Anm. 45), S. 60: „Mottetto Deus misereatur", siehe Lasso, *GA* (wie Anm. 49), Nr. 729 (500), S. 36, Takt 20. „Questo passo è poco frequentato".

52 Vgl. Biblioteca Apostolica Vaticana, Capella Giulia I (I-Rvat, CG I), fol.4–44; vgl. auch Gmeinwieser, *Werkverzeichnis* (wie Anm. 1), XVI, 1. S. 1–41.

1. Stile Perfetto detto osservabile (Palestrina, Benevoli etc.) mit seiner Nebenform Stile Imperfetto detto tollerabile (Il Principe da Venosa, Scarlatti etc.)
2. Stile Variabile detto coretto mit seiner Nebenform Stile Arbitrabile detto defettuoso. Diese beiden Formen träfen mehr auf die modernen Komponisten zu.

1746 äußert sich Padre Martini zu dieser Gliederung zustimmend. Denn in der Zeit nach Palestrina habe man damit begonnen, in Messen und anderen Kirchenkompositionen Stilelemente aus Palestrinas Madrigalen einzubringen. So sei man zu dem Stil gekommen, den Pitoni als „variabile" und „arbitrabile" bezeichnet habe. Auch der konzertierende Stil unter Begleitung der Orgel und das entstehende Musikdrama hätten zu dieser Entwicklung beigetragen. Von der Neubearbeitung liegen zwei Fassungen ab 1719 bzw. 1721 vor, die sich sehr ähnlich sind, davon sind einige datiert, die zeitliche Einordnung ergibt sich u. a. aus den Kopftiteln, die Pitoni durch seine zahlreichen Aktivitäten auch an kleineren Kirchen Roms ausweisen. Da Pitoni zeitlebens an seiner *Guida* gearbeitet hat und immer wieder Erkenntnisse aufgrund von neuen Quellen einfügte, ist dieses Werk eine Fundgrube für die praktische und theoretische Musikliteratur vor allem des 16., 17. und 18. Jahrhunderts geworden. Als Gründe für das Abfassen dieses umfangreichen Werkes gerade zu seiner Zeit stellt der Verfasser folgende Überlegungen an. Die alten Komponisten und Theoretiker hätten für ihren Kontrapunkt oder ihre Komposition nur ein feststehendes Regelwerk gekannt, da sie in einem Stil geschrieben hätten, den man heute a cappella nenne. Die Vielfalt der musikalischen Stilrichtungen, die sich nun sowohl in der Kirchen- als auch in der Theatermusik widerspiegele, habe notwendigerweise eine Änderung der Kompositionsregeln mit sich gebracht. Den Kontrapunkt erklärt er unter Berufung auf Zarlinos *Istitutioni armoniche*, Venedig 1588, 1. Kapitel, Absatz 3 mit den vier Arten „Contrappunto semplice, florido, particolare und misto". Pitoni unterscheidet zwischen „Contrappunto" und „Compositione", was er bereits in seinem Probedruck vorweggenommen hat. Einen kontrapunktischen Satz könne man als „Compositione" bezeichnen. Andererseits könne eine „Compositione" nicht eo ipso dem „Contrappunto" zugeordnet werden, da dieser strengere Regeln der Intervallfortschreitungen erforderlich mache[53]. Das Prinzip der Gegenbewegung wird in Zusammenhang mit dem Contrappunto semplice und bei Bezug auf Silverio Picerlis *Specchio Secondo della musica* formuliert[54]. Die beginnende Mehrchörigkeit als Ausdruck eines gegenreformatorischen Konzepts ist sowohl im Werk Palestrinas als auch in jenem von Lasso angedeutet. Für Pitoni handelt es sich dabei um eine Synthese zwischen Palestrina-Tradition und dem neuen Stil der zweiten Römischen Schule. Er rechnet die Mehrchörigkeit der „Prattica di Quarta Classe"

53 „Del Contrap[p]unto misto. Il Contrap[p]unto misto è quello dove cade nell'istesso tempo tanto il Semplice quanto il Florido ov[v]ero tanto il Simplice quanto il Particolare, e si compone d'ogni sorte di figure [folgt Notenbeispiel]. Di questo Contrapunto ne anco nessun autore ne parla p[er]chè vogliono che sia il mede[si]mo del Florido. Avvertendo qui che il Contrap[p]unto è Compositione benche sembrino essere una cosa istessa, sono però alquanto differenti tra di loro, mentre ogni Contrap[p]unto può ben dirsi Composizione, ma ogni Composizione non può dirsi Contrap[p]unto, p[er]chè questo propriamente camina con regole più rigorose […]", I-Rvat, CG I, 5, fol.12^{v}-13. Pitoni zitiert hier Silverio Picerli, *Specchio Secondo della musica*, Neapel 1631.

54 „Il Contrapunto semplice, detto anco conforme, ò di nota contro nota intendeò quello che si compone di sole Consonanze e di Figure ò note eguali il che si spiega distintamente il Zarlino Inst. Arm. Cap. 1, parte 3. Il Picerli […] dice che nel Contrapunto semplice non si devono porre dissonanze e ponendo vi si le Consonanze imperfette vi si deve far solo il proprio passaggio loro, passando da quelle alle perfette più vicino con note eguali, e facendo caminar le parti con moti contrarij, e uniti più che sia possibile […]", I-Rvat, CG I, 5, fol.9^{v}, 11. Siehe auch: Picerli, *Specchio Secondo* (wie Anm. 53), cap.2, lett.C, fol.14.

zu mit besonderen Satzregeln, die auch Quintenparallelen in den Mittelstimmen erlaubt[55]. „Tenere la mula" ist eine vor allem römische Praxis der mehrchörigen Satzform, bei der an bestimmten Stellen bevorzugt die Soprane der einzelnen Chöre in langen Notenwerten, denen ein cantus firmus zugrundegelegt wird, im Unisono geführt werden. Bereits Adrian Willaert habe begonnen, eine derartige Praxis gelegentlich in den Bässen anzuwenden. Die Theoretiker Zarlino, Giovanni Andrea Bontempi und Giovanni Maria Bononcini hätten sich in ihren Schriften dazu hinreichend geäußert. Er selbst habe von seinem Lehrer Francesco Foggia wiederholt gehört, daß der Niederländer Rinaldo del Mel der Erfinder dieser Praxis gewesen sei[56]. Die *Guida armonica* beruht auf einer systematischen Quellenarbeit, die den Verfasser noch vor Padre Martini als einen frühen Vertreter einer musikalischen Satzlehre auf historischer Basis ausweist.

55 „[…] s'intenderà di quelli passi e movimenti fatti con l'accompagnamento d'organo o d'altri instromenti, quali sono alcuni Pratticati, et alcuni non pratticati da gl'antichi Compositori massimamente quelli a moltissime voci quali devono caminare con alcune regole particolari molto differenti dalle antiche […]", I-Rvat, CG I, 5, fol.23^{v}-24 und 76–77.

56 „[…] Si avverte anco che li Compositori si servono di questo movimento come di tutti gl'altri […] quando vogliono fare un soggetto sia ben inteso per lo più nelli finali, dove mettono all'unisono ò Soprani ò Contralti ò Tenori ò Bassi […] nul'adimeno di questa inventione fù cominciata à pratticarsi da Rinaldo del Mel Fiammengo (siehe oben) come più volte ho inteso dire da Francesco Foggia mio maestro e poi ampliata da altri, tra quali Oratio Benevoli […]", I-Rvat, CG I, 5, fol.44.

Anhang:

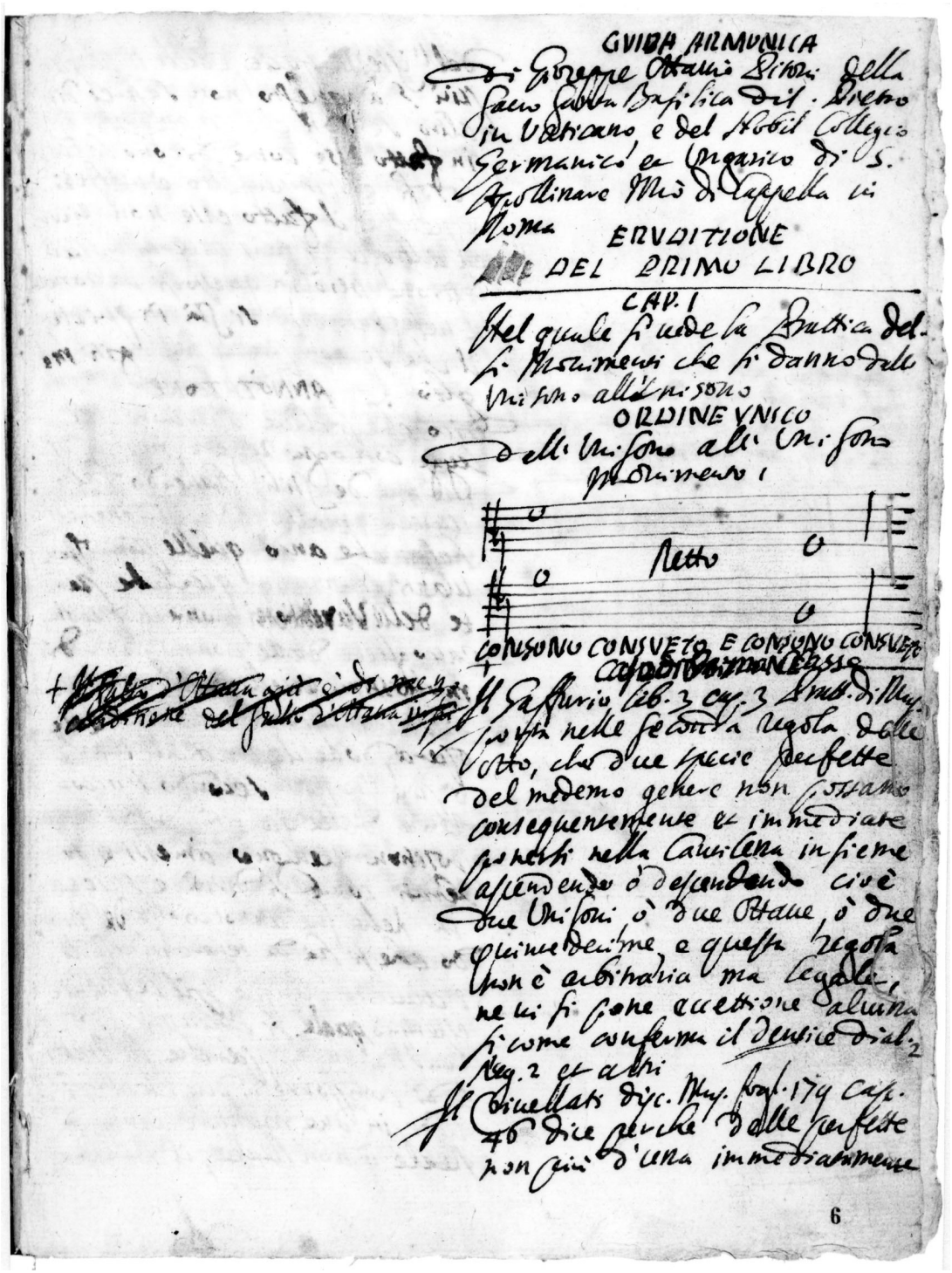


Abbildung 8: Erste Seite der handschriftlichen Fassung der *Guida armonica*
(I-Rvat, Capella Giulia I, fol.6r, mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Appostolica Vaticana)



Abbildung 9: „OTTAVIO PITTONI ROMANO MRŌ. DI CAP. DI S. PIETRO IN VATICANO MORI' L'ANNO 1743 D'AN.86." Mit freundlicher Genehmigung des Civico Museo Bologna.



Abbildung 10: Karikatur des Giuseppe Ottavio Pitoni.
Mit freundlicher Genehmigung von Leo S. Olschki editore, 1988.
(Siehe Anm. 2)

DIE MÜNCHNER VERSUCHUNG

ZUR EMIGRATION FLÄMISCHER UND LÜTTICHER MUSIKER IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS

PHILIPPE VENDRIX

> „Ex eo loco anno 1557 ab Alberto Bauariæ duce, summo omnium Germaniæ principum musices Mœcenate, uocatus est Monachium cum alijs Belgis, ut sacello musico suo, antè quoque celeberrimo, esset ornamento." [Samuel Quickelberg, 1566]

Die Beziehungen zwischen dem Bistum Lüttich, den südlichen Niederlanden (anders ausgedrückt dem Belgien Samuel Quickelbergs) und dem Herzogtum Bayern ruhen das ganze 16. Jahrhundert hindurch auf soliden Fundamenten. Dennoch setzen gute politische Beziehungen nicht zwingend einen intensiven kulturellen Austausch oder, um es genauer zu formulieren, einen kontinuierlichen ‚Umlauf' von Werken und ihren Urhebern voraus. Musiker reisen nicht so wie Maler und umgekehrt. Im übrigen impliziert ein solcher ‚Umlauf' nicht zwingend einen realen kulturellen Transfer. Eine diese Überlegung berücksichtigende, anthropologisch ausgerichtete Untersuchung der kulturellen Transfers steht für die Zeit, um die es geht – die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts – und die ins Auge gefaßten Territorien – die südlichen Niederlande und Bayern – noch aus. Sie setzt Mittel und Möglichkeiten voraus, die weit über die des vorliegenden Aufsatzes hinausgehen. Dieser beschränkt sich darauf, die Bedingungen des musikalischen Austausches von den südlichen Niederlanden und dem Bistum Lüttich ins Herzogtum Bayern in groben Zügen zu umreißen, die Gründe für die Einseitigkeit dieses Austausches zu benennen und schließlich den Versuch einer Darstellung zu unternehmen, inwiefern die Münchner Hofkapelle, die die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hindurch geradezu als Inbild künstlerischer Perfektion galt[1], in den südlichen Niederlanden und im Bistum Lüttich nicht hat als Vorbild dienen können.

Die spanische Oberherrschaft war dem aufblühenden musikalischen Schaffen nicht zuträglich: Das musikalische Leben der südlichen Niederlande wurde im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts beträchtlich verlangsamt[2]. Zwei wesentliche Faktoren wirken dabei zusammen: die Religionskriege und der Niedergang des von den Meistern des frühen 16. Jahrhunderts ererbten polyphonen Satzes. Verwüstungen nehmen Überhand. Die Plünderungen heiliger Stätten zählt man nicht mehr, und die Zerstörungen wertvoller Chorbücher scheinen kein Ende zu nehmen. Um die aufgebrachten Gemüter zu beschwichtigen, werden auf katholischer Seite immer mehr Anordnungen erlassen, die darauf abzielen, die religiöse Praxis wieder auf den Glauben auszurichten, und die der polyphonen Musik einen immer unbedeutenderen Platz zuweisen. Das Bistum Lüttich scheint vor den religiösen Konflikten besser

1 Dieser Punkt wäre es wert, näher ausgeführt zu werden. Man findet keinen einzigen Hinweis auf eine besondere Bewunderung für die herzogliche Hofkapelle in München; es ist, als ob alles nur auf einer historiographischen Konstruktion *a posteriori* beruhte.

2 Robert Wangermee, *La musique flamande dans les sociétés des XV^e et XVI^e siècles*, Brüssel 1965.

geschützt zu sein. Sein festes Bekenntnis zum Katholizismus läßt den Protestanten kaum Spielraum; diese entscheiden sich – anders als in den südlichen Niederlanden – schnell dafür, ins Exil zu gehen, anstatt Städte und Kirchen in Flammen zu stecken. Die Kantorei der Kathedrale von Saint-Lambert[3], die ein Hort musikalischen Lebens und eine Talentschmiede für Komponisten ist, kennt die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hindurch nicht die Schwierigkeiten, vor denen zum Beispiel die Kantorei von Sainte-Gudule in Brüssel[4] steht. Dieser Gegensatz wird durch das vergleichsweise stabile Amt des Prinz-Bischofs für Lüttich[5] verstärkt, wohingegen in den südlichen Niederlanden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht weniger als fünf Statthalter auf einander folgen (vgl. die nachstehende Aufstellung).

Prinz-Bischöfe und Regenten

1544-1557 Georg von Österreich		
1557-1564 Robert von Bergen-op-Zoom	1559–1567	Margarete von Parma
1564-1580 Gerhard von Groesbeeck	1567–1573	Herzog von Alba
	1573–1576	Requesens
	1576–1578	Johann von Österreich
1580–1612 Ernst von Bayern[6]	1578–1592	Alessandro Farnese

Das Amt des Regenten ist nicht unproblematisch und für Migrationsbewegungen unter den Musikern mitverantwortlich. Erzherzog Matthias, der von den Generalständen ernannte Regent der Niederlande und somit Widersacher Alessandro Farneses, führt 1578, zur Hochzeit der Aufstände, einen kleinen Zirkel in Brüssel ein, darunter auch sein eigener Kapellmeister Alard du Gaucquier, in dessen Umfeld man auch Lambert de Sayve, einen aus Lüttich stammenden Komponisten, findet, der bis zur Kaiserkrönung Matthias 1612 warten muß, um eine große, Werke aus mehr als 20 Schaffensjahren umfassende Motettensammlung sowie seine *Sacræ symphoniæ* zu veröffentlichen.

Das Exil stellt sich für die jungen Musiker als Garant eines relativen Wohlstands dar. Aber der Weggang ins Ausland war für die Eltern der jungen Sänger nicht gerade beruhigend. So übernahm der Herzog von Parma am 31. Juli 1581 einen jungen Chorsänger namens Jean de Ham von der Kirche von Soignies, um ihn an seiner Hofkapelle anzustellen. Der Vater des Sopranisten, Henri de Ham, der als Tischler in Nivelles arbeitete, war besorgt wegen dieses Ortswechsels, denn er befürchtete, sein Sohn würde nach Spanien geschickt. Um ihn in Sicherheit zu wägen, rief der Regent der Niederlande ihn freundlich zu sich:

3 José Quitin, *Les maîtres de chant de la cathédrale Saint-Lambert, à Liège aux XV^e et XVI^e siècles*, in: *Revue belge de musicologie* VIII (1954), S. 5–18.

4 Sie muß sich eher mit Ereignissen als mit strukturellen Problemen auseinandersetzen, denn die Zahl sowohl der Sänger als auch der Instrumentalisten bleibt in dieser Zeit konstant.

5 Die Studie Joseph Daris ist zwar überholt, jedoch voll von kostbaren Informationen: *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège pendant le XVI^e siècle*, Lüttich 1884.

6 Mütterlicherseits war Ernst ein Großcousin Rudolfs II. Vor allem ist er der Bruder Wilhelms, des Herzogs von Bayern. Im 17. Jahrhundert werden die Beziehungen zu Bayern deutlich weniger friedlich sein. Kämpfe werden den neuen Prinzbischof Ferdinand von Bayern und das Volk von Lüttich gegeneinander aufbringen. Religiöse Unruhen in den Städten der unmittelbaren Nachbarschaft wie Maastricht und in der Region Aachens und Kölns schaffen eine unbehagliche Atmosphäre, deren Auswirkungen die Musiker zu spüren bekommen. Philippe Vendrix, *Le Grand livre de chœur de la cathédrale Saint-Lambert de Liège (1645)*, in: Vincent Besson et al., *Le Grand livre de chœur de la cathédrale Saint-Lambert de Liège – 1645-*, Turnhout 2005, S. vii–xlii.

„Alexandre de Parme et de Plaisance, liuetenant gouverneur et capitaine général.

Cher et bien amé,

> vous aurez entendu comme nous avons fait tirer vostre filz Jehan hors d'église de Sougnyes, où il servoit de choral, ce qu'avons fait en intention, non de l'envoyer en Espaigne, comme vous présupposez, mais pour le tenir lez nostres personne; et, pour ceste cause, désirons que vous venyez au plustost icy vers nous, où vous aurez toute raison de contentement. A tant, cher et bien amé, nostre Seigneur vous ait en garde.

De Mons, le dernier de juillet 1581"[7].

Die Angst, die die Eltern berechtigter Weise hatten, darf die bisweilen komfortable Wirklichkeit jedoch nicht verschleiern. Dem Vorbild seines Vaters Karl V. folgend, bemühte sich Philipp II. darum, das Niveau seiner Madrider Einrichtung aufrecht zu erhalten, indem er sich seiner Musiker möglichst persönlich annahm: Er erleichtert ihre Erziehung, bietet ihnen lukrative Pfründen oder ehrenvolle Positionen an; manchmal unterstützt er sogar die Familie. Das hohe Niveau beruht vor allem auf einer Erneuerung des Personals dank geschickter und gut ausgebildeter ‚Rekrutierer'. Die Kehrseite dieser fortwährenden Bemühung um ein hohes Niveau ist freilich eine kontinuierliche Verarmung der lokalen Ressourcen der Kirchen der südlichen Niederlande.

Der Vorgang der Anwerbung hat sich im Laufe des Jahrhunderts kaum geändert: Ein Gesandter ist damit beauftragt, in den Provinzen herumzureisen und eine Auswahl zu treffen, um die jungen Musiker dann an den Hof von Madrid zu bringen. Ein solches Abenteuer war jedoch in Krisenzeiten nicht ohne Risiken. Angesichts der Tatsache, daß Flandern und Brabant außerordentlich schwierige Zeiten durchmachen, beschränken sich die Gesandten des Königs darauf, fast ausschließlich die südlichen Kantoreien zu durchforsten, also die wallonischen Regionen, die dem katholischen Glauben und somit dem König treu geblieben sind: Soignies, Tournai, Mons, Nivelles, Namur, Lille, Arras und Béthune. Und als 1579 die Abspaltung der protestantischen Provinzen im Norden verkündet wird, intensiviert sich die Anwerbung in den südlichen Regionen weiter[8].

Spanien steht mit dem ‚Run' auf die jungen Sänger nicht allein. 1555, zu einer Zeit, als er in den Kantoreien der wichtigsten Kirchen zahlreiche Chorknaben ausheben ließ, setzt Kaiser Ferdinand I. seinen Wunsch, den damals fortwährend herumreisenden Philippe de Monte als Kapellmeister zu gewinnen, mittels seines Beauftragten am Hof von Brüssel durch. Aber die Interessen der verschiedenen Höfe des Habsburger Imperiums konnten miteinander in Konflikt geraten. So bittet Margarete von Parma am 8. April 1560 den im Auftrag Alberts V. von Bayern reisenden Roland de Lassus, seine Anwerbungsversuche einzustellen, weil zur gleichen Zeit auf Geheiß Philipps II. Anwerbungen stattfinden, die primär der königlichen Hofkapelle in Spanien Sänger einbringen sollen. Sie schreibt an den Komponisten:

„Très-chier et bien amé,

> nous avons entendu que monseigneur le duc de Bavière, vostre maistre, vous auroit donné charge et commission de lever ès pays de par deçà aucuns chantres et enffans de cœur pour faire chapelle. Et pour ce que le roy mon seigneur, a aussi naguaires en chargé à

7 Edmond van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, Brüssel [1872], Bd. II, 1, S. 93 f.

8 Vgl. Paul Becquart, *Musiciens néerlandais en Espagne (fin XIV^e-début XVII^e siècle): inventaire provisoire*, in: *Revue belge de musicologie* XIV (1960), S. 72–80. Vgl. auch ders. zusammen mit Henri Vanhulst (Hrsg.), *Musique des Pays-Bas anciens, musique espagnole ancienne, 1450–1650: Actes du colloque musicologique international, Bruxelles, 28–29. X. 1985*, Löwen 1988.

> aucuns de par-deça de, pour furnir la sienne en Espaigne, chercher quelques-ungs desdis chantres et enffans, nous vous avons bien voulu donner cestury advertissement, vous requerant et de par Sa Majesté ordonnant, que, qu'il est bien juste et raisonnable que Sadicte Majesté sera servye en ceste endroit; que lors vous serons volontiers donné toute assistance, à l'effect de vostre commission, et n'y voulez faire faulte.

De Bruxelles, le viije de aprvril 1560, après Pasques"[9].

Und 1561 wirbt Michel de Bocq für Philipp II. Jean Caudron, Jean Morel, Georges Bontefleur, Guillaume Gaudifier, Nicolas Sautoir, Gilles de Clermortier, Nicaise Houssart de Soingier, Guy Godefroid sowie acht Sopranisten an, darunter Georges de la Hèle, Jean de Lavallée und Pierre Maillart de Valenciennes.

Philipp II. zeigt sich bisweilen etwas ungeduldig angesichts der Tatsache, daß der Transfer der Musiker langsam verläuft. In einem auf den 3. Februar 1565 datierten Schreiben, das er an Margarete von Parma richtet, verlangt er weitere Chorknaben, regt sich aber vor allem darüber auf, daß sein designierter Kapellmeister Jean de Bonmarché noch nicht bei ihm angekommen ist.

„Madam, ma bonne sœur,

> pour s'es tu jà mue quelques enfans à ma chapelle, je vous prie en faire chercer par-delà quatre nouveaux des meilleurs qui se pourront trouver et jeusnes [...]. Et si le maistre de chapelle que vous me devez envoïer n'est encores party à la reception de ceste, les envoïer soubz sa conduite, pourveu toutesfois qu'il ne tarde davantaige d'environ ung mois pour ceste occasion. Et s'il est party que vous le veullez envoïer avecq l'ung des deux chantres de ma chapelle que j'entens estre encoires là sur leur retour, dont l'ung s'appelle sire Lambert de Fleru de Namur, et l'autre Baudwyn Perrenois, chanoine de Soignies. Et quant à la despence qu'il y conviendra faire, vous pourrez lever par-delà ce que y fauldra à le rendre par-delà.

De Madrid, le iij[e] jour de febvrier 1564" [tatsächlich 1565][10].

Angesichts der zahlreichen beharrlichen Bemühungen Philipps II. bleibt es nicht aus, daß Werber im Namen Österreichs handeln. Ein vom 10. Februar 1566 datierender Brief des Inhabers der Herberge *Casque Rouge* in Brüssel bezeugt, daß dieser, nachdem er niederländische Chorsänger, welche der Gesangslehrer Montano angeworben hatte, vor ihrer Abreise nach Deutschland an die kaiserliche Hofkapelle Ferdinands I. einige Tage lang beherbergt und verpflegt hat, trotz zahlloser Beschwerden noch immer auf seine Bezahlung wartet[11]. Er schreibt die Säumnis teilweise der Abreise Montanos nach Spanien zu, wo er in die Dienste Philipps II. getreten ist. Im Laufe des gleichen Jahres nimmt der Tenor Egide Plouvier[12] Anwerbungen vor, ebenfalls in den Niederlanden und diesmal auf das Konto Maximilians II.

---

9 Alexandre Pinchart, *Archives des Arts, sciences et lettres*, Bd. 3, Ghent 1860, S. 172. Vgl. auch Annie Cœurdevey, *Roland de Lassus*, Paris 2003, S. 115 f.

10 Alexandre Pinchart, *Notes manuscrites*, Bibliothèque Royale de Bruxelles, Manuskripte, Karton 9, II/1200, Umschlag 1 bis 220, Nr. 144. Jean de Bonmarché kommt schließlich am 8. Juni 1565 an und wird Nachfolger des am 5. Oktober 1564 verstorbenen Pierre de Manchicourt. Bonmarché bringt vier Sopranisten mit: Jean Rivière aus Cambrai, Henri Percheval aus Nivelles, Guillaume Bosquier und Philippe Visé, beide aus Mons.

11 Alexandre Pinchart, *Archives des Arts, sciences et lettres*, (wie Anm. 9), S. 176.

12 Plouvier hat lange für die österreichische Krone gearbeitet: Nachdem er 1554 Chorsänger und 1564 Tenor geworden ist und in den Diensten Maximilians II. und Rudolfs II. gestanden hat, stirbt er 1601. Jean Plouvier,

Die Aufgabe der Rekrutierer war nicht immer einfach, zunächst wegen der Unkenntnis oder vorgeblichen Unkenntnis ihrer Auftraggeber von der unruhigen politischen Situation in den südlichen Niederlanden. Auf ein erregtes Schreiben Margaretes von Parma, in dem sie fragt, welche Haltung sie gegenüber den umstürzlerischen Aktivitäten in den Regionen unter ihrer Regentschaft einnehmen soll, antwortet Philipp II. mit einer Bitte um weitere Sänger! Die Rekrutierer selbst sind unmittelbar mit diesen Unruhen konfrontiert. Michel de Bocq, der im Norden des Landes talentierte Sänger aufgetan hat, sieht sich mit einer Ablehnung seitens ihrer Familien konfrontiert. Er bittet die Regentin sogleich eindringlich, zu seinen Gunsten einzugreifen, was sie mittels eines Dekrets, datiert auf April 1569, tut[13]. Und dennoch verstärkt sich der Run auf die Sänger in den 1570er Jahren weiter. Philippe de Monte ist zu dieser Zeit damit beauftragt, junge Sänger für die kaiserliche Hofkapelle in Wien anzuwerben. Seine Anforderungen sind so hoch, daß viele der Sopranisten, die er engagiert, namhafte Komponisten werden; so Paul de Winde, der 1573 in Malines angeworben worden war. Ein weiteres nicht zu vernachlässigendes Problem war die Unaufrichtigkeit mancher Vermittler. Die Unannehmlichkeiten Georg Sigmund Selds legen davon beredt Zeugnis ab. Obwohl seine Suche nach talentierten Sängern nach der Abdankung Karls V. durch die Weigerung zahlreicher Musiker, Philipp II. nach Spanien zu folgen, freilich erleichtert wurde – Seld hat die Qual der Wahl –, muß der von Albert V. beauftragte Vizekanzler sich nicht nur gegen die Nachfrage Erzherzog Maximilians und des Herzogs von Ferrara, Ercole II., durchsetzen; er muß sich ferner durchsetzen gegen Betrugsversuche zwielichtiger Gestalten, mit denen zu verhandeln er gezwungen ist[14].

1581 unternimmt Antoine de la Court, der von 1559 bis 1568 Altist an der Hofkapelle in Wien und daraufhin von 1574 bis 1590 Tenor an der Hofkapelle des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck war, eine Reise in die Niederlande, um Sänger für Innsbruck anzuwerben, besonders in Antwerpen, Malines und Brüssel, welches er ausgezeichnet kennt, da er dort in Saint-Gudule Sänger war. Am 17. Mai desselben Jahres schreibt Philippe Bruneau, „gouverneur des paiges de monseigneur l'archiduc don Ferdinand d'Austriche", an den Notar Marc Le Prévost. Nachdem er ihn unterrichtet hat, daß Alexandre Utendal an ebendiesem Tag in Innsbruck verstorben ist, erörtert er die Mission Antoine de la Courts, die vornehmlich darin besteht, sieben Sänger anzuwerben; und er bittet ihn außerdem um Mithilfe bei der Suche nach einem gewissen ‚Contrabasso' namens Antoine Leleu, den de la Court einige Jahre zuvor in den Niederlanden getroffen haben dürfte.

„S^r Marcq,

> nostre m^e l'Archiduc est assez mal fourni de chantres en sa chapelle, parquoy despescha ung de ses chantres, nommé Antoine Dela Court, lesquels vous cognoissez, car ce celui qui nous apporta nos lettres de pension, comme vous sacvez, lesquels a commission de l'archiduc de lever chantres, mais qui fussent bons, à sçavoir: deux bascontres, deux haultcontres, et une taille, et deux garçons qui fussent bons et, pour ce que nostre prince à sçeu et sçait que vous escript souvente fois, m'a commandé de vous escripre et de vous prier et commander de sa part, que soyez content de vous employer en son service, en

der mit hoher Wahrscheinlichkeit einer seiner Verwandten war, hatte von 1564 bis 1570 im Dienst Maximilians II. das Amt eines Chorleiters ausgeübt. Vgl. Edmond van der Straeten, *La musique* (wie Anm. 7), Bd. III, 5, S. 107.

13 Die Briefe, die diese Episode betreffen, werden in den Archives Générales du Royaume de Belgique aufgehoben: *Papiers d'État et de l'Audience*, Bündel 1690/3.

14 Diese Dokumente sind ediert in: Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 302–307.

> vous enquestant avecq toute diligence et silence, se il auroit quelque chose en Anvers, à Malines ou à Bruxelles, ou en quelque aultre lieu; à celle fin, que, quant le commissaire sera arrivé avecq la charge de le conduire, puisse par vous estre informé là où ce qui pouldroit addresser, car l'archiduc le vouldroit avoir ici à la fin de juillet, si jamais fusse possible; parquoy vous prie très-affectueusement de vouloir user bonne diligence, affin que l'archiduc se preuve trouver servi, tant que de mon escripre que de vostre bonne (diligence et bonne volonté), qu'aurez de luy faire très-humbles services, et ne fauldray d'en faire le rapport à nostre prince, à celle fin qu'il vous en face quelque gratuité"[15].

Am 20. Juni des darauffolgenden Jahres klärt ein weiteres Schreiben das vorliegende auf. Es präzisiert, daß ein junger Sänger namens Nicolas Salle und sein Kollege Petrus, ein Contrabasso, in Innsbruck angekommen seien und daß zudem der Erzherzog, der gerade aus Bayern zurückgekehrt sei, zwei Contrabassi, darunter Frans Flori, mitgebracht habe und daß es folglich nicht mehr erforderlich sei, sich nach einem weiteren umzusehen, ausgenommen es handle sich um einen besonders begabten Sänger[16].

Die Beziehungen zwischen den Lütticher Musikern und der kaiserlichen Hofkapelle in Wien sind solide. Jean Guyot de Châtelet lenkte deren Schicksal eine kurze Zeit lang[17], wohingegen die Mitglieder der Familie Sayve das musikalische Leben unter Maximilian II. und Rudolf II. prägten. Diesen vergleichsweise bedeutenden Figuren treten andere, unscheinbarere, zur Seite, die jedoch alle dazu beitrugen, die Verbindungen der südlichen Niederlande und des Bistums Lüttich mit der kaiserlichen Hofkapelle zu intensivieren. Ein solcher Enthusiasmus für Lütticher Musiker scheint die herzögliche Hofkapelle in München nicht zu erfassen[18]. Freilich illustrieren berühmte Namen diese Geschichte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Antoine Goswin[19], Joannes a Fossa[20] und Balduin Hoyoul[21].

Diese drei Komponisten hatten nicht nur unproblematische Beziehungen zur Münchner Hofkapelle. Die Schwierigkeiten scheinen nicht von Lassus' Persönlichkeit herzurühren, der manche Kollegen mit seinem Talent und Selbstbewußtsein bekanntlich bisweilen erdrückte[22]. Die Diskontinuität der Beziehungen dieser Komponisten zu München rührt wahrscheinlich eher von den unterschiedlichen Angeboten, die diesen Musikern von großem Talent und unbestrittener Kompetenz gemacht wurden, oder von den individuellen Schicksalen. Hoyoul hatte die Tochter Ludwig Dasers, Brigitta, 1574 geheiratet und sich der Hofkapelle von

15 Edmond van der Straeten, *La musique* (wie Anm. 7), Bd. II, 3, S. 251.

16 Ebda. S. 252.

17 Vgl. die Introduction in: Jean Guyot de Châtelet, *Chansons*, hrsg. von Annie Cœurdevey und Philippe Vendrix, Paris 2001.

18 Dies gilt allgemein auch für die anderen Kapellen des Heiligen Römischen Reiches (ausgenommen die Kapellen in der Nähe des Niederrheins). Ein Fall verdient es, erwähnt zu werden: Mathieu le Maistre, der an der Kapelle des sächsischen Kurfürsten in Dresden tätig war, stellt einen Chorknaben, den er aus Lüttich mitgebracht hat, ein: Assmus Aichler.

19 José Quitin, *À propos de Antoine Goswin*, in: *Revue belge de musicologie* VI (1952), S. 285.

20 José Quitin, *Beziehungen Lütticher Musiker zu den deutschen Landen vom 15. bis 18. Jahrhundert*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Aachen*, Köln 1979, S. 29–40; und von demselben: *Musiciens wallons en pays germaniques*, in: Philippe Mercier und Robert Wangermée, *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, Brüssel 1980, S. 177–181. Vgl. auch den Beitrag von Christian Thomas Leitmeir im vorliegenden Band.

21 Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593)*, Stuttgart 1999. Vgl. auch die schöne Edition von Balduin Hoyoul, *Lateinische und deutsche Motetten*, München 1998 (= *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 7).

22 Seine schwierige Beziehung zu Ludwig Daser ist bekannt. Zur Persönlichkeit Lassos vgl. Annie Cœurdevey, *Roland de Lassus* (wie Anm. 9).

Stuttgart angeschlossen, wo sein Schwiegervater seiner Kunst und seinen religiösen Überzeugungen Entfaltungsfreiraum bot[23].

Es gibt Spuren echten Kulturtransfers dank der Präsenz Lütticher Musiker in München. So ist es zum Beispiel im Falle bestimmter Werke Jean Guyot de Châtelets. Dieser vielseitige und außerordentlich renommierte Komponist hat in Lüttich mehrere Generationen von Komponisten ausgebildet, indem er ihnen freilich eine musikalische Unterweisung, aber auch humanistisches Wissen, wonach er selbst großen Durst empfand, zukommen ließ. Joannes a Fossa zählt zu diesen Schülern. In einem in München aufbewahrten Manuskript hat er ein sechsstimmiges *Magnificat* eigenhändig mit großer Sorgfalt abgeschrieben, zudem ein *Te Deum* für einen Chor, der ebenso groß war wie der des Kapellmeisters von Ferdinand I.[24]. Es gibt deutliche Hinweise, daß die Werke Guyots, die zunächst in Lüttich und dann in Wien erklangen, auch an der herzöglichen Kapelle aufgeführt wurden.

Der Eifer, mit dem Philipp II. in den südlichen Niederlanden und im Bistum Lüttich Sänger anwirbt, läßt anderen Kapellen kaum die Möglichkeit, Sänger und Komponisten in denselben Regionen anzuwerben. Die Art und Weise, wie Lassus behandelt worden ist, bezeugt dies deutlich genug. Außerdem wird die bayrische Hofkapelle noch nicht als ein Ort ersten Ranges angesehen. Die Musiker aus den südlichen Niederlanden wissen, daß ihnen bei Philipp II. lukrative Pfründen winken, wenn sie ihr Talent unter Beweis stellen. Ebenso steht es um die Lütticher Musiker, die deutlich stärker als sonst irgendjemand daran interessiert sind, in die Dienste der kaiserlichen Hofkapelle in Wien zu treten, sofern sie letztlich irgendeinen Vorteil daraus ziehen können. Eine Stelle an der Kantorei der Kathedrale von Saint-Lambert inne zu haben verspricht mehr als unter der Leitung des ‚Prinzen der Musiker' zu singen. Und einen Posten in Lüttich aufzugeben, um sich an den Hof Philipps II. zu begeben, scheint nicht selbstverständlich zu sein. Im Februar 1586 trat Michel de Bocq, der beauftragt war, vier Contrabassi, vier Tenöre und fünf Contralti anzuwerben, an Alessandro Farnese mit der Bitte heran, ihm die üblichen Empfehlungsschreiben zukommen zu lassen, die für die Erfüllung seiner Mission unverzichtbar sind, und ersucht den Statthalter, sich bei den Kirchenoberen an der Kathedrale von Saint-Lambert in Lüttich für den hault-contre Jacques Chabot einzusetzen, der nur dann bereit ist, die Niederlande zu verlassen und in die Madrider Dienste einzutreten, wenn er weiterhin die ‚Früchte des Gewinns genießen' darf, die ihm die Stadt an der Maas einbringt:

„A Son Altèze.

> Michiel de Bocq, pensionnaire de Sa Majesté, remonstre que quelque temps après que les enffans de cœur ont été par luy dépeschez et envoyez pour la Chappelle Royalle de Sa Majesté en Espaigne, ainsi que Vostre Altèze scet, il a reçeu aultre ordonnance de Sa Majesté, par lettres de son aulsmonier, qu'il averoit à chercher et lever encoires par deçà quatre bascontres, quatre teneurs et cinq haulcontres pour sa Chappelle Royalle [...]. Or

23 Die Frage nach der Rivalität zwischen nahegelegenen Kapellen betrifft das Verhältnis der Kapelle Münchens zu denen Lüttichs und der südlichen Niederlande nicht, wohingegen sie freilich eine nicht zu vernachlässigende Rolle beispielsweise in den Beziehungen mit Stuttgart spielt, wie Dagmar Golly-Becker gezeigt hat: *Wie ein Geheimnis gehütet. Die Hofkapellen von Stuttgart und München im Konkurrenzkampf um exklusive Kompositionstechniken in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Musik in Baden-Württemberg* (1996), S. 91–101.

24 D-Mbs, Mus.ms. 515. Unmittelbar vor den ersten Noten des *Te Deum* präzisiert Fossa: „D: Et Magister me[us]. D: et M. Jo[ann]es Castileti, confecit, tatis su . 63." („Mein Lehrer Jean de Châtelet hat es im Alter von 63 Jahren komponiert". Vgl. Abbildung 2 im Beitrag von Christian Thomas Leitmeir im vorliegenden Band, S. 58.) In einem anderen Manuskript derselben Bibliothek, D-Mbs, Mus.ms. 46, erscheint eine Messe desselben Komponisten über ein Lied Crecquillons: *Missa „Amour au cœur"*.

> est il qu'estant dernièrement le dit de Bocq à Liège à la recherche des susdits enffans, il y remarqua ung bon et excellent haulcontre nommé maistre Jacques Chabot auquel le dit de Bocq at, depuis la commission venue, excript pour entendre de luy s'il ne vouldroit mectre en service de Sa Majesté à condition touteffois qu'il puisse [...] joyr des fruictz du bénéfice qu'il at au dit Liège. Par quoy le dit de Bocq prie que Votre Altèze soit servie d'escripre lettres favorables à Messieurs les prévôt, doyen, chanoines et chapitre de Saint-Lambert à Liège à celle fin que, en faveur et respect de Sa Majesté et de Votre Altèze, ils voeullent laisser suyvre au dict Jacques Chabot les fruitz de son dict bénéfice pendant qu'il sera au service de Sa Majesté."[25]

Diese bruchstückhafte Geschichte der Beziehungen zwischen dem Herzogtum Bayern und ‚Belgien' zeigt klar auf, wie schwierig es ist, das Wesen des kulturellen Transfers zwischen den beiden Gegenden genau zu bestimmen. Der Ruf der bayrischen Hofkapelle ist beneidenswert; das genügt jedoch nicht. Der Transfer wird durch mehrere Hindernisse erschwert: durch den ‚Hunger' nach Musik, den Philipp II. und die Kaiser in Wien empfinden, sowie durch den fehlenden realen Einfluss auf die Verteilung von Kosten und Nutzen. Aber dieser Ruf bewirkt keinen Transfer des bayrischen Modells: ‚Belgien', das damals regelmäßig von ernsthaften religiösen Unruhen überzogen wird, stellt die Funktionsweise seines Bildungssystems und deren Auslegungen nicht in Frage. Auf jeden Fall bringt es mehr Musiker hervor, als es beschäftigen kann. Die prägenden Gestalten sind fortgegangen. Der Berühmteste ist in München; de Monte zögert nicht, sich nach Wien zu begeben; große Talente gehen nach Madrid.

---

25 Paul Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid, Philippe Rogier et son école (1560–1647)*, Brüssel 1967, S. 223–225. Sandrine Thieffry, *Ouatre documents inédits concernant Michel de Bocq (1561–1581), organiste et recruteur au service de l'Espagne,* in: *Revue belge de musicologie* 54 (2000), S. 231–246.

FROM MUNICH TO PARIS

ORLANDO DI LASSO, ADRIAN LE ROY, AND LISTENERS AT THE ROYAL COURT OF FRANCE

RICHARD FREEDMAN

Lasso's biographers have often noted the complex story of his travels to Paris and the French royal court during the early 1570s. Lasso's music held special importance for listeners there, particularly for the French King, Charles IX, who apparently tried to entice Lasso to leave his post in Munich and take up residence with the royal musical household. Prior to his sudden death in 1574 the King offered Lasso generous financial support, actively sought out his most recent music, and even granted him a remarkable authorial privilege to protect the publication of his music in France. We cannot say with certainty whether Lasso was ever seriously tempted to leave Munich for the French court during this time. Nor can we be certain about exactly what official duties he might have performed in Paris. But perhaps the most remarkable aspect of Lasso's encounter with the royal household is the way in which it seems to have been mediated through his close friend, the lutenist and music printer Adrian Le Roy. This essay reviews the evidence for Le Roy's pivotal role in bringing Lasso's music to court. It also explores the ways in which Le Roy's publications of Lasso's music, through their dedications, title pages, and in particular their musical organization, helped to determine how French listeners encountered these important works. But before considering these possibilities, let us first pause to survey briefly the documentary evidence for Lasso's French connection.

Le Roy, Lasso, and Charles IX.

What do we know about Lasso's relationship with France and the French court? We should pass over Lasso's two early trips to France (with Ferrante Gonzaga in 1544 and with the diplomat Giulio Cesare Brancaccio in 1554). Neither of these trips brought the young musician to court, and neither resulted in any direct dissemination of his music in France, as far as we know.[1] The 1570s present a very different picture, for we have a number of archival documents from this period that show Lasso traveling from Munich to the French royal court and back again. We do not know exactly when he arrived and left, but the dates of the documents themselves as well as their contents suggest that he was only in France briefly, perhaps for two or three months, during the spring of 1571. In a letter dated May 10, 1571, for instance, the French King Charles IX wrote to Duke Albrecht in Munich, praising the „great and extraordinary skill" („la grande et rare science, que est en luy") he found in Lasso, who was then with the French court. We also learn from this document that Lasso brought with him a letter of recommendation to the King from his Bavarian patron Albrecht („J'ay receu la

1 On the French journeys of the 1540s and 1550s see Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, vol.1. *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, pp.83–86 and 92–96.

lettre, que m'avez escripte in Recommandation du sr Orlande, present porteur dequel"). In acknowledging receipt of this letter, Charles promises to give Lasso an appropriate welcome at court (which at the time was at the Chateau of Anet, built by King Henri II for his mistress Diane de Poitiers). The implication is clearly that Lasso will soon return to Munich bearing this acknowledgement from the King:

Document 1: Letter from King Charles IX to Duke Albrecht.
Anet, 10 May 1571

Mon Cousin Le Duc De Baviere
Mon Cousin, J'ay receu la lettre, que m'avez escripte in Recommandation du sr Orlande, present porteur dequel. J'ay veu avec aultant dayse et plaisir, que en est digne la grande et rare science, que est en luy. Outre ce que mestant reccommande de votre part vous pouvez bien estre assure, que je n'avoys garde de faillir a luy faire tout bon acueil, comme je feroy tousjours a ceulx, qui me viendrons de votre part, pour le respect de la bonne et sincere amitie dela quelle je vous suys enjoinct. Et nayant rien a vous dire davantage je feray fin a ce mot par priant dieu, Mon Cousin, quil vous ayt en sa saincte et digne garde. Escript a Annet le x^{i} jour de mai 1571. Charles
Brulart[2].

Consider, too, a pair of letters (now in the ducal archives at Munich) from May 14, 1571, which the French Queen, Elisabeth, gave to Lasso to carry back to her relatives at the Bavarian court. In one of these documents, Elisabeth wrote to her cousin Wilhelm (Albrecht's son and successor), acknowledging receipt of a letter brought to her by the ducal composer.[3] A companion letter to her uncle, Duke Albrecht, likewise acknowledges receipt from Lasso of a letter from Albrecht that was dated April 2 („par le retour d'Orlande Lasse, maitre de vostre chappelle present porteur, j'accuseray la reception dela lettre, que vous mavez escripte par luy du 2^{e} du moys passe"). Clearly Lasso is meant to carry this new communication directly back to the Duke, for she closes in writing that Lasso will „tell" him of her condition („Orlande vous dire en quel estat est ma disposition"):

Document 2: Letter from Queen Elisabeth to Duke Albrecht.
Anet, 14 May 1571

A Mon Oncle, monsr Le Duc de Bavieres.
Mon Oncle, par le retour d'Orlande Lasse, maitre de vostre chappelle present porteur, j'accuseray la reception dela lettre, que vous mavez escripte par luy du 2^{e} du moys passe, ayant eu a singullier plaisir dentredre de voz nouvelles et specialement vostre bonne disposition, comme je lauray tousjous semblable quant vous vouldrez continuer de men fair part, en vous remercyant aussiplus de l'affection, que vous demonstrez me porter, aveqz un priere que je vous faiz de croyre, que vous ne la puvez faire paroistre que allendroict

2 The letter was penned by a certain "Brulart," identified there as a "conseiller et advocat de la Royne". The Queen in question, of course, is Elisabeth of Austria, Albrecht's niece and Charles's spouse. See Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, vol.1, pp.155–57; Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel 1963, p.29; and Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, vol.3, Leipzig 1895, p.308. Throughout this essay I have based my transcriptions of primary documents on those published in the secondary sources cited, but have added punctuation as implied by context.

3 See Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, p.155, note 196. This letter was apparently unknown to Sandberger.

d'une Royne et Princesse, que vous est bien bonne niepce, et qui, pour vous fair congnoistre quelle en vous aura pas mis en oubly, sera tousjours bien ayse de semploy er en ce, quelle aura de moyen pous vous et ladvancement de voz affaires. Et remectant audict Orlande vous dire en quel estat est ma disposition, Je prieray dieu, Mon Oncle, vous avoir en sa tressaincte et digne garde. Escript a Annet le xiii[e] jour de May 1571.

Muy buena sobrina ysabel.

Brethe[4].

Aside from these records, it seems, there is little direct evidence of Lasso's presence in France during 1571. But a few other documents, these from Bavarian and Imperial sources, show that Lasso was in Munich and Vienna immediately before and after the timeframe of April and May suggested by the French correspondence. On April 1, 1571 Lasso received a special payment from Munich of 50 Gulden, perhaps as money for the journey (recall that letter mentioned by Elizabeth had a date of April 2): „Den. 1. Aprillis dem Orlando Capellmaister 50 fl". The archival record gives no explanation for the payment, which is in addition to the regular salary Lasso receives elsewhere in the documents for 1571[5]. But payment registers for 1571 show that Lasso received only about 80% of his salary (81 fl instead of 100) for two quarters of the year (*Reminiscere* and *Pfingsten* terms – corresponding to the period around Easter and Pentecost: „Orlando de Lassus Capellmaister ist bezalt Quottember Reminiscere unnd Pfüngsten jede 81 fl. 15. kr. aber Q[uatember] Michaelis unnd Weihnacht[en] jede 100 fl. thuet in allem 362 fl. 3 s. 15 pf"[6]. If his reduced pay reflects his absence from Munich, the figures given in the account book suggest he was away about 36 days (if each quarter consists of 91 days, then 20% of each would be about 36 days in all). This figure aligns neatly with the dates mentioned in the French correspondence: between April 2 and May 14 we count 42 days. By September of 1571 Lasso had visited Vienna where on the 4th of the month he received a substantial gift from the Imperial court for having presented a Mass and other compositions there: „Orlando di Lasso, Herzog Albrechten in Bayrn Cappellmaister, hab Ich Eodem die dergleichen Ainhundert unnd funftzig gulden Reinisch, so Ire Khay. Mt. etc. Ime, umb das er derselben ein Mess unnd etliche gesanng buecher underthenigist Presentiert, auf einmal auss gnaden ervolgen zulassen gnedigist bewilligt und verordnet haben, laut particular Beuelchs unnd Quittung zuegestellt [...] Idest 150 fl"[7].

The next set of documents date from slightly later in the decade of the 1570s, but reflect back upon Lasso's trip to France in 1571. On December 16, 1573 Renée de Lorraine wrote to her husband Wilhelm, noting that she found it strange that Lasso would have asked for permission to leave („que Orlande aye desmande son congé"). A year or two earlier, she recalled, he

4 See Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, p.155. Also Sandberger, *Beiträge* (see footnote 2), p.308.

5 See Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, p.156, note 197. Also Sandberger, *Beiträge* (see footnote 2), p.52.

6 Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, p.51 and 157. Sandberger, *Beiträge* (see footnote 2), p.56. Each term consists of 91 days. *Reminiscere* is the second Sunday of Easter, which would have been April 22 in 1571. *Pfingsten* would of course be 50 days from April 15. *Michaelis* term was in the early fall; *Weihnachten* in the winter. This sort of accounting of partial terms is not unusual in the documents cited by Sandberger for the 1570s. We should also note that Lasso also received a full general payment as *Capellmeister* for 600 fl. See Sandberger, *Beiträge* (see footnote 2), p.51. In years when Lasso did not take an extended leave from Munich he normally received the full payment of 100 fl. per term. See, for instance, 1573, when he is paid 375 fl. plus 25 fl. (for his servant) for all four terms (cited in Sandberger, *Beiträge* (see footnote 2), p.66).

7 Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, p.158. Sandberger, *Beiträge* (see footnote 2), p.307. Quoted from the Hofzahlamtsrechnungen in the Vienna Hofbibliothek: 1571, fol.578.

made an agreement at the time of his trip to France not to serve another prince, and to refrain from leaving service to the Bavarian household:

Document 3: Letter from Renée de Lorraine to Wilhelm of Bavaria.
Anet, 16 December 1573.

> Mons., je treuve bien fort etrange que Orlande aye desmande son conge, parcqu'il me samble que vous avies faict ung accort ansamble, il y a ung an ou deus, quant il voullet aller an France, et qu'il vous avet promis de ne servir auttre prince que vous et de ne vous abandonner[8].

Note that here Renée did not suggest that Lasso had already traveled to France, but rather that he had requested some kind of absence in anticipation of a journey that he soon hoped to make. The document thus both points back to the trip of 1571, and looks forward to the contents of a famous letter written by the French printer and lutenist Adrian Le Roy to Lasso in January of 1574. In this missive, Le Roy (who was with the French King at St.-Germain-en-laye near Versailles) wrote to his friend Lasso (who was in Munich), describing a generous *pension* that the King was about to grant the composer, retroactive to previous half year. He also repeated for Lasso the King's reaction to some of his music. We will return to the King's encounter with Lasso's music shortly. But first, more on the *pension*. Ever since it was first reported by François Lesure in 1949, Lasso's biographers have repeated the assertion there that the decision to grant Lasso this subvention dates from 1560. But it now seems that the early date is certainly erroneous. As Jeanice Brooks explains, the presumed list of 1560 (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Dupuy 127), „is incomplete and partially undated; in the first paragraph (fol.4^{r}) the scribe wrote ‚faict en l'annee mil cinq cens soixante' and then left a blank in order to fill in the year (seize, dix sept, etc.) when the document was finished and ready to be signed". She concludes, on basis of the other surviving *etats* for the royal household from the period, that this one is probably a different version of the 1578 document or a draft of the one for 1579 (although neither of these survives). It certainly does not represent the 1560 state of the royal household's pensioners. Judged from the full context of the Dupuy court lists the correct date of the *pension* must be some time in the 1570s – quite likely 1574, when Le Roy mentions it in his letter to Lasso[9].

(Did Lasso actually come to France in 1573? Jean Dorat's poetic chronicle of the coronation in Paris of Henri III as King of Poland in September 1573 mentions an otherwise unknown motet composed by Lasso for the occasion. The precise history of the (lost?) motet is uncertain, but Peter Bergquist has made a convincing case that the piece mentioned by Dorat was a Latin *contrafactum* (*Unde recens reditus*) of a work (*Unde revertimini*) first published in the *Sex cantiones latinae,* the famous „Four Language" print issued in Munich by Adam Berg in 1573. We have no reason to think that Lasso actually traveled to Paris for this event. Indeed,

8 Document found in Munich, Geheimes Hausarchiv 606/VIII. The letter was written from Friedburg. Transcribed in Berndt Ph. Baader, *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V (1568–1579)*, Leipzig and Strassburg 1943 (= *Sammlung Heitz. Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte* 3), p.237, note 89. See also Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (see footnote 2), pp.27–28; Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, pp.166–167.

9 Brooks's review of the dating of the source in question appears in Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago 2001, p.98 and 101. For a facsimile and transcription of the document once thought to date from 1560, see Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, pp.28–29 and 161. Further on the *pension*, see Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, pp.118–119 and François Lesure, *Les premiers rapports de Roland de Lassus avec la France*, in: *Revue belge de musicologie* 3 (1949), pp.242.

Munich payment records for 1573 show that Lasso received his full 100 fl. per quarter for all four administrative segments of the year[10].)

Allusions to Lasso's French trip of 1571 and his close relationship with Adrian Le Roy and King Charles can also be found in some of the music books printed by Le Roy and his partner Robert Ballard during the 1570s. For instance, in his dedication to the *Moduli Quinis vocibus* (signed and dated in Paris on May 26, 1571), Lasso implies to his Bavarian patron Wilhelm that he had never before visited the city, although he had wanted to: „When I had come from Bavaria to Paris, a city I had long burned with desire to visit, most illustrious Prince […]" („Cum ex Bavaria Lutetiam, cuius urbis invisendae cupiditate diu flagrarem, pervenissem, Illustrissime Princeps")[11]. During the summer of 1571 Le Roy et Ballard also published an important new set of French songs, the *Chansons nouvelles*. This imprint offers no precise date, but it seems certain to have been published before August 26, since this is the date mentioned in a censor's notice that was included in a parallel reprinting (without the poem) of the book by Pierre Phalèse in Antwerp. In any case, the *chansonnier* speaks to Lasso's close connection with the French royal court: it includes a liminary poem (by Lasso himself) in praise of King Charles IX. Indeed, Annie Coeurdevey has recently detailed the close connections of chosen texts with literary interests of royal household and musical traditions, too, suggesting that these were new works written expressly for French patrons, probably during the Parisian trip of spring 1571[12]. Charles, for his part, reciprocated by granting Lasso an exclusive authorial privilege over works that he sought to publish in France. The original *lettre patente*, signed at Fontainebleau on July 25, 1571, does not survive, but excerpts were reprinted in several of the books of Lasso's music subsequently issued by Le Roy et Ballard. We will soon return to this authorial privilege and its profound implications for Lasso's relationship with the King and with the printer Le Roy. For the present, however, we should simply note that Lasso need not have been in France at the time this document was approved. Indeed, as we have noted in connection with his quarterly payments, he is likely to have been back in Munich by mid summer[13].

In August of 1571 Le Roy and Ballard issued the *Primus liber modulorum quinis vocibus* (a volume that reprints various motets by Lasso). In dedicating the set to King Charles IX, the royal printer Le Roy recounted how Lasso was constantly with Le Roy during his stay, lodging with him and appearing before the King with him, too: „because as long as he was in Paris he stayed at my house" („quod is apud me quandiu Lutetiae fuit, deversatus est"); „since as long as we were in your court and company you had seen that I was always attached to him" („cumque tu me, quandiu in tua aula et cohorte fuimus, comitem illi semper affixum vidisses"). Le Roy also mentions the warm welcome that Charles afforded the composer: „For, if I may set aside and be silent about the truly royal gifts which you bestowed on

10 Further on the *contrafactum*, see Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, pp.160–161; Leuchtmann, *Lassos Huldigungsmotette für Henri d'Anjou 1573*, in: *Mf* 23 (1970), pp.165–167; Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (see footnote 2), p.29; Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532–1594*, revised edn., Wilhelmshaven 1998, pp.384–385; Lasso, The *Complete Motets*, vol.10: *The Four-Language Print for Four and Eight Voices, Munich, 1573*, ed. by Peter Bergquist, Madison 1995 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 102), pp.xiii-xv. The full payment for Lasso in 1573 can be found in Sandberger, *Beiträge zur Geschichte* (see footnote 2), vol.3, p.66.

11 Horst Leuchtmann u. Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel u.a. 2001 (= Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Supplement*), vol.1, p.297 (entry for 1571–4); Annie Coeurdevey, *Roland de Lassus*, Paris 2003, p.55, 188.

12 Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (see footnote 11), vol.1, p.301 (entry for 1571–7); p.302 for Phalese copy; Coeurdevey, *Roland de Lassus* (see footnote 11), pp.191–193.

13 Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso: Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France,* Rochester 2001, pp.179–180.

Orlando – such as your countenance, such the expression, such the speech, with which you received Orlando when he first came to you (of which matter there were many witnesses) that he could truly boast that you had bestowed so much honor, companionship, and generosity on few who had come to you this year from abroad" („Nam, ut missa faciam ac taceam munera plane regia, quae in Orlandum contulisti: is fuit tuus vultus, ea frons, ea oratio, quibus primum ad te venientem Orlandum accepisti [cuius rei complures testes fuerunt] ut is vere gloriari possit, te in paucos, qui hoc anno peregrè ad te venerunt, tantum honoris, comitatis, liberalitatis contulisse, quantum in eum contulisti.")[14].

In brief, surviving archival documents and the evidence of printed music books suggest that Lasso's time in France and at the French court was isolated to a brief period in the spring of 1571. Charles IX was certainly interested in drawing Lasso permanently to his household, but the composer did not move to France, and did not visit the royal court again. More enduring – and also more interesting – are the enduring connections between Lasso and his French printer Le Roy, even as he remained firmly installed at Munich. Consider, for instance, the language used in Adrian's now famous letter to Lasso of January 1574[15]:

Document 4: Letter from Adrian Le Roy to Orlando di Lasso.
St-Germain-en-Laye, 14 January 1574

A Monsieur et tres cher amy, Monsieur Orlande de Lassus, maistre de la Chapelle du Duc de Bavieres.

Monsieur frere et plus cher amy estant en ce lieu de Sainct Germain en laye la out est pour le present notre bon Roy. J'ay trouve par le moien du mesme gentilhomme mentionne en vostre derniere qui est escuier d'escurye de la Royne. Je n'ay voullu faillir vous escripre encore ce petit mot attendentt que soy je de retour a Paris la ou j'espere vous escripre tout au long cependant. Je vous puis asseurer que le Roy est en plus grande ardeur de vous pouvoir avoyr qu'il ne fut onques. Sa mageste a commande de mettre votre brevet montant a douze cens livres au rolle quy est une manyere accoutumée en sa maison. Lesdictes gaiges de douze cens livres commenceront du premyer jour de ceste presente année. Il ya plus que sadicte mageste veult qu'ayes encore six cens livres pour l'année passée que trouveres quand seres arrive pardeca ou entre mes meins ou encore entre les meins du tresorier de l'espargne. Ce n'est tout ce que le Roy a envye de vous fayre car l'estat de sa maison se faisant vous seres couche dedant ledict estat pour compositeur de sa chambre quy sera encore quelque troys ou quatre cens livres. Soit qu'il ne fault que differer de venir pour craincte que le Roy se refroidisse de la musique car a mon oppinion il croitra tousjours en ceste ardeur et plus que jamais. Je luy ay presente votre Jeune moine qu'il a tant agreable que merveille. Je luy ay outre plus presente quelque petite cromatique et commencement de Cibilies que j'avoys par deca, appres luy avoyr vue prendre quelque goust a celle de don Nicollo vincentine et de laquelle il faisoit gran[d] cas et ayant senty quelque propos present de sa bouche disant Orlando ne scauroit fair de ceste

14 Texts cited in Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (see footnote 11), vol.1, p.291 (entry for 1571–1). Many thanks to my colleague Deborah Roberts of the Department of Classics at Haverford College for help in translating these passages.

15 For a facsimile and transcription of the letter, see François Lesure and Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian le Roy et Robert Ballard (1551–1598)*, Paris 1955, pp.36–37. Alternative transcriptions and commentaries on the letter appear in Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (see footnote 2), p.27, 131; Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, pp.167–170 and 311–312; Brooks, *Courtly Song* (see footnote 9), p.101, and Coeurdevey, *Roland de Lassus* (see footnote 12), pp.244–245.

musique cromatique a quoy fut respondu qu'en avies faict et que j'en avois quy a este la cause que luy ay presen[tée] mais je vous puis asseurer que quant il la ouye qu'il en a este sy ravy que ne le vous puis escripre. J'ay dict a sa mageste qu'en avies faict davantage et que je pensois bien tost la recevoir. Allors il ma respondu et commande que je l'imprimasse craignant qu'elle ne se perde. Je ne vous scaurois escripre en quatre feuilles de papier la grande affection que sadicte mageste vous porte a ceste cause mon singulier et perfect amy. Je ne vous puis sinon conseiller que le plus tost que vous pourrés faire estat de partir pour venir pardeca et vous y serés mieux venu que ne fuste onques quy sera la fin appres mestre de tout mon cueur treshumblement recommande a votre bonne grace priant le createur vous donner en sancte treslongue et heureuse vie. Escript de sainct Germain en laye le 14e jour de Janvyer 1574.

Je ne veux oublier destre recommande a madame votre femme et tout le reste de votre famille.

Vostre entier frere et serviable amy Adrian le Roy.

Translation:

To *monsieur* and very dear friend, *monsieur* Orlande de Lassus, master of the chapel of the Duke of Bavaria, in Munich.

Monsieur, brother, and very dear friend,

Being in this place of St. Germain en laye, where our good king is for the present, I found [your letter] by means of the same gentleman mentioned in your last [letter] (he is *escuyier d'escurye* to the queen). I have not wanted to neglect to write this brief note, while awaiting the return to Paris, where I hope to write to you soon. Meanwhile I would further assure you that the king is so determined to be able to have you here that he can do nothing else. His Majesty has directed that your brevet amount to 1200 *livres* on the accounts, which is the customary practice in his *maison*. The said wages of 1200 *livres* begin as of the first of the present year. Moreover, his Majesty wishes that you will have in addition 600 *livres* for the past year, which you will find when you arrive here, or by means of me, or further by the means of the treasurer of the cash. This is not all that the King wishes to do for you, for the *estat* of his household will arrange that you will be added to that organization as *compositeur* in his *chambre*, which entails another three or four hundred *livres*. Nor should it be necessary to hesitate to come, thinking that the King regards music coldly, for in my opinion, his passion for this is more than ever. I played for him your *Jeune moine*, which he found as agreeable as it was marvelous. I also played him something a little chromatic from the beginning of the *Cibilies* [the *Prophetiae Sibyllarum*] that I have here. He had already had a taste of that sort of music by Don Nicollo Vicentino, and had taken great interest in it, saying moreover that Orlando did not know how to compose this chromatic music, to which I replied that you did, and that I had some – this was why I played it for him. But let me assure you that when he heard it he was enraptured beyond description. I told his Majesty that there was more besides this and that I thought I would receive it soon. Then he directed me that I should have it printed so that it should not be lost. I would not know how to describe in four leaves of paper the great affection that his Majesty holds for you on this account, my sole and perfect friend. I can only advise you that the sooner that you can make yourself ready to come here the sooner you will be happier than you ever were – that is the end for which I wholeheartedly yearn. I most humbly recommend to your good grace, praying

that the creator will grant you in blessing a very long and happy life. Written at Saint Germain en laye this 14th day of January 1574.

Remember me to *madame* your wife, and to the remainder of your family.

Your complete brother and devoted friend, Adrian Le Roy.

From this document it seems abundantly clear that the French King sought to steal Lasso away from Munich and to install him as a regular member of the royal musical household. Of course Lasso did not make the move so earnestly sought by the King, and advocated, too, by his surrogate Le Roy. In any event the sudden death of Charles IX in the spring of 1574 must certainly have changed priorities in the royal household and kingdom, too. The real story told by Le Roy's letter, however, is not the inconclusive overtures by Charles, but rather the sweeping success of the composer's relationship with the royal printer. Indeed, it is tempting to view the connection between the two musicians Le Roy and Lasso as more regular and significant than any putative relationship between the composer and his would-be French patron. This is the real significance of Adrian's appeal to his friend, and the stories he tells of the King's changing musical tastes.

We can infer much about the remarkable relationship among patron, printer, and musician from the manner and substance of Le Roy's letter. He begins by repeating some of the generous terms that the royal household just extended to the Munich *capellmeister* – a lavish *pension* and other stipends, as well as an extraordinary appointment as *compositeur de chambre*. (As an aside, perhaps we should here recall Renée's letter to Wilhelm of December 1573, which seems to imply that there had been some discussion of Lasso requesting permission to leave Munich. Le Roy's letter, too, points towards other correspondence with Lasso through agency of one of Queen Elisabeth's officers – could he have been the „Brethe" mentioned in her letter to Albrecht?) But Le Roy's real message, the one implicit in the anecdotes about the King's musical tastes and judgments, is to persuade his friend of the monarch's abiding enthusiasm for music in general and Lasso's works in particular. He assures the composer that the King wants him there so ardently that he can do nothing else („le Roy est en plus grande ardeur de vous pouvoir avoyr qu'il ne fut onques"). Far from regarding music coldly, Le Roy continues, the King's passion for music (and especially Lasso's) increases daily: when Adrian presented to him the chanson *Un jeune moine*, the King found it agreeable, even marvelous; and when Adrian provided something chromatic from the opening of the *Prophetiae Sibyllarum* („petite cromatique et commencement de Cibilies") the King was immediately „enraptured beyond description", despite having previously doubted that Lasso could write anything along the lines of what he had heard by Vicentino in this idiom. Implicit in this discussion, of course, is the fact that Charles apparently had no more direct source of Lasso's music than Le Roy himself, for why else should he have needed the printer to show him new compositions such as *Un jeune moine* (which had only just appeared in Lasso's *Sex cantiones latinae*, the famous „Four-Language" print issued by the Munich printer Adam Berg in 1573)? The same holds true for the *Prophetiae Sibyllarum,* which at the time Le Roy wrote remained as a closely guarded piece of *musica reservata* (in both the social and aesthetic senses of the term). Despite the King's reported command to have the work published at once, of course, Le Roy was never able to print the *Prophetiae*[16]. But the particular pieces that Le Roy chose

16 The *Prophetiae* remained in manuscript until after Lasso's death. They were published in collaboration with Lasso's son Rudolph by Nicolai Heinrich in 1600. See Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (see footnote 11), vol.2, pp.262–264 (entry for 1600–1). The original court manuscript survives as Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, Hs. 18744.

to put before royal ears nevertheless reveal his keen sense of the range implicit in Lasso's output: a deceptively simple arrangement of a popular urban tune familiar to French listeners, and the curious chromatic *genera* of his Sibylline prophets. Le Roy's letter, in short, suggests a remarkable situation, in which a printer attempts to broker the connection between composer and patron, introducing Charles to music otherwise unknown in his household, while attempting to persuade Lasso of the genuine enthusiasm engendered by the new compositions. Le Roy here portrays himself both as advocate of Lasso's skill as a composer and of the King's skill as an auditor.

What is meant by Le Roy's choice of words to describe the King's encounter with these works? The plain sense of „je luy ay presente" in this context would be „I played for him". But whether on the lute (Le Roy's preferred instrument) or with the help of royal singers, this was no ordinary concert or entertainment. This particular performance would perhaps better be described as didactic – a musical demonstration aimed to teach Charles by appealing to the dilettante and connoisseur at once. Le Roy, through the careful and sequential presentation of familiar and unfamiliar music, subtly prepares his royal listener for the novelties that are about to unfold, offering hints of other riches that only the printer Le Roy is in a position to provide. These are not just new sounds, but new sounds in a sequence designed to prompt certain connections and responses. The King, „so enraptured" („qu'il en a este sy ravy") by the experience of hearing these new works and understanding their significance, immediately calls for the publication of this music (as if Le Roy did not have this in mind to begin with, if he could only get his hands on the works in question!). The anecdote recounted in Le Roy's letter, of course, also has a second audience: Lasso himself. In carefully retelling the story of how the King's tastes were addressed and shaped, he simultaneously tries to convince Lasso of Le Roy's fidelity to the interests of Lasso's works – as the person best positioned to prepare Lasso's French listeners for the music they would encounter through his prints. As it happens, Lasso was by 1574 uniquely positioned to decide exactly how and by whom his works would be published in France.

Lasso's Music in Le Roy's Prints

By 1574, when Le Roy sent his letter to Lasso in Munich, the great composer already commanded considerable prestige in France. Indeed, Lasso's stature as a composer grew steadily during the 1560s, thanks in large measure to the efforts of his printer and friend, Adrian Le Roy. The printer's dedication to Lasso's *Primus liber concentuum sacrorum* of 1564 already exemplifies Le Roy's special enthusiasm for our composer. Addressed to the royal counselor, Antoine Poart, this preface passes over the attributes of its nominal dedicatee in near silence, stressing instead the expressive power of Lasso's compositional voice and its effects upon listeners. „The differences between this preface and usual dedications", observes Peter Bergquist in his recent modern edition of this print, „are striking. The customary fawning over an exalted patron is almost completely lacking; in its place is a remarkably flattering evaluation of the composer, supported by unusually specific descriptions of his style"[17].

Throughout the 1560s Le Roy continued to issue more motets by Lasso, new compositions as well as ones previously published by printers in the Netherlands and in Italy. By the middle years of that decade, Lasso's name came to be prominently featured on the title pages of chanson anthologies issued by Le Roy and his partner Robert Ballard, eclipsing that of Jacques

17 Orlando di Lasso, *The Complete Motets.* vol.4: *Motets for Six Voices from "Primus liber concentuum sacrorum" (Paris, 1564). Motets for Four to Ten Voices from "Modulorum secundum volumen" (Paris, 1565)*, ed. by Peter Bergquist, Madison 1996 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 105), p. xi. See p.xvi of this publication for a facsimile and translation of this preface.

Arcadelt, who had previously held pride of place in those titles. Le Roy's lute instruction book of 1567 (which survives only in an English translation of 1574) articulates this changing taste quite nicely, drawing upon a dozen of Lasso's chansons for its musical examples (Arcadelt is represented by but a single work) [18]. Le Roy's official royal privilege of commercial protection, granted by the French King Charles IX in 1567, similarly puts Lasso at the head of a long list of composers whose music was deemed particularly worthy of publication[19]:

Document 5: Le Roy's General Privilege (Excerpt)
Quoted in Lasso, *Primus liber modulorum quinis vocibus constantium*, Paris, 1571

Extrait du privilege

Par lettres patentes du Roy données à Saint Maur le premier jour de May mil cinq cens soixante sept, signées par le Roy. Maistre Regnault de Beaune maistre des requestes ordinaires de l'hostel present, seignées de Laubespine et seellées sur double queüe confirmatives d'autres precedentes. Est permis et octroyé a Adrian le Roy et Robert Ballard Imprimeurs en musique de sa majesté, d'imprimer ou faire imprimer toute sorte de musique tant vocale que instrumentale de quelque sorte et composition d'auteurs que ce soit, specialement d'Orlande de lassus, Iosquin des prez, Mouton, Richaffort, Gascongne, Iaquet, Maillard, Gombert, Arcadet, et C. Goudimel: sans qu'il soit loysible a autre quelconque d'en imprimer, vendre ne distribuer en general ou particulier n'y en distraire aucune partie d'icelle durant le tems de dix ans. Ainsi qu'il est plus amplement contenu et declairé esdittes lettres, a peine de confiscation desditz livres, dommages, interests et amende arbitraire envers lesdits le Roy et Ballard. Lesquelles lettres saditte majesté veut sans autre formalité quelconque et l'extrait d'icelles mis et inferé au commencement ou fin de chacun desdits livres seulement estre tenues pour bien et devëment signifiées a tous imprimeurs a ce qu'ilz n'en puissent pretendre cause d'ignorance sans qu'il soit besoin d'aucune autre signification.

---

18 Concerning the now lost book of 1567, see Lesure/Thibault, *Bibliographie des éditions* (see footnote 15), pp.132–133 (No.130). The English translation, printed by James Rowbothome, is contained in *A brief and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tablature for the lute. With a briefe instruction how to play on the Lute by Tablature, to conduct and dispose they hand unto the Lute, with certaine easie lessons for that purpose* [...]. *All first written in French by Adrian Le Roy*. Further on this volume, see Geneviève Thibault and Lionel de La Laurencie, *Chansons au luth et Airs de Cour français du xvi^e siècle*, Paris 1934, pp.lvi-lviii. For a modern edition of Le Roy's manuals, see Adrian Le Roy, *Les instructions pour le luth (1574)*, ed by Jean Jacquot, Pierre-Yves Sordes, and Jean-Michel Vaccaro, Paris 1977.
According to Lesure, Le Roy's *Livre d'airs de cour* (1571), addressed to Catherine de Clermont, the contesse de Retz, mentions a forthcoming book for lute, based mainly on Lasso. Whether this was to have been a reprint of the 1567 volume or a new book remains uncertain. See Lesure/Thibault, *Bibliographie des éditions* (see footnote 15), p.150 (No.154). A modern edition of the 1571 preface appears in La Laurencie, *Chansons au luth*, pp. xxv-xxvi. Further on French lute traditions, see Jean-Michel Vaccaro, *La musique de Luth en France au xvie siècle*, Paris 1981.

19 Quoted from the last page of the Bassus partbook of *Primus liber modulorum quinis vocibus constantium, Orlando Lassusio auctore*, Paris 1571. A Latin epistle to King Charles IX, extolling the special virtues of Lasso's music appears in each of the five partbooks of this set. The general privilege of 1567 also appears in a number of other Le Roy et Ballard publications devoted exclusively to the music of Lasso, including, *Secundus liber modulorum Quinis vocibus constantium Orlando Lassusio auctore* (1571), *Novem quiritationes divi Iob. Quaternis vocibus ab Orlando de Lassus* (1572), *Moduli nondum prius editi monachii Boioarie ternis vocibus* (1576). Further on the general privilege of 1567, see Lesure/Thibault, *Bibliographie des éditions* (see footnote 15), p.12. A different general privilege, conferred by Henry IV upon Pierre Ballard, appears in Ballard's choirbook editions of some Masses by Lasso, *Missa ad imitationem* (1607) and *Missa ad imitationem moduli "Credidi" auctore Orlando de Lassus, cum quinque vocibus* (1608). This privilege makes no special mention of individual composers.

Translation:

Extract from the privilege

By letters of patent of the King given at Saint Maur on the first day of May, 1567, signed by the King. Maistre Regnault de Beaune, master of requests general of the present household, signed by Laubespine and sealed with a double ribbon confirming previous letters. It is permitted and ordained to Adrian Le Roy and Robert Ballard, royal music printers, to print or have printed all sorts of music, vocal as well as instrumental, or whichever sort and type of any author, but especially that of Orlande de Lassus, Josquin des Prez, Mouton, Richaffort, Gascogne, Jaquet, Maillard, Gombert, Arcadet, and C. Goudimel. Without which privilege it will not be legal for any other to have these printed, sold, or distributed in general or in particular, or even to extract some part of these for a term of ten years. As it is amply contained and declared in these said letters, on pain of confiscation of the said books, damages, interests and arbitrary amends on behalf of the said Le Roy et Ballard. His Majesty desires that these provisions be understood without other formality – an extract from them can be put at the beginning or the end of each of the said books, and this alone will serve notice to all printers and on account of which they will not be able to feign ignorance.

By the 1570s, Le Roy et Ballard undertook an entire series of books devoted exclusively to the master's settings of French lyrics, most notably the *Mellange d'Orlande de Lassus* of 1570 (and its expanded reprintings starting in 1576), and the *Chansons nouvelles* […] *d'Orlande de Lassus* of 1571 (dedicated to members of the French royal family)[20]. At about the time Le Roy brought out the *Chansons nouvelles* (and only a few weeks after Lasso himself had visited Paris and the royal household),[21] as we have noted, Charles IX granted the composer a special authorial privilege that gave him exclusive control over who might print, distribute, and sell his compositions (new as well as old) in France. Excerpts from this privilege, which was itself periodically renewed by Charles's successors, appeared in a few of the books of Lasso's music brought out by Le Roy et Ballard during the 1570s and 1580s[22].

---

20 The *Chansons nouvelles* was also reprinted almost simultaneously (but without the dedicatory materials) by Phalèse and Bellère in Louvain and Antwerp as the *Livre cincquiesme de chansons nouvelles* […] *d'Orlande de Lassus*. Further on the relationship between the *Livre cincquiesme* and the *Chansons nouvelles*, see Henri Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils, 1545–1578*, Bruxelles: Palais des Académies 1984, pp.177–179. Phalèse's *Moduli quinis vocibus* of 1571 is similarly a republication, minus the dedication and liminary poem, of Le Roy et Ballard's work with the same name (also 1571). Phalèse's *Primus liber modulorum* of 1571 and the *Secundus liber modulorum* of 1572 also depend very closely on publications offered by the Paris firm. See Vanhulst, *Catalogue des éditions*, pp.174–192.

21 Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, pp.155–157; and Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis* (see footnote 2), p.29.

22 The privilege of 1571 given here is quoted from Le Roy et Ballard's *Tertius liber modulorum quinis vocibus constantium, Orlando Lassusio auctore* of 1573, which is the earliest publication known to include the special authorial privilege. Later versions of this authorial privilege appeared in only a very few other prints brought out by Le Roy et Ballard. It appears, for instance, in each of a series of imitation Masses issued in 1577, prints collected together under the general title *Missae variis concentibus ornatae, ab Orlando de Lassus. Cum cantico beatae Mariae. Octo Modis Musicis variato*. The original privilege of 1571, we read in this document, had apparently been confirmed in 1575 by Henry III. This same 1575 confirmation of the 1571 privilege also appears in *Octo cantica divae mariae virginis, quorum initium est Magnificat, secundum octo modos, seu tonos in templis decantari solitos singula quinis vocibus constantia: Auctore Orlando Lassusio* of 1578. The confirmation of 1575 was itself confirmed again in 1582 (apparently on the anniversary of the original 1571 privilege). An excerpt from this document appears in

Document 6: Lasso's Authorial Privilege (Excerpt)
Quoted in Lasso, *Tertius liber modulorum quinis vocibus constantium*,
Orlando Lassusio auctore, Le Roy et Ballard, 1573

Extrait du privilege.

Il a pleu au Roy ottroyer à ORLANDE DE LASSUS, Maistre Compositeur de Musique Privilege et permission de faire r'imprimer par tel imprimeur de ce Royaume que bon luy semblera la Musique de son invention estant par luy reveuë et remise en tel ordre qu'il adviseroit et aussi de faire imprimer celle qui n'a encores esté par cy devant mise en lumiere sans que pendant le temps de dix ans aucun autre imprimeur que celuy auquel ledit de lassus auroit baillé ses copies et permission se puisse ingerer d'en imprimer ne mettre en vente ne porcion d'icelle si ce n'estoit du consentement de l'un ou de l'autre soubz les peines contenues esdittes lettres, et qu'en mettant ledit privilege ou extraict d'icelluy au commencement ou a la fin desditz livres imprimez il soit tenu pour bien et deuëment signifié a toutes personnes que besoin seroit et tout ainsi que si la notification leur en avoit esté particulierement faitte. Donné à Fontainebleau le XXV. jour de Iuillet lan de grace mil cinq cens LXXI. et de son regne l'unziéme. Par le Roy Signé de Neufville soub le contreseel de la Chancellerie en cire Iaune.

Translation:

It has pleased the King to grant to ORLANDE DE LASSUS, master composer of music privilege and permission to have printed by whichever printer of this kingdom he deems suitable, the music of his invention, being reviewed by him and put in such order as he will advise. And also to have printed such music which has not previously been brought to light without which during a period of ten years no other printer except the one to which the said Lassus will have given his copies and permission will suffer to have them printed or put on sale, not even a part of them, without the consent of one or the other, under punishments contained in these *lettres*. And that in putting the said privilege (or an extract of it) at the beginning or at the end of the said printed books it will be understood as well and duly indicated to all persons who would have need and all likewise that they will have been fully notified. Given at Fontainebleau the 25th day of July, the year of grace 1571, and of his reign the 11th. By the King. Signed by Neufville below the counterseal of the Chancellerie in yellow wax.

It seems likely, as James Haar has recently observed, that Charles IX granted this privilege thinking that it offered Lasso an enticement to leave his permanent post at the Bavarian court and come to France to accept a lucrative position with the French royal establish-

Ieremiae. Prophetae devotissimae lamentationes, una cum passione domini dominicae palmarum, quinque vocum. Auctore Orlando Lasso of 1586.

Curiously, the other volumes brought out by Le Roy et Ballard and devoted exclusively to works by Lasso nevertheless print either Le Roy's old general privilege of 1567 (see above), or make very brief allusion (on the title pages) to a royal privilege ("avec privilege du Roy pour dix ans" or "Cum privilegio Regis ad decennium") without further explanation. The two privileges – the one for the author, the other for the printer – never appear together in the same print, but they do seem to have coexisted, even among the Lasso-Le Roy collaborations. Some, but not all of the privilege documents are cited and quoted in Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, p.53, 158; Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts*, Kassel usw. 1962, p.270. Lesure makes only passing reference to the general and special authorial privileges.

ment[23]. But the chief effect of his proclamation was to reinforce the independence of composer and printer from the royal household. Now free to choose whichever printer he saw fit (no matter that the obvious choice was also the royal favorite Le Roy), Lasso could assume a new level of control over the distribution of his music without ever leaving the comforts of Munich. As we have noted above, the several books issued by Le Roy et Ballard in the months immediately before and after the granting of the new authorial privilege of 1571 are instructive in this respect, showing the subtlety with which Lasso regarded his relationship to patrons in both Munich and Paris. In the dedication of a book of motets issued shortly after his arrival in the French capital in May of 1571, the *Moduli Quinis vocibus,* Lasso affirmed his enduring connection with the Bavarian court, even as he simultaneously offered the *Chansons nouvelles* and another book of motets to the French King Charles[24]. Subsequent volumes of music by Lasso issued by Le Roy et Ballard continue this same pattern of dual allegiance – cultivating the interest of French patrons while maintaining ties with Munich.

How should we understand the curious language presented in the excerpt quoted above, which describes Lasso's right not merely to decide who will publish his music, but provides that it is to be „reviewed by him and put in such order as he will advise" („par luy reveuë et remise en tel ordre qu'il adviseroit")? Clearly some form of direct supervision is implied by the document, a state of affairs echoed in the expanded reprinting of Lasso's great chanson album, *Les Meslanges d'Orlande*, issued by Le Roy et Ballard in 1576, which prominently advertises itself on the title page as „reviewed by him, and expanded" („reveuz par luy, et augmentez"). But what of the other provision of the 1571 privilege, by which music is to be „put in such order as he will advise"? This phrase, it seems, takes on special significance in the context of Lasso's continuing concern for modal schemes of organization. Cyclic works such as his great *Penitential Psalms* and *Lagrime di San Pietro*, for instance, take a backdrop of eight modal categories as a pre-compositional matrix that serves to frame settings of a set of related texts. But in published collections of unrelated compositions, too, Lasso's aim was to organize things according to the same pattern of eight basic modes.

Nowhere is this concern more consistently and clearly articulated than in the various books of motets and chansons that Lasso prepared in collaboration with Le Roy et Ballard. As Peter Bergquist has recently shown, the motet albums issued by Le Roy et Ballard during the early 1570's (and in particular the *Tertius liber* in which Lasso's authorial privilege first appeared) afford the clearest examples of this practice[25]. The Le Roy et Ballard books of Lasso

23 See Haar, *Orlando di Lasso, Composer and Print Entrepeneur*, in: Kate van Orden (ed.), *Music and the Cultures of Print*, New York 2000, pp.134–135.

24 The *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi Monachii Boioariae compositi* bears a dedication to Wilhelm of Bavaria, dated 26 May 1571. Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), vol.1, p.156 tries to clear up Boetticher's confusion about the dedicatee and dating of this print. See pp.278–279 of Leuchtmann's book for a transcription of the liminary poem. For the poem from the *Livre de chansons nouvelles*, see Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, vol.1, p.279. The first two chansons from this collection are settings of Ronsard poems in praise of royal patrons. The *Chansons nouvelles* was reprinted by Le Roy et Ballard, but its contents were never assimilated to the great *Meslanges d'Orlande* issued and reissued with additions by that firm. The *Primus liber modulorum, quinis vocibus constantium, Orlando Lassusio auctore*, appeared with a dedication to Charles IX of 1 August 1571. All three books were quickly reprinted – some without the dedications to their respective patrons – by the Louvain music printer Pierre Phalèse. For bibliographical descriptions of these prints, see Vanhulst, *Catalogue des éditions* (see footnote 20), pp.174–179.

25 Peter Bergquist, *Modal Ordering within Orlando di Lasso's Publications*, in: Peter Bergquist (ed.), *Orlando di Lasso Studies*, Cambridge 1999, pp.203–226.

chansons (the great *Meslanges* editions of 1570 and 1576 as well as the *Chansons nouvelles* of 1571) echo these practices[26]. Lasso and his French editor were increasingly self-conscious about modal organization of these books, through which large numbers of independent compositions were gathered together in a systematic way: „put in such order as he will advise". And if we might at first doubt that schemes of modal organization would have been apparent to French readers of the day, we need only consider the evidence of Le Roy's own lute instruction manual first issued in 1567 but surviving only in an English translation of 1574. Modality and modal classification are an explicit part of the treatise. Indeed, the royal lutenist takes pains to defend the old system of eight church modes (much as did his friend Lasso), despite a recent trend in theoretical writings of Glarean and Zarlino that advocated a modal system based on twelve categories. „All our Musicke," Le Roy writes,"consisteth of eight tunes"[27]. As it happens, Le Roy took his examples of these eight modes almost exclusively from Lasso's output, pieces that would soon appear in his own publication of Lasso's collected chansons, the *Meslanges d'Orlande* of 1570, an anthology that was itself organized according to modal categories (see Table 1), in the following ways:

1) Le Roy's Mellange d'Orlande unfolds according to a scheme of eight modal categories, some represented by more than one tonal type.
2) Le Roy's lute instruction manual of 1567/74 follows the same set of tonal types and modal categories, and uses chansons by Lasso as examples. For Lasso and Le Roy, compositions „in A" stand outside the main sequence of eight modes.
3) Les Meslanges d'Orlande of 1576 clarifies the basic scheme of modal representation found in the Mellange d'Orlande. Chansons nos. 4 and 5 from the Mellange d'Orlande were in the 1576 revision of this print assimilated to modes 2 and 3/4 respectively. Compositions „in A" stand outside the main sequence of eight modal categories.

---

26 Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso* (see footnote 13), pp.147–153.

27 Quoted in Le Roy, *Les instructions pour le luth* (1574) (see footnote 18), vol.1, p.5, as it appeared in *A brief and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tablature for the lute*. Concerning the lost original, see Lesure/Thibault, *Bibliographie des éditions* (see footnote 15), pp.132–133 (No.130); and Lionel de La Laurencie, *Chansons au luth et Airs de Cour français du xvi^e siècle*, pp.lvi–lviii. In this treatise and in his music prints Le Roy (like Lasso) was clearly an advocate for the octenary system, although in the *Traicte de musique* of 1583, Le Roy seems to have at least provisionally embraced the system of 12 modes proposed by Zarlino. See the recent modern edition of this treatise: *Traicte de musique*, edited by Máire Egan-Buffet, (Paris 1583; reprint, Ottawa/Canada 1996) (= *Musicological Studies* 66). It is perhaps worth noting in this connection that manuscript copies of Zarlino's writings in French translations survive in Paris libraries, although they seem to have been generally overlooked by modern scholars of tonal thought in France (these sources are cited by Egan-Buffet). In any event Zarlino's (and not Glarean's) disposition of the twelve modes was the one used by the French Protestant composer Claude Le Jeune in his *Dodécacorde selon les douse modes* (Paris, 1618). See Le Jeune, *"Dodécacorde": Comprising Twelve Psalms of David Set to Music According to the Twelve Modes* vol.1, ed. by Anne Harrington Heider, Madison 1988 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 74–76), pp.xiii-xvi. On Zarlino's modal thought, see Gioseffo Zarlino, *On the Modes: Part Four of "Le istitutioni harmoniche"*, 1558, ed. by Claude V. Palisca, transl. by Vered Cohen, New Haven 1983.

(Works for four voices only)

Nos. in Mellange d'Orlande.	*Tonal Type*	*Modal Category*	*Relation to Les meslanges d'Orlande and Brief instruction*
1–3	natural/c1/*A*	?	*La voulez vous* in *Brief instruction* as uncertain mode.
4	natural/g2/*D*	2	In 1576 *Les Meslanges d'Orlande* as Mode 2.
5	flat/g2/*A*	3/4 transposed	In 1576 *Les Meslanges d'Orlande* as Mode 3 or 4.
6–7	flat/g2/*G*	1 transposed	*Quand mon mari* in *Brief instruction* as Mode 1 Transposed.
8	natural/c1/*D*	1	[Arcadelt's *Si le bien* in *Brief instruction* as Mode 1]
9–10	natural/g2/*D*	2	*Un doux nenni* in *Brief instruction* as Mode 2.
11–15	flat/c1/*G*	2 transposed	*Je l'ayme bien* in *Brief instruction* as Mode 2 Transposed.
16–21	flat/g2/*G*	1 transposed	
22–28	natural/c1/*E*	3 or 4	*En espoir vy* in *Brief instruction* as Mode 3 or 4.
29–35	flat/g2/*F*	5	*Du corps absent* in *Brief instruction* as Mode 5.
36–37	natural/g2/*C*	6 transposed	*Trop endurer* and *Vray Dieu disoit* in *Brief instruction* as Mode 6.
38–42	natural/g2/*G*	7	*Je ne veux rien* in *Brief instruction* as Mode 7.
43–44	natural/c1/*G*	8	*Ce faux amour* in *Brief instruction* as Mode 8.

Table 1:
Principal Tonal Types and 8 Modal Categories in *Mellange d'Orlande,* Paris,1570;
Les Meslanges d'Orlande, Paris, 1576; and Le Roy's *Brief instruction*, Paris, 1567, reprint London, 1574

As Le Roy's examples suggest, in Lasso's publications (as in the publications of other sixteenth-century music printers), the individual modes are at times represented by more than one tonal type (the standard and transposed versions of Modes 1, 2, and 6, for instance). At times, too, the same tonal type is used to represent more than one mode, as in the case of Modes 3 and 4, notorious for their ambiguity, even in the sixteenth-century theoretical literature. Yet for Lasso, some tonal types, although compositionally valid, simply remained beyond the scope of the octenary system as he envisaged it. Compositions using the tone *A* as the lowest note of a final sonority are a good case in point, and occupy unusual or marginal positions in collections of compositions organized according to musical mode. Adrian Le Roy admits as much in his lute instruction book, offering as an appendix to his main discussion of the eight modes an additional example (*Las voulez vous* – the very first piece in both the 1570 and 1576 editions of the Le Roy – Lasso *Meslanges*, the modal assignment of which is patently uncertain. On one hand Le Roy follows what he calls „the common opinion, whiche place it under the seconde Tune". But he also allows that „to many it semeth otherwise"[28]. In this respect, too, Le Roy echoes Lasso's own preferred understanding of compositions „in *A*" as standing outside the traditional system of eight ecclesiastical modes. This is precisely how Lasso places such compositions in the other books he prepared with Le Roy, and precisely how he places them in cyclic compositions such as the *Lagrime di San Pietro*.

In brief, the Le Roy – Lasso collaborations now appear as more than just authorized imprints. They are books that serve through their format and organization to present the composer's music to French audiences according to a particular plan. Like the Le Roy – Lasso motet books of the 1570s, the two editions of the Meslanges (1570, plus the expanded revision in 1576) are volumes that collect, organize, and disseminate Lasso's works in a systematic

28 Quoted in Le Roy, *Les instructions pour le luth* (1574), p.45. See also Peter Bergquist, *The Modality of Orlando di Lasso's Compositions in "A Minor"*, in: Bernhold Schmid (ed.), *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposion der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 4.-6. Juli 1994*, München 1996, pp.7–18.

way. In a way that is not entirely different from the sort of didactic preparation that Le Roy used to introduce Lasso's music to Charles IX, the great Lasso motet and chanson books and the lute instruction manual, too, work to prepare the printed space through which listeners would encounter the breadth and depth of the great master's music.

Before concluding, we should pause to consider one more document. In 1569, the Parisian partnership of Lucas Breyer (bookseller) and Nicolas Du Chemin (master printer) issued a collection of *lettres missives* by Etienne Du Tronchet, secretary to Catherine de' Medici at the French royal court. Du Tronchet's collection was conceived as a set of stylistic models – letters designed to illustrate eloquent and effective use of the French language and humanistic rhetorical skill. One of these letters, addressed to his bookseller Breyer, considers the enterprise of printing as far more than merely a commercial transaction, and offering words in „praise of goods and commerce in books, with declaration of the modesty that the merchant ought to use between solicitude and boldness" („Loüange de la marchandise et traffique des livres, avec declaration de la modestie que doit user le marchant entre solicitude et liberté")[29]. Du Tronchet's long sentences and flowery language cannot help but seem excessive, but at one point in his model letter he offers a striking series of comparisons between (on one hand) books and the ideas they contain and (on the other hand) various forms of material protection for perishable goods. Would Lasso or Le Roy have agreed with these metaphors? Of course we have no way of knowing. But the spirit of Du Tronchet's observations aligns nicely with the careful alliance of composer and printer we have traced in this essay.

Document 7: Etienne Du Tronchet's *Loüange de la marchandise et traffique des livres*
From Du Tronchet, *Lettres missives et familieres*, Paris, 1569, fol.189$^{r/v}$

> Voila pourquoy interposant quelquefois, et bien à propos, liberté avec solicitude, vous ne pouvés faillir à longue prosperité de voz affaires: principalement en la profession de si noble marchandise, que je trouve sur toute autre plus recommandable. J'advise que l'armeurier vend les armes qui couvrent, arment, et deffendent le corps des ferites de son ennemy: et le Libraire vend celles qui deffendent et guarentissent l'esperit des insultes de l'ennemy de nature. Le drappier vends les draps qui investissent et munissent le corps contre le froid: le Libraire vend le papier qui habille le cueur, l'esperit, et l'ame, et les sauve de toutes iniquités et adversités mondaines. Le vivandier, le boucher et l'hostelier fournissent tout ce qui est necessaire pour la nourriture d'une chair qui pourrira: et le Libraire tout ce qui est besoing pour l'aliment de l'immortalité du nom, de la gloire, et de l'ame. Somme, vous estes en vostre estat, et vostre estat en vous, merveilleusement heureux: et ne sçay lequel plus digne l'un de l'autre, par mutuelle obligation de merite.

Translation:

> This is why, mingling now and then, and with good purpose, generosity with solicitude, you cannot fail to achieve enduring prosperity in your affairs: mainly in offering such noble merchandise that I find commendable above any other. I am of the opinion that the armorer sells armor that covers, arms, and defends the body against the blows of its enemy. And [so] the bookseller vends those which defend and assure the spirit against the insults of the enemy of [its] nature. The draper sells cloth that clothes and equips the

29 The letter appears in *Lettres missives et familieres d'Estienne du Tronchet, secretaire de la Royne mere du Roy*, Paris 1569, fol.189$^{r/v}$, letter number 214.

> body against the cold; [so, too] the bookseller sells paper that dresses the heart, the spirit, and the soul, and saves them from all worldly iniquities and adversity. The grocer, the butcher, and the innkeeper furnish all that is necessary for the nourishment of a body that will decay, and so the bookseller [will furnish] all that is needed for the feeding of the immortality of one's name, of glory, and of the soul. In sum, you are in your business, and your business in you, marvelously happy: and I do not know which is more dignified than the other, by mutual obligation of merit.

In sum: for Lasso, the path from Munich to Paris was both more narrow and more profound than we have recognized. Judged from the documentary record of his presence at the royal court it was very brief and far more transitory than his biographers have acknowledged—confined to a few weeks in early 1571. But the effects of the visit for Lasso's and for his French audiences in particular were lasting: thanks to the remarkable authorial privilege granted the composer by Charles IX, Lasso was afforded an unprecedented level of control over how and by whom his music was published in France. As we have discovered, this newfound control enhanced a process implied by Adrian Le Roy's advocacy of Lasso's works in France. Much as the royal lutenist demonstrated Lasso's music for the King, his music prints help to represent a particular vision of Lasso for French listeners, in which the master's works appear in an array of musical abundance that is bound to impress the eye and ear.

MÜNCHEN: „FÜRNEMB UND BERÜEMBT“ – INNSBRUCK: „TREFFLICH“

ZUR MUSIKALISCHEN NACHBARSCHAFT DER INNSBRUCKER UND MÜNCHNER HOFMUSIK IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER

Innsbruck war wie München in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Residenzstadt eines Landesfürsten, der eine prunkvolle Hofhaltung im Geist der Renaissance pflegte und den Künsten, insbesondere der Musik, höchste Wertschätzung entgegenbrachte. An beiden Orten bestand damals unter der Leitung eines bereits zu Lebzeiten weitum bewunderten Sängers und herausragenden Komponisten eine Hofkapelle, die so weit über die Landesgrenzen hinaus Berühmtheit erlangen konnte. Herzog Albrecht V. von Bayern (reg. 1550–1579) und sein Schwager Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (reg. 1564–1595) sahen in der Musik bei Hofe nicht nur eine demonstrative Zurschaustellung von Macht oder ein starres, traditionsgeprägtes Zeremoniell, sondern einen integrierenden Bestandteil ihres Daseins. Daher nahmen sie auch wiederholt persönlich Einfluß, daß aus ihrem Umkreis unterschiedlichste Musik in Komposition, Aufführung, Publikation oder Dokumentation eindrucksvoll präsentiert werden konnte. Mit ihrem Hofkapellmeister hatten sie einen freundschaftlichen Umgang. Von Jugend an waren sie mit Musik vertraut, Albrecht jedenfalls im Rahmen seiner „ausnehmend guten Erziehung“[1], Ferdinand durch Unterricht bei den Organisten Wilhelm Hofhaimer (einem Neffen Paul Hofhaimers) und Hans Schachinger dem Jüngeren. Nicht zuletzt trug die Verwandtschaft Ferdinands mit den sämtlich kunst- und musikliebenden Herzögen von Ferrara, Mantua und Toskana dazu bei, daß unter seiner Regentschaft der Musik seit 1567 am Hof zu Innsbruck wieder ein herausragender Stellenwert zukam. Denn nach dem Tod von Kaiser Maximilian (1519) war 1520 die Hofkapelle in Innsbruck durch Kaiser Karl V. formell aufgelöst worden, was 1523 die Entlassung aller Sänger wie Instrumentalisten zur Folge gehabt hatte[2]. Im Januar 1567 verlegte Ferdinand II., seit 1548 Statthalter von Böhmen und seit 1564 (mit dem Tod seines Vaters König Ferdinand I.) auch Landesfürst von Tirol, seine Residenz von Prag in die Tiroler Landeshauptstadt. Seine seit 1548 in Prag aufgebaute ‚Hofkapelle‘, die die Sänger, einen Organisten und einen Lautenisten umfaßte, sowie die ‚Hofmusik‘, der die Instrumentalisten unter der Leitung eines ‚Obristmusicus‘ angehörten, hatte er schon im Herbst 1566 nach Innsbruck vorausgeschickt.

In der Geschichte der Innsbrucker und der Münchner Hofmusik finden sich vielfältige Beziehungen. Hofmusiker kamen vom Münchner an den Innsbrucker Hof und umgekehrt, zu einem kurzen Besuch oder für eine längere Dienstperiode. Fast immer dürften dabei von

1 Felix Joseph Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811, S. 4.

2 Einen Überblick zur Geschichte der Innsbrucker Hofkapelle siehe bei Hildegard Herrmann-Schneider, *Musik in Tirol. Grundzüge ihrer Geschichte von der Zeit Kaiser Maximilians bis zum Ende der k. und k. Monarchie*, http://www.musikland-tirol.at, Kapitel I: *Musik an Residenzen und Adelssitzen,* mit detaillierten Literaturangaben (auch in Englisch: *Music in the Tyrol: An Outline of its History* [...]).

einem Wirkungsbereich eines Hofmusikers Impulse für die Musikpflege am anderen Ort mitgebracht bzw. mitgenommen worden sein, zumindest intuitiv, ähnlich wie dies die Fluktuation von Musikern, natürlich auch von Notenmaterial oder Musikinstrumenten, etwa zwischen Klöstern mit sich brachte. Für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts sind vermehrt eine Reihe von Verflechtungen zwischen der Musikpflege am Münchner und am Innsbrucker Hof festzustellen, Analogien und Gegensätzlichkeiten. Davon soll hier einiges in Auswahl angedeutet werden.

Kapellmeister am Hof: Lasso in München – Utendal in Innsbruck

Herzog Albrecht V. nahm 1557 mit Orlando di Lasso einen Tenoristen franko-flämischer Provenienz in seine Hofkapelle auf, bei ungewöhnlich hoher Besoldung. Dieser hatte damals, nach einer Ausbildung und ersten Berufsjahren in Italien, in einem Alter von nur ca. 25 Jahren, als Komponist von Madrigalen, Motetten und ebenso Chansons bereits überragendes internationales Ansehen errungen und eine Respekt gebietende Zahl von europäischen Notendrucken seiner Werke vorzulegen. Als musikalisches Genie führte er die Münchner Hofkapelle, zu deren Leiter er 1563 bestellt worden war, in eine einmalig glanzvolle Ära, freilich mit nachdrücklich großzügiger Unterstützung seines Landes- und Dienstherrn[3]. Der Musikkenner und -mäzen Erzherzog Ferdinand II., dessen Hofhaltung mit München durchaus zu wetteifern versuchte, wollte nicht nachstehen und bat Albrecht schon am 1. November 1564 von Prag aus, ihm von dessen „fürnemben und berüembten Componisten“ Lasso „zwey oder drey gueter compositiones missae“ zukommen zu lassen[4]. Eine konkrete Reaktion aus München ist unbekannt[5]. Allenfalls muß es sich um handschriftliche Werke aus den frühen Münchner Jahren Lassos gehandelt haben, denn die Drucklegung seiner Messen beginnt erst 1566[6]. Zum Zeitpunkt der Anfrage Erzherzog Ferdinands bei Herzog Albrecht hatte Ferdinands Hofkapellmeister Wilhelm Bruneau Lassos auch später Manuskript gebliebene fünfstimmige Messe *Confundantur superbi* (LVanh 81) bereits in Besitz[7] und folglich mit seinen Innsbrucker Kapellsängern wohl auch aufgeführt. Ferdinands Hofkapelle gehörte von 1564 bis 1569 als Altist der aus Schwandorf (nördlich von Regensburg) gebürtige Johann Joachim Pühler, ein Schüler Lassos, an[8]. Nachdem sowohl das Ansuchen Ferdinands in München als auch der Dienstantritt des Lasso-Schülers in dessen Hofkapelle im gleichen Jahr erfolgten, wäre es vorstellbar, daß auch Pühler sich für die Aufführung von Messen seines einstigen Lehrmeisters

3 Zu Orlando di Lasso und zur Münchner Hofkapelle siehe im Überblick z. B. Bernhold Schmid, Art. *München*, in: *MGG²*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 584 f; ferner Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso und die bayerische Hofkapelle*, in: Robert Münster u. Hans Schmid, *Musik in Bayern* I. *Bayerische Musikgeschichte. Überblick und Einzeldarstellungen*, Tutzing 1972, S. 145 ff; *Orlando di Lasso. Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof*, hrsg. von Helmut Hell u. Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1982 (= *Bayerische Staatsbibliothek*, *Ausstellungskataloge* 26).

4 Zitiert nach Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 153; siehe auch bei Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel u. a. 1963, S. 36.

5 Vgl. Senn, *Musik und Theater* (wie Anm. 4), S. 154.

6 *Liber missarum* [...] *liber primus*, Venezia 1566, RISM 1566¹ (RISM, Serie B/I, François Lesure, *Recueils Imprimés XVIe-XVIIe Siècles*, München 1960); siehe z. B. James Haar, Art. *Lasso*, in: *The New Grove²*, Bd. 14, London 2001, S. 306.

7 Senn, *Musik und Theater* (wie Anm. 4), S. 153 f. – „LVanh 81“: Horst Leuchtmann u. Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel u. a. 2001 (= Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Supplement*), Bd. 3, S. 153 sowie 260. Partitur der Messe in: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe,* Bd. 9, hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel 1969, Nr. 42.

8 Vgl. Senn, *Musik und Theater* (wie Anm. 4), S. 103.

eingesetzt hat. Es ist merkwürdig, daß von Ferdinands Kapellmeister Bruneau nichts über eine kompositorische Tätigkeit überliefert ist[9], denn für gewöhnlich war mit der leitenden Stellung an einer Hofkapelle das Schreiben neuer Werke und ihre Aufführung dort unabdingbar verbunden. Ebenfalls in das Jahr 1564 fällt in Ferdinands Hofkapelle die Berufung des Niederländers Alexander Utendal als Altist. 1570 und 1571 erschienen bei Theodor Gerlach in Nürnberg Utendals erste gedruckte Kompositionen, die Erzherzog Ferdinand gewidmeten *Septem psalmi poenitentiales* und eine erste Folge fünfstimmiger Motetten *Sacrarum cantionum* [...] *liber primus*[10]. Ferdinand hatte 1570 schon die Drucklegung der Bußpsalmen Utendals gefördert, und so wundert es nicht, daß dieser vermutlich 1572, etwa ein Jahr nach der Publikation seiner zweiten Werksammlung, in Innsbruck zum Vizehofkapellmeister ernannt wurde. Allerdings hatte er auch bei Hofe schriftlich auf seine nicht eben überbezahlten Leistungen aufmerksam gemacht und bekam vorerst nur eine bescheidene Geldzulage von drei Gulden monatlich. Utendal war als Vizehofkapellmeister ausdrücklich für die Ausbildung der Singknaben verantwortlich, auch hatte er sie täglich im „Componiren" zu unterrichten. Nachdem ihm diese Aufgabe übertragen wurde, mußte er sich als Komponist profiliert haben. 1568 war Ferdinand am Münchner Hof bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des bayerischen Thronfolgers Herzog Wilhelm mit Renata von Lothringen zu Gast gewesen und hatte dabei selbst die großartigen Darbietungen der Münchner Hofkapelle miterlebt[11]. Es wäre undenkbar, daß er in Kenntnis dessen, was sich damals an europäischen Höfen und insbesondere in unmittelbarer geographischer wie familiärer Nachbarschaft an erlesener Musikkultur ereignete, für sich in leitender Funktion einen unvermögenden Musiker berufen hätte.

Zu Utendals Kompositionen in Innsbruck

Das Kyrie aus Utendals sechsstimmiger Parodiemesse *Repleti sunt omnes*, 1573 wiederum in Nürnberg erschienen[12], mag einen klanglichen Eindruck vom beachtlichen Sakralwerk des Innsbrucker Vizehofkapellmeisters vermitteln. Münchens Hofkapellmeister Lasso war zu dieser Zeit in etlichen Ländern Europas mit seinen Werken, ihren Editionen dort und persönlich omnipräsent, nicht zuletzt bei Kaiser Maximilian II. selbst. Utendal verweilte im wesentlichen in Innsbruck, erreichte jedoch mit seinen Notendrucken auswärts ein stattliches Ansehen und einen beachtlichen Verbreitungsgrad. Sein *Cantionum sacrarum* [...] *liber primus* von 1571 gehörte auch zum Musikalienbestand der Münchner Hofkapelle[13]. Eine Berufung als kurfürstlich sächsischer Hofkapellmeister nach Dresden 1580 lehnte er, wie Lasso und

9 Vgl. Senn, *Musik und Theater* (wie Anm. 4), S. 76. Siehe auch Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Neuausgabe, Bd.1B, Wilhelmshaven 1999 (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte* 27B), S. 537: Der hier genannte „Guillaume Bruneau", der 1583 Herzog Wilhelm V. in München um 10 Gulden „etliche Gesanng verert" hat, kann kaum mit dem Innsbrucker Kapellmeister identisch sein, denn Boetticher erwähnt neben Bruneaus Innsbrucker Kapellmeisteramt zeitgleich seine Provenienz aus Graz, vermutlich irrtümlich; ferner dürfte bei den erwiesenen persönlichen Bekanntschaften zwischen dem Innsbrucker und Münchner Hof ein Innsbrucker Kapellmeister am Münchner Hof nicht als „frembder Musicus" registriert worden sein und Bruneau als etwa Sechzigjähriger kaum mehr im Jahr vor seinem Tod in München handschriftliche Werke dediziert haben.

10 RISM A/I, U 119 und U 120 (RISM, Serie A/I, *Einzeldrucke vor 1800*, 13 Bde., Kassel 1971–1999).

11 Siehe hierzu: Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Dialoge italienisch/deutsch*, hrsg. von Horst Leuchtmann, München-Salzburg 1980 (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 4), u. a. fol. 31, 34, 58, 80f., 145.

12 Bei Theodor Gerlach in der Sammlung *Tres missae quinque et sex vocum* [...] *item Magnificat per octo tonos* [...] (RISM A/I, U 122).

13 Vgl. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit* (wie Anm. 9), Bd.1B, S. 853.

der damals noch als Vizekapellmeister der kaiserlichen Hofkapelle in Prag wirkende Jakob Regnart, ab. Erzherzog Ferdinand hatte Utendal in Innsbruck 1579 ein Haus geschenkt, um ihn eng an sich zu binden[14]. Es spricht für Utendals hervorragende künstlerische Befähigung, wenn er neben Lasso als universeller Persönlichkeit und dem kaiserlichen Vizekapellmeister für dieselbe Stelle in Betracht gezogen wurde und Werke von ihm in der exzellenten Münchner Hofkapelle unter Lasso ihren Platz fanden[15].

Utendals Kompositionen geben auch ein Zeugnis vom damaligen vortrefflichen musikalischen Leistungsvermögen der Innsbrucker Hofkapelle, war sie doch die prädestinierte Institution für ihre Aufführungen. Utendal beweist in seinen Werken, daß er den spätniederländischen Satz mit großer Könnerschaft beherrscht, daß er die Stimmen linear kunstvoll zu führen vermag. Zu erkennen ist aber auch schon sein Schritt in die Zukunft des monodischen Stils mit einer konsequent hervortretenden Oberstimme. Utendals Messen sind eher herkömmlich polyphon durchgestaltet, während in seinen Motetten homophon angelegte Passagen mit betontem Ausdruck neue Bereiche erschließen. Bereits im Vorwort seines ersten Druckes von 1570 nimmt er auf musiktheoretische Grundsätze Heinrich Glareans und Gioseffo Zarlinos Bezug. Somit überrascht es nicht, daß der Glarean-Schüler Johannes Thomas Freigius in seinem Traktat *Paedagogus*, Basel 1582, die Bußpsalmen Utendals gegenüber denen von Lasso bevorzugt[16].

Utendals mehrchörige Motetten gehören zu den frühen Werken dieser Art. Sie lassen erkennen, daß der zu Hall in Tirol um 1560 geborene Blasius Amon, der seine grundlegende musikalische Ausbildung als Singknabe der Innsbrucker Hofkapelle unter Utendal erhielt, die Technik für die spätere Komposition seiner mehrchörigen Werke, die u. a. bei Adam Berg in München 1590[17] in Druck gingen, nicht erst bei seinem Aufenthalt in Venedig kennen gelernt hat, sondern bereits während seiner Jugendjahre zu Hause in Tirol. Utendal gibt zur Aufführung seiner Motetten von 1573 im Titel selbst die ausdrückliche Anweisung, daß sie „tum viva voce tum omnis generis instrumentis“ zu musizieren seien. Somit hat er sich in der Kirchenmusik vom Ideal des Vokalklangs gelöst und folgt in der Aufführungspraxis einem fortschrittlichen Stil[18].

1574 widmete Utendal seinem Dienstherrn die Liedersammlung *Froeliche newe Teutsche vnnd frantzoesische Lieder*[19]. Erzherzog Ferdinand schätzte sehr das deutsche Volkslied, wie am Münchner Hof vor allem sein Neffe Herzog Wilhelm[20]. Utendal erfüllte also mit der Zueig-

14 Zu Utendal in der Hofkapelle Erzherzog Ferdinands siehe Senn, *Musik und Theater* (wie Anm. 4), S. 76f. Das Kapitel über Utendal bei Peter Tschmuck, *Die höfische Musikpflege in Tirol im 16. und 17. Jahrhundert. Eine sozioökonomische Untersuchung*, Innsbruck u. a. 2001 (= *Bibliotheca Musicologica Universität Innsbruck* 5), S. 156f. bringt keine neuen Informationen. Lasso hatte in München 1567 selbst ein Haus erworben. Siehe z. B. Helmut Hell, *Orlando di Lasso. Ein biographischer Abriß*, in: *Orlando di Lasso. Musik der Renaissance* (wie Anm. 3), S. 51. Als Hofkapellmeister in Innsbruck konnte Regnart 1589 hier Haus und Grund erwerben, vgl. Senn, *Musik und Theater* (wie Anm. 4), S. 81.

15 Zum Vortrag hier als Klangbeispiel: Alexander Utendal, *Kyrie* aus der *Missa Repleti sunt omnes* (Messe Nr. 1 in RISM A/I, U 122), CD *Alexander Utendal* [...] *Sakralwerke. Tiroler Tage für Kirchenmusik 2002 Stift Stams*, hrsg. von Manfred Schneider, Innsbruck 2002 (= *Klingende Kostbarkeiten aus Tirol* 27). Partitur in http://www.musikland-tirol.at, *Musikedition Tirol*.

16 Vgl. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit* (wie Anm. 9), Bd.1B, S. 840.

17 RISM A/I, A 943.

18 Zu Utendals Kompositionen siehe Manfred Schneider, *Alexander Utendal* (wie Anm. 15), Booklet zur CD, S. 6ff.

19 Nürnberg: Dietrich Gerlach, RISM A/I, U 123.

20 Zum deutschen Lied am Münchner Hof siehe Nicole Schwindt, *Einleitung*, in: Ivo de Vento (ca. 1543/45–1575), *Sämtliche Werke,* Bd. 3: *Newe Teutsche Liedlein mit Fünff stimmen (München 1569)* [...], hrsg. von Nicole Schwindt, Wiesbaden u. a. 2002 (= *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Neue Folge, Bd. 14), S. XIff.

nung dieses Kompendiums an Ferdinand nicht nur die devote Geste eines Bediensteten, sondern schuf ein neuartiges Kunstwerk, genau abgestimmt auf die Neigungen des Widmungsträgers. Utendal vertonte ältere volkstümliche Textvorlagen, unter anderem aus den Sammelwerken von Georg Forster und Hans Ott, wie andere Komponisten auch. Dennoch kommt den Liedern Utendals in der damaligen Produktionsfülle dieser Werkgattung ein eigener Stellenwert zu. Im Folgenden mögen einige umrißhafte Überlegungen dazu als Anstoß zu verstehen sein, den Liedern Utendals eine aktuelle, konsequent systematische Detailstudie zu widmen, insbesondere auch im Kontext mit den ungefähr zeitgleich erfolgten Vertonungen etlicher von ihnen am Münchner Hof[21].

Ein Vorbild? München oder Innsbruck?

Lasso hat 1567 bei Adam Berg in München für Herzog Wilhelm die Sammlung *Newe Teutsche Liedlein mit Fünff Stimmen welche gantz lieblich zu singen vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen* vorgelegt (LV 295–309). Darin findet sich als Nummer 4: *Ist keiner hie d' sprich zu mir*. Lasso schreibt einen hochartifiziell durchgebildeten niederländischen Motettensatz mit durchimitierten Motiven des Anfangs[22]. Ivo de Vento, unter Lasso Hoforganist in München, vertont diesen Text[23] (mit einer abweichenden Fortsetzung ab der vierten Verszeile) 1570 sechsstimmig. De Ventos Beginn erinnert noch in zwei alternierenden dreistimmigen Blöcken an den polyphonen Satz, doch schon ab Takt sechs überwiegen von der Melodie im Diskant beherrschte, homophone Passagen. Diese gliedern sich nach textdramaturgischen Aspekten und sind real mehrfach auf Vierstimmigkeit beschränkt[24]. Utendal in Innsbruck setzt das Lied *Ist keiner hie der spricht zu mir* 1574 vierstimmig als Nummer 1 seiner *Froelichen newen Teutschen vnnd Frantzoesischen Lieder*[25]. Im Sammeltitel Utendals kommt gegenüber Lasso und de Vento erstmals das „fröhlich" dazu, das „neu", bereits bei Lasso wie de Vento vorhanden, bekommt bei ihm eine erweiterte Bedeutung. Utendal betont im Vorwort zu seiner Sammlung nochmals, daß er die Lieder „auf eine sondere fremde und doch liebliche Art und Melodie komponiert und verfertigt habe". Utendals Anordnung des Gebrauchs von „allerlei Instrumenten" steht gleichermaßen bei Lasso, auch noch in dessen weiteren deutschen Liedfolgen von 1572 und 1576 (LV 456–470 und 560–571). „Neu" ist nun jedoch bei Utendal, daß er in der Gattung Lied stets unterschiedlichste Stilelemente miteinander zu einem homogenen Ganzen zusammenführt, virtuosen Kontrapunkt, wobei z. B. das Durchimitieren nur mehr nach textdramaturgischer Notwendigkeit eingesetzt wird[26], dazu Stilelemente der Villanella, des Chansons, vor allem aber des Madrigals. „Neu" ist ferner, daß in einer einzigen

21 Die Dissertation von Georg Gruber, *Das deutsche Lied in der Innsbrucker Hofkapelle des Erzherzogs Ferdinand 1567–1597*, Wien 1928, befaßt sich dazu mit Christian Hollander und Alexander Utendal.

22 Partitur in: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke,* zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger, Bd. 18: *Kompositionen mit deutschem Text* I, neu hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1970, S. 8–10 (vgl. Anhang, Notenbeispiel 1).

23 Zur Textprovenienz siehe Leuchtmann/Schmid, *Lasso*, Bd. 3 (wie Anm. 7), S. 188 und Schwindt, *Die Texte der Lieder*, in: Ivo de Vento (wie Anm. 20), S. LXXVII.

24 Partitur in: Ivo de Vento, *Sämtliche Werke* Bd. 3 (wie Anm. 20), S. 129–131 (vgl. Anhang, Notenbeispiel 2).

25 Partitur in: Alexander Utendal, *Froeliche newe Teutsche vnnd frantzoesische Lieder*, 1574, Gesamtausgabe, http://www.musikland-tirol.at, *Musikedition Tirol* (vgl. Anhang, Notenbeispiel 3). Eine Aufstellung über Vertonungen dieses Lieds siehe bei Rolf Caspari, *Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626)*, München 1971 (= *Schriften zur Musik* 13), S. 58 sowie S. 90.

26 So in der Nummer 9 *Nvr nerrisch sein* zur klanglichen Verdeutlichung impertinenten Nachahmens. Partitur des Stücks wie Anm. 25 (vgl. Anhang, Notenbeispiel 4).

Sammlung deutsche und französische Lieder zu gleichen Teilen enthalten sind mit tatsächlich stark konträren, assoziativen Klangwelten. Die klangliche Illustration des Wortgehalts, die immer minutiös und variantenreich trifft, die musikalische Veranschaulichung von Affekten, Kompaktheit und Stringenz zeichnen Utendals Liedkompositionen aus und stellen ihn in seinem Können eindeutig über Christian Hollander, seinen Kapellsänger und Innsbrucker Komponistenkollegen. Helmuth Osthoffs Behauptung, daß Utendals Lieder „grundsätzlich nichts Neues bringen“ und teilweise Lasso „offenbar nachgebildet“ seien, kann inzwischen aufgrund einer gediegeneren Quellenkenntnis widerlegt werden[27]. Gerade das Lied *Ist keiner hie* beweist das Gegenteil, wenn auch der von Osthoff als Beleg für seine These herangezogene Anfang des Stücks im Diskant sich bei Lasso und Utendal ähneln. Doch schon im Takt 1 beginnt der Unterschied: Lasso läßt die Frage von Altus und Tenor kontrapunktisch verstärken, Utendal stellt die Frage nachhaltig dramaturgisch solistisch in den Raum, um sie sofort eindeutig, also homophon, beantworten zu lassen[28].

Lasso hat ein Jahr vor Utendals deutsch-französischer Liedersammlung ein ähnlich anmutendes, umfangreicheres Sammelwerk von europäischem Zuschnitt vorgelegt, die *Sex cantiones latinae quatuor* [...] *vocvm. Sechs Teutsche Lieder mit vier* [...] *stimmen. Six chansons Francoises nouuelles a quatre voix* [...] *Sei Madrigali nuoui a quattro* [...] *voci*, München: Adam Berg 1573 (LV 472–499). Dennoch stellen die Lieder Utendals keine Miniaturkopie von Lassos Anthologie dar, wie man vielleicht aufgrund der Erscheinungsdaten beider multikulturellen Titel vorab meinen möchte; vielmehr hat jede der beiden Liedersammlungen eine spezifische Ausprägung. In welches nationale Flair sich Lasso auch begibt, immer dominiert sein generell pointierter Individualstil, über alle Grenzen hinweg, gleich einem Gesamtkonzept, intentional basierend auf höchster kontrapunktischer Kunst der Renaissance. Utendal, mit einem weniger prägnanten Personalstil, löst sich von Tradition und Gesamtkonzept. Bei ihm treten gleichsam die Inszenierung und Dramaturgie eines Lieds in den Vordergrund: die Melodie, die Wortausdeutung, die klangliche Illustration unterschiedlicher Charaktere oder nationaler Sensitivität. Das hat bei ihm weitaus gegensätzlichere Stilebenen zur Folge, die in ihrer Art insgesamt ein Meisterwerk bilden.

In Utendals geistlichem Werk mag sich vielleicht manches an das überragende Vorbild Lasso anlehnen. Reverenz gegenüber dem Münchner Kollegen zeigt sich etwa auch darin, daß Utendal für seine Parodiemesse *Surge propera* (1573) Lassos Motette (LV 206) gewählt hat[29]. Wolfgang Boetticher urteilte über diese Messe Utendals: „Im Gegensatz zu den Parodien mancher Kleinmeister hat Utendal das Modell Lassos [...] tatsächlich auch geistig, nicht wörtlich, nachgezeichnet“[30]. Nach einem sporadischen Vergleich einiger Werke von Lasso und Utendal beklagt Boetticher den im Verhältnis zu Lasso frühen Tod Utendals und wagt die Hypothese, daß Utendal „vielleicht in höherem Alter noch zu seiner belgischen Tradition zurückgefunden [hätte], wie es Orlando [di Lasso] im letzten Motettenzyklus 1594 beschieden war“[31].

---

27 Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das Deutsche Lied (1400–1640)*, [Berlin 1938] Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe mit einem Nachwort, Ergänzungen und Berichtigungen, Tutzing 1967, S. 340.

28 Zum Vortrag hier als Klangbeispiel: Alexander Utendal, *Ist keiner hie* aus *Froeliche newe Teutsche vnnd frantzoesische Lieder*, 1574 (RISM A/I, U 123), CD *Hofmusik auf Schloss Ambras. Alexander Utendal (um 1530–1581) Froeliche newe* [...], hrsg. von Manfred Schneider, Innsbruck 2001 (= *Klingende Kostbarkeiten aus Tirol* 18). Partitur des Stücks wie Anm. 25 (vgl. Anhang, Notenbeispiel 3).

29 Erstdruck 1564, Neudruck u.a. 1572 und 1573. Einen andeutungsweisen Vergleich zwischen geistlichen Werken Lassos und Utendals siehe bei Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit* (wie Anm. 9), Bd.1B, S. 853f. Tonaufnahme von Utendals Messe *Surge propera* siehe CD *Alexander Utendal* [...] *Sakralwerke* (wie Anm. 15).

30 Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit* (wie Anm. 9), Bd.1B, S. 853.

31 Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit* (wie Anm. 9), Bd.1B, S. 854.

Hofkapellmeister und Komponist: Lasso in München – Regnart in Innsbruck

Nach Utendals Tod (1581) kam 1582 Jakob Regnart aus der kaiserlichen Hofkapelle in Prag als Vizehofkapellmeister nach Innsbruck und stieg hier 1585 nach dem Tod des Hofkapellmeisters Bruneau (1584) in dessen Amt auf. Im Jahr 1580 hatte Lasso Regnart für den Dresdener Hof empfohlen, als „treflich[en] Kerll [...], bescheiden und vernunftig [...] in summa [...] gute[n] Musicus und zu einem solchen Dienst sehr artig“[32]. Damals hatte Regnart in München[33] und Nürnberg[34] bereits zwei umfangreiche Drucke mit Motetten, in Wien[35] eine Sammlung italienischer Canzonen und in Nürnberg zumindest drei, wenn nicht schon vier Drucke mit deutschen Liedern[36] vorgelegt und stand als Komponist weithin in hohem Ansehen. Ob Erzherzog Ferdinand II. vor seinen Verhandlungen, die er mit Regnart zu dessen Berufung als Kapellmeister in Innsbruck (1585) führte, sich in München noch einmal Rat geholt hat oder geradenwegs der Faszination von Regnarts progressiv komponierten dreistimmigen Liedern „nach art der Neapolitanen oder welschen Villanellen“[37] erlegen war? Wir wissen es nicht. Fest steht, daß Lasso und Regnart persönlich in Kontakt standen, zumindest während Regnarts Innsbrucker Zeit[38].

Regnarts dreistimmige deutsche Lieder wurden während seiner Innsbrucker Zeit neu aufgelegt, unter anderem auch in einer zeitgenössischen Gesamtausgabe[39], die ihrerseits noch einmal zwei Nachdrucke erforderte[40]. Regnart war also wie Lasso als Komponist dermaßen erfolgreich, daß ein einmaliger Druck seiner Werke nicht die Nachfrage befriedigen konnte. Insgesamt freilich trifft dieses Faktum auf Regnart in viel bescheidenerem Ausmaß zu als auf Lasso. In der populären dreistimmigen Liedkomposition konnte nach Walter Pass Regnart allerdings noch größere Erfolge verzeichnen als Lasso[41].

Im Zentrum von Regnarts geistlichem Schaffen steht sein 1588 in Innsbruck beim landesfürstlichen Drucker Johannes Paur verlegtes *Mariale*[42]. Es umfaßt 23 vier- bis sechsstimmige, teils mehrteilige Motetten zu Ehren der Gottesmutter und ein achtstimmiges Magnificat, nach Genesung von schwerer Krankheit gleichsam als klingende Votivgabe komponiert und darüber hinaus dem persönlichen Gönner und großen Marienverehrer Erherzog Ferdinand II. gewidmet[43].

---

32 Zitiert nach Senn, *Musik und Theater* (wie Anm. 4), S. 79f. Zur Berufung Utendals nach Dresden vgl. oben S. 162.

33 1575, RISM A/I, R 731.

34 1577, RISM A/I, R 732.

35 1574, RISM A/I, R 738.

36 1574, RISM A/I, R 739; 1577, RISM A/I, R 746; 1579, RISM A/I, R 749; 1580, RISM A/I, R 751.

37 1583, RISM A/I, R 755.

38 Zu Lassos Aufenthalten in Tirol siehe Hildegard Herrmann-Schneider, *Tiroler Landesfürst verehrte „göttlichen“ Orlando*, in: *Tiroler Tageszeitung* vom 4./5. September 1993, Nr. 205, S. 8; auch http://www.musikland-tirol.at (nach Senn, *Musik und Theater* (wie Anm. 4); Boetticher, *Lassos Wirkungskreis* (wie Anm. 4) sowie Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso* Bd. 1 u. 2, Wiesbaden 1976 u. 1977). Regnart war in zweiter Ehe (seit 1586) mit Anna Vischer, einer Tochter des Münchner Hofbassisten Hans Vischer und Nichte Lassos verheiratet (Senn, *Musik und Theater* (wie Anm. 4), S. 81; Boetticher, *Lassos Wirkungskreis* (wie Anm. 4), S. 23).

39 Nürnberg: Theodor Gerlach 1584, RISM A/I, R 756.

40 München: Adam Berg 1590, RISM A/I, R 757 und Nürnberg: Katharina Gerlachs Erben 1593, RISM A/I, R 758.

41 Walter Pass, Art. *Regnart, Jacob*, in: *The New Grove*², Bd. 21, London 2001, S. 119.

42 RISM A/I, R 733.

43 Auszüge aus der Widmungsvorrede Regnarts siehe bei Manfred Schneider, Booklet zur CD *Jakob Regnart (ca. 1540–1599) Innsbrucker Vizehofkapellmeister* [...] *Mariale 1588*, Innsbruck 2003 (= *Klingende Kostbarkeiten aus Tirol*

Im Jahr 1585 war Paurs Offizin unter finanzieller Mithilfe Ferdinands eigens mit Notentypen aus Nürnberg ausgestattet worden, um Regnarts Kompositionen sogleich in Innsbruck drucken zu können[44]. Regnarts *Mariale* ist auch als musikalisches Manifest der Gegenreformation in Tirol zu sehen. Diese wurde von Ferdinand im Zusammenwirken mit den Jesuiten nachdrücklich befördert, so daß technische Neuerungen, die von seiten des Hofes dem Tiroler Notendruck zugute kamen, nicht zuletzt als Politikum zu werten sind. Eine ähnliche Konstellation landesfürstlicher Förderung von Notendruck und Druckerzeugnissen gegenreformatorischen Inhalts in einem finden wir in München. Dort ließen die Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V. ihrem Buchdrucker Adam Berg gleichfalls Finanzmittel zukommen, um einerseits geziemend Kompositionen des Hofkapellmeisters Lasso erscheinen zu lassen, ebenso aber, um durch Schriften die Gegenreformation zu steuern[45]. Die Duplizität geht so weit, daß sowohl in München 1586 bei Adam Berg[46] wie in Innsbruck 1588 bei Johannes Paur[47] auf Mitbetreiben des musikliebenden Landesfürsten ein deutsches katholisches Kirchenliederbuch erschien. Von 55 in München 1586 enthaltenen Liedern wurden 30 nach Innsbruck 1588 übernommen[48].

Ausblick

Die Verflechtungen zwischen der Münchner und der Innsbrucker Hofmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind derart vielschichtig, daß in diesem Rahmen nur punktuelle Einblicke geboten werden konnten. Unberücksichtigt blieben hier etwa die Gegebenheiten um einzelne Kapellmitglieder, die in untergeordneter Stellung sowohl in Innsbruck als auch in München dienten. Wie stand es um die Art oder Dimension von Besetzungen und um andere aufführungspraktische Fragen in München, wie in Innsbruck? Wie verhielten sich diese Fakten in Relation zur politischen und wirtschaftlichen Struktur des jeweiligen Landes? Inwieweit profitierten Musiker aus dem Umkreis des Innsbrucker Hofes vom Münchner Verleger Adam Berg? Was brachte der Münchner Hof etwa als Ausbildungsstätte für einen Singknaben aus Tirol? Gleichen sich die uns bekannten, alten zeitgenössischen Noteninventare aus München und Innsbruck oder zeigen sie große Unterschiede der Bestände und damit auch weitgehend des praktisch umgesetzten Repertoires? Was brachte die Sammellust Herzog Albrechts V. im Verhältnis zu Erzherzog Ferdinands II. Kunst- und Wunderkammer von Schloß Ambras für die Musik? Wie steht es um die Quellenlage zur Musik der beiden Hofkapellen heute, nachdem Herzog Albrecht in München mit Weitblick eine Hofbibliothek gegründet hatte, dies in Innsbruck jedoch erst unter Erzherzog Maximilian dem Deutschmeister (reg. 1602–1618) geschah? Schließlich wäre es in Gegenüberstellung erwäh-

33), S. 7. Von dieser CD zum Vortrag hier als Klangbeispiel Regnarts *Assumpta est Maria*. Partitur des *Mariale* (Gesamtausgabe) in http://www.musikland-tirol.at, *Musikedition Tirol*.

44 Vgl. Senn, *Musik und Theater* (wie Anm. 4), S. 81 u. 173.

45 Marie Louise Göllner, Art. *Berg, Adam*, in: *The New Grove*², Bd. 3, London 2001, S. 312.

46 RISM B/VIII/1, 1586[10] (RISM, Serie B/VIII, Konrad Ameln u. a., *Das deutsche Kirchenlied*, Bd. 1, Teil 1, *Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800*, München 1975).

47 RISM B/VIII/1, 1588[05].

48 Zum Innsbrucker Liederbuch von 1588 siehe Sonja Ortner, *Das „Innsbrucker Catholisch Gesangbuechlein“ von 1588. Das erste vollständige österreichische Kirchengesangbuch als Produkt der Gegenreformation und seine Bedeutung für die Liedgeschichte*, Dissertation Innsbruck 2002 (Typoskript). Innsbruck 1588 enthält insgesamt 69 Lieder. Der Jesuit Petrus Canisius, ein führender katholischer Reformator in deutschen Landen und Verfechter des deutschen Kirchengesangs, wirkte auf Initiative Herzog Wilhelms IV. von Bayern von 1549 bis 1552 an der Universität Ingolstadt. Von 1571 bis 1577 hatte er die Stelle des Hofpredigers bei Erzherzog Ferdinand II. zu Innsbruck inne. Sein Einfluß auf die Herausgabe neuer Liederbücher war maßgeblich.

nenswert, was heute in München wie in Innsbruck zur Dokumentation der Geschichte der beiden Hofkapellen vorliegt, nachdem Adolf Sandberger in München 1895 und Franz Waldner in Innsbruck 1897 erste Schriften zu diesem Thema veröffentlicht haben[49]. Es sei hier gestattet, einseitig auf die zahlreichen CDs und Noteneditionen des Instituts für Tiroler Musikforschung aufmerksam zu machen. Zum gegenwärtigen Thema sind unter diesen ausschließlichen Erst-Publikationen die repräsentativen Werke von Blasius Amon, Georg Flori, Christian Hollander, Jakob Regnart, Franz Sales, Alexander Utendal, Leonhard Lechner[50] bereits vorhanden. Neben den heute essentiellen Tonaufnahmen, die manche bislang lediglich auf unzureichender Quellenkenntnis verbal erfolgte Feststellung zum Werk genannter Komponisten zu korrigieren vermögen, sind die Noteneditionen im Internet weltweit spontan nutzbar, nicht nur optisch, sondern auch akustisch: Alle Partituren auf der website „www.musikland-tirol.at" können auf Wunsch mit begleitendem Computersound studiert werden[51].

Nicht vergessen werden sollte auch die Frage nach der Ausstrahlung der Münchner Hofkapelle auf die Musikpflege in Tirol generell. Schließlich gab es fürstbischöfliche Residenzen mit einer Hofmusik in Brixen bzw. Trient. 1565 sang der Pfarrkirchenchor von Sterzing nachweislich „Orlandische und Daßerische Stücke"[52]. Das Franziskanerkloster Schwaz hat erst um 1850 eine bedeutende Musikaliensammlung mit Werken Lassos nach München verkauft[53].

49 Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 1, Leipzig 1894, Bd. 3,1, ebd. 1895; Franz Waldner, *Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck nach archivalischen Aufzeichnungen*. [Teil] I: *Unter Kaiser Maximilian* [...]. Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 29/30, Langensalza 1897/98 und [Teil] II: *Unter Erzherzog Ferdinand* [...]. Separatabdruck aus den Monatsheften für Musikgeschichte, Jg. 36, Langensalza 1904.

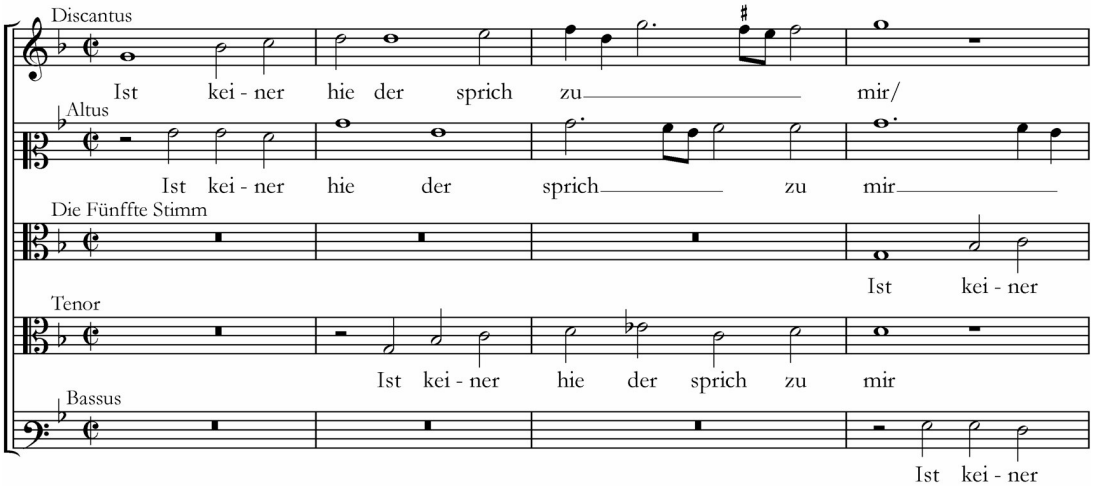
50 Soweit sie nicht in der Gesamtausgabe Leonhard Lechner, *Werke*, hrsg. von Konrad Ameln u. a., 14 Bde., Kassel 1954–1998 berücksichtigt sind.

51 Zu den neuen Wegen der Dokumentation der Musikgeschichte Tirols siehe z. B. Hildegard Herrmann-Schneider, *Klingende Musikgeschichte Tirols. CD-Editionen des Instituts für Tiroler Musikforschung und der Musiksammlung des Tiroler Landesmuseums*, in: *Musikwissenschaft im Phonomarkt. Alte Musik und CD-Edition*, hrsg. von Evelyn Marien und Andreas Heinen, Wilhelmshaven 2002 (= *Schriftenreihe zur Musikwissenschaft der Universität Lüneburg* 1), S. 97–106; dieselbe, *Die Innsbrucker Hofkapelle in neuem Licht – zu einer zeitgemäßen Auswertung von Quellen*, in: *Bericht über den RISM-Kongress 2002 in Frankfurt am Main*, Druck in Vorbereitung. Ein Überblick über die derzeit vorhandenen Editionen siehe direkt http://www.musikland-tirol.at.

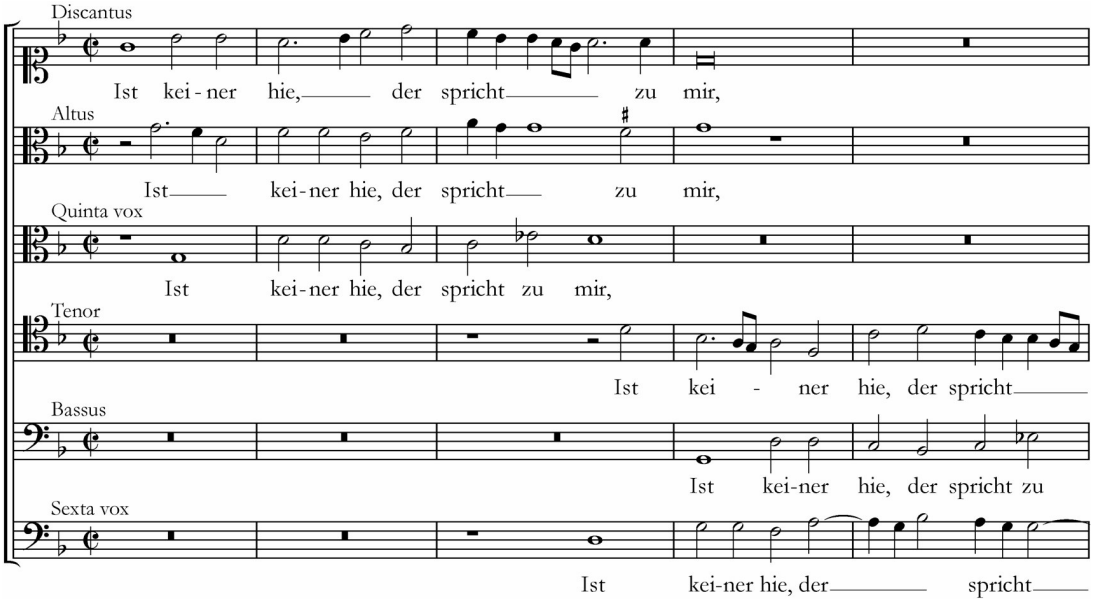
52 Zitiert nach Herrmann-Schneider, *Musik in Tirol* (wie Anm. 2), Kapitel *Musik in Pfarrkirchen*.

53 Freundliche Mitteilung des Provinzarchivars der Franziskaner, P. Oliver Ruggenthaler OFM, Schwaz (im Juli 2004) nach dem Schwazer „Konventprotokoll". Unbekannt ist in Schwaz allerdings, wer der Käufer in München war. In der Bayerischen Staatsbibliothek München konnte keine Akzession aus Schwaz festgestellt werden (eigene Recherche mit Hilfe von Frau Dr. Sabine Kurth im Herbst 2004).

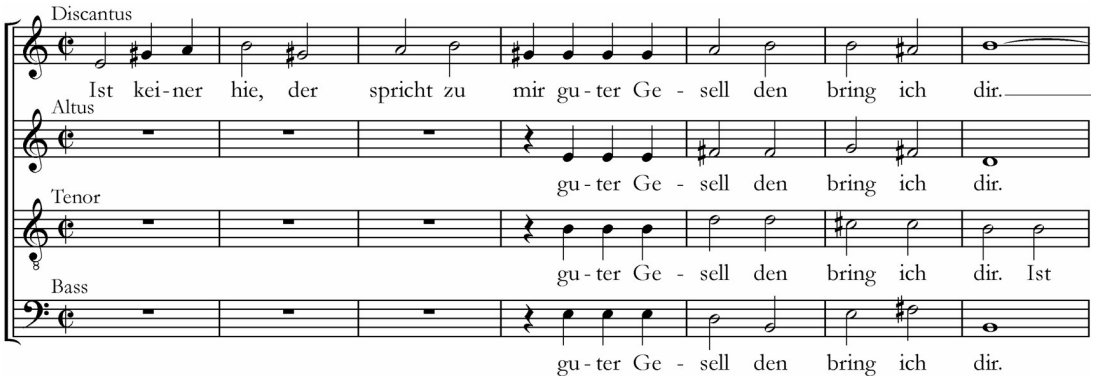
Anhang
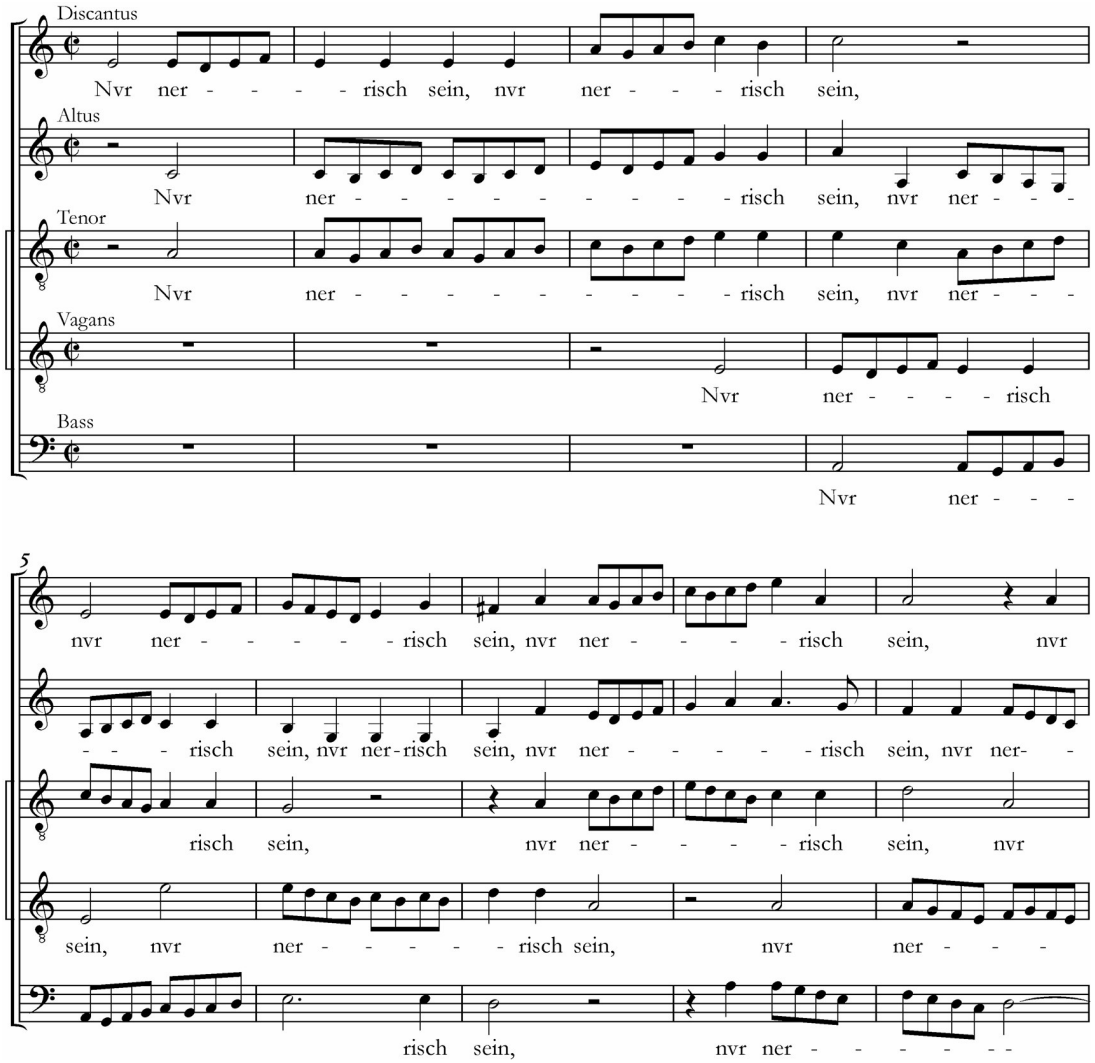


Notenbeispiel 1: *Ist keiner hie d[er] sprich[t] zu mir* von Orlando di Lasso
Nr. 4 in *Newe Teutsche Liedlein mit Fünff Stimmen* [...], München 1567, LV 298



Notenbeispiel 2: *Ist keiner hie der spricht zu mir* von Ivo de Vento
Nr. 29 in *Newe Teutsche Liedlein mit viern, fünff und sechs Stimmen* [...], München 1570



Notenbeispiel 3: *Ist keiner hie der spricht zu mir* von Alexander Utendal
Nr. 4 in *Froeliche newe Teutsche vnnd Frantzoesische Lieder* [...], Nürnberg 1574



Notenbeispiel 4: *Nvr n[a]errisch sein* von Alexander Utendal
Nr. 9 in Froeliche newe Teutsche vnnd Frantzoesische Lieder [...], Nürnberg 1574

THE MUSICAL REPERTOIRE CULTIVATED ON THE TERRITORY OF MODERN SLOVENIA (1567–C. 1620) AND ITS POSSIBLE CONNECTIONS WITH THE COURT CHAPEL IN MUNICH

METODA KOKOLE

The years 1567 and 1571 seem of crucial importance for the musical repertoire cultivated in what was then the Inner-Austrian Duchy of Carniola during the second half of the 16th century and for its connections with the music of the Bavarian court in Munich. In 1567 a book of Protestant hymns in the Slovenian language was published for the first time, while the year 1571 witnessed one of the most influential dynastic marriages of the Habsburgs to take place during the 16th century: the union of the Inner-Austrian ruler, the Archduke Karl, resident at Graz, and the Wittelsbach Princess Maria of Bavaria, reportedly a student of the composer and *Kapellmeister* of the ducal chapel in Munich, Orlando di Lasso. However unconnected the two events may seem, they were both, as we shall see, landmarks in the cultural and musical history of the Inner-Austrian lands, and especially of Carniola, a duchy extending over the territory of the major part of today's Republic of Slovenia[1].

The music cultivated on the soil of modern Slovenia in the second half of the 16th century and the early part of the 17th cannot be matched directly to that heard at the court in Munich or even the one in Graz, which from 1564 onwards became the political centre of all Inner-Austria, including Carniola[2]. There were no princely courts in Carniola, and professional music-making was a privilege reserved for a few ecclesiastical and educational institutions[3].

1 The territory of modern Slovenia was absorbed into the Holy Roman Empire early in the Middle Ages and belonged until 1918 to the Habsburg monarchy. In the sixteenth century the region was divided administratively among the Inner-Austrian Archduchies of Styria and Carinthia, the Duchy of Carniola, the County of Gorizia, and the free city of Trieste – all hereditary Habsburg lands (Ger. *Erblande*) lying in close proximity to the *Terraferma veneta* and the Adriatic possessions of the *Serenissima*. The geographical position of Carniola stimulated a peculiar blend of diverse cultural influences coming from the Latin south-west, the Germanic north, the Hungarian north-east, and the Slavic south-east. The region was largely multilingual since, in addition to scholarly Latin, Slovenian, German and Italian were spoken virtually interchangeably. See also the map in: Metoda Kokole, *The Baroque Musical Heritage of Slovenia*, in: *The Consort* 51 (1995), pp.91–102; the map appears on p.93.

2 For a general introduction to the history of Inner-Austria in this period, see Alexander Novotny and Berthold Sutter (eds), *Innerösterreich 1564–1619*, Graz 1968, and, with special regard to Carniola, also August Dimitz, *Geschichte Krains*, vol.3, Laibach [Ljubljana] 1876, pp.1–235. On the rise of Graz as a political and, especially, musical centre of Inner-Austria, see also Ingrid Schubert, art. *Graz:* II. *Von den Anfängen bis zur Übersiedlung der Grazer Hofkapelle nach Wien (1619)*, in: *MGG*², Sachteil 3, Kassel etc. 1995, col.1596–1599; Ingrid Schubert, art. *Graz*, in: Rudolf Flotzinger (ed.), *Österreichisches Musiklexikon*, vol.2, Wien 2003, pp.616–622; and, especially, a detailed study by Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967. For a general discussion on the musical links between Graz and southern parts of Inner-Austria, see Josef-Horst Lederer, *Musikalische Beziehungen zwischen Graz und dem südlichen Innerösterreich zur Zeit der Gegenreformation*, in: Rudolf Flotzinger (ed.), *Kontakte österreichischer Musik nach Ost und Südost*, Graz 1978 (= *Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten* 3), pp.59–68.

3 For a general stylistic orientation of music life in the Slovenian-speaking lands in the 16th and early 17th centuries, see Andrej Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma* [Music in Slovenia in the Protestant Era], Ljubljana 1967; Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* [Late Renaissance

Unfortunately, only a very small number of primary sources for the music that was in use in Carniolan ecclesiastical institutions, Protestant as well as Catholic, during the later part of the 16th century have survived into the 21st century. Thus any assessment of the repertoire has to be made principally on the basis of secondary source material, which includes inventories, dedications of musical works to local patrons, personal letters and similar archival materials[4].

Unlike southern Bavaria, those lands with a majority of Slovenian speakers – comprising all of Carniola, parts of Styria, Carinthia and Gorizia, and also Trieste with its hinterland – were strongly marked by Protestantism during the second half of the 16th century[5]. Where music was concerned, the reformed institutions took the lead over traditional Catholic ones, especially during the decades of religious freedom preceding the turn of the century. For instance, music was included in the curriculum of the Protestant Latin school founded in Ljubljana in 1563 and supported by the official corporation of local noblemen, the Provincial Estates. From 1588 to 1592 this school's cantor was the composer Wolfgang Striccius (before 1570 – after 1611), author of two surviving collections of German songs (*Teutsche Lieder* or *Teutsche Gesänge*, dating from 1588 and 1593)[6]. However, because of the short duration of the period of religious freedom in Carniola, the development of sacred music on the German model was arrested in its initial phase. Nevertheless, the initiatives of local Protestants were culturally significant, inspiring the publication of the previously mentioned pioneering hymn book in the Slovenian language in 1567[7].

The hymn book *Eni psalmi* was prepared for the press by Primož Trubar, the foremost Slovenian exponent of Protestantism and the translator of the very first book ever printed in this language, the *Catechismus* of 1550[8]. The first edition, which contains 35 hymns in white mensural notation, was soon followed by at least three revised and enlarged reprints, published in 1574 and in 1575 in Tübingen and in 1584 in Wittenberg; the 1584 edition was supervised by

---

and Baroque music in Slovenia], Ljubljana 1978; Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* [Slovene Music in its European Setting], Ljubljana 1991, esp. pp.41–108; and Jože Sivec, *Stilna orientacija glasbe protestantizma na Slovenskem* [Stylistic Orientation of Protestant Music in Slovenia], in: *Muzikološki zbornik* 19 (1993), pp.17–29.

4 With a couple of exceptions, all surviving 16th-century music prints and manuscripts are listed in a catalogue assembled by Janez Höfler and Ivan Klemenčič: *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800* [Music Manuscripts and Printed Music in Slovenia Before 1800], Ljubljana 1967. For a more detailed description of the contents of the choirbooks listed in this catalogue on p.23, under the numbers 1–6, see Edo Škulj, *Hrenove korne knjige* [Hren's Choirbooks], Ljubljana 2001.

5 For general information on Protestantism in the Slovenian lands, see Breda Pogorelec and Jože Koruza (eds), *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* [The 16th century in Slovenian Language, Literature and Culture], Ljubljana 1986, and Rolf-Dieter Kluge (ed.), *Ein Leben zwischen Laibach und Tübingen: Primus Truber und seine Zeit: Intentionen, Verlauf und Folgen der Reformation in Württemberg und Innerösterreich*, München 1995.

6 Jože Sivec, *Wolfgang Striccius und sein Beitrag zur Musik der Reformation in Slowenien* [Wolfgang Striccius and his Contribution to the Reformation in Slovenia], in: Kluge (ed.), *Ein Leben zwischen Laibach und Tübingen* (see footnote 5), pp.235–250. See also Jože Sivec (ed.), Wolfgang Striccius, *Neue teutsche Lieder (1588), Der erste Theil newer teutscher Gesänge (1593)*, in: *Monumenta artis musicae Sloveniae*, vol.32, Ljubljana 1997.

7 *Eni psalmi, ta celi catehismus, inu tih vegshih Gody, stare inu Noue kerszhanske Peisni, od P. Truberia, S. Krelia, inu drugih sloshene, druguzh popraulene inu pobulshane. Der gantz Catechismus, ettlich Psalm, Christliche Gesäng, die man auff den fürnembsten Festen singet, in der Windischen Sprach, zum andern Corrigirt unnd gemehret*, Tübingen 1567. A facsimile reprint was published in Ljubljana in 1967 by Cankarjeva založba. See also Dragotin Cvetko, *Das erste slowenische Gesangbuch*, in: Konrad Ameln et al. (eds), *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, vol.12, Kassel, 1967, pp.163–166.

8 On Primož Trubar and the period of Reformation in the Slovenian lands, see Mirko Rupel, *Primus Truber: Leben und Werk des slowenischen Reformators*, München 1965. See also Kluge (ed.), *Ein Leben zwischen Laibach und Tübingen* (see footnote 5), and Franc Jakopin et al. (eds), *III. Trubarjev zbornik*, Ljubljana 1996. Trubar's *Catechismus* of 1550 already contains six music examples in white mensural notation.

Trubar's collaborator Jurij Dalmatin[9]. The final edition, prepared for the press by Trubar's son Felicijan, came out in Tübingen in 1595[10]. This contained nearly 100 notated hymns, some of which became so popular that they actually crossed over to the Catholic rite during the Counter-Reformation and were used in Catholic religious services right up to the beginning of the 20th century[11].

Conversely, we learn from certain historical documents that other kinds of music, too, were cultivated in Protestant households. An example of such a document referring to musical practice is an official complaint by some adherents of the Catholic religion in Kranj (Ger. Krainburg), near Ljubljana. This accused the Protestants of enjoying themselves late at night with instrumental music, dancing and singing, thus disturbing nocturnal tranquillity („Die Lutherische alle Freuden mit Tanz und Saitenspiel männiglich zugelassen")[12]. The music to which this source refers was undoubtedly the then popular German instrumental *Tafelmusik*[13], but, as we shall see, it also included contemporary Italian light vocal and instrumental music – for example *canzonette*, *villanelle*, and dances for lute. Another very revealing example is a complaint made in 1593 by the ecclesiastical inspectors of the Protestant collegiate church in Graz, where the organist, Annibale Perini (employed from 1590 to 1594) – to whose contacts with the Carniolan nobility we shall return later – apparently often performed pieces in a light Italian vein such as *fantasie*, *villanelle*, madrigals, and even dances („leichtfertige stücken, fantasien, Villanellen […] fugen, säng, oder wie mans nennt"), during church services[14].

In this connection, it is also worth mentioning that one of the Rectors of the Latin school in Ljubljana, the musically highly educated Adam Bohorič[15], possessed a large collection of

9 According to specialists in the field, the first reprint was printed before 1574, but the edition has apparently not survived. On Slovenian Protestant hymnals, see Teodor Elze, *Die slowenischen protestantischen Gesangbücher*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich* 5 (1884), pp.1–39; Josip Čerin, *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih* [The Songs of the Slovenian Protestant Hymnals, their Origins, and Use in the Post-Reformation Periods], in: *Zbornik Slovenske Matice*, vol.10, Ljubljana 1908, pp.126–244; and a commentated catalogue by Edo Škulj: *Cerkveni ljudski napevi*. I. *Protestantski napevi* [Church Folk-Songs. I. Protestant Songs], Ljubljana 2000.

10 *Ta celi catehismus, eni psalmi; inu the verskih Godou, stare inu nove kerszhanske pejsni: od P. Truberja, S. Krellia, Iurja Dalmatina, inu drugih sloshena, inu s'dostemi lepimi duhovnimi pejsmi pobulshane*, Tübingen 1595. The 1584 version has also appeared as a commentated reprint: *Ta celi catehismus, eni psalmi*, Ljubljana 1984, with comments by Jože Koruza and Bogomil Gerlanc.

11 Edo Škulj, *Cerkveni ljudski napevi*. II. *Starejši katoliški napevi* [Church Folk-Songs. II. Older Catholic Songs], Ljubljana 2001, pp.319, and especially Čerin, *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric* (see footnote 9), pp.137–147. Čerin found surviving traces of Protestant hymns especially among Slovenians in Carinthia.

12 Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem* (see footnote 3), p.121.

13 This hypothesis finds direct proof in the two collections of banquet and dance music dedicated some decades later by the Protestant composer Isaac Posch (born in Krems around 1591, and after 1614 based in Klagenfurt) to nobles in Carinthia and Carniola. The two cases in point are his *Musicalische Ehrenfreudt* of 1618 and *Musicalische Tafelfreudt* of 1621. For more on Posch and his two instrumental collections, see Metoda Kokole, *Isaac Posch „diditus Eois Hesperiisque plagis" – slavljen v deželah Zore in Zatona* [Isaac Posch „diditus Eois Hesperiisque plagis" – Celebrated in the Lands of Dawn and Sunset], Ljubljana 1999. Both collections are accessible in modern editions: *Musicalische Tafelfreudt*, in: *Denkmäller der Tonkunst in Österreich*, ed. Karl Geiringer, vol.70, Wien 1929; *Musicalische Ehrenfreud*, in: Metoda Kokole (ed.), *Monumenta artis musicae Sloveniae*, vol.30, Ljubljana 1996; and *Musicalische Tafelfreudt*, in: Metoda Kokole (ed.), *Monumenta artis musicae Sloveniae*, vol.31, Ljubljana 1996.

14 „[...] aller Geschwindigkeiten, Fantasien, Fugen, Madrigalen, Tänze und Villanellen ganz un gar zu enthalten." See Hellmut Federhofer, *Annibale Perini*, in: *Mf* 7 (1954), pp.402–414, esp. 409, and Hellmut Federhofer, *Die Musikpflege an der evangelischen Stiftskirche in Graz (1570–1599)*, in: Federhofer ed., *Musik und Geschichte. Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften*, Hildesheim etc. 1996 (= *Musikwissenschaftliche Publikationen* 5), pp.225–262, see esp. p.248. On Perini's contacts with the Carniolan nobility, see below, footnotes 50 and 51.

15 On Bohorič, see France Kidrič, art. *Bohorič, Adam*, in: Izidor Cankar et al. (eds), *Slovenski biografski leksikon* [Slovenian Biographical Lexicon], vol.1, Ljubljana 1925, pp.49–52.
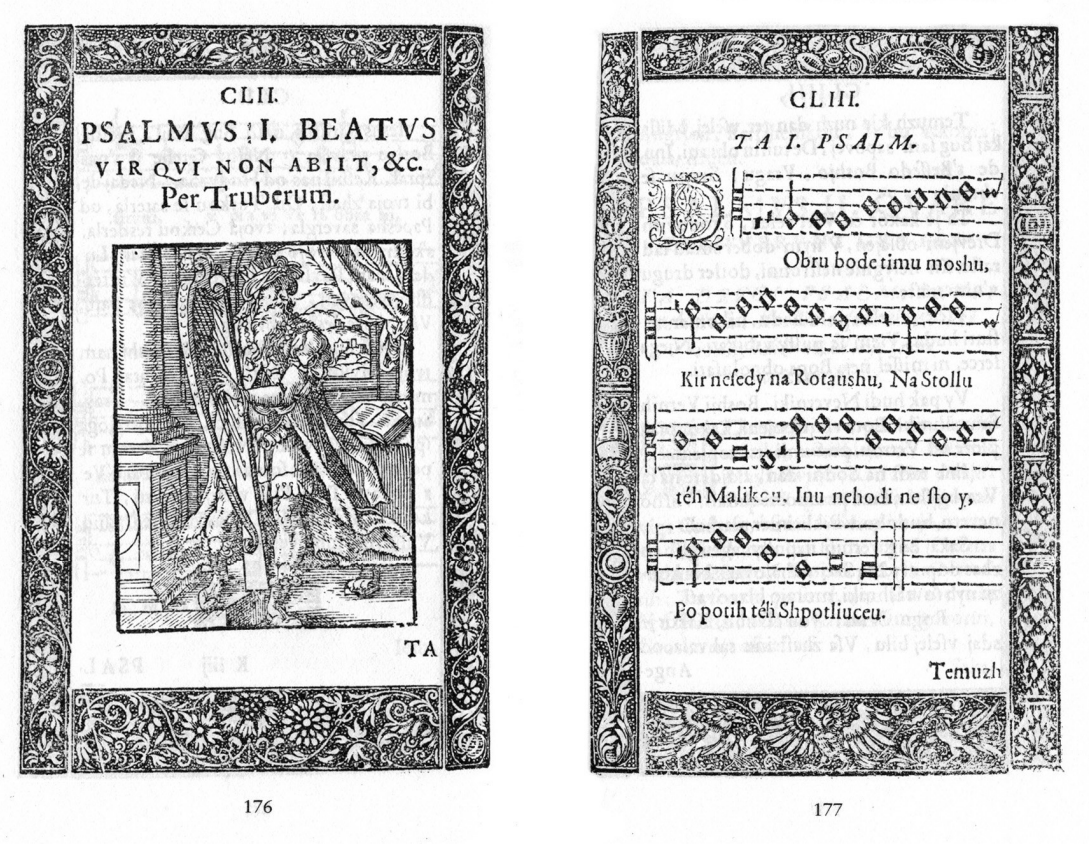


Figure 1: Pages 152 and 153 from the third reprint of the first-ever hymnal in the Slovenian language, *Eni psalmi* (Wittenberg, 1584).

printed and manuscript music books. According to one surviving source – the owner's offer to sell his library, upon his retirement, to the Carniolan Provincial Estates – the collection consisted of over 2000 three- to eight-part compositions in Latin, German, Italian, and Carniolan (that is, Slovenian) by the most renowned masters, not to be used only in the church but also at other feasts and gatherings […] and for all kinds of instruments[16]. Nothing apparently survived from this huge collection, since most of Bohorič's library was presumably destroyed, perhaps even publicly burnt, after 1598, together with other Protestant books, by the zealous adherents of the Counter-Reformation. The latter were in October 1598 given a free hand to destroy systematically any cultural artefact tinged with Lutheranism by the Inner-

16 The original letter of 1582 is preserved in the Archives of the Republic of Slovenia in Ljubljana. The passage dealing with musical literature reads as follows: „Der dritte Catalogus helt in sich allein gesangbücher, zum theil, vnd das meist gedrukhte, um theil aber geschriebene, zu Acht, Sieben, Sechs, Fünff, Vier, vnd drey Stimmern, Latainische, Teütsche, Italienische, Französische, vnd auch Crainerische, so von Alten vnd Newen, in der Musica vasst berumbtesten Artificibus, lieblich vnd khünstlich gesetzt, wölliche nicht Allein in der Khirchen, Sunder auch bey anderen herlichen freuden vnd Versamblungen _ _ _ Vnd daß Auff Allerley Instrument recht vnd lustig zugebrauchen. Dieser gesang sindt ob zweithausendt Stukh, die will ich E.E. LandschafftSchuell Vererht vnd geschenkht haben." The document was first published in Peter Radics, *Frau Musica in Krain. Kulturgeschichtliche Skizze*, Laibach 1877, p.15. See also Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem* (see footnote 3), pp.139–142.

Austrian ruler, Archduke Ferdinand, who was eager to restore the primacy of the Catholic church in his hereditary lands[17].

In connection with the musical repertoire in use in Carniola during the period of the Reformation, it is also significant that the first edition of the Slovenian hymnal as well as all of its subsequent reprints were dedicated to Georg Khisl (also Kisl, Kis and Chisel)[18], a member of a wealthy family from Carniola[19]. The Khisls were, indeed, friends of the above mentioned Primož Trubar; they were fervent supporters of the Reformation, but above all, they were known as leading patrons of music in the Inner-Austrian lands, patrons who took a special interest in contemporary Italian secular music[20].

This family of merchants, originating from Bavaria and settled in Carniola in the early 16th century, swiftly rose in the social hierarchy and bought numerous estates – including a castle near Ljubljana with a paper-mill and glassworks – in Carniola and Styria. Already by 1637 Veit Khisl (Slov. Vid; d. 1547) had become Mayor of Ljubljana and in this capacity invited, in 1544, the town pipers from Villach in Carinthia to move to Ljubljana. He also started to build a family castle in Fužine (Ger. Kaltenbrunn) near Ljubljana; the building was in fact finished in 1557 by his son Hans (also Giovanni; Slov. Janez or. Janž; around 1530–1593)[21]. Around 1560, having already gained the highest posts at the provincial court of justice and in local government, he obtained a relatively high position at the court of the Inner-Austrian Archduke Karl in Graz. It was in Graz that – as a great music lover and possibly also an amateur musician – he came into personal contact with Italian musicians who were members of the court chapel. In 1590, three years before his death, Hans Khisl was awarded the hereditary title of an Inner-Austrian Baron.

His four sons, the above-mentioned Georg (also Giorgio; Slov. Jurij; d. 1605), Veit (also Guido; Slov. Vid; d. 1609), Hanns Jacob (also Johann Jakob or Giovanni Giacomo; Slov. Janez Jakob; 1565–1637), and Karl (also Carl, Carlo; d. 1648), who all inherited his love for music, were sent at the appropriate time to Italy to study or to undertake an educational tour. They were later promoted to even higher positions than their father at the court in Graz. It was in Padua between 1584 and 1588, when the younger Khisl brothers Veit, Hans Jacob and Karl were studying law at the university, that they came into contact with the circle of composers active in this important Italian city. The locally resident Flemish composer Philippe de Duc,

17 For a general history of this period, see France Dolinar and Werner Dribesch (eds), *Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628*, Klagenfurt 1994.

18 In Slovenian literature also named as Jurij Khisl. Trubar's dedication, signed in Derendingen on St George's day, 1667, is addressed „Dem Edlen und Ehrnuesten Junckern Georgen Kisel zum Khaltenbrun vund Rasbor Pfandthern zum Weichselburg etc." The same dedication was reprinted in 1574. A facsimile edition was published in Ljubljana in 1967. The 1684 revised edition included a preface by Magister Georgius Dalmatinus (Slov. Jurij Dalmatin; Trubar's closest collaborator), who also penned the dedication, signed it on 1 January 1584 in Wittenberg, and addressed it to „Georg Kisel zum Kaltenbrun und Gonouwitz Erblandjägermeister in Crain, unnd der Windischen Marck, auch Erbdrucksässen der Fürstlichen Graffschaft Görtz, Fürstliche etc. Regiments Rath etc." The dedication of 1595 was signed by Felicijan Trubar (Primož's son).

19 On the Khisl family, see the comprehensive and informative article, containing a family-tree and a list of archival documentation and secondary literature, by Barbara Žabota: *Rodbina Khisl – novoveška zgodba o uspehu* [The Khisl Family – A Modern Times Success Story], in: *Kronika* 51 (2003), pp.1–26.

20 Alenka Bagarič, art. *Khisl*, in: Rudolf Flotzinger (ed.), *Österreichisches Musiklexikon*, vol.3, Wien 2003, pp.993, and Danilo Pokorn, *Baroni Khisli in njihovo mecenstvo* [The Barons Khisl and Their Patronage], in: Vincenc Rajšp et al. (eds), *Grafenauerjev zbornik*, Ljubljana 1996, pp.447–459.

21 On Hans Khisl see also the thorough study by Helfried Valentinitsch: *Der innerösterreichische Hofkammerpräsident Hans Khisl von Kaltenbrunn (ca. 1530–1593). Ein frühkapitalistischer Unternehmer zwischen protestantischen Ständen und katholischem Landesfürsten*, in: Herwig Ebner et al. (eds), *Forschungen zur Geschichte des Alpen-Adria-Raumes, Festgabe für em. o. Univ.-Prof. Dr. Othmar Pickl zum 70. Geburtstag*, Graz 1997, pp.403–431.

for example, dedicated to the two youngest sons of Hans Khisl his first book of madrigals for five and six voices, printed in Venice in 1586[22].

De Duc's music collection is of special interest for the history of music in Carniola, since it was not only dedicated as a whole to the above-mentioned Khisl brothers but also contains two specifically dedicated pieces. The first of these is a madrigal in honour of the same two brothers, *Giovan Giacomo et Carlo, spirti felici et rari*, while the tenth piece, *Non hai potuto in cotanti anni, amore, il cuor. A Leonardo Mercherich*, is a tripartite madrigal for five voices dedicated to another well-known person. Leonardo Mercheritsch (Slov. also Lenart Merherič) was one of the leading Protestant writers active, variously, in Tübingen and Carniola. He is known to have been a private tutor to Georg Khisl and to two sons of the Styrian nobleman Stubenberg, all of whom studied in Padua from 1567 to 1570. He apparently accompanied the younger Khisl brothers to Padua in the mid-1580s, or perhaps he was known to De Duc from earlier contact. It is relevant to mention as well that in 1583 Mercheritsch became a tenant of the Khisl estate at Kaltenbrunn and Hans Khisl's legal representative in Carniola[23]. De Duc's letter of dedication, written in Padua on 15 January 1586, reveals further Carniolan connections, since in it the composer addresses himself also to the father, Hans, to two elder brothers, Georg and Veit, and to an „illustrious company" surrounding them that comprises the brothers Friedrich and Georg Hartmann of Stubenberg, the Baron Volk of Egkh and Hungerspach, and Kaspar of Gleispach (all members of staunchly Protestant families in Carniola and in Styria), together with the Khisl family's private tutor Hieronimus Megiser (1554/55–1619), a famous humanist, linguist, and historian[24].

---

22 *Di Filippo De Duc fiamengo il Primo Libro de Madrigali a cinque et sei voci, novamente composti, et dati in luce. In Venetia presso Giacomo Vincenzi, et Ricciardo Amadino, compagni. 1586.* „Allì molto Illustri Signori li Signori Gio: Giacomo et Carlo Chiseli da Caltenprun et Gonobiz, etc. Heredetarij Maestri da Caccia del Ducato di Cragno, et della Marca Schiauona, et Scudieri dell' Illustrissimo Contado di Goritia, Padroni miei Colendissimi." The dedication was signed by the composer in Padua on 15 January 1586. See also Emil Vogel, François Lesure, and Claudio Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, vol.1, Pomezia 1977, pp.573–574.

23 See France Kidrič, art. *Merherič (Mercheritsch, Mercharitsch) Lenart*, in: Izidor Cankar et al. (eds), *Slovenski biografski leksikon* [Slovenian Biographical Lexicon], vol.1, Ljubljana 1925, pp.95–96, and Žabota, *Rodbina Khisl* (see footnote 19), pp.11–12.

24 During his studies in Tübingen Megiser became friendly with Jurij Dalmatin and Trubar's son and as a result began to study the Slovenian language. He spent longish periods in the Inner-Austrian provinces as a private tutor to many local noblemen and as rector of the Estate's grammar school in Klagenfurt. In 1592 he published in Frankfurt his *Dictionarium quattuor linguarum videlicet germanicae, latinae, illiricae (quae vulgo sclavonica appellantur) et italicae, sive hetruscae* in which he included also Slovenian (Illyrian). He dedicated his first edition of *Paroemiologia Polyglottus*, printed in Graz in 1592, to Georg Khisl. For more on Megiser, see Janez Logar, art. *Megiser Hijeronim*, in: France Kidrič and Franc Lukman (eds.), *Slovenski biografski leksikon* [Slovenian Biographical Lexicon], vol.2, Ljubljana 1933–1952, pp.84–87.

The original dedication of De Duc's collection of madrigals runs as follows: „Accade à vn libro nuovo, quell'istesso quasi, che suol'occorrer'a vn tempio nuovo: atteso, che il tempio, quantonque sij fabricato con architettura ingeniosissima, et con pietre preciosissime, con tutto ciò, se non è consecrato à vn Spirito diuino et celeste, già mai sara tanta copia de popoli riuerito et celebrato. Le onde bramoso et desideroso io, che queste mie fatiche Musicali, da Spiriti suegliati et virtuosi siano vedute et riuerite, son caduto in pensiero di publicare sotto l'illustre, et celebratissimo nome delle Signorie VV. et anco, per esser loro fuor di modo amatori, et fautori delle virtù, et specialmente della Musica: se come ancora è l'Illustre Signor suo Padre, benemerito Caualiero, et Consigliero di S. M. Ces. et Presidente della Camera Aulica del Serenissimo Arciduca Carlo, et li fratelli delle SS. VV. cioè, l'Illustre Signor Giorgio et [S]ignor Guido. Et di ciò certo me n'hanno fatto palese I continui essercitij virtuosi, si con le SS. VV. fatti come anche con la honoratissima compagnia vostra, cioè de gli Illustri SS Federico, Gior: Artmano fratelli Baroni da Stubenberg, et del Signor Volcardo Barone da Egk et Hungerspach, et del Signor Gasparo da Glaispach, tutti miei Signori osservandissimi, insieme

Veit, Hans Jakob, and Karl Khisl were also the dedicatees of another musical work, an anthology[25] of *canzonette* „composti[!] da diuersi nobili spiriti di Padoua" compiled and dedicated to them by Angelo Barbato and printed in Venice in 1587[26]. Hans Jakob may, in fact, be confidently identified with the Giovanni Giacomo Khisl who composed a no longer extant book of madrigals and motets for four and five voices printed in Venice in 1591[27]. There is a surviving documentary note showing that this volume of music was despatched on 2 May 1591 from Graz to Germany by the previously mentioned Hieronimus Megiser, the former private tutor to the Khisl family, for intended performance at the University of Tübingen[28]. This shows very clearly how the close contact of the Inner-Austrian Protestants with their colleagues in Germany became important for the transfer of the late-Renaissance Italian secular music repertoire via Inner-Austria to the lands north of the Alps. Much later, in 1615, Hans Jakob Khisl is found as the dedicatee of *Musica vaga et artificiosa*, a collection of didactic motets and canons by Romano Michieli[29].

---

co'l vostro fedelissimo Gouernatore, il Signor Girolamo Megisero, à quali priegho da Iddio ogni bene, et con grandissima humiltà faccio profonda riuerenza.". The only source known to survive is in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung. The dedication of this collection does not so much prove the composer's connections with the Habsburgs, as claimed by the author of the article on Duc in the latest edition of the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, as his wish to please a circle of Carniolan and Styrian Protestant nobles, whom he knew from Padua. On Duc, see Patricia Ann Myers, art. *Duc, Filippo*, in: *New Grove*², vol.7, London 2001, pp.636–637.

25 The composers of this anthology of 21 *canzonette* are: Luigi dalla Balla (2), Angelo Barbato (2), Girolamo Boni, Pier Andrea Bonini, Nadalino Dinarelli, Giovanni Battista Mosto (2), Domenico Pace (2), Annibale Padovano, Francesco Pigna (2), Marc' Antonio Pordenon, Giovanni Maria Renaldi (2), Giulio Renaldi (2), Fede Saloni and Francesco dal Sole.

26 *CANZONETTE A TRE VOCI DI DIVERSI ECCELENTISSIMI MVSICI. LIBRO PRIMO. Nouamente poste in luce. IN VENETIA, MDLXXXVII. Appresso Ricciardo Amadino*. The dedication is addressed „ALLI MOLTO ILLVSTRI SIGNORI LI SS. GVIDO GIO. GIACOMO ET CARLO CHISELI da Coltenprun, et Gonobiz, et Hereditarij Maestri di Caccia nel Ducato del Cragno, et della Marca Schiauona, et Scudieri dell'Illustriss. Contado di Goritia, Padroni miei Colendissimi." It reads: „Non poteuano queste Canzonette à Tre Voci composti da diuersi nobili spiriti di Padoua riceuer maggior ornamento di quello, che puote loro porgere lo splendore di voi tre Illustrissimi Signori fratelli, ne cui giouenil petti, si come rende la stretta congiuntione del sangue con puro affetto, et volere vna concordante armonia, cosi vnite si porgono tutte quelle celesti doti, onde cotanto i piu maturi, et perfetti ingegni vi pregiano, et ammirano; A voi dunque liete elle compariscono, poiche portando in fronte il glorioso nome vostro sicurissime sono douer esser al mondo via piu care, et gradite. piacciaui di accettar la loro protettione con quell'affetto, co'l quale suole il Signor Gio. Battista Mosto ottimo conosciatore della benignita loro andar bene spesso predicando la cortesia, et il valore, ch'in voi vnitamente riuerisce, et ammira, et io baciandole humilmente la mano, prego a tutti tre l'adempimento d'ogni honorato vostro desiderio." The sole surviving example is preserved in Gdańsk, Poland. The dedication was printed only in the first edition and not in the reprints of 1589 and 1594.

27 *Il primo libro de Madrigali et Motetti a 4 et 5 voci composti gia dal molto ill. Signor, il Signor Giovanni Giacomo Khisel L. Barone in Kaltenprun, Khislestain et Gonobiz etc. hereditario Maestro delle caccie del ducato de Cragno et della Marcha Schiavona, et scudiero haereditario del Illustr. Contado di Goritia etc. Venetia appr. Amadini, 1591*. The original is lost, but the work itself is quoted in a number of catalogues. See Othmar Wessely, *Tubingensia*, in: *Mf* 7 (1954), pp.397–402, esp. pp.400–401, and Janez Höfler, *O nekaterih slovenskih skladateljih 16. stoletja* [On Some Slovenian 16th-Century Composers], in: *Kronika* 23 (1975), pp.87–94, esp. pp.92 and 94.

28 Wessely, *Tubingensia* (see footnote 27), pp.400–401, and Pokorn, *Baroni Khisli* (see footnote 20), pp.57. On Megiser, see also footnote 24, above.

29 *MUSICA VAGA ET ARTIFICIOSA Continente Motetti con oblighi, et Canoni diuersi, tanto per quelli, che si dilettano sentire varie curiosita professare d'intendere diuersi studij della Musica. DI D. ROMANO MICHIELI ROMANO. Nouamente composta, et data in luce. IN VENETIA. APPRESSO GIACOMO VINCENTI. MDCXV.* The title-page contains Khisl's coat-of-arms. The dedication is addressed „All'Illustrissimo Sig.r Padrone mio collendissimo IL SIG. GIO. GIACOMO KHISL LIBERO BARONE DI KALTEMPRVN etc. Del Consiglio Segreto, Cauallerizzo maggior del Serenissimo Arciduca Ferdinando, e Maggiordomo maggiore della Serenissima Arci-

To Georg, the oldest of the four brothers[30], Claudio Merulo, serving at the time as organist at San Marco in Venice, dedicated in 1574 his first book of instrumental *Ricercari da cantare a quattro voci*[31]. Another Italian composer addressed a collection to the same Georg: Pietro Antonio Bianco, a prominent member of the court chapel at Graz, dedicated to him in 1582 a book of four-part madrigals[32].

Musical works dedicated to members of the Khisl family from Fužine, near Ljubljana

- Giacomo GORZANIS, *Intabolatura di liuto* [...] *Libro primo* (Venetia, 1561): ded. to Hans.
- Giacomo GORZANIS, *Il Primo libro di Napolitane* (Venetia, 1570): ded. to Georg, son of Hans.
- Pietro Antonio BIANCO, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venetia, 1582): ded. to Georg.
- Claudio MERULO, *Il primo libro de ricercari da cantare a quattro voci* (Venetia, 1574): ded. to Georg (and to Wolfgang Stubenberg).
- Matthia FERRABOSCO, *Canzonette a quattro voci. Libro primo* (Venetia, 1585): ded. to Hans.
- Philippe de DUC, *Il Primo Libro de Madrigali a cinque et sei voci* (Venetia, 1586): ded. to Hans Jakob and Karl (and their company).
- Angelo BARBATO, *Canzonette a tre voci. Libro primo* (Venetia, 1587): ded. to Veit, Hans Jakob and Karl.
- Lodovico BALBI, *Musicale Essercitio* [...] *a cinque voci* (Venetia, 1589): ded. to Hans and to all four of his sons (Georg, Veit, Hans Jakob and Karl).
- Romano MICHIELI, *Musica vaga et artificiosa* (Venetia, 1615): ded. to Hans Jakob.

---

duchessa." By 1615 Hans Jakob had converted to Catholicism, becoming the owner of large proprieties in Carniola and Styria. In 1598 he married Maria Thannhausen in Graz. He died as Count of Kočevje (Ger. Gotsche) in Maribor in 1637. See Žabota, *Rodbina Khisl* (see footnote 19), pp.21.

30 See also footnote 18 above.

31 *IL PRIMO LIBRO DE RICERCARI DA CANTARE, A QVATTRO VOCI DI CLAVDIO MERVLO DA CORREGGIO Organista in San Marco dell'Illustrissima Signoria di Venetia. Nouamente composti et dati in Luce. CON PRIVILEGIO. LIBRO PRIMO In Venetia Appresso li Figliuoli di Antonio Gardano 1574.* The collection was in fact dedicated in the first place to Wolfgang Stubenberg, who was a student at the Padua university at the same time as Georg Khisl: „ILLVSTRIBUS WOLFGANGO BARONI A STVBMBERG, ET GEORGIO KHISL A KHALTEMPRVN. Adolescentibus non solum genere ac nobilitate Claris, sed etiam ingenio gratia, Naturae, Virtutisque bonis omnibus ornatissimis. CLAVDIVS MERVLVS CORRIGGIENSIS." The pieces are actually meant to be performed on the organ rather than sung. See also the modern editions in James Ladewig (ed.), *Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, vol.5, New York and London 1987, and in Jacobus Bastian (ed.), *Claudii Meruli opera omnia*, vol.9, Holzgerlingen 1996.

32 *Il primo libro de madrigali a quattro voci di Pietro Antonio Bianco servitore del Sereniss. Principe Carlo Arciduca d'Austria etc. nouamente composti et dati in luce. Venezia, Angelo Gardano, 1582.* The standard dedication is addressed „Al Molto Illvstre Signor Giorgio Khisl da Khaltnprun Khislstein et Gonouiz, Hereditario Maestro di caccia del Cragno, et della Marca di Schiauonia, Scudiero del Contado di Goritia, et Trinciante del Serenissimo Principe Carlo Arciduca d'Austria, etc.". On Bianco – a member of the Graz court chapel from 1578 – see also Hellmut Federhofer, *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II. 1564–1590*, in: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol.90, Wien, 1954, pp.XXXIV-XXXV and 105–106. See also Vogel et al., *Bibliografia* (see footnote 22), vol.1, p.223.


BASSO
MVSICALE
ESSERCITIO
DI LVDOVICO BALBI
MAESTRO DI CAPELLA
DEL SANTO DI PADOA
A CINQVE VOCI.
In Venetia Appresso Angelo Gardano
M. D. LXXXIX.

Figure 2: The title-page of Lodovico Balbi's anthology *Musicale Essercitio* of 1589 with Khisl's coat-of-arms. Reproduced by kind permission of the Biblioteca Nazionale Marciana, Venice.

A number of the dedications of musical works by Italian composers were addressed to the father, Hans Khisl[33], who in one place is described as a „lover and protector of music", during the period 1561–1589. In addition to the dedications of the *Canzonette a quattro voci, libro*

33 From Ferrabosco's letter of dedication: „Perciò desiderando io far chiaro ad ogn'uno la riuerenza che porto a V.S. molto illustre, causata dalle sue rare virtù, ho voluto consacrarle queste mie Canzonette sapendo io molto bene, quanto ella (oltre l'esser vero scudo di tutte le virtù) sia anco particolar amatrice, et prottetrice della Musica." See also footnote below.

primo (1585), the sole known printed collection by Matthia Ferrabosco[34], a Graz court musician, and of the *Musicale essercitio a cinque voci*, an anthology of five-part madrigals compiled by Lodovico Balbi in 1589[35], we also possess that of the first book of dances in lute tablature by an interesting – and, for the history of music on the territory of modern Slovenia, highly important – composer, Giacomo Gorzanis. The latter was in fact the first musician to dedicate a published work to a member of the Khisl Family. This occurred as early as 1561, even before Hans's move to Graz in 1582 to take up his new appointment at the court of the capital of Styria and Inner-Austria.

Giacomo Gorzanis was a blind lutenist born in Apulia who settled after 1557 in Trieste, married there and became a citizen[36]. Already in 1558 he accompanied a delegation from Trieste on an official visit to Ljubljana, where his manner of playing was highly admired by members of the local nobility, and especially by the above-mentioned Hans Khisl, to whom, three years later (in 1561), he dedicated his first printed collection of lute dances[37]. Gorzanis

---

34 *CANZONETTE A QUATTRO VOCI DI MATTHIA FERRABOSCO DA BOLOGNA: Seruitore del Sereniss. Arciduca Carlo d'Austria. LIBRO PRIMO. Nouamente composte, et date in luce. IN VENETIA Presso Giacomo Vincenzi, et Ricciardo Amadino, compagni, MDLXXXV.* The standard dedication is addressed „Al molto Illustre Signor Cavaglier Cesareo: Il Signor Giovanni Khisl da Khaltenprvn Khislstein, et Gonoviz, Capitano di Postoima, Supremo Mastro di Caccia del Cragno, et della Marcha di Schiauonia, Gran Scudiero del Contado di Goritia, Consigliero di S. Mae. Cesarea, et Presidente della Camera Aulica del Sernissimo Principe Carlo Arciduca d'Austria, mio Sign. colendissimo." The dedication is dated at Venice on 15 January 1585, which – if the *mos venetus* is observed – should be interpreted as 15 January 1586, Modern Style. See also Vogel et al., *Bibliografia* (see footnote 22), vol.1, p.614. On Ferrabosco – a member of the Graz court chapel from 1581 – see also Hellmut Federhofer, *Niederländische und italienische Musiker* (see footnote 32), pp.XXXV-XXXVI and 106, and Hellmut Federhofer, *Matthia Ferrabosco*, in: *Musica disciplina* 7 (1953), pp.205–233. Federhofer imagined Hans Khisl to be a prominent patron in Graz, evidently not knowing of his Carniolan origin.

35 *MVSICALE ESSERCITIO DI LVDOVICO BALBI MAESTRO DI CAPELLA DEL SANTO DI PADOA A CINQVE VOCI. In Venetia Appresso Angelo Gardano. M.D. LXXXIX.* The title-page contains Khisl's coat-of-arms. The dedication is addressed „Al Molto Illvstre Cavalliere Il Signor Giovanni Chisel da Coltemprun, et Gonobiz, etc. Hereditario Maestro di Caccia nel Ducato del Cragno, et della Marca Schiauona, et Scudiero supremo dell'Illustriss. Contado di Goritia Consigliero di sua Maestà Cesarea, Presidente della Camera Aulica del Sereniss. Arciduca Carlo d'Austria, et Capitano di Pistogna. Et allì molto Illvstri Sig. Svoi Figlioli Gli Signori Giorgio, Guido, Gioan Giacomo, et Carlo Chiseli Da Coltemprun, et Gonouiz, etc. Hereditarij Maestri di Caccia nel Ducato del Cragno, et della Marca Schiauona, et scudieri supremi dell'Illustrissimo Contado di Goritia miei Signori Colendissimi." This anthology contains compositions by: J. Arcadelt, J. Berchem, I. Chamatero, G. A. Cardillo, G. Contino, F. Corteccia, B. Donato, A. Gabrieli, M. A. Ingegnerio, O. Lasso, B. Lupachino, L. Marenzio, T. Massaino, C. Merulo, P. de Monte, G. Nasco, A. Padovano, G. P. da Palestrina, B. Perisone, C. Porta, G. Rinaldi, C. de Rore, V. Ruffo, A. Striggio, P. Verdelot, G. Wert, and A. Willaert. See also Vogel et al., *Bibliografia* (see footnote 22), vol.1, p.125–126.

36 On Gorzanis, see Bruno Tonazzi, *Il cinquecentista Giacomo Gorzanis liutista e cittadino di Trieste*, in: *Il Fronimo* 1 (1973), pp.133–138, and especially the very thorough biography of G. Gorzanis by Bruno Tonazzi: *Notizie biografiche* and *Biographical information*, in: Giacomo Gorzanis, *Libro de intabolatura di liuto (1567)*, ed. Bruno Tonazzi, Milano 1975, pp.7–104.

37 *INTABOLATURA DI LIUTO DI MESSER JACOMO GORZANIS CIECO PUGLIESE, HABITANTE NELLA CITTA DI TRIESTE. Novamente da lui composto et per Antonio Gardano stampato et dato in Luce. LIBRO PRIMO In Venetia Appresso di Antonio Gardano. 1561.* The dedication is addressed „Al molto magnifico et generoso Signor Il Signor Giovanne Khisl detto da Kolten Prven della Cesarea M. Dignissimo Conseglier et Supremo Pagator alle Frontere et confini de Croatia." See also Issam El-Mallah, *Ein Tanzzyklus des 16. Jahrhunderts für Laute von Jacomo Gorzanis*, Tutzing 1979; Alenka Bagarič, *Zbirki skladb za lutnjo Giacoma Gorzanisa, posvečeni kranjskemu plemstvu* [Two collections of lute pieces, dedicated by Giacomo Gorzanis to the Carniolan nobility – MA thesis at the Univ. of Ljubljana], Ljubljana 2003; and Alenka Bagarič, *Posvetila Giacoma Gorzanisa v knjigah glasbe za lutnjo (Benetke 1561, 1563, 1564)* [Dedications of Lute Tablature Books by Giacomo Gorzanis (Venice 1561, 1563, 1564)], in: Nataša Cigoj Krstulović et al. (eds), *Muzikološke razprave in memoriam Danilo Pokorn*, Ljubljana 2004, pp.15–26.

also received ten gold pieces from the Carniolan Estates in 1567 in response to his dedication to them of an unidentified book of „Carmina"[38]. His contact with the Khisls and with the Inner-Austrian nobility continued, for in 1570 he dedicated his first book of *villanelle* to Hans's son Georg Khisl, who had by then become the Deputy Governor of Carniola and a councillor at the court in Graz[39]. Such *villanelle* were, indeed, a very popular light musical genre at the court in Graz, especially in the years preceding the „crackdown" of the Counter-Reformation in 1598.

However, the Khisls, leaving aside the Archduke Karl himself[40], were by no means the only music patrons in Inner-Austria. For example, the same Giacomo Gorzanis in 1564 dedicated his third book of lute tablatures[41] to the nobleman Vito of Dornberg from Gorizia (1529–1599)[42], another high dignitary at the Imperial court and from 1567 Imperial Ambassador in Venice, who was the dedicatee of at least two further musical works[43]. Gorzanis's dedication followed his promotion to the rank of „eques auratus", which occurred in Bratislava (Ger. Preßburg) on 28 September 1563[44].

For our consideration of possible musical contact and exchange of repertoires between Bavaria and Inner-Austria it is also of some interest that Gorzanis possibly conceived his second

38 Rijavec, *Glasbeno delo* (see footnote 3), p.115.

39 *IL PRIMO LIBRO DI NAPOLITANE CHE SI CANTANO ET SONANO IN LEUTO. Nuovamente composte da Jacomo Gorzanis Lautanista Cittadino della Magnifica Città di Trieste. IN VINEGIA, APPRESSO GIROLAMO SCOTTO, MDLXX.* The dedication is addressed to „Al molto Magnifico Signore il S. Giorgio Kis de Koltemprvn Figliuolo del Clariſs. et Generoso S. Gio. Kisl benemerito Caualliero aureato, Hereditario epifaro dell'Illustre Contado de Goritio, et Cesareo et Arciducale consegliero, et vicecapitanio della prouincia del Cragno, Patron, et Signor mio osseruandissimo." See also Bruno Tanazzi (ed.), Giacomo Gorzanis, *XV Napolitane. Neapolitanischer Lieder aus dem 16. Jahrhundert*, Locarno 1963, and also Alenka Bagarič, *Le villanelle di Giacomo Gorzanis e la loro diffusione alle provincie dell'Austria Interna*, in: *Atti del Convegno internazionale di studi 15, 16, 17 ottobre 2004: Alessandro Orologgio, musico friulano del Cinquecento e il suo tempo* (in print).

40 On the music patronage of the ruler of Styria, the Archduke Karl in Graz, see Federhofer, *Musikpflege* (see footnote 2), p.46, and also Robert Lindell, *The wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1671*, in: *Early Music* 18 (1990), pp.253–269, esp. 253–257.

41 *IL TERZO LIBRO DE INTABOLATVRA DI LIVTO DI MESSER GIACOMO GORZANIS Pugliese, Habitante nella Città di Trieste. Nouamente da lui composto et per Antonio Gardano stampato. 1564.* The relatively conventional dedication is addressed „Al molto magnifico et clarissimo Signor il Signor Vito de Dorimbergo benemerito Caualliero Aureato et de sua Cesarea Maesta Consigliero et dignissimo Logotenente dello Illustrissimo Contado di Goritia. Signor mio Gratiosissimo." In his dedication, besides engaging in word-play contrasting his own blindness to the „light" and grace of his patron, Gorzanis points out that he has considered for a long time „sotto cui nome douessero comparire à gli occhi delli huomini, tra molti miei Illustri Signori et Patroni, che io inchino et osseruo".

42 On Dornberg, see Carlo Morelli, *Istoria della Contea di Gorizia*, vol.3, Gorizia 1755, pp.296–297; Giuseppe Floreano Conte Formentini, *La Contea di Gorizia illustrata dai suoi figli*, Gorizia 1984, p.18; and Silvano Cavazza, *Cosi buono et savio cavaliere: Vito di Dornberg patrizio goriziano del Cinquecento*, in: *Annali di Storia Isontina* 3 (1990), p.7–36.

43 *GLI AMOROSI CONCENTI PRIMO LIBRO DELLI MADRIGALI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI MVSICI A QVATTRO VOCI, CON VN DIALOGO A OTTO ALL'ILLV. SIG. VITO DI DORIMBERGO CAVALIERO Et Ambasciatore Cesareo apresso L'Illustriss. Signoria di Vinegia. Di nouo posti in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi. IN VINEGIA APPRESSO GIROLAMO SCOTTO MDLXVIII*; and *DI LVDOVICO BALBI CANTOR DELLA ILLVSTRISSIMA SIGNORIA DI VENETIA IN S. MARCO. IL PRIMO LIBRO de Madrigali a Quatro Voci, Nouamente da lui composti et dati in Luce. A QVATRO VOCI. In Venetia, appresso li figliuoli di Antonio Gardano, 1570.* (The dedication is addressed to „Vito de Dorimbergo, Cavalliero Aureato, et Archiducale Consigliero, e di S.C.M. Oratore dignissimo appresso alla S. di Venetia.") See Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539–1572)*, New York and Oxford 1998, pp.760–761 (for Buonagiunta's collection).

44 Cavazza, *Cosi buono et savio cavaliere* (see footnote 42), pp.8–9.

volume of *villanelle* for three voices[45] for the wedding festivities of his sovereign, the Archduke Karl of Inner-Austria, and the Bavarian Princess Maria, daughter of Duke Albrecht V, which took place in late August 1571[46]. He had, indeed, signed the letter of dedication to Archduke Karl a month earlier, on 15 July 1571. One piece is dedicated to a young female singer, Martha, who was in fact a participant in the nuptial celebrations in Vienna. In 1572 Gorzanis received special favours from the Archduke, who appreciated his music and promised to support the studies of his son Massimiliano[47]. It is also noteworthy that in 1573 Duke Wilhelm of Bavaria heard a blind lutenist in Graz who might very well have been the same Gorzanis[48].

The contact with Graz of the Carniolan nobility and its entourage was very strong already in the peak period of Protestantism. Not only were the Protestants, as we have seen, eager promoters of Italian secular music, but some of them also acted directly as intermediaries between Italy and the Inner-Austrian court in Graz. One example is Count Hans (Johann) Auersperg of Schönberg (Slov. Šumberk; ?-1580), a member of one of the oldest and most powerful Carniolan noble families[49], who in 1574 or 1575 gave hospitality for about a year, in his family castle of Seisenberg (Slov. Žužemberk) in Carniola, to the young Venetian organist Annibale Perini (c. 1560–1596)[50], before taking him to Graz to be educated and later to serve as a singer and organist in the court chapel[51]. It comes as no surprise that Hans Auersperg was interested enough in music to offer hospitality to Perini – and also to the trumpeter Georg Wassermann, in the 1570s – since his father, Wolfgang Auersperg of Schönberg (c. 1520–1557)[52], was equally known for his support of music. Wolfgang Auersperg was in fact the dedicatee of Cipriano de Rore's complimentary madrigal in Latin for five voices *Rex Asiae et Ponti*, which was sent to the nobleman as a gift in a letter written by the composer in Ferrara on 1 May 1556. This letter testifies to the close friendship of the Carniolan nobleman and this Flemish composer resident in Northern Italy[53].

---

45 *DI GIACOMO GORZANIS LEVTONISTA ET CITADINO della Magnifica Città di Trieste. IL SECONDO LIBRO delle Napolitane à tre voci. Nuouamente poste in luce. IN VINEGIA, APPRESSO GIROLAMO SCOTTO, MDLXXI.* The dedication is addressed „Al Serenissimo Principe Carlo Arciduca d'Austria Sig. Sig. mio Clementissimo."

46 This event is discussed in depth in Robert Lindell, *The wedding of Archduke Charles* (see footnote 40), pp.253–269.

47 Federhofer, *Musikpflege* (see footnote 2), pp.238–239.

48 Federhofer, *Musikpflege* (see footnote 2), pp.47, 238.

49 Miha Preinfalk, *Auerspergi. Po sledeh mogočnega tura* [The Auerspergs. Following the Traces of a Mighty Bull], Ljubljana 2005 (= *Thesaurus memoriae dissertationes* 4), p. 80–83.

50 Federhofer, *Annibale Perini* (see footnote 14), pp.402–414.

51 Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem* (see footnote 3), pp.117–118 and 197–198, notes 654–659.

52 On Wolfgang Engelbert Auersperg (Slov. also Volf Engelbert), see Preinfalk, *Auerspergi* (see footnote 49). Wolfgang Auersperg studied in 1535 in Padua, where he probably came into contact with the musicians belonging to that circle. There are some inconsistencies concerning his noble title. He was addressed as „Comitus" by De Rore, but he was in reality only a knight („Herr"). He had two sons, Hans (or Johann) and Andreas – the latter studied in Tübingen until 1573, when he went on a study trip to Padua and Bologna; Wolfgang Engelbert Auersperg was above all a military man, called by contemporaries the „Achilles from Carniola". On Andreas, see also Theodor Elze, *Die Universität Tübingen und die Studenten aus Krain*, Tübingen 1877, p.71.

53 See Bernhard Meier, *Rex Asiae et Ponti. Poklonitveno delo Cypriana de Roreja* [Rex Asiae et Ponti. A Work of Homage by Cyprian de Rore], in: *Muzikološki zbornik* 6 (1970), pp.5-11; containing a complete transcription of the two variants of the text and the letter by de Rore. The madrigal was printed only after De Rore's death in the collection *Le Vive Fiamme de'vaghi e dilettevoli Madrigali dell'eccelentissimo Musico, Cipriano Rore* [...] (Vineggia, 1565), and for a second time in *De Cipriano de Rore il Quinto libro di Madrigali a cinque voci* (Venetia, 1566). The madrigal is also transcribed in the Bourdenay codex (F-Pn, Ms Bourdenay – XXIVd. 15 Rés.), fol.161–162, in score; this manuscript contains four madrigals by De Rore, all taken from the print *Le Vive Fiamme*. See also

However, contemporary Catholic circles in Carniola likewise had close contact with Graz and its Catholic court. We may single out Janez Tavčar (Johannes Tautscher, c. 1544-1597) and Tomaž Hren (Thomas Chrön, 1560–1630), the last two Bishops of Ljubljana in the 16th century. Both men held trusted positions at the Inner-Austrian court, and were, as great lovers of music, particularly important for the reshaping of the musical repertoire in Ljubljana and other provincial centres after the radical prohibition of Protestantism in 1598. Already under Tavčar (Bishop from 1580 to 1597)[54] the musical collection of the Bishop's palace in Gornji Grad (Ger. Oberburg) in Lower Styria acquired some contemporary music prints[55]. One miraculously surviving collection was dedicated especially to Johann (= Janez Tavčar), Bishop of Ljubljana. This was the five-part *Liber sacratissimarum (quas vulgo introitus appelant) cantionum selectissimus* by Blasius Amon, printed in Vienna in 1582[56]. It is interest-



Figure 3: The palace of the bishops of Ljubljana in the late 16th and 17th centuries in Gornji Grad. Woodcut from Georg Matthäus Vischer, *Topografia Ducatus Stiriae* (Graz, 1681), plate 227 (297).

the modern edition by Bernhard Meier: Cipriani Rore *Opera omnia*, vol.5, Roma 1971, (= *Corpus mensurabilis musicae* 14), pp.XI-XII and 88–91.

54 On Tavčar, see Marijan Smolik, art. *Tavčar (Tautscher) Janez*, in: Alfonz Gspan et al. (eds), *Slovenski biografski leksikon* [Slovenian Biographical Lexicon], vol.4, Ljubljana 1980–1991, pp.41–43, and France M. Dolinar, *Tautschar (Tavčar), Johann*, in: Erwin Gatz (ed.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reichs 1448 bis 1648*, Berlin 1996, pp.688–689.

55 On the surviving repertoire from Gornji Grad, today forming part of the collection of the Manuscript Collection of the National and University Library (SI-Lnr) in Ljubljana, see Höfler and Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski* (see footnote 4). See also Höfler, *Glasbena umetnost* (see footnote 3), pp.30–31.

56 The four incompletely preserved original partbooks (A, T, B, Q) are now kept in the Music Collection of the National and University Library (SI-Lng) under the shelfmark no. 23782. The original, 16th-century leather binding bears a gilt inscription: „Dem hochwirdigen Firsten vnd Herren Herren Johann Bischoffen zu Laybach etc. Firstli: Durchl. etc. Rath Meinen gnedigen Herren." The books later passed to Tavčar's successor Hren, who wrote on a vacant folio of the Bassus partbook his motto: „Terret Labor Aspice Praemium". The only partbook to contain the original title-page is the Alto. The collection of introits was originally dedicated by the composer to his employer at Zwettl, the abbot Johannes Ruoff.

ing that Amon is considered to be among the first of a number of transalpine composers in the late 16th and early 17th centuries whose work was strongly influenced by Venetian music[57].

From the same original location also comes an incomplete example of Orlando di Lasso's *Sacrae lectiones* of 1567[58]. The example contains many handwritten annotations, among which are the name of its first owner, Michael Petritschitsch, and the year 1574. From the last quarter of the 16th century there survives also an example of the *Novus thesaurus musicus*, which was dedicated in 1568 by its compiler, Pietro Giovanelli, to members of the ruling Habsburg dynasty. This set of partbooks had reached Gornji Grad by the second half of the 16th century, when the first owner, Adamus Sobalitsek, signed it[59]. However, most of the other surviving 16th-century prints and manuscripts reached Gornji Grad only later, at the turn of the century, and were acquired directly by the next Bishop of Ljubljana, Tomaž Hren. Some of the manuscripts were, in fact, originally compiled for the service of the ‚Kapelle' in Graz.

Remnants of the music collection from Gornji Grad

MANUSCRIPTS: Six large-format choirbooks, assembled around 1600 by Georg Kuglmann, were originally copied for use in the Graz court chapel. They all originate from Bishop Hren's collection and are today preserved in the Manuscript Collection of the National and University Library in Ljubljana under the shelf-marks NUK R (SI-Lnr) Ms 339–344[60].

- *Missae et magnificat variorum compositorum* (Ms. 339; all together 13 Magnificats, 18 Masses).
- *Missae variorum compositorum* (Ms. 340; 12 Masses).
- *Magnificat* in *Missae et magnificat variorum compositorum, pro Thoma, episcopo Labacense* (Ms. 341; 17 Magnificats, 13 Masses).
- *Missae variorum compositorum* (Ms. 342; 12 Masses).
- *Psalmi, magnificat, hymni & missae variorum compositorum duobus choris* (Ms. 343; in 2 volumes, each for one of the two choirs).
- *Litaniae* (Ms. 344; one volume for two choirs).

1 small choirbook assembled for Bishop Hren between 1600 and c. 1630:

- [*Antiphonae variae & Missae Orlandi di Lasso a 4*] (Ms. 232).

3 separate partbooks:

- [*Salve Regina*] ALTUS (Ms. 207; contains works by Amon, Padovano, Belli, Bianchi, Brouck, Cavaccio, Damitz, Donati, A. Gabrielli, J. Gallus, Gastoldi, Gatto, O. Lasso, R. Lasso etc.).
- [*Missae*] TENOR (Ms. 284; contains works by Regnart and Padovano).
- *Tenor Missarum* (Ms. 285; contains works by O. Lasso et al.).

PRINTS: by Blasius AMON (1582); Giovanni Matteo ASOLA (1597, 1599); Baldassare DONATO (1556); Giovanni GABRIELI (1597); Pietro JOANELLI (1568); Girolamo LAMBARDI (1600?); Orlando di LASSO (1567, 1578–86); Luca MARENZIO (1596); Jakob REGNART (1602), Lambert de SAYVE (1612).

---

57 Anthony F. Carver, art. *Ammon, Blasius*, in: *New Grove*², vol.1, London 2001, p.511.

58 The five completely preserved original partbooks (C, A, T, B, Q) today belong to the SI-Lng under the shelfmark no. 23790.

59 The four completely preserved original partbooks of the two volumes today belong to the SI-Lng under the shelfmark no. 23784.

60 (SI-Lnr) For a detailed discussion and a list of contents, see Škulj, *Hrenove korne knjige* (see footnote 4), and also Höfler, *Glasbena umetnost* (footnote 3), pp.32–35. See also footnote 4, above.

Before I turn to the surviving 16th-century printed and manuscript music sources, and especially works by members of the court chapel in Munich, I must first discuss in more detail the dynastic ties between the Bavarian and Inner-Austrian courts. An event that had the greatest importance for the history of music in Munich and in Graz was the previously mentioned dynastic marriage, in 1571, of two ardent patrons of music: Karl of Inner-Austria (who already in 1565 had established his own ‚Kapelle' in Graz), and Maria of Bavaria (reportedly a pupil of Orlando di Lasso)[61]. An exchange of musicians was the natural consequence of this marriage. Let me mention only Simone Gatto, who moved in 1574 from Munich to Graz, Francesco Rovigo, active at different times in both courts, Matteo Ferrabosco, a Graz court musician who in 1585 visited Munich, and Lodovico Zacconi, who after the death of Archduke Karl went to Munich[62].

The archducal couple clearly favoured Italian, especially Venetian, music. This is apparent from their choice of musicians for the ‚Kapelle' at Graz. These were carefully selected from among the best available; already in the last quarter of the 16th century the majority were Italians, who included Annibale Padovano, Annibale Perini, Simone Gatto, Lodovico Zacconi and Pietro Antonio Bianco. Italians were clearly welcome for confessional reasons: Archduke Karl remained staunchly Catholic, even if the Provincial Estates and the citizens of Graz were largely Protestant[63]. However, the relative proximity of Graz to Venice was also an important factor. Despite the continued presence of „late" Flemish music, headed by the compositions of Orlando di Lasso, Venetian composers of the late 16th and early 17th centuries dominated the repertoire[64].

The obviously strong influence of Lasso's music was felt well into the 17th century, especially in the cultivation of parody Magnificats and Masses[65]. The Graz court printer, Georg Widmanstetter, whose press brought out nine music prints up to 1614, issued in 1594 the *Cantiones sacrae* of Orlando di Lasso and a similar collection by his son Ferdinand[66]. Lasso's compositions, alongside those of Italian composers active at the court, were prominently represented in choirbooks compiled for the use in the Graz ‚Kapelle' at the turn of the century[67]. The two

61 The 1571 marriage was, however, not the first marriage between the members of the two ruling families, since Maria's mother, the wife of the Bavarian Archduke Albrecht V, was in fact the daughter of the Austrian Emperor Ferdinand I, Karl's father. The close connections between the two families continued into the early 17th century with the marriage of Karl's and Maria's son Ferdinand, from 1619 Holy Roman Emperor Ferdinand II, to Maria Anna of Bavaria in 1600, while the daughter from this marriage, also called Maria Anna, in 1635 married the Archduke Maximilian of Bavaria. On all these marriages, see: Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*, Oxford 1995, p.8, and Lindell, *The wedding of Archduke Charles* (see footnote 40), pp.253–257.

62 Alfred Einstein, *Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 21 (1934), pp.3–52, esp. 10–34, and also Federhofer, *Niederländische und italienische Musiker* (see footnote 32), pp.XXII-XXXVI (for Gatto, Rovigo, Bianco and Ferrabosco).

63 Federhofer, *Musikpflege* (see footnote 2), pp.23–54, and Schubert, *Graz* (see footnote 2), pp.616–622, esp. 616–617. As a faithful Catholic, the Archduke Karl welcomed the arrival of the Jesuits to Graz. They in fact opened their college in this city in as early as 1572; in 1585/86 the Archduke himself founded, within the same college, the first university in Graz.

64 Hellmut Federhofer, *Graz Court Musicians and their Contribution to the Parnassus Musicus Ferdinandeus (1615)*, in: *Musica disciplina* 9 (1955), pp.167–244, and Theophil Antonicek, *Italienische Musikerlebnisse Ferdinands II. 1598*, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 104; *Mittheilungen der Komission für Musikforschung*, vol.18, Wien 1968, pp.91–111.

65 Saunders, *Cross, Sword and Lyre* (see footnote 51), p.38.

66 Federhofer, *Musikpflege* (see footnote 2), p.43.

67 Saunders, *Cross, Sword and Lyre* (see footnote 51), pp.38–41.
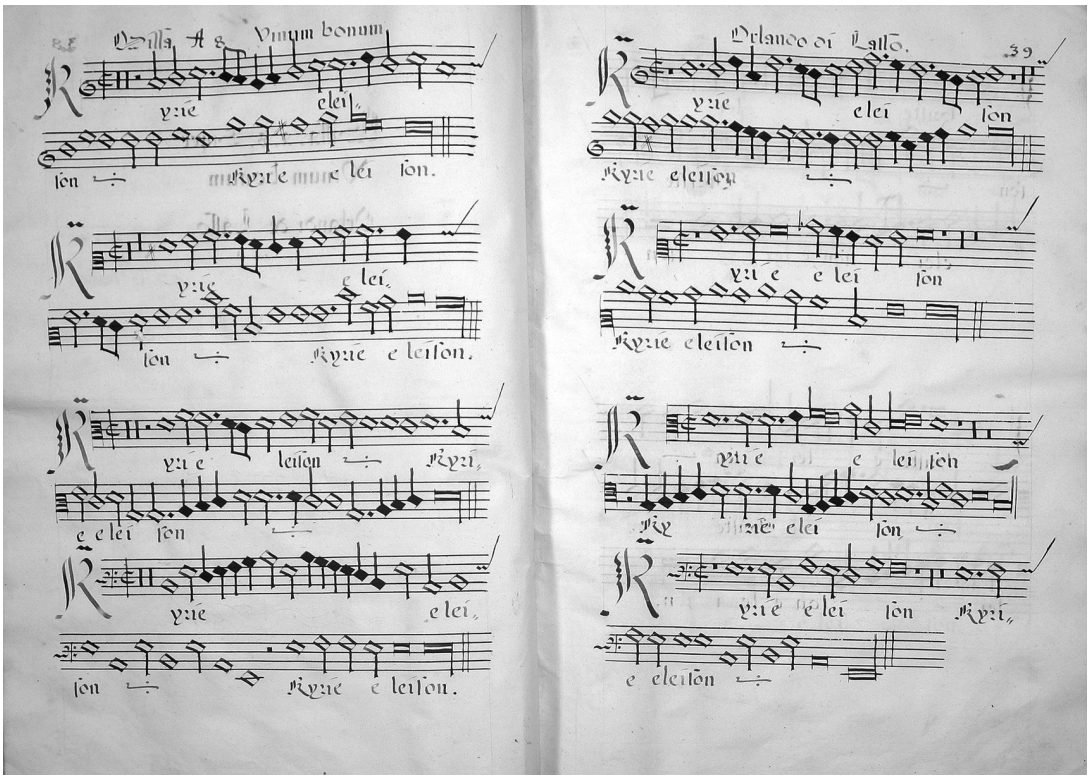


Figure 4: Fols. 38[v] and 39[r] of Ms. 340 – a choirbook copied by Georg Kuglmann in Graz. Reproduced by kind permission of the Manuscript Collection of the National and University Library, Ljubljana.

choirbooks that were taken after 1619 to Vienna contain no fewer than 18 compositions by Lasso[68]. In another four such books that are today preserved in Ljubljana but belonged originally to the ‚Kapelle' in Gornji Grad there are further eleven pieces by Orlando di Lasso: six Masses and five Magnificats.

Sources of music by Orlando di Lasso in Slovenia
National and University Library, Ljubljana

PRINTS:

- *Magnificat octo tonorum, sex, quinque et quattuor vocum*, Nürnberg, Th. Gerlach, 1567 (5 parts).
- *Sacrae lectiones novem ex propheta Job quattuor vocum*, Nürnberg, Th. Gerlach, 1567 (4 parts).
- *Orlandi Lassi sacrae cantiones (vulgo moteta appellatae) quinque vocum. Liber 1–8*, Venezia, A. Gardano, 1579–1586 (parts).
- *In cena Domini*, in: *Novus theasaurus musicus*, ed. P. Giovanelli, Venezia 1568 (4 parts).

MANUSCRIPTS:

(Large-format choirbooks assembled around 1600 by the Graz bass singer Georg Kuglmann.)

- *Missa a 4 Super Laudate Dominum*, in Ms. 339, fol. 121.
- *Missa a 8 Super Osculetor me*, in Ms. 339, fol. 539.

68 A-Wn, Codd. 16704 and 16705.

- *Missa a 8 Super Vinum bonum*, in Ms. 340, fol.38^{v} (see figure 4).
- *Missa a 6 Super Ecce nunc benedicite Dominum*, in Ms. 340, fol.133.
- *Missa Venatorum a 4*, in Ms. 340, fol.259.
- *Magnificat a 10*, in Ms. 341, fol.27.
- *Missa Super Deus in adiutorium a 6*, in Ms. 341, fol.118^{v}.
- *Magnificat: Deus in adiutorium*, in Ms. 341, fol.132^{v}.
- *Magnificat: a 6 Amor ecco colei. Septimum tonum*, in Ms. 341, fol.181^{v}.
- *Magnificat: Ancor che col partire a 5*, in Ms. 341, fol.432^{v}.
- *Magnificat sexti toni a 8*, in Ms. 343 (in 2 volumes each for one of the two choirs), fol.203.
- *Salve Regina a 6*, in Ms. 207 (Altus partbook), fol.12^{v}.
- *Salve Regina a 4*, in Ms. 207, fol.13.
- *De Angelis: Benedicite Domino a 6*, in Ms. 207, fol.48.
- *Stabant iusti a 5*, in Ms. 207, fol.49^{v}.
- *Confundatus superbi a 5*, in Ms. 207, fol.53^{v}.
- *Pro defunctis: In me transierunt irae a 5*, in Ms. 207, fol.55^{v}.
- *In te Domine speravi a 5*, in Ms. 207, fol.56^{v}.
- *Resonet in laudibus a 5*, in Ms. 207, fol.64.
- *Missa Pillons pillons a 4*, in Ms. 285, fol.8; also in Ms. 232, fol.40^{v}.
- *[Missa] La la maistre Piere a 4*, in Ms. 285, fol.12^{v}; also in Ms. 232, fol.33^{v}.
- *[Je ne menge point de porcq] a 4*, in Ms. 285, fol.18; also in Ms. 232, fol.26.
- *[Missa] Laudate Dominum a 4*, in Ms. 285, fol.23.
- *[Missa] Beschaffens glükh ist unversambt a 4*, in Ms. 285, fol.28.
- *Missa Super Frere Thibault a 4*, in Ms. 232 (small choirbook), fol.47^{v}.

Episcopal Archives, Maribor

PRINTS:

- *Altera pars selectissimarum cantionum quas vulgo motetas vocant quinque et quattuor vocibus*, Nürnberg, Th. Gerlach, 1579 (1 vol.).
- *Cantica sacra, recens numeris et modulis ornata* [...] *sex et octo vocibus*, München, A. Berg, 1585 (1 vol.).
- *Madrigali novamente composti a cinque voci*, Nürnberg, K. Gerlach, 1585 (1 vol.).

Inventarium librorum musicalium ecclesiae cathedralis Labacensis (1620–c. 1628)

II. Motecta sive sacrae Cantiones
no. 29 – *Orlandi de Lasso in ligatura oblonga a 6.*
Orlando di Lasso: several possible motet collections from 158 onwards.

The musical interchange between the ‚Kapellen' in Gornji Grad and Graz became especially intense under Tomaž Hren, who was installed as the ninth Bishop of Ljubljana in 1597 and from 1614 to 1621 also served as the Governor of Inner-Austria (Ger. Rat und Statthalter) in Graz, resident at the court of Karl's son Ferdinand[69]. Hren in fact had such a strong personal

69 France M. Dolinar, *Chrön (Croen, Crön, Hren), Thomas*, in: Erwin Gatz (ed.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reichs 1448 bis 1648*, Berlin 1996, pp.103–104, and Edo Škulj (ed.), *Hrenov simpozij v Rimu* [The Conference on Hren in Rome], Celje 1998 – proceeedings, dedicated to different aspects of Hren's life and activities. On Hren's patronage of the arts, see the well-documented study by Ana Lavrič: *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža*

interest in music that he was willing to expend relatively large sums of money on the acquisition of music books, especially from Venice. However, since he spent a considerable amount of time at court in Graz, he had the opportunity during his visits to enjoy music by the large number of Italian musicians resident there from the last quarter of the 16th century onwards: beside Padovano and Bianco, there were also Alessandro Bontempo, Bartolomeo Mutis, Giovanni Priuli, Michelangelo Rizzi, Giovanni Sansoni, Alessandro Tadei and Giovanni Valentini – many of them prominent exponents of the sacred music in the up-to-date „small-scale concertato" style[70].

Many of the surviving music books formerly in the possession of Bishop Hren, and undoubtedly also some of the items listed in the inventory of music books and manuscript compositions in use at the Cathedral in Ljubljana, must have been acquired in Graz, bought in Venice or donated to Hren by the authors themselves. This inventory, *Inventarium librorum musicalium ecclesiae cathedralis Labacensis*, which was compiled between 1620 and 1628 on the orders of Tomaž Hren himself, lists 317 items entered in at least three different hands[71]. It is divided into several subsections: Masses, motets, psalms, madrigals and instrumental compositions. It is, indeed, hardly surprising that among works by several notable Renaissance composers there should appear motets by Orlando di Lasso. It also comes as little surprise that the names of a substantial number of Graz court musicians are recorded in this inventory: Giovanni Valentini, Reimundo Ballestra, Pietro Antonio Bianco, Simone Gatto, Heinrich Pfendner, Francesco Stivori, Alessandro Tadei, Bartolomeo Mutis Conte di Cesana, Georg Poss and Giovanni Priuli.

Indeed, some of the published musical collections listed in the Ljubljana inventory may well have been brought from Graz to Gornji Grad by Bishop Hren himself after the relocation of the court chapel to Vienna in 1619; typical examples are the above-mentioned choirbooks copied out c. 1600 by the Graz bass singer Georg Kuglmann. At least one, a book of litanies, was presented personally in 1616 to Bishop Hren by Kuglmann's son Karl[72]. This volume is of special interest for the reconstruction of the repertoire of musicians attached to the Hofkapelle in Munich, since the litanies that appear there are by the Graz court-musicians Pietro Antonio Bianchi, Simone Gatto, Francesco Rovigo and OrazioVecchi; two of these – Gatto and Rovigo – were, as we saw, also connected with the ducal court at Munich. Yet another manuscript volume, today bearing the number 340, has Kuglmann's signature on its second page[73]. This book may in fact be the same as the one recorded in 1619 in Graz, when the ‚Kapelle' was about to move to Vienna, as „ein Meßbuch diversorum authorum mit vier, fünf, sechs und acht Stimmen, darinnen die erste Meß super vinum bonum Orlandi"[74]. In

Hrena v slovenski likovni umetnosti [The Role of the Bishop Tomaž Hren of Ljubljana in the Slovenian Fine Arts], 2 vols, Ljubljana 1988. From the documents listed in vol.2 of Lavrič's book, it is clear that Hren bought numerous *objets d'art* as well as *musicalia* from or via different tradesmen, most of whom were Venetians.

70 See Metoda Kokole, *Venetian Influence on the Production of Early-Baroque Monodic Motets in the Inner-Austrian Provinces*, in: *Musica e storia* 8 (2000), pp.477–507, and also footnote 64, above.

71 For a general discussion of the inventory, see Dragotin Cvetko, *Ein unbekanntes Inventarium musicalium aus dem Jahre 1620*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 8 (1958), pp.77–80, and Höfler, *Glasbena umetnost* (see footnote 3), pp.36–41 and 134–157 (a complete transcription).

72 The original dedication runs: „Illustrissimo et Reuerendissimo Principi Domino Domino Thomae Episcopo Labacensi, nec non Serenissimo Ferdinando Arciduci Austriae etc. a Consiliis, et eiusdem Excellsi Regiminis Locumtenenti meritissimo, Domino et Principi suo Clementissimo. Hunc Litaniarum librum à Georgio Kuglmanno Bassista propria manu scriptum atque post se relictum humillime obtulit. Filius eius Carolus Kuglmann J. V. D. Anno 1616." SI-Lnr, Ms. 344.

73 „Georgii Kuglmann gehörig".

74 Federhofer, *Musikpflege* (see footnote 2), p.288.

the volume of *Missae et magnificat variorum compositorum, pro Thoma, episcopo Labacense* there is also an inserted page containing Hren's coat-of-arms in full colour[75].

The six choirbooks contain compositions by about fifty authors in all, most of them closely connected with the court chapel in Graz: for example, Annibale Padovano, Simone Gatto, Pietro Antonio Bianchi, Giulio Belli, Annibale Perini and Michele Varotto[76]. Half of these compositions were apparently never printed, and some are by composers known only from this single source. An example of such an author is Bartholomeo Damitz, whose *Magnificat* for six voices appears in manuscript no. 339[77]. Interestingly, four of the choirbooks in Ljubljana contain compositions by Orlando di Lasso taken from the Munich prints of 1610 and 1619. There is also one composition by another member of the Munich court chapel, the *Missa surrexit Pastor bonus a 5* by Ivo de Vento, included in the manuscript no. 343[78]. This volume consists principally of Masses, among which there are also four by Orlando di Lasso.

Apart from these large format choirbooks, there survives also one smaller volume, apparently intended for private use (see figure 5)[79]. Its music was copied out by different hands between 1600 and 1630, and the copy has many additional and later manuscript annotations, mostly made by Bishop Hren himself. Lasso is represented by as many as eight motets. Otherwise, there are works by Blasius Amon, Annibale Padovano, Giulio Belli, Pietro Antonio Bianchi, Arnold de Brouck, Giovanni Cavaccio, Bartolomeus Damitz, Baldissera Donato, Andrea Gabrielli, Jacobus Gallus, Giovani Giacomo Gastoldi, Simone Gatto, and, last but not least, four compositions by Rudolphus de Lasso; *Salve Regina, a 4*, *Regina coeli laetare, a 4*, *Alma redemptoris mater, a 4*, and *Salve Regina, a 6*[80]. Also preserved are a further two „stray" partbooks: the Tenor part from a book of Masses that includes five by Orlando di Lasso[81], and the Tenor part from a book of Masses by Johannes de Cleve and Annibale Padovano[82].

These early music prints preserved today in the National and University Library in Ljubljana most probably formed part of Hren's private music collection in Gornji Grad and, like the manuscripts, reflect his orientation towards Italian music and the repertoire of the Graz court. Before concluding, I need also to mention a relatively rich collection of 16th-century prints preserved in the Episcopal Archives in Maribor. This contains prints of music by Philippe Verdelot, Cipriano de Rore, Vincenzo Ruffo, Adrian Willaert, Nicolas Gombert, Dominique Phinot, Costanzo Porta, Piere Manchicourt, Jacob Arcadelt, Philippe de Monte and

75 SI-Lnr, Ms. 431. It has a beautiful white leather binding, typical of the books formerly belonging to the library in Gornji Grad. The first 21 folios are today missing.

76 A full list and description are given in Škulj, *Hrenove korne knjige* (see footnote 4).

77 SI-Lnr, Ms. 339, fol.97; not in RISM. See also Škulj, *Hrenove korne knjige* (see footnote 4), p.29. Another composition by Damitz, a *Salve Regina a 6*, is preserved in a small-format Alto partbook, Ms. 207, fol.29v. For the description of this volume, see footnote 79, below.

78 SI-Lnr, Ms. 431, fol.461v. See also Škulj, *Hrenove korne knjige* (see footnote 4), p.90. On Ivo de Vento, see James Haar, art. *Vento, Ivo de*, in: *New Grove²*, vol.26, London 2001, pp.413–414.

79 SI-Lnr, Ms. 207, 79 fols. This is an Alto partbook in oblong octavo format, wrapped in an older parchment folio; it probably dates back to the 14th or 15th century. On the cover there is a manuscript title, „Ave Maria Salve et Regina coeli". This volume containing 94 miscellaneous compositions on Marian subjects was certainly prepared for practical use, either in Graz or in Gornji Grad. Among the later annotations is one on fol.13 giving an indication of place: „Oberburg" (= Gornji Grad). On fol.22v Hren appears by name: „Dominus conservet Episcopum nostrum Thomam".

80 SI-Lnr, Ms. 207, fol.4v, 5v, 6 and 31.

81 SI-Lnr, Ms. 285, fol.8, 12, 18, 23 and 28; the copy is wrapped in a parchment folio taken from a 14th-century or early-15th-century antiphonal.

82 SI-Lnr, Ms. 284.
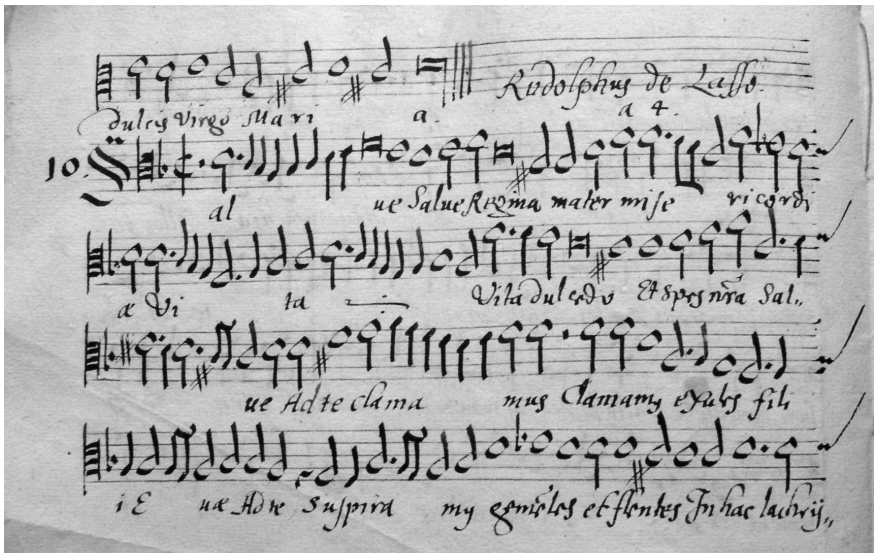


Figure 5: Fol. 6r of the Ms. 207. Reproduced by kind permission of the Manuscript Collection of the National and University Library, Ljubljana.

Orlando di Lasso. The latter is represented by two books of motets printed in Nuremberg in 1579 and in Munich in 1585, and by a volume of five-part madrigals printed in Nuremberg in 1585. This collection originates, however, from Carinthia – from the old Levantine cathedral of St Andreas – and was brought to Maribor only in the 19th century; it is therefore not relevant to the present discussion of the repertoire cultivated in the late 16th century on the territory of modern Slovenia[83].

In the light of the available documentation on musical life in Carniola and of the analysis of the preserved musical sources, I have to conclude that there were in fact no direct channels of communication between the Hofkapelle at Munich and Carniolan musical centres such as Gornji Grad and Ljubljana. However, much of the repertoire cultivated at Munich reached Carniola via its strong links to the ‚Kapelle' in Graz.

Acknowledgements

I am most grateful to the staff of the Manuscript Collection of the National and University Library in Ljubljana, for granting me access to all requested manuscript musical sources, especially the choirbooks, and for giving me permission to reproduce selected examples. I am also indebted to the Biblioteca Nazionale Marciana in Venice for allowing me to publish the present reproduction of the title-page of Lodovico Balbi's *Musicale essercitio* of 1589. Further, I would like to thank the staff of the Morrill Music Library, the Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florence; the Istituto per la musica of the Fondazione Cini in Venice and the Museo Civico Bibliografico Musicale in Bologna for kindly providing me with necessary literature and music sources. And last but not least I owe special thanks to Prof. Michael Talbot, University of Liverpool, who kindly corrected and embellished the English of my text.

83 Höfler and Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski* (see footnote 4), p.14.

ÜBER QUANTITÄT UND QUALITÄT VON MUSIKHANDSCHRIFTEN DES 16. JAHRHUNDERTS

THOMAS SCHMIDT-BESTE

Das letzte halbe Jahrhundert hat der Erforschung ‚alter' Musik, das heißt der Musik vor 1600, rasante Fortschritte beschert, und zwar vor allem in der Aufarbeitung des erhaltenen Materials. Nicht nur durch Großprojekte wie RISM oder den Census-Catalogue der University of Illinois[1] scheinen Handschriften und Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts weitgehend erfaßt. Vor allem die Kataloge einzelner Bibliotheken oder Bestände, die sich zuvor traditionell fast ausschließlich auf Inhaltsverzeichnisse und einige grundsätzliche Informationen zur Beschaffenheit der Quellen beschränkten, erschließen heutzutage in immer größerem Detail sowohl die inhaltlichen als auch die physikalischen Aspekte der Kodizes, die oftmals durch begleitende Archivstudien zusätzlich in ihren historischen und institutionellen Kontext eingebettet werden. Beispielhaft hierfür sind etwa die Kataloge der alten Handschriftenbestände aus der Universitätsbibliothek Basel[2], der Staatsbibliothek München[3] oder der Landesbibliothek Kassel[4].

Der hohe materielle und vor allem personelle Aufwand, der für diese Katalogisierungsprojekte betrieben wurde und wird, sowie die schiere Dauer, die deren Fertigstellung erfordert, läßt jedoch die Frage berechtigt erscheinen, welche musikwissenschaftlich relevanten Fragen eigentlich durch die immer genauer erfaßten kodikologischen Informationen eigentlich beantwortet werden sollen oder auch nur können. Jeder, der einmal an einem Handschriftenkatalog gearbeitet hat, weiß, wie aufwendig und vor allem ermüdend ein solches Unterfangen ist: Das Vermessen von Buchblöcken und Rastralen, das Abzeichnen von Wasserzeichen, das Beschreiben der Beschaffenheit und des Erhaltungszustandes von Beschreibstoff, Lagenstruktur und Einband, das Erfassen und Katalogisieren von Schreiberhänden – all diese Tätigkeiten gehören kaum zu denen, die ein angehender Musikwissenschaftler als die spannendsten oder auch charakteristischsten Aspekte seines Faches beschreiben würde, auch wenn natürlich das Arbeiten mit Originalquellen seinen eigenen, kaum greifbaren Reiz hat und dem Forscher/der Forscherin noch dazu einen Vorwand verschafft, sich zur besten Reisezeit an touristisch attraktiven Orten aufzuhalten. Gleichwohl speist sich die resultierende Befriedigung vor allem aus dem Gefühl. etwas für die Wissenschaft Wichtiges und Wertvolles zu tun – ein Gefühl, das durch eine gewisse Hochachtung, die den Verfassern von Handschriftenkatalogen seitens der Kollegen entgegengebracht wird, zumindest oberflächlich auch bestätigt scheint,

1 *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400–1550*, hrsg. von Charles Hamm und Herbert Kellman unter Mitarbeit von Jerry Call, 5 Bde., Neuhausen-Stuttgart 1979–1988 (= *Renaissance Manuscript Studies* 1).

2 John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung,* Basel 1988.

3 Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften,* Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung,* München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. V/1).

4 Clytus Gottwald, *Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel,* Bd. 6: *Manuscripta musica,* Wiesbaden 1997.

und sei es nur aufgrund der Tatsache, daß man als jemand gilt, der den Staub der Bibliotheken nicht scheut und den anderen die Kärrnerarbeit abnimmt.

Dennoch: Der Prozentsatz der in modernen Handschriftenkatalogen zur Verfügung gestellten Informationen, die die rezipierende Wissenschaft wirklich nutzt, ist in der Praxis eher gering. Wenn man die gängige Forschungsliteratur zugrunde lege, dann sieht man, daß zwei Aspekte hier fast ausschließlich im Vordergrund stehen: Datierungsfragen und – damit eng verbunden – Repertoiregeschichte. Während für die letztere im Extremfall ein simples Inhaltsverzeichnis im Stil der alten Bestandskataloge ausreichen würde, hat die Datierung aufgrund kodikologischer und paläographischer Kriterien durch Kataloge und Einzelstudien der letzten Jahrzehnte in der Tat große Schritte nach vorn gemacht, auch wenn über die ganz grundlegenden methodischen Probleme von ikonographischer Zuordnung, Wasserzeichendatierung und Schreiberchronologien oft etwas unbekümmert hinweggegangen wird[5]. Diese Möglichkeiten der genaueren Datierung von Quellen haben sich selbstredend auch in der Präzisierung von Werkchronologien niedergeschlagen, sei es auf die Entwicklung eines Bestandes, auf das Œuvre eines Komponisten oder auch auf ein Einzelwerk bezogen. Der ‚locus classicus' einer solchen quellenbasierten Datierung – der aber gleichzeitig auch deren Probleme illustriert – ist die Diskussion um Josquins *Ave Maria – virgo serena*, für dessen früheste Überlieferung im ‚Mensuralkodex des Magister Leopold' (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3154) Thomas Noblitt bekanntlich zunächst – aufgrund von datierten Papieren aus der Wasserzeichenkartei Gerhard Piccards am Hauptstaatsarchiv Stuttgart – das Jahr 1476 als Kopierzeitpunkt festlegte[6]. Dieses extrem frühe Datum, das weitreichende Implikationen für Josquins Werkchronologie, ja seine Biographie insgesamt hatte, war nie unumstritten. Erst Elizabeth Cason und Joshua Rifkin konnten aufgrund einer revidierten Schreiberchronologie plausibel machen, daß das Papier an sich zwar in der Tat wohl auf oder um 1476 zu datieren ist, daß es (wie oft bei großformatigen Papieren) aber erst wesentlich später beschriftet wurde[7]. Rifkin schlägt als neue Datierung nunmehr ca. 1485 vor, was auch besser

5 Zu den Möglichkeiten ebenso wie den Grenzen einer wasserzeichenbasierten Chronologie vgl. v. a. Theo Gerardy, *Datierung mit Hilfe von Wasserzeichen*, Bückeburg 1964; Theo Gerardy, *Datierung mit Hilfe des Papiers*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance* II: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, Wiesbaden 1983 (= *Wolfenbütteler Forschungen* 26), S. 217–228; Adalbert Roth, *Zur Datierung der frühen Chorbücher der päpstlichen Kapelle*, in: ebda., S. 239–268; auch Gerhard Piccard, *Das Ochsenkopf-Wasserzeichen, 1. Teil. Findbuch II.1 der Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, Stuttgart 1966, S. 7–11. Die Feststellung einer exakten Übereinstimmung von Wasserzeichen – und damit die spezifische Eingrenzung von Herstellungsdatum und Verbreitungsraum – ist letztlich nur durch radiographische Reproduktion im Originalmaßstab möglich, wie sie im Katalog der Basler Handschriften von John Kmetz umgesetzt ist. Vgl. Kmetz, *Die Handschriften* (wie Anm. 2), S. 447–479. Die Datierung von Handschriften und Repertoire aufgrund einer Chronologie der Schreiberhände ging in der Musikwissenschaft von Joshua Rifkin aus: Vgl. seinen Aufsatz *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, in: *JAMS* 26 (1973), S. 305–326. Daran anschließend entstanden u. a. Untersuchungen von Mitchell P. Brauner (*The Parvus Manuscripts: A Study of Vatican Polyphony, ca. 1535 to 1580*, Diss. Brandeis University 1982) und Jeffrey J. Dean (*The Scribes of the Sistine Chapel 1501–1527*, Diss. University of Chicago 1984) über die Handschriften der Päpstlichen Kapelle sowie von Flynn Warmington über die ‚Alamire'-Kodizes (neben zahlreichen unpublizierten Vorträgen vgl. *A Survey of Scribal Hands in the Manuscripts*, in: Herbert Kellman (Hrsg.), *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, Ghent/Amsterdam 1999, S. 41–52 [S. 47–52 zusammen mit Jacobijn Kiel]). Alle diese Studien beruhen jedoch auf der – letztlich weder zu beweisenden noch zu widerlegenden – Annahme, daß sich die Handschrift eines Kopisten kontinuierlich und annähernd konstant entwickelt.

6 Vgl. Thomas Noblitt, *Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München,* in: *Mf* 27 (1974), S. 36–56.

7 Vgl. Elizabeth Cason, *The Dating of MS Munich 3154 Revisited*, Vortrag gehalten auf dem Josquin-Symposium, Durham (N.C.), 19.-20. Februar 1999; Joshua Rifkin, *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's* Ave Maria ... virgo serena, in: *JAMS* 56 (2003), S. 239–350 (als Vortrag ebenfalls Teil des Symposiums in Durham 1999).

mit der Biographie des ‚neuen' Josquin zusammenpaßt, d.h. mit der Erkenntnis, daß der in Mailand in den 1470er und 1480er Jahren ansässige Sänger „Judocus de Francia" oder „Judocus de Picardia" nicht mit dem Komponisten identisch ist, daß dieser sich im Gegenteil nur kurzzeitig Mitte bis Ende der 1480er Jahre in Mailand aufhielt und somit die zweifellos Charakteristika des ‚Mailänder Motettenstils' aufweisende Motette hier ihren logischen Platz einnimmt[8]. Ein anderer Fall ist der der ältesten Gruppe von Handschriften mit mehrstimmiger Musik am Münchner Hof, deren Entstehung von Martin Bente – auch aufgrund der Wasserzeichen – am habsburgischen Hof Kaiser Maximilans I. angesiedelt wurde[9]; diese Zuordnung ist aber durch Birgit Lodes und andere in einer Neubewertung, die erneut gerade die Wasserzeichen bzw. den Zeitpunkt der Beschriftung betrifft, jüngst in Frage gestellt worden[10].

Auf diese unbestrittenen Errungenschaften der kodikologischen Musikforschung soll hier gar nicht näher eingegangen werden – aber sollte uns die physikalische Beschaffenheit und Zusammensetzung eines Korpus von Handschriften nicht noch mehr sagen können? Sollte nicht auch eine Bestandsgeschichte als Untersuchung einer mehr oder weniger geschlossenen, das heißt für eine einzige musikalische Institution zusammengestellten und produzierten, Gruppe von Quellen nicht mehr zutage fördern können als wiederum eine Repertoiregeschichte, das heißt was wann gesungen wurde oder zumindest hätte gesungen werden können? In dem vorliegenden Aufsatz sollen einige sehr allgemeine und vorläufige Überlegungen darüber angestellt werden, wie eine Bestandsgeschichte auch jenseits der reinen Repertoireforschung für die Musikgeschichte nutzbar gemacht werden könnte und dabei bislang – soweit ich sehen kann – eher selten gestellte Fragen aufwerfen: Was sagt die Quantität und vor allem die Qualität der Quellen über den ‚Rang' einer Kapelle aus? Wie viel materieller Aufwand wurde dafür getrieben? Wo lagen die Prioritäten? Was sagt das wiederum über die Bedeutung und Funktion der Institutionen aus?

Das Hauptaugenmerk wird dabei auf den mehrstimmigen Quellen der großen europäischen Kapellen des 16. Jahrhundert liegen, da hier – trotz aller Verluste – ein quantitativ hinreichender Bestand erhalten ist, um entsprechende Untersuchungen überhaupt anstellen zu können, und da zwischen diesen auch eine gewisse Vergleichbarkeit gegeben ist. Eine Vorrangstellung bei der Untersuchung werden dabei die beiden Orte mit der reichsten Überlieferung und Dokumentation einnehmen: Der bayerische Hof in München mit 54 Quellen mehrstimmiger Musik bis 1600 einerseits und die päpstliche Kapelle mit 44 Kodizes andererseits. Die quantitative (und qualitative) Prädominanz dieser beiden Institutionen im europäischen Kontext ist zum Teil in der hier besonders günstigen Überlieferungslage begründet; da sie aber auch zu den größten und kulturell ambitioniertesten Institutionen Europas gehörten, handelt es sich aber doch um mehr als bloßen Zufall. In deutlichem Gegensatz dazu stehen kleinere deutsche Fürstenhöfe (wie Stuttgart oder Kassel) bzw. in Italien vor allem städtische Institutionen (Bologna, Florenz, Siena). Völlig den Rahmen sprengt andererseits die Kathedrale von Toledo mit ihren Pergamenthandschriften, die selbst der päpstlichen Kapelle den Rang ablaufen. Einige der wichtigsten Höfe, deren Handschriftenbestände – gemessen an ihrer kulturellen und politischen Bedeutung und auch der bekannten Größe und Wichtigkeit ihrer musikalischen Institutionen – den bayerischen und römischen zumindest ebenbürtig gewesen sein könnten, müssen in dieser Untersuchung allerdings fehlen, da sich aus ihrem

8 Vgl. zur Biographie Richard Sherr, *Chronology of Josquin's Life and Career*, in: ders. (Hrsg.), *The Josquin Companion*, Oxford 2000, S. 11–20; zur Situierung des *Ave Maria* im biographischen Kontext Rifkin, *Munich, Milan and a Marian Motet* (wie Anm. 7), S. 307–312.

9 Vgl. Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters,* Wiesbaden 1968, S. 41–71.

10 Vgl. den Aufsatz von Birgit Lodes in diesem Band.

Fundus praktisch nichts erhalten hat und somit eine Vergleichsgröße fehlt: die englischen, französischen, habsburgischen und spanischen Königs- bzw. Kaiserhöfe. Allein aus einer Seitenlinie des Hauses Habsburg – dem Hof der Regentin Maria von Ungarn in Brüssel (1531–1556) – hat sich (heute in Montserrat, Spanien) eine Gruppe von immerhin fünf Mensuralkodizes erhalten, die umso schmerzlicher vor Augen führen, was der kaiserlichen ‚Hauptkapelle' zur Verfügung gestanden haben muß. Trotz aller Lücken scheinen jedoch aus allen Ebenen der mehrstimmigen Musikausübung hinreichend Quellen erhalten, daß ein gewisses Bild entstehen kann. Eine vergleichende Untersuchung der Kompilationsstrategien und des äußeren Erscheinungsbildes privater Sammelhandschriften stünde ebenfalls noch aus, würde aber den Rahmen dieses Beitrags sprengen.

Es wird meist nicht hinreichend erkannt und kann daher auch nicht oft genug betont werden, daß die Handschriften mit mehrstimmiger Musik als echte Gebrauchshandschriften mit historisch vergänglichem Repertoire im Kontext der Kodikologie des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit eine absolute Ausnahmestellung einnehmen; in ihrer materiellen Manifestation vermischen sich usuelle, repräsentative und archivalische Funktionen in einer schlechterdings einmaligen Weise[11].

Betrachten wir zunächst Beschreibstoff und Format. Abgesehen von den exzeptionellen Kodizes aus Toledo sind die institutionell gebundenen Handschriften mit mehrstimmiger Musik auf Papier geschrieben – analog zu der ephemeren Natur des darin aufgezeichneten Repertoire und damit auch anders als die Choralhandschriften, die einen zumindest ideell ‚ewigen' Gesang auf dem wesentlich teureren, aber auch haltbareren Pergament fixieren. Und es ist dabei wohl kein Zufall, daß sich Papier als Beschreibstoff in dem Moment unwiderruflich durchsetzt, in dem die Produktion der Musikhandschriften tatsächlich zu einem Massenphänomen wird: Im 14. und teilweise auch noch im 15. Jahrhundert verfügte eine musikalische Institution – wenn überhaupt – über eine einzige Handschrift, in der das gesamte mehrstimmige Repertoire Platz fand; der Exzeptionalität der Quelle wurde dann eben auch oftmals durch den haltbareren Beschreibstoff Rechnung getragen. Zeitgleich mit der weiteren Verbreitung und der damit verbundenen leichteren Erhältlichkeit von Papier greift dann aber im 15. Jahrhundert die Verwendung des billigeren Mediums um sich: Die großen Sammelhandschriften der Epoche (GB-Ob, 213; I-Bc, Q15; I-Bu, 2216; I-Moe, α.1.11 [‚Modena B']; der Kodex ‚St. Emmeram' [D-Mbs, Clm 14274]; die ‚Trienter Codices' etc.) sind sämtlich Papierhandschriften. Allemal zur Jahrhundertwende hin wird diese Tendenz zum allgemeinen Prinzip. An immer mehr Orten wenden sich musikalische Institutionen der Pflege mehrstimmiger Musik zu, und gleichzeitig wächst generell auch die Größe der Ensembles (und tut dies bis zum Ende des 16. Jahrhunderts auch immer weiter); vor allem aber wird es üblich, daß jede größere (und auch manche kleinere) Sängerkapelle sich einen eigenen Bestand an Handschriften mit mehrstimmiger Musik anlegt. Die sich hieraus ergebende ‚Massenproduktion' an großformatigen Chorbüchern war offenbar nur mit Papier zu decken; hier treffen sich also ganz praktisch-finanzielle Gründe mit der Tatsache, daß eine Handschrift mit mehrstimmiger Musik nichts ‚Besonderes' mehr war und somit nicht auf dauerhafterem Material kopiert werden mußte. Nur wenige Institutionen – wie der Este-Hof in Ferrara[12],

11 Vgl. zur Gestalt und Funktion von Handschriften mit mehrstimmiger Musik in der Renaissance allgemein: Stanley Boorman et al., Art. *Sources, MS*, in: *New Grove²*, Bd. 23, London 2001, S. 791–930, bes. S. 792–803 und 892 ff; ferner Martin Just, Art. *Chorbuch*, in: *MGG²*, Sachteil 2, Kassel usw. 1995, Sp. 863–882, jeweils mit umfangreicher weiterführender Literatur.

12 Vgl. Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge/Mass. 1984, bes. S. 213 ff („The Production of Music Manuscripts under Ercole I").

die Kathedrale in Cambrai[13] und später wie erwähnt die Kathedrale in Toledo – leisteten sich weiterhin den Luxus, ihre Gebrauchshandschriften auf Pergament zu erstellen.

Unabhängig vom Beschreibstoff aber sind Musikhandschriften im Vergleich zu anderen Handschriften der Zeit außergewöhnlich groß. Generell war Schreibmaterial – auch Papier – kostspielig, und die Tendenz ging daher dahin, Kodizes so kompakt wie möglich zu halten. Bei Gebrauchsquellen literarischer bzw. privater Natur – die nur mit einem einzigen Leser auf einmal zu rechnen hatten – bedeutete dies, daß ‚handliche' Größen von ca. 15–20 x 20–30 cm kaum je überschritten wurden. Etwas anders ist die Situation schon bei Quellen, die auch oder ausschließlich ‚zum Anschauen' bestimmt waren, die also gegebenenfalls auch von mehreren ‚Lesern' oder ‚Zuschauern' gleichzeitig zu betrachten waren: illuminierte Repräsentations- und Prachthandschriften, Bibeln, für die Liturgie bestimmte Kodizes (die immer auch Teil des Gottesdienstschmucks waren) wie Missalia, Breviere etc. Auch hier wird aber Maß gehalten – noch Kodizes von 40–45 cm Höhe bleiben bis ins 16. Jahrhundert hinein immer die absolute Ausnahme. Liselotte Saurma-Jeltsch spricht bei den illuminierten Papierhandschriften aus dem Skriptorium Diebold Laubers (Hagenau im Elsaß, Mitte des 15. Jahrhunderts), deren Buchblock meist ca. 38–42 cm hoch ist, von „Übergröße" und einem „sonst unbekannten Überformat"[14]. J. C. Gumberts Überblick über Handschriftengrößen bis zum Ende des 15. Jahrhunderts stellt – bis auf einige wenige ‚Riesenkodizes' aus dem monastischen Kontext – ebenfalls eine Obergrenze von 40–45 cm fest[15].

Dagegen stehen die Musikhandschriften. Hier reichte es nicht aus, daß eine Einzelperson – oder allenfalls eine kleine Gruppe – daraus lesen konnte; im Gegenteil mußte das Notat so groß sein, daß es für eine ganze Reihe von Sängern – im 16. Jahrhundert im Extremfall bis zu 40 – lesbar blieb. Somit überrascht es nicht, daß die Musikhandschriften mit Abstand die größten Kodizes der Epoche überhaupt sind. 50 bis 60 cm Buchblockhöhe werden die Regel, bis zu 70 cm oder noch mehr keine Seltenheit; die Rastralhöhe (d. h. die Größe des einzelnen Notensystems) übersteigt oftmals 30 mm. Gerade bei Papierhandschriften brachte dies beträchtliche Probleme mit sich: Die hierfür erforderlichen Formate gingen über den handelsüblichen Rahmen oft deutlich hinaus und erforderten somit ungewöhnliche Lösungen. Die gängigen Formate der zeitgenössischen Papierindustrie sind Standard-Folio oder Kanzleipapier (*carta reçute*) mit ca. 30–32 × 42–45 cm, das Median-Papier (*carta mezzana*) mit ca. 34–36 × 51–52 cm, das Regal- oder Royalpapier (*carta reale*) mit ca. 42–45 × 60–62 cm sowie das Imperial- oder Großregalpapier (*carta imperiale*) mit ca. 49–52 × 70–74 cm. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts kam in Italien in Ausnahmefällen noch die *carta papale* mit ca. 60 × 85 cm dazu[16]. Diese Formate finden aber bei normalformatigen Kodizes als Bifolia Verwendung: Sie werden in der Mitte gefaltet und auf diese Weise zu Lagen zusammengefügt und geheftet

13 Vgl. Liane Curtis, *Simon Mellet, scribe of Cambrai Cathedral*, in: *Plainsong and Medieval Music* 8 (1999), S. 133–166.

14 Vgl. Liselotte E. Saurma-Jeltsch, *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau*, 2 Bde., Wiesbaden 2001, Bd. 1, S. 78.

15 Vgl. J. C. Gumbert, *The sizes of manuscripts. Some statistics and notes*, in: A. R. A. Croiset van Uchelen (Hrsg.), *Hellinga Festschrift. Forty-three Studies in Bibliography presented to Prof. Dr. Wytze Hellinga*, Amsterdam 1980, S. 277–288. Vgl. auch Paul Needham, *Res papirea: Sizes and Formats of the Late Medieval Book*, in: Peter Rück und Martin Boghardt (Hrsg.), *Rationalisierung der Buchherstellung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Ergebnisse eines buchgeschichtlichen Seminar Wolfenbüttel 12.–14. November 1990*, Marburg 1994 (= *elementa diplomatica* 2), S. 123–145; Carla Bozzolo/Ezio Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au moyen âge. Trois essais de codicologie quantitative*, 2 Bde., Paris 1980/83 (= *Textes et études d'Équipe de Recherche sur l'Humanisme Français de XIVe et XVe Siècles au CNRS* 2).

16 Vgl. Needham, *Res papirea* (wie Anm. 15); auch Karl Theodor Weiss, *Handbuch der Wasserzeichenkunde*, hrsg. von Wisso Weiss, Leipzig 1962, S. 47–57.

bzw. gebunden (für noch kleinere Kodizes faltete man mehrfach zu Quart- bzw. Oktavformaten). So lange die Ensembles, die mehrstimmige Musik sangen, klein waren, reichten die sich daraus ergebenden Formate vollkommen aus: Bis weit ins 15. Jahrhundert hinein beschränken sich auch die Papierhandschriften mit mehrstimmiger Musik auf das ‚normale' Kleinfolio-Format, in Deutschland auch ‚Kanzleiformat' genannt (d. h. einmal in der Mitte gefaltetes Folio), mit ca. 20–21 × 28–30 cm nach Beschnitt. Hierunter fallen etwa auch die wichtigsten polyphonen Papierhandschriften des frühen 15. Jahrhunderts, Gb-Ob, Can.misc. 213 (21,5 × 30 cm), I-Bc, Q15 (20 × 28 cm), I-AO, A[1] D19 (20 × 27 cm) und auch der deutsche St.-Emmeram-Kodex (D-Mbs, Clm 14274, 21 × 28,5) sowie die sieben ‚Trienter Codices' (ca. 20–21 × 30–31 cm); nur der estensische Kodex ‚Modena B' (I-Moe, α.1.11, 28,5 × 41 cm) sowie I-Bu, 2216 (29 × 40 cm) greifen auf Regalpapier zurück[17].

Für die Ensembles von 15–20 Sängern und mehr, die sich um die Wende zum 16. Jahrhundert zu bilden begannen (in der Päpstlichen Kapelle schon in den 1480er Jahren bis zu 24, im 16. Jahrhundert bis zu 40), waren aber auch diese Regal-Formate nicht mehr ausreichend. Selbst aus Großregal-Bögen entstanden jedoch bei normaler Kollation Kodizes, deren Buchblockhöhe ca. 50–52 cm nicht übersteigen konnte, nach Beschnitt sogar eher weniger. Die Herstellung noch größerer Papiere war seitens der Papiermühlen offenbar kommerziell nicht sinnvoll, da, wie erwähnt, praktisch nur die Musikhandschriften und einige wenige Repräsentationskodizes entsprechende Formate erforderten (und die Repräsentationskodizes ihrerseits – ihrer Funktion gemäß – sowieso eher Pergament verwendeten); somit wären eigene, noch dazu extrem große und damit aufwendig herzustellende Schöpfrahmen und Schöpfsiebe für einen sehr kleinen Absatzmarkt notwendig gewesen[18]. Deshalb behalf man sich für die noch größeren Formate mit künstlich erzeugten Bögen, indem je zwei Bifolia durch einen Papier- oder Pergamentfalz in der Bindung zu einem großen Doppelbogen zusammengefügt wurden; der Knick des ursprünglichen Doppelbogens (die offenbar bereits vorgefaltet geliefert wurden), der quer über die Mitte der Seite verläuft, ist meist noch heute deutlich zu sehen (siehe Abbildung 1). Schon das erwähnte Skriptorium Diebold Laubers in Hagenau behalf sich Mitte des 15. Jahrhunderts für seine großformatigen Kodizes mit diesem Verfahren[19]; das Regal- oder Großregalpapier, das für echte Bifolia von 40–42 cm Buchblockhöhe erforderlich gewesen wäre, war hier offenbar entweder nicht erhältlich oder zu teuer.

Bei den Musikhandschriften bedient sich vor allem die Päpstliche Kapelle in Rom solcher Lösungen; Adalbert Roth konnte zeigen, daß das dortige Skriptorium schon für die früheste Eigenanfertigung (I-Rvat, Capp. Sist. 35, um 1487–1495) Regalpapier-Blätter, die in der päpstlichen Kanzlei regulär als Bifolia für Registerbände Verwendung fanden, mit Falzen zu Doppel-Bifolia im Format 55–57 × 82–85 cm (nach Beschnitt) zusammenfügte[20]. Später wird hier für die immer weiter wachsenden Handschriften sogar *carta imperiale* und *carta papale* in derselben Art und Weise eingesetzt[21]. Auch diejenigen großformatigen Manuskripte des ‚Alamire-Skriptoriums', die auf Papier kopiert wurden (NL-SH, 72A, 72B und 72C; E-MO, 766; D-Mbs, Mus.ms. 6 und Mus.ms. 7), erreichen eine Höhe von 55–57 cm durch künst-

17 Vgl. Just, Art. *Chorbuch* (wie Anm. 11).

18 Vgl. Weiss, *Handbuch der Wasserzeichenkunde* (wie Anm. 16), S. 47 ff.

19 Vgl. Saurma-Jeltsch, *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung* (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 78.

20 Vgl. Roth, *Zur Datierung der frühen Chorbücher* (wie Anm. 5); ders., *Die Entstehung des ältesten Chorbuches mit polyphoner Musik der päpstlichen Kapelle: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cappella Sistina, 35*, in: Martin Staehelin (Hrsg.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance* 3: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1998 (= *Wolfenbütteler Forschungen* 83), S. 43–63.

21 Vgl. Brauner, *The Parvus Manuscripts* (wie Anm. 5), S. 19–22, 53.

liche Bifolia (mit auch hier meist noch sehr deutlich zu sehender Knickfalte quer über die Mitte jedes Blattes). In Deutschland beschränkte man sich weitestgehend auf die durch die Grenzen des Großregalpapiers vorgegebenen Formate (d. h. bis maximal 52 cm Buchblockhöhe); einige der größten Handschriften aus dem Bestand der Münchner Kapelle (D-Mbs, Mus.ms. 1, 2, 4 und 5) machen dennoch von demselben Verfahren Gebrauch[22]. Erst im späteren 16. und im 17. Jahrhundert finden sich noch größerformatige Papiere, vor allem in Italien: Die im frühen 17. Jahrhundert an der Päpstlichen Kapelle hergestellten Chorbücher etwa (I-Rvat, Capp. Sist. 68 bis Capp. Sist. 71) sind auf echten *carta papale*-Bifolia (effektive Buchblockhöhe 55–56 cm) ingrossiert.

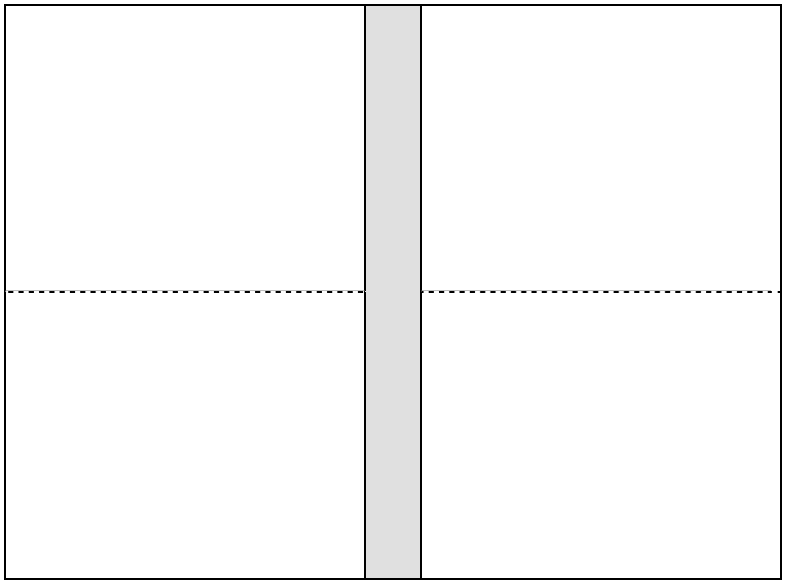


Abbildung 1: Erzeugung künstlicher Bifolia durch Zusammenfügung von zwei Blättern

Sehr aufschlussreich ist des weiteren ein Vergleich der Kapellstärken sowie Manuskriptgrößen der wichtigsten Sängerkapellen des späten 15. und 16. Jahrhunderts. Die Zahlen sind zum Teil approximativ, da zum Beispiel nicht immer aus der Literatur hervorgeht, ob Knaben mitgerechnet sind oder nicht, können aber ein ungefähres Bild vermitteln:

Institution	**Anzahl erhaltener Handschriften**	**Durchschnittliche Höhe des Buchblocks**	**Größe des Ensembles**
Toledo (Kathedrale)	19	69–75 cm (Pergament)	ca. 30
Rom (Päpstliche Kapelle)	44	53–57 cm → 70–72 cm	ca. 24 → ca. 35–40
Brüssel (Habsburg / Maria von Ungarn)	7	50–60 cm	20 → ca. 30
München (Hofkapelle)	54	42–48 cm → 50–52 cm	16 → ca. 30
Stuttgart (Hofkapelle)	39	43 cm → 50–52 cm	9 → ca. 25

22 Vgl. Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 3), S. 61–67.

Institution	**Anzahl erhaltener Handschriften**	**Durchschnittliche Höhe des Buchblocks**	**Größe des Ensembles**
Torgau-Wittenberg (Sächsischer Hof)	8	42 cm → 46–48 cm	8 → ca. 19
Treviso (Dom)	22	42 cm → 45–51 cm	13 → ca. 16
Bologna (San Petronio)	14	41–61 cm	6–14 → ca. 30?
Florenz (Dom)	9	39–55 cm	ca. 16 → ca. 25
Siena (Dom)	1	44 cm	4–12 → ca. 20
Hessen-Kassel (Hofkapelle)	12	22 cm (Stimmbücher, Quer-Kleinquarto)	10–12

Tabelle 1: Handschriften mit mehrstimmiger Musik und Ensemblegröße in Sängerkapellen des späten 15. und 16. Jahrhunderts[23]

Zweierlei wird aus dieser Aufstellung schnell deutlich: Erstens korreliert die Größe der Handschriften erkennbar mit der durchschnittlichen Größe des Ensembles: Je wichtiger und größer die musikalische Institution ist, desto größer sind auch die Kodizes. Erneut greifen hier Repräsentationsbedürfnis und praktische Rücksichten ineinander: Ein Hof, der sich einen großen Chor leisten konnte, wollte diesen naheliegenderweise auch mit adäquatem Material ausstatten – und mußte dies auch, da andernfalls das Ensemble gar nicht in der Lage gewesen wäre, gemeinsam daraus zu musizieren. Bescheidenere Kräfte kamen mit ebenso bescheidenerem Material aus – Siena etwa mit einem einzigen mittelgroßen Kodex und Kassel sogar mit den von Johannes Heugel kopierten Stimmbuchsätzen der Jahrhundertmitte im Kleinquarto-Format. Zweitens wächst sogar in den meisten Fällen an ein und derselben Institution das eine mit dem anderen – abgesehen von Institutionen wie den Kathedralen von Florenz oder Bologna, wo die stark fluktuierenden Formate darauf hinweisen, daß die Größe hier mehr von der Verfügbarkeit des Papieres als von einer gezielten Planung abhing. In Rom etwa gehen die Schreiber aber von *carta reale*-Doppelbögen am Jahrhundertbeginn (ca. 55 cm Höhe nach Beschnitt) in den 1530er und 1540er Jahren rasch zu *carta imperiale* (ca. 63–68 cm)

23 In die Berechnungen sind nur die Kodizes mit einbezogen, die tatsächlich an einer musikalischen Institution für den eigenen Gebrauch entstanden, nicht also Schenkungen (wie vor allem die über ganz Europa verteilten ‚Alamire'-Kodizes) oder spätere Erwerbungen. Die Größenangaben für die Kodizes beruhen für das Repertoire der Päpstlichen Kapelle auf eigenen Messungen; ansonsten wurden neben dem *Census Catalogue* die folgenden Katalogwerke zu Rate gezogen: *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften*; Clytus Gottwald, *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, 1. Reihe, 1. Band: *Codices Musici (Cod. mus. fol. I 1–71)*, Wiesbaden 1964; Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 84); Frank Tirro, *Renaissance Musical Sources in the Archive of San Petronio in Bologna*, Bd. 1: *Giovanni Spataro's Choirbooks*, Neuhausen-Stuttgart 1986 (= *Renaissance Manuscript Studies* 4); *Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, MS K. I. 2*, hrsg. von Frank A. D'Accone, New York-London 1986 (= *Renaissance Music in Facsimile* 17). Zu den Kapellstärken vgl. ferner François Reynaud, *La Polyphonie Tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris-Turnhout 1996; Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963; Glenda G. Thompson, *Music in the Court Records of Mary of Hungary*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 34 (1984), S. 132–173; Giovanni d'Alessio, *La cappella musicale del duomo di Treviso (1300–1633)*, Vedelago 1954; Alessandro Roccatagliati, Art. *Bologna*. II. *Vom 16. bis 18. Jahrhundert*, in: *MGG²*, Sachteil 2, Kassel usw. 1995, Sp.27–34; Frank A. D'Accone, *The Musical Chapels at the Florentine Cathedral and Baptistry During the First Half of the 16th Century*, in: *JAMS* 24 (1971), S. 1–50; ders., *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago-London 1997; sowie für Rom die Website von Richard Sherr (http://sophia.smith.edu/~rsherr).

über, ab den 1580er Jahren sogar zu *carta papale* (ca. 72–75 cm) – wobei zugegebenermaßen gegen Jahrhundertende nur noch das Selbstbewußtsein des Sängerkollegiums, nicht aber mehr dessen Größe zunahm.

In München setzt die Produktion mit einer Gruppe relativ früher Handschriften ein (D-Mbs, Mus.ms. 1, 3, 5, 25, 31, 35–39, 52, 53, 65, 66). Bente nahm aufgrund von Schreiberhänden und verwendeten Papiersorten an, deren älterer Teil sei noch am habsburgischen Hof Maximilians I. erstellt worden und von Ludwig Senfl nach München gebracht worden[24]; auch wenn diese Provenienz mittlerweile als fraglich gilt[25], handelt es sich doch um eine kodikologisch relativ geschlossene Gruppe, die auf die Jahre bzw. Jahrzehnte vor 1531 zu datieren ist. Und bis auf wenige überformatige Kodizes (Mus.ms. 1, 3, 5 und 25), die wie bereits erwähnt auf zusammengesetzten Bifolia ingrossiert sind, ist diese frühe Gruppe in der Tat in etwas kleinerem Format kopiert, im Fall von Mus.ms. 39 bzw. 65–66 mit 42–43 cm wohl noch auf Regalpapier, bei den übrigen (mit 46–48 cm) auf relativ kleines bzw. relativ stark beschnittenes Großregalpapier. Danach setzt dann eine lange, ungebrochene Reihe von Kodizes bis zum Ende des Jahrhunderts ein, die allesamt mit 51–52 cm die Maximalgröße des Großregalpapiers ausschöpfen (die meisten auch auf Papier derselben Sorte) und einen Korpus von ungewöhnlicher Einheitlichkeit bilden – ein Phänomen, das zweifellos analog zu der Konsolidierung und Aufstockung der Hofkantorei unter Ludwig Senfl und seinen Nachfolgern ab der Mitte der 1520er Jahre zu sehen ist. In Stuttgart findet die exakt parallele Entwicklung sowohl in Handschriftenformat und Kapellstärke statt, nur zeitlich etwas versetzt: Sowohl das Ensemble als auch die Kodizes erreichen erst nach der Jahrhundertmitte das höhere Niveau. Die Chorbücher des kursächsischen Hofes zerfallen in den frühen Korpus der durch Friedrich den Weisen um 1500 in Süddeutschland akquirierten Kodizes mit ca. 42 cm Höhe für die kleinere Kapelle und den späteren Korpus der ‚Wittenberger' Kodizes mit 46–50 cm für die größere. Die beträchtliche Stärke der flämisch-habsburgischen Kapelle Marias dagegen entspricht in etwa den heute in Montserrat in Spanien liegenden Kodizes; und auch in Toledo korreliert ein sehr umfangreiches Ensemble mit den dort erstellten Riesenkodizes[26]. Natürlich mögen bei der Wahl des Handschriftenformats auch praktische Gesichtspunkte wie die schlichte Erhältlichkeit eines Papierformats eine Rolle gespielt haben. Aber die ganz pragmatische, da optische Notwendigkeit einer großen Handschrift für ein großes Ensemble ist doch als Kriterium für keinen anderen Handschriftentyp der Zeit relevant – da sich nur bei Chorbüchern die Notwendigkeit ergab, so viele Menschen gleichzeitig aus einem Kodex vortragen lassen zu müssen. Allemal die Lösung, durch die künstlich erzeugten Groß-Bifolia auch Beschränkungen des kommerziellen Papierformats zu umgehen, zeigt, daß der pragmatische Aspekt hier dominierte.

Größe ist aber natürlich auch gleichbedeutend mit Selbstdarstellung und Repräsentationsbedürfnis und der notwendig damit korrespondierenden finanziellen Leistungsbereitschaft des Stifters, was sowohl für die Dimensionen des Chores als auch für die der Handschriften gilt – das eine bedingte gewissermaßen das andere. Pracht- und Präsentkodizes wie die des Alamire-Skriptoriums sind zudem ebenso so groß oder teilweise sogar noch größer als die Gebrauchshandschriften, ohne daß bei ihrer Herstellung ein spezifischer Aufführungskontext (oder überhaupt eine Aufführung?) ins Auge gefaßt worden wäre: Man denke etwa an Jena 4 (D-Ju, 4) mit 78 cm Höhe oder die drei sixtinischen Alamire-Kodizes I-Rvat, Capp. Sist. 34,

24 Vgl. Bente, *Neue Wege* (wie Anm. 9), S. 227f und entsprechende Einträge in Bente u.a., *Katalog* (wie Anm. 3).
25 Vgl. u.a. den Aufsatz von Birgit Lodes in diesem Band.
26 Vgl. Reynaud, *La Polyphonie Tolédane* (wie Anm. 23), S. 76–85.

36 und 160 mit je etwa 60 cm. Ein Kodex mit geistlicher – zumal liturgischer – Musik war ebenso wie der Altarschmuck, die Deckenfresken, die Kirchenfenster und die Gewänder der Zelebranten Teil der kirchlich-gottesdienstlichen Prachtentfaltung, die ebenso der höheren Ehre Gottes wie dem Ruhm des Stifters dienen sollte und zudem – wie dies gerade für illuminierte Musikhandschriften in der jüngeren Vergangenheit vielfach herausgearbeitet worden ist – den Betrachter zur Andacht anhalten sollte[27]. Ein Herrscher oder eine musikalische Institution, die etwas ‚darstellen' wollten, konnten demnach auch auf entsprechend große und eindrucksvolle Musikhandschriften nicht verzichten.

In diesem Kontext wird aber erneut die Zwitterstellung der Gebrauchshandschriften mit mehrstimmiger Musik deutlich: Durch ihre schiere Größe wirken sie zwar zunächst durchaus wie Repräsentationsobjekte im angeführten Sinne; ihre materielle Ausgestaltung entspricht aber eher ihrem usuellen Charakter. Der Beschreibstoff ist wie erwähnt (abgesehen von Ausnahmefällen wie in Ferrara oder Toledo) das billigere und vergänglichere Medium Papier, und der Bildschmuck ist dem analog: Er beschränkt sich weitgehend auf in Tinte ausgeführte Zierinitialen (sogenannte ‚Kadellen' oder ‚Cadeaux'-Ornamente)[28], die nicht durch einen eigens heranzuziehenden (und zu bezahlenden) Miniator, sondern durch den Schreiber selbst ausgeführt wurden. Und falls nach Fertigstellung des Handschrifteninhalts – d. h. Noten und Text – die Zeit, das Geld oder der Willen fehlte, konnten selbst diese Zierinitialen wegbleiben, ohne daß dies die Benutzbarkeit eingeschränkt hätte; in der Tat weisen nicht wenige Kodizes statt ihrer nur leer gelassene Freiräume auf.

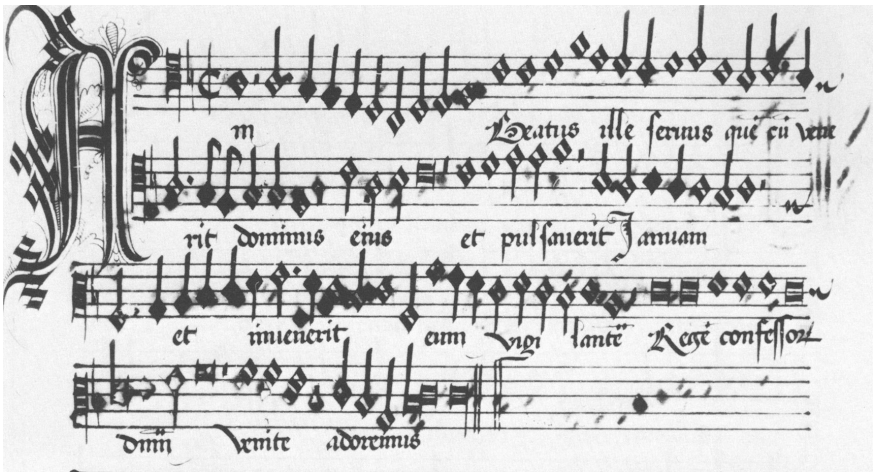


Abbildung 2: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Sist. 46, fol.94^{r} (Ausschnitt)
(mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Apostolica Vaticana)

27 Vgl. zu dieser ‚optischen' Funktion der Musikhandschriften Adalbert Roth, *Liturgische Musik im Dienste der maiestas papalis in re divina*, in: *Hochrenaissance im Vatikan (1503–1534). Kunst und Kultur im Rom der Päpste* I, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1999, S. 162–170.

28 Vgl. Dagmar Thoss, *Initialen und Bordüren in den Musikhandschriften des burgundisch-habsburgischen Hofes*, in: Bruno Bouckaert und Eugeen Schreurs (Hrsg.), *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, Leuven-Neerpelt 2003 (= *Yearbook of the Alamire Foundation* 5), S. 149–160, bes. 150–153.

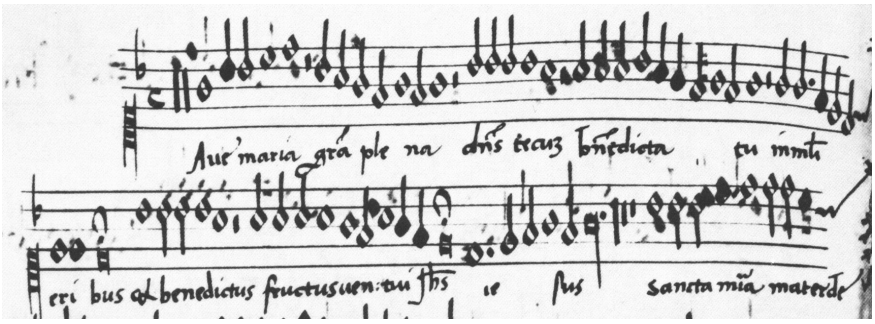


Abbildung 3: Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Ms. K. I. 2, fol. 113^{v} (Ausschnitt)
(mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Comunale degli Intronati)

Ein Kodex wie die päpstliche Motettenhandschrift Cappella Sistina 46, um 1510 kopiert, ist ein nicht untypisches Beispiel für eine Handschrift mit Cadeaux-Zierinitialen (Abbildung 2); es handelt sich sogar eher noch, gemäß der herausgehobenen Stellung der päpstlichen Kapelle, um eine der elaborierteren mehrstimmigen Quellen der Zeit. ‚Normaler', wenn man so will, ist das Erscheinungsbild einer Handschrift wie Siena K. I. 2 (Abbildung 3), die das Repertoire für den dortigen Dom aus den Jahren um 1500 enthält. Der hier durchaus bescheidene Aufwand – nicht einmal die Zierinitialen sind ausgeführt – steht in direktem Verhältnis zu den politischen und vor allem finanziellen Problemen, die die Stadt in den Jahrzehnten um und nach 1500 heimsuchten; das Domkapitel tat zwar sein Möglichstes, um auch unter schwierigsten Bedingungen eine leistungsfähige Sängerkapelle und eine anspruchsvolle Repertoirepflege aufrecht zu erhalten, aber die Handschrift selbst legt doch ein deutliches Zeugnis über die Grenzen dieser Bemühungen ab[29].

Ebenso erhellend wie ernüchternd ist im Hinblick auf den betriebenen Aufwand auch der Vergleich mit den gleichzeitig kompilierten Choralhandschriften. In diesen hat das Format – das das der Mensuralkodizes nicht selten noch übertrifft – offenbar primär repräsentativen Charakter, wie hier anhand eines Ausschnittes aus dem für Papst Leo X. erstellten Kodex Cappella Sistina 10 zu sehen ist (Abbildung 4): Die Höhe der einzelnen Notensysteme – bisweilen bis zu 50 mm, also die Rastralgrößen der mehrstimmigen Musik noch deutlich übersteigend – übertrifft jedes praktisch notwendige Maß auch bei großen Ensembles. Zumal im Vergleich mit Choralhandschriften früherer Jahrhunderte, die gerade durch ihr kleineres Format handlicher und damit ihrerseits ‚praktischer' erscheinen[30], zielen die monströsen Kodizes des 15. und 16. Jahrhunderts offenbar rein auf die erwähnte ‚Prachtentfaltung'. Der Beschreibstoff ist immer Pergament; die Illumination stellt die der Mensuralhandschriften weit in den Schatten. Der materielle und finanzielle Aufwand, der mit den Choralhandschriften betrieben wurde, übersteigt den für die Mensuralkodizes somit um ein Vielfaches, zumal die Zahlungsdokumente der Zeit belegen, daß die Materialkosten für Pergament, Farben und Blattgold den Geldbeutel des Stifters viel stärker belasteten als die Arbeitskraft des Kopisten, zumal wenn dieser ohnehin ein Mitglied der Kapelle war[31].

29 Vgl. D'Accone, *The Civic Muse* (wie Anm. 23), S. 220ff.

30 Vgl. die Aufstellung mit Choralhandschriften in Boorman et al., Art. *Sources, MS* (wie Anm. 11), S. 825–844; die Regel sind hier bis ins 15. Jahrhundert ebenfalls Quart- und Kleinfolio-Formate von 20–30 cm Höhe.

31 Vgl. z. B. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara* (wie Anm. 12), S. 214–227. Die Kosten für die Kopierarbeit im engeren Sinne werden hier oftmals gar nicht separat genannt: Sie waren (bei Auftragsarbeiten) im Preis für den Beschreibstoff enthalten; bei intern hergestellten Kodizes fiel sie eben einem Kapellmitglied zu, das ohnehin ein festes Gehalt bezog. Genau nachvollziehbar werden hingegen die Kosten für den Bildschmuck, d. h. für
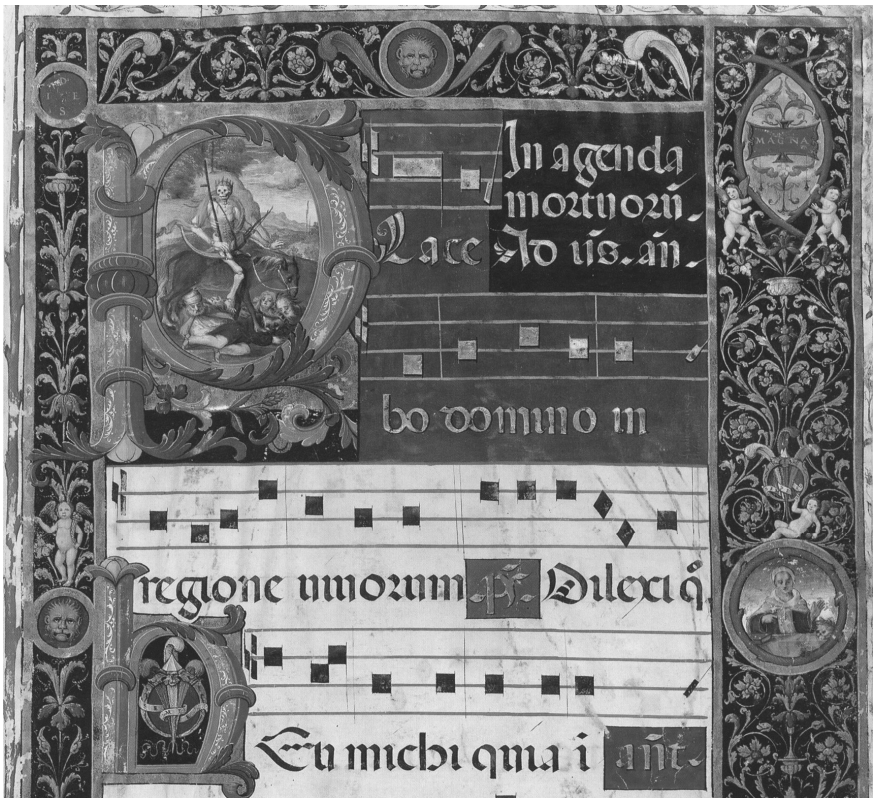


Abbildung 4: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Sist. 10, fol.67^{r}, Ausschnitt
(mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Apostolica Vaticana)

Verwendetes Material und illuminatorischer Aufwand bedingen sich hier auch gegenseitig – es lag nicht nahe, das vergängliche Medium Papier mit teuren Farben zu verzieren. Die wenigen Beispiele, wo dies doch geschah (etwa die päpstlichen Handschriften Capp. Sist. 38 und 39 sowie die Papierkodizes des Alamire-Skriptoriums) zeigen heute, daß diese Entscheidung begründet war, da hier im Vergleich zu den illuminierten Pergamentkodizes in der Tat die Schäden auf Papier ungleich größer sind[32]. Und selbst noch die bescheideneren Choralkodizes der Zeit sind fast immer auf Pergament notiert und tendenziell üppiger ausgestattet als die Mensuralkodizes. Der Grund hierfür ist nicht nur darin zu suchen, daß der Choral häufiger erklang als die Mehrstimmigkeit und die entsprechenden Bücher daher häufiger benutzt wurden, somit auch häufiger im Sinne von Repräsentation oder Andacht ‚zu sehen' waren. Im geringeren ‚Sachwert' der polyphonen Chorbücher manifestiert sich so auch die – zu der Zeit durchaus sehr bewußte – historische Vergänglichkeit des Repertoires im Vergleich zum zumindest ideell ‚ewigen' Choral: warum viel Geld und Mühe für ein Buch verwenden, das sowieso nur ein oder zwei Generationen lang in Gebrauch sein würde?

Ausnahmen sind natürlich Pracht- und Präsentkodizes wie die Mielich-Handschriften des Münchner Hofes oder wiederum die Alamire-Kodizes; bei diesen wie bei anderen vergleichbaren Quellen lag der ‚Wert' aber auch gerade nicht in der ‚Benutzbarkeit' in dem Sinne, daß

Farben, Blattgold und die Arbeit des Miniators; der finanzielle Aufwand hierfür übersteigt selbst den für das Pergament um ein Mehrfaches.

32 Vgl. etwa die Abbildungen im Katalog *The Treasury of Petrus Alamire* (wie Anm. 5).

sie aktuelles Repertoire enthielten, sondern vordergründig in ihrem ‚optischen' Wert als Kunst- und Repräsentationsobjekte. So waren am Münchner Hof sowohl die Mielich-Kodizes als auch die dorthin gesandten Alamire-Handschriften (obwohl diese ausnahmsweise sogar auf Papier kopiert waren) nicht im Bestand der Kantorei, sondern wurden in der fürstlichen Kammer aufbewahrt. Viele der weiteren über die europäischen Füstenhöfe verstreuten Produkte des Alamire-Skriptoriums enthalten ihrerseits Repertoire, das sich nur schwerlich in die liturgische Praxis der musikalischen Institutionen an den beschenkten Höfen hätte eingliedern lassen; der Mangel an Gebrauchsspuren in ihnen weist in dieselbe Richtung. Im Gegenteil hat das Repertoire dieser Kodizes die Funktion einer persönlichen Ansprache an den Adressaten, entweder durch eine Widmung explizit gemacht (wie in den Mielich-Kodizes) oder (wie bei Alamire) durch gezielte Auswahl der Kompositionen mit Nennung von oder Anspielung auf den Namen des/der Adressaten bzw. ikonographische Beigaben[33]. Die Langlebigkeit der Handschriften hatte hier also dezidiert die Funktion, die Erinnerung an den Widmungsträger – die *memoria* – so lange wie möglich wach zu halten. Und noch das Repertoire selbst ist in diesen Quellen gerade nicht unter dem Aspekt der Vergänglichkeit, sondern unter dem der *memoria* zu sehen: Die Mielich-Kodizes enthalten mit den Werken Lassos und Rores gewissermaßen die besten Resultate einheimischer Produktion, die es für die Nachwelt zu erhalten galt[34]; und die massive Konzentration des Alamire-Skriptoriums auf Werke, die dem Umfeld des burgundisch-habsburgischen bzw. des französischen Hofes entstammen (zum Teil schon zur Zeit der Erstellung der Quellen mit retrospektiven Zügen), läßt sich seinerseits als ‚Repertoire-Propaganda' verstehen, mit der eine bestimmte Musik in ganz Europa verbreitet werden sollte. Funktion und Anspruch sind hier also das genaue Gegenteil von ‚usuell' – und dem entspricht auch der immense Kontrast in Material und Ausstattung.

In engem Zusammenhang mit der funktionalen Zwitterposition der Handschriften mehrstimmiger Musik steht schließlich auch die Position der Notenschreiber. Sie nehmen im Kontext der Handschriftenproduktion der Zeit ebenfalls eine wohl einmalige Stellung ein – man würde sie modern als ‚Halbprofis' bezeichnen. Der Beweggrund hierfür ist darin zu suchen, daß ein Schreiber mehrstimmiger Musik Qualifikationen aufweisen mußte, die über reine kalligraphische Expertise weit hinaus gingen – Qualifikationen, denen gegenüber die Schönheit des Schriftbildes im Zweifelsfall offenbar sogar nachgeordnet war. Ein Kodex, aus dem gesungen werden sollte, mußte zunächst einmal im Sinne einer Aufführung benutzbar sein, d.h. die Korrektheit von Noten und Textierung sowie die Koordination des Seitenumbruchs in allen Stimmen mußte sichergestellt werden; dafür war ein Kopist erforderlich, der sich vor allem mit den Regeln der Mensuralnotation und des mehrstimmigen Singens auskannte. Für den Kopisten einer Texthandschrift war dagegen das kalligraphische Können primär – die einzige weitere Erfordernis war die gute Kenntnis der lateinischen Sprache, was aber in der Schreiberzunft sowieso eine Selbstverständlichkeit war. In den Chorknabenschulen und Maîtrisen lernten die Kapellknaben und angehenden Kleriker-Sänger zwar neben den musikalischen Fächern natürlich auch Latein sowie Lesen und Schreiben; im Musikunterricht mögen auch die Grundlagen der Notenschrift, im Lateinunterricht die Grundlagen der Kalligraphie gelehrt worden sein. Anders als in den Kanzleien oder Skriptorien handelte es sich bei letzterer aber nicht um eine notwendige Einstellungsqualifikation für

33 Vgl. Eric Jas, *The Repertory of the Manuscripts*, in: *The Treasury of Petrus Alamire* (wie Anm. 5), S. 28–34, bes. S. 32.

34 Vgl. zur ‚kunstpolitischen' Funktion der Mielich-Kodizes Katharina Urch, *Das Bußpsalmenwerk für Herzog Albrecht V.*, in: Horst Leuchtmann und Hartmut Schaefer (Hrsg.), *Orlando di Lasso. Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, Tutzing 1994 (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge* 62), S. 19–25.

die Aufnahme in eine Kapelle[35]. Eine musikalische Institution, die Gebrauchshandschriften mit mehrstimmiger Musik erstellen lassen wollte, hatte somit im Prinzip drei Möglichkeiten: erstens die Bestellung der Quellen bei auswärtigen Skriptorien; zweitens die Beauftragung eines Mitglieds der institutionsinternen Kanzlei oder des (falls vorhanden) Textskriptoriums, gegebenenfalls in Zusammenarbeit oder unter Anleitung eines Musikers; und drittens die Übertragung an denjenigen unter den eigenen Musikern, der hierfür (man wird annehmen dürfen: nach Neigung und Fähigkeiten) am geeignetsten schien.

Von der ersten Möglichkeit wurde nur selten Gebrauch gemacht, vermutlich aufgrund der simplen Tatsache, daß kommerzielle Skriptorien für die Erstellung von Handschriften mit polyphoner Musik (anders als solche für Texthandschriften) faktisch nicht existierten. Auch das vielzitierte, mit dem burgundisch-habsburgischen Hof assoziierte ‚Alamire-Skriptorium' erfüllt die Voraussetzungen für eine solche professionelle Schreibwerkstatt, wie noch zu zeigen sein wird, nur in engen Grenzen; immerhin aber ist mit den drei Alamire-Handschriften für die *Illustre Lieve Frouwe Broederschap* in 's-Hertogenbosch (NL-SH, 72A-72C) ein Fall belegt, wo in der Tat ein solcher Auftrag übernommen und ausgeführt wurde[36]. Das zweite Szenario – d. h. die Beauftragung eines zwar nicht auf Musik spezialisierten, aber doch hof- oder kapellinternen Kalligraphen – findet sich dagegen etwas häufiger, vor allem an solchen Institutionen, wo solche Spezialisten überhaupt als reguläre Kapellmitglieder existierten, d. h. an großen, reichen, bedeutenden Höfen oder Kathedralen. Ein bekanntes Beispiele hierfür ist etwa Simon Mellet, Kaplan am Dom von Cambrai von 1436 bis 1480. Als Geistlicher (*vicaire*) der Domkapelle war seine primäre Pflicht die Verrichtung der täglichen Liturgie, was Choralgesang und (möglicherweise) auch mehrstimmige Musik einbegriff; sein eigentliches Arbeitsgebiet scheint aber die Erstellung von Manuskripten und die Pflege des Bestandes gewesen zu sein, wie detaillierte Belege des Domkapitels belegen[37]. Mellets Arbeiten umfassen dabei die komplette Bandbreite der an einer liturgischen Institution benötigten Quellen, von reinen Texthandschriften über gregorianischen Choral bis zu komplexer Mehrstimmigkeit. In allen Fällen genügt das Resultat – so weit aus dem Erhaltenen feststellbar – höchsten kalligraphischen Ansprüchen. Dasselbe gilt für die Kodizes der estensischen Hofkapelle in Ferrara, allerdings mit einer etwas anderen Arbeitsteilung: Der Hauptschreiber des Hofes, Andrea dalle Vieze, war nicht Kapellmitglied und wohl auch nicht Geistlicher; da ihm aber gleichwohl die Kompilation und Ingrossierung der liturgischen und musikalischen Handschriften oblag, nahm er hierfür offenbar die Hilfe bzw. die Anleitung des Kapellmeisters Johannes Martini in Anspruch, vor allem im Hinblick auf die inhaltlich komplizierte Polyphonie[38].

In den meisten musikalischen Institutionen waren aber weder die personellen bzw. finanziellen Ressourcen (immerhin sind Cambrai und Ferrara auch die beiden Institutionen, die es sich leisten konnten, Gebrauchshandschriften auf Pergament zu kopieren), noch wohl auch das Interesse vorhanden, sich für die Herstellung von mehrstimmigen Gebrauchshandschrif-

35 Vgl. zur Ausbildung der Chorknaben im Spätmittelalter Laurenz Lütteken, *Die maîtrise im 15. Jahrhundert. Zum institutionengeschichtlichen Hintergrund der Vorrangstellung franko-flämischer Musiker*, in Christian Kaden und Volker Kalisch (Hrsg.), *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996*, Essen 1999 (= *Musik-Kultur* 5), S. 132–144; auch Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 287–291. An der Kathedrale Notre-Dame schloß der Unterricht nach Alexander de Villadei's *Doctrinale* als Vorbereitung auf ein Studium an der Pariser Universität auch klassisches Latein mit ein; von Schreibunterricht ist aber auch hier nicht die Rede. Vgl. Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500–1550*, Cambridge 1989 (= *Cambridge Studies in Music*), S. 166–176.

36 Vgl. Véronique Roelvink, *The Alamire Manuscripts of the* Illustre Lieve Frouwe Broederschap *in 's-Hertogenbosch: New Facts and Considerations*, in: *The Burgundian-Habsburg Court Complex* (wie Anm. 28), S. 203–213.

37 Vgl. Curtis, *Simon Mellet* (wie Anm. 13).

38 Vgl. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara* (wie Anm. 12), S. 214–224.

ten ein solch aufwendiges Verfahren leisten zu können oder zu wollen. Falls nicht ohnehin der komponierende Kapellmeister selbst die Erstellung der Handschriften übernahm (wie Johannes Heugel in Kassel und Giovanni Spataro in Bologna), war die Regel offenbar schlicht die Beauftragung des geeignetsten Kapellmitglieds. Überspitzt ausgedrückt war es damit oft reine Glücksache, ob ein begabter Kopist zur Verfügung stand oder nicht; jedenfalls ist das Niveau weit größeren Schwankungen unterworfen als in anderen Handschriftengattungen. Naheliegenderweise betreffen diese Schwankungen weniger das ‚Fachgebiet' des Sängers mehrstimmiger Musik – also die Noten – als den Text, zumal dieser noch dazu den Vergleich mit den Produkten professioneller Textkalligraphie aushalten muß. Ein erneuter Blick auf den Ausschnitt aus der Handschrift des Sieneser Doms (Abbildung 3), größtenteils kopiert von dem aus Frankreich stammenden Kapellsänger Matheus Gay[39], verdeutlicht dies: Das Notenbild ist durchweg klar, gleichmäßig und gut auf der Seite disponiert; die Textschrift aber – eine in Höhe und horizontaler Ausrichtung schwankende, teils auch flüchtig wirkende Antiqua mit leichten Bastarda-Elementen[40] – ist zwar durchaus leserlich, entspricht gleichwohl nicht dem Standard der zeitgenössischen Texthandschriften, jedenfalls nicht derjenigen für den öffentlichen, repräsentativen Gebrauch.

Vielschichtiger gestaltet sich die Produktion an der Münchner Hofkapelle[41]. Die Größe des Sängerkollegiums und das offenbar hohe Bildungsniveau vieler ihrer Mitglieder machte es hier möglich, Kopisten zu finden, die musikalische Expertise mit kalligraphischem Können vereinten; vielleicht sorgte gerade dieses hohe Angebot an sowieso verfügbaren fähigen Kopisten dafür, daß trotz anhaltend hoher Produktion nie ein hauptamtlicher Schreiber engagiert wurde. Wohl um die viele Arbeit gerecht auf möglichst viele Schultern zu verteilen, waren auch meist mehrere Sänger/Kopisten gleichzeitig tätig: Insgesamt lassen sich für das 16. Jahrhundert nicht weniger als 14 Schreiberhände nachweisen, von denen nicht wenige mit Sicherheit oder zumindest mit einiger Wahrscheinlichkeit spezifischen Kapellmitgliedern zugeordnet werden können. Ludwig Senfl selbst findet sich als Schreiber in den frühen Handschriften, später möglicherweise der Altist Lukas Wagenrieder (als Bentes Schreiber AII?) und der Bassist Franz Flori[42]. Ein Sonderfall ist der Dichter und Musiker Jean Pollet, der in den späten 1550er und 1560er Jahren am Münchner Hof tätig war, allerdings offenbar nicht als Mitglied der Kantorei[43]. Pollet trat als kapellexterner Spezialist hinzu – zumal sein Hauptwerk die Ingrossierung der ebenfalls kapellexternen Mielich-Prachtkodizes ist. Warum man hierfür keinen der nebenamtlichen Kantoreischreiber hinzuzog, ist nicht ganz klar, zumal Pollets Kalligraphie zwar tadellos ist, aber nicht erkennbar hochwertiger als die der zeitgleich tätigen ‚Internen', etwa Bentes Schreiber IV (womöglich der Altist Hans Mayr).

---

39 *Siena … MS K.I. 2*, hrsg. von Frank A. D'Accone (wie Anm. 23), S.v-vi.

40 Zur Nomenklatur und dem Erscheinungsbild der Schriftformen im Spätmittelalter vgl. Gerard Isaac Lieftinck, *Pour un nomenclature de l'écriture livresque de la période dite Gothique*, in *Nomenclature des écritures livresques du IX^e au XVI^e siècle*, hrsg. von Bernhard Bischoff, Gerard Isaac Lieftinck und Giulio Battelli, Paris 1954 (= *Colloques internationales du C.N.R.S., Sciences humaines* 4), S. 15–34; auch Ernst Crous u. Joachim Kirchner, *Die gotischen Schriftarten*, Braunschweig ²1970.

41 Vgl. Bente u.a., *Katalog* (wie Anm. 3), S.38*-47* (Verzeichnis der Schreiber und Schriftproben).

42 Die Identität des Schreibers AII mit Wagenrieder ist allerdings in der jüngeren Vergangenheit in Frage gestellt worden, ferner auch dessen Identität mit dem Kopisten der heute in der Universitätsbibliothek München aufbewahrten Stimmbüchern (D-Mu, 8° Cod. ms. 328–331), die nach David Fallows gar nicht aus München, sondern aus Augsburg stammen. Vgl. den Aufsatz von David Fallows in diesem Band.

43 Vgl. zu den spärlichen Information über Pollet und seine Tätigkeit am Münchner Hof Bente u.a., *Katalog* (wie Anm. 3), S.37*; auch Ignace Bossuyt, *The Copyist Jean Pollet and the Theft in 1563 of Orlandus Lassus ‚Secret' Penitential Psalms*, in: Albert Clement und Eric Jas (Hrsg.), *From Ciconia to Sweelinck. donum natalicium Willem Elders*, Amsterdam 1994 (= *Chloe. Beihefte zum Daphnis* 21), S. 261–267.

Das Niveau der Münchner Handschriften ist jedenfalls gleichbleibend sehr hoch – Schreiber AII (ob nun Wagenrieder oder nicht) schreibt, wie hier in der Handschrift Mus.ms. 10 zu sehen (Abbildung 5), in der ersten Jahrhunderthälfte gestochen scharfe Noten, schöne Zierinitialen und eine ebenso große und klare wie ebenmäßige gotische *rotunda*. Der in den 1560er bis 1580er Jahren später tätige Bassist Franz Flori mischt in Mus.ms. 32 zwar Bastarda-Elemente wie die lang geschweiften *f* und *s* in die Buchschrift unter, erreicht auch nicht ganz dieselbe Eleganz und Gleichförmigkeit wie der frühere Schreiber, kann sich aber – allemal in einer Zeit, in der das kalligraphische Niveau generell im Absinken begriffen ist – ebenfalls durchaus noch sehen lassen. Hohes Können beweist auch der Kopist der Stimmbücher München, Universitätsbibliothek 8° Cod. ms. 328–331, der nicht nur eine sehr reine Notenschrift aufweist, sondern auch eine süddeutsche Bastarda von ungewöhnlicher Gleichmäßigkeit und Schönheit, die es mit den (in ähnlicher Schrift abgefaßten) Produkten des professionellen Lauber-Skriptoriums in jeder Hinsicht aufnehmen kann[44].

Gleichwohl geht selbst in der päpstlichen Kapelle, eine der ganz wenigen musikalischen Institutionen, in der seit dem frühen 16. Jahrhundert *scriptores* spezifisch für das Kopieren mehrstimmiger Musik engagiert wurden, die Expertise in Notationstechnik offenbar über kalligraphische Schönheit. In der schon erwähnten Handschrift Capp. Sist. 46 (Abbildung 2) präsentiert der erste hauptamtliche Schreiber der Capella, Jean Orceau, wiederum eine Kombination aus klarem Notenbild und kompetenten Zierinitialen einerseits, einer italienischen Bastardschrift oder *lettera bollatica* nur mittleren Niveaus andererseits[45]. Der wichtigste Schreiber der Jahrhundertmitte, der Franzose Johannes Parvus, ist überhaupt nur als Kopist mehrstimmiger Musik und nicht als Sänger beschäftigt; die Tatsache, daß der Kodex Capp. Sist. 39 sogar eine Messe seiner Komposition enthält, reiht ihn aber ebenso in die Kategorie Musiker ein wie die erneute Beobachtung, daß vor allem in seinen frühen Handschriften das kalligraphische Niveau von höchst schwankender Qualität ist, wie ein Ausschnitt aus Capp. Sist. 17 (ca. 1535–1538) zeigt (Abbildung 6): Die Textschrift, eine französische Bastarda, ist hier in Höhe, Strichstärke,

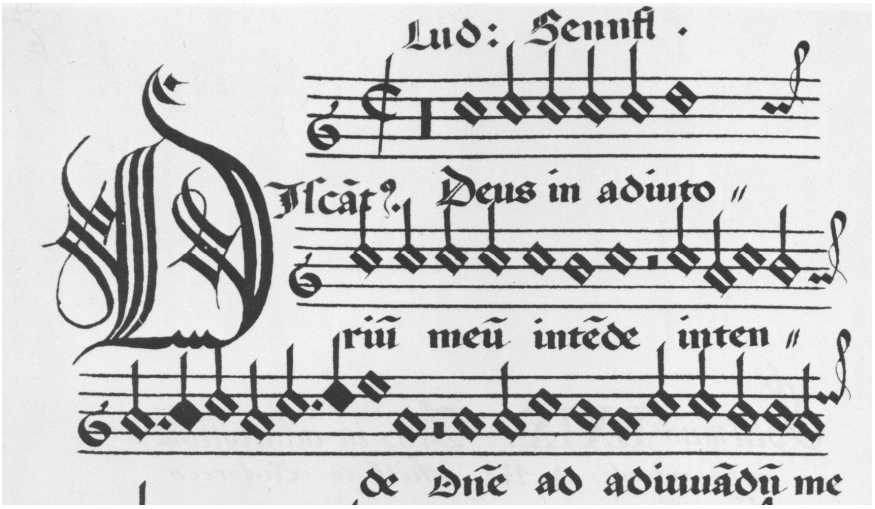


Abbildung 5: München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 10, fol.101^{v}, Ausschnitt (mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

44 Vgl. auch den Aufsatz von David Fallows in diesem Band.

45 Über Orceau und seine Schrift vgl. Richard Sherr, *Papal Music Manuscripts in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, Neuhausen 1996 (= *Renaissance Manuscript Studies* 5), S. 26–58.
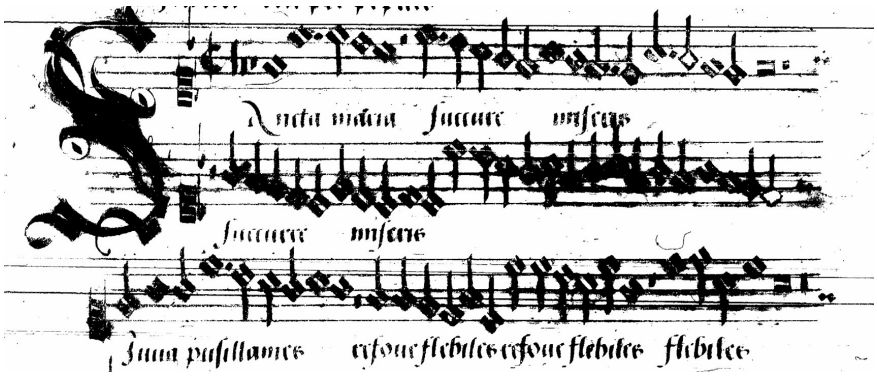


Abbildung 6: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Sist. 17, fol.128^{v}, Ausschnitt (mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Apostolica Vaticana)

Buchstabenfluß und Neigungswinkel noch eine sehr unregelmäßige Angelegenheit; auch orthographische Fehler wie „succurre" mit nur einem *r* ohne Wiederholungsstrich in der ersten Zeile oder „pusillames" statt „pusillanimes" in der dritten sind Zeichen mangelnder ‚Professionalität'. Erst die späteren Parvus-Handschriften zeigen, daß der Kopist über die Jahre hinweg mehr Routine und damit auch Expertise erlangte. Der Nachfolger von Parvus ab 1580 – Luca Orfei da Fano – vereint dann wieder wie anderswo üblich die Eigenschaften des Sängers und Kopisten in einer Person; das optisch mäßige Erscheinungsbild seiner Handschriften korrespondiert mit dem beginnenden Niedergang der päpstlichen Kapelle um die Jahrhundertwende.

Die Situation an der päpstlichen Kapelle ist auch insofern erhellend, als hier neben den Handschriften mit mehrstimmiger Musik eine über das ganze Jahrhundert konstante Produktion von prächtig ausgestatteten Choralhandschriften zu beobachten ist. Und nicht nur das: Während der erste hauptamtliche Kapellschreiber, Johannes Orceau, offenbar noch für die Produktion von Polyphonie und Choral zuständig war[46], verfügte die Kapelle ab den 1530er Jahren sogar über eigens bestallte Schreiber von Choralhandschriften[47]. Erneut ist das kalligraphische Niveau der Handschriften über jeden Zweifel erhaben, zumal die Choralhandschriften durchweg an der gotischen *rotunda* als hierarchisch ‚höchsten' Schriftform festhalten; wenn man die Choralhandschriften Orceaus mit den mehrstimmigen vergleicht, wird – bei aller Kompetenz auch in letzteren – ein großer Qualitätsunterschied deutlich. Noch deutlicher wird dies in den Kodizes der reinen Choralschreiber, etwa in Capp. Sist. 8, kopiert von Federico Mario Perugino in den 1540er Jahren (Abbildung 7). Diese Schreiber mußten von mehrstimmiger Musik nichts verstehen, nur die Grundregeln des Chorals beherrschen (was sie als Geistliche ohnehin taten); ihre ganze Aufmerksamkeit konnte somit dem ästhetischen Erscheinungsbild gelten. Wieviel Wert auf optische Perfektion gerade bei Choralhandschriften gelegt wurde, zeigt übrigens auch ein Rückblick auf die Kathedrale in Cambrai: Obwohl diese, wie erwähnt, mit Simon Mellet über einen durchaus fähigen Kopisten verfügte, wurde in den 1440er und 1450er Jahren für die Neuerstellung der Antiphonare mit Jean de Namps ein externer ‚Vollprofi' engagiert[48]. Noch deutlicher wird der Kontrast zu den Handschriften mit mehrstimmiger Musik natürlich in den reinen Texthandschriften aus professionellen Skriptorien; dies zeigen etwa das Missale für Kardinal Giuliano Basso della Rovere aus Italien

46 Vgl. Sherr, Sherr, *Papal Music Manuscripts*, S. 32–34.
47 Vgl. Brauner, *The Parvus Manuscripts* (wie Anm. 5), S. 2–8.
48 Vgl. Curtis, *Simon Mellet* (wie Anm. 13), S. 143–145.
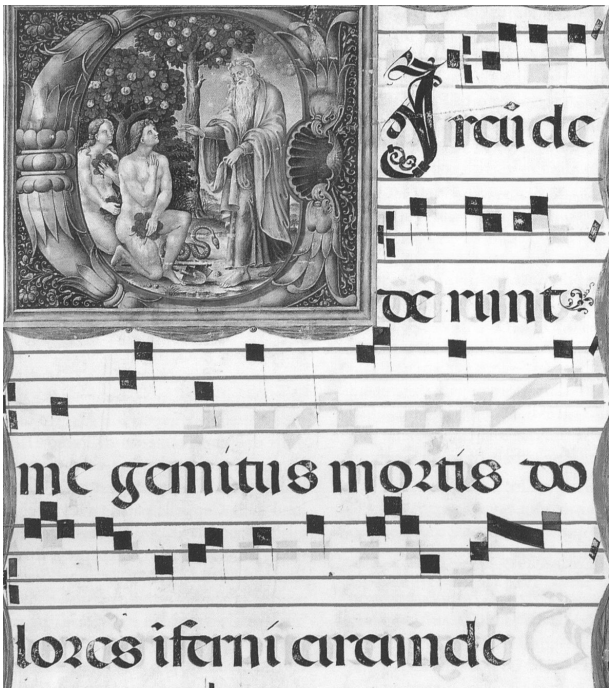


Abbildung 7: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Sist. 8, fol.3r, Ausschnitt (mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Apostolica Vaticana)

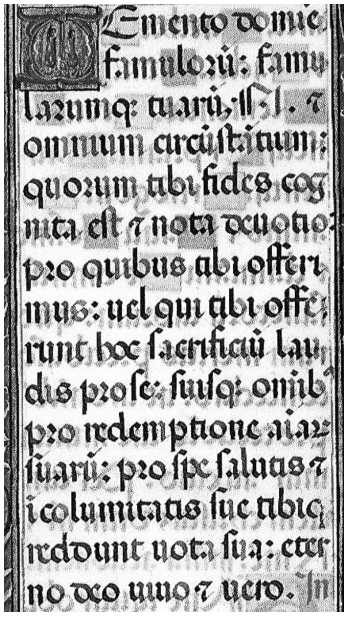


Abbildung 8: Missale für Kardinal Giuliano Basso della Rovere, Ausschnitt (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 7792, fol.192r, mit freundlicher Genehmigung)

(ca. 1488–1492) in gotischer *rotunda* (Abbildung 8)[49] oder als Beispiel für eine Bastarda eine Seite aus dem *Catholicon Sancti Augustini* Nicolas Craywerves, das in Gent zwischen 1481 und 1484 kopiert wurde (Abbildung 9)[50].

49 Vgl. *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, hrsg. von Giovanni Morello und Silvia Maddalo, Città del Vaticano 1995, S. 261–264.

50 Vgl. Maurits Smeyers, *Flämische Buchmalerei. Vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leuven-Stuttgart 1999, S. 450f.

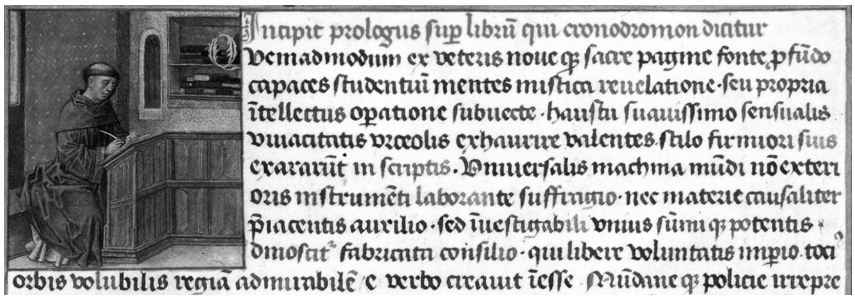


Abbildung 9: Nicolas Craywerve, *Catholicon Sancti Augustini* , Ausschnitt
(Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I^er^, ms. II 1169, fol.1^r^, mit freundlicher Genehmigung)

Schließlich macht sich selbst in den Repräsentationshandschriften mit mehrstimmiger Musik die Priorität der musikalischen Bildung über die kalligraphischen Fähigkeiten bemerkbar – was am deutlichsten in den viel beachteten Handschriften aus dem sogenannten Alamire-Skriptorium wird. Die Zahl der an der dortigen Handschriftenproduktion beteiligten Schreiber ist beträchtlich – ob man nun wie Flynn Warmington bis zu 20 verschiedene Kopisten differenziert[51] oder die Möglichkeit in Betracht zieht, daß jeweils mehrere Hände auch das Werk eines einzigen Schreibers gewesen sein können, der eine Reihe verschiedener Schrifttypen beherrschte, spielt dabei keine Rolle. Denn die Vielzahl der Kopisten ist es keineswegs, was die Alamire-Produktion von der eines professionellen Textskriptoriums unterscheidet, noch auch die Tatsache, daß Petrus Alamire, mit dessen Namen das Unternehmen assoziiert wird, offenbar das Wenigste dazu selbst als Kopist beitrug, mehr als Koordinator denn als Schreiber fungierte; das Ungewöhnliche ist die extrem große Bandbreite des Schriftbildes und des kalligraphischen Niveaus. Zum Zweck eines spätmittelalterlichen Skriptoriums gehörte es ja gerade, daß seine Produkte (jenseits von einer gewissen individuell-künstlerischen Ausgestaltung der Handschrift) uniform waren, daß also viele Schreiber ein möglichst gleichmäßiges – und damit als ‚Marke' zu erkennendes – Produkt herstellten[52]. Im Gegensatz dazu sind die Alamire-Handschriften in jeder Hinsicht – Schrifttyp, kalligraphisches Niveau, Ausstattung – nicht nur von großer Variabilität, sondern auch von geradezu bestürzender Unregelmäßigkeit.

Schon die frühen Kodizes der so genannten ‚Gruppe B' – hier ein Ausschnitt aus der Handschrift Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9126 (Abbildung 10)[53] – werden zwar zu Recht für ihre Schönheit gerühmt; wenn man aber genauer hinsieht, dann ist es wieder die Textschrift, die in Gleichmäßigkeit der Strichstärke und Buchstabenhöhe mit den zeitgleichen liturgischen Prachtkodizes nicht mithalten kann. Höhe und horizontale Ausrichtung der Schriften sind etwas unregelmäßig (etwa in den leicht abfallenden Zeilenenden der dritten und vierten Zeile des Beispiels); bei den Buchstaben im einzelnen ist vor allem die unterschiedliche Stärke der *s*- und *f*-Schäfte bzw. die schwankende Form des unzialen *d* zu bemerken – eine Variabilität der Buchstabenformen, die offenbar nicht Resultat einer bewußt kunstvollen ‚varietas' ist, sondern von Nachlässigkeit oder mangelndem Können, zumal sie erneut mit unterschiedlicher Buchstabengröße einhergeht: Man vergleiche die beiden d's von

51 Vgl. Warmington u. Kiel, *A Survey of Scribal Hands* (wie Anm. 5).

52 Vgl. Saurma-Jeltsch, *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung* (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 85–88 („Die Standardisierung der Schreibarbeit") und S. 167ff. („Ausprägung und Herkunft des Werkstattstils"). Einen Vergleich zwischen dem Lauber-Skriptorium und der Alamire-Werkstatt zieht auch Martin Staehelin, *Alamire und die Skriptoriums-Tradition*, in: *The Burgundian-Habsburg Court Complex* (wie Anm. 28), S. 31–35.

53 Vgl. *Choirbook for Philip the Fair and Juana of Castile, c. 1504–6. Brussel, Koninklijke Bibliotheek MS. 9126*, mit einer Einleitung von Fabrice Fitch, Peer 2000.

„dolorosa“ und „dum“ in der ersten Zeile. Dies mag noch überkritisch erscheinen, aber die Varianz des Schriftbildes wird im ‚Hauptkorpus‘ der Werkstatt Petrus Alamires (ab ca. 1508) noch viel größer. Während Alamire beispielsweise mit dem Schreiber von Jena, Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 9 (Warmingtons „scribe X“) einen ausgesprochenen Glücksgriff tat und sich dieser Tatsache – angesichts der Häufigkeit, mit der dieser Kopist wiederkehrt – offenbar auch bewußt war, ist die Handschrift London, British Library, Ms. Royal 8.g.vii, die im selben Zeitraum entstand (zwischen 1513 und 1525) von außerordentlich ungleichmäßigem Niveau (Abbildung 11)[54]. Mehrere Schreiber teilten sich die Arbeit an diesem Kodex, die jeweils nochmals unterschiedliche Schrifttypen verwendeten: Die Kalligraphie wechselt zum Teil auf ein und demselben Lesefeld zwischen einer eher wackligen Antiqua, diversen Bastarda-Formen und einer Semikursiva, die das hier zu sehende Beispiel dominiert, scheinbar beliebig hin und her. Die Semikursiva als in der kalligraphischen Hierarchie relativ weit unten angesiedelte Schrift, die eigentlich nicht der repräsentativen, sondern der privaten oder ‚internen‘ Sphäre zuzuordnen ist, ließe sich allenfalls noch mit dem ‚privaten‘ Charakter, den dieser Kodex als Geschenk an die englische Königin Katharina von Aragon wohl aufwies, erklären; der schiere Qualitätsunterschied zu professionell hergestellten Präsentations-Texthandschriften der Zeit verwundert dennoch.

Mehr noch als in den Schreibwerkstätten der großen Kapellen scheint Alamire, der ja seine Produktion über einen langen Zeitraum hinweg organisieren mußte, darauf angewiesen gewesen zu sein, seine Schreiber mehr oder weniger *ad hoc* aus einer relativ großen Gruppe möglicher Kandidaten zu rekrutieren – aller Wahrscheinlichkeit nach größtenteils wiederum Sänger aus der Kapelle Margarethe von Österreichs oder gegebenenfalls sogar aus anderen

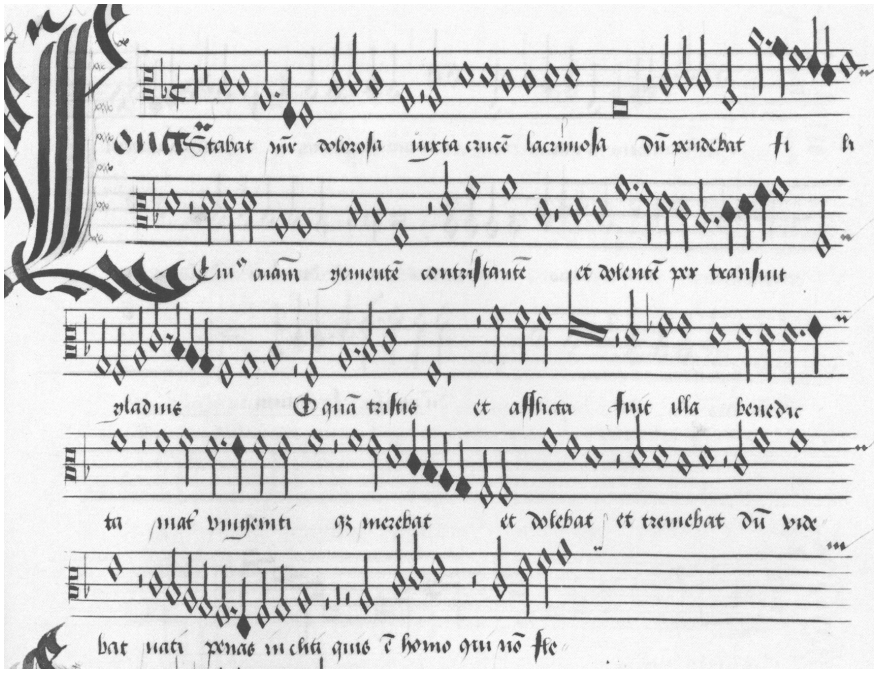


Abbildung 10: Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. 9126, fol.161r, Ausschnitt (mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque Royale Albert Ier)

54 Vgl. *London, British Library, MS Royal 8. G. vii*, hrsg. von Herbert Kellman, New York-London 1987 (= *Renaissance Music in Facsimile* 9).
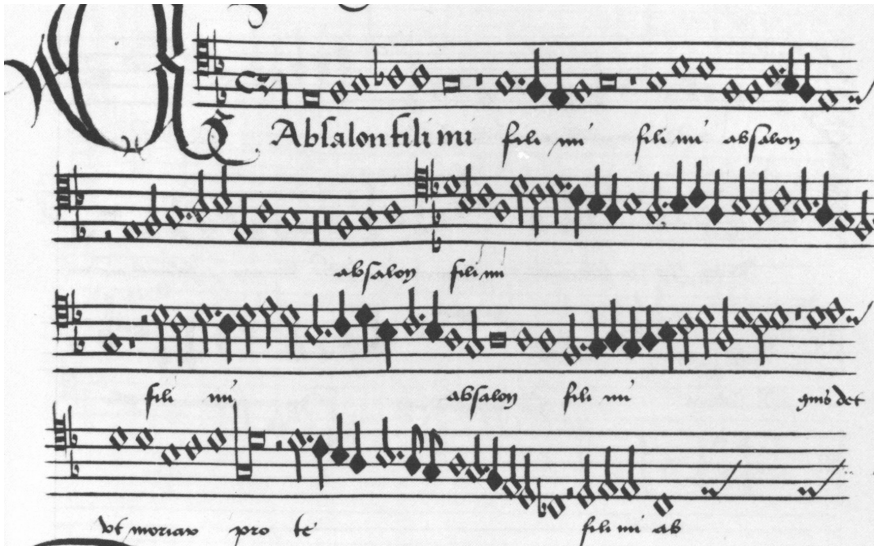


Abbildung 11: London, British Library, Ms. Royal 8.g.vii, fol. 56v, Ausschnitt
(mit freundlicher Genehmigung der British Library)

musikalischen Institutionen der Region. Denn die primäre Voraussetzung war hier wie anderswo, daß es sich bei dem Schreiber um einen Kenner der mehrstimmigen Musik und um einen guten Notenschreiber handelte. Einige der Rekrutierten waren auch als Textkalligraphen fähig (wenn auch nicht auf dem Niveau eines echten Profis), und Alamire griff auf diese so oft es ging zurück; wenn einer dieser bevorzugten Schreiber (aufgrund von Abwesenheit, Krankheit oder weil er die Kapelle verlassen hatte) nicht oder nicht mehr zur Verfügung stand, mußte er aber im Hinblick auf das äußere Erscheinungsbild Kompromisse schließen. Nichts Vergleichbares ist aus nicht-musikalischen Präsentationshandschriften der Zeit bekannt.

Viele weitere Fragen, die die physikalische Beschaffenheit der Kapell-Bestände des 16. Jahrhunderts betreffen, bleiben offen, ja sind hier nicht einmal gestellt worden – als dringlichste wären die nach der Verwendung von Drucken bzw. deren Reingrossierung in Chorbuch-Handschriften zu nennen, ferner die nach der tatsächlichen Verwendung oder Verwendbarkeit der Handschriften, in besonderem Maße in Bezug auf Pracht- oder Präsentationskodizes, deren offenbar je nach Bestimmungsort ganz unterschiedlicher praktischer Einsatz noch im einzelnen zu erforschen wäre. Ich hoffe aber, mit meinen Ausführungen zumindest im Ansatz gezeigt zu haben, daß uns die Handschriften, mit denen wir uns beschäftigen, weit über die in ihnen enthaltene Musik und über Fragen der Schreiberchronologie hinaus Erkenntnisse über musikalische, institutionelle und allgemein kulturelle Phänomene der Zeit bereit stellen.

THE COPYIST FORMERLY KNOWN AS WAGENRIEDER

BERNHART REM AND HIS CIRCLE

DAVID FALLOWS

It seems time to revisit the matter of Lucas Wagenrieder and his copying activity. His personality and activities were known already to Robert Eitner, who in 1876 printed some of his letters about music-copying and identified him as a key figure in the circle around Ludwig Senfl[1]. Positive identification of his scribal activity dates back only to 1903, when Theodor Kroyer associated him with the copying of the Vienna manuscript 18810, a set of five partbooks containing songs by Senfl and others, dating from the years around 1530[2]. Already at that point Wagenrieder was characterized as Senfl's personal music copyist. A quarter of a century later, Hans Joachim Moser identified him also as the copyist of the similar set of song partbooks in the Munich Universitätsbibliothek, 8° Cod. 328–331[3]. Since then there have been many casual references to his activity, given particular new energy by Martin Bente's path-breaking doctoral thesis published in 1968[4]. The 1989 catalogue of choirbooks in the Bavarian State Library includes Helmut Hell's detailed summary of the scribal situation in the court manuscripts, expanding on Bente's work but crediting Wagenrieder with no fewer than twelve of the great choirbooks in the library[5]. Three years earlier (1986), the facsimile of Mus.ms. 10, edited by Howard Mayer Brown, gave easy access to an entire choirbook believed to be Wagenrieder's work[6]; and in 1987 Matthias Schneider's facsimile of

1 Robert Eitner, *5 Briefe von Lucas Wagenrieder*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 8 (1876), pp.25–29. An earlier mention of Wagenrieder appears in Moritz Fürstenau, *Ludwig Senfl und Markgraf Albrecht, Herzog von Preussen*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Neue Folge 1 (1863), pp.564–569.

2 Theodor Kroyer, *Ludwig Senfls Werke: erster Teil*, Leipzig 1903 (= *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Zweite Folge: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Jg. 3, vol.II), pp.XIII (note 3), XIV (note 5). In the first of these references he states that he has based his conclusions on the consideration that Wagenrieder's letters consistently use the spelling „Sennfl", whereas the composer himself tended to write „Sennffl" and that other writers are inconsistent in their spelling of the name. This is a distressingly slender basis for the edifice of sources later credited to Wagenrieder. Apart from Vienna 18810, Kroyer credits (p.XIII) Wagenrieder with many of the choirbooks in Munich, though naming specifically only Mus.ms. 37, 38 and 10. Kroyer's fuller discussion of Wagenrieder and his letters (though with no more specific comments on his copying activity) is on pp.LX-LXVII.

3 D-Mu, 8° Cod. 328–331. See Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart 1929, p.128.

4 Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968.

5 Helmut Hell, *Zu den Schreibern: Kopisten der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. und der bayerischen Hofkapelle*, in: Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell and Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften,* vol.1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, Munich 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, vol.V/1), pp.34*-47*. The choirbooks credited to Wagenrieder here are Mus.ms. C, 1, 5, 10, 12, 19, 25, 31, 35, 37, 42, and 52.

6 Howard Mayer Brown (ed.), *Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 10*, New York and London 1986 (= *Renaissance Music in Facsimile* 14).

the Vienna songbook 18810 – the starting-point for the whole edifice – made even wider study possible[7].

Meanwhile, though, an article by Martin Staehelin, published in 1981, threw doubt on Wagenrieder's identification as the copyist of all those manuscripts and for the first time issued a challenge for a more solid exploration[8]. The case is easy to outline. Briefly, none of the manuscripts is signed; there is no known payment record for music copying at the Bavarian court of the early 16th century; and the evidence for Wagenrieder's copying activity is derived only from letters of the mid-1530s. As Joshua Rifkin pointed out after Staehelin's paper was delivered, a first step would be to compare the script in the musical sources with that in Wagenrieder's letters[9]. Those challenges were taken up by Staehelin's doctoral student Rainer Birkendorf, the results published in 1994 with a marvellously rich collection of photographs from a wide range of German manuscripts associated with either the last years of Maximilian's empire or the Bavarian court chapel in the years after Maximilian's death[10]. Most important of all, Birkendorf published for the first time facsimiles of two of Wagenrieder's signed letters. What seemed slightly strange about Birkendorf's book was that he went far further than any earlier writer in crediting manuscripts and copying elements to Lucas Wagenrieder. So in addition to the twelve choirbooks at Munich listed by Helmut Hell, Birkendorf added several more: the whole of Regensburg C 120 (the Pernner Codex), most of Augsburg 142a, much of Munich, Mus.ms. 3155, Kraków 40092, Vatican 11953 and the fragments at Buffalo. In a later article Birkendorf added the newly recovered Berlin manuscript 40634[11].

Since then the topic has been strangely quiet except for an extremely useful footnote to a recent article by Joshua Rifkin[12]. That in its turn led to another article by Rifkin that confronts the matter of Wagenrieder more directly and should be read in conjunction with what I have to say here[13].

---

7 Matthias Schneider (ed.), *Collection of German, French and Instrumental Pieces: Wien, Österreichische Nationalbibliothek MS 18 810*, Peer 1987.

8 Martin Staehelin, *Aus 'Lucas Wagenrieders' Werkstatt: ein unbekanntes Lieder-Manuskript des frühen 16. Jahrhunderts in Zürich*, in: Ludwig Finscher (ed.), *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, Munich 1981 (= *Wolfenbütteler Forschungen* 6), pp.71–96, at pp.75–76. This is the printed report of a paper first delivered at Wolfenbüttel in 1976. It could possibly have been because of Staehelin's cautions that the final volume of the Illinois *Census-Catalogue* (1988) includes in its index (at p. 345) a heading for Wagenrieder listing him only as the scribe of the Bavarian court choirbooks credited to him by Hell (see note 5 above). Even for those manuscripts, though, I can see no case for arguing that Wagenrieder copied them.

9 In Staehelin, *Werkstatt* (see footnote 8), p.96.

10 Rainer Birkendorf, *Der Codex Pernner: Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120)*, 3 vols, Augsburg 1994 (= *Collectanea Musicologica* 6).

11 Rainer Birkendorf, *Die Musikmanuskripte Lucas Wagenrieders: Arbeiten eines Kopisten in der Umgebung Ludwig Senfls*, in: Ulrich Konrad (ed.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte: Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2002, pp.81–96.

12 Joshua Rifkin, *Jean Michel, Maistre Jhan and a Chorus of Beasts: Old Light on Some Ferrarese Music Manuscripts*, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 52 (2002), pp.67–102, – hereinafter given as Rifkin, *Old Light* – at note 9.

13 Joshua Rifkin, *Jean Michel and 'Lucas Wagenrieder': Some New Findings*, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 55 (2005), pp.113–152, – hereinafter given as Rifkin, *Some New Findings*. The present article (based on my contribution to the Munich conference of 2004) and Rifkin, *Some New Findings,* were written more or less simultaneously and at one point we considered publishing them together or even collaborating. Rifkin's interest is more the Augsburg background whereas mine is the individuality of scribe Alpha and the place of the other scribes in his orbit. Then at the last moment Rifkin identified Alpha as Bernhart Rem, including this as an appendix to his article, in the light of which I have adjusted several details

There are various paradoxes about the entire Wagenrieder story. First, all the manuscripts credited to him are from the years 1510–1530, but they are credited on the basis of five letters that he wrote and signed, dated from 1536 to 1538; and one might add that Birkendorf disarmingly explains the astonishing variety of scripts found between the various documents as evidence that a sufficiently professional scribe could write in many different styles (a view that nobody would dispute in general but seems oddly applied here). Second, one of the main songbooks thought to have been copied by Wagenrieder at the Bavarian court chapel, Munich 328–31, has been found to have a binding with the date 1527 and the name of the Augsburg patrician Hieronymus Welser[14]. Third, the evidence of the songbooks repeatedly points to their having been copied at Augsburg in the years around 1530. We know that Senfl was in Munich from 1523 and Lucas Wagenrieder from about the same time.

My own main interest is with the two songbooks already mentioned as the first that were claimed to be Wagenrieder's work, namely Vienna 18810 and Munich 328–31. To these can be added the newly discovered one announced by Martin Staehelin in 1981 – Zurich, Zentralbibliothek G 438, containing only tenor parts for 48 otherwise unknown songs.

The discussion should begin at the easiest place, namely the script of the five letters written by Wagenrieder between 1536 and 1538, first published by Robert Eitner in 1876. I would like to suggest that there is absolutely nothing in the script of those letters to associate the writer with most of the manuscripts credited to him in the earlier literature. None of these letters was published in facsimile until Birkendorf's dissertation of 1994[15]. But that publication ought to have closed the case. Admittedly Birkendorf is right when he says that a good professional scribe can write in lots of different styles. All the same, it seems a very long shot to move from the squashed and unformed writing of the extant Wagenrieder letters to the rounded and immaculately controlled style of the three songbooks. Or rather, putting it another way, anyone who has studied one of the five extant Wagenrieder letters will instantly recognize the hand of the others; equally, anyone who has studied one of the three songbooks will instantly recognize the hand of the other two. But there is nothing at all to relate the hand of the letters to that of the songbooks[16]. After all, these are not informal letters: they are in effect requests for patronage, requests for employment as a copyist. He would surely have used his best hand to do this.

The case for Wagenrieder as the copyist of those songbooks and choirbooks rests on other details. Essentially the argument runs as follows: this scribe is evidently very close to Senfl; we know from Wagenrieder's five letters that he did lots of music copying; and Wagenrieder sat beside Senfl as an alto for many years, first in the imperial chapel and then in the Bavarian ducal chapel; therefore Wagenrieder is the only serious candidate for the copying of all those manuscripts.

Now it is possible that Wagenrieder had an accident that spoiled his earlier immaculate writing style. Various different scenarios could be erected to explain why there is absolutely

---

here prior to publication. Inevitably, too, in the course of checking that new material various other details emerged, which are accordingly also added here.

14 John Kmetz, *The Basel Songbooks*, Bern 1995, p.43.

15 Birkendorf, *Der Codex Pernner* (see footnote 10), vol.2, pp.115–118.

16 For what it may be worth, the only musical source where I find anything resembling the hand of the Wagenrieder letters is D-Mbs, Mus.ms. 3155, fol.86^{v}-101^{v} (plus possibly the text on fol.86). The identity seems to have been noted for the first time in Birkendorf, *Der Codex Pernner* (see footnote 10), vol.1, p.46; it is resoundingly endorsed in Rifkin, *Some New Findings* (see footnote 13), especially note 54, where he too concludes that there is no apparent basis for associating that hand with any of the surviving choirbooks of the Bavarian court chapel.

no correspondence between the script of his letters from the mid-1530s and his manuscripts from the mid-1520s. But without at least some recognition that there is a problem here the case cannot possibly stand.

So perhaps it makes more sense to take the questions from the other end. And the first question would be: Why do we need to know the name of the copyist? There are perhaps two reasons. One is the silly reason, that it is a great convenience to be able to refer to him by name. (We had the same problem with Petrus Alamire and Martin Bourgeois at the Habsburg-Burgundy court: now it is accepted that there is no case at all for associating Bourgeois with the earlier sources, which we now coyly refer to as being by ‚Scribe B'; and it has been demonstrated that what we earlier thought of as Alamire is in fact a workshop of over a dozen scribes writing in similar styles[17].) The other more serious reason for wanting to know his name is obviously that if he is Lucas Wagenrieder then we can view him as an authoritative witness to Ludwig Senfl's activity. But when the matter is formulated like that it is easy to see the correct response, which is that such decisions ought always to be reached by close scrutiny of the sources in preference to conclusions based on the personality and circumstances of the copyist.

So we should go back to the manuscripts and start by giving our copyist the blander name of Alpha. I choose this because the literature on the Bavarian music copyists of the early sixteenth century is full of scribes called A, B and C, or I, II and III. Calling our scribe Alpha can avoid the ugly name pseudo-Wagenrieder, which has some currency in recent literature; and it keeps fairly unambiguous. Let him be Alpha[18].

The important points about Alpha can be seen in Vienna 18810 and the tenor voice-part of Senfl's autobiographical song *Lust hab ich ghabt zur musica*. Comparison of the ascription and the incipit underlaid to the music (illustration 1) makes it perfectly clear that this is not the hand that wrote the full text (illustration 2) on the next four pages. At first glance, the two scripts may look similar; and they are treated as such in all the available literature. But they are simply a generic south-German style and are in fact quite different from one another.

For example, in the ascription and incipit the letter ‚s' appears three times, always with a swelling just below centre and then a long thin descender as well as a fairly tight curve at the top of the letter. The consistency of that letter-shape is visible throughout Alpha's work: he is highly professional and astonishingly consistent. A glance, though, at the poetic text in illustration 2 makes it clear than none of those features is present in the letter ‚s'. There is a slight swelling, but it is above the line, not below centre; there is almost never a descender and it is absolutely never long and thin; and the curve at the top is always much wider than in scribe Alpha.

Similarly, the music page has the letter ‚h' three times, always with a descender that begins at the top with an acute angle and then curves round to the left extreme of the letter, with a top curve that begins almost horizontal and is compactly written. Again it is the consistency of the writing that is impressive. In the poetic text, some examples of the letter ‚h' have some of those features, but none has all three. This is plainly another scribe; and we can call him Beta.

---

17 A summary of current views on these manuscripts is available in Herbert Kellman (ed.), *The Treasury of Petrus Alamire*, Ghent and Chicago 1999.

18 Rifkin, *Some New Findings* (see footnote 13), calls him the Welser-Fugger scribe, or 'WF' for short. With the scribe's subsquent idenification as Bernhart Rem, of course, all other labels become moot.
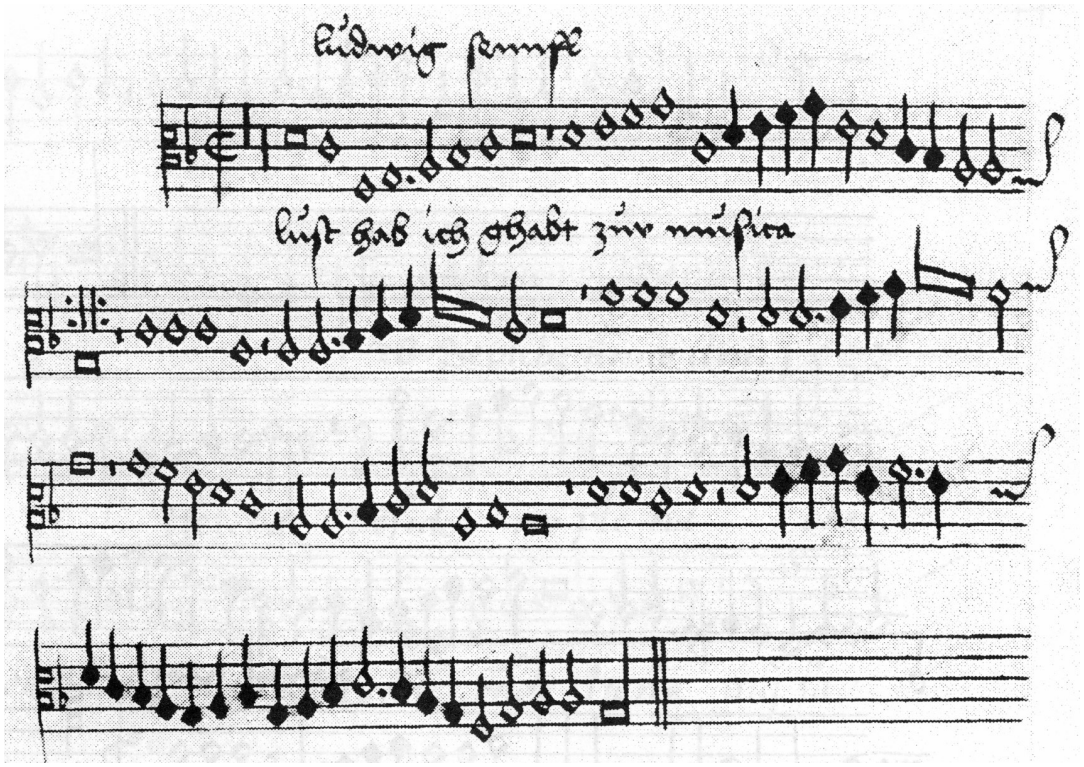


Illustration 1: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 18810: Tenor partbook, fol.36^{v} (with kind permission of the Österreichische Nationalbibliothek)

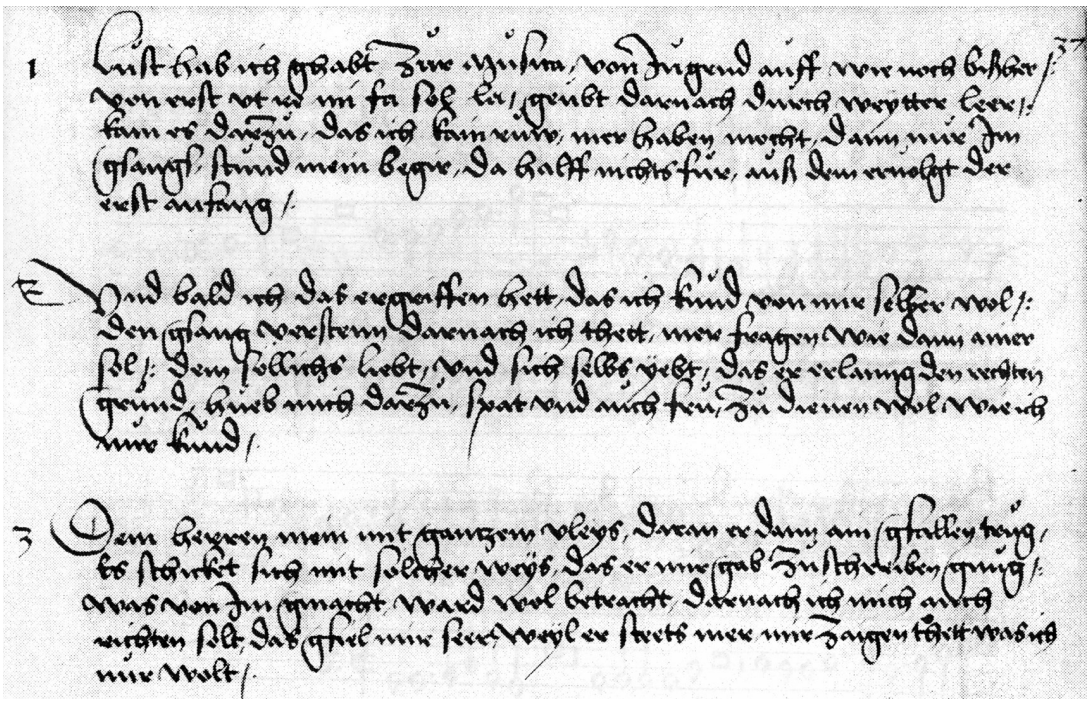


Illustration 2: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 18810: Tenor partbook, fol.37 (with kind permission of the Österreichische Nationalbibliothek)

There are many other distinctive details of Alpha's script: that the ‚i' is always dotted with a stroke that is just skew of vertical but always begins vertically above the letter, whereas scribe Beta has it firmly diagonal and often starting well to the right of the letter. For Alpha, the letter ‚f' is almost exactly like the ‚s' except that the top curve comes down to join on to the horizontal stroke from the middle of the letter; again, Beta's copying never contains any of those features.

Without reporting on every page of every source, those few details are enough to show how the script of Alpha can be identified. Particularly the ‚s' and the ‚f' are highly distinctive. I think it was probably those letters that enabled me instantly to identify the same scribe writing composers' names in the index of the Harvard copy of Grimm & Wyrsung's *Liber selectarum cantionum* of 1520[19] – see illustration 3.

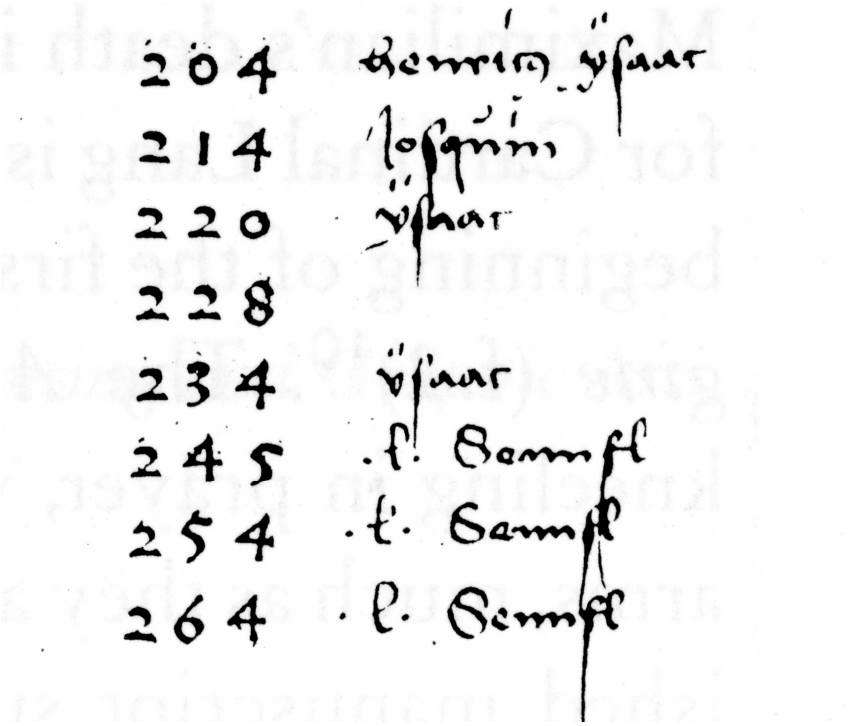


Illustration 3: Harvard University, Houghton Library, *Liber selectarum cantionum* (1520): detail from the second leaf (with kind permission of the Houghton Library)

Probably it was the same that enabled Martin Staehelin to identify him adding just the words „Misse Josquin" to the lower partbooks of Petrucci's Josquin print (1502) in the Berlin copy; and he added them in the lower partbooks also of the Berlin sets of Petrucci Mass collections

19 This annotated index is reproduced in Martin Picker, *Liber selectarum cantionum (Augsburg: Grimm & Wirsung, 1520): A Neglected Monument of Renaissance Music and Music Printing*, in: Martin Staehelin (ed.), *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1998 (= *Wolfenbütteler Forschungen* 83), pp.149–167, at p.152. Birkendorf, *Der Codex Pernner*, vol.1, p.41, note 43, credits the identification to Picker's paper, which in its printed form makes no reference to the identity of the annotator. As noted in Rifkin, *Old Light* (see footnote 12), note 9, it was I who drew attention to the scribal identity immediately after Picker's paper; but I take no special credit for this, as there were several others in the room who could have made the same identification: I was merely the first to speak.

of Brumel and Obrecht[20]. It was surely the same details that enabled Stanley Boorman to identify precisely the same in the Kraków copies of Petrucci's Agricola, La Rue and Ghiselin Mass volumes[21]. And it was certainly the same details that enabled Joshua Rifkin and me independently a few months apart from one another to identify the ascriptions to Isaac of a single motet in Petrucci's *Motetti C* in the Wolfenbüttel copy[22]. Similarly, long after this article had been effectively finalized, Joshua Rifkin recognized the script at a glance in a set of microfiches of four relatively little known manuscripts in the Munich Universitätsbibliothek: nos. 168, 169, 170 and 171, with 170 signed and dated 1518 by Bernhart Rem on fol.2, and with 169 dated 1514 at Leipzig.

That is to say that Alpha is an extremely consistent and distinctive writer. And the central issues here are (a) that his script is so consistent that it can be recognized more confidently than almost any other script of the time and (b) that there are plainly at least two scribes at work on the writing of *Lust hab ich ghabt zur musica* in Vienna 18810.

We can say more about Beta. He almost certainly added the text for six more pieces in Vienna 18810. With the differences between his hand and that of Alpha clarified it becomes fairly easy to see that Beta copied all the texts in the Munich UB partbooks (illustration 4).

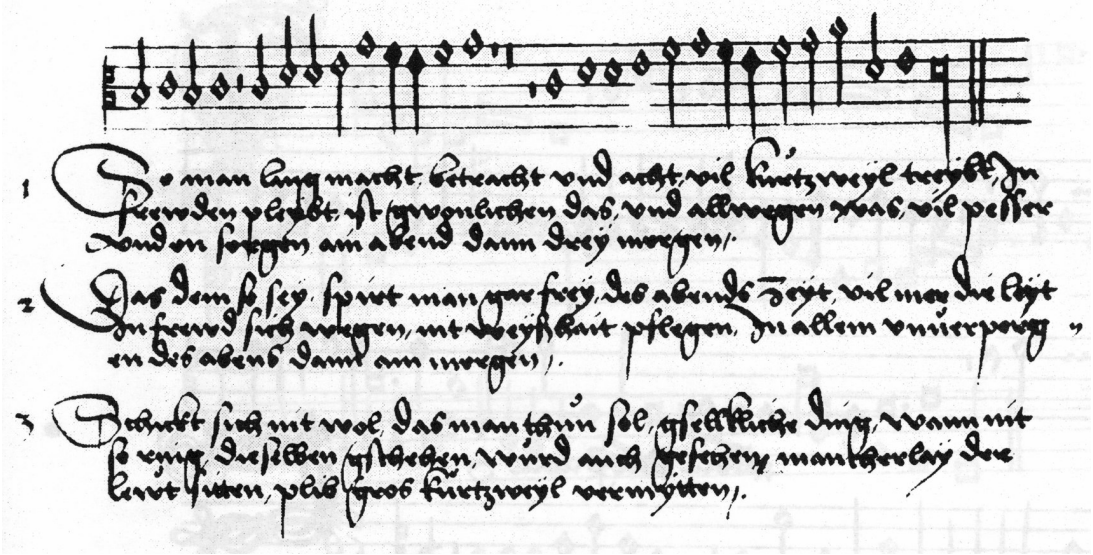


Illustration 4: Munich, Universitätsbibliothek, 8° Cod. mus. 328–331: Tenor partbook, fol.67
(with kind permission of the Universitätsbibliothek München)

20 Martin Staehelin, *Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Petrucci-Drucke*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 25 (2001), pp.13–21, at p.17.

21 Staehelin, *Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte* (see footnote 20), at p.18. Early in 2006, on seeing from Stanley Boorman's *Ottaviano Petrucci*, Oxford 2006, that there was an annotated copy of *Misse De orto* (1505) in the Bayerische Staatsbibliothek (4° Mus.pr. 57), Joshua Rifkin suggested I glance at it. To nobody's surprise it turned out to be Alpha once again. What is more puzzling is that we thereby have annotations from him to just one copy of every single set of partbooks Petrucci's published before June 1505. Can that be coincidence?

22 In March and July 2003, respectively. This is the starting-point for the discussion in Rifkin, *Some New Findings* (see footnote 13), where two of the ascriptions over the music and two from the index are reproduced in his Figure 1. Later Jeffrey Dean told me that he had recognized the same some twenty years earlier, a matter that surprises me not at all, since the script is so distinctive. The motet is *Alma redemptoris mater*; scribe Alpha wrote the word „ÿsaac" four times as ascriptions to the four voices and four more times in the index to each volume.

It is once again clear that the text incipit is by Alpha: the distinctive letter ‚f' and the distinctive dotting of the letter ‚i' should confirm that. It is also now obvious that a different copyist wrote the poem – here and throughout the rest of the manuscript. But among the features of Beta's script are a tendency to flourishing ascenders and a particularly characteristic way of writing the letter ‚z' at the beginning of a word. The superscript ‚u' to distinguish ‚u' from ‚n' often reaches the dimensions of a full circle. That is to say that the writing of the poems in Munich 328–331 is just slightly different from that in Vienna 18810, but I am inclined to think that it is the same copyist – the slight inconsistencies explained not by Birkendorf's theory of a professional scribe being able to do lots of different hands but on the contrary by Thomas Schmidt-Beste's view that music scribes are by definition semi-professionals and therefore not entirely consistent[23].

Since the script of Alpha is used absolutely consistently for text incipits under the music in all three songbooks, we can be almost completely confident that Alpha also wrote the music in those three sources. In the music copying of Alpha there is one extremely distinctive feature, namely that the stem is always downwards on the fourth line, and always upwards below that – with just one exception, namely when the notes are flagged *fusae*, in which case the stem is always upwards. That is absolutely consistent throughout the music of all three manuscripts and in Vienna 18475; I therefore have no difficulty in accepting the view of earlier scholars (starting with Bente) that the music of Vienna 18475 is also copied by Alpha, though the text appears to be in yet another hand.

The point here is that Alpha is a very consistent copyist indeed. We have four manuscripts largely in his hand, possibly spreading over some fifteen years. There are differences, particularly in the angularity of the writing here and there; there are several different ways in which he wrote the *custos*; he has two entirely different ways of writing the bass clef; and there are pages where you can almost feel him falling asleep or at least wilting. But his work is unmistakeable. Very rarely does he copy a full text, though he does so for two songs near the end of Vienna 18810. He seems normally to have done the indexes for his manuscripts.

Of course the idea of text and music scribes being different goes back to Martin Staehelin's analysis of the far clearer case of the Zurich tenor partbook. Here the poems are plainly written in an entirely different hand. I have called it Delta. Staehelin had very tentatively identified Delta with the hand of Ludwig Senfl, but then hurriedly added that south German hands can look astonishingly similar and cautioned against firm conclusions – which viewpoint I enthusiastically endorse[24]. What I wish to stress at this point is the difference between the as-

23 See Schmidt-Beste's paper in this volume.

24 Rifkin, *Some New Findings* (see footnote 13), note 58, on the other hand, is much more sanguine about that identification. The most extended statement about Senfl's music copying activities is Helmut Hell, *Senfls Hand in den Chorbüchern der Bayerischen Staatsbibliothek*, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1987, pp.65–137. But there is a need for some caution in accepting Hell's conclusions. He claims to identify Senfl's hand in the Alamire-workshop manuscript D-Mbs, Mus.ms. 3, acting as proofreader and writer of the signs at the bottom of the page to direct where staves are to be ruled (signs that appear in many other Alamire manuscripts that were never anywhere near Munich or anywhere else that Senfl is known to have lived); he finds much of the copying in Mus.ms. 39 the work of a choirboy not more than twelve years old, and then identifies this as Senfl by offering new unsupported hypotheses about the date of the manuscript (surely from the 1520s, see Birgit Lodes in this volume). Essentially the identification of Senfl's copying activity must begin from his few autograph letters, particularly that of June 1523 (reproduced in Bente, *Neue Wege* (see footnote 4), facing p.308), but drawing also on the more informal letter of August 1538 (reproduced in Bente, *Neue Wege*, facing p.340) and the more formal one, including some Latin script, of July 1538 (reproduced in Birkendorf, *Der Codex Pernner* (see footnote 10), vol.2, pp.113–114). I had once thought it possible to move from here (as Hell does) to the opening section of Mus.ms. 3155 (fol.1^{v}-86) and assert that it was all Senfl's autograph; but on further

tonishing consistency of scribe Alpha, concerning which I can see no serious room for argument, and the more fluid styles of the other copyists involved here.

In any case, the picture now looks like this. For Munich 328–331 Alpha and Beta worked consistently together. Alpha wrote the music, the text incipits and the index, leaving space for Beta to add the full poetic texts. In Zurich G 438, Alpha did precisely the same, though this time using Delta to write the poems. In the sacred music partbooks Vienna 18745 Alpha seems to have done the same again, with the texts added by yet another text hand, which I shall call Epsilon. Incidentally, another strange point about the consistency of Alpha's script emerges from Vienna 18745: his foliation numbers are also consistent and distinctive enough that it is easy to say with confidence that Alpha did all the foliations in this manuscript as well as the folio numbers (only) in the indexes that precede each volume, but that he did nothing else in these four partbooks apart from the music itself and a single annotation „Pascale quatuor vocum" that he added on fol.61 of the Discantus partbook to the first of the group of Isaac Masses that ends the volume.

In Vienna 18810 we have a slightly different situation, since that source appears not to have been intended to have texts (by contrast with Munich and Zurich). Scribe Alpha copied nearly everything – music, ascriptions (which the Munich and Zurich sources lack), and full detailed index. But Beta added texts for a few pieces near the end, including *Lust hab ich ghabt zur musica* (which was where this enquiry began). Alpha himself, quite unusually, added the poems for nos. 76 and 82. But there was a further text writer, here to be called Gamma[25]. He added texts for five pieces of Senfl and just the text incipit for one by Lebrun. In addition, in the Discantus partbook he added dates for three of the Senfl works, all in 1533: 21 September, 28 September, and 1 October.

There has been a fair bit of work on Gamma, largely by Flynn Warmington and Joshua Rifkin[26]. Warmington identified him in partbooks at Munich and in the Vatican library. Rifkin found him in some part-sheets now in Paris. He also found him writing in the composers' names in the Stuttgart copy of Grimm & Wyrsung, just as I had found Alpha doing the same in the Harvard copy. Rifkin found him in Mus.ms. 1503b, nos. 11–13 and 16. The largest collection copied by Gamma is in the manuscript 401 of the Universitätsbibliothek in Munich. And the tiniest seems to be on the little scrap of paper that Rifkin found in the Harvard copy of Grimm & Wyrsung, which he identifies very tentatively (as the small extent of the scrap merits)[27]. So the present state on the five scribes I had identified is laid out in the appendix to this paper.

The discussion could continue now in many different directions. But a few brief conclusions may be in order. First, whoever scribe Alpha was he was quite definitely not Lucas Wagenrieder; Wagenrieder's name has badly confused the picture of those manuscripts. Second, the name Wagenrieder has also led to an association of these manuscripts with Munich, for which there is at present absolutely no basis. As Staehelin and Rifkin have hinted in various different ways and for different reasons, everything seems to point towards Augsburg, particularly the Augsburg families of Fugger, Herwart and Welser; Vienna 18810 and Vienna 18745 both came to Vienna from the Fugger collection[28]. Third, which was going to be the main point of

consideration I see little in common between the text hands, finding the 3155 texts to contain far more horizontal lines than anything in any of the Senfl letters. I would find it far easier to accept Martin Staehelin's very tentative view that Senfl could be scribe Delta in the Zurich partbook.

25 In Rifkin, *Some New Findings* (see footnote 13), called 'H' to denote his association with the Herwart family.

26 Rifkin, *Old Light* (see footnote 12), note 9, and Rifkin, *Some News Findings*, pp. 133–135.

27 Reproduced in Rifkin, *Some New Findings* (see footnote 13), plate 3.

28 Since these words were written, Rifkin, *Some New Findings* (see footnote 13), assembles a detailed argument for Augsburg origin.

my contribution until I saw what seemed a more interesting angle, we need to look at a lot of this copying activity in the way we have recently learned to look at the Habsburg-Burgundy copying activity, that is, not as the work of one person, but as teamwork, perhaps even supervised by a major figure who may have done very little of the copying. Fourth, any search for Wagenrieder's activity in the Bavarian court choir needs to begin with the signed letters: at first glance, the case could be made for the final section of Mus.ms. 3155 but for nothing else. Fifth, a lot of the existing questions about Munich 328–31 and related documents remain to be answered, but it will perhaps be easier to answer them if we can forget about Munich and Wagenrieder, both of which seem irrelevant. Sixth, of course the key figure of scribe Alpha needs exploring. That he was involved in lots of music copying but left the texts to others (despite himself having an extremely elegant text hand) could imply that he was part of a larger workshop. That he added titles and ascriptions to much earlier publications by Petrucci (from the first years of the century) could suggest that he had some activity as a librarian or a seller of music. That he was well acquainted with the work of Ludwig Senfl seems clear enough; but that acquaintance now needs to be explored more pragmatically, not simply assumed.

Appendix: Preliminary listing of the work of the „Augsburg circle" copyists

Alpha (the main music scribe and probably central figure; in Rifkin, *Some New Findings*, dubbed ‚WF') copied:

A-Wn, Mus. Hs. 18810 (size 15 x 21 cm): all music and text incipits, index, foliation, and inscriptions on the covers. All text incipits and ascriptions except for nos. 70–75 (for which see Gamma below, though Alpha did the text incipits in the Tenor partbook for no.70, fol.43^{v}). Also, in Tenor partbook, poems on fol.48 (no.76: Senfl, *Wahrhafftig mag ich*), and fol.53 (no.82: Senfl, *On allen schertz*). For the other poems, see Beta below.

D-Mu, 8° Cod. mus. 328–331 (size 15 x 21 cm): all music, text incipits, indexes, foliation. Poems are all added by Beta.

CH-Zz, G 438 (size 15 x 21 cm): all music, text incipits, index, foliation. Poems are all added by Delta.

A-Wn, Mus. Hs. 18745 (size 18 x 22 cm): music and foliation only, plus annotation in Discantus partbook on fol.61. Other texts and indexes are added by Epsilon.

D-B, Mus. ant. pract. J224, B970, O40 (Petrucci mass prints of Josquin 1502, Brumel 1503, Obrecht 1503): titles on front of ATB partbooks.

PL-Kj, (Petrucci mass prints of Agricola 1504, La Rue 1503, Ghiselin 1503): titles on front of ATB partbooks[29].

D-Mbs, 4° Mus.pr. 57 (Petrucci mass print of De Orto 1505): titles on front of ATB partbooks.

D-W, copy of Petrucci's *Motetti C* (1504): ascription „ÿsaac" for motet *Alma redemptoris mater* above the music in all four partbooks and in the index of all four partbooks.

29 Staehelin, *Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte* (see footnote 20), adds that all six appear to have been bought in 1824 from Johann Friedrich Naue of Halle and guesses that they may come from the collection of Hieronymus Welser, who also owned D-Mu, 328–331. Rifkin, *Some New Findings* (see footnote 13), builds on this to offer a rather different proposal.

Ascriptions in index of Harvard copy of Grimm & Wyrsung, *Liber selectarum cantionum* (1520).

D-Mu, 4° Cod. ms. 168, 169, 170, 171 (with the exception of 171, fols. 92 to end).

Beta copied:

A-Wn, Mus. Hs. 18810: Tenor partbook: poems on fols. 37–38^{v} (no.65: *Lust hab ich ghabt zur musica*),[30] fol.40 (no.66: *Unseglich schmertz*), fol.41 (no.67: *Kain sach mir nye*), fol.42 (no.68: Blankenmüller's *Inn stetter hut*), fol.43 (no.69: Blankenmüller's *Kain clag hab ich*); slightly different, though perhaps from the same hand are the poems on fol.49 (no.77: *K dein bin ich*) and fol.50 (no.78: *Ich sag und clag*).

D-Mu, 8° Cod. ms. 328–331: Tenor partbook: all full poems.

Gamma copied [all identifications from Rifkin, *Old Light*, note 9, aided by Warmington and refined in Rifkin, *Some New Findings*, where the scribe is dubbed ‚H']:

A-Wn, Mus. Hs. 18810: texts and ascriptions for nos. 70–75 (excluding Tenor of 70), including dates 1533.

D-Mu, 4° Art. 401: nos. 1–26 and 37–95 (that is, the major portion of the added handwritten material in all four surviving partbooks).

I-Rvat, Pal. lat. 1976–9: music and text of the final piece: *Benedicta es celorum regina*.

D-Mbs, Mus.ms. 274a: no.6 (Rore, *In die tribulacionis*, a 5): music.

D-Mbs, Mus.ms. 274a: nos. 1, 7–14 (Gombert, *Iubilate deo*, a 4; Concilium, *Hodie Christus natus est*, a 5; anon., *Vidi speciosam*, a 6; Tugdual, *O vos omnes*, a 5; anon., *Q*, a 5; anon., *H*, a 5; anon., *Bonitatem fecisti*, a 4; anon., *In illo tempore*, a 4).

D-Mbs, Mus.ms. 1503b: no. 8 (anon. [?], *Castigasti me domine*): text only.

D-Mbs, Mus.ms. 1503b: nos. 11–13 and 16 (Othmayr, *Quisquis requieri queris*, a 6; Braetel, *Verbum domini*, a 6; Frosch, *Qui musas*, a 6; Heugel, *Circumdederunt me*, a 8)[31].

Ascriptions in index of Stuttgart copy of Grimm & Wyrsung, *Liber selectarum cantionum* (1520).

---

30 These two leaves form a separate bifolium with paper different from the rest of the manuscript. Martin Bente, *Neue Wege* (see footnote 4), p.265 and p.256, identifies that paper as the one used in the index for all four partbooks of D-Mu, 328–31 (leaves copied entirely by Alpha, not Beta); that information seems implicitly endorsed in *Census-Catalogue*, vol.2, p.245. It is as though the decision to include the text of *Lust hab ich ghabt* – all twelve stanzas of it – was taken at a fairly late stage in the copying of what is now the only known source for the song.

31 I need to add that, while respecting Rifkin and Warmington as palaeographers of a sophistication to which I could not aspire, I myself cannot feel confident about the Munich identifications. It seems to me that there are three main distinctive features of the Vienna 18810 text hand. First is the odd backwards-bend of the letters „s" and „f", both made of two strokes, with the lower stroke sometimes moving right a little before turning left. Second is the most unusual „st" ligature, using a terminal-style „s" and then reaching up to the top of the „t". Third is the unusual „ampersand" figure, looking more like a modern „@". I find all three in the final added piece to Vatican 1976–9 but not in the other sources.

Apparently the hand of the annotations on a scrap of paper that Rifkin found in the Harvard copy of Grimm & Wyrsung, *Liber selectarum cantionum* (1520), as reported in Rifkin, *Some New Findings*.

Delta copied the poems for CH-Zz, G 438, as established by Martin Staehelin, who very tentatively identified him as Ludwig Senfl[32].

Epsilon copied texts and indexes for A-Wn, 18745.

32 Joshua Rifkin at one point persuaded me that Delta was also the scribe of the Vatican bassus partbook Vat. Lat. 11953, as originally proposed by Birkendorf. Looking back a year later, I am far less convinced. Similarly, I have trouble in accepting the identifications in Paris fragments proposed by Rifkin (see footnote 26): future researchers can have the fun of adjudicating this and expanding on what must surely stand as only an interim sketch of a much larger constellation, returning to what is perhaps the central theme of this discussion: Alpha (= Rem) has a highly consistent and confidently recognizable script; the others are trickier.

LUDWIG SENFL AND THE MUNICH CHOIRBOOKS*

THE EMPEROR'S OR THE DUKE'S?

BIRGIT LODES

Among the most important German music manuscripts of the early sixteenth century are a series of choirbooks once in possession of the Bavarian court chapel during the time of Ludwig Senfl and now preserved in the Bayerische Staatsbibliothek[1]. These large-format volumes not only reflect the musical practice of the chapel in the early stages of its development but rank as sources of singular importance for the works of Senfl and his teacher, Henricus Isaac. Since the publication of Martin Bente's *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls* in 1968[2], scholars dealing with this rich body of material would seem to have both its codicological particulars as well as the details of its genesis well in hand. For Bente, through a minute investigation of paper and handwriting, managed both to reconstruct in convincing fashion the often multi-layered and highly complex process by which the individual manuscripts were produced and to establish a convincing relative chronology of the books in relation to one another. Beyond this, moreover, the sum of his individual observations enabled him to assign specific dates to the individual volumes and their component parts – and these yielded a surprise. For according to Bente, more than a few of the manuscripts and manuscript sections now in Munich had in fact been copied as early as ca. 1510 for the imperial chapel of Maximilian I. Following the dissolution of the chapel in 1520 they would have remained in Senfl's possession and been taken by him in 1523 to his new position in Munich, where they were added to and revised under his direction in subsequent years.

These findings opened challenging new perspectives on several fundamental questions of German music history in the Renaissance. Not only did we now have concrete remnants of a supposedly lost body of sources from the imperial chapel under Isaac, but the choirbooks served as a valuable witness to Senfl's early compositional development and, no less important, furnished previously unsuspected evidence on the origins of the *Choralis Constantinus*. Nevertheless, while Bente's conclusions quickly gained widespread acceptance, various aspects of his work were subsequently modified or even refuted by other scholars. In 1989, for example, considerations of a largely repertorial nature prompted Helmut Hell to suggest a Munich origin for several fascicles and choirbooks that Bente had assigned to Maximilian's

---

* The paper was read in German at the Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, October 5th 2000, in Würzburg. The manuscript, entitled „Ludwig Senfl und die Münchner Chorbücher" or in English „Ludwig Senfl and the Munich Choirbooks" since then circulated among scholars and left its traces in various publications (e.g. studies by David J. Burn, see footnote 43). Its main text was left largely untouched, while the bibliography in the footnotes has been updated. – For translation work at various stages in the development of the article I wish to thank Marie Louise Göllner and Joshua Rifkin.

1 See Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell, and Bettina Wackernagel (eds.), *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften*, vol.1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung,* Munich 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, vol.V/1).

2 Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968.

chapel[3]. Not long afterwards, liturgical considerations led David Crook to move another of the books ostensibly written about 1510 from the imperial chapel to Munich[4]. Even before these efforts, Joshua Rifkin had voiced concern at the 1986 Josquin symposium in Utrecht over the dating of one of the supposedly earliest choirbooks; and earlier still, in connection with work on the *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music*, he had prepared a lengthy internal communication subjecting Bente's datings to a fundamental critique and placing the entire ‚imperial' corpus in Munich[5]. But especially as this contribution did not extend beyond an initial consideration of the issues and in any event never became public, the situation as a whole has remained unclear. It would seem time, therefore, for a new and more thorough exploration of the early Munich choirbooks and their origin.

By what „new paths of source criticism" did Bente come to his dramatic findings? Examination of the various old shelf-marks still present in the choirbooks brought hardly any new results, and a detailed study of the bindings yielded nothing more than a rough chronological sequence of the volumes as well as the determination that hardly any of them had been bound before 1531, eight years after Senfl's appointment in Munich[6]. Analysis of the paper, script and gathering structure, however, produced substantially better results. Bente was able to establish a link between particular scribes and particular types of paper; exceptions to this rule occurred solely in items added later to the manuscripts. Nevertheless, while it was thus possible to determine the internal chronology of the individual manuscripts as well as the relative chronology of the books as a whole, there was a virtually total dearth of evidence that could indicate the actual time of copying: only two manuscripts have an original dating, and further clues such as heraldry or datable references to contemporary personalities are generally lacking.

In this situation it seemed as if the watermarks in the choirbooks might point to a solution. Two marks – one showing a flower above a triangle, the other a fleur-de-lys – in fact proved especially useful. According to the paper expert Gerhard Piccard, the „triangle with flower" is documented for the year 1490, the „fleur-de-lys" 1494[7]. To be sure, such early dates could not hold for sources devoted mainly to works by Henricus Isaac and Ludwig Senfl – Isaac did not receive his appointment as composer at the imperial court until 1497 and Senfl was admitted to the chapel at about the same time as a choirboy roughly six years of age[8]. Since Piccard observed, however, that paper of the large format employed in the choirbooks was sometimes used as much as two decades or more after a given *terminus*, Bente advanced the period of origin for everything written on the two papers in question approximately twenty years to ca. 1510[9]. Indeed, in one instance he even felt compelled to go significantly beyond this limit. The

3 Helmut Hell, *Zu den Schreibern*, in: Bente et al., *Katalog*, pp.34*–47*.

4 David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton 1994, pp.43–47.

5 I am grateful to Dr. h. c. Joshua Rifkin for making this letter available to me, as well as for his generous and very inspiring advice. – Rifkin's opinion that Mus.ms. 53 did not originate around 1510 in the imperial chapel but in the 1520s or around 1530 in Munich is reflected in the literature in: Barton Hudson, *Josquin and Brumel*, in: Willem Elders in collaboration with Frits de Haen (eds.), *The Conflicting Attributions. Proceedings of the International Josquin Symposium Utrecht 1986*, Utrecht 1991, pp.67–92, esp. p.70; and footnote 10 on p.91; the discussion following Adeline van Campen, *Conflicting Attributions of ‚Credo Vilayge II' and ‚Credo Chascun me crie'*, in: *idem*, pp.93–98, on p.99; cf. also *New Josquin Edition,* vol.13: *Mass Movements. Critical Commentary*, ed. Barton Hudson, Utrecht 1999, n.3 on p.18.

6 Cf. Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), pp.30–40; only Mus.ms. 3 and 66 were probably bound somewhat earlier.

7 As reported by Bente, *Neue Wege*, pp.47–48; for more on these marks, see below.

8 Cf. Birgit Lodes and Matthias Miller, *Hic jacet Ludevicus Fenfflius. Neues zur Biographie von Ludwig Senfl*, in: *Mf* 58 (2005), pp.260–266, esp. pp.263–264.

9 Bente, *Neue Wege*, pp.48–50.

choirbook Mus.ms. 35 contains Isaac's setting of the sequence for St. Ursula *Virginalis turma sexus* written on paper of the type „triangle with flower." A legend over the eighth *pars* („L.S. ad finem deduxit") indicates that Senfl finished the composition; a remark over the fourth *pars* in the printed edition of the *Choralis Constantinus* („Additio Ludovici Senfls quia hic Isaac obiit mortem") suggests that the completion took place after Isaac's death. On this basis, Bente pushed the latest date for paper with the watermark „triangle with flower" to 1519–20[10].

Whether or not the copy of *Virginalis turma sexus* in fact postdated Isaac's death, it is clear that nothing written into large choir-books in the first or second decade of the sixteenth century could have been made for the Munich court, where there is no record of a chapel before Senfl's arrival in 1523[11]; hence those choirbooks or portions of choirbooks with the watermarks „triangle with flower" and „fleur-de-lys" must originally have belonged to Maximilian's chapel. Bente further suggested that two choirbooks made up of different papers – Mus.ms. 39, with watermarks depicting a salt-cellar and a crown, and Mus.ms. 66, with the crown watermark alone – originated in the imperial chapel as well: both sources were written by a hand (labeled Scribe C in Bente's nomenclature) that is also represented on paper of the types „triangle with flower" and „fleur-de-lys"[12].

Persuasive as Bente's argumentation may appear, it rests on foundations that turn out to be considerably less stable than first impressions would suggest. The problems begin with the „fleur-de-lys" watermark. According to Bente, Piccard dated this to 1494 and suggested an overall period of use „from 1490 to 1500, at most to 1510"[13]. Yet Piccard's extensive collection of watermarks in the Hauptstaatsarchiv Stuttgart contains nothing that approximates the design in the Munich choirbooks. The tracing Piccard must have referred to when suggesting the date „1494"[14] differs substantially[15] from the mark in question in the Munich choirbooks. Bente himself, moreover, drew attention to similar marks from the late fifteenth and early sixteenth centuries in the older reference work of Charles-Moïse Briquet (especially Nos. 6884, 6890, and 6892, all supposedly dating from the years 1498–1502)[16]: The closest of

10 Bente, *Neue Wege,* pp. 103–104.

11 This argument still holds true despite the fact that recently several singers in Munich before 1523 were documented (cf. Franz Körndle, *Der ‚tägliche Dienst' der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert*, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, ed. Nicole Schwindt, Kassel etc. 2001 (= *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1), pp.21–38, esp. pp.24ff; Armin Brinzing, *Bemerkungen zur Hofkapelle Herzog Wilhelms IV. Mit einer provisorischen Liste der Hofmusiker*, this volume, pp. 20–46). They certainly do not form a full-fledged chapel that would have needed large choirbooks.

12 Cf. Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), p.148.

13 See above, p.225.

14 Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand J 340, Wasserzeichenkartei Piccard, No. 127526, stemming from Görz (Landesreg.-Archiv Innsbruck, Maximiliana IV a/85). No other similar „fleur-de-lys" paper from 1494 is present in Piccard's printed volumes (Gerhard Piccard, *Piccard Wasserzeichen, Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg. Sonderreihe: Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, 17 Findbücher in 25 vols., Stuttgart 1961–1997), in the digital edition (http://www.landesarchiv-bw.de/piccard/start.php [quoted subsequently as „Piccard digital"]), or in the Archive at Stuttgart itself. – Since „Piccard digital" is much more comprehensive (by 37,000 tracings) than the printed edition and is easily accessible, I quote the watermarks following „Piccard digital" by the identification numbers.

15 The horizontal ribbon is missing and the side leaves are considerably shortened. – This is probably why, when discussing the „fleur-de-lys" paper in further detail, Bente (*Neue Wege*, see footnote 2, p.62) does not give concrete evidence but only mentions that Piccard places the „fleur-de-lys" paper in the same time frame as the paper „triangle with flower" „according to its style" („dem Stil nach").

16 Bente, *Neue Wege*, pp.44 and 62. – Briquet's tracings and commentary (with identical numbers in all editions) can be found in: Charles Moïse Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 vols., Paris 1907; 2. ed. Leipzig 1923, enlarged edition: *Jubilee Edition. A facsimile with supplementary material contributed by a number of scholars*, ed. Allan Stevenson, Amsterdam 1968.

these in my opinion, No. 6890, in fact dates from 1491 and remains far enough apart from the Munich watermark to preclude any identity of either mold or mark[17]. In fact, it is so far apart that there is even no point in drawing upon similarity of the type in order to argue for roughly the same period[18]. It is all the more important that the general type represented in Munich does not disappear early in the sixteenth century: a related form exists in books printed by Johann Schönsperger d. Ä. in Augsburg in the early 1520s[19]; and a mark that resembles the one in the choirbooks no less than any of those cited by Bente occurs in a notarial document from Como written in the year 1519[20].

Uncertainties of identification affect other watermarks as well. While Bente provides a date of ca. 1495–1510 for the „crown" watermark[21], the published reference collections up to now do not include anything similar enough to the examples in Munich to suggest even an approximate date for them[22]. As for the paper of the „salt-cellar" type, Bente notes that the mill from which this comes was in fact located in Munich and thus hesitates in assigning one of the manuscripts in which it appears to the imperial chapel. But as he dates the earliest appearance of the paper to 1510 or afterwards, the scribal relationships already noted persuade him to group it rather with the material that he assigns to Maximilian's court[23]. Against this, however, we must note an absence of positive exact matches in either Piccard or Briquet[24]. Moreover, among the many subtypes of „salt-cellar" paper[25] assembled by Piccard, those most

17 As is well known, paper specialists differ in their methodological approach: Piccard, who takes the closest visual identity of the watermarks in question as a crucial factor, is rightly critized by Theodor Gerardy who stresses that different looking watermarks might stem from the same mold that deteriorated in the course of time: For Gerardy, naturally, the identity of the mold, not of the watermark must be established. For arguments on both approaches, cf. the prefaces to Piccard's *Findbücher* (cf. footnote 14); Theodor Gerardy, *Datieren mit Hilfe von Wasserzeichen,* Bückeburg 1964, and Gerardy, *Datierung mit Hilfe des Papiers*, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance 2. Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, ed. Ludwig Finscher, Wiesbaden 1983 (= *Wolfenbütteler Forschungen 26*), pp.217–228.

18 Despite Gerardy's critique: Similarities between watermarks may under certain conditions serve as viable means of establishing a rough time-frame (especially for a type that takes on clearly different shapes during a long time of existence); cf. below the case of the „salt-cellar" paper.

19 „Piccard digital", No. 127499 (1523); furthermore in exemplars of *Das buch des Newen Testaments Teütsch*, Augsburg 1523 (D-Mbs, Eslg. 2° B.g.luth. 12; the first pages only) and of Desiderius Erasmus, *Verdeutschte auslegung über das göttlich tröstlich wort*, Augsburg 1521 (D-Mbs, Res.Hom. 2090 l).

20 Piccard digital, Nos. 127481–127483 (Como, Archivio di stato, Atti notarile 52, 1519). – I should note that the „fleur-de-lys" paper, like all the other papers discussed here, occurs in the Munich manuscripts in „twin" forms produced by the concurrent use of two paper molds, a fact that is not reflected in Bente's tracings (*Neue Wege*, see footnote 2, pp.44–45). But even when the twin forms are taken into account, no perfect match is found.

21 Bente (*Neue Wege*, pp.44, 48) refers to Piccard in general; no reference is given nor does there exist a document in Piccard's collection (printed, digital, or at Stuttgart) that could confirm the dating (see also next footnote).

22 Marks of the same type, but only remotely similar, are: Piccard digital No.s 051948 (1530?) and 051439 (1522); Briquet 4780 (1498 with similar variants until 1522), 4781 (1520), 4782 (1521); and a paper used in the choirbook Jena 31 („watermark 5" in Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993, pp.2–3 and 419) which dates from shortly before 1500.

23 Cf. Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), pp.47–48, 147–148, and 154.

24 Cf. Piccard digital „Dreiberg – Im Wappenschild – Darin Salzfaß – Zwei Reifen unten – Bindedraht in der Mitte"; Briquet 2169–2176.

25 It existed from about 1490 to ca. 1630. Concerning the history of the paper mill near Munich that produced this paper, cf. Friedrich von Hössle, *Wasserzeichen alter Papiere des Münchener Stadtarchivs*, in: *Der Papier-Fabrikant* 1911, pp.69–74, esp. pp.73–74. The prevalence of this paper in official documents of the town of Munich (esp. „Kammerrechnungen" and „Ratsbücher") might allow us one day to identify and date the exact paper variant of Mus.ms. 66 and 39.

like the particular mark represented in the music manuscripts (concerning the exact shape and size of the watermark and the lay-out of the chain-lines) all belong to the mid-1520s up to the early 1530s[26].

For those portions of the Munich choirbooks with watermarks of the type „fleur-de-lys," „crown," and „salt-cellar," then, the paper offers no real support for Bente's early datings. Things grow more complicated, however, with the final and most crucial watermark of allegedly early date, „triangle with flower"[27]. Here, Piccard cites a specific document as a point of comparison: a so-called *Klagbuch* recording legal actions heard at Nuremberg in the years 1490–95[28]. Fols. 13–55, covering cases in the first half of the year 1490, indeed contain paper virtually identical – in overall format, in the design of the twin watermarks, and in the layout of the chain-lines – to examples in the choirbooks[29]. Nevertheless, close inspection revealed some small but unmistakable differences in the relative position of the various elements that make up the watermark[30]. Whether these differences signal two entirely different pairs of molds or merely wear and tear within one set must for the moment remain uncertain[31]. But the very fact of their existence suggests that we should regard with considerable circumspection any attempt to date such a large body of material on such a slender basis. Or to put it in other words: the conclusion that many fascicles of the Munich choirbooks were written as early as 1510 or thereabouts for the imperial chapel cannot be maintained with any confidence.

But if Bente's conclusions will not hold, is there any means of determining the dates of the Munich choirbooks in a more reliable fashion? Clearly, much will continue to depend on the same evidence – the paper and the script – that provides the backbone of Bente's findings. Can we, then, find new criteria that would enable us to link certain watermarks and their paper with one or the other of the places (imperial chapel or Munich) and dates of origin (before 1519 or after 1523)? Fortunately, such criteria do exist.

Let us start with the watermark „fleur-de-lys". Hell has in fact already claimed that paper with this mark belongs to Senfl's Munich period; he observed that it was used by Bente's

26 Again, I have examined not merely the *Findbücher* but also Piccard's original tracings in the Hauptstaatsarchiv and Piccard digital (with 386 entries concerning the salt-cellar paper). The latter investigations reconfirmed the result already drawn from the printed volume, see Piccard [†], *Wasserzeichen Dreiberg, Teil 2, Abteilungen VII–XI*, Stuttgart 1996 (= *Veröff. der staatl. Archivverwaltung Baden-Württemberg*, Sonderreihe *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, Findbuch XVI, Teil 2): The paper in question resembles only papers from 1524 up to 1538 (e.g. Piccard No.s 3139, 3141–3143, 3145–3150, 3152–3154, 3156, 3158, 3160–3173, 3175–3185, 3187, 3194–3199).

27 Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), p.44, reproduces two watermarks of this design that clearly form a pair. I should note, however, that at least three of the manuscripts – D-Mbs, Mus.ms. 31, 36 and 52 – contain two pairs of „triangle" paper, although without any apparent chronological distinction between them.

28 Nuremberg, Staatsarchiv, Rep. 119a, Kaiserliches Landgericht Nürnberg, Akten, Nr. 210; cf. Bente, *Neue Wege*, p.47, referrring to the tracing given in Piccard digital, Nos. 127129 and 127130.

29 I cite the original foliation. In the modern pencil foliation of the volume, the numbers are 26–67. Both the Nuremberg *Klagbuch* and the Munich manuscripts have suffered fairly heavy trimming, but the original size of the paper can be inferred from the position of the watermarks on the page. Ironically, the Nuremberg paper matches not the twin forms reproduced in Bente, *Neue Wege*, p.44, but the other pair referred to in footnote 27, above. Bente's pair is similar to (but not identical with) „watermark 7 and 8" of Jena 34 and 35 (cf. Heidrich, *Die deutschen Chorbücher*, p.420) or Piccard digital, No. 127127 (Eichstätt 1516), respectively.

30 In what I choose to consider the principal form, the upper of the two cross-beams between the triangle and the flower sits in a different horizontal relationship to the lower one – more to the left in the Nuremberg court documents, more to the right in the choirbooks. In the twin form, the choirbooks show the triangle sitting at a slightly different angle to the connecting stem, and the lower beam slightly further apart from the upper one.

31 Cf. Theodor Gerardy, *Datieren mit Hilfe von Wasserzeichen,* Bückeburg 1964, pp.23–28; 31–34.

scribes III and V, whose copies include repertory that Hell argues must have originated at the Bavarian court[32]. Moreover, two of the choirbooks testify unambiguously to where and when the „fleur-de-lys" paper was employed. Mus.ms. 38 and 36 begin the winter and summer portions, respectively, of the so-called *Opus musicum*, a cycle of Propers concordant in large part with the *Choralis Constantinus*[33]. Both volumes open with a title page containing a dedication to Duke Wilhelm IV of Bavaria and dated 1531; and in each case, the title page – like much of the manuscript itself – is written on „fleur-de-lys" paper. Even granting Piccard's contentions about the longevity of large-format paper, should we really assume that this particular paper, which Bente otherwise associates with Maximilian's chapel some two decades earlier and in any event professes not to find after 1520, remained unused for so many years, only to resurface for a pair of title pages – especially when these were apparently written by the very scribes largely responsible for copying the main body of the choirbooks as well? If we recall how little real evidence Bente had for his dating of this paper in the first place, then it seems clear that we have no reason to imagine a gap of ten to twenty years between the title pages and the contents to which they refer. Hence all in all, everything suggests that the copies on „fleur-de-lys" paper were produced when and where the paper is documented in the manuscripts themselves: namely, ca. 1531 in Munich.

In contrast to the „fleur-de-lys" paper, Hell still assigns paper with the watermark „triangle with flower" to Maximilian's chapel[34]. Once again, however, we can gain concrete information on where the paper was inscribed from the liturgical texts. As Crook has shown in his investigation of liturgical music at the Munich court, several of the monophonic antiphon incipits copied at the beginning and of the Office texts copied in the main body of the choirbook Mus.ms. 52 belong to the Use of Freising, which was observed by the Munich court, but do not occur in the Use of Passau, which was observed in Vienna[35]. In other words, had Mus.ms. 52 been written around 1510 for the imperial chapel, several items could not have been used in the liturgy there. Obviously, therefore, the music was composed for the Munich court and copied there as well.

With the exception of nine leaves inserted at the beginning, Mus.ms. 52 is copied entirely on paper with the watermark „triangle with flower" (in all four variants[36]). We thus have an unambiguous indication for the use of this paper type at the Munich court, while nothing compels the assumption that the same paper would have been employed by the very same scribes years earlier in Maximilian's chapel. All in all, then, there seems no way to avoid concluding that the numerous leaves, gatherings, and choirbooks of both „triangle with flower" and „fleur-de-lys" paper were written not for the imperial chapel before 1519 but for the Bavarian chapel after 1523, the year in which Senfl is first documented as „composer" at the court. After the supply of „triangle with flower" – the earlier of the two papers, as Bente irrefutably shows[37] – was exhausted, the „fleur-de-lys" paper remained in use until at least 1531.

---

32 These scribes copied Proper settings for the high feast cycle that Senfl composed presumably for Munich (Hell, *Zu den Schreibern* (see footnote 3), pp.34*–35*).

33 Descriptions in Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), pp.73–145, Bente et al., *Katalog* (see footnote 1), pp.145–157; the remainder of the winter Propers appears in Mus.ms. 37, that of the summer Propers in Mus.ms. 35.

34 Hell, *Zu den Schreibern*, p.35*.

35 Crook, *Lasso's Imitation Magnificats* (see footnote 4), pp.43–47, with reference to differences between a Freising breviary (*Scamnalia secundum ritum ac ordinem ecclesie et diocesis Frisingensis*, Venice: Liechtenstein & Oswaldt 1520) and the *Antiphonale Pataviense* (Wien: Winterburger 1519); repr. as: Karlheinz Schlager (ed.), *Antiphonale Pataviense (Wien 1519). Faksimile*, Kassel et al. 1985 (= *Das Erbe deutscher Musik* 88).

36 Cf. footnote 27.

37 Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), esp. pp.73–90, 93–96, 103–104.

Let us now look at the situation once more, but this time through the lens of the script rather than the paper. According to Bente, all of the copyists who wrote on „triangle" and „fleur-de-lys" paper – leaving aside later additions – worked for the imperial chapel: in his nomenclature, the hands involved bear the designations III, IIIa, V, VII, and C. Hell revised this account to the extent of moving Scribes V and III to Munich. This leaves only C, VII and IIIa as scribes supposedly active at the imperial chapel. Yet precisely these three hands are represented in Mus.ms. 52, where each copied one or more of the Office settings that Crook has definitively identified as part of the Freising liturgy. We must surely conclude, therefore, that all of the five copyists assigned by Bente to the imperial chapel in fact worked in Munich. Certainly, there is no reason to think that they worked in both places, especially as none of them appears in any of the manuscripts brought into association with Maximilian's chapel in research of the last three decades[38].

This finding, we should note, not only corroborates our observations about the two principal watermarks in the early choirbooks but also clarifies the origin of Mus.ms. 39 and 66, the volumes with „crown" and „salt-cellar" paper. The principal copyist in both manuscripts is Scribe C, whom we have found in Mus.ms. 52; Mus.ms. 39 further includes entries by Scribes III and IIIa. We have seen already that the „salt-cellar" paper comes from a Munich mill and dates from the late 20s or early 30s; with the scribes connected to Munich as well, any attempt to uphold an origin elsewhere begins to look quixotic. From whatever angle we approach the matter, therefore, it seems impossible to avoid concluding that none of the Munich choirbooks, nor even a single gathering within them, was written for the imperial chapel. None of the material now in Munich was physically brought there by Senfl; all of it, however early or late, was written, revised and assembled at the Bavarian court.

What implications flow from the changed provenance and dating of the sources?

1) Since Bente, scholars have assumed that the Munich choirbooks preserved extensive source material from the imperial chapel – material that stood in especially close temporal and geographic proximity to the creation of the repertory that it contains. Bente himself, for example, wrote that the order in which proper settings by Isaac and Senfl were copied in the choirbooks Mus.ms. 35–38 „reflects the order in which they were composed"[39]. This in turn would mean, among other things, that „Senfl was involved with the [...] *Opus musicum* as early as ca. 1510, hence during Isaac's lifetime and presumably under his supervision"[40]. And it would mean as well that these sources, putatively created under Isaac's own eyes, were unquestionably the best for his compositions; Bente regarded the connection to Isaac as so close that he even speculated as to whether the manuscripts were in part written in Italy during Isaac's stay there in or about 1510[41].

With the origin of the sources transferred to Munich, the situation looks different: since none of the copies originated in Isaac's immediate circle, we are dealing with at best ‚second-hand' sources for this repertory. The quality of the transmission must therefore be considered

38 Rainer Birkendorf's tentative identification of the Munich „Scribe C" with a scribe in Codex Pernner (D-Rp, Ms. C 120) is based on the presumption that the two scribes were working for the same institution (Rainer Birkendorf, *Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts*, 3 vols., Augsburg 1994, vol. 1, pp.39–40). If this cannot be taken for granted any more, the differences in script are too substantial to sustain the argument.

39 Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), p.104.

40 Bente, [abstract of his dissertation *Neue Wege*], in: *Mf* 19 (1966), p.434.

41 Cf. Bente, Art. *Senfl*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17, London 1980, pp.131–137, esp. p.131.

afresh: the Munich choirbooks do not necessarily stand any closer to the lost manuscripts of the imperial chapel than do other sources indirectly connected with the chapel; as an example I might mention here some of the German choirbooks from the court chapel of Frederick the Wise, which, as Jürgen Heidrich has shown, owe their origin in part to Frederick's sojourn at the imperial court and thus are at least as closely connected to Isaac himself as the Munich sources[42]. We must ask if there are not further contemporary German sources that belong at least indirectly to Maximilian's orbit but have been undervalued by scholarship in this regard. Finally, with the revaluation of the sources the transmission of the *Choralis Constantinus* and its different versions must be considered afresh; in particular, Ludwig Senfl's supposed role in the assembly and printing of the collection, long virtually an article of faith, demands a critical review[43].

2) No less do we need to reconsider the chronology of Senfl's compositional activity. In view of Bente's datings it was assumed that Senfl had composed proper settings for the *Opus musicum* as early as ca. 1510[44]. As shown above, however, his contributions to this work were unquestionably copied in Munich – which is to say after 1523 – and at least partially composed there. Accordingly, we must wonder to what extent Senfl composed proper settings at the imperial court, if at all[45]. For we cannot exclude the possibility that the determined completion of the proper cycle started by Isaac did not begin until Senfl was in Munich.

Indeed, it is important to attempt a new chronological ordering of Senfl's entire output on the basis of the new source situation. For as things have been seen to date, too many works dated far earlier than the evidence warrants have distorted our perspective on Senfl's compositional development; not least for this reason has it been difficult to draw stylistic lines of demarcation between him and other composers, above all Isaac and Josquin.

3) Yet a further area is fundamentally changed by the shift in the source picture: Senfl's activity as copyist. Senfl himself noted in a supplication to King Ferdinand I that he had written „sixteen books of song" while in the service of Emperor Maximilian[46]. On the basis of this testimony, both Bente as well as Hell sought to identify „Senfl's hand" in the Munich choirbooks. Bente opted for Scribe IIIa, possibly for Scribe III as well, insofar as this copyist may be identical with Scribe III; at the same time, however, he also equated Scribe VII with Senfl – a contradiction that he himself never recognized[47]. Hell meanwhile identifies yet another scribe – namely Scribe C – as Senfl[48] and reconstructs the development of his script from its beginnings at age 10 to 12 (documented in Mus.ms. 39 and 52) through the later,

42 Heidrich, *Die deutschen Chorbücher* (see footnote 22).

43 Recently, David J. Burn has taken up this question in his *The Mass-Proper Cycles of Henricus Isaac: Genesis, Transmission, and Authenticity*, 2 vols., Diss. Oxford Univ. 2002 (typescript); and in his *On the Transmission and Preservation of Mass-Propers at the Bavarian Court*, this volume.

44 Bente, *Neue Wege*, esp. p.103; Bente, Art. *Senfl*, p.131. – Hell argues on the same basis for other compositions as well; cf. Helmut Hell, *Senfls Hand in den Chorbüchern der Bayerischen Staatsbibliothek*, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1987), pp.65–137, for a putative attribution of the anonymus compositions in Mus.ms. 52, see esp. pp.118–119.

45 A similar shift (though lesser in scope) is already suggested by Hell (*Zu den Schreibern*, see footnote 3, p.34*): „Bei Stücken Senfls im Proprium sanctorum der gleichen Chorbücher [35–38] dagegen, die nicht von der Hand A IIIa ingrossiert sind, ist es jetzt im einzelnen wieder offen, ob diese schon für die kaiserliche Hofkapelle Maximilians I. oder erst an Senfls neuem Wirkungsort in der bayerischen Residenzstadt komponiert wurden."

46 Supplication from August 8th 1530; transcribed in full in Birkendorf, *Der Codex Pernner* (see footnote 38), vol. 3, p.248.

47 Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), p.216, 302.

48 Hell, *Senfls Hand* (see footnote 44), passim.

still somewhat clumsily written choirbooks Mus.ms. 66 and 31[49] to a final stage represented in the presentation manuscripts Mus.ms. 65 and 510 and Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A. Aug. 2° – sources not considered in this paper and in any event probably not prepared in Munich for the court chapel. Hell thought to identify the ‚juvenile' Senfl on the basis of errors in Latin and other orthographical inconsistencies. But since, as we have seen, Mus.ms. 52, one of the two key witnesses for Senfl's ‚youthful hand', was surely written in Munich, Senfl could not possibly have been the copyist – unless we wished to posit a serious case of arrested development. Indeed, we should probably not look too expectantly to the Munich choirbooks in searching for products of Senfl the copyist: it is doubtful that he would have pursued this activity to any great degree, if at all, during his period as Munich court composer – the sixteen books referred to in his supplication were written, after all, when he was a mere singer in the imperial chapel and cannot be found in Munich.

4) Finally, we see that the court chapel in Munich did not build up its repertory piecemeal, proceeding from a more or less random body of material left over from the imperial court, but approached the task systematically from the start, laying a groundwork of Ordinary and Proper settings for principal feasts and then rounding out this fundamental layer with both additional liturgical occasions and expansion of the musical elaboration for feasts already covered[50]. The process began with the copying of individual gatherings, which were only assembled and bound into comprehensive volumes at a considerably later time; that the chapel sang from the separate gatherings for a substantial period is clear from signs of use on the outer leaves (which occasionally, as in Mus.ms. 31, even had to be replaced)[51], as well as the fact that hardly any of the choirbooks was bound before 1531[52]. Organizing the copyists' work in this fashion made it possible to assemble the needed repertory as individual situations demanded – a matter of no little importance particularly in the earliest days of the chapel – and at the same time to build up a comprehensive chapel repertory on a more long-term basis. For all this, clearly, Senfl was directly responsible to a very considerable degree.

Senfl's choices, however, probably did not follow his musical dictates alone. Only a few of his numerous motets, for example, make their way into the choirbooks, and none whatever were copied into the earliest layers. The focus on a narrowly liturgical repertory – proper settings, for both the office (above all, Vespers) and the Mass; and Ordinary settings, both individual movements and entire cycles – most likely reflects the ambitions of the Bavarian dukes, who at precisely this point in the 1520s were concerned with consolidating their own power and at the same time keeping the Reformation at bay[53]. In this context, the establishment of a court chapel with a solemn and splendidly adorned liturgy became a potent political tool, much as was the case later in the period of the counter-reformation.

---

49 According to Hell (*Senfls Hand*, p.111), Mus.ms. 66 was written either 1508 or 1515, Mus.ms. 31 „shortly before 1510".

50 In the relative chronology of this process, I follow Bente's ordering of the choirbooks.

51 Vgl. Bente, *Neue Wege*, pp.50–55.

52 Cf. footnote 6.

53 This connection has already been made by Franz Körndle, who advances furthermore a possible link to the aim of the Bavarian Duke to become King of the Germans (see below); Franz Körndle, *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert* (Habilitationsschrift University of Munich 1996), publication in preparation; Körndle, *Der tägliche Dienst* (see footnote 11), p.25. – Cf. Heinrich Lutz, *Das konfessionelle Zeitalter. Erster Teil: Die Herzöge Wilhelm IV. und Albrecht V.*, in: *Handbuch der Bayerischen Geschichte* 2, ed. Max Spindler, Munich 2/1974, pp.295–344, esp. pp.313–314.

To summarize:

Martin Bente's work on the origin of the Munich choirbooks remains exemplary in its establishment of a relative chronology but, as I have tried to show, must be revised in its absolute datings: both the detailed codicological investigation and the comparisons of liturgical formulas and melodies show unambiguously that all the books of the Munich court chapel (with the exception of the presentation manuscripts mentioned shortly before) were created in Munich. If Hell could already maintain that „far less of the material that Senfl brought with him to Munich from the choral archive of the imperial chapel has in fact survived than Bente assumed"[54], it can now be said that nothing of what is presently in Munich comes even in the smallest degree from the imperial chapel, and that there is no good reason for assuming that any of it would have originated before 1523.

This has far-reaching consequences for our assessment of the choirbooks as sources for the repertory of the imperial chapel, and especially for the works of Henricus Isaac; it allows fundamental new perspectives on Senfl in his various rolls as copyist, composer and editor; and it opens a window on the determined and to a large extent politically motivated creation of a musical repertory at precisely the German court that consciously set itself up in the 1520s in opposition to the Habsburgs in seeking election to the title of King of Germany[55]. Seen from this last angle in particular, the consequences of our research into the sources is not without a certain historical irony: the origins of the Munich choirbooks are to be found not with the German emperor but rather in the efforts of the Wittelsbach dynasty to establish itself as a rival power to the Habsburgs.

---

54 Hell, *Zu den Schreibern* (see footnote 3), p.34*.

55 Cf. Lutz, *Das konfessionelle Zeitalter* (see footnote 53), pp.317ff.; Alfred Kohler, *Antihabsburgische Politik in der Epoche Karls V. Die reichsständische Opposition gegen die Wahl Ferdinands I. zum römischen König und gegen die Anerkennung seines Königtums (1524–1534),* Göttingen 1982 (= *Schriftenreihe der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 19), esp. pp.30, 73–76.

DER MADRIGAL-SAMMELDRUCK *MUSICA DI XIII AUTORI ILLUSTRI,* VENEDIG 1576 (ANGELO GARDANO)

REINHOLD SCHLÖTTERER

Der Madrigal-Sammeldruck von 1576 (RISM 1576[5]), um den es hier geht, ist selbstverständlich schon längst bekannt und bibliographisch erfaßt[1]. Seinen Inhalt aber, 21 bzw. – die zweiten Teile der Sonett-Kompositionen eigens gezählt – 29 Madrigale, hat man meist nur als eine Art Steinbruch genommen, einen Steinbruch, aus dem man Einzelstücke für Gesamtausgaben, z.B. Rore, Palestrina und Lasso, oder für Denkmälerausgaben, z.B. Torchi, *L'arte musicale in Italia* herausbrechen konnte. Es ist aber an der Zeit, diese Sammlung fünfstimmiger Madrigale einmal auch für sich ernst zu nehmen, als eine historisch-philologisch-musikalische Gegebenheit mit einer eigenen Dignität, als ein sehr bewußt zusammengestelltes Geschenk, das ein Verleger – Angelo Gardano – explizit für den Münchner Herzogshof und damit auch für die Hofkapelle unter Lasso bestimmt hat.
Die leitende Idee für diesen Druck ergibt sich klar aus der an Herzog Albrecht V. von Bayern gerichteten Widmungsvorrede des Verlegers (s. Abbildung 1).

Wenn man die bei Widmungen üblichen Schmeicheleien abzieht, bleibt als sachlicher Kern, daß die unter Albrecht V. in München florierende Musik auch für die italienischen Musiker einen Orientierungspunkt bedeutete – „chi dicesse che V.A. fosse la Tramontana de Musici […] non si allontanerebbe dal vero"[2] –, und daß die meisten der im Widmungsdruck vertretenen ‚Autori illustri' von Albrecht V, – wörtlich übersetzt – ‚geschaffen' seien: „non sono stati & sono i più di loro creati di V.A. […]"[3].

Wer nun sind diese ‚Autori illustri', von denen die meisten in Beziehung zum Münchner Hof gesetzt werden? (s. Abbildung 2)

Durch größere Drucktype hervorgehoben und über die anderen Namen gesetzt dominiert Cipriano de Rore. Gardano wußte also sehr wohl, wieviel Rore in München galt, auch wenn Rore zum Zeitpunkt der Widmung schon 11 Jahre nicht mehr am Leben war. Die weiteren Komponistennamen werden in einer Reihenfolge ohne erkennbare Ordnung angefügt, jedenfalls ist in ihrer Abfolge kaum eine Rangfolge gemeint.

Nun lassen sich tatsächlich – dies die zugrundeliegende Idee von Gardano – von vielen der ‚Autori illustri' irgendwelche Verbindungslinien zum Münchner Hof ziehen. Ich möchte hier nur die Verbindung mit Annibale Padovano [Padoano] und Andrea Gabrieli kurz erwähnen.

---

1 Die detaillierteste Beschreibung in: Horst Leuchtmann u. Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel u.a. 2001 (= Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Supplement*), Bd. 1, S. 383f.

2 ‚Tramontana' hier nicht in seiner gewöhnlichsten Bedeutung ‚Nordwind', sondern eher als ‚Orientierungspunkt', bezogen auf die Kompassnadel, die nach Norden zeigt.

3 Das Wort ‚creati', in seiner vollen Wortbedeutung ‚geschaffen' ist natürlich eine rhetorische Übertreibung, der Realität gerecht würde eher ‚am Münchner Hof in Erscheinung getreten', ‚mit Aufmerksamkeit bedacht' oder ‚gefördert'.

AL SERENISSIMO PRINCIPE
ALBERTO CONTE PALATINO
Del Rheno; Duca dell'Alta & Baſſa Bauiera S. mio Oss.

SERENISSIMO PRENCIPE. Quando mi entrò nell'animo queſto nobil pẽſiero, di mandar in luce col mezo delle mie ſtampe, queſta ſcielta di Madrigali di tredici Autori Illuſtri; nell'iſteſſo tempo mi diſpoſi di dedicargli à V. A. non ſolo per ſodisfare à me medeſimo, che ſono deſideroſo di far ch'ella mi conoſca per ſuo ſeruitore, come anco per adempir il deſiderio di queſti Autori, i quali haueranno per fauore eſtremo di capitar nelle mani d'vn Prencipe coſi grande, & coſi benemerito della Muſica, oltre che in queſto faccio il debito mio mandandola à V. A. & conſacrandola al ſuo gran nome, poiche ella fra tutti i Prencipi del mondo, è quella che con infinita humanità, & con ſpeſa reale mantiene & fauoriſce vn gran numero di Muſici, & tutti eccellenti, & ardiſco di dire che chi diceſſe che V. A. foſſe la Tramontana de Muſici (parlo di quelli che non ſono indegni di queſto nome) nõ ſi allontanerebbe dal vero: percioche tutti a lei ſi volgano, in lei mirano, & per lei ſperano di ridur le fatiche loro à ſicuro porto. Mà che dirò di queſti tredici che hora vengono al ſuo coſpetto? non ſono ſtati & ſono i piu di loro creati di V. A. non ardono eſſi di deſiderio di venir a farle riuerenza in queſte carte, & appreſentar ogn'vno il ſuo dono in teſtimonio della ſeruitù, che le fanno col cuore; poi che col corpo ſi trouano lontani? coſi è veramente. Ecco dunque Sereniſs. Prencipe queſto bel drapello di Muſici, che tutti riuerenti vengono alla ſua realiſſima preſenza, & per la bocca mia pregano V. A. che voglia accettar queſti frutti muſicali con la ſua ſolita humanità; & qualche volta con eſſi ricrearſi l'animo; & hauer me nel numero de i ſuoi piu affettionati ſeruitori. Et pregando a V. A. ogni felicità & contento, le bacio humilmente le mani.

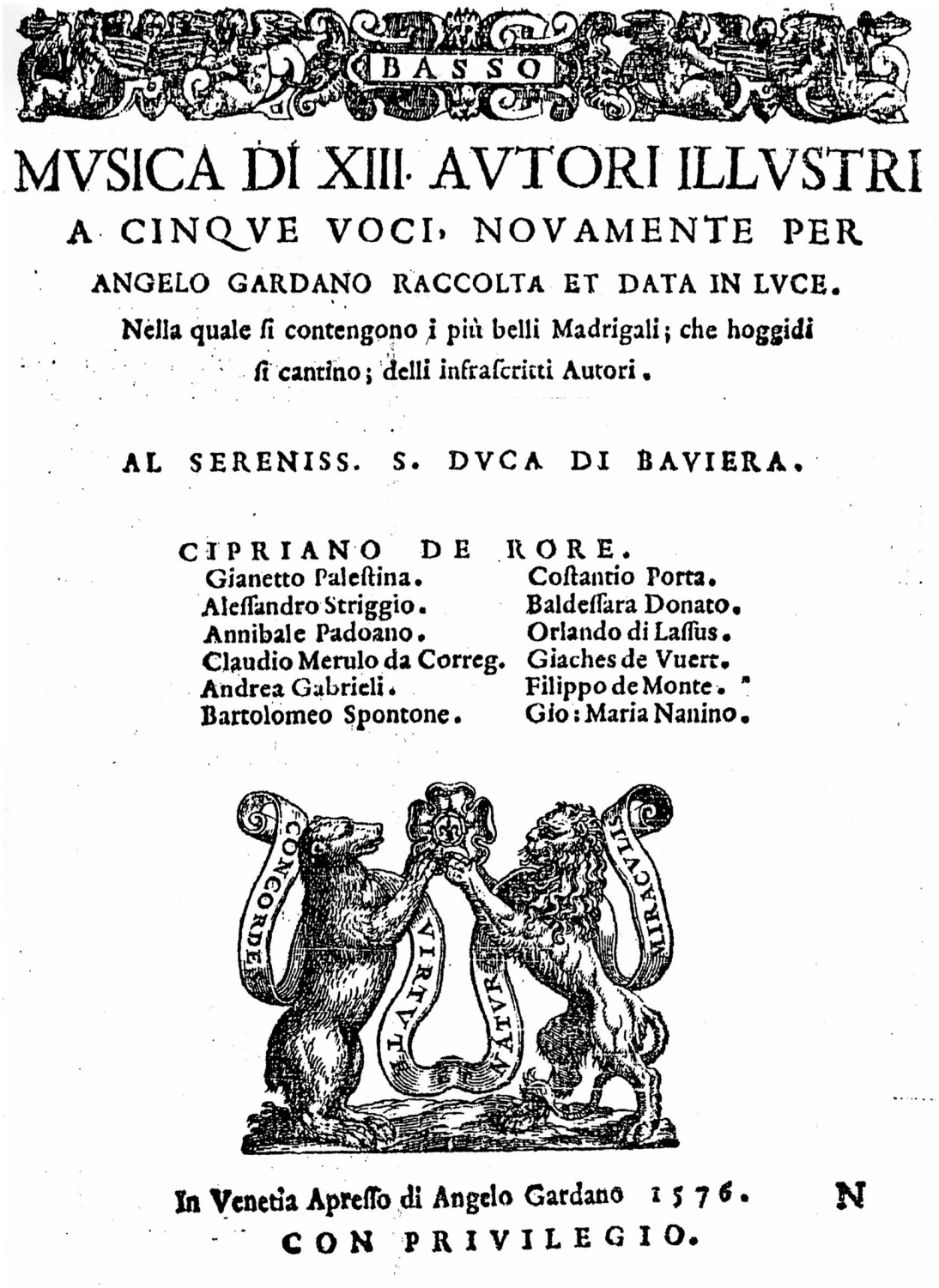
Di Venetia li 20. Zugno, 1576.

Di Voſtra Altezza

Humiliſsimo ſeruitore

Angelo Gardano.

Abbildung 1: Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 45, Beibd. 11 Widmungsvorrede
(mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)


BASSO

MVSICA DI XIII. AVTORI ILLVSTRI

A CINQVE VOCI, NOVAMENTE PER

ANGELO GARDANO RACCOLTA ET DATA IN LVCE.

Nella quale ſi contengono i più belli Madrigali; che hoggidi ſi cantino; delli infraſcritti Autori.

AL SERENISS. S. DVCA DI BAVIERA.

CIPRIANO DE RORE.

Gianetto Paleſtina.
Aleſſandro Striggio.
Annibale Padoano.
Claudio Merulo da Correg.
Andrea Gabrieli.
Bartolomeo Spontone.
Coſtantio Porta.
Baldeſſara Donato.
Orlando di Laſſus.
Giaches de Vuert.
Filippo de Monte.
Gio: Maria Nanino.

CONCORDE VIRTVTE MATVR MIRACVLIS

In Venetia Apreſſo di Angelo Gardano 1576. N

CON PRIVILEGIO.

Abbildung 2: Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 45, Beibd. 11 Titelblatt
(mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

Annibale Padovano, der das die Sammlung eröffnende ‚Huldigungs-Madrigal' *Spirto Real* beisteuerte, wirkte seit 1566 am Grazer Hof von Erzherzog Carl, der mit einer Tochter von Albrecht V. verheiratet war, es handelt sich also gewissermaßen um eine dynastisch-musikalische Beziehung zwischen Graz und München. Diese Maria von Steiermark, wie die Tochter Albrechts nun hieß, stand in einem regelmäßigen Briefwechsel mit Ihrem Bruder Wilhelm, dem bayrischen Thronfolger, wobei erstaunlicherweise auch der Name Padovano öfter auftaucht. Maria, die übrigens auch persönlich Unterricht bei Padovano erhielt, versäumt es nicht, am 28. März 1576 den Tod des geschätzten Musikers nach München bzw. Landshut zu melden[4]. Bei der Hochzeit des bayrischen Thronfolgers Wilhelm mit Renata von Lothringen 1568 war Padovano – im Gefolge von Erzherzog Carl – persönlich in München anwesend, dabei ist auch Musik von ihm – eine Battaglia – erklungen, umgekehrt waren Lasso-Kompositionen am Grazer Hof eine Selbstverständlichkeit. Übrigens wurde, um noch einen Moment bei diesem Hochzeitsfest zu bleiben, dabei auch eine 40stimmige Motette von Alessandro Striggio, einem weiteren ‚Autore illustre' von Gardanos Druck, instrumentaliter aufgeführt, ein Portrait von ihm war im Besitz des Herzogs[5].

Andrea Gabrieli ist in der *Musica di XIII autori illustri* als einziger durch die Zahl von drei Madrigalen ausgezeichnet, gegenüber Lasso, Monte, Striggio, Merulo und Palestrina mit je zwei Stücken, alle übrigen Musiker sind mit einer einzigen Komposition vertreten. In München ist Gabrieli 1562 nachzuweisen, er reist auch im Gefolge Albrechts V. neben Lasso zur Krönung Maximilians zum römischen König (der spätere Kaiser Maximilian II.) nach Frankfurt. 1565 werden seine *Sacrae cantiones* mit einer Widmung an Albrecht V. gedruckt, 1574 erhält Gabrieli ein Angebot, an die Hofkapelle nach München zu kommen, was er allerdings ausschlägt[6].

Insgesamt stehen hinter dem Gardano-Druck die Musikstätten Venedig, Parma, Rom, Mantua, Wien/Prag, Graz und München, so daß man im Sinne unseres Symposiums zurecht von einem ‚europäischen Kontext', der hier manifestiert ist, sprechen kann.

In Bezug auf die pekuniäre Seite der Sache reagiert Herzog Albrecht V. auffallend schnell mit der Anordnung, über seinen Bankier Marx Fugger dem Verleger Gardano die nicht kleinliche Zuwendung von 20 Kronen für die Widmung des Drucks auszahlen zu lassen: „Ainem genannt Angelus Gardanus In Venedig wellest von vnsern wegen zwainzig Cronen zuerlegen verordnen […]", was zunächst wegen einer Pest in Venedig Schwierigkeiten macht, so daß der Herzog in einem zweiten Schreiben insistiert: Aibling, 12. September [1576], „Souil den Angelum Gardanum belangt, achten wir wol darfür, Dauid ott [der venezianische Mittelsmann] werde in auszalung der Erung, so wir gedachtem Gardano bewilligt, nach glegenheit zehallten wissen […]"[7].

In welchem Maß man in München auch den Inhalt des Drucks und seine Bedeutung zur Kenntnis genommen hat, ob Herzog Albrecht sich Stücke daraus vorführen ließ, ob sich Lasso für die einzelnen Kompositionen interessiert und einiges daraus ins Repertoire der Hofkapelle eingegliedert hat, oder ob das Ganze bald beiseite gelegt wurde, entzieht sich leider

4 Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis: Neue archivalische Studien zur Münchner Musikgeschichte*, Kassel u.a. 1963, S. 22; zum Zeitpunkt von Gardanos Widmung (20. Zugno 1576) war er also schon nicht mehr am Leben.

5 Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit. Dialoge italienisch/deutsch*, hrsg. von Horst Leuchtmann, München-Salzburg 1980 (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 4), S. 147.

6 Boetticher, *Wirkungskreis* (wie Anm. 4), S. 33.

7 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 8: *Madrigale* Theil IV, hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig [1898], ND New York 1973, S. XV.

unserer Kenntnis. Im allgemeinen war man freilich wohl meist darauf bedacht, ein Kapell-Repertoire durch ‚Neuzugänge' von außen zu bereichern und zu beleben[8].

In diesem Zusammenhang möchte ich ein indirekt hierher gehöriges Beispiel einfügen: Lasso schreibt am 23. März 1576, also kurz vor Erscheinen unseres Gardano-Drucks, an den bayrischen Thronfolger Wilhelm: „Hier schicke ich eine Abschrift von *Io son ferito* – wenn es gut ist, hoffe ich davon zu hören, in Landshut oder anderswo […]"[9]. Es kann kaum einen Zweifel geben, daß damals Palestrinas berühmtes Madrigal (Erstdruck 1561) als Kopie (in einer Spartierung?) in die Hände Lassos gelangte, und daß er die Komposition als erstes an Wilhelm weitergab, offen lassend, ob sie gut sei – „s'elle sera bonne". Anscheinend fiel das Urteil positiv aus, denn sonst hätte Lasso das Madrigal wohl nicht später einer Parodiemesse zugrunde gelegt[10].

Lasso, Herzog und Thronfolger waren offenkundig, so dürfen wir verallgemeinernd annehmen, an der kritischen Beurteilung musikalischer Qualitäten ebenso interessiert wie bei der Anwerbung von Musikern oder dem Ankauf von Musikinstrumenten, wofür wir eine größere Zahl von Belegstellen haben. Ist es nicht so, daß sich mit der Widmung an Albrecht V. die 21 Madrigale der Gardano-Sammlung idealiter den gestrengen Münchner Kunstkennern und nicht zuletzt den Sängern der Hofkapelle mit Lasso an ihrer Spitze zu einem internen Kompositions-Wettstreit gestellt haben?

Auch wir Heutigen stehen vor der Aufgabe, eine solche Quelle von Musik des 16. Jahrhunderts nicht nur formal als historisch-bibliographischen Gegenstand zu registrieren, vielmehr diese Madrigalsammlung in ihrer musikalischen Substanz zu würdigen, als ein repräsentatives Panorama der damaligen Madrigalkunst – Angelo Gardano sagt: „i più belli madrigali che hoggidi si cantino". Wie es das Ethos einer Widmung verlangt, sind alle Madrigale der Sammlung Erstdrucke, man schenkt dem Herzog von Bayern schließlich nicht Madrigale zweiter Hand[11]. Der musikalische Gesamteindruck ist der einer Vielheit der Stile, ganz im Gegensatz zu der stereotypen Einheitlichkeit der poetischen Texte – als Versmetrum durchwegs endecasillabi, die Gedicht-Vorlagen von Petrarca selbst oder von ‚Petrarkisten'.

Für einen ersten Kontakt mit der Musik ließen sich wohl viele mögliche Ansatzpunkte finden; ich möchte, stichprobenartig nur für vier Madrigale und nur in schlagwortartiger Kürze, einen einzelnen Aspekt herausheben, nämlich beobachten, wie die ausgewählten Stücke beginnen, wie der Komponist die Musik sozusagen jeweils ‚in Gang bringt' und damit die Aufmerksamkeit eines Hörers zu gewinnen versucht.

Als Gesichtspunkte für die Auswahl von gerade den folgenden vier Kompositionen, die wir in ihrer Anlaufphase kurz betrachten wollen, möchte ich angeben:

– *Spirto Real* von Annibale Padoano ist das an prominenter erster Stelle stehende, quasi als Eingangsportal der Sammlung dienende Huldigungsmadrigal.
– *Che giova dunque* von Cipriano de Rore stellt uns vor Fragen zur Echtheit der Komposition.
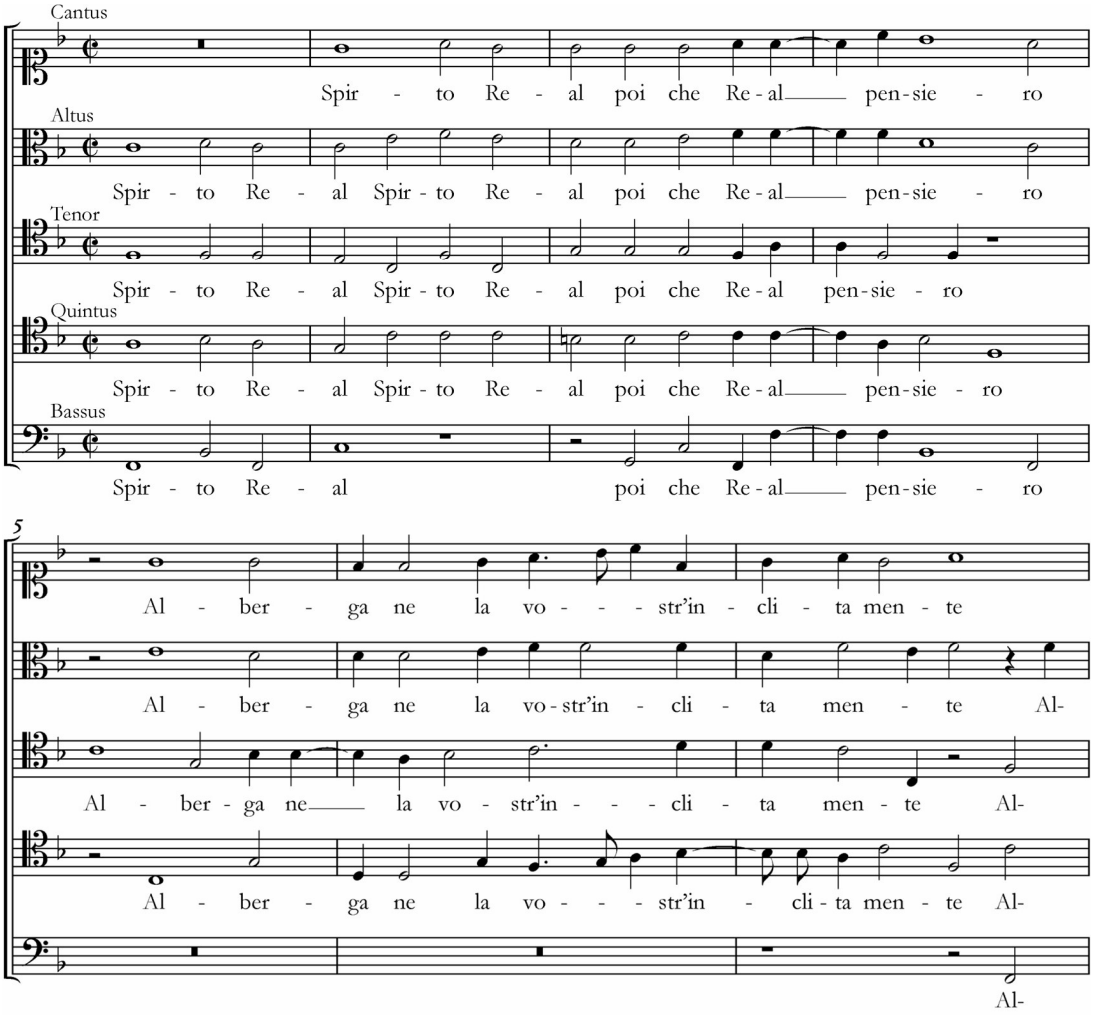
---

8 Beispielsweise wandte man sich von Innsbruck aus nach München an Herzog Albrecht V.: „wellen uns durch desselben capellmaister [Lasso] zwey oder drey compositiones missae mittheilen und überschicken lassen"; zitiert nach: Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 153.

9 „ […] ie mande icj, une copie de io son ferito, s'elle sera bonne Jespere d'en ouir ma part', a lantzhuet ou en autre part', […]" Brieftext mit deutscher Übersetzung: Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 2: *Briefe*, Wiesbaden 1976, S. 176f.

10 Eingetragen in: D-Mbs, Mus.ms. 2750 (Chorbuch, 1580); gedruckt erst 1589.

11 Bei dem Nachdruck der Sammlung (RISM 1589[6]) fehlt konsequenterweise die ursprüngliche Widmungsvorrede.

– *Che val peregrinar* von Baldessara (Baldassare) Donato fällt kompositionstechnisch aus dem Rahmen.
– *Chi no'l sa* von Orlando di Lassus kann den Münchner ‚Standort' im Verhältnis zu den übrigen, den ‚europäischen Kontext' belegenden Madrigalen der Sammlung repräsentieren.
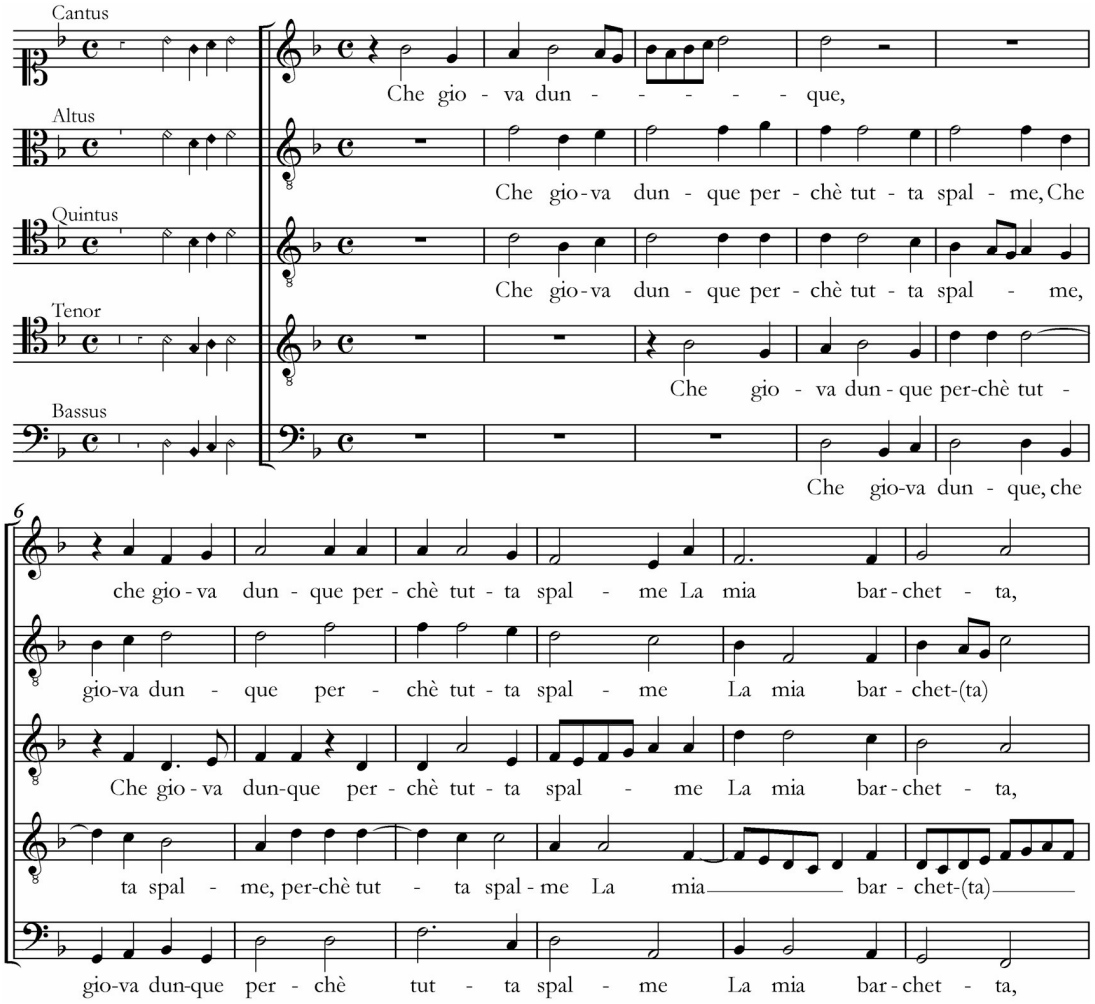


Notenbeispiel 1: Annibale Padovano, *Spirto Real*, Anfang[12]

Der Anfang von Padovanos Madrigal ist charakterisiert durch eine feierliche Sonorität, satztechnisch vermittelt durch ein dem Verfahren des contrapunctus simplex verpflichtetes blockhaftes Deklamieren im Stimmverband; das zweifach deklamierte „Spirto Real" wendet sich unüberhörbar an den Widmungsempfänger. Danach gerät der Satz, vor allem durch Brechung in kleine Dreiereinheiten (Minima/Semiminima) in lebhaftere Bewegung, wie überhaupt im ganzen Madrigal das Abwechseln verschiedener Bewegungsebenen innerhalb des vorgezeichneten Tempus imperfectum diminutum als ein Stilmittel fungiert; dazu gehört auch, daß die Schlußphase in einem Dreierrhythmus – Mensurvorzeichnung 3/2 – gestaltet ist.

12 *L'arte musicale in Italia*, Bd. 1, hrsg. von Luigi Torchi, Milano 1897, S. 239.

Das klangliche Geschehen ist im ersten Elfsilber bestimmt durch eine für das 16. Jahrhundert typische Symmetrieachse, dergestalt daß sich um den die Mitte bildenden *g*-Klang die Quintketten *f-b-f-c-g* und umgekehrt *g-c-f-b-f.* gruppieren. Der Klangbau des zweiten Verses ist nach dem doppelten Quintschritt *c-g-d* von den Romanesca-Quarten *d-g-f-b* geprägt. Das im Text gegebene Enjambement ist in der Komposition nicht beachtet, anscheinend kam es Padovano vor allem auf die musikalischen Einheiten an, was übrigens auch eine rein instrumentale Ausführung, etwa in der Art einer Entrada sinnvoll machen konnte.



Notenbeispiel 2: Cipriano de Rore (?), *Che giova dunque* (Petrarca [13]), Anfang[14]

13 Ungewöhnlich ist, daß hier die Vertonung des Petrarca-Textes mitten in einer Canzonenstrophe (Canzoniere 264, 5) einsetzt, und dabei zwar einen syntaktischen Einschnitt aufgreift, aber das bindende Reimgefüge valme/spalme ignoriert:
[contra cui nullo ingegno o forza valme.]
Che giova dunque perché tutta spalme

14 Cipriano de Rore, *Opera omnia* 5, hrsg. von Bernhardus Meier, o.O 1971 (= *CMM* 14/5, S. 127–128).

Beim Studium des *Che giova dunque* melden sich bereits spontan – und das heißt: ohne fragendes Nachsinnen – Zweifel, ob es sich dabei wirklich um eine authentische Komposition Cipriano de Rores handeln könnte. Schon unabhängig vom musikalischen Befund müßte man sich fragen, ob denn wirklich im Jahr 1576 noch ungedruckte Werke von Rore auf dem Musikmarkt Venedig erreichbar waren. Hat Gardano unter dem Namen Cipriano de Rore verbreitete Madrigale, die ihm zu Händen kamen, einfach übernommen, ohne die Frage der Authentizität zu stellen?
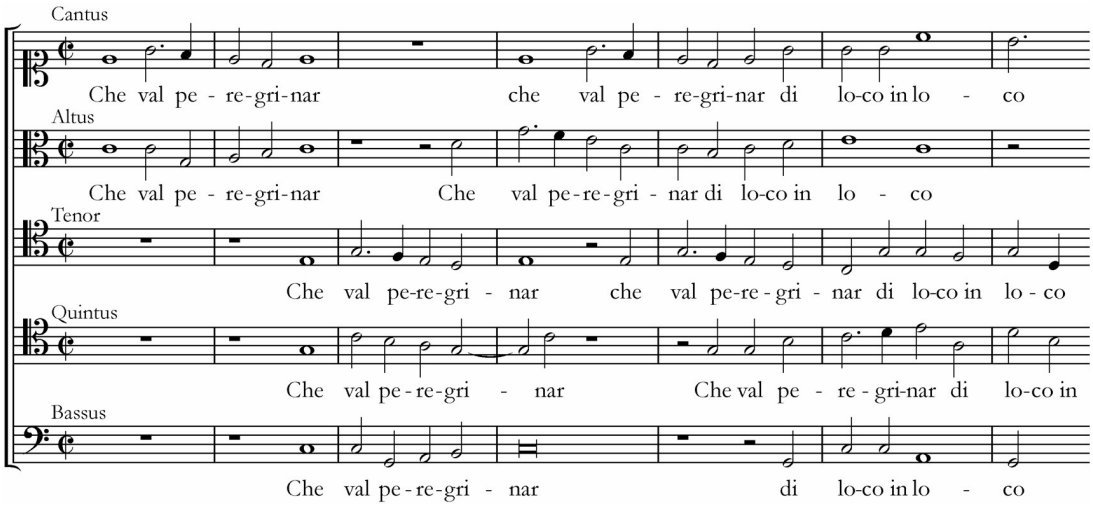
Jedenfalls könnte schon der Anfang, das Einsetzen der Imitation, mißtrauisch machen. Der soggetto beginnt mit einer melodischen Figur (Minima + 2 Semiminimae), die genau einer Mensureinheit im tempus imperfectum non diminutum entspricht; nun ist es aber höchst merkwürdig, wie diese Imitation nicht, der Figur angemessen, mit einer vollen Mensur, sondern vielmehr mit einer vorangestellten Semiminima-Pause, also gegen die Mensur verschoben einsetzt[15], und erst der nachfolgende Stimmeinsatz (gemeinsam Alto und Quinto) die Mensur gewissermaßen zurechtrückt. Der Anfang des Madrigals ist also belastet mit einer unüberhörbaren metrischen Instabilität, die es schwer macht, in das Tongeschehen ‚hineinzukommen'. Wenn das zweite Imitationspaar (Tenore/Basso, eine Oktave tiefer) einsetzt, ist die metrische Verschiebung zwar wieder die gleiche, aber wir sind weniger irritiert, weil wir uns inzwischen mit einem starren Pulsieren der Semiminimae im Satzoberbau zurechtgefunden haben, wodurch nun das metrische Problem des Anfangs in einem gewissen Maß neutralisiert wird. Als weitere kompositorische Problempunkte der Anfangsphase – die Echtheitskritik müßte selbstverständlich auf das ganze Madrigal ausgedehnt werden – möchte ich z. B. anführen, daß an zwei Stellen mangels melodischer Fortschreitung polyphon angelegte Stimmen auf bloße Füllstimmen reduziert werden (fünffache Repetition eines Tons, *d* im Quinto und danach, weil Oberstimme besonders merkbar, *a* im Canto); daß fusae-Figuren formelhaft starr eingesetzt sind; daß die auf der Basis von imperfekten Konsonanzen in Gang gebrachte Klangfülle durch einen leeren Quintklang (Mensur 3,4: im Oktavabstand zweimal *g-d* ohne die füllende Terz *h*) unterbrochen wird; und daß das Romanesca-Modell, das am Schluß des Abschnitts gesetzt ist, eher wie ein schematisch angefügtes Versatzstück wirkt.

Angesichts derartiger kompositorischer Auffälligkeiten scheint mir die Frage berechtigt, ob wir es bei dem Madrigal *Che giova dunque* mit der ‚Handschrift' Rores und folglich einer authentischen Komposition zu tun haben[16].

Obwohl bei dem *Che val peregrinar* von Baldassare Donato mehrere Stimmen wie bei einer regulären Imitation mit einem einheitlichen soggetto nacheinander einsetzen, würde ich nicht von Imitation sprechen. Vor allem fehlt die klangliche Tiefendimension, die durch imitatorische Einsätze eines soggetto im Quint-/Quartabstand entsteht; alle Einsätze liegen diesmal in der gleichen Tonlage *e* (Alto *d*)-*g*-*f*-*e*, auch ist dem soggetto von Anfang an eine fundamentierende Stimme beigegeben, die dann ebenso im Basso wiederkehrt. Nicht die übliche Imitation trägt also hier den Satzbau, sondern vielmehr eine im fünfstimmigen Verbund praktizierte Art venezianischer Mehrchörigkeit mit ihrem eher statischen Ausbreiten

15 Was natürlich auch die Sprachakzente in Konflikt mit der Mensur bringt.

16 Auch Jessie Ann Owens, Art. *Cipriano de Rore*, in: *The New Grove*², Bd. 21, London 2001, S. 674, rechnet *Che giova dunque* ebenso wie das zweite Rore-Madrigal der Sammlung *Alme gentili* unter die „Doubtful madrigals". Mit den Problemen einer inneren Echtheitskritik habe ich mich bereits am Beispiel von Palestrinas in Zweifel zu ziehendem Madrigal *Nessun visse giamai* auseinandergesetzt: Reinhold Schlötterer, *Der Komponist Palestrina*, Augsburg 2002, S. 274 ff; in der vorausgegangenen italienischen Ausgabe: *Palestrina compositore*, Palestrina 2001, S. 303 ff.



Notenbeispiel 3: Baldassare Donato, *Che val peregrinar*, Anfang[17]
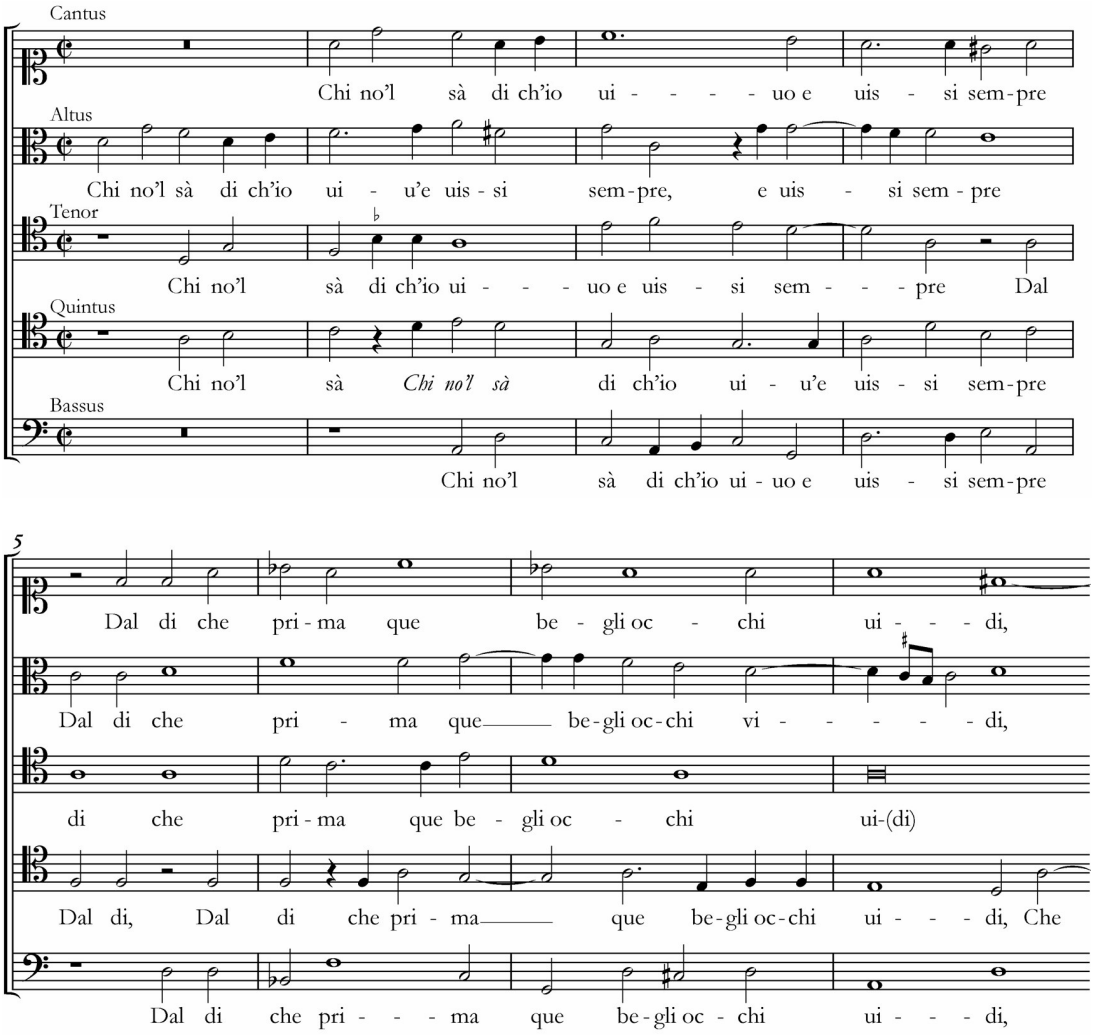
von Klangflächen. Auch wenn im weiteren Verlauf des Madrigals blockhafte Deklamation vorherrscht, bleibt doch der Bezug zum mehrchörigen Alternieren von Stimmgruppen unverkennbar.

Schon beim ersten Blick auf das Satzbild, und nicht weniger beim ersten Hören von Orlando die Lassos *Chi no'l sà* bemerkt man eine ungewöhnliche Dichte der Faktur. Nun bedeutet ein dergestalt dichtes Gewebe keinen Wert an sich – das vorher herangezogene Madrigal von Donato beruht auf ganz anderen Satzvorstellungen –; zu fragen ist, wie ebendiese Dichte musikalisch durchorganisiert ist, ob sie auf durchschaubare und durchhörbare elementare Strukturen zurückführbar, also nicht nur eine verstärkte Akkumulation von Tönen ist.

Eine elementare Struktur entsteht durch die Verbindung des soggetto der Anfangsimitation mit dem Romanesca-Modell: die Quarte aufwärts *d-g* des soggetto mit nachfolgendem Ganzton abwärts *g-f* wird im Tenore mit der aufwärtsgeführten Romanesca-Viertongruppe *d-g-f-b* vollzogen; über dem *f* des Tenore setzt der Canto imitatorisch ein, allerdings ungewöhnlich als Terz *a* über *f*; der eigentliche, die Tiefendimension herstellende Imitationseinsatz mit *a-d-c* folgt allerdings sogleich im Basso nach. Ein weiteres Strukturmoment bildet etwa die klangbestimmende fallende Terzenkette *a-f-d-b* in Mensur 4–6. Insgesamt kommen in diesen wenigen Mensureinheiten dieTerz-/Quintklänge von *d* (*d*$^{\#}$) | *e*$^{\#}$ | *f* | *g* (*g*^{b}) | *a* | *b* | *c* zur Geltung, was sowohl eine große Farbigkeit bewirkt wie auch zur anfangs genannten Satzdichte beiträgt. Wenn im Quinto – der übrigens als Supplementstimme bei dieser Imitation keinen soggetto-Einsatz übernimmt – eine fünffache Wiederholung des Tons *f* vorkommt (Mensur 5/6), so resultiert daraus doch nicht – anders als in dem problematischen Rore-Madrigal – ein melodisch/kompositorisches ‚Neutrum', denn jedes einzelne *f* erfüllt eine andere Funktion: Klangachse (Grundton eines *f*-Klangs, dann Terz und Quint zum klangfundierenden Basso *d-b*), Artikulation durch Pausen, Wiederholung eines Textglieds (zuerst Unterstützung des Alto, dann selbständig „Dal di")

Mit der genannten und stichwortartig erläuterten Satzdichte und Elementarität sehe ich im Anfang von *Chi no'l sà* einen charakteristischen Beleg für Lassos Synthese niederländischer und italienischer Musiktradition.

17 Torchi, *L'arte musicale*, Bd. 1, S. 177.



Notenbeispiel 4: Orlando di Lasso (Petrarca), *Chi no'l sà*, Anfang[18]

Bereits die wenigen ‚Kostproben' aus dem Gardano-Druck von 1576 lassen erkennen, daß es sinnvoll wäre, den Druck als ein einheitliches Ganzes zu edieren und zu kommentieren; wenn dann noch eine der Vielfalt der Stile gerecht werdende Tonaufnahme dazukäme, wären weiterreichende Aussagen über einen Fall von europäischem Kontext des Münchner Hofs und der Münchner Hofkapelle möglich.

18 Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 8, hrsg. von Adolf Sandberger, S. 123.

CIPRIANO DE RORE'S NEW YEAR'S GIFT FOR ALBRECHT V OF BAVARIA: A NEW INTERPRETATION*

JESSIE ANN OWENS

For Egon Hanfstaengl

Duke Albrecht V.'s love for music, and knowledge of it, are well documented, as is his lavish financial support for the musical establishment at his court[1]. One telling example is his commission of the sumptuous illuminated choirbook now known as Mus.ms. B in the Bavarian State Library. Forerunner and model for the massive two-volume set of Lasso's penitential psalms (D-Mbs, Mus.ms. A), Mus.ms. B contains twenty-six motets for four to eight voices by the Flemish composer Cipriano de Rore[2]. It was copied on parchment by Johannes Pollet, a scribe active in Munich, and 82 of its 304 pages were illuminated by the German painter and miniaturist Hans Mielich[3]. A commentary in a separate volume by the Flemish humanist

* I am very indebted to Leofranc Holford-Strevens for his help with the translation and edition of the autograph letter that is a primary source for this article. I would also like to acknowledge assistance from Bonnie Blackburn, Ignace Bossuyt, David Howlett, Lewis Lockwood, John Monfasani, and Katelijne Schiltz.

1 Albrecht (1528–1579) served as Duke of Bavaria from 1550 until his death. Justifying his expenditures, he wrote in 1557: „Unns wundert aber gar nitt, das euch das, so unns liebt, misfelt, dann es alzeit der brauch gewest, bey unnserm vatter was das jadt, bey uns ist es die music, buy unnsern nachkommen wiert es ein anders sein." Cited by Hermann-Joseph Busley, *Zur Finanz- und Kulturpolitk Albrechts V. von Bayern*, in: Erwin Iserloh and Konrad Repgen (eds.), *Reformata Reformanda: Festgabe für Hubert Jedin zum 17. Juni 1965*, Münster 1965, p.235. Henricus Pantaleon, in his *Prosopographiae heroum atque illustrium virorum totius Germaniae, pars tertia* (Basel 1566, p.465), wrote of Albrecht: „[…]animum vero Musicis instrumentis recreat, cuius artis eximius cultor existit." For a brief biographical sketch, see Jessie Ann Owens, *An Illuminated Manuscript of Motets by Cipriano De Rore (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. B)*, Ph.D., Princeton University, 1978, pp.212–216; Dieter Albrecht, *Das Herzogtum Bayern und seine Herzöge zur Zeit Orlando di Lassos*, in: Helmut Hell and Horst Leuchtmann (eds.), *Orlando di Lasso: Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof: Ausstellung zum 450. Geburtstag, 27. Mai – 31. Juli 1982*, Wiesbaden 1982, pp.23–38. See also Dietmar Heil, *Die Reichspolitik Bayerns unter der Regierung Herzog Albrechts V. (1550–1579)*, Göttingen 1998 (= *Schriftenreihe der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, vol. 61).

2 For a recent overview of his life and works, see Jessie Ann Owens, Art. *Rore, Cipriano de*, in: *NewGrove²*, vol. 21, London 2001. The manuscript was the subject of my dissertation, *An Illuminated Manuscript*. The music has been edited by Bernhard Meier, *Cipriani Rore Opera Omnia*, vol. 6: *Motets*, American Institute of Musicology 1975 (= *CMM* 14/6).

3 Concerning Pollet, see Owens, *An Illuminated Manuscript*, pp.222–223; Pollet is described in the commentary to Mus.ms. B (fol.3^{r}) as „poeta ex Flandria ortus, inter musicos Illustrissimi principis sustentatus"; he was born in Lille. I identified him as the copyist of another Mielich manuscript, Vienna 18.444 (*An Illuminated Manuscript*, see footnote 1, p.223 and 165); see also Jessie Ann Owens, *Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 18744*, New York 1986 (= *Renaissance Music in Facsimile*, vol. 25), pp.v-ix. Helmut Hell independently arrived at the same conclusion. See Helmut Hell, *Ist der Wiener Sibyllen-Codex wirklich ein Lasso-Autograph?*, in: *Musik in Bayern* 28 (1984), pp.51–64. For his copying activities after his departure from the Munich court see Jeanice Brooks, *Jean De Castro, the Pense Partbooks and Musical Culture in Sixteenth-Century Lyons*, in: *Early music history* 11 (1992), pp.91–149. On Mielich (1516–1573), see Owens, *An Illuminated Manuscript*, pp.219–222 and Chapter III; and Horst H. Stierhof, *Die bildenden Künste am Münchner Hof zur Zeit Orlando di Lasso*, in: Hell and Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 1), pp.39–49.

Samuel Quickelberg sets forth the texts of the motets and explains the subjects of the illuminations; it functions as a guide for those who wished to enjoy the manuscript as a work of art and to see how the illuminations illustrate the texts[4]. The manuscript, completed in 1559, was treated as a treasure, put on display for guests, and never formed part of the music collection used for performances by the Hofkapelle[5]. To judge by the inscription on page 6 of the manuscript, one of the purposes of this enterprise was to create a record for posterity of both the Duke's munificence as a patron of music, and his own skills (which he exercised „with the greatest praise of everyone")[6]. So proud was Munich of this treasure that it was described by Massimo Troiano, the Neapolitan singer in Bavarian service, in his account of the 1568 wedding of Albrecht's son[7].

We don't know why Albrecht should have chosen to honor a composer who was never in his employ with such a manuscript or why he chose Cipriano de Rore[8]. From a letter that he wrote in 1557 directly to Duke Ercole II d'Este in Ferrara, de Rore's patron, requesting a copy of the unpublished *Missa Praeter rerum seriem*, it is clear that he knew more of Cipriano's music than was in general circulation[9]. Is it possible that Orlando di Lasso, who had arrived in Munich late in 1556 to serve as a singer in the Hofkapelle, could have been a source of information about de Rore, and possibly of his music[10]? Lasso was in Italy between 1544 and 1554, in Mantua, Sicily, Milan, Naples, and Rome[11]. It seems likely that he knew de Rore, though documentary evidence is lacking; he somehow acquired de Rore's *Calami sonum ferentes*, composed no earlier than the end of 1554 to mark the return of Prince Alfonso d'Este

4 On Quickelberg (1529–1567), see Owens, *An Illuminated Manuscript* (see footnote 1), pp.223–224, and Chapter IV.

5 According to Otto Hartig, *Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V. 1520–79*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 10 (1933), pp.200f, the manuscript was initially kept in the Kunstkammer. See Owens, *An Illuminated Manuscript* (see footnote 1), pp.48–51.

6 Mus.ms. B., p.6:
„POSTERITATI./ILLVSTRISS ET CLEMENTISS/PRINCEPS D ALBERTVS COM/PALAT RHENI, VTRIVSQ BAVA-/RIAE PIVS, PACIFICVS, ET SVIS/CHARISS MONARCHA, CVM IN/OMNI VITA MVSICEN ET IPSE/SVMMA OMNIVM LAVDE EX-/ERCERET, LIBERALISS FOVERET/IN ALIIS, REI PERPETVVM/MONVMENTVM LIBRI HVIVS/SELECTISS CANTIONES INSIG-/NIBVS PICTVRIS EXORNATAS/POSTERIS TRANSMITTEBAT,/ANNO M D LIX."
See Owens, *An Illuminated Manuscript* (see footnote 1), p.91.

7 *Discorsi delli triomfi, giostre, apparati e delle cose più notabili fatte nelle sontuose nozze dell'illustrissimo & eccellentissimo Signor Duca Guglielmo*, Munich 1568, 2/1569; see Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit. Dialoge italienisch/deutsch*, edited by Horst Leuchtmann, München-Salzburg 1980 (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 4), with a facsimile of the second edition. The manuscript is described on pp.96–99.

8 Is it possible that de Rore, near the end of tenure in Ferrara, was being considered for a position in Munich?

9 Owens, *An Illuminated Manuscript* (see footnote 1), pp.77–78. Given Albrecht's desire to keep music he had commissioned for his own private use, discussed below, it is noteworthy that he requested a Mass that de Rore had composed in honor of Duke Ercole.

10 See Horst Leuchtmann, *Lassos erste Jahre in München*, in: Horst Leuchtmann and Hartmut Schaefer, *Orlando di Lasso: Prachthandschriften und Quellenüberlieferung aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Tutzing 1994, pp.27–32. Ignace Bossuyt, however, portrays a possibly troubled relationship between Lasso and his patron that might argue against such a role: see Ignace Bossuyt, *Lassos erste Jahre in München (1556–1559): eine ‚Cosa non riuscita'? Neue Materialien aufgrund unveröffentlichter Briefe von Johann Jakob Fugger, Antoine Perrenot de Granvelle und Orlando di Lasso*, in: Stephan Hörner and Bernhold Schmid (eds.), *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1993, pp.55–67.

11 Concerning the decade between 1544 and 1554, see Donna Cardamone, *Orlando di Lasso and Pro-French Factions in Rome* in: Ignace Bossuyt (ed.), *Orlandus Lassus and his time*, Peer 1995 (= *Yearbook of the Alamire Foundation*, vol. 1), pp.23–47. For evidence of the popularity of Lasso's music during the mid 1550s in the north Italian circles also frequented by de Rore, see Iain Fenlon, *Giaches De Wert: Letters and Documents*, Vol. 4: *Collection "Epitome Musical"*, Paris 1999, pp.40–41.

(the future Duke Alfonso II) to Ferrara, and included it in his „Opus 1" of 1555[12]. For reasons that will shortly become clear, an even more likely candidate is the bibliofile and music lover Hans Jakob Fugger, a close associate of Albrecht's[13].

We know from an autograph letter that I discovered in 1975 that Cipriano de Rore was in Munich at least once, probably in March or April 1558, when he left Ferrara, where he served as ‚maestro di capella' at the Este court, to visit his family in Ronse, a town in Flanders about 80 kilometers west of Brussels[14]. The manuscript was surely under way by then, and if he hadn't already been directly involved in its creation, he would have had an opportunity to do so, in ways which this article will explore. There could have been other trips to Munich as well, for example, in the summer of 1559, when he left the Este court for the last time and returned to Flanders. On one of the visits de Rore sat in person for the Mielich's full-page portrait of him at the end of the manuscript (page 303).

The letter, addressed to Duke Albrecht and sent from Ferrara on 5 January 1559, contains important information about de Rore's connections with Albrecht and the Munich court[15].

(fol. 31[r]) Illustrissime princeps, et clementissime domine. Cum superioribus diebus ex flandria in Italiam ad meos rediissem, inveni literas a Viro Magnifico Joanne Jacobo fuggero ad me scriptas ex quibus intellexi, redditam fuisse celsitudini tuae Missam illam quam in discessu meo pollicitus eram, Nec redditam solum, sed et gratam, et ea, qua quidem sperabam, gratiosi animi promptitudine acceptam fuisse,

Magna[16] hercle, ea me res laetitia affecit, cum quia valde cupio, in hac arte istius liberali[17] professione, in qua hactenus non sine labore atque industria versatus sum, ostendere celsitudini tuae quanti faciam multa ipsius ac praeclara in me singularis benevolentiae signa:

(fol. 31[r]) Most illustrious prince, and most merciful lord. When in the last few days I returned home to Italy from Flanders, I found a letter from the excellent Hans Jakob Fugger, from which I understood that the Mass I had promised at my departure had been delivered to Your Highness, and not only had it been delivered, but had pleased you and been received with that readiness of a gracious spirit that I had hoped for.

Truly that caused me great pleasure, both because I very much desire, in the free profession of this art, in which up to now I have been engaged with no want of effort and hard work, to show Your Highness how much I value your many outstanding

12 On the significance of the text, see de Rore, *Opera Omnia* (see footnote 2), vol. 6, pp.xi-xii.

13 Quickelberg worked as a librarian for Fugger (1516–1575), a member of the Augsburg banking family; Fugger helped recruit Lasso to Munich and his library would become the nucleus of Albrecht's collection, now the Bavarian State Library. See William E. Hettrick, Art. *Fugger*, in: *NewGrove*², vol. 9, London 2001, pp.315–317.

14 Munich, Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Kurbayern Äusseres Archiv 4579 (formerly Kasten schwarz 7520), fol.31–32. I discovered the letter in 1975 and provided a transcription, translation and discussion in my dissertation (Owens, *An Illuminated Manuscript*, see footnote 1, pp.74–77, 83–85). A facsimile of the document and an English translation are given in Edward E. Lowinsky, *Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria*, in: Bonnie Blackburn (ed.), *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, Chicago 1989, pp.636–643.

15 I am indebted to Leofranc Holford-Strevens for improving this edition of the letter and providing a new translation for this article. Notes on the transcription: abbreviations are expanded without comment; original capitalization and punctuation are retained; because the original text is continuous, division into paragraphs is editorial; lower case j is standarized to i; u/v follow modern practice to differentiate vowel and consonant.

16 Lowinsky, *Rore's New Year's Gift* (see footnote 14), p.636 believes this should be „Magne", but the document clearly reads „Magna".

17 Possible mistake in the Latin: Holford-Strevens suggests that it should it read „liberalis". Is the final e of „professione" overwritten to i?

tum etiam quia certissimis inditiis deprehendi, cum adhuc in germania essem celsitudinem tuam, inter alias Mathematicas disciplinas, Musicen[18] ipsam, tanquam caeteris praestantiorem, et natura et instituto mirifice complecti illiusque studiosos peculiari favore prosequi, Quod sane effecit ut domum reversus extemplo statuerim elaborandum mihi esse ut novo aliquo munere propensam hanc celsitudinis tuae in Musicae artis restauratores voluntatem conservarem ac constabilirem. Cessit autem mihi satis ut opinor feliciter quod aggressus sum.

manifestations of singular kindness towards me, and also because I ascertained from most certain evidence when I was still in Germany that, amongst the other mathematical disciplines, Your Highness both by nature and by choice embraced music with marvelous zeal, as being superior to the rest, and bestowed peculiar favor on its adepts. And this caused me, as soon as I had returned, to decide that I must work hard to preserve and confirm this favorable inclination of Your Highness towards the renewers of musical art by some new service. As I think, I have been successful enough in the task I undertook.

Convocatis enim in auxilium Musis, psalmum istum in hos quos vides modulos redegi, suisque numeris absolutum, ad harmonicae [19] non iniucunde rationem composui. Quem celsitudini tuae mitto, etiam atque etiam vehementer orans ut aequi bonique consulere, ac pro felici ingredientis anni istius auspicio accipere dignetur. Etenim multas ob causas dignum iudicavi, qui et auribus, et oculis tuis offerretur. [fol. 31^{v}] Nam inter alia quae diversis temporibus confeci, ausim affirmare celsitudini tuae, nihil ex ingenii mei officina iam diu prodiisse, quod mihi et placeat magis et satisfaciat, Ita ut facile appareat, praesidem artis Apollinem mihi tum meditanti praesto fuisse: cuius sane numinis auxilium, nec cuivis homini, ut scis ipse, nec quovis etiam tempore contingere solet. Qua in re utrum decipiar ego, et nimis fortasse mihi indulgeam, an vera ita plane sit, uti censeo, celsitudo tua, ubi audierit, benigne iudicare poterit: Eius enim acre et exactum iuditium, hoc praesertim in genere studiorum plurimi facio.

For, having summoned the Muses to my aid, I have reduced this psalm to these melodies that you see, and have composed it not unpleasingly, fully complete, on the contrapuntal principle [or ‚in accordance with the laws of music']. I send it to Your Highness, begging you over and over again to deign to think well of it, and receive it as a happy omen of this new year. For indeed I have judged it worthy for many reasons of being offered both to your ears and to your eyes. [fol. 31^{v}] For amongst the other works I have written at various times, I venture to declare to Your Highness that for a long time nothing has come forth from the workshop of my mind that pleases and satisfies me more. It is thus readily apparent that the ruler of the art, Apollo, was there to help me as I pondered then; assistance from that god, as you yourself know, does not generally happen to any man or at any time. Whether I am deceived in that matter, and perhaps think too well of myself, or it is as absolutely true as I think, Your Highness, when you have heard the work, will be able to judge with good will. For I value your keen and precise judgement above all in this form of intellectual endeavor.

18 e has a cedilla, the usual means of indicating ae.

19 Lowinsky, *Rore's New Year's Gift* (see footnote 14), p.637, believes that the c of harmonicae is a mistake by de Rore.

Interim me celsitudini tuae humiliter commendo, Christum optimum Maximum toto pectore rogans ut in annos Nestoreos incolumen te te[20] vivere, tuisque populis in pace praeesse sinat. Vale ferrarie, Nonis Januarii Anno salutis 1559.	Meanwhile I humbly commend myself to Your Highness, praying with all my heart to Christ Best and Greatest that he may allow you to live unscathed to as great an age as Nestor, and rule over your peoples in peace. Farewell. At Ferrara, on the Nones of January in the year of our salvation One thousand Five hundred and fifty-nine.
Illustrissimae celsitudinis tuae Deditissimus Cyprianus de Rore[21]	Your Illustrious Highness' Most devoted Cipriano de Rore

Translation: Leofranc Holford-Strevens

There is no dispute about the basic information to be garnered from this important letter: de Rore was in Munich, where he saw first-hand Albrecht's generosity as a patron of music; he sent an unidentified Mass to Albrecht, either one of the two preserved in Munich sources or two others mentioned by Troiano that do not survive; he sent Albrecht a new year's gift, a composition not mentioned by name that he wrote after his return to Ferrara in November 1558; he was in correspondence with Hans Jakob Fugger. While the actual music manuscript he enclosed with the letter does not survive, the composition is likely to be found among the motets in Mus.ms.B.

The problem is the identity of de Rore's gift to Albrecht. In my dissertation, and in an American Musicological Society paper in 1978, I tried to interpret what I took to be the crucial sentence in the 1559 letter:

> „Convocatis enim in auxilium Musis, **psalmum istum** in hos quos vides modulos redegi, suisque numeris absolutum, ad harmonicae non iniucunde rationem composui.
>
> For, the Muses having been assembled for assistance, I rendered this psalm in these ‚modulos' which you see, and I composed it complete with its ‚numeris' according to a not-unpleasing system of harmonics.
>
> [footnote 33: ‚Modulus', a diminutive of ‚modus', is literally a small measure. According to Lewis and Short (‚A Latin Dictionary', 1966:1156), in its musical sense it can mean „rhythmical measure, rhythm, music, time, metre, mode, melody." ‚Numerus', in a general sense, can mean rhythm; in the context of poetry it can refer to a metrical foot or to a type of verse. It is not clear from Rore's letter whether the text of the composition was prose or verse.]" [22]

In this translation I left two important but difficult terms – ‚modulos' and ‚numeris' – in Latin, relegating possible interpretations to a footnote. Because the only psalm in the manuscript, *Beati omnes qui timent Dominum*, seemed to me an unlikely candidate because of its transmission, I wondered whether de Rore or whoever was his advisor on Latin could possibly be us-

20 The repetition of te is in the original document.

21 e has a cedilla, the usual means of indicating ae.

22 Owens, *An Illuminated Manuscript* (see footnote 1), p.75 and 80; Jessie Ann Owens, „The Significance of Mus.ms. B as a Source for the Motets of Cipriano de Rore," paper read at the 1978 meeting of the American Musicological Society.

ing ‚psalmus' not in the Biblical sense but in a humanistic sense as a synonym for ‚carmen' or song, possibly a piece in honor of de Rore's patron. I entertained the possibility that the piece was not necessarily intended for Mus.ms. B, something I now consider unlikely. In assessing the nature of de Rore's contributions to the manuscript, I noted that only two of the motets seemed likely to have been composed specifically for Mus.ms. B – *Donec gratus eram tibi*, a polychoral setting of an ode by Horace, and *Mirabar solito*, a setting for six voices of a text celebrating Albrecht's accession – but I stopped short of suggesting that one of them could be de Rore's new year's gift. In a lengthy discussion that I did not include in the final version of the dissertation, I tried to read ‚modulus' and ‚numerus' and ‚ratio harmonicae' as technical terms, and to link them to one of the motets added late to the manuscript, *Donec gratus eram tibi*, an extraordinary composition that I have written about elsewhere[23]. This setting is deeply illustrative of the text, capturing parallels in the dialogue between two lovers by repetitions and transpositions of sequences of chords (perhaps the „ratio harmonicae"), and reflecting the nuances of poetic meter („suis numeris absolutum") with a supple chordal texture.

Edward Lowinsky, in his *Cipriano de Rore's New Year's Gift for Albrecht V*, published for the first time in his 1989 collected essays, challenged my reading of the letter and proposed as de Rore's gift to Albrecht the very composition that I had eliminated from consideration, *Beati omnes qui timent Dominum*. He argued that the gift had to satisfy four criteria: „(1) it must be a psalm; (2) it must be in the style of ‚musica reservata' cultivated and popular at the court of Munich; (3) it must be particularly attractive from a harmonic point of view; and (4) it is surely found in the Munich codex of Rore motets"[24]. On the basis of these criteria he concluded: „There is only one candidate for this work; it is a setting of Psalm 128, *Beati omnes qui timent Dominum*, the only psalm setting in the Rore codex." He continued, „The first and fourth premises are met. The second and third conditions require analysis." The rest of his study uses an account of text-music relations and the harmonic features of *Beati omnes qui timent Dominum* to show that it fits his second and third premises.

Lowinsky focused on the same sentence that I had, in effect trying to get the language to yield an identification, but for a different composition:

> „Having called the Muses to my aid, I have rendered that psalm into the form of these motets that you see, and when it was thematically completed, I set it to a not unpleasant harmonic idiom"[25].

He also adopted a technical reading, translating ‚modulos' as motets. ‚Modulus' is certainly used in title pages of sixteenth-century publications to mean motet, as Lowinsky noted. But this interpretation poses a problem that needs to be solved. De Rore is sending a single composition – „psalmum istum" – but the text has ‚modulos' (plural) rather than ‚modulum' (singular). To get around this problem Lowinsky pointed out that *Beati omnes qui timent Dominum* is divided into two ‚partes', each one, therefore, a ‚modulus', an explanation that seems quite contrived[26]. It is an indication of how hard he was working to find evidence for what he took the passage to mean that he even used a passage from Vergil's eclogues as authority for his translation of ‚numeris' („when it was thematically

23 Jessie Ann Owens, *Music and Meaning in Cipriano de Rore's Setting of* Donec gratus eram tibi, in: *Studies in the History of Music*, vol I: *Music and Language*, New York 1983, pp.95–117.

24 Lowinsky, *Rore's New Year's Gift* (see footnote 14), p.638, the location of all the excerpts quoted in this paragraph.

25 Lowinsky, *Rore's New Year's Gift*, pp.636–637.

26 Lowinsky, *Rore's New Year's Gift*, p.638, note 13.

completed") [27]. In fact, his translation seems to derive from his interpretation of de Rore's comments about his compositional process, „his allusion to his method of composing, first to devise the themes in conjunction with the words (for by ‚numeris' he surely means the intimate connection between word and tone), then to work them out in a pleasing harmonic idiom […]"[28].

Lowinsky's hypothesis has to be correct 1) if ‚psalmus' can only mean one of the psalms of David and 2) if the composition given to Albrecht has to be in Mus.ms. B: *Beati omnes qui timent Dominum* is the only psalm setting in the manuscript. But there are grounds for challenging this identification.

The case against *Beati omnes qui timent Dominum* has several elements. One is that the composition was not reserved exclusively for the use of the Duke. We know that Albrecht, like other patrons, liked to keep music for his private use. Until recently the best evidence for this had come from the publication history of music that Orlando di Lasso composed specifically for the Duke. While he was permitted to publish his *Sacrae lectiones novem ex propheta Iob* in 1565 [1565–3], with a dedication to the Duke, the publication of his penitential psalms took place only after Albrecht's death; Lasso wrote in his dedication to Albrecht's son and successor that the psalms which he had composed some twenty-five years earlier for Duke Albrecht were kept „in priuatum usum ita fuerunt hactenus asseruati, ut in aliorum manus exire non potuerit" [29]. The *Prophetiae Sibyllarum* were published posthumously, in 1600 [1600–1]. A newly discovered letter makes Albrecht's desire for the exclusive use of his music dramatically clear. In 1563 Hans Jakob Fugger tried to get Cardinal Granvelle to punish Pollet, the copyist of Mus.ms. B and of all three Lasso cycles composed for Albrecht, for stealing a copy of Lasso's psalms and other compositions[30].

Given this situation with Lasso's music, I think it likely that de Rore sent a composition that was intended solely for Albrecht's use, without any intention of publishing it or otherwise making it available. *Beati omnes qui timent Dominum*, however, was either already in circulation or about to be. One of seven four-voice motets in Mus.ms. B, it seems to be part of a matched set[31]. The texts are all either liturgical or Biblical; the settings also all employ the same configuration of voices, ‚vocibus paribus', or equal, low voices (ATTB). None of them is unique to Mus.ms. B; all of them were published a scant four years after the completion of

27 Lowinsky, *Rore's New Year's Gift*, p.637.

28 Lowinsky, *Rore's New Year's Gift*, p.643. As Kerry McCarthy pointed out to me, there is a well-known use of ‚numerus' that is similar to the meaning Lowinsky gave the term, namely, William Byrd's dedication in *Gradualia* […] *Liber primus* (1605): „Moreover, in the very sentences […] there is such hidden and concealed power that to a man thinking about divine things and turning them over attentively and earnestly in his mind, the most appropriate measures („aptissimi quique numeri") come, I know not how, as if by their own free will, and freely offer themselves to his mind if it is neither idle nor inert." *Gradualia I (1605) The Marian Masses*, edited by Philip Brett, *The Byrd Edition*, vol. 5, London 1989, p.xxxvi.

29 For Lasso's publications, see Horst Leuchtmann and Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel u.a. 2001 (= Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Supplement*). *Psalmi Davidis poenitentialis* (Munich 1584) [1584–6], in the dedication to Albrecht's successor, Wilhelm V (Leuchtmann and Schmid, *Orlando di Lasso*, vol. 2, p.106), The *Sacrae Lectiones*, composed in 1557 or 1558, were copied by Johannes Pollet, the scribe of Mus.ms. B, into a set of partbooks (Vienna Ms. 18744), and published in 1565 [1565–3], see footnote 3.

30 Ignace Bossuyt, *The Copyist Jan Pollet and the Theft in 1563 of Orlandus Lassus' ‚Secret' Penitential Psalms*, in: Albert Clement and Eric Jas (eds.), *From Ciconia to Sweelinck: Donum Natalicium Willem Elders*, Amsterdam 1994, pp.261–267.

31 *Deus pacis* is treated in Mus.ms. B as a free-standing motet rather than as the second part of *Gratia vobis et pax*. See Appendix I.

Mus.ms. B in a Scotto anthology, and indeed they may already have been in print before the manuscript was compiled, possibly in a now lost print from the 1540s[32].

In terms of style, none of these motets employs the transparent texture characteristic of „late" works published in 1557 or later. (Late, of course, is a relative term for a composer who died at only forty-nine; all of his compositions date from a period of just over two decades.) In order to bolster his dating of the composition of *Beati omnes qui timent Dominum* to late 1558 or early 1559, Lowinsky argued that the motet has stylistic features not found in de Rore's early motets[33]. Yet it is not hard to find features it also shares with them, including extensive use of imitation and homophonic passages in triple time. No one has yet done the kind of statistical study of the frequency of particular musical figures that might either prove or disprove his assertion; it is clear, however, that the musical style of *Beati omnes qui timent Dominum* does not resemble that found in works such as the well-known four-voice madrigal *O sonno*, the quintessential representative of the late style.

Two other factors weight the evidence against *Beati omnes qui timent Dominum*. There is no codicological evidence that it was added late to the manuscript or treated differently from the other four-voice motets. Furthermore, nothing in the illuminations for *Beati omnes qui timent Dominum* suggests a particular connection to Albrecht. The first opening (pages 53–54) contains scenes from the life of Joseph; the second (pages 57–58) takes images from the text (children around the table, „filii tui sicut nouellae oliuarum, in circuitu mensae") and examples of parents blessing children and children venerating their parents. The presence of a royal couple in the large illuminations on pages 57–58 might be taken as a reference to Albrecht and Anna but the commentator, Quickelberg, instead cites Ecclesiastes without identifying the individuals; the figure of the king has a long white beard (the representations of Albrecht in the manuscript portray him with a dark beard).

While Lowinsky and I both attempted to extract from de Rore's own words salient features from one particular sentence that could help identify the composition, Leofranc Holford-Strevens takes a different approach in his translation:

> „For, having summoned the Muses to my aid, I have reduced this psalm to these melodies that you see, and have composed it not unpleasingly, fully complete, on the contrapuntal principle [or ‚in accordance with the laws of music']."

‚Numerus' by itself or in conjunction with ‚musicus' (typically ‚numeris musicis') can in fact have a range of meanings associated with music, including rhythm[34]. In his only other letter in Latin, written in 1556 to accompany another dedicatory composition, *Rex Asiae*, a setting of a ten-line poem in elegiac distich, de Rore seems to use ‚numerus' to mean either rhythm or poetic meter: „ipsosque propterea versus suis numeris harmoniae accomodatos tibi mitto"

---

32 The possibility of lost sources was advanced by Alvin H. Johnson, *The Liturgical Music of Cipriano de Rore*, Ph. D., Yale University 1954, p.246. See also Owens, *An Illuminated Manuscript* (see footnote 1), pp.68–72. On the 1563 print, see Jane Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press, 1539–1572*, New York 1998, catalogue number 242 (RISM 1563[4]), pp.639–641.

33 Lowinsky, *Rore's New Year's Gift* (see footnote 14), pp.642–643; he took Johnson to task for comments about style and chronology in the four-voice motets, including *Beati omnes qui timent dominum*. Johnson, *The Liturgical Music* (see footnote 32), pp.289–290, concluded that „de Rore wrote them many years before Scotto published them and long before they were copied into the de Rore codex in Munich."

34 I am grateful to Katelijne Schiltz, who supplied nearly two dozen instances drawn from Latin dedications to music prints. For an example included in this volume, see Schiltz (Appendix II), the dedication to Guami's motets (RISM 1585[3]): „numeris & musicis modis tradidissem". Nicolaus Stopius (see footnote 39) used *numerus* in the poem in the 1565 publication of Lasso's *Sacrae Lectiones*: „Hos suaves numeros Orlandi suscipe Lassi" (Leuchtmann and Schmid, *Orlando di Lasso*, see footnote 29, 1565–3).

(I send you those verses set to harmony with their rhythms or poetic meter) [35]. However, in his 1559 letter ‚numerus' appears as part of a set phrase – „suisque numeris absolutum" – meaning „complete in all respects" [36]. Holford–Strevens suggests that the terms are not being used in a technical way but in a more general literary sense. I agree with his interpretation and think it prudent to stop trying to extract the identity of the composition from this sentence by trying to give ‚modulus', ‚numerus', and ‚ratio harmonicae' technical meanings and to accept that de Rore may simply have been saying in very flowery language: „I have set this text to music".

A careful reading of the rest of the 1559 letter as well as a better understanding of some of the features of Mus.ms. B makes it possible to offer an alternative suggestion concerning the identity of de Rore's gift as well as a new interpretation of its accompanying illuminations. As will become clear, music and text combine with visual representation to convey important messages about Albrecht as patron. The manuscript thus needs to be seen not merely as a source for de Rore's music but as part of Albrecht's self-fashioning as a ruler[37].

The composition in question is the six-voice motet *Mirabar solito*. It is no coincidence that this very piece was singled out by Massimo Troiano in his description of the ‚cose notabili' of Munich: „A Carte 257, vi è un Mottetto fatto in lode di esso Alberto, & a Carte 267, la seconda parte"[38]. Troiano, who was probably working from Quickelberg's commentary, provided the text and identified the poet and composer; unfortunately he had nothing to say about the illuminations for these pages.

The poem, which consists of two eight-line stanzas in elegiac distich, was composed by the Flemish poet and art dealer Nicolaus Stopius for Albrecht's accession in 1550[39].

Mirabar solito laetas magis esse Camoenas
Atque agitare novis gaudia tanta modis.
Accedo ut videam, festive an Phoebus Apollo
Exultans hilares duceret ipse choros.

35 See de Rore, *Opera Omnia* (see footnote 2), vol. 5, pp.xi–xii.

36 Holford-Strevens, in personal correspondence, cites Gellius, *Noctes Atticae* 13.11.3 and the younger Pliny, *Epistulae*, book 9, epistle 38; a Google search shows that this cliché persists at least to the time of Cardinal Newman (137 hits on Nov. 17, 2004). A related phrase can be found in Glarean, *Dodecachordon*, Basel 1547, p.266; he describes Josquin's *Magnus es tu Domine*, the third example of his Hypophrygian, with these words: „Tertium uero exemplum omnibus absolutum numeris, quo modo iam a uiginti annis in fastigio Musica posita inclaruit. Sed ut ingeniosa magis cantio est, ita longe magis licentiosa, hoc est iudicium meum, Lectori (ut ubique admonemus) sit liberum et ipsi iudicare quod uolet." For a discussion of this passage, see Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000, pp.266ff. I found 401 hits on Google for „omnibus absolutum numeris" on 26 July 2005.

37 Concerning the questions of self-fashioning see Laurenz Lütteken's article in this volume, especially the section *Die Kapelle als Teil der höfischen Repräsentation,* pp. 11–14.

38 *Die Münchner Fürstenhochzeit* (see footnote 7), pp.67–68.

39 Quickelberg (fol.81^{v}): „Et enim totum carmen (cuius quidem autor est Nicolaus Stopius Belga habitans Venetiis) in duas partes diuisum." Stopius (also Stopio, Stoppio, de Stoop) was described by Sweertius (*Athenae Belgicae*, p.582) as „Alostanus, Flander, Poëta bonus"; he died in Venice in 1568. He served as an agent in Venice for Hans Jakob Fugger and Albrecht V, acquiring rare books and antiquities. See the recent discussion by Charles Hope of a letter he wrote concerning a visit by Mielich to Titian's studio (*Hans Mielich at Titian's Studio*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 60 (1997), pp.260–261), with references to the older literature. See also the discussion of Stopius in Katelijne Schiltz, *‚Harmonicos magis ac suaves nemo edidit unquam cantus': Cipriano de Rores Motette Concordes Adhibete Animos*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005), pp.111–136. Several of his poems are preserved in Milan, Biblioteca Ambrosiana, D.388.inf and N.156.sup. A thorough study of his activities in cultural affairs, especially for the connections between Italy and Germany, is badly needed.

Ast alium video longe Phoebo mage [MuB: magis] gratum,
Cui vidi intentas advigilare deas.
Acclamant concordi animo, vox omnibus una:
Vivat hic Albertus Dux modo Bavariae.

(2. pars)
Virtutum ante alios in quo genus omne relucet
Splendor ut heroum est verus et unus honos.
Gratior hic nobis Phoebo ter maxime ipso,
In nos haud similis, ut suus extat amor.
Ornamur virtute sua, tum voce canora,
Iure choragus erit noster et ipse Deus.
Indefesse igitur laudes glomeremus ovantes:
Vivat in aeternum dux modo Bavariae.

I marveled that the Muses were more cheerful than usual and sang of such great joy with new songs. I approached to see whether Phoebus Apollo himself, exultant in festive mood, led the merry choruses. But I saw another much dearer to me than Phoebus, one for whom I saw the goddesses maintaining a constant vigil. They shouted together in one accord and with one voice: Long live Albrecht, Duke of Bavaria.

In him every kind of virtue shines forth, above all others, seeing that he is the splendor of heroes and the one true honor. He, the thrice greatest, is dearer to us than Phoebus himself; there is nothing like his love towards us. We are embellished by his virtue; then with harmonious voice he will rightly lead our chorus and be our god. Therefore let us unwearyingly pile up his praises as we applaud him: May the new Duke of Bavaria live forever[40].

The unnamed first-person narrator describes a scene that seems incomprehensible to him: the Muses are happier than usual. His explanation: someone dearer even than Apollo is leading them. Long live Albrecht! The second stanza shifts from the first person singular to plural. This collective voice is now that of the Muses themselves: Albrecht is dearer to us than Apollo, he will lead our chorus, we will sing his praises. Long live Albrecht!

De Rore received this text during the preparation of Mus.ms. B, probably in 1558. The dating of 1550, the year of Albrecht's accession, proposed by Bernhard Meier on the basis of the text („dux modo Bavariae"), seems unlikely, given the codicological evidence discussed below[41]. Had de Rore composed a tribute to Duke Albrecht in 1550, surely the composition would have been available in Munich and part of the plans from the beginning; instead, the setting was one of the pieces added late to the manuscript. It seems likely that Hans Jakob Fugger sent the poem in the letter that de Rore received when he returned to Italy in late 1558 („when in the last few days I returned home to Italy from Flanders, I found a letter from the excellent Hans Jakob Fugger, from which I understood that the Mass I had promised at my departure had been delivered to Your Highness[…]"). It could also have been given to him when he was in Munich in 1558.

40 Translation: Leofranc Holford-Strevens (incorporating some elements of a translation by Susan Marie Praeder, liner notes to *Cipriano de Rore, Sacred & Secular Motets, Weser-Renaissance,* Manfred Cordes, CPO 99 506–2, 1997).

41 De Rore, *Opera Omnia* (see footnote 2), vol. 6, p. x.

De Rore created a composition that brought out the tribute embedded in the text. (See Appendix 2.) The structure of the music reflects structure of the text: the two similar parts of the motet correspond to the two quite similar stanzas. Both parts begin polyphonically, pass through a number of smaller units of varying texture and end with a homophonic setting of the acclamation „Vivat[…]" De Rore emphasized the textual repetitions in the final lines of the stanzas by using nearly identical sequences of chords at the end of both parts. (See Table 1.)

Musical segment (measures)	Poetic line	Texture	Cadence	Number of voices	Comment
Prima pars					
1 (1–15)	1	poly	*C*	3→6→4	
2 (15–22)	2	~chordal	*F*	6	
3 (22–33)	3	poly→chordal	*[G]*	4→6→4	No break
4 (34–38)	4	chordal	*C*	4	triple
5 (39–48)	5	chordal	*F*	4→5→4	
6 (48–56)	6	poly	*C*	6→4	
7 (56–66)	7	~chordal	*[d]*	6	
8 (66–79)	8	chordal	*F; C*	6	duple→triple
Secunda pars					
1 (80–88)	1	poly	*a mi*	4	
2 (88–93)	2	chordal	*F*	4	
3 (93–100)	3	~chordal	*Bb*	6	
4 (101–106)	4	chordal	*C*	3	
5 (106–116)	5	poly	*F*	3→6→4	
6 (116–127)	6	~chordal	*G*	4→4	
7 (128–137)	7	chordal	*[C]*	6	triple
8 (138–155)	8	chordal	*F; F*	6	triple→duple

Table 1: Overview of de Rore's Setting of *Mirabar solito*

The musical setting faithfully follows the division of the text into two-line syntantic and semantic units. Within his choice of a plagal *F* mode (*b:c1c1c3c4F3F4*), a key frequently used for „state" compositions, de Rore brings out the textual units and creates a symmetrical cadential logic: establishing *F*, moving to *C* at the end of the fourth unit, re-establishing F in the fifth, closing on C in the sixth, and then ending the section on *C* (first part) or *F* (second part). (See Table 2.) While the composition is not adventurous harmonically, with one foray to *Eb* (m. 119) and the occasional use of sharps to change the color of a chord (*B* nat., *F#*, *C#*, *G#*), de Rore does avail himself of opportunities to illustrate the text – using triple meter for „exultans hilares duceret ipse chorus", homophony for „vox omnibus una", flourishes at „ornamur", etc. He creates a large-scale structure through texture, number of voices, and the length and type of segmentation between phrases.

segment	1	2	3	4	5	6	7	8
prima	*C*	*F*	[*G*]	*C*	*F*	*C*	[*d*]	*F;C*
secunda	*a*	*F*	*Bb*	*C*	*F*	*C*	[*C*]	*F;F*

Table 2: Cadential plan of *Mirabar solito*

The illuminator, Hans Mielich, like de Rore, faced the task of responding to the text. He chose to highlight the three people or groups mentioned in the poem: Albrecht, Apollo, and the Muses. He had to face two constraints: the need to fit the illuminations into the blank spaces around six voice parts and to incorporate the initials that identified the voices (D Q B on the left, S A T on the right) for pages 257–258 and the capital letter V („Virtutum") for each voice on pages 267–268.

He chose as the main subject for the first opening (pages 257–258) Albrecht and the Muses. (See Plates 1 and 2.) The main block on the left shows him with Anna surrounded by the Muses, each one identified by name. A putto in the initial Q holds two wreaths with phrases from the text: „VIVAT HIC ALBERT" and „DVX MODO BAVARI". On the opposite page, Albrecht sits enthroned, while the Muses dance around him; wreaths announce his virtues: „FORTITV[DO] CLEMENTIA PRVDENTIA IVSTITIA LIBERALITAS BONITAS VERITAS VICTORIA MANSVETO TEMPERANTIA". At the top of the page, on the left, is Apollo and the chariot of the sun, facing on the right, Diana and the chariot of the moon. At the bottom of the page, Albrecht's territory: a vista of Munich (left) and the river Isar and Landshut (right).

The second opening (pages 267–268) presents a series of mythological scenes. (See Plates 3 and 4.) At first glance, the list of scenes might seem odd because not all of them appear to be related to the Muses.

Page 267
1. Minerva visits the Muses
2. The Muses show her the sacred fountain; Pegasus
3. Pegasus watches Apollo make music from water flowing through a set of pipes
4. (bottom) The giants are defeated by the gods
5. (left margin) Venus and Cupid
6. (right margin) Amalthea

Page 268
1. The Battle of the gods and giants
2. The Muses sing and change the Pierides into magpies
3. Ceres appears to farmers sowing their fields
4. (bottom) Proserpina gathers flowers; the rape of Proserpina; Ceres changes the boy who had mocked her into a lizard
5. (right margin) Hephaestus

To this list might be added one mythological scene from page 257: (middle) Pyrenaeus chases the Muses.

Mielich, and perhaps a collaborator, if he had help designing the plan for the illuminations, devised an ingenious structure for this opening that escaped even the commentator, Samuel Quickelberg. Quickelberg cites a line from Porphyry for the first image, one from Ovid for the second, one from Vergil for the third, as though he is searching for appropriate authority. He may have been consulting a reference work, as was his custom[42].

42 A search of several reference works used by Quickelberg did not turn up his source; see Owens, *An Illuminated Manuscript* (see footnote 1), chapter IV.
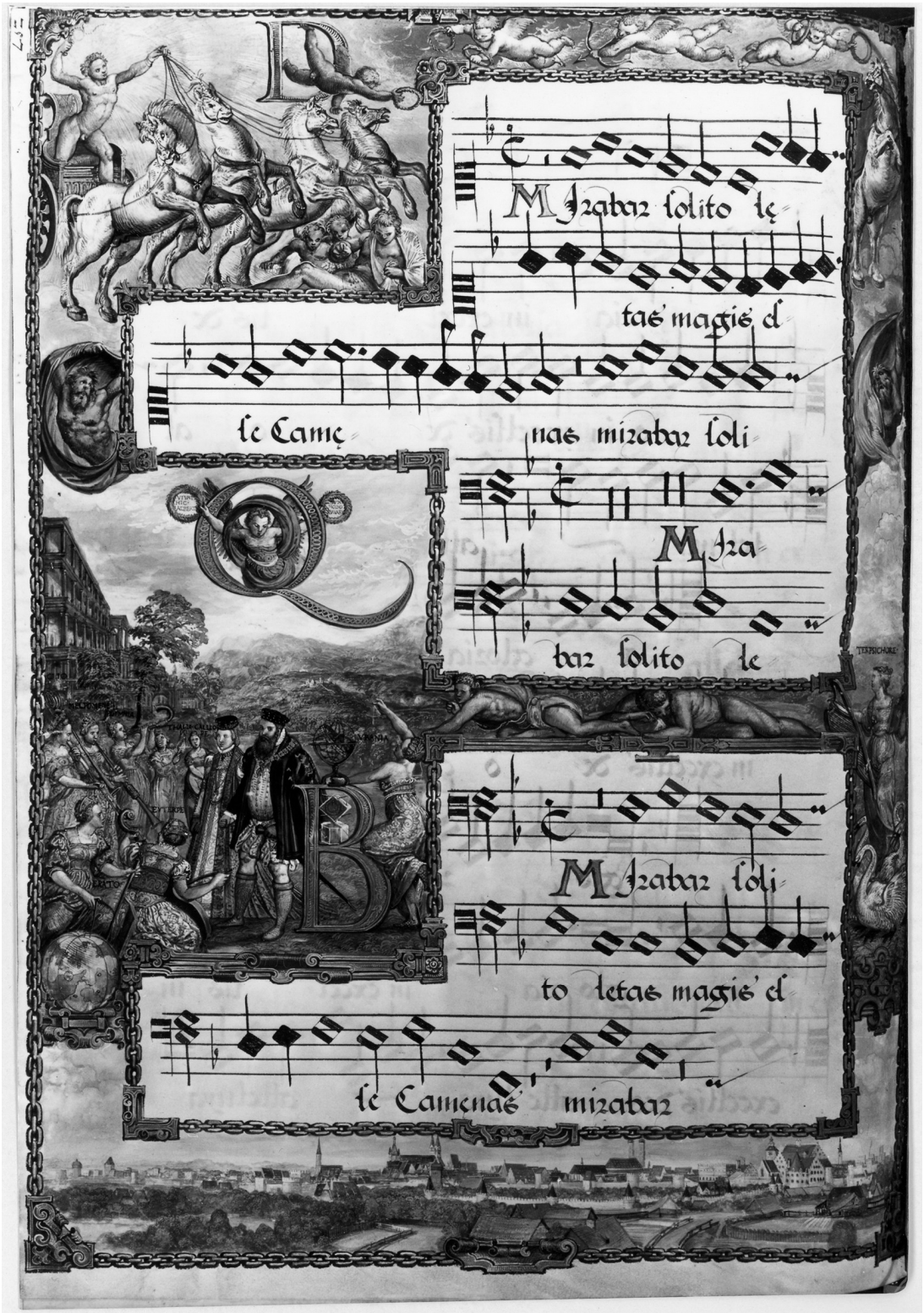


Plate 1: Mus.ms. B, p.257, *Mirabar solito*
(with kind permission of the Bavarian State Library)
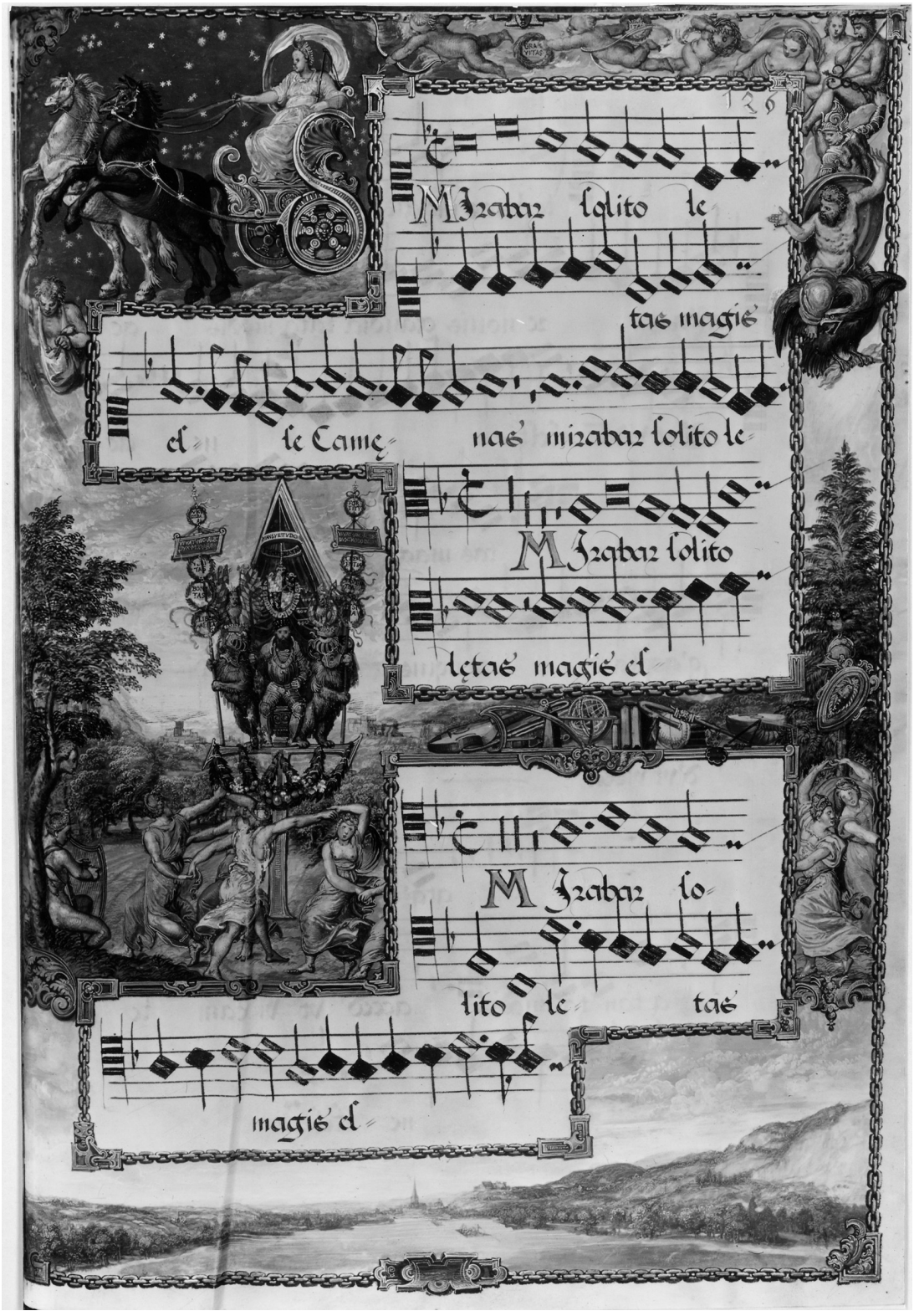


Plate 2: Mus.ms. B, p.258, facing page,
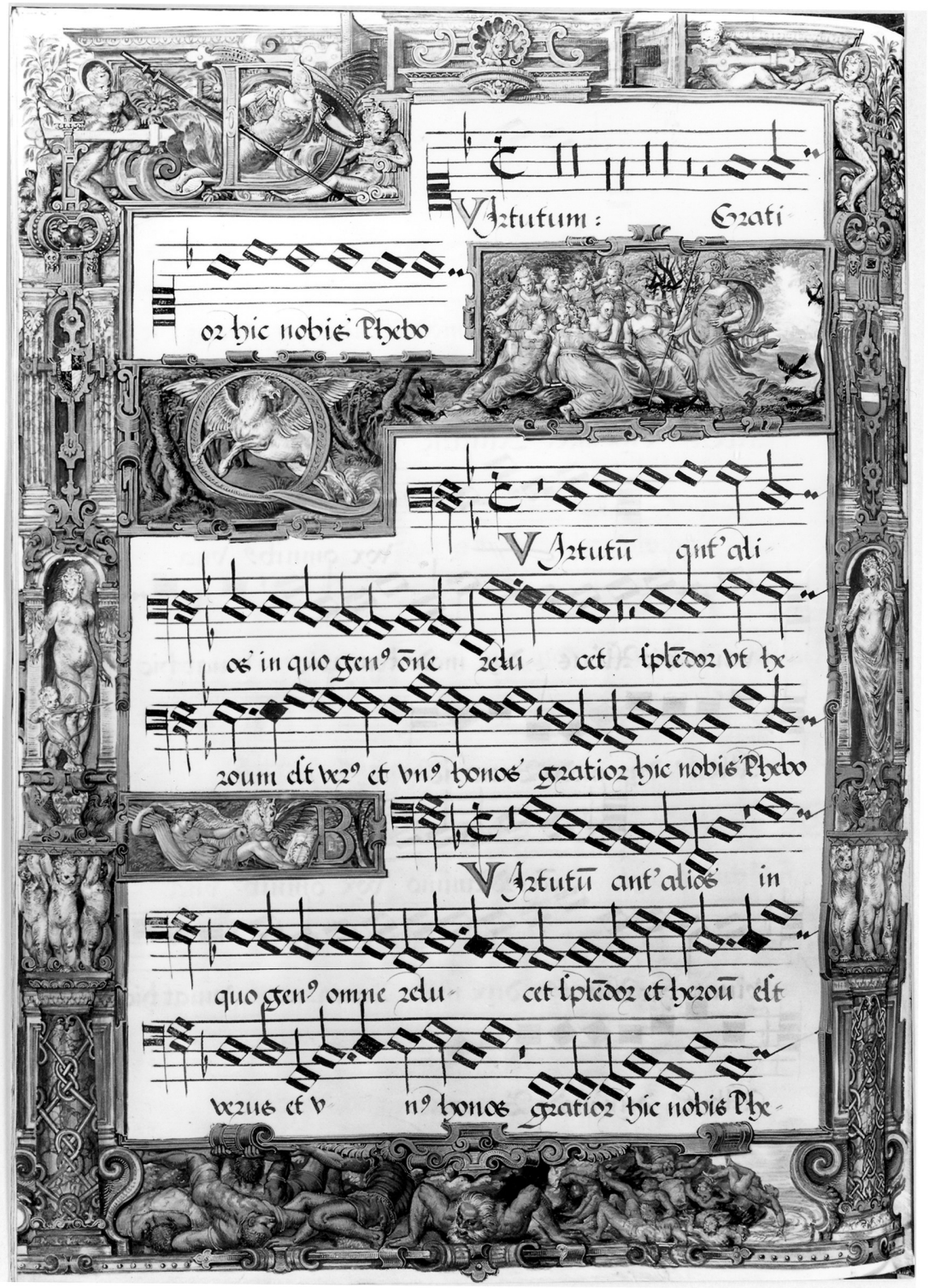


Plate 3: Mus.ms. B, p.267, *Virtutum ante alios* (2. p.)
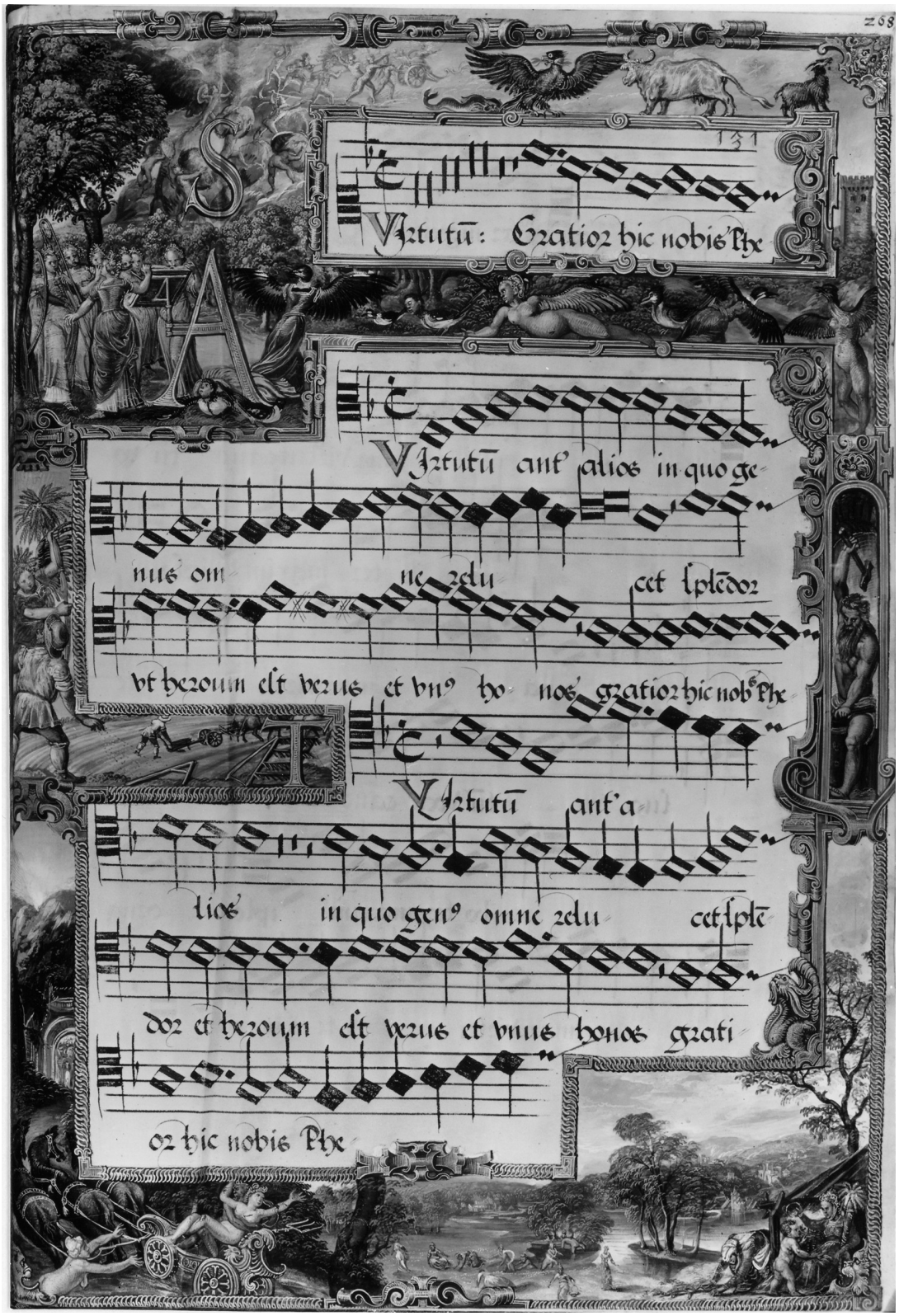


Plate 4: Mus.ms. B, p.268, facing page

But he did not recognize that all of the stories fit into the large cyclic story of Minerva's visit to the Muses, from Book Five of Ovid's *Metamorphoses* (ll. 250–678). (See Figure 1.) The need to fit so many stories into spaces constrained by the requirements of musical notation meant that Mielich couldn't (or chose not to) represent Ovid's ordering of the narrative through spatial means. But a viewer familiar with the narrative structure of Ovid's Metamorphoses would find all he needed to follow the story[43].

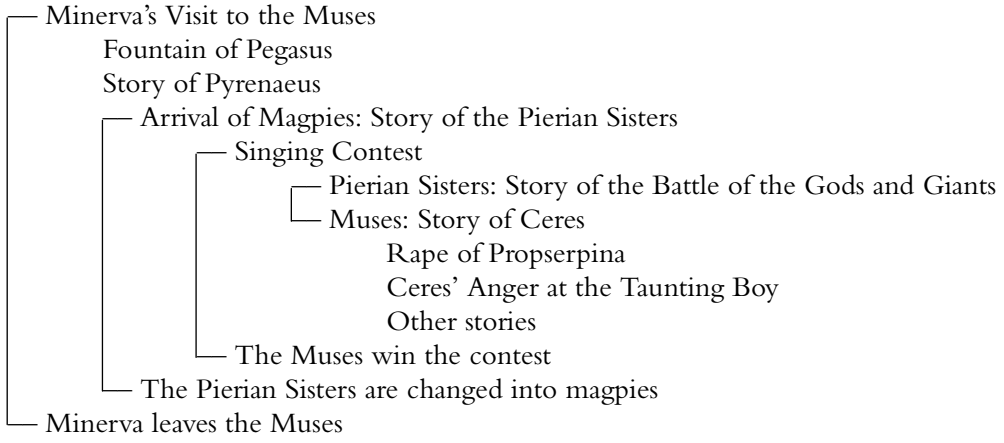


Figure 1: Structure of Minerva's Visit to the Muses

Thanks to the illuminations for the two openings of *Mirabar solito*, the manuscript celebrates Albrecht, with Apollo and the Muses, in images as well as in words and music. In this light, two passages from de Rore's letter seem particularly salient:

1) the reference to the Muses („having summoned the Muses to my aid")

2) the invocation of Apollo to assist in creative inspiration („For amongst the other works I have written at various times, I venture to declare to Your Highness that for a long time nothing has come forth from the workshop of my mind that pleases and satisfies me more. It is thus readily apparent that the ruler of the art, Apollo, was there to help me as I pondered then; assistance from that god, as you yourself know, does not generally happen to any man or at any time. Whether I am deceived in that matter, and perhaps think too well of myself, or it is as absolutely true as I think, Your Highness, when you have heard the work, will be able to judge with good will. For I value your keen and precise judgment above all in this form of intellectual endeavor").

It can be no coincidence that de Rore invokes Apollo as his inspiration and calls on the Muses while inviting Albrecht to judge his handiwork. This letter must surely be seen as corroboration of *Mirabar solito* as de Rore's gift.

His statement „For indeed I have judged it worthy for many reasons of being offered both to your ears and to your eyes" is harder to interpret. He is in effect promising Albrecht that he will like what he sees as well as what he hears. Is he suggesting that he has composed the piece using „word painting"? Should we conclude that he knew about the specific illumina-

43 For a useful resource for illustrations of Ovid in the Renaissance, see *Ovid Illustrated: The Renaissance; Reception of Ovid in Image and Text*, site constructed by Daniel Kinney with Elizabeth Styron http://etext.lib.virginia.edu/latin/ovid/ovidillust.html#cycles.

tions that were being planned or just that he was aware of the prepartion of an illuminated manuscript of his music? Could he be describing Albrecht's pleasure at seeing music come to life through illuminations while hearing it performed[44]?

Mirabar solito is a good candidate for other reasons as well. It is the only composition in the manuscript associated specifically with Albrecht. One of only five unica in Mus.ms. B, it satisfies the condition of being reserved exclusively for Albrecht's use[45]. The only other motet of this type is *Donec gratus eram tibi*.

Codicological evidence provides one final argument. Mus.ms. B, unlike the later project involving Lasso's modally ordered Penitential Psalms in Mus.ms. A or the contemporaneous project involving his Lessons from Job and the *Prophetiae Sibyllarum* (Vienna, Mus.ms. 18.744), was not composed as a set. The motets are heterogenous in date of composition, number of voices, and kinds of text (secular, dedicatory, devotional, liturgical). The contents and possibly the ordering of the motets underwent change during the period of the manuscript's creation[46]. One composition was removed: an unidentified, five-voice piece ending „et in saecula saeculorum Amen." Two were added – *Donec gratus eram tibi* and *Mirabar solito*. This is clear from discontinuities in foliation and the presence of extra blank pages; once a page was illuminated, it was no longer possible to add music to the other side without damaging the paint. Both are also written in the later form of Pollet's hand, noticeably different from the early form used elsewhere in the manuscript[47]. Especially because both are also unica, I would argue that de Rore could have contributed both compositions to Albrecht's project.

The strongest argument against the identification of *Mirabar solito* as de Rore's new year's gift is the description of the piece as „psalmum istum", which Lowinsky regarded as crucial for identifying *Beati omnes qui timent Dominum*. ‚Psalmus' usually refers to the Psalms of David[48]. I have explained why *Beati omnes qui timent Dominum*, the only psalm in that sense in the manuscript, does not seem a likely candidate.

For the gift to be *Mirabar solito*, ‚psalmus' must have additional interpretations. In fact, there is evidence that it could mean a song, either sacred or secular. The clearest indication of this usage comes from one of the leading Latinists of the sixteenth century, Baptista Mantuanus (Spagnoli). In his *Apologeticon*, he writes „Sed quid de vocabulis est concertatio, cum eandem rem esse constat quam Graeci ‚psalmum' et ‚hymnum' dicunt, nos ‚carmen' appellamus et ‚versus'?" (But why dispute about terms when it is common knowledge that what the Greeks name „psalm" and „hymn" is the same thing that we call „song" and „verses"?)[49]. Several of the definitions found in the Early Modern English Dictionaries Database (EMEDD) also sug-

44 Lowinsky took this to mean that Albrecht could read music. Ignace Bossuyt (personal communication) suggested that it might mean „Augenmusik."

45 The others are an unidentified fragment („[…] et in saecula saeculorum Amen") that has been covered up by pasting two leaves together, two compositions composed for the Este court that must once have existed in Ferrarese sources, and *Donec gratus eram tibi*.

46 Owens, *An Illuminated Manuscript* (footnote 1), pp.20–33.

47 A preliminary assessment of Pollet's hand indicates that he used an early form of the text repeat sign for all of the motets in Mus.ms. B except for *Mirabar solito* and *Donec gratus eram tibi*; he used it also for Vienna, Mus.ms. 18.744 and for Psalms I and II of Mus.ms. A. He used the later form for the two motets in Mus.ms. B and all of the rest of Mus.ms. A. If the change was abrupt, it could suggest a chronology of work on these three manuscripts, namely, that he began Mus.ms. A before finishing Mus.ms. B.

48 A search of the sixteenth-century records in *Thesaurus Musicarum Latinarum* (TML) <http://www.music.indiana.edu/tml/start.html> showed no other meanings for psalm.

49 Baptista Mantuanus (Spagnoli), *Apologeticon*, ed. by Daniela Marrone, in: *Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di scienze, lettere e arti* 68 (2000), p.76. I am grateful to John Monfasani for this citation; the translation is also his.

gest this interpretation; they include Thomas 1587 „a song of or to God: a Psalme sung to the psaltery, or a song sung by the voyce"; Coote 1596 „heauenlie song"; Florio 1598 „a psalme, a song of thanks-giuing and praise to God, a psalme sung to the psalterie, or a song sung by the voice"[50]. A more recent instance is the first definition found in the Oxford English Dictionary:

1. In a general sense: Any sacred song that is or may be sung in religious worship; a hymn: esp. in biblical use. (In quot. c 1175 applied to the Creed.) Also more generally, any song or ode of a sacred or serious character[51].

It is also possible to cite several specific instances where ‚psalmus' refers to a text other than the biblical Book of Psalms. For example, Augustine wrote the *Psalmus contra partem Donati*, described by Schaff as „a polemic popular song without regular metre, intended to offset the songs of the Donatists"[52]. ‚Psalmus' was also used to refer to *Quicunque vult*, the Athanasian creed, in conciliar documents in 1240 and 1255, and to Gospel canticles[53]. DuCange also includes as a category of psalms, texts composed by poets other than David[54]. Although the case is far from air-tight, it is surely not impossible that de Rore was using ‚psalmus' in this broader sense, particularly in light of his flowery Latin style. Perhaps, in chosing to call his dedicatory composition ‚psalmus', while writing otherwise impeccable humanist Latin, he was even aligning himself with another composer/poet (David) writing for a king (Saul) [55].

Mus.ms. B is above all an artifact of German culture, and a celebration of Duke Albrecht V. Troiano, in describing Mus.ms. B, explains that the inclusion of de Rore's portrait should oblige artists and musicians to pray for a long and happy life („pregare Iddio, giunga una lunga e fortunata vita, a quel magnanimo Prencipe"), just as de Rore himself closed his letter with his New Year's gift „Meanwhile I humbly commend myself to Your Highness, praying with all my heart to Christ Best and Greatest that he may allow you to live unscathed to as great an age as Nestor, and rule over your peoples in peace." What better gift than a motet that also wishes that Albrecht „Vivat in aeterna […]"[56].

The decision to honor de Rore by chosing to create an illuminated manuscript of his motets surely reflects the Albrecht's tastes, and should be seen in conjunction with the great cycles of Latin-texted music that Lasso composed for his new patron. The contents of Mus.ms.

50 http://www.chass.utoronto.ca/english/emed/patterweb.html accessed 25 July 2005.

51 Oxford English Dictionary, 2nd ed. (1989): http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50191356? accessed on 25 July 2005.

52 This information comes from the classical philologist Dirk Sacré, through personal correspondence with Ignace Bossuyt (5 Nov. 2004). See Philip Schaff, *A Select Library of the Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church*, Volume I <http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf101.iv.4.html> accessed 25 July 2005. Sacré imagines that other such uses in antiquity could well have been picked up by humanists.

53 David Wilkins, *Concilia Magnae Britanniae et Hiberniae*, vol. 1, (London 1737, reprint 1964), p.669 (1240) and p.704 (1255). For the Gospel canticles, see *Breviarium ad usum insignis ecclesiae Sarum. Juxta editionem maximam pro Claudio Chevallon et Francisco Regnault A.D MDXXXI*, edited by Francis Procter and Christopher Wordsworth (Cambridge 1879–1892, reprint 1970); for example, vol. I, col. ccciv: „Haec Antiphona dicatur in omnibus Sabbatis super Psalmum Magnificat ad vesperas usque ad Septuagesimam." I am indebted to David Howlett for these references. A distinction between psalmi maiori (canticles such as Magnificat, Benedictus) and psalmi minori (Psalms of David) is ubiquitous in the sixteenth-century treatises in Thesaurus Musicarum Latinarum.

54 Charles Du Fresne Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, Editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a Leopold Favre, 10 vols., Niort 1883–1887, reprint 1954, vol. vi, p.522: „psalmi plebii et vulgares, a privatis imperitisque hominibus compositi".

55 I thank Lewis Lockwood and Leofranc Holford-Strevens for these suggestions.

56 *Die Münchner Fürstenhochzeit* (see footnote 7), pp.98–100. I am indebted to Katelijne Schiltz for this observation.

B, though mostly not composed specifically for Munich, show the extraordinary range of de Rore's compositions in Latin. Later historiography, indeed de Rore's posthumous reputation, would emphasize his work as a composer of madrigals, but in the music of Mus.ms. B, as well as in his masses, the full range of his oeuvre and of his stylistic development is visible. The creators of Mus.ms. B – with Hans Jakob Fugger as the possible guiding light – not only celebrated Albrecht V, but also left an important historical document of de Rore's standing and significance as a composer.

Appendix 1: Music in Mus.ms. B

Descendi in hortum meum (7 v.) [listed as a 6 v. motet in the index to Mus.ms. B]
Dissimulare etiam sperasti (5 v.) 2: Quin etiam hiberno (6 v.) 3: Me ne fugis (7 v.)
Donec gratus eram tibi (8 v.)
Beati omnes 2: Ecce sic benedicetur (4 v.)
Miserere nostri, Deus 2: Alleva manum tuam (4 v.)
Sub tuum praesidium (4 v.)
O Crux benedicta (4 v.)
Caro mea 2: Hic est panis (4 v.)
Gratia vobis et pax 2: Deus pacis (4 v.)
[Deus pacis listed as an independent motet in the index to Mus.ms. B]
[fragment, end of an unidentified motet]
Illuxit nunc sacra dies (5 v.)
Confitebor tibi, Domine (5 v.)
Agimus tibi gratias (5 v.)
Pater noster (5 v.)
Labore primus Hercules (5 v.)
Benedictum est nomen tuum 2: Ad te, Domine (5 v.)
Justus es Domine (5 v.) [listed as part 3 of Benedictum est nomen tuum in the index to Mus.ms. B]
Laudem dicite Deo nostro (5 v.)
Da pacem, Domine (5 v.)
O altitudo 2: Quis enim cognovit (5 v.)
O qui populos suscipis (5 v.)
O fortuna potens 2: Haec aufert iuvenes (5 v.)
Ecce odor filii mei 2: Esto dominus fratrum (5 v.)
Hodie Christus natus est (6 v.)
Mirabar solito 2: Virtutum ante alios (6 v.)
Ave Regina caelorum, Mater Regis (7 v.) [listed as a 6 v. motet in the index to Mus.ms. B]
Quem vidistis pastores (7 v.)

Comments:
Bernhard Meier (De Rore, *Opera Omnia*, vol. VI) lists twenty-six compositions, as given above, as does the index of Mus.ms. B, but the lists differ in ways that are revealing.

In two instances, there is a discrepancy between treating a composition as independent or as a second or third part. In a collaborative project, there are several different views evident concerning these identifications: the decision by whoever prepared the index for Pollet to copy,

Pollet's own choice of initials to be illuminated (he generally used initials representing voice names for the opening of a motet and initials of the first letter of the text in subsequent parts), Mielich's choice of subject in the illuminations, and Quickelberg's observations in the commentary.
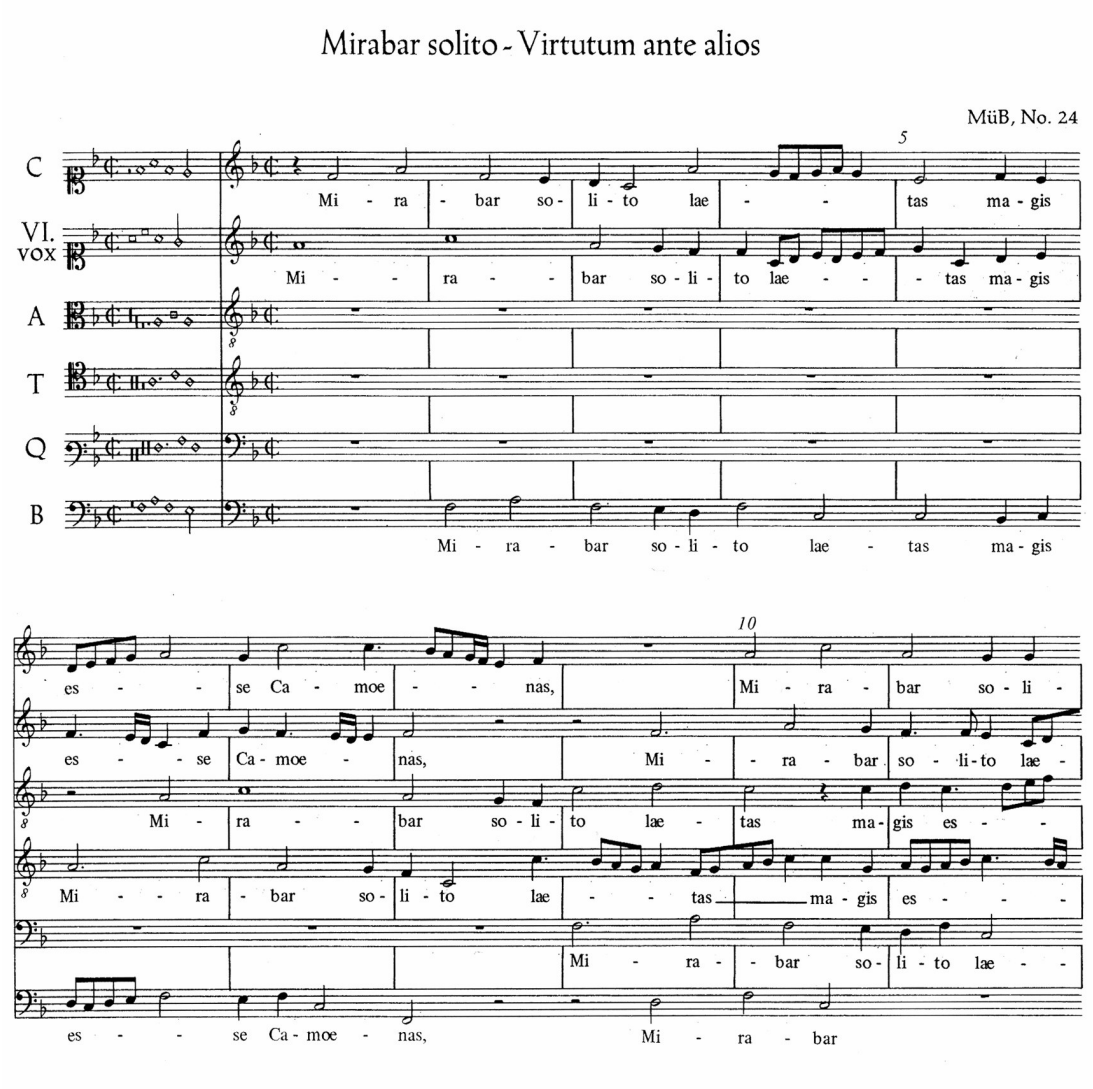
1. *Deus pacis*, which in some sources is treated as the second part of *Gratia vobis*, is listed as a free-standing motet in the index; Meier considers it the second part. The subject of the illuminations shows no connections between *Deus pacis* and *Gratia vobis*, nor does the commentary identify *Deus pacis* as a second part. On the other hand, the initials (DDDD) follow the normal pattern for a second part, which suggests that Pollet thought of it as the second part. There are two arguments for considering them separate. Both end on *Bb*; de Rore invariably ends a first part on a pitch that is different from the final in a multi-part composition. While they are both prayers, with similar endings („cui [est] gloria in saecula saeculorum. Amen."), the texts are not directly connected: *Gratia vobis* is adapted from *Galatians* 1:2–4, *Deus pacis* from *Hebrews* 13:20–21.

2. The index lists *Justus es domine* as the third part of *Benedictum est nomen*, as does the commentary (fol. 58^{v}): „Haec ad tertiam partem adduntur ex Tobia." Meier considers it free-standing, as does Pollet. The initials (DBATV) signal that *Justus* is an independent motet; in fact, it is unrelated musically to *Benedictum est nomen*. Both are on texts drawn from *Tobit*. Mielich treats them as a three-part motet, which enables him to create a three-opening unit devoted to stories from this book.

From these two examples it is clear that the compiler of the index gave preference to the artistic program in listing the compositions, that is, *Justus es* is a third part because its illuminations are connected to those of *Benedictum est nomen*, while *Deus pacis* is independent because its illuminations are not related to those of *Gratia vobis*. It is possible that Quickelberg was responsible because the index follows the commentary in all respects. The commentary contains two additional indices, one by first line, the other by number of voices. They list *Deus pacis* as independent and *Justus es* as a third part; they also contain two mistakes in the number of voices that are also found in the index to the music manuscript, and one mistake in placement.[57]
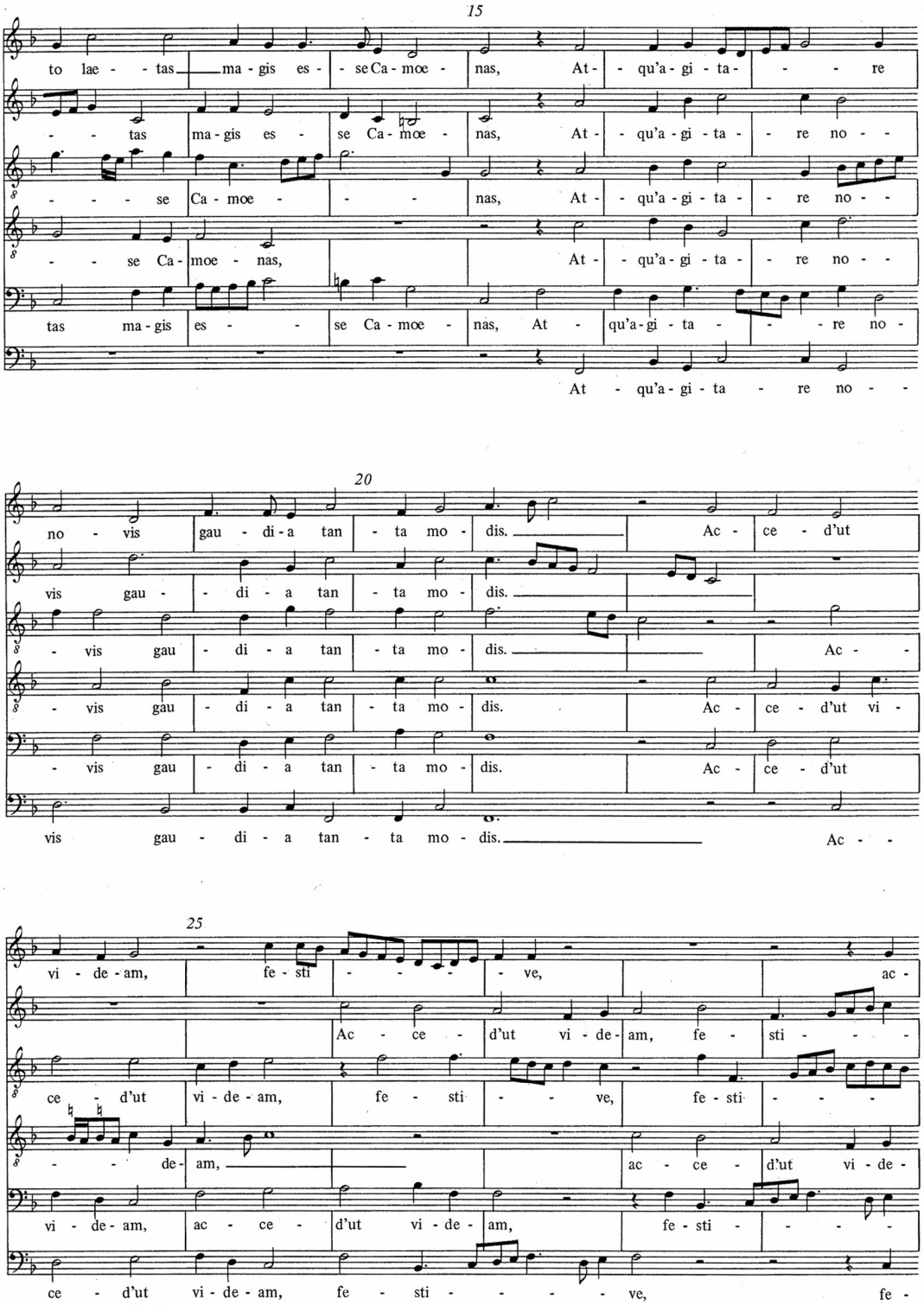
57 See Owens, *An Illuminated Manuscript* (see footnote 1), pp.33–38.
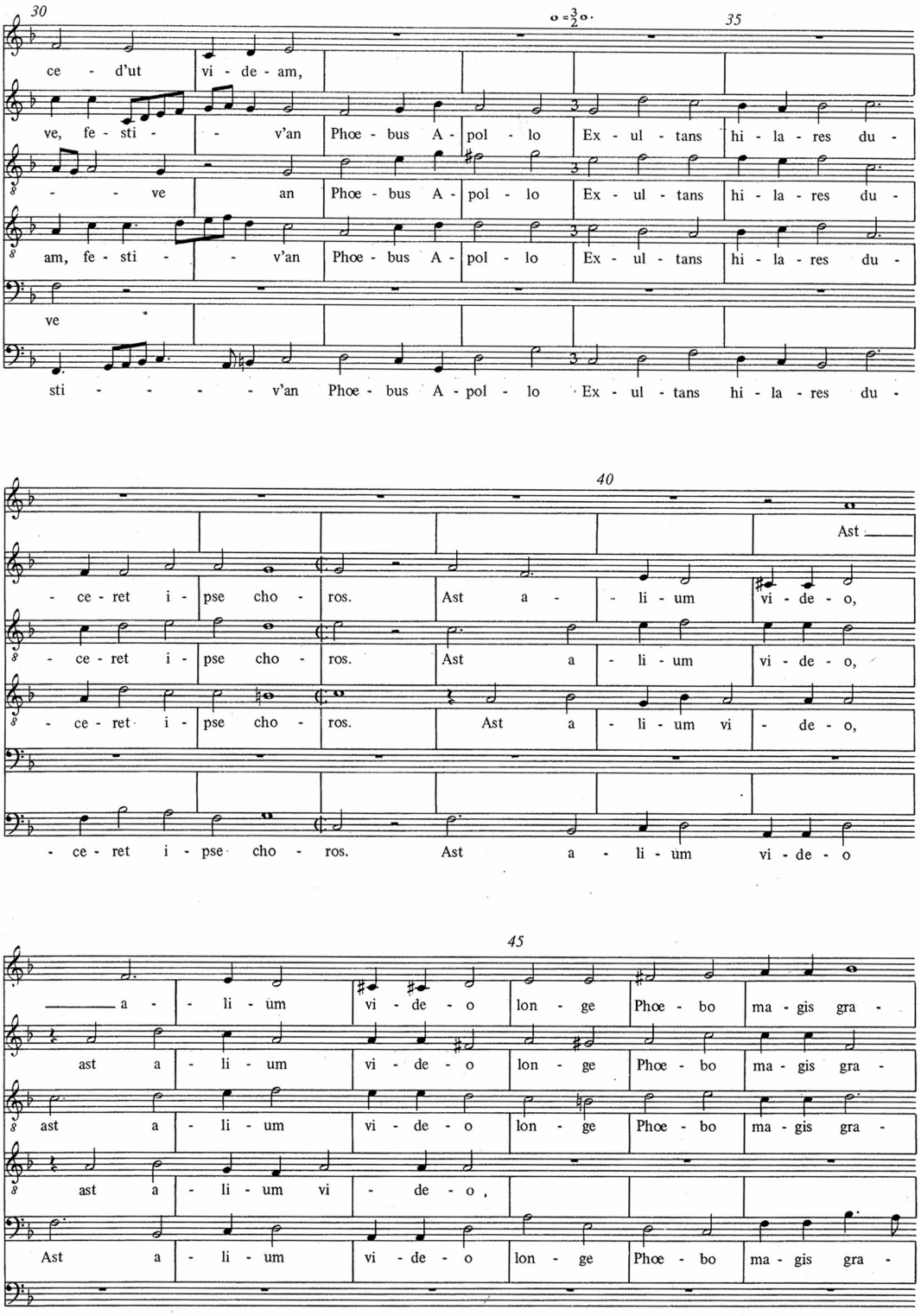
Appendix 2: Edition of *Mirabar solito* (ed. B. Meier)
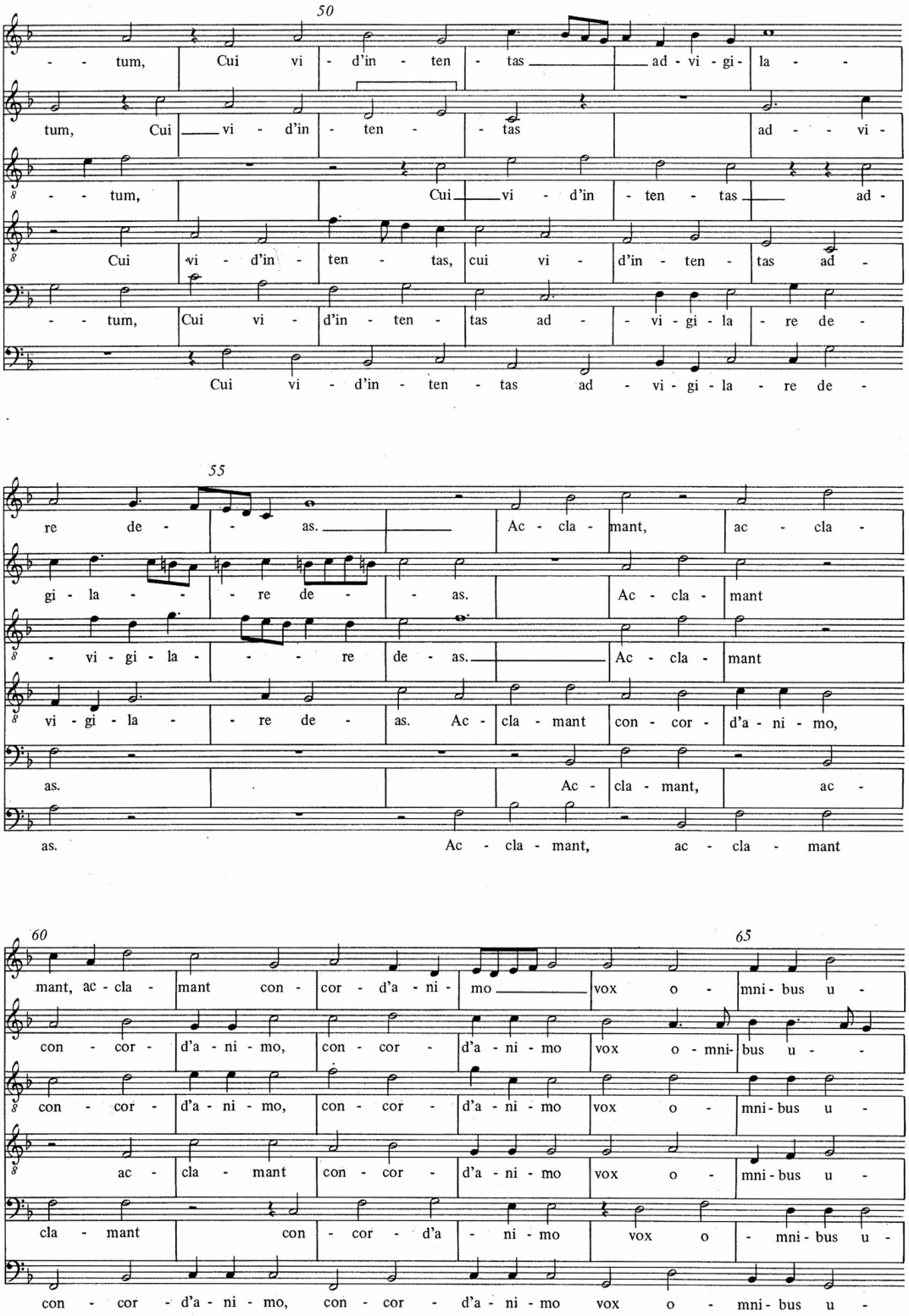


(With kind permission of The American Institute of Musicology)

88

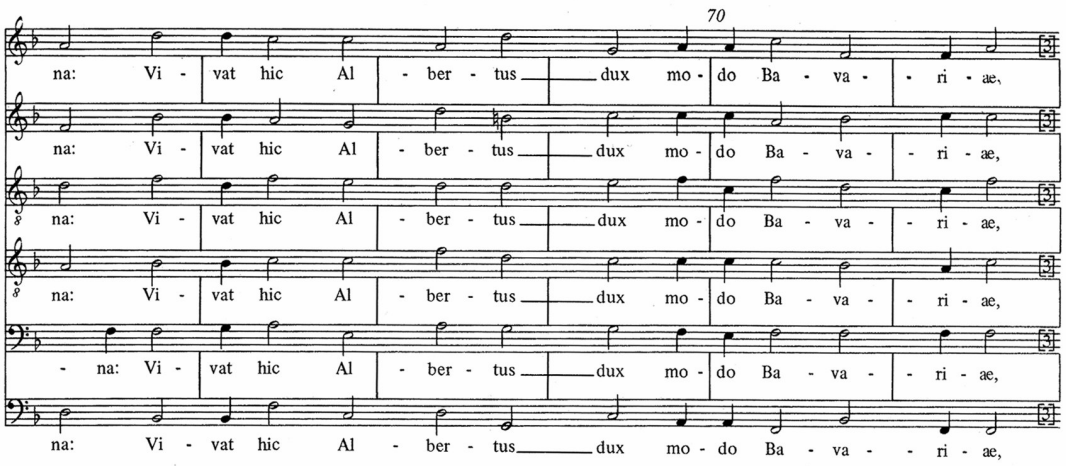

15
to lae - - tas ma - gis es - se Ca - moe - nas, At - qu'a - gi - ta - - re
- - tas ma - gis es - se Ca - moe - nas, At - qu'a - gi - ta - re no - -
- - - se Ca - moe - - - nas, At - qu'a - gi - ta - re no - -
- - se Ca - moe - nas, At - qu'a - gi - ta - re no - -
tas ma - gis es - - se Ca - moe - nas, At - qu'a - gi - ta - - re no -
At - qu'a - gi - ta - re no - -
20
no - vis gau - di - a tan - ta mo - dis. Ac - ce - d'ut
vis gau - - di - a tan - ta mo - dis.
- vis gau - di - a tan - ta mo - dis. Ac - -
- vis gau - di - a tan - ta mo - dis. Ac - ce - d'ut vi -
- vis gau - di - a tan - ta mo - dis. Ac - ce - d'ut
vis gau - di - a tan - ta mo - dis. Ac - -
25
vi - de - am, fe - sti - - - - ve, ac -
Ac - ce - d'ut vi - de - am, fe - sti - - - -
ce - d'ut vi - de - am, fe - sti - - ve, fe - sti - - -
- - de - am, ac - ce - d'ut vi - de -
vi - de - am, ac - ce - d'ut vi - de - am, fe - sti - - - -
ce - d'ut vi - de - am, fe - sti - - - - ve, fe -

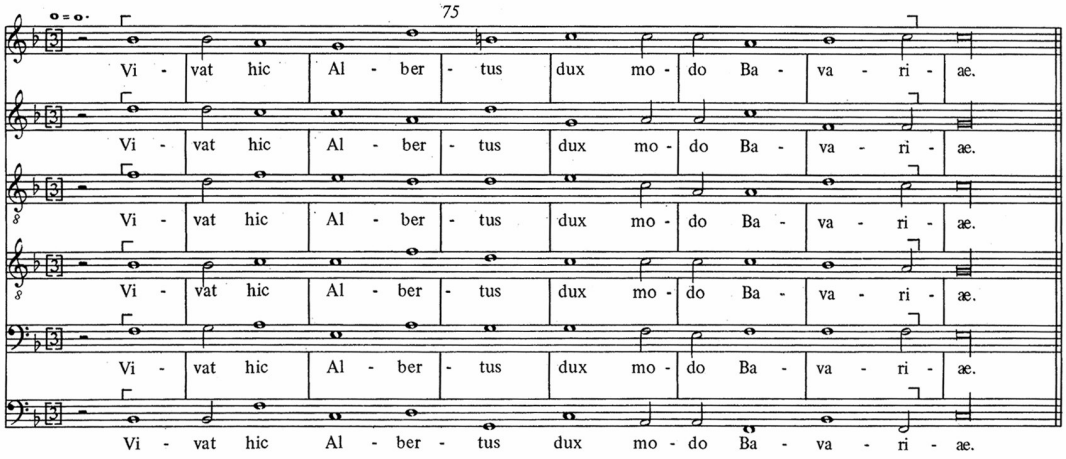

30
35
ce - d'ut vi - de - am,
ve, fe - sti - - v'an Phœ - bus A - pol - lo Ex - ul - tans hi - la - res du -
- - ve an Phœ - bus A - pol - lo Ex - ul - tans hi - la - res du -
am, fe - sti - - v'an Phœ - bus A - pol - lo Ex - ul - tans hi - la - res du -
ve
sti - - - - v'an Phœ - bus A - pol - lo Ex - ul - tans hi - la - res du -
40
Ast
- ce - ret i - pse cho - ros. Ast a - li - um vi - de - o,
- ce - ret i - pse cho - ros. Ast a - li - um vi - de - o,
- ce - ret i - pse cho - ros. Ast a - li - um vi - de - o,
- ce - ret i - pse cho - ros. Ast a - li - um vi - de - o
45
a - li - um vi - de - o lon - ge Phœ - bo ma - gis gra -
ast a - li - um vi - de - o lon - ge Phœ - bo ma - gis gra -
ast a - li - um vi - de - o lon - ge Phœ - bo ma - gis gra -
ast a - li - um vi - de - o,
Ast a - li - um vi - de - o lon - ge Phœ - bo ma - gis gra -

90

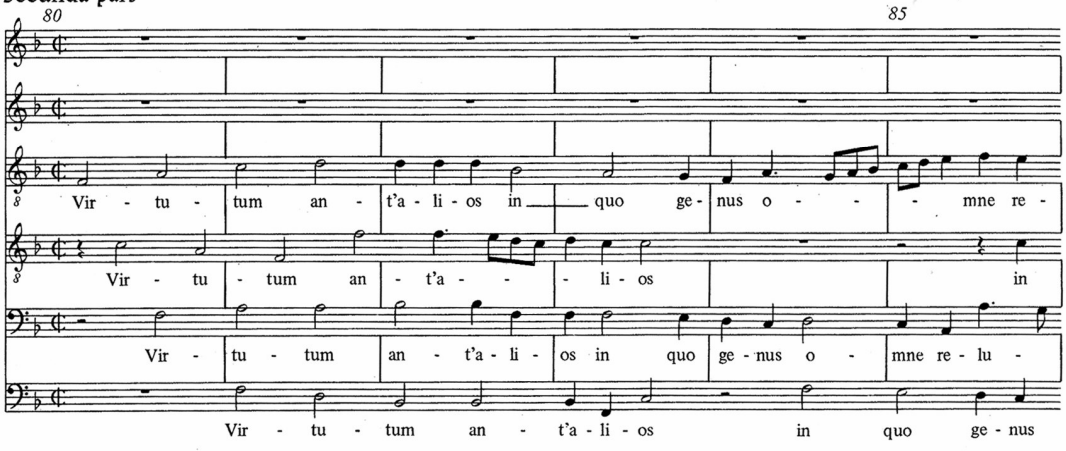

50
- - tum, Cui vi - d'in - ten - tas ad - vi - gi - la - -
tum, Cui vi - d'in - ten - tas ad - - vi -
- - tum, Cui vi - d'in - ten - tas ad -
Cui vi - d'in - ten - tas, cui vi - d'in - ten - tas ad -
- - tum, Cui vi - d'in - ten - tas ad - - vi - gi - la - re de -
Cui vi - d'in - ten - tas ad - vi - gi - la - re de -
55
re de - - as. Ac - cla - mant, ac - cla -
gi - la - - - re de - - as. Ac - cla - mant
- vi - gi - la - - - re de - as. Ac - cla - mant
vi - gi - la - - re de - as. Ac - cla - mant con - cor - d'a - ni - mo,
as. Ac - cla - mant, ac -
as. Ac - cla - mant, ac - cla - mant
60
65
mant, ac - cla - mant con - cor - d'a - ni - mo vox o - mni - bus u -
con - cor - d'a - ni - mo, con - cor - d'a - ni - mo vox o - mni - bus u -
con - cor - d'a - ni - mo, con - cor - d'a - ni - mo vox o - mni - bus u -
ac - cla - mant con - cor - d'a - ni - mo vox o - mni - bus u -
cla - mant con - cor - d'a - ni - mo vox o - mni - bus u -
con - cor - d'a - ni - mo, con - cor - d'a - ni - mo vox o - mni - bus u -

91
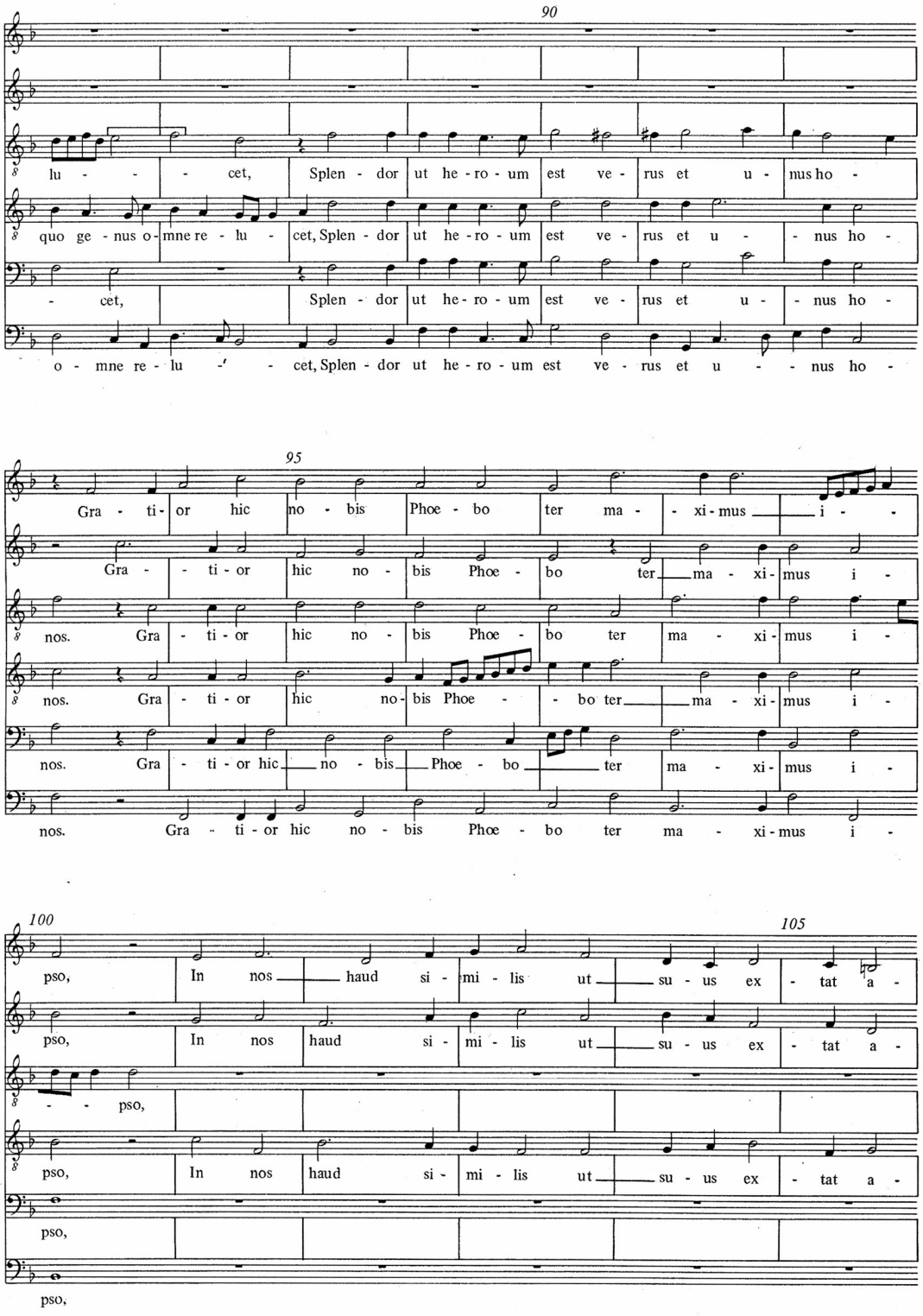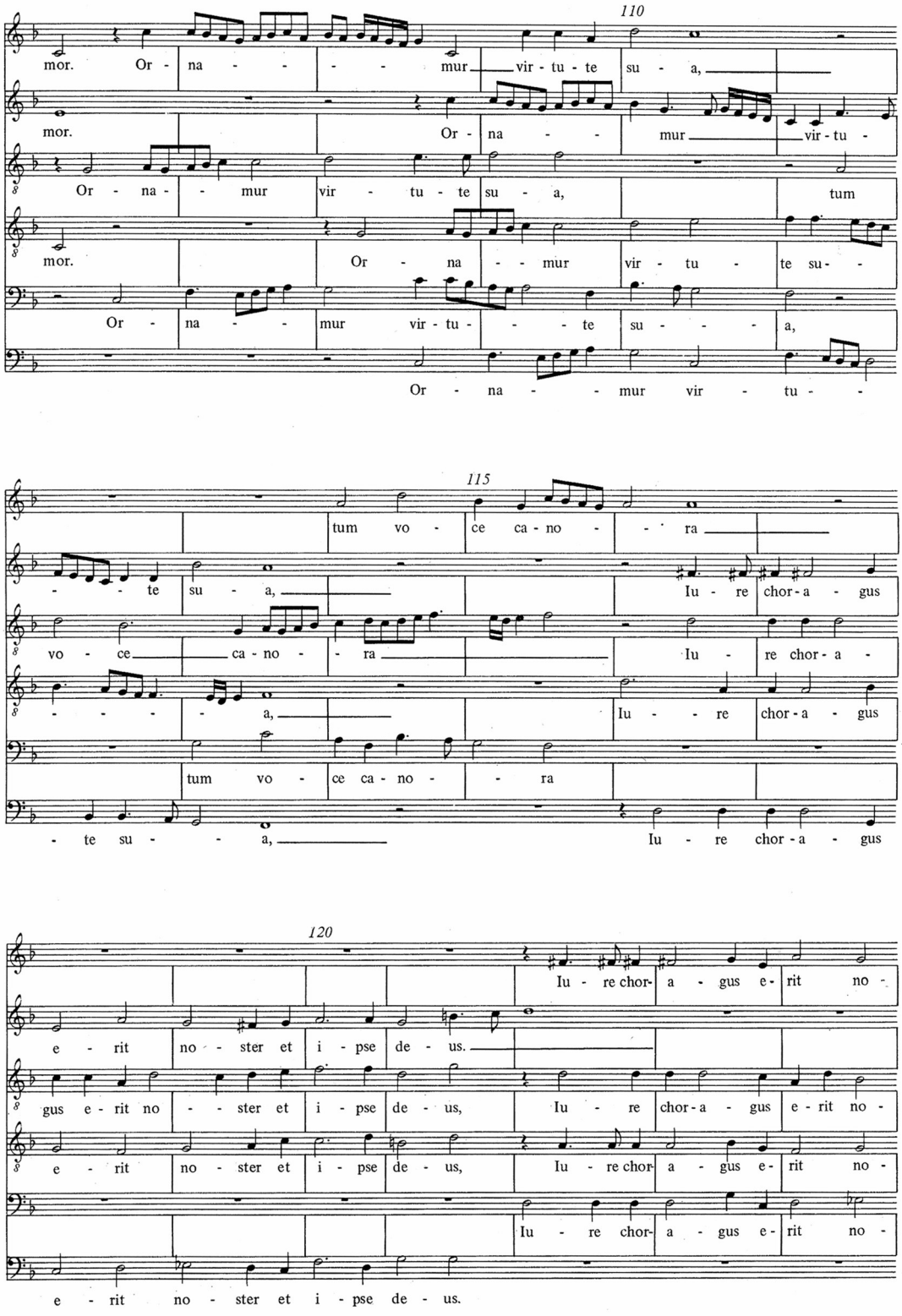




Secunda pars



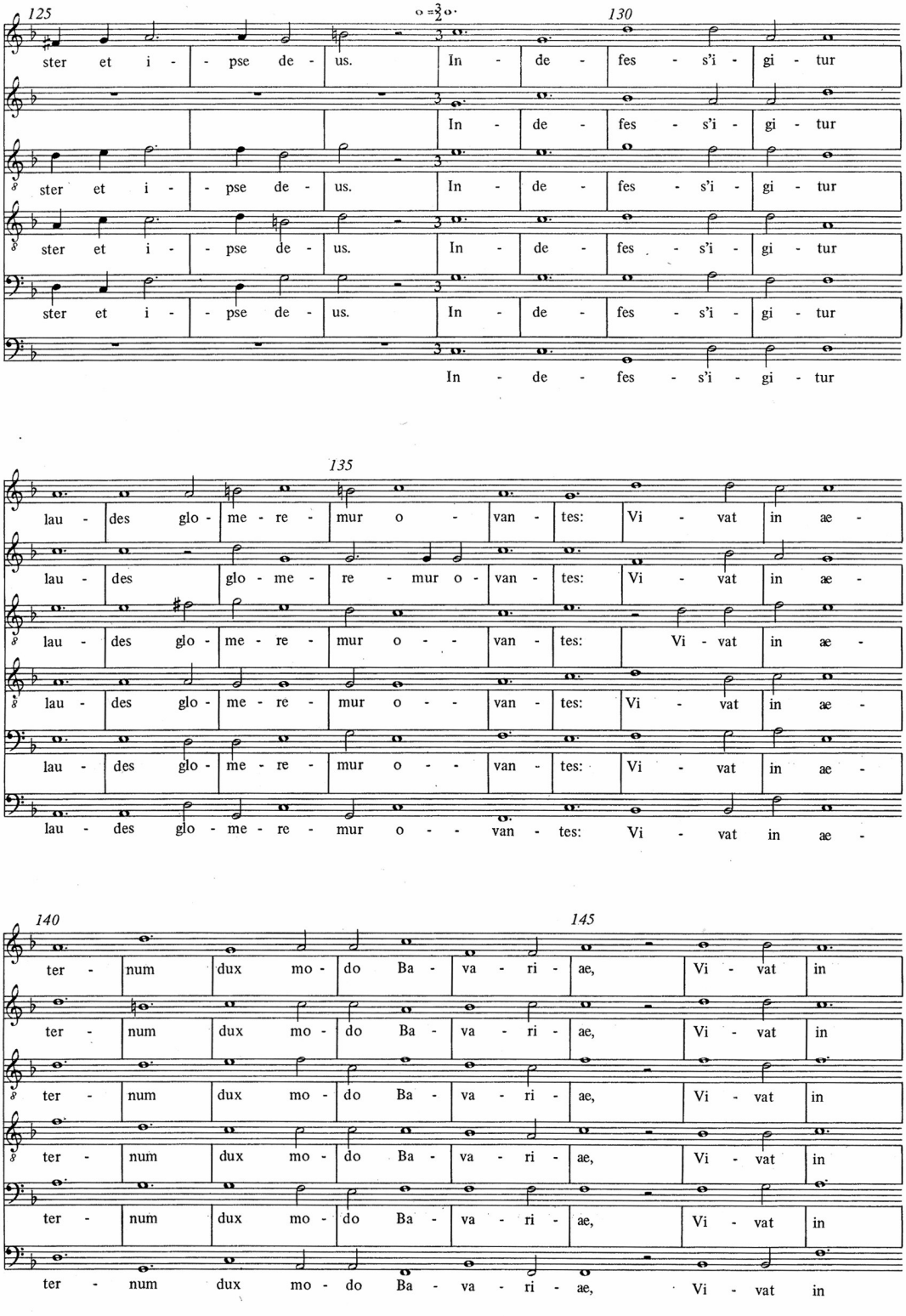
92


90
lu - - - cet, Splen - dor ut he - ro - um est ve - rus et u - nus ho -
quo ge - nus o - mne re - lu - cet, Splen - dor ut he - ro - um est ve - rus et u - - nus ho -
- cet, Splen - dor ut he - ro - um est ve - rus et u - - nus ho -
o - mne re - lu - - cet, Splen - dor ut he - ro - um est ve - rus et u - - - nus ho -
95
Gra - ti - or hic no - bis Phoe - bo ter ma - - xi - mus i - -
Gra - - ti - or hic no - bis Phoe - bo ter ma - xi - mus i -
nos. Gra - ti - or hic no - bis Phoe - bo ter ma - xi - mus i -
nos. Gra - ti - or hic no - bis Phoe - - bo ter ma - xi - mus i -
nos. Gra - ti - or hic no - bis Phoe - bo ter ma - xi - mus i -
nos. Gra - ti - or hic no - bis Phoe - bo ter ma - xi - mus i -
100
105
pso, In nos haud si - mi - lis ut su - us ex - tat a -
pso, In nos haud si - mi - lis ut su - us ex - tat a -
- - pso,
pso, In nos haud si - mi - lis ut su - us ex - tat a -
pso,
pso,

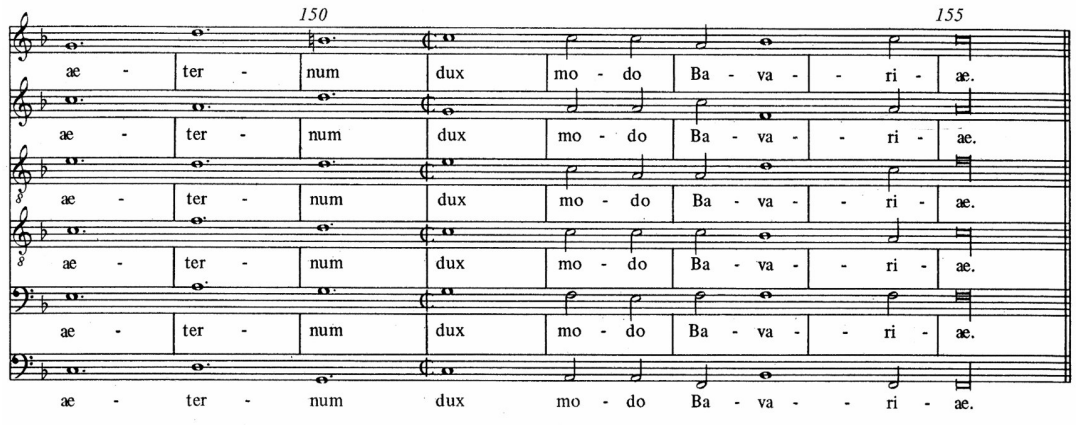
93


110
mor. Or - na - - - - mur vir - tu - te su - a,
mor. Or - na - - mur vir - tu -
Or - na - - mur vir - tu - te su - a, tum
mor. Or - na - - mur vir - tu - te su -
Or - na - - mur vir - tu - - te su - - - a,
Or - na - - mur vir - tu -
115
tum vo - ce ca - no - - ra
- - te su - a, Iu - re chor - a - gus
vo - ce ca - no - ra Iu - re chor - a -
- - - - a, Iu - - re chor - a - gus
tum vo - ce ca - no - - ra
- te su - - a, Iu - re chor - a - gus
120
Iu - re chor- a - gus e - rit no -
e - rit no - ster et i - pse de - us.
gus e - rit no - - ster et i - pse de - us, Iu - re chor - a - gus e - rit no -
e - rit no - ster et i - pse de - us, Iu - re chor- a - gus e - rit no -
Iu - re chor- a - gus e - rit no -
e - rit no - ster et i - pse de - us.

94


125
130
135
140
145
ster et i - pse de - us. In - de - fes - s'i - gi - tur
lau - des glo - me - re - mur o - van - tes: Vi - vat in ae -
ter - num dux mo - do Ba - va - ri - ae, Vi - vat in

95


150
155
ae - ter - num dux mo - do Ba - va - - ri - æ.
ae - ter - num dux mo - do Ba - va - - ri - æ.
ae - ter - num dux mo - do Ba - va - - ri - æ.
ae - ter - num dux mo - do Ba - va - - ri - æ.
ae - ter - num dux mo - do Ba - va - - ri - æ.
ae - ter - num dux mo - do Ba - va - - ri - æ.

„… UT IN SOMNIS ISTUC ADVOLEM“: GIOSEFFO GUAMIS *SACRAE CANTIONES* (VENEDIG, 1585) ALS RÜCKBLICK AUF SEINE MÜNCHNER DIENSTZEIT

KATELIJNE SCHILTZ

In seinem *Dialogo della musica antica e della moderna* (Florenz, 1581) nennt Vincenzo Galilei allein vier Musiker, „che habbiano saputo ben sonare & bene scrivere“ (die es gelernt haben, sowohl gut zu spielen als auch zu komponieren): Annibale Padovano, Claudio Merulo, Gioseffo Guami und Luzzasco Luzzaschi. Zur Begründung seiner Auswahl beruft der Theoretiker sich auf folgende Kriterien (Anhang 1): Alle vier Musiker seien zunächst bei hervorragenden Meistern in die Lehre gegangen. Diese Ausbildungsphase habe es ihnen ermöglicht, das Repertoire der „famosi Contrapuntisti“ eingehend zu studieren, so daß sie in ihren eigenen Werken wiederum einen sehr reinen und auserlesenen Stil („Contrapunto purgatissimo & squisito“) entwickeln konnten. Ihren Instrumenten hätten die Tastenspieler Padovano, Merulo, Guami und Luzzaschi sich mit denkbar größtem Fleiß und Hingabe („diligenza & assiduità“) gewidmet, und nach wie vor bemühten sie sich, weiter dazu zu lernen. Außerdem hätten sie ihren Horizont dadurch erweitert, daß sie in verschiedenen Ländern mit den Koryphäen ihres Faches musizierten.

Erst im Anschluß daran führt Galilei auch eine gewisse natürliche Begabung an: Die von ihm genannten Musiker besäßen eine wunderschöne Erfindungsgabe („bellissimo ingegno“), ein gutes Urteilsvermögen („gran giuditio“), ein reiches Gedächtnis („felice memoria“) sowie sichere und zugleich elegante Hände („fiera & insieme leggiadra dispositione di mani“). Schließlich erwähnt Galilei noch ihre Tätigkeit bei reichen Mäzenen, die besonders in Sachen Musik sehr beschlagen seien („Principi grandi & richissimi: ma intendentissimi & giuditiosi in particolare della musica“), als wesentliches Stimulans für die „edlen und virtuosen Geister“.

Von den vier in Galileis Traktat genannten Musikern dürfte der aus Lucca stammende Gioseffo (Giuseppe) Guami am wenigsten bekannt sein[1]. Galilei ist jedoch nicht der einzige zeitgenössische Theoretiker, der Gioseffo Guamis Fähigkeiten und Qualitäten als Komponist und Instrumentalist lobt. Auch Gioseffo Zarlino, Giovanni Maria Artusi und Guamis Schüler Adriano Banchieri erwähnen ihn in ihren Schriften (s. unten). Im Folgenden soll das von Galilei gezeichnete Bild des „idealen Musikers“ anhand der Karriere Gioseffo Guamis genauer untersucht werden: Wie paßt die genannte Matrix günstiger Faktoren zu Guamis Leben und Schaffen? Inwieweit trifft Galileis Beschreibung tatsächlich auf ihn und sein Œuvre zu? Das Thema der Tagung bietet sich mir als sinnvoller Ausgangspunkt an. Denn am Beispiel Guamis, der sich im Laufe seines Musikerlebens häufig zwischen Lucca, Venedig und München hin- und herbewegte, können Aspekte wie die Migration von Musikern und die damit zusammenhängenden Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen diesen Städten sowie

1 Phillip Dean Crabtree, *The Vocal Works of Gioseffo (ca. 1540–1611) and Francesco Guami (ca. 1544–1602),* 2 Bde., D. Ph. diss. University of Cincinnati 1971; Alfredo Bonaccorsi, *Maestri di Lucca: I Guami e altri musicisti,* Florenz 1967.

deren Institutionen exemplarisch untersucht werden. Zunächst werden einige biographische und historische Details, die mit Guamis Hin- und Herpendeln zwischen Italien und München zusammenhängen, vorgestellt. Der Frage, welchen Einfluß Guamis Münchner Zeit auf seinen Kompositionsstil gehabt haben mag, werde ich anhand seines ersten, Herzog Wilhelm V. gewidmeten Motettenbuchs von 1585 nachgehen. Auch wenn mit dieser exemplarischen Untersuchung keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird, meine ich doch zeigen zu können, daß Guamis Motetten typisch venezianische und Münchner Elemente miteinander verbinden.

Nach der Ausbildung in seinem Geburtsort Lucca arbeitete Gioseffo Guami vermutlich in Venedig[2]. Bislang gingen die meisten Gelehrten davon aus, daß er als Sänger in der Musikkapelle der venezianischen Basilica di San Marco tätig war[3]. Die detaillierte Archivarbeit Giulio Maria Ongaros hat freilich keinerlei Dokumente aus jener Zeit zu Tage gefördert, in denen Guami in Verbindung mit der Musikkapelle von San Marco erwähnt würde[4]. Dasselbe gilt für Elena Quarantas Studie zum Musikleben an weiteren venezianischen Kirchen[5]. Obwohl wir also nicht genau wissen, in welcher Weise Guami mit der Lagunenstadt verbunden war, sprechen die musikalischen Quellen dennoch dafür, daß er Kontakte zu den dortigen Musikerkreisen im Allgemeinen und dem „Willaert circle" im Besonderen pflegte[6]. Denn abgesehen von dem Einzeldruck *Di Gioseffo Guami da Luca,*

2 Zum venezianischen Musikleben dieser Zeit siehe Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice,* Berkeley-Los Angeles 1995 und Katelijne Schiltz, *„Vulgari orecchie – purgate orecchie". De relatie tussen publiek en muziek in het Venetiaanse motetoeuvre van Adriaan Willaert,* Leuven 2003 (= *Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis* 31).

3 Diese Institution machte gerade in dieser Periode eine ziemlich bewegte Zeit durch. Zwischen 1562 und 1565 gab es nicht nur wichtige strukturelle Reformen in der Organisation der Kapelle – die Sängergruppe wurde in eine *cappella piccola* und eine *cappella grande* zerteilt, eine Änderung die man später wieder rückgängig machte –, sondern es gab auch zweimal einen Wechsel an der Spitze. Nach dem Tod Adrian Willaerts (Dezember 1562), der die Kapelle 35 Jahre lang geleitet hatte, wurde dessen Landsmann Cipriano de Rore als *maestro di cappella* angestellt. Bereits 1564 gab dieser jedoch, u. a. wegen der chaotischen Situation, die durch die Teilung der *cappella* entstanden war, diesen Posten auf. 1565 wurde Gioseffo Zarlino sein Nachfolger und leitete die Kapelle bis zu seinem Tod im Jahr 1589. In seiner Studie *Storia universale del canto,* Bd. 1, Mailand 1873, S. 103 nennt Gabriele Fantoni Guami als Mitglied der *cappella grande,* ohne dies aber mit Quellen zu belegen: „[La] Cappella Grande in quell'epoca, dove, oltre i grandi sunnominati maestri, cantavano Giuseppe Guammi". Auch die Aussage des Gesprächspartners Marinio in Massimo Troianos Bericht über die Münchner Fürstenhochzeit von 1568, er habe Guami „in Venedig kennengelernt, als er bei Herrn Adrian Willaert studierte", könnte für eine Verbindung des Musikers mit der *Serenissima Repubblica* sprechen: siehe Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit. Dialoge italienisch/deutsch,* hrsg. von Horst Leuchtmann, München-Salzburg 1980 (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 4), S. 102: „MAR. Chi vi è per Organista? FOR. Gioseppe da Lucca, giovane degno di molta laude per le sue infinite virtu, & honorati costumi. MAR. Io lo conosco in Venetia, quando che sotto la disciplina di Messere Adriano ivi era", zitiert nach dem Faksimile.

4 Giulio Maria Ongaro, *The Chapel of St. Mark's at the Time of Adrian Willaert (1527–1562): A Documentary Study,* Diss. University of North Carolina at Chapel Hill 1986. Ich danke Giulio Ongaro, mit dem ich verschiedene Aspekte dieses Aufsatzes diskutieren konnte.

5 Elena Quaranta, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia del Rinascimento,* Florenz 1998 (= *Studi di Musica Veneta* 26). Interessanterweise wird die Hypothese, Guami habe in den sechziger Jahre des Cinquecento keine Stelle an der Musikkapelle von San Marco gehabt, implizit in einer zeitgenössischen Quelle bestätigt. In einem Gutachten Francesco Suganas aus dem Jahr 1588 (siehe auch unten), in dem er Guami für den Posten des Organisten von Basilica empfiehlt, wird nicht auf eine frühere Anstellung Guamis verwiesen, was in einem solchen Fall doch üblich gewesen wäre.

6 Vgl. Mary S. Lewis, *Antonio Gardane's Early Connections with the Willaert Circle,* in: Iain Fenlon (Hrsg.), *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts,* Cambridge-London 1981, S. 209–226.

Il Primo Libro di Madrigali, a cinque voci (Venedig, 1565) wurden ab 1562 seine Madrigale, *canzone alla napolitana* und sogar eine *greghesca* in Sammlungen publiziert, die zumeist auch Werke Willaerts, Rores, Padovanos, Merulos, Andrea Gabrielis und Zarlinos – also der ‚fine fleur' der damaligen venezianischen Musikszene – enthielten[7]. Die Tatsache, daß Guamis Kompositionen in diesen Drucken häufig nur mit seinem Vornamen „Josepho" gekennzeichnet sind, läßt zudem auf seine Bekanntheit beim venezianischen Publikum schließen. In Venedig wurde auch Kardinal Otto Truchseß von Waldburg auf Guami aufmerksam[8], der ihn dann für den Posten des Organisten der Münchner Hofkapelle empfahl. In einem an Wilhelm, den späteren Herzog Wilhelm V., gerichteten Brief von 1566 bezeichnet der Kardinal Guami als „ainen gar ubertrefflichen Organisten". Die entscheidenden Schritte zur Anstellung Guamis in München dürften dann während Lassos Italienreise im Frühjahr 1567 gemacht worden sein. Gleichzeitig erhielt auch Guamis Bruder Francesco eine Anstellung.

In der Münchner Hofkapelle, der er zwischen ca. 1568 und 1579 diente, stand Guami in hohem Ansehen: Mehrmals nahm Lasso ihn auf Reisen nach Italien mit, wo sie neue Kapellmitglieder rekrutierten; außerdem setzt Massimo Troiano in dem bereits erwähnten Bericht Guami an die erste Stelle seiner Liste der Hofkapellorganisten – noch vor Giovanni Battista Morselino und Ivo de Vento[9]. Und in einem 1588 – also nach Guamis Zeit in München – verfaßten Gutachten über Guamis Fähigkeiten, bezeichnete der venezianische Musiker Francesco Laudis, der als Posaunist am Hof Herzog Albrechts tätig gewesen war, Guami sogar als ‚capo delli concerti', d.h. Konzertmeister der Bayerischen Hofkapelle[10].

Obwohl diese Aussage nirgendwo bestätigt wird, lassen zwei wichtige musikalische Quellen aus Guamis Münchner Zeit tatsächlich auf eine hohe Position in der Bayerischen Hofkapelle schließen. Gemeint sind zwei Madrigalbücher mit *Musica de'virtuosi della florida capella dell'illustrissimo et eccellentissimo Signor Duca di Baviera*, in denen die Koryphäen der Kapelle Albrechts V. vertreten sind[11]. Das 1569 von Massimo Troiano herausgegebene erste Buch beginnt mit einer 13 Strophen zählenden *sestina* von Antonio Minturno, bei der fast jede Strophe von einem anderen Komponisten vertont wird. Die Reihenfolge der Komponisten – von Troiano werden sie als „Musici veramente dignissimi di voi grande ALBERTO" bezeichnet – zeigt eine hierarchische Ordnung. Die erste Strophe *Al dolce suon del mormorar* wird vom Kapellmeister Orlando di Lasso vertont; die zweite Strophe *Mai non si vide* ist gleich Guami („Gioseffo da Lucca") vorbehalten. Von einer zweiten, diesmal 7 Strophen zählenden sestina vertont Guami sogar die erste Strophe (*A la dolce ombra de la nobil pianta*); sein Bruder Francesco ist für die seconda parte (*Vago d'un alt'e faticoso pregio*) zuständig. Dann folgen in der

7 *Grave pene in amor,* in: *I dolci et harmoniosi concenti,* Venedig 1562 (= RISM 1562[6]); *Verzinia, chy cercasse – Volzeve cha Pueti,* in: *Di Manoli Blessi il primo libro delle Greghesche,* Venedig 1564 (= RISM 1564[16]); *Quando mio padre,* in: *Il primo libro de canzon napolitane a tre voci,* Venedig 1565 (= RISM 1565[12] und 1567[18]); *Questa notte sognai,* in: *Canzone napolitane a tre voci. Secondo libro,* Venedig 1566 (= RISM 1566[7]); *Ben poi dolerti,* in: *Il terzo libro de madrigali a cinque et a sei voci de l'eccellente musico Io. Leonardo Primavera,* Venedig 1566 (= RISM 1566[13]).

8 Crabtree, *Vocal works* (wie Anm. 1), S. 24.

9 *Die Münchner Fürstenhochzeit* (wie Anm. 3), S. 102.

10 „Io lo conosco per sufficientissimo e l'ho conosciuto alla corte della Duca di Baviera qual era capo delli concerti, et per organista vero senza pari", zit. nach Crabtree, *Vocal works* (wie Anm. 1), S. 26, siehe dort auch Anm. 65.

11 RISM 1569[19] und 1575[11]. *Musik der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos. 1. Auswahl: Madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del serenissimo Duca di Baviera (Venedig 1569 und 1575),* hrsg. von Horst Leuchtmann (= *Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge* 4), Wiesbaden 1981.

Sammlung noch zwei Madrigale Guamis, *Miser'hoime chi potra* und *Siami tu scort'e guida*. Das 1575 von Cosimo Bottegari herausgegebene zweite Buch beginnt (und schließt) ebenfalls mit Madrigalen von Lasso; und auch hier erscheint Guami (mit den Werken *E non conosco Amore* und *Qual piu scontento*) an zweiter Stelle. Diese Sammlung enthält übrigens auch ein Madrigal (*Dammi pur tanti affanni – Et se ti credi*) des vorher genannten Francesco Laudis.

Abgesehen von Guamis prominenter Beteiligung an diesen beiden Prunksammlungen, sind während seiner ca. zwölfjährigen Dienstzeit am Münchner Hof fast keine Werke von ihm in Druck oder Handschrift erschienen. Eine Ausnahme dürfte der bis heute verschollene *Secondo libro de madrigali* bilden, der zwischen 1565 und 1584 (zwischen der Veröffentlichung des ersten bzw. dritten Madrigalbuchs) entstanden sein muß. Guamis geringer Output mag, gerade angesichts der doch sicher inspirierenden Arbeit mit Lassos produktiver Musikkapelle, auf den ersten Blick überraschen. Mit seinen Tätigkeiten als Organist, Lehrer und wie gesagt vielleicht sogar als ‚capo delli concerti' dürfte Guami aber gut beschäftigt gewesen sein. Tatsächlich begann er in den achtziger Jahren zahlreiche geistliche und weltliche Kompositionen zu veröffentlichen – unter ihnen das erste Motettenbuch, mit dem ich mich gleich befassen werde.

Im Jahr 1579, nach dem Tod Albrechts V., hatte Guami die Münchner Hofkapelle verlassen und war dann einige Jahre als Organist der San Michele dal Foro-Kirche in seinem Geburtsort Lucca tätig. Vermutlich 1585 zog Guami wieder nach Venedig. 1588 wurde er dann in der Nachfolge Vincenzo Bell'havers Organist der Basilica di San Marco. Im Gegensatz aber zu dem üblichen Auswahlverfahren verließen die ‚procuratori di San Marco', die ja für die Einstellung der Musiker zuständig waren, sich auf Anraten des Priesters und Sängers Francesco Sugana auf eine Reihe von Gutachten bedeutender Musiker, die Guamis Talent anhand eines Konzertes im Haus des Patriziers Pietro Antonio Diedo beurteilen konnten[12]. In seiner Erklärung an die ‚procuratori' preist Sugana, dem Guami im gleichen Jahr übrigens wohl nicht zufällig seine Sammlung *Lamentationes Hieremiae Prophetae* widmet[13], genau die Qualitäten des Musikers, die Galilei bereits 1581 in seinem *Dialogo* aufgelistet hatte. Guamis Ausbildung – Sugana nennt ihn eine „fattura [...] di Messer Annibale Padovano" –, seine internationale Erfahrung und seine Tätigkeit bei musikliebenden Mäzenen, die dafür gesorgt hätten, daß er „niemandem in Europa mit seinen wunderschönen Auftritten bei allen Fürsten weichen muß" („egli non debba ceder a niun altro d'Europa per le maravigliose prove da lui fatte inanzi a tutti Principi") und daß „sein Name schon überall bekannt" sei („il nome suo ne è già universalmente conosciuto"), werden dabei besonders betont. Ähnliches gilt für die Gutachten der zehn von Sugana ausgesuchten Musiker[14]. Unter denen befand sich auch der

12 Pietro Antonio Diedo wurde 1588 die Sammlung *Canzon di diversi per sonar con ogni sorte di stromenti a quatro, cinque, et sei voci* [...] *libro primo* (Venedig, 1588) gewidmet. Der Drucker Giacomo Vincenti erwähnt in seiner Widmung (20. Dezember 1587) explizit, daß Diedo der Besitzer eines „honoratissimo ridutto fornito di perfettissimi stromenti" war, der von „valenti Musici, & sonatori eccellentissimi ove si godono, & nobilissimi & suavissimi concerti" besucht wurde. Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, hrsg. von Elvidio Surian, Florenz, zweite Auflage 1987 (= *Studi di Musica Veneta* 10), S. 145 zitiert ein Dokument vom 30. Oktober 1588, aus dem darüber hinaus hervorgeht, daß Guami durch die Fürsprache eines Verwandten des verstorbenen Bell'havers (Giovanni Battista Bell'haver) als Organist angestellt wurde.

13 Guamis Bruder Francesco widmete Sugana sein erstes Madrigalbuch (Venedig, 1588). Außerdem erscheinen zwei Madrigale Gioseffo Guamis in der Sugana dedizierten Sammlung *Fiori musicali di diversi auttori a tre voci. Libro secondo* (Venedig 1588). Eines der Stücke, *Queste note vi dono, Signor* (ediert von Crabtree, *Vocal works*, wie Anm. 1, Bd. 2, S. 117–118), basiert auf einem von Torquato Tasso für Sugana geschriebenen Gedicht.

14 Gioseffo Zarlino, Giovanni Gabrieli, Giovanni Bassano, Giovanni Croce, Francesco und Marco Laudis, Gioseffo Bonardi, Fra Agostin Basso Minoritano, Nicolo Bona de P. Stin und Pasquali Savioni.

damalige Kapellmeister Gioseffo Zarlino, der Guami schon von dessen erstem Aufenthalt in Venedig kannte („Cognosco il detto Sig. Giuseppe Guami già molti anni sono") und ihn in seinen ebenfalls 1588 erschienenen *Sopplimenti musicali* als „eccellente Compositore & Sonatore soavissimo d'Organo" beschreibt[15].

Häufiger wird in den übrigen Gutachten explizit auf Gioseffo Guamis Münchner Dienstzeit zurückverwiesen. Die engen Beziehungen zwischen der venezianischen und der Münchner Musikkapelle werden in den Aussagen Giovanni Gabrielis sowie Marco und Francesco Laudis' besonders deutlich, da diese selber für einige Zeit am Hof Albrechts V. tätig waren. So bezeugt Gabrieli, der zwischen 1575 und 1579 in Lassos Musikkapelle arbeitete: „Ich habe diesen Herrn Gioseffo in Bayern gekannt, wo wir beim genannten Herzog gedient haben, und ich habe ihn mehrmals mit einer beispiellosen Vortrefflichkeit Orgel spielen hören. Vor kurzem habe ich ihn hier in Venedig, im Hause des Herrn Diedo gehört, wo er wunderbare Sachen gemacht hat"[16].

Guami erhielt die Stelle, doch überraschenderweise verließ er 1591 ‚senza licenza' (ohne Erlaubnis [der ‚procuratori']) seinen Posten – möglicherweise weil er hoffte, nach Zarlinos Tod (am 4. Februar 1589) dessen Amt als Kapellmeister übernehmen zu können – eine Stelle, die aber an Baldassare Donato vergeben wurde. Darauf kehrte er an seinen Geburtsort Lucca zurück, wo er zum Organisten ernannt wurde und bis zu seinem Tod im Jahr 1611 blieb. Ab den neunziger Jahren hatte Guami noch einen wichtigen Schüler in seiner Obhut, nämlich den Theoretiker und Komponisten Adriano Banchieri, der ihn in verschiedenen Traktaten und Werken als seinen Lehrer nennt[17]. In der zweiten, 1610 in Bologna erschienenen Ausgabe seiner *Cartella musicale*, die Guami sogar gewidmet ist, nennt Banchieri sich „[una] pianta prodotta entro il giardino degli suoi fundati insegnamenti" („eine Pflanze, die im Garten seines gediegenen Unterrichts gewachsen ist").

Kommen wir noch einmal auf die anfangs erwähnte Passage in Vincenzo Galileis Traktat zurück. Der biographische Überblick dürfte gezeigt haben, daß die Nennung Gioseffo Guamis in der Reihe erstrangiger Tastenspieler und Komponisten durchaus berechtigt war und daß die vom Theoretiker angeführten Gründe, „weshalb sie sowohl mit ihren Kompositionen als auch mit ihrem Tastenspiel befriedigen" („poiche questi sadisfacciano si con la pena & col sonar loro"), zutrafen: Die Ausbildung bei und der damit verbundene Austausch „mit den weltbesten Männern dieses Berufsstandes" („valenti huomini della professione loro") sowie die Dienstzeit bei renommierten Institutionen kennzeichnen Guamis Karriere. Interessant ist übrigens, daß Galilei Guami aller Wahrscheinlichkeit nach gut kannte. Der Theoretiker lebte in den Jahren 1578–1579 – am Ende von Guamis Dienstzeit und kurz vor der Veröffentlichung des *Dialogo della musica antica e della moderna* – in München, wo er von Herzog Albrecht gefördert wurde.

Nun soll noch untersucht werden, inwieweit Guamis Lebensweg tatsächlich – um abermals Galilei zu zitieren – zu einem „Contrapunto purgatissimo & squisito" beitragen konn-

15 Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali,* Venedig 1588, S. 18.

16 „Ho conosciuto questo Messer Isepo in Baviera dove siamo statti al servicio di detto Ducca, e l'ho sentito più volte sonar d'organo, in tanta eccelenza senza pari, e ultimamente qui in Venezia l'ho sentito in casa del Ser Diedo, dove fece cose maravigliose", zit. nach Crabtree, *Vocal works* (wie Anm. 1), S. 41, siehe dort auch Anm. 103.

17 In den *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna 1609) preist Banchieri Guami als Organist mit genau derselben Formulierung, wie sie Zarlino bereits in seinen vorher zitierten *Sopplimenti musicali* verwendet hatte. Auf der Titelseite seiner *Concerti ecclesiastici* (Venedig 1595) bezeichnet Banchieri sich ausdrücklich als „Discepolo del Sign. Gioseffo Guami". Schließlich schrieb Banchieri eine *canzona La Guamina,* die in der Sammlung *Canzoni alla francese* (Venedig 1596) veröffentlicht wurde.

te[18]. Dieser Frage werde ich nun anhand von Guamis erstem Motettenbuch, das 1585 von Giacomo Vincenti und Ricciardo Amadino in Venedig gedruckt wurde, nachgehen[19]. Gleichzeitig läßt sich diese Sammlung fünf- bis zehnstimmiger *Sacrae cantiones* auch als eine Art ‚Paradebeispiel' für die Untersuchung der musikalischen Wechselwirkungen und stilistischen Einflüsse, die Guami an verschiedenen Orten und Institutionen – Lucca, Venedig und München – absorbiert hat, deuten.

Nachdem er sein erstes Madrigalbuch bereits zwei Mitgliedern der lucchesischen ‚high society' gewidmet hatte[20], ist die lateinische Widmung des Motettenbuchs, das auch drei Stücke anderer Komponisten aus Guamis Heimat Lucca enthält (Francesco Guami, Giovanni Battista Guami und Nicolo Dorati)[21], an Herzog Wilhelm V., den Sohn seines früheren Brotherren Herzog Albrechts V., gerichtet (Abbildung 2 und Anhang 2). Am Anfang seiner blumigen Widmung bringt Guami seine Münchner Zeit in Erinnerung und schildert dabei auf geradezu poetische Weise seine anhaltende Verbundenheit mit dem bayerischen Haus: „Ich bin schon vor langer Zeit von dort weggegangen und trotzdem war ich niemals abwesend. Wenn nämlich jeder an dem Ort ist, wo sich sein Geist aufhält, dann war ich immer in Deinem riesigen Palast. Denn so ist die Erinnerung an die Verdienste Deines glückbringenden Vaters Albrecht und an Deinen äußerst freigebigen Willen mir gegenüber, daß ich sogar in meinen Träumen dort hinfliege [ut in somnis istuc advolem] und immer anwesend zu sein scheine [semper mihi adesse videar]."

Weiterhin betont Guami, seine „Büchlein mit religiösen Lobsprüchen" seien der „pietas", „religio" und sogar „sanctitas vitae" des Herzogs angemessen[22]. Wilhelms Frömmigkeit, vor allem seine Verehrung der Mutter Gottes als Schutzherrin Bayerns und des Glaubens schlechthin[23], wird auch in der homophon gestalteten Huldigungsmotette „Pro Serenissimo Guglielmo Bavariae Duce" *Nobile Bavaricae gentis Decus* thematisiert, die Guamis Sammlung eröffnet und somit unmittelbar an die Widmung anschließt (Notenbeispiel 1)[24]. Der Name Maria kommt innerhalb von acht Versen nicht weniger als viermal vor – genauso oft wie Wilhelm selber apostrophiert wird (als „nobile decus" und „optime princeps" [V. 1],

18 Diese Aussage wird auch von Giovanni Maria Artusi bestätigt, der Guami – neben Merulo, Vecchi, Luzzaschi und Fiorini – in der *Seconda parte dell'Artusi,* Venedig 1603 „fra i compositori moderni che scrivono secondo le buone regole" zählt.

19 Die Veröffentlichung von Guamis Motettenbuch fällt also in die kurze, aber äußerst produktive Zeit, in der Vincenti und Amadino Geschäftspartner waren (zwischen 1583 und 1586). Als Verlagssignet verwendeten sie einen Tannenzapfen mit dem Motto „Aeque bonum atque totum" (s. Abbildung 1).

20 Der *Primo libro di Madrigali a cinque voci* ist den lucchesischen Händlern Gioseffo Bonvisi und Ludovico Penitesi gewidmet. Francesco Guami dedizierte seine dritte Madrigalsammlung (Venedig 1598) ebenfalls einem Mitglied der B[u]onvisi-Familie, nämlich Ludovico Buonvisi.

21 Giovanni Battista Guami (getauft 17. November 1557) gehörte zu seinem anderen Zweig der Guami-Familie: siehe Bonaccorsi, *Maestri di Lucca* (wie Anm. 1) und Marco Della Sciucca, Art. *Guami,* in: *MGG²,* Personenteil 8, Kassel usw. 2002, Sp. 142. Nicolò Dorati (ca. 1513–1593) war, erst als Posaunist und später als ‚capo della musica', in der Hofkapelle der Republik Lucca tätig: siehe Rodobaldo Tibaldi, Art. *Dorati,* in: *MGG²,* Personenteil 5, Kassel usw. 2001, Sp. 1301–1303. Siehe auch Gabriella Biagi-Ravenni, *I Dorati, musicisti lucchesi, alla luce di nuovi documenti d'archivio,* in: *Rivista Italiana di Musicologia* 7 (1972), S. 39–81 (besonders S. 44–59) und dies., *Fonti storico-bibliografiche sulla famiglia Dorati,* in: *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'età moderna offerti a F. Ghisi nel settantesimo compleanno (1901–1971),* Bologna 1971, S. 291–297.

22 Interessanterweise verwendet Guami in der Widmung seiner *Lamentationes Hieremiae Prophetae,* Venedig 1588, genau die gleichen Termini für Francesco Sugana: „[...] virum gravissimum, & sanctitate, & religione, ac pietate plenissimum".

23 In der Bayerischen Staatsbibliothek befindet sich z. B. ein vom Autor signiertes und Wilhelm gewidmetes Exemplar von Petrus Canisius' Schrift *De Maria virgine incomparabili,* Ingolstadt 1577.

24 Ediert wurde die Motette von Crabtree, *Vocal works* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 119–123.


CANTVS

IOSEPHI GVAMI LVCENSIS

SACRAE CANTIONES

QVAE VVLGO MOTECTA APPELLANTVR,

Quinque, Sex, Septem, Octo, & Decem vocibus.

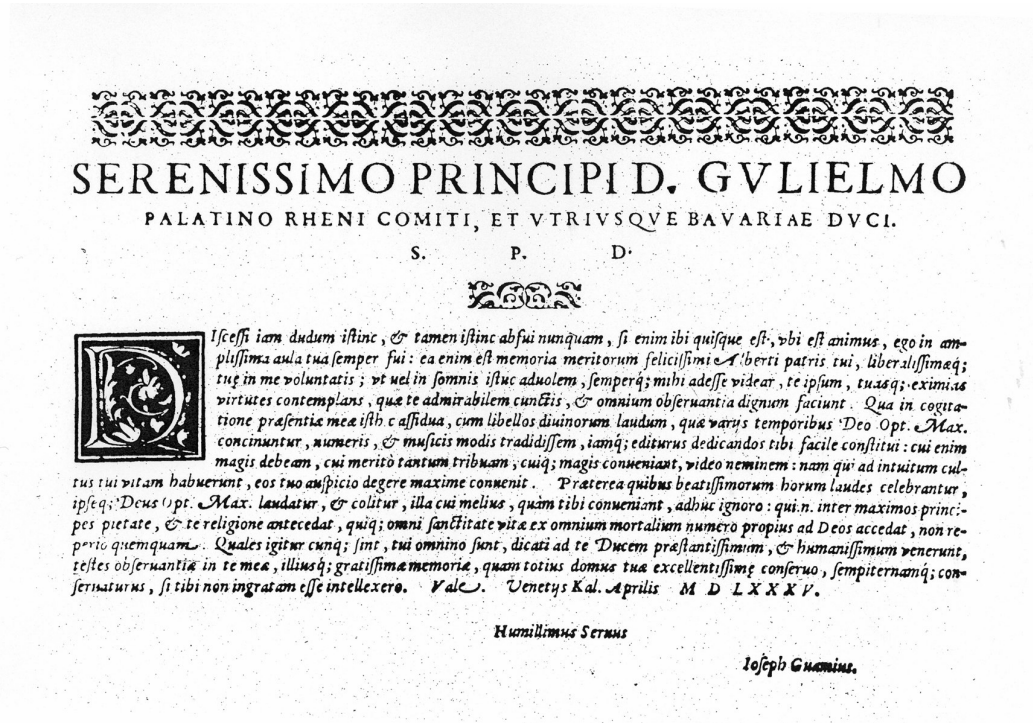
LIBER PRIMVS.

VENETIIS

Apud Iacobum Vincentium, & Riciardum Amadinum, ſocios :

M D LXXXV.

Abbildung 1: Titelseite der *Sacrae cantiones*, Venedig 1585 (Cantus).
(Diese und die folgenden Abbildungen aus den *Sacrae cantiones* mit freundlicher Genehmigung der Landesbibliothek und Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel.)


SERENISSIMO PRINCIPI D. GVLIELMO

PALATINO RHENI COMITI, ET VTRIVSQVE BAVARIAE DVCI.

S. P. D.

DIſceſſi iam dudum iſtinc, & tamen iſtinc abſui nunquam, ſi enim ibi quiſque eſt, vbi eſt animus, ego in amplisſima aula tua ſemper fui: ea enim eſt memoria meritorum felicisſimi Alberti patris tui, liberalisſimæq; tuę in me voluntatis; vt uel in ſomnis iſtuc aduolem, ſemperq; mihi adeſſe videar, te ipſum, tuasq; eximias virtutes contemplans, quæ te admirabilem cunctis, & omnium obſeruantia dignum faciunt. Qua in cogitatione præſentiæ meæ iſth c aſſidua, cum libellos diuinorum laudum, quæ varijs temporibus Deo Opt. Max. concinuntur, numeris, & muſicis modis tradidiſſem, iamq; editurus dedicandos tibi facile conſtitui: cui enim magis debeam, cui meritò tantum tribuam, cuiq; magis conueniant, video neminem: nam qui ad intuitum cultus tui vitam habuerunt, eos tuo auſpicio degere maxime conuenit. Præterea quibus beatiſſimorum horum laudes celebrantur, ipſeq; Deus Opt. Max. laudatur, & colitur, illa cui melius, quàm tibi conueniant, adhuc ignoro: qui.n. inter maximos principes pietate, & te religione antecedat, quiq; omni ſanctitate vitæ ex omnium mortalium numero propius ad Deos accedat, non reperio quemquam. Quales igitur cunq; ſint, tui omnino ſunt, dicati ad te Ducem præſtantiſſimum, & humaniſſimum venerunt, teſtes obſeruantiæ in te meæ, illiusq; gratiſſimæ memoriæ, quam totius domus tuæ excellentiſſimę conſeruo, ſempiternamq; conſeruaturus, ſi tibi non ingratam eſſe intellexero. Valę. Venetijs Kal. Aprilis M D LXXXV.

Humillimus Seruus

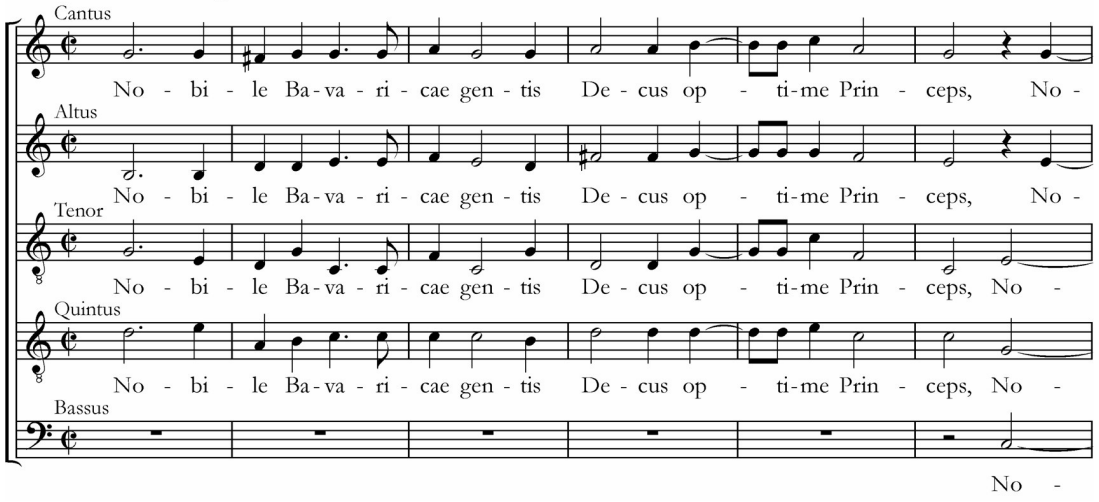
Ioſeph Guamius.

Abbildung 2: Widmung der *Sacrae cantiones*, Venedig 1585 (Altus)

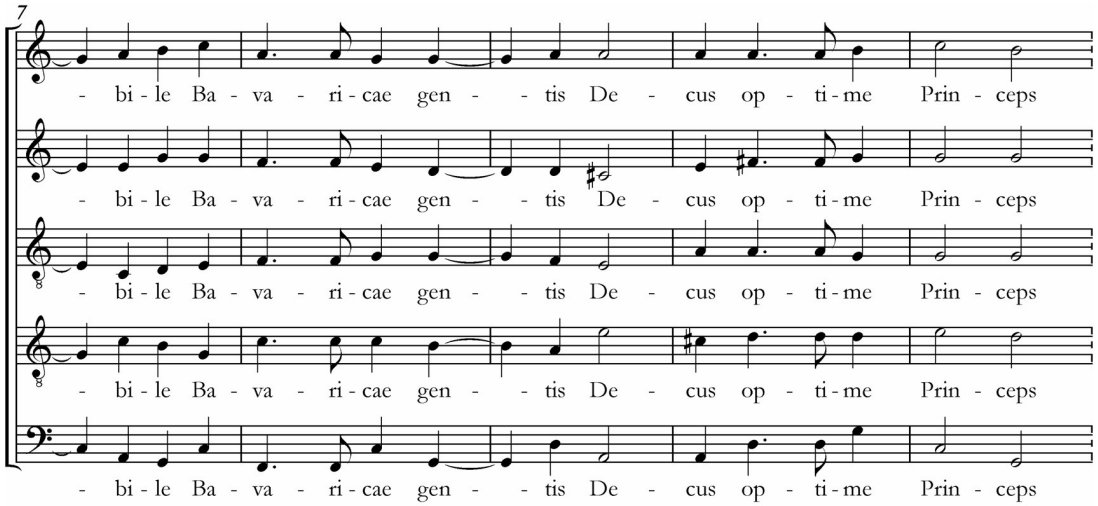
„Princeps Guilhelme“ [V. 3] und „inclite dux“ [V. 7]); vgl. vor allem Vers 5, in dem ihr Name durch Alliteration hervorgehoben wird: „N*am ma*gis atque *ma*gis *Ma*r*iam* venerabere *ma*trem“. Bereits in dieser in elegischen Distichen verfaßten Huldigungsmotette dominiert also der fromme Ton, der den Rest der Sammlung prägt.

Nobile Bavaricae gentis Decus optime Princeps Qui Mariae nomen dedit & ultra tuum	Edle Zierde Bayerns, bester Fürst, der Maria erst ihren Namen gegeben hat und darüber hinaus Deinen eigenen,
Gratia magna tuo Princeps Guilhelme favori Debetur longa vix referenda die	Großer Dank wird Deiner Wohltätigkeit geschuldet, Fürst Wilhelm – Dank, der an einem langen Tag kaum abgestattet werden kann.
Nam magis atque magis Mariam venerabere matrem Augebisque sacrum religionis opus Tu Mariae cultor vivas Dux inclite semper Quem Mariae multum turba sacrata colit[25].	Denn immer mehr wirst Du die Mutter Maria verehren, und das heilige Werk der Religion vergrößern. Du, berühmter Herrscher, sollst immer als Verehrer Marias leben, den die heilige Schar Marias sehr verehrt.

Pro Serenissimo Guglielmo Bavariae Duce



25 Im zweiten Vers sind die Grammatik und die Metrik von „dedit & ultra“ falsch. Zunächst ist die Verwendung einer dritten Person im Anschluß an einen Vokativ ausgeschlossen (bzw. eher eine deutsche als eine lateinische Satzkonstruktion). Außerdem ist das *e* von *dedit* in der Bedeutung „gab“ kurz, so daß es nicht an diese Stelle des Pentameters paßt; in der Bedeutung „kapituliert“ (von *dēdere*) paßt die Verbform zwar in den Vers, ergibt aber keinen Sinn. Ebenfalls eine Verletzung metrischer Regeln stellt das lange *a* in „ultra“ dar. Leofranc Holford-Strevens schlägt daher die Konjektur *dedicat ultro* („widmet aus eigenem freien Willen“) vor.



Notenbeispiel 1: Gioseffo Guami, *Nobile Bavaricae gentis Decus*, T. 1–11

In der Gesamtstruktur des Buchs ist eine Zweiteilung gemäß dem Textinhalt erkennbar. Während in den fünfstimmigen Motetten, abgesehen von den ersten beiden Werken, negative Gefühle wie Reue, Sündhaftigkeit und Verlassenheit – wie etwa in *Deus misereatur nostri* (Nr. 3)[26], *Miserere nostri Domine* (Nr. 5)[27], *Pater peccavi* (Nr. 7) oder *Recordare Domine* (Nr. 9) – vorherrschen, ändert sich der Ton ab den sechsstimmigen Werken schlagartig. Nun dominieren Texte, in denen die Verehrung Gottes (*Iubilate Deo* [Nr. 12][28] oder *Magnus Dominus* [Nr. 16], *Laudate Dominum* [Nr. 17]), der heiligen Dreifaltigkeit (*Te Deum Patrem ingenitum* [Nr. 13]) und der Muttes Gottes (*Beata es virgo Maria* [Nr. 14]) im Mittelpunkt stehen. Zwei Motetten, die die Geburt bzw. die Auferstehung Christi besingen (*Hodie nobis de caelo* [Nr. 2] und *In die resurrectionis* [Nr. 18]), bilden den narrativen Rahmen dieser Struktur.

Tonal types

Nr.	Titel	*b*/–	Schlüsselung	Finalis
	5st.			
1.	Nobile Bavaricae gentis decus optime	–	*c1-c3-c4-c4-F4*	G
2.	Hodie nobis de caelo pax vero	–	*c2-c3-c4-c4-F4*	*G*
3.	Deus misereatur nostri	–	*g2-c1-c2-c3-F3*	*A*
4.	Domine quid multiplicati sunt	–	*g2-c2-c3-c3-F3*	*G*
5.	Miserere nostri Domine	–	*c1-c1-c3-c3-c4*	*D*
6.	Inclina Domine aurem tuam	*b*	*c1-c2-c4-c4-F4*	*D*
7.	Pater peccavi – Quanti mercenarii (Giov. Batt. Guami)	*b*	*c1-c3-c3-c4-F4*	*G*
8.	In die tribulationis	–	*c1-c3-c4-c4-F4*	*E*

26 Konkordanz: *Florilegium sacrarum cantionum quinque vocum,* Antwerpen 1609 (= RISM 1609[1]).

27 Diese Motette wurde bereits zwei Jahre früher in den *Harmoniae miscellae cantionum sacrarum,* Nürnberg 1583 (= RISM 1583[2]) veröffentlicht.

28 *Iubilate Deo* erschien im gleichen Jahr auch in den *Sacrae cantiones, cum quinque, sex et pluribus vocibus, de festis praecipuis totius anni, a praestantissimis Italiae musicis nuperrime concinnatae,* Nürnberg 1585 (= RISM 1585[1]).

9.	Recordare Domine	–	*c2-c3-c4-c4-F4*	*D*
	6st.			
10.	In hoc cognovi quoniam voluisti me	*b*	*g2-g2-c1-c2-c3-F3*	*A*
11.	Virtute magna – Repleti sunt (Nicolo Dorati)	*b*	*g2-g2-c2-c3-c3-F3*	*Bes*
	7st.			
12.	Iubilate Deo omnis terra	*b*	*c1-c1-c3-c4-c4-c4-F4*	*G*
13.	Te Deum Patrem ingenitum	–	*g2-g2-c1-c2-c3-c4-F3*	*A*
14.	Beata es virgo Maria	–	*c1-c1-c2-c3-c4-F4-F4*	*D*
	8st.			
15.	Laetentur caeli	–	*c1-c1-c2-c3-c4-c4-F4-F4*	*E*
16.	Magnus Dominus	*b*	*c1-c1-c2-c3-c4-c4-F3-F4*	*F*
	10st.			
17.	Laudate Dominum omnes gentes (Francesco Guami)	*b*	*g2-g2-c1-c1-c3-c3-c4-c4-F3-F4*	*G*
18.	In die resurrectionis meae	–	*c1-c1-c3-c3-c3-c4-c4-c4-c4-F4*	*A*

Mit dem Stil seiner Motetten knüpft Guami einerseits an Willaert und Rore, andererseits vor allem auch an Lasso an[29]. Ein gutes Beispiel, das diese Einflüsse illustriert, liefert das ausdrucksstarke fünfstimmige *In die tribulationis* (Anhang 3)[30]. Der Text der Motette basiert auf Psalm 76, Vers 3–7, von dem Guami allerdings nur Teile übernimmt[31]. Nicht nur vertont er ausschließlich die Verse, die mit ungeraden Zahlen numeriert sind, sondern im dritten Vers wird darüber hinaus der Mittelteil ausgelassen, so daß sich „In die tribulationis" gleich mit „rennuit consolari anima mea" verbindet. Es scheint so, als sollten durch diese Eingriffe alle „positiven" Elemente des Textes ausgeklammert werden („non sum deceptus", „delectatus sum", „cogitavi dies antiquos et annos aeternos") und die negative Stimmung im Psalm hervorgehoben werden. Außerdem wird am Ende eine Zeile hinzugefügt („Haec omnia initia fuerunt dolorum meorum"), die nicht zum Psalmtext gehört, sondern eine klare Anspielung auf Matthäus 24,8 ist: „Haec autem omnia initia sunt dolorum" („Doch das alles ist erst der Anfang der Qualen")[32].

3. **In die tribulationis meae** Deum exquisivi, manibus meis nocte contra eum et non sum deceptus. **Rennuit consolari anima mea.**	**Am Tage meiner Bedrängnis** habe ich nach Gott verlangt, habe nachts meine Hände zu ihm erhoben, und ich bin nicht vergessen worden. **Meine Seele weigerte sich, getröstet zu werden.**
4. Memor fui Dei et delectatus sum, exercitatus sum et defecit spiritus meus.	Ich war im Einklang gewesen mit Gott und war froh, aber dann wurde ich umhergetrieben und mein Atem ließ mich im Stich.
5. **Anticipaverunt vigilias oculi mei, turbatus sum et non sum locutus.**	**Meine Augen haben die Nachtwachen vorweggenommen, ich war verwirrt und habe nicht gesprochen.**

29 Vgl. auch die 1590 veröffentlichte *Missa ad imitationem cantionis Orlandicae,* die eine Parodiemesse auf Lassos Motette *In me transierunt* ist. Edition: *Musica Sacra. Cantiones XVI, XVII saeculorum praestantissimas quatuor pluribusque vocibus accomodatis* Bd. 18, hrsg. von Franz Commer, Berlin 1877, S. 18–40.

30 Eine Aufnahme dieser Motette findet sich auf der CD *San Marco 1527–1740,* Gloria Dei Cantores (Leitung: Elizabeth C. Patterson), *Gloria Dei Cantores:* GDCD 014, 1993, CD 1, Nr. 9.

31 Damit folgte Guami Jacquet de Mantua und Cipriano de Rore, die genau denselben Text in ihren gleichnamigen 1538 bzw. 1544 gedruckten Motetten vertonten.

32 Mein herzlicher Dank gilt Dieter Haberl, der mich auf diese Stelle aus dem Matthäus-Evangelium aufmerksam gemacht hat.

6. Cogitavi dies antiquos et annos aeternos in mente habui.	Ich dachte an vergangene Tage und an die Ewigkeit.
7. **et meditatus sum nocte cum corde meo exercitabar et scopebam spiritum meum.**	**Nachts bin ich zu Rate gegangen mit meinem Herzen, ich plagte mich und prüfte meinen Geist.**

Guamis im phrygischen Modus komponiertes *In die tribulationis* ist von Chromatik durchdrungen. Gleich am Anfang erscheint ein soggetto, das eine chromatisch steigende kleine Sexte umspannt, die in allen Stimmen nach unterschiedlichen Zeitabständen rhythmisch und melodisch notengetreu imitiert wird. Durch die tiefe Lage – der Cantus setzt erst als letzter ein (T. 16) – ist der intertextuelle Bezug zu dem Beginn des vierstimmigen dunkel gefärbten *Calami sonum ferentes* des am bayerischen Hof sehr beliebten Komponisten Cipriano de Rore nicht zu überhören (Notenbeispiel 2)[33].

Auch im weiteren Verlauf des Stückes werden Halbtonschritte und Intervalle wie die kleine Terz und Sexte auf Kernbegriffe immer wieder betont: siehe z. B. T. 31 ff („et anticipaverunt") – wo der Fauxbourdon (T. 31–32) eine klare textexpressive Funktion hat –, T. 39–40 („vigilias") – wo die aufwärts gehenden melodischen Sprünge in Cantus und Altus stark an Passagen wie „et vigilate mecum" aus Lassos Motette *Tristis est anima mea* erinnern –, T. 44–

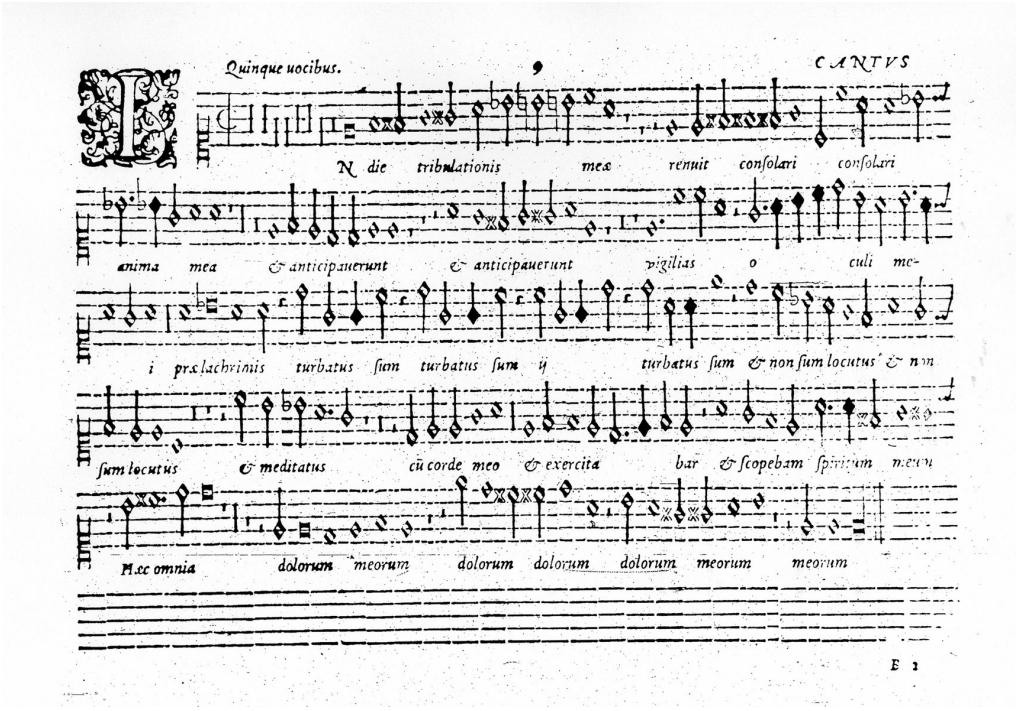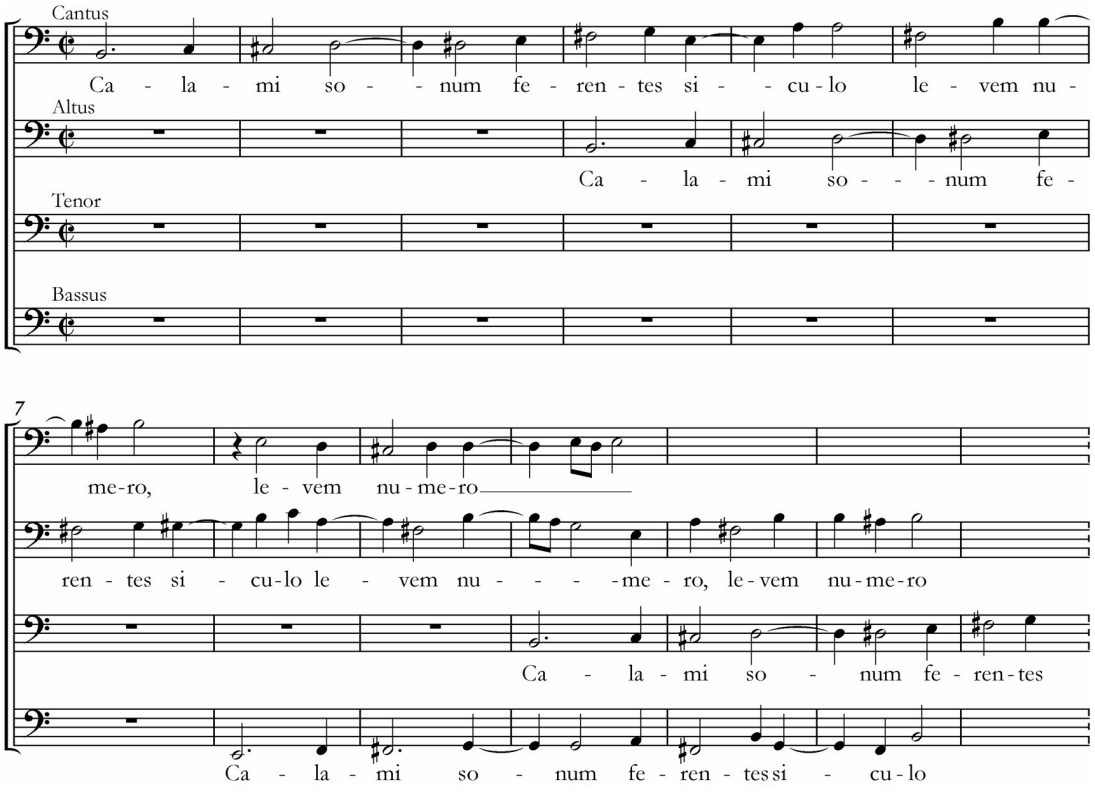


Abbildung 3: Gioseffo Guami, *In die tribulationis* (Cantus, S. 9)
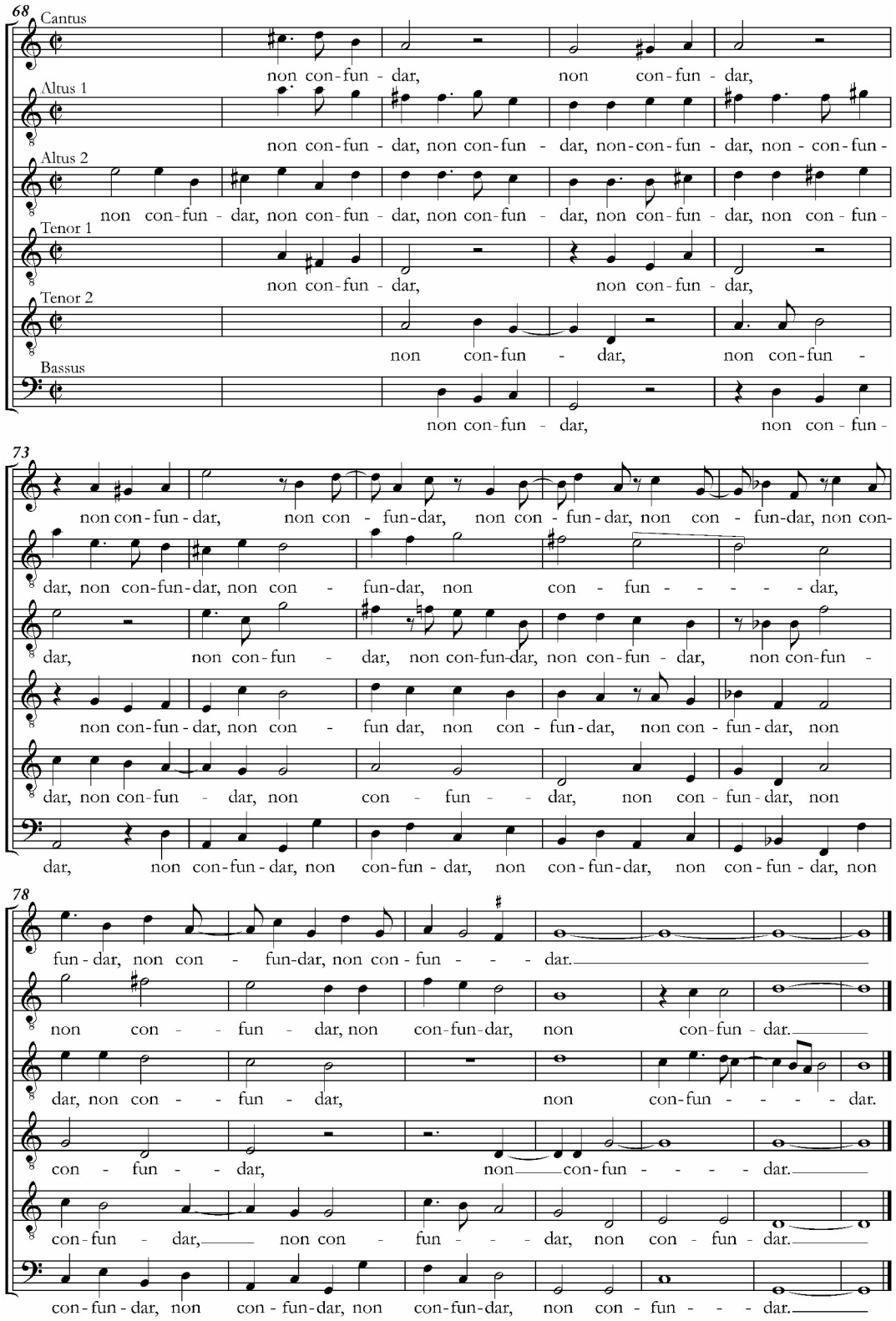
33 Siehe zu dieser Motette besonders Edward E. Lowinsky, *Calami sonum ferentes: A New Interpretation,* in: Bonnie J. Blackburn (Hrsg.), *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays,* Chicago-London 1989, S. 595–626. Später verweist noch Hans Leo Hassler auf Guamis Motette, indem er den Anfang seines fünfstimmigen 1601 in der Sammlung *Sacri concentus* veröffentlichten *Ad Dominum, cum tribularer* melodisch fast genauso gestaltet.



Notenbeispiel 2: Cipriano de Rore, *Calami sonum ferentes*, T. 1–13

49 („prae lachrimis"), ab T. 59 („et meditatus sum nocte cum corde meo") und T. 79ff („dolorum meorum"). Typisch ist weiterhin die Transposition von kurzen Blöcken: siehe zum Beispiel die Takte 44–46 („prae lachrimis"), die unmittelbar danach um eine Quarte höher transponiert werden. Ab Takt 53 entwickelt sich auf den Worten „et non sum locutus" sogar eine kleine Transpositionskette, wobei die parallel fallende Sexte, die mit einer kadenzierenden Bewegung im Bassus und Altus oder Quintus einhergeht, zwei Takte später jeweils eine Terz höher wiederholt wird. Interessant ist auch der Textausdruck, der in den Takten 49–53 auf den Worten „turbatus sum" durch eine lebhafte Melodie und rhythmisch sehr abwechslungsreiche Kurven erreicht wird. Diese Art der Textbehandlung ist der Schlußpassage von Lassos *Timor et tremor* („non confundar") sehr ähnlich (Notenbeispiel 3).

Bevor er mit seinem zweiten Motettenbuch, dem *Sacrarum Cantionum* [...] *liber alter* (Mailand, 1608), neue musikalische Wege einschlug – er fügte dann den Stimmen einen *basso principale* hinzu –, blickt Guami mit seinen *Sacrae cantiones* von 1585 auf die stilistischen Einflüsse seiner venezianischen und Münchner Zeit zurück. Obwohl hier nur ein Beispiel dieser stilistischen Synthese präsentiert werden konnte, dürfte doch deutlich geworden sein, auf welche Weise sowohl München als auch Venedig Guamis Schaffen beeinflußten. In der Tat ließen sich weitere Beispiele für derartige Vermischungen Münchner und venezianischer Elemente anführen. Kurz bevor Guami 1588 seine Stelle in Venedig antrat, verlieh er seiner nostalgischen Aussage über die Dienstjahre in München („ut in somnis istuc advolem") in seinen *Sacrae cantiones* einen faßbaren Ausdruck.



Notenbeispiel 3: Orlando di Lasso, *Timor et tremor*, T. 68–84

Nachtrag

Im Anschluß an meinen Vortrag hatte ich die Gelegenheit, verschiedene Aspekte von Guamis *In die tribulationis* mit Dieter Haberl zu diskutieren. Da er diese Motette aus einer ganz anderen Perspektive betrachtet und seine Analyse somit als komplementär zu meiner eigenen gelten kann, gebe ich seine Deutung hier vollständig wieder[34].

Guami hat in die von ihm ausgewählten Textabschnitte aus Psalm 76 nachträglich drei Worte eingefügt: zweimal die Konjunktion „et" („et anticipaverunt" / „et exercitabar") und einmal das zusammengeschriebene „praelachrimis" nach „oculi mei". Rein quantitativ wird durch die Einschübe in den Psalmtext die Textgrundlage von 30 auf 33 Worte vermehrt. Das modifizierte Zitat aus dem Matthäusevangelium bleibt auch nach der Veränderung in der Anzahl der sechs Worte gleich. Guami hat nun insgesamt 39 Worte für seine Vertonung zur Verfügung. Interessant erscheint mir nun der Umstand, daß er zur Ausführung seiner Komposition exakt 903 erklingende Töne verwendet (141 im Cantus, 176 im Quintus, 226 im Altus, 198 im Tenor und 162 im Bassus, d.h. summa summarum 903 Töne). Das ist nicht nur die krebsgängige Lesart der Zahl 39 mit eingefügter Null (Technik Themura), – Nullen werden bei kabbalistischem Denken überlesen – sondern zugleich eine sogenannte figurierte Zahl (Dreieckszahl von 42 ist 903).

Auch die Verteilung dieser 903 Töne auf die fünf Stimmen ist figuriert gelöst: Die drei Mittelstimmen (Quintus, Altus und Tenor) singen zusammen genau 176 + 226 + 198 = 600 Töne; 600 ist das Rechteck (Rectangularzahl) von 24. Erstaunlich wie sich die Basiszahl der Gesamtanzahl 42 umkehrt zu 24. Für die beiden Außenstimmen Cantus und Bassus bleiben damit noch 303 erklingende Töne übrig. Das ist zwar keine figurierte Zahl, wenden wir jedoch hier wieder die Technik des „Nullüberlesens" an, dann sehen wir statt 303 nur noch 33 und darin können wir einen Bezug zu dem auf 33 Worte erweiterten Psalmzitat erkennen. Bei der Textunterlegung in den Stimmen verwendet Guami insgesamt 330 Worte, worin sich wieder ein Bezugspunkt zum erweiterten Psalmtext (33 Worte) sowie – via Themura – zur Anzahl der erklingenden Töne in den Außenstimmen (303 Töne) ergibt.

Cantus: 53 Worte
In die tribulationis meae renuit consolari, consolari anima mea et anticipaverunt et anticipaverunt vigilias oculi mei praelachrimis. Turbatus sum, turbatus sum, turbatus sum, turbatus sum et non sum locutus, et non sum locutus. Et meditatus cum corde meo et exercitabar, et scopebam spiritum meum. Haec omnia dolorum meorum, dolorum, dolorum, dolorum meorum, meorum.

Quintus: 63 Worte
In die tribulationis meae, in die tribulationis meae renuit consolari anima mea, consolari anima mea, et anticipaverunt, et anticipaverunt vigilias oculi mei praelachrimis, praelachrimis. Turbatus sum, turbatus sum, turbatus, turbatus sum et non sum locutus, et non sum locutus. Et meditatus sum nocte et exercitabar, et scopebam spiritum meum. Haec omnia, haec omnia initia fuerunt dolorum meorum, dolorum meorum, dolorum meorum, dolorum meorum.

34 Siehe zum methodischen Ansatz Dieter Haberl, Ordo arithmeticus: Barocker Zahlbezug und seine Wurzeln dargestellt am Beispiel der Rosenkranzsonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber, Diss. Universität Salzburg 1995.

Altus: 77 Worte
In die tribulationis meae, in die tribulationis meae, in die tribulationis, in die tribulationis meae renuit consolari, consolari anima mea, consolari anima mea, et anticipaverunt, et anticipaverunt vigilias oculi mei praelachrimis, praelachrimis. Turbatus sum, turbatus sum, turbatus sum, turbatus sum, et non sum locutus, et non sum locutus. Et meditatus sum nocte cum corde meo, cum corde meo, et exercitabar, et scopebam spiritum meum. Haec omnia, haec omnia initia fuerunt dolorum meorum, dolorum, dolorum meorum, dolorum meorum.

Tenor: 73 Worte
In die tribulationis meae, in die tribulationis meae, in die tribulationis meae renuit consolari, consolari anima mea, consolari anima mea, et anticipaverunt, et anticipaverunt, et anticipaverunt vigilias oculi mei praelachrimis, praelachrimis. Turbatus sum, turbatus sum, turbatus turbatus sum et non sum locutus, et non sum locutus, et non sum locutus. Et meditatus sum nocte cum corde meo, et exercitabar, et exercitabar, spiritum meum. Haec omnia initia fuerunt dolorum meorum, dolorum meorum, dolorum, dolorum meorum.

Bassus: 64 Worte
In die tribulationis meae, in die tribulationis meae renuit consolari, consolari, consolari anima mea, et anticipaverunt, et anticipaverunt vigilias oculi mei praelachrimis. Turbatus sum, turbatus sum, turbatus sum, turbatus sum, et non sum locutus, et non sum locutus, et non sum locutus. Et meditatus sum nocte cum corde meo, et exercitabar, spiritum meum. Haec omnia, haec omnia initia fuerunt dolorum meorum, dolorum, dolorum meorum.

Nur der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß Cantus, Altus und Bassus zusammen die Anzahl von 529 Tönen singen; 529 ist die Quadratzahl von 23, also auch hier figuriert gedacht. Fassen wir also zusammen: Guami wählt als Textgrundlage 30 Worte aus dem Psalter und fügt eigenständig drei hinzu, um 33 zu erhalten. Als Anhang wählt er 6 modifizierte Worte aus Matthäus (Kap. 24). Für die musikalische Komposition der insgesamt 39 Worte gebraucht er 903 Töne, genau 600 in den Mittelstimmen und 303 in den Außenstimmen, worin nach kabbalistischer Lesart (ohne Null) die Unterteilung des Textes in 33 + 6 = 39 Worte erkennbar wird. Die Textgrundlage steht damit in direkter Beziehung zur Anlage der musikalischen Komposition.

Wie ein guter Renaissancearchitekt arbeitet Guami dabei mit Dreiecks-, Rechtecks- und Quadratzahlen. Er schreibt nicht nur einen harmonisch äußerst kunstvoll gewobenen, chromatischen Satz, sondern vermag darin auch noch das figurierte Proportionsdenken der alten Theoretiker (basierend auf Boethius) zu verwirklichen.

Anhang 1

Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Florenz 1581, S. 138–139[35]

Quelli come Annibale Padovano, che habbiano saputo ben sonare & bene scrivere [...], non credo in modo alcuno che passino il numero di quattro. Tra i quali si annoverano Claudio da Correggio, Giuseppe Guami, & Luzzasco Luzzaschi. La cagione poiche questi sadisfacciano si con la pena & col sonar loro, è questa.

(1) Sono primamente stati piu & piu anni sotto la disciplina de primi huomini del mondo in quella professione, & con molte comodità;

35 Satznumerierung: Katelijne Schiltz.

(2) hanno vedute & diligentemente essaminate tutte le buone musiche de famosi Contrapuntisti;

(3) con i quali mezzi si sono acquistati un Contrapunto purgatissimo & squisito;

(4) hanno studiato in esso strumento tutto quel tempo con la maggiore diligenza & assiduità che imaginare si possa, & del continouo vanno studiando & imparando;

(5) sono stati in piu parti del mondo & pratticato con diverse valenti huomini della professione loro;

(6) sono di piu stati dotati dalla natura di bellissimo ingegno, di gran giuditio, di felice memoria, & di fiera & insieme leggiadra dispositione di mani;

(7) oltre all'havere (& meritamente) havuto occasioni di servire non solo Principi grandi & richissimi: ma intendentissimi & giuditiosi in particolare della musica, & di piu liberali:
il che sapete quanto importi & dello stimolo che sia à gli animi nobili & virtuosi.

Anhang 2

Josephi Guami Lucensis Sacrae cantiones quae vulgo Motecta appellantur, Quinque, Sex, Septem, Octo, & Decem vocibus. Liber primus, Venedig 1585 (RISM 1585[3]): Widmung

Serenissimo Principi D. Guglielmo Palatino Rheni Comiti, et utriusque Bavariae Duci.

Discessi iam dudum istinc, & tamen istinc abfui numquam, si enim ibi quisque est, ubi est animus, ego in amplissima aula tua semper fui: ea enim est memoria meritorum felicissimi Alberti patris tui, liberalissimaeque tuae in me voluntatis; ut vel in somnis istuc advolem, semperque mihi adesse videar, te ipsum, tuasque eximias virtutes contemplans, quae te admirabilem cunctis, & omnium observantia dignum faciunt. Qua in cogitatione praesentiae meae isthic assidua, cum libellos divinorum laudum, quae varijs temporibus Deo Opt. Max. concinuntur, numeris, & musicis modis tradidissem, iamque editurus dedicandos tibi facile constitui: cui enim magis debeam, cui meritò tantum tribuam, cuique magis conveniant, video neminem: nam qui ad intuitum cultus tui vitam habuerunt, eos tuo auspicio degere maxime convenit. Praeterea quibus beatissimorum horum laudes celebrantur, ipseque Deus Opt. Max. laudatur, & colitur, illa cui melius, quàm tibi conveniant, adhuc ignoro: qui n. inter maximos principes pietate, & te religione antecedat, quique omni sanctitate vitae ex omnium mortalium numero propius ad Deos accedat, non reperiò quemquam. Quales igitur cunque sint, tui omnino sunt, dicati ad te Ducem praestantissimum, & humanissimum venerunt, testes observantiae in te meae, illiusque gratissimae memoriae, quam totius domus tuae excellentissimae conservo, sempiternamque conservaturus, si tibi non ingratam esse intellexero. Vale. Venetijs Kal. Aprilis MDLXXXV

Humillimus Servus

Ioseph Guamius

Seiner Hoheit Herzog Wilhelm, Pfalzgraf bei Rhein und Herzog in Ober- und Niederbayern

ich bin schon vor langer Zeit von dort weggegangen und trotzdem war ich niemals abwesend. Wenn nämlich jeder an dem Ort ist, wo sich sein Geist aufhält, dann war ich immer in Deinem riesigen Palast. Denn so ist die Erinnerung an die Verdienste Deines glückbringenden Vaters Albrecht und an Deinen äußerst freigebigen Willen mir gegenüber, daß ich sogar in meinen Träumen dort hinfliege und immer anwesend zu sein scheine, wobei ich an Dich selbst und an Deine ausnehmenden Tugenden denke, die Dich für alle Menschen bewundernswert und der Beachtung durch jeden würdig machen. Durch die unablässige Erinnerung an meine Anwesenheit dort fiel es mir, als ich die in verschiedenen Rhythmen und musikalischen Modi abgefaßten Büchlein mit religiösen Lobsprüchen, die zu verschiedenen Zeiten unserem besten und größten Gott gesungen werden, zur Veröffentlichung übergeben hatte, leicht zu entscheiden, daß sie Dir gewidmet werden mußten. Denn ich sehe niemanden sonst, dem ich stärker verpflichtet wäre, dem ich zu Recht soviel zukommen lassen könnte, und zu dem die Bücher besser paßten. Denn es ist nur recht und billig, daß gerade diejenigen, die ihr Leben im Hinblick auf Deine Verehrung geführt haben, unter Deiner Aufsicht leben. Außerdem werden in diesen Büchern die Heiligen gepriesen und der beste und größte Gott selbst gelobt und verehrt, und ich kenne niemanden, zu dem all dies besser passen würde als zu Dir. Und ich finde niemanden unter den größten Fürsten, der Dich an Frömmigkeit und Religiosität überträfe und der durch die gesamte Heiligkeit seines Lebens aus der Menge aller Sterblichen näher an Gott herantreten könnte. Wie auch immer die Bücher beschaffen sein mögen – sie gehören nur Dir. Dir gewidmet, sind sie zu Dir, dem hervorragendsten und edelsten Herzog, gekommen, als Zeugen meiner Hochachtung Dir gegenüber und meiner dankbarsten Erinnerung an Dein ganzes, hervorragendes Haus – eine Erinnerung, die ich bewahre und ewig bewahren werde, sofern ich sehe, daß sie Dir nicht unwillkommen ist. Lebe wohl. Venedig, an den Kalenden des April 1585

Dein niedrigster Diener
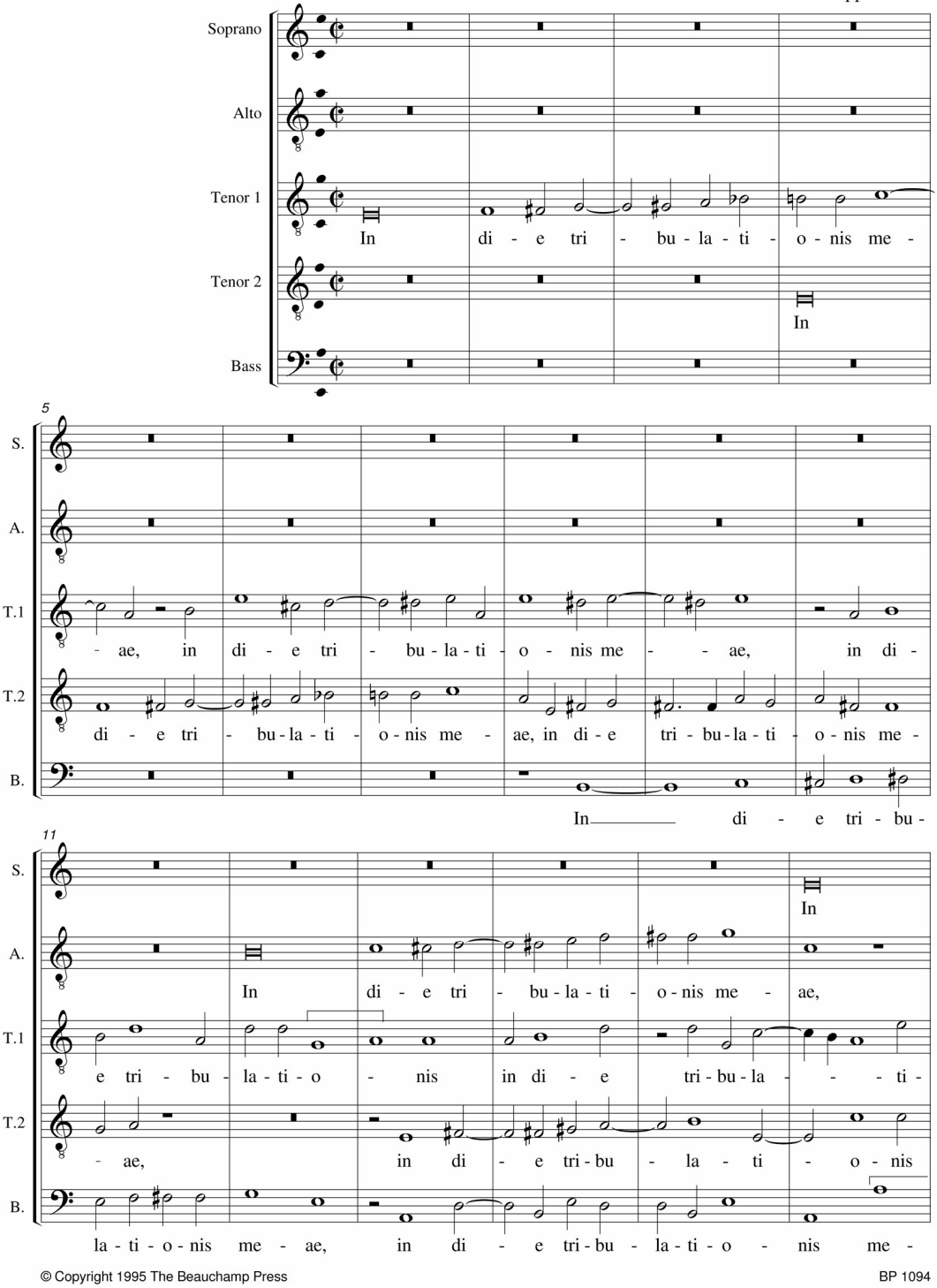
Gioseffo Guami

Anhang 3
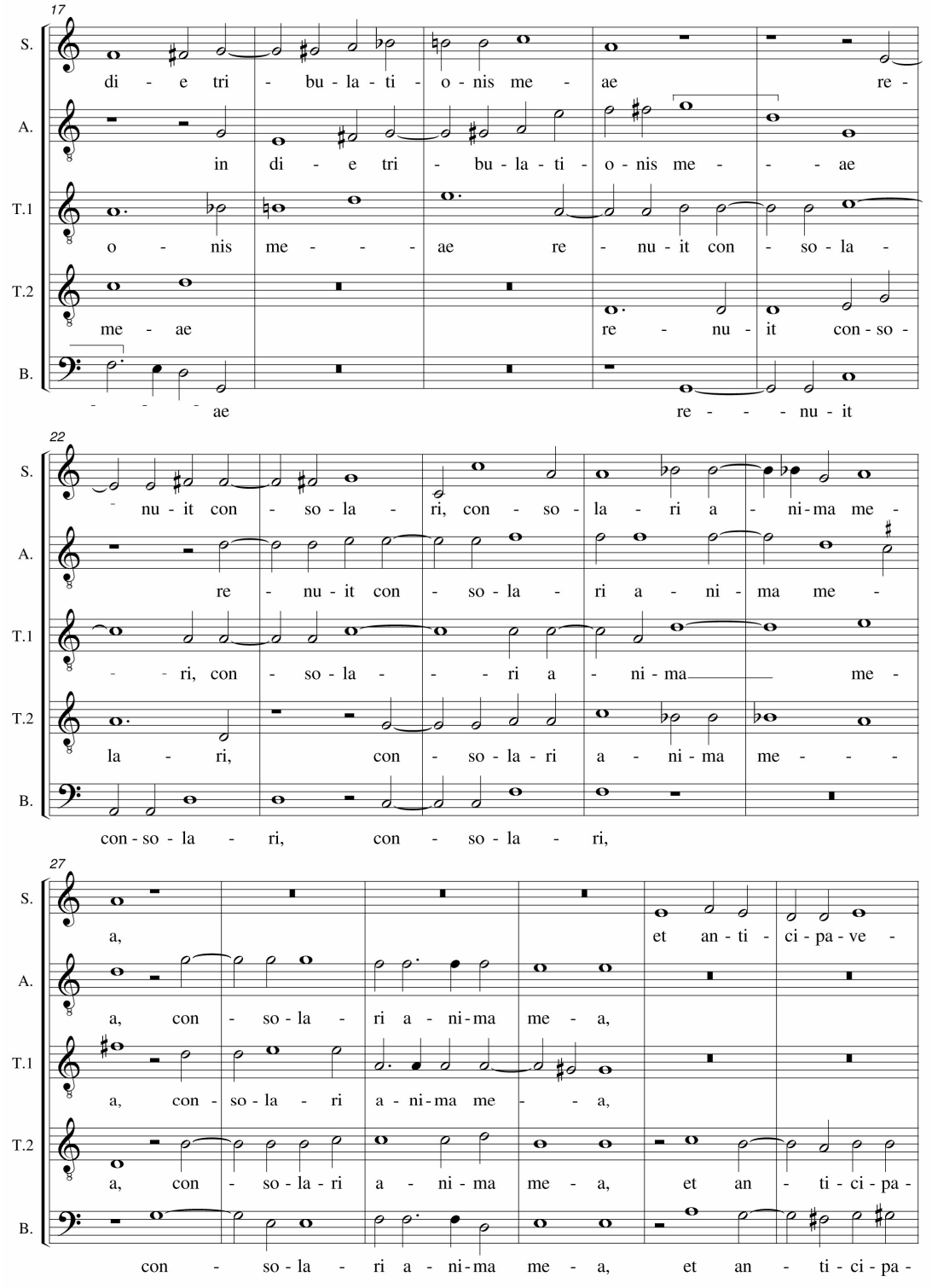
IN DIE TRIBULATIONIS
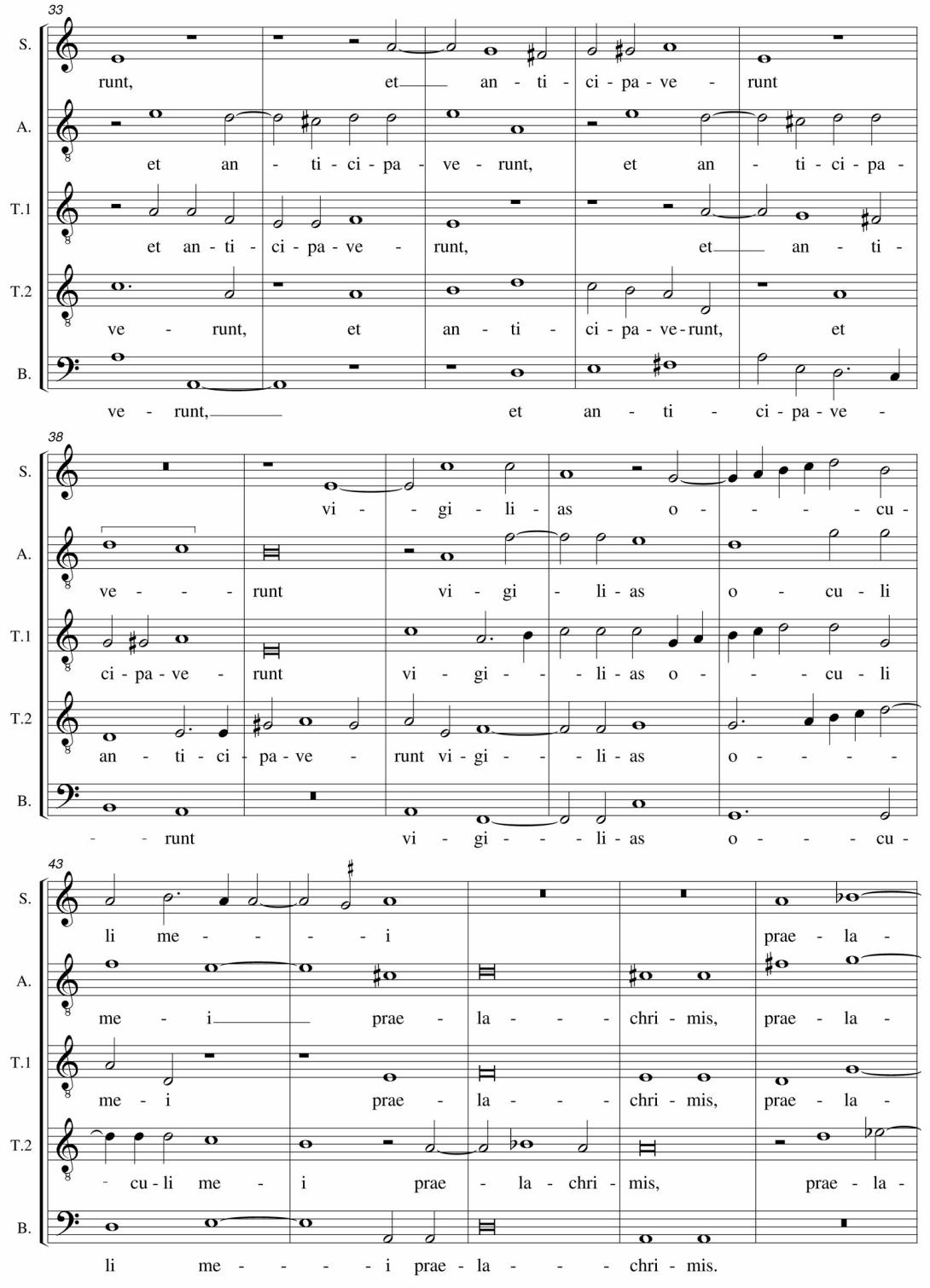
Sacrae cantiones 1585
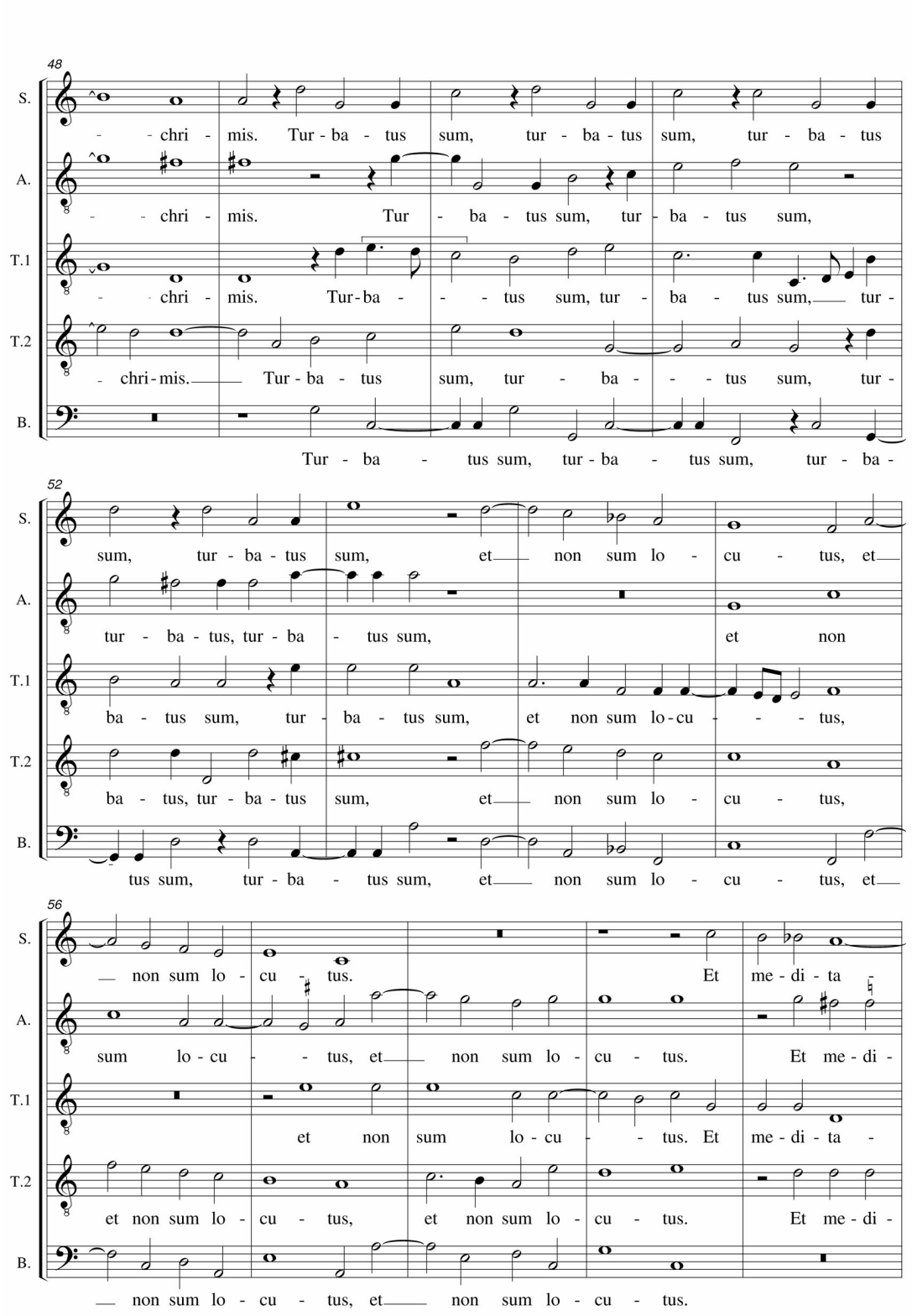
Giuseppe Guami
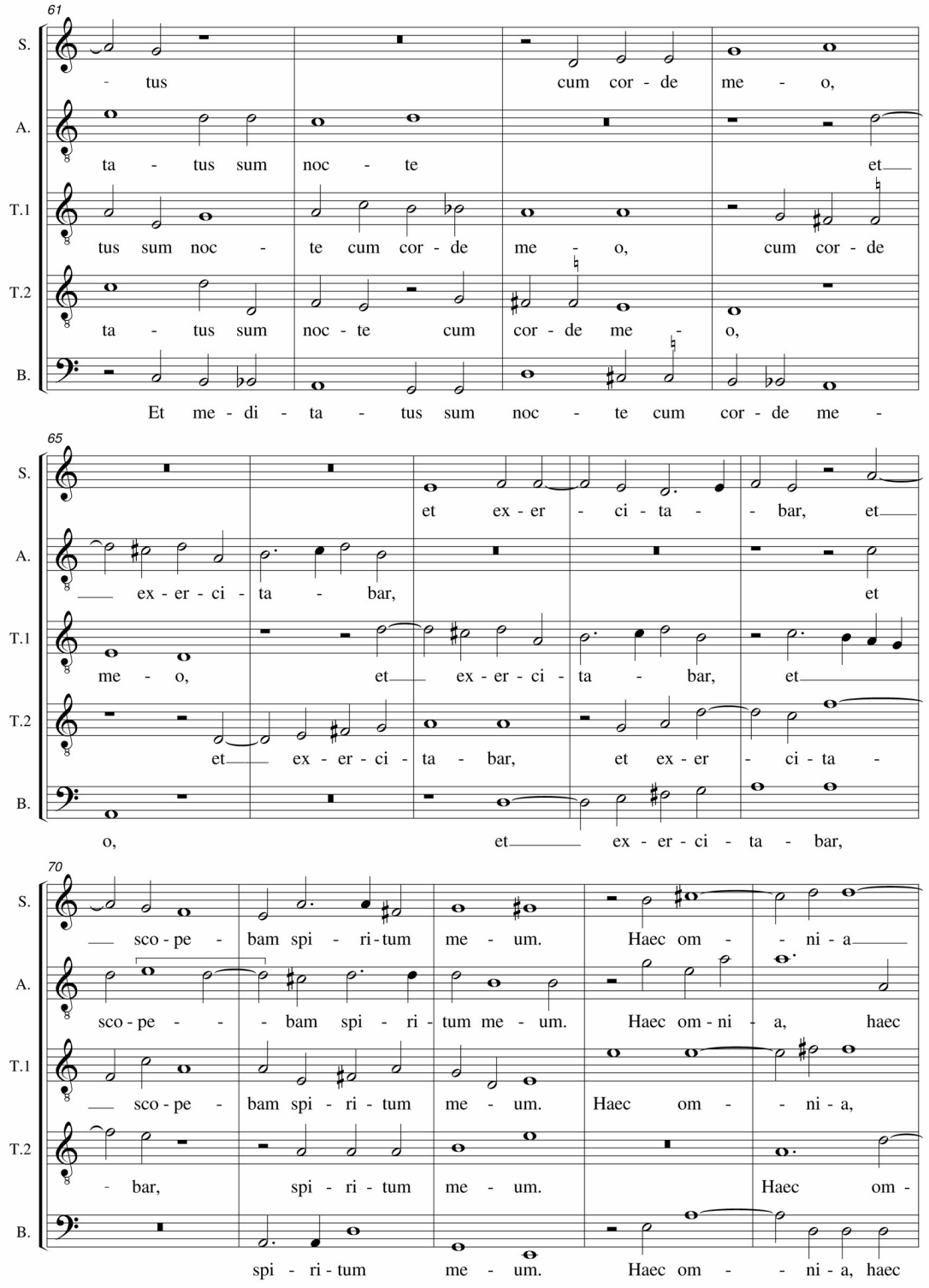


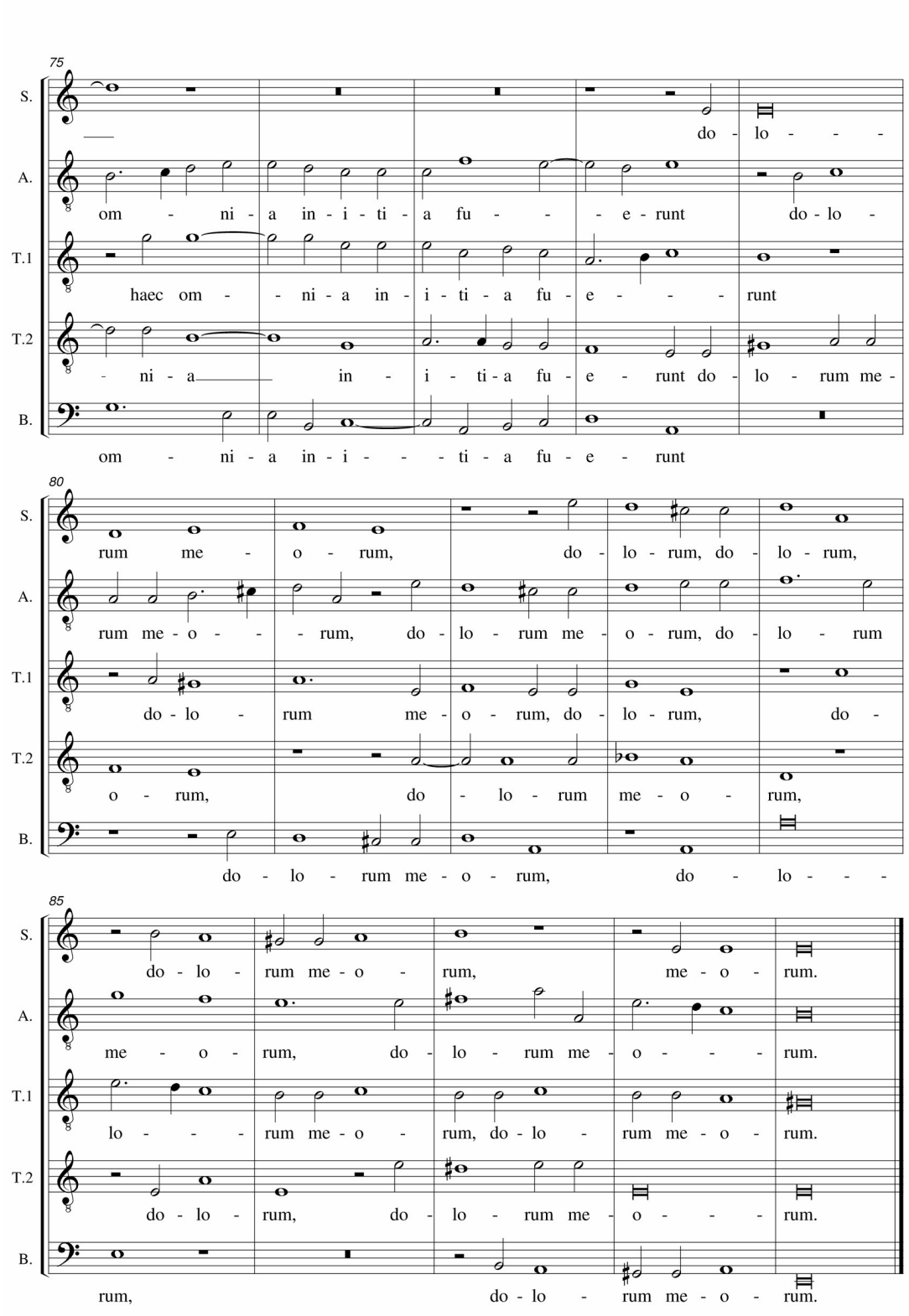
© Copyright 1995 The Beauchamp Press


17
S.
di - e tri - bu - la - ti - o - nis me - ae re -
A.
in di - e tri - bu - la - ti - o - nis me - - - ae
T.1
o - nis me - - - ae re - nu - it con - so - la -
T.2
me - ae re - nu - it con - so -
B.
- - - ae re - - - nu - it
22
S.
- nu - it con - so - la - ri, con - so - la - ri a - ni - ma me -
A.
re - nu - it con - so - la - ri a - ni - ma me -
T.1
- - ri, con - so - la - - - ri a - ni - ma me -
T.2
la - ri, con - so - la - ri a - ni - ma me - - -
B.
con - so - la - ri, con - so - la - ri,
27
S.
a, et an - ti - ci - pa - ve -
A.
a, con - so - la - ri a - ni - ma me - a,
T.1
a, con - so - la - ri a - ni - ma me - - a,
T.2
a, con - so - la - ri a - ni - ma me - a, et an - ti - ci - pa -
B.
con - so - la - ri a - ni - ma me - a, et an - ti - ci - pa -


33
S.
runt, et an - ti - ci - pa - ve - runt
A.
et an - ti - ci - pa - ve - runt, et an - ti - ci - pa -
T.1
et an - ti - ci - pa - ve - runt, et an - ti -
T.2
ve - runt, et an - ti - ci - pa - ve - runt, et
B.
ve - runt, et an - ti - ci - pa - ve -
38
S.
vi - gi - li - as o - - - - cu -
A.
ve - - - - runt vi - gi - li - as o - cu - li
T.1
ci - pa - ve - runt vi - gi - - - li - as o - - - cu - li
T.2
an - ti - ci - pa - ve - runt vi - gi - - - li - as o - - - - -
B.
- - runt vi - gi - - - li - as o - - - - cu -
43
S.
li me - - - - - i prae - la -
A.
me - i prae - la - - - - chri - mis, prae - la -
T.1
me - i prae - la - - - - chri - mis, prae - la -
T.2
- cu - li me - i prae - la - chri - mis, prae - la -
B.
li me - - - - - i prae - la - - - - chri - mis.


48
S. - - chri - mis. Tur - ba - tus sum, tur - ba - tus sum, tur - ba - tus
A. - - chri - mis. Tur - ba - tus sum, tur - ba - tus sum,
T.1 - chri - mis. Tur - ba - - - tus sum, tur - ba - tus sum, tur -
T.2 - chri - mis. Tur - ba - tus sum, tur - ba - - - tus sum, tur -
B. Tur - ba - tus sum, tur - ba - tus sum, tur - ba -
52
S. sum, tur - ba - tus sum, et non sum lo - cu - tus, et
A. tur - ba - tus, tur - ba - tus sum, et non
T.1 ba - tus sum, tur - ba - tus sum, et non sum lo - cu - - - tus,
T.2 ba - tus, tur - ba - tus sum, et non sum lo - cu - tus,
B. tus sum, tur - ba - tus sum, et non sum lo - cu - tus, et
56
S. non sum lo - cu - tus. Et me - di - ta
A. sum lo - cu - - tus, et non sum lo - cu - tus. Et me - di -
T.1 et non sum lo - cu - - tus. Et me - di - ta -
T.2 et non sum lo - cu - tus, et non sum lo - cu - tus. Et me - di -
B. non sum lo - cu - tus, et non sum lo - cu - tus.


61
S.
- tus cum cor - de me - o,
A.
ta - tus sum noc - te et
T.1
tus sum noc - te cum cor - de me - o, cum cor - de
T.2
ta - tus sum noc - te cum cor - de me - o,
B.
Et me - di - ta - tus sum noc - te cum cor - de me -
65
S.
et ex - er - ci - ta - - bar, et
A.
ex - er - ci - ta - bar, et
T.1
me - o, et ex - er - ci - ta - bar, et
T.2
et ex - er - ci - ta - bar, et ex - er - ci - ta -
B.
o, et ex - er - ci - ta - bar,
70
S.
sco - pe - bam spi - ri - tum me - um. Haec om - - ni - a
A.
sco - pe - - bam spi - ri - tum me - um. Haec om - ni - a, haec
T.1
sco - pe - bam spi - ri - tum me - um. Haec om - - ni - a,
T.2
- bar, spi - ri - tum me - um. Haec om -
B.
spi - ri - tum me - um. Haec om - - ni - a, haec



Gioseffo Guami, *In die tribulationis*. Mit freundlicher Genehmigung der Beauchamp Press

ORIGIN, REPERTORY, AND CONTEXT OF „LASSO'S AUTOGRAPH" FROM GDAŃSK

PAWEŁ GANCARCZYK

I.

Among the numerous sources of Orlando di Lasso's work there are two manuscripts which were accepted as the composer's autographs by Adolf Sandberger. The first of them is the manuscript from 1558 (?), kept at the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna[1]. It contains Orlando's famous early work, *Prophetiae Sibyllarum*, dedicated to the Duke Albrecht V of Bavaria. This manuscript has been the subject of detailed investigation by Helmut Hell, who in 1984 published an article entitled, significantly, „Ist der Wiener Sibyllen-Codex wirklich ein Lasso-Autograph?"[2]. Hell points out that Sandberger's arguments stand, to use Hell's own expression, „auf recht schwachen Beinen"[3]. Analyzing the handwriting of the Vienna manuscript he reaches the conclusion that it is not the writing of the composer but that of Jean Pollet, the copyist of the court cappella at Munich. Hell reminds readers that it was not part of Lasso's duties at court to copy music. In conclusion he writes that, although we lose the ‚relic' that was Orlando di Lasso's autograph, this does not significantly change the true value of the manuscript; it still remains an authentic source written within the composer's immediate circle, possibly even under his direct supervision.

My attention, however, has been attracted by the other supposed autograph of Orlando di Lasso, namely, manuscript 4030 from the Gdańsk Library of the Polish Academy of Sciences (Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk). Although it never had the status to match that of the Vienna manuscript *Prophetiae Sibyllarum*, it is nevertheless a source of a particular kind: by now it is the only manuscript still regarded as the composer's autograph. Moreover, it is not the only source transmitting the work of Orlando di Lasso preserved in Poland which deserves special attention. Recently Agnieszka Leszczyńska has described a manuscript from Elbląg (Germ. Elbing), in which she recognized a previously unknown five-voice mass by the composer[4]. One should also mention numerous instrumental arrangements of Lasso's work preserved in Polish organ tablatures[5]. Adolf Chybiński – the senior of Polish musicology – entitled one of his works „The cult of Orlando di Lasso in old Cracow"[6]. Interestingly, this

1 See facsimile: *Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 18.744*, ed. Jessie Ann Owens, New York 1986 (= *Renaissance Music in Facsimile* 25).

2 Helmut Hell, *Ist der Wiener Sibyllen-Codex wirklich ein Lasso-Autograph?*, in: *Musik in Bayern* 28 (1984), pp.51–64.

3 Hell, *Sibyllen-Codex*, p.51.

4 Agnieszka Leszczyńska, *Późnorenesansowe fragmenty mszalne z dawnej biblioteki elbląskiego kościoła Mariackiego*, in: Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka (ed.), *Źródła muzyczne. Krytyka – analiza – interpretacja*, Warszawa 1999, pp.190–199.

5 See e.g., Katarzyna Morawska, *Kompozycje Orlanda di Lasso w repertuarze instrumentalnym*, in: *Muzyka* XIII/3 (1968), pp.3–21.

6 Adolf Chybiński, *Kult Orlanda di Lassa w dawnym Krakowie*, in: *Muzyka Kościelna* II/10 (1927), pp.198–200, II/11 (1927), pp.213–215, and III/3 (1928), pp.49–50.

cult was alive more in church circles than at court: masses by Lasso were still being copied at Cracow cathedral in the mid-eighteenth century.

The first researcher to draw attention to the manuscript from Gdańsk was, as has been mentioned, Adolf Sandberger. He was already writing about it at the end of the nineteenth century, in his introduction to the edition of Lasso's chansons, including a brief description of the manuscript[7]. Sandberger had no doubt at all that he was dealing with the composer's autograph. In a work from 1899, where he discussed the Vienna manuscript *Prophetiae Sibyllarum*, he wrote that it had features comparable to „einem früher von mir aufgefundenen, aber doch nicht beschriebenen Codex"[8]. The manuscript referred to is clearly the one from Gdańsk which, although it had never been subjected to a more extensive investigation, has been recorded in the literature as Orlando di Lasso's autograph.

The person who played an important part in perpetuating Sandberger's opinion was Wolfgang Boetticher. In his works he always referred to the two Lasso autographs: the Vienna one with *Prophetiae Sibyllarum*, and the Gdańsk one. In a monograph from 1958 he described the manuscript in question, without, however, discussing at all the issue of its authenticity[9]. Similar information can also be found in the later works of this author[10], but in a revised edition of the monograph, he says in the second volume that the status of the manuscript as the composer's autograph „is not certain"[11]. This change of opinion illustrates to some extent the current state of knowledge about the Gdańsk manuscript. Some researchers have doubts as to the autographic nature of this source, others follow the earlier opinions.

One of the researchers who questioned the grounds for regarding the Gdańsk manuscript as Lasso's autograph was Karl-Günther Hartmann. In 1974 he published an article about the musical collection of the old Stadtbibliothek in Gdańsk (now Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk)[12]. He made a number of interesting observations in it which brought up to date the knowledge about the Gdańsk collection, including manuscript 4030. Referring to the reproduction of Lasso's letters, as well as the manuscript *Prophetiae Sibyllarum* (whose authenticity as an autograph was later questioned!) he noted that the writing in the supposed autograph from Gdańsk differs in some significant details from the composer's writing. In his work Hartmann made some suggestions as to the origin of the manuscript, and also put forward the hypothesis that the copyist might have been one Franciscus de Rivulo, Kapellmeister of the city of Gdańsk. Hartmann's position was supported to a certain extent by Horst Leuchtmann, who in his monograph, in an extensive footnote on the subject of the authorship of the manuscript *Prophetiae Sibyllarum*, expressed at the same time his views on the sup-

7 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, vol.12: *Kompositionen mit französischem Text* 1, ed. Adolf Sandberger, Leipzig [1895], p.XLVIII (facsimile pp.XLIX and LI).

8 Adolf Sandberger, *Mitteilungen über eine Handschrift und ein neues Bildnis Orlando di Lasso*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, vol.1, München 1921 [article reprinted from *Allgemeine Musikzeitung*, 1899], pp.34–40, see p.36.

9 Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532–1594*, vol.1, Kassel 1958, pp.72 and 824.

10 Wolfgang Boetticher, art. *Lasso, Orlando di*, in: *MGG*, vol.8, Kassel usw. 1960, cols. 251–292, see col.265, and facsimile cols. 255–256; and furthermore idem, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel 1963, p.16.

11 Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532–1594*, Wilhelmshaven 1998 (a reissue of the 1958 edition with revisions in vol.2), see vol.1A, p.72, vol.1B, p.824 and vol.2, p.215: „Die Einschätzung als Autograph ist nicht sicher".

12 Karl-Günther Hartmann, *Musikwissenschaftliches aus der ehemaligen Danziger Stadtbibliothek*, in: *Mf* 27/4 (1974), pp.387–410 (see pp.395–396).

posed autograph from Gdańsk[13]. On comparing the writing Leuchtmann reached conclusions similar to Hartmann's, with the difference that he placed the compiler of the manuscript within the French milieu.

Regardless of the quite serious and well-grounded doubts expressed during the nineteen-seventies, the question of the authorship of the Gdańsk manuscript seems to remain open. In many publications (particularly in lexicons) one can find information about Lasso's Gdańsk autograph[14]. It thus appears that there is a large gap in the relevant research: while scholars of the calibre of Sandberger, Boetticher or Leuchtmann have spoken about the Gdańsk manuscript, it has always been in passing, while discussing other issues, sometimes only in the footnotes. The question thus remains: is the Gdańsk manuscript really Orlando di Lasso's autograph, or is this a musicological myth?

II.

Manuscript 4030 is made up of five partbooks in quarto format, with the size of the leaves 153 x 205 mm[15]. The covers of the volumes give (sometimes in abbreviated form) the names of the parts: superius, tenor, contratenor, bassus and quinta pars. Each partbook contains 14 folios, with the exception of the last one, which numbers 13 folios. The paper of the manuscript – which has not been noticed previously – has one watermark: a crown with a half-moon below it and two letters „D" intertwined[16]. This mark is registered in the catalogue of Charles Briquet, where its numerous variants are dated to the period 1545–1568. According to Briquet the paper is French[17]. Nikolai Likhachev notes that the monogram visible on the mark is found on the covers belonging to Diane de Poitiers (1499–1566)[18], the favourite of the King of France, Henri II. Another significant fact is that, as has already been pointed out by Leuchtmann[19], the manuscript is the work of two scribes. The first scribe, who might be described as the „principal", entered the notes, the Latin texts and the index placed at the beginning of the superius book. The second scribe, whom we might call „secondary", entered the texts of the French chansons.

The manuscript includes 14 compositions: nine motets and five chansons, for different numbers of voices. All of them, both in the index (Figure 1) and in the body of the manuscript, are given the unambiguous attribution „Orlando". The compositions have been copied in carefully (with the exception of some fragments of the French text), probably at short intervals. The group of chansons was probably intended to be larger, because between

13 Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, vol.1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, pp.124–125, footnote 144.

14 Cf. the relevant entries in the recently published encyclopaedias.

15 Existing descriptions of the manuscript give incomplete and partially incorrect data, see references given in footnotes 7, 9–12, and also library descriptions in: Otto Günther, *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek*, vol.4, Danzig 1911, p.23; Danuta Popinigis and Danuta Szlagowska, *Musicalia Gedanens[ia]. Rękopisy muzyczne z XVI i XVII wieku w zbiorach Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk. Katalog*, Gdańsk 1990, p.481.

16 Popinigis and Szlagowska, *Musicalia* (see footnote 15) give incorrect watermarks.

17 Charles M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, vol.2, Genève 1907, no.5315 and p.308. Cf. *Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Bestand J 340, Wasserzeichenkartei Piccard,* http://www.piccard-online.de, 2006-03-15, see no. 41488 (Düsseldorf, 1555).

18 *Likhachev's Watermarks*, ed. John Simon Gabriel Simmons, Bé van Ginneken-van de Kasteele, Amsterdam 1994 (= *Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia* 15), see vol.1, p.135 (no.2949).

19 Leuchtmann, *Lasso* (see footnote 13), vol.1, p.125.

the five-voice *De tout mon coeur* and the four-voice *Ce faulx amour* there appear lined pages without musical notation, and one leaf is missing; the original foliation of the manuscript also ends at this point. These changes are not present in the quintus book, and one can therefore surmise that what was involved was the copying of four-voice compositions.

The works of Orlando di Lasso included in manuscript 4030 have good source documentation. One of the most popular of them, the five-voice motet *Veni in hortum meum*, went through 29 editions (including anthologies of instrumental music)[20] and has been preserved in as many as 27 handwritten copies[21]. The situation is similar in the case of the motet *Surrexit pastor bonus* (28 editions, 28 handwritten copies), or the chanson *Bon jour mon coeur* (39 editions, 11 handwritten copies). The composition with the most meagre documentation is the four-voice chanson *Du fons de ma pensée*, printed only ten times and with one extant handwritten copy, the one from Gdańsk. There is a very significant feature shared by all the compositions from manuscript 4030: they all appeared in print for the first time during the same period (see Table 1). In the case of the five-voice motets this is the year 1562, in the case of the remaining works, 1564. Although the dates of their first publication were close, the compositions were published by different printers: Johannes Montanus & Ulrich Neuber in Germany, Adrian Le Roy & Robert Ballard in France, and Tilman Susato or Pierre Phalèse in the Netherlands.

In interpreting Lasso's Gdańsk manuscript, the fact that it has been bound together with 12 music prints[22] is of enormous significance. All of them come from the famous printing house of Pierre Phalèse in Leuven, and date from 1554–1556 and 1560. These are the four books of chansons (one of them contains five- and six-voice chansons by Lasso), and the consecutive books, from the first to the eighth, of the first edition of „cantiones sacrae". One of these prints, *Septiesme livre des chansons à quatre parties*, is the only complete copy of the first edition of the chansons collection, whose popularity was simply staggering: it was reissued at least 27 times, the last about 1660[23]. Significantly, manuscript 4030 seems to supplement the repertory of motets and chansons of the prints bound together (it does not duplicate the compositions contained there). The fact that these sources have been combined to form one book is thus not a coincidence.

The partbooks which contain the Phalèse prints, and manuscript 4030, found their way to the Gdańsk library, as shown by Karl-Günther Hartmann[24], in 1610, as a donation from

20 See Horst Leuchtmann and Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 vols., Kassel etc. 2001 (= Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke. Supplement*), vol.3, p.239.

21 For manuscripts I use data taken from Boetticher's monograph (see footnote 11).

22 These have been given a different library reference, Ee 2165, and they include the following prints: 1) *Septiesme livre des chansons à quatre parties.* Leuven, Pierre Phalèse MDLX (RISM 1560[6], Vanhulst 77); 2) *Tiers livre des chansons à quatre cincq et six parties novellement composez par Orlando di Lassus.* Leuven, Pierre Phalèse MDLX (RISM A/I/5 L 764, Vanhulst 73); 3) *Premier livre des chansons à cincq et six parties.* Leuven, Pierre Phalèse MDLVI (RISM 1556[13], Vanhulst 37); 4) *Second livre des chansons à cincq et six parties.* Leuven, Pierre Phalèse MDLX (RISM 1560[5], Vanhulst 76); 5a) *Liber primus cantionum sacrarum*. Leuven, Petrus Phalèse MDLIIII (RISM 1554[1], Vanhulst 18); 5b) *Liber secundus cantionum sacrarum*. Leuven, Petrus Phalèse MDLIIII (RISM 1554[2], Vanhulst 19); 5c) *Liber tertius cantionum sacrarum*. Leuven, Petrus Phalèse MDLIIII (RISM 1554[3], Vanhulst 20); 5d) *Liber quartus cantionum sacrarum*. Leuven, Petrus Phalèse MDLIIII (RISM 1554[4], Vanhulst 21); 5e) *Liber quintus cantionum sacrarum*. Leuven, Petrus Phalèse MDLIIII (RISM A/I/5 M 272, Vanhulst 17); 5f) *Liber sextus cantionum sacrarum*. Leuven, Petrus Phalèse MDLIIII (RISM 1554[5], Vanhulst 22); 5g) *Liber septimus cantionum sacrarum*. Leuven, Petrus Phalèse MDLV (RISM 1555[4], Vanhulst 29); 5h) *Liber octavus cantionus sacrarum*. Leuven, Petrus Phalèse MDLV (RISM 1555[5], Vanhulst 30). Vanhulst = Henri Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils 1545–1578*, Bruxelles 1990.

23 See Henri Vanhulst, *Un succès de l'édition musicale: le ‚Septiesme livre des chansons à quatre parties' (1560–1661/3)*, in: *Revue belge de musicologie* 32–33 (1978–79), pp.97–120.

24 Hartmann, *Musikwissenschaftliches* (see footnote 12), pp.394–396.

Elisabeth Brandes, the daughter of the Mayor Johannes Brandes. However, this Gdańsk family was not the original owner of the books; their back covers are embossed with the initials „GT", and although so far it has not been possible to establish who they refer to, it certainly is not the Brandes family. On the inside of the cover of the superius book we find, moreover, the name „Adriano Stier[k?]"[25], which probably refers to the sixteenth-century owner of the manuscript. As the result of the same donation, prints of masses and motets from the printing house of Tilman Susato dating from 1545–1547 also came into the library's possession[26].

No.	**Title / number of voices**	**First edition**
1.	*Confitebor tibi domine* a 8	*Thesaurus musicus continens selectissimas octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum* [...] Nuremberg 1564 Montanus & Neuber
2.	*In te domine speravi* a 6	*Thesauri musici tomus tertius continens cantiones sacras* […] *Sex vocum* […] Nuremberg 1564 Montanus & Neuber
3.	*Dixit Joseph undecim fratribus suis* a 6	see above
4.	*O mors quam amara* a 6	*Primus liber concentuum sacrorum quos motetos vulgo nominant quinque & sex vocibus compositorum Orlando de Lassus auctore.* Paris 1564 Le Roy & Ballard
5.	*Omnia quae fecisti nobis domine* a 5	*Sacrae cantiones quinque vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime, iam primum in lucem editae authore Orlando di Lassus.* Nuremberg 1562 Montanus & Neuber
6.	*Confundantur superbi* a 5	see above
7.	*Benedicam Dominum in omni tempore* a 5	see above
8.	*Veni in hortum meum* a 5	see above
9.	*Surrexit pastor bonus* a 5	see above
10.	*De tout mon coeur* a 5	*Quatriesme livre des chansons à quatre et cincq parties nouvellement composées par Orlando di Lassus.* Leuven 1564 Pierre Phalèse
11.	*Ce faulx amour* a 4	*Le premier livre de chansons à quatre parties auquel sont ving et sept chansons nouvelles.* Antwerp 1564 Tilman Susato
12.	*Bon jour mon coeur* a 4	see above
13.	*Quand mon mari vient* a 4	see above
14.	*Du fons de ma pensée* a 4	see above

Table 1: Repertory of the manuscript 4030

It is almost self-evident that manuscript 4030 was not created in Gdańsk. It does not contain any elements which might link it to the musical culture of this city, except for the location at which it is currently held, and the donor herself. But it seems highly probable that it

25 With the exception of Popinigis and Szlagowska, *Musicalia* (see footnote 15), p.481, researchers so far have read this name as „Otier".

26 Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, Ee 1350.

was compiled in the Franco-Flemish region, with which Gdańsk had natural economic and cultural ties. Evidence for such a provenance of the manuscript is provided by the convergence of the following facts: 1) the kind of paper used which, as has been mentioned already, was French. Such paper, according to Briquet's catalogue, was widely used in the cities of the Netherlands and of Northern Germany; 2) binding the manuscript together with 12 partially unique prints from the printing house of Phalèse in Leuven; 3) the name of the owner of the manuscript („Adrian"), although popular in the sixteenth century, was particularly frequent in the Franco-Flemish milieu[27]; 4) the text of the chansons being competently entered in the manuscript, as well as the use of the French word „Table" for the index.

Dating the manuscript is somewhat more problematic. Until now researchers have been placing its creation about 1570. It seems, however, that it could have been written a little earlier. An indication of this is provided by the paper, whose watermark is recorded in 1568 at the latest. It would be reasonable to adopt 1564 as terminus post quem in dating the source, by which time all the compositions included in it already existed in their first editions. This, however, depends on how we interpret the Gdańsk manuscript – if it should really prove to be Lasso's autograph, this would open up the possibility of dating it to an earlier time.

III.

To return to the question posed earlier, it should be said that both the postulated provenance and the dating of manuscript 4030 do not exclude the possibility that it was written in Orlando di Lasso's own hand. At that time – let us assume that the period in question is the fifteen-sixties – the composer had quite strong ties with the Netherlands. In 1560 he visited his homeland, and the fruit of that visit was, among others, the first edition of his work in the printing house of Pierre Phalèse in Leuven (*Tiers livre des chansons*). The composer undertook his next journey to the Netherlands in 1564; by then he was the Kapellmeister of Duke Albrecht V, and as a result of this trip further prints were published by Susato and Phalèse. One should note the close collaboration between the composer and the latter printer, as the splendid selection of prints bound together with manuscript 4030 originated there.

However, the problem of the authorship of the manuscript is more likely to be resolved by arguments provided by analysis of the handwriting. An essential component of this has been the comparison of the Gdańsk manuscript with unquestionable autographs of Orlando di Lasso. The composer's letters (we have 59 of them, the majority being autographs), particularly those chronologically closest to our manuscript, provide comparative material. Unfortunately, no letters have been preserved from the fifteen-sixties; therefore what was used was a recently described and published autograph from 1559[28], as well as autographs

27 The surname „Stier" or „Stierk" may indicate a German-Netherlandish origin. In the period close to the time when the manuscript was created we find the surname „Sterck" registered in the Flanders area. For instance, in the publishing house of Christopher Plantin there was a proof-reader called Laurentius Sterck (1571) and a printer called Nicolas Sterck (1564–1566 and 1587); see Leon Voet, *The Golden Compasses: A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, Amsterdam 1972.

28 Ignace Bossuyt, *Lassos erste Jahre in München (1556–1559): eine ‚cosa non riuscita'? Neue Materialien aufgrund unveröffentlicher Briefe von Johann Jakob Fugger, Antoine Perrenot de Granvelle und Orlando di Lasso*, in: Stephan Hörner and Bernhold Schmid (eds.), *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1993, pp.55–67 (facsimile p.62).

from the fifteen-seventies[29]. Similar comparisons have already been conducted by Hartmann and Leuchtmann; as mentioned earlier, this led them to question the authenticity of Lasso's Gdańsk autograph. It seems, however, that their work was mainly preliminary; Hartmann's task was made particularly difficult by his belief in the authenticity of the autograph *Prophetiae Sibyllarum*.

When analysing the unquestionable autographs of Orlando di Lasso, one should pay attention to two elements (Figure 2)[30]. Firstly, in his signatures, the composer shows a very clear tendency towards separating the individual letters of his first name. This is visible in the autograph from 1559 (see the first example from the top), where each letter is written separately, but also in many autographs from the seventies, where only the letters „l" and „a" are joined. Another typical feature is the ascending direction of the writing, with a tendency towards making consecutive letters smaller. Moving on to examine the writing of the word „Orlando" in manuscript 4030 (Figure 3), it should be made clear from the start that the writing of „l" and „d" is a secondary matter, because these are stylized letters which appear in many shapes. There are thus scripts (e.g., first from the top) which at first glance seem to have no possible association with the composer's original handwriting, and there are those which, because of the shape of the letters „l" and „d", may bear a resemblance to it (second example from the top)[31]. Other details seem much more significant. Thus, first of all: throughout the whole manuscript, in the 46 appearances of the word „Orlando", we encounter neither the separate writing of each letter (as in the 1559 autograph), nor the joining of „l" and „a" (as in the autographs from the fifteen-seventies). The absence of joining of „l" and „a" is all the more significant because the principal scribe of the manuscript has a pronounced tendency to join letters, especially „a", „n" and „d". If we widen our comparison to other words, we notice that Lasso clearly avoided joining the letter „a" to the letters „n" or „m" – but that is precisely a writing feature of the principal scribe of manuscript 4030. Another significant detail is the direction of the writing: Lasso's handwriting (as already indicated) has a clearly ascending direction, while in the Gdańsk manuscript the script is straight, with all the letters of the same size. The differences between the writing of the secondary scribe (the example at the very bottom) and the writing of Orlando di Lasso are even more pronounced.

Two other details should be noted when analysing the handwriting in manuscript 4030: 1) it is difficult to understand why Lasso should almost obsessively mark his own manuscript with his name both in the index and on each composition, often in a number of voices simultaneously[32]; it is also difficult to explain why these signatures use only his first name, when in his letters he used his full name, most often „Orlando Lasso"; 2) until now scholars have usually assumed that manuscript 4030 is the work of one person. However, apart from the principal scribe there is also the secondary scribe who inscribed the text in the French chansons (and also signed them with the first name, „Orlando"). What would be the point of entrusting another person with entering these texts, when the composer himself was fluent in French?

---

29 Leuchtmann, *Lasso* (see footnote 13), vol.2: *Briefe*, facsimile passim.

30 In my analysis I follow the guidelines of criminologists, referring to those features of the writing which have changed least (see Zbigniew Czeczot, *Kryminalistyczna problematyka ekspertyzy pisma ręcznego*, Warszawa 1971).

31 The repeated word „dicentes" under the tenor voice of the motet *Dixit Joseph*, fol.3^{v} (p.4) provides an illustration of just how changeable this element can be. Here, two forms of the letter „d" are placed next to each other.

32 This argument has already been put forward by Leuchtmann, *Lasso* (see footnote 13), vol.1, p.125.

As in the case of the manuscript *Prophetiae Sibyllarum*, Orlando di Lasso was not the scribe who copied the Gdańsk manuscript. We are thus dealing with a musicological myth which, having been started by Sandberger and perpetuated by Boetticher, entered the research circuit in spite of standing, to use Helmut Hell's phrase again, „auf recht schwachen Beinen". However, the answer still remains elusive to the question: what, then, does manuscript 4030 represent?

IV.

Before putting forward my own proposals in this respect, I would like to state my position in relation to Hartmann's hypothesis. This was that the scribe of manuscript 4030 could possibly be identified as Franciscus de Rivulo[33]. Rivulo became the cantor of the church of Holy Mary the Virgin, and Kapellmeister of the city of Gdańsk, in 1560. He held these posts until his death in 1564. During those four years he clearly made his mark on the musical culture of the city, and evidence for this is provided by, among other things, manuscript 4003 from the Gdańsk library, in which we find many of his compositions. This manuscript might have been partially copied by Rivulo[34]. The comparison between the handwriting of the manuscript 4003 and the manuscript 4030 was undertaken, but unfortunately its results were disappointing. Franciscus de Rivulo could not have been a scribe involved in the production of the source under discussion here, as it is likely to have been written after 1564 (i.e., after Rivulo's death) and not in Gdańsk, but most probably in Franco-Flemish lands.

As has been pointed out, it is striking that all the fourteen compositions in manuscript 4030 were first printed in 1562 or 1564. This convergence may suggest that it is simply a copy of particular musical editions. However, it would be extremely difficult to establish exactly which prints are involved. The potential source of the five-voice motets might be the collection *Sacrae cantiones* by Orlando di Lasso, published in 1562 by Montanus & Neuber, and of the four-voice chansons, *Le premier livre de chansons à quatre parties*, published by Susato in 1564. A number of motets from manuscript 4030 may also be found in *Primus liber concentuum sacrorum* published in 1564 by Le Roy & Ballard in Paris. On the other hand, there is a range of other prints which, for a variety of reasons, might be regarded as sources for the repertory of the manuscript from Gdańsk (see other first editions in Table 1). It seems that the compiler must have had some more complex reasons for his selection than the automatic copying of chosen compositions from two or three printed anthologies. He may also have been copying not only from prints but also from manuscripts.

The dependence of manuscript 4030 on print culture is, however, undeniable. The very fact of its being bound together with prints having similar content testifies to that. Of even greater significance are the features of print to be found in the manuscript itself: its volume, typical for many prints of that time, as well as the presence of a carefully edited index („Table"). It is also a feature of prints that authorship of particular compositions is consistently attributed, which was not a rule in manuscripts of that time. Just how important the attribution of authorship was for printers can be seen in anthologies published by Tilman Susato, where anonymous compositions are marked „incertus author".

---

33 Hartmann, *Musikwissenschaftliches* (see footnote 12), p.395, footnote 21.

34 Agnieszka Leszczyńska, *Tropem Francisca de Rivulo – nowe wątki i hipotezy,* in: *Polski Rocznik Muzykologiczny* V (2006), in print.

The choice of repertory in manuscript 4030 also seems to adhere to the principles established for music printing, though in a somewhat unusual manner. This can be seen in the combining in one collection of compositions belonging to different genres – motets and chansons. In Lasso's time such solutions were not frequent; a print was usually devoted to compositions of one genre. However, there were significant exceptions to this principle, such as Lasso's first print from 1555, the so-called „opus 1", which contains 12 madrigals, 6 chansons and 6 motets. The cohesion of such a collection was provided simply by the person of the composer, and this is what happened in the case of manuscript 4030.

Compositions in printed anthologies were as a rule ordered according to an established principle. This might be, for instance, the modal types, as in many of Lasso's anthologies[35]. The repertory of manuscript 4030 was also ordered in accordance with strict principles (Table 2). The criterion used was the genre of the compositions: we first have the motets and then the chansons; and the criterion of the number of voices was applied as well: one eight-voice composition, then three six-voice compositions, six five-voice compositions and four four-voice compositions. It should also be noted that the manuscript is dominated by compositions in transposed modes 1 and 2 and, with the exception of two motets in transposed mode 6, all the compositions have the note *G* as their finals.

	Title	**Number of voices**	**Final**	**Mode**
Motets	*Confitebor tibi domine*	8	G	2 tr.
	In te domine speravi	6	C	6 tr.
	Dixit Joseph undecim fratribus suis	6	G	2 tr.
	O mors quam amara	6	G	1 tr.
	Omnia quae fecisti nobis domine	5	G	1 tr.
	Confundantur superbi	5	G	7
	Benedicam Dominum in omni tempore	5	G	8
	Veni in hortum meum	5	G	2 tr.
	Surrexit pastor bonus	5	C	6 tr.
Chansons	*De tout mon coeur*	5	G	2 tr.
	Ce faulx amour	4	G	8
	Bon jour mon coeur	4	G	7
	Quand mon mari vient	4	G	1 tr.
	Du fons de ma pensée	4	G	1 tr.

Table 2: Ordering of repertory in the manuscript 4030

There are thus a number of features which indicate clearly that we are dealing with a manuscript largely dependent on printed sources. At this point it becomes possible to put forward a certain hypothesis – a very attractive one, although at present difficult to verify. The principal scribe of manuscript 4030 demonstrated high competence in his repertory selection, and his

35 See Peter Bergquist, *Modal Ordering within Orlando di Lasso's Publications*, in: Peter Bergquist (ed.), *Orlando di Lasso Studies*, Cambridge 1999, pp.203–226.

writing is painstaking and legible. The manuscript was probably not used for performance (no traces of use), nor does it have the features of a bibliophile copy. Might we be dealing with a manuscript which was a projected new edition of the works of Orlando di Lasso? It would have probably been a project which remained unrealized, otherwise one would suppose that the handwritten matrix, being less perfect than print, would have been destroyed[36]. This hypothesis seems tempting, although in my opinion only the discovery of new facts, such as identifying the scribes or the mysterious Adrian Stierk, would allow it to be validated.

Translated by Zofia Weaver

36 I tried searching for traces of such an anthology among lost prints – unfortunately without success.

Appendix:

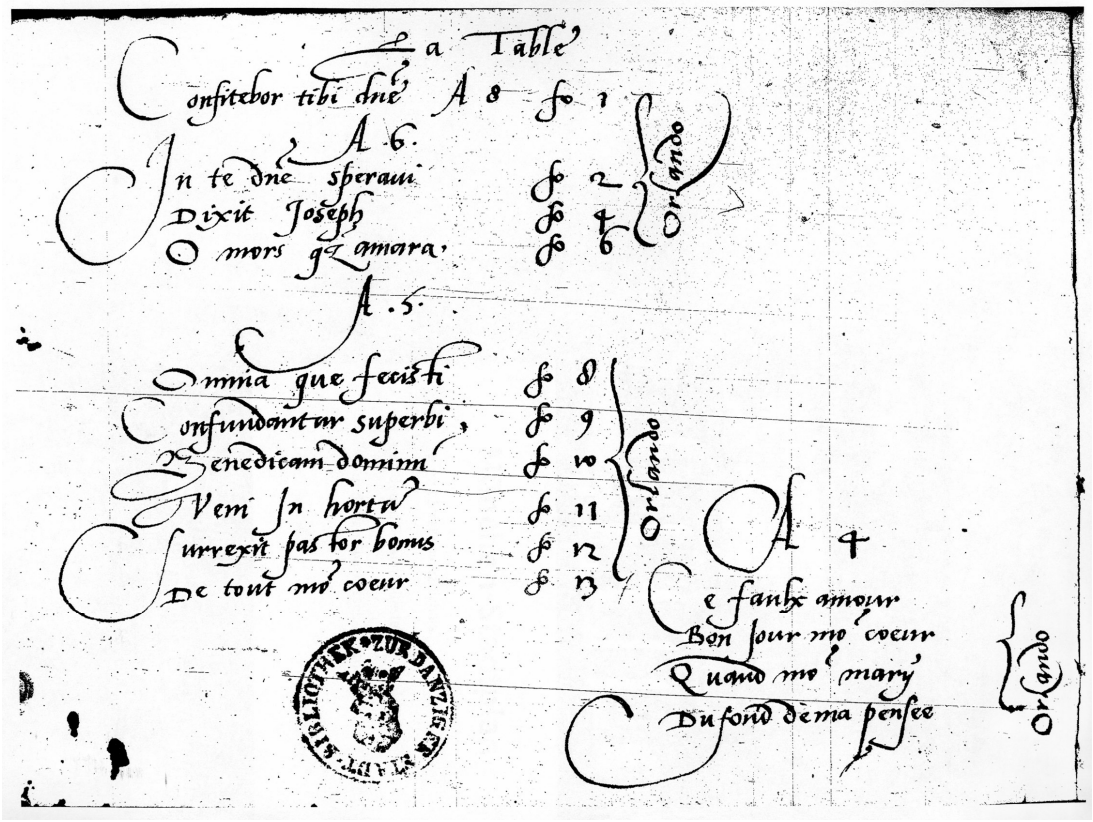


Figure 1: Gdańsk, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, MS 4030, Superius, fol.I^{v}
(with kind permission of the Library)

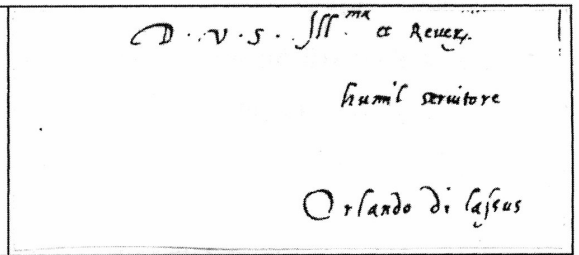
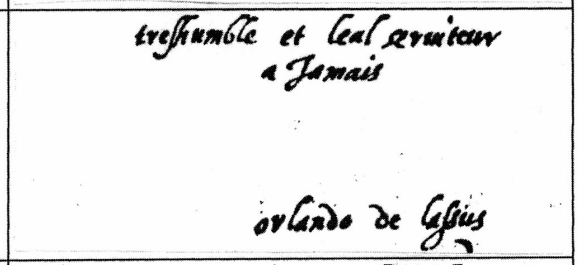
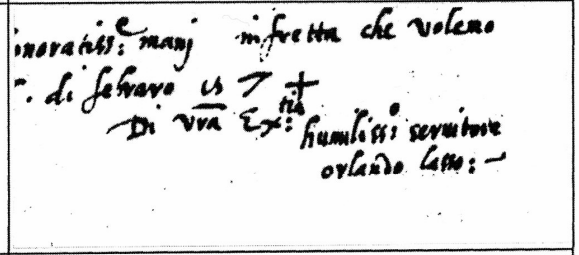
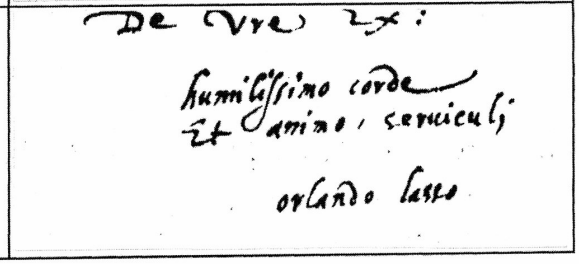
Letter dated 2 April 1559 (ed. I. Bossuyt)	
Letter dated 29 July 1573 (ed. H. Leuchtmann)	
Letter dated 26 February 1574 (ed. H. Leuchtmann)	
Letter dated 1 March 1575 (ed. H. Leuchtmann)	

Figure 2: Signatures in Lasso's letters
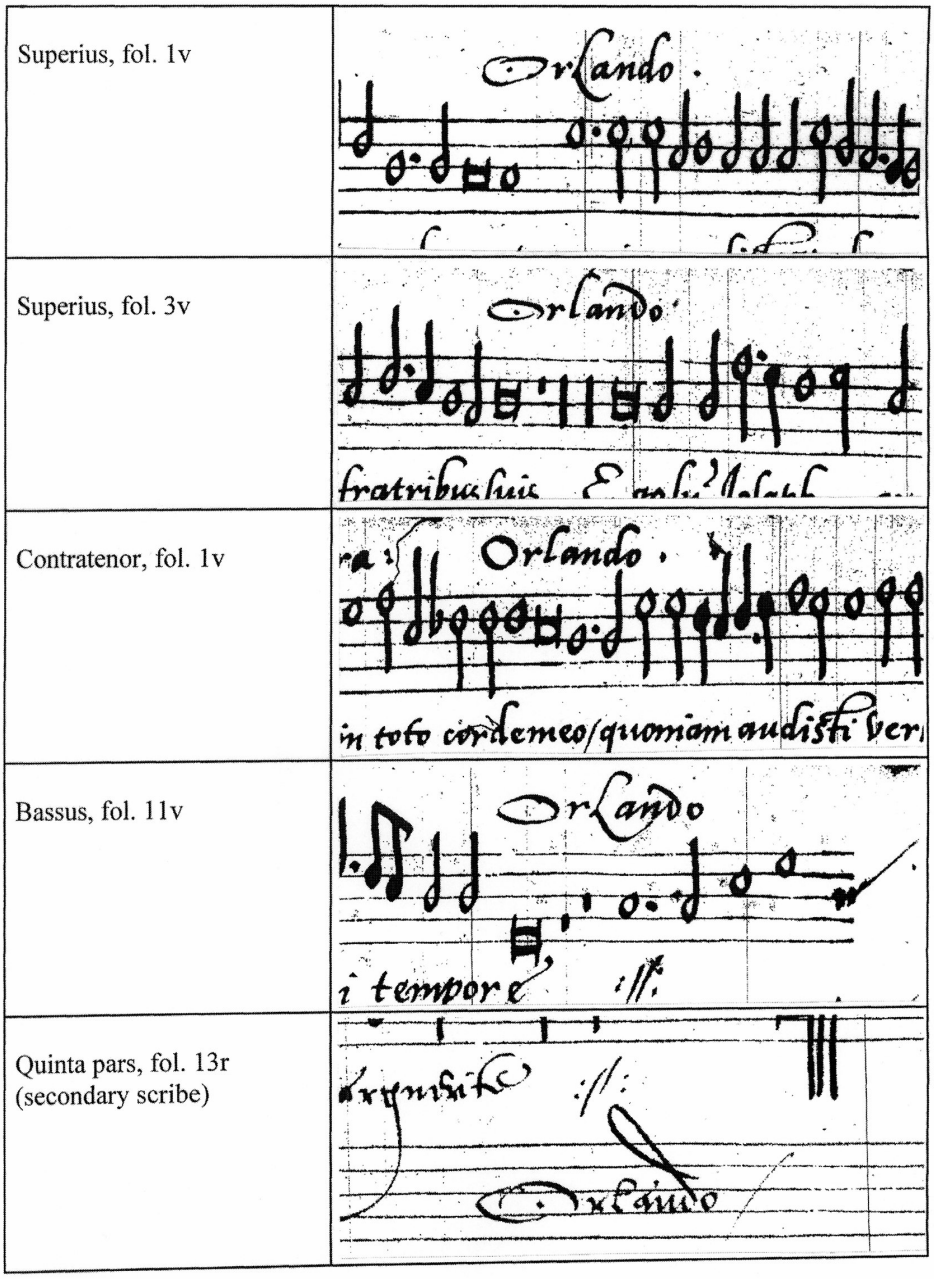


Figure 3: Attributions in the Gdańsk manuscript

ZUM VESPERBEGINN IN DER MÜNCHNER HOFKAPELLE UND BEI CLAUDIO MONTEVERDI

REZITATION – NOTATION – KOMPOSITION

THEODOR GÖLLNER

In der Neuen Reihe der Lasso-Gesamtausgabe schreibt der Herausgeber Peter Bergquist im Vorwort zu Band 25 über einige dort edierte Kompositionen[1]: „Diese vier Stücke haben wir nur zögernd in Lassos Werkliste aufgenommen – sie sind seinem Ansehen jedoch weder förderlich noch abträglich". Der Herausgeber zählt dazu auch Falsobordone-Sätze mit dem Text „Domine ad adiuvandum me festina", also mehrstimmig rezitierte Responsionen auf die vorausgehende Intonation „Deus in adiutorium meum intende." Beides gehört bekanntlich zu einer liturgischen Grußformel, die gefolgt von Doxologie und einem kurzen „Alleluia" am Anfang jedes Stundengebetes steht, in der mehrstimmigen Form aber vor allem für die festliche Vespereröffnung bestimmt war. Musikalische Eigenständigkeit tritt dabei in den Hintergrund und somit ist die Autorschaft Orlando di Lassos mit Recht zu bezweifeln. Wäre sie anzunehmen, so müßte der Eröffnungsrespons sich nicht nur zur mehrstimmigen Rezitation, sondern auch zur Polyphonie mit individueller Stimmführung erweitern. Damit aber würde das charakteristische Merkmal des psalmodischen Rezitierens auf Liegeklängen verloren gehen. Die Einbeziehung des liturgischen Grußes in die Mehrstimmigkeit bleibt deshalb von vornherein an die Erhaltung des Rezitationscharakters gebunden und ist dementsprechend begrenzt. Dies steht nicht nur im Widerspruch zum Werk eines großen Komponisten, sondern wirft die Frage nach der Komposition überhaupt auf, ihrem qualitativen Rang ebenso wie ihre Abhängigkeit von schriftlichen und mündlichen Konventionen.

Was wir seit dem 16. Jahrhundert besonders beim Vortrag von Psalmen als „Falsobordone" kennen, ist mit seinen terzhaltigen Liegeklängen zwar relativ neu, als klanglich erweitertes Rezitieren im Abstand von Quinten und Oktaven aber wesentlich älter und reicht bis in die Frühzeit des Organum zurück[2]. Daß die mehrstimmige Psalmrezitation, abgesehen von wenigen Ausnahmen, quellenmäßig nicht belegbar ist, liegt offenbar an ihrer prinzipiellen Schriftlosigkeit, die auch dann noch andauerte, als die Entwicklung der Mehrstimmigkeit auf Notenschrift angewiesen war. Dies dürfte auch für den Eröffnungsversikel der Stundengebete gelten, der dem Beginn des 69. Psalm entstammt und dessen Responsum „Domine ad adiuvandum me festina" nicht erst zur Zeit seiner mehrstimmigen Aufzeichnung im 15. und 16. Jahrhundert mehrstimmig erklang[3].

---

1 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe* Bd. 25: *Litaneien, Falsibordoni und Offiziumssätze,* hrsg. von Peter Bergquist, Kassel usw. 1993, S. XI.

2 Es sei nur daran erinnert, daß schon die Organum-Beispiele in den *Scolica* der *Musica enchiriadis* auf einem rezitierten Psalmvers beruhen. Vgl. Theodor Göllner, *„Nos qui vivimus": Stages of a Polyphonic Psalm Verse*, in: *The Echo of Music, Essays in Honor of Marie Louise Göllner*, ed. by Blair Sullivan, Warren (Michigan) 2004, S. 101–112.

3 Konrad Ruhland, *Der mehrstimmige Psalmvortrag im 15. und 16. Jahrhundert. Studien zur Psalmodie auf der Grundlage von Faburdon, Fauxbourdon und Falsobordone*, Diss., München 1975, S. 312–354.

Ohne greifbare Vorgeschichte begegnet dieser Versikel gleichsam an prominenter Stelle in einem bekannten Chorbuch der Münchner Hofkapelle, dem „Liber vesperarum“ (Mus. ms. 52), das erstmals die Vesperkompositionen für die Hauptfeste des Kirchenjahres zusammenstellt und mit Ludwig Senfl als Schreiber, Redaktor sowie als Komponist in Verbindung gebracht wird[4]. Sein Name erscheint sogleich auf der ersten beschriebenen Seite, und zwar zu Beginn von Falsobordone-Modellen über die acht Psalmtöne, also dort, wo es sich nicht um Kompositionen handelt und ein Komponistenname nicht zu erwarten ist. Ebenso wenig wie Senfl für die Modelltöne in Anspruch genommen werden kann, wird er auch als Komponist für das fünfstimmige „Domine ad adiuvandum me festina“ notwendig gewesen sein, das bald danach gleichfalls als Falsobordone-Modell eingetragen wurde (fol.11^{v}-12^{r}). Eine andere Frage ist, ob es Senfl war, der sich hier als Schreiber betätigte, wie es Helmut Hell[5] und David Crook[6] vermuten. Martin Bente[7] und nach ihm Franz Körndle nehmen dagegen an, daß der Schreiber dieser Seiten (C)[8] gerade nicht Senfl war, der vielmehr das Hauptcorpus, den „Liber vesperarum“, ingrossiert haben soll. Wie dem auch sei, der Schreiber des Eröffnungsversikels hebt sich nicht nur in der Individualität der Schriftzüge von dem Hauptschreiber des Codex (A VII) ab, sondern auch durch eine grundsätzlich andere Art von Notation. Denn diese verwendet ungewöhnliche Zeichen, die sich von der üblichen Mensuralnotation nicht zuletzt dadurch unterscheiden, daß sie rhythmisch unbestimmbar sind[9]:
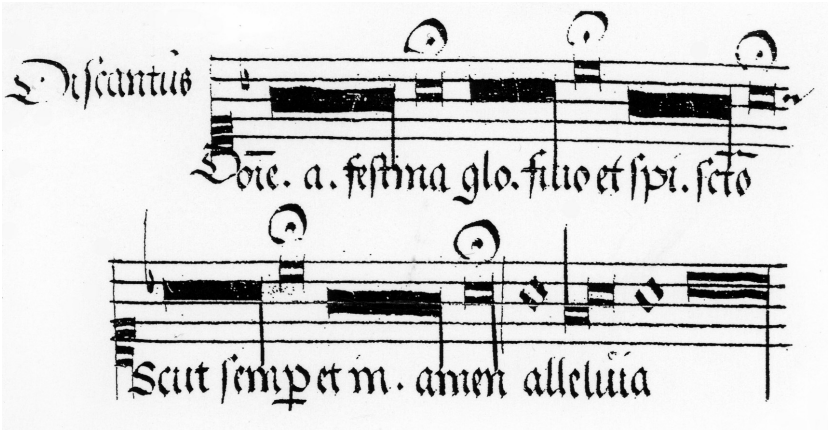


Abbildung 1: München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 52, fol.11^{v}
(mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

Offenbar besteht eine unüberbrückbare Distanz zwischen dem Zeichenvorrat und System der Mensuralnotation und der aufzuzeichnenden Musik. Die Schwierigkeit liegt nicht zuletzt darin, daß die psalmodische Rezitation, die dem Sprechen unmittelbar verhaftet ist, nicht in

4 Vgl. Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. V/1), S. 178–188. Vgl. auch Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 57–62.

5 Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 4), S.35*.

6 David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich,* Princeton 1994, S. 45.

7 Bente, *Neue Wege* (wie Anm. 4), S. 57.

8 Zur Bezeichnung der Schreiberhände vgl. Helmut Hell in Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 4), S. 34*ff.

9 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 52, fol.11^{v}.

exakten Notenwerten dargestellt werden kann, so daß eine spezielle Art der Niederschrift mit stark verdickten Horizontalstrichen für die Dauer eines ganzen Satzgliedes gilt. Auch die durch Fermaten ergänzten quadratischen Noten verkörpern keine mensuralen Breviswerte, sondern markieren lediglich die Zäsurstellen. Erst bei dem abschließenden „Alleluia" mit seinen gemessenen Melodieschritten tritt die Mensuralnotation wieder in Kraft, wenn einzelne oder ligierte Semibreven den Wortrhythmus detailliert nachzeichnen und die Aufführung genau festlegen.

Bis dahin aber ist die Notation lediglich eine Anweisung für die einzuhaltenden Tonhöhen. In rhythmischer Hinsicht schrieb sie nichts vor, griff nicht ein in den Rezitationsvorgang, den sie als generelle, von der Schrift unabhängige Praxis voraussetzte. Insofern ist das Aufgezeichnete nicht viel mehr, als der Versuch, einen musikalischen Ablauf im Nachhinein partiell festzuhalten. Natürlich kann sich auch eine Aufführung darauf stützen, aber für die Entstehung und Konzeption war nicht die Schrift notwendig, und wie im Falle der Mensuralnotation sogar ungeeignet[10]. Wollen wir unter dem Begriff Komposition einen schriftlich ausgearbeiteten, also an Notenschrift gebundenen musikalischen Vorgang verstehen, so handelt es sich bei dem vorliegenden Stück nicht um Komposition, wohl aber um einen klanglich geordneten, an Regeln gebundenen Ablauf. Diesen mit dem geläufigen Gegenbegriff „Improvisation" zu belegen, wäre allerdings ebenso verfehlt und beweist nur die Armut unserer Begriffe gegenüber einer vielschichtigen Wirklichkeit.

In dem Münchner Chorbuch geht dem „Domine ad adiuvandum me festina" ein ebenfalls fünfstimmiger, psalmodischer Satz voraus über den Text „Laus tibi domine rex eterne glorie". Diese Worte treten in der Septuagesimazeit an die Stelle des „Alleluia", sind also innerhalb des Kirchenjahres ein zeitlich befristeter Bestand der Offiziums-Eröffnung. Anstelle diesen Satz erwartungsgemäß im Anschluß an das „Alleluia" aufzuzeichnen, wird er dem ganzen Versikel vorangestellt und zwar von demselben Schreiber (A VII), der auch das Hauptcorpus des Codex ingrossiert hat. Es muß sich um eine spezielle Einfügung auf der vorausgehenden Doppelseite handeln (fol.10^{v}-11^{r}), da die Versoseite nach dem „Alleluia" (fol.12^{v}) schon von Psalmton-Modellen besetzt ist. Der Hauptschreiber des Chorbuches, dessen eigentliche Tätigkeit erst mit der Niederschrift des „Liber Vesperarum" (fol.28^{v}ff.) beginnt, stellt sich mit dem „Laus tibi domine" erstmalig vor[11]:
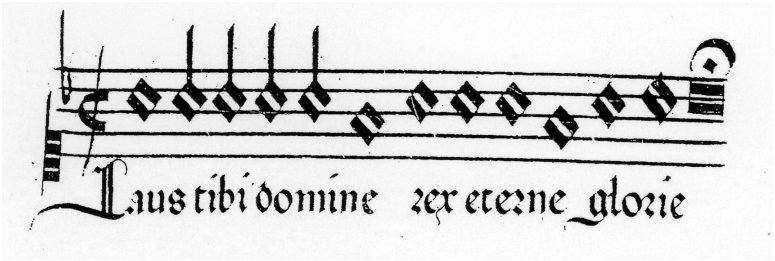


Abbildung 2: München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 52, fol.10^{v}
(mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

10 Vgl. Theodor Göllner, *Notenschrift und Aufführung, Einleitung*, in: ders. (Hrsg.), *Notenschrift und Aufführung. Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München*, Tutzing 1980 (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 30), S. 9–14.

11 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 52, fol.10^{v}.

Dieser Schreiber hält sich aber nicht an den archaisierenden Schreibduktus des „Domine ad adiuvandum me festina", sondern bedient sich einer eindeutigen Mensuralnotation, wie sie auch seine Ingrossierung des „Liber Vesperarum" kennzeichnet. An die Stelle von gestreckten Longen treten einzelnen Noten, Semibreven und Minimen sowie eine tatsächliche, durch Fermate gedehnte Brevis am Schluß. Damit ist die Dauer jeder Silbe musikalisch exakt fixiert und dem freien Redefluß entzogen. Die Mensuralnotation bewirkt mit ihren verfügbaren Mitteln eine Änderung und lenkt die Sprachrezitation in vorgeprägte Bahnen. Hierzu gehört neben unterschiedlichen Notenwerten auch die Mensurvorzeichnung des *tempus imperfectum diminutum*. Das Ergebnis ist ein differenziertes Deklamieren, das den Satz deutlich in zwei Teile gliedert: den ersten vornehmlich in Minimen, den zweiten langsamer in Semibreven. Unter Berücksichtigung des Tactusschlages im Brevisabstand lassen sich die regelmäßigen Sprachakzente hervorheben:

„Laús ti-bi dó-mi-ne rex e – tér – ne gló – ri – e".

Im Gegensatz zu dem rudimentär notierten „Domine ad adiuvandum me festina" kann das mensural aufgezeichnete „Laus tibi domine" den Kompositionsstatus beanspruchen, den es mit dem Hauptcorpus der Handschrift verbindet. Da beides von derselben Hand aufgezeichnet wurde, ist davon auszugehen, daß der Schreiber selbstverständlich mensurale Kompositionen notieren wollte, die andeutenden Nachschriften mündlich tradierter Praktiken dagegen einem dafür zuständigen Experten überließ. Die Hypothese liegt nahe, daß Ludwig Senfl, den man schon seit langem als Schreiber und sogar als Komponisten des „Liber vesperarum" vermutet hat[12], in derselben Eigenschaft auch für den Satz „Laus tibi domine rex eterne glorie" zuständig war. Daß dieser fünfstimmige Satz wie eine reguläre Mensuralkompostion behandelt wurde, könnte auch in seiner liturgischen Sonderstellung begründet sein. Im Gegensatz zum „Alleluia"-Schluß erklang dieser Text höchst selten, und zwar in der Septuagesimazeit nur am Feste Mariae Verkündigung, das dann auch als einziges De-tempore-Fest dieses Zeitraums im „Liber vesperarum" vertreten ist[13]. Es gab für diesen Text offenbar kein mündlich tradierbares mehrstimmiges Modell, so daß auch die beste Hofkapelle auf eine schriftlich festgelegte Komposition angewiesen war.

Ausgehend von der ursprünglich für die Kaiserliche Hofkapelle bestimmten Konzeption wurde der „Liber vesperarum" Bestandteil der Münchner Hofkapelle[14] und dort offenbar mitsamt dem mehrstimmigen Eröffnungsversikel längere Zeit benutzt, wofür auch die eindeutigen Gebrauchsspuren sprechen. Wie lange dieser unverändert erklang und ob daneben andere, vielleicht auch mündlich tradierte Versionen bestanden, entzieht sich unserer Kenntnis.

Erst in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts erfahren wir indirekt aus Regensburger Quellen von einem sechsstimmigen „Domine ad adiuvandum me festina", das mit „Orlandus" überschrieben ist und demnach aus der Münchner Hofkapelle stammen dürfte[15]. Es ist eben jener Satz, den wir eingangs als Bestandteil der Lasso-Gesamtausgabe erwähnten und bei dem der Herausgeber zurecht Bedenken für Lassos Autorschaft äußerte[16]. In der Tat braucht dieser Satz keinen Komponisten vom Range Lassos, wenn er überhaupt einen Komponisten

12 Bente, *Neue Wege* (wie Anm. 4), S. 61.

13 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 52, fol.193^{v}-210.

14 Zur Entstehung der Münchner Chorbücher und ihrem Verhältnis zur Kaiserlichen Hofkapelle vgl. den Beitrag von Birgit Lodes, *Die Münchner Chorbücher aus der Zeit Ludwig Senfls* in diesem Band.

15 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. A.R. 838–843, fol.132^{v}-134^{r}.

16 Siehe Lasso, *Neue Reihe* Bd. 25 (wie Anm. 1), S. 189–191.

im herkömmlichen Sinne benötigte. Hatte im Senfl-Chorbuch der Rezitationsklang noch von Abschnitt zu Abschnitt zwischen *C* und *F* gewechselt, so verharrt er jetzt das ganze Stück hindurch auf *C* und berührt *F* nur zweimal als Zäsurklang. Im „Discant 1" wird die genaue Wortverteilung durch minuziöse Striche angezeigt[17]:
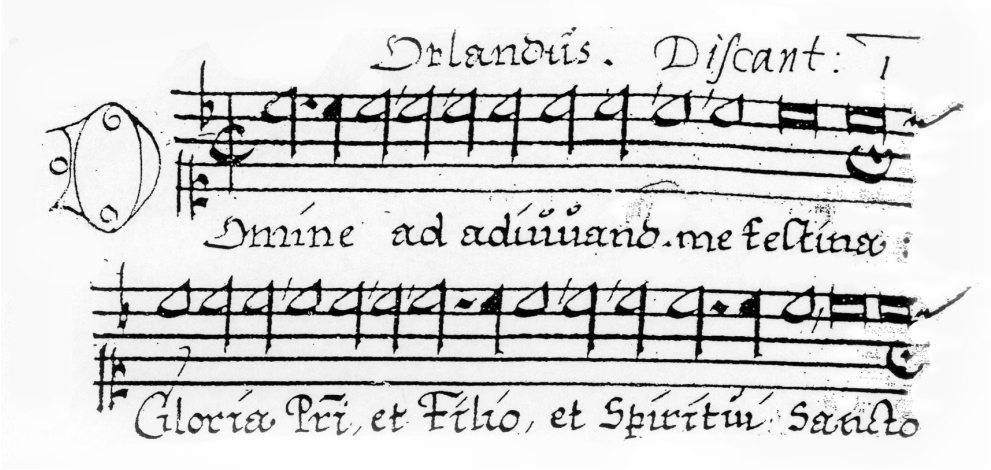


Abbildung 3: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. A.R. 838–843, fol.132^{v}
(mit freundlicher Genehmigung der Bischöflichen Zentralbibliothek)

Auch wenn der Satz gegenüber der älteren Münchner Quelle von fünf auf sechs Stimmen durch Oktavierung des Tenors erweitert wurde, ist er in klanglicher Hinsicht keineswegs fortschrittlich, sondern stellt eine vereinfachte Version der Frühfassung dar. Doch bestätigt er noch Jahrzehnte später die Kontinuität einer Aufführungstradition der Münchner Hofkapelle. Neu ist vor allem die Aufzeichnung in Mensuralnotation, die den Rhythmus genau fixiert, so daß an die Stelle von balkenartigen Longen meßbare Einzelnoten sowie Mensurzeichen treten. Die Notierungsart ist im Grunde die gleiche wie bei dem Einschub „Laus tibi domine rex eterne glorie" im Senfl-Chorbuch. Auch in der jüngeren Regensburger Quelle wird ein frei rezitierter Text in ein normiertes System übertragen, das den Sprachvortrag seinem Zeichenvorrat anpaßt. Obwohl damit der Weg zur Komposition betreten wird, ist das Stück noch weit davon entfernt und nicht viel mehr als eine Nachschrift mit anderen Mitteln. Ob diese Art der Aufzeichnung in der Münchner Hofkapelle je benutzt wurde, ist in der Tat zu bezweifeln. In Regensburg dagegen war sie offensichtlich für das Gymnasium poeticum bestimmt, dessen Cantor und Notenschreiber Erasmus Zollner sie für den Schulgebrauch einrichtete und so exakt wie möglich notierte[18]. Aus pädagogischen Gründen also wurde hier die Mensuralnotation für einen mündlich tradierbaren Satz beansprucht, der wahrscheinlich aus München stammte und mit dem Namen „Lassus" gleichsam als Statussymbol versehen wurde.

Ähnlich gelangten wohl auch zwei mit „Or. Dilass" überschriebene Fassungen von „Domine ad adiuvandum me festina" in ein Chorbuch des Kapuzinerkonvents aus Neumarkt in der Oberpfalz, das erst 1597, also drei Jahre nach Lassos Tod entstanden ist[19]. Neu ist hier

17 Siehe Anm. 15, fol.132^{v}.

18 Vgl. Lasso, *Neue Reihe* Bd. 25 (wie Anm. 1), S. XI, XVII.

19 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 89. Siehe Bente u.a., *Katalog* (wie Anm. 4), S. 240f; vgl. auch Bernhold Schmid, *Mehrstimmige Responsiones vom ausgehenden Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert,* in: Bernd Edel-

nicht die mensurale Notierung, sondern ein ganz offenkundiges Bemühen, von der Nachschriftfunktion loszukommen, kompositorisch zu experimentieren und zu variieren. Neben den Lasso zugeschriebenen Eröffnungsversikeln[20] erscheinen andere teils anonyme, teils mit Namen wie Asula und Ricius versehene, so daß gleich zu Beginn des Chorbuches sechs verschiedene Versionen zur Auswahl stehen. Konnte sich die mündliche Tradition mit einem mehr oder weniger konstanten Grundmodell begnügen, wobei die Aufführungsvarianten eher dem Zufall überlassen blieben, so verlangt das geschriebene Produkt nach verschiedenen Versionen, unter denen ausgewählt werden kann. Mit dem Rückgang der Mündlichkeit wächst das Bedürfnis nach Mannigfaltigkeit der schriftlichen Vorlagen, so daß das Komponieren von polyphonen Eröffnungsversikeln im frühen 17. Jahrhundert geradezu Mode wird. Im Münchner Umfeld wurden etwa im Augustiner-Chorherrenstift Polling um 1620 nicht weniger als sieben derartige Vertonungen an den Anfang eines Chorbuches gestellt[21]. Unter den eigens angeführten Komponistennamen dürften Tiburtio Massaini, Giovanni Matteo Asola und Christian Erbach noch die bekanntesten sein.

Auch wenn wir zuvor schon Namen wie Ludwig Senfl und Orlando di Lasso in welcher Eigenschaft auch immer begegneten sind, reicht dies alles nicht aus, um dem mehrstimmigen Vesperbeginn mehr als eine Fußnote in der Musikgeschichte zu sichern. Dem wäre in der Tat so, gäbe es nicht die eine großartige Ausnahme: die Eröffnung zu Claudio Monteverdis Marienvesper[22]. Die Konfrontation einer äußerst sprachnahen, rezitierenden Gattung mit dem instrumentalen Spiel der Toccata, wie sie hier in der kompositorischen Gleichzeitigkeit vollzogen wird, ist spektakulär, da etwas zusammengefügt wird, das nicht zusammengehört, ja sich gegenseitig ausschließt. Das Gemeinsame ist einzig und allein der liegende Klang, auf dem sowohl der Falsobordone als auch die Toccata beruhen, ohne sich jedoch in ihrer gattungsmäßigen Vorgeschichte wie auch in der Folgezeit je zu berühren. Eine genetische Abhängigkeit zwischen beiden konstruieren zu wollen, was in der jüngeren Forschung versucht wurde, ist ein problematisches Bemühen. Die Toccata ist ebenso wenig aus dem Falsobordone hervorgegangen wie das Umgekehrte[23]. Im übrigen sollte allein im Werk Monteverdis das Wiederaufgreifen der „Orfeo"-Toccata in der Vesper die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit dieser Gattung bezeugen. Das instrumentale Spiel über Bordunklängen ist alt und begegnet uns notenschriftlich zuerst in den Orgel-Praeambulae des 15. Jahrhunderts[24]. Es wäre ein lohnendes Unterfangen, den Weg von dort bis zu Monteverdis Vesperbeginn zu skizzieren, gleichsam als Pendant zu unserem Versuch, sich ihm von den vokalen Voraussetzungen her zu nähern.

Fragt man sich, ob in Monteverdis Synthese Falsobordone und Toccata zu gleichen Teilen zu ihrem Recht kommen, so muß man dies verneinen. Vielmehr ist die Toccata der dominierende, in seiner Eigenständigkeit erhaltene Faktor. Ihre Spielformeln und hämmernden

---

mann u. Manfred Hermann Schmid (Hrsg.), *Altes im Neuen. Festschrift für Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1995 (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 51), S. 85, 91.

20 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 89, fol.6^{v}-8^{r}. Lasso, *Neue Reihe* Bd. 25 (wie Anm. 1), S. 185–189.

21 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 520; fol.1^{v}-20^{r}. Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 4), S. 262 f.

22 *Sanctissimae Virgini Missa Senis Vocibus* […] *Ac Vespere pluribus decantandae* […] *A Claudio Monteverde* […], Venetijs MDCX, Apud Ricciardum Amadinum. Claudio Monteverdi, *Tutte le opere,* Bd. XIV, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Wien 1932, S. 123 ff.

23 Murray C. Bradshaw, *The Origin of the Toccata*, Dallas 1972 (= *Musicological Studies and Documents* 28).

24 Frühe Lehrbeispiele für das Orgelspiel über wiederholt angeschlagenen Klängen sind auch die „Redeuntes simplices super sex voces" im *Fundamentum organisandi* Conrad Paumanns; Konrad Ameln (Hrsg), *Lochamer-Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann*, Faksimile-Nachdruck, Kassel usw. 1972 (= *Documenta Musicologica* II/3), S. 60–62.

Rhythmen zwingen die Sprachrezitation zu fortwährender Verlangsamung, so daß an die Stelle des durchgehenden Redeflusses, auseinandergezogene Einzelsilben treten. Auch wenn der mensurale Rhythmus in sehr ähnlicher Form wie in den Lasso zugeschriebenen Aufzeichnungen notiert ist, geht der Kontakt zur sprachlichen Unmittelbarkeit verloren. Das gleichzeitige Instrumentalspiel leistet hier Ähnliches wie sonst im vokalen Bereich das Melisma, das den Sprachzusammenhang in verzierte Einzelsilben auflöst.

Der notationsmäßige Befund birgt aber noch eine erstaunliche Überraschung: Die Vokalstimmen sind nämlich im Originaldruck keineswegs so notiert, wie wir es erwarten sollten und wie es unsere Ausgaben suggerieren. Denn in den vokalen Stimmbüchern ist der Eröffnungsversikel eben nicht mensural gedruckt, sondern in jener rhythmisch freien Notation, wie sie uns zuerst in dem frühen Münchner Chorbuch aus der Senfl-Zeit begegnet ist. Monteverdi hält sich also in seiner sonst höchst aktuellen Komposition im vokalen Bereich an die altertümliche Falsobordone-Notation und gerät damit in Konflikt zur mensurierten Notation der Instrumentalstimmen[25]:
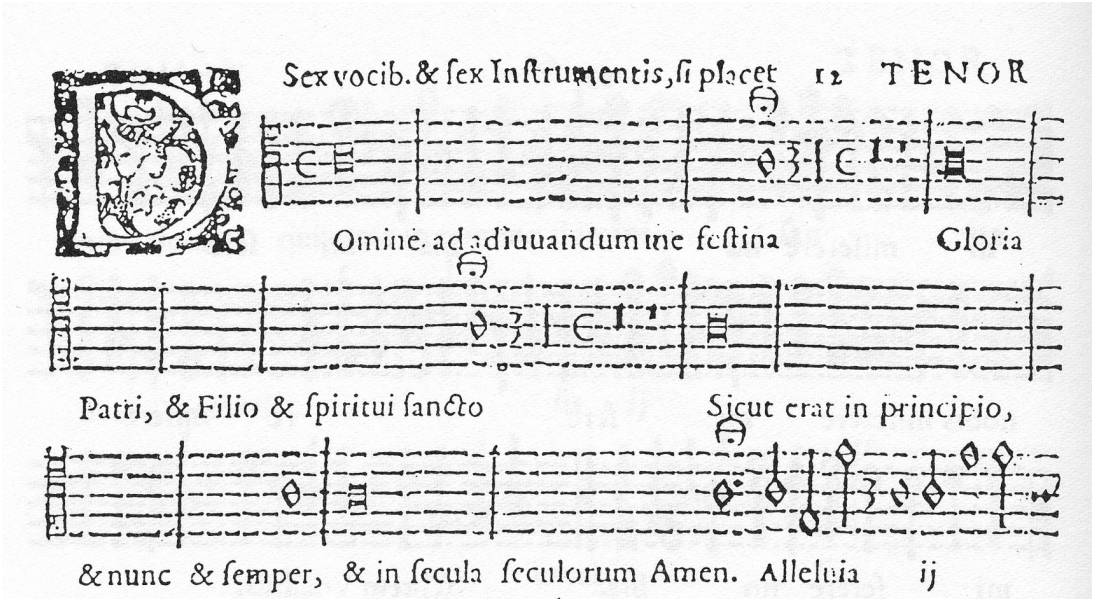


Abbildung 4: Claudio Monteverdi, Sanctissimae virgini missa senis vocibus […], Tenor-Stimmbuch, S. 12 (mit freundlicher Genehmigung von Alamire Musicpublishers)

Die Doppelschichtigkeit von Toccata und Falsobordone, von instrumental und vokal, führt also auch zu einer Kollision von zwei kraß divergierenden Notationsebenen. Was ist zu tun? Abhilfe kommt allein vom Generalbaß, der in einem zweistimmigen Klaviersatz („Partitura“) die instrumentale Oberstimme und den mit Text versehenen Baß rhythmisch exakt wiedergibt. Die „Partitura“ ist in Semibrevis (Ganze)-Einheiten gegliedert, die durch Taktstriche markiert werden, so daß eine moderne, taktgebundene Notation der alten unrhythmischen

25 Claudio Monteverdi, *Sanctissimae virgini missa senis vocibus ac vesperae*, Faksimile-Nachdruck, Peer: Alamire 1992,Tenor-Stimmbuch, S. 12. Die Mensurzeichen und mensuralen Pausen beziehen sich auf die eingefügten Ritornelle.

Schrift gegenübertritt. Beide Notationsarten stehen historisch gesehen außerhalb der eigentlichen Mensuralnotation, die sie gleichsam von ihren zeitlichen Grenzpositionen her umklammern[26]:

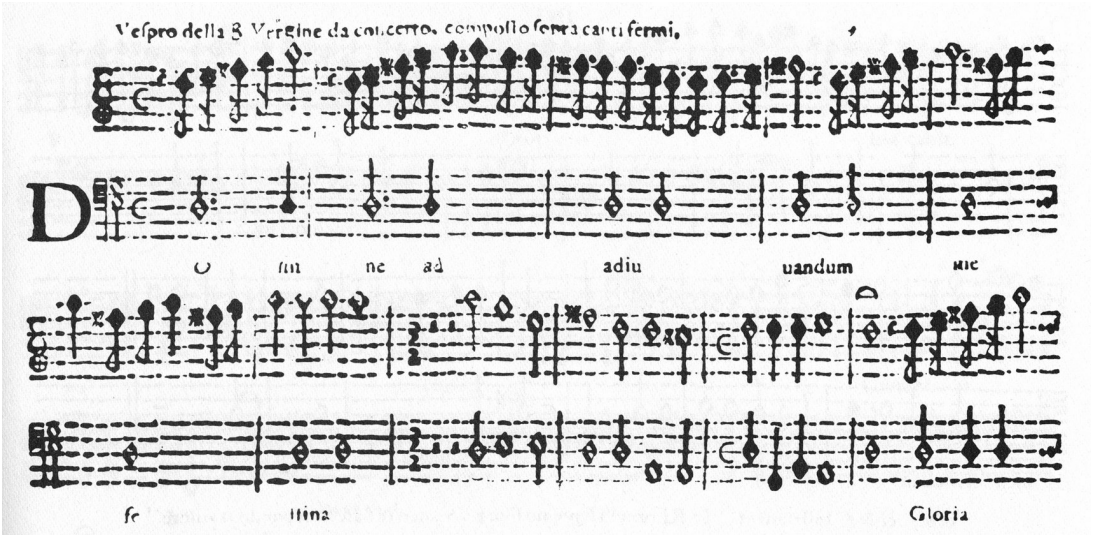


Abbildung 5: Claudio Monteverdi, Sanctissimae virgini missa senis vocibus […], Generalbaß-Stimmbuch, S. 9 (mit freundlicher Genehmigung von Alamire Musicpublishers)

Die Gesangsstimmen müssen also einen Rhythmus mitvollziehen, den sie ihrer eigenen Notation überhaupt nicht entnehmen können. Wollten sie dieser folgen, so würde es bei einem monoton rezitierten Vortrag bleiben, der sich rationaler Fixierung entzieht und mit dem Instrumentalspiel nicht vereinbar ist. Man muß also erwarten, daß die Sänger in der Lage waren, ohne rhythmische Notierungshilfen auszukommen und sich vom Generalbaßspieler in den rhythmischen Verlauf einweisen zu lassen.

Nicht auszuschließen ist auch die Hypothese, daß Monteverdi zunächst an eine konventionelle, rein vokale Aufführung des Responsums dachte und dafür eine überkommene, unrhythmische Notation benutzte, die sich von der in München gebräuchlichen kaum unterschied[27]. Nachdem aber die kompositorische Vereinigung von beiden, von Toccata und Falsobordone in der Gleichzeitigkeit vollzogen war, blieb die ältere Notation unverändert stehen. Daß diese andererseits von Monteverdi sehr gezielt eingesetzt werden konnte, um ein rhythmisch freies Psalmodieren anzuzeigen, beweist ihre wiederholte Verwendung in den Falsobordone-Partien des unmittelbar folgenden Vesperpsalms „Dixit Dominus“[28].

---

26 Im Generalbaß-Simmbuch (wie Anm.25) als „Partitura del Monteverde“ bezeichnet.

27 Die speziell für Mantua bestimmte Toccata mit ihrer auf den Gonzaga-Hof bezogenen Bläserfanfare könnte die Verbreitung des in Venedig erschienen Druckes gemindert haben. Dagegen wäre die reine Vokalversion vielerorts praktizierbar gewesen. Für ihre Eigenständigkeit spricht auch die Überschrift im Tenor-Stimmbuch: „Sex vocibus & sex instrumentis, si placet“ (siehe Abbildung 4) was die Vereinigung mit der Toccata („si placet“) zu einem besonderen Ereignis macht. Im übrigen wird der Druck als Aufführungsvorlage gedient haben und nicht nur „als Dokumentation musikalischer Repräsentation und als Studienpartitur“, wie Helmut Hucke meint; vgl. ders., *Die fälschlich so genannte „Marien“-Vesper von Claudio Monteverdi*, in: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.), *GfMf, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*. Kassel usw. 1981, S. 299.

28 In der hier angewandten Alternatimpraxis beruht jeder geradzahlige Vers auf dem Falsobordone.

Die Schrift und die in ihr enthaltene Rezitationspraxis entstammen zwar einer älteren vormensuralen Stufe der Mehrstimmigkeit, in der Zeit um 1600 gewinnt aber dieses Ältere, für das wir uns paradigmatisch auf die Vespereröffnung beschränkt haben, eine unerwartete Aktualität, die entscheidende Neuerungen bewirkt und nicht zuletzt die neue Gattung des „stile recitativo" mitbegründet hat[29].

29 Theodor Göllner, *Falsobordone-Anklänge in Prologen und Auftritten der frühen Oper*, in: Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *GfMf, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel usw. 1971, S. 179–182. John Bettley, *North Italian Falsobordone and its Relevance to the early Stile Recitativo*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976–77), S. 1–18. Theodor Göllner, *Instrumentale Spielformeln und vokale Verzierungen im 16. Jahrhundert,* in: *Anuario Musical* 56 (2001), S. 47–58.

ON THE TRANSMISSION AND PRESERVATION OF MASS-PROPERS AT THE BAVARIAN COURT

DAVID J. BURN

Among the liturgical music preserved in the expansive collection of 16th-century choirbooks from the Bavarian court chapel, mass-proper settings occupy an especially important position. The present paper aims to examine the earliest layer of this repertory – a group of pieces that were imported into the Bavarian chapel from outside – then offer some observations on repertorial continuities across the 16th century.

Bavarian mass-proper repertories: overview

Details of all the surviving Munich chapel choirbooks with mass-propers in them are presented in Table 1[1]. The creation of a comprehensive mass-proper repertory for the Munich court spanned the period from Senfl to Lasso. In this respect, the Munich chapel occupies a pre-eminent position in the history of the mass-proper in the 16th century: no other institution focused on cultivating mass-proper music for so long, and ultimately, no other could rival it for breadth of coverage[2].

The core of the Munich chapel mass-proper repertory was established in the 1520s, after the employment of Ludwig Senfl in 1523. The earliest layer of the repertoire was formed from those pieces by Isaac that Senfl must have brought with him from the Imperial chapel: the six-voice introits for high feasts in MunBS 31, the cycles for Sundays from Advent to Palm Sunday in the three related choirbooks MunBS 39, 26, and 33, and the cycles that would be compiled in the *Opus musicum* collection of 1531, along with music by Senfl himself[3]. From Senfl alone is the series of cycles for the first 11 Sundays after Pentecost in MunBS 25.

Concerning the late arrival of early repertory by Isaac in MunBS 29, Martin Bente has suggested that the manuscript is, at least in part, a copy of an earlier and no-longer-extant Munich source[4]. This seems plausible: it can then be assumed that the cycles by Isaac con-

1 For further details on each source, see Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell and Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, vol.1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, vol.V/1). I take the manuscript-sigla from *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, compiled by the University of Illinois, Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies, 5 vols., Neuhausen-Stuttgart 1979–1988.

2 The largest rival collection is contained in the paper choirbooks of Friedrich the Wise, housed at Jena; see Karl Erich Roediger, *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitäts-Bibliothek Jena*, Jena 1935, repr. Hildesheim 1985; Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen: Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993. The contents of one of these choirbooks are discussed further below.

3 MunBS 39, 26, and 33 are related by a chain of copying. See Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls: Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, pp.148–154.

4 Bente, *Neue Wege* (see footnote 3), p.157.

tained in that source belonged to the earliest repertorial layer. Motivations for recopying may have included simple wear and tear, as well as adding new music composed by Ludwig Daser.

One must speculate about the amount and types of music that may have been since lost, and hence no longer represented among the surviving choirbooks. The Common of Saints presents the most suggestive of these cases[5]. A collection of five-part Common of Saints settings, perhaps by Senfl, survives in MunBS 30[6]. That this was not the only music available for these services is indicated by the set of partbooks VienNB 18745, made in the 1530s, perhaps in Augsburg[7]. They contain mass-ordinaries and mass-propers by Isaac for which a number have concordances among the Bavarian choirbooks. These are the only manuscript concordances to survive. The mass-propers consist of a four-voice series of Common of Saints settings, whose pieces also appear in the third volume of the *Choralis constantinus*. As a direct line of transmission may be adduced for those pieces which have concordances, from Isaac to Munich via Senfl, the implication is that those Common of Saints pieces for which there are no concordances were also related to Bavarian chapel repertory, but sources for them no longer survive there.

Further contributions continued to the mass-proper repertory in the second half of the 16th century: Matthaeus Le Maistre composed 37 cycles for every day in Lent, from Ash Wednesday to the Friday before Palm Sunday[8]. These are in MunBS 27 and 28. Orlando di Lasso offered additional settings of four high feasts in the third volume of his *Patrocinium musices*; one final manuscript, MunBS 32, from c. 1585 offers yet another series of high feast settings, this time in six voices[9].

Case-study: Isaac's cycles for Sundays from Advent to Lent

I turn now to look more closely at part of the earliest layer of this mass-proper repertory, in order, I hope, to gain a deeper insight into the process of repertory development and accumulation. My case-study concerns the reception of the series of cycles for Sundays from Advent to Palm Sunday by Isaac. I want to suggest that the Bavarian court was not simply a passive absorber, and subsequent transmitter of this music. Rather, that, with some of these pieces, passage through the Bavarian court caused the fabric of the music itself to be altered.

Table 1 shows that the group of Sundays from Advent to Palm Sunday is found not only in the three Munich choirbooks 39, 26 and 33 and the first volume of the *Choralis*, but also in one of the paper Jena choirbooks from the court of Friedrich the Wise: that is, also in the book now known as WeimB A[10]. Whilst the Munich choirbooks and the *Choralis* print

5 This is discussed at greater length in David Burn, *The Mass-Proper Cycles of Henricus Isaac: Genesis, Transmission, and Authenticity*, D. Phil. diss., Oxford University 2002, pp.99–104.

6 The pieces are anonymous in the source. Walter Lipphardt, *Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium-Missae*, Heidelberg 1950, p.112, claims them for Ludwig Daser; Bente, *Neue Wege* (see footnote 3), p.189 suggests Le Maistre; arguments in favour of Senfl are given in Bente et al., *Katalog* (see footnote 1), p.128.

7 See Martin Staehelin, *Aus „Lukas Wagenrieders" Werkstatt: Ein unbekanntes Lieder-Manuskript des frühen 16. Jahrhunderts in Zürich*, in: Ludwig Finscher (ed.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, vol.I: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, Munich 1991; see also David Fallows' contribution to the present volume.

8 See Stefan Gasch's contribution to the present volume.

9 Peter Bergquist has attributed the MunBS 32 proper-cycles to Lasso; they are published in Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe*, vol.23: *Offizien und Messproprien*, ed. Peter Bergquist, Kassel etc. 1993.

10 Weimar, Bibliothek der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde, Ms. A.

almost entirely agree on their readings for these pieces, the Weimar manuscript presents a good number of variants from these. See Table 2[11].

These Weimar variants cover the whole spectrum: in some, one voice-part is identical in both settings (629 and 678); in others, there are shared musical features, such as shared imitative patterns (580 and 630); in yet others, there seems to be no connection at all between the two settings (e.g. 615 and 618). All paired settings treat the same texts.

The existence of these variants has been known at least since Roediger's catalogue of the Jena choirbook collection, to which WeimB A belongs despite no longer being housed with the others[12]. However, before the recent and important codicological work on WeimB A by Jürgen Heidrich[13], and the Munich choirbooks by Birgit Lodes[14], it was relatively easy to dismiss them: the Munich and *Choralis* readings were seen to be authoritative, whilst the WeimB A versions were rejected as Saxon corruptions. This is how they were understood by Gerhard-Rudolf Pätzig, and as such they held no further interest for him beyond inclusion in his catalogue of variants when direct connections were obvious[15]. This view was reinforced by Bente's assertion that the first of the Munich choirbooks to contain this music, MunBS 39, originated around 1515 directly in the Imperial court of Maximilian I[16]. Heidrich's and Lodes' work has turned this view around. Heidrich has argued that the Weimar manuscript may actually be very closely associated with Isaac and his Imperial orbit, possibly being made c. 1500[17]. He offered the first substantial discussion of the Weimar readings, arguing that, in some cases, they may hold a status equal to the Munich/*Choralis* versions, which he still took to be authoritative. However, the possibility of questioning this last belief has been raised by Lodes' recent work on the Munich choirbooks. She has convincingly argued that the evidence for certain parts of the Munich choirbooks having originated in Emperor Maximilian's court is flimsy, and that it makes most sense to view them all as products made in and for Munich, no earlier than the 1520s. What are the consequences of this for understanding the variant readings of Isaac's mass-propers? Where and why might these variants have arisen?

Even if one does not accept the new codicological information to the letter, it is difficult to go against its general implications: that, in terms of geographical and chronological proximity to the composer, WeimB A is closer to Isaac than Munich (and hence the *Choralis* print) is. By implication, the most economical explanation for understanding many of the variants is to place the origins of the Munich readings close to the time of production of the manuscript that first contains them: that is, in Munich in the 1520s. The remainder of this section will try to support this with an examination of the music. While I admit that other scenarios are possible, and I must also add that it is probably wrong to use one blanket hypothesis to account for every one of the variants, the evidence, insofar as there is any, seems stacked more favourably towards this possibility than any other, on the following grounds:

---

11 Transcriptions of all the WeimB A variant pieces are given in Burn, *The Mass-Proper Cycles* (see footnote 5), vol.2, pp.26–114, with discussion in vol.1, pp.202–252.

12 Roediger, *Musikhandschriften* (see footnote 2).

13 Heidrich, *Chorbücher* (see footnote 2).

14 See Lodes' contribution to the present volume; I am very grateful to Dr. Lodes for sharing with me an earlier version of this paper, given at the Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Würzburg 2001.

15 Gerhard-Rudolf Pätzig, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus"*, D. Phil. diss., Tübingen University 1956, vol.2, pp.24–50.

16 Bente, *Neue Wege* (see footnote 3), pp.148–154.

17 Heidrich, *Chorbücher* (see footnote 2), pp.1, 4, 12, 198–251, 289.

1. Authority was accorded to the Munich/*Choralis* readings for two reasons: MunBS 39 was thought to come from the Imperial chapel; and, the Munich choirbook readings were printed in the *Choralis constantinus*. I have mentioned already that the first of these is no longer secure. As for the second, this cannot be used as an argument, because, as Bente persuasively argued, it was the Munich choirbooks themselves that provided the readings for the *Choralis* print[18]. The question must therefore be approached afresh.
2. No other sources are available to help – those that I have listed are all that survive. Nor are there any similar sets of variants to be found among the remainder of the earliest mass-proper layer from which analogies may be drawn, as other sources of any kind do not survive[19]. The Weimar and Munich/*Choralis* readings cannot be seen as separate attempts to fill the same gaps, because relationships exist between many of the variant works that would be impossible without a direct connection. We must therefore be dealing with revision or alteration of some kind. Heidrich discussed the variants in his study of the Saxon choirbooks. In contrast to today, he had no reason to doubt that the Munich/*Choralis* versions were Isaac's. Even so, in one case, he was able to show fairly conclusively that the Munich version is a later adaptation of the Weimar reading (number 626 on Table 2, and Music Example 1). Here, the alteration is detectable by comparison of the polyphonic cantus firmus with its chant model. The Weimar version preserves a complete cantus firmus, whilst the Munich/*Choralis* version lacks the first eight notes. After the opening, the music of both versions continues identically. The effect of the alteration – and presumably its motivation – was to remove the quote of a secular tune, *In feuers hitz*.
3. By analogy, a motivation similar to that with *In feuers hitz* can be assumed for two of the other variants, numbers 629 and 631. In these cases too, the Weimar version has a secular quotation that is absent in the Munich/*Choralis* version. The quotes – identified in the manuscript as „Nymmer wurst nur Herring" and „Zcu Wurzburg unter den Linden" – consist of small motivic patterns that occur many times throughout the setting in the lower parts[20]. The removal process in these cases involved more than simply removing the opening bars. The cantus firmus line was preserved intact, and the other voices entirely rewritten. I present the beginning of number 629 as Music Example 2. The discantus line is identical in both versions, but the altus, tenor, and bassus are different. The Weimar version has the „Nymmer wurst" motif in the altus. This is absent in the Munich/*Choralis* version.
4. A similar motivation to „Nymmer wurst" and „Zcu Wurzburg" can be assumed in relation to numbers 615 and 658. Here too, a small motivic pattern dominates the lower parts. See Music Example 3. The material is not identified, and I have not been able to determine

18 Bente, *Neue Wege* (see footnote 3), pp.154–159.

19 In the autograph of Isaac's sequence *Sanctissimae virginis*, now bound in BerlDS 40021, the final verse is given in two versions, sharing a discantus cantus firmus line, but with the lower parts slightly differing. See Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450–1600*, Oxford 1997, pp.258–290. In relation to the variants under discussion here, it is unclear how to interpret the two versions of the sequence's final verse. Only the first of these versions appears in the two concordances for the sequence (JenaU 33 and DresSL 1/D/506), although dependency of the latter two sources on the autograph is suggested by the fact that they incorporate changes that Owens suggests were made during the writing of the autograph copy (the stemma given by Martin Just (ed.), *Der Kodex Berlin 40021*, Kassel 1991 (= *Das Erbe deutscher Musik* 78), p.345 thus seems unlikely). The second of the final-verse versions had no circulation. It may have been simply an abandoned experiment – its initial motivation seems to have been to create imitation at the opening.

20 *Nymmer wurst* is identified by Heidrich as a street-cry documented in 16th-century Swabia; he considered its incorporation a positive indicator of Isaac's authorship; see Heidrich, *Chorbücher* (see footnote 2), pp.236–240. *Zcu Wurzburg* remains otherwise unknown.

their identities, yet these too may be secular quotes of some kind[21]. In these cases, the Munich/*Choralis* versions salvage nothing from the Weimar versions. Rather, wholesale replacements were made.

5. It is less clear why variants arose in the other cases. Yet evidence to contradict the implication, derived from the previous examples, that the Weimar readings came first, arises in only one instance, number 678. In this instance, the Weimar and the Munich versions share an identical discantus cantus firmus line, but the three lower parts differ. In the Weimar version, a small motif dominates the lower parts. In the Munich/*Choralis* version, the cantus firmus line is involved in a series of two-voice imitations with the altus. We would tend to expect that imitative structures were planned rather than created later out of a pre-existent cantus firmus line. Yet even here, it is not out of the question that the imitative points could have been added later: they involve only two voices – the bassus and tenor are entirely freely composed, and are unrelated either to each other or to the cantus firmus line – and the imitations usually do not extend over very long stretches[22].
6. Even if it is agreed that the Munich readings generally adapt or replace Weimar, it is possible that the changes were made by Isaac or someone else and for the Imperial chapel. However, there is no obvious reason why Isaac or the Imperial chapel would have felt the need to revise its repertory. On the other hand, a revision would make sense in the context of adapting the music for a new home. This would make sense particularly with the removals of secular quotations, which, in the changed climate of 1520s Munich, may no longer have been seen as appropriate in chant-based liturgical music. I have found no similar secular quotes in mass-propers expressly composed for Munich. For the other changes, motivations may have involved changes in musical taste, and practical considerations. A number of the settings treat their cantus firmi at different transposition-levels. However, there is no consistent pattern here. Issues of the form of the chant used as the cantus firmus may also have been involved, although again, here the evidence is inconclusive: for example, in numbers 581 and 624, the two polyphonic settings do seem to use different versions of the chant. In other cases, however, such as number 630, both WeimB A and its Munich/*Choralis* counterpart seem to be based on the same chant-form. Further research is needed before an interpretation is possible of these differences, or of the information from chant forms as a whole[23].

Repertory preservation

That the care that I am suggesting went into assembling the initial layer of mass-proper music proved worthwhile is reflected in a remark by Lodovico Zacconi, who was a singer at the Bavarian chapel from 1590–96. In the first volume of his *Prattica di musica*, book 3, chapter 72, he is closing his explanation of musical proportions, and attempting one last time to convince

21 The bass part of the final piece in AugsS 2° Cod. 142a opens with a phrase identical to the repeating motif in number 658. However, the pattern does not appear again in the piece, and, in any case, the piece is textless. See the transcription in Luise Jonas, *Das Augsburger Liederbuch. Die Musikhs. 2° Cod. 142 an der Staatsbibl. Augsburg*, Munich 1983.

22 I have tried adapting pieces in this way, and can say that it is not impossible.

23 The issue of chant-forms is complicated by the fact that Isaac did not draw his chant-models from a single source, as well as by the difficulty of determining what is derived from the model and what arises from compositional intervention. See Theodore Karp, *Some Chant Models for Isaac's Choralis Constantinus*, in: Bryan Gillingham and Paul Merkley (eds), *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, Ottawa 1990, pp.322–349.

his readers of the difference between hemiola and proportions proper[24]. Always fearing disbelief, and ever keen to provide proof from actual music, Zacconi cites a specific work (beginning transcribed in Music Example 4). He goes on,

> Et accioche le genti non si credano che queste cose sieno semplice oppinioni mie […] dico che il canto non è mio, ne meno sò certo chi sia l'autore, havendolo trovato ne libri grossi senza nome; ben si crede ch'egli sia ò del Senfelio, ò di Henrico Isaac. Io l'ho veduto & cantato nella Capella del Serenissimo Duca di Baviera mio Serenissimo Patrone, & il si canta ogni anno di Quaresima, essendo l'ultimo verso di quel tratto che dice, Domine non secundum peccata nostra quae fecimus nos: & fa si buon effetto; quanto che ogni uno cantandolo bene se può assicurare.
>
> (And so that people do not think that these things are simply opinions of mine […] I say that the song is not mine, although I am not certain of the author, having found it in large books without a name. It is probably by Senfl or Isaac. I saw it and sang it in the chapel of the most serene Duke of Bavaria, my most serene patron, and it is sung every year in Lent, being the last verse of the tract that begins, Domine non secundum peccata nostra quae fecimus nos; and it makes a good effect, as anyone singing it well can ascertain[25].)

As it turns out, the author of the piece is Isaac: it is the tract that is prescribed for Ash Wednesday and almost all subsequent Mondays, Wednesdays and Fridays throughout Lent (with the exception of Feria 4 post Invocavit, when the tract *De necessitatibus* is used – this applies equally to the Freising and Roman rites). Isaac's setting appears in the three related choirbooks, MunBS 39, 26, and 33[26]. The „large books" to which Zacconi refers must certainly be one or more of these. They do, as Zacconi states, preserve the piece anonymously. It seems worth elaborating on this glimpse not only because of the interest it provides in itself – showing that identifiable surviving choirbooks were still in use in the 1590s, and that so, too, was Isaac's nearly century-old music – but also because it raises further issues about the relationship of the earliest mass-proper repertory layer to the pieces that accrued later in the century, as well as has certain implications for manuscript dating and composers' activities.

1. Would we have expected Isaac's tract, from the earliest layer of mass-propers, to still have been sung at the Bavarian court chapel in the 1590s, after the Reformation, the Council of Trent, quite radical changes in musical taste, and the arrival or passing of three different Dukes? It is especially interesting that Zacconi's remark refers to a Lenten piece, because, after Isaac, Le Maistre had comprehensively provided for this period, including making new settings of six days for which settings by Isaac already existed. These doubled settings include Ash Wednesday. Le Maistre's cycles involved setting the introit, gradual, and communion, whilst Isaac set the introit, tract, and communion (Table 3). We might be inclined to suppose from this that, from Le Maistre onwards, the chapel gave up singing the tract in

24 *Prattica di Musica*, vol.1, Venice 1592, fol.182–183^{v}; facs. ed., Bologna 1967. The treatise was dedicated to the Duke of Bavaria, Wilhelm V.

25 *Prattica*, fol.183^{v}. As far as I am aware, this reference has hitherto received no mention in the literature. Zacconi's *Prattica* is cited in Martin Staehelin's collection of documents referring to Isaac in *Die Messen Heinrich Isaacs*, Bern and Stuttgart 1977, vol.2, pp.90–130. However, attention is drawn there to only one of Zacconi's more than thirty mentions of the composer. I am very grateful to Bonnie Blackburn for suggesting that I look more closely at Zacconi's treatise.

26 The reading of this piece in the Munich sources does not differ from that given for it in WeimB A. For a full transcription, see Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus I*, ed. Emil Bezecny and Walter Rabl, Vienna 1898 (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 5/i), pp.171–175.

polyphony – Le Maistre, after all, replaces Isaac's introits and communions – but Zacconi tells us that that was not so. Rather, both older and newer mass-proper music must have been combined together in the same service. As mentioned above, Isaac's tract could have been sung not only on Ash Wednesday, but on almost every Monday, Wednesday, and Friday in Lent. Le Maistre had provided cycles for all of these days, and Isaac's tract could have been used with any or all of them. So far as the continued performance in the 1590s of other parts of the oldest layer of mass-proper repertory is concerned, it seems unlikely that Isaac's tract was alone among the mass-proper repertory in this respect. No problem was caused for the tract by the change of use from Freising to Rome, and the same applies to a good deal of the rest of the mass-proper repertory.

2. Do Zacconi's remarks suggest an unbroken performance tradition from the 1520s? I am inclined to suppose that the answer to this is, „yes", though this is just speculation: Zacconi's „every year" suggests that, for him at least, this is what had always happened and could be expected to continue to happen.
3. It is surprising to find that Isaac's music was known in 1590s Munich still through manuscripts rather than through the already 40-year-old *Choralis* print. Indeed, the assumption that the Bavarian court would have rapidly acquired the print, and that its manuscripts would have been redundant thereafter has influenced certain aspects of current views of the Munich choirbooks and the music they contain[27]. It has affected the datings of three of the Munich choirbooks: MunBS 26 and 33, containing Isaac's Sundays from Advent to Palm Sunday, and MunBS 29, containing proper-cycles by Isaac for services between Easter and Pentecost, as well as propers by Daser, and anonymous pieces. It was on this basis that Bente placed these sources no later than 1550 (the publication-date of the first volume of the *Choralis*), a view more or less echoed in the recent published catalogue[28]. As Zacconi shows, this is not a valid criterion of judgement: these sources could be younger – even if only by a little – than currently assumed. In particular, there seems no reason why MunBS 33, at the end of the MunBS 39–26–33 chain, could not be dated as late as the 1560s[29]. MunBS 29 has a roll on its binding that bears the year „1547", so it must postdate that time, but by how much is open to question[30]. MunBS 29 contains Ludwig Daser's only contributions to the Bavarian mass-proper repertory. As Bente placed 1550 as a terminus ante quem, he had to suggest that Daser composed these before he was appointed Hofkapellmeister in

27 Manfred Schuler, *Zur Überlieferung des „Choralis Constantinus" von Heinrich Isaac*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 36 (1979), p.152, n.96, notes that the set of *Choralis* prints now in the Bayerische Staatsbibliothek did not come from the ducal court, and were only acquired in 1594. At the same point, Schuler also observes, on circumstantial evidence, that Duke Albrecht V appears not to have been interested in buying the print when it first appeared. Zacconi's remark gives concrete proof to this inference, and shows that it persisted even to the end of the century.

28 Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), pp.171–174 (MunBS 26: placed between 1540–47), pp.174–175 (MunBS 33: placed before 1550), and pp.175–179 (MunBS 29: placed between 1547 and 1550). The other information from which these dates are determined, bindings, scribes, and watermarks, leave open a wide window of possibility. The *Katalog* places all these sources „um 1550".

29 Its scribe („Scribe B") has been tentatively identified as Peter Steydl, active until 1563; see Bente et al., *Katalog* (see footnote 1), pp.36*, 40*.

30 Bente allows that the roll could have been in use until at least c. 1555; he records that it appears on MunBS 20, which he dates no earlier than Lasso's arrival in Munich in 1556 (see Bente, *Neue Wege*, see footnote 2, pp.37 and 194). Bente et al., *Katalog* (see footnote 1), dates MunBS 20 to c. 1560, without mentioning that its binding bears the date „1547" (I am very grateful to Dr. Sabine Kurth of the Bayerische Staatsbibliothek for checking this point for me).

1552[31]. As is clear from what has been said above, this need not necessarily be the case[32].

Summary and Conclusions

It may not be right to try to account for every one of the differences between WeimB A and Munich with a single explanation. It is not possible positively to explain all the differences between WeimB A and the Munich choirbooks as part of revisions at Munich in the 1520s. Yet I would like to suggest it as a hypothesis worthy of consideration in at least some cases. As such, the reception of older music at the Munich court chapel was not a passive, but an active process, with consequences for understanding composers and their work. To the outside world, Isaac's name would be definitively attached to these revised readings, when they were transmitted to the printing press and published in the *Choralis constantinus*. Within the Munich chapel, the tantalising glimpse Zacconi provides into the chapel repertory in the 1590s suggests that cycles from the earliest layer of mass-propers, with their revised readings, enjoyed an extremely long life, and remained in use alongside more recently created contributions. However, the chapel seems to have continued to have relied on its manuscripts, and appears to have remained untouched by the production of the printed *Choralis constantinus*. By the time Zacconi was writing at the end of the 16th century, who exactly had done what with the mass-propers that continued in use from former times had already been forgotten. He, like us, was left to make the best deductions from the evidence available.

---

31 Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), p.177.

32 The scribe thought to have produced MunBS 29, called „A IV" in Bente et al., *Katalog* (see footnote 1), may perhaps be Hanns Mayr, an alto in the court chapel from 1552–63 (the *Katalog* nonetheless dates the manuscript to c. 1550); see Bente et al., *Katalog*, p.36*, with a list of manuscripts in which his hand appears on p.39*.

Appendix 1: Table 1–3

Munich Ms.	**Date**	**Contents**	**Piece**	**Concordances (apprx. chronological order)**
MunBS 19	2nd 1/4 of 16th century	Motets and masses, including a plenary Missa de BMV à3		
MunBS 25	2nd 1/4 of 16th century	Senfl, Dom. 1–11 post pent.		
MunBS 26–33–39	MunBS 39: 1520s MunBS 26/33: 1550s?	Isaac, Dom. I Adv.-Dom. Palmarum Senfl?, Vigilia Nativ. Domini	1–52: Isaac, I Adv.-Palmarum 53–55: Senfl?, Vigil Nativ. Dom.	WeimB A (III Adv.→) StuttL 42 (I Adv. Introit only) Heidelberg Inventory (Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 318) RISM 1549/16 (Tract duets only) Choralis constantinus I (1550), 26–42 BudOS 20 (I–II Adv., III Adv. Introit only, Septuagesima→Ash Wednesday, Dom. Invocavit Introit and tract only) WeimB A (Introit only) MunBS 37, 18–20
MunBS 27	c. 1550	[Le Maistre], Laetare-Fri. post Iudica		
MunBS 28	c. 1550	Le Maistre, Ash Wednes.-Sat. post Oculi		
MunBS 29	c. 1550 (?)	Feria 4 post Pasce-sabbato post Pentecosten: Isaac, Daser, anon.	13–25: Isaac, Quasi modo-Exaudi	Choralis constantinus I, 43–48 (introit for Vocem iocunditatis differs)
MunBS 30	c. 1550	Common of saints à3: Senfl?		Heidelberg Inventory?
MunBS 31	1520s?	Isaac, Introits for high feasts à6		
MunBS 32	c. 1585	Anon., high feasts à6 [attrib. Lasso by Bergquist]		
MunBS 35: Opus musicum	c. 1530	Isaac/Senfl, summer Saints' days, 2nd part		
MunBS 36: Opus musicum	c. 1530	Isaac/Senfl, summer Saints' days, 1st part	18: Isaac, De visit. & aliis festis BMV, Introit 30 & 32: Isaac, De veneratione BMV, Introit and Sequence	VienNB 18745 VienNB 18745
MunBS 37: Opus musicum	c. 1530	Isaac/Senfl, winter Saints days, 2nd part		
MunBS 38: Opus musicum	c. 1530	Isaac/Senfl, winter Saints' days, 1st part	1–3: Isaac, De veneration BMV in adv., Introit, Alleluia, Sequence 24: Isaac, In Oct. nativ. Dom., Alleluia	VienNB 18745 VienNB 18745
MunBS 2744	1581–83	Lasso, offertories		
Lasso, *Patrocinium III*	1574	4 high feasts		
[Common of Saints?]				VienNB 18745 Choralis constantinus III (1555), 2–5

Table 1: Mass-proper music in surviving Munich chapel choirbooks

Assignment	WeimB A Number	Genre	Text incipit	Comments
Dom. III Adv.	580	Alleluia	Excita domine	Musically similar techniques used in both
	581	Communion	Dicite / pusillanimis	Few connections
Dom. IV Adv.	582	Introit	Memento nostri domine	Musically similar techniques used in both; *Choralis Constantinus* (= CC)/MunBS is strictly canonic
	583	Alleluia	Veni domine	D. and A. are identical at start to CC/MunBS
Dom. I post Epiph.	615	Communion	Fili quid fecisti nobis	WeimB A has a lower-voice repeating motif; no connections with CC/MunBS
Dom. II post Epiph.	618	Communion	Dicit dominus / implete	No connections with CC/MunBS
Septuagesima	622	Introit	Circumdederunt me	Introit verse differs slightly
	623	Tract	De profundis	First two sections same in both sources; remaining two sections unrelated
	624	Communion	Illumina / faciem tuam	Few, if any, connections with CC/MunBS
Sexagesima	626	Tract	Commovisti domine terram	WeimB A has „In feuers hitz“ in second section; removed in CC/MunBS but otherwise identical; third (=last) section cut in WeimB A
Quinquagesima	629	Tract	Iubilate domino omnis terra	WeimB A has „Zcu Wurzburg unter den Linden“ in first and second sections; in CC/MunBS, these sections are given as a duet and trio without the secular song, but with identical cantus firmus; third and fourth sections cut in WeimB A
	630	Communion	Manducaverunt / et saturati	Similar use of imitative structures at identical points
In capite ieiunii	631	Introit	Misereris / omnium domine	Discantus line same in both; underparts differ: „Nymmer wurst nur Herring“ in WeimB A
	633	Communion	Qui meditabitur / in lege	Few, if any, connections
Dom. I in quadrag.	637	Tract	Qui habitat	First two sections (of 13) only in WeimB A
	638	Communion	Scapulis suis / obumbrati	No connections
Dom II in quadrag.	642	Tract	Dixit dominus	Third (=last) section cut in Weimar
Dom. III in quadrag.	649	Introit	Oculi mei / semper	Introit verse slightly variant
	650	Tract	Ad te levavi	First two sections (of 5) only in WeimB A
	651	Communion	Passer invenit sibi domum	The two versions are closely related: shared pitch/rhythm patterns in cantus firmus line
Dom. IV in quadrag.	658	Introit	Laetare / Ierusalem	Lower-voice repeating motif in WeimB A; no connections with CC/MunBS
	659	Tract	Qui confidunt	First section (of two) only in WeimB A
	660	Communion	Ierusalem / qui edificatur	WeimB A has „Ierusalem convertere“ in tenor; no connections with CC/MunBS
Dom. in passione	668	Tract	Saepe expugnaverunt	First and third sections (of four) in WeimB A
	669	Communion	Hoc corpus quod pro vobis	WeimB A and CC/MunBS share many pitch/rhythm patterns in cantus firmus line
Dom. Palmarum	678	Introit	Domine / ne longe facias	WeimB A and CC/MunBS share the discantus line; underparts differ
	679	Tract	Deus Deus meus	First two sections (of 6) only in WeimB A
	680	Communion	Pater si non potest / hic calix	WeimB A sets cantus firmus in canon; no connections with CC/MunBS

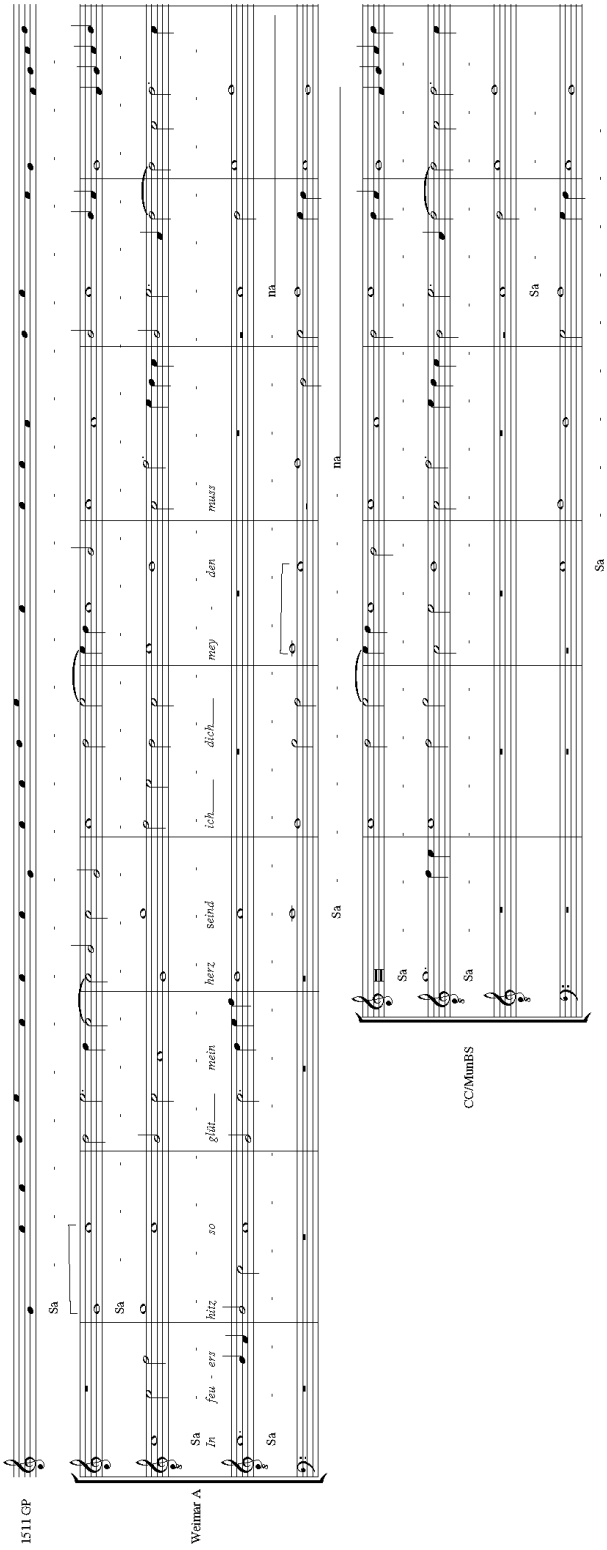
(WeimB A number after Roediger, *Die geistlichen Musikhandschriften*)

Table 2: Isaac's Sundays from Advent to Palm Sunday: Variants between WeimB A and MunBS 39–26–33/*Choralis constantinus*

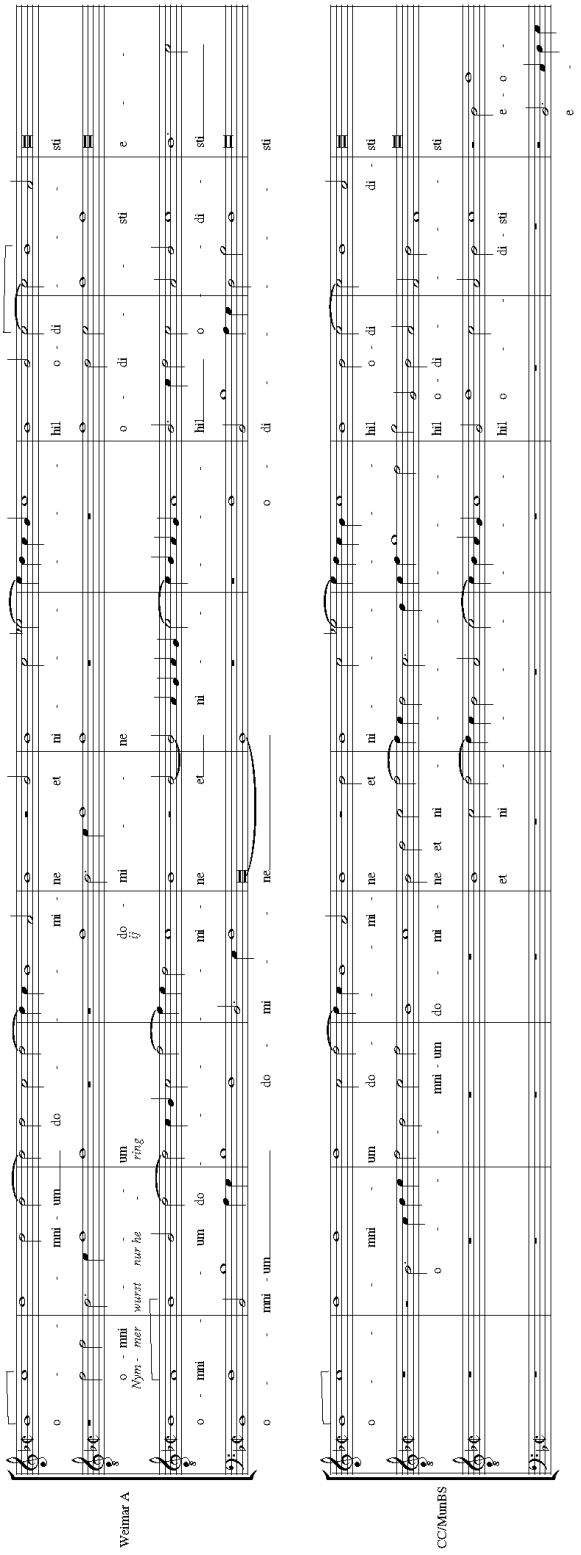
	Assignment	**Settings**	
1	Advent I	Isaac, MunBS 39–26–33: Int., Allel., Comm.	Senfl, MunBS 25: 40–42: Int., Allel., Comm.
2	Christmas	Senfl, MunBS 38: 9–12: Int., Allel., Sequ., Comm.	Anon., MunBS 32: 1–3: Int., Allel., Comm.
3	Epiphany	Senfl, MunBS 38: 27–30: Int., Allel., Sequ., Comm.	Anon., MunBS 32: 4–6: Int., Allel., Comm.
4	Esto mihi	Isaac, MunBS 39–26–33: Int., Tract, Comm.	Anon., MunBS 32: 31–32: Int., Comm.
5	Ash Wednesday	Isaac, MunBS 39–26–33: Int., Tract, Comm.	Le Maistre, MunBS 28: 1–3: Int., Grad., Comm.
6	Invocavit	Isaac, MunBS 39–26–33: Int., Tract, Comm.	Le Maistre, MunBS 28: 13–15: Int., Grad., Comm.
7	Reminiscere	Isaac, MunBS 39–26–33: Int., Tract, Comm.	Le Maistre, MunBS 28: 22–24: Int., Grad., Comm.
8	Oculi	Isaac, MunBS 39–26–33: Int., Tract, Comm.	Le Maistre, MunBS 28: 50–52: Int., Grad., Comm.
9	Laetare	Isaac, MunBS 39–26–33: Int., Tract, Comm.	Le Maistre, MunBS 27: 1–3: Int., Grad., Comm.
10	Judica	Isaac, MunBS 39–26–33: Int., Tract, Comm.	Le Maistre, MunBS 27: 22–24: Int., Grad., Comm.
11	Easter	Senfl, MunBS 38: 34–39: Int., Grad., Allel., Sequ., Comm.	Anon., MunBS 32: 20–23: Int., Grad., Allel., Comm.
12	Feria 2 post Pasce	Senfl, MunBS 38: 40–43: Int., Allel., Comm.	Anon., MunBS 32: 24–27: Int., Allel., Sequ., Comm.
13	Feria 3 post Pasce	Senfl, MunBS 38: 44–46: Int., Allel., Comm.	Anon., MunBS 32: 28–30: Int., Allel., Comm.
14	Ascension	Senfl, MunBS 38: 47–51: Int., Allel. Sequ., Comm.	Anon., MunBS 32: 7–9: Int., Allel., Comm.
15	Pentecost	Senfl, MunBS 36: 1–4: Int., Allel., Sequ., Comm.	Lasso, *Patrocinium*: Int., Allel., Sequ., Comm.
16	Purification BMV	Senfl, MunBS 38: 31–33: Int., Sequ., Comm.	Lasso, *Patrocinium*: Int., Allel., Comm.
17	Veneration BMV	Isaac?, MunBS 19 (plenary) Isaac/Senfl: MunBS 36: 30–33	Senfl?, MunBS 30: 34–37 Daser, MunBS 29: 45–47

Table 3: Double-settings in the Munich choirbooks

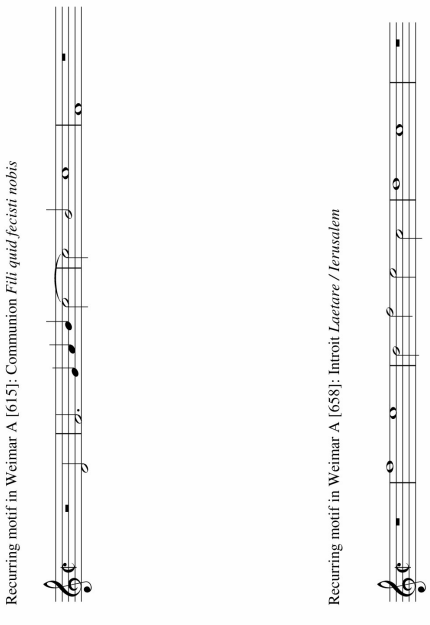
Appendix 2: Music Examples 1–4
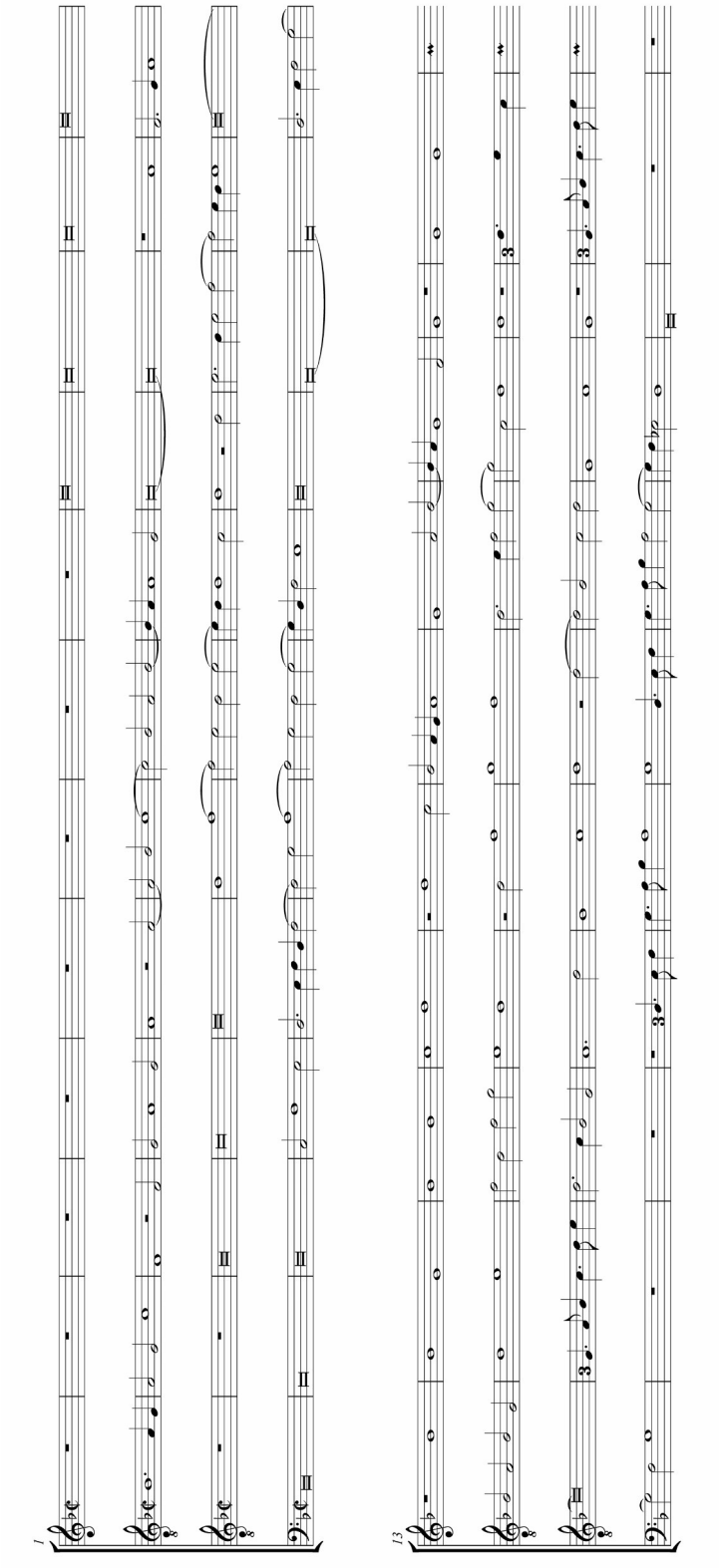


Example 1: Tract *Commovisti domine*, 2nd section: Comparison of Weimar and CCMunBS versions with chant cantus firmus
The remainder of the section is identical in both versions. (Example after Heidrich, *Chorbücher*, p.233)



Example 2: Introit *Misereris / omnium domine*: WeimB A and CC/MunBs versions
(opening: in the continuation, the altus, tenor, and bassus remain different in the two versions)



Example 3: Repeating motifs in WeimB A [615] and [658]



Example 4: Zacconi, *Prattica di Musica*, fol. 182^{v}–183^{r}

DIE FASTENZEITPROPRIEN MATTHEUS LE MAISTRES FÜR DEN MÜNCHNER HOF

STEFAN GASCH

Die Anstellung Mattheus Le Maistres[1] am Münchner Hof zu Beginn der 1550er Jahre markiert einen zentralen Punkt in der Geschichte der Hofkapelle: Hatte bis 1543 Ludwig Senfl die Leitung inne gehabt, wurden die Geschicke dieses Kollegiums nun erstmals einem Ausländer überantwortet. Mit dieser Entscheidung aber beginnt die Zeit, in der zunächst noch niederländische dann aber vor allem italienische Musiker das Bild dieses berühmten Musikerensembles für die nächsten Jahrhunderte prägen sollten und die Sandberger – für uns heute in einem etwas befremdlichen Ton – folgendermaßen beschreibt:

> „Mit dieser Person stehen wir vor dem Beginn einer großen, ganze Jahrhunderte dauernden Invasion ausländischer Musiker in München, dem ersten Wellenschlag gegen die bayerische Küste, einer Bewegung, von der alle musikliebenden Höfe Deutschlands von etwa 1550 bis in unser 19. Jahrhundert herauf Kunde geben“[2].

Sandberger zweifelt nicht an der Qualität der „Occupanten fremden Terrains“[3]. Er bekennt durchaus, daß ein „Mangel an verfügbaren deutschen Kräften“ herrschte und ein „bedeutender Künstler fremder Nationalität einem deutschen, aber unbedeutenden vorzuziehen war“[4]. Dennoch war seiner Ansicht nach die Anstellung eines solchen Musikers „nationalökonomisch ungesund und verdrängte für lange die deutschen Künstler, erstlich Sänger, von den deutschen Höfen“[5].

Ein Grund für Le Maistres Berufung dürfte ganz allgemein im Wunsch nach einem niederländischen Komponisten für die Münchner Kapelle liegen. Schließlich waren es jene frankoflämischen Sängerkomponisten, die allerorts das Bild der Hofmusikkollegien – vor allem an den Höfen der Habsburger – entscheidend prägten. Gleichzeitig muß auf der Suche nach weiteren Gründen für jene – nach Sandbergers Meinung „ungesunde“ – Anstellung wohl bis an die Anfänge der herzoglichen Kapelle zurückgegangen werden: Als Ludwig Senfl 1523 nach München kam, hatte er vor allem für zwei Dinge Sorge zu tragen: Er war zuständig für den Aufbau einer repräsentativen Hofkapelle und er sollte das Proprienprojekt, das Heinrich Isaac für Kaiser Maximilian I. begonnen und von dem er große Teile mit nach München

---

1 Der Name „Matheß Nidlender“, der in einer Hofzahlamtsrechnung zu Beginn der 50er Jahre des 16. Jahrhunderts auftaucht, spielt wohl auf eine Herkunft aus den Niederlanden an und ist nach heutiger Forschungsmeinung mit dem Komponisten Mattheus Le Maistre gleichzusetzen. Adolf Sandberger, *Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Leipzig 1894, Bd. 1, S. 50.
Die Numerierung der Chorbücher bezieht sich im folgenden auf Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. V/1).

2 Sandberger, *Beiträge* (wie Anm. 1), S. 51.

3 Ebda., S. 52.

4 Ebda., S. 51.

5 Ebda.

gebracht hatte, ergänzen, erweitern und erneuern[6]. So lagen zur Zeit von Senfls Tod im Jahr 1543/44 die meisten Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres in mehrstimmigen Vertonungen vor. Dennoch fehlten noch einige wichtige Proprien. Da das Amt des Hofkomponisten aber nicht mehr vergeben wurde, lag dieses Mammutprojekt in den Folgejahren brach und erst nach der Thronbesteigung Albrecht V. im Jahre 1550 und der Verpflichtung Mattheus Le Maistres in München wurde die Arbeit daran wieder aufgenommen.

Innerhalb dieses gewaltigen Proprienprojektes fehlte nicht nur die zweite Hälfte der Sonntage nach Pfingsten. Auch der große Block der Ferialproprien für die Fastenzeit war noch nicht mehrstimmig ausgesetzt und hierin liegt denn auch Le Maistres zentraler Beitrag zur Vervollständigung des Münchner Proprienzyklus. Dieses Œuvre, das in den Chorbüchern D-Mbs, Mus.ms. 28 und Mus.ms. 27[7] der Bayerischen Staatsbibliothek überliefert ist, beinhaltet sowohl die Formularien der Sonntage als auch – und dies ist wichtig für die weiteren Untersuchungen – die Vertonungen für die Wochentage.

Ein derartig geschlossener Werkkomplex mit 186 Kompositionen für die Quadragesima, die in sich einen einheitlichen liturgischen Zyklus bilden, ist in der Musikgeschichte einmalig. Die einzige bisher bekannte Quelle, die ein ähnlich zusammenhängendes Werkgruppe für die Fastenzeit überliefert, ist Chorbuch WeimB A[8] aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Dieses stellt die wahrscheinlich früheste erhaltene Entwicklungsschicht des *Choralis Constantinus* dar[9] und beinhaltet neben Messen und Ordinariumssätzen auch Proprienvertonungen Heinrich Isaacs für die Zeit von Weihnachten bis zur Karwoche.

Tabelle 1[10] zeigt eine Übersicht der Propriumssätze Heinrich Isaacs zur Fastenzeit in den drei zentralen Quellen WeimB A, Chorbuch 39 der Münchner Hofkapelle und dem ersten gedruckten Band des *Choralis Constantinus*[11]. Nur die in der Spalte „WeimB A" fett gedruckten Ziffern – also die Introitus und Tractus der Fastensonntage –, stammen mit Sicherheit von Isaac. Sie bilden mit den dazwischen liegenden Proprien für die Wochentage der Fastenzeit eine liturgisch-zyklische Einheit, wobei nicht restlos geklärt ist, ob Isaac auch der Autor dieser Vertonungen ist[12]. Aufgrund von codicologischen Untersuchungen haben jedoch Jür-

6 Sichtbar wird dies etwa an den Ergänzungen in den Chorbüchern 38–35, die Senfl Wilhelm IV. als *Opus Musicum* widmete. Siehe hierzu David Burn, *The Mass-Proper Cycles of Henricus Isaac: Genesis, Transmission, and Authenticity*, 2 Bde., phil. Diss. University of Oxford 2002, (masch.), Bd. 1, S. 55–68. Daß Senfl das Repertoire auch zu erneuern begann, wird in Chorbuch Mus.ms. 25 sichtbar: Obwohl bereits von Isaac Proprienvertonungen für den ersten Adventssonntag vorhanden waren, komponierte Senfl ein weiteres Set an Gesängen. Zur Frage der Überlieferung kaiserlichen Repertoires in München siehe den Beitrag von Birgit Lodes im vorliegenden Band, S. 224–233.

7 Zwar trägt Mus.ms. 27 kein Rückenschild mit einer Autorzuweisung wie Mus.ms. 28, da das Chorbuch inhaltlich jedoch eine Fortsetzung von Chorbuch 28 darstellt, geht die Forschung seit Martin Bente davon aus, daß es sich beim Autor der Kompositionen in Chorbuch 27 ebenfalls um Mattheus Le Maistre handelt. Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 189.

8 Quellen, die nicht aus der Münchner Hofkapelle stammen bzw. nicht in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt werden, werden nach den Siglen des *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies, 5 vols., Neuhausen-Stuttgart 1979–1988 zitiert.

9 Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 74.

10 Diese Tabelle basiert auf den Ausführungen in Philipp Cavanaugh, *A Liturgico-Musical Study of German Polyphonic Mass Propers, 1490–1520*. phil. Diss. University of Pittsburgh 1972 (masch.), S. 63 f, Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 198 ff und 236–251 sowie vor allem auf Tabelle 4 in Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 163 ff.

11 Hieronymus Formschneider, Nürnberg 1550. RISM I 89.

12 Zur Diskussion, ob Isaac überhaupt Ferialproprien komponiert hat, siehe Werner Heinz, *Isaacs und Senfls Propriums-Kompositionen in Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Diss. (masch.) Berlin-West

gen Heidrich und zuletzt David Burn die Möglichkeit der Autorschaft Isaacs für diese Feria-lproprien vorgeschlagen, so daß sie hier als dessen Werke gelten mögen[13].

Die Tabelle versucht darüber hinaus die satztechnischen Unterschiede der Konkordanzen zu verdeutlichen. Während die Verse der Tractus in WeimB A meist unvollständig bleiben und die Handschrift im Unterschied zu Mus.ms. 39 oder dem Formschneider-Druck ausschließlich die vierstimmigen Sätze wiedergibt[14], divergieren die Introitus der einzelnen Quellen durch abweichende Stimmen oder Stimmenpaare, durch die Eliminierung von weltlichen Melodien oder durch erhebliche Abweichungen in der Choralverarbeitung. Festzuhalten bleibt eine deutliche Verwandtschaft in den drei Hauptquellen dieser beiden Gruppen des Meßpropriums gegenüber den Communiones. Diese Sätze differieren in den Quellen zum Teil so stark, so daß häufig nur sehr vage Aussagen über Abhängigkeiten gemacht werden können oder überhaupt keine Beziehung zwischen den Sätzen besteht[15].

1952, S. 83; Martin Just, *Studien zu Heinrich Isaacs Motetten*, 2 Bde., Diss. (masch.) Tübingen 1960, Bd. 1, S. 42, hält nur den ersten Satz in Mus.ms. 29 für ein Werk Isaacs, weil allein dieser eine Autorzuweisung in Form der Initialen „HY" trägt. Vgl. Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 1), S. 122–128.

13 Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993 (= *Collection d'études musicologiques* 84), S. 255 sowie Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 181–187.

14 Heidrich verwendet hier den Begriff der „Vereinfachungstendenz". Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 242.

15 Eine Mitarbeit Ludwig Senfls bei der Um- und Überarbeitung dieser Proprienteile für den Münchner Hof wäre hier durchaus denkbar.

	WeimB A[16]			München Mus.ms. 39[17] (= Mus.ms. 26 bzw. Mus.ms. 33)			Choralis Constantinus I[18]			Sonstige Quellen
	Introitus	Tractus	Communio	Introitus	Tractus	Communio	Introitus	Tractus	Communio	
Aschermittwoch	**53**[19]	**54**[20]	55[21]	37[22]	38[23]	39[24]	169[25]	171[26]	176[27]	BudOS 20[28]
Do. nach Aschermittwoch										
Fr. nach Aschermittwoch	56		57							
Sa. nach Aschermittwoch										
Invocavit	**58**	**59**[29]	60[30]	40[31]	41[32]	42	177[33]	179[34]	192[35]	BudOS 20[36] RISM 1549/16[37]
Mo. nach Invocavit	61		62							
Di. nach Invocavit										
Mi. nach Invocavit	**63**[38]		[64][39]	43[40]		45[41]	194[42]		199[43]	
Do. nach Invocavit										
Fr. nach Invocavit	[65][44]		[66][45]							
Sa. nach Invocavit										
Reminiscere	[67]	**68**[46]			44[47]			196[48]		
Mo. nach Reminiscere	69		70							
Di. nach Reminiscere										
Mi. nach Reminiscere	71		72							
Do. nach Reminiscere										
Fr. nach Reminiscere	73		74							
Sa. nach Reminiscere										
Oculi	**75**[49]	**76**[50]	77[51]	46[52]	47[53]	48	201[54]	203[55]	208[56]	
Mo. nach Oculi	78		79							
Di. nach Oculi										
Mi. nach Oculi	80		81							
Do. nach Oculi										
Fr. nach Oculi	82		83							
Sa. nach Oculi										
Laetare	84[57]	**85**[58]	86[59]	49	50[60]	51	210[61]	213[62]	215[63]	StuttL 40[64]
Mo. nach Laetare	87		88							
Di. nach Laetare										
Mi. nach Laetare	89		90							

	WeimB A[16]			München Mus.ms. 39[17] (= Mus.ms. 26 bzw. Mus.ms. 33)			Choralis Constantinus I[18]			Sonstige Quellen
	Introitus	Tractus	Communio	Introitus	Tractus	Communio	Introitus	Tractus	Communio	
Do. nach Laetare Fr. nach Laetare Sa. nach Laetare	91		92[65]							
Iudica Mo. nach Iudica Di. nach Iudica Mi. nach Iudica Do. nach Iudica Fr. nach Iudica Sa. nach Iudica	**93**[66] 96[74] 98[75] 100[76] 102	**94**[67]	95[68] 97 99 101 103	52[69]	53[70]	54	217[71]	219[72]	223[73]	
Palmarum Mo. nach Palmarum Di. nach Palmarum Mi. nach Palmarum	**104**[77] 107 109	**105**[78]	106[79] 108 110	55[80]	56[81]	57	225[82]	227[83]	232[84]	RISM 1549/16[85]

Tabelle 1: Übersicht über Proprienvertonungen Heinrich Isaacs für die Fastenzeit

16 Die Numerierung erfolgt nach Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), Table 4 (nach S. 162).
17 Die Zählung erfolgt nach Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 1), S. 107 f. Die Sätze sind nicht in einer Edition greifbar, sondern nur indirekt über den Kritischen Bericht in Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus. Erster Theil. Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung*, hrsg. von Emil Bezecny und Walter Rabl, Wien 1898 (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* V/1) greifbar.
18 Die Zahlen beziehen sich auf die Seitenzahlen in ebda.
19 Die Discantus-Stimme ist nahezu identisch mit der Fassung im *Choralis Constantinus* I (im folgenden gekürzt zu CC, die römischen Zahlen bezeichnen den entsprechenden Band). In den drei Unterstimmen erscheint das „Nymmer wurst nur hering"-Motiv in der Verwendung als Ostinato-Motiv.
20 Vollständig mit allen Abschnitten.
21 Diese Communio eröffnet mit einem ungewöhnlichen Tenor/Baß-Duett, in dem nahezu die gesamte Choralmelodie durchgeführt wird. Ähnliche Exordien finden sich nur in Nr. 57 und 81 (einer Communio für den Mittwoch nach Ostern). Weder Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 236–241 noch Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 243 f äußern sich jedoch zur Abhängigkeit und zur Autorfrage.
22 Leicht – möglicherweise in München – umgearbeiteter Satz der Fassung aus WeimB A. Wie in Nr. 104 ist der Discantus nahezu identisch mit WeimB A, differiert jedoch in den Unterstimmen. Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 225–227.
23 Konkordanz zu WeimB A, sämtliche Sätze jedoch vierstimmig.
24 wie Anm. 23.
25 Leicht umgearbeiteter Satz der Fassung aus WeimB A. Vgl. Anm. 18.
26 Konkordanz zu WeimB A, sämtliche Verse jedoch vierstimmig.
27 „Die Communio WA [633] weist zwar in Tenor und Baß dieselben Anfänge auf, geht aber im Übrigen deutlich eigene Wege." Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 236. Ähnlich der Communio in WeimB A, hat auch diese innerhalb des CCI einen ungewöhnlichen Satzbeginn mit Dialog-Struktur. Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 244.
28 Tractus konkordant zu WeimB A.
29 Gekürzt: nur die ersten beiden Abschnitte, vierstimmig.
30 „Ob für die Communio WA [633] eine satztechnische Abhängigkeit zu dem entsprechenden Satz CCI, 192 nur aufgrund der teilweisen Übereinstimmung im Diskant als erwiesen angesehen werden kann, ist fraglich, zumal beide Fassungen erheblich in der Choralführung abweichen. Die Bezugsmomente stehen in diesem Falle vielleicht auf allzu schmaler Grundlage." Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 242. Dieser Satz ist nicht mit dem Satz in CCI verwandt. Auffällig in der generellen Vollstimmigkeit von WeimB A ist die Verwendung von Triosatz. Aufgrund von Kompositionstechniken ist unter Umständen Isaac der Autor. Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 244. Weder Heidrich noch Burn äußern sich zur Autorschaft.
31 Konkordanz zu WeimB A.
32 Konkordanz zu WeimB A, 13 Verse, 2–6stimmig.
33 Konkordanz zu WeimB A.
34 Konkordanz zu WeimB A, 13 Verse, 2–6stimmig.
35 Vgl. Anm. 26.
36 Introitus und Tractus konkordant zu WeimB A.
37 Tractus konkordant zu WeimB A.
38 Nur die erste Baß/Diskant-Seite erhalten. Fol. 106–113 wurden herausgerissen.
39 Nicht erhalten. Möglicherweise jedoch differierend von CC, da dieser zahlreiche Charakteristika aufweist, die nicht in WeimB A vorkommen.
40 Möglicherweise konkordant zum nicht mehr erhaltenen Introitus in WeimB A.
41 Möglicherweise konkordant zur nicht mehr erhaltenen Communio in WeimB A.
42 Möglicherweise konkordant zum nicht mehr erhaltenen Introitus in WeimB A.
43 Möglicherweise konkordant zur nicht mehr erhaltenen Communio in WeimB A.
44 Nicht erhalten.
45 Nicht erhalten.
46 Nur die letzte Alt/Tenor-Seite erhalten (= fol. 114^{r}). Das Manuskript beginnt mit Versus 2 des Tractus, Versus 3 fehlt gegenüber der Fassung in CCI.
47 Konkordanz zu WeimB A, über weite Partien vierstimmig.
48 Konkordanz zu WeimB A, über weite Partien vierstimmig.
49 Leicht variierender Vers.

50 Gekürzt: nur die ersten beiden Abschnitte, vierstimmig.
51 Erinnert in Einzelheiten an die Fassung in CCI. Burn nimmt eine direkte Verbindung zu CCI an und vermutet in dieser Fassung die frühere Version. Möglicherweise überarbeitete Isaac selbst oder überwachte zumindest die neue Fassung. Ein möglicher Grund für die Überarbeitung liegt in der unterschiedlichen Choralmelodie. Die vertonte Choralmelodie ist in der Fassung des CCI näher am *Graduale Pataviense*, als die Weimarer Fassung. Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 206–208.
52 Konkordanz zu WeimB A.
53 Konkordanz zu WeimB A, fünf Versus, 3–4stimmig.
54 Konkordanz zu WeimB A.
55 Konkordanz zu WeimB A, fünf Versus, 3–4stimmig.
56 Heidrich vermutet aufgrund der oftmals identischen Diskantstimme eine Verwandtschaft zu WeimB A. Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 245.
57 ebda.: „Der Introitus WA [658] weicht in seiner grundsätzlichen Anlage erheblich von der Vergleichsfassung CCI, 210 ab. Während Weimar aus den wiederholt beschriebenen Gründen den Choral einheitlich und stringend [sic!] im Diskant führt, läuft er in CCI, 210 durch alle Stimmen. Kompositorische Finesse steht hier gegen die deutliche Absicht, den Choral in prononcierter Weise zu konturieren und ihm eine unbedingte Integrität zu sichern." Burn: Der Satz in WeimB A hat mit der Fassung in CCI keine direkten Verbindungspunkte. Aufgrund der ähnlichen Präsentation eines Ostinato-Motives, dessen Ursprung möglicherweise auf eine weltliche Vorlage zurückgeht, und der im ersten Abschnitt des darauf folgenden Tractus nochmals verwendeten Ostinatotechnik, ist die Autorschaft Isaacs wahrscheinlich. Vgl. Burn, *Mass-Propers* (wie in Anm. 6), S. 238.
58 Gekürzt: nur der erste Abschnitt, vierstimmig.
59 Nicht im CC. Der C. f. unterscheidet sich vom CC. Die Choralmelodie „Ierusalem Ierusalem convertere ad dominum deum tuum" erscheint zusätzlich im Tenor und wird zweimal wiederholt. Die Einführung dieser Melodie mag sowohl durch die Fastenzeit, als auch durch die Erwähnung des Wortes „Jerusalem" im eigentlichen Introitustext begründet sein. Eine ähnliche Situation findet sich in den Sätzen CCII/6 *(Resurrexi)* – hier wird das Lied *Christus surrexit* in die Unterstimmen eingebunden – und CCII/18 (*Gaudeamus omnes*) mit Einflechtung der Antiphon *Cum iocunditate*. Möglicherweise ist Isaac aufgrund dieser parallelen vertonten Sätze der Autor. Burn, *Mass-Propers* (wie in Anm. 6), S. 239.
60 Konkordanz zu WeimB A, zwei Versus, vierstimmig.
61 Die Fassung weist erhebliche Abweichungen zu WeimB A auf und hat einen ungewöhnlichen doppelten Imitationskanon im Psalmvers. Weder Heidrich noch Burn machen Aussagen über ein Abhängigkeitsverhältnis. Isaac kann nicht mit letzter Sicherheit als Autor genannt werden. Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 245 f, Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 238.
62 Konkordanz zu WeimB A, zwei Versus, vierstimmig.
63 Ein Abhängigkeitsverhältnis wird weder bei Heidrich noch bei Burn diskutiert.
64 Introitus konkordant zu WeimB A.
65 Ungewöhnlich variierende Mensuren für die Handschrift.
66 Intonation differiert vom CC.
67 Gekürzt: nur der erste und dritte von vier vertonten Versen, vierstimmig.
68 Dieser Satz hat ein längeres einstimmiges Incipit als die Fassung im CCI. Dennoch weist sie – ähnlich Nr. 77 – eine deutliche Verwandtschaft zu der Vertonung in CCI auf. Die Tendenz, den Choral so original wie möglich zu durchlaufen, ist hier jedoch wesentlich ausgeprägter als in der gedruckten Version. Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 248 f. In beiden Fällen dürfte Isaac als Autor in Frage kommen, doch scheint Weimar auch hier die frühere Version zu sein. Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 208 f.
69 Konkordanz zu WeimB A.
70 Konkordanz zu WeimB A, vier Verse, 3–4stimmig.
71 Konkordanz zu WeimB A, jedoch unterschiedliche Intonation.
72 Konkordanz zu WeimB A, vier Verse, 3–4stimmig.
73 Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 248 f.
74 Unterstimmenostinato.
75 Einzige Musik zu einer Feria tertia in WeimB A.
76 „Libera nos a malo" im Alt und Teilen des Tenor hinzugefügt.
77 Die Discantus-Stimme dieses Satzes ist nahezu identisch mit derjenigen aus CCI, die Unterstimmen differieren jedoch und weisen ein sich durch den gesamten Satz ziehendes Ostinatomotiv auf, das seinen Ursprung in der

Anhand dieser Übersicht läßt sich Verschiedenes feststellen:

1. WeimB A enthält sowohl Proprien für die Fastensonntage, als auch Proprien für Montag, Mittwoch und Freitag der Fastenzeit[86]. Da in diesem Abschnitt des Kirchenjahres die Formularien und Gesänge aber täglich wechseln, fehlen die Vertonungen für die Dienstage und Donnerstage[87]. Darüber hinaus wurden weder die Gradualia noch die Offertorien auskomponiert.
   Aufgrund der unmittelbaren Nähe des Repertoires zur Hofkapelle Kaiser Maximilian I. und der planmäßigen Anlage des Chorbuches, die „für einen inhaltlich festgeschriebenen und genau begrenzten Abschnitt des ‚Proprium de tempore' nach der liturgischen Jahresordnung zu erwarten ist"[88], liegt die Vermutung nahe, daß eben diese Teile absichtlich nicht mehrstimmig ausgesetzt wurden, sondern in der kaiserlichen Hofkapelle choraliter ausgeführt werden sollten[89].
2. Im Vergleich mit der gedruckten Fassung des *Choralis Constantinus* wird deutlich, daß die nicht zugeschriebenen Vertonungen der Werktage auch nicht in den Druck aufgenommen wurden. Der Grund hierfür mag entweder im geringen Bekanntheitsgrad dieser Kompositionen oder im begrenzten Interesse bzw. Nutzen für die potentielle Käuferschicht liegen[90].
3. Auch in den Chorbüchern der Münchner Hofkapelle sind Proprien Isaacs überliefert, die zum Teil Konkordanzen zu den Sätzen aus WeimB A darstellen. Die im Münchner Chorbuch 39 vorhandenen Proprien beinhalten aber ausschließlich Sätze für die Sonntage der Fastenzeit. Damit lagen in München für diese Tage also die Vertonungen der Introitus,

---

vertonten Choralmelodie haben dürfte, hinter dem Heidrich aber eine weltliche Vorlage vermutet (Heidrich, *Chorbücher* [wie Anm. 12], S. 250). Burn schlägt die Fassung in CCI als ältere, jedoch Isaac für beide Kompositionen als Autor vor. Damit würden also die Quellen Mus.ms. 39 sowie CCI eine ältere Überlieferungsschicht gegenüber WeimB A darstellen. Gründe für eine Überarbeitung liegen nicht in der Vertonung einer differierenden Choralmelodie, sondern in dem Bedürfnis, diesem Introitus für den Palmsonntag mehr Aussagekraft und Nachdruck zu verleihen. Vgl. Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 210 sowie S. 218 f.

78 Gekürzt: nur die ersten beiden Verse, vierstimmig.

79 Nicht im CC. Keine Verwandtschaft zu CCI. Wie in Nr. 95 hat WeimB A auch hier eine längere Choralintonation als im CCI. Obwohl nichts gegen die Autorschaft Isaacs spricht, ist die Verwendung eines Kanons in der Unterquart in den Sätzen für das Temporale ungewöhnlich. Eine Chronologie der beiden Sätze ist bis auf weiteres nicht aufzustellen. Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 250, Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 244 f.

80 Eingeschränkt konkordant zu WeimB A. Vgl. Anm. 73.

81 Konkordanz zu WeimB A, Verse 1–3 sowie 12–14, 2–4stimmig.

82 Eingeschränkt konkordant zu WeimB A. Vgl. Anm. 73.

83 Konkordanz zu WeimB A, Verse 1–3 sowie 12–14, 2–4stimmig.

84 Keine direkte Bezugnahme auf WeimB A zu erkennen. Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 250. Vgl. Anm. 75.

85 Konkordanz zu WeimB A.

86 Die Ferialproprien weisen deshalb keine eigenen Tractusvertonungen auf, weil an diesen Tagen – mit Ausnahme des Mittwochs nach dem ersten Fastensonntag – der Tractus des Aschermittwoch verwendet wird.

87 Da die Donnerstage der Fastenzeit ihre Formulare aus den Sonntagen nach Pfingsten gewinnen, vermutet Cavanaugh aufgrund des relativ geschlossenen Proprienrepertoires der Jenaer Chorbücher ein – heute verlorenes – Buch für die Sonntage nach Pfingsten, mit dessen Sätzen dann die Tage der Fastenzeit hätten ergänzt werden können. Somit hätten nur die Dienstage und Samstage nach dem ersten Fastensonntag ergänzt werden müssen. Cavanaugh, *Polyphonic Mass Propers* (wie Anm. 15), S. 68.

88 Heidrich, *Chorbücher* (wie Anm. 12), S. 198–255, hier S. 209.

89 Mindestens für die Gradualia muß diese Vermutung deutlich ausgesprochen werden. Im Falle der Offertorien könnte man auch die Möglichkeit der Aufführung von Motetten in Betracht ziehen, da dies der einzig mögliche Platz innerhalb der Meßliturgie für derartige Kompositionen wäre.

90 Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 182.

Tractus und Communiones bereits vor. Wie in WeimB A fehlen in München somit die Gradualia und Offertorien. Und entsprechend der Druckfassung des *Choralis Constantinus* fehlen auch die Ferialproprien, also die Vertonungen für die Wochentage der Fastenzeit.

Der Überlieferungszustand der Isaacschen Fastenzeitproprien in München wirft damit die Frage auf, warum Mattheus Le Maistre diese Proprien nicht nur ergänzte, sondern auch die Sonntage neu vertonte und damit einen kompletten Zyklus von Musik für die Fastenzeit schuf.

Bevor hierfür eine mögliche Lösung vorgeschlagen wird, soll im Folgenden zunächst ein allgemeiner Überblick über die Sätze Le Maistres gegeben werden. Danach werden einige Textvarianten diskutiert, bevor anhand eines Beispiels die Proprien Heinrich Isaacs und Mattheus Le Maistres kurz einander gegenübergestellt werden.

Allgemeines [91]

	Heinrich Isaac			**Mattheus Le Maistre**		
	Chorbuch Mus. ms. 39			Chorbuch Mus. ms. 28		
	Introitus	Tractus	Communio	Introitus	Graduale	Communio
Aschermittwoch	37	38	39	1	2	3
Do. nach Aschermittwoch				4	5	6
Fr. nach Aschermittwoch				7	8	9
Sa. nach Aschermittwoch				10	11	12
Invocavit	40	41	42	13	14	15
Mo. nach Invocavit				16	17	18
Di. nach Invocavit				19	20	21
Mi. nach Invocavit				22	23	24
Do. nach Invocavit				25	26	27
Fr. nach Invocavit				28	29	30
Sa. nach Invocavit				31	–[92]	32
Reminiscere	43	44	45	–[93]	–[94]	–[95]
Mo. nach Reminiscere				33	34	35
Di. nach Reminiscere				36	–[96]	37
Mi. nach Reminiscere				38	39	40
Do. nach Reminiscere				41	42	43
Fr. nach Reminiscere				44	45	46
Sa. nach Reminiscere				47	48	49
Oculi	46	47	48	50	51	52
Mo. nach Oculi				53	54	55
Di. nach Oculi				56	57	58
Mi. nach Oculi				59	60	61
Do. nach Oculi				62	63	64
Fr. nach Oculi				65	66	67
Sa. nach Oculi				68	69	70

91 Die Numerierung in der folgenden Tabelle erfolgt nach Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 1).
92 Verweis auf das Graduale der Feria III. post Invocavit.
93 Verweis auf den Introitus der Feria IV. post Invocavit.
94 Verweis auf das Graduale der Feria IV. post Invocavit.
95 Verweis auf die Communio der Feria IV. post Invocavit.
96 Verweis auf das Graduale der Feria V. post Capite Ieiunii.

	Heinrich Isaac			Mattheus Le Maistre		
	Chorbuch Mus. ms. 39			Chorbuch Mus. ms. 28		
				Chorbuch Mus. ms. 27[97]		
Laetare	49	50	51	1	2	3
Mo. nach Laetare				4	5	6
Di. nach Laetare				7	8	9
Mi. nach Laetare				10	11	12
Do. nach Laetare				13	14	15
Fr. nach Laetare				16	17	18
Sa. nach Laetare				19	20	21
Judica	52	53	54	22	23	24
Mo. nach Judica				25	26	27
Di. nach Judica				28	29	30
Mi. nach Judica				31	32	33
Do. nach Judica				34	35	36
Fr. nach Judica				37	38	39
Sa. nach Judica				_[98]	_[99]	_[100]
Palmarum	55	56	57			

Tabelle 2:
Vorhandene Proprienvertonungen für die Fastenzeit am Münchner Hof bis in die 1550er Jahre

Wie bereits erwähnt und in dieser Tabelle noch einmal verdeutlicht, waren in München nur Isaacs Vertonungen der Proprien für die Fastensonntage vorhanden – möglicherweise in einer von L. Senfl überarbeiteten Fassung. Le Maistres Kompositionen umfassen dagegen auch die Proprien für die Wochentage, insgesamt also die Tage von Aschermittwoch bis zum Freitag vor Palmsonntag[101].

Vertont wurden die Introitus mit den dazugehörigen Psalmversen, die Gradualia mit den jeweiligen Versus und die Communiones. Vertonungen der Tractus und der Offertorien fehlen.

Nicht vertont sind

- das Graduale des Samstags nach Invocavit (es wird das Graduale des Dienstags nach dem ersten Fastensonntag wiederholt),
- die Formularien für den zweiten Fastensonntag Reminiscere, da die Texte dieser Proprien denen des Mittwochs nach dem ersten Fastensonntag entsprechen,
- das Graduale des Dienstags nach Reminiscere (hier wird das Graduale des Donnerstags nach dem Aschermittwoch wiederverwendet) sowie

97 Vgl. Anm. 7.

98 Entspricht dem Introitus des vorherigen Sonntages.

99 Entspricht dem Graduale des vorherigen Sonntages.

100 Entspricht der Communio des vorherigen Sonntages.

101 Die Frage, warum Le Maistre nicht auch für Palmsonntag und die letzte Fastenwoche Sätze komponierte, muß bis auf weiteres unbeantwortet bleiben. Aus der Zeit von 1585 gibt es von Johannes de Fossa für den Palmsonntag eine Antiphon „ad benedictionem ramorum“ sowie zwei Antiphonen „ad distributionem ramorum“ in Chorbuch Mus.ms. 32 (Nr. 40–42), die vor bzw. nach der Palmprozession zu singen sind. Außerdem existiert ein Offertorium von Orlando di Lasso (Mus.ms. 2744, Nr. 35). Vertonungen der sonstigen Meßproprien für diesen Tag sind – außer denjenigen Isaacs – nicht vorhanden.

– der Samstag vor dem Palmsonntag, da hier die Gesänge des 5. Fastensonntages (Judica) wieder aufgegriffen werden[102].

Während die Proprienteile der Wochentage vierstimmig komponiert sind, wurden die Introitus der Fastensonntage zur Hervorhebung der besonderen Feierlichkeit für fünf Stimmen gesetzt[103], so daß gleichsam ein Zyklus innerhalb des Zyklus entsteht. Trotz der periodischen Anlage wird aufgrund dieser Auslassungen deutlich, daß Le Maistre nicht an einer ganzheitlichen Vertonung gelegen war, sondern an der musikalischen Umsetzung der Proprientexte, die sich – wenn sie sich innerhalb der Fastenzeit entsprachen – auch musikalisch gleichen konnten.

Textvarianten

Da kein *Graduale Frisingense* erhalten ist, das als Vergleichsmodell für die Choralmelodien und die zugrunde liegenden Texte dienen könnte, wurden für den Textvergleich zwei Missale der Diözese Freising aus den Jahren 1502[104] bzw. 1520[105] herangezogen[106]. Dabei ließ sich feststellen, daß die bei Le Maistre notierten Texte weitgehend dem *Missale Frisingense* entsprechen. Um ein differenzierteres Bild der übereinstimmenden bzw. abweichenden Textstellen zu erhalten, wurden darüber hinaus verschiedene andere liturgische Bücher aus dem süddeutschen Raum konsultiert: das sogenannte *Moosburger Graduale*[107], ein Missale aus Konstanz[108], ein Missale aus Salzburg[109], das *Graduale Pataviense*[110], ein Missale aus Brixen[111], sowie ein Graduale aus Steingaden[112].

---

102 Dies ist eine Eigenheit der spätmittelalterlichen süddeutschen Missalien. Dagegen wiederholt das *Missale Romanum* von 1474 an diesem Tag die Gesänge des vorhergehenden Tages. Vgl. Dominik Daschner: *Die gedruckten Messbücher Süddeutschlands bis zur Übernahme des Missale Romanum Pius V. (1570)*, Frankfurt 1995 (= *Regensburger Studien zur Theologie* 47), S. 467.

103 Ausnahme ist der zweite Fastensonntag (Reminiscere), der liturgisch mit dem Mittwoch nach dem ersten Fastensonntag übereinstimmt und an dem infolgedessen auch die vierstimmig komponierten Sätze wiederholt werden.

104 München, Universitätsbibliothek: *Ordo missalis secundum breviarium chori ecclesie Frisingensis*. Augusta Vindelicorum 1502 [Ratdolt]. Signatur: W 2 Liturg. 77.

105 München, Bayerische Staatsbibliothek: *Missale secundum ritum et ordinem ecclesie et diocesis Frisingense*. Venetia 1520. Signatur: Res/2 Liturg. 219.

106 Die beiden Ausgaben sind für den Zeitraum der Quadragesima im wesentlichen identisch und unterscheiden sich nur in der Abkürzung des „et" mit dem „&"-Zeichen.

107 *München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156.* Faksimile-Ausgabe mit einer Einleitung und Registern von David Hiley, Tutzing 1996 (*Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*). Im folgenden geführt als GM.

108 *Missale (Constantiense) jussu Hugonis de Landenberg episcopi Constantiensis editum*, Augustae Vindelicorum, Ratdolt 1504. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 4.C.15. Im folgenden geführt als MC.

109 *Missale Saltzeburgense*, Venetijs, Liechtenstein 1507. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 22.D.16. Im folgenden geführt als MS.

110 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: S. A. 79.A. 4, Wien 1511. Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Christian Väterlein, Kassel u. a. 1982 (= *Das Erbe Deutscher Musik* 87). Im folgenden geführt als GP.

111 *Missale secundum ritum ecclesie Brixinensis*, Basilee, de Pfortzheim 1511. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 22.B.12. Im folgenden geführt als MB.

112 München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Clm 17801, Augsburg 1533. Im folgenden geführt als GS. Trotz der meist deutlichen Abweichungen, muß in den verschiedenen liturgischen Büchern vor allem bei Buchstabendifferenzen oder kleineren Wortfehlern auch mit Schreib- bzw. Druckfehlern gerechnet werden.

I. Vergleich mit Moosburg

Tag	Proprienteil	Moosburger Graduale	Freising (1502 bzw. 1520)
Freitag nach Reminiscere	Introituspsalm	Exaudi domine iusticiam meam intende **orationem** meam. (fol. 41[r])	Exaudi domine iusticiam meam intende **deprecationem** meam.
Dienstag nach Oculi	Introituspsalm	Exaudi **deus** iusticiam meam […] (fol. 44[r])	Exaudi **domine** iusticiam meam […]
Freitag nach Judica	Gradualvers	Vidisti **domine** ne sileas ne discedas a me. (fol. 55[v])	Vidisti **domine deus meus** […]

Tabelle 3[113]

II. Vergleich mit Konstanz

Tag	Proprienteil	Missale Constantiense	Freising (1502 bzw. 1520)
Donnerstag nach Aschermittwoch	Introituspsalm	[…] et ne despexeris **deprecationem meam intende mihi et exaudi me.** (fol. XXV[v])	[…] et ne despexeris **deprecationem meam**.
Donnerstag nach Invocavit	Gradualvers	[…] videant **equitates**. (fol. XXX[r])	[…] **equitatem**.
Samstag nach Invocavit	Introitus	**Intret in conspectu tuo oratio mea** […] (fol. XXXI[v])	**Intret oratio mea in conspectu tuo** […]
Samstag nach Reminiscere	Introitus	[…] testimonium **domini** fidele […] (fol. XXXVI[v])	[…] testimonium **dei** fidele […]
Donnerstag nach Oculi	Introitus	[…] de quacunque tribulatione **clamaverunt** ad me […] (fol. XL[v])	[…] de quacunque tribulatione **clamaverint** ad me […]
Sonntag Laetare	Graduale	[…] que dicta sunt mihi **in domum domini letantes** ibimus. (fol. XLIIII[r])	[…] que dicta sunt mihi **in domum domini** ibimus.
Montag nach Laetare	Introituspsalm	[…] et in **virtute** tua disperde illos. (fol. XLIIII[v])	Auerte mala inimicis meis et in **veritate** tua disperde illos.
Dienstag nach Laetare	Graduale	Exurge **domine et fer** opem nobis […] (fol. XLIIIII[v])	Exurge **domine fer** opem nobis […]
Mittwoch nach Judica	Introitus	Liberator meus de gentibus **iracundis & ab** insurgentibus […] (fol. LI[v])	Liberator meus de gentibus **iracundis ab** insurgentibus […]
Freitag nach Judica	Gradualvers	Vidisti **domine** ne sileas […] (fol. LIII[r])	Vidisti **domine deus meus** ne sileas […]

Tabelle 4

113 Ich danke Frau Dr. des. Gundela Bobeth für ihre bereitwillige Unterstützung bei der Klärung der zahlreichen grammatikalischen Fragen.

III. Vergleich mit Salzburg

Tag	Proprienteil	Missale Saltzeburgense	Freising (1502 bzw. 1520)
Dienstag nach Invocavit	Communio	[…] dilatasti me miserere **mei** domine […] (fol. xxxix^{r})	[…] dilatasti me miserere **mihi** domine […]
Samstag nach Reminiscere	Introitus	[…] testimonium **domini** fidele […] (fol. xlix^{r})	[…] testimonium **dei** fidele […]
Montag nach Oculi	Graduale	[…] **posuisti** lachrymas meas […] (fol. lij^{v})	[…]**posui** lachrymas meas […]
Freitag nach Oculi	Gradualvers	Ad te domine **clamabo** […] (fol. lv^{v})	Ad te domine **clamaui** […]
Mittwoch nach Judica	Communio	[…] vt audiam vocem **laudis** & enarrem […] (fol. lxx^{r})	[…] vt audiam vocem **laudis tue** & enarrem […]
Freitag nach Judica	Gradualvers	Vidisti **domine** ne sileas […] (fol. lxxj^{r})	Vidisti **domine deus meus** ne sileas […]

Tabelle 5

IV. Vergleich mit Passau

Tag	Proprienteil	Graduale Pataviense	Freising (1502 bzw. 1520)
Montag nach Invocavit	Introituspsalm	**Ad te domine leuaui** oculos meos […] (fol. 32^{r})	**Ad te leuaui** oculos meos […]
Samstag nach Invocavit	Communio	Domine deus meus in te speraui libera me **ex** omnibus persequentibus […] (fol. 36^{v})	Domine deus meus in te speraui libera me **ab** omnibus persequentibus […]
Freitag nach Reminiscere	Introituspsalm	Exaudi domine iusticiam meam intende **deprecationi mee**. (fol. 39^{v})	Exaudi domine iusticiam meam intende **deprecationem meam**.
Montag nach Oculi	Graduale	[…] **posuisti** lachrymas meas […] (fol. 42^{v})	[…] **posui** lachrymas meas […]
Dienstag nach Oculi	Communio	Domine quis habitabit in tabernaculo **tuo quis** requiescet in monte sancto tuo […] (fol. 43^{v})	Domine quis habitabit in tabernaculo **tuo aut quis** requiescet in monte sancto tuo […]
Dienstag nach Laetare	Introituspsalm	Constristatus sum in exercitatione mea et conturbatus sum a **facie** inimici […] (fol. 48^{v})	Constristatus sum in exercitatione mea et conturbatus sum a **voce** inimici.

Tabelle 6

V. Vergleich mit Brixen

Tag	Proprienteil	Missale Brixinense	Freising (1502 bzw. 1520)
Donnerstag nach Aschermittwoch	Introitus	[…] & **humiliabit** eos […] (fol. XXV^{v})	[…] et **humiliauit** eos […]
Montag nach Oculi	Introitus	[…] in domino laudabo **sermones** […] (fol. XXXIX^{r})	[…] in domino laudabo **sermonem** […]

Tag	Proprienteil	Missale Brixinense	Freising (1502 bzw. 1520)
Sonntag Laetare	Introitus	[…] & satiemini ab vberibus consolationis **vestre**. (fol. XLIII^{v})	[…] ab uberibus consolationis **eius**.
Montag nach Laetare	Introituspsalm	**Quoniam alieni insurrexerunt in me & fortes quesierunt animam meam.** (fol. XLV^{r})	**Auerta mala inimicis meis in veritate tua disperde illos.**
Freitag nach Laetare	Communio	[…] fuerat **quadriduanus**. (fol. L^{r})	[…] fuerat **quadriduanus mortuus**.
Freitag nach Judica	Gradualvers	Vidisti **domine** ne sileas ne discedas a me. (fol. LIIII^{v})	Vidisti **domine deus meus** […]

Tabelle 7

VI. Vergleich mit Steingaden

Tag	Proprienteil	Graduale Steingaden	Freising (1502 bzw. 1520)
Donnerstag nach Aschermittwoch	Introituspsalm	[…] et ne **despexeris deprecationem meam intende mihi et exaudi me**. (fol. xxxx^{r})	[…] et ne **despexeris deprecationem meam**.
Montag nach Invocavit	Introituspsalm	**Ad te domine leuaui** oculos meos […] (fol. xxxxv^{v})	**Ad te leuaui** oculos meos […]
Mittwoch nach Reminiscere	Gradualvers	Ad te domine **clamabo** […] (fol. lvj^{v})	Ad te domine **clamaui** […]
Freitag nach Reminiscere	Introitus	Ego autem **in** iusticia apparebo […] (fol. lviij^{r})	Ego autem **cum** iusticia apparebo […]
Freitag nach Reminiscere	Graduale	Ad dominum **dum** tribularer clamaui […] (fol. lviij^{v})	Ad dominum **cum** tribularer clamaui […]
Samstag nach Oculi	Introituspsalm	**Rex meus et deus meus** […] (fol. lxviij^{r})	**Quoniam ad te orabo domine mane exaudies vocem meam.**
Sonntag Laetare	Introitus	[…] & saciemini ab vberibus consolationis **vestre**. (fol. lxix^{r})	[…] ab uberibus consolationis **eius**.
Montag nach Laetare	Introituspsalm	**Quoniam alieni insurrexerunt in me : & fortes quesierunt animam meam.** (fol. lxx^{v})	**Auerta mala inimicis meis in veritate tua disperde illos.**
Dienstag nach Laetare	Introituspsalm	Constristatus sum in exercitatione mea et conturbatus sum a **facie** inimici […] (fol. lxxj^{v})	Constristatus sum in exercitatione mea et conturbatus sum a **voce** inimici.
Sonntag Judica	Introituspsalm	[…] **ipsa me deduxerunt et adduxerunt in montem sanctum tuum et in tabernacula tua**. (fol. lxxviij^{v})	[…] **ipsa me deduxerunt et adduxerunt in montem sanctum tuum**.
Dienstag nach Judica	Communio	Redime **me** deus israhel ex omnibus angustijs **meis**. (fol. lxxxij^{r})	Redime **nos** deus israhel ex omnibus angustijs **nostris**.

Tabelle 8

Die Berücksichtigung der Formulierungen aus dem Freisinger Missale bei der Textunterlegung macht im Vergleich mit den zahlreichen Differenzen der anderen liturgischen Bücher – als Beispiel seien etwa nur die Introituspsalmen am Montag nach Laetare (Brixen, Steingaden) oder die Gradualverse am Freitag nach Judica (Moosburg, Konstanz, Salzburg, Brixen) genannt – die Zugehörigkeit dieser mehrstimmigen Fastenzeitproprien zur Freisinger Diözese und somit zum Münchner Hof wahrscheinlich.

Gleichwohl gibt es eine Anzahl von Stellen, die mit keiner der beiden Ausgaben des Freisinger Missale übereinstimmen.

Quantitativ lassen sich in den ersten beiden Wochen der Quadragesima nur vereinzelte Abweichungen feststellen. Dagegen findet sich in den Wochen vom dritten Fastensonntag bis zum Palmsonntag täglich mindestens eine Textvariante.

Diese textlichen Divergenzen haben verschiedene Ursachen:

a) Flüchtigkeit

Tag	Proprienteil	Mus.ms. 27 bzw. 28	Missale Frisingense
Dienstag nach Invocavit	Communio	Cum **invocarem** exaudisti me […][114]	[…] **invocarem te** […][115]
Montag nach Reminiscere	Introituspsalm	Judica me domine **quoniam in** innocentia mea ingressus sum	[…] **quoniam ego in** innocentia […][116]
Montag nach Oculi	Introitus	in domino **dabo** sermonem	[…] **laudabo** […][117]
Dienstag nach Oculi	Introitus	[…] sub vmbra alarum tuarum **protege**.	[…] **protege me.**[118]
Donnerstag nach Oculi	Communio	[…] vtinam **dirigantur mee** ad custodiendas iustificationes tuas.	[…] dirigantur **viae meae** […][119]
Dienstag nach Laetare	Introituspsalm	Contristatus sum in exercitatione mea et **contristatus** sum a voce inimici.	[…] et **conturbatus** sum a voce inimici.[120]
Mittwoch nach Laetare	Introituspsalm	Benedicam **domino omni** tempore […]	[…] **in omni tempore**[121]
Dienstag nach Judica	Gradualvers	Ipsa me **eduxerunt** […]	Ipsa me **deduxerunt** […][122]
Freitag nach Judica	Introitus	[…] et eripe me de manibus **inimicorum**.	[…] **inimicorum meorum**.[123]

Tabelle 9

114 Diese Fassung ist als Variante überliefert (*Septuaginta*: Ps. 4,2) und könnte damit auch ein Hinweis auf eine andere Textvorlage sein.

115 So auch in GM (fol.35^{v}), MC (fol.XXIX^{r}), MS (fol.xxxix^{r}), MB (fol.XXIX^{r}), GP (fol.33^{r}), GS (fol.xxxxvij^{v}).

116 So auch in GM (fol.39^{r}), MC (fol.XXXIII^{v}), MS (fol.xliiij^{v}), GP (fol.37^{r}), MB (fol.XXXIII^{v}), GS (fol.liiij^{v}).

117 So auch in GM (fol.43^{r}), MC (fol.XXXVIII^{v}), MS (fol.lj^{v}), GP (fol.42^{r}), GS (fol.lxij^{v}). Im MB lautet die Stelle „in domino laudabo sermones“ (fol.XXXIX^{r}).

118 So auch in GM (fol.44^{r}), MC (fol.XXXIX^{r}), MS (fol.liij^{r}), GP (fol.43^{r}), MB (fol.XL^{r}), GS (fol.lxiij^{v}).

119 So auch in GM (fol.45^{v}), MC (fol.XLI^{r}), MS (fol.lv^{r}), GP (fol.45^{v}), MB (fol.XLI^{v}), GS (fol.lxvj^{v}).

120 So auch in GM (fol.48^{r}), MC (fol.XLIIIII^{r}), MS (fol.lx^{v}), GP (fol.48^{v}), MB (fol.XLVI^{r}), GS (fol.lxxj^{v}).

121 So auch in GM (fol.49^{r}), MC (fol.XLVI^{r}), MS (fol.lxj^{v}), GP (fol.49^{v}), MB (fol.XLVI^{v}), GS (fol.lxxiij^{r}).

122 So auch in GM (fol.53^{v}), MC (fol.LI^{r}), MS (fol.lxviij^{v}), GP (fol.55^{r}), MB (fol.LII^{v}), GS (fol.lxxxj^{v}).

123 So auch in GM (fol.55^{r}), MC (fol.LII^{r}), MS (fol.lxxj^{r}), GP (fol.57^{v}), MB (fol.LIIII^{r}), GS (fol.lxxxv^{r}).

Diese Varianten stellen die „harmloseste“ Fehlergruppe dar. Wie beispielsweise bei den Textstellen „dabo sermonem“ statt „laudabo sermonem“ (Montag nach Oculi) oder „inimicorum“ statt „inimicorum meorum“ (Freitag nach Judica) deutlich wird, wurden hier vom Schreiber einzelne Buchstaben, Wörter bzw. Wortbausteine übersehen oder vergessen und deshalb ausgelassen. Die Formulierung am Dienstag nach Laetare läßt sich ebenfalls als Flüchtigkeitsfehler klassifizieren, doch ist hier ein etwas anderes Bild vorstellbar: Nachdem der Schreiber die erste Satzhälfte geschrieben hatte, fiel sein Blick in der Vorlage nicht auf die zweite, sondern nochmals auf die erste Hälfte des Satzes, weshalb er nicht „conturbatus“, sondern ein zweites Mal „contristatus“ niederschrieb. Im Kontext ergibt dieses Adjektiv zwar einen Sinn, doch entsteht gerade jene unschöne Wortwiederholung, die man zu vermeiden gesucht hatte.

b) Textabweichungen, die auf eine fehlerhafte Vorlage, auf fehlerhaftes Hören oder fehlerhaftes Erinnern zurückzuführen sind

Tag	Proprienteil	Mus.ms. 27 bzw. 28	Missale Frisingense
Montag nach Reminiscere	Communio	[…] quam **admirabilis** est nomen tuum […]	[…] quam **admirabile** est nomen tuum […][124]
Mittwoch nach Oculi	Introitus	[…] et letabor in **vna** misericordia […]	[…] in **tua** misericorida […] [125]
Dienstag nach Laetare	Communio	**Letabuntur** in salutari tuo	**Laetabimur** […][126]
Mittwoch nach Laetare	Introitus	[…] congregabo vos de vniuersis **terre**	[…] **terris**.[127]
Donnerstag nach Laetare	Gradualvers	Exurge domine et iudica causam **meam**.	[…] causam **tuam**.[128]
Freitag nach Laetare	Introitus	[…] in conspectu tuo semper **dominus** adiutor meus	[…] semper **domine** […][129]
Freitag nach Laetare	Introituspsalm	et opera manuum eius **annunciant** firmamentum.	[…] **annuntiat** firmamentum.[130]
Donnerstag nach Judica	Graduale	[…] adorate **domine** […]	[…] **dominum** […][131]

Tabelle 10

In einer zweiten Gruppe lassen sich Abweichungen zusammenfassen, die aufgrund von grammatikalischen Fehlern im Kontext keinen Sinn ergeben. Dies kann drei mögliche Ursachen haben:

124 So auch in GM (fol.39^{v}), MC (fol.XXXIIII^{r}), MS (fol.xlv^{v}), GP (fol.37^{v}), MB (fol.XXXIIII^{r}), GS (fol.lv^{v}).
125 So auch in GM (fol.44^{v}), MC (fol.XL^{r}), MS (fol.liij^{v}), GP (fol.44^{r}), MB (fol.XL^{v}), GS (fol.lxiiij^{v}).
126 So auch in GM (fol.48^{v}), MC (fol.XLIIIII^{v}), MS (fol.lxj^{r}), GP (fol.49^{r}), MB (fol.XLVI^{v}), GS (fol.lxxij^{v}).
127 So auch in GM (fol.48^{v}), MC (fol.XLVI^{r}), MS (fol.lxj^{v}), GP (fol.49^{r}), MB (fol.XLVI^{v}), GS (fol.lxxij^{v}).
128 So auch in GM (fol.50^{r}), MC (fol.XLVII^{r}), MS (fol.lxiij^{v}), GP (fol.50^{v}), MB (fol.XLVIII^{v}), GS (fol.lxxv^{r}).
129 So auch in GM (fol.50^{r}), MC (fol.XLVII^{v}), MS (fol.lxiiij^{r}), GP (fol.51^{r}), MB (fol.XLVIII^{v}), GS (fol.lxxv^{v}).
130 So auch in GM (fol.50^{r}), MC (fol.XLVII^{v}), MS (fol.lxiiij^{r}), GP (fol.51^{r}), MB (fol.XLVIII^{v}), GS (fol.lxxv^{v}).
131 So auch in GM (fol.54^{v}), MC (fol.LII^{v}), MS (fol.lxx^{v}), GP (fol.57^{r}), MB (fol.LIIII^{r}), GS (fol.lxxxiiij^{v}).

1. Der Schreiber[132] hat vom Komponisten eine fehlerhafte Vorlage erhalten und die darin enthaltenen Fehler beim Ingrossieren übernommen. Er hätte also ohne nachzudenken gehandelt.
2. Der Komponist lieferte dem Schreiber eine Vorlage ohne Text (oder nur mit einer Textmarke), weil er annahm, daß der Text ohnehin bekannt war. Der Schreiber wäre angehalten gewesen, beim Kopieren die Textunterlegung eigenständig vorzunehmen. Die Fehler aber wären dann passiert, wenn sich der Schreiber bei einzelnen Wendungen nicht mehr richtig erinnern konnte und sie deshalb fehlerhaft vervollständigte, etwa mit Hilfe von mangelnden Lateinkenntnissen.
3. Der Schreiber erhielt vom Komponisten zwar eine Vorlage mit Text, doch konnte er diesen an einigen Stellen nicht richtig entziffern, so daß er gezwungen war, die unleserlichen Textstellen – wiederum unter Zuhilfenahme der ihm zur Verfügung stehenden Lateinkenntnisse – zu ergänzen.

Dies zeigt sich beispielsweise am Freitag nach Laetare: Im Text von Mus.ms. 27 steht im Introituspsalm „Celi enarrant gloriam dei et opera manuum eius annunciant firmamentum". Aus der Verwendung des Plurals wird deutlich, daß Le Maistre oder der Schreiber das Verb („annuntiant") auf das falsche Subjekt „celi" anstatt korrekt auf „firmamentum" bezieht, das den Singular erfordern würde.

Ein weiteres Beispiel: Zu Beginn der Communio am Dienstag nach Laetare erinnerte sich Le Maistre oder der Schreiber, daß der Text mit einer Form des Verbs „laetare" beginnt. Nur welcher? Statt der 1. Person Plural (Futur Indikativ Passiv) „laetabimur" – „wir werden uns erfreuen" – entschied er sich für „laetabuntur", also die 3. Person: „sie werden sich erfreuen"!

Um in der Frage „fehlerhafte oder textlose Kopiervorlage" zu weiteren Ergebnissen zu kommen, müßte in größerem Umfang systematisch überprüft werden, ob und in welchem Ausmaß auch in anderen, von diesem Schreiber angelegten Chorbüchern entsprechende Fehler auftreten[133].

c) Abweichungen, die für eine andere Textvorlage sprechen

Eine dritte Gruppe bilden keine Fehler im eigentlichen Wortsinn, also weder Schreib- noch Grammatik- bzw. Sinnfehler. Die grammatikalischen Formen sind korrekt[134], doch weichen einzelne Wörter oder sogar ganze Formulierungen vom für München verbindlichen *Missale Frisingense* ab, so daß entweder der Schreiber oder aber der Komponist eine andere Vorlage im Sinn gehabt haben könnte.

Als Beispiele zu nennen wäre hier etwa der Montag nach dem zweiten Fastensonntag, wo es im Psalm des Introitus heißt: „in innocentia mea ingressus sum in te domine", anstatt dem Freisinger Missale zu folgen mit „in innocentia mea ingressus sum et in domino". Ein anderer Hinweis wäre im Introituspsalm am Montag nach Judica zu finden: Hier heißt es im *Missale Frisingense*: „tota die quoniam multi bellantes adversum me" (Ps. 55,3). Zwar ist der vertonte Text „Conculcaverunt me inimici mei, tota die bellans tribulavit me." (Ps. 55,2) in

132 Für die beiden Chorbücher Mus.ms. 28 bzw. Mus.ms. 27 ist dies Schreiber B, der womöglich mit Peter Steydl zu identifizieren ist. Vgl. Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 1), S. 36*, S. 113 bzw. S. 108.

133 Es scheint jedoch, daß Schreiber B durchaus an zahlreichen Stellen in den Münchner Chorbüchern fehlerhaft ingrossierte. Frau Prof. Dr. Marie Louise Göllner sei für diesen Hinweis gedankt.

134 Es würde sich hier also um Texte handeln, die nicht mit dem *Missale Frisingense* übereinstimmen, bei denen der Schreiber aber keine Leseschwierigkeiten hatte.

Mus.ms. 27 nicht falsch – beide Halbverse gehören zu Ps. 55 –, dennoch ist nach dem *Missale Frisingense* Ps. 55,3 zu verwenden und nicht Ps. 55,2.

Tag	Proprienteil	Mus.ms. 27 bzw. 28	Missale Frisingense
Freitag nach Cineres	Communio	Servite Domino **cum** timore et exultate ei cum tremore[135]	**in**[136]
Dienstag nach Invocavit	Communio	Cum **invocarem** exaudisti me.[137]	[…] **invocarem te** […][138]
Montag nach Reminiscere	Introituspsalm	[…] in innocentia mea ingressus sum **in te domine** sperans non infirmabor.	[…] ingressus [sum][139] **et in domino** […] [140]
Montag nach Laetare	Introitus	[…] in virtute tua **libera** me.	[…] **judica me**.[141]
Donnerstag nach Laetare	Introituspsalm	annunciate inter gentes **gloriam** eius.	[…] **opera** eius.[142]
Montag nach Judica	Introituspsalm	[…] **tota die bellans tribulauit me**.[143]	[…] **tota die quoniam multi bellantes adversum me**.[144]
Mittwoch nach Judica	Introituspsalm	Diligam te domine virtus mea **domine** firmamentum meum et refugium meum.	[…] **dominus** firmamentum meum […][145]

Tabelle 11

Abgesehen von einer anderen Textvorlage, wären aber auch eigenständige Eingriffe des Komponisten in den Psalmtext denkbar, etwa um einem Wort besondere Betonung zu verleihen. So wäre zwar am Mittwoch nach Judica die Wendung „dominus firmamentum meum et refugium meum" nach dem *Missale Frisingense* zu verwenden, doch steht die hier vertonte Version „domine firmamentum meum et refugium meum" in keinem Gegensatz zur ersten Satzhälfte. Im Gegenteil: Durch den Vokativ kommt der Akklamationscharakter wesentlich deutlicher zum Ausdruck.

135 Der Text der *Septuaginta* lautet beide Male „in". „Cum" ist als Variante überliefert. *Septuaginta*, Ps. 2,11.

136 So auch in GM (fol.32^{v}), MC (fol.XXVI^{v}), MS (fol.xxxv^{v}), GP (fol.29^{v}), MB (fol.XXVI^{v}), GS (fol.xxxxij^{r}).

137 Der Text ist in dieser Fassung als Variante überliefert. *Septuaginta*: Ps. 4,2 (S.772). Es könnte sich dennoch auch um einen Flüchtigkeitsfehler halten.

138 So auch in GM (fol.35^{v}), MC (fol.XXIX^{r}), MS (fol.xxxix^{r}), GP (fol.33^{r}), MB (fol.XXIX^{r}), GS (fol.xxxxvij^{v}).

139 Das „sum" fehlt in beiden Ausgaben des *Missale Frisingense*. Möglicherweise handelt es sich hier um einen Druckfehler.

140 Konform mit *Septuaginta*, Ps. 25,1. So auch im GM (fol.39^{r}), MC (fol.XXXIII^{v}), MS (fol.xliiij^{v}), GP (fol37^{r}), MB (fol.XXXIII^{v}), GS (fol.liiij^{v}). Im *Missale Frisingense* von 1520 heißt die Stelle: „ingressus et in domino" (fol.38^{r}f.). Das „sum" wurde hier offensichtlich vergessen.

141 Konform mit *Septuaginta*, Ps. 53,3 (S. 834). So auch in GM (fol.47^{v}), MC (fol.XLIIII^{v}), MS (fol.lx^{r}), GP (fol.48^{r}), MB (fol.XLV^{v}), GS (fol.lxx^{v}).

142 Konform mit *Septuaginta*, Ps. 104,1 (S. 900). So auch in GM (fol.49^{v}), MC (fol.XLVII^{r}), MS (fol.lxiij^{r}), GP (fol.50^{v}), MB (fol.XLVIII^{r}), GS (fol.lxxiiij^{v}).

143 Konform mit *Septuaginta*, Ps. 55,2 (S. 836).

144 Konform mit *Septuaginta*, Ps. 55,3 (S. 836). So auch in GM (fol.52^{v}), MC (fol.L^{r}), MS (fol.lxvij^{v}), GP (fol.54^{r}), MB (fol.LI^{v}), GS (fol.lxxx^{v}).

145 So auch in GM (fol.53^{v}), MC (fol.LI^{v}), MS (fol.lxix^{r}), GP (fol.55^{v}), MB (fol.LIII^{r}), GS (fol.lxxxij^{v}).

d) Textvarianten in verschiedener Überlieferung

Tag	Proprienteil	Mus.ms. 27 bzw. 28	Missale Frisingense
Freitag nach Cineres	Gradualvers	[…] et protegar a templo sancto **suo**.[146]	[…] **ejus**[147]
Donnerstag nach Invocavit	Gradualvers	De uultu tuo iudicium meum **prodeant** oculi tui uideant equitatem.[148]	De vultu tuo iudicium meum **prodeat**: oculi tui videant equitatem.[149]
Freitag nach Reminiscere	Introitus	[…] apparebo in conspectu tuo satiabor **dum** manifestabitur gloria tua.[150]	[…] **cum**[151]
Montag nach Oculi	Gradualvers	[…] tota die **bellans** tribulavit me.[152]	[…] **impugnans** […][153]
Montag nach Judica	Gradualvers	[…] et in virtute tua **libera** me.[154]	[…] **judica**[155]
Donnerstag nach Judica	Introituspsalm	[…] in monte sancto **tuo**.[156]	[…] **ejus**.[157]

Tabelle 12

In der letzten Tabelle seien schließlich noch Varianten aufgeführt, die kein einheitliches Überlieferungsbild ergeben. Auch sie dürften auf liturgisch und somit regional anders erinnerte Gepflogenheiten zurückzuführen sein.

e) Eigenheiten des Missale Frisingense

Tag	Proprienteil	Mus.ms. 27 bzw. 28	Missale Frisingense
Sonntag Invocavit	Introitus	[…] exaudiam eum **eripiam** eum & glorificabo eum […][158]	[…] exaudiam eum **et eripiam** eum […]
Mittwoch nach Laetare	Gradualvers	**Accedite** ad eum […][159]	**Attendite** ad eum […]

Tabelle 13

Im Gegensatz zu den bisher gezeigten Differenzen, bei denen der in den beiden Chorbüchern Mus.ms. 28 bzw. Mus.ms. 27 eingetragene Text die Abweichung darstellt, stimmen die in Tabelle 13 gezeigten Formulierungen der Handschrift mit allen herangezogenen Liturgica

146 So auch in GM (fol.32^{v}).
147 So auch in MC (fol.XXVI^{r}), MS (fol.xxxv^{r}), GP (fol.29^{r}), MB (fol.XXVI^{r}), GS (fol.xxxxj^{v}).
148 GM (fol.37^{r}).
149 So auch in MC (fol.XXX^{r}), MS (fol.xl^{v}), GP (fol.34^{v}), MB (fol.XXX^{v}), GS (fol.l^{r}).
150 So auch in GM (fol.41^{r}), MC (fol.XXXV^{v}), GP (fol.39^{v}), GS (fol.lviij^{r}).
151 Ebenfalls in MB (fol.XXXVI^{r}), MS (fol.xlviij^{r}).
152 So auch in GM (fol.43^{v}), MB (fol.XXXIX^{r}).
153 Konform mit *Septuaginta*, Ps. 55,2. So auch in MC (fol.XXXVIII^{v}), MS (fol.lij^{v}), GP (fol.42^{v}), GS (fol.lxij^{v}).
154 So auch in MB (fol.LI^{v}).
155 Konform mit der *Septuaginta*, Ps. 53,3. So auch in GM (fol.53^{r}), MC (fol.L^{v}), MS (fol.lxvij^{v}), GP (fol.54^{v}), GS (fol.lxxxj^{r}).
156 So auch in GP, fol.57^{r}.
157 So auch in GM (fol.54^{v}), MC (fol.LII^{r}), MS (fol.lxx^{r}), MB (fol.LIII^{v}), GS (fol.lxxxiiij^{v}).
158 So auch im GM (fol.32^{r}), MC (fol.XXVII^{v}), MS (fol.xxxvj^{r}), GP (fol.29^{v}), MB (fol.XXVII^{r}), GS (fol.xxxxij^{r}).
159 So auch in GM (fol.49^{r}), MC (fol.XLVI^{r}), MS (fol.lxi^{v}), GP (fol.49^{v}), MB (fol.XLVII^{r}), GS (fol.lxxiij^{r}).

außer dem *Missale Frisingense* überein. In diesen Fällen weicht es von den anderen Büchern ab und stellt somit selbst eine ungewöhnliche Textfassung dar.

Jene Stellen können somit als Hinweis gesehen werden, daß ein liturgisches Buch – im diskutierten Fall wahrscheinlich ein Graduale oder Missale – nicht immer als Vorlage beim Ingrossierungsprozess gedient hat. Schreiber oder Komponist waren allem Anschein nach mit gängigen Formulierungen vertraut und unterlegten sie der bereits ingrossierten Musik ohne regional verbindliche Liturgica zu Hilfe zu nehmen. Wäre aus einem der erwähnten Bücher abgeschrieben worden, wären zweifellos die Textformulierungen aus der Freisinger Diözese berücksichtigt worden.

Die zahlreichen Textvarianten legen zunächst die Vermutung einer späteren, nach 1520 entstandenen Textvorlage nahe, die bei der Vertonung vorgelegen hat. Eine solche Fassung des *Missale Frisingense* ist für den zu untersuchenden Zeitraum bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts aber nicht bekannt[160]. Die grammatikalisch korrekten Textabweichungen lassen eher eigenständige Eingriffe, wahrscheinlich aber anders memorierte Gepflogenheiten von Seiten des Komponisten vermuten, die durch eine andere, von Freising unabhängige Textfassung bedingt sind.

Zusammenfassend wäre folgendes Bild denkbar: Mattheus Le Maistre komponierte seine Vertonungen mit Vorlage eines – heute nicht mehr erhaltenen – liturgischen Buches (wohl einem *Graduale Frisingense*). Daraus entnahm er die den einzelnen Sätzen zugrunde liegenden Choralmelodien. Die Texte entnahm er ebenfalls, jedoch nur teilweise, dieser liturgischen Vorlage, da er für diesen Teil des Kompositionsprozesses die Vorlage nicht mehr in dem Maße benötigte, wie für die Erstellung mehrstimmiger Sätze auf der Basis von gregorianischem Choral. Sie hatte nur noch die Funktion eines Stichwortgebers für Texte, die ihm ohnehin bekannt waren.

Erklären ließen sich so einerseits die in Tabelle 11 aufgeführten Abweichungen, die anscheinend aus einer von der Freisinger Liturgie abweichenden Praxis stammen. Andererseits wäre damit auch das Fehlen der für Freising charakteristischen Textstellen (Tabelle 13) zu deuten, da diese aus einem anders memorierten liturgischen Kontext stammen. In diesem Kontext müßten denn auch die Textvarianten aus Tabelle 12 gesehen werden.

Nach Abschluß des Kompositionsprozesses wurde die von Le Maistre erstellte Kopiervorlage (Musik und Text) einem Schreiber der Münchner Hofkapelle übergeben, der sie in die beiden Chorbücher Mus.ms. 28 bzw. Mus.ms. 27 ingrossierte. Beim Abschreiben aber sind die üblichen Flüchtigkeitsfehler (Tabelle 9) unterlaufen. Schlechte Lesbarkeit dürfte den Schreiber dazu veranlasst haben, die entsprechenden Stellen eigenständig und unter Zuhilfenahme mangelnder Lateinkenntnisse zu ergänzen, was zu Grammatik-/Sinnfehlern (Tabelle 10) führte.

Zur Erlangung weiterer Ergebnisse, wären demnach Gradualia oder Missalia zu suchen, welche mit den vor allem in Tabelle 11 und Tabelle 12 beschriebenen Textvarianten übereinstimmen, wodurch unter Umständen weitere Aussagen zur Person Mattheus Le Maistres gemacht werden könnten.

160 Selbstverständlich muß auch in dieser Zeit noch mit enormen Quellenverlusten gerechnet werden, was sich allein schon daran zeigt, daß sich bis heute noch kein Graduale für die Diözese Freising gefunden hat. Die nächste erhaltene Fassung des *Missale Frisingense* stammt aus dem Jahr 1579 (München, Adam Berg) und ist bereits beeinflusst von den vereinheitlichenden Liturgie-Bestrebungen des Tridentinums. Siehe Daschner, *Messbücher* (wie Anm. 102), S. XXXI.

Musikalische Aspekte

Wie bereits gezeigt, lagen bis zur Thronbesteigung von Albrecht V. für die Fastenzeit allein Kompositionen von Heinrich Isaac vor, diese jedoch im Hinblick auf den liturgischen Kontext nur in lückenhafter Form.

Um nun die Frage, warum Mattheus Le Maistre diese Lücken nicht einfach schloß und das bereits Vorhandene ergänzte, sondern einen neuen Zyklus von Proprienvertonungen schuf, weiter zu verfolgen, liegt ein Vergleich der parallel überlieferten Kompositionen – also den Vertonungen von Introitus und Communio – nahe.

Hierbei zeigt sich auf einen ersten Blick, daß Le Maistres Kompositionen meist umfangreicher ausfallen als die Isaacs.

Tag	**Messteil**	**Mensuren**	
		Isaac	**Le Maistre**
Aschermittwoch	Introitus	72	88
	Psalm	11	11
	Communio	32	40
Invocavit	Introitus	55	65
	Psalm	12	15
	Communio	40	46
Oculi	Introitus	62	77
	Psalm	14	19
	Communio	72	84
Laetare	Introitus	74	77
	Psalm	10	14
	Communio	48	61
Judica	Introitus	57	67
	Psalm	14	20
	Communio	72	73

Tabelle 14: Umfang parallel überlieferter Vertonungen für die Fastenzeit

Wie aber sehen die einzelnen Sätze der Komponisten aus? Wie „modern" sind die Vertonungen Heinrich Isaacs? Wie aktuell sind die Sätze Mattheus Le Maistres?

Für einen Vergleich diene der Introitus für den ersten Fastensonntag[161]:

161 Vgl. den Notenanhang S. 357–363.

Isaacs Satz ist vierstimmig und in zwei Satzabschnitte gegliedert (M. 1–27, M. 27-Ende). Der Choral, der im Diskant geführt wird, erscheint zunächst in großen Notenwerten (Semibrevisebene), bald jedoch schon auf Minimaebene und noch kleiner. Typisch für die Zeit setzt die choraltragende Stimme (Discantus) nach einer Vorimitation (Tenor) als letzte ein (M. 5). Ebenso wird im Contratenor verfahren, der sehr spät (eine Semibrevis) vor dem Diskanteinsatz eintritt (M. 4). Bis Mensur 13 f wird er mit dem Diskant im strengen Quartkanon geführt, wobei aber das Prinzip der parallelen Choralstimme im weiteren Verlauf des Stückes aufgegeben wird. Zwar scheinen immer wieder einzelne Choralteile im Contratenor auf, doch bleibt der Discantus bis zum Schluß der eigentliche Choralträger. Die Unterstimmen werden bis auf das Exordium des Tenors von der Choralmelodie nicht berührt, so daß dieser isoliert erscheint.

Durch die verschiedenen Kadenzen ist der Satz klar gegliedert. Es treten fast ausschließlich Kadenzen des ersten und zweiten Ranges (nach *g* bzw. *c*) auf. Cadenze fuggite werden – sofern vorhanden – bis auf eine Ausnahme von der Kadenzhaupttonstufe *g* weggeführt (M. 29/30; 45; 46; 50 [hier von *a*]). Clausulae peregrinae (eine *mi*-Kadenz [M. 29], verschränkt mit einer Kadenz nach *a* [M. 30], eine Kadenz nach *f* [M. 35/36], eine cadenza fuggita nach *a*) werden ebenfalls kaum verwendet. Kadenzen zu den Hauptstufen sind dabei oft regelkonform (mit den Klauseln in den entsprechenden Stimmen), bei Kadenzen mit clausulae peregrinae werden die charakteristischen Klauselwendungen oft in anderen Stimmen geführt!

Und wie geht Mattheus Le Maistre mit dem Choral um? Er teilt den Text in der gleichen Weise wie Isaac auf und macht ebenfalls bei der Textstelle „et glorificabo" eine Zäsur. Diese Aufteilung spiegelt sich auch im Satzverlauf, den er durch die Kadenzen gliedert. Im Unterschied zu Isaac aber komponiert Le Maistre einen fünfstimmigen Satz und differenziert bei seiner Kadenzverwendung stärker. Treten zunächst geflohene Kadenzen zweiten Ranges auf (cadenze fuggite auf *c*), werden die typischen Klauselwendungen erst in anderen Stimmen durchgeführt, bevor eine Kadenz nach *g* mit den Klauseln in den entsprechenden Stimmen den ersten Abschnitt beschließt. Ähnlich wird im zweiten Satzabschnitt verfahren, in dem nun auch Clausulae peregrinae zum Einsatz kommen. Erneut wird erst in den letzten Mensuren zur Haupttonart zurückgeführt und diese – nach Ausweichen zu zwei Kadenzen niedrigeren Ranges – durch die Schlußkadenz bekräftigt. Kadenzen ersten Ranges werden also zur Vorbereitung eines Schlußabschnittes und selbstverständlich zum eigentlichen Abschluß verwendet.

Le Maistres Satz zeichnet sich außerdem durch eine hohe Dichte – nur selten wird die Stimmenzahl reduziert – und einen größeren Umfang aus, was durch die unterschiedliche Choralbehandlung begründet ist: Wie Isaac führt Le Maistre den Choral zwar ebenfalls hauptsächlich in einer Stimme durch, doch meist in großen Notenwerten im Tenor. Auch werden die anderen Stimmen erheblich am Choral beteiligt, indem die einzelnen Soggetti aus dieser präexistenten Melodie gewonnen werden. Durch die Vorimitation führt dies im weiteren Verlauf des Satzes zur Überschneidung der einzelnen Choralabschnitte in allen Stimmen. Die Satzfaktur ist also vollständig vom Choral durchdrungen.

All diese Faktoren – die Vollstimmigkeit, die Präsenz der Choralmelodie im Tenor und (aufgebrochen in soggetti) auch in allen anderen Stimmen, der differenzierte Umgang mit Kadenzen – lassen Le Maistres Satz somit auf der Höhe seiner Zeit erscheinen. Isaacs Satzfaktur dagegen entspricht der Kompositionspraxis vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Damit kommt als Grund für die Beauftragung Le Maistres mit der Vertonung der Proprien für die Fastenzeit nicht nur die Unvollständigkeit der Isaacschen Sätze in Betracht. Auch der unterschiedliche Geschmack Albrechts V. im Vergleich zum Vater (immerhin war Albrecht erst 22 Jahre alt, als er den Thron bestieg) dürfte eine Rolle gespielt haben, der sich beispielsweise im Wunsch nach Figuralmusik in einem moderneren Komposi-

tionsstil äußerte. Weitere Gründe dürften auch in dem Wunsch nach Repertoirevielfalt und schließlich auch dem ständigen Bedürfnis nach Repräsentation zu suchen sein, nach dessen Erfüllung ein Herrscher der damaligen Zeit im Allgemeinen, und die Bayerischen Herzöge als Verwandte der habsburgischen Kaiserfamilie im Besonderen strebte.

⋆ ⋆ ⋆

Mit der Thronbesteigung Albrecht V. weht also ein neuer Wind in der Hofkapelle, und dies zeigt sich nicht erst bei der Anstellung Orlando di Lassos: Ausgehend von der Frage, warum Mattheus Le Maistre ein solch umfassendes Œuvre für die Münchner Hofkapelle schuf, konnte konstatiert werden, daß nur ein Bruchteil der benötigten Proprien für die Fastenzeit – nämlich die Introitus, die Tractus und die Communiones der Fastensonntage – in Vertonungen von Heinrich Isaac bzw. Ludwig Senfl, nicht aber die große Zahl der Ferialproprien in München vorhanden waren, was den herrschaftlichen Ansprüchen offenbar nicht genügte.

Daß die Sätze Isaacs auch noch in den 1590er Jahren verwendet wurden, beweist, daß Albrecht V. die vorhandenen Proprien Isaacs nicht so sehr als veraltet denn eher als unvollständig ansah[162]. Anscheinend waren für ihn sowohl Repräsentation als auch die Vervollständigung und Erweiterung des Repertoires seiner Kapelle primäre Ziele. Auf der Suche nach einem geeigneten Musiker, der das Münchner Proprienprojekt nach dem langen Stillstand weiter vorantreiben konnte, fand sich schließlich der Niederländer Mattheus Le Maistre. Auf Wunsch des Herzogs lieferte er dem Münchner Hof einen zusammenhängenden und repräsentativen Werkkomplex von Vertonungen für die Fastenzeit. Damit vervollständigte er einerseits den bereits vorhandenen Proprienzyklus und sorgte andererseits dafür, daß die Hofkapelle aus einem breiteren Repertoire von Kompositionen schöpfen konnte. Le Maistre gelingt es, in diesem vollständigen liturgischen – und in einem solchen Sinne auch musikalischen – Zyklus ein homogenes Gesamtkunstwerk zu schaffen, das nicht nur zum ohnehin schon hervorragenden Renommée der Hofkapelle Albrechts V. beiträgt, sondern darüber hinaus durch seine Geschlossenheit eine Eigenständigkeit innerhalb des Münchner Kapellrepertoires und an musikgeschichtlicher Bedeutung gewinnt.

Wenn ein solch ehrgeiziges Projekt wie die komplette Vertonung der Fastenzeitproprien in Angriff genommen wurde, warum fehlen dann aber die Neuvertonungen der Tractus und Offertorien? Im Falle der Tractus wurden – wie bereits angedeutet – noch die Sätze Isaacs verwendet, so daß Albrecht V. primär an mehrstimmigen Sätzen für die Wochentage der Fastenzeit gelegen war. Da aber von Heinrich Isaac keine mehrstimmigen Offertoriensätze vorlagen, liegt die Vermutung nahe, daß am Münchner Hof die einstimmige Choralfassung gesungen wurde.

Daß man es dabei aber nicht belassen wollte, zeigen die Kompositionen in Mus.ms. 2744[163]. Sie stammen aus den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts und erweitern Le Maistres umfangreichen Zyklus um ein neues Element. Und es war kein geringerer als Orlando di Lasso, dem es oblag, diese Lücke zu schließen[164].
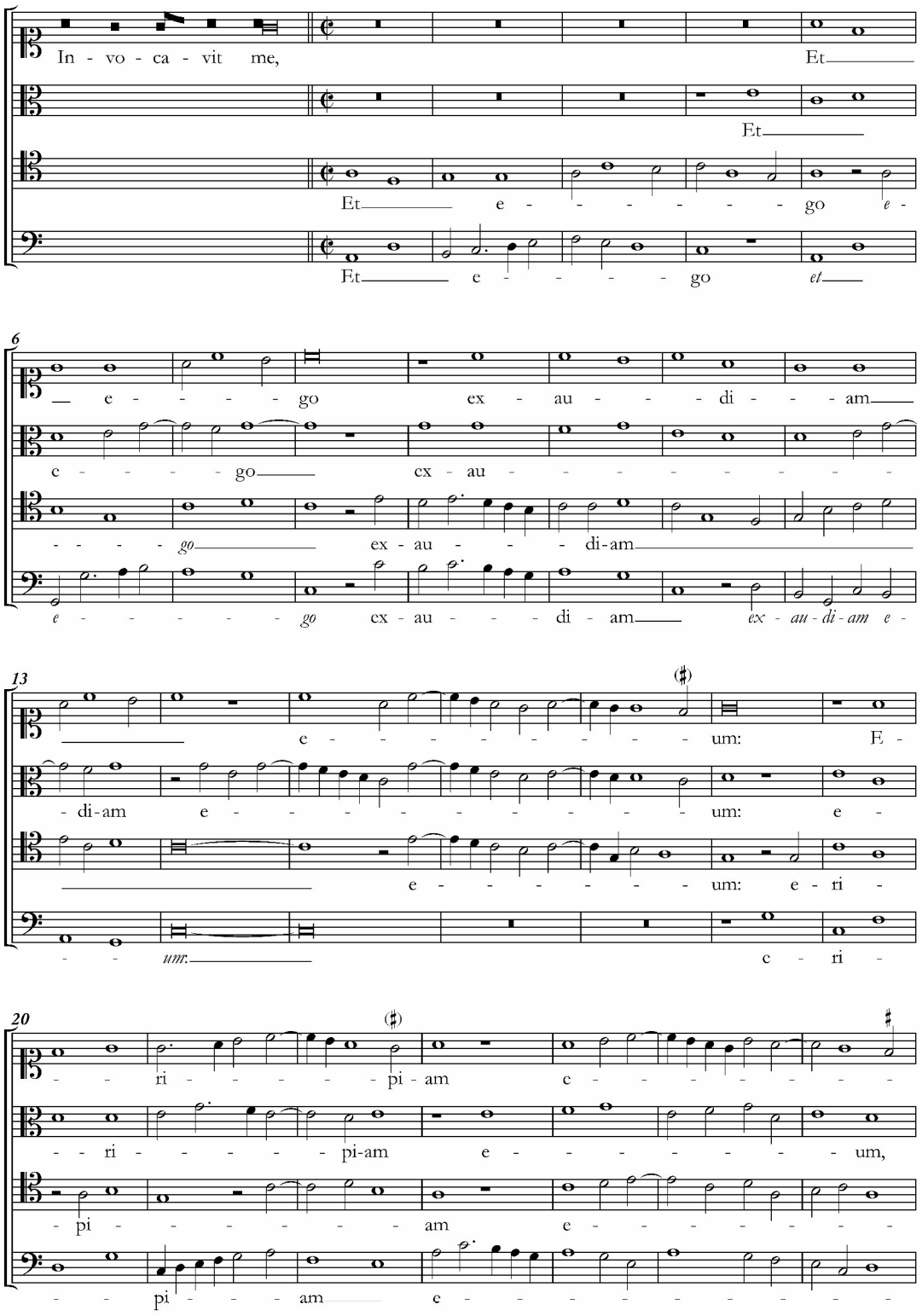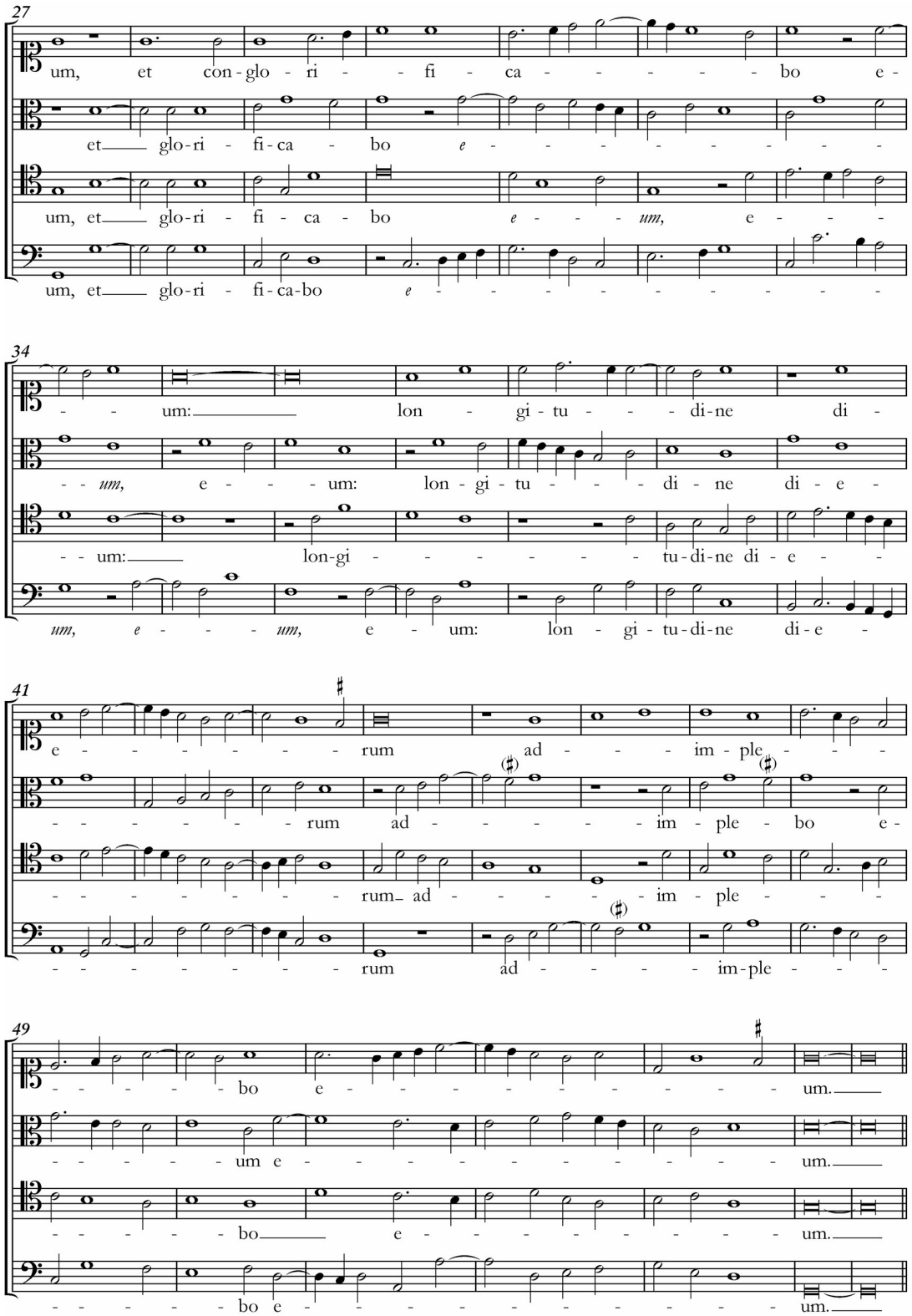
---

162 Vgl. hierzu den Beitrag von David Burn in diesem Band, S. 319–333, bes. 323–326. Das Argument aber, daß diese Kompositionen 33 Jahre nach dem Tod Isaacs aufgrund ihrer hohen Popularität gedruckt wurden, greift dagegen nicht. Der Choralis-Constantinus-Druck Formschneiders aus den 1550er Jahren muß wohl eher als „Gesamtausgabe" oder posthume Werksammlung gesehen werden denn als Zeugnis eines immer noch aktuellen Satzstiles Isaacs. Zum Fragenkomplex der „Gesamtausgabe" siehe Gerhard-Rudolf Pätzig, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus"*, 2 Bde., Diss. (masch.) Tübingen 1956, Bd. I, S. 95 sowie für neuere Forschungen Burn, *Mass-Propers* (wie Anm. 6), S. 154ff.
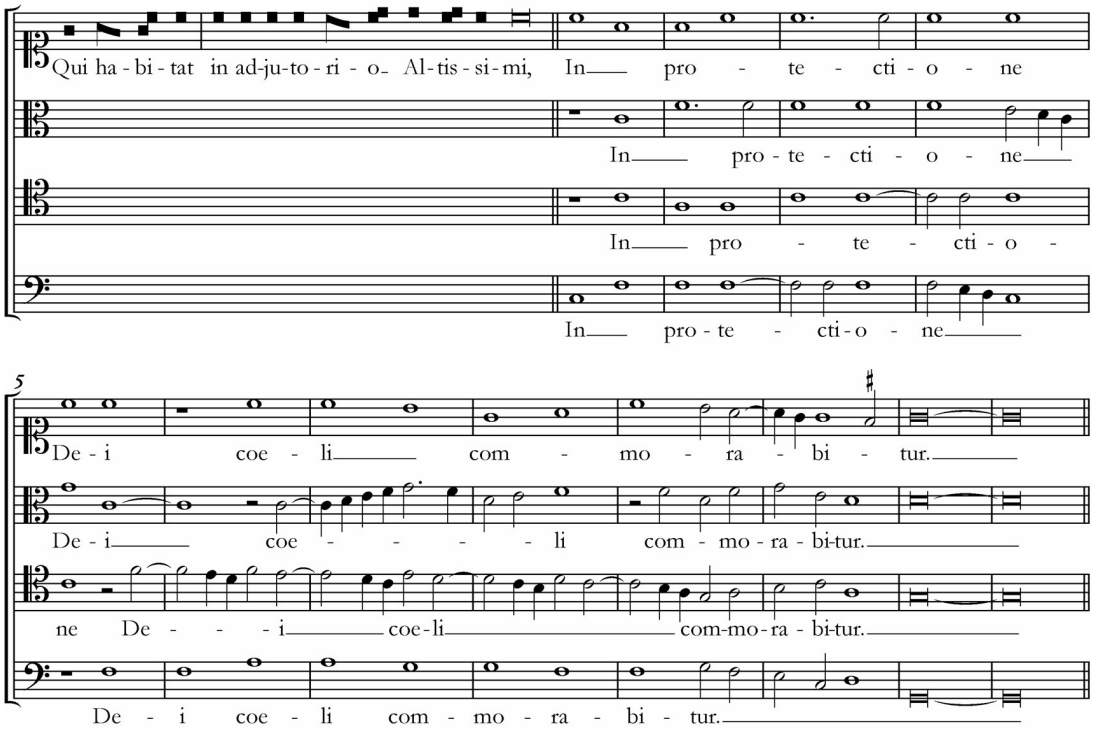
163 Bente u.a., *Katalog* (wie Anm.1), S. 268–270.

164 Siehe hierzu den Beitrag von Bernhold Schmid in diesem Band, S. 377–388.
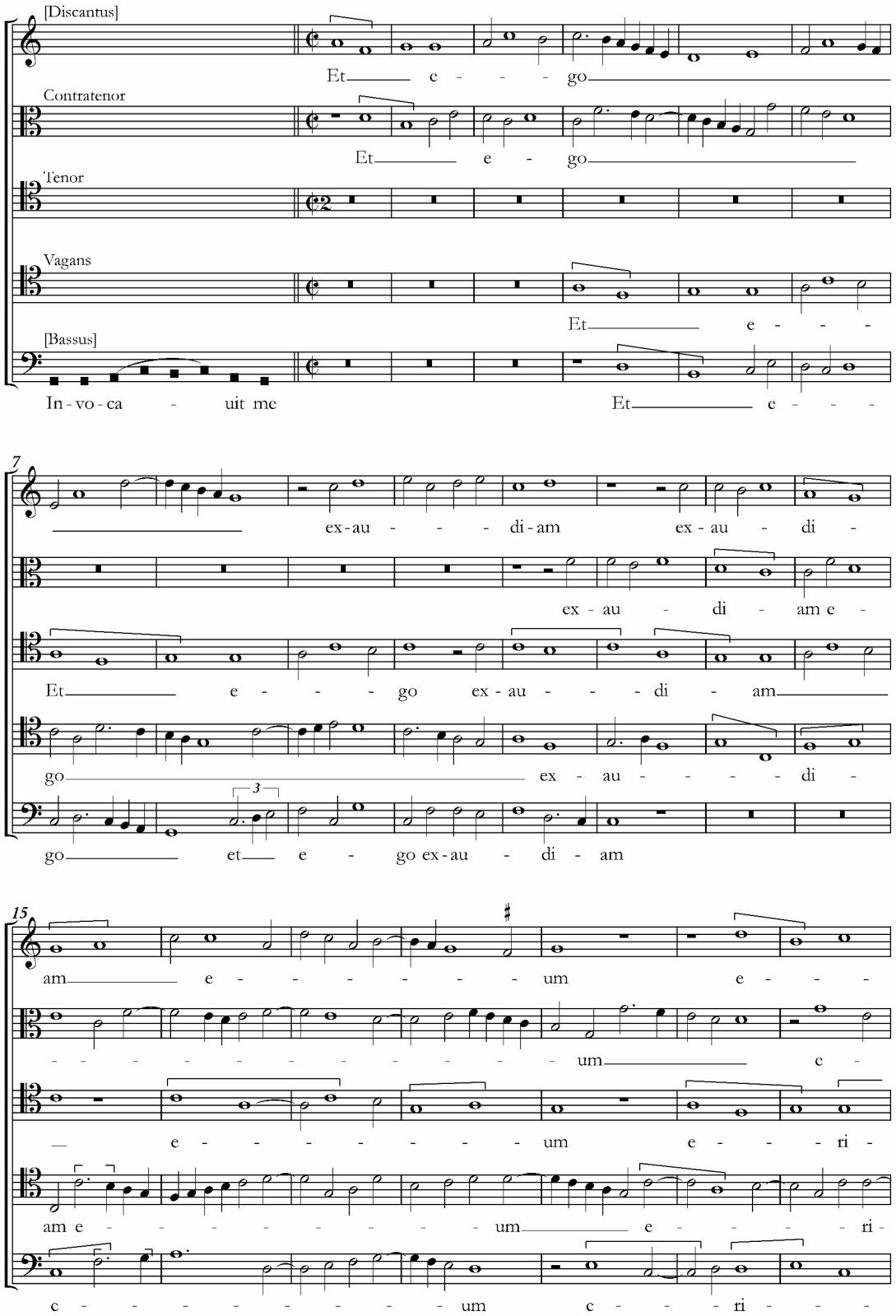
Anhang
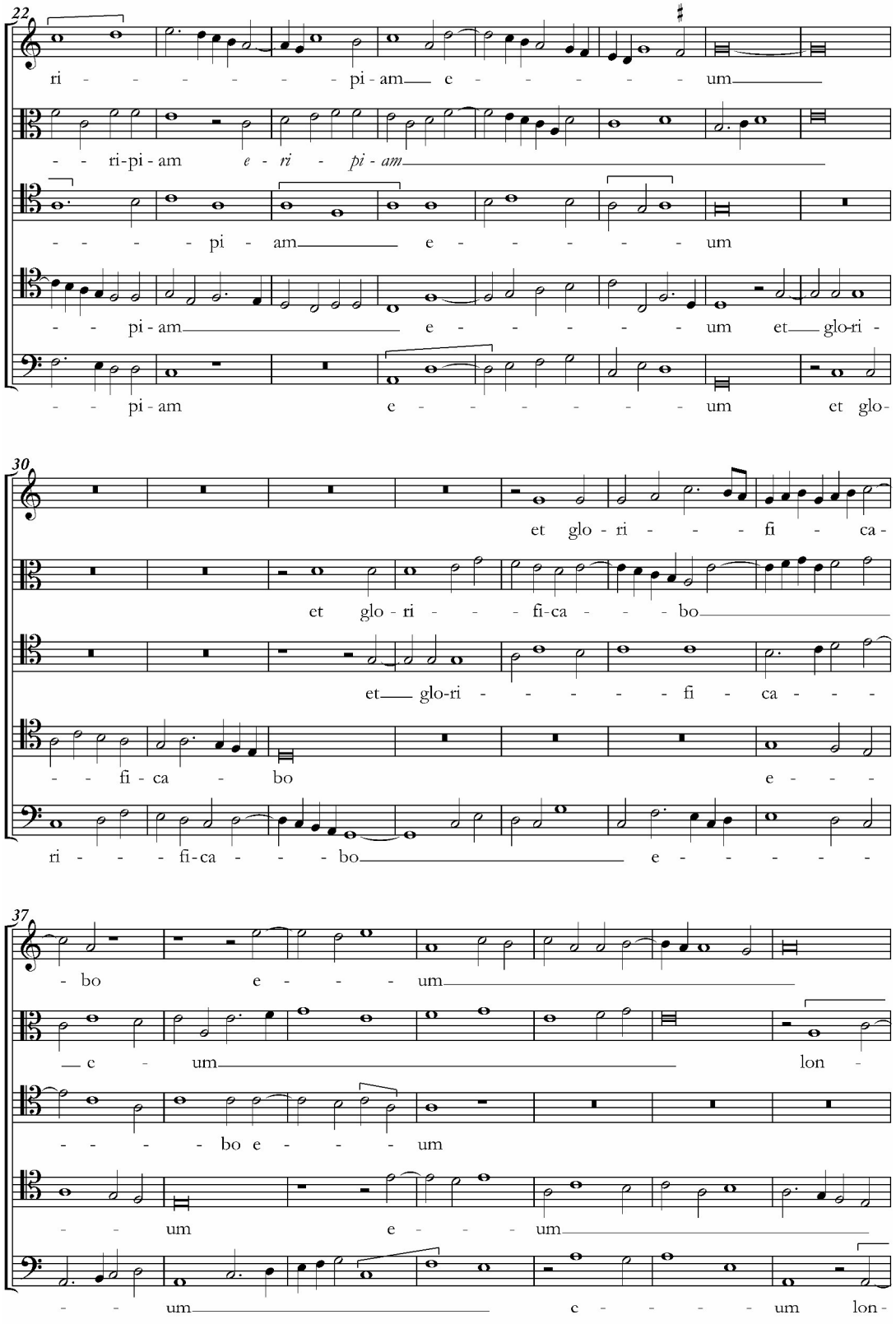

In - vo - ca - vit me, Et
Et
Et e - - - - - - - go e -
Et e - - - - go et
6
e - - - - - go ex - au - - - di - - - am
e - - - - go ex - au
- - - - go ex - au - - - di - am
e - - - - - go ex - au - - - di - am ex - au - di - am e -
13
e - - - - - - - - - um: E -
- di - am e - - - - - - - - - um: e -
e - - - - - - - um: e - ri -
- - um: c - ri -
20
- - ri - - - - - - pi - am e - - - - - - - -
- - ri - - - - - pi - am e - - - - - - - um,
- pi - - - - - - - am e - - - - - - - -
- - pi - - - am e - - - - - - - - -
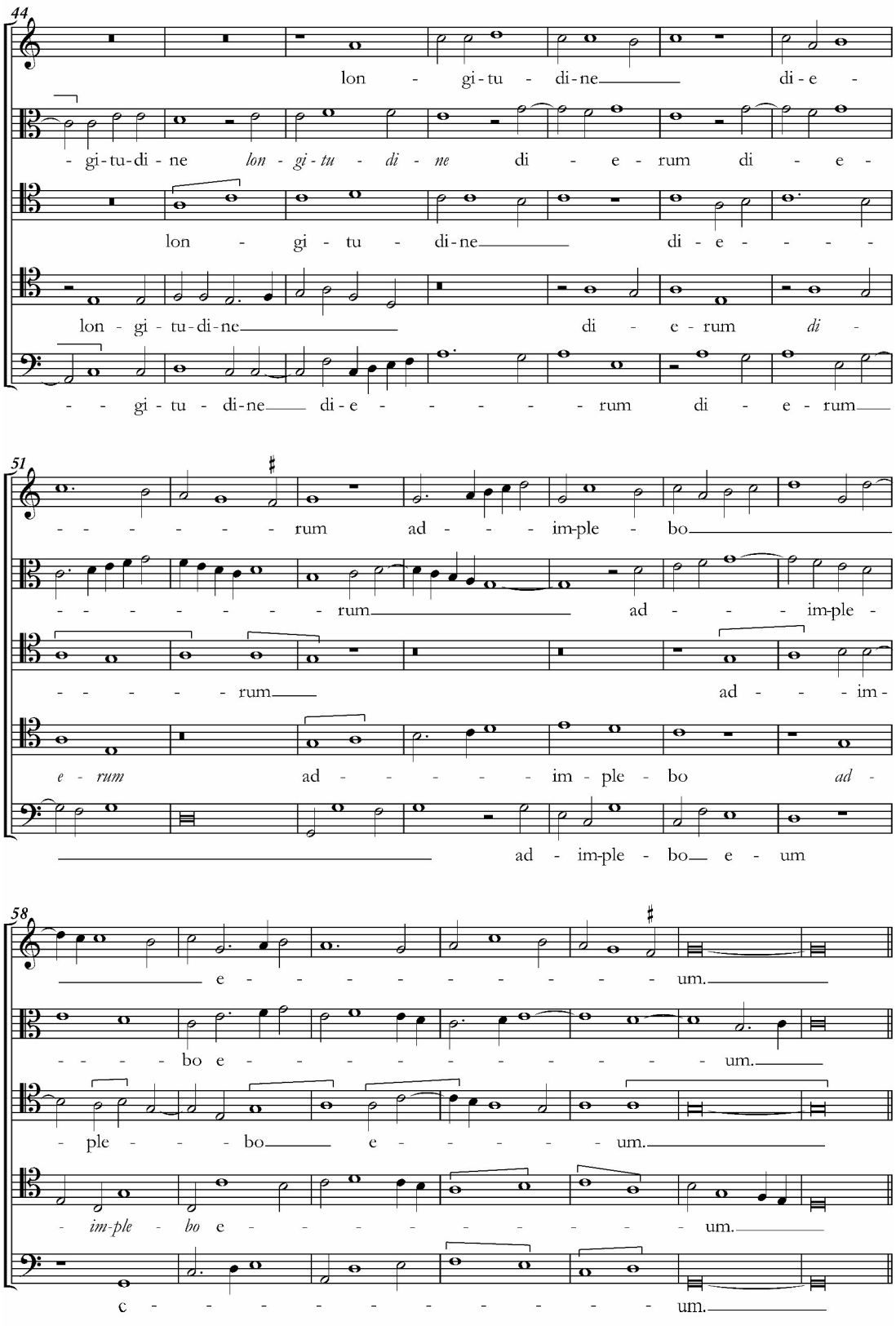

27
um, et con-glo-ri- - fi- ca- - - - - - bo e-
et glo-ri- fi-ca- bo e- - - - - - - - - - -
um, et glo-ri- fi- ca- bo e- - - - um, e- - - -
um, et glo-ri- fi-ca-bo e- - - - - - - - - - -
34
- - um: lon- gi-tu- - - - di-ne di-
- - um, e- - - - um: lon-gi-tu- - - - di-ne di-e-
- - um: lon-gi- - - - - - - tu-di-ne di-e- -
um, e- - - - um, e- - um: lon- gi-tu-di-ne di-e-
41
e- - - - - - - - rum ad- - - - im-ple- - - -
- - - - - - - - rum ad- - - - - - im-ple- bo e-
- - - - - - - - rum ad- - - - - - im-ple- - - -
- - - - - - - - rum ad- - - - - im-ple- - - -
49
- - - - - - bo e- - - - - - - - - - - - um.
- - - - - - um e- - - - - - - - - - - - - um.
- - - - - - bo e- - - - - - - - - - - - um.
- - - - - - bo e- - - - - - - - - - - - um.
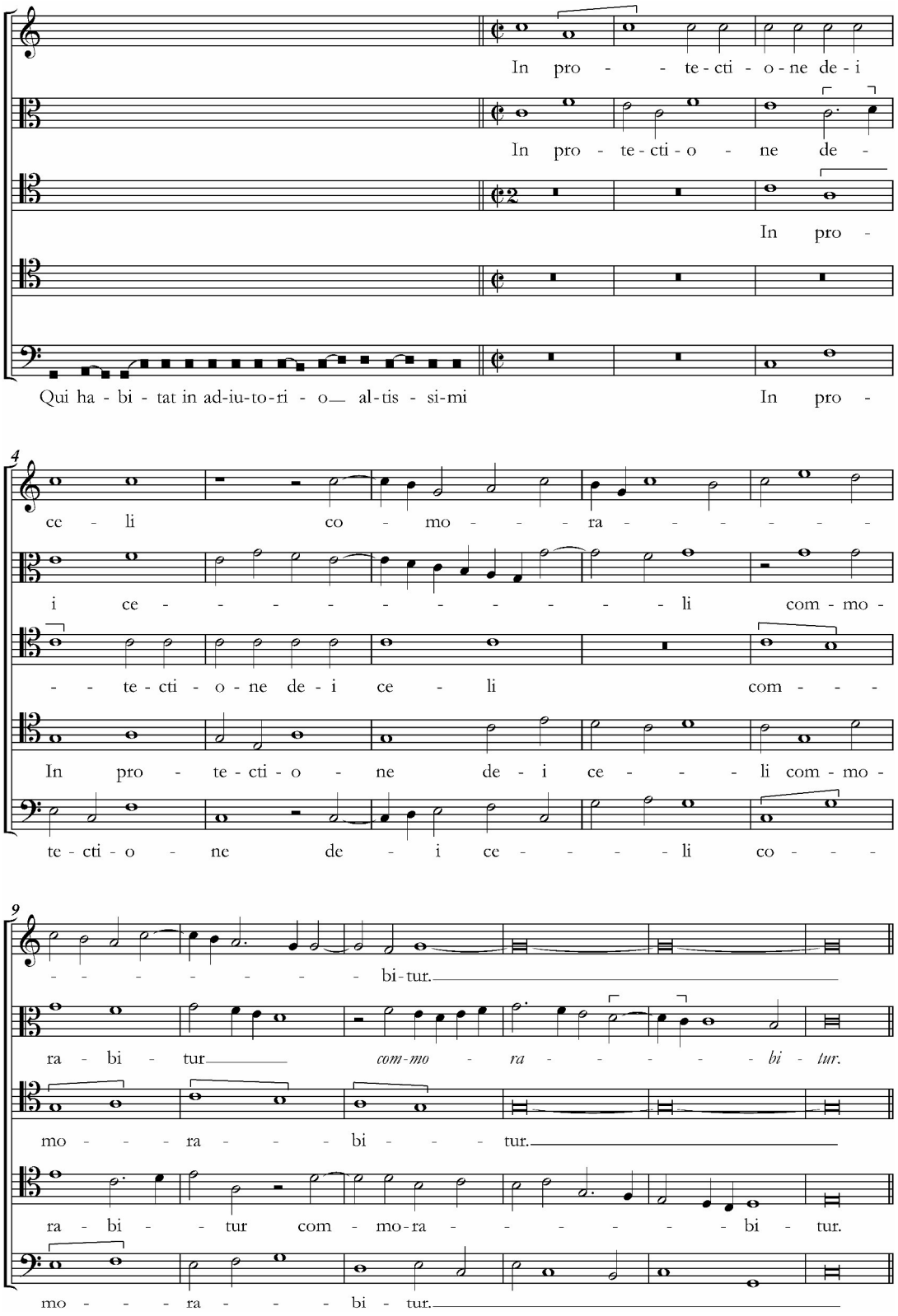


Notenbeispiel 1: Introitus *Invocavit me* von Heinrich Isaac


[Discantus]
Et e - - - go
Contratenor
Et e - go
Tenor
Vagans
Et e - - -
[Bassus]
In - vo - ca - uit me
Et e - - -
7
ex - au - - - di - am
ex - au - di -
ex - au - di - am e -
Et e - - - go ex - au - - - di - am
go ex - au - - - - di -
go et e - go ex - au - di - am
15
am e - - - - - - - um
e - - -
- - - - - - - - - - - - um c -
e - - - - - - - um e - - - ri -
am e - - - - - - - - - um e - - - ri -
c - - - - - - - - - um c - - - ri - - -


22
ri - - - - - - - pi - am e - - - - - - um
- - ri-pi - am e - ri - pi - am
- - - - - pi - am e - - - - - - um
- - pi - am e - - - - - - um et glo-ri -
- - pi - am e - - - - - - - um et glo-
30
et glo - ri - - - - fi - ca -
et glo - ri - - - - fi-ca - - - bo
et glo-ri - - - - - fi - ca - - -
- - fi - ca - bo e - - -
ri - - - fi-ca - - - bo e - - - - -
37
- bo e - - - - um
e - um lon -
- - - - bo e - - - - um
- - um e - - - - um
- - um e - - - - um lon -


44
lon - gi-tu - di-ne di-e -
- gi-tu-di-ne lon - gi-tu - di - ne di - e - rum di - e -
lon - gi - tu - di-ne di - e - - - -
lon - gi - tu-di-ne di - e-rum di -
- - gi - tu - di-ne di-e - - - - - - rum di - e - rum
51
- - - - - - - rum ad - - - im-ple - bo
- - - - - - - - rum ad - - - im-ple -
- - - - - rum ad - - - im -
e - rum ad - - - - - - im - ple - bo ad -
ad - im-ple - bo e - um
58
e - - - - - - - - - - - um.
- - - - bo e - - - - - - - - - - - um.
- ple - - - bo e - - - - - - um.
- im-ple - bo e - - - - - - - - - - um.
c - - - - - - - - - - - um.



Notenbeispiel 2: Introitus *Invocavit me* von Mattheus Le Maistre

DAS MÜNCHNER PROPRIENREPERTOIRE UND DAS KONZIL VON TRIENT

FRANZ KÖRNDLE

Im späten 15. Jahrhundert war es an wichtigen Höfen des deutschen Reiches beliebt geworden, mehrstimmige Proprien zu sammeln oder sogar neu komponieren zu lassen. Dies gilt für die Kantorei Kaiser Maximilians I. genauso wie für die Kapelle Kurfürst Friedrichs des Weisen von Sachsen. Auch in Bayern begann man sich diesem Trend anzuschließen, freilich erst unter Herzog Wilhelm IV., dem es gelang, den Komponisten Ludwig Senfl für die Aufgabe zu gewinnen. Seither läßt sich aus den Münchner Chorbüchern der regelrecht systematische Aufbau eines Repertoires für die Kirchenmusik ablesen, einerseits belegt in einer Vielzahl von mehrstimmigen Meßordinarien, andererseits durch die Proprien für das ganze Kirchenjahr.

Helmut Hell hat nach den Arbeiten von Gerhard Pätzig[1] und Martin Bente[2] den Aufbau der Proprien in der Einleitung von Band 5/1 der Kataloge Bayerischer Musiksammlungen beschrieben[3]. Vor allem die durch Bente vorgenommene Datierung der Chorbücher anhand von Wasserzeichen sind im Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek übernommen worden. Diese Angaben haben sich nach neueren Studien in den meisten Fällen als problematisch und teilweise nicht länger haltbar erwiesen[4]. Allerdings kann die Anlage der Proprien unabhängig von der inzwischen neu festzusetzenden Entstehungszeit der Handschriften, die Bente für in Wien entstanden gehalten hatte, vereinfachend wie folgt dargestellt werden: Zuerst versorgte man die Hochfeste, dann die kleineren Feste und Sonntage, zuletzt das sogenannte Commune Sanctorum. Nach Senfls Tod sorgte zwischen 1550 und vermutlich 1554 Matthaeus Le Maistre für Proprien zu den Werktagen in der Fastenzeit. Diese Proprien zeigen auch den vorläufigen Abschluß einer kompositorischen Entwicklung.

Auf die Titelseiten der Chorbücher Mus.ms. 36 und 38 für Sommer- und Winterteil der Proprien hat vermutlich Senfl selbst den Anlaß und die Vorgeschichte des Projektes eintragen lassen. So seien die Kompositionen von Heinrich Isaac unter Kaiser Maximilian begonnen worden, blieben dann aber vom Schicksal erzwungenerweise zum größten Teil unvollendet. Von seinem Schüler Ludwig Senfl seien sie nun am Hof Herzog Wilhelms (IV.) von Bayern vollendet worden. Umstritten wird bleiben müssen, ob und gegebenenfalls wieweit Senfl bereits am kaiserlichen Hof an den Proprien gearbeitet hat. Obwohl in der Inschrift ausdrücklich darauf hingewiesen ist, daß er anstelle des Verstorbenen (Isaac) als „Praeceptor"

1 Gerhard-Rudolf Pätzig, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus"*, phil. Diss. maschr. Tübingen 1956.

2 Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968.

3 Helmut Hell, *Das Musikarchiv der Hofkapelle*, in: *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, hrsg. von Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. V/1), S.13★-21★.

4 David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton 1994, S. 41–49 (zu Mus.ms. 52). Franz Körndle, *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert*, Habilitationsschrift München 1996 (im Druck; ebenfalls zu Mus.ms. 52 und zu Mus.ms. 2747). Birgit Lodes, Beitrag im vorliegenden Tagungsbericht, S. 224–233.

angenommen worden sei, ist daraus eine Weiterarbeit am Projekt vor Senfls Einstellung in München nicht abzuleiten. Jedenfalls geht das aus dem Text nicht zwingend hervor.

EN Opus Musicum festorum dierum
hyemalium, cuius cantum choralem grauis uox
habet a laudatissimo musicae artis auctore D:
Henrico Yzac. Diui Maximiliani Caesaris
a lucubrationibus Musices, foeliciter et magno
nisu coeptum, sed cogentibus alio fatis, imperfectum
maxima ex parte relictum, postea a gratissimo
ipsius discipulo D: Ludouico Sennfflio, eiusdem
Caesarea maiestatis iuditio in defuncti praecepto-
ris locum adoptato, nunc uero apud Illustrissimum
Boiorum Principem Gulielmum, Comitem
Rheni Palatinam, utriusque Boiarie ducem
et Patrem patriae optime meritum, Musico
intonatore facile celeberrimo, magna
cura ac uigilijs singulari arte et in-
dustria ad extremam (quod dicit)
manum Musis omnibus fauentibus
perductum, Optimoque Principi Guli-
elmo, incomparabili Musarum
Mecenati, iure optimo
sacrum et dicatum,
Anno a Christo
nato. M.D.
XXXI.

Noch vor dem Bericht über die Geschichte des Projektes – und damit schon durch die Positionierung hervorgehoben – gibt der Verfasser einen Hinweis zur kompositorischen Eigenart der Proprien. „Cuius cantum choralem grauis uox habet" wird gleich zu Beginn über das *Opus Musicum* ausgesagt, die Baßstimme habe den choralen Cantus firmus. In der Tat läßt sich feststellen, daß die ältesten Teile des Proprien-Repertoires von Senfl und natürlich auch von Isaac nicht nur durch die Verwendung des choralen Cantus firmus gekennzeichnet an sich sind, die Melodie liegt auch fast immer und dann konsequent in einer einzelnen Stimme, in der untersten, dem Baß. (Abbildungen 1 und 2)

Das einleitende und nicht nur wegen des Beginns hervorgehobene, sondern wahrhaft demonstrativ in Großbuchstaben ausgeführte „EN" verleiht dem ersten Satz den Charakter eines regelrechten Programms: „Hier habt Ihr (seht her) das musikalische Werk für die Winterfesttage, dessen Choralmelodie in der Baßstimme geführt wird." Deutlicher kann es nicht gesagt werden. Den hier formulierten Anspruch umsetzend führen diese Proprien einen Standardtypus liturgischer Musik vor, wobei die Anfänge der Antiphonen und Verse stets als Choral-Intonationen ausgeführt werden müssen. Dadurch ergibt sich hier genauso ein Alternatim wie bei dem versweisen Wechsel in den Sequenzen oder auch in den Hymnen des Officium horarum.

Die später hinzugekommen Proprien zeigen nun, daß der Anspruch des *Opus musicum* nicht aufrechterhalten wurde. Die mit großer Sicherheit Ludwig Senfl zuzuschreibenden Proprien für das Commune Sanctorum in Chorbuch 30 weisen keine choralen Abschnitte

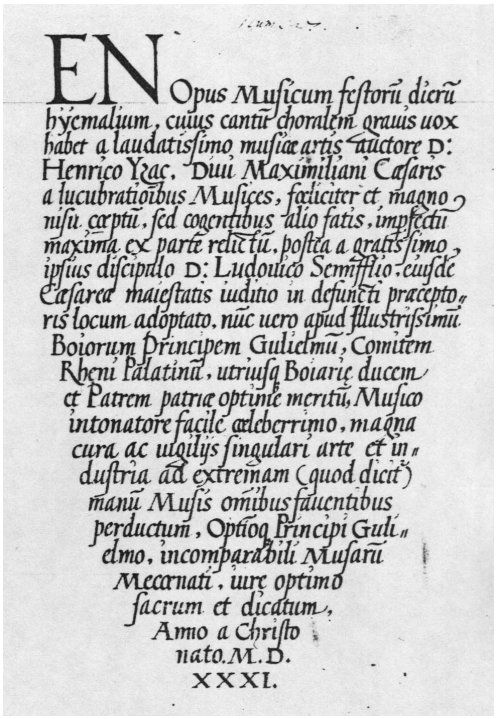
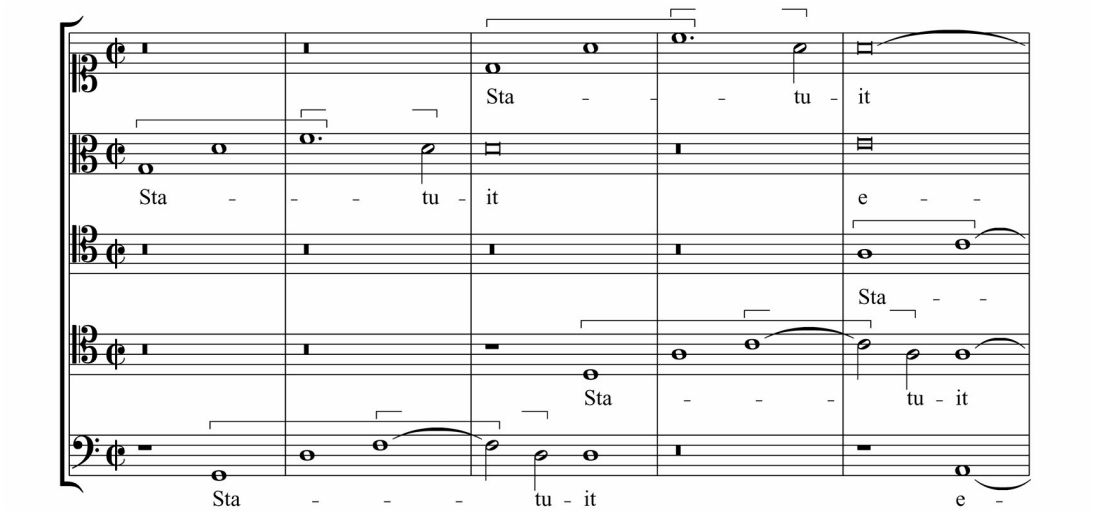

EN Opus Musicum festorũ dieru hyemalium, cuius cantũ choralem grauis uox habet a laudatissimo musicæ artis auctore D: Henrico Yzac, Diui Maximiliani Cæsaris a lucubrationibus Musices, fœliciter et magno nisu cœptũ, sed concentibus alio fatis, impfectũ maxima ex parte relictũ, postea a gratissimo ipsius discipulo D: Ludouico Semifflio eiusdẽ Cæsareæ maiestatis iudicio in defuncti præceptoris locum adoptato, nũc uero apud illustrissimũ Boiorum Principem Guilielmũ, Comitem Rheni Palatinũ, utriusq Boiariæ ducem et Patrem patriæ optimè meritũ, Musico intonatore facilè celeberrimo, magna cura ac uigilijs singulari arte et industria ad extremam (quod dicit) manũ Musis omnibus fauentibus perductum, Optiõq Principi Guilielmo, incomparabili Musarũ Mecœnati, iure optimo sacrum et dicatum, Anno a Christo nato M.D. XXXI.

Abbildung 1: München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 38, fol.1r: Titel des *Opus Musicum* (mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)
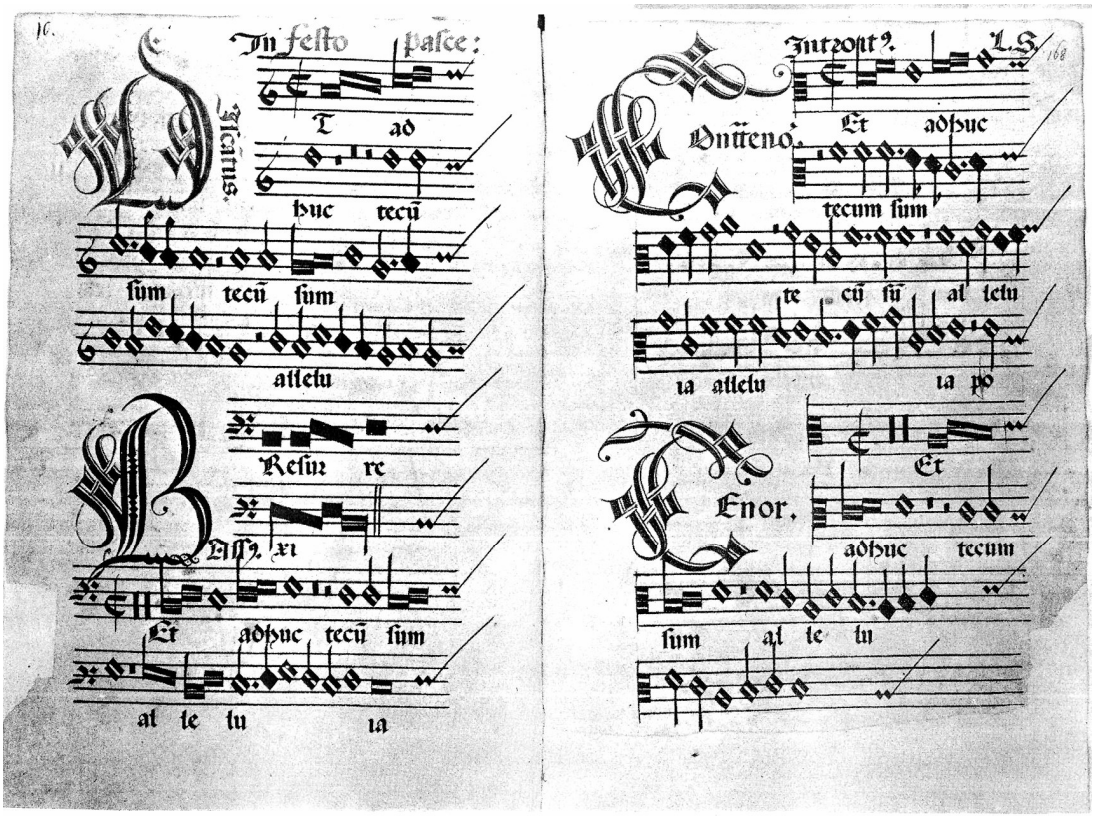


Abbildung 2: München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 38 (*Beispiel mit c.f. im Baß*) (mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

mehr auf, der Cantus firmus ist komplett mehrstimmig umgesetzt und wandert in den Kompositionen durch alle beteiligten Stimmen. (Notenbeispiel 1) Wir können das als eine Entwicklung hin zum zeitgemäßen imitatorischen, motettischen Satz interpretieren, die um 1540 die Proprienkomposition erfaßt hat. Matthaeus Le Maistre verwendet um 1550 unterschiedliche Methoden nebeneinander.



Notenbeispiel 1: Introitus *Statuit ei Dominus* Ludwig Senfl (?) in Mus.ms. 30, Nr. 22 (fol.121^{v}-128^{r})

Eine weitere Fortsetzung des Projektes fand zunächst nicht statt. Helmut Hell vermutete als Grund die vorhersehbaren Reformen, die das Konzil von Trient dann in seinen letzten Sitzungen 1562/63 verabschiedete[5]. Zunächst nicht absehbar war aller Wahrscheinlichkeit nach gewesen, daß den Diözesen mit einer weiter als 200 Jahre zurückreichenden Tradition erlaubt sein sollte, eine langfristige Übergangszeit bis zur endgültigen Einführung der römisch-tridentinischen Liturgie zu pflegen. Die Entscheidung darüber lag im Falle Münchens in den Händen des Bischofs von Freising. Dieser wartete jedoch zunächst ab. Für die Diözese wurde der römische Ritus erst ab 1610 verbindlich[6].

Ganz offenbar wollte der Münchner Herzog Wilhelm V. keineswegs die Entscheidung dem zögernden Bischof – seinem eigenen Bruder Ernst – überlassen, sondern zeigte sofort nach Thronbesteigung im Jahr 1579, daß er gewillt war, als sein eigener Kirchenherr – wenigstens am Hof – selbst zu handeln. Er ließ mit Walram Tumler einen bei den Jesuiten am Collegium Germanicum in Rom ausgebildeten Kleriker als „Moderator Caeremoniarum" nach München kommen, um die Liturgie bei Hofe neu auszurichten. Tumler arbeitete von 1581 bis 1583 für Wilhelm[7]. Daher gilt in der Forschung dieser Zeitraum als entscheidend für die Umstellung auf die Liturgie nach römisch-tridentinischem Ritus. Es ist nunmehr

5 Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 3), S. 16*.

6 Leo Söhner, *Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart*, München 1934, S. 38.

7 Thomas D. Culley S.J., *Jesuits and Music I, A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rom 1970, S. 89–92 und 287–289. Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso,* Bd. 1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1974, S. 190f. Crook, *Lasso's imitation magnificats*, S. 35–38. Annie Cœurdevey, *Roland de Lassus*, Paris 2003, S. 282f.

in diesem Zusammenhang zu klären, ob die Umstellung auf die römische Liturgie tatsächlich um 1581 stattfand, mit welchen Kompositionen Orlando di Lasso an der neuen Liturgie beteiligt war, und was mit dem alten Repertoire geschah. Da diese Fragen eng miteinander verbunden sind, kann die Beantwortung nicht einzeln, sondern zusammenfassend versucht werden.

1. Orlando di Lasso, Folgen und (tatsächlicher) Beginn der liturgischen Reform in München

Der Bestand an Chorbüchern, die einstmals zur Hofkapelle in München gehörten, weist mit ziemlicher Deutlichkeit aus, welche Kompositionen von Lasso nach 1580 für die liturgische Reform geschaffen worden sind. Von 1580 an sind dies vor allem die Sätze des Hymnars und die Offertorien, dann aber zahlreiche Magnificat und auch Messen. Außerdem schuf Lasso *Lamentationes Hieremiae* und einen zweiten Zyklus mit neun Lesungen aus dem Propheten Hiob für die Totenliturgie. Über die Chronologie dieser Kompositionen informieren uns präzise die von Lassos Hauptkopisten eingetragenen Datierungen. In Chorbuch Mus.ms. 55 der Bayerischen Staatsbibliothek hielt Flori selbst fest, die Komposition sei auf Befehl von Herzog Wilhelm geschehen[8]:

> „Iussu Illustrissimi ac Serenissimi principis Wilhelmi. Comitis Palatini Rheni utriusque Bavariae ducis Hymnos hoc volumine contentos composuit Orlandus ille de Lassus."

Dies ist ein bemerkenswerter Hinweis darauf, daß Lasso zum Schaffen liturgischer Werke durch Aufträge des Herzogs angehalten worden war. Da die Formulierung sich sogar als durchaus singulär lesen läßt, darf man auf eine Abkehr zu der noch unter Albrecht V. gepflegten, etwas lässigen Praxis bei der liturgischen Musik schließen. Ab 1580 ist Lasso mit Aufträgen zu liturgischen Kompositionen durch Wilhelm V. regelrecht eingedeckt worden. Parallel dazu geht in diesen Jahren die Publikation von neuen gedruckten Werken Lassos deutlich zurück. Der Kapellmeister konnte wohl einigermaßen zufrieden sein, als er die für die Liturgie geschaffenen Offertorien in zwei Schüben 1582 und 1585 als Motetten gedruckt herausgeben durfte[9].

Die Umsetzung der liturgischen Reformen in München betraf im Wesentlichen die Teile des Propriums, während etwa Messen und Magnificat nicht verändert werden mußten und weiter aus den vorhandenen Materialien gesungen werden konnten. Bei den Proprien ist es interessant zu beobachten, daß ab 1580 offenbar zunächst keine neuen Zyklen angelegt wurden. Lasso hatte vielmehr die Aufgabe, die musikalischen Teile der Gottesdienste dort aufzufüllen, wo bisher schon Lücken waren oder sich nach dem Tridentinum in der liturgischen Praxis neue Erfordernisse eingestellt hatten. Dies betraf in erster Linie das Offertorium in der Messe. Als gravierend erwies sich auch die Umstellung der Hymnenreihe für die Vesper nach römischem Ritus, der die älteren Kompositionen obsolet gemacht hatte. Daher erscheint für die Bestimmung des Reform-Einstiegs in München der Beginn der Lasso-Kompositionen nach der liturgisch römischen Hymnenreihe im Oktober 1580 signifikant[10]. Die seit Anfang des Jahres 1580 zu beobachtende intensive Zunahme liturgischer Werke in den Chorbüchern der Münchner Kantorei zeigt in den Chorbüchern Mus.ms. 2748 und 2750 zwar überwiegend Magnificat und Messen, die nicht dem Reformprozeß unterworfen

8 Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 3), S. 191.

9 Vgl. Orlando di Lasso, *The Complete Motets* 14: *Sacrae Cantiones for Four Voices (Munich, 1585)*, hrsg. von David Crook, Madison 1997 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 111), S.xiii.

10 Daniel Zager, *Post-Tridentine liturgical change and functional music: Lasso's cycle of polyphonic hymns*, in: Peter Bergquist (Hrsg.), *Orlando di Lasso Studies*, Cambridge 1999, S. 41–63.

waren[11], doch sind bei genauerer Betrachtung die redaktionellen Reform-Intentionen nicht zu übersehen. So ist etwa der in Mus.ms. 2750 eingetragenen *Missa pro defunctis. 5 vocum* Lassos auf fol.74^{v}-78^{r} die Sequenz nach römischem Ritus *Dies irae dies illa* angehängt[12]. Aus diesen Beobachtungen erhellt, daß Wilhelm nicht erst auf die Ankunft des Moderator Ceremoniarum warten wollte.

Allem Anschein nach nahm Wilhelm sofort nach Übernahme der Regierung die liturgische Umstellung umgehend in Angriff. Wilhelm hatte freilich schon Jahre zuvor einen Anlauf genommen, mit dem Projekt des *Patrocinium Musices* auf die liturgischen Reformen des Konzils zu reagieren. In diesem Zusammenhang publizierte Lasso bereits 1574 einen Druck, der Proprien für die wichtigsten Feste des Kirchenjahres enthielt. Als *Offica aliquot* ist der dritte Band des *Patrocinium Musices* betitelt. Er enthält die Proprien für Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Fronleichnam. Dabei sind neben dem Introitus das Graduale und bzw. oder das Alleluia, die Sequenz und die Communio mehrstimmig vertont. Bei den hier vertretenen Festen gibt es keinen Unterschied zwischen dem *Missale Frisingense* und dem *Missale Romanum* hinsichtlich Introitus, Graduale, Alleluia und Communio. Sie sind in beiden Formularen identisch. Im römischen Missale wurden jedoch nach dem Tridentinum die Sequenzen in ihrer Anzahl deutlich reduziert. Für Ostern und Pfingsten bedeutete dies die Notwendigkeit, die alten Sequenzen *Laudes salvatori* und *Sancti spiritus assit nobis gratia* durch *Victimae paschali laudes* und *Veni sancte spiritus* zu ersetzen[13]. Bei Lasso sind diese neuen Sequenzen erstmals 1574 zu finden, was nur mit einer schon damals einsetzenden Hinwendung zur aktualisierten Liturgie erklärt werden kann. So könnte das für München verbindliche *Missale Frisingense* einer sukzessiven Modernisierung unterzogen worden sein, ohne daß man eine komplette einheitliche Umstellung auf das *Missale Romanum* vornehmen mußte. Zugleich kann man unterstellen, daß Lasso und sein Auftraggeber Wilhelm V. ein berechtigtes Interesse haben mußten, die aufwendig hergestellten Bände des *Patrocinium Musices* auch verkaufen zu können. Immerhin sind für die Herstellung durch Adam Berg vermutlich ungeheure Kosten entstanden[14]. Da wäre es eher hinderlich gewesen, eine altertümliche und langfristig gesehen auch abzuschaffende liturgische Ordnung zugrunde zu legen, es hätte mit Sicherheit den Absatz wenigstens erschwert, wenn nicht sogar blockiert. Immerhin scheint dem Unternehmen trotz Verwendung der alten Melodien ein gewisser Erfolg beschieden gewesen zu sein. Das belegen zwei weitere Auflagen des Bandes in den Jahren 1576 und 1580 bei Berg selbst sowie ein französischer Nachdruck bei Phalèse 1578[15]. Die Zusammenstellung der Proprien und wohl auch der Name des Komponisten Lasso führten die großformatigen Chorbücher offenbar zu den Käufern.

Merkwürdig und bisher ungeklärt bliebe freilich, warum Lasso den Cantus firmus, der in den Proprien weiterhin in der Baßstimme erscheint, nach den alten Freisinger Melodien im sogenannten germanischen Choraldialekt verwendete. Dies widerspräche ja deutlich dem Gedanken der vielleicht intendierten Modernisierung und hätte sich durchaus hinderlich bei der Verbreitung auswirken können. Einen Weg zur Aufhellung dieses vermeintlichen Widerspruches findet man über die Frage, wer im Umkreis des Bayerischen Herzogs nach dem

11 Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 3), S. 280–282 und S. 286 f.

12 Bente u. a., *Katalog*, S. 287.

13 Crook, *Magnificats*, S. 59.

14 Leuchtmann, *Lasso* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 163–166.

15 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, *Neue Reihe*, Bd. 23: *Offizien und Meßproprien*, hrsg. von Peter Bergquist, Kassel usw. 1993, S. IX. Horst Leuchtmann u. Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel usw. 2001 (= Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Supplement*), Bd. 1, S. 339.

Tridentinum das deutlichste Intersse an einer römischen Ausrichtung der Liturgie haben konnte. Das waren ohne Zweifel die Jesuiten. Sie hatten von Anfang an keine eigene Ordensliturgie, sondern orientierten sich am römischen Missale und Brevier. Da es nach dem Tridentinum selbstverständlich auch in diesen Büchern Veränderungen gegeben hatte, fragte im Jahr 1571 der Rektor des Münchner Jesuitenkollegs beim Ordensgeneral in Rom an, wie man es künftig mit der Liturgie halten sollte. Er erhielt zur Antwort[16]:

„Vult P[ate]r N[oste]r ut seruentur Cerimoniae Missae secundum nouum Missale."

Es sollten demnach die Messen einheitlich nach dem neuen Missale gelesen werden. Damit ist es einer Überlegung wert, ob nicht die Münchner Jesuiten hinter der in den *Offica aliquot* aufgezeigten Hinwendung zum römischen Ritus stehen könnten. Dies wird in höchstem Maß wahrscheinlich, wenn wir das Dokument mit den Antworten der römischen Jesuitenzentrale weiterlesen[17]:

„ubi cantus est introductus, quamuis tonus possit esse secundum consuetudinem cuiusque Diaecoesis."
„Wo Gesang eingeführt ist, kann jede Melodie nach dem Gebrauch der jeweiligen Diözese sein."

Auch wenn dieser Eintrag erst dem Jahr 1583 zuzuordnen ist, zeigt er doch deutlich den praktischen Sinn, der Arbeitsgrundlage der Jesuiten gewesen ist. Man kann hier durchaus einen Zusammenhang sehen zu dem, was Ignatius von Loyola einmal „unsere Vorgehensweise" genannt hat[18]. Hier betrifft es das Bewußtsein für das Machbare und das Sinnvolle. Liturgische Formulare konnte man leichter auf den neuen Stand bringen als die fest eingebürgerten Melodien der gesungenen Teile des Gottesdienstes. Wollte man die neue Liturgie für die Zukunft etablieren, durfte eine Konfusion bei den Melodien nicht als Problem auftreten. Solche Probleme bei der Umstellung der Liturgie kennen wir etwa aus Salzburg. 1583 hatte man für den Dom neue Breviere nach römischer Art bestellt und eingeführt. Fünf Jahre später, 1588, sah sich Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau gegenüber dem Domkapitel zu folgender Äußerung gezwungen: Es gehe „confuse in Verrichtung des Gottesdienstes zue", weshalb er das Salzburgische Breviarium und Missale nach dem Römischen reformieren lassen und „paulatim ins Werk richten" lassen wolle[19],

„und wenn dann der römische Brauch etwas bekannt worden, wolle hochfürstliche Gnaden das reformirte Breviarium und Missale drucken lassen usw., daß die Confusio und große Unordnung in Verrichtung des Gottesdienstes so mit Celebriren, Singen, Lesen und anderen Kirchenceremonien dermaßen eingerissen, das weder der Salzburgische noch der Römische Brauch observirt würde, – kurz, es solle neue Reformatio ad usum Romanum eingerichtet werden."

Wie sehr übereilter Reformeifer zu Verwirrung und deutlichem Schaden führen konnte, war den Jesuiten offenbar bekannt, wodurch die Empfehlung aus Rom an das Münchner Kolleg verständlich wird. Berücksichtigt man nun den starken Einfluß, den die Münchner Jesuiten auf den herzoglichen Hof und auf den Thronfolger Wilhelm im Besonderen aus-

16 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 9201, fol.3^{r}.
17 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 9201, fol.20^{v} (zum Jahr 1583).
18 John W. O'Malley, *Die frühe Gesellschaft Jesu*, in: Reinhold Baumstark (Hrsg.), *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, München 1997, S. 31–40, hier S. 35.
19 Hermann Spies, *Die Tonkunst in Salzburg in der Regierungszeit des Fürsten und Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612)*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 71 (1931) und 72 (1932), S. 43.

übten, dann dürfte als wahrscheinlich gelten, daß die Gestalt und Durchführung der Proprien in den *Officia aliquot* von 1574 im Zusammenhang mit den Vorgaben der Jesuiten gesehen werden müssen. Lasso hatte also das neue Missale mit der Umstellung der Sequenzen zu berücksichtigen, konnte aber weiter die Choralmelodien nach Freisingischer Singweise verwenden.

2. Verwendung alter Proprien nach dem Tridentinum

Ich hatte eingangs gefragt, was mit den Proprien geschehen ist, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angefertigt worden waren. Sie waren ja für den Einsatz in den täglichen Gottesdiensten bei Hof bestimmt gewesen, d.h. um präzise zu sein, sie wurden dann aufgeführt, wenn der Herzog in München weilte, was keineswegs regelmäßig der Fall war. Denkbar ist weiterhin auch eine vergleichbare Musikpraxis auch auf Reisen, wenn die Kantorei den Herzog begleitete. Derart aufwendig gestaltete Gottesdienste wird man sich jedoch nur in besonderen Fällen geleistet haben[20]. Obwohl also längst nicht während des gesamten Kirchenjahres von der Kantorei gesungen wurde, war das Repertoire auf Vollständigkeit ausgerichtet gewesen, wie die sukzessive Komplettierung noch fehlender Formulare etwa durch Matthaeus Le Maistre zeigt.

Aus der Zeit nach dem Ausscheiden Le Maistres ab etwa 1554 finden sich etliche Belege für die Kontinuität bei der Pflege des Proprien-Repertoires. Einer der Hauptzeugen ist – wie in so vielen Fällen – Massimo Troiano in seinem Bericht über die Münchner Fürstenhochzeit von 1568, also schon einige Jahre nach dem Ende des Konzils von Trient. Auf die Frage, was für Werke in der Kantorei aufgeführt würden, läßt er seinen Fortunio antworten[21]:

> „Di Giusquino, di Messere Adriano, di Clemens, non Papa, di Morales, di Cipriano, di alcuni uirtuosi della capella, e di altri infiniti antichi e moderni autori, ma il piu delle uolte di Orlando di Lasso."
> „Werke von Josquin des Prés, Adrian Willaert, Clemens non Papa, Christobal Morales, Cyprian de Rore, von anderen Künstlern der Kantorei und von unzähligen alten und modernen Komponisten. Aber am allermeisten von Orlando di Lasso."

Aus der Komponistengeneration der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind mit Josquin, Clemens non Papa und Adrian Willaert drei wichtige Leute genannt. Wenn auch Ludwig Senfl nicht selbst aufgezählt wird, so darf man ihn doch unter den Künstlern der Kantorei vermuten. Mit ihm wohl auch Mattheus Le Maistre, der ja unmittelbar vor Lasso in München gewirkt hatte. An anderer Stelle erwähnt Troiano, daß er Werke von Ludwig Daser in der Kapelle habe singen hören[22]:

> „L'eccellente Lodouico d'Asero, uirtuosissimo certo, che molte delle sue opere, ho udito cantare nella capella."
> „Der hervorragende Ludwig Daser, ein hochbegabter Mann, von dem ich viele Werke in der Kapelle habe singen hören."

---

20 Hierzu: Anna Maria Drabek, *Reisen und Reisezeremoniell der römisch-deutschen Herrscher im Spätmittelalter*, Wien 1964. Gerhard Pietzsch, *Erzherzog Philipp der Schöne und die burgundische Hofkapelle in Köln (1496 und 1503)*, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e. V.* 31 (1967), S. 8–13, bes. S. 8.

21 Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit. Dialoge italienisch/deutsch*, hrsg. von Horst Leuchtmann, München-Salzburg 1980 (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 4), S. 96f.

22 *Die Münchner Fürstenhochzeit*, S. 94f.

Von der Wertschätzung, die man in München älteren Meistern der Musik entgegenbrachte, kündet auch das Medaillon am unteren Rand des bekannten Mielichbildes im Bußpsalmencodex Mus.ms. A 2, S. 187, das die Hofkapelle im Georgssaal der Residenz zeigt. Unter der Überschrift „Autores Musices" treffen wir neben den schon genannten Namen (allerdings ohne Daser) unter anderem Obrecht, Mouton, Janequin, Gombert, Richafort, Crecquillon, Lupi, Brumel und Stolzer, sowie endlich auch Ysac und Senfl. Auffallenderweise erscheint kein einziger der jüngeren Generation, also der Zeitgenossen Lassos.

In seinem Beitrag für den vorliegenden Tagungsband weist David Burn[23] auf eine Stelle in der *Prattica di Musica* von Lodovico Zacconi[24] hin, in der von der Münchner Kantoreipraxis die Rede ist. Zacconi hatte bei Ausscheiden aus seinem Dienst in der Grazer Hofkapelle im Juli 1590 versucht, an den Münchner Hof zu wechseln. Zunächst scheint man dort keine Verwendung für ihn gehabt zu haben, weshalb er ab Ende dieses Jahres für etwa acht Monate an den Hof von Eitelfriedrich IV. in Hechingen ausgeliehen wurde. Erst nach seiner Rückkehr im Sommer 1591 wirkte er bis 1596 in München[25]. Da Zacconis Traktat mit der Widmung an Herzog Wilhelm V. bereits 1592 erschien, kann der Zeitraum, von dem berichtet wird, auf Sommer 1591 bis etwa Sommer 1592 eingegrenzt werden. Nach Zacconis Aussage muß damals noch aus den alten Proprien gesungen worden sein, namentlich genannt wird der Tractus *De necessitatibus* (Buch 3, Kapitel 72).

Es liegt damit auf der Hand, daß es eine größtenteils ungebrochene Tradition bei der Aufführung liturgischer Musik am Münchner Hof gegeben haben muß. Noch in den späten Jahren Lassos hatten Kompositionen Isaacs und Senfls ihren festen Platz in den Gottesdiensten. Im Hinblick auf Lassos Proprien von 1574 ist diese Beobachtung freilich geringfügig zu differenzieren. Die *Officia aliquot* sollten zweifellos die Proprien von Ludwig Senfl zu den gleichen Festtagen (Mus.ms. 36 und 38) ersetzen. Dies wird bestätigt durch meine an anderer Stelle bereits vorgetragene Beobachtung, daß in einigen Stücken eine regelrechte Parodierung der älteren Werke vorliegt[26]. Lasso hat also Senfls Musik in seinen Proprien weiterleben lassen. Man könnte dieses Verfahren auch als Modernisierung bezeichnen, mit der die Hochfeste innerhalb des Kirchenjahres gegenüber den Sonntagen und einfacheren Festen ausgezeichnet wurden.

Die Umstellung der Hof-Liturgie auf den römischen Ritus, die Wilhelm V. 1574 in Angriff genommen hatte und nach Regierungsantritt ab 1580 energisch umsetzte, bedeutete eben keineswegs ein vollständiges Ersetzen des alten Repertoires, sondern eher ein Erneuern, vielleicht auch ein Wiederbeleben. Trotzdem dürfen die Probleme nicht übersehen werden, die sich bei der Verwendung älterer Proprien in Gottesdiensten nach römischem Ritus ergeben mußten. Bei veränderter Anordnung der nachtridentinischen Formulare wurde es notwendig, sich mit entsprechender Umstellung der Gesänge zu behelfen, wie das Beispiel für den dritten Sonntag nach Pfingsten zeigt:

Introitus ist nach dem *Missale Romanum* das *Respice in me* (Mus.ms. 25, Nr. 13)[27], komponiert von Ludwig Senfl war es ursprünglich für den dritten Sonntag nach der Oktav von Fronleichnam (*Dominica tertia* [*post octavas corporis Christi*] = 5. Sonntag nach Pfingsten). Als

23 David J. Burn, *On the Transmission and Preservation of Mass-Propers at the Bavarian Court*, im vorliegenden Band S. 319–333; bes. S. 323–325.

24 *Prattica di Musica*, vol.1, Venedig 1592, fol.182–83^{v}; Faks. Bologna 1967.

25 Ernst Fritz Schmid, *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance. Beiträge zur Kulturgeschichte des deutschen Südwestens*, Kassel usw. 1962, S. 346–353.

26 Franz Körndle, *Der „tägliche Dienst" der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert*, in: Nicole Schwindt (Hrsg.), *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel usw. 2001 (= *Trossinger Jahrbuch zur Renaissancemusik* 1), S. 21–37, hier S. 26–30.

27 Bente u.a., *Katalog* (wie Anm. 3), S. 102.

Communio schreibt der römische Ritus *Dico vobis* vor. Eine mehrstimmige Komposition zu diesem Teil des Propriums stammt noch von Heinrich Isaac. Im Chorbuch Mus.ms. 35 ist sie auf fol.86^{v}-88^{r} für das Fest Maria Magdalena eingetragen[28]. Mit solchen Umstellungen war es also möglich, die veränderte Liturgie mit Gesängen zu versorgen. Im Grunde genommen hatten es die Musiker mit einem altbekannten Problem zu tun. So waren die von Heinrich Isaac für die Formulare des Konstanzer oder auch Passauer (für Wien) Missales eingerichteten Propriums-Zyklen von Ludwig Senfl teilweise nicht mit dem Freisinger Ritus kompatibel. Schon bei der Anlage des *Opus Musicum* hat Senfl nicht immer konsequent nach dem Freisinger Missale gearbeitet. Offenbar galten kleine Abweichungen vom vorgeschriebenen Ritus als tolerierbar. Entsprechend pragmatisch könnte auch nach dem Tridentinum verfahren worden sein. Inwieweit Umstellungen nach der beschriebenen Methode tatsächlich vorgenommen wurden, muß also offen bleiben.

Bei den Handschriften mit Proprien für die Messe gibt es weitere, wenn auch spärliche Hinweise für eine Benützung in späteren Zeiten. Dazu zählt etwa der handschriftliche Nachtrag mit sechsstimmigen Responsiones in Mus.ms. 39 (fol.254^{v}-255^{r}) [29]. Besonders wertvoll ist darüber hinaus die erhaltene Musik für das Totenoffizium. Da diese Kompositionen nur zu besonderen Anlässen, den Todesfällen in der herzoglichen Familie und möglicherweise auch zu Gedenkgottesdiensten für verstorbene Könige bzw. Kaiser, aufgeführt wurden, und zudem die Termine für solche Gelegenheiten nicht vorherbestimmbar waren, stellte sich die Veränderung bzw. Aktualisierung als vernachlässigbares Problem dar. Es existiert daher auch nur ein einziges Manuskript (Mus.ms. 2747), in dem sich ein anonym aufgezeichnetes Totenoffizium findet, das stilistisch zweifellos der Senfl-Zeit zugehört. Aufgezeichnet um die Mitte des Jahrhunderts[30] und nach freisingischem Ritus angeordnet[31], waren die Antiphonen, Responsorien und Falsobordone-Sätze bis zur Umstellung auf den römischen Ritus verwendbar. Für einen Totengottesdienst nach 1580 erfolgte eine Anpassung an die römische Liturgie. Dazu fügte man vorne in die Handschrift ein neu komponiertes Invitatorium ein[32]. Als Komponist dieses kurzen fünfstimmigen Satzes sollte Orlando di Lasso in Frage kommen. Offenbar wurde mit dem neuen Invitatorium lediglich das entsprechende ältere ersetzt, um den Anschein einer liturgischen Veränderung nach römischem Ritus zu erwecken, die anschließenden Kompositionen hingegen behielt man in unveränderter Weise bei.

3. Beobachtungen an Kompositionen

Die bemerkenswerte Einbeziehung der Musik von Ludwig Senfl in Lassos Proprien des *Patrocinium Musices* weist auf eine grundlegende Gemeinsamkeit hin, von der bereits beim *Opus Musicum* als einem Programm die Rede war: der Cantus firmus liegt in der Baßstimme. Dies ist sicher ebenso wenig Zufall wie der konsequente Einsatz choraler Alternatim-Teile. Damit machte Lasso – wohl auf Wunsch seines Auftraggebers – die in Senfls späten Proprien (vgl. Notenbeispiel 1: Mus.ms. 30) und auch in den liturgischen Werken Le Maistres und Dasers längst vollzogene Entwicklung des musikalischen Satzes hin zur Durchimitation der motettischen Kunst wieder rückgängig. Das scheint für einen in dieser führenden Gattung der Zeit

28 Bente u. a., *Katalog*, S. 146.

29 Bente u. a., *Katalog*, S. 158 f. Bernhold Schmid, *Die Lasso zugeschriebenen Responsiones in Missa Quatuor Vocum. Identität und Tradition*, in: Ignace Bossuyt, Eugeen Schreurs und Annelies Wouters (Hrsg.), *Orlandus Lassus and his Time*, Peer 1995 (= *Yearbook of the Alamire Foundation* 1), S. 203–213, hier S. 206.

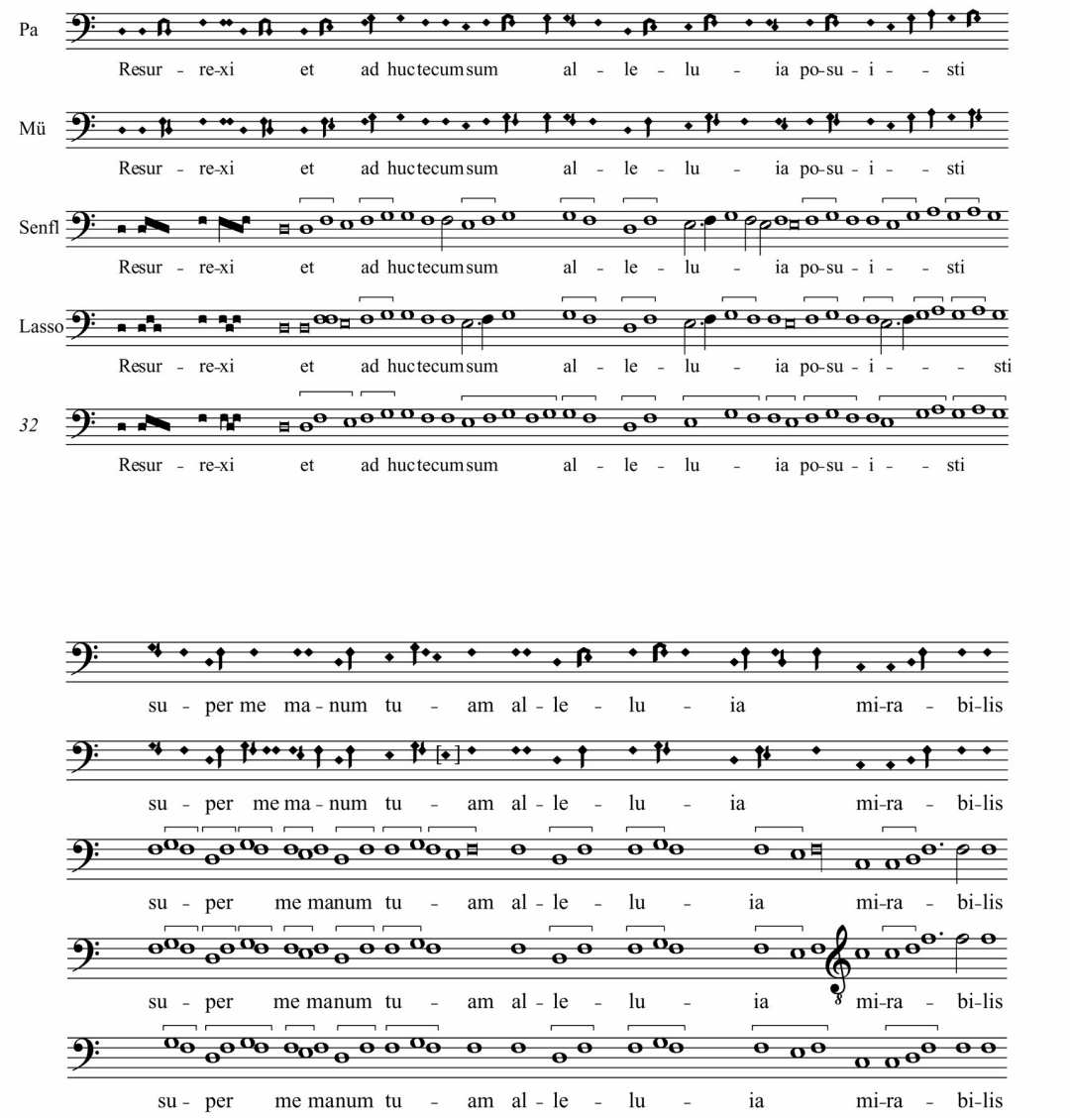
30 Bente u. a., *Katalog*, S. 273.

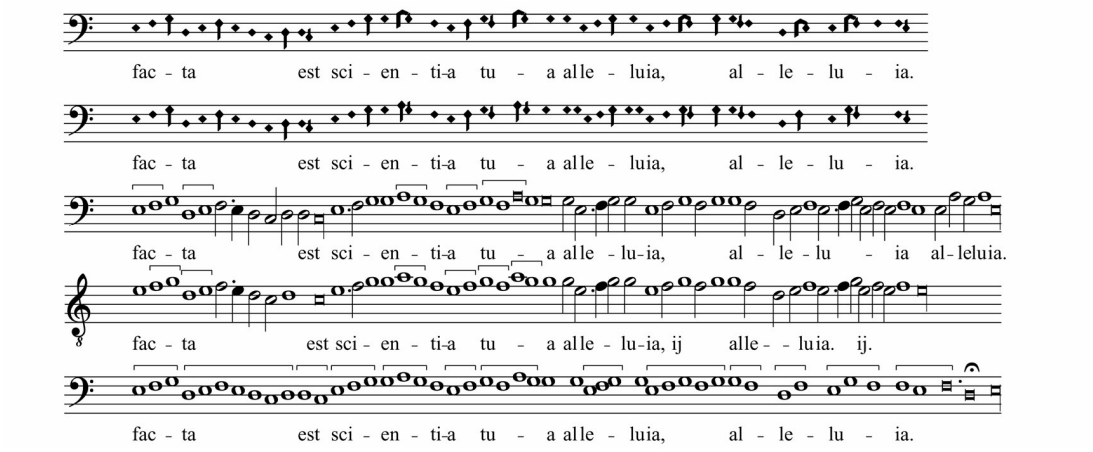
31 Knud Ottosen, *The responsories and versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus 1993, S. 397–420.

32 Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 3), S. 273.

erfahrenen und ausgewiesenen Komponisten wie Lasso in höchstem Maß erstaunlich, unterwirft er sich damit – und vermeintlich überflüssigerweise – doch einer Fülle von satztechnischen Problemen, die von der Starrheit des Chorals in der untersten Stimme ausgehen. Betrachtet man die Proprien von 1574 jedoch eingeordnet in die Traditions-Linie des ursprünglichen unter Ludwig Senfl begonnenen Projekts, dann wird die Faktur verständlich. Diese charakteristische Machart muß schon von Anfang an auf konkrete Anordnung hin eingesetzt worden sein. Für Wilhelm V. bedeutete der Rückgriff auf die Satzweise der Alten eine Re-Liturgisierung des Komponierens für den Gottesdienst.

Das rigide Konzept mit dem Choral im Baß brachte für den Komponisten gleichermaßen Unbequemlichkeiten wie die Umstellung der Proprien nach den römisch-tridentinischen Formularen. Es verwundert daher nicht, daß Lasso an etlichen Stellen ausweicht, indem er mitten im Satz den Cantus firmus aus der Baßregion herausnimmt und ihn in eine der Mittelstimmen verlegt. Dennoch lehnt er sich dabei in der Rhythmisierung der Choralmelodie weiterhin engstens an die Version an, die schon Ludwig Senfl gewählt hatte (Notenbeispiel 2).





Notenbeispiel 2: Introitus *Resurrexi* in den Choralversionen des *Graduale Pataviense* (Pa), Clm 8815 (Mü), sowie als Cantus firmus in Kompositionen von Senfl, Lasso und in Chorbuch 32

Gut zehn Jahre nach der Publikation der *Officia aliquot* notierten Valentin Neuhauser und Franz Flori in Chorbuch 32 erneut eine Folge von Proprien mit Cantus firmus im Baß[33], diesmal aber in noch radikalerer Weise. Die Melodien sind hier in schwarzer Choralnotation eingetragen, wobei der als Brevis erscheinende Einheitsnotenwert verkürzt als Semibrevis auszuführen ist (Abbildung 3). Orlando di Lasso ist bei einem einzigen Proprium und bei einem *Nunc dimittis* als Komponist eingetragen[34]. Ob er auch die anderen Proprien dieser Handschrift geschaffen hat, muß offenbleiben, obwohl Peter Bergquist versucht hat, sie ihm zuzuweisen[35]. Auch über die Hintergründe dieses Unternehmens kann derzeit nur spekuliert werden. Immerhin besaß der Münchner Hof mit den Kompositionen Lassos von 1574 die liturgischen Stücke für die Hochfeste nach dem römisch-tridentinischen Missale. Die Melodien sind auch in Chorbuch 32 nicht an die römische Singweise angepaßt, sondern folgen grundsätzlich immer noch der älteren lokalen Tradition. Denkbar wäre, daß im Zuge der offiziellen Umstellung der Hofgottesdienste auf den römischen Ritus durch Walram Tumler neue Proprien in Auftrag gegeben worden sind, wobei jetzt auch noch ein Äqualismus der Choralmelodien im Baß gefordert war. Bemerkenswerterweise folgt die Führung des Cantus firmus in diesen sechsstimmigen Kompositionen entschiedener als bei Senfl und in den *Offica aliquot* der eigentlichen Choralfassung. In Notenbeispiel 2 habe ich zu der Version aus dem *Graduale Pataviense* auch noch eine Fassung gestellt, die sich in einem Choralbuch des ehemaligen Münchner Franziskanerklosters findet (Clm 8815). Die bei Senfl und Lasso wiederholt eingesetzten Durchgänge zur Überbrückung von Terzintervallen im Choral sind selbstverständlich in Chorbuch 32 nicht anzutreffen. Damit orientiert sich der Komponist dieser Proprien buchstabengetreu an den Melodien des Gregorianischen Chorals. Allerdings sind die choralen Melismen an langen Passagen deutlich gekürzt worden (etwa im *Alleluia. Pascha nostrum*), teilweise noch radikaler als in Senfls und Lassos Kompositionen. Wir sehen auch hier die Tendenz zur Reformierung, wie sie sich in vielen nachtridentinischen Choralbüchern findet. Leider ist eine direkte Vorlage bisher nicht nachweisbar.

33 Bente u. a., *Katalog*, S. 135–140.

34 fol. 142^{r} und fol. 165^{r}. Bente u. a., *Katalog*, S. 137.

35 Peter Bergquist, *The Anonymous Propers in Munich Mss. 32 and 76: Are They Previously Unknown Works by Orlando di Lasso?*, in: *AMl* 65 (1993). S. 4–22.
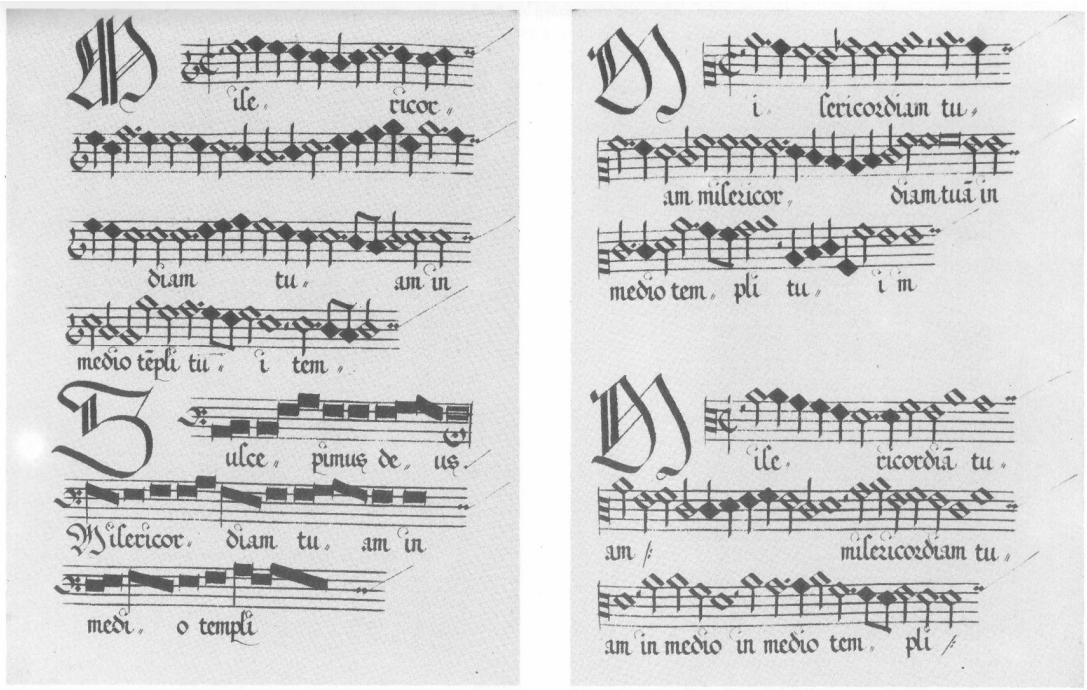


Abbildung 3: Introitus *Suscepimus* (Lasso?) in Mus.ms. 32 (fol.142^{v}-143^{r})
(mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

Die Geschichte der Münchner Proprienkompositionen im 16. Jahrhundert, vor allem in der Zeit nach dem Konzil von Trient ist nicht leicht nachzuzeichnen. Herzog Wilhelm von Bayern bemühte sich schon lange vor seiner Thronbesteigung um die Durchführung der liturgischen Reformen. Die Proprien Lassos aus dem dritten Band des Patrocinium Musices von 1574 belegen dies. Als Ratgeber Wilhelms haben vermutlich die Jesuiten in München agiert. Noch bevor 1581 Walram Tumler vom Collegium Germanicum in Rom an den bayerischen Hof kam, erhielt die liturgische Musik über zahlreiche Aufträge einen gewaltigen Schub. Der Amtsantritt des ‚Moderator Caeremoniarum' markiert hingegen im Bereich der Musik keine wirkliche Veränderung. Seine Arbeit dürfte eher die zeremonielle Seite betroffen haben, darunter die Ausbildung der Priester, die Anschaffung von Meßbüchern, liturgischen Gewändern und Geräten. Daneben dauerte die Produktion neuer liturgischer Werke an. Allerdings hielt man damals möglicherweise die Kompositionsweise der Proprien Lassos von 1574 für nicht streng genug, so daß ein neuer Zyklus von Proprien für die Hochfeste geschaffen werden mußte. Sollte man die übrigen Tage des Kirchenjahres mit der Umstellung älterer Proprienzyklen bewerkstelligt haben, so reichte das nur bis 1599. Damals hat Wilhelms Sohn, Maximilian I., das Singen in den täglichen Gottesdiensten abgeschafft[36].

36 Horst Leuchtmann, *Zeitgeschichtliche Aufzeichnungen des Bayerischen Hofkapellaltisten Johannes Hellgemayr aus den Jahren 1595–1633. Ein Beitrag zur Münchner Stadt- und Musikgeschichte*, in: *Oberbayerisches Archiv* 100 (1975), S. 142–221, hier S. 146.

DRUCK ODER HANDSCHRIFT?

DER MÜNCHNER KAPELLCODEX MUS.MS. 2744 IM VERGLEICH MIT DER GEDRUCKTEN ÜBERLIEFERUNG

BERNHOLD SCHMID

Es ist eine Binsenweisheit, daß Handschriften stets nur als Unica existieren, während Drucke je nach Auflage in einer größeren Anzahl von Exemplaren verbreitet waren und evtl. noch sind. Damit korrespondiert indessen die Funktion: Handschriften sind häufig für einen bestimmten Zweck, einen bestimmten Ort oder eine Institution angefertigt, während Drucke sich an eine breitere Schicht wenden. Handschriften spiegeln hinsichtlich ihres Inhalts und der Anordnung deshalb in größerem Maße das Aufgabenfeld wider, für das sie geschrieben wurden, die Anlage und der inhaltliche Aufbau von Drucken hingegen folgt in der Regel ‚objektiveren', allgemeineren Kriterien. Dies ist unabhängig davon der Fall, ob die Handschrift vor der gedruckten Fassung existiert hat oder umgekehrt, ob für einen bestimmten Zweck aus evtl. mehreren Drucken eine Handschrift kompiliert wurde. Daß die Überlieferung ein und desselben Stücks in Handschriften und Drucken abweichen kann, ergibt sich von selbst: schon deshalb, weil ein Stück für einen bestimmten Zweck in der Handschrift verändert sein kann (Stichwort Kontrafaktur); und daß sich die Möglichkeit abweichender Überlieferung aufgrund von Schreibgewohnheiten oder Fehlern ergibt, ist evident.

Anhand des Chorbuchs aus der Münchner Hofkapelle Mus.ms. 2744 der Bayerischen Staatsbibliothek[1] im Vergleich mit der gedruckten Überlieferung lassen sich grundsätzliche Überlegungen dieser Art verifizieren und exemplifizieren. Das Chorbuch enthält zunächst Lassos Offertorien aus den Jahren 1581–1583, die wohl im Zuge der Liturgiereform nach dem Regierungsantritt Wilhelms V. im Jahr 1579 entstanden sind. Die Reihenfolge der Offertorien im Chorbuch folgt im wesentlichen dem Kirchenjahr, wobei die Abweichungen sowie Datierungen durch den Schreiber Franz Flori Hypothesen über die Entstehung zulassen. Die Anordnung der Drucke von 1582 und 1585[2] (jeweils bei Adam Berg, München) folgt anderen Kriterien; dazu später. Zuerst seien zwei Fälle besprochen, in denen sich die handschriftliche Quelle aufgrund nachträglicher Korrekturen von der gedruckten Überlieferung mehr oder weniger markant unterscheidet, wo also zu klären war, warum in der Handschrift nachträglich geändert wurde, und insbesondere, welcher Quelle für die Edition in der Neuausgabe der Motetten im Rahmen der Gesamtausgabe Priorität einzuräumen war.

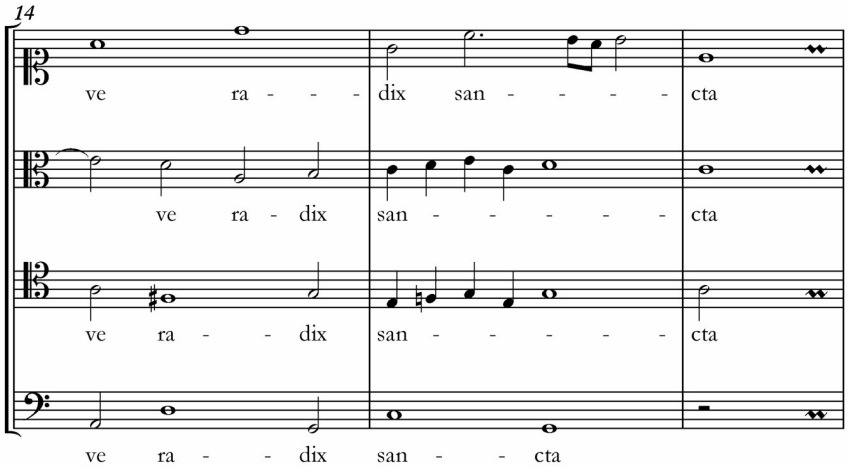
---

1 Beschreibung des Codex und Auflistung seines Inhalts in Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. V/1), S. 268–270.

2 Die Drucke sind aufgelistet auf S. 382 (vgl. auch Anm. 16–19).

Spätere Änderungen in der Handschrift sind zu finden beim vierstimmigen *Ave Regina caelorum*[3] innerhalb der Gruppe von marianischen Antiphonen, die nach den Offertorien den Abschluß von Mus.ms. 2744 bilden. Außer in unserem Chorbuch ist die Antiphon nur im *Magnum opus musicum* überliefert, jener Gesamtausgabe der Motetten Lassos, die die Söhne im Jahr 1604 veranstaltet haben[4], also etwa 20 Jahre nach der Ingrossierung des Stücks im Chorbuch. Bei der Edition des *Ave Regina caelorum* schien es zunächst sinnvoll, die Handschrift als Leitquelle zu benutzen, eben, weil sie die ältere von beiden Quellen ist und mutmaßlich unter Lassos Aufsicht geschrieben wurde, so daß ihr – wie anzunehmen war – ein höherer Grad an Authentizität zukäme. Bei näherer Betrachtung der Aufzeichnung im Chorbuch waren indessen die erwähnten Änderungen durch Rasur und Einfügung festzustellen (vgl. Abbildung 1 im Anhang). Deutlich fallen im abgebildeten Beispiel, einem Ausschnitt aus dem Tenor, in der letzten Zeile zwei kleiner als sonst notierte Minimen auf, außerdem, daß eben an dieser Stelle eine vorher vorhandene Note, eine Semibrevis, nicht restlos getilgt wurde. Auffallend eng eingefügt ist die Silbe „ò"; vorher war nur „Vale val-" geschrieben.

Auch an anderen Stellen im Stück sind Korrekturen sichtbar[5], wie Abbildung 2 (im Anhang), ein Ausschnitt aus dem Alt der Antiphon, zeigt. Dort sind keine Noten eingefügt, jedoch ist in der letzten Zeile eindeutig zu erkennen, daß bei der Textunterlegung geändert wurde. Die zweite Quelle für das Stück, das *Magnum opus*, weicht an den in Mus.ms. 2744 korrigierten Stellen in der Tat ab, wie folgendes Beispiel erläutern soll; es entspricht jener aus dem Alt von Mus.ms. 2744 abgebildeten Passage:
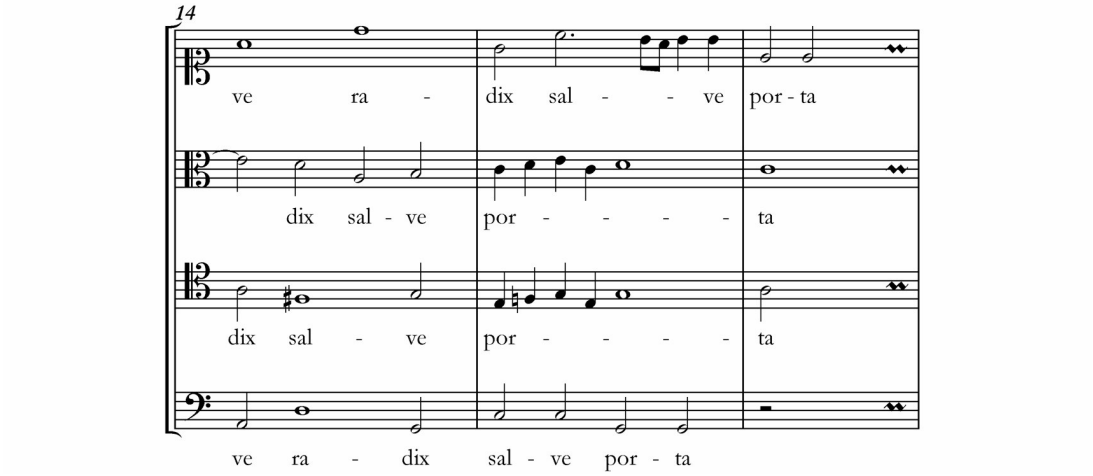


Notenbeispiel 1 a: Fassung des *Magnum opus musicum*

3 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, zweite nach den den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, Bd. 1: *Motetten* I (*Magnum opus musicum*, Teil I), *Motetten für 2, 3 und 4 Stimmen*, neu hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden usw. 2003, S. 79–80 (im folgenden zitiert als Lasso, *GA²*, Bd. 1).

4 Beschreibung des Drucks und Auflistung seines Inhalts in Horst Leuchtmann u. Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel u. a. 2001 (= Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Supplement*), Bd. 2, S. 287–306 unter der Sigle 1604–1.

5 Vgl. den Kritischen Bericht zum vorliegenden Stück in Lasso, *GA²*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. XC-XCI (dort eine Auflistung aller fraglichen Stellen und kurzer Kommentar) und S. CXXIV (Faksimiles aus Mus.ms. 2744 im Vergleich mit der Fassung im *Magnum opus*).



Notenbeispiel 1 b: Fassung aus Mus.ms. 2744

Die nachträglichen Textänderungen führen an einigen Stellen im Sopran und Baß zum Zerteilen größerer Notenwerte in kleinere. Da die ursprüngliche Schicht in der Handschrift nicht spurlos getilgt ist, ist anhand einer genaueren Betrachtung der korrigierten Stellen erkennbar, daß die Lesarten der Handschrift vor der Korrektur exakt denjenigen des 1604 gedruckten *Magnum opus* entsprochen haben.

Die folgende Synopse gibt beide Fassungen des vollständigen Texts der Antiphon wieder. Fettdruck zeigt geänderte Verszeilen an:

Ave Regina coelorum,	Ave Regina coelorum,
Ave domina Angelorum;	Ave domina Angelorum;
Salve radix sancta,	**Salve radix, salve porta,**
Ex qua mundo lux est orta.	Ex qua mundo lux est orta.
Gaude gloriosa,	**Gaude virgo gloriosa,**
Super omnes speciosa:	Super omnes speciosa:
Vale, valde decora,	**Vale, o valde decora,**
Et pro nobis semper Christum exora.	Et pro nobis semper Christum exora.

Die links abgedruckte Version ist diejenige des *Magnum opus* bzw. der unkorrigierten Textschicht im Chorbuch, der rechts wiedergegebene Text entspricht demjenigen des Chorbuchs nach den Korrekturen. Die jüngere Quelle, das *Magnum opus*, gibt also die ältere Fassung des Stücks wieder. Für die Edition dieses Stücks lag es deshalb nahe, das *Magnum opus* als Leitquelle aufzugreifen. Der dort abgedruckte Text entspricht einer älteren Fassung, die schon vor dem Tridentinum gebräuchlich war, während die korrigierte Fassung der Handschrift die nachtridentinische Version darstellt[6]. Lasso hat also offensichtlich den alten Text komponiert. Flori hat die Antiphon in der von Lasso komponierten Form (nach seiner eigenen Datierung) am 3. März 1583 ins Chorbuch eingetragen. Offensichtlich war weder bei der Komposition noch bei der Ingrossierung berücksichtigt worden, daß im Zug der Liturgiereform in der

6 Vgl. *Antiphonale Romanum*, Paris usw. 1949, S. 66.

Münchner Hofkapelle nach Wilhelms V. Regierungsantritt (1579) der geänderte Text der Antiphon zu verwenden gewesen wäre. Das Stück mußte also nachträglich aufgrund der liturgischen Funktion der Antiphon im Chorbuch in einigen Details geändert werden, was nach Ausweis der Schreiberhand (vgl. die letzte Zeile in Abbildung 2) mutmaßlich schon bald nach der Ingrossierung der Antiphon geschehen war. Die Lasso-Söhne hingegen hatten bei ihrer Ausgabe auf die exakte liturgisch aktuelle Lesart weniger zu achten, da die Stücke des *Magnum opus* laut Titelformulierung „complectens omnes cantiones qvas motetas vulgo vocant" als Motetten angesehen wurden, die zwar wohl liturgisch verwendet werden konnten, wo dies möglich war, insgesamt aber doch eher in einem breiteren funktionalen Kontext zu sehen sind (etwa im Bereich geistlicher Andachtsmusiken), bei dem kleine Abweichungen vom gültigen liturgischen Text wohl hinzunehmen waren[7].

Für die Offertorien wurde fast ausnahmslos Mus.ms. 2744 als Leitquelle herangezogen und nicht die Druckausgaben[8], und zwar schon deshalb, weil die Handschrift (von Ausnahmen abgesehen) jeweils die älteste Quelle darstellt[9], aber auch deshalb, weil es durchaus nicht sinnlos erschien, bestimmte Schreibgewohnheiten des Kopisten Franz Flori in der Ausgabe sichtbar werden zu lassen: So notiert er statt punktierter Minima mit nachfolgender Semiminima gerne koloriert als geschwärzte Semibrevis mit nachfolgender Semiminima. (Nur manchmal hingegen findet man in Drucken Kolor statt Punktierung, was eindeutig mit Platzersparnis zu tun hat[10].) Im folgenden sei indessen ein Fall besprochen, bei dem ähnlich wie bei der Antiphon *Ave Regina coelorum* die gedruckte Fassung als Leitquelle herangezogen wurde: das *Dextera Domini*, Offertorium in Feria tertia post Dominica tertia quadragesimae. Das Stück findet sich als Nr. 20 im Kapellcodex und ist erstgedruckt in *Orlandi Lassi* [...] *sacrae cantiones* [...] *qvatvor vocvm* (München, Adam Berg, 1585), in jenem Druck also, in dem die meisten der Offertorien aus Mus.ms. 2744 publiziert sind[11]. Eine markante nachträgliche Änderung enthält die Handschrift am Schluß. Das folgende Notenbeispiel stellt wiederum die gedruckte Fassung derjenigen der Handschrift gegenüber:

---

7 Zu ähnlichen Vorgängen bei marianischen Antiphonen Lassos vgl. Alexander Heinzel, *Orlando di Lasso und die Münchner* Salve Regina-*Tradition*, in: *Musik in Bayern* 55 (1998), S. 143–158, besonders S. 152–153: Heinzel bringt die Änderungen mit dem ceremoniarum moderator Tumler in Verbindung, der seine Arbeit Ende Oktober 1581 am Hof Wilhelms aufnahm.
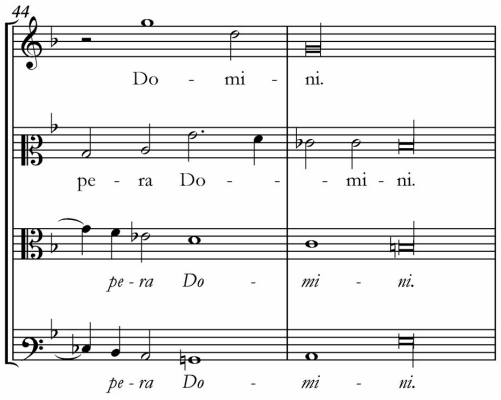
8 Die Drucke sind aufgelistet auf S. 382 (vgl. Anm.16–19). Lasso, *GA²*, Bd. 1 (wie Anm. 3) und Lasso, *GA²*, Bd. 3 (*Motetten* II […], *Motetten für 4 und 5 Stimmen*, neu hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden usw. 2004) enthalten die Offertorien. Lediglich das sechsstimmige *Ad te levavi* (das die Handschrift eröffnet) und das fünfstimmige *Si ambulavero* (das letzte im Codex enthaltene Offertorium) liegen noch nicht in revidierter Neuausgabe vor. *Ad te levavi* in Lasso, *GA*, Bd. 17 (*Magnum opus musicum* Theil IX, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Leipzig [1905], ND New York 1973), S. 121–124; *Si ambulavero* in Lasso, *GA*, Bd. 9 (*Magnum opus musicum* Theil V, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Leipzig [1897], ND New York 1973), S. 18–20.

9 Aus älteren Drucken wurde in die Offertorien übernommen: *Si ambulavero* à 5 aus *Di Orlando di Lassus il primo libro de mottetti a cinque & a sei voci* (Leuchtmann/Schmid, *Lasso* [wie Anm. 4], Bd. 1, 1556–1, gedruckt in Antwerpen bei Jean Laet) und *Eripe me Domine* aus *Sex cantiones latinae quatuor, adiuncto dialogo octo vocum. Sechs Teutsche Lieder* [...] *Six chansons* [...] *Sei Madrigali* (Viersprachendruck, vgl. Leuchtmann/Schmid, *Lasso*, Bd. 1, 1573–8, gedruckt in München bei Adam Berg).

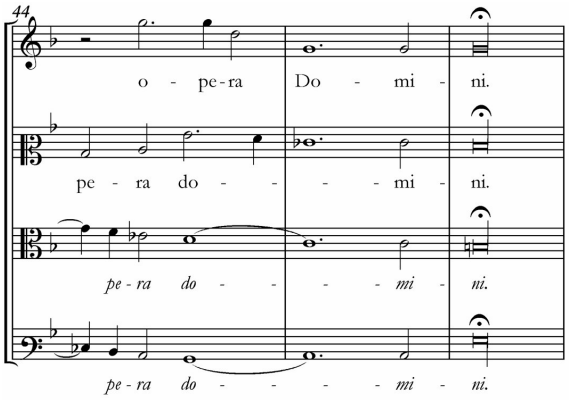
10 Vgl. die Faksimiles in Lasso, *GA²* (wie Anm. 8), Bd. 3, S. CXXI, in denen zwei Druckausgaben eines Stücks gegenübergestellt sind.

11 Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (wie Anm. 4), Bd. 2, 1585–8; gedruckt ist das Stück ferner in Leuchtmann/Schmid, *Lasso*, Bd. 2, 1587–12 und 1604–1 (*Magnum opus*). Vgl. Lasso, *GA²*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 158–159.

Fassung aus dem Druck 1585–8



Fassung aus Mus.ms. 2744



Notenbeispiel 2a und 2b

In der überarbeiteten handschriftlichen Fassung ist die erste Hälfte der Schlußmensur auf die Länge einer ganzen Mensur gedehnt, der Schlußklang tritt also erst mit dem Beginn einer neuen Mensur ein. Offensichtlich wollte man der ursprünglich vergleichsweise kurzen Paenultima durch deren Längung mehr Gewicht verleihen. Abbildung 3 im Anhang zeigt die Ergänzungen von Noten und Text. Durch Bindebögen in Tenor und Baß (Flori hätte Ligaturae cum opposita proprietate geschrieben) wird die Textaufteilung bei Auflösung der Idemzeichen geregelt. Im Alt wird eine Minima durch Rasur des Stiels und Punktierung auf das Dreifache ihres Werts verlängert. Und insbesondere die (ästhetisch unschönen) Eingriffe im Sopran klären, daß die ‚Korrektur' erheblich später, wohl erst im frühen 17. Jahrhundert vorgenommen wurde: hingewiesen sei auf die Tropfenform der Semiminima und vor allem auf die Textschrift. Daß also nicht diese Fassung für die Edition herangezogen wurde, versteht sich von selbst.

Im folgenden sei auf die Offertorien in der Handschrift und in den Drucken eingegangen. Am Münchner Hof hatte sich seit Ludwig Senfl eine Tradition an Vertonungen von Meßproprien ausgebildet; diese bricht wohl unter dem Einfluß des Tridentinums (1545–1563) nach der Mitte des 16. Jahrhunderts ab, vermutlich, weil nicht absehbar war, welche Neuerungen das Konzil bringen würde. Römische Einflüsse sind nach dem Tridentinum schon im *Missale Frisingense* (München, Adam Berg, 1579) sowie in Lassos *Officia aliquot*[12] zu beobachten. Nach der Inthronisierung Wilhelms V. im Jahr 1579 wurde der Liturgiewechsel am Hof endgültig vollzogen. Lasso hatte eine Anzahl von Werken für den liturgischen Gebrauch neu zu komponieren, einen Hymnenzyklus[13], Passionen, Lamentationen etc.[14], schließlich die beiden Offertorienzyklen (vier Sätze für die Adventssonntage, sowie ein Zyklus für alle Tage der vorösterlichen Fastenzeit) und die marianischen Antiphonen, die Franz Flori 1581–1583 ins Chorbuch Mus.ms. 2744 ingrossierte (erste Datierung: 20. September 1581, letzter Eintrag eines Datums: 5. April 1583). Beide Offertorienzyklen Lassos brechen mit älteren Tradi-

12 Der Dritte Teil des *Patrocinium Musices*, München, Adam Berg; Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (wie Anm. 4), Bd. 1, 1574–4).

13 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 55, geschrieben 1580/1581 von Franz Flori (vgl. Bente u. a., *Katalog der Musikhandschriften*, 1, S. 191–195. Ediert in Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe* Bd. 18: *Das Hymnarium*, hrsg. von Marie Louise Göllner, Kassel usw. 1980.

14 Vgl. Franz Körndle, *Der „tägliche Dienst" der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert*, in: Hrsg. Nicole Schwindt, *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel usw. 2001 (= *TroJa. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1), S. 21–37, bes. S. 28.

tionen bei den Meßproprien (meist Introitus und Communio) in zweifacher Hinsicht: Zum einen gab es in früheren Zeiten keine mehrstimmigen Offertorien; es wurde entweder die entsprechende gregorianische Melodie gesungen, oder aber eine passende Motette. Zum anderen hat Lasso seine Offertorien in einem freien motettischen Stil gesetzt, während ältere Meßproprien den entsprechenden Choral zur Kompositionsbasis machten. Für Lassos Vorgehen mag es zwei Gründe geben: die einstimmigen Offertorien sind unter den Proprien die am stärksten melismatisch gestalteten Gesänge, mehrstimmige Sätze auf der Grundlage des Chorals würden den zeitlichen Rahmen sprengen. Außerdem war das Offertorium die traditionelle Position innerhalb der Messe, bei der Motetten gesungen wurden; für Lasso lag es also nahe, im freien motettischen Satz zu komponieren[15]. Noch während das Chorbuch entstanden ist, hat Lasso die ersten Sätze daraus in Druck gegeben: die Nr. 5–11 der Handschrift (*Scapulis suis obumbrabit* bis *Immittet angelus domini*), mit denen die vorösterlichen Proprien beginnen, sind publiziert in *Lectiones sacrae novem, ex libris Hiob excerptae* [...] *nec non aliae nonnullae piae cantiones*, die Vorrede ist datiert auf 1. Januar 1582 („Datae Monachij Calendas Ianuarij, Anno, &c. LXXXII")[16]. Die Offertorien für den zweiten und dritten Adventssonntag *Deus tu conversus* und *Benedixisti Domine terram* stehen in *Sacrae cantiones, quinque vocum*, deren Vorrede am 1. Februar 1582 unterzeichnet ist[17]. *Ad te levavi* für den ersten Sonntag im Advent findet sich in *Mottetta, sex vocum* (Vorrede: „12. Calendis Martij", also 18. Februar)[18]. Er muß seinem Schreiber Flori und dem Drucker Adam Berg die Stücke also nahezu gleichzeitig übergeben haben. Lediglich *Ave Maria gratia plena* (vierter Advent) ist erst posthum im *Magnum opus* erschienen. Die übrigen Offertorien des Fastenzeitzyklus wurden 1585 in *Orlandi Lassi* [...] *Sacrae cantiones* [...] *quatuor vocum* gedruckt[19].

Die Reihenfolge der Offertorien im Index der Handschrift (er folgt dem Kirchenjahr – vgl. Abbildung 4 im Anhang), die davon mehrmals abweichende Anordnung im Chorbuch sowie die zahlreichen Datierungen des Schreibers Franz Flori[20] lassen in Verbindung mit der Chronologie der Erstdrucke konkrete Aussagen über die Entstehungsgeschichte zu. Ein Vergleich der Reihenfolge der Offertorien in der handschriftlichen Quelle mit derjenigen in den Erstdrucken wiederum erlaubt klare Rückschlüsse auf die Funktion ein und derselben Sätze in den unterschiedlichen Quellen. Die entsprechenden Vergleiche seien hier nicht im Detail ausgeführt, da diese in der Einleitung zum zweiten Band der Motetten innerhalb der Neuausgabe von Lassos Sämtlichen Werken vorgenommen wurden[21]. Hier seien deshalb lediglich die Ergebnisse vorgestellt und kurz diskutiert:

1) Die Entstehung des vorösterlichen Zyklus wurde mit größter Wahrscheinlichkeit durch die Komposition der Adventsoffertorien unterbrochen: Die Nr. 9 der Handschrift *Domine, vivifica me* ist auf den 12. Oktober 1581 datiert, auf drei nicht datierte Sätze folgt die Nr. 13 *Domine deus salutis meae* mit Datum 27. Februar 1582. Da aber, wie oben dargelegt, die Vorreden der die drei ersten Adventsoffertorien enthaltenden Drucke auf den 1. bzw. 18. Februar 1582 datiert sind, dürfte die Komposition dieser Offertorien in die Zeit nach

15 Vgl. dazu die Ausführungen des Herausgebers in Orlando di Lasso, *The Complete Motets* 14: *Sacrae Cantiones for Four Voices (Munich, 1585)*, edited by David Crook, Madison 1997 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 111), S.xi-xii.

16 Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (wie Anm. 4), Bd. 2, 1582–5.

17 Leuchtmann/Schmid, *Lasso*, Bd. 2, 1582–6.

18 Leuchtmann/Schmid, *Lasso*, Bd. 2, 1582–7.

19 Leuchtmann/Schmid, *Lasso*, Bd. 2, 1585–8.

20 Zu Floris Datierungen und daraus möglichen Rückschlüssen auf den Fortschritt der Arbeiten bzw. Unterbrechungen und Überschneidungen vgl. Körndle, *Der „tägliche Dienst"* (wie Anm. 14), bes. S. 32–36.

21 Lasso, *GA²* (wie Anm. 8), Bd. 3, S. XXXVI-XXXIX.

dem 12. Oktober 1581 fallen. Möglicherweise war bei Hof der Wunsch laut geworden, schon für die Adventszeit 1581 Offertorien zur Verfügung zu haben. Leerseiten in der Handschrift am Ende der letzten Lage mit den Adventsoffertorien sowie der Beginn der Fastenzeitoffertorien mit einer neuen Lage stützen die Vermutung: Wenn Flori beim Erstellen der Handschrift mit den Adventsoffertorien angefangen hätte, dann wäre er nach deren Abschluß unmittelbar in derselben Lage mit den Fastenzeitoffertorien fortgefahren und hätte nicht eine neue Lage eröffnet.

2) Der vorösterliche Offertorienzyklus war noch nicht abgeschlossen, als mit dem Eintrag der marianischen Antiphonen begonnen wurde. Gegen Ende der Entstehungszeit des Kapellcodex steht ebenfalls eine dichte Folge von Datierungen, beginnend bei Nr. 32 *Eripe me de inimicis* mit dem 12. März 1583. Die Nr. 41 *Ave Regina coelorum* hingegen wurde schon am 3. März 1583 (wiederum am Anfang einer Lage) ingrossiert.
3) Rückgriffe auf ältere Kompositionen; Orgelspiel: Das Offertorium *Si ambulavero* (am Donnerstag nach dem dritten Fastensonntag zu singen) wurde aus dem *Antwerpener Motettenbuch*[22] übernommen; es hat fünf Stimmen (statt vier, wie im Zyklus sonst üblich) und ist erheblich länger als die übrigen Offertorien; schließlich steht es am Ende des Offertorienteils als Nr. 40 in der Handschrift, also nicht dort, wo es aufgrund seines liturgischen Orts zu suchen wäre. – *Eripe me de inimicis* ist schon im *Viersprachendruck*[23] enthalten. – Für *Ad te domine levavi* (am Donnerstag nach dem Aschermittwoch und am Mittwoch nach dem zweiten Fastensonntag) wurde auf das Offertorium à 6 aus dem Adventszyklus zurückgegriffen. – Wenn die Offertorien *Iustitiae domine* (dritter Fastensonntag) und *Laudate Dominum* (Sonntag Laetare) „in organis" zu spielen waren, wie der Index vermerkt, so war zumindest für den Sonntag Laetare wohl eher aufgrund bestimmter liturgischer Usancen möglich oder gar notwendig; Orgelspiel am dritten Fastensonntag ist von daher nicht zu erklären[24].
4) Diverse weitere Unregelmäßigkeiten bei der Entstehung fallen bei der Betrachtung des Index auf: Dieser folgt im Sinne eines Kalendariums der Liturgie, die dort angegebenen Seitenzahlen zeigen die davon abweichende Reihenfolge in der Handschrift.

Dies alles ist Grund genug für die Annahme, daß die Entstehung des Zyklus für die Fastenzeit gelegentlich unterbrochen oder wenigstens gestört wurde. Die Übernahme bereits früher komponierter Sätze in den Zyklus läßt evtl. auf Zeitdruck schließen; die dichte Folge von Datierungen für die letzten Offertorien in der Handschrift von Nr. 32 *Eripe me de inimicis* (12. März 1583) bis Nr. 39 *Domine, exaudi orationem meam* (30. März 1583) bestätigt, daß die Zeit knapp war. Das rasche Fortschreiten gegen Ende der Komposition und Ingrossierung legt den Schluß nahe, daß der Zyklus noch in der Fastenzeit 1583 aufgeführt werden sollte. Dies war natürlich für die schon 1581 komponierten Sätze möglich, für die letzten Offertorien sind jedoch Zweifel anzumelden, da jedenfalls die Einträge ins Chorbuch in der Tat nicht rechtzeitig abgeschlossen waren. Ostern fiel im Jahr 1583 nach dem noch gültigen julianischen Kalender auf den 31. März. *Domine, exaudi orationem meam* in feria quarta hebdomadae maioris (also für den Mittwoch vor Ostern, 27. März 1583) wurde indessen erst am Karsamstag, den 30. März ingrossiert. Es könnte also nur aus anderen Materialien als aus dem Chorbuch gesungen worden sein, wenn es schon komponiert war.

Soweit zur Entstehung der Zyklen und deren Eintrag in die Handschrift, die die liturgische Funktion der Sätze spiegelt. Die Erstdrucke hingegen zeigen nichts von der ursprünglich

22 Vgl. oben Anm. 9.
23 Vgl. oben Anm. 9.
24 Vgl. Lasso, *Complete Motets* 14 (wie Anm. 15), S.xiv und xvii.

liturgischen Funktion der Sätze an. Oben wurde bereits angedeutet, daß Lasso die ersten Sätze für die Fastenzeit und die mutmaßlich danach entstandenen Adventsoffertorien schon publiziert hat, als der größte Teil des Zyklus für die vorösterliche Zeit noch gar nicht komponiert war. Die Zyklen sind also nicht geschlossen publiziert[25]; damit korrespondiert, daß sie in den Drucken nach anderen als liturgischen Gesichtspunkten angeordnet sind. Der die meisten Offertorien enthaltende Druck 1585–8 ist nach modalen Kriterien geordnet, wie David Crook und Harold S. Powers beschrieben haben[26]. 1582–6 und 1582–7 mit den Adventsoffertorien *Deus tu conversus* und *Ad te levavi* sind ansonsten ausschließlich Motetten mit Texten verschiedener Herkunft gewidmet. Gerade weil sich für das mehrstimmige Offertorium die Kompositionsweise einer freien Motette anbot (vgl. oben), war es also möglich, die Offertoriums-Motetten in doppelter Funktion zu verwenden: zum einen an eindeutig vorgegebener Stelle innerhalb der Liturgie, zum anderen aber als Motetten im wesentlich breiteren funktionalen Kontext, den die Gattung bietet[27]. Lassos Offertoriums-Motetten demonstrieren somit in eindrucksvoller Weise die unterschiedlichen Bestimmungen von Handschriften und Drucken.

Anhang
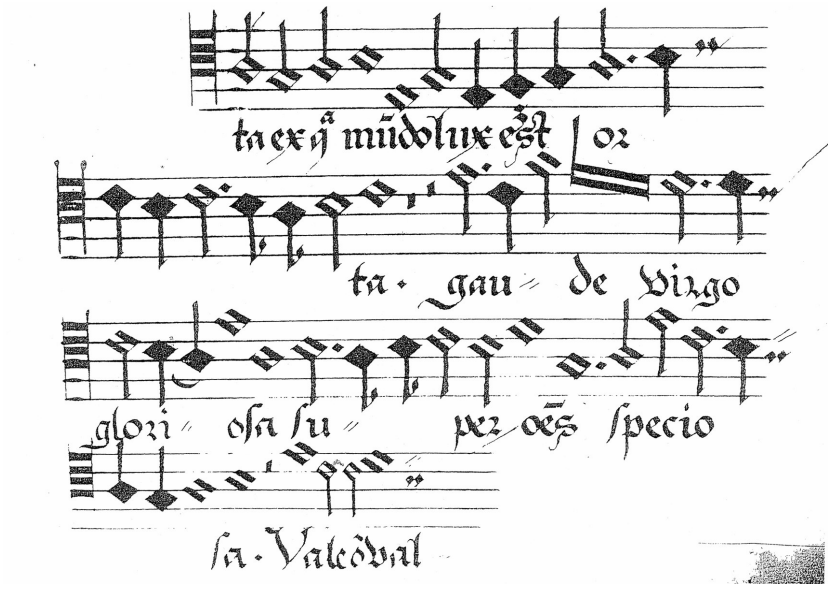


Abbildung 1: Mus.ms. 2744, aus fol.143^{r}
(mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

25 Fast will es scheinen, als wäre es Lassos vorrangiges Ziel gewesen, Motetten zu komponieren und zu publizieren; vgl. auch die Einleitung des Herausgebers in Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, vol.19: *Motets from Printed Anthologies and Manuscripts, 1580–1594*, ed. by Peter Bergquist, Madison 2002 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 130), S.xiv im Zusammenhang mit den schon in Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (wie Anm. 4), 1582–5 publizierten Fastenzeit-Offertorien: „The liturgical integrity of the cycle of offertories that he had only begun seems to have been a secondary consideration for him."

26 Vgl. Crook in Lasso, *Complete Motets* 14 (wie Anm. 15), S.xv und Harold S. Powers, *Modal Representations in Polyphonic Offertories*, in: *Early Music History* 2 (1982), S. 54.

27 Vgl. Crook in Lasso, *Complete Motets* 14 (wie Anm. 15), S.xvi über den Druck 1585–8: „Just as Mus. Ms. 2744 grafted Lasso´s offertories to a single, liturgically Proper context, the *Sacrae cantiones* returned them to the traditional realm of the motet, where they allowed to function in a variety of ways."

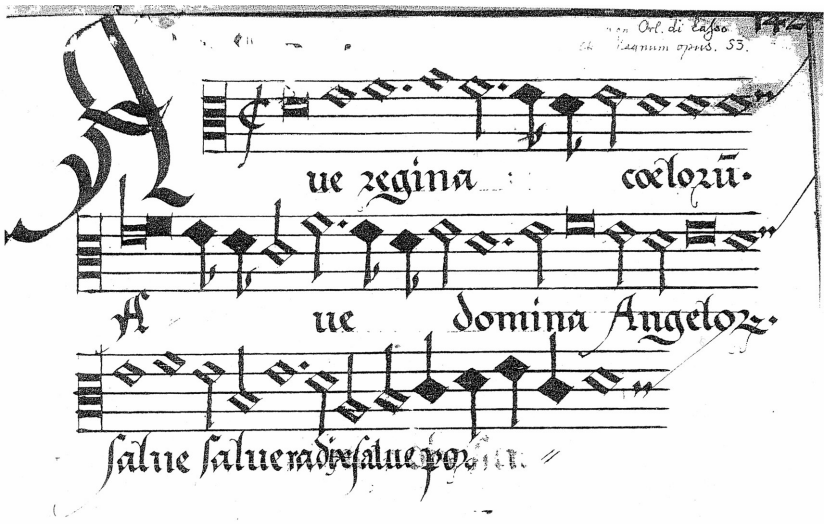


Abbildung 2: Mus.ms. 2744, aus fol.142^{r}
(mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

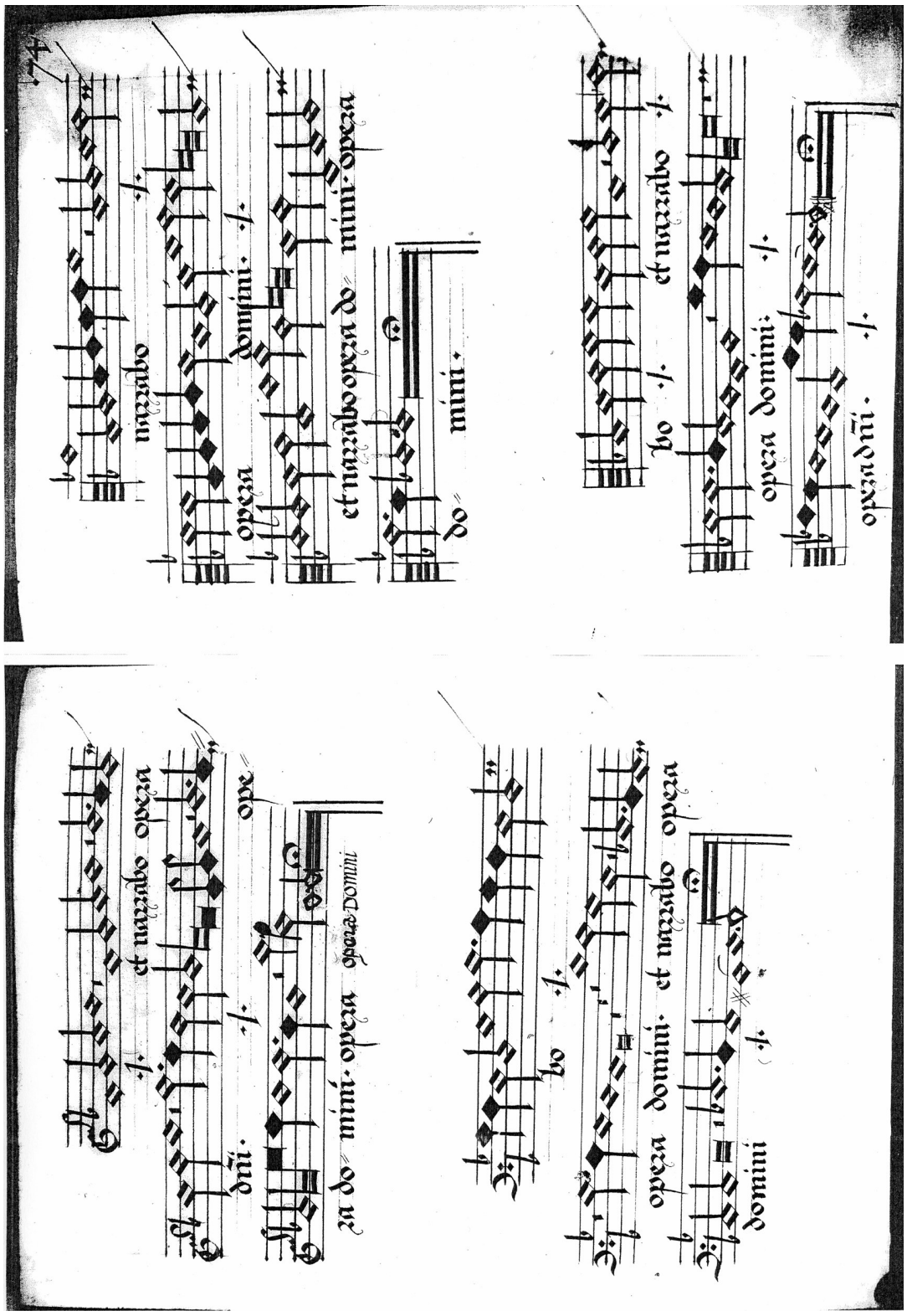


Abbildung 3: Mus.ms. 2744, fol.73^{v} – 74^{r}: Schluß der Motette *Dextera Domini*
(mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

Dñica prima aduēt⁹ dñi Offertoriū.
Ad te leuaui animā meam · sex vocū · folio·1·
Dñica secūda.
Deꝰ tu cōuersꝰ viuificabis nos · ·7·
Dñica Tertia.
Benedixisti dñe terrā tuā · ·13·
Dñica Quarta.
Aue Maria gratia plena · ·17·

Feria quarta Cinerū Offertoriū.
Fer. Exaltabo te domine · ·34·
·h.ª Ad te dñe leuaui animā meā · ·1·
·6.ª Domine viuifica me · ·37·
·Sab. Dñe viuifica me ·
Dñica prima quadragesimę.
Scapulis suis · ·24·
Feria ·z.ª Leuabo oculos · ·27·
·3.ª In te speraui dñe · ·31·
·4.ª Meditabor in mādatis tuis · ·40·
·5.ª Immitte dominꝰ · ·43·
·6.ª Benedic anima mea dnō · ·46·
·Saba. dñe deus salutis meæ · ·49·
Dñica secūda.
Meditabor in mādatis tuis · ·40·
Fer. ·z.ª Benedicam dñm · ·52·
·3.ª Miserere mei dñe · ·55·
·4.ª Ad te domine leuaui animā meā · ·
h. Præt⁹ est Moyses ·

·6.ª Dñe in auxiliū meū respice · ·62·
Sabat. Illumina oculos meos · ·65·
Dñica Tertia.
Justitię dñi recte · in organis
Fer. ·z.ª Exaudi deꝰ oratione meā · ·69·
·3.ª Dextera dñi fecit virtutē · ·72·
·4.ª Dñe fac mecum · ·75·
·h.ª Si ambulauero · ·135·
·6.ª Intēde voci orationis meę · ·78·
Saba. Gressꝰ meos dirige · ·81·
Dominica Lætare.
Laudate dominū · in organis
Fer. ·z.ª Jubilate deo oīs terra · ·84·
·3.ª Expectās expectaui dñm · ·87·
·4.ª Benedicite gētes dñm · ·91·
·h.ª Dñe ad adiuuandū me festina · ·94·
·6.ª Populū humilē · ·97·
Saba. Factꝰ est dñs · ·100·
Dñica in passione.
Confitebor tibi dñe · ·121·
Fer. ·z.ª Domine conuertere · ·103·
·3.ª Sperent in te oēs · ·106·
·4.ª Eripe me de inimicis · ·109·
·h.ª Super flumina Ba: ·112·
·6.ª Benedictꝰ es dñe · ·115·
Saba. Benedictꝰ es dñe · ·115·
Dñica palmar.
Improperiū expectauit · ·118·

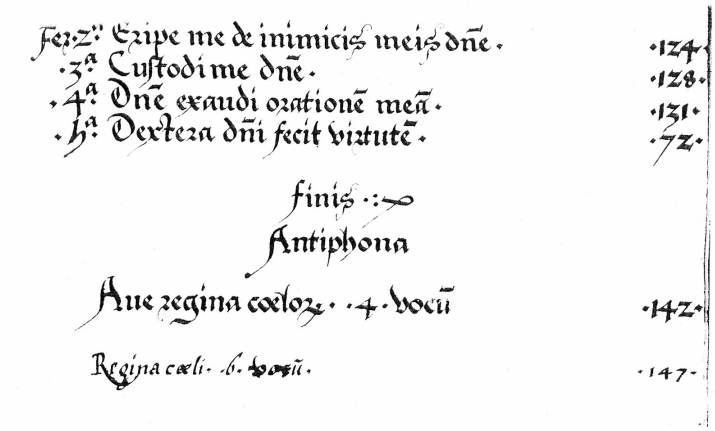


Abbildung 4: Mus.ms. 2744, fol.I^{r}, I^{v} und II^{r}: Index der Handschrift (mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek)

LASSO'S LATER MADRIGALS

JAMES HAAR

Scholars have tended to follow Adolf Sandberger in seeing a division between the madrigals of Lasso's youth and young maturity – comprising the first four books for five voices and the single volume of four-voice madrigals – and all those published after the *Libro Quarto* of 1567[1]. Sandberger was an excellent editor, as Horst Leuchtmann has testified[2], and a careful student of Lasso as madrigalist; his views deserve notice. I will begin by summarizing these views, then follow by commenting on and sightly modifying them.

First, there is the matter of a time lag. Lasso's *Madrigali novamente composti a cinque voci* of 1585, known in Italy as *Libro Quinto,* was issued eighteen years after the fourth book. This chronological gap is only partly filled by the appearance of single compositions or small groups of madrigals in anthologies; and Sandberger points out that the stream of madrigals almost runs dry in the years between 1576 and 1583, when only seven newly published madrigals are to be seen[3]. One gets the impression that Lasso's interest in the madrigal was lessening.

The 1585 volume and the *Madrigali a 4, 5, et 6 voci* of 1587 go a long way toward correcting this impression. They also illustrate three stylistic features which Sandberger found typical of many of Lasso's later madrigals: an increased use of small note values (whatever the mensuration); a richer harmonic palette, employing greater numbers of written accidentals; and a turn toward fuller vocal sound with emphasis on six-voice scoring. This seems a small list; but Sandberger concluded, as have many of us, that stylistic differences in Lasso's music are not strongly profiled by date of composition. I will anticipate my comments on Sandberger's observations by suggesting that Lasso developed, early in his career, stylistic subcategories which he used to vary his freely contrapuntal madrigalian language over a long period of years, making chronological style changes less easy to observe. These subcategories include chordal textures, slow or fast or in the harmonic and rhythmic manner, highly text-driven, of the *arioso* madrigal[4]; strongly articulated rhetorical structures contrasting with smooth, almost nonchalantly unvaried projection of text; and firmly directed tonal schemes in some works, circular or lazily drifting harmonies in others. Only occasionally do the stylistic novelties of the later Cinquecento find a place in Lasso's work (examples are rare

---

1 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke* vol.VI: *Madrigale* Theil III, ed. by Adolf Sandberger, Leipzig 1897, pp.xii–xv.

2 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke.* Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, vol.2: *Kompositionen mit italienischem Text* I, neu hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1968, p.liv: „Die Editionsgrundsätze der ersten Auflage haben im wesentlichen noch heute ihre Gültigkeit."

3 Sandberger's figures are borne out by the relevant entries in Horst Leuchtmann and Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687,* 3 vols., Kassel u.a. 2001 (= Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Supplement*), vol.2, p.I, entries from 1576–8 to 1583–8. The *Supplement* is proving itself to be an invaluable research tool.

4 See James Haar, *The „madrigale arioso": a Mid-century Development in the* Cinquecento Madrigal, in: *Studi musicali* 12 (1983), pp.203–219; Howard Mayer Brown, *Lasso in Naples and Rome: the Early Four-part Madrigals*, in: Warren Drake (ed.), *Liber amicorum John Steele,* Stuyvesant NY 1997, pp.87–116.

appearances of canzonetta style, even rarer settings of sdrucciolo verse in an up-to-date manner[5]).

More important to Sandberger than changes in musical style was Lasso's shift in choice of texts to set. A notably devoted Petrarchist in his earlier years, Lasso turned away from the Petrarchan love-lyric to religious or at least moralizing verse in the 1585 and 1587 books as well as in his final madrigal volume, the *Lagrime di San Pietro* of 1594, settings of twenty *stanze* from Tansillo's celebrated religious fragment. To Sandberger's observation I would add that Petrarchan verse does not disappear from Lasso's work, but in his later madrigals he turned increasingly to the heavily moralistic *terze rime* of the *Trionfi*. Something of his change in attitude may be seen in the dedication, to Wilhelm V, of the villanella volume of 1581, which Lasso begins glumly by saying:

> It would have been more suitable for me to have published my villanelle in my youth, when I wrote them, than in the gloomy state in which I find myself now—as a result of which I was not at all disposed to let them appear; but my friends have so pressed me that I am forced to obey their will rather than to follow my own judgment. Even then I would not have done so had not the thought occurred to me of dedicating them to Your Highness[6].

As for Sandberger's three signs of stylistic change in Lasso's later madrigals, I should say that the first, an increased use of small note values, is certainly true. The stately rhythms of many of the earlier madrigals does not disappear, but the number of passages featuring semiminims and fusas, often texted, grows to a noticeable visual and audible extent, whether the mensural signature is c or ¢. In this more than almost anything else Lasso did move with the times. About Sandberger's second point, an increasingly chromatic harmonic palette, I am much less sure. Although the use of what we would call secondary dominant and subdominant triads, or of *B*-major dominants in *E*-mode contexts, is to be seen, it is not only less common in Lasso than in Wert or Marenzio, but is not in the sixteenth-century sense chromatic at all, but only an enriched diatonic vocabulary. Lasso's one extended move into real chromatic territory, the *Prophetiae Sibyllarum,* was published posthumously but was surely an early work, perhaps written before 1560[7]. Sandberger's final observation, that Lasso turned increasingly toward richer vocal scoring, is true enough but should be qualified in two respects. First, Lasso often used multi-voice textures throughout his career, writing madrigals for six, eight, or ten voices to set occasional, usually celebratory texts. Sandberger was surely thinking not of these but of the six-voice pieces in the 1587 madrigal book, as well as of the seven-voice texture used throughout the *Lagrime di San Pietro.* But here we need a second qualification. If we think of the six-voice volumes of Wert and Marenzio, or those of the notably conservative Philippe de Monte, Lasso in comparison moved only cautiously past the five-voice norm of his early madrigals.

---

5 Examples are the six-voice *Silen di rose ha'l volto,* published in an anthology of 1594 but presumably written some years earlier, in canzonetta style; and *Valle profonde i miei lamenti sentonsi,* a ten-voice work published in 1584, using echo effects to emphasize its text, completely in *sdrucciolo* verse.

6 „Sarebbe stato piu conveniente che io havessi publicato queste mie villanelle in mia gioventù, nel qual tempo io le feci, che publicarle in questa età grave, nella quale io mi truovo; per il che io non havevo punto l'animo disposto a mandarle in luce, mà gli amici me n'hanno tanto astretto, ch'io sono stato sforzato di seguir piu tosto la volontà loro che il giudicio mio. Et con tutto ciò, non mi sarei risoluto di lasciarle uscire, se l'haver pensato di dedicarle à V. Altezza, non me n'havesse fatto risolvere."
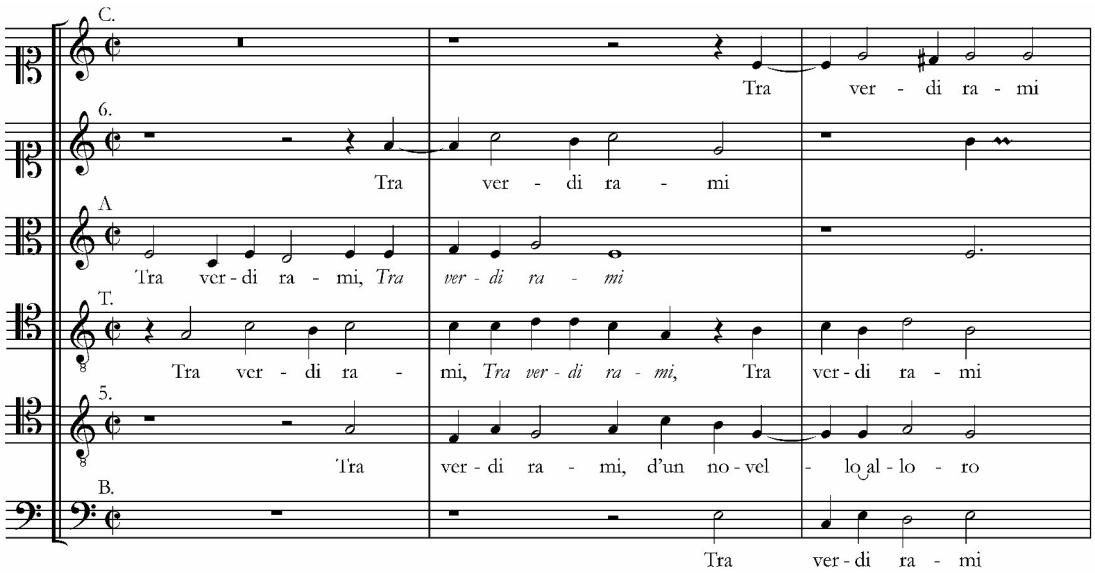
7 On the dating of the *Prophetiae* see Annie Coeurdevey, *Roland de Lassus*, Paris 2003, pp.88–90.

To Sandberger's three stylistic points characterizing Lasso's later madrigals I would add only one more, but one that I think is of some importance. It is related to, or perhaps enabled by the composer's increased use of smaller note values. After the 1560s Lasso turns more and more to a kind of conversational melodic-rhythmic declamation, sometimes opening madrigals with a tone of such familiarity, even intimacy, as to make one think of some of the madrigals of Fontanelli and Gesualdo. He remains capable of writing the motet-like exordia of his earlier style, but this ‚conversational' tone is surprisingly common. Example 1 shows one such madrigal opening.

In order to do this Lasso freely sacrifices the chiseled individuality of many earlier melodic lines in favor of limited range and stepwise, speech-like melodic motion. Another factor, which I shall presently concentrate on, may be here in play: Lasso's increasing reliance on compositional formula. The order and relative importance of these contributing factors is open to debate, but the result is clear: Lasso's madrigalian rhetoric, if not his basic style, does undergo a change.

⋆ ⋆ ⋆

Lasso's fame as a composer of international reach was in part the result of, or at least greatly aided by, his extraordinary career in print[8]. From the first his music appeared in the great publishing centers of Antwerp and Venice, and within a few years he was being published, by now partly as the result of his own initiative, in Paris and Nuremberg as well. The list of cities and publishers eager to print his music grew until it was without rival in his lifetime and for a long time thereafter. To some extent Lasso's secular music found national outlets, with chansons sent to Paris, madrigals to Venice, and lieder to German publishers. This was a pattern well enough established so that the appearance of the *Madrigali novamente composti* issued by the press of Catharine Gerlach in Nuremberg comes as a surprise. The volume is dedicated



Example 1: *Tra verdi rami* (Madr. a4, 5, & 6vv, 1587)

8 See James Haar, *Orlando di Lasso, Composer and Print Entrepreneur*, in: Kate van Orden (ed.), *Music and the Cultures of Print,* New York 2000, pp.125–162.

to an Italian, the renowned connoisseur Count Mario Bevilacqua; and it was reprinted by Gardano in Venice in 1587 with the new title *Libro Quinto de madrigali a cinque voci* but with the dedicatory letter to Bevilacqua reprinted word-for-word, only its date changed in order, as Sandberger observes, to make the volume seem „nagelneu" to its Italian purchasers[9]. The *Madrigali a quattro, cinque, et sei voci* also appeared in 1587, again published by Gerlach; from this time on Italian publishers continued to reprint Lasso's earlier madrigal volumes but got no new collections from him.

The dedications of the late madrigal volumes are all written in Italian; this seems natural for the *Quinto Libro*, addressed to the Veronese Mario Bevilacqua, and for the *Lagrime*, dedicated to Pope Clement VIII; but it is a bit odd for the *Madrigali* of 1587, addressed to the Munich physician Thomas Mermann. Still, a German dedication for a book of Italian madrigals would be odder yet.

Lasso's early madrigal books and perhaps the *Libro Terzo* of 1563 may have been collected and published by Venetian printers without the composer's direct involvement[10]. But for the *Libro Quarto* of 1567 Lasso is known to have gone to Venice, at least in part to supervise its assemblage in print. In dedicating this volume to Duke Alfonso II of Ferrara, Lasso carefully dates his letter from Munich, saying that he hopes the Duke will accept

> [...] this volume of madrigals, newly composed by me in *Germania*. Their effect will be to acquaint the world that the Germanic Muses are not bereft of *virtù* but nourish and conserve it, in accord with the qualities of its lovers and cultivators. And since things that come from afar are customarily valued by all, even when they are not uncommon in the place to which they are brought, I hope this will be true of the gift I present to you, as its value grows according to the rare good judgment in things of this and every other kind of *virtù* for which you are so admired [...].[11]

Here Lasso writes proudly that his madrigals, though composed in far-off Germania, are every bit as good as any written in Italy. He delivered the book personally to Alfonso II, and he may have half expected that an attractive offer of employment might be forthcoming from

9 Lasso, *GA* (see footnote 1), VI, p. v. For details of the two publications see Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (see footnote 3), vol. 1, pp. 111–113, 149.

10 The dedication of the *Secondo Libro* (1557), by one Giovanbattista Bruno, begins with the surprising statement „Ritrovandomi, molti giorni sono in Spoleti, mi vennero per avventura à le mani molti Madrigalli d'Orlando Lassus pieni e di dolcezza & d'arte, quali havendoli tenuti appresso me longo tempo [...] me disposi a preghi d'infiniti virtuosi di non tenerli piu occulti." Antonio Barré's dedication of the *Terzo Libro* (1563) says „Cognoscendo io quanto le compositioni di Orlando di Lassus siano a Musici & a tutti grati ho con molta diligentia cercato haver delle sue opere: & havendone io di quelle raccolte tante, che suppliranno a fare il Terzo suo libro di Madrigali a cinque, ho voluto mandarle in luce." In neither letter is there any mention of Lasso having anything to do with the books' publication. The lack of a dedication in Lasso's *Libro primo* of 1555 has suggested to some scholars that there may have been an earlier edition, now lost, which did contain one; see Lasso, *GA²* (see footnote 2), vol. 2, p. xli.

11 „[...] questo volume de Madrigali, novamente da me in Germania composti; Per il quale effetto potrà anche il mondo conoscere, che le Muse di Germania, non sono punto aliene d'ogni sorte di virtu, anzi le nutriscono & conservono, secondo le qualità delli amatori & cultori suoi; Et si come le cose che vengono da lontani, & alieni paesi, sogliono esser a tutti gratissimi, quantunque dell'istessa sorte non manchino spesso, dove sono apportate; Cosi spero sarà questo dono che di presente à V. Eccellentia porto; al quale accrescerà tanto il valore, quanto dal rarissimo giudicio suo, in questo, & in ogni altra sorte di virtu eccellentissimo, sarà preggiato."

the Duke. Nothing of the sort happened[12]; and from this time on no more madrigal collections by Lasso were sent to Venetian publishers[13]. Lasso did not stop writing madrigals but he may have stopped making the effort to keep abreast of the latest trends in madrigalian style, and he may have ceased to think of himself as an Italian living in Germanic exile. Compare the language of the *Libro Quarto*'s dedication to these words in the letter addressed to Bevilacqua in the *Libro Quinto*:

> Be pleased to accept these, my efforts, such as
> they are, and do not take offense that they
> are printed in *alemagna*, since I am certain
> that your glorious name will have proclaimed
> the wings of the book's fame in such a way that not
> only in Italy, but in foreign regions it will
> ring well and true[14].

Not just composed but printed in Germany, these madrigals might still be worth consideration; the tone has changed, and Lasso is less involved (he was in Verona in 1582 but did not go to present the volume to Bevilacqua in 1585 or 1587)[15]. The charming if slightly hyperbolic dedication of the Mermann volume makes no apologies for its having been printed in Germany. Mermann is owed such a debt by the whole court, and especially its musicians, that he receives a triple dedication, one for each of the categories (four, five, and six voices), though the composer could have published three books, each dedicated to a different person[16]. The result is a volume of ‚foreign' music which Mermann as a discerning music lover will be able to appreciate just as he can read the language of its dedicatory letter. Lasso has become a German writing Italian music.

I think that this process began earlier, perhaps soon after the Venetian trip of 1567 (perhaps interrupted by the need for Lasso to be ‚Italian' in the festivities for the Bavarian ducal wedding of 1568). In the early 1570s Lasso published new collections of motets, chansons, and lieder[17]. He contributed a few madrigals to Massimo Troiano's anthology of compositions by members of the court's „Florida Capella"[18]. In 1573 a substantial group of new madrigals appeared in one of the most interesting of Lasso's publications, the „Four-Language" print[19].

---

12 For Lasso's reception in Ferrara in 1567 see James Haar, *Le Muse in Germania*: *Lasso's Fourth Book of Madrigals*, in: Ignace Bossuyt, Eugeen Schreurs and Anneliese Wouters (Eds.), *Orlandus Lassus and his Time,* Peer 1995, pp.49–72, especially pp.50–52.

13 The two anthologies of music by members of the „Florida Capella" of Duke Albrecht (1569, 1575), including a few pieces by Lasso, were published in Venice; and the composer continued for a time to publish volumes of motets there.

14 „Gradisca V.S.I. dunque queste mie fatiche quali elle sono, & non le dia noia che si siano impresse in alemagna, rendendola io Certa, che il glorioso nome di lei, ha spiegate l'ali della sua fama in guisa, che non solamente in Italia, ma anco nelle Regioni straniere sara sempre celebre, e chiaro [...]."

15 Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, vol.1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, pp.55–56, 197–198.

16 „[...] ho deliberato dedicare a V.S. il presente libro de miei Madrigali di quattro, cinque, & sei voci, volendole con queste tre sorti di Componimenti [...] mostrar le insieme, che quello che à tre altri personaggi havrei potuto presentare, ho voluto à lei sola farne libero dono per maggior testimonio dell' animo mio [...]."

17 These include Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (see footnote 3), vol.1, 1571–4, *Moduli quinis vocibus* (Paris: Ballard); 1571–6, *Livre de chansons nouvelles a cinc parties* (Paris: Ballard); and 1572–6, *Der ander Theil Teutscher Lieder mit fünff stimmen* (Munich: Berg).

18 Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (see footnote 3), vol.1, 1569–14 (RISM 1569[19]); see above (Anm. 13).

19 *Sex Cantiones Latinae quatuor, adiuncto dialogo octo vocum. Sechs Teutsche Lieder mit vier sampt einen Dialogo mit 8. stimmen. Six chansons Francoises nouvelles a quatre voix, avecq un dialogue a huict. Sei Madrigali nuovi a quatro, con un*

I want to concentrate on these madrigals as examples illustrative of what seems to me a changed approach toward composition on Lasso's part. First, something about the volume itself is in order, for I think that knowing about its genesis is relevant to the compositions, at least the Italian-texted ones, in it. The book's extraordinary title, printed by the enterprising Adam Berg in four type fonts, of various sizes, corresponding to language (see Plate I) I shall abbreviate to *Sex Cantiones.*

The volume contains six motets, six lieder, six chansons, six madrigals, all for four voices, with a bonus of four eight-voice *dialoghi,* one in each language. In compiling it Lasso must have thought of his Antwerp print of 1555, combining motets, chansons, and Italian-texted pieces, and in its two issues using French and Italian title-pages[20]. That had been a loosely

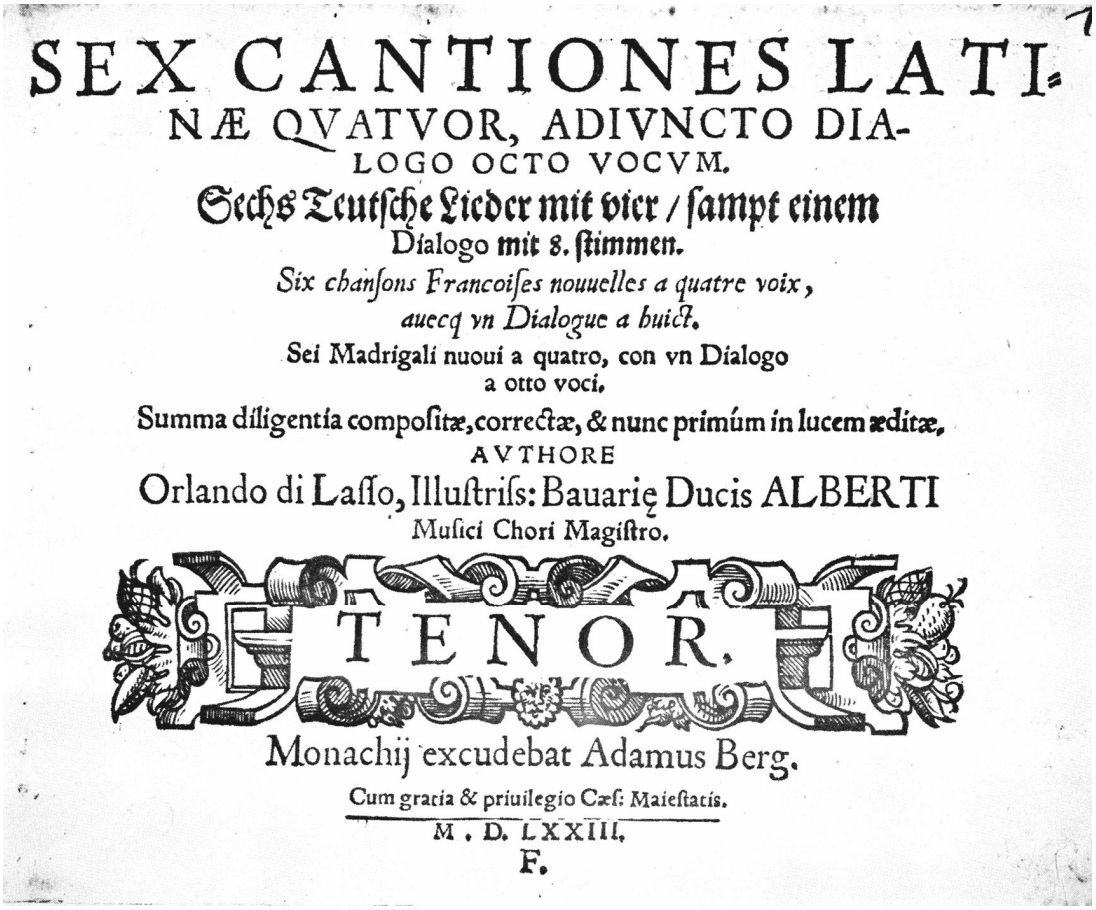

SEX CANTIONES LATI-
NÆ QVATVOR, ADIVNCTO DIA-
LOGO OCTO VOCVM.
Sechs Teutſche Lieder mit vier / ſampt einem
Dialogo mit 8. ſtimmen.
Six chanſons Francoiſes nouuelles a quatre voix,
auecq vn Dialogue a huict.
Sei Madrigali nuoui a quatro, con vn Dialogo
a otto voci.
Summa diligentia compoſitæ, correctæ, & nunc primùm in lucem æditæ,
AVTHORE
Orlando di Laſſo, Illuſtriſs: Bauariæ Ducis ALBERTI
Muſici Chori Magiſtro.
TENOR.
Monachij excudebat Adamus Berg.
Cum gratia & priuilegio Cæſ: Maieſtatis.
M. D. LXXIII.
F.

Plate 1

dialogo a otto voci [...]. *Authore Orlando di Lasso, Illustriss: Bavariae Ducis Alberti Musici Chori Magistro.* (Munich: Adam Berg). For a modern edition see Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, vol.10: *The Four-Language Print for four and eight voices (Munich, 1573)*, ed. by Peter Bergquist, Madison 1995 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 102). The volume is not edited as a unit in the *Sämtliche Werke*; for locations of individual pieces see Leuchtmann/Schmid, *Lasso* (see footnote 3), vol.1, p.318.

20 On this much written-about volume see especially Kristine K. Forney, *Orlando di Lasso's ‚opus 1': the Making and Marketing of a Renaissance Music Book*, in: *Revue belge de musicologie* 39 (1985–86), pp.33–60. A model for this print in turn could have been Melchior Kriesstein's multi-language *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* (Augsburg 1540).

organized collection, the self-advertising publication of an ambitious young man, perhaps with an influential patron behind it. By 1573 Lasso was not in need of such a volume; he could publish what, when, and where he chose. He now chose Adam Berg of Munich, who was to issue the great Patrocinium series of sacred works, to print this curious mélange, oddly, indeed almost obsessively, symmetrical and thus clearly the result of deliberate planning. What lay behind it?

The dedication of the *Sex Cantiones* to four brothers, members of the Fugger family of Augsburg bankers, who had close connections with the Munich court, has drawn attention both for its oddity and for a seeming anomaly. The dedicatees are Marcus, Johannes, Hieronymus, and Johannes Jacobus Fugger, described as „germanis fratribus". Among the branches of the Fuggers at this time was a group of four brothers bearing these names, except that the fourth seems to have been called simply Jakob[21]. There was a Johann Jakob Fugger, who though a good deal older was a cousin of Marcus et al.; he when living in Antwerp had been instrumental in getting Lasso his Munich appointment, and for some years was the head of the court chapel in Munich and thus Lasso's superior.

This, and his name, seem to have convinced most scholars that he was the fourth dedicatee and that Lasso used the term ‚brothers' in a loose familial sense[22]. But „germanis fratribus" means ‚blood-brothers'; why should Lasso, not one to be careless with words, have used the term with anything but a literal intention? Given the elaborately symmetrical design of the volume, with its contents divided precisely into four, Lasso's idea must have been to have four dedicatees linked as fraternally as the musical genres themselves. I think that the fourth dedicatee was not the Johann Jakob Fugger in Munich but Jakob (1541–1598), youngest son of Anton Fugger and indeed the brother of Marcus, Johann, and Hieronymus. My view is shared by Dagmar Leeb, who remarks that „die vier Brüder sind auch Synonym für die vier musikalischen Gattungen"[23]. Jakob Fugger is known to have had musical interests; he gave an organ to the Augsburg church of St. Ulrich, and Lasso's *Motetta sex vocum* (1582) is dedicated to him.

Lasso's highly original dedication seems to have struck other musicians as something worth imitating. Johannes Eccard's *Neue deutsche Lieder* (1578) is dedicated to Marcus, Hans, and Jakob Fugger (Hieronymus had died in 1573)[24]. Giovanni Gabrieli, who like Eccard surely knew Lasso's *Sex Cantiones*, dedicated his *Sacrae Symphoniae* of 1597 to the „Dominis Giorgio, Antonio, Philippo, et Alberto fratribus Fucharis" (sons of Johannes, one of the dedicatees of Lasso's volume).

The surviving correspondence of Lasso includes a remarkable set of letters written by him to Wilhelm, son and heir of Albrecht V of Bavaria, during the summer and autumn of 1572. These are the letters containing the famous mix of language – Latin, French, Italian, and a

21 Helmut Hell u. Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso. Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof. Ausstellung zum 450. Geburtstag. 27. Mai – 31. Juli 1982*, Wiesbaden 1982 (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge* 26), pp.226–27, gives a set of four engraved portraits of the four brothers, taken from *Fuggerorum et Fuggerarum quae in familia natae* [...] (Augsburg 1618).

22 This is the view of Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594*, vol.1, Kassel 1958, p.405; it is supported by Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 15), vol.1, p.51; by Bergquist, *The Four-Language Print* (see footnote 19), p.xiii; and by Coeurdevey, *Roland de Lassus* (see footnote 6), p.210.

23 Dagmar Leeb, *Orlando di Lasso (Roland de Lattre)*, in: Renate Eikelmann (ed.), *„Lautenschlagen lernen und ieben". Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag*, Augsburg 1993, pp.144–145. Although I have not been able to check this, I wonder whether Jakob Fugger could have been christened Johann Jakob.

24 Franz Krautwurst, *Die Fugger und die Musik*, in: Eikelmann (ed.), *Die Fugger und die Musik* (see footnote 23), pp.41–48, esp. pp.47–48. This dedication would seem to me to offer conclusive evidence that Jakob here and Johann Jakob in the *Sex Cantiones* are the same person.

bit of German. They show his easy grasp of languages and the pleasure he took in switching from one to another[25]. They also reveal something approaching annoyance with the demands made on him by the Duke – not to compose but to follow Albrecht's peregrinations around Bavaria. It is possible that Lasso was looking for patrons outside the ducal court. This combination is a suggestive one, whether Lasso's epistolary language play gave him the idea of a multi-language music volume or work on that book put him in the mood shown in the letters. In August of 1572 Lasso left Munich intending to travel to the Netherlands. Political conditions there were so bad that Lasso's patrons, in this case Albrecht V's son Ernst, Prince-Archbishop of Cologne, stopped the composer and told him to return home. Leuchtmann thinks that Lasso visited Augsburg on his way to Munich, and that the Fuggers might at this time have been apprised of the planned volume (its dedication is dated 1 January 1573)[26].

We know that Lasso had dealings with a number of members of the Fugger family over the years[27]. The four brothers of the dedication were roughly the composer's contemporaries, and at least one of them was in Antwerp when Lasso was there[28]. He may have known or at least known of them from this time, and have been aware of how their father Anton Fugger wanted them educated. All the young Fugger men were trained in the family business but were also given a broad education, including foreign travel. An *Erziehungsanweisung* from Anton Fugger, dated 1550, directs that his two younger sons be sent to France and Italy (the elder two had presumably already done so) to study language, learning to read, speak, and write; they were also to learn singing, dancing, and lute-playing[29]. This directive was surely carried out, making the brothers perfect recipients for the *Sex Cantiones* volume: in his dedicatory letter Lasso says that having written music to Latin, German, French and Italian texts he thought to publish it with a dedication of „the four languages to your Excellencies, as four brothers who know those and other tongues with magisterial control," hoping that they might enjoy the music and keep the composer in their regard[30].

None of the music in the *Sex Cantiones* had been previously published. Whether it had all been composed in the „newlichen Zeit" mentioned in the dedication I cannot say. The four-voice madrigals, all setting texts by Ariosto and very consistent in style, would seem to have been written for the volume. Five of the six texts form a poetic cycle (*Orlando furioso* vii, 11–15) describing the very considerable physical charms of the sorceress Alcina, who has received

25 See Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, vol.2: *Briefe*, Wiesbaden 1977, letters 1–5.

26 Leuchtmann, *Orlando di Lasso* (see footnote 15), p.160.

27 On a Fugger wedding in 1579 for which Lasso provided music, see James Haar, *A Wedding Mass by Lasso*, in: *The Journal of Musicology* 17 (1999), pp.112–135.

28 Johann Fugger, eldest of the four brothers, was in Antwerp in 1554–55, befriending the young Philippe de Monte, as the latter acknowledges in his dedication to Johannes of his *Libro Primo de Madrigali spirituali* (1583). The dedication is reproduced in: Eikelmann (ed.), *Die Fugger und die Musik* (see footnote 23), pp.162–163.

29 Franz Karg, *Erziehungsanweisung Anton Fuggers*, in: Eikelmann (ed.), *Die Fugger und die Musik* (see footnote 23), pp.112–113. Fugger's directive, a codicil to a will written ten years before his death, stipulates that as soon as his youngest son (Jakob) turned twelve years of age, he and his brother (Hieronymus) should be sent to France for three years, studying in one or two universities there; after a brief return to Augsburg, they were to spend three years in Italy doing the same thing.

30 „Demnach ich auch / Genedige Herren / newlicher zeit verschinen / etliche Gesäng inn viererley / Lateinischer / Teutscher / Frantzösischer / unnd Wälscher Sprachen / meinem bestem vermögen nach / in die Music verfasset: Und dieweil ich dieselben an das liecht zu geben vorhabens / hat mich für gut angesehen / solches mein kleines werck der vier Sprachen / E.G. und H. als vier Gebrüdern / so der und auch anderer Sprachen zum herzligisten und hoch erfaren / dediciren und zuzuschreiben / mit underthenigister bitt / E.G. und H. wöllen dise mein Composition mit gnaden an unnd auffnemen / und mich in günstigem bevelch zuhaben."

the dazzled Ruggiero in her splendid palace (vii, 10)[31]. The sixth madrigal of the set, *Spesso in poveri alberghi e in picciol tetti,* comes from a different part of Ariosto's poem (xliv, 1) and at first seems unconnected in meaning; it is the first stanza of a series praising humble circumstance (a poor abode where one might find sincere regard) over glittering palaces (where one finds only envy and false flattery). That this may have been aimed in reproachful vein at the wealthy Fugger brothers seems almost grotesquely unlikely[32]; but it is at first hard to connect it with the preceding cycle. If Lasso was a reader of Ariosto there might just be a link. At the end of Canto vii Ruggiero, aided by a magic ring, sees Alcina as she really is, her palace gone and her beauty replaced by revolting ugliness (stanzas 69–74)[33]. *Spesso in poveri alberghi* could then be taken as a moralizing conclusion to the cycle, and if the Fuggers knew their Ariosto could have been read and heard as such. The last madrigal stands somewhat apart musically from the others, but has the same tessitura and is in the same mode. The surprising conclusion, with $E^{\flat}$ and $B^{\flat}$ appearing just before the final cadence on the *A* of an *E*-mode piece, would have supplied a pleasant *frisson* as it set the line „Nè si vede amicizia, se non finta."

Be this as it may, the five preceding madrigals form a very tight cycle. Their cleffing (*C1 C3 C4 F4*) is the same; their ambitus is remarkably similar; all are in the *E* mode (one cadences on *A*, the others on *E*). Being settings of eight-line stanzas, they might be expected to be of similar length, but they are surprisingly close, not just in total length but when considered line by line, as Table I shows.

Titles	**Length in breves, per line**								**Total**
Line	1	2	3	4	5	6	7	8	
Di persona era tanto ben formata	1–5	5–8	8–11	11–13	13–16	16–19	19–22	22–28	**28**
Sotto duo negri e sottilissimi archi	1–4	5–8	8–11	11–14	14–17	17–19	19–22	22–28	**28**
Sotto quel sta quasi due vallette	1–3	3–6	6–10	10–12	12–15	15–17	17–21	22–31	**31**
Bianca neve è'l bel collo e'l petto latte	1–4	4–7	7–10	10–12	12–16	16–19	19–22	22–29	**29**
Mostran le braccia sue misura giusta	1–5	5–8	8–11	11–14	14–16	16–19	19–21	21–28	**28**

(Ariosto, *Orlando furioso*, vii, 11–15)

Table 1:
Five madrigals from *Sex Cantiones* [...] *Authore Orlando di Lasso* (Munich, Berg, 1573)

Surely they were composed by the line, and with clear cadences; very little musical enjambement is to be found. There is some text repetition, including the near-obligatory repeat of the stanzas' final lines. The settings are most individual at their close, as in *Bianca neve è il bel collo* and *Mostran le braccia*; in the latter one hears the first part of the last line, „Non si ponno celar",

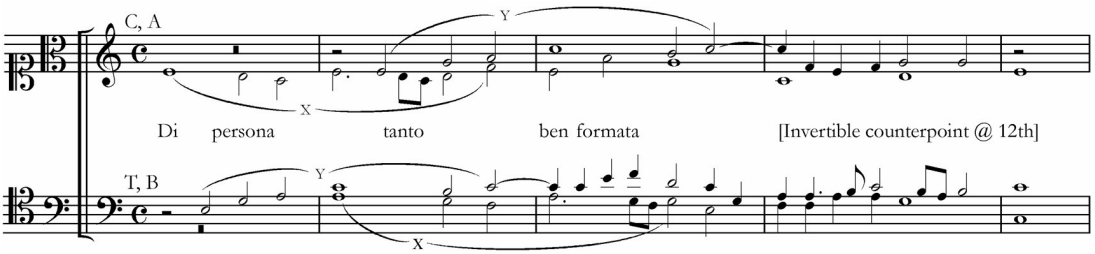
31 Two other composers set these texts as a cycle: Giandominico La Martoretta (1548) and Bastiano Melfio (1564). Only a single partbook of each publication survives. Both men were active in the South of Italy; whether Lasso knew their music I am not sure. The idea that these Ariostan verses were frequently set as wedding music (see Iain Fenlon, art. *Melfio, Bastiano*, in: *New Grove*², vol.16, London 2001, p.342) seems most improbable.

32 Boetticher, *Orlando di Lasso* (see footnote 22), vol.1, p.406.

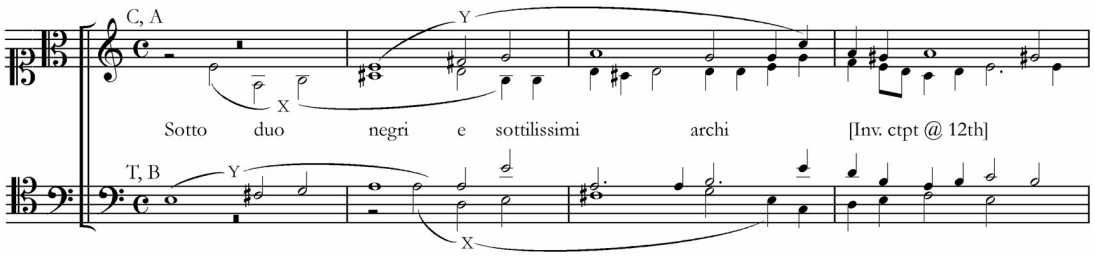
33 For a mid-sixteenth-century depiction by Niccolò dell'Abate (a mural transferred to canvas) depicting Ruggiero meeting, then leaving Alcina, see Jadranka Bentini (ed.), *Gli Este a Ferrara. Un corte del rinascimento*, Milan 2004, pp.432–433.

five times before all voices join in its close, „sotto alcun velo". There are a number of charming details in these pieces; they are after all the work of a master composer. Nevertheless they do seem composed to the same structural formula. They are not of course the only madrigals of Lasso written ‚by the line'; his early *arioso* madrigals are often composed in this way.

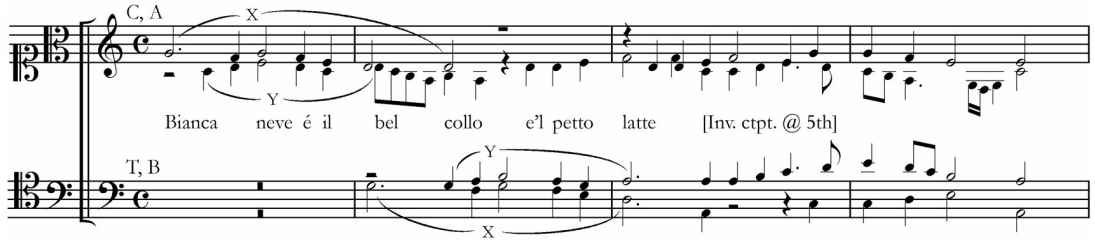
Lasso's working method in these pieces is most clearly displayed in his choice of melodic material and the contrapuntal use of that material. The melodies are more often than not short stepwise motives used imitatively once or twice, then proceeding more or less directly to a cadence ending the text line. Particularly interesting are paired motives used in double or invertible counterpoint.



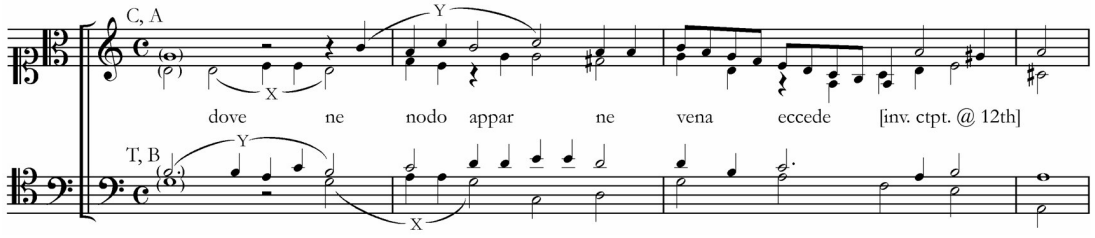
Example 2a: *Di persona era*, mm.1–5



Example 2b: *Sotto duo negri*, mm.1–4
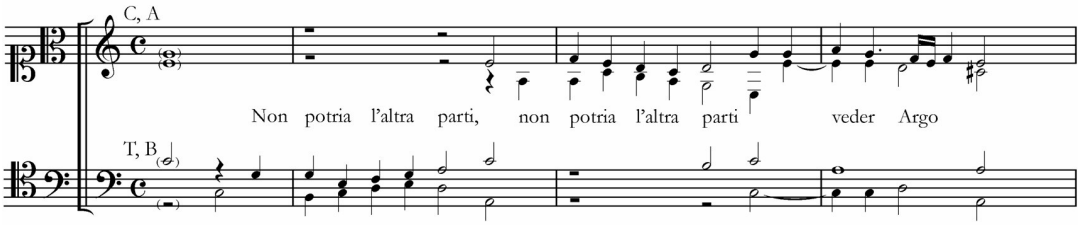


Example 2c: *Bianca neve*, mm.1–4



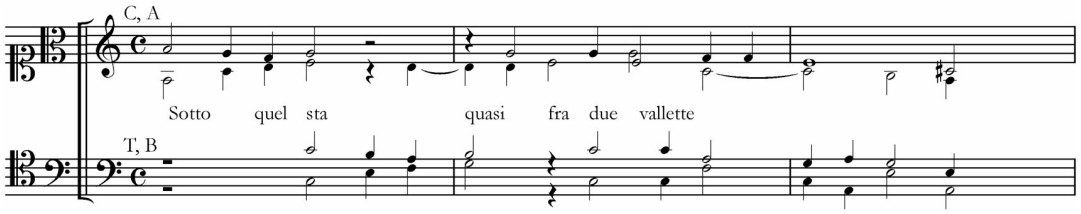
Example 2d: Mostran le braccia, mm.11–14

As can be seen, Lasso is especially fond of counterpoint invertible at the fifth or twelfth. Examples of double counterpoint are not hard to find in Lasso's work (Example 1 above shows a triple such use of its opening contrapuntal duo). He may well have worked out this technique himself or perhaps have seen it in Willaert's music, but he could also have read about it in Zarlino's *Istitutioni harmoniche* (Venice, 1558). Zarlino devotes a whole chapter to *contraponto doppio,* using the intervals of the twelfth and tenth to illustrate his first type; the second type is repetition of a contrapuntal passage in melodic as well as contrapuntal inversion, something Lasso does in one of the *Sex Cantiones* madrigals[34].
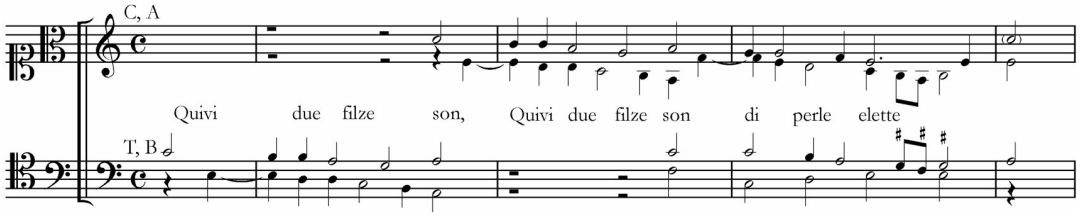


Example 3: *Bianca neve*, m.16–19

Repeated duos, not inverted but equally simple in melodic design, are common in these madrigals.



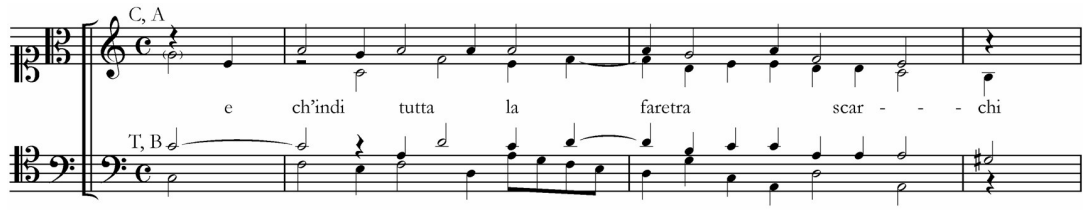
Example 4a: *Sotto quel sta*, mm.1–3



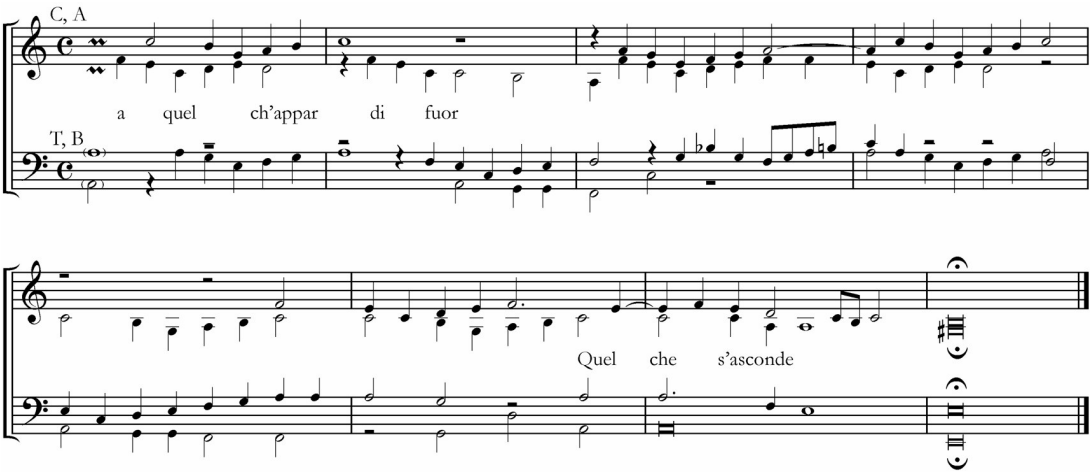
Example 4b: *Sotto quel sta*, mm.6–10

The formulaic quality is strongly evident here, as it is in passages in four-voice imitation (Example 5a), even when the working-out process is more extended (Example 5b).

34 *Istitutioni harmoniche* (Venice 1558), III, lvi, pp.229–234. It may be a coincidence that one of Zarlino's examples (p.233) opens with a motive used in one of the chansons in *Sex Cantiones* (*Quant un cordier cordant*), treated in invertible counterpoint at the twelfth. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rome 1555), IV, pp.34–35, also deals with double counterpoint, suggesting that both he and Zarlino learned about it from their common teacher, Adrian Willaert.



Example 5a: *Sotto duo negri*, mm.14–17



Example 5b: (con't) *Bianca neve*, mm.22–29

I think that these examples suffice to illustrate my point, which is that Lasso composed the madrigals of the *Sex Cantiones* out of a ready-made supply of contrapuntal formulas and cadential devices, recalled from memory or perhaps even drawn from a written store of such material. We know that composers kept such commonplace books, as they were urged to do by the theorist Lodovico Zacconi[35]. We also know that Lasso to the end of his life used to write *fantasie* (textless counterpoint) on a daily basis in order to keep up his compositional facility; he told this to Zacconi, who was in Munich in the early 1590s[36]. Lasso may have been in a hurry to complete *Sex Cantiones* and without a supply of as yet unpublished madrigals; or he may have begun to feel that it was not necessary to work quite so hard to compose, now that he was securely established as the ‚divino Orlando'. It might be better not to try to guess at what an artist as clever and resourceful as Lasso was thinking. In any event, even if my argument is found convincing, there is no reason to think less of Lasso as composer. The four-voice madrigals of the *Sex Cantiones* are perfectly respectable pieces, and their concise and slightly matter-of-fact character is very well suited to Ariosto's wonderfully ironic verse (where Alcina's charms, being only a conjuration, are formulaically described, fooling only the ever-naive Ruggiero)[37]. They also fit well into the volume for which they were composed: the four-language print is a

35 See the discussion of this in James Haar, *A Sixteenth-century Attempt at Music Criticism*, in: *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983), pp.191–209, especially pp.197–198.

36 Haar, *A Sixteenth-Century Attempt* (see footnote 35), p.197.

37 Birgit Lodes, in the discussion which followed the reading of this paper, made the intriguing suggestion that Lasso's reliance on formula in these madrigals might have been a deliberate, if subtle, acknowledgement of Ariostan irony. This is certainly an idea worth thinking about.

serious collection but at the same time a kind of ‚jeu d'esprit'. The formulaic character of this music is easy to identify because of the brevity and strong mutual similarity of the five madrigals. To what extent it is typical of Lasso's later madrigals in general I am not able to say, though I suspect that to some degree it is so. The greatest composers in the Western tradition, from Machaut to Wagner (and doubtless before and after them), were to some extent all reliant on formula, not just for procedure but for musical material. What they did with it is what matters, and in this respect we can only admire Orlando di Lasso all the more.

THE MOTETS OF MUS.MS. 41: A NEW PERSPECTIVE

MARIE LOUISE GÖLLNER

A significant number of the choir books compiled for the Bavarian court during the first half of the 16th century follow the example set by Isaac and Senfl at the earlier chapel of Emperor Maximilian I. Their purpose, that is, was to provide 4- or at the most 5-voice settings of the propers of the Mass or the musical components of Vespers for use at the Court itself. Contact with the newer developments in the broader musical scene was established mainly through inclusion of settings of the Ordinary of the Mass by various well-known composers of the time.

This rather narrow liturgical focus began to change around the middle of the century with the advent of Duke Albrecht V in 1550 and especially with the appointment of Orlando di Lasso as Capellmeister in 1563. In the years between these two events, to be sure, the main composers at the court, Mattheus Le Maistre (1550–1554) and Ludwig Daser (Capellmeister from 1552 until replaced by Lasso in 1563), tended to continue the older tradition. Among the choir books produced during this period are copies of previous manuscripts with compositions by Isaac and Senfl, while others contain liturgical settings by the two current composers apparently designed to complete the earlier cycles. Since most of the choir books from this period cannot be exactly dated, they are listed in the new Catalogue of Music Manuscripts simply as ‚ca. 1550'[1]. This dating is based, as Martin Bente has shown, on the fact that they share a number of common physical characteristics: the two main scribes, the watermark and the bindings, all traceable to the years in question[2].

Within this group D-Mbs, Mus.ms. 41 stands out sharply against the others by virtue both of its unusual contents and their arrangement. Whereas the remaining choir books contain settings – and this includes the Masses – almost exclusively for four and five voices plus a very few for six, arranged either by category or by liturgical considerations, Mus.ms. 41 reflects a quite different approach to its compilation. It consists of 18 motets by many different composers, most of whom had no direct connection to the Bavarian court. Their arrangement in the codex, for 8, 7 and 6 voices in that order, is not typical for choir book format at all, but was employed increasingly in printed part books, where it was being explored as a new idea, as, for example, in the roughly contemporary series edited by Sigmund Salminger in Augsburg[3].

And this brings us to the intriguing, indeed puzzling, feature of this manuscript, namely that its contents cannot be readily reconciled with the dating and provenance indicated by its

1 Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell and Bettina Wackernagel (eds.), *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, vol.I: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, vol.V/1), See, for example, Mss. 16, 26–30, 33, 41–44.

2 Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters,* Wiesbaden 1968. Bente includes in this group one earlier ms. (No. 19), written ca. 1530, and one later one (No. 20), containing mainly motets by Lasso (see pp.165–195). For further details regarding the two scribes, designated AIV and B, see pp.217, 218f and 223f.

3 e.g. RISM 1545[2] (Ulhart) *Concentus 8,6,5 & 4 vocum* and 1545[3] (Kriesstein) *Cantiones 7,6 & 5 vocum*.

physical characteristics, or even with each other. It consists, namely, of two main fascicles, one for 8- and one for 6-voice motets, all presented anonymously here but notated by a scribe who is known to have worked at the Munich court around 1550–60. Between these two parts three separate works have been inserted: two 8-voice motets, one of them attributed by the same scribe to a certain ‚Ja. Blanchus' and the other, as the sole contribution by a second scribe, to Ludwig Daser. The third, a *Pater noster*, here notated without attribution, is the only 7-voice piece of the collection (See Table I).

The purpose of the arrangement itself is thus fairly clear. In contrast to the other manuscripts of the early 1550s, it represents a more modern trend, both in the larger number of voices and their arrangement and in the concentration on the liturgically more neutral motet. Even though individual pieces are still frequently based on a cantus firmus, these are taken from both office and Mass and represent a variety of feasts. The reason for their compilation, that is, appears to be more musical than liturgical; perhaps, as we will see, an attempt to establish connections to the Franco-Flemish contrapuntal tradition which dominated other centers around the middle of the century.

Beyond this, however, many questions remain. It is the purpose of the present study to suggest answers to some of these questions and to place the manuscript in a more definite context, one which, surprisingly, takes it beyond the immediate sphere of the Bavarian court. Thanks to comparisons with other sources, most of the motets, although notated anonymously here, have long since been identified as the work of various well-known composers of the 16th century[4]. For the main 8-voice fascicle, however, the principal concordance proves to be Volume I of the famous *Thesaurus musicus*, edited and published in part books by Berg and Neuber of Nuremberg in 1564 (RISM 1564[1]). In fact, all of the 8-voice motets which could be identified in this group (6 of the 8), are also found in the printed edition. Since only several of them can be traced to earlier sources[5], the normal conclusion would be that the works chosen for the manuscript had been copied from the published part books. This theory, however, which presupposes a date later than 1564 for the manuscript, encounters considerable problems, involving not only the scribes but, even more importantly, the influence of Lasso as Capellmeister by 1563, and it has, accordingly, been rejected by both Bente and Maier[6].

For the six-voice motets in the second main fascicle the situation is entirely different. They consist namely of compositions originally for four voices which in Mus.ms. 41 have been expanded to six parts by adding a second Cantus and second Tenor to each of them. The original four-voice versions have, with a single exception, been identified and are all found in earlier printed collections. They were, furthermore, all composed in the early years of the 16th century, between about 1500 and 1520, much earlier, that is, than either the 8-voice works of the first fascicle or the manuscript itself. And, as far as their origins are concerned, they have no direct connection with the Munich court or even with its broader tradition. Two of the three composers identified for these motets, Jean Mouton and Mathieu Gascongne, were, instead, associated with the French court under Louis XII (d. 1515) and Francis I. The text of

4 See the description of the manuscript by Julius Joseph Maier, *Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München*, vol.I: *Die Handschriften bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts*, München 1879, No. 127. For the recent identification of the composer of the sole 7-voice motet as Gioseffo Zarlino I am extremely grateful to our colleague, Katelijne Schiltz.

5 The two motets which Bente (*Neue Wege,* see footnote 2, p.193) finds listed in the Heidelberger catalogue of manuscripts from that chapel are also found in earlier printed editions: Nos. 2 by Mouton (RISM 1534[1]) and 8 by Lupi (RISM Lupi 1542).

6 Bente, *Neue Wege* (see footnote 2), pp.192 f.

the Gascongne motet is, in fact, directly related to the court: a short prayer invoking the protection of the Lord Jesus for the King and his kingdom. Composed in a simple chordal style it refers almost certainly to one of these two French monarchs.

The three motets which were added separately between these two fascicles, finally, conform more closely, both in the number of parts and the manner of their composition, to those of the first fascicle. If, then, Mus.ms. 41 was indeed notated around the middle of the century, it cannot be connected to any single known earlier source, but consists rather of two separate groups of quite different character. Only two of the eighteen motets, the 8-voice works attributed to Senfl and Daser, have any direct connection to the Munich court, and of these two only Daser is identified in the manuscript itself. We will return shortly to the questions concerning the identification and possible origins of the others.

First, however, let us look a little more closely at the motets themselves, in an effort to determine what, if anything, they might share in common. Table I contains an abridged version of the information provided in the Catalogue of Music Manuscripts[7], including text incipits, composer if known, liturgical connection and date of early publication:

I. 8-voice fascicle: Scribe B				
1.	Date et dabitur II. Argentum et aurum	Unidentified	Antiphon Peter & Paul	
2.	Nesciens mater virgo	[Jean Mouton]	Antiphon BMV (Christmas)	RISM 1534[5] RISM 1564[1]
3.	Veni sancte spiritus reple	[Ludwig Senfl]	Antiphon Pentecost	RISM 1564[1]
4.	Da pacem domine	[Stephan Mahu]	Antiphon	RISM 1564[1]
5.	O gloriosa domina II. Quod Eva tristis	[Jacobus Vaet]	Hymn BMV	RISM 1564[1]
6.	Letabundus exultet fidelis II. Cedrus alta libani	Unidentified	Sequence BMV (Christmas)	
7.	Pater peccavi in celum II. Quanti mercenarii	Thomas Crecquillon (Clemens non Papa)	Responsory Quadragesima	RISM 1555[5] RISM 1564[1]
8.	Salve celeberrima virgo	[Johannes Lupi]	rhymed supplication to the BMV	1542 RISM 1564[1]
II. Three separate gatherings: Nos. 9 & 11: Scribe B; No. 10: Scribe A IV				
9.	Verbum iniquum II. Ego vero egenus	Ja. Blanchus [?]	Responsory	
10.	Benedictus dominus deus	Ludwig Daser	Antiphon	
11.	Pater noster II. Ave Maria	[G. Zarlino]	Prayer	1549

7 See Bente et al., *Katalog* (see footnote 1), pp.160–162.

III. 6-voice fascicle (expanded 4-voice works): Scribe B[8]				
12.	Spiritus domini replevit	[Jean Mouton]	[Sequence] Pentecost	(RISM 1540[7])
13.	Maria peperit filium	Unidentified[9]	Gospel reading Christmas	
14.	O bone et dulcissime Jesu II. Si ego commisi	[Josquin Desprez][10]		(RISM 1521[7])
15.	Bone Ihesu dulcissime	[Math. Gascongne]	Prayer	(RISM 1535[3])
16.	Illuminare Iherusalem	[Jean Mouton]	Responsory Epiphany	(RISM 1519[1])
17.	Ave Maria […] virgo serena	[Josquin Desprez][11]	Sequence BMV	(RISM 1502[1])
18.	In illo tempore Maria Magdalena II. Dic nobis Maria	[Jean Mouton]	[Sequence] Easter	(RISM 1521[5])

Table I

Let us begin with the second main fascicle of six-part motets. As already noted, these settings represent expanded versions of earlier four-voice works by composers with connections to the French court. The two added voices vary in character according to the individual pieces, now participating in the points of imitation, now filling in vertical sounds in homophonic passages and, in some cases, acting as purely ornamental figuration. As we will see below, however, their presence is not necessarily beneficial to the original version, and probably for this reason they have been largely ignored by modern scholars. As contrapuntal additions they tend in particular to consist of continuous lines, thus blurring the contrasts in voice combination and texture which are very much a part of the originals. In several cases they alter the piece considerably, obscuring, for example, the mathematical precision of the entrances in Josquin's famous *Ave Maria* (see Appendix, No. 1), or eliminating the contrasts between two- and four-voice writing in Mouton's three motets.

The one motet which stands out as totally different from the rest, even in its original version, is Gascongne's setting of the brief prayer, *Bone Ihesu,* which follows the setting of a similar but much longer text by Josquin. Here the two added voices function more as decorative elements,

8 Publication dates refer to the four-voice originals. A modern edition of all but the (possibly later) anonymous *Maria peperit filium* by Stephanie Schlagel has just recently been published: *Si placet Parts for Motets by Josquin and His Contemporaries*, Madison 2006 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, Vol. 146).

9 The 4-voice original is found in several manuscripts from the Proske Library in Regensburg, all dating, however, from the 1560s and 1570s, i.e. later than Mus.ms. 41, and all likewise anonymous. See Gertraut Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. Sammlung Proske*, vol.1: *Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, vol.XIV/1), manuscripts A.R. 838–843, No.27; 878–882, No.30; and 1018, No.55.

10 In the only preserved part book (alto) of the 1521 print, the piece is presented anonymously. The two added voices, published separately in the Josquin *Werken,* Bundel XXV: Deel 5, ed.M. Antonowycz, Amsterdam 1964, pp.XLV-IL, contain numerous errors in both text underlay and pitch.

11 Published in both its original 4-voice and the revised 6-voice versions in Josquin, *Werken*, Bundel I: Deel 1, ed. Albert Smijers, Amsterdam 1926, Nos. 1 and 1a.

complicating the simple four-voice homophony of the original and consequently slowing down the declamation of the text. As already noted above, the text exhorts the Lord's protection of the king, in the original piece the French king, and his kingdom. The revised motet, as contained in Mus.ms. 41, contains, however, beyond the two added voices, a completely unexpected addition. For the original and the revised settings see Appendix, example Nos. 2–3[12].

This brief addition, on the word *Imperatorem*, brings us back to the problem of the origins of Mus.ms. 41. In spite of the clear date of its notation around mid-century and its provenance at the Munich Court, it obviously has connections that reached well beyond this in both time and place. Why should a text directed not only to *Rex*, in its original form to an early 16th-century King of France, but now in the revised version – and only there – to *Imperator* as well, be employed at the Ducal Court of Munich?

This unexpected discovery prompted an entirely new direction to the present investigation. It soon became evident, for example, that there exists yet a further work which can be added to the collection of expanded four-voice motets in Mus.ms. 41. In contrast to the latter group, however, this motet, *Sancta trinitas*, by the French composer, Antoine de Févin, was transmitted in numerous sources from the 16th century in both its original four-voice and its expanded six-voice versions. All indications are that this piece was part of the same group, even though it was not included in Mus.ms. 41. Févin was likewise a member of the French court chapel under King Louis XII in the early years of the 16th century, and, like the other pieces, a second Cantus and second Tenor have been added to the original four-voice motet. This time, however, the two added voices are attributed in several sources to a definite composer. Originally published in Formschneider's *Novum et insigne opus musicum* of 1537, the revised version surfaces again in 1555, in the third volume of Montanus and Neuber's *Evangeliorum*, devoted to the feast of the Trinity. Here the author of the two voices is clearly identified: „Sancta trinitas. Quatuor voc. Févin. Arnoldus de Bruck addidit duas voces." Similar comments can be found in several later sources[13].

In both of the motets just discussed, then, clues for the revision and expansion of works originally composed for a French monarch, point to a provenance outside the Bavarian court, specifically to the court chapel of Austria's Ferdinand I and its musical leader, Arnold von Bruck. Since the period of Ferdinand's rule has been little investigated by either political or music historians, we offer in the following a brief background for the major events of his progress from Archduke to King to Emperor, and a description of the main characteristics of his court chapel[14].

Ferdinand (1503–1564) has lived, at least in modern scholarship, in the shadow of his famous older brother, Emperor Charles V. The son of Philipp the Fair of Burgundy and grandson of Emperor Maximilian I, he was born in Spain and spent his youth under the protection of his maternal grandparents, Ferdinand, after whom he was named, and Isabella of Spain. When Charles arrived in 1518 to claim the Spanish throne, Ferdinand traveled for the first

12 Both versions were performed by the Vokal Ensemble München under the direction of Martin Zöbeley.

13 The four-voice motet was published in Petrucci's *Motetti de la corona* (RISM 1514[1]). The expanded version is transmitted in numerous prints and manuscripts from 1555 through the 1570s. For a list of sources and the modern edition of this piece see Arnold von Bruck, *Sämtliche lateinische Motetten und andere unedierte Werke*, ed. by Othmar Wessely, Graz-Wien 1961 (= *DTÖ* 99), Anhang I.

14 This is based on two main sources: on the recent biography by Alfred Kohler, *Ferdinand I. 1503–1564*, Munich 2003 and on the only comprehensive investigation of Ferdinand's court chapel to date, the unpublished ‚Habilitationsschrift' of Othmar Wessely, *Arnold von Bruck: Leben und Umwelt*, Univ. of Vienna 1958 (here: Wessely, *Arnold*). In both cases I am indebted to Professor Dr. Birgit Lodes of the University of Vienna, for alerting me to the publication of the former and for lending me one of the few available copies of the latter.

time to the Netherlands, where he spent the next three years (1518–1521) with the protectress of that part of the kingdom, his aunt, the Archduchess Margarete, learning the customs and ideals of the Burgundian court.

With the Contract of Worms in 1521, Charles began yielding parts of the unwieldy kingdom left by Maximilian I. (d. 1519) to his younger brother, Ferdinand, who over the next ten years acquired not only the traditional Middle European territories of the kingdom, but in 1527 was also named King of Hungary and of Bohemia[15]. Following the participation of both brothers in the controversial Diet of Augsburg in 1530, the process culminated, finally, in the successful election of Ferdinand as Roman King in 1531. This title in turn gave him the right to future consideration for successor to his brother as Roman Emperor, a possibility which was realized when Charles stepped down in Ferdinand's favor in 1558[16].

As Wessely emphasizes in his study of the functions and structure of Ferdinand's court chapel[17], the Habsburgs followed the model with which they were most familiar, namely that of the Burgundian court. Each chapel, furthermore, was tied, not to a specific city or place, but rather directly to the individual ruler, its members accompanying him as part of the retinue on his constant travels throughout the kingdom. In Ferdinand's case Vienna initially played an insignificant role as residence, gaining in importance only in the 1530s until it became the main center in the 1550s[18]. In the meantime Charles had his own court chapels, and, similarly, Ferdinand's successor, Maximilian II, formed his own chapel long before becoming emperor. As a result of these personal ties, each chapel was automatically dissolved upon the death of its founder. Since the primary function of these court chapels was to provide music for the liturgy, their official head was a cleric with his own administrative staff, whereas the musical component, consisting of the chapel master, his assistant, the singers and choir boys and organist plus their staff, served under him. Ferdinand formed his own chapel in 1527 while still Archduke, appointing first the aging Heinrich Fink, and after the latter's death in the same year, Arnold von Bruck as its musical head. In addition to providing compositions and directing the choir, the chapel master was also responsible for the musical education of the choirboys[19].

Just why motets from an early French repertoire were chosen for this type of expansion by Arnold von Bruck, or when he undertook their revision remains unclear. The two works under discussion provide some clues at least as to the dating. The publication of the revised *Sancta trinitas* in 1537 constitutes a terminus ad quem,[20] and the addition of ‚Imperator' to ‚Rex' in the Gascongne motet makes it likely that this revision was intended for a specific occasion. Within the time frame of Arnold von Bruck's service as chapel master (1528–1545) the most probable events would be either the Diet of Augsburg in 1530 or Ferdinand's coro-

15 For the numerous political and religious difficulties which prompted and accompanied these developments see Kohler, *Ferdinand* (see footnote 14), chapter 2.

16 See Kohler, *Ferdinand* (see footnote 14), chapter 9

17 See Wessely, *Arnold* (see footnote 14), pp.62ff.

18 See Kohler, *Ferdinand* (see footnote 14), pp.118ff.

19 For a detailed account of the members and duties of both hierarchies see Wessely, *Arnold* (see footnote 14), pp.76ff.

20 That this version was well-known from the very first is attested by the following, highly critical comment from none other than Martin Luther, who noted in a curious mixture of Latin and German upon hearing it performed in 1538: „Deinde cantabant: Sancta trinitas, etiam sex vocum, sed duae erant adulterinae. Ubi dixit: Es hats ainer wollen besser machen et simplicitatem depravavit. Nam quatuor illae voces mirae sunt suavitatis et simplicitatis. Nam simplicia in omnibus artibus sunt iucundiora…Darumb sol man einem ieden sein composition lassen und sol ym seine stim nit verderben." (*D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe 4: Tischreden*, ed. by Ernst Kroker, Weimar 1916, No.4316, pp.215f; see also Wessely, *Arnold* (see footnote 14), pp.339f).

nation as Roman King in 1531. Not only were both Ferdinand and Charles present for these important occasions (hence King and Emperor) but their two chapels are reported to have accompanied them and performed in a kind of friendly rivalry[21]. These dates are also consistent with the early origins of the repertoire itself.

What, however, about the 8-voice motets in the first part of Mus.ms. 41? We begin with the mysterious ‚Ja. Blanchus' mentioned in the manuscript as the composer of No. 9, one of the three motets added between the two main fascicles. Since he is one of only two composers identified in the manuscript, the other being Daser, it is natural to assume that he, like the latter, was part of the Bavarian chapel. But who was he? The name occurs nowhere else in the Munich repertoire. (Maier chooses the Italian version, Giovanni Bianchi, but cannot offer any further enlightenment[22], and Bente simply leaves it as Jacob Blanchus, with no further comment.) There is, however, a name which comes very close to the version in Mus.ms. 41, namely Johannes de Bacchius, whose motets are known mainly from the same *Thesaurus* of 1564 which we have come across repeatedly. He was a singer in the chapel of Ferdinand I in Vienna from 1554 until his death in 1556/7.[23] Although the motet of Mus.ms. 41 was not included in the 1564 collection, the dates of his membership in the chapel coincide closely with the compilation of the Munich manuscript. Two of the other composers represented in the first fascicle were also prominent in Ferdinand's chapel: Stephan Mahu as assistant chapel master to Arnold von Bruck and Jacobus Vaet as member of that chapel in 1550 and later as main chapel master under Maximilian II (1554–67). Thomas Crecquillon, to whom No. 7 is attributed in its printed version of 1564, was, of course, a member of the traveling chapel of Charles V. The motets of Mouton and Lupi were extremely well-known at this time for their contrapuntal virtuosity, and Lupi's motet became the basis for a Mass by Cornelius Canis, another member of the imperial chapel under Charles V.

These eight-voice motets are composed in a variety of ways, all, however, using basic contrapuntal techniques typical of the mid-16th century. Most common are points of imitation, often based on a liturgical melody, whether paraphrased or actually present as a cantus firmus in long notes in the tenor or in imitation in more than one voice. The importance of this focus on counterpoint and its various possibilities is expressly confirmed by the inclusion of Zarlino's seven-voice motet, a work which he quoted in the *Istituzioni harmoniche* of 1558 to illustrate a specific technique: the use of a cantus firmus in imitation in three voices which enter well after the other four parts[24]. Jacob Vaet's setting of the famous Marian hymn, *O gloriosa domina*, is quite different. In contrast to the many earlier compositions on this text, it is not based on the well-known melody of the hymn at all, but rather employs free counterpoint with only moderate imitation[25]. Still another possibility is represented by Johannes Lupi

21 see Wessely, *Arnold* (see footnote 14), pp.279f and Kohler, *Ferdinand* (see footnote 14), p.129.

22 The several composers with this or similar first names (see *The New Grove*, 2nd ed.) all lived in the 17th and 18th centuries.

23 See the detailed article by Walter Pass in the first volume of the *MGG Supplement*, 1973 with different versions of his name and a list of his known works, mainly motets for 4–8 voices. Ludwig von Köchel was first to place him in the imperial chapel (*Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Vienna 1869).

24 See Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venice 1558, Vol.3, § 66, p.264

25 The text itself is taken from the concluding verses of the hymn, *Quem terra pontus*, see Clemens Blume and Guido M. Dreves (eds.), *Hymnographi Latini. Lateinische Hymnendichter des Mittelalters.* Zweite Folge, Leipzig 1907 (= *Analecta Hymnica Medii Aevi* 50), pp.86ff. Both the complete and the shortened versions were extremely popular in the late Middle Ages and received numerous polyphonic settings (see Tom Robert Ward, *The Polyphonic Office Hymn from the Late Fourteenth Century to the Early Sixteenth Century*, Phil.D. diss. University of

in his 8-voice setting of the rhymed salutation to the Virgin Mary, *Salve celeberrima virgo dei*, which relies rather strictly on points of imitation[26]. This work seems to have enjoyed considerable popularity in the 16th century. First published in 1542 by Attaingnant as the opening piece of the posthumous collection of Lupi's motets, it was frequently included in both later manuscripts and printed editions, including the above-listed *Thesaurus* of 1564. In this print, however, it underwent an interesting transformation, its text changed, no doubt to accommodate Protestant tastes, to refer to the son of God rather than to Mary: *Salve clementissime fili Dei*, etc. The motet attributed to Senfl in the print of 1564 – but, strangely, left anonymous in Mus.ms. 41[27] – again reflects the more complicated use of a cantus firmus in a three-voice canon, which here enters together with the other voices. The technical star of this group, finally, is also probably the earliest: Jean Mouton's *Nesciens mater*, whose eight parts consist of four two-voice canons (see Appendix, example No. 4).

In general, then, the works of the first fascicle may be said to illustrate various ways of employing contrapuntal techniques in the composition of sacred motets for a large number of parts. They have been carefully chosen from the repertoire of the Netherlands composers prominent in the mid-16th century. As indicated above, the three works added separately after this fascicle only confirm this intention. The only work in both of these groups which can be tied directly to the Munich court at mid-century, when Mus.ms. 41 was notated, is the motet No. 10, *Benedictus Dominus,* attributed by the scribe to Ludwig Daser. This piece seems to have been directly inspired by Zarlino's composition, which follows it immediately in the manuscript. It employs a multiple cantus firmus, namely, but not in three voices, as Zarlino had done, but actually in four, all entering in long notes in imitation after the remaining voices have spun their own contrapuntal web also based on the cantus firmus melody. (The modern editor[28] has, as a result, divided the piece into two choirs, an arrangement not, however, reflected in the manuscript itself – the piece is unique to this source.)

The group of 8-voice motets, then, composed mainly between about 1530 and 1550, also has close connections to the court chapels of Charles and Ferdinand and even to that of Maximilian II. Since Duke Albrecht V of Bavaria was married to Anna, the daughter of Ferdinand I, these ties were only natural. The concentration, moreover, on rather complicated and sophisticated contrapuntal techniques reflects the influence of the Franco-Flemish repertoire which dominated Ferdinand's chapel around the middle of the century[29]. Although the repertoire itself is considered to have been lost, possibly much of it still survives as the basis of two large multi-volume printed collections: the *Thesaurus musicus* of 1564 (RISM 1564^{1}-1564^{3}), which we have already linked to Mus.ms. 41, and Gardano's *Novus thesaurus musicus* of 1568 (RISM 1568^{2}-1568^{6}).[30]

Pittsburgh 1969. After the Tridentine reform it was largely replaced by *Ave maris stella* for the main Marian feasts, as in Lasso's own hymn cycle of 1581.

26 New edition in Johannes Lupi, *Opera Omnia* I: *Musicae cantiones: (Attaingnant, 1542)*, ed. Bonnie J. Blackburn, American Institute of Musicology 1980 (= *CMM* 84/1), pp.1–17.

27 The motet has not so far been included in the Complete Works of Senfl. Its only publication to date is by Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang*, Vol.I, Leipzig 1843, Anhang p.19.

28 Ludwig Daser, *Motetten*, ed. by Anton Schneiders, Lippstadt 1964 (= *Das Erbe deutscher Musik* 47), pp.33–37. This motet was also performed by the Vokal Ensemble München under the direction of Martin Zöbeley.

29 See Wessely, *Arnold* (see footnote 14),p.101.

30 These two publications form a good part of another Munich manuscript, the set of part books, Mus.ms. 1536, copied in 1583 for the monastery of St. Zeno in Reichenhall, see Marie Louise Göllner, *Katalog der Musikhandschriften*, vol.2: *Tabulaturen und Stimmbücher bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, München 1979 (= *Kataloge bayerischer Musiksammlungen*, vol.V/2), pp.101 ff.
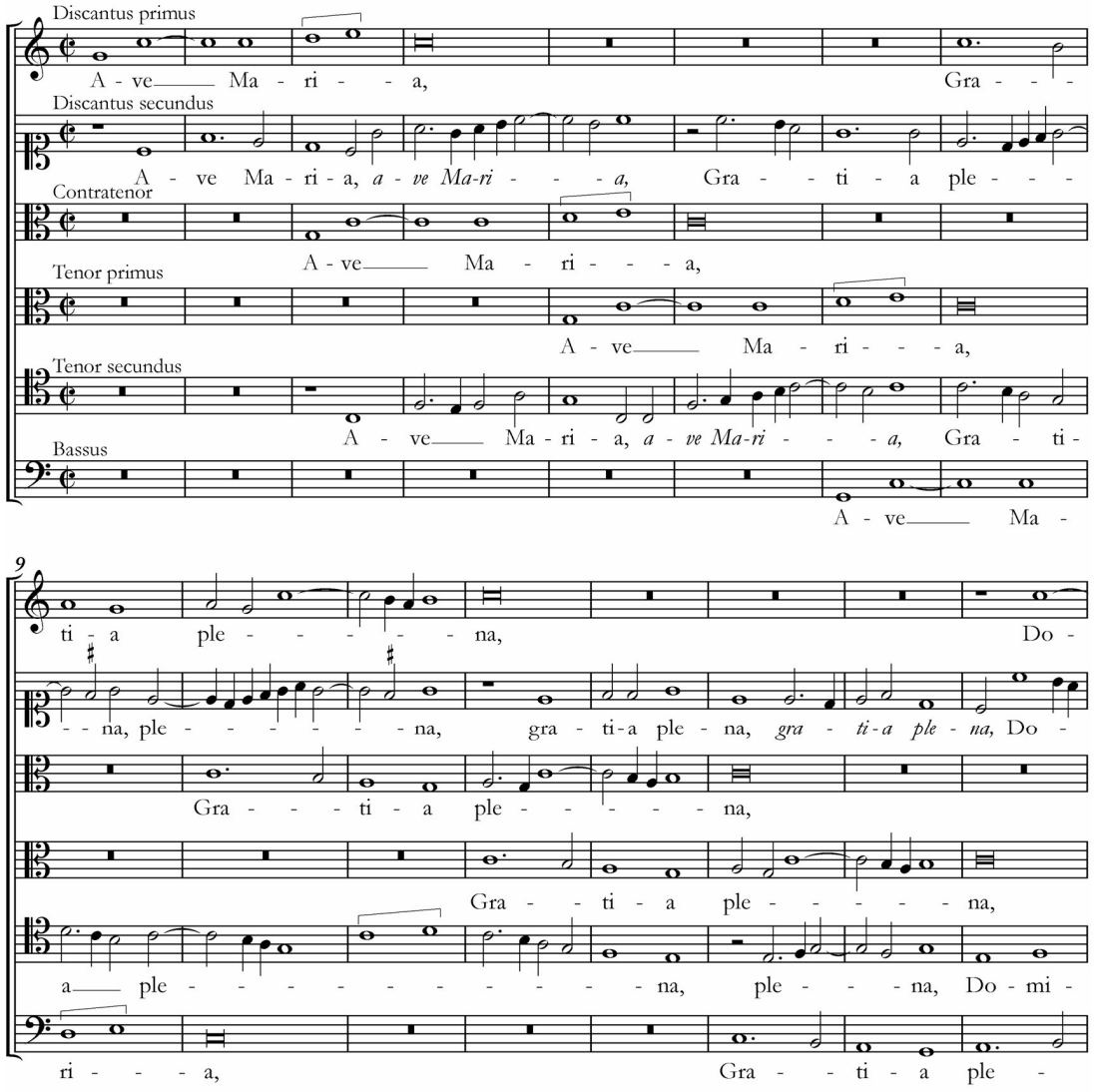
This, then, would also clarify the relationship between Mus.ms. 41 and the printed part books of the *Thesaurus musicus:* both were compiled from the same repertoire, the manuscript at a slightly earlier date than the print. As we have seen above, numerous further sources serve to confirm renewed interest in this repertoire in the years between about 1555 and 1585, including both manuscripts and printed part books. In view of these different bits of evidence, it would seem appropriate to suggest a date for Mus.ms. 41 slightly later than that provided in the catalogue: ca. 1555–60 rather than ca. 1550. It should be noted that even a date close to 1564 cannot be completely ruled out, since the two scribes involved can be traced until at least 1563[31], when their functions were taken over primarily, if not completely, by Lasso's own scribes.

And finally, what may have been the purpose in compiling Mus.ms. 41? In contrast to many of the liturgical manuscripts, this choir book shows no signs of frequent use. Nor is there any indication that it might have been intended as a gift to another court. It seems fairly clear that the collection was inspired and overseen by Ludwig Daser during his time as chapel master (1552–63), probably in an effort to encourage new directions in the music of the Bavarian court under the more liberal rulership of its new Duke, Albrecht V, an intention which was, of course, pursued even more aggressively by Daser's successor, Orlando di Lasso.
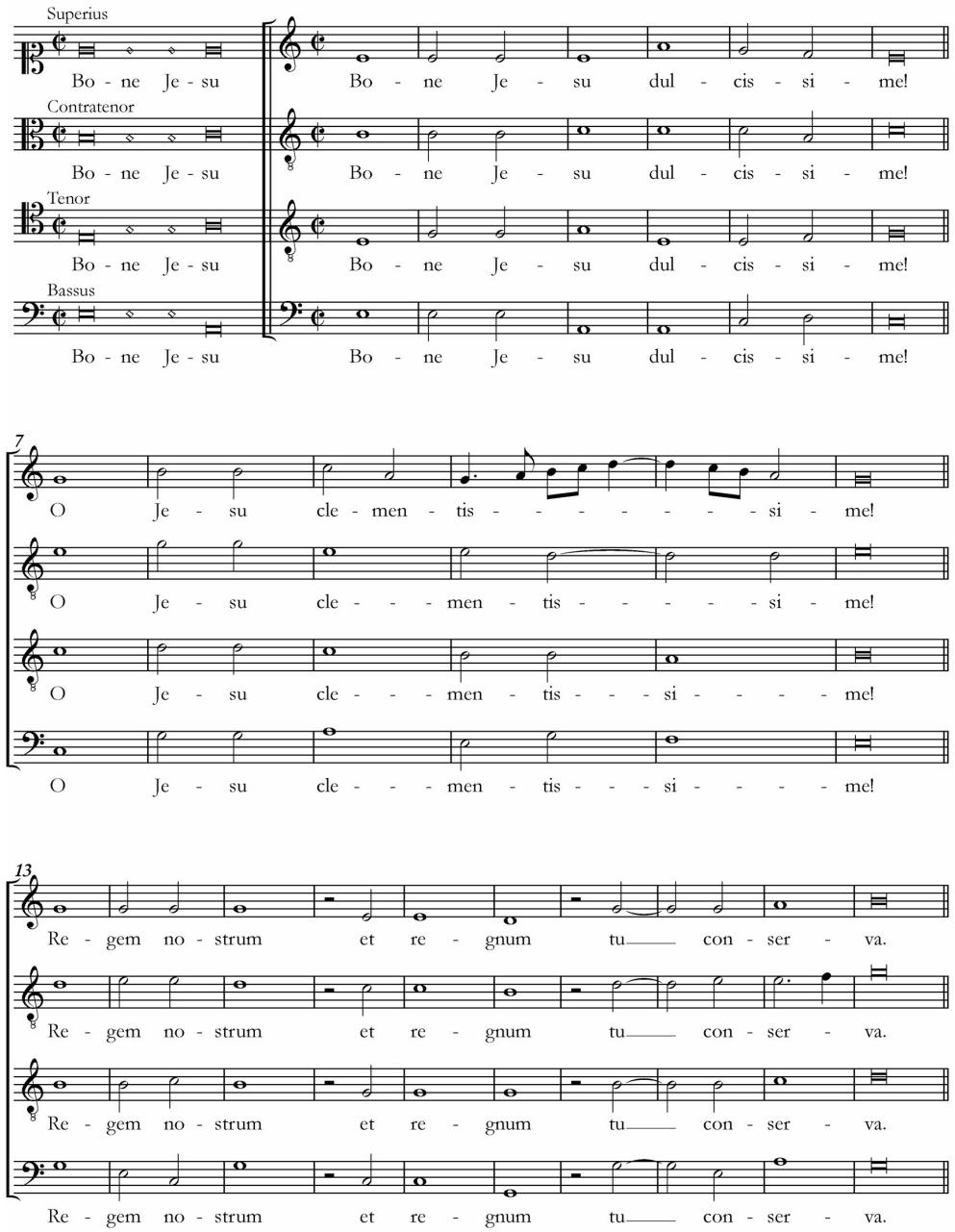
---

31 See Helmut Hell et al. (eds), *Die Musikhandschriften aus dem Dom zu Unserer lieben Frau in München*, München 1987 (= *Kataloge bayerischer Musiksammlungen*, vol.VIII), pp.36*f. The identity of the two main scribes remains uncertain. Bente suggests the possibility of Daser himself as copyist A IV (Bente, *Neue Wege*, see footnote 2, pp.172f and 212), an idea supported by this scribe's singular notation of the Daser motet in Mus.ms. 41, whereas B might be identified with Peter Steydl (p.219), one of the two members of the chapel who are mentioned as copyists in the records during the years in question. In any case both worked directly under Daser's supervision and notated many of his works.
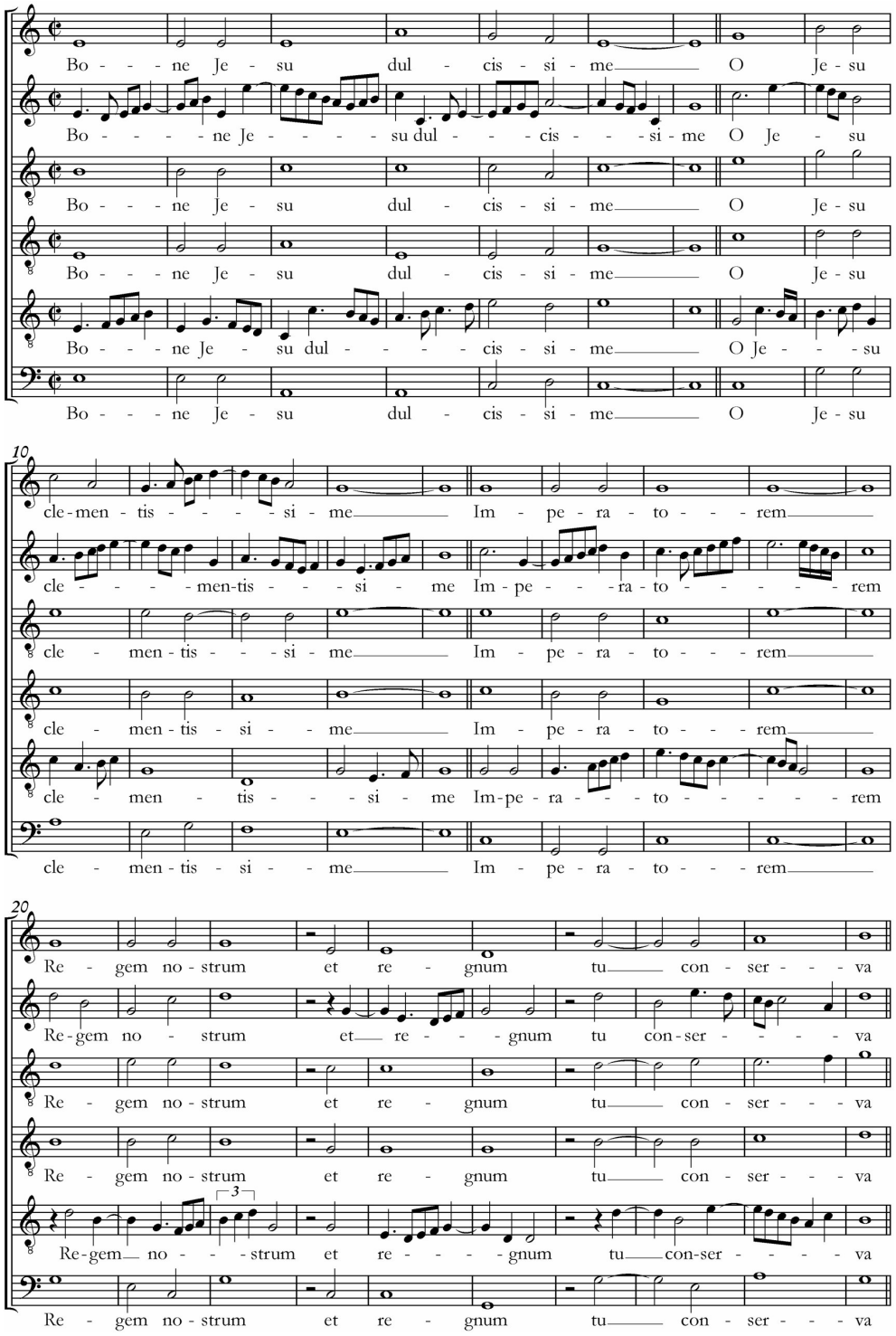
Appendix
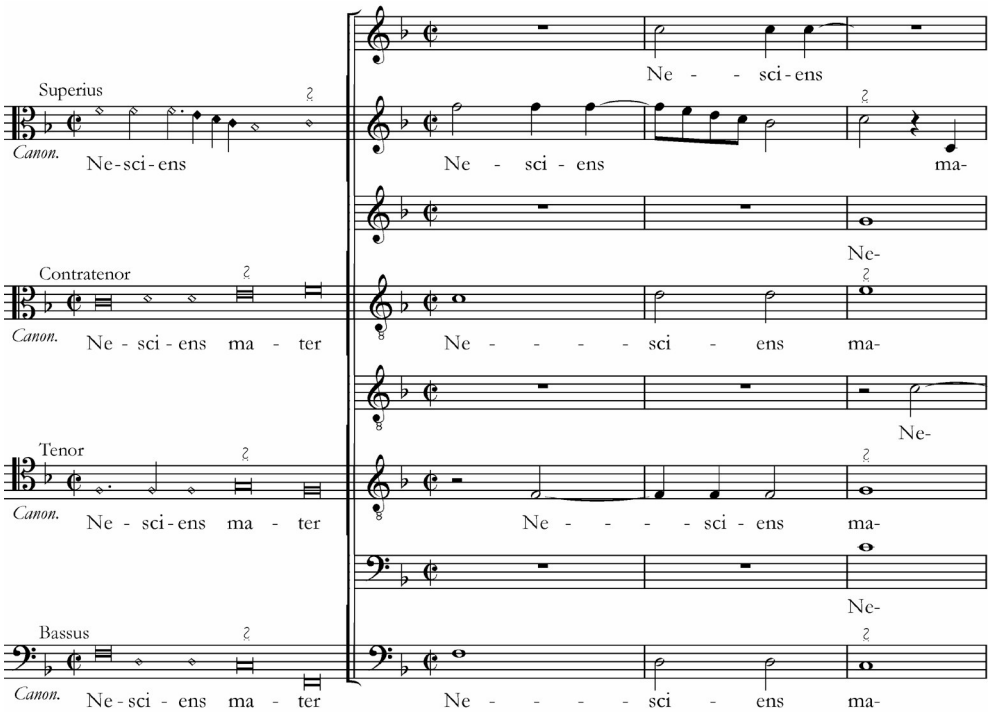


Example 1: Josquin, *Ave Maria*



Example 2: Gascongne, *Bone Jesu* (original setting, edited by Arthur Tillman Meritt in *Treize livres de motets,* Vol. XI, Paris 1962, pp. 191 f.)



Example 3: *Bone Jesu* (revised setting)



Example 4: Mouton, *Nesciens mater*[32]

32 Pierre Attaingnant, *Treize livres de motets*, Vol.III, ed. by Albert Smijers, Paris 1934, pp.43–51.

ON THE STYLE OF LASSO'S *MISSA SESQUIALTERA*

WILLIAM PETER MAHRT

On November 23, 1579, a double wedding of the Fugger family took place in Augsburg. The festivities lasted for four days and included an impressive assemblage of nobility, a rich feeding of guests, and entertainments, especially dancing[1]. The ritual centerpiece of the festivities, the wedding Mass, was by Orlando di Lasso, his *Missa sesquialtera*[2]. James Haar has provided ample information on the event and on the sources of this Mass in an excellent article, *A Wedding Mass by Lasso*[3]. Prof. Haar was interested in the Mass for the possibility that Lasso's use of proportions there might be a historicism, a harking back to „Lasso's Franco-Netherlandish musical ancestors", but he found no connection with the earlier proportional use.

Prof. Haar also addressed the question of borrowed material[4]. The Kyrie begins with a statement of a theme in sesquialtera proportion, quite apparently a pre-existing piece of some kind. This theme, however, is used in a manner somewhat atypical for a parody Mass. Instead of being the systematic polyphonic basis of the whole work, it occurs in just a few places in the manner of a recall or a refrain. Haar is quite correct that several other places in the Mass relate motivically to the borrowed material; nevertheless, the distinctive character of the few occurrences of the theme in recall is exceptional, though it still might be called a parody Mass.

I, too, was attracted by the proportions, and concur: they have an entirely different foundation. I first performed the work in a liturgical context in 1978 and have continued to do so about twice a year ever since. It has taken its place among the five or six most favorite Masses my choir sings regularly. It was only after several performances that I realized just what the role of the proportions was. My purpose here is to show how Lasso's use of proportions is part of a distinctive style focussed upon expressive tempo changes and to suggest a reason for his choice of this style for this work.

Lasso's use is related to a well-known statement of Vicentino, which embraced a rhetorical way of singing, exhorting singers to interpret a song as an orator would, with expressive changes of dynamics and tempo:

> „The measure should change according to the words, now slower and now faster […] The experience of the orator can be instructive, if you observe the technique he follows in his oration. For he speaks now loud and now soft, now slow and now fast, thus greatly moving his listeners. This technique of changing the measure has a powerful effect on the soul. For this reason music is sung from memory, so as to imitate the accents and effects of the parts of an oration […]

---

1 Nicolaus Reusner, *De nuptiis illustrum heroum, heroinarumque,* Lauingen 1579.

2 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe* vol.10, *Messen 49–55: Handschriftlich überlieferte Messen*, II, ed. Siegfried Hermelink, Kassel usw. 1970, pp.69–90.

3 James Haar, *A Wedding Mass by Lasso*, in: *Journal of Musicology* 17 (1999), pp.112–135.

4 Haar, *Wedding Mass* (see footnote 3), pp.127–133.

> If the orator moves listeners with the devices described above, how much greater and more powerful will be the effect of well-coordinated music?"[5]

Although this view only addresses the rhetoric of the performer, composers also treated words rhetorically by writing expressive changes into the music. A master of such expressive control of tempo and meter was Cipriano de Rore. His setting of Petrarca's sestina *Mia benigna fortuna* (Example 1)[6] epitomizes the technique: by combining changes between duple meter and sesquialtera proportion with varying note values, he achieves a rhetorical projection of successively changing affects. The musical rhythm of the first line (mm. 1–5) emphasizes the accents of the text, creating a slight acceleration. A change to sesquialtera (mm. 5–8) gives ‚and the happy life' a somewhat quicker tempo, while the return to duple meter together with shorter note values (mm. 9–11) gives ‚the bright days' yet a quicker expression; then ‚the tranquil nights' is set to longer values (mm. 12–15), first half and then dotted half-notes, creating a gradual ritard. This is the kind of rhetorical tempo change that is the expressive focus of Lasso's Mass as well.

The Mass was never printed; it exists in two manuscript sources from the same scribe[7]; the earlier manuscript simply names it *Missa brevis* (indicating brevis with the square note shape rather than a word). The later source replaces that brevis with the signature cut circle plus 3 over 2, sesquialtera. Though it is likely that Lasso did not specify a name[8], *Sesquialtera* would still seem to be a suitable title, for two reasons: first, the theme itself is entirely in the sesquialtera proportion in both its original and recall occurrences; but more important, it is the sesquialtera proportion that facilitates the subtle shifts of tempo which pervade the piece.

Thus the use of proportion is not for the proportional aesthetic of Lasso's Franco-Flemish forbears but for a new aesthetic of expressive tempo gradation. By combining a wide range of prevailing note values with changes between ‚tempus imperfectum diminutum' and ‚proportio sesquialtera', coupled with emphasis upon word declamation, Lasso provides a panoply of changes of speed, differentiating the various lines of the text in kaleidoscopic shifts of expression. Remarkably, this all takes place within a common beat, in either duple or triple division. In the course of the piece, sesquialtera is indicated either by mensuration and proportion signs (Example 2)[9] or by coloration (Example 3)[10].

The theme itself does not take part in the tempo changes; rather, as a point of departure, it is in one consistent rhythmic style, a lilting triple rhythm perhaps recalling the dance which played a prominent role in the celebration of the wedding[11]. The complete theme occurs as

---

5 Nicola Vicentino, *Ancient Music Adapted to Modern Practice,* trans. & introd. Maria Rika Maniates, ed. Claude V. Palisca, New Haven 1996, pp.301–302.

6 Cipriano de Rore, *Opera Omnia,* ed. Bernhard Meier, vol.4, Rom 1969, p.79.

7 The scribe was Johannes Dreher; his earlier manuscript choirbook, dated 1579, Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek (A-Wn), Ms. 11773, is a presentation copy commemorating the wedding and dedicated to music performed at it; the later manuscript choirbook, dated 1580, is an anthology of Masses, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Tonkunst Schletterer, Ms. 19 (cf. Lasso, *Neue Reihe*, 10, see footnote 2, pp.ix-x, and Haar, *Wedding Mass*, see footnote 3, pp.113–114).

8 Dreher may have simply named it *Missa brevis* as a generic title, since its borrowed material is not identified; when he came to include it in a collection of several Masses, others of which were stylistically also *Missae breves,* „sesquialtera" would have distinguished it from the other Masses. Still, *Missa brevis,* especially since the brevis is indicated as a note-shape, could have carried a more specific meaning: the unit of the breve is the point of commensurability between the proportional tempos.

9 A-Wn Ms. 11773, fol.13^{v}.

10 A-Wn Ms. 11773, fol.30^{v}.

11 Thanks to James Haar for suggesting this connection with the dance; for an illustration of such a dance at Augsburg, see Haar, *Wedding Mass* (see footnote 3), Plate II.

the first *Kyrie*, all in sesquialtera (Example 4). The second *Kyrie* illustrates permutation of rhythm and tempo as a purely musical technique, not particularly related to the text (Example 5). As it begins, there is a gradual increase of speed by accumulation of quicker notes (mm. 28–32) until a shift to sesquialtera creates a notable acceleration and leads to a strong half-cadence (mm. 33–36). This is followed by a climactic passage back in duple (mm. 36–39) leading to a recapitulation of the theme in sesquialtera (mm. 40–43). There are thus four different rhythmic and dynamic passages in succession: duple, sesquialtera, strong passage in duple, recall of the theme in sesquialtera. Moreover, these create a dynamic curve that unifies the section.

The *Gloria* relates the technique to the text, and it illustrates it so well that I have given the entire movement in score in order to show its progress in some detail. Here the succession of phrases of the text is the focal point of the expression, each phrase being differentiated from the other by tempo, meter, declamation, and/or texture. The range of tempos is illustrated in a tabulation of the rhythms of characteristic phrases from the *Gloria* to show their relative durations (Example 6). Throughout the *Gloria* successive lines, or parts of lines are set off by changes of rhythm, sometimes as a means of representing the declamation of this prose text; sometimes, in addition, they represent the specific meaning of the text; frequently they create a sense of dynamic change as well, strongly suggesting a crescendo or decrescendo.

The *Gloria* (Example 7) begins in sesquialtera, but instead of continuing in a consistent meter, successive measures express different kinds of hemiola: the first measure moves in units of three semibreves (‚tempus perfectum'), the second, three imperfect breves (simulating ‚modus perfectus', ‚tempus imperfectum'), the third, three minims (simulating ‚prolatio maior'); the following measure is metrically mixed; each of these measures reflects the rhythm of its particular text in simultaneous declamation.

An additional permutation takes place at „Adoramus te" (mm. 6–8) by the shift to simple ‚tempus perfectum diminutum', leaving this text in a noticeably slower tempo. Of the four brief acclamations (beginning „Laudamus te", m. 4), „Adoramus te" is the one that calls for the greatest sense of reverence, and the missal confirms this by prescribing that the priest bow during these words[12]; Lasso's slower tempo is a musical correlative of the gesture. „Glorificamus te" (mm. 8–10) in contrast, is twice as fast through employment of shorter notes.

The new paragraph of the text, „Gratias agimus tibi" (mm. 10–13), is articulated by the first use of imitative entries, but that is followed by a syncopation of the word accents on „propter magnam gloriam tuam" (mm. 13–15) in simultaneous declamation.

A new texture begins on „Domine Deus" (mm. 15–21), where one voice makes a syncopated anticipation of the rhythm of the other voices, first the tenor on „Domine", then the soprano on „Deus" and again on „Rex", until all the voices join in a cumulative syncopated statement of „Deus Pater".

The address to the Son, „Domine Fili" (mm. 21–28), is distinguished from that to the Father by being in paired imitative duets. By convention, the sensitive words „Jesu Christe" (mm. 29–33) are often set to long notes, and in one of two ways: either with a sense of wonder and awe – softly, or with a sense of climax and triumph – strongly. This one suggests, after reduced voices, a soft beginning, but a crescendo, indicated by accumulating motion to a Phrygian cadence (mm. 32–33), and by the fact that its appositive, „Domine Deus Agnus Dei" (mm. 33–38), springs directly from the cadence in sesquialtera in very quick

12 *Missale Romanum, editio princeps (1570),* reprint, ed. Manlio Sodi & Achille Maria Triacca, Vatican City 1998, pp.11, 295.

rhythms[13], creating a climactic conclusion to the first half of the *Gloria*, emphasized by repetitions of the words „Filius Patris". This sesquialtera passage employs the kind of hemiola seen in declamation at the beginning of the *Gloria*, but now in contrapuntal combination, „Domine" generally being set as perfect tempus (seen most clearly in the soprano, mm. 33–34), but „Deus, Agnus Dei, Filius Patris" first as imperfect tempus, perfect modus (seen most clearly in the soprano, m. 34, and in the tenor and bass, mm. 35–36), and then „Filius Patris" as major prolation (in the bass, mm. 37–38). Performance of this passage requires each individual part to project these metric mixtures somewhat independently.

The turn to petition, at „Qui tollis" (mm. 39–41), begins considerably slower, but the plea „miserere nobis" (mm. 41–44) is emphasized by quicker note values and syncopations. The next „Qui tollis" petition (mm. 44–46) is differentiated by being set in sesquialtera, creating a slightly faster tempo and leading to the plea, „suscipe deprecationem nostram": this last clause abandons regular metric rhythms in favor of the rhythm of the words in quick declamation, giving it greater emphasis and concurring with the convention which sets this as the most urgent of the three pleas, and a clause for which the missal prescribes another bow[14]. The third petition, „Qui sedes" (mm. 46–52), is symmetrical with the first.

The concluding acclamations beginning „Quoniam tu solus sanctus" (mm. 52–64) suggest a crescendo to „Jesu Christe", which then begins strongly, but slower, with a possible decrescendo at the end, the opposite of its presentation earlier.

The final doxology (mm. 65–81) begins in a somewhat understated way, but this is a point of departure for the most extreme acceleration of the movement, including syncopations and triple groupings on the level below prolation (half-quarter), creating an excited and climactic conclusion with just a slight written-out ritard on the last „Amen".

Throughout the *Gloria*, the mode and syllabic text-setting create a stable and consistent point of departure, while changes of tempo and texture make for a striking ‚varietas' in the setting of the text.

The *Credo* continues in the same style of expressive declamation through tempo change. Three other aspects of expression can be seen as well in the *Credo*. The first is explicit word-painting: at „descendit de caelis" (Example 8) a scalewise descent in every voice more than adequately convinces the listener that an important descent has taken place. This passage not only reinforces the conventional pictorialism setting these words, but it also creates an emphatic preparation for what follows, and it does it by hyperbolic repetition. The declamatory text-setting is so prevalent in this Mass that instances of repetition are rare, and when they do occur, they create notable emphasis. Here the repetition is extensive. It would have been sufficient for the bass to have descended a fourth from high *B* flat to a cadence on *G* (mm. 43–45), but the figure is then extended by the tenor, leading with a descent of a ninth, arriving at *C* in m. 48, while a cadence with the tenor is created by the alto, elaborated by much diminution; this very emphatic arrival on *C* prepares the bass entrance on a high *C*, from which this voice descends an eleventh to the final cadence on *G*. This high *C* in the bass is out of range – the bass range throughout the whole Mass does not exceed *B* flat, with one other exception, on „altissimus" (*Gloria*, m. 58), most high. Joachim Burmeister identified such an exceeding of the range of a voice with the rhetorical figure ‚hyperbole',

13 The sesquialtera proportion is prescribed here by coloration, indicated in the edition by small broken brackets, moving, of course, in the ratio of three in the time of two.

14 *Missale Romanum* (see footnote 12), pp.11, 295.

exaggeration[15]. But there is also hyperbole in the extra repetition incorporating that bass motion.

The second aspect is that of surprise. Prepared by the prominent descent just referred to, „Et incarnatus est" (Example 9) carries a strong convention of setting these words to slow block chords, culminating in „et homo factus est", often representing the word rhythms. Lasso begins „Et incarnatus est" completely conventionally; „de spiritu sancto" adds some complexity; „ex maria virgine" is again quite conventional, with a strong cadence preparing for „et homo factus est". What happens then is a surprise. The convention should be an alternation of semibreves and breves, the breves on the accented syllables. Instead, Lasso sets „et homo factus est" in sesquialtera, creating a swifter tempo in hemiolas, first of three semibreves, then of three minims. This must be for the emphasis upon the words, yet the convention was already for that purpose. Here Lasso directly transcends the convention, drawing attention at the same time to the words in an extraordinary and surprising way.

The third aspect is that of virtuosity. This is not a Mass calling for a great deal of virtuosity in the usual sense of the word. Indeed, the title *Missa brevis* is quite suitable – general the Mass sets forth the words efficiently and quite briefly. Yet, in another sense, this is not a typical Missa brevis, since its style is what I would call eccentric. Moreover, there are sections of considerable virtuosity. Immediately after „et homo factus est" the *Credo* has a pair of duets, soprano and alto (Example 10), then tenor and bass. These are filled with intricate singing, quick syncopations, triplets, and a breath-taking acceleration to the end. While these passages can be negotiated by soloists, they add an element of virtuosity not usually heard in a missa brevis.

If there are elements of historicism in this Mass, the style of these duets could be one of them. It harks back to the splendid duos in the Masses of Josquin, for example, „Pleni sunt caeli" in the *Missa Pange lingua*[16], but several others as well, with their quasi-canonic passages at close intervals, triplet interpolations, and rhythmic culminations[17].

Another element of historicism is sometimes seen in *Sanctus* movements of late Renaissance composers: the use of a cantus firmus style briefly at the beginning of the *Sanctus* (Example 3). Of all the parts of the Ordinary of the Mass, this text from the Old Testament, Isaiah, calls forth a most ancient and hieratic image of God, reaching back to the very roots of liturgy. It is characterized musically by reference to a style reaching back in the history of polyphony – to a cantus firmus style a century old.

The *Missa sesquialtera* is, then, a work of exceptional character. It is true that other Masses of Lasso show some of these rhythmic characteristics, and the ordering of materials in many of his works suggests dynamic changes that might be called the „Lasso crescendo". Still, I do not know any Mass that uses written-out changes of tempo as they are used here – as the principal means of expression throughout the work. It must be emphasized that the changes of

15 „Hyperbole is pushing a melody up beyond its upper boundary", illustrated by an example of Lasso; Joachim Burmeister, *Musical Poetics,* tr. Benito V. Rivera, New Haven 1993, p.183.

16 Josquin Des Prez, *The Collected Works,* vol.4: *Masses based on Gregorian chants* 2, ed. by Willem Elders, Utrecht 2000, pp.68–70.

17 A glance at the seventy Masses of Lassus's *Sämtliche Werke* shows the present duets to be unique among his Masses. After the affective and sometimes homophonic „Et homo factus est", the „Crucifixus" is frequently set to reduced voices – in four voiced Masses as duets. These duets sometimes show close imitation and passage-work in semiminims; what they do not show, though, is the rhythmic complication seen here – the interpolation of triple rhythms and the culmination in accelerated syncopations, nor do they show as much of the text set to only two voices as here („Crucifixus" through „non erit finis"). Of all of Lasso's settings of „Crucifixus", this one stands out as being the most intricate and requiring the greatest skill of the performer.
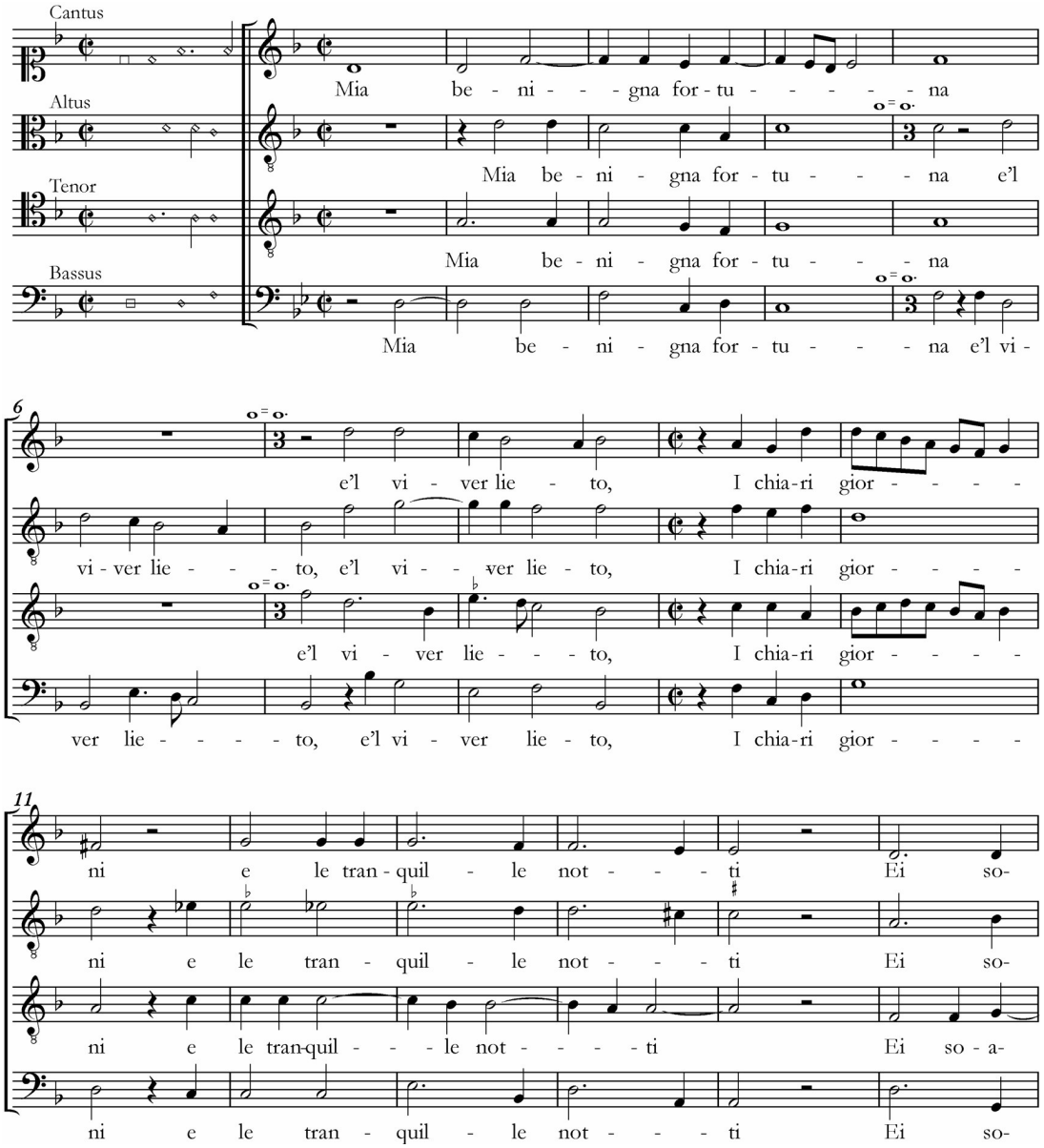
tempo are all achieved while keeping a common beat, with either duple or triple subdivision. I acknowledge that at first I did not realize their significance. It was only upon a repeat performance of the piece that a perceptive student in the congregation came to me asking, „What were you doing to that poor Lasso Mass? You were stretching it all out of shape!" I responded, „Not I, but Lasso".

Why this Mass for this occasion? There is no direct evidence that the work was written explicitly for this wedding. In fact, as Haar points out, two of the four works in the Vienna manuscript were not, since they are found in earlier sources. Yet, the lack of earlier sources for the Mass itself and its absence in any but manuscripts closely related to the wedding leaves open the possibility, even suggests, that the wedding was the occasion for its composition. My contention here is that the style of the work suggests its suitability for the occasion as well.
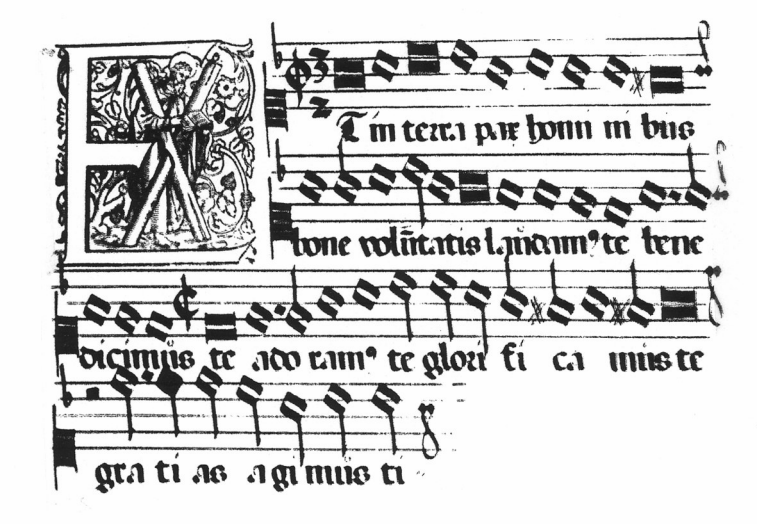
As a work for the Fugger wedding, consider Lasso's task: a Mass for an important occasion, for a patron well-known to him, but for a performance which he most likely did not direct[18]. This was not like his own performances for the Hofkapelle, for which he was known to have expended much energy in rehearsal and for which repeated performances of the same work could well enhance the reception of a Mass he composed for the closed circle of the court. This work, however, would be performed only once, for a most distinguished audience, and he must have known that they expected something beautiful from him. Therefore, a Missa brevis, in only four voices, not too long so that its performance could be well-rehearsed; a work whose text could easily be heard, but whose expression would be immediately striking; a work which, when entrusted to other performers, would still securely project Lasso's sense of expression. While its use of tempo might be called mannerist, it is far from ‚musica reservata' – it makes little use of word-painting, none of chromaticism; yet at one and the same time, it presents the text in a subtle and sophisticated manner but does so in a style that is open and public.

18 Haar makes the case that Lasso probably did not attend the wedding, *Wedding Mass* (see footnote 3), p.117.
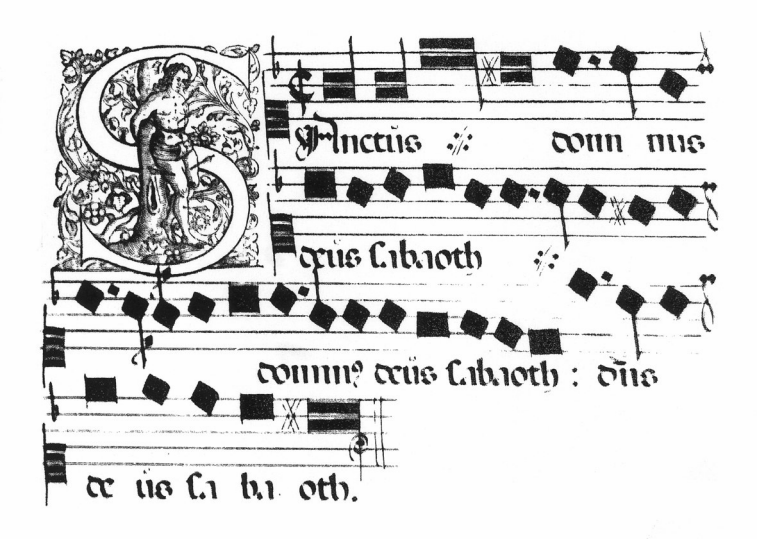
Appendix: Music examples
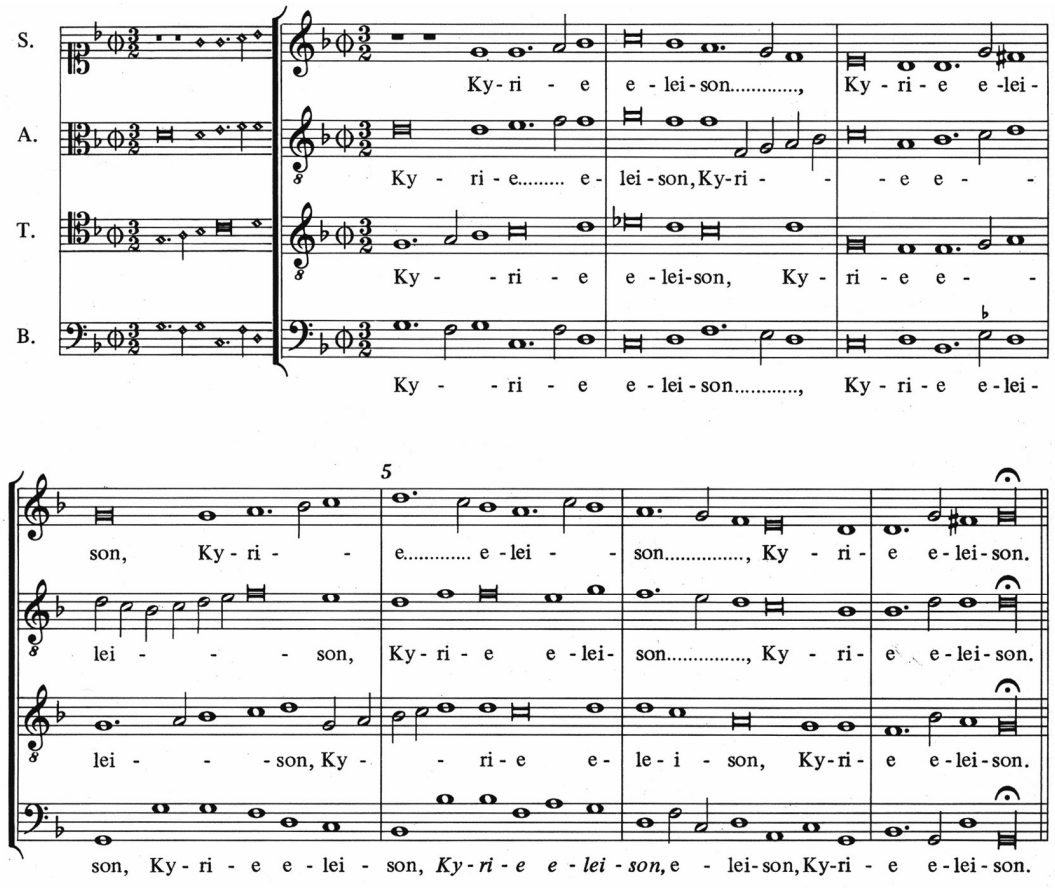


Example 1: Cipriano de Rore, *Mia benigna fortuna*, mm. 1–15
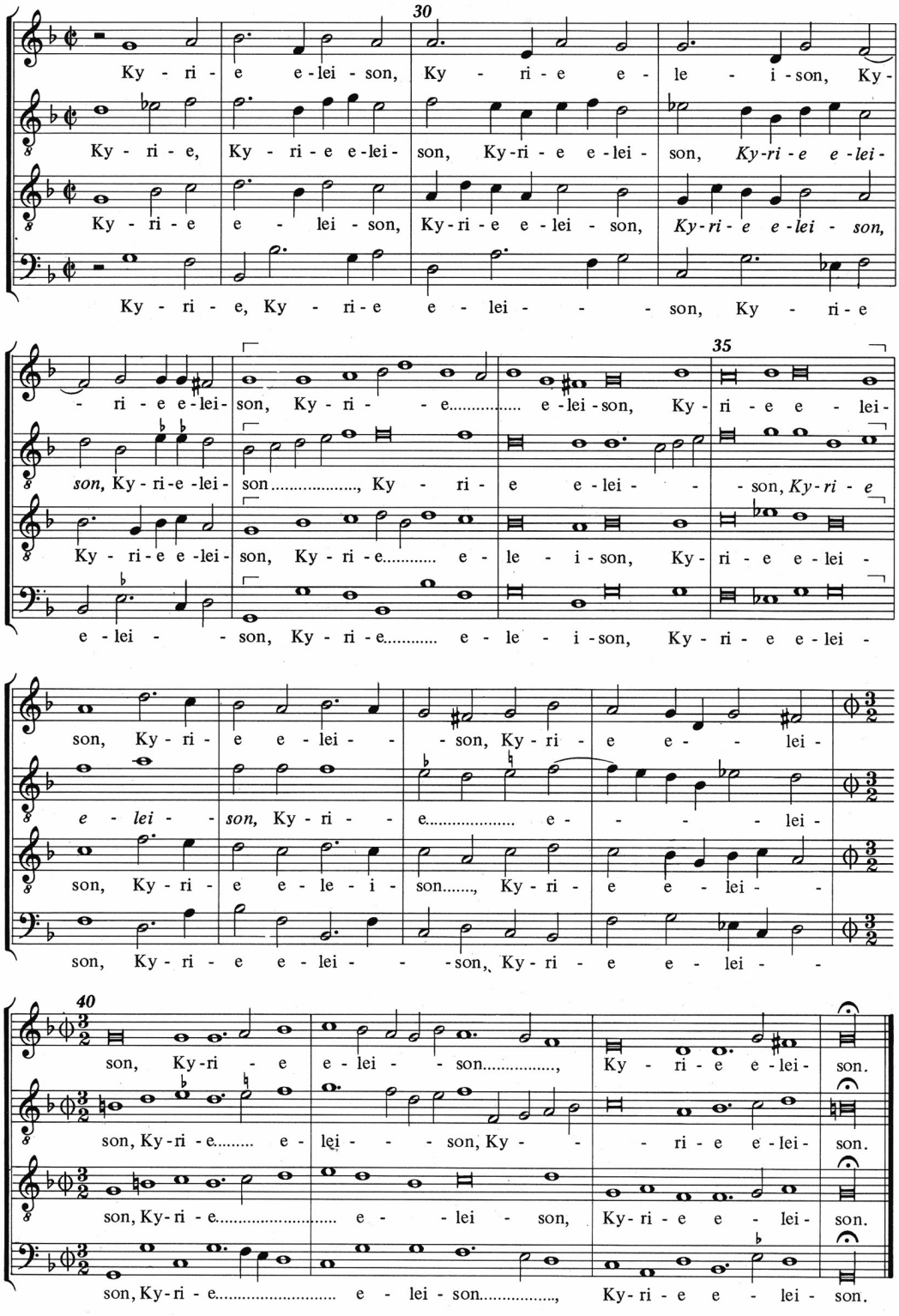


Example 2: Lasso, *Missa sesquialtera*, *Gloria*, beginning, soprano,
A-Wn, Ms 11773, fol.13v (with kind permission of the Österreichische Nationalbibliothek)
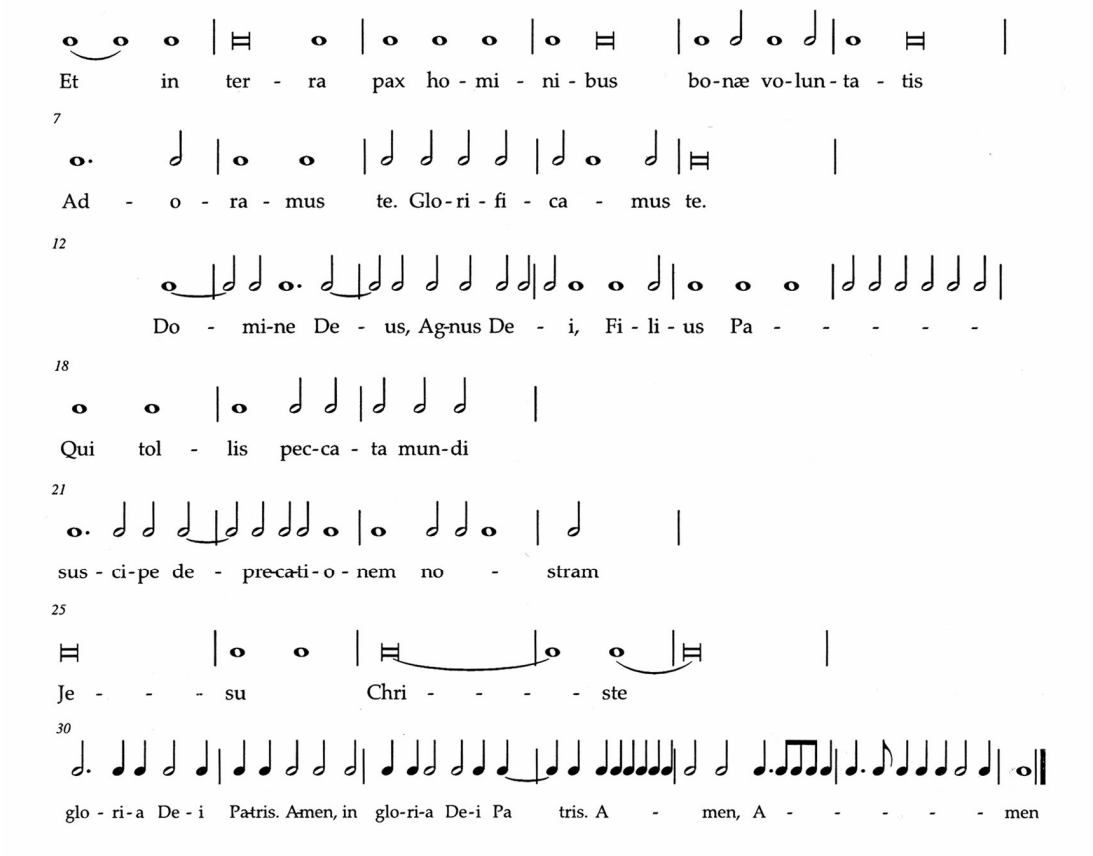


Example 3: Lasso, *Missa sesquialtera*, *Sanctus*, beginning, soprano,
A-Wn, Ms 11773, fol.13v (with kind permission of the Österreichische Nationalbibliothek)
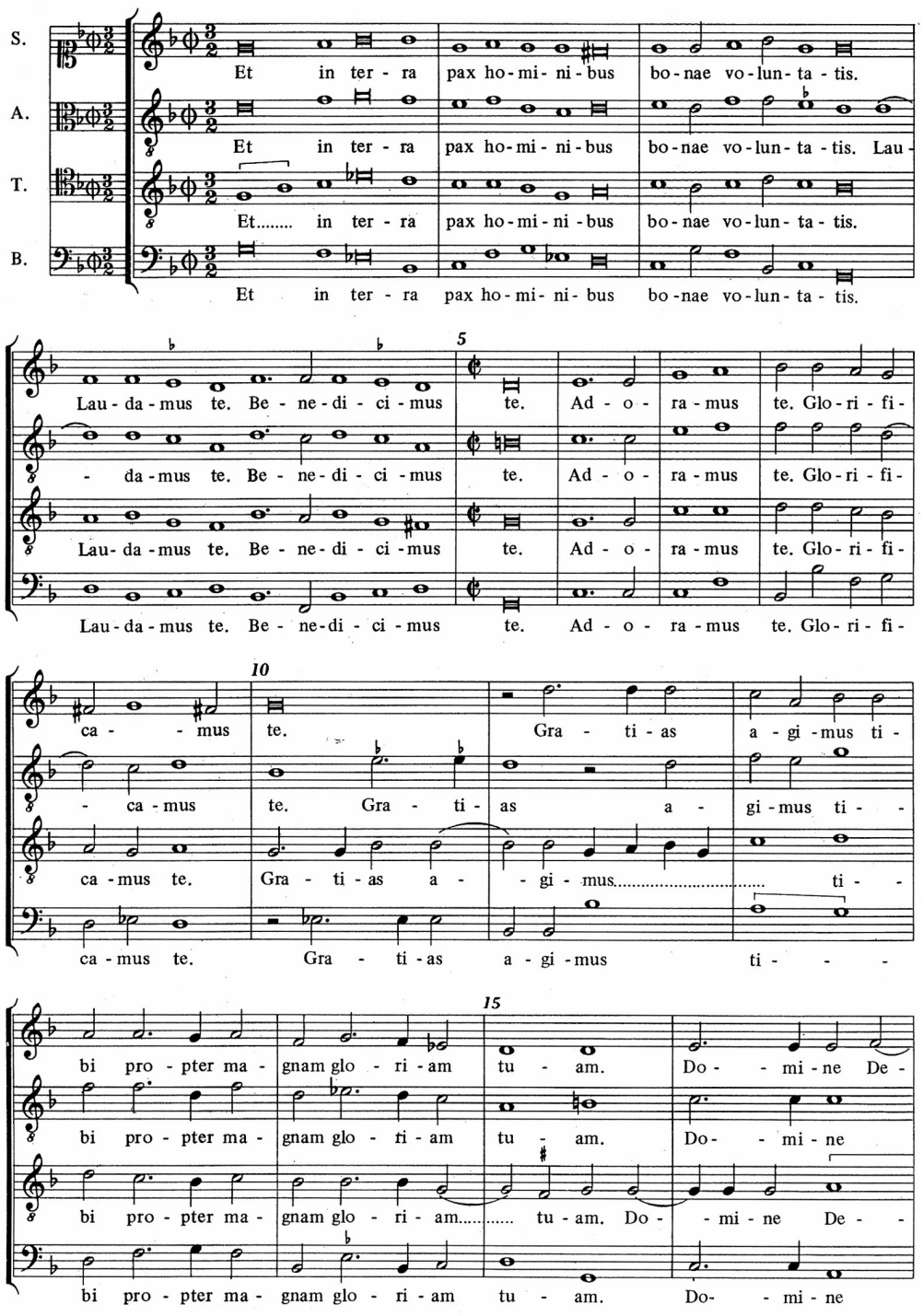


Example 4: Lasso, *Missa sesquialtera, Kyrie I*
(Examples of *Missa sesquialtera* with kind permission of the Bärenreiter Verlag)
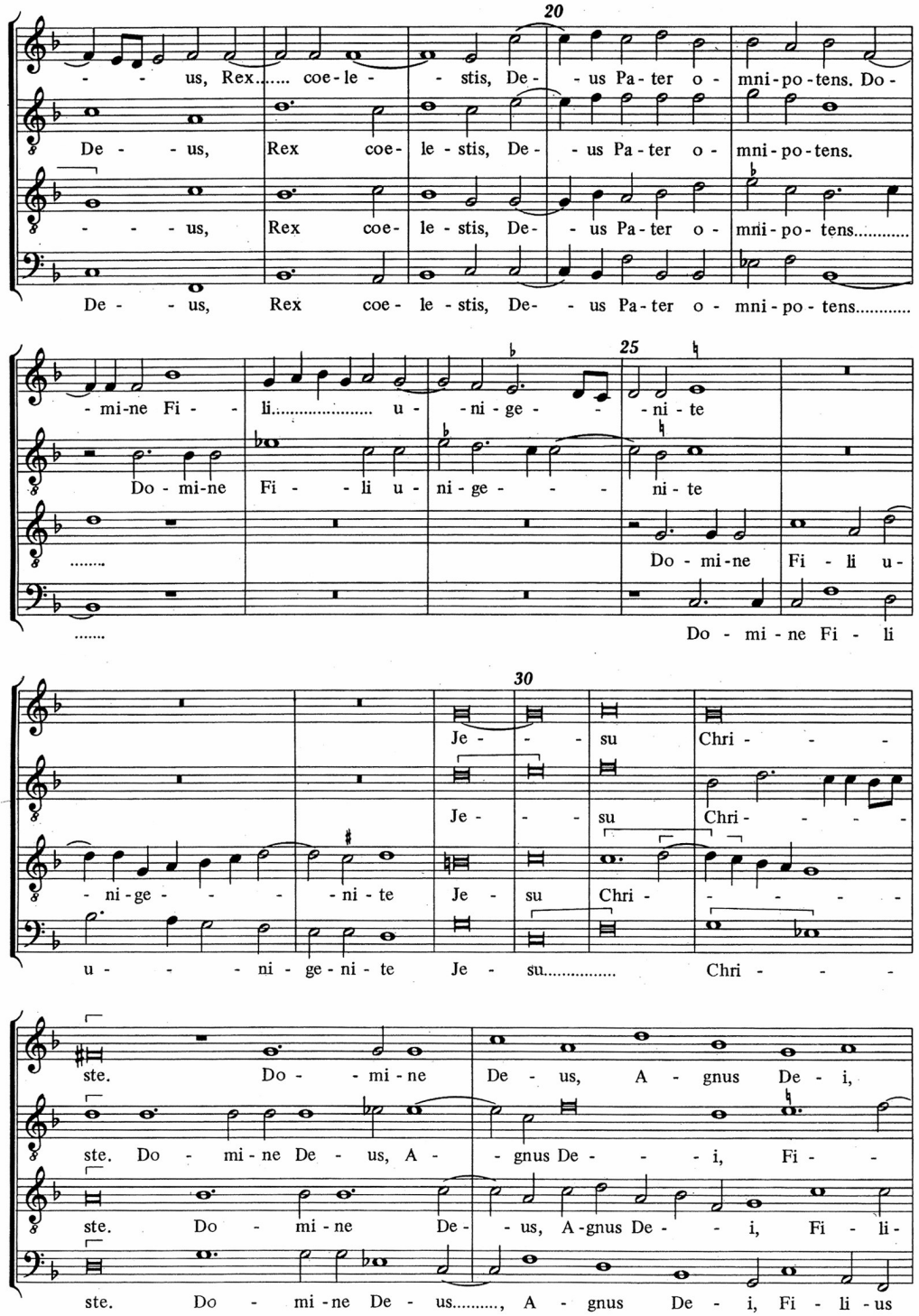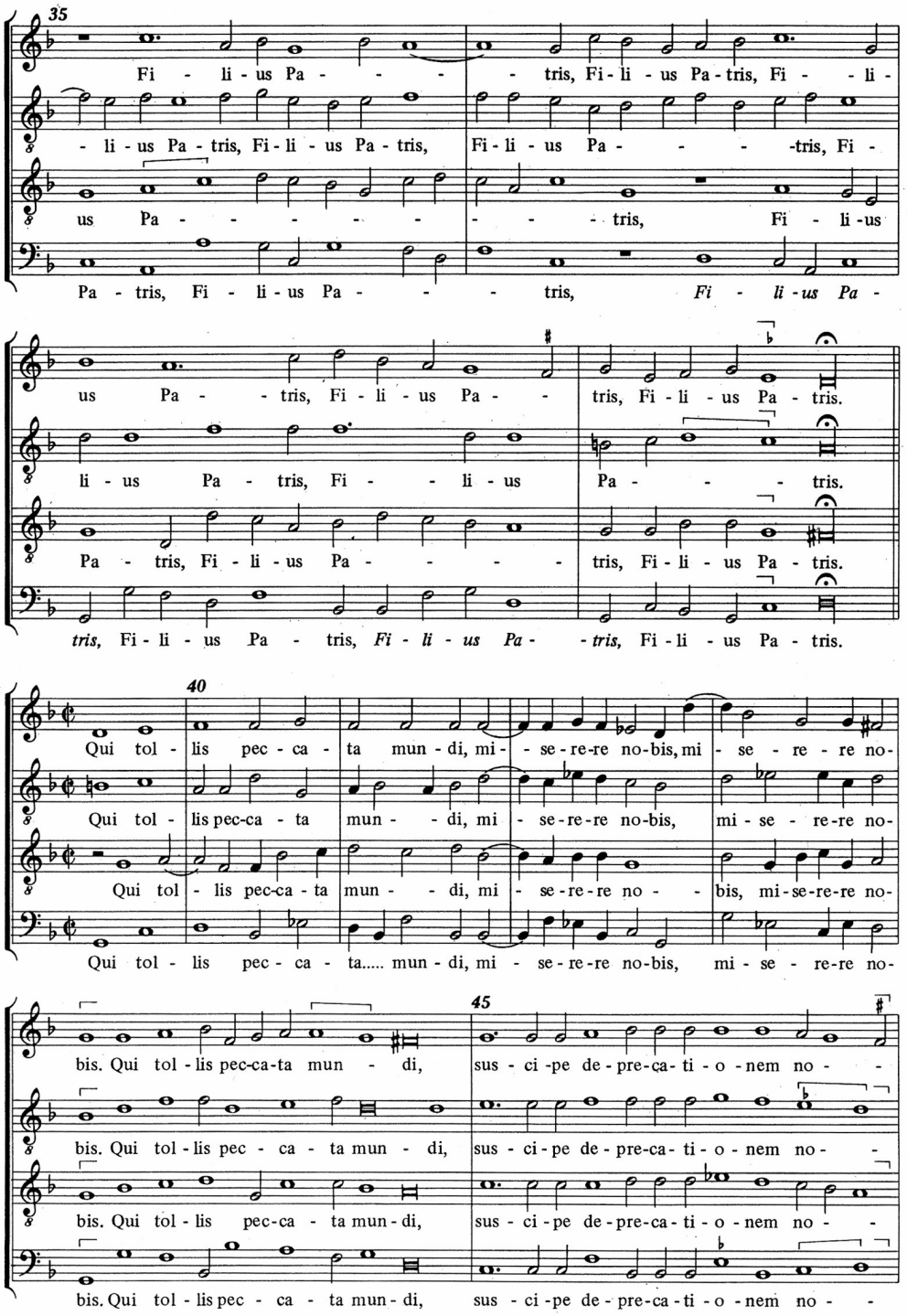


Example 5: Lasso, *Missa sesquialtera, Kyrie II*
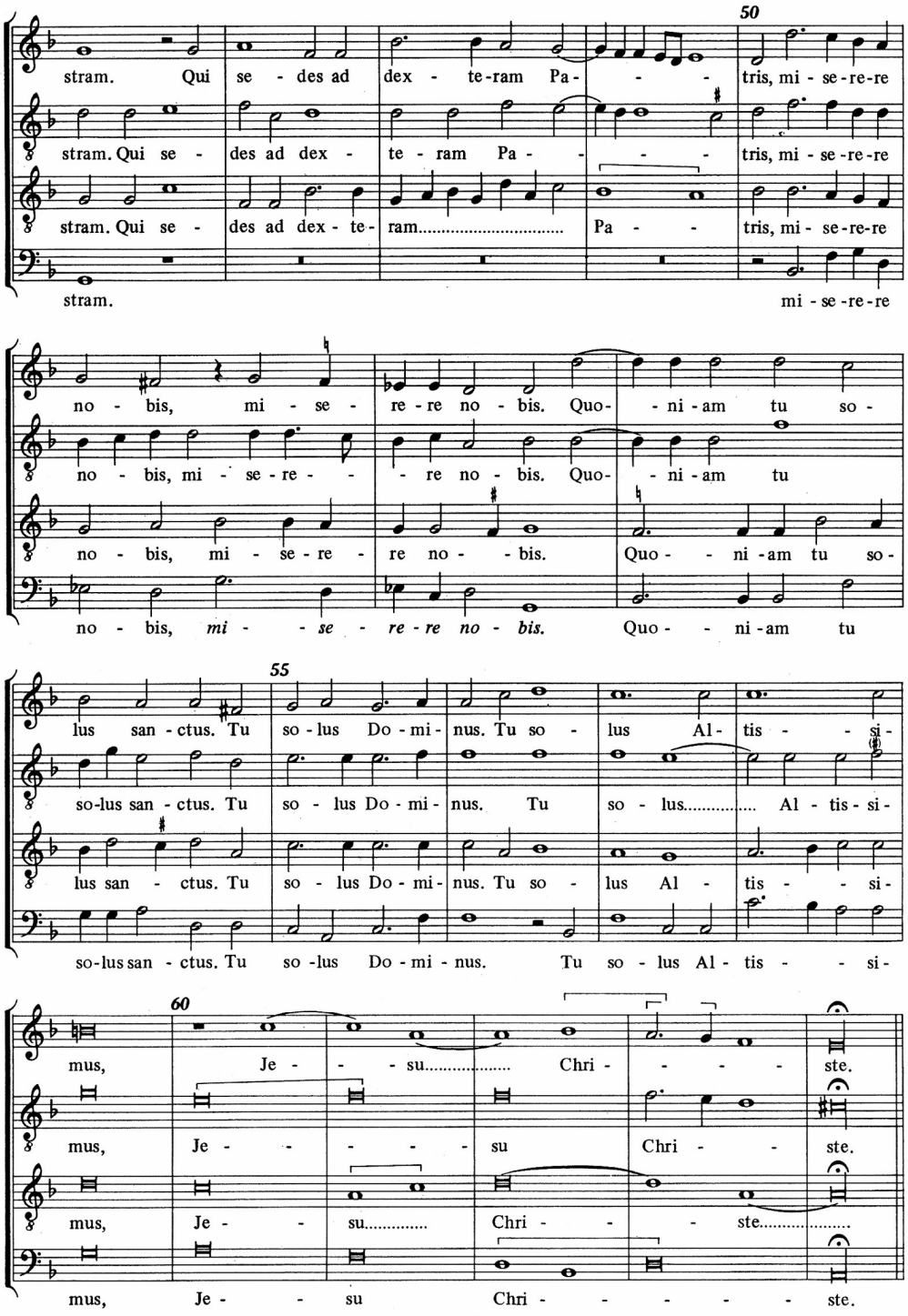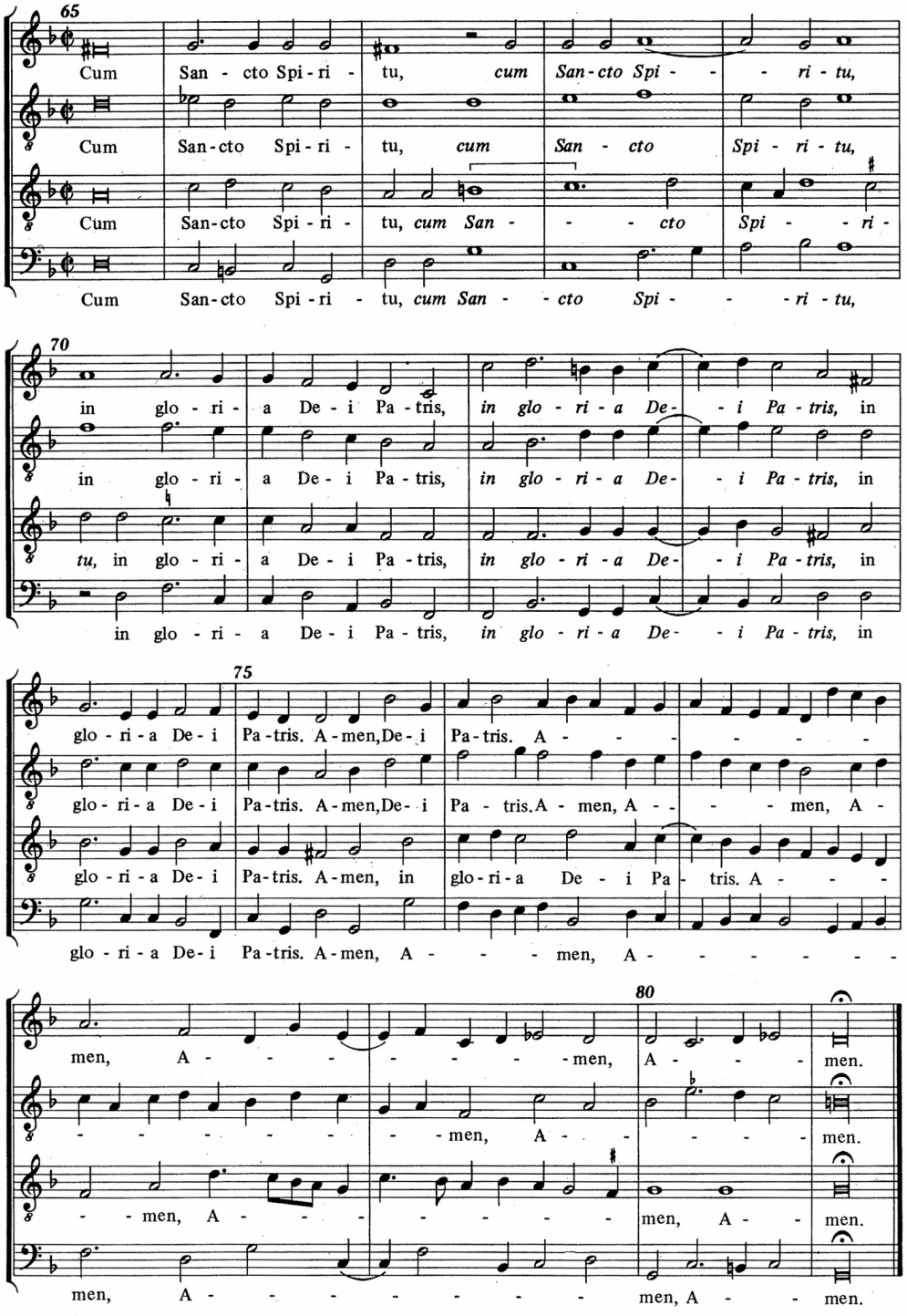


Example 6: Lasso, *Missa sesquialtera*, durations in *Gloria*


S.
A.
T.
B.
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau -
Et..... in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.
5
Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -
- da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -
Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -
Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -
10
ca - - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti -
- ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - -
ca - mus te. Gra - ti - as a - - gi - mus..... ti - -
ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - -
15
bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am. Do - - mi - ne De -
bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am. Do - - mi - ne
bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am..... tu - am. Do - - mi - ne De - -
bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am. Do - - mi - ne
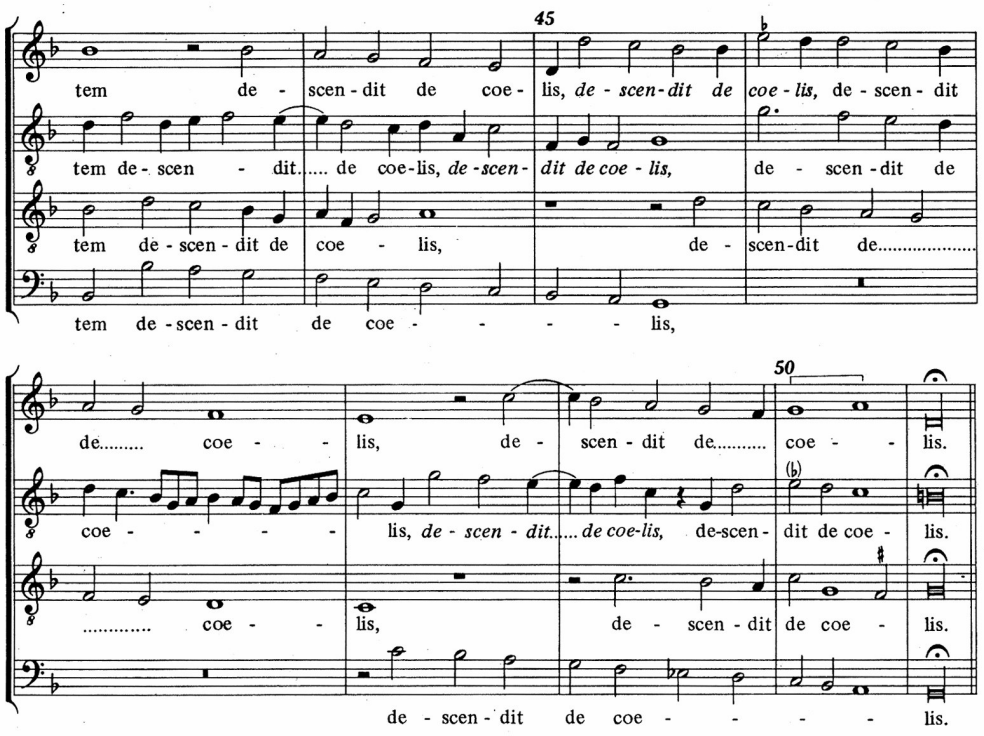

20
us, Rex..... coe-le- stis, De- us Pa-ter o- mni-po-tens. Do-
De- us, Rex coe- le-stis, De- us Pa-ter o- mni-po-tens.
us, Rex coe- le-stis, De- us Pa-ter o- mni-po- tens.....
De- us, Rex coe- le-stis, De- us Pa-ter o- mni-po- tens.....
25
-mi-ne Fi- li..... u- ni-ge- ni-te
Do-mi-ne Fi- li u- ni-ge- ni-te
..... Do-mi-ne Fi-li u-
..... Do-mi-ne Fi-li
30
Je- su Chri-
Je- su Chri-
-ni-ge- ni-te Je- su Chri-
u- ni-ge-ni-te Je- su..... Chri-
ste. Do- mi-ne De- us, A- gnus De- i,
ste. Do- mi-ne De- us, A- gnus De- i, Fi-
ste. Do- mi-ne De- us, A-gnus De- i, Fi-li-
ste. Do- mi-ne De- us....., A- gnus De- i, Fi-li-us


35
Fi - li - us Pa - - - - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - - li -
- li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - - -tris, Fi -
us Pa - - - - - - - - - tris, Fi - li - us
Pa - tris, Fi - li - us Pa - - - tris, Fi - li - us Pa -
us Pa - - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris.
li - us Pa - tris, Fi - - li - us Pa - - - tris.
Pa - tris, Fi - li - us Pa - - - - tris, Fi - li - us Pa - tris.
tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris.
40
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di, mi - se - re - re no - - bis, mi - se - re - re no -
Qui tol - lis pec - ca - ta..... mun - di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -
45
bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - -
bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - -
bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - -
bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - -
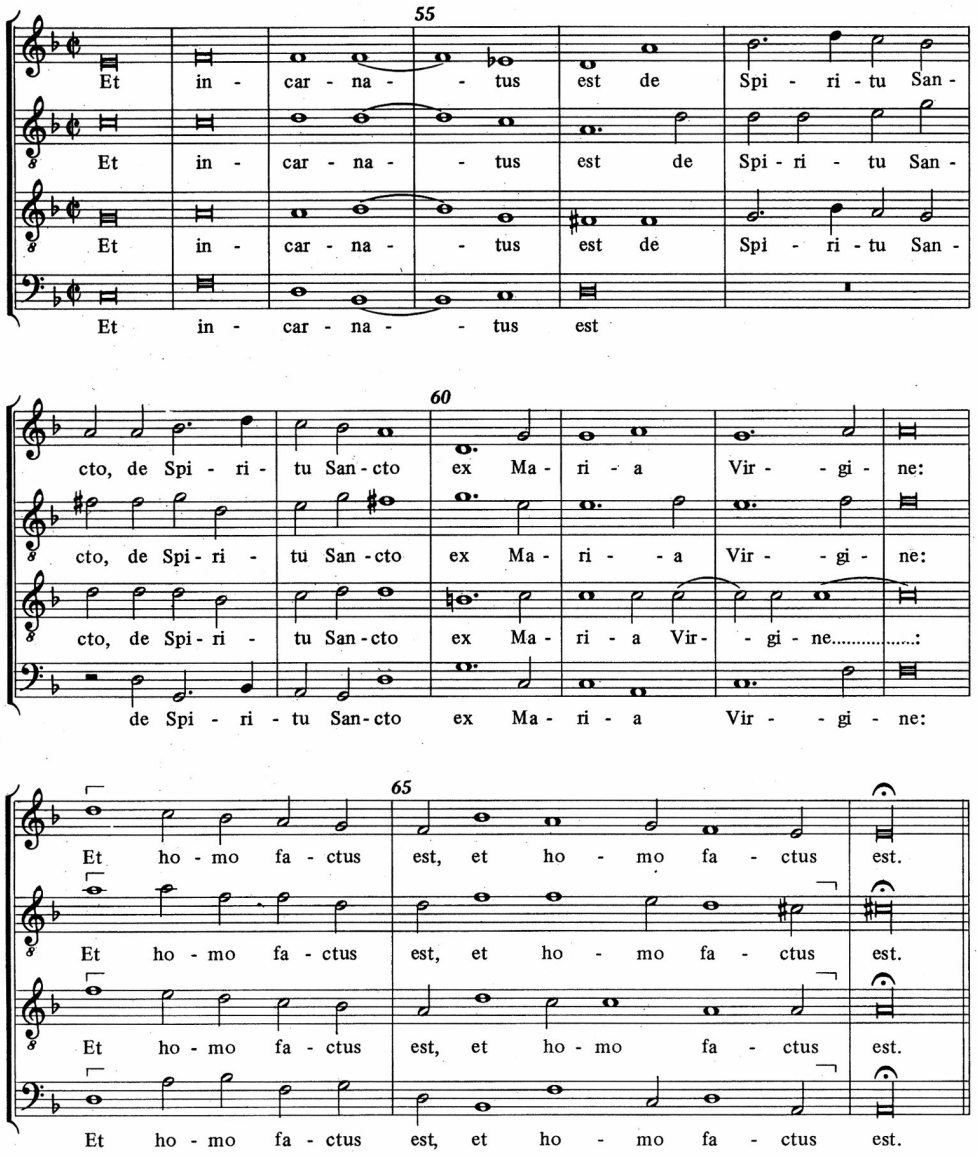

50
stram. Qui se - des ad dex - te-ram Pa- - - tris, mi - se-re-re
stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - - - tris, mi - se-re-re
stram. Qui se - des ad dex - te- ram..... Pa - - tris, mi - se-re-re
stram. mi - se-re-re
no - bis, mi - se - re - re no - bis. Quo- - ni - am tu so -
no - bis, mi - se-re - - re no - bis. Quo- - ni - am tu
no - bis, mi - se - re - re no - - bis. Quo - - ni - am tu so -
no - bis, *mi - - se - re - re no - bis.* Quo - - ni - am tu
55
lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - - si -
so-lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus..... Al - tis - si -
lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - - si -
so-lus san - ctus. Tu so -lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - - si -
60
mus, Je - - su..... Chri - - - - ste.
mus, Je - - - - - su Chri - - ste.
mus, Je - - su..... Chri - - - ste.....
mus, Je - - su Chri - - - - - ste.
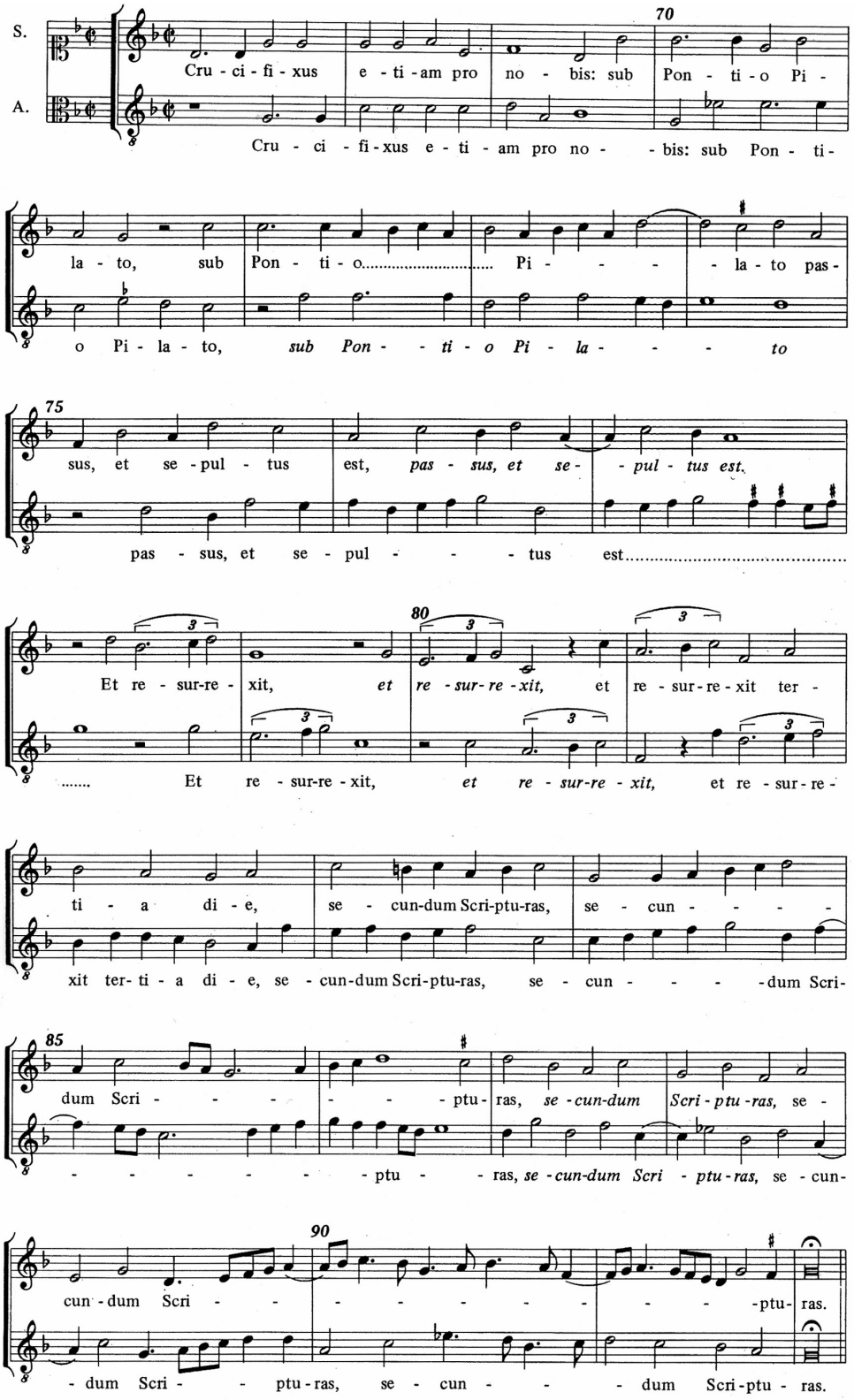


Example 7: Lasso, *Missa sesquialtera, Gloria*



Example 8: Lasso, *Missa sesquialtera*, *Credo*, „descendit de caelis"



Example 9: Lasso, *Missa sesquialtera*, *Credo*, „Et incarnatus est“



Example 10: Lasso, *Missa sesquialtera*, *Credo*, „Crucifixus"

ZU DEN VIER MESSEN DES MÜNCHNER HOFKAPELLCODEX MUS.MS. 64

BERND EDELMANN

Für Dr. Reinhold Schlötterer
zum 80. Geburtstag

Zur Handschrift

Der Messenband D-Mbs, Mus.ms. 64 ist zwar aus dem Kloster Tegernsee in die bayrische Hofbibliothek gekommen, trägt aber alle Merkmale der ingrossierten Münchner Hofkapell-Codices: das Format 50 x 37 cm und das Papier mit dem Wasserzeichen des Kaufbeurer Wappens[1]. Der Pergamentrücken mit dem Rückenschild ist noch original, jedoch sind die Buchdeckel nicht wie sonst mit blindgeprägtem Leder, sondern mit braunem Papier überzogen. Die erste der insgesamt vier Messen hat der Hofkopist Franz Flori geschrieben, die drei weiteren Messen Jean Pollet. Daraus ergibt sich ein erster Anhalt für die Datierung. Pollet hat 1570 den Münchner Hof verlassen, Franz Flori ist 1588 gestorben. Aufgrund dieser Daten ist im Katalog der Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek die ungefähre Entstehungszeit „um 1570" angegeben.

Der Codex ist aber wohl nicht im Zusammenhang niedergeschrieben worden, da die zweite Messe über die Chanson *La Guerre* von Clement Janequin – der Schreiber ist Jean Pollet – auf dem vorderen sowohl wie auf dem hinteren Deckblatt erheblich verschmutzt ist und mehrere Federproben enthält, nämlich „Regal (?)" und eine seltsame spanische Beschimpfung: „Ramires Bestia", also zu deutsch: Ramirez Trottel. (Der Bedeutungsgehalt variiert etwas, je nachdem, ob man „Bestia" spanisch oder italienisch liest. Auch dies ein Beitrag zur Internationalität der Münchner Hofkapelle.) Die Benutzungsspuren lassen also vermuten, daß diese zweite Messe eine Zeitlang separat genutzt worden ist.

Auf dem Rückenschild des Codex steht zunächst „Missae duae 8 V[ocum] A[utore] Janeffo Palestrino":

Missae duae
8 V[ocum] A[utore] Janef=
fo Palestrino
Jtem Una 8
vocum Altera
6 A[utore] Francisco Lon=
dorito

1 Kodikologische Beschreibung in Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. V/1), S. 64.

Diese Angabe ist offensichtlich korrumpiert. Zwar ist der berühmte Giovanni Pierluigi innerhalb der Bayrischen Hofkapelle „Gianetto" genannt worden, wie auch der Autorname bei Palestrinas sechsstimmiger Messe *Benedicta es* im Hofkapellcodex Mus.ms. 46 lautet[2]; die Schreibweise mit „I/J" allerdings gibt es im Italienischen nicht, von „Jane*ff*o" ganz zu schweigen. Der Schreiber des Rückenschildes war also weder sicher im Italienischen, noch war ihm der Name Palestrina geläufig, den er mit „Palestrin**o**" verschrieben hat. Die Angabe „Ianetto Palestrino Authore" erscheint ebenso auf dem Deckblatt der ersten Messe und ist dort zweifelsfrei vom Notenkopisten Franz Flori selbst geschrieben.

Bei der zweiten Messe ist dagegen kein Autor genannt. Der Notist Jean Pollet schreibt auf dem Deckblatt nur: „Missa 8 vocum super Escoutes". Da bei der dritten Messe ein weiterer Name, nämlich Londariti, genannt ist, hat der Schreiber des Rückenschilds, als der Codex gebunden vorlag, einfach die ersten beiden Messen als „Missae duae 8 vocum" zusammengefasst und beide seinem „Janeffo Palestrino" zugewiesen. Er ist also nicht nur bei der Schreibung des Namens unzuverlässig, sondern der Autorangabe, die er – sei es aus eigenem Fehlschluß oder auf fremde Veranlassung – auf das Rückenschild gesetzt hat, ist insgesamt nicht zu trauen.

Missa sine nomine oder Missa septimi toni

Wie steht es nun um die erste, die „Palestrino"-Messe? Als einzige der vier Messen unseres Codex liegt sie in einem modernen Partiturdruck vor. A.M. Angman, über den nichts Näheres zu ermitteln war, hat sie 1876 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht[3]. Die Spartierung nahm er unmittelbar vor dem Original vor. Um bei der unübersichtlichen Chorbuch-Notation der acht Stimmen den Überblick zu behalten, hat Angman beim Spartieren Konkordanzzeichen mit Bleistift in die Stimmen eingezeichnet, die seither den Codex zieren.

Zur Frage der Echtheit dieser Messe haben sich drei Altmeister der Musikwissenschaft geäußert, Ambros, Haberl und Jeppesen. August Wilhelm Ambros sieht in ihr die achtstimmige *Missa sine nomine*, die Baini als verschollen beklagt, und ist von der Komposition begeistert: „Die Münchner Messe darf für den achtstimmigen Satz mustergiltig heissen [...]. Die Leichtigkeit und die Eleganz der Formen, mit welcher Palestrina die schwierige Aufgabe zu bewältigen weiss, ist bewundernswerth [...]. Daß die acht Stimmen der Messe die kunstvollste Textur von Imitationen bilden, daß wir nirgends roher Masse begegnen, sondern alles bis in die letzten Einzelnheiten hinein durchgebildet ist, versteht sich bei einem Meister wie Palestrina von selbst." [4] – Eine typische petitio principii.

Nüchterner urteilt Franz Xaver Haberl: Er „hält sie für den unglücklichen Versuch eines unbekannten Autors des 16. Jahrh., einzelne Formeln aus Werken Palestrinas ohne genaue Kenntnis seines Stiles, mit vielen Fehlern gegen die Textbehandlung und Stimmenführung, in ungewöhnlicher Behandlung der acht Stimmen zusammenzustellen und mit dem Namen eines damals auch im Herzogthum Bayern schon bekannten Meisters zu versehen."[5]

---

2 Siehe den „Exkurs über die Namensvarianten" bei Reinhold Schlötterer, *Der Komponist Palestrina*, Augsburg 2002, S. 14f.

3 Messe / für / acht Stimmen / von / Pierluigi da Palestrina / in Partitur gesetzt / und herausgegeben / von / Ansh. M. Angman. / Leipzig Breitkopf & Härtel.

4 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 4, 2. Aufl. Leipzig 1881, S. 37.

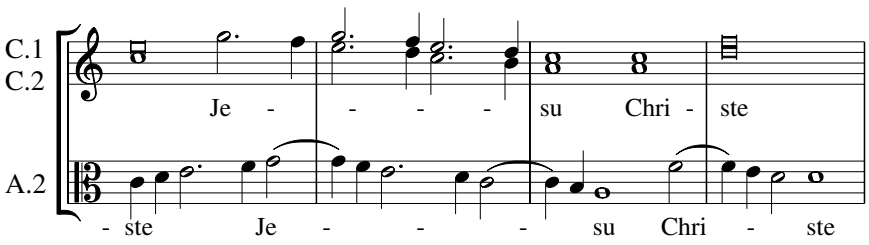
5 Franz Xaver Haberl, Vorwort, in: Palestrina, *Gesamtausgabe*, Bd. 32, Leipzig 1892, S. VII.

Knud Jeppesen schließlich neigt dazu, sie für authentisch zu halten. Sein Argument: „ihre stilistische Verwandtschaft mit der Marcellus-Messe, die sich jedoch nicht bis zur Textbehandlung erstreckt“[6].

Haberls Argumente sind für mich überzeugend. Im einzelnen:

– Unsere Messe ist genuin achtstimmig. Dagegen sind die vier authentischen achtstimmigen Messen von Palestrina (*Confitebor tibi, Fratres ego enim accepi, Hodie Christus natus est, Laudate Dominum*) sämtlich doppelchörig angelegt und parodieren überdies nur eigene Motetten. Daß die zahlreichen achtstimmigen Motetten Palestrinas stets doppelchörig sind, mag gattungsbedingt sein: Marianische Antiphonen, Sequenzen und Psalmvertonungen – dies der Großteil der achtstimmigen Motetten – tragen den Wechselgesang schon in sich. Bei kursorischer Durchsicht ist mir nur e i n e Ausnahme aufgefallen: die Motette *Omnes gentes*, wo der gemeinsame achtstimmige Beginn aber wortausdeutend für ‚omnes‘ zu verstehen ist.

– Stilistische Mängel: Der Tenor 2 beginnt das *Kyrie* mit einer Tonleiter in punktierten Notenwerten; als Weiterführung des Soggetto in einer Anfangsimitation erscheint mir das sehr ungeschickt. Punktierte Tonleitern gibt es vielfach, sowohl aufwärts wie abwärts. Ein besonders merkwürdiger Fall ist das „Jesu Christe“ im *Gloria*:



Notenbeispiel 1: *Missa sine nomine*, *Gloria*, Partiturausschnitt (Angman, S. 11)

So rhythmisch verhakte Punktierungen, dreimal hintereinander und in gerader Bewegung die Septe durchmessend, kenne ich bei Palestrina nicht, sie scheinen mir auch dem ‚nomen sacrum‘ unangemessen. Wenn das „Jesu Christe“ bei Palestrina melismatisch ist, dann immer als Auszierung einer Klausel. Ähnliche Stellen sind „Filius patris“ (Partitur Angman S. 8), „de spiritu sancto“ (S. 16), „venturi saeculi“ (S. 23). – Verhältnismäßig oft wird in der Messe der Ambitus überschritten und Hilfslinien werden nötig. Auch Dreiklangsbrechungen aufwärts und abwärts kommen bei Palestrina jedenfalls nicht so gehäuft wie in unserer Messe vor. Vielleicht liegt das Problem sogar noch grundsätzlicher: Palestrina meidet Soggetti, die allzu plakativ einen Dreiklang herausstellen.

– Sprachbehandlung: Zwar kennt das 16. Jahrhundert keinen modernen Takt, trotzdem achtet Palestrina darauf, daß der Wortakzent nicht ständig „synkopisch“ fällt, wie z. B. im *Credo* „et éx pat–ré na–túm“ oder „De–úm ve–rúm“. Jeppesens Vorbehalte gegenüber der Textbehandlung beruhen wohl auf solchen Stellen. Oft wird eine längere Folge von Semiminimen nicht durch eine Minima abgefangen, bevor eine neue Textsilbe eintritt, sondern der Silbenwechsel folgt unmittelbar nach dem Lauf[7].

Da sowohl die Verschreibung beim Autornamen Zweifel an der Zuschreibung der Messe nährt wie auch erhebliche stilistische Mängel gegenüber dem Palestrinastil zu konstatieren

6 Knud Jeppesen: Art. *Palestrina, Giovanni Pierluigi da*, in: *MGG*, 10, Kassel usw. 1962, Sp. 658 ff, hier Sp. 690.

7 Siehe Partitur Angman (wie Anm. 3), S. 5, 8, 11, 19, 20, 21.

sind, mithin die Autorschaft sowohl kodikologisch wie stilistisch höchst fraglich ist, halte ich die Ansicht von Haberl für richtig, daß diese Messe keine authentische Komposition Palestrinas ist.

Missa super Escoutez

Mit der zweiten Messe aus Cod. 64 hat sich die Wissenschaft bisher nicht befaßt, weil keine Partitur vorlag. Zwar hat Herr Angman auch bei dieser Messe seine Konkordanzzeichen im Codex hinterlassen, aber keinen Partiturdruck veröffentlicht. Ob sein Nachlaß irgendwo erhalten blieb, war nicht zu ermitteln. Um der Wissenschaft also eine Diskussionsgrundlage zu schaffen, blieb nichts übrig als zu spartieren. Für künftige Forschungen hinterlege ich meine Spartierung in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek.

Möglicherweise lag Franz Xaver Haberl die private Sparte von Angman vor, doch ließen sich die Mängel, die er kritisiert, bereits aus der Chorbuchnotation entnehmen. Jedenfalls ist Haberls Urteil wieder äußerst treffsicher: „Die zweite Messe dieses Codex [...] entfernt sich noch viel weiter vom Palestrinastil und ist eine ungeniessbare, in rhythmischer Beziehung ganz baroke [!] Komposition."[8]
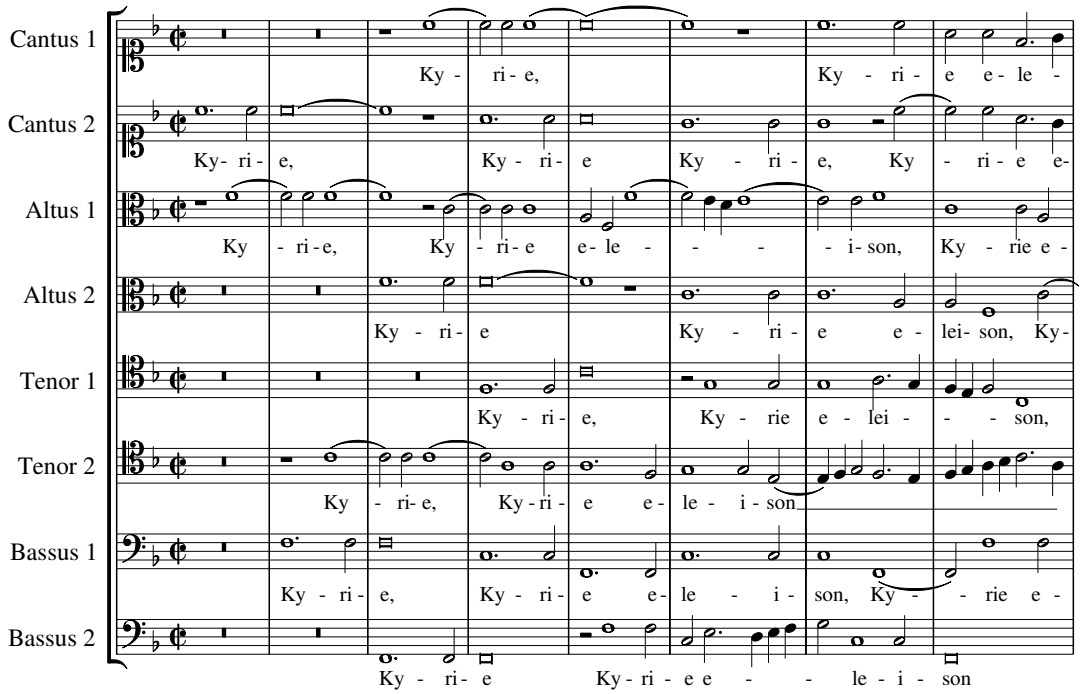
Was heißt hier „barock"?

Beginnen wir mit der Vorlage, der bekannten Chanson von Janequin über den Sieg des französischen Königs Franz I. in der Schlacht bei Marignano. Janequins vokale Battaglia schildert im ersten Teil die Vorbereitungen zum Kampf, im zweiten Teil das Schlachtgetümmel selbst. Am Schluß mischen sich in den Siegesjubel der Franzosen „Victoire au noble roy Françoys!" die verballhornten Schreie der besiegten Schweizer Söldner: „escampe, toute frelore bigot".

Für unsere Zwecke wollen wir zwei besonders auffällige Kennzeichen der Vertonung herausgreifen[9]. Die Chanson beginnt mit den Rufen des Herolds „Escoutez, tous gentilz Galloys!". Durch Imitation der Ausrufe bildet sich eine große Klangfläche auf *F*, die mit dem Dreiklang auf *C* alterniert. Dieses „Escoutez" verwendet unser Messenkomponist am Beginn aller Messensätze, entweder mit der ursprünglichen Punktierung oder als Halteton. Hier der Beginn des *Kyrie*:

8 Franz Xaver Haberl, Vorwort, in: Palestrina, *Gesamtausgabe,* Bd. 32, Leipzig 1892, S. VII.
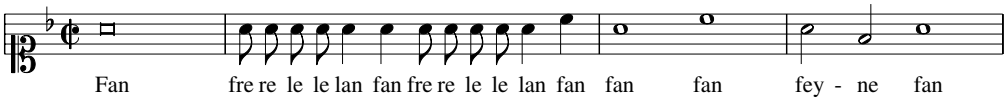
9 Eine eingehende Beschreibung der Chanson gibt Johann Herczog, *Die Entstehung der Battaglia als musikalische Gattung*, phil. Diss. München 1983, S. 5–33.



Notenbeispiel 2: *Missa super Escoutez*, Beginn des *Kyrie*

Der Wortrhythmus von „Escoutez" erlaubt eine direkte Übernahme als „Kyrie". Die in Janequins Chanson lang gehaltenen Töne *c–a–g* erscheinen in der Messe in Cantus 2 und Tenor 2. Die Imitation geht aber in der Entfaltung des *F*-Dreiklanges ganz unter, denn im achtstimmigen Chorsatz ist diese Klangfläche noch weit eindrucksvoller als in Janequins vierstimmiger Chanson.
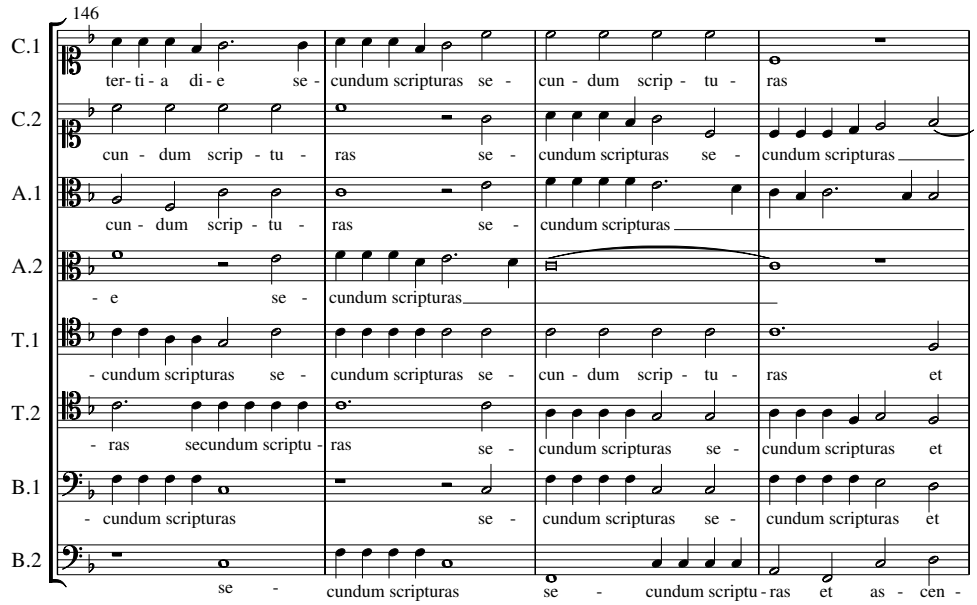
Ein zweites Merkmal der Janequin-Chanson ist die Nachahmung von Trompetensignalen. Da der Text der secunda pars aus vielen militärischen Kommandos besteht, verwendet Janequin Signale, die vermutlich im 16. Jahrhundert realiter in Gebrauch waren. Wie alle Trompetensignale sind sie idiomatisch durch Dreiklangsbrechungen und Tonrepetitionen bestimmt. Der ‚Text' besteht aus den Stoßsilben der Trompeter, wie sie ähnlich auch bei deutschen Trompetern zu finden sind[10]. Die secunda pars beginnt im Cantus mit einem Signal, das auch alle anderen Stimmen übernehmen:



Notenbeispiel 3: Janequin, *La Guerre*, Secunda pars, Cantus

10 Georg Schünemann, Sonaten und Feldstücke der Hoftrompeter, in: *ZfMw* 17 (1935), S. 147–170. *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke des 16./17. Jahrhunderts*, hrsg. von Georg Schünemann, in: *Das Erbe deutscher Musik. Reichsdenkmale*, Band 7, Kassel 1936. Militärsignale des Bayerischen Hofes überliefert der Münchner Hoftrompeter Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della trombetta*, Faksimile hrsg. von Edward H. Tarr (= *Documenta musicologica*, Bd.II, 5), Kassel 1975.
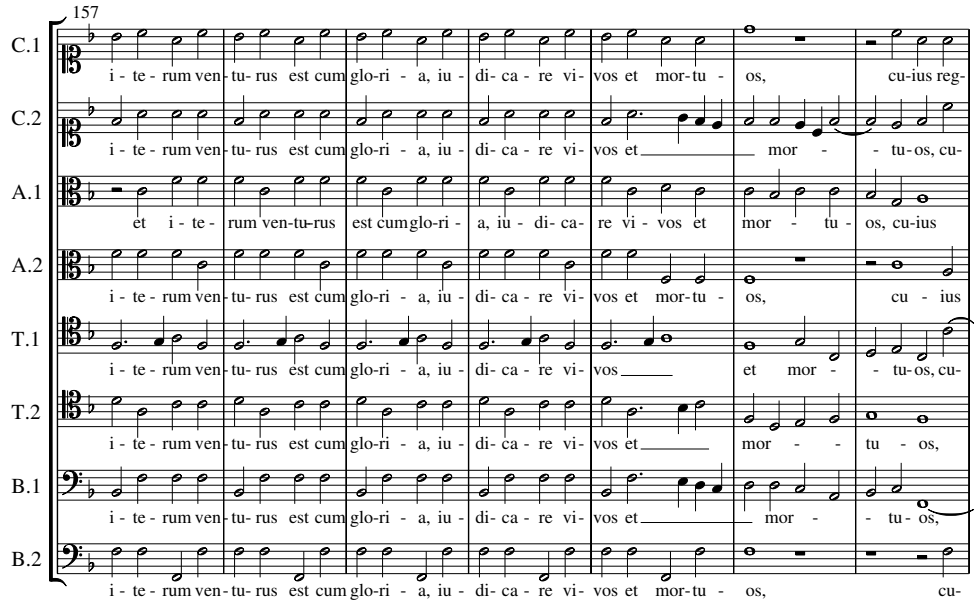
Derartige Tonrepetitionen scheinen kaum mit einer Messkomposition vereinbar. Doch der Komponist der *Missa super Escoutez* mag darauf nicht verzichten:



Notenbeispiel 4: *Missa super Escoutez*, *Credo*, M. 146–149

Das ist kein Einzelfall. Mit rascher Tonrepetition wird auch (gegen Schluß) das *Kyrie* deklamiert, im *Gloria* das „miserere nobis“ und „deprecationem nostram“, im *Credo* „tertia die“, „apostolicam“ und „remissionem [peccatorum]“. Es scheint fast, als hätte den Komponisten diese rasche Deklamation besonders gereizt.

Ein Extremfall ist die Stelle „et iterum venturus est“ im *Credo*:



Notenbeispiel 5: *Missa super Escoutez*, *Credo*, M. 157–163

Der ostinate Klangwechsel von *B*-Dreiklang und *F*-Dreiklang beruht ebenfalls auf einem Kavallerie-Signal der Janequin-Chanson: „Boutez selle“ (Satteln, Aufsitzen!, secunda pars, M. 7–9)[11]. Das iterative Moment ist hier auf die Spitze getrieben. Gegen den Block aller anderen Stimmen deklamiert der Altus 1 das „iterum venturus“ zwei Minimen später, und der Tenor 1 mit Punktierung. Aus diesem geradezu zwanghaften Ostinato brechen erst die Melismen in Mensur 61 aus, die die Kadenz bei „mortuos“ vorbereiten. Denn für die Toten verbietet sich jedenfalls eine derart „lebendige“ Iteration.

Daß diese Messe, so befremdlich sie stilistisch wirkt, tatsächlich gesungen worden ist, belegen zahlreiche Gebrauchsspuren. Es sind nicht nur, wie oben dargestellt, die Deckblätter dieser Messe erheblich verschmutzt, sondern es finden sich auch vielfach Konkordanzzeichen im Codex. Offenbar haben gerade die rhythmisch intrikaten Stellen Schwierigkeiten gemacht, z. B. bei dem alternierenden „gloria tua“ im *Sanctus*.

Solche Stellen, die bereits in der Chorbuch-Notation auffallen, empfand Franz Xaver Haberl, vom Standpunkt des Palestrina-Forschers zurecht, offenbar als „eine ungeniessbare, in rhythmischer Beziehung ganz barocke Komposition“. Da diese Messe allen Vorstellungen von Palestrina-Stil Hohn spricht, bestätigt die Erörterung einiger stilistischer Eigenheiten den Verdacht, den bereits das zweifelhafte Rückenschild geweckt hatte, daß nämlich Palestrina als Autor nicht in Frage kommt.

Verfolgen wir aber das Stichwort „barock“ noch weiter. Wie kam überhaupt jemand auf die Idee, diese Chanson von Janequin als Vorlage für eine achtstimmige Messenkomposition zu nehmen? Diese Frage will ich in zwei Teilfragen zerlegen: 1. Wieso achtstimmig? 2. wieso Messe?

Üblicherweise übernimmt der Komponist einer Parodiemesse Stimmenanzahl und Schlüsselung der Vorlage, so daß der Schritt von der Vierstimmigkeit zur Achtstimmigkeit der Erklärung bedarf.

Massimo Troiano berichtet, daß Annibale Padovano bei der Münchner Fürstenhochzeit 1568 mehrere großbesetzte Werke aufgeführt habe: „Intertenuti che furono poco spatio d'hora, con le sopradette insalate, con armonia di varii strumenti, di fiato, concertati insieme. [...] Che strumenti furono sonati? [...] Una Battaglia ad otto, di Messere Aniballe Organista, con tromboni, e cornetti alti, & altre opere pure ad otto“ [12]. Daß die Battaglia von Padovano ausdrücklich genannt wird, weist darauf hin, daß das Werk Eindruck gemacht hat.

Padovano, wie der Name sagt in Padua geboren, war damals Hofkapellmeister von Erzherzog Karl in Graz. Die Beziehungen nach Graz waren eng, da Karl drei Jahre später die Schwester des Erbprinzen Wilhelm, Maria von Bayern, heiratete. Padovanos 1568 aufgeführte achtstimmige *Aria della Battaglia* ist eine ziemlich getreue Bearbeitung der Janequin-Chanson für Bläserensemble. Bereits aus der Schlüsselung ist zu entnehmen, daß es sich nicht um ein doppelchöriges Werk handelt, da alle gängigen Schlüssel (*G2*, *C1*, *C2*, *C3*, *C4*, *F3*, *F4*) verwendet werden. Padovano setzt eher den Block der oberen Stimmen gegen den Block der unteren Stimmen, als daß es zum Alternieren zweier selbständiger Chöre käme. Jedenfalls kannte man also in München eine Bläserfassung der Chanson *La guerre*. Padovanos *Aria della*

11 „Boute-selle“-Signale auch bei Schünemann, *Trompeterfanfaren*, S. 67 f.

12 Massimo Troiano, *Dialoghi* [...]. *Tradotti nella lingua castigliana da M. Giuanni Miranda* [...], Venedig 1569. Faksimile hrsg. von Horst Leuchtmann, München-Salzburg 1980 (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 4), S. 136. „Eine kurze Zeit unterhielten sich die Herrschaften mit den genannten Salaten [aus Würsten, Pasteten, Gepökeltem und Fisch] zum Klang von verschiedenen Blasinstrumenten, die gemeinsam musizierten. Was für Instrumente wurden gespielt? Posaunen und hohe Zinken spielten eine achtstimmige Battaglia des Organisten Annibale und noch andere achtstimmige Werke.“ (Übersetzung H. Leuchtmann).

Battaglia wurde zusammen mit einer weiteren achtstimmigen Bearbeitung der Janequin-Chanson von Andrea Gabrieli in Venedig 1590 (*Dialoghi musicali*) gedruckt[13].

Damit sind wir bei der zweiten Teilfrage: Wieso Messe? Padovanos Werke müssen gefallen haben, denn er wurde mit einer Verehrung von 10 Gulden honoriert[14]. Es wäre also nicht verwunderlich, wenn Albrecht V. oder Wilhelm V. diese Festmusik auch für den Gottesdienst gewinnen wollten. Eine direkte Anlehnung an Padovanos Battaglia ist zwar nicht zu erkennen, das ist bei der Verschiedenheit der Gattungen Bläsermusik und Messe auch nicht zu erwarten. Aber die rigorose Beschränkung auch der Messe auf Klangflächenkomposition und der Verzicht auf strenge Imitation läßt sich kaum anders erklären denn als vokale Nachahmung eines instrumentalen Vorbilds. Damit wird das, was vom Kunstanspruch einer Messkomposition eigentlich verfehlt wirkt, aber zukunftsweisend, nämlich eine Messe auf instrumentaler Grundlage zu komponieren.

Dieses Beispiel hat Schule gemacht. Bisher sind drei Battaglia-Messen bekannt, eine Parodie-Messe von Janequin selbst und Messen von Guerrero und Victoria[15].

Messen über Janequin, La Guerre

Autor	**Titel**	**Erstdruck**	**Moderne Edition**
Janequin	*Missa La Bataille,* 4vv	*Liber decem Missarum, Moderne:* Lyon 1532	Gudmundson, *Parody,* Ann Arbor 1976
Guerrero	*Missa della batalla escoutez,* 5vv	*Missarum liber secundus, Zanetti:* Rom 1582	Gudmundson, *Parody,* Ann Arbor 1976
Victoria	*Missa pro Victoria,* 9vv	*Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi et alia* [...], Typographia regia: Madrid 1600	*Opera omnia,* ed. Pedrell, Bd. 6, Leipzig 1909

Die vierstimmige Messe von Janequin selbst ist weitgehend schlicht deklamiert und hält sich in einem bescheidenen Rahmen. Etwas anspruchsvoller gehalten, mit größeren imitatorischen Abschnitten ist die fünfstimmige Messe von Francisco Guerrero. Auch sie läuft aber eher in konventionellen Bahnen.

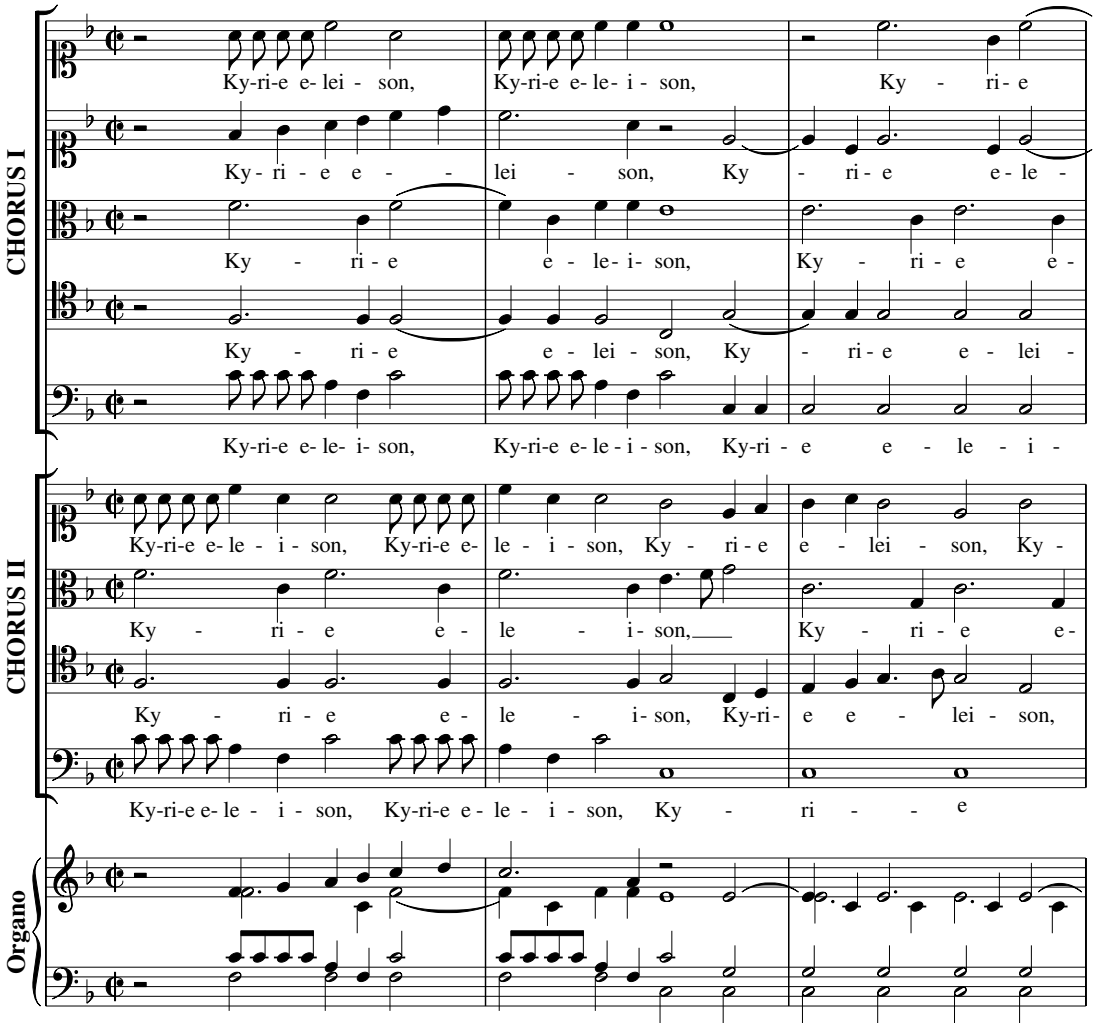
Anders die Messe von Tomaso Luis de Victoria. Sie ist doppelchörig, neunstimmig, wobei der Chorus 1 durch eine originale Organo-Stimme unterstützt wird. Victoria greift in allen Sätzen, sogar im (2.) *Kyrie*, das typischerweise melismatisch komponiert wird, auf die rasche Textdeklamation zurück und erzielt so schöne Echowirkungen.

In den Bordunquinten der obligaten Orgelpartie wird auch im Notenbild sichtbar, wie sehr das Zusammenspiel eines Trompeterensembles – ähnlich wie wenige Jahre später in der Toccata zu Monteverdis *Orfeo* – die Vorstellung des Komponisten geleitet hat. Victorias Messe ist

13 Faksimile in: *Corpus of early music*, Bd. 29, Brüssel 1977 (dort Lauto-Stimme datiert 1590, die weiteren 11 Stimmen 1592); Neuausgabe: Annibale Padovano, *Aria della Battaglia per sonar d'Istrumenti da Fiato*, hrsg. von Volker Roth, Celle 1990. Die Ausgabe Annibale Padovano, *Aria della battaglia*, hrsg. von Helmut Schmitt, Mainz 1967 ist eine Bearbeitung für 2 Flöten, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba.

14 „Ertzhertzog Carlns von Österreichs CaPelmaister verehrung 10 *fl.*" Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 3: *Dokumente*, Leipzig 1895, S. 35.

15 Harry Edwin Gudmundson, *Parody and symbolism in three battle masses of the sixteenth century*, Diss. Univ. of Michigan, Ann Arbor 1976.



Notenbeispiel 6: Victoria, *Missa pro Victoria*, Beginn des *Kyrie* II

1600 gedruckt worden. Die anonyme Münchner Messe von etwa 1570 nutzt also bereits 30 Jahre vor Victoria Stilmittel, die sich dann in der Generalbaßzeit durchsetzen. Sie ist ihrer Zeit voraus, also in der Tat bereits „barock".

Daß diese Battaglia-Messen mit der gezielten Prachtentfaltung im Gottesdienst der Gegenreformation zu tun haben, wäre immerhin denkbar. Denn die Wirkungsorte und Druckorte der drei Messenkomponisten sprechen für sich: der Spanier Victoria, lange in Rom wirkend, ließ seine Messe in Madrid drucken, der Spanier Guerrero (man beachte den sprechenden Namen!), vor allem in Sevilla wirkend, ließ den Druck während eines Romaufenthalts 1582 anfertigen. Nimmt man die Battaglia-Messe unseres bayerischen Anonymus hinzu, dann hat man die drei Hauptstädte der Gegenreformation: Rom – Madrid – München, beisammen. (Es fehlt nur noch Wien.)

Francesco Londariti (Franghiskos Leontaritis)

Bei der dritten Messe unseres Münchner Hofkapellcodex ist der Autor genannt: Francesco Londariti. Der Schreiber des Rückenschilds unseres Messenbandes tauscht übrigens wieder die Vokale: „Lond**o**rit**o**".

Franghiskos Leontaritis, italianisiert Francesco Londariti, hatte ein für einen Musiker ziemlich bewegtes, fast abenteuerliches Leben[16]. Er wurde etwa 1518 in Heraklion auf Kreta geboren, das damals, als Candia, in venezianischem Besitz war. Sein Vater war katholischer Priester und Schatzmeister an San Tito, dem Dom in Heraklion. Der Zölibat wurde im frühen 16. Jahrhundert wohl allgemein nicht sehr ernst genommen, und die Venezianer sahen dazu in Kreta umso weniger Anlaß, als sie die katholische Kirche gegenüber der eingesessenen Orthodoxie, die die Priesterehe kennt, bewußt fördern wollten. Londaritis uneheliche Abkunft hatte aber insofern Konsequenzen, als es eines päpstlichen Dispenses bedurfte, bevor er zum Priester geweiht werden konnte und 1535 selbst Kleriker an der Kirche seines Vaters wurde. Seine kirchliche Karriere ging rasch vonstatten: 1537 wurde er Kanoniker (also Domkapitular) in Sitia, 1544 zudem Kanoniker an San Tito und Dekan von Chersonnisos. Doch scheint ihn der Kirchendienst nicht besonders interessiert zu haben. Denn bereits 1537 wird er als Domorganist an San Tito genannt.

Über seine musikalische Ausbildung ist nichts bekannt. Panayotakis vermutet, daß Londaritis Gönner Bartolomeo Abramo ihm Studien in Italien ermöglicht habe, wofür es aber keine Quellenbelege gibt. Doch jedenfalls 1549 verließ Londariti Kreta und ging nach Venedig. Unter Adrian Willaert war er bis 1556 Mitglied der Kapelle von San Marco, danach bis 1562 Altist am Dom von Padua.

Eine erste Verbindung mit dem bayerischen Raum ergab sich, als Londariti zur Hochzeit des Johann Jakob Fugger mit Sidonia von Colaus (Wazler) am 5. März 1560 zwei Epithalamia komponierte, die dann in Londaritis erstem Motettenband (Venedig 1564) auch veröffentlicht wurden. Fugger hat nun wohl Herzog Albrecht V. auf diesen Paduaner Altisten aufmerksam gemacht, und erstmals 1562 wird Londariti archivalisch in der bayerischen Hofkapelle greifbar, als „Il Greco". Unter Orlando di Lasso und zusammen mit dem Organisten Andrea Gabrieli begleitete er den Herzog nach Prag und Frankfurt, wo Maximilian II. zum böhmischen bzw. römisch-deutschen König gekrönt wurde.

Ein Motiv, nach München zu gehen, mag auch darin gelegen haben, daß Londariti schon in Kreta mit der Reformation sympathisiert hatte und sich in München größere konfessionelle Freiheit erhoffte. Denn Herzog Albrecht V. hatte bereits 1556 die weltliche Strafbarkeit des Laienkelchs, also des Abendmahls in beiderlei Gestalt, ausgesetzt und 1562 beim Trienter Konzil nochmals einen Vorstoß in Sachen Laienkelch und Priesterehe unternommen, freilich erfolglos. Das Bemühen um konfessionspolitischen Ausgleich war taktisch begründet. Angesichts seines überschuldeten Etats konnte Albrecht V. nur mit solchen Konzessionen an den bayerischen Adel die Landstände dazu bringen, ihm die Steuern für seine Hofhaltung zu bewilligen, und eben auch seit 1557 die Cantorey-Gelder für die Hofkapelle, immerhin 3.000 fl. jährlich. Übers Geld hingen also auch Religionspolitik und Musikkultur engstens zusammen.
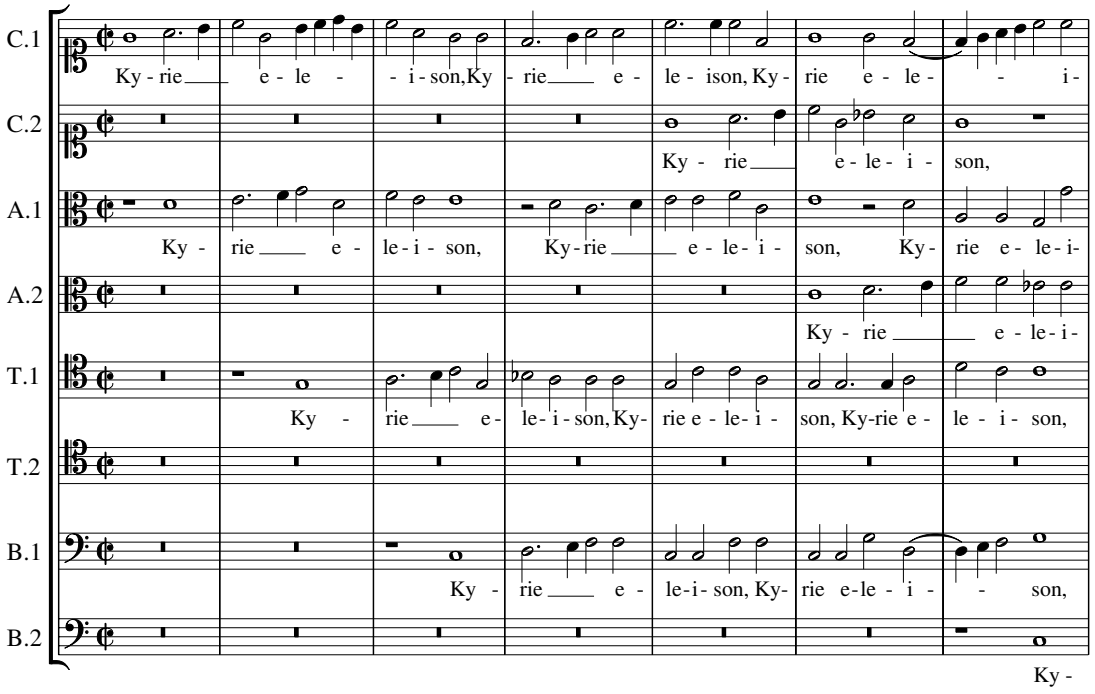
In der bayerischen Hofkapelle blieb Londariti aber nur fünf Jahre. 1567 ging er zunächst nach Cremona und wurde in eine undurchsichtige Spionageaffäre verwickelt. Man warf ihm vor, in der venezianischen Stadt Crema die Pläne der Fortifikation ausgespäht zu haben. Of-

16 Die Darstellung folgt der Dokumentar-Biographie von Nikolaos M. Panayotakis, *Franghiskos Leontaritis (Leondariti). Musicista Cretese del cinquecento. Testimonianze sulla sua vita e la sua opera*, Venedig 1990 (= *Publicazioni dell'Istituto Ellenico di studi Bizantini e postbizantini di Venezia* 12).

fenbar verlor er in dieser Sache viel Geld und musste seine ganze Habe verpfänden. Wieder in Venedig wurde er überdies als Sympathisant der Reformation denunziert und vor die Inquisition zitiert. Aus dem Briefwechsel von Nikolaus Stopius, dem Antiquar und Agenten Albrechts in Venedig, mit Joh. Jakob Fugger geht hervor, daß Londariti sich um eine neuerliche Anstellung in München bewarb, und der Herzog scheint nicht abgeneigt gewesen zu sein, ihn für die bevorstehende Prunkhochzeit des Erbprinzen Wilhelm mit Renata von Lothringen 1568 wieder zu engagieren; auch setzte sich der Augsburger Kardinal Otto Truchseß von Waldburg für ihn ein. Doch Nikolaus Stopius riet dringend ab, da ein solcher verschuldeter „schelm" der Ehre des herzoglichen Hofes abträglich sei, und der Hofintendant Johann Jakob Fugger sorgte sich, „es werd das gellt umbsonnst aussgeben, dann sain stimm ist nimmer, wie sy gewest" [17]. Londariti ging also 1568 wieder nach Heraklion zurück und starb dort 1572 oder 1573. – Heraklion – Venedig – München und zurück: ein wahrhaft europäischer „Kontext".

Londariti: Missa Laetatus sum

Von Londariti sind insgesamt drei Messen erhalten, von denen zwei der Münchner Hofkapellcodex überliefert. Herrn Prof. Dr. Nikos Maliaras (Universität Athen) verdanke ich die handschriftlichen Spartierungen dieser Messen, die Graham Dixon als Grundlage seiner Dissertation über Londariti angefertigt hat. Dixons ungedruckte Dissertation selbst war mir aber ebensowenig zugänglich wie die griechischen Magisterarbeiten, die inzwischen in Thessaloniki und Athen über Londariti entstanden sind.
Die achtstimmige *Missa Laetatus sum* ist wieder eine Parodiemesse, deren Vorlage aber unbekannt ist. Der Anfangssoggetto durchschreitet die Dur-Quarte vom *g* zum *c*.



Notenbeispiel 7: Londariti, *Missa Laetatus sum*, Beginn des *Kyrie*
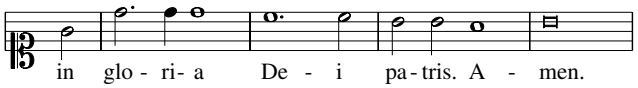
17 Anmerkung von Johann Jakob Fugger zu einem Brief von Nikolaus Stopius vom 22. Juni 1567, zit. nach Panayotakis, *Leontaritis* (wie Anm. 16), S. 158.

Die Messe hat eine klare Tonalität auf *G*. Londariti benützt aber, das ist zu beachten, die tiefe Schlüsselung (*C1 – C3 – C4 – F4*), die den Ambitus nach oben mit dem Ton e^2 begrenzt und nicht erlaubt, die Oktave von g^1 bis g^2 auszunützen. Das kann man als Indiz für den 8. Modus sehen[18], zumal bereits der Bass früh, in Mensur 3, auf *C* einsetzt, ebenso wie Altus 2 (M. 6) und Bassus 2, (M. 7) und die Kadenzen nach *C* in der Messe wichtig werden.

Obwohl der Anfang des *Kyrie* durch die sukzessiven Einsätze von Cantus 1, Altus 1, Tenor 1 und Bassus 1 den Eindruck von Doppelchörigkeit erweckt, kommt es in der ganzen Messe nicht zum typischen Alternieren von Chor I und Chor II. Darum erscheint mir eine Partituranordnung nach Stimmlagen wie im obigen Notenbeispiel sinnvoller als die doppelchörige Partituranordnung von Graham Dixon.

Die Stimmenanzahl wechselt bei Teilen der Meßsätze: Das Christe eleison ist fünfstimmig, Domine fili, Crucifixus, Et resurrexit und Benedictus sind vierstimmig, das Pleni sunt coeli ist dreistimmig. Der kurze Schlusssatz *Agnus Dei*, sehr melismatisch angelegt, ist zwölfstimmig. Auch hier werden die drei Chöre nicht getrennt, sondern als große Einheit behandelt.

Außer dem aufsteigenden Anfangssoggetto spielt noch ein Soggetto eine Rolle, der mit einem Quintsprung beginnt und dann stufenweise absteigt:



Notenbeispiel 8: Londariti, *Missa Laetatus sum*, *Gloria*, Cantus

Einzelne Abschnitte scheinen gregorianischen Choral zu zitieren, z. B. der Beginn des Benedictus. Schön ist das Et incarnatus mit seiner ruhigen Deklamation in der Oberstimme, was freilich auch ein Topos in der Geschichte der Meßvertonung ist.

Londariti: Missa Je prens en gre

Die vierte Messe des Hofkapellcodex 64 über die Chanson *Je prens en gre* nennt beim Notentext keinen Autornamen. Streng genommen ist die Zuschreibung an Londariti, die sich allein vom Rückenschild herleitet, ebenso zweifelhaft wie bei den „Palestrino"-Messen. Doch da der Notenschreiber Jean Pollet „il Greco" als Altisten der Hofkapelle kannte und die Angabe „una – altera" beide Messen aufeinander bezieht, muß man in diesem Fall – anders als beim ominösen „Palestrino" – an der Zuschreibung nicht zweifeln.

Vorlage für diese Messe von Londariti war nicht die verbreitete Chanson von Clemens non Papa[19], die erstmals im *Sixiesme livre contenant XXVII chansons nouvelles a quatre parties* bei Attaingnant (Paris 1539 = RISM 1539^{15}) gedruckt und mit wechselnden Zuschreibungen mehrfach nachgedruckt wurde[20]. Londariti benützte vielmehr eine Chanson von Eustache Barbion über denselben Text, der lautet:

---

18 Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 92, 108.

19 Ediert in Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, *Neue Reihe* Bd. 12, *Messen 64–70*, hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel etc. 1975, S. 203, und in: Jacobus Clemens non Papa, *Opera omnia*, *Chansons*, hrsg. von K. Ph. Bernet Kempers, ohne Ort 1962 (= *CMM* 4/10), S. 14–17. Nachweise der Quellen, darunter auch Orgeltabulaturen, bei K. Ph. Bernet Kempers, *Jacobus Clemens non Papa's chansons in their chronological order*, in: *Musica Disciplina* XV (1961), S. 187ff, hier S. 190f.

20 Zuschreibung an Clement Janequin in *Le Parangon des chansons. Sixiesme livre* (Lyon: Moderne, 1540 = RISM 1540^{16}), an Josquin Baston in *Le cincquiesme livre contenant trente et deux chansons a cinq et a six parties*

a_8 Je prens en gre la dure mort	*Ich nehme willig hin den grausamen Tod*
b_8 Pour vous, madame, par amours.	*Für Euch, Madame, aus Liebe.*
a_8 Navré m'avez mais a grand tort,	*Ihr habt mich verwundet, aber sehr zu Unrecht,*
b_8 Dont finiray de brief mes iours.	*weswegen ich in Kürze meine Tage beschließen werde.*
b_8 La chose me vient au rebours	*Es* [= die Sache] *ist mir zuwider,*
c_8 Souffrir si tost la mort amere.	*so früh den bitteren Tod zu erleiden.*
b_8 O dure mort, que faictes vous?	*O grausamer Tod, was tut Ihr?*
c_8 Mourir me fault c'est chose claire.	*Sterben muss ich, das ist eine klare Sache.*

Die Chanson ist formal ein Achtzeiler (Huitain), dessen Reimfolge regelgerecht nach der vierten Zeile gespiegelt wird. Das hat für die Vertonung Konsequenzen. Inhaltlich ist es einer dieser Chansontexte, die etwas augenzwinkernd vom Tod aus verschmähter Liebe reden und wohl mit einem erotischen Subtext spielen. Die Zeitgenossen scheinen den Text aber ernst genommen zu haben. In der Handschrift A.R. 940/41 der Proskebibliothek Regensburg hat der Schreiber Wolfgang Küffer, der von 1560 bis 1565 Konrektor am Regensburger Gymnasium poeticum und also sachkundig war, in den vier Stimmbüchern angemerkt: „Rogiri cantio cygnaea" (Cantus), „Rogiri cantio ultima et vere cygnaea" (Altus), „Rogiri carmen lugubre" (Bassus)[21]. Die Zuschreibung an „Rogirus", d.h. an Rogier Pathie († nach 1564), begegnet nur hier. Während „Schwanengesang" auch bedeuten könnte, daß dies die letzte Chanson von Pathie war, verweist „carmen lugubre" eindeutig auf deren Trauercharakter. Die Clemens-Chanson war in München offenbar gut bekannt, denn Orlando di Lasso hat eine Parodiemesse über *Je prens en gre* geschrieben, die aber Manuskript geblieben ist.

Nach den Druckdaten der Lasso-Messen über französische Chansons zu schließen, war das Interesse an solchen Messen um 1570 besonders groß, was vielleicht mit der Heirat Wilhelms mit Renata von Lothringen zusammenhängt (siehe Tabelle S. 447).

Von den 13 gedruckten (und damit datierbaren) Parodiemessen Lassos über französische Chansons sind 9 in den 1570er Jahren gedruckt worden. Die mutmaßliche Entstehung des Codex Mus.ms. 64 „um 1570" paßt also gut ins Gesamtbild der bayerischen Hofkapelle. Vielleicht läßt sich aber durch die Biographie Londaritis der Entstehungszeitraum seiner Messen noch etwas eingrenzen. Die Drucke seiner Werke sind sämtlich in seiner Münchner Zeit erschienen, also unter dem Patronat des Herzogs. Betrachtet man seine wirren Lebensumstände nach seiner Flucht aus München 1567, so ist kaum anzunehmen, daß er nach 1567 noch eine sechs- und eine achtstimmige Messe komponierte. Ein weiteres Argument liefert Londaritis Vorlage, die sechsstimmige Chanson von Eustache Barbion[22]. Barbion wirkte als Maître de chapelle an der Onze Lieve Vrouwkerk (Notre Dame) in Kortrijk und starb 1556. Seine Werke sind vor allem in den Niederlanden und in Deutschland ver-

(Antwerpen: Susato, 1544 = RISM 1544^{13}, an Thomas Crecquillon in RISM 1578^{24}; weitere Quellennachweise bei Thomas Schmidt-Beste, Art. *Baston, Josquin*, in *MGG*², Personenteil 2, Kassel usw. 1999, Sp.462–465, hier Sp.464.

21 Gertraut Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. Sammlung Proske*, Bd. 1: *Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts*, München 1989 (= *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, Bd. XIV/1), S. 110ff. Incipit in: *Das Tenorlied*, Bd. 2: *Handschriften*, hrsg. vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin, Kassel etc. 1982, S. 228 (= Nr. 201.64).

22 Panayotakis, *Leontaritis* (wie Anm. 16), S. 202 und die von ihm abhängigen Booklet-Texte von CD-Aufnahmen Leontaritis nennen fälschlich die Chanson von Clemens als Parodievorlage. Auf Barbion wiesen bereits Bente u.a., *Katalog* (wie Anm. 1), S. 202, hin.

Parodiemessen von Orlando di Lasso nach französischen Chansons[23]

Komponist	**Vorlage-Chanson, Druckjahr/ Manuskript**
Certon	*Frère Thibault*, 1570
ca.1505–1572	*On me l'a dict*, Mus.ms. 51 [1565/70]
Clemens non Papa	*Entre vous filles*, 1581
1510/15–1555/56	***Je prens en gres*, Ms.**
Crecquillon	*Or sus a coup*, 1607 (Lockenburg?)
1505/15–1557 (?)	*Se Salamandre*, Mus.ms. 51 [1565/70] (Lockenburg?)
	Si me tenez, Ms. (Vaet?)
Gombert	*Le berger et la bergère*, 1570
ca.1495 – ca.1560	*Tous les regretz*, 1577
	Triste depart, Mus.ms. 14 [1590]
Lasso	*Mon coeur se recommande* (Eccard?), Ms.
1530/32–1594	*Susanne un jour*, 1570
Lupi (oder Cadéac?)	*Je suis deshéritée*, Mus.ms. 23 [1581–83]
ca.1506–1529	
Monte	*Dittes maitresses*, 1589
1521–1603	
Sandrin	*Doulce memoire*, 1577
ca.1490 – nach 1560	
Sermisy	*Il me suffit*, 1581
ca.1490–1562	*La la maistre Pierre*, 1570
	Pilons pilons lorge, 1570
Anonym	*Je ne mange poinct de porc*, 1570
	Puisque j'ai perdu, 1577

breitet worden, waren Londariti also in Italien wohl kaum zugänglich[24]. Nach seinem Ausscheiden aus der Hofkapelle müßte schon ein besonderes Kunstinteresse gerade an diesen Messen bestanden haben, um sie aufwendig zu ingrossieren. Denkbar wäre freilich, daß Londariti sich mit dieser Messe um eine Wiederanstellung in München bewerben wollte. Die Ingrossierung der beiden Messen im Hofkapellcodex 64 ist daher wohl eher vor 1567/68 anzusetzen.

Eustache Barbions Chanson *Je prens en gré*, die Vorlage unserer Messe, ist allerdings nur textlos in einer Tabulatur des Lauinger Organisten Jakob Paix erhalten, in: *Thesaurus motetarum. Newerlessner zwey und zweintzig herrlicher Moteten, rechte Kunst Stück: der aller berhümbsten Componisten* [...] (Jobin: Strasbourg 1589 = RISM 1589[17]). Im ANHANG lege ich eine Rekonstruktion dieser Chanson vor[25]. Die Textunterlegung ist zwar, da die Verszeilen in der prima pars jeweils eigene Soggetti erhalten und durch Kadenzen abgeschlossen werden, im großen und ganzen klar, aber im einzelnen insbesondere bei langen Melismen durchaus fraglich. Dies gilt besonders für die secunda pars, die mit immerhin 60 Mensuren nur die 8. Verszeile „Mourir

23 Die Daten für die Drucke nach Horst Leuchtmann u. Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel u. a. 2001 (= Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Supplement*), für die Codices der Münchner Hofkapelle nach Bente u. a., *Katalog* (wie Anm. 1). Handschriftliche Quellen, die nicht der Münchner Hofkapelle entstammen, sind in den Messen-Bänden der Lasso-Gesamtausgabe, Neue Reihe, nachgewiesen.

24 Vgl. das Werkverzeichnis bei Jaap van Benthem, Art. *Barbion, Eustachius*, in: *MGG²*, Personenteil 2, Kassel usw. 1999, Sp.213 f.
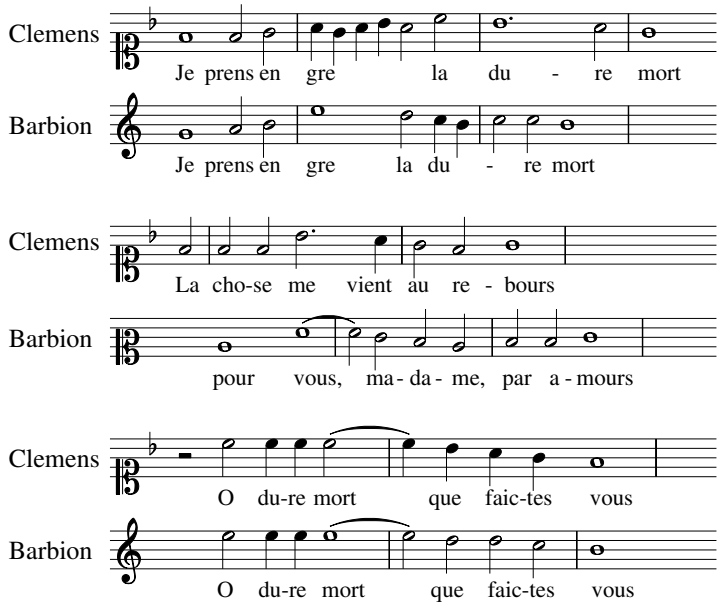
25 Von Barbion sind noch drei weitere Chansons erhalten und veröffentlicht in der Reihe *The sixteenth-century chanson*: „Vous avez grace" (*Sixteenth-Century Chanson* Bd. 1: *Chansons published by Hubert Waelrant and Jean Laet*, hrsg. von Timothy McTaggart, New York 1992), „Adieu celle qui" und Pour quelque paine" (*Sixteenth-Century Chanson* Bd. 29: *Chansons published by Tielman Susato*, hrsg. von Kristine K. Forney, New York 1994).

me fault c'est chose claire" vertont, dies aber mit sechs Soggetti – ein durchaus ungewöhnliches Verfahren. Daß Barbion zusätzliche Textzeilen vorlagen, ist wegen der dichterischen Form des Huitain und wegen der Verbreitung der Clemens-Chanson unwahrscheinlich. Die Rekonstruktion läßt aber die Kongruenzen der beiden Teile besser erkennen: Der daktylische Rhythmus von „O dure mort" (prima pars, M. 54) kehrt wieder in der secunda pars zu „mourir me fault" (M. 10).

In der secunda pars häufen sich die Satzfehler: parallele Nonen zwischen Altus 1 und Bassus (M. 36), Vorhaltsquarte und Lösungsterz erklingen gleichzeitig (M. 39, 56), parallele Quinten zwischen Altus 1 und Bassus (M. 40/41), eine weder vorbereitete noch aufgelöste Septe (M. 41). Man ist zuerst geneigt, diese Dissonanzen textausdeutend für „mourir" zu verstehen, doch sollten einem gewiegten Kontrapunktisten wie Barbion solche Schnitzer nicht unterlaufen. Zwar erlaubt der sechsstimmige Satz etwas mehr Freiheit in der Dissonanzbehandlung als die Vierstimmigkeit, doch überschreiten die genannten Fälle die satztechnischen Konventionen so sehr, daß ich von einem verderbten Text ausgehe. Ich habe daher die Stimmführung mit möglichst geringem Eingriff in den Satz korrigiert (siehe Kritischen Bericht).

Die Rekonstruktion liefert zusätzliche Argumente dafür, daß Barbion die Clemens-Vertonung kannte. Er folgt seinem Vorbild in der Großform, da das zweite Verspaar die Musik des ersten Verspaares wiederholt.

Der aufstrebende Gestus des Anfangs-Soggetto von *Je prens en gré* ist sehr ähnlich; während aber Clemens innerhalb des *F*-Dreiklangs bleibt, weitet Barbion den Ambitus seines Soggetto mit dem auffälligen Quartsprung *h–e* zur Sexte, also zum ganzen Hexachordum durum aus, um beim Hochton *e* mit der Lamentoquarte (*e–d–c–h*, bzw. quintversetzt *a–g–f–e*) ansetzen zu können. Bei „o dure mort" (M. 54) steht die Lamentoquarte lapidar im Diskant, beherrscht aber vor allem die secunda pars (ab M. 22, 34). Daß die Soggetti aus dem Kernelement der Lamentoquarte entwickelt sind, erlaubt Barbion, den Anfangssoggetto der prima pars in der secunda pars („Mourir me fault") intervallgetreu umzukehren ($e^2–d^2–c^2–g^1$), ein Zeichen von Barbions kontrapunktischem Kunstwillen.



Notenbeispiel 9: Vergleich der Soggetti von Clemens non Papa und Barbion

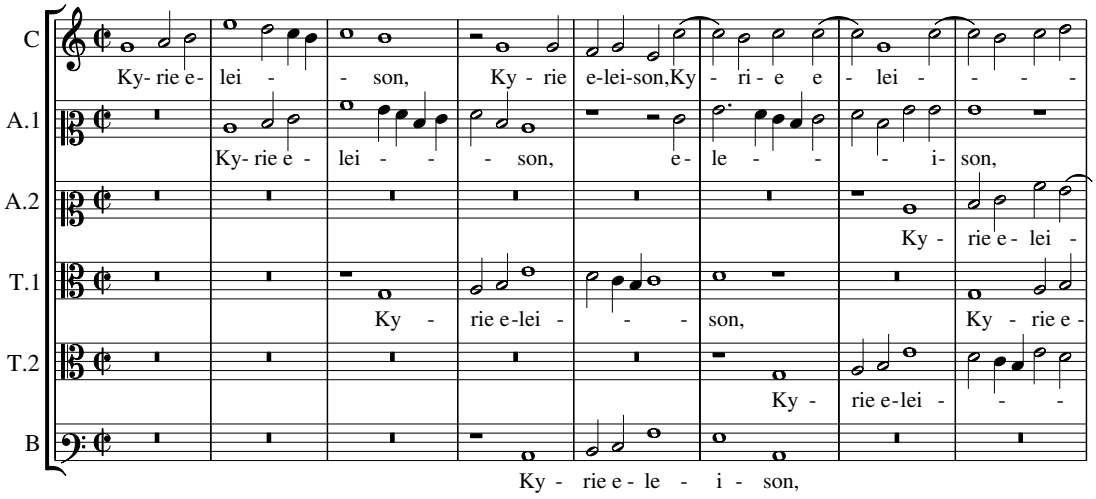
Der Quartsprung bei „La chose me vient au rebours“ (Clemens) erscheint, deklamatorisch überzeugender, in Barbions Vers „pour vous, madame, par amours“. Ein deutliches Zitat ist die Deklamation von „O dure mort“ in Semiminimae. Solche Anspielungen und Zitate sind ein Stilmerkmal der sogenannten franko-flämischen Chanson von etwa 1530 bis 1550, für die Barbions Chanson insgesamt typisch ist. Dieser Typus unterscheidet sich von der bekannten, insgesamt schlichteren Pariser Chanson, die vor allem in den Attaingnant-Drucken verbreitet wurde, erheblich und nähert sich deutlich dem Motettenstil an: sie ist fünf- bis achtstimmig, entfaltet breite Imitationen und vermeidet gemeinsame Kadenzabschlüsse durch ein Überlappen der Soggetti[26].

Durch die Nähe zum Motettenstil eignet sich der Typus der franko-flämischen Chanson besser zur Meßparodie als die Pariser Chanson. Es ist daher bezeichnend, daß Lasso vor allem Chansons von Gombert, Clemens non Papa und Crecquillon parodiert hat.

Die Sechsstimmigkeit der Messe durchbricht Londariti an den üblichen Stellen durch geringerstimmigen Satz, im *Gloria* bei „Domine fili“, im *Credo* bei „Crucifixus“ und im *Benedictus*. Das *Agnus Dei* schließlich ist achtstimmig gesetzt.

Die Soggetti der acht Verszeilen, die bereits Barbion durchweg imitatorisch behandelt, böten für die Meßparodie reiches Material. Londariti beschränkt sich aber fast ausschließlich auf die beiden Anfangssoggetti der prima bzw. secunda pars. Nur im Christe verarbeitet er den Quartsprungsoggetto von „pour vous, madame, par amours“. Alle Sätze werden mit dem Anfangssoggetto entweder in der ursprünglichen oder der Umkehrungsgestalt eröffnet.
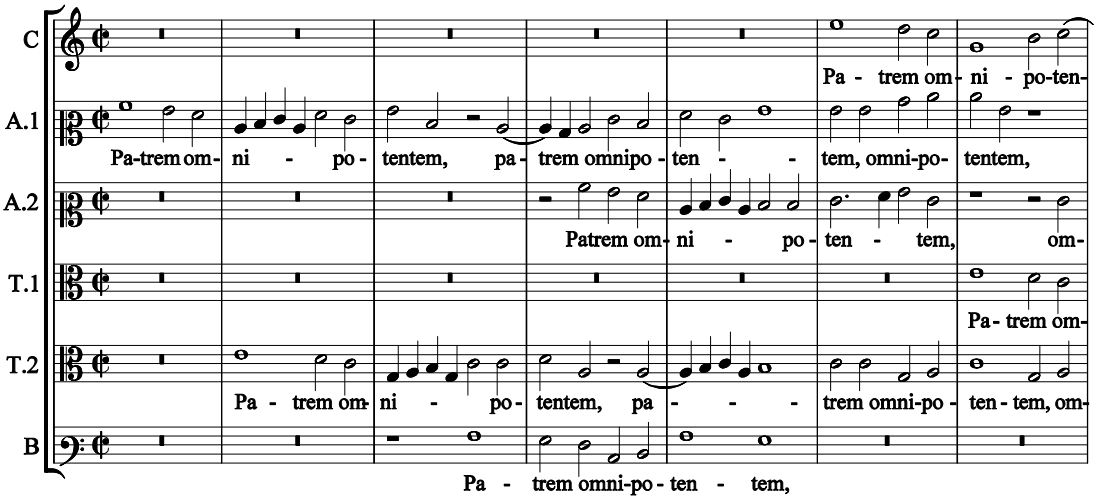
Barbions Soggetto erlaubt kontrapunktisch nur die Beantwortung in der Unterquinte im Abstand einer Brevis. Der Quartsprung *h–e*, der melodisch wenig überzeugt, ist von vornherein auf den Zusammenklang der Dezime hin konzipiert. Dadurch wird das Ziel des *C*-Dreiklanges bereits in der 2. Mensur exponiert. Sowohl die beiden Teile der Barbion-Chanson wie auch alle Meßsätze von Londariti schließen mit Kadenzen nach *C*. Londariti behält die Stimmpaare bei, ändert jedoch deren Einsatzfolge.



Notenbeispiel 10: Londariti, *Missa Je prens en gre*, *Kyrie*
(nach Graham Dixon, aber abweichende Textunterlegung)

26 Timothy MacTaggert, Introduction, in: *Chansons published by Hubert Waelrant and Jean Laet*, New York etc. 1992, S. XV (= *The sixteenth century chanson*, Bd. 1); Howard Mayer Brown, Richard Freedman, Art. *Chanson. 3. 1525 to the mid-16th century*, in: *The New Grove*², Bd. 5, London 2001, S. 478.

Bei der Umkehrung des Soggetto („Mourir me fault“) ist der Quartfall *f–c* (bzw. *c–g*) noch markanter, der Einsatz der Unterstimme zielt aber wieder auf die Terz *c/e*, anfangs in Stimmkreuzung:



Notenbeispiel 11: Londariti, *Missa Je prens en gre*, *Credo* (nach Graham Dixon)

Die beiden Stimmen des Stimmpaars greifen also wie Zahnräder ineinander. Neue Möglichkeiten kontrapunktischer Kombination ergeben sich durch Veränderung des Soggetto-Rhythmus, wovon Londariti reichlich Gebrauch macht. Er nützt diese beiden Formen des Soggetto aber auch zur Textausdeutung. Im *Credo* hat das „Crucifixus“ den Soggetto in absteigender Gestalt, das unmittelbar anschließende „Et resurrexit“ bringt die aufsteigende Gestalt.

Die Handschrift Mus.ms. 64 und das Kloster Tegernsee

Unter welchem Aspekt also wurde unser Codex überhaupt zusammengestellt? Die Komponisten interessierten nicht vorrangig, sondern die Achtstimmigkeit scheint der Grund gewesen zu sein. Damit schließt sich der Kreis zum Anfang: Wieso kam dieser Hofkapellcodex ins Kloster Tegernsee? Robert Münster hat nachdrücklich auf die Musikliebe von Paul Widmann hingewiesen, der von 1594 bis 1624 Abt in Tegernsee war[27]. In einem Bibliothekskatalog von 1650 ist eine Fülle von Drucken aufgeführt mit achtstimmigen, zehn-, zwölf- und bis sechzehnstimmigen Werken vor allem aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts: Messen, Motetten, Cantiones sacrae, teils von venezianischen Meistern, teils von Komponisten, die in München, Innsbruck und Wien wirkten. Bei den alten, noch in Senfls Zeiten zurückreichenden Musikbeziehungen zwischen Tegernsee und München könnte es leicht sein, daß dieser Hofkapellcodex bei irgendeinem Besuch in der Residenz den Sammlertrieb von Paul Widmann geweckt hat.
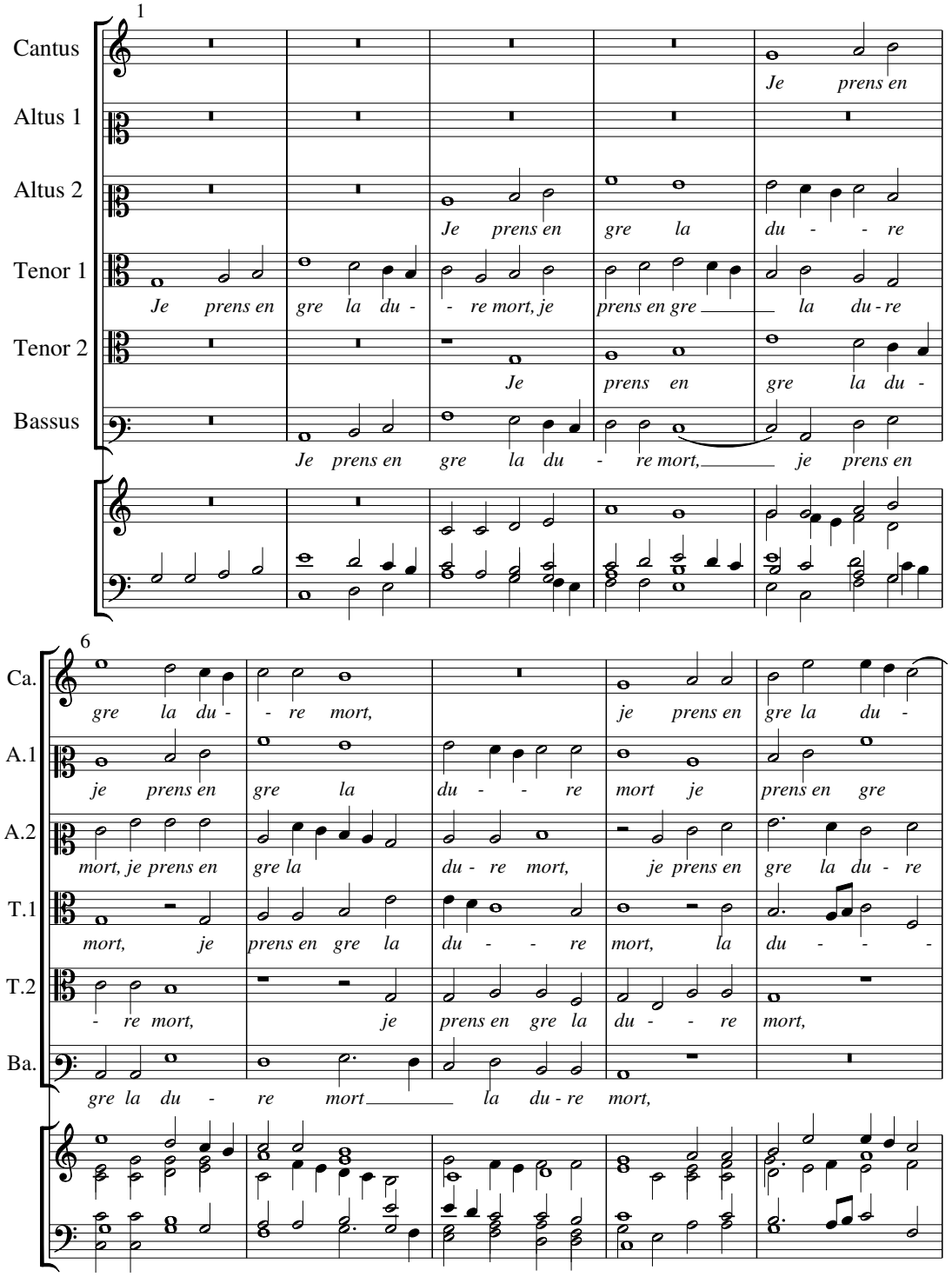
Die Abgabe einer doch kostspielig erstellten Handschrift setzt aber eigentlich voraus, daß man keine Verwendung mehr für sie hatte. Das ist nach Lassos Tod 1594 immerhin wahr-
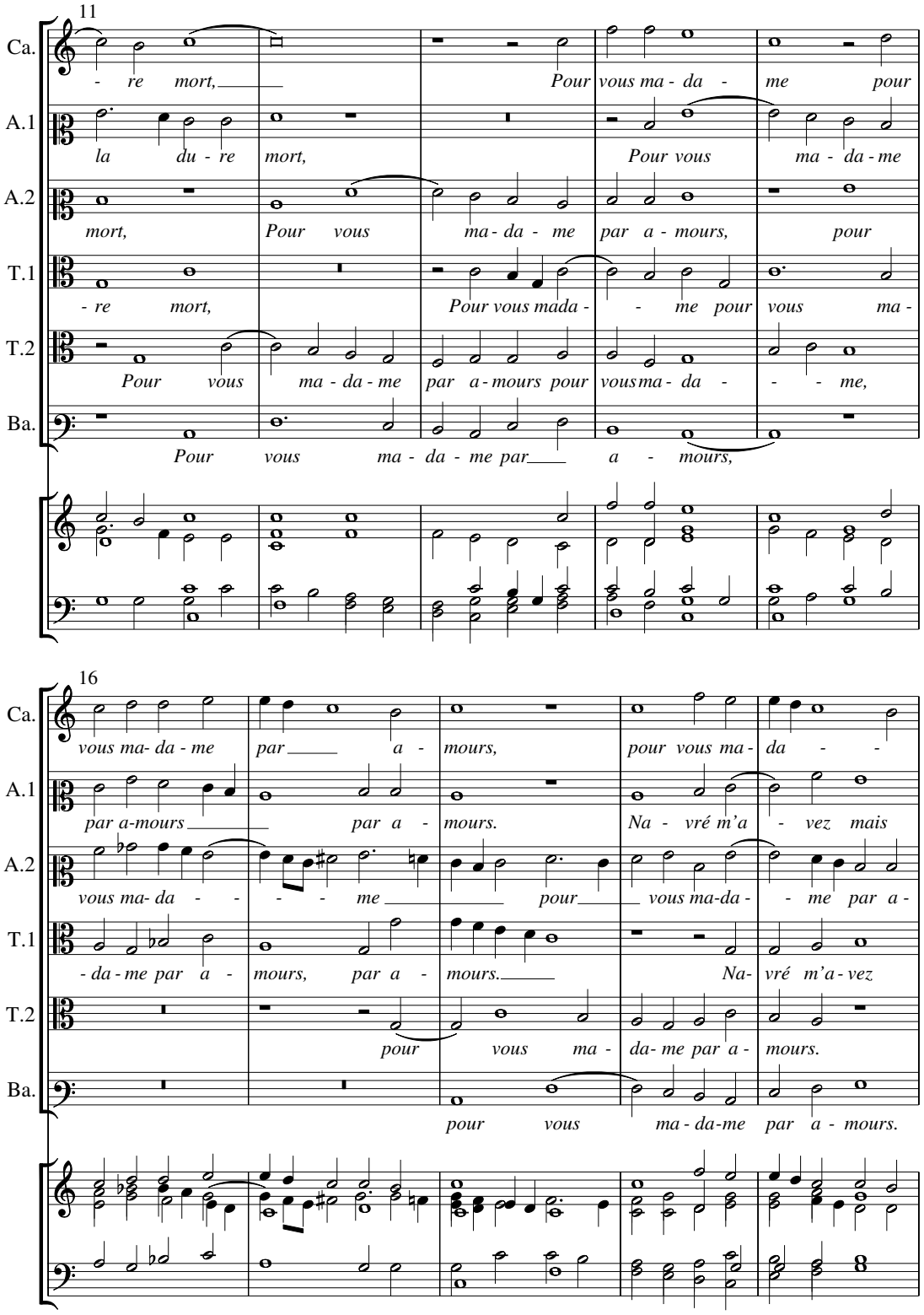
27 Robert Münster, *Fragmente zu einer Musikgeschichte der Benediktinerabtei Tegernsee*, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 79 (1968), S. 66ff.
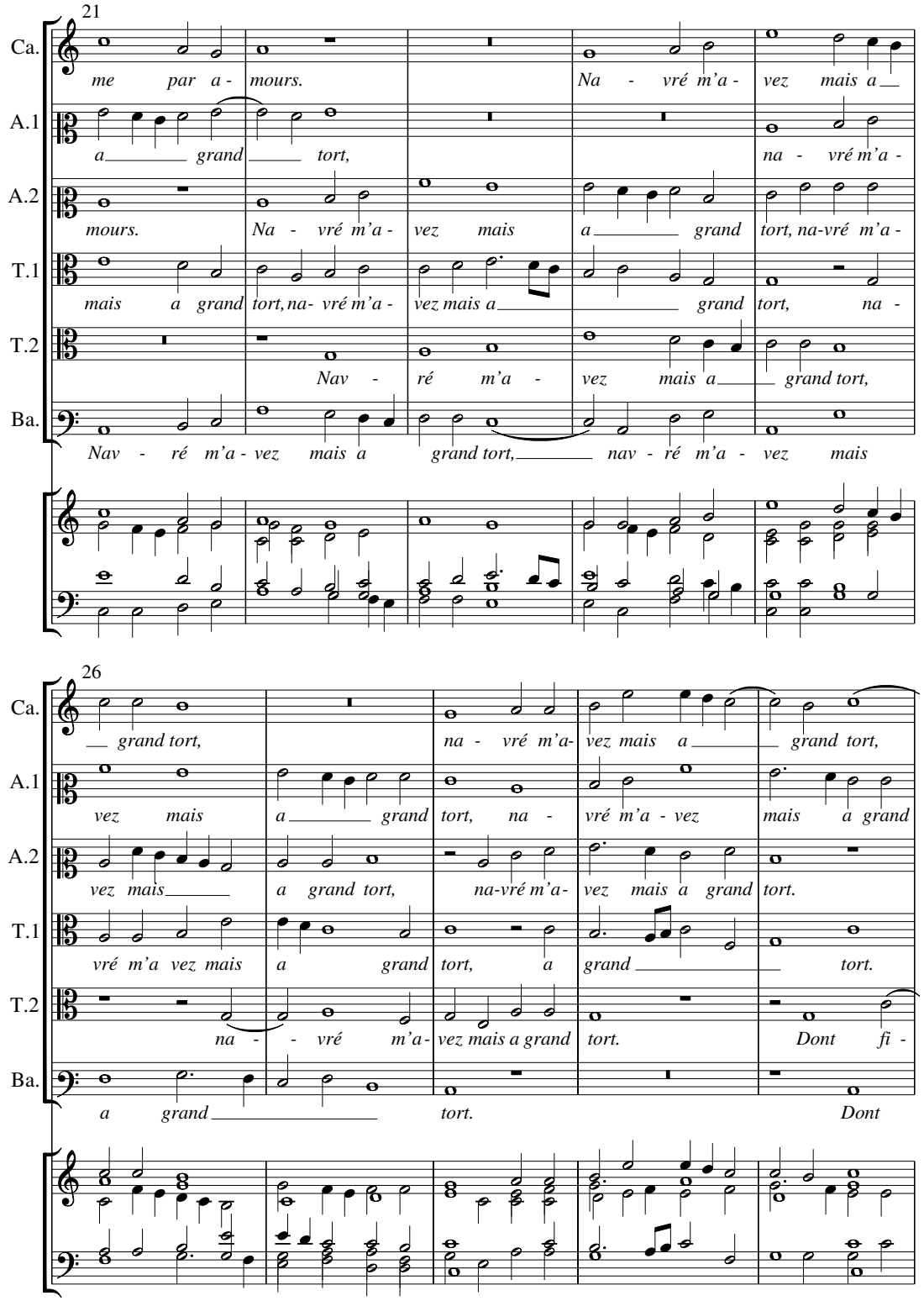
scheinlich. Denn bereits als Mitregent neben seinem Vater Wilhelm V. schaffte Herzog Maximilian, um die Staatsfinanzen zu sanieren, in den 1590er Jahren den „täglichen Dienst" ab, konnte so die Kapelle drastisch verkleinern und kürzte zudem den verbliebenen Musikern die Gehälter[28]. Da Lasso allen Anlaß hatte, um sein Lebenswerk zu bangen, überschattete Melancholie seine letzten Lebensjahre. Für repräsentative, achtstimmige Werke war unter dem Sparzwang Maximilians wohl kein Bedarf mehr und vielleicht nicht einmal ein genügendes Sängerpersonal vorhanden – dies zu einer Zeit, als die venezianische Mehrchörigkeit des Lasso-Schülers Giovanni Gabrieli gerade ihre Hochblüte erreichte.
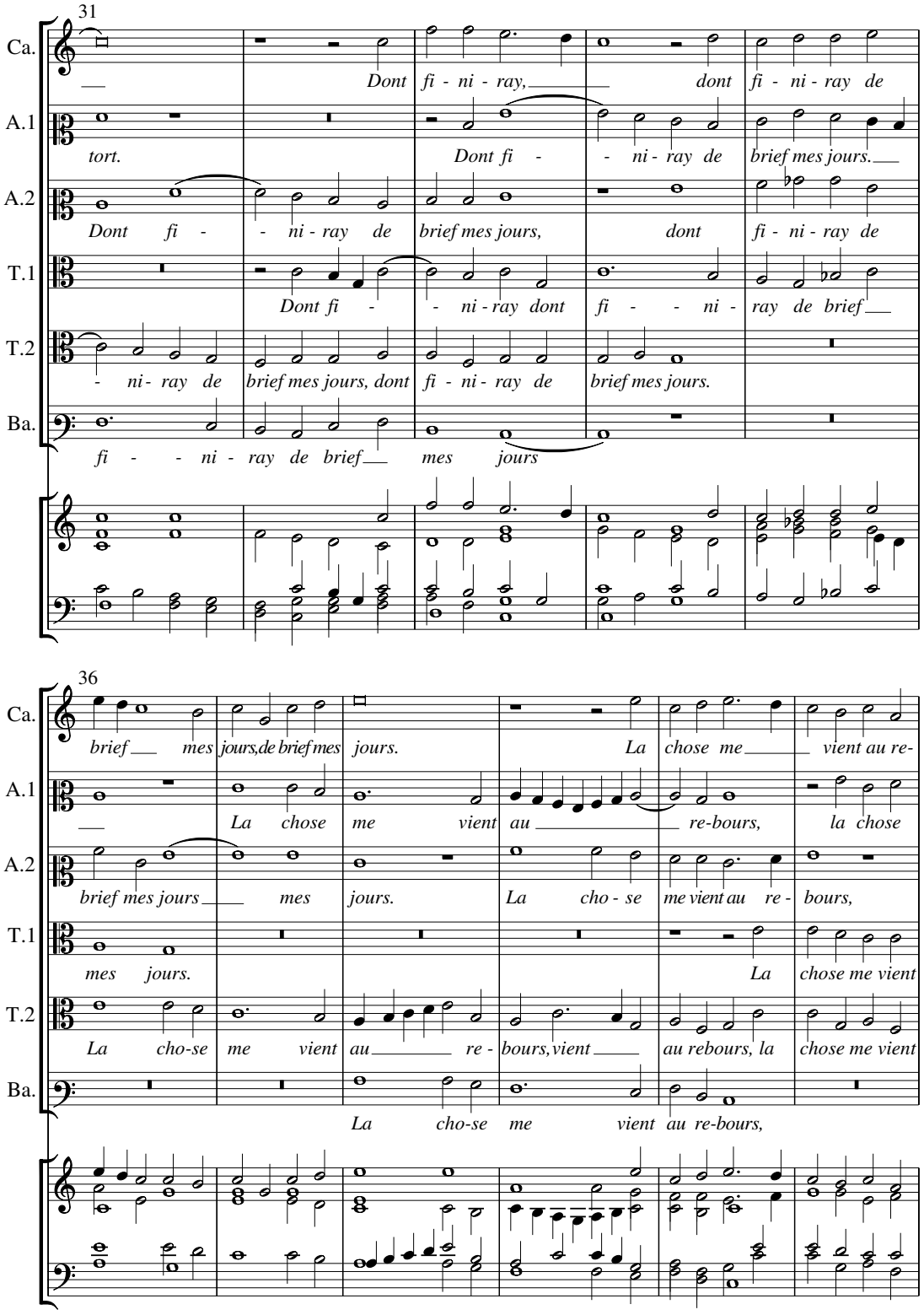
28 Vgl. Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 211.
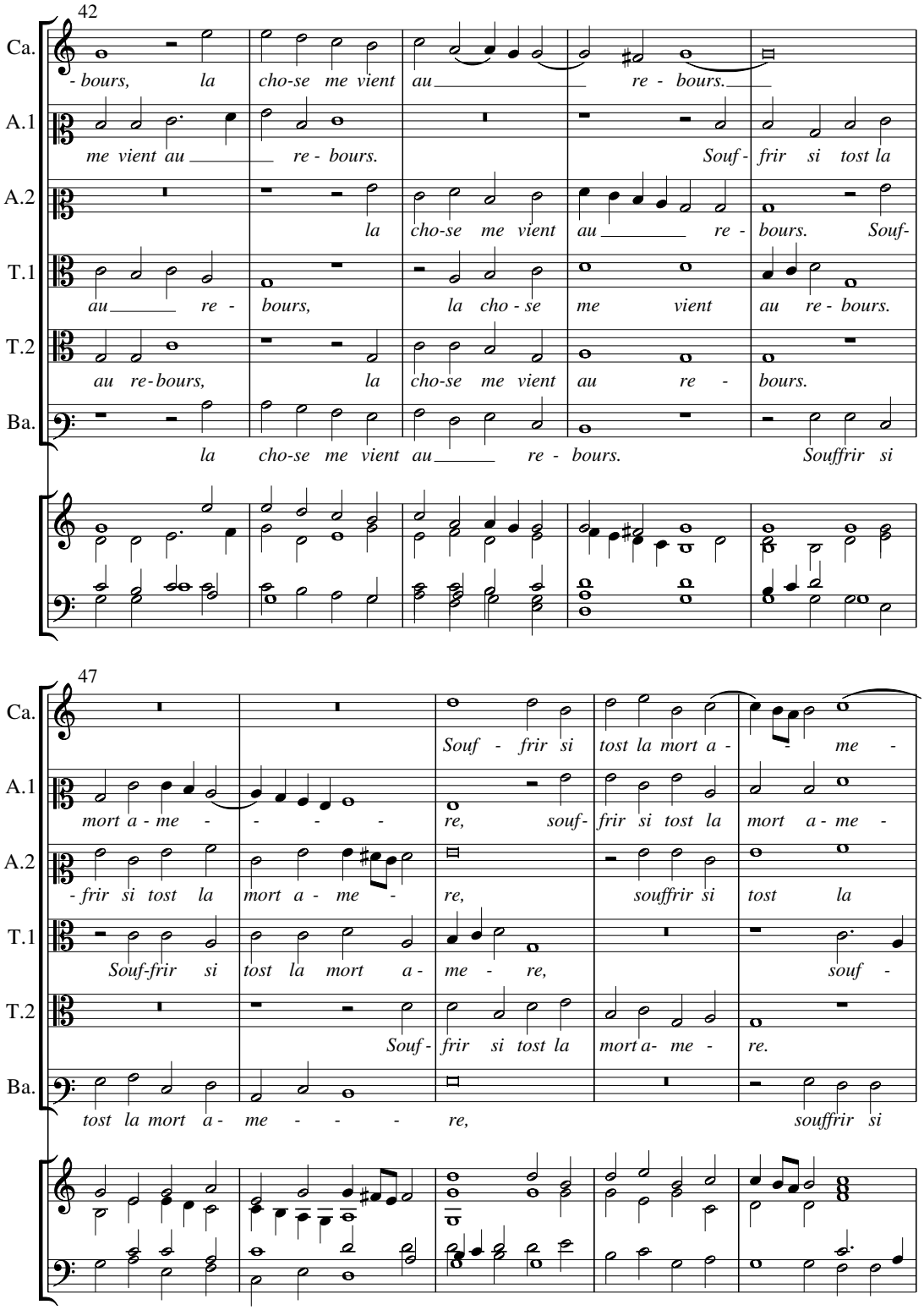
Anhang
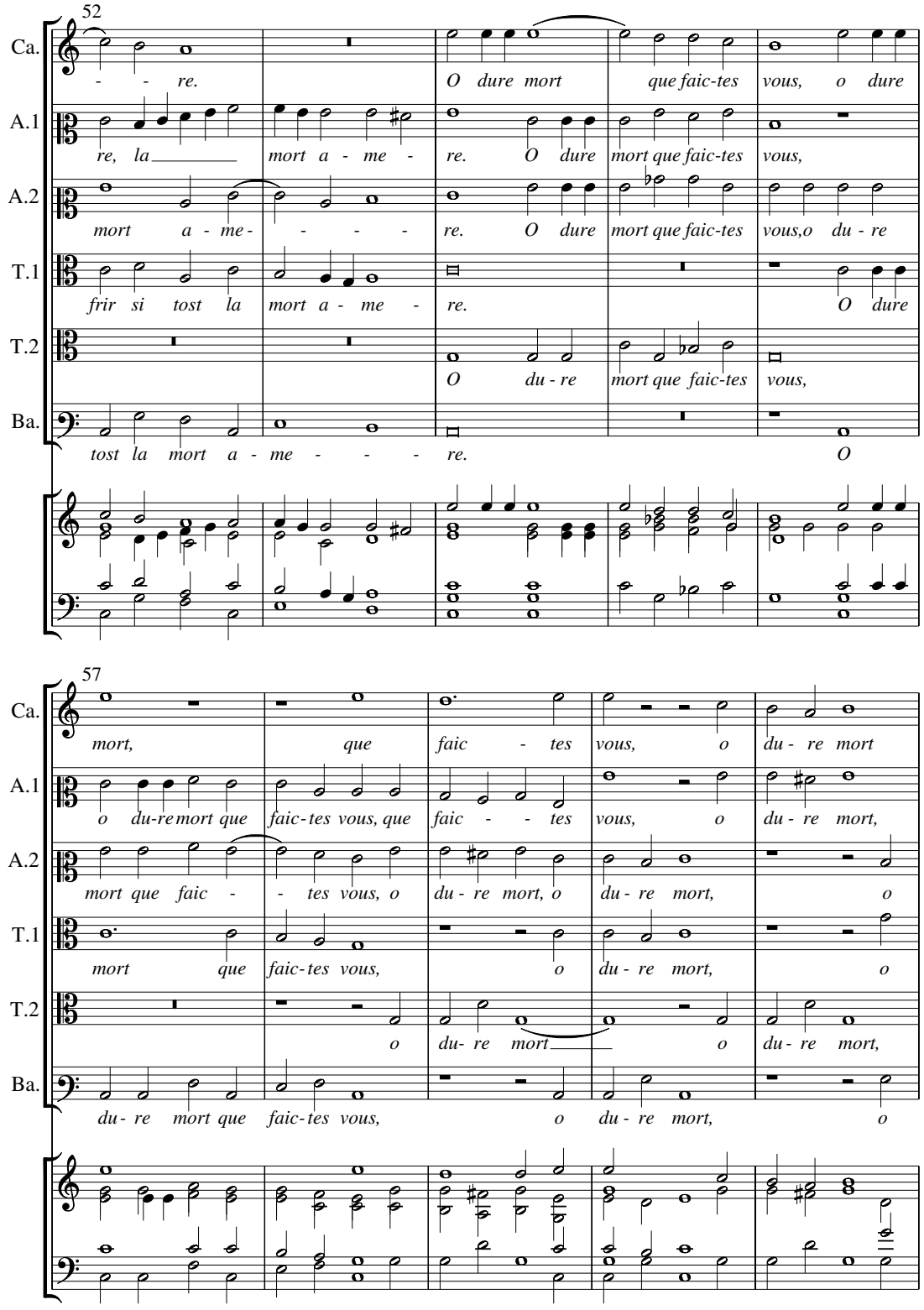

1
Cantus
Altus 1
Altus 2
Tenor 1
Tenor 2
Bassus
Je prens en
Je prens en gre la du - - re
Je prens en gre la du - re mort, je prens en gre la du-re
Je prens en gre la du -
Je prens en gre la du - re mort, je prens en
6
Ca.
A.1
A.2
T.1
T.2
Ba.
gre la du - - re mort, je prens en gre la du -
je prens en gre la du - - re mort je prens en gre
mort, je prens en gre la du - re mort, je prens en gre la du - re
mort, je prens en gre la du - - re mort, la du - - -
- re mort, je prens en gre la du - - re mort,
gre la du - re mort la du - re mort,
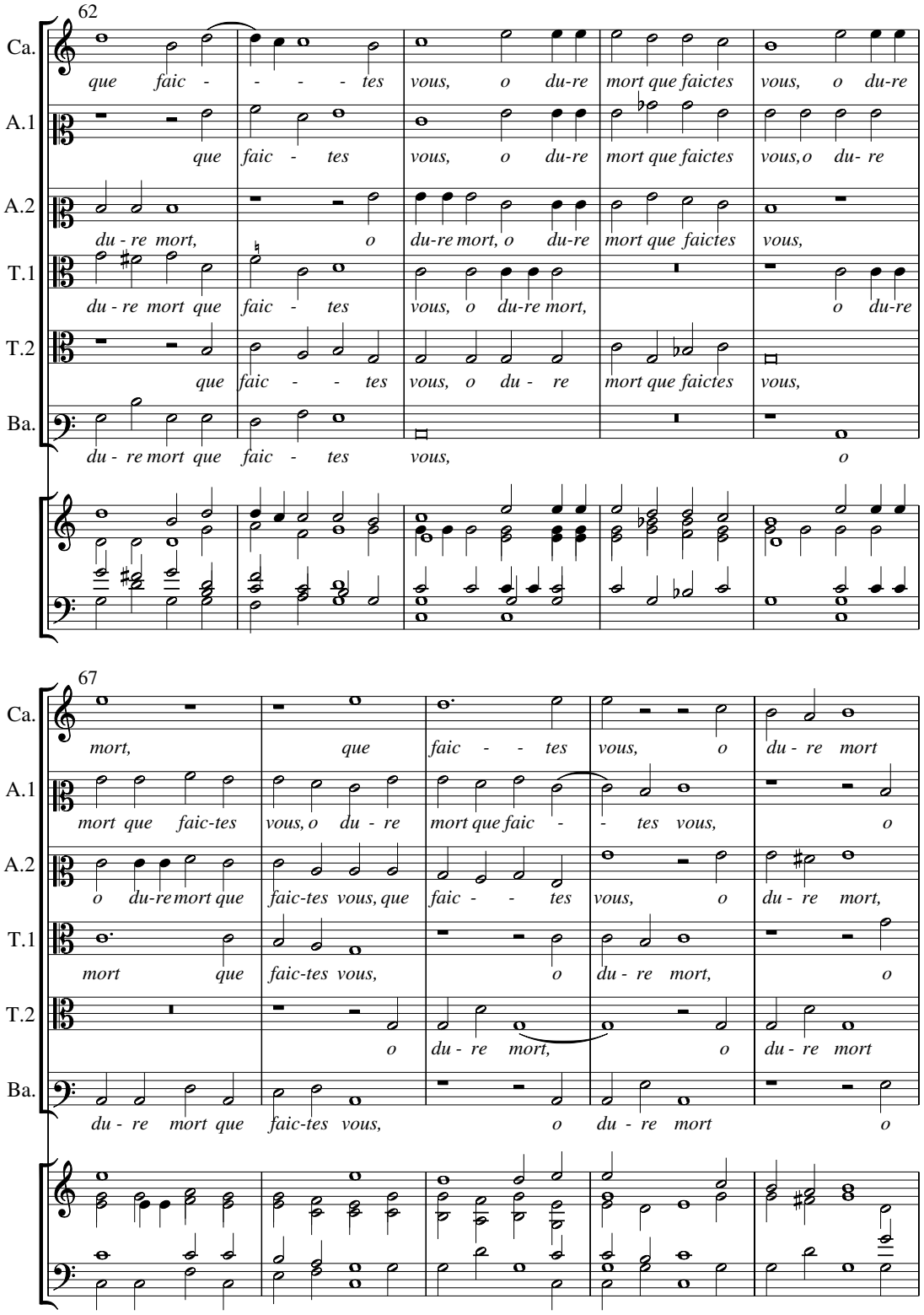

11
Ca.
- re mort, Pour vous ma - da - me pour
A.1
la du - re mort, Pour vous ma - da - me
A.2
mort, Pour vous ma - da - me par a - mours, pour
T.1
- re mort, Pour vous mada - - me pour vous ma -
T.2
Pour vous ma - da - me par a - mours pour vous ma - da - - - me,
Ba.
Pour vous ma - da - me par a - mours,
16
Ca.
vous ma- da - me par a - mours, pour vous ma - da - -
A.1
par a-mours par a - mours. Na - vré m'a - vez mais
A.2
vous ma- da - - - - me pour vous ma-da - - me par a -
T.1
- da - me par a - mours, par a - mours. Na- vré m'a - vez
T.2
pour vous ma - da- me par a - mours.
Ba.
pour vous ma - da-me par a - mours.

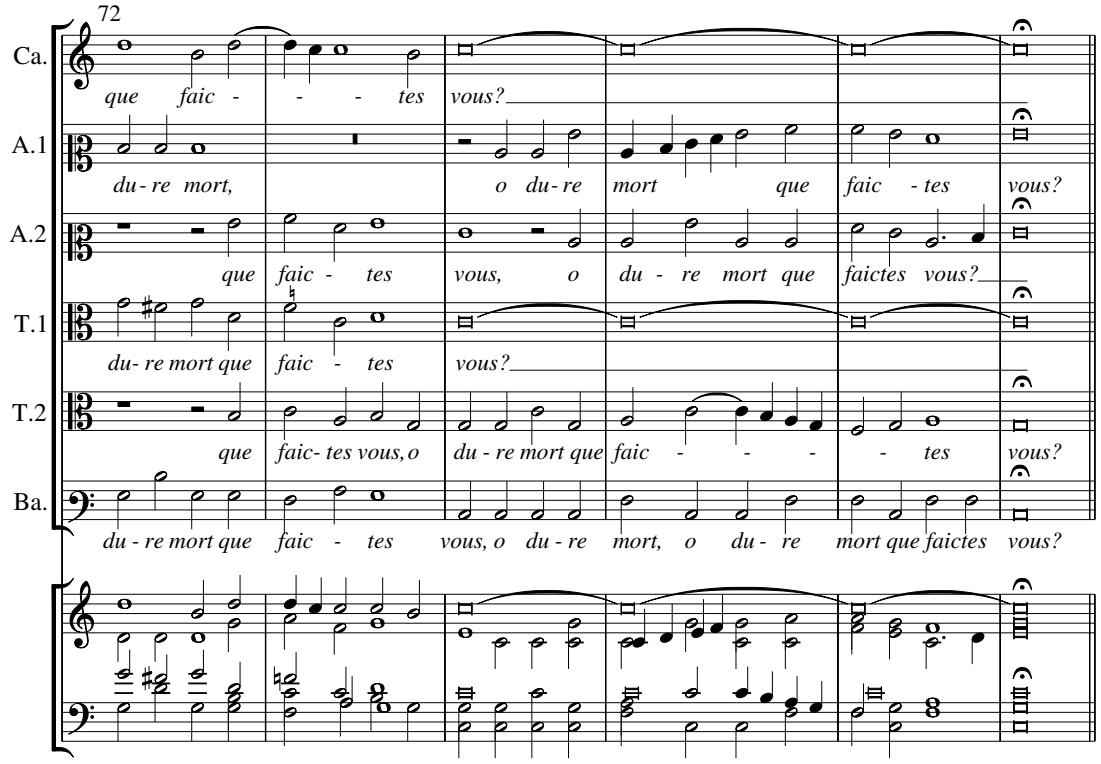

21
Ca.
me par a - mours. Na - vré m'a - vez mais a
A.1
a grand tort, na - vré m'a -
A.2
mours. Na - vré m'a - vez mais a grand tort, na-vré m'a -
T.1
mais a grand tort, na- vré m'a - vez mais a grand tort, na -
T.2
Nav - ré m'a - vez mais a grand tort,
Ba.
Nav - ré m'a - vez mais a grand tort, nav - ré m'a - vez mais
26
Ca.
grand tort, na - vré m'a- vez mais a grand tort,
A.1
vez mais a grand tort, na - vré m'a - vez mais a grand
A.2
vez mais a grand tort, na-vré m'a- vez mais a grand tort.
T.1
vré m'a vez mais a grand tort, a grand tort.
T.2
na - vré m'a- vez mais a grand tort. Dont fi -
Ba.
a grand tort. Dont


31
Ca.
A.1
A.2
T.1
T.2
Ba.
Dont fi - ni - ray, dont fi - ni - ray de
tort. Dont fi - - ni - ray de brief mes jours.
Dont fi - - ni - ray de brief mes jours, dont fi - ni - ray de
Dont fi - - ni - ray dont fi - - ni - ray de brief
- ni - ray de brief mes jours, dont fi - ni - ray de brief mes jours.
fi - - ni - ray de brief mes jours
36
Ca.
A.1
A.2
T.1
T.2
Ba.
brief mes jours,de brief mes jours. La chose me vient au re-
La chose me vient au re-bours, la chose
brief mes jours mes jours. La cho - se me vient au re - bours,
mes jours. La chose me vient
La cho-se me vient au re - bours, vient au rebours, la chose me vient
La cho-se me vient au re-bours,
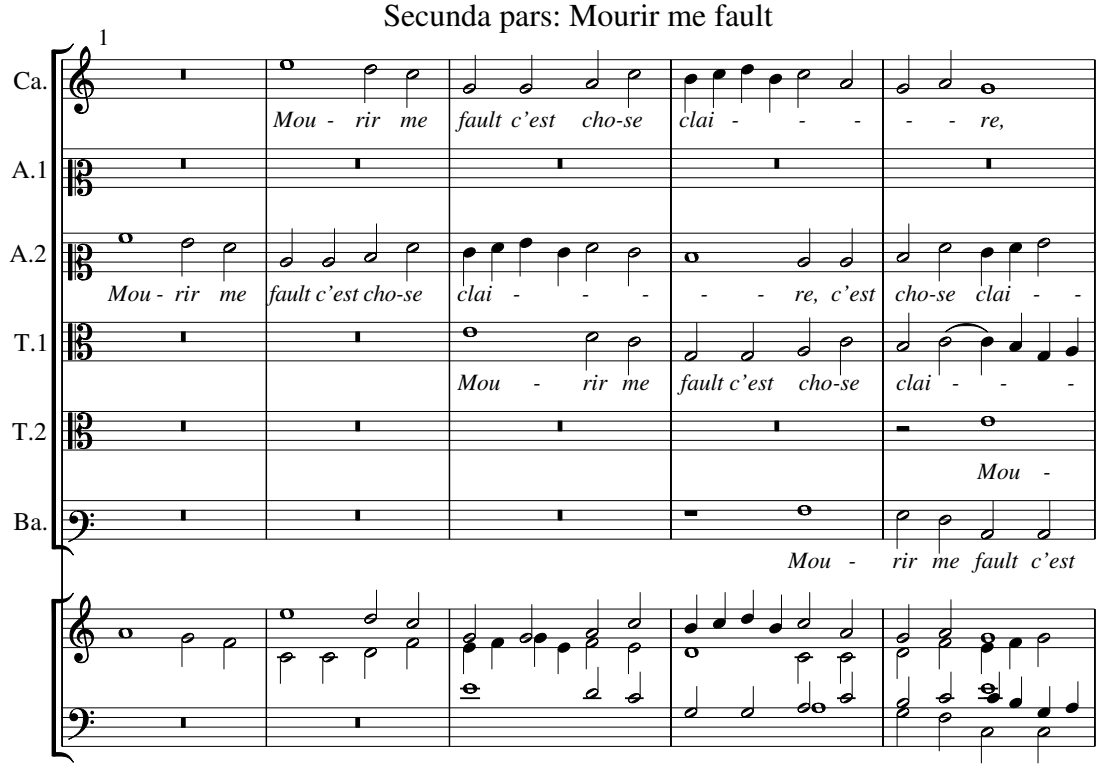

42
Ca.
- bours, la cho-se me vient au re - bours.
A.1
me vient au re - bours. Souf - frir si tost la
A.2
la cho-se me vient au re - bours. Souf-
T.1
au re - bours, la cho - se me vient au re - bours.
T.2
au re-bours, la cho-se me vient au re - bours.
Ba.
la cho-se me vient au re - bours. Souffrir si
47
Ca.
Souf - frir si tost la mort a - me -
A.1
mort a - me - re, souf- frir si tost la mort a - me -
A.2
- frir si tost la mort a - me - re, souffrir si tost la
T.1
Souf-frir si tost la mort a - me - re, souf -
T.2
Souf - frir si tost la mort a- me - re.
Ba.
tost la mort a - me re, souffrir si
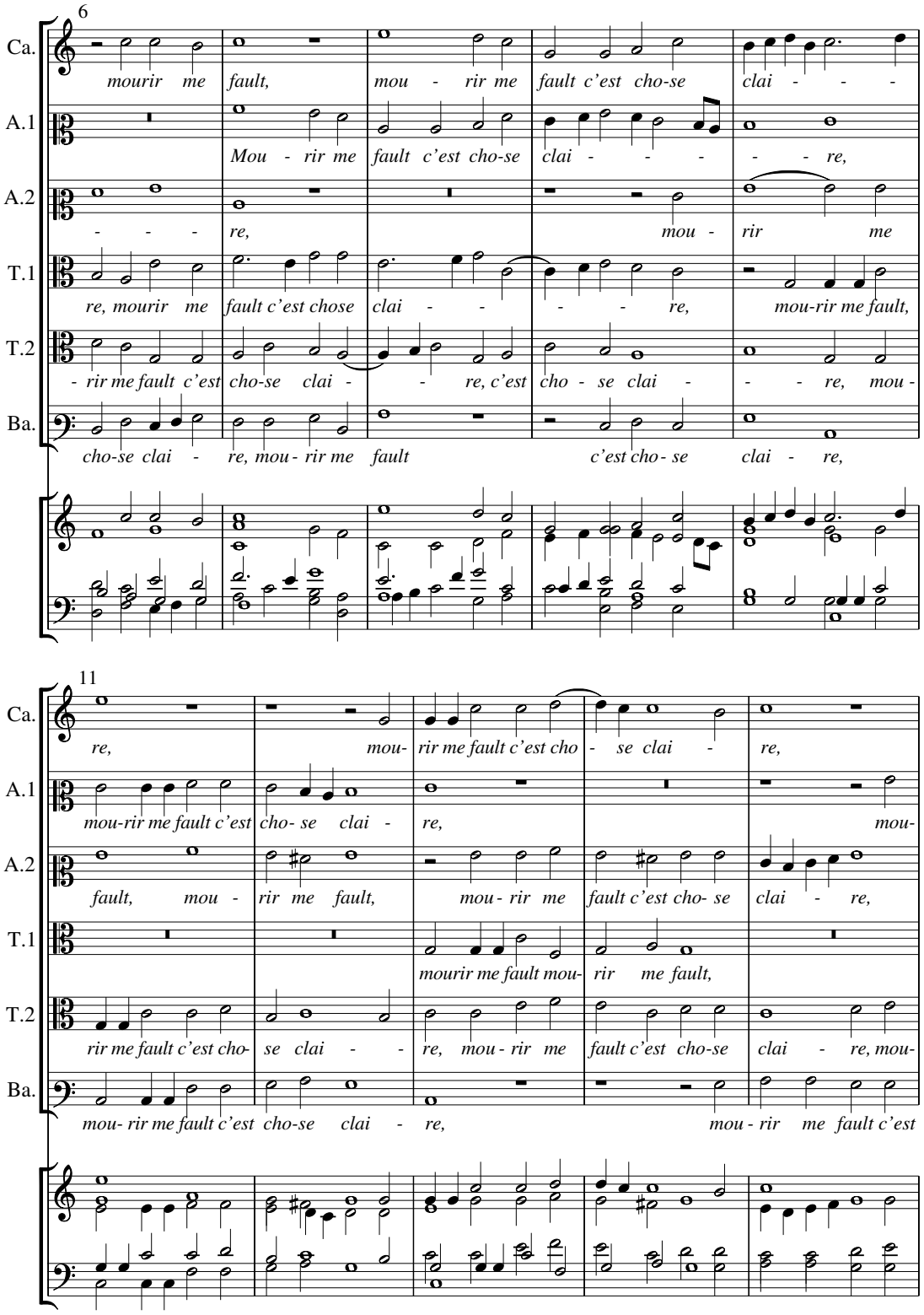

52
Ca.
- - re.
O dure mort que faic-tes vous, o dure
A.1
re, la mort a - me - re. O dure mort que faic-tes vous,
A.2
mort a - me - - - - re. O dure mort que faic-tes vous,o du - re
T.1
frir si tost la mort a - me - re. O dure
T.2
O du - re mort que faic-tes vous,
Ba.
tost la mort a - me - - - re. O
57
Ca.
mort, que faic - tes vous, o du - re mort
A.1
o du-re mort que faic-tes vous, que faic - - tes vous, o du - re mort,
A.2
mort que faic - - tes vous, o du - re mort, o du - re mort, o
T.1
mort que faic-tes vous, o du - re mort, o
T.2
o du- re mort o du - re mort,
Ba.
du - re mort que faic-tes vous, o du - re mort, o
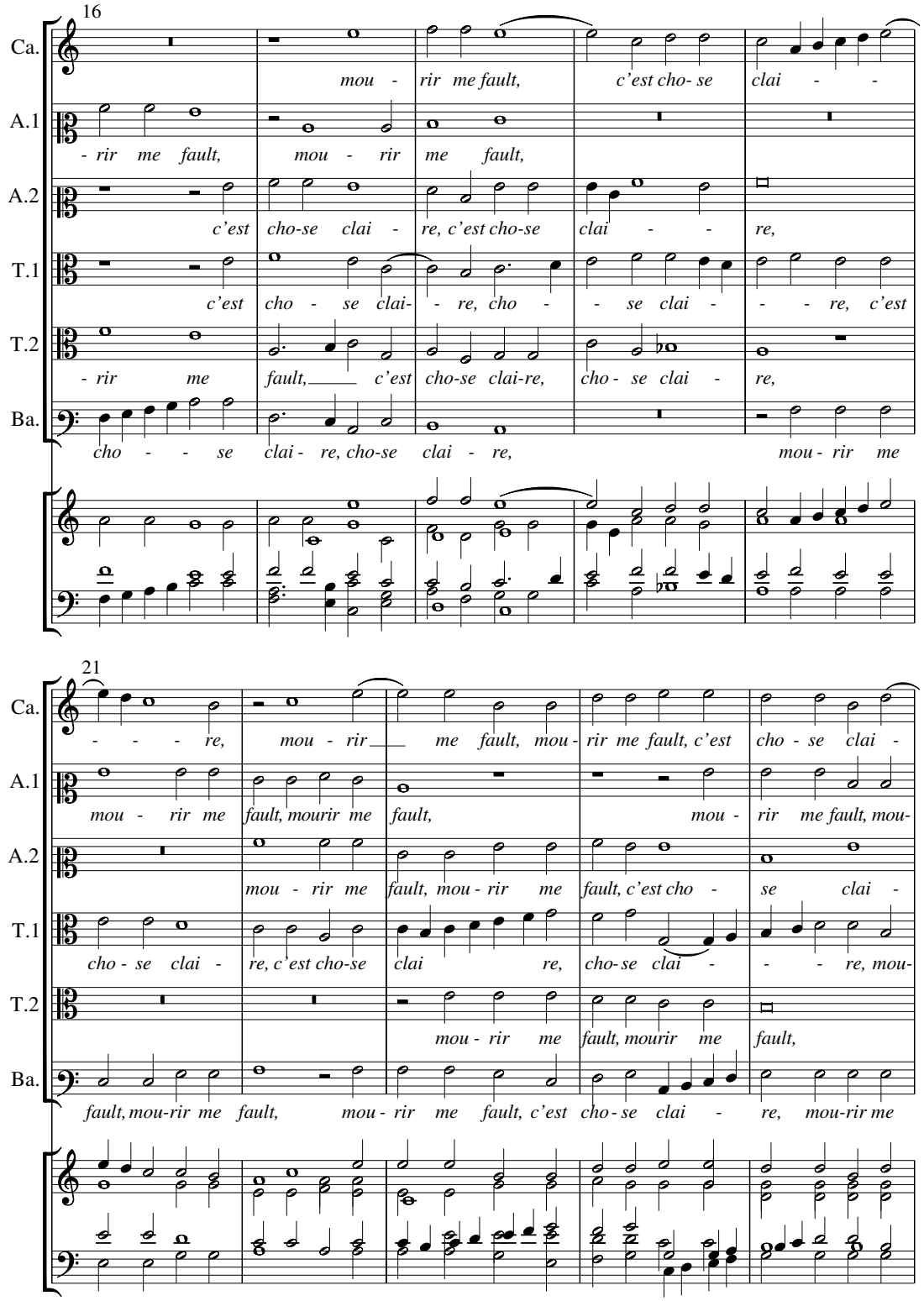

62
Ca.
que faic - - - - tes vous, o du-re mort que faictes vous, o du-re
A.1
que faic - tes vous, o du-re mort que faictes vous,o du- re
A.2
du - re mort, o du-re mort, o du-re mort que faictes vous,
T.1
du - re mort que faic - tes vous, o du-re mort, o du-re
T.2
que faic - - tes vous, o du - re mort que faictes vous,
Ba.
du - re mort que faic - tes vous, o
67
Ca.
mort, que faic - - tes vous, o du - re mort
A.1
mort que faic-tes vous, o du - re mort que faic - - tes vous, o
A.2
o du-re mort que faic-tes vous, que faic - - tes vous, o du - re mort,
T.1
mort que faic-tes vous, o du - re mort, o
T.2
o du - re mort, o du - re mort
Ba.
du - re mort que faic-tes vous, o du - re mort o
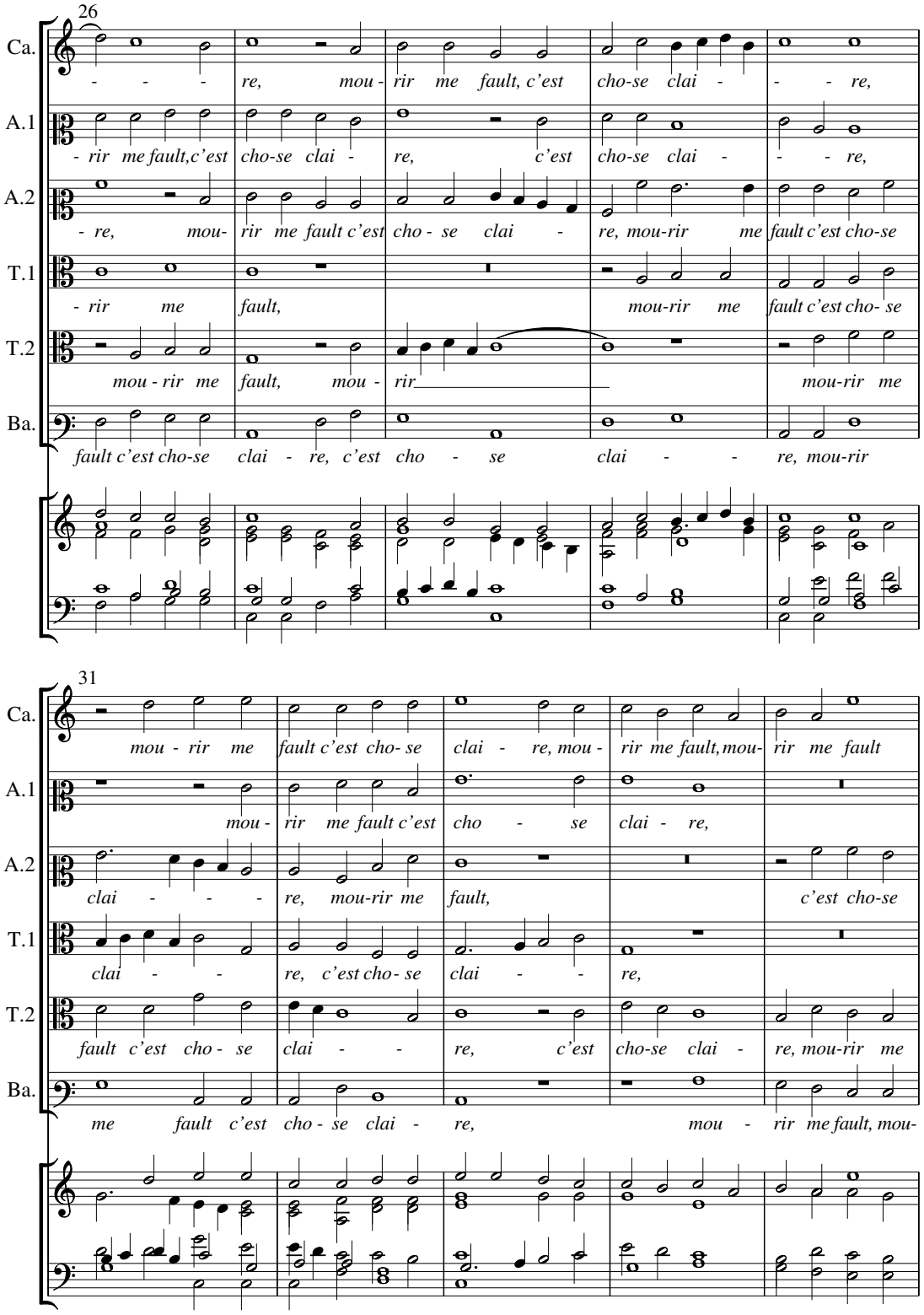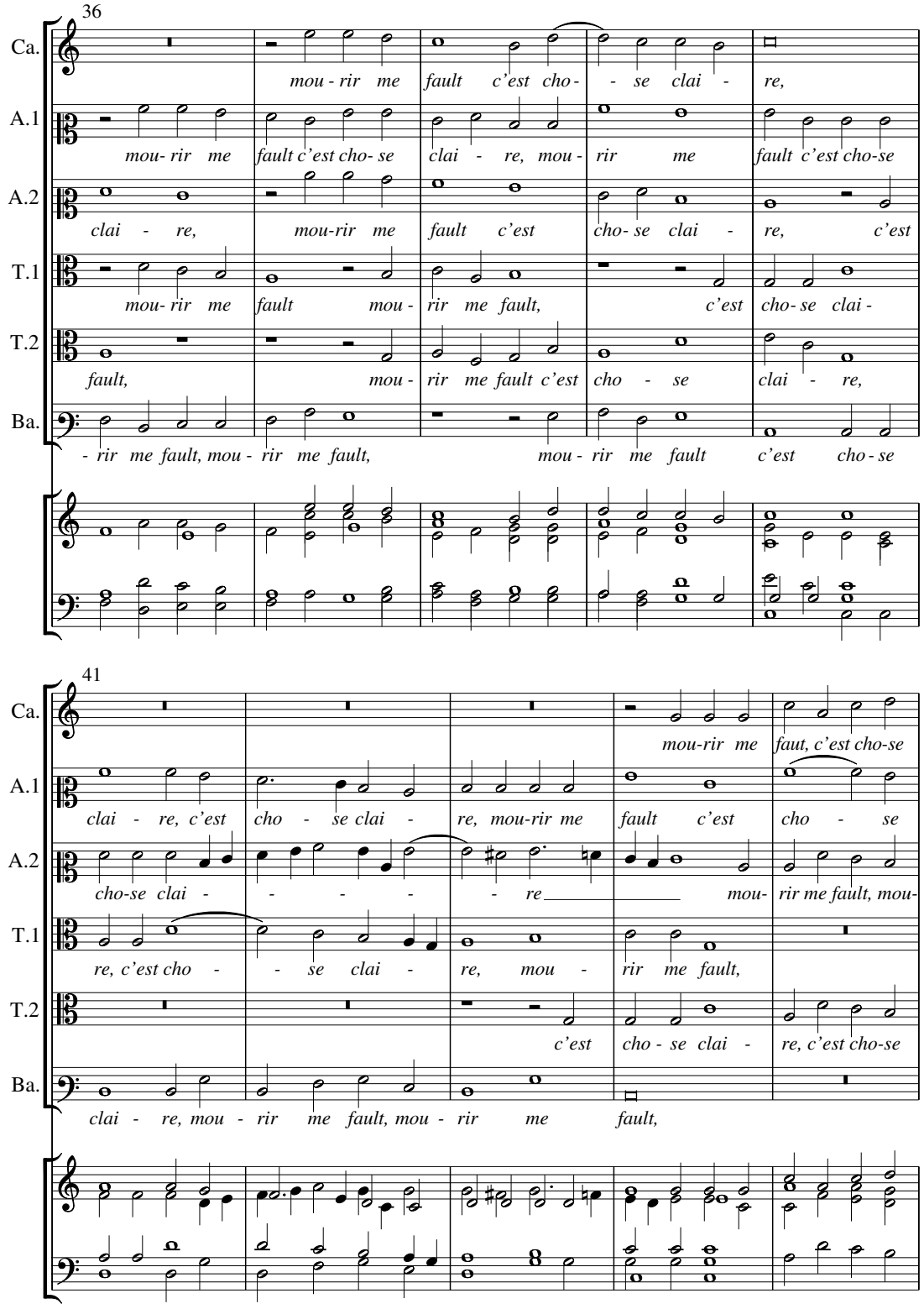


Secunda pars: Mourir me fault
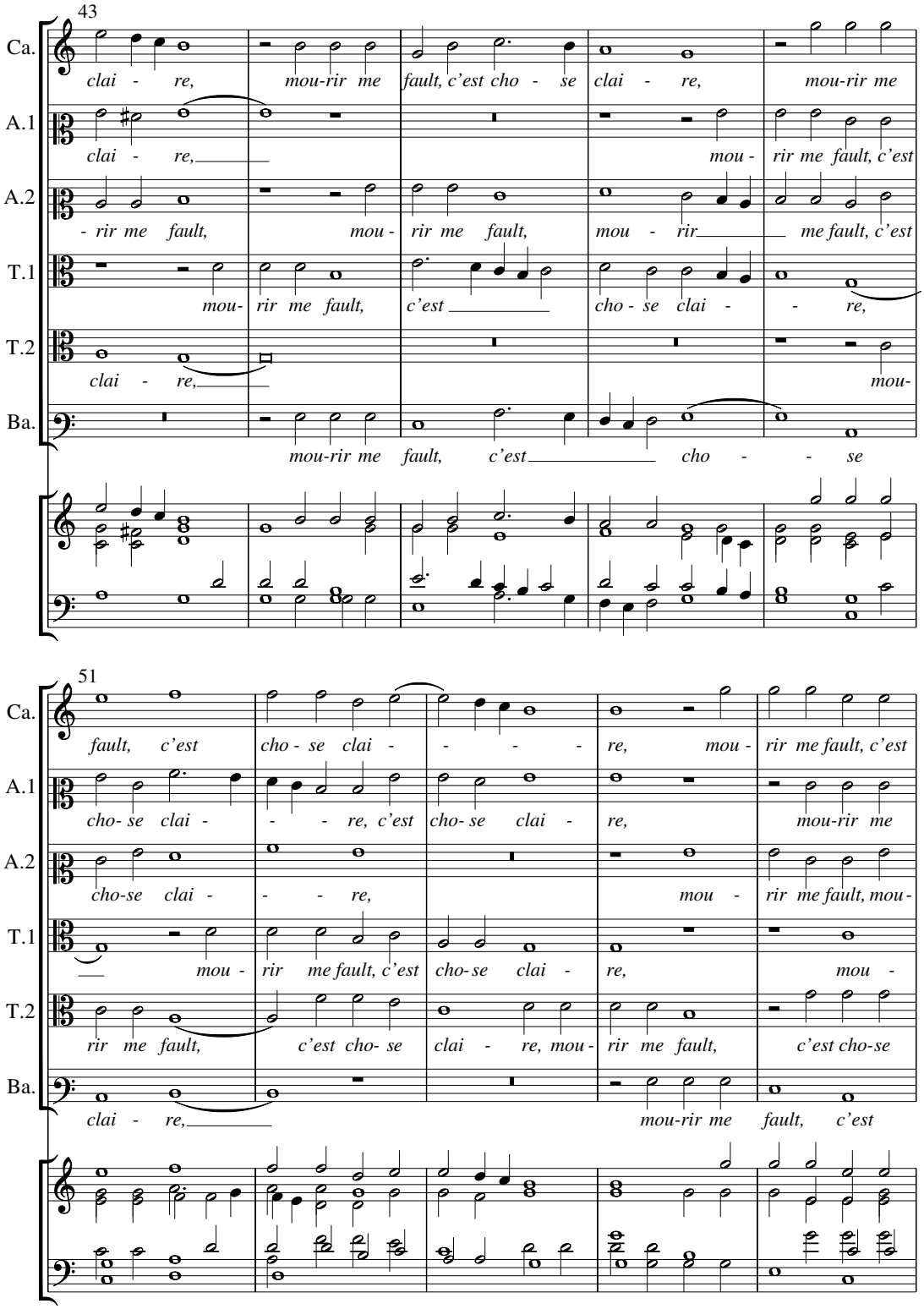


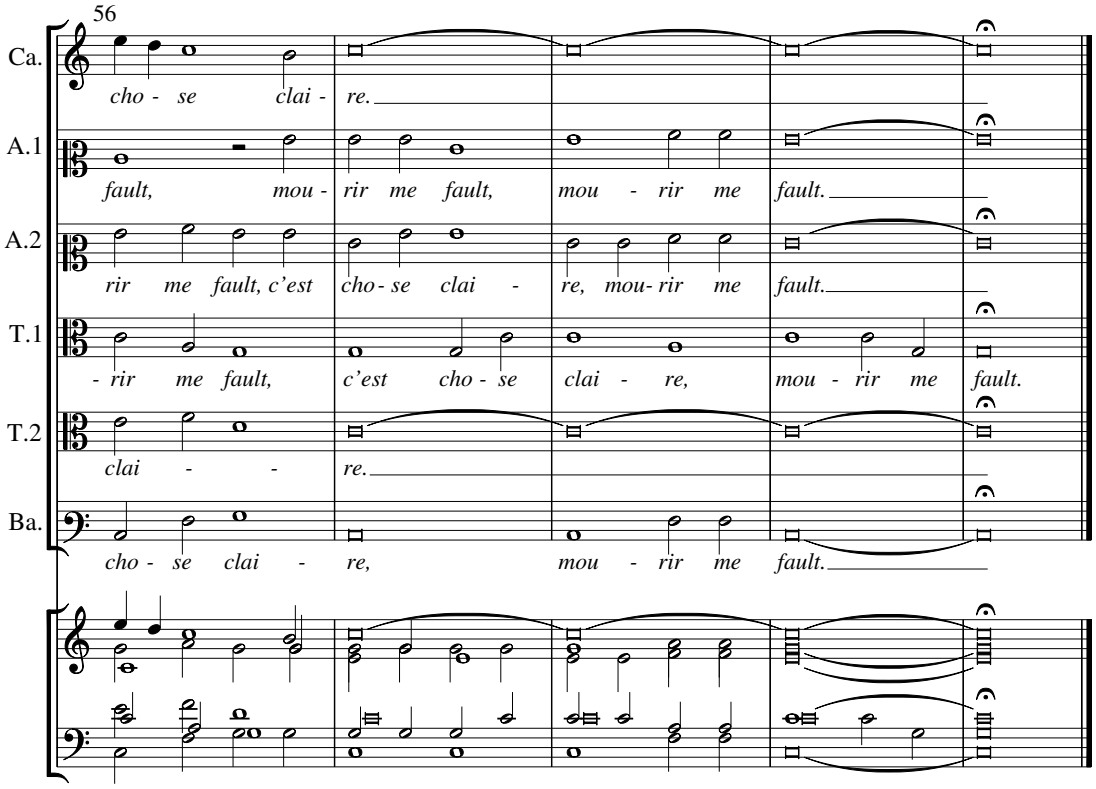

6
Ca.
mourir me fault, mou - rir me fault c'est cho-se clai - - -
A.1
Mou - rir me fault c'est cho-se clai - - - - - re,
A.2
- - - - re, mou - rir me
T.1
re, mourir me fault c'est chose clai - - - - re, mou-rir me fault,
T.2
- rir me fault c'est cho-se clai - - re, c'est cho - se clai - - - re, mou -
Ba.
cho-se clai - re, mou - rir me fault c'est cho - se clai - re,
11
Ca.
re, mou- rir me fault c'est cho - se clai - re,
A.1
mou-rir me fault c'est cho- se clai - re, mou-
A.2
fault, mou - rir me fault, mou - rir me fault c'est cho- se clai - re,
T.1
mourir me fault mou- rir me fault,
T.2
rir me fault c'est cho- se clai - - re, mou - rir me fault c'est cho-se clai - re, mou-
Ba.
mou- rir me fault c'est cho-se clai - re, mou - rir me fault c'est


16
Ca.
mou - rir me fault, c'est cho- se clai - -
A.1
- rir me fault, mou - rir me fault,
A.2
c'est cho-se clai - re, c'est cho-se clai - - re,
T.1
c'est cho - se clai- - re, cho - - se clai - - - re, c'est
T.2
- rir me fault, c'est cho-se clai-re, cho - se clai - re,
Ba.
cho - - se clai - re, cho-se clai - re, mou - rir me
21
Ca.
- - - re, mou - rir me fault, mou - rir me fault, c'est cho - se clai -
A.1
mou - rir me fault, mourir me fault, mou - rir me fault, mou-
A.2
mou - rir me fault, mou - rir me fault, c'est cho - se clai -
T.1
cho - se clai - re, c'est cho-se clai re, cho- se clai - - - re, mou-
T.2
mou - rir me fault, mourir me fault,
Ba.
fault, mou-rir me fault, mou - rir me fault, c'est cho - se clai - re, mou-rir me


26
Ca.
- - - re, mou - rir me fault, c'est cho-se clai - - - re,
A.1
- rir me fault,c'est cho-se clai - re, c'est cho-se clai - - - re,
A.2
- re, mou- rir me fault c'est cho - se clai - re, mou-rir me fault c'est cho-se
T.1
- rir me fault, mou-rir me fault c'est cho- se
T.2
mou - rir me fault, mou - rir mou-rir me
Ba.
fault c'est cho-se clai - re, c'est cho - se clai - - re, mou-rir
31
Ca.
mou - rir me fault c'est cho- se clai - re, mou - rir me fault, mou- rir me fault
A.1
mou - rir me fault c'est cho - se clai - re,
A.2
clai - - - re, mou-rir me fault, c'est cho-se
T.1
clai - - re, c'est cho - se clai - - re,
T.2
fault c'est cho - se clai - - re, c'est cho-se clai - re, mou-rir me
Ba.
me fault c'est cho - se clai - re, mou - rir me fault, mou-


36
Ca.
mou - rir me fault c'est cho - - se clai - re,
A.1
mou- rir me fault c'est cho- se clai - re, mou - rir me fault c'est cho-se
A.2
clai - re, mou-rir me fault c'est cho- se clai - re, c'est
T.1
mou- rir me fault mou - rir me fault, c'est cho- se clai -
T.2
fault, mou - rir me fault c'est cho - se clai - re,
Ba.
- rir me fault, mou - rir me fault, mou - rir me fault c'est cho - se
41
Ca.
mou-rir me faut, c'est cho-se
A.1
clai - re, c'est cho - se clai - re, mou-rir me fault c'est cho - se
A.2
cho-se clai - - - - - re mou- rir me fault, mou-
T.1
re, c'est cho - - se clai - re, mou - rir me fault,
T.2
c'est cho - se clai - re, c'est cho-se
Ba.
clai - re, mou - rir me fault, mou - rir me fault,


43
Ca.
clai - re, mou-rir me fault, c'est cho - se clai - re, mou-rir me
A.1
clai - re, mou - rir me fault, c'est
A.2
- rir me fault, mou - rir me fault, mou - rir me fault, c'est
T.1
mou- rir me fault, c'est cho - se clai - re,
T.2
clai - re, mou-
Ba.
mou-rir me fault, c'est cho - se
51
Ca.
fault, c'est cho - se clai - re, mou - rir me fault, c'est
A.1
cho- se clai - re, c'est cho- se clai - re, mou-rir me
A.2
cho-se clai - re, mou - rir me fault, mou -
T.1
mou - rir me fault, c'est cho- se clai - re, mou -
T.2
rir me fault, c'est cho- se clai - re, mou - rir me fault, c'est cho-se
Ba.
clai - re, mou-rir me fault, c'est



Edition: Bernd Edelmann 2005

Eustache Barbion, *Je pren en gré*
Rekonstruktion der Chanson nach der Intavolierung von Jakob Paix,
in: *Thesaurus Motettarum* (Straßburg 1589), fol.D II ff

Kritischer Bericht

Die originale Schlüsselung der Chanson ergibt sich aus der Parodiemesse.

Häufige Fehler in Paix' Tabulatur sind falsche Oktavlagen, die sich aber aus der Soggettogestalt oder zur Glättung der Stimmführung (z.B. Oktavsprung aufwärts am Schluß einer Phrase) leicht korrigieren lassen. Auch sind die ähnlichen Tonbuchstaben *e* und *c* öfters verwechselt.

In seiner Vorrede gibt Paix selbst an, daß er die Breven in zwei Semibreven aufgelöst habe. Im Klavierauszug ist Paix' ursprüngliche Notation beibehalten, in den Stimmen sind die Breven vor allem bei Kadenzschlüssen wiederhergestellt. Der Klavierauszug ist nur als Spielhilfe gedacht. Um den Stimmverlauf nicht ganz zu verdecken, sind konsequent die drei Ober- bzw. Unterstimmen jeweils in ein System gebracht. Damit der Notentext nicht überfrachtet wird, verzichte ich auf Pausensetzung. So mag beim Spieler mehr der Eindruck einer Tabulatur als eines Klavierauszuges entstehen.

Bei der Textierung habe ich, wenn immer möglich, syllabische Unterlegung und Textwiederholungen bevorzugt, obwohl Barbion in seinen drei erhaltenen Chansons lange Melismenketten nicht scheut.

Mensur	*Stimme*	*Bemerkung*
2	Bassus	anfangs Sb-Pause, fehlendes *c* des Soggetto ergänzt
5	Cantus	e^1 durch a^1 ersetzt (Soggetto!)
10	Cantus	c^2 durch e^2 ersetzt, analog M. 29
14	Altus 1	*g* durch g^1 ersetzt (Soggetto!)
17	Altus 1	c^2 durch c^1 ersetzt
33	Tenor 2	3. Note Minima statt Semibrevis
38	Cantus	e^1 durch e^2 ersetzt
55	Cantus	1. Note d^2 durch e^2 ersetzt, analog M. 64
Secunda pars		
20	Cantus	4. Note e^2 durch c^2 ersetzt
28	Altus 2	4. Note *b* durch d^2 ersetzt
31	Tenor 2	4. Note f^1 durch e^1 ersetzt
36	Bassus	Stimmführung *f–d–g–f* (Septparallelen zu Altus 1!) verbessert in *f–d–g–g* (Quartsextklang nach dem Modell von M. 35 und 37)
38	Tenor 1	3. Note fälschlich *b* statt *h*
39	Tenor 2	3. Note *h* (Vorhalt im Cantus!) durch d^2 ersetzt
40	Altus 1	Stimmführung g^1–e^1–g^1–g^1 (Quintparallelen zum Baß) durch g^1–e^1–e^1–e^1 ersetzt
41	Atlus 2	1. u. 2. Note c^1 (Septe zum Baß) durch f^1 ersetzt
53	Cantus	3. Note e^2 durch c^2 ersetzt
54	Tenor 1	g^1 durch *g* ersetzt
55	Altus 1	zu Beginn fehlt eine Sb, ersetzt durch Minima-Pause und Minima e^1
56	Tenor 1	3. Note *h* (Vorhalt im Cantus!) durch *g* ersetzt
	Bassus	3. Note *f* durch *g* ersetzt