

HOLLITZER



Maximilian II.

Motetten am Hof
Maximilians II. (1527–1576)
Komponieren im Zeitalter
der Konfessionalisierung

WIENER FORUM
FÜR ÄLTERE MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Birgit Lodes

BAND 13

JONAS PFOHL

**MOTETTEN AM HOF
MAXIMILIANS II.
(1527–1576)**

**KOMPONIEREN IM ZEITALTER
DER KONFESSIONALISIERUNG**

HOLLITZER



Wissenschaftlicher Beirat

Anna Maria Busse Berger (USA)

Paweł Gancarczyk (PL)

Andreas Haug (D)

Klaus Pietschmann (D)

Nicole Schwindt (D)

Reinhard Strohm (GB)

Veröffentlicht mit Unterstützung des

Austrian Science Fund (FWF):

PUB-880 G

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0); siehe <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Diese Publikation wurde im Peer-Review-Verfahren evaluiert.

Umschlaggestaltung: Gabriel Fischer

Layout: Imke Oldewurtel

Hergestellt in der EU

Hollitzer Verlag, Wien 2022

ISBN 978-3-99012-999-9

ISSN 2617-2534

HOLLITZER



www.hollitzer.at

INHALT

Vorwort und Dank	7
1. Einleitung	9
2. Grundlagen	19
2.1. Die Motettenpflege am Hof Maximilians II. im Licht der Forschung	19
2.2. Maximilian II. – Konfessionspolitisches Handeln und Religionsauffassung	30
2.3. Maximilians II. Hofstaat – Die Hofkapelle	42
2.4. Repertoire der Untersuchung	63
2.5. Mögliche Aufführung Gelegenheiten von Motetten innerhalb und außerhalb liturgischer Feiern	96
3. Überlieferung im Druck	103
3.1. Auftraggeber von Individualdrucken	104
3.2. Widmungen von Individualdrucken	107
3.3. Druckorte der Individual- und Sammeldrucke	112
3.4. Repertoire der Sammeldrucke	116
3.5. Widmungen der Sammeldrucke	133
4. Textvorlagen	143
4.1. Identifikation von Motettentexten – das Fallbeispiel <i>Tu es Petrus</i>	143
4.2. Bibeltexte	153
4.3. Liturgische Texte	184
4.4. Lieder, Gebete, Varia	214
4.5. Textvorlagen der Motetten in ausgewählten Überlieferungsträgern	220
5. Versuch einer konfessionellen Verortung des Repertoires	225
5.1. Heiligengedenken in Motetten – Jacobus Vaet, <i>Qui operatus est Petro</i> (V59)	226
5.2. Marianische Motetten – Jacobus Vaet, <i>Mater digna Dei</i> (V31)	237
5.3. Fronleichnam oder Abendmahl? Gebet? Was vornehmlich komponiert wurde	247
5.4. Rezeption des Repertoires in protestantischen Gegenden	252

6. Trennung in abgeschlossene Motettenteile	269
6.1. Anzahl der Teile – Aufteilung in Teile	269
6.2. Länge der Motettentexte und der Motetten	289
7. Binnengliederung von Motettenteilen	315
7.1. Vorüberlegungen: Stimmdisposition	315
7.2. Geringstimmige Abschnitte	331
7.3. Homophone Abschnitte	339
7.4. Mensurwechsel innerhalb der Motetten	353
8. Cantus firmus und Kanon	363
8.1. Choralbearbeitung	364
8.2. Motetten mit strukturellem Cantus firmus	379
8.3. Kanontechniken in den untersuchten Motetten	396
9. Zwischen Achsentenor und homophonem Blocksatz – zwischen altem Glauben und reformatorischem Geist	405
Anhang	415
1. Editionen	416
2. Übersicht des untersuchten Repertoires	436
Verzeichnisse	453
Quellen	471
Literatur	487
Register	517

VORWORT UND DANK

Die vorliegende Studie ist eine überarbeitete Version meiner Dissertation, die im Jahr 2017 von der Universität Wien angenommen und mit dem Dissertationspreis des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Wien ausgezeichnet wurde. Für die Publikation wurde aktuelle Sekundärliteratur ergänzt, einige Kapitel oder Abschnitte wurden umgestellt oder gekürzt und große Teile der Arbeit sprachlich überarbeitet. Das Augenmerk liegt nun verstärkt auf einer konfessionellen Verortung des Repertoires. Dementsprechend wurde der Untersuchungsgegenstand auf geistliche Kompositionen begrenzt, während die ursprüngliche Dissertation auch Motetten mit humanistischen Texten behandelte. In Hinblick auf das Format des vorliegenden Buches wurde auf die Publikation der Editionen von 66 Motetten verzichtet, die in der Universitätschrift enthalten sind. Lediglich Partituren von drei ausführlich besprochenen Motetten finden sich im Anhang des Bandes.

Der Verfasser einer solchen Arbeit ist auf die Unterstützung zahlreicher Institutionen und Personen angewiesen. Dank geht zunächst an meine Eltern, die meine Promotionspläne von den ersten Überlegungen an unterstützten. Auch viele Freunde standen über Jahre hinweg für inhaltliche Gespräche zur Verfügung oder boten anderweitig Unterstützung an. So konnte ich mich mehrfach für Arbeitsphasen aus Wien zurückziehen und fand auswärts nicht nur Unterkunft, sondern wurde dort auch von alltäglichen Ablenkungen abgeschottet und kulinarisch versorgt. Die Erinnerung an meine Promotionsphase wird deshalb immer mit einer Augsburger Dachterrasse verbunden bleiben, auf der ich im Hochsommer – St. Ulrich und Afra im Blick – an einem Kapitel zu süddeutschen Handschriftenbeständen feilen durfte.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Birgit Lodes, die mein Vorhaben von den ersten Ideen bis zur Publikation in der von ihr herausgegebenen Reihe *Wiener Forum für ältere Musikgeschichte* mit Rat und Tat unterstützte. Für die geduldige Beantwortung zahlreicher Detailfragen bei der Vorbereitung der Publikation bedanke ich mich bei Dr. Sonja Tröster. Auch den beiden Gutachtern meiner Dissertation, Prof. Dr. Herbert Seifert und Prof. Dr. Markus Grassl, danke ich für umfangreiche Rückmeldungen.

Insbesondere zu Beginn meiner Forschungstätigkeit besuchte ich viele Sammlungen und Bibliotheken, um handschriftliche und gedruckte Überlieferungsträger im Original einzusehen. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der einschlägigen Abteilungen der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, der Bayerischen Staatsbibliothek in München, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, des Stadtarchivs Heilbronn, der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, der Universitätsbibliothek Graz, der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, der Universitätsbibliothek Wrocław und der Biblioteka Narodowa in Warszawa sei für das Erfüllen meiner mitunter kurzfristig vorgebrachten Wünsche gedankt. Der Bayerischen Staatsbibliothek und der Österreichischen Nationalbibliothek danke ich darüber hinaus für die Genehmigung, einzelne Seiten aus bei ihnen verwahrten Musikalien abzubilden. Die Finanzierung meiner Forschungsaufenthalte wurde ermöglicht durch ein Förderstipendium der Universität Wien. Ohne die finanzielle Unterstützung des FWF (Pub 880-G) wäre die Veröffentlichung der Doktorarbeit in vorliegender Form nicht möglich gewesen.

Zum heutigen Erscheinungsbild der Arbeit haben einige Personen beigetragen. Dr. Ingrid Schraffl und DDr. Grantley McDonald danke ich für Übersetzungen bzw. die Korrektur meiner Übersetzungen. Prof. Dr. Michael Pfohl und Prof. Dr. Marion Linhardt danke ich für umfangreiches Korrekturlesen, Nadine Pirringer für das Lektorat der lateinischen Texte und Imke Oldewurtel für die Gestaltung des Layouts des Bandes.

Wien, im Februar 2022

1. EINLEITUNG

Am Sonntag früh ging ich in die Predigt und fand da eine grosse Menschenmenge; von allen Seiten eilte man herbei, trug Stühle und andere Sitze. Dies dauerte über eine Stunde, bis es ganz voll wurde. Endlich kam auch Maximilian aus dem Schlosse in die Kirche durch einen Gang in seinen Chor, dann kam alsbald der Prediger. Er intonierte ein kurzes lutherisches Lied; nach dem Gesange wurde gebetet, dann sprach er aus dem Gedächtnisse die Perikope aus Mat. 15 her. De muliere Cananea contio fuit sine Articulis, oratorio modo explicabatur textus Evangelii. [...]

Vor der Predigt geschah in der Kirche nichts; die Leute harrten blos 2–3 Stunden, bis es eine solche Menschenmenge gab, dass einige Mädchen im Gedränge zu schreien begannen. Nicht einmal der königliche Trabant konnte einer Dame auf ihren Stuhl verhelfen, wengleich er mit Schlägen drohte. Vor der Predigt wurde ein lutherisches Lied gesungen, dann sagte er das Evangelium aus dem Gedächtnisse her und predigte an zwei Stunden. Nach der Predigt ward wieder lutherisch gebetet, dann ging Maximilian und alles Volk gleich weg; viele trugen Stühle mit, von denen manche im Gedränge zerbrochen wurden. In der Predigt gab es verschiedenes Volk: Deutsche, viele Ungarn, viele Hofdiener und Trabanten, Gelehrte, Bürger und Dienstleute. Niemand tadelte den Prediger, vielmehr lobten ihn fast alle, selbst das Gesinde. Alles spricht, es müsse anders werden, als bisher, und obzwar der Prediger Niemanden nannte, so grollen sie doch alle den Mönchen.¹

Dieser Ausschnitt eines Gesandtenberichts aus dem Jahre 1555, in dem das Messgeschehen in der Augustinerkirche unter dem langjährigen Hofprediger Maximilians II., Johann Sebastian Pfauer, beschrieben wird, gibt einen lebhaften Einblick in das religiöse Leben am erzherzöglichen Hof zu Wien. Der berichtende Jan Blahoslaw weilte im Auftrag der Böhmisches Brüder zu Prag am Hof Maximilians, um Erkundigungen über die Religionsauffassung des Thronfolgers einzuholen. In seinem Bericht betont er nicht nur das Intonieren

1 Zitiert nach Gindely, *Quellen zur Geschichte der böhmischen Brüder*, S. 127 f. Die ausgelassene Textstelle beinhaltet eine ausführliche Beschreibung des Predigtinhalts. Der Text ist im Original in tschechischer Sprache verfasst und wurde von Anton Gindely ins Deutsche übersetzt.

lutherischer Lieder durch den Priester und das lutherische Gebet nach dessen ausführlicher Predigt, sondern auch die Auflösung der Versammlung gleich im Anschluss daran. Von einer Eucharistiefeier, die das Zentrum einer Messfeier in römisch-katholischer Tradition bilden würde, ist in seinem Bericht keine Rede. Und auch wenn Blahoslaw dies in seinen Ausführungen nicht weiter spezifiziert, so sind mit den „Mönchen“ im letzten zitierten Satz zweifelsfrei die romtreuen Augustiner gemeint.

Eine ähnliche Begebenheit ist vom 19. Juni 1558 – also nur drei Jahre später – aus der Augustinerhofkirche in München überliefert. Hier allerdings gingen die lutherischen Gesänge von den Kirchenbesuchern aus und hinderten den Prediger Wolfgang Sedelius an der Ausführung seines Amtes.² Diese „lutherische Demonstration“ hatte eine von Herzog Albrecht V. von Bayern persönlich angeordnete Untersuchung zur Folge. Wenn auch die Rädelsführer des lutherischen Aufstands letztlich nicht dingfest gemacht werden konnten,³ so ist Albrechts Anordnung als eine frühe von oberster politischer Instanz verfügte Maßnahme zur Bekämpfung des Luthertums im Umfeld des bayerischen Hofes zu werten und kann als Ausgangspunkt einer von starken Institutionen nördlich der Alpen gestützten Gegenreformation betrachtet werden.⁴

Für eine solche Positionierung Maximilians an der Seite des Vatikans gibt es keinerlei Anzeichen. Ganz im Gegenteil herrschte an Maximilians Hof ein in Religionsfragen tolerantes Klima, das nicht zuletzt in den persönlichen Sympathien des Herrschers für die Positionen Philipp Melanchthons begründet war.⁵ Auch wenn Maximilian deshalb in den folgenden Jahren zunehmend unter Druck geraten und sich nach und nach in eine private Glaubensausübung zurückziehen sollte, deutet nichts darauf hin, dass sich an dieser Grundstimmung etwas geändert haben könnte. Wenn Albrecht V. bei Maximilians Ableben im Jahr 1576 nicht im Bilde war, in welcher Konfession der Kaiser eigentlich gestorben sei, so könnte dies daran gelegen haben, dass die konfessionelle Position des römisch-deutschen Kaisers auch mangels eindeutiger Äußerungen seinerseits nicht zu benennen war. Seine Grundsätze – katholische Frömmigkeitsformen lehnte Maximilian bis zu seinem Tod ab – hatte er jedoch nie aufgegeben.⁶

2 Roth, „Eine lutherische Demonstration“, S. 101 f.

3 Ebd., S. 104–106.

4 Alexander J. Fisher nimmt eben diese Auseinandersetzung als Ausgangspunkt für seine Untersuchung zum Musikleben Bayerns zur Zeit der Gegenreformation (Fisher, *Music, Piety, and Propaganda*, S. 1 f.).

5 Birkenmeier, *Via regia*, S. 52. Ausführlicher zu Maximilians Glaubensauffassung vgl. Kapitel 2.2.

6 Birkenmeier, *Via regia*, S. 147.

Das geistliche Leben am Hof wurde maßgeblich von der Hofkapelle geprägt. Schon in dessen jungen Jahren wurde für einen Thronfolger ein Hofstaat begründet, welcher mit der Bedeutung der vom (zukünftigen) Herrscher besetzten Positionen nach und nach größer wurde. Die frühesten nachweisbaren Planungen für eine Kapelle des jungen Maximilian sind auf das Jahr 1529 zu datieren, also nur zwei Jahre nach seiner Geburt.⁷ Die ersten explizit für Maximilian und seine Geschwister zuständigen Geistlichen sind die ab 1538 dokumentierten Kapläne Hans Ratten und Martin Grendel.⁸ Mit einem Hofstaatsverzeichnis von 1551 ist die Planung eigenständiger musikalischer Posten in Maximilians Hofkapelle erstmals greifbar. In dieser Ordnung stehen an der Spitze der Kapelle mit Hofprediger, Elemosinarius und Kaplänen jedoch weiterhin geistliche Funktionäre.⁹ Bis ins Jahr 1554 wurden neben dem Hofkapellmeister Jacobus Vaet zehn Sänger, ein Notist, ein Organist sowie ein Concondero angestellt.¹⁰ Von diesem Zeitpunkt an sollte es noch weitere zehn Jahre dauern, bis aus der erzherzoglichen Kapelle die kaiserliche Hofkapelle Maximilians wurde.

Anders als es der Titel von Ludwig Ritter von Köchels Publikation *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien* [...] (Wien, 1869) glauben macht, kann demnach nicht von einer einzigen kaiserlichen Kapelle als Jahrhunderte währende Institution gesprochen werden. Eine Kapelle ist, wie Othmar Wessely in seiner unpubliziert gebliebenen Habilitationsschrift erstmals herausstreicht, nicht an das Amt des Kaisers, sondern an die konkrete Herrscherpersönlichkeit gebunden; mit deren Krönung zum Kaiser wird sie zur kaiserlichen Kapelle, mit deren Tod aufgelöst.¹¹

Häufig wird eine einzige der mannigfaltigen Funktionen der Hofkapelle in den Vordergrund gerückt: die Repräsentation eines weltlichen Herrschers bei wichtigen politischen Ereignissen. Den burgundischen Kapellen des 14. und 15. Jahrhunderts, die als Vorbild für die habsburgischen Einrichtungen seit

7 Vgl. die entsprechende Verordnung Ferdinands I.: Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 181, Nr. 7; Abschrift in Pass, *Musik und Musiker*, S. 339.

8 Vgl. das Hofstaatsverzeichnis Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 181, Nr. 9; Abschrift in Pass, *Musik und Musiker*, S. 339.

9 Vgl. das Hofstaatsverzeichnis Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 28; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 345–347.

10 Vgl. das Hofstaatsverzeichnis Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 23; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 350–355.

11 Wessely, *Arnold von Bruck*, S. 58–65. Wesselys Arbeit ist als PDF auf der Homepage der DTÖ bereitgestellt (<http://www.dtoe.at/Publikationen/Onlinepub.php>; letzter Zugriff 17.2.2022). Für eine Zusammenfassung der Kritik Wesselys an Köchels Studie vgl. Kapitel 2.1.

Ferdinand I. dienten,¹² schreibt Reinhard Strohm zudem die wichtige Aufgabe zu, „persönliche und familiäre, religiöse und dann auch künstlerische Bedürfnisse“ des Herrschers zu befriedigen.¹³ Eine ganz ähnliche Auffassung vertritt Steven Saunders, wenn er in seiner Studie zur Musik an einem habsburgischen Kaiserhof des 17. Jahrhunderts nicht nur auf die traditionellen liturgischen und zeremoniellen Funktionen sakraler Musik an einem katholischen Herrscherhof hinweist,¹⁴ sondern auch die Bedeutung des persönlichen Geschmacks eines Potentaten anführt:

At the imperial court under Ferdinand II., as at every Catholic court of the epoch, sacred works served a variety of functions: liturgical, devotional, ceremonial, political, and recreational. Yet at the Habsburg courts, sacred music was also shaped by a distinctive mix of dynastic tradition, liturgical and political exigencies, and the monarchs' personal tastes.¹⁵

Betrachtet man Kompositionen nicht allein als autonome musikalische Kunstwerke, sondern geht davon aus, dass sie nicht losgelöst vom Umfeld ihrer Entstehung interpretiert werden können,¹⁶ so scheint es naheliegend, den genannten „religiösen“ und „künstlerischen Bedürfnissen“ in den erhaltenen Kompositionen vom Hof eines Herrschers nachzuspüren. Auch Claudio Annibaldi, der massive Kritik an der traditionellen Patronageforschung übt, plädiert dafür, politische und soziokulturelle Hintergründe der Werke vermehrt ins Auge zu fassen.¹⁷ Im Falle der Hofmusik Maximilians II. scheint die Motette hierfür geradezu prädestiniert zu sein. Philippe de Monte begann erst mit seinem

12 Zur Konstitution der Kapelle Ferdinands I. als organisatorische und terminologische Mischform der burgundischen Kapelle und der Kapelle Maximilians I. vgl. Grassl, „Die Musiker Ferdinands I.“, S. 32 f.

13 Strohm, „Hofkapellen: Die Institutionalisierung der Musikpflege“, S. 91.

14 Für einen aktuellen Einblick in die Verwendung sakraler Musik zur Repräsentation weltlicher Herrscher im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts vgl. Borghetti, „Music and the Representation“.

15 Saunders, *Cross, Sword, and Lyre*, S. 9.

16 Vgl. dazu auch Lütteken, „Wie ‚autonom‘ kann Musikgeschichte sein?“, S. 34 f.: „Die Frage, ob sich die zweifellos geltend zu machenden Einflüsse ‚von außen‘ wirklich vom kompositorischen Resultat trennen lassen, verursacht immer größeres Unbehagen, je weiter man in die Musikgeschichte zurückgeht, und schon bei Josquin herrscht einige Ratlosigkeit, in welchem Umfang der ‚compositor‘ überhaupt autonome Entscheidungen hat treffen können und welche Rolle beispielsweise Faktoren wie Auftrag, Funktion, Institution oder sogar Gattung spielen, ganz abgesehen von der Unklarheit hinsichtlich der klanglichen Gestalt, die das Werk in seinem Kontext angenommen hat oder annehmen konnte.“

17 Annibaldi konzentriert sich dabei insbesondere auf Fragen zur Performanz der Musik (Annibaldi, „Introduzione“, S. 22). Einen Überblick aktueller Tendenzen der Patronageforschung bietet Ammendola, *Polyphone Herrschermessen*, S. 33–37.

Dienstantritt an diesem Hof Motetten zu publizieren,¹⁸ was als Indiz dafür interpretiert werden kann, dass die Motette eine wesentliche Gattung für die Kompositionspraxis an dieser Institution war. Die damit verknüpfte Widmungspraxis – Monte widmete zwei seiner vier zu Lebzeiten Maximilians publizierten Motettenbücher seinem Dienstherrn, dem als Kaiser und Dienstgeber nachfolgenden Rudolf II. hingegen kein einziges – scheint darauf hinzudeuten, dass dies auch den persönlichen Interessen des Kaisers entsprach.¹⁹ Zudem macht es gerade die Gattung Motette möglich, spezifische religiöse Positionen zu vertreten – oder eben nicht. Denn im Gegensatz zu Kompositionen des Messordinariums oder auch Messproprium, deren Texte einem streng vorgegebenen Formular folgen, sind die Texte der paraliturgischen Motette frei wählbar. Es können liturgische oder biblische Texte wie auch neugedichtete Verse zur Komposition herangezogen werden. Daher ermöglicht es schon allein die Wahl einer bestimmten Textvorlage, eine mehr oder weniger explizite religiöse Meinung zu vertreten. Dies macht eine Untersuchung des gerade in diesem institutionellen Kontext entstandenen Motettenrepertoires besonders interessant.

Der Rahmen für die Abgrenzung eines solchen Untersuchungsgegenstandes ist insbesondere durch zwei Parameter definiert. Es sollen Stücke untersucht werden, die von Musikern komponiert wurden, während sie in Diensten Maximilians standen. Repertoire für die höfische Musikpflege wurde bei Weitem nicht nur von den beiden Hofkapellmeistern Vaet und Monte geschaffen.²⁰ Von zahlreichen anderen Mitgliedern des Hofstaats – Sängern, Organisten, Notisten, aber auch dem ein oder anderen Elemosinarius oder Kaplan – sind Kompositionen überliefert. Darüber hinaus steuerten auch nicht direkt am Hof angestellte Musiker auf Anfrage oder aus freien Stücken Kompositionen zur kaiserlichen Musikpflege bei. In Ermangelung überlieferten handschriftlichen Aufführungsmaterials für Motetten vom Hof Maximilians sind die zuletzt genannten Kompositionen jedoch nur schwierig und keinesfalls in repräsentativer Dichte zu erfassen und müssen daher bei einer solchen Untersuchung unberücksichtigt bleiben.²¹

18 Eine einzige Motette wurde bereits einige Jahre zuvor im Sammeldruck Ber1564–3 publiziert.

19 Zur Widmungspraxis vgl. Kapitel 3.2.

20 Im Gegenteil gehörte das Komponieren über lange Zeit nicht zwangsläufig zum Aufgabenprofil eines Hofkapellmeisters, weshalb eine Kompositionstätigkeit meist zusätzlich mittels Gnadengeldern entlohnt wurde (Bobeth, „Kapellstrukturen bei Habsburger Herrschern“, S. 190–192).

21 Musikhandschriften aus der Hofkapelle Maximilians II. oder Rudolfs II. enthalten nur zwei Motetten, Lassos *Confitebor tibi Domine* (LV 189) und *Surge propera amica mea* (LV 206, fragmentarisch) in VienNB 15946 (vgl. Comberinati, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*, S. 178).

Nur wenige der als Komponisten tätigen Bediensteten Maximilians können ausschließlich an dessen Hof nachgewiesen werden. Die meisten waren bereits vor, manche auch erst nach ihrer Dienstzeit in Maximilians Hofkapelle für andere Institutionen tätig. Folglich müssen nicht alle ihrer überlieferten Kompositionen im Rahmen ihres Dienstes am Hof Maximilians entstanden sein. Eine wenigstens grobe Einschätzung, wann die jeweiligen Motetten mutmaßlich komponiert wurden, ist daher unerlässlich. Anders als etwa für Huldigungskompositionen sind konkrete Aufführungsanlässe für geistliche Motetten in der Regel nicht zu benennen, weshalb nur von den Überlieferungsträgern einer Motette auf ihre Entstehungszeit geschlossen werden kann. Wie bereits erwähnt sind handschriftliche Aufführungsmaterialien, die Zeugen erster Hand einer höfischen Musikpflege wären, weitestgehend nicht erhalten geblieben. Die handschriftliche Überlieferung beschränkt sich hauptsächlich auf periphere Quellen aus schlesischen, süd- oder mitteldeutschen Lateinschulen und kirchenmusikalischen Zentren. Auf den Nachweis einer der Situation am bayerischen Herzogshof entsprechenden *Musica reservata*, die „religiöse“ und „künstlerische Vorlieben“ des Herrschers in besonderer Weise widerspiegeln könnte, ist deshalb nicht zu hoffen.²² Von zentraler Bedeutung für die Überlieferung des Motettenschaffens am Hof Maximilians ist daher der im 16. Jahrhundert zunehmend wichtig werdende Notendruck. Die zahlreichen Individualdrucke einzelner Komponisten sowie Motettenanthologien deutscher und italienischer Herausgeber haben zudem den Vorteil, dass ihr auf dem Titel genanntes Erscheinungsjahr im Gegensatz zu vielen handschriftlichen Überlieferungsträgern einen eindeutigen Terminus ante quem für die zeitliche Einordnung der Motetten bietet. Anhand des Überblicks ausschließlich handschriftlich überlieferter Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians in Teilkapitel 2.4.2 wird deutlich, dass für diese Studie eine Begrenzung auf das in Drucken erhaltene Repertoire unerlässlich war. Die handschriftliche Verbreitung zuvor gedruckter Motetten wird exemplarisch anhand von Musikalien aus der württembergischen Hofkapelle, aus Augsburg und Breslau (Wrocław) dargestellt. Denn gerade die Aufnahme von Motetten in das Repertoire protestantischer Gemeinden kann für eine konfessionelle Bewertung der Kompositionen sehr aufschlussreich sein.²³ Da musikalische Parameter für eine konfessionelle Einordnung des Repertoires nur wenige Argumente bieten,²⁴ ist eine detaillierte Untersuchung der den Kompositionen zugrunde liegenden

22 Zum Begriff der *Musica reservata* speziell am Münchner Hof in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Zywietz, Art. „*Musica reservata*“, S. 207.

23 Körndle/Leitmeir, „Probleme bei der Identifikation“, S. 343 f.; vgl. Kapitel 5.4.

24 Ebd., S. 343.

Texte unerlässlich. Daher sind dem Kapitel zur konfessionellen Bewertung des Repertoires umfangreiche Ausführungen zu Herkunft und Funktion der Motettentexte – handelt es sich beispielsweise um biblische, liturgische oder neu gedichtete Texte? – vorangestellt.

Auch den erwähnten „künstlerischen Bedürfnissen“ des Kaisers soll im Rahmen der Untersuchung nachgespürt werden. Ausgewählte musikalische Eigenschaften des Motettenrepertoires sollen benannt, beschrieben und mit Studien zu Kompositionen zeitgenössischer Musiker wie Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina oder Jacob Handl-Gallus abgeglichen werden. Eine solche musikanalytische Aufarbeitung ist dadurch erschwert, dass sich bis heute keine einheitliche Methodik zur Untersuchung der späten Renaissance-motette etabliert hat.²⁵ Eine Darstellung von 228 einzelnen Kompositionen in 228 Einzelporträts wäre vermutlich nur wenig aufschlussreich. Für eine Kategorisierung in Motettentypen und deren Erläuterung an ausgewählten Beispielen scheint das untersuchte Repertoire wiederum zu uneinheitlich. Überspitzt formuliert hätten diese beiden Ansätze problematische Ergebnisse zur Folge: Wird ein eher grobes Raster angewandt, so sind die einer Kategorie zugeordneten Motetten zu unterschiedlich, als dass sich die jeweilige Kategorie an Einzelbeispielen veranschaulichen ließe.²⁶ Ist das Raster jedoch zu fein, so ist die Anzahl der notwendigen Kategorien zwangsläufig groß und unübersichtlich, die Anzahl der diesen subsumierten Kompositionen dafür verschwindend gering. Auch wenn gerade Letzteres ein zentraler Kritikpunkt Margaret Bents an Julie E. Cummings Studie zur Motette des 15. Jahrhunderts ist,²⁷ kann ebendiese auch einige gewinnbringende Ansätze zur Untersuchung eines größeren Motettenrepertoires des ausgehenden 16. Jahrhunderts liefern.

Für ihre Kategorisierung analysiert Cumming das Repertoire nach unterschiedlichsten Parametern, die sie in drei große Gruppen unterteilt. Sie untersucht zunächst rein musikalische und rein textliche Eigenschaften. Erst dann

25 Bezeichnend sind allein die so unterschiedlichen Ansätze verschiedener Autoren, die in den beiden von Heinrich Poos herausgegebenen Bänden *Chormusik und Analyse* (Mainz u. a. 1983 bzw. 1997) vertreten sind: Finscher, „Josquin Desprez, *Dominus regnavit* (Psalm 92)“; Ker- man, „On William Byrd’s *Emendemus in melius*“; Roche, „Gombert’s Motet *Aspice Domine*“; Ruhnke, „Die Motette *Exaudi, Domine, vocem meam*“; Kirkendale, „Zur *Circulatio*-Tradition“; Meier, „Die *Octo Beatitudines*“. Aufschlussreich sind auch die beiden so unterschiedlichen Zugänge zu Josquin des Prez’ *Huc me sidereo* von Joshua Rifkin und Jaap van Benthem: Rifkin, „Motivik – Konstruktion – Humanismus“; Benthem, „Josquins Motette *Huc me sidereo*“.

26 Zu beobachten beispielsweise an der – ansonsten sehr überzeugenden – Darstellung der Motetten Montes durch Michael Silies (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*); vgl. die Kritik an der Studie in Kapitel 2.1.

27 Bent, „Varieties of Motet“, S. 115.

nimmt sie sich der Sachverhalte an, die sich aus dem Zusammenwirken von Musik und Text ergeben.²⁸ Die vorliegende Arbeit ist in ähnlicher Weise gegliedert. Auf den Versuch einer konfessionellen Verortung des Repertoires folgen zwei Kapitel, in denen das Zusammenspiel von Musik und Text sowie einige musikalische Aspekte thematisiert werden. In beiden liegt das Augenmerk vor allem darauf, wie Text und Musik in Abschnitte gegliedert werden. Die formale Aufteilung in zwei oder mehr Motettenteile soll dabei ebenso Thema sein wie die Frage, ob eine solche Unterteilung mit der Länge der Texte in Zusammenhang steht: Wie lang sind die Motettentexte an sich, und ist eine Verbindung zwischen der Länge des Textes und der Musik einer ganzen Motette oder eines Motettenteils zu erkennen? Thematisiert werden sollen jedoch auch Methoden zur Binnengliederung einzelner in sich abgeschlossener Teile einer Motette. Gibt es längere Abschnitte mit reduzierter Stimmenzahl? Wird ein vornehmlich polyphones Gefüge durch homophone Einschübe gegliedert? Sind Motetten durchgehend von einem homophonen Satzbild geprägt? Weisen die Motetten Mensurwechsel innerhalb eines Motettenteils und somit Einschübe in dreizeitigem Metrum auf?

Abschließend wird der kompositorische Umgang mit präexistentem melodischem Material erörtert, wobei wiederum auch die Gliederung von Text und Musik angesprochen werden soll. Gerade in Motetten mit strukturellem Cantus firmus geht mit dem satztechnischen Prinzip eine solche Gliederung einher.²⁹ Pausiert die in einzelne Segmente zerteilte Cantus-firmus-Stimme, so weist der Satz zwangsläufig einen Abschnitt mit reduzierter Stimmenzahl auf. Zudem wird der Wiedereintritt des Cantus firmus auch in der Motette der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bisweilen noch als musikalisches Ereignis herausgearbeitet.³⁰ Grundsätzlich stehen in diesem Kapitel jedoch vornehmlich musikalische Parameter im Mittelpunkt des Interesses: Basiert die Motette, wie es für die erste Jahrhunderthälfte noch üblich war, auf einem in einer Stimme hervorgehobenen Achsentenor? Wird dieser in mehreren Stimmen kanonisch geführt? Wird das musikalische Material einer Chormelodie als Grundlage eines kontrapunktischen Gefüges in allen Stimmen verwendet? Oder dient ein präexistenter Gesang lediglich als eine Art musikalischer ‚Steinbruch‘, aus dem kurze Motive zur Verwendung als Soggetto oder zumindest Beginn eines Soggettos ‚gehauen‘ werden?

28 Cumming, *The motet in the age of Du Fay*, S. 28.

29 Den Begriff des „Structural Cantus Firmus“ prägte Edgar H. Sparks (Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet*).

30 Wie es Thomas Schmidt-Beste etwa für die Motetten Heinrich Isaacs ein dreiviertel Jahrhundert früher thematisiert (vgl. Schmidt-Beste, „Stil und Struktur“; vgl. dazu auch ders., „Ludwig Senfl und die Tradition der Cantus-Firmus-Motette“).

In einer Untersuchung, die es sich wie die vorliegende zum Ziel setzt, ein größeres Motettenrepertoire aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts textlich und musikalisch zu kartographieren, ist es gewinnbringend, die Bedeutung jedes der angesprochenen Phänomene im Repertoire zunächst quantitativ zu erfassen. In Anlehnung an das von Cumming als „Cluster of features“ bezeichnete Verfahren bietet dies zudem die Möglichkeit,³¹ ein Aufeinandertreffen verschiedener untersuchter Parameter in mehreren Motetten aufzuzeigen. Somit soll nicht zuletzt eine Verbindung zwischen den unterschiedlichen Fragestellungen hergestellt werden. Auch wenn die Untersuchungsergebnisse daher zunächst statistisch ausgewertet werden, ist dennoch immer wieder der Blick auf einzelne Kompositionen gerichtet, um anhand dieser das diskutierte Problem zu exemplifizieren. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Untersuchung eines bislang nur teilweise in modernen Editionen verfügbaren und nur in Auszügen wissenschaftlich erschlossenen Repertoires kein abschließendes Bild liefern kann. Die diskutierten Aspekte sollen jedoch einen weiteren Baustein zur Kenntnis der späten Renaissancemotette liefern, welche – so Ludwig Finscher und Annegrit Laubenthal – nach wie vor unter einem „Mangel an werkanalytischer Aufarbeitung“ leidet.³² Ziel der Arbeit ist es also nicht nur, neue Informationen zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle zu bieten, sondern auch das Wissen um die Motette des ausgehenden 16. Jahrhunderts auf die Basis einer breiteren Repertoirekenntnis zu stellen.

31 Cumming, *The motet in the age of Du Fay*, S. 39–40.

32 Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 357.

2. GRUNDLAGEN

2.1. Die Motettenpflege am Hof Maximilians II. im Licht der Forschung

Ausgangspunkt jeglicher Beschäftigung mit Musik an Habsburgerhofhaltungen des 16. bis 19. Jahrhunderts ist Köchels epochale Studie *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*, in der Köchel das zwischen 1543 und 1867 – zwei Jahre vor Erscheinen der Studie – zur Musikpflege beschäftigte Personal listet.¹ Schwächen dieser Untersuchung sind spätestens seit Wesselys umfassender Kritik in dessen Habilitationsschrift bekannt und wurden von Markus Grassl im ausgehenden 20. Jahrhundert noch einmal umfassend thematisiert.² Entgegen der von Köchel verwendeten Bezeichnung handelte es sich bei der Hofkapelle nicht um eine per se musikalische Einrichtung, sondern in erster Linie um eine geistliche. Sie unterlag demnach nicht der Führung eines musikalischen Leiters, sondern eines Geistlichen,³ wobei die interne Hierarchie zwischen Hofprediger und Eleemosinarius im 16. Jahrhundert offenbar nicht so streng fixiert war, wie es die Geschichtsschreibung lange Zeit annahm.⁴ Zudem war eine Hofkapelle nicht an das Amt des Kaisers gebunden, sondern an die jeweilige Herrscherpersönlichkeit. Sie bestand oft lange, bevor die jeweilige Person zum Kaiser gekrönt wurde, und wurde mit dessen Tod aufgelöst. Im Gefolge des Herrschers ging sie auf Reisen und verlegte ihren Sitz bisweilen auch dauerhaft an einen neuen Residenzort. Eine in Köchels Titel mitschwingende Kontinuität einer „Kaiserlichen Kapelle in Wien“ muss mit Blick auf die unterschiedlichen genutzten Residenzen in Innsbruck, Prag und eben Wien gerade für das 16. Jahrhundert

1 Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle*. Für eine aktuelle Zusammenfassung der Informationen zur Musikpflege an den Habsburgerhöfen Ferdinands I., Maximilians II., Rudolfs II. und Matthias' vgl. Pfohl, „The Court Chapels of the Austrian Line (I)“.

2 Wessely, *Arnold von Bruck*, S. 58–65; Grassl, „... ain cappellen aufzurichten fürgenommen“.

3 Wessely, *Arnold von Bruck*, S. 62 f.

4 Grassl, „Die Musiker Ferdinands I.“, S. 35 f.

in Abrede gestellt werden.⁵ Für die weitere Forschungsgeschichte folgenreich war nicht zuletzt die Beschränkung Köchels auf eine enge Quellenlage – Köchel konzentrierte sich für das 16. Jahrhundert auf die Hofzählamtsbücher des Hofkammerarchivs sowie auf die Statuslisten des Obersthofmeisteramts⁶ –, was für lange Jahre eine Fokussierung der Wissenschaft auf die in der Hofkapelle institutionalisierte Musikkpflege zur Folge hatte, während kammer- und instrumentalmusikalische Darbietungen eher ausgeklammert waren.⁷ Zwar erschloss Albert Smijers Anfang des 20. Jahrhunderts umfangreiches weiteres Quellenmaterial, doch beschränken sich auch seine in vier Teilen vorgelegten Studien weitestgehend auf die offizielle Institution der Hofkapelle.⁸ Anders als Köchel zitiert er zahlreiche Quellen wörtlich, weshalb seine Ausführungen einen bis heute wesentlichen Fundus für weiterführende Studien zum Musikleben in den Hofhaltungen verschiedener Habsburgerherrscher bieten.

Nachdem Hellmut Federhofer bereits 1950 ein bis dato unbekanntes Hofstaatsverzeichnis aus dem Jahr 1554 zur Kapelle des noch jungen Erzherzogs Maximilian präsentiert hatte,⁹ setzte sich erst Walter Pass in den 1970er Jahren ausführlich mit der erzherzoglichen, königlichen und später kaiserlichen Kapelle dieses Habsburgerherrschers von ihren Anfängen bis zum Ableben des Kaisers 1576 auseinander. Nach dem Vorbild Wesselys verzeichnete er nicht nur die Personalstände der ab ca. 1550 auch musikalische Posten umfassenden Institution, sondern stellte auch biographische Daten für viele der dort beschäftigten Musiker zusammen.¹⁰ Anders als die Arbeiten Köchels und Smijers' umfassen Pass' Ausführungen nicht nur das Personal der Hofkapelle, sondern auch die dem Marstallamt unterstellten Instrumentalisten. Pass' Darstellung fußt zwar auch auf einer eingeschränkten Quellenbasis,¹¹ die von ihm präsentierten Personalstände wurden in Forschungsarbeiten der letzten vier Jahrzehnte aber nicht wesentlich ergänzt und bilden daher die Grundlage für die Auswahl des in dieser Studie untersuchten Repertoires. Die Erwartungen, die der umfassende Titel *Musik und Musiker am Hofe Maximilians II.* weckt, kann Pass aber nicht

5 Wessely, *Arnold von Bruck*, S. 63 f.

6 Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle*, S. 6.

7 Grassl, „Die Musiker Ferdinands I.“, S. 26.

8 Köchel beschränkte sich auf die in der Hofbibliothek lagernden Bestände. Smijers griff zusätzlich auf Archivalien aus dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv sowie der Hofkammer zurück. Konkret benannt werden sie in Smijers, „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle (I)“, S. 139 f.; vgl. auch ders., „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle (II)“; ders., „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle (III)“; ders., „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle (IV)“.

9 Federhofer, „États de la chapelle“.

10 Pass, *Musik und Musiker*.

11 Die herangezogenen Archivbestände sind genannt ebd., S. 1 f.

ganz erfüllen. Seine Studien zu Kompositionen, die der Begriff „Musik“ im Titel impliziert, beschränken sich auf eine im Anhang befindliche Auflistung sämtlicher Drucke und Handschriften, die Maximilian gewidmet wurden.¹²

In jüngeren Jahren boten Abgrenzung und Wechselwirkungen der zeitgleich agierenden Hofkapellen Maximilians und seiner beiden Brüder Ferdinand II., Landesfürst von Tirol, und Karl II., Landesfürst von Innerösterreich, vermehrt Diskussionsstoff.¹³ Zudem waren Fragen zur politischen Funktion der Kapellen im Allgemeinen, insbesondere am Beispiel von Maximilians Hofstaat, Gegenstand neuerer Forschungen.¹⁴

Mit der zunehmenden Beachtung auch peripherer Quellen wurde es seit den 1980er Jahren möglich, auch zu den in offiziellen Aufzeichnungen nicht systematisch – um nicht zu sagen: nur zufällig – dokumentierten Facetten höfischer Musikpflege Stellung zu beziehen. So konnte Grassl zuletzt auf der Basis ganz unterschiedlicher Materialien wie Abbildungen oder Augenzeugenberichten wesentliche Erkenntnisse zur Instrumentalmusikpflege an den Habsburgerhöfen des 16. Jahrhunderts präsentieren.¹⁵ Zahlreiche Einzeluntersuchungen Robert Lindells eröffnen zudem vielseitige Einblicke in die am Hof Maximilians aufkeimende und unter seinem Nachfolger in Prag mehr und mehr florierende Kammermusikpflege.¹⁶

Obwohl das Ansehen der kaiserlichen Hofmusik unter den Zeitgenossen nicht unterschätzt werden darf,¹⁷ sind der Umfang und die Anzahl von Einzeldarstellungen zu Biographie und Werk der in höfischen Diensten stehenden Musiker überschaubar. Aufgrund ihrer herausgehobenen Stellung nimmt es nicht wunder, dass die beiden Hofkapellmeister Maximilians am häufigsten Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen waren. Wesentlich für Biographik und eine erste Sichtung des Motettenschaffens Vaets ist bis heute Milton Steinhardts bereits 1951 publizierte Dissertation *Jacobus Vaet and his Motets*. Steinhardt fasst auf 15 Seiten die belegbaren Lebensdaten zusammen und beschäftigt sich auf weiteren 47 Seiten mit Überlieferung, Text und musikalischer Form der 67 Motetten. Besondere Beachtung schenkt er hierbei vor allem den Texten humanistischer Kompositionen sowie dem Parodieverfahren.¹⁸ In

12 Ebd., S. 404–415.

13 Bobeth, „Kapellstrukturen bei Habsburger Herrschern“, S. 180 f.; vgl. auch Pfisterer, „Der Magnificat-Zyklus Christian Hollanders“, S. 203–204.

14 Hindrichs, „Die Hofkapelle Kaiser Maximilians II.“; ders., „Bemerkungen zur politischen Funktion“.

15 Grassl, „Instrumentalisten und Instrumentalmusik am kaiserlichen Hof von 1527 bis 1612“.

16 Lindell, „Marta gentile“; ders., „Stefano Rosetti“; ders., „Music and patronage“.

17 Steinhardt, *Jacobus Vaet and his motets*, S. 12.

18 Ebd., S. 20–25, S. 54–59.

ihrer Kontrapunktik sind Vaets Motetten, laut Steinhardt, vornehmlich mit den Kompositionen Jacobus Clemens non Papas und Nicolas Gomberts vergleichbar.¹⁹ Diese erste Untersuchung ergänzte Steinhardt in den darauffolgenden Jahren nicht nur um einige biographische Details sowie einen Überblick des Hymnenschaffens Vaets,²⁰ sondern auch um eine detailliertere Darstellung des Überlieferungs- und Aufführungskontextes der Kanon-Motette *Qui operatus est Petro* (V59).²¹ Seine Studien zum Schaffen des Hofkapellmeisters führten zudem zu einer im Rahmen der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* erschienenen Ausgabe sämtlicher Kompositionen, die auch nach den Erkenntnissen der vorliegenden Untersuchung nur geringfügiger Ergänzungen bedarf.²² Sie stellt nicht nur einen nennenswerten Anteil des in dieser Studie untersuchten Repertoires in nutzbaren Editionen zur Verfügung, sondern war auch für Eckehard Kiem Anlass, in den Jahren 2002 bis 2008 eine Einspielung von Kompositionen Vaets mit dem Dufay Ensemble Freiburg zu unternehmen.²³ Kiems schriftstellerischer „Versuch über Jacobus Vaet“ mag jedoch eher als Würdigung eines dem Autor persönlich wichtigen Künstlers verstanden werden, als dass er weiterführende Erkenntnisse zu einer Neubewertung von dessen Schaffen liefern könnte.²⁴

Bereits 1975 zog Pass Vaets *Salve Regina*-Sätze, die als geschlossene Sammlung in Gio1568–4 überliefert sind, als Vergleichsgegenstand für Kompositionen derselben marianischen Antiphon des Klerikers Georg Prenner heran. Er stellte die Motettenanthologie Gio1568 in Zusammenhang mit der aufkeimenden Gegenreformation nördlich der Alpen und thematisierte erstmalig Kompositionen Prenners, der am Hof Maximilians zunächst als Notist, dann als Kaplan und später sogar als Elemosinarius beschäftigt war.²⁵ Für lange Jahre sollte dies die letzte musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Musiker sein, aus dessen Feder nicht weniger als 40 Kompositionen überliefert sind. War es bei Vaet die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem

19 Ebd., S. 60.

20 Ders., „Addenda to the Biography“; ders., „The ‚Notes de Pinchart‘“ bzw. ders., „The Hymns of Jacobus Vaet“.

21 Steinhardt, „A Musical Offering“; vgl. zu dieser Motette auch Lindell, „Music and the Religious Crisis“.

22 Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Milton Steinhardt, Bd. I–VII und Supplement, 1961–1988 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 98, 100, 103/104, 108/109, 113/114, 116, 118, 145) [Vaet GA I–VII und Supplement]. Für fehlende Kompositionen vgl. Kapitel 2.3, Anm. 160.

23 Dufay Ensemble Freiburg, *Jacobus Vaet*, Vol. 1, 2002 (ars musici 232354); Dufay Ensemble Freiburg, *Jacobus Vaet*, Vol. 2, 2004 (ars musici 232393); Dufay Ensemble Freiburg, *Jacobus Vaet*, Vol. 3, 2006 (ars musici 232403); Dufay Ensemble Freiburg, *Jacobus Vaet*, Vol. 4, 2008 (ars musici 232415).

24 Kiem, „Musico antico et celebrato“.

25 Pass, „Jacob Vaets und Georg Prenners Vertonungen des Salve Regina“.

hinterlassenen Œuvre, welche die Publikation einer Gesamtausgabe seiner Kompositionen zur Folge hatte, scheint es bei Prenner genau andersherum zu sein. Mitte der 1990er Jahre erschienen nahezu zeitgleich zwei voneinander unabhängige Ausgaben seiner Motetten,²⁶ die Anfang der 2000er Jahre auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung Früchte tragen sollten. Arbeiten zu seinem Werdegang erschienen dabei in zwei unterschiedlichen Kontexten: Zum einen scheint die slowenische Musikwissenschaft den Kleriker als einen lokalen Musiker des 16. Jahrhunderts für sich entdeckt zu haben,²⁷ zum anderen wurden zuletzt einige Untersuchungen publiziert, die an seine einige Jahre nach dem Ausscheiden aus den Diensten des Kaisers aufgenommene Tätigkeit als Propst des niederösterreichischen Stifts Herzogenburg anknüpfen.²⁸ Erste Informationen zu seinem Komponieren sind den beiden Aufsätzen Marko Motniks sowie einer kurzen Untersuchung Hartmut Krones' zu entnehmen.²⁹

Die Forschung zum Komponieren von Prenners Vorgänger als Eleemosinarius, Antonius Galli, beschränkt sich auf die 1972 an der University of Kansas eingereichte Dissertation David E. Coopers zu Gallis Messvertonungen.³⁰ Immerhin eine dieser Kompositionen erschien als Parodiemesse auf Vaets *Ascendetis post filium* (V46) im Anhang des VII. Bandes der genannten Gesamtausgabe der Kompositionen Vaets.³¹ Von Gallis Motetten mussten jedoch, ähnlich wie im Fall der meisten erhaltenen Kompositionen von Franciscus Mergot de Novu Portu, Henry de la Court, Wilhelmus Formellis, Petrus Hailland und zahlreicher Motetten von Jacob Regnart, für die vorliegende Untersuchung eigens Partituren angefertigt werden.

Unter den zuletzt genannten fünf Musikern war bisher lediglich Regnart Gegenstand umfangreicherer biographischer und werkanalytischer Abhandlungen.³² Diskutiert wurden hierbei jedoch vornehmlich volkssprachige

26 Georg Prenner, *Moteti*, hrsg. von Jože Sivec, Ljubljana 1994 (Monumenta artis musicae Sloveniae 24); *The motets of Georg Prenner*, hrsg. von H. Lown Marshall, Neuhausen 1996 (CMM 99) [Prenner GA].

27 Motnik, „Pietate, eruditione atque rerum experientia vir praeclarus“. Dieser Aufsatz ist eine erweiterte Fassung des Vorworts zu einer Ausgabe dreier Intavolierungen von Motetten Prenners: Georg Prenner, *Tri intabulacije motetov za glasbila s tipkami*, hrsg. von Marko Motnik, Ljubljana 2011 (Supplementa 3 ad Monumenta artis musicae Sloveniae 24).

28 Panagl, „Nostrum PRAEPOSITUM miti veneremur amore“; Zechmeister, „Georg II. Prenner“.

29 Motnik, „Pietate, eruditione atque rerum experientia vir praeclarus“; ders., „Das kompositorische Schaffen“; Krones, „Zur modalen und klanglichen Wortausdeutung“.

30 Cooper, *Antonius Galli*. Diese Arbeit konnte vom Verfasser nicht eingesehen werden.

31 Vaet GA Supplement, S. 54–91.

32 Für die anderen vier Musiker kann nur auf Artikel von sehr unterschiedlicher Qualität und Ausführlichkeit in den gängigen Enzyklopädien zurückgegriffen werden: Bettels, Art. „Formellis“; Dunning, Art. „Formellis, Wilhelmus“; Pass, Art. „Hailland, Petrus“.

Kompositionen,³³ die geistlichen spielten dagegen für lange Zeit eine untergeordnete Rolle. Eine erste kleinere Studie zu Regnarts Messenschriften legte Friedemann Mossler mit seiner 1964 an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn eingereichten Dissertation vor.³⁴ Umfangreichere Beiträge zu Regnarts Biographie und seinem lateinischen Motettenschriften erarbeitete nur kurze Zeit später Pass im Rahmen seiner Dissertation an der Universität Wien.³⁵ Die in diesem Kontext gesammelten biographischen Erkenntnisse sind bis heute ebenso maßgeblich wie Pass' 1969 publizierter *Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts*.³⁶ Auf erste Ungenauigkeiten und Ungereimtheiten in dieser Zusammenschau wies bereits Jürgen Kindermann in einer Rezension des Katalogs hin. Dennoch stellt dieser für Kindermann sehr wohl „eine Bereicherung der Regnart-Forschung dar“.³⁷ Es liegt aber auf der Hand, dass er fast ein halbes Jahrhundert später einiger Ergänzungen und Korrekturen bedarf.³⁸

Sind für Kindermann noch Formalia wie uneinheitliche Bibliotheks- und Quellenkürzel oder inkonsequente Groß- und Kleinschreibung bei vereinheitlichten Liedtiteln die zentralen Kritikpunkte, so kann aus heutiger Sicht schon allein die Kategorisierung der Kompositionen den musikwissenschaftlichen Erfordernissen nicht mehr genügen. Pass subsumiert beispielsweise auch Introitus- und Gradualesätze, die als Alternatim-Kompositionen in zyklischer Anordnung ausschließlich in Chorbüchern überliefert sind, unter den Überbegriff Motette und unterscheidet folglich nicht zwischen mehrstimmigen Proprien und paraliturgischen Kompositionen.³⁹ Ganz ähnlich verfährt er im nicht publizierten Teil seiner Dissertation, in dem er diese ‚Motetten‘ nach ihrer vermeintlichen liturgischen Bestimmung geordnet betrachtet. Seine Ausführungen, in denen er nahezu jede Komposition einzeln erwähnt, beschränken sich weitestgehend auf eine grobe Bestimmung der Textvorlage und die Beschreibung einzelner in den Kompositionen verarbeiteter Motive. Für die

33 Beispielsweise Velten, *Das ältere deutsche Gesellschaftslied*; Gruber, *Das deutsche Lied in der Innsbrucker Hofkapelle*; Osthoff, „Eine unbekannte Schauspielmusik“; ders., *Die Niederländer und das deutsche Lied*; Dürr, „Die italienische Canzonette und das deutsche Lied“; Dumont, *German Secular Polyphonic Songs*; Schwindt, „Phillonellae“.

34 Mossler, *Jacob Regnarts Messen*.

35 Pass, *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*.

36 Ders., *Thematischer Katalog*.

37 Kindermann, „Rezension: Thematischer Katalog“, S. 372.

38 Vgl. Kapitel 2.3, Anm. 228.

39 Zu der Frage, was in der vorliegenden Studie unter dem Terminus Motette verstanden wird, vgl. Kapitel 2.4.1. Ebenfalls nicht mehr zeitgemäß ist die Kategorie „deutsche Motetten“, unter der Pass geistliche Kontrafakturen profaner Kompositionen listet. Für einen Einblick in die Praxis der geistlichen Kontrafaktur am Beispiel einer Komposition Regnarts vgl. Schmid, „*Nach dir, Herr Christe, thut mein hertz verlangen*“.

vorliegende Untersuchung, in der musikalische und textliche Parameter der Motetten zunächst quantitativ erfasst und erst im weiteren Verlauf exemplarisch erläutert werden sollen, bietet eine solche Darstellung von Einzelphänomenen nur wenig inhaltliche Bezugspunkte. Doch liefern Pass' Erkenntnisse zu späteren Motetten Regnarts, die nicht mehr in den Untersuchungsrahmen der vorliegenden Arbeit fallen, punktuell hilfreiches Vergleichsmaterial.⁴⁰ Zudem umfasst der erste Band einer von Pass in Angriff genommenen Gesamtausgabe der Kompositionen Regnarts, von der nur zwei Bände erschienen sind, einen nicht unerheblichen Anteil des in dieser Studie untersuchten Repertoires.⁴¹

Merklich dichter wissenschaftlich erschlossen sind Leben und Schaffen des zweiten Kapellmeisters am Hof Maximilians, Monte, der 1568 die Nachfolge Vaets antrat.⁴² Von epochaler Bedeutung für die Monte-Forschung waren insbesondere die Arbeiten Georges van Doorslaers, die mit einer zum 400. Geburtstag des Hofkapellmeisters 1921 erschienenen Monographie *La Vie et les Œuvres de Philippe de Monte* ihren Ausgang nahmen. Diese biographische Darstellung wurde in den vergangenen 100 Jahren nur durch wenige Einzelheiten ergänzt.⁴³ Bis heute relevant sind Doorslaers Studien jedoch vor allem, weil er im Anhang sämtliche ihm bekannten Quellen listet. Auch das angeschlossene Werkverzeichnis wurde bis heute nur vereinzelt korrigiert und erweitert. Ähnlich wie es 30 Jahre später bei Steinhardts Studien zu Vaet der Fall sein sollte, führte Doorslaers Beschäftigung mit Monte zur Konzeption einer Gesamtausgabe. Gemeinsam mit Charles van der Borren und Jules van Nuffel edierte er ab 1927 vornehmlich geistliche Kompositionen, ehe die Ausgabe 1940 nach Beginn des Zweiten Weltkriegs eingestellt werden musste.⁴⁴

40 In einem späteren Beitrag widmete sich Pass den in Reg1588 publizierten Kompositionen Regnarts (Pass, „Jacob Regnarts Sammlung ‚Mariale‘“). Zudem untersuchte Manfred Cordes die Motetten Regnarts in Hinblick auf die Tonarten- und Affektenlehre (Cordes, *Die lateinischen Motetten des Iacobus Regnart*).

41 Jacobi Regnart, *Opera Omnia*, hrsg. von Walter Pass, Bd. IV: *Sacrae aliquot cantiones, 1575*, American Institute for Musicology 1975 (CMM 62,IV).

42 Da Monte nach dem Tod Maximilians 1576 noch lange Zeit als Hofkapellmeister von dessen Nachfolger Rudolf II. fungierte und sich umfangreiche Forschungsleistungen speziell auf sein Leben in diesem Zeitraum konzentrieren, soll hier kein vollständiger Forschungsbericht gegeben werden. Für diesen sei auf eine rezente Bibliographie (Plaksin, „Philippe de Monte: A Bibliography“) sowie auf die Ausführungen von Silies (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 21–31) verwiesen. Letztere sind auch die Grundlage der folgenden Übersicht wichtiger Forschungsarbeiten, konnten jedoch um neuere Literatur ergänzt werden.

43 Für eine aktuelle biographische Darstellung vgl. Hindrichs, *Philippe de Monte (1521–1603)*.

44 Philippe de Monte, *Opera*, hrsg. von Georges van Doorslaer, Charles van der Borren und Jules van Nuffel, Brügge 1927–1940, Bd. 1–27 [Monte GA (alt)].

Erst in den 1970er Jahren wurden weitere kritische Ausgaben der Kompositionen Montes initiiert. Ein erster Vorstoß, sämtliche Werke des Hofkapellmeisters neu zu edieren, endete mit dem Tod Piet Nutens 1970,⁴⁵ ein zweiter im Jahr 1975 war dann jedoch von Erfolg gekrönt.⁴⁶ Ein Herausbergergremium um René Bernard Lenaerts entschied, zunächst die bis dato noch nicht in modernen Editionen vorliegenden Werke zu veröffentlichen.⁴⁷ Steinhardt war hierbei für die Edition der Motetten verantwortlich und legte bis 1986 insgesamt sieben entsprechende Bände vor. Nimmt man die Bände der alten Gesamtausgabe hinzu, sind somit heute nahezu alle Motetten Montes in modernen Editionen erschlossen. Da auch diese zweite Gesamtausgabe 1988 eingestellt wurde, sind jedoch die meisten der ca. 600 Madrigale des Flamen bis heute nicht in kritischen Ausgaben verfügbar.

Dies ist insofern verwunderlich, als sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Œuvre Montes vor allem auf diese Gattung konzentriert. Sie nimmt ihren Ausgang mit Alfred Einsteins 1930 erschienenem Aufsatz *Filippo di Monte als Madrigalkomponist*, der einen ersten Überblick liefert.⁴⁸ In der nach seiner Emigration in englischer Sprache publizierten Monographie *The Italian Madrigal* schreibt Einstein Monte einen ähnlichen Kompositionsstil wie Lasso zu.⁴⁹ Weitere umfangreiche Arbeiten zu unterschiedlichen Teilbereichen des Madrigalschaffens erschienen nach dem Zweiten Weltkrieg. Nuten konzentrierte sich in seiner 1958 eingereichten Dissertation auf die geistlichen Madrigale. Ende der 1970er Jahre entstanden in Wien und Berkeley die Dissertationen von Lindell bzw. von Brian Mann zu den sechs- und siebenstimmigen bzw. zu den fünfstimmigen Madrigalen.⁵⁰ Beide erschlossen für ihre Studien umfangreiches Quellenmaterial und stellten in den Anhängen ihrer Arbeiten Spartierungen zahlreicher Kompositionen zur Verfügung. Ergänzt wurden diese Arbeiten durch eine Studie von Raymond Clement Alexis Gobin, der sich in den 1980er Jahren ausschließlich mit den mehrteiligen, italienischsprachigen Kompositionen auseinandersetzte.⁵¹ Eine jüngere Fortsetzung der genannten Untersuchungen zum Madrigalschaffen bietet Vladimir Prado, der die Arbeiten Lindells und Manns mit einer Studie zu vierstimmigen Madrigalen ergänzt.⁵²

45 Lenaerts, „General Editor’s Preface“, S. VI.

46 *Philippi de Monte Opera: New Complete Edition*, hrsg. von René Bernard Lenaerts u. a., Leuven 1975– [Monte GA (neu)].

47 Lenaerts, „General Editor’s Preface“, S. VI.

48 Einstein, „Filippo di Monte als Madrigalkomponist“.

49 Ders., *The Italian Madrigal*, Bd. 2, S. 498.

50 Lindell, *Die sechs- und siebenstimmigen Madrigale*; Mann, *The secular Madrigals*.

51 Gobin, *The Madrigal Cycles*.

52 Prado, *Die Madrigali a quattro voci*.

Diese Fokussierung auf das volkssprachige Schaffen des Komponisten darf allein wegen der quantitativen Verhältnisse nicht verwundern, vor dem Hintergrund einer von Einstein bereits 1930 formulierten Einschätzung der qualitativen Verhältnisse ist sie aber dennoch etwas überraschend:

Man sieht, die profane Komposition Montes ist der Masse nach sogar grösser als seine kirchliche, als die Summe seiner Messen und Motetten. Dennoch ist das Gewicht des Kirchenkomponisten Monte bedeutender als das des Profankomponisten.⁵³

Bereits einige Jahre vor Einsteins Würdigung von Montes geistlichen Kompositionen verfasste Victor Ebenstein eine erste Studie zu 33 Messen Montes, in der er sich am Beispiel einer Parodiemesse zu Josquin des Prez' *Benedicta es, celorum regina* insbesondere Montes Umgang mit einstimmigem und mehrstimmigem präexistentem musikalischem Material widmete.⁵⁴ Erstmals das Motettenschaffen Montes berücksichtigte Paul Oberg, der seiner Dissertation zur geistlichen Musik Montes 97 der ihm bekannten 319 Motetten zugrunde legt.⁵⁵ Anhand zweier Publikationen Knud Jeppesens erklärt Oberg den Kompositionsstil Palestrinas zur Norm und vergleicht das Motettenschaffen des kaiserlichen Hofkapellmeisters mit Jeppesens Forschungsergebnissen.⁵⁶ Am Ende bleibt Obergs Untersuchung jedoch recht oberflächlich: Er erklärt die Unterschiede zwischen Palestrinas und Montes Schaffen vornehmlich mit biographischen Diskrepanzen. Insbesondere benennt er Montes Tätigkeit als Madrigalkomponist sowie seine Dienstzeit am Kaiserhof und die dort übliche Aufführung der Kompositionen mit Orgel oder anderen Instrumenten als zentralen Grund für eine abweichende Kompositionstechnik.⁵⁷

Ein weiteres Mal den Parodiemesen Montes widmete sich Paolo Camelo Comberciati in seiner Studie zur Musik am Habsburgerhof der Spätrenaissance.⁵⁸ Anders als es der Titel der Publikation suggeriert, ist das Musikleben am Hof Rudolfs II. und somit das musikalische Umfeld Montes nur am Rande Thema der Untersuchung. Vornehmlich konzentriert Comberciati sich auf die Parodieverfahren in Montes Messkompositionen, stellt diesen Ausführungen jedoch ein umfangreiches Kapitel zu Messkompositionen anderer mit dem Hof in Verbindungen stehender Musiker voran. Ein weiteres Kapitel widmet er der Überlieferung dieser Messsätze. Darin versucht er anhand

53 Einstein, „Filippo di Monte als Madrigalkomponist“, S. 103.

54 Ebenstein, *Die Messen Philippe de Montes*.

55 Oberg, *The sacred music*. Oberg zählt die Teile mehrteiliger Motetten jeweils einzeln.

56 Jeppesen, *Counterpoint*; ders., *The style of Palestrina*.

57 Oberg, *The sacred music*, S. 307.

58 Comberciati, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*.

von Schreibervergleichen und anderen kodikologischen Untersuchungen, den Entstehungszeitraum von sieben im näheren Umfeld der Habsburgerhofhaltungen entstandenen Chorbüchern zu klären. Bei aller Kritik an seiner Studie ist festzuhalten, dass Comberiati auf diese Weise nicht unwesentlich zu einer detaillierteren Kenntnis der wenigen erhaltenen Aufführungsmaterialien von Habsburgerhöfen des ausgehenden 16. Jahrhunderts beitragen konnte.⁵⁹

Nach einer kleineren Untersuchung von nur vier Motetten im Rahmen einer Master-Arbeit, in der Jacquelyn Hale insbesondere die Kadenzstruktur mittels einer an Gioseffo Zarlino angelehnten Methodik untersucht,⁶⁰ war es erstmals Michael Silies, der das gesamte Motettenschaffen Montes zum Gegenstand einer umfangreichen Studie machte. Auf mehr als 700 Seiten umreißt Silies die wichtigsten Überlieferungsstränge, fasst zentrale Momente des Musiklebens am Hof Maximilians und Rudolfs II. zusammen, diskutiert belegte und mutmaßliche Aufführungsgelegenheiten und versucht sich in einer Klassifikation der Kompositionen in ‚Motettentypen‘. Wenn auch die Unterscheidung in „Freie Motetten“, „Homophon-deklamatorische Motetten“, „Motetten mit Responsorialstruktur“, „Motetten mit Wiederholungsteil“, „Doppel- und dreichörige Motetten“, „Motetten mit Choralverarbeitung“, „Kanonmotetten“, „Die Motetten des Mot 5–07 (1600)“ oder „Ostinato-Motette“⁶¹ aufgrund der so unterschiedlichen Kriterien – mal geht es um die Stimmenzahl, mal um ihre Disposition, mal um Wiederholungsstrukturen, mal um kontrapunktische Grundlagen und ein anderes Mal um die Überlieferung in einem Motettenbuch – nicht vollends überzeugen kann, zeigt Silies mittels zahlreicher Beispiele doch die wesentlichen Grundzüge des motettischen Komponierens Montes auf. Für die vorliegende Studie waren jedoch vor allem seine umfangreichen Erkenntnisse zu den von Monte herangezogenen Textvorlagen hilfreich.⁶² Ergänzung fanden die Ausführungen Silies’ in zwei jüngeren, kleineren Untersuchungen zu einzelnen Kompositionen des Hofkapellmeisters. Tobias Robert Klein widmete sich in einem Festschrift-Beitrag der

59 Vgl. Leuchtman, „Late Renaissance Music at the Habsburg Court (Rezension)“; O’Regan, „Late Renaissance Music at the Habsburg Court (Rezension)“. Eine Neubewertung einiger der Chorbücher legte Lilian Pruett 1996 vor (Pruett, „Sixteenth-Century Manuscripts“).

60 Hale, *The Sacred Motet of Philippe de Monte*. Ein Einblick in ihre Untersuchung lässt sich anhand von Silies’ Kapitel zur Kadenztechnik in den Motetten Montes gewinnen, das im Wesentlichen auf den Erkenntnissen Hales basiert (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 423–437).

61 Zitat der Rubriken nach dem Inhaltsverzeichnis von Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 11 f.

62 Vgl. Kapitel 4.

Hochzeitsmotette *Dixit Tobias*, die am Anfang von Montes erstem Motettenbuch veröffentlicht wurde.⁶³ Katelijne Schiltz untersuchte in der publizierten Fassung eines beim 2003 in Antwerpen veranstalteten *International Colloquium Philippus de Monte* gehaltenen Vortrags die Kanontechnik in der Motette *Ad te, Domine, levavi animam meam* (M49) und arbeitete dabei eine eigene Deutung des zugrunde liegenden Psalmtextes durch den kaiserlichen Hofkapellmeister heraus.⁶⁴ Die weiteren Beiträge des genannten Kongresses wurden größtenteils 2011 in einer Ausgabe des *Journal of the Alamire Foundation* publiziert.⁶⁵ In einem dieser Aufsätze startete der Heftherausgeber Thorsten Hindrichs einen ersten Versuch, Montes persönliche Musikauffassung zu skizzieren.⁶⁶ Für die vorliegende Studie besonders hilfreich waren aber vor allem die Ausführungen Nele Gabriëls, die die Widmungspraxis Montes am Beispiel seiner Motettendrucke ausführlich diskutierte.⁶⁷

Die im Vergleich mit seinen Kollegen am Habsburgerhof umfangreiche Forschungsliteratur zu Leben und Werk Montes spiegelt sich auch in Überblicksdarstellungen wider, in denen er fraglos der am häufigsten genannte der in Diensten Maximilians stehenden Musiker ist. Bedenkt man die übergeordnete politische Bedeutung des Kaiserhofs und das in so vielen Untersuchungen dokumentierte Musikleben, ist es überraschend, wie wenig Resonanz die Studien zur Hofmusikkapelle als Institution und zum Schaffen einzelner dort beschäftigter Musiker in der Geschichtsschreibung zur Musik des 16. Jahrhunderts und zur Gattung Motette fanden. Am meisten Platz räumte ihnen noch Gustave Reese 1959 ein, der sich dabei aber vor allem auf Montes Madrigale und Parodiemessen konzentriert, während er den Motetten des Hofkapellmeisters nur einen Halbsatz widmet.⁶⁸ Gänzlich unangesprochen bleiben die Motetten Regnarts, dessen Name lediglich im Zusammenhang mit deutschen Liedern Erwähnung findet.⁶⁹ Zudem attestiert Reese Vaet mit Bezug auf die damals aktuelle Studie Steinhardts einen mit Lasso vergleichbaren kontrapunktischen Stil.⁷⁰ In späteren Überblickswerken findet Vaet dagegen gar keine Aufnahme mehr. Auch Regnart sucht man, mit Ausnahme einer kurzen Erwähnung seiner Passions-Vertonung bei Leeman L. Perkins,⁷¹ vergeblich. Zumindest der

63 Klein, „Musik als Text- und Bibelinterpretation“.

64 Schiltz, „La storia di un’iscrizione canonica“.

65 *Journal of the Alamire Foundation* 3 (2011), Nr. 2, hrsg. von Thorsten Hindrichs. Zum *International Colloquium Philippus de Monte* vgl. Hindrichs, „Introduction“, S. 182.

66 Hindrichs, „Towards an Understanding“.

67 Gabriëls, „Dedicating Music“.

68 Reese, *Music in the Renaissance*, S. 702.

69 Ebd., S. 710 f.

70 Ebd., S. 700 f.

71 Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*, S. 605.

Hofkapellmeister Monte taucht in einigen Darstellungen als Randnotiz auf: Allan W. Atlas erwähnt ihn im Zusammenhang mit Maximilians Werben um Palestrina als Hofkapellmeister, bei Perkins scheint er als Musiker auf, von dessen Kompositionen einige in Drucke von Christophe Plantin und Pierre Phalèse aufgenommen wurden.⁷² Eine eingehende Beschäftigung mit einzelnen Kompositionen eines Mitglieds der Hofkapelle Maximilians fehlt hingegen in allen herangezogenen Darstellungen der Musik des 16. Jahrhunderts.

Auch in der Literatur, die sich spezifisch mit der Gattung Motette auseinandersetzt, werden Mitglieder des Hofes nur beiläufig erwähnt. In der Regel konzentriert sich die Darstellung auf das Schaffen der beiden prominentesten Namen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. So macht beispielsweise Laurenz Lütteken eine „stilistische Dichotomie [...], die sich mit den Namen Lassos und Palestrinas verbindet“, aus, wobei Vaet und Monte eher Lasso nahe stehen würden.⁷³ Und Wolfgang Boetticher sieht „am Ende des Jahrhunderts, die stilistische Bahn über sechs Generationen der Renaissance krönend, [...] Lasso und Palestrina“,⁷⁴ während Monte „in der Isolation schaffend“ gewesen sei.⁷⁵ Diese letzte These sagt wahrscheinlich nur wenig über das künstlerische Umfeld Montes aus, sie ist vielmehr symptomatisch dafür, dass dieses nie in die wissenschaftliche Diskussion aufgenommen wurde.

2.2. Maximilian II. – Konfessionspolitisches Handeln und Religionsauffassung

Das gesellschaftliche, religiöse oder künstlerische Umfeld Montes, seines Amtsvorgängers und der anderen kompositorisch tätigen Personen am Hof Maximilians war nicht zuletzt durch den Potentaten selbst geprägt. Daher soll den Ausführungen zur Hofkapelle ein Exkurs zur Biographie ihres Dienstherrn vorangestellt werden.⁷⁶ Die Fragestellung der vorliegenden Studie legt es nahe, hierbei ein besonderes Augenmerk auf Maximilians Religionsauffassung und das daraus resultierende konfessionspolitische Handeln zu richten. Beides

72 Atlas, *Renaissance music*, S. 589; Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*, S. 199 und S. 634.

73 Lütteken, Art. „Motette, IV. 15. und 16. Jahrhundert“, Sp. 526.

74 Boetticher, *Geschichte der Motette*, S. 90.

75 Ebd., S. 109.

76 Als zusammenfassende Biographie Maximilians ist hilfreich Rudersdorf, „Maximilian II.“. Für eine aktuelle, umfassende, aber auch sehr kritische biographische Studie vgl. Fichtner, *Maximilian II.* Bzgl. Maximilians wichtigster politischer Errungenschaften vgl. Edel, *Der Kaiser und Kurpfalz*.

ist schon lange Gegenstand der Forschung; die folgenden Ausführungen orientieren sich in erster Linie an der vor wenigen Jahren vorgelegten einschlägigen Studie Jochen Birkenmeiers.⁷⁷

Maximilian wurde am 31. Juli 1527 als ältester Sohn des böhmischen, ungarischen und kroatischen Königs Ferdinand I. und dessen Gemahlin Anna von Böhmen und Ungarn geboren. Seine Jugend verbrachte er vornehmlich in Innsbruck und Wien, somit im Gegensatz zu seinem Vater in deutschsprachigem Gebiet.⁷⁸ Für seine Ausbildung in jüngeren Jahren waren insbesondere Caspar Ursinus Velius, ein langjähriger Vertrauter Ferdinands, und Wolfgang August Schiefer zuständig. Der zuerst Genannte war mit den humanistischen Idealen Erasmus' von Rotterdam bestens vertraut. Letzterer hingegen sympathisierte offen mit den Lehren Martin Luthers, bei dem er 1523–1525 in Wittenberg studiert hatte. Nachdem Schiefers Ansichten öffentlich geworden waren, wurde er 1539 mit großem Skandal entlassen. Velius verstarb noch im selben Jahr unter ungeklärten Umständen, und fortan übernahmen die romtreuen Geistlichen Johann Horak von Hasenberg und Georg Tannstädter die Unterrichtung des Habsburgersprosses. Wenn auch unklar ist, inwieweit bereits Schiefer beim noch jungen Maximilian ein Interesse für die Reformatoren und ihre Schriften wecken konnte, wird ein solches jedenfalls in den 1540er Jahren manifest.⁷⁹ Die briefliche Aufforderung des Vaters Ferdinand I. an Maximilian und dessen Bruder Ferdinand im Jahr 1547, beim alten Glauben zu bleiben, setzt das grundsätzliche Interesse der beiden Erzherzöge an der Reformation voraus.⁸⁰

Wie es für die Erziehung junger Adeliger im 16. Jahrhundert allgemein üblich war, bereiste Maximilian als Jugendlicher andere Adelshäuser. Ab 1544 hielt er sich am Hof seines Onkels, des amtierenden Kaisers Karl V., in Brüssel auf, wo eine religiöse Unterweisung im Sinne Roms sichergestellt war. An der Seite seines Onkels zog er 1546 in den Schmalkaldischen Krieg und reiste ein Jahr später nach Spanien. In Valladolid wurde er 1548 mit seiner Cousine Maria von Spanien, einer Tochter Karls V., verheiratet. Gemeinsam mit seiner Gemahlin übte er in den folgenden Jahren die Statthalterschaft in Spanien aus,

77 Birkenmeier, *Via regia*.

78 Rudersdorf, „Maximilian II.“, S. 79 f. Paula Sutter Fichtner vermutet, Ferdinand I. könnte seine Familie 1529 nach Innsbruck geschickt haben, um sie vor der Gefahr durch die immer wieder vor Wien stehenden Türken zu schützen (Fichtner, *Maximilian II.*, S. 7). – Ferdinand I. wurde hingegen 1506 in Spanien geboren, wuchs vornehmlich ebendort auf und musste die Regierungsgeschäfte in den österreichischen Erblanden ab 1522 übernehmen, ohne der deutschen Sprache mächtig zu sein (Sicken, „Ferdinand I.“, S. 55–57).

79 Birkenmeier, *Via regia*, S. 29 f.

80 Ebd., S. 37.

während sein Cousin Philipp II. diese in den Niederlanden innehatte. Somit konnte Maximilian nur aus der Ferne beobachten, wie die Brüder Ferdinand I. und Karl V. über die weitere Sukzessionsordnung verhandelten und sein Konkurrent Philipp II. sich für eine mögliche Thronfolge als römisch-deutscher König in Stellung bringen konnte. Möglicherweise war dies der Anlass dafür, dass Maximilian nach seiner Rückkehr ins Deutsche Reich zahlreiche Kontakte zu katholischen und protestantischen Reichsfürsten knüpfte.⁸¹

In den Jahren 1551–1552 kehrte Maximilian aus Spanien zurück in die österreichischen Erblände – im Gefolge der legendäre Elefant, der ihm von Marias Schwester Johanna geschenkt worden war⁸² –, um dort fortan die Verwaltung für seinen Vater zu übernehmen.⁸³ Mit Maximilians zunehmender Machtfülle erfuhren auch sein Hofstaat und damit seine Kapelle einen erheblichen Ausbau. Zogen einige Jahre zuvor mit dem jungen Thronfolger nur der Elemosinarius Johann Alfonsus, die drei Kapläne Matthias Fortunatus, Claudius Perrodt und Franciscus Gratian, der Kapelldiener Johannes von Namur und der Organist Peter Strapp nach Spanien,⁸⁴ ist die Besetzung weiterer geistlicher und musikalischer Positionen und somit der Aufbau einer eigenen Kantorei im Jahr 1551 zumindest vorgesehen.⁸⁵ In diese Zeit fällt auch die Berufung des verheirateten Hofpredigers Pfauser,⁸⁶ über dessen Gestaltung von Messfeierlichkeiten eingangs berichtet wurde. Auch wenn Pfauser selbst mehrfach äußerte, einen Mittelweg gegangen zu sein, so sprechen der genannte Augenzeugenbericht und Pfausers sonstiges Verhalten eine ganz andere Sprache. Pfauser suchte den öffentlichen Konflikt mit den beiden Jesuiten Petrus Canisius und Nikolaus Gadamus, verurteilte die Heiligenverehrung, hielt zahlreiche altgläubige Zeremonien für unsinnig und das Bibelwort für wichtiger als die Lehren der

81 Edel, *Der Kaiser und Kurpfalz*, S. 79. Andreas Edels Auffassung, dass der Sukzessionsstreit Ursache für Maximilians religiösen Wandel gewesen sei, geht Birkenmeier zu weit. Birkenmeier stellt sich auf die Seite von Robert Holtzmann, der diesen Wandel darin lediglich befördert sieht (Birkenmeier, *Via regia*, S. 42; vgl. Holtzmann, *Kaiser Maximilian II. bis zu seiner Thronbesteigung [1527–1564]*, S. 69).

82 Wichtige Stationen seiner Heimreise, ehe er gemeinsam mit seiner Gemahlin im Jahr 1552 festlich in Wien einzog, nennt Fichtner, *Maximilian II.*, S. 23–27.

83 Rudersdorf, „Maximilian II.“, S. 82.

84 Die ebenfalls mitreisenden acht Trompeter gehören nicht der Hofkapelle an, sondern sind Teil des Marstallamtes (vgl. Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 73, Nr. 2; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 342 f.).

85 Vgl. Hofstaatsverzeichnis vom 1. Juni 1551: Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 28; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 345–348.

86 Umfassend zu Pfausers Biographie und seinen religiösen Ansichten vgl. Petritsch, „Johann Sebastian Pfauser“.

Kirchenväter. Insbesondere die Jesuiten dürften Pfauser für einen Protestanten gehalten haben, der möglichst schnell mundtot zu machen sei. Während Ferdinand I. dem Reichstag in Augsburg vorsah,⁸⁷ verhinderte sein Sohn und Statthalter in Wien die Einführung der Inquisition sowie die Verkündigung des päpstlichen Ablasses und verzögerte die Verbreitung von Canisius' bereits gedrucktem Katechismus. Als treibende Kraft hinter Maximilian wurde schnell Pfauser ausgemacht, der nach Intervention der Jesuiten bei Ferdinand I. noch im Sommer 1555 seinen Dienst quittieren musste.⁸⁸ Im Herbst an seine alte Wirkungsstätte zurückgekehrt, predigte Pfauser zu Allerheiligen vor dem herrschenden König Ferdinand I., der an der Predigt lediglich kritisierte, dass die Werke der Heiligen sowie die Fürbitten nicht genügend gewürdigt worden seien.⁸⁹ Dessen ungeachtet versuchten die Jesuiten weiterhin, Pfauser der Häresie zu überführen. Sie legten dem Hofprediger sowie Maximilian einen Fragenkatalog vor, der in der Folge auch an Melanchthon geschickt wurde. Im Wesentlichen stimmten die Antworten Pfausers mit den Positionen Maximilians und Melanchthons überein.⁹⁰ Möglicherweise war es einzig dem Bestreben, einen größeren Eklat zu vermeiden, geschuldet, dass Pfauser dennoch nicht entlassen wurde.⁹¹

Auch in Maximilians Glaubensausübung dieser Zeit wird eine gewisse Skepsis gegenüber altgläubigen Traditionen manifest. Ab 1557 verweigerte er die Teilnahme an der Fronleichnamsprozession sowie an Totenämtern. Messfeiern verließ er bereits vor dem Abendmahl, da er für sich darauf bestand, es unter beiderlei Gestalt einzunehmen.⁹² Zuletzt ist sein ausgeprägtes Interesse an reformatorischen Schriften im Briefwechsel mit Herzog Christoph von Württemberg bestens dokumentiert. Maximilian schlüsselte Christoph 1558 detailliert auf, welche Schriften er bereits gelesen habe.⁹³ Der württembergische

87 Manfred Rudersdorf vermutet, dass Ferdinand I. seinen Sohn aufgrund von dessen schwankendem religiösen Bekenntnis nicht mit zum Reichstag nach Augsburg nahm (Rudersdorf, „Maximilian II.“, S. 83).

88 Für eine ausführliche Beschreibung des Vorgangs vgl. Birkenmeier, *Via regia*, S. 47–49.

89 Petritsch, „Johann Sebastian Pfauser“, S. 136.

90 Angesprochen wurden Fragen zum Verhältnis von Schrift und Tradition, zur Rolle von Papst und Konzil, zu Glauben und Werken, zur Heiligenverehrung, zum Fegefeuer und zu Fürbitten für die Verstorbenen, zur Eucharistie, zur Beichte und zu Missbräuchen der römischen Kirche.

91 Birkenmeier hält es für möglich, dass Canisius nach wie vor die Hoffnung hatte, Maximilian zum alten Glauben zurückzubringen und Maximilian sich deshalb aus eigenen Stücken von Pfauser trennen würde (Birkenmeier, *Via regia*, S. 52–54).

92 Ebd., S. 55.

93 Maximilian II. an Herzog Christoph von Württemberg, 23. Februar 1558 (Transkription in LeBret, *Magazin zum Gebrauch der Staaten- und Kirchengeschichte*, S. 112). Das erste

Herzog schickte ihm daraufhin zur Vervollständigung der Sammlung die fehlenden Schriften Luthers sowie wesentliche Veröffentlichungen Melanchthons und des zentralen württembergischen Reformators Johannes Brenz.⁹⁴

Der familiäre Druck auf den potentiellen Thronfolger, sich klar zu Rom zu bekennen, nahm fortan immer mehr zu. Sein Cousin Philipp II. bot Maximilian die Verheiratung von dessen ältester Tochter Anna mit seinem Sohn Don Carlo an, sofern Maximilian zum alten Glauben zurückkehre. Diese, wie auch eine Eheschließung der zweiten Tochter, Elisabeth, mit dem portugiesischen König Sebastian, scheiterte letztlich an den unterschiedlichen religiösen Vorstellungen. Da Maximilian auf diese Angebote nicht einging, wurde die Taktik offenbar geändert. Philipp versuchte nun, seine Schwester zur Scheidung von Maximilian zu überreden. Jedoch bekannte sich Maria zu ihrem Gatten, obwohl sie seine religiöse Gesinnung nicht teilte.⁹⁵

Auch Giovanni Angelo de' Medici, ab Dezember 1559 Papst Pius IV., befürchtete, dass das Deutsche Reich unter der Führung Maximilians vom römisch-katholischen Glauben abfallen könnte. Diese Befürchtung wurde durch ein Ansuchen Ferdinands I. um päpstliche Dispens, dass Maximilian das Abendmahl unter beiderlei Gestalt einnehmen dürfe, bestätigt.⁹⁶ Daher schickte Pius IV. im Jahr 1560 einen Gesandten an den Kaiserhof, der Maximilians Religionsauffassung prüfen sollte. Da Maximilian Italienern, Spaniern und vor allem Jesuiten eher skeptisch gegenüberstand, musste für diese Mission ein deutscher romtreuer Geistlicher gefunden werden, der sich mit den reformatorischen Lehren bestens auskannte, aber nicht dem Jesuitenorden angehörte. Am 21. April 1560 traf der Emsländer Bischof Stanislaus Hosius im Range eines Kardinallegaten in Wien ein, um Maximilian zur römischen Kirche zurückzubringen.⁹⁷

schriftliche Inventar der ca. 9000 Bände umfassenden Hofbibliothek, das Maximilian den neuen Leiter der Bibliothek Hugo Blotius ab 1575 anfertigen ließ, ist nicht erhalten. Deshalb kann einzig aufgrund solcher peripheren Quellen auf Maximilians Leseverhalten geschlossen werden.

94 Herzog Christoph von Württemberg an Maximilian II., 23. Februar 1558 (Transkription in LeBret, *Magazin zum Gebrauch der Staaten- und Kirchengeschichte*, S. 112 f.; vgl. Birkenmeier, *Via regia*, S. 63 f.).

95 Birkenmeier, *Via regia*, S. 70 f.

96 Ebd., S. 72. Sicherlich sorgte es auch für steigendes Misstrauen gegenüber der Religionspolitik Maximilians, dass sich die Stände in Ober- und Niederösterreich beim Ausschusslandtag 1556 klar zur Augsburger Konfession bekannten und in den folgenden Jahren das evangelische Kirchenwesen etwa in Steyr und St. Pölten auch offiziell eingeführt wurde (Ziegler, „Nieder- und Oberösterreich“, S. 125).

97 Birkenmeier, *Via regia*, S. 73 f.

Unter dem zunehmenden politischen Druck musste der Hofgeistliche Pfauser endgültig entlassen und als vorgeblich krank im Kloster Lilienfeld einquartiert werden. Gesprächen mit dem päpstlichen Gesandten ging Maximilian zunächst aus dem Weg, reiste zur Kur und nutzte diese Gelegenheit auch gleich, um seinem langjährigen Vertrauten in Lilienfeld einen Besuch abzustatten. Die bestens dokumentierten Gespräche Maximilians und Hosius' verliefen zunächst weitgehend erfolglos. Maximilian weigerte sich weiterhin, die Predigten von Canisius anzuhören, und nahm auch im Frühjahr 1560 nicht an der Fronleichnamsprozession teil.⁹⁸ Die päpstliche Intervention wurde durch einen Besuch Albrechts V. von Bayern im selben Jahr in Wien flankiert, der als eine der führenden gegenreformatorischen Kräfte nördlich der Alpen ebenfalls eine eindeutige Positionierung des Erzherzogs Maximilian einforderte.⁹⁹

Die offene Androhung Ferdinands I., seinen Sohn zu enterben, macht offensichtlich, welche gravierenden persönlichen Folgen Maximilians Sympathien für die Reformation hätten haben können.¹⁰⁰ Ohne ein öffentliches Bekenntnis zur römisch-katholischen Kirche war an eine Thronfolge nicht zu denken. Bereits im Frühjahr hatte Maximilian bei den protestantischen Landesfürsten angefragt, in welcher Form diese ihn und Pfauser im Bedarfsfall unterstützen könnten,¹⁰¹ was im August 1560 abschlägig beantwortet wurde.¹⁰² Auf den Schutz der Reichsfürsten im Exil konnte er offenkundig nicht zählen. Außerdem rieten sie ihm, dem amtierenden Kaiser in weltlichen Dingen zu folgen, päpstliche Zeremonien nach Möglichkeit zu meiden und sein persönliches geistliches Gewissen reinzuhalten.¹⁰³ So enttäuschend, wie die einschlägige Forschung lange Zeit annahm,¹⁰⁴ war diese Reaktion für Maximilian sicherlich nicht. Sie gab keinen Anlass, von seinen persönlichen Glaubensgrundsätzen abzufallen, sondern war viel eher Bestätigung seines bisherigen Handelns und Legitimation seines weiteren Vorgehens. So lange Maximilians

98 Die Berichte Hosius' sind im originalen lateinischen Wortlaut ediert und auf Deutsch kommentiert in Steinherz, *Die Nuntien Hosius und Delfino. 1560–1561*. Die folgenden Ausführungen basieren jedoch auf der Interpretation dieser Berichte in Birkenmeier, *Via regia*, S. 74–77.

99 Birkenmeier, *Via regia*, S. 98.

100 Ebd., S. 78.

101 Ebd., S. 75.

102 Fichtner vermutet, dass die protestantischen Reichsfürsten ihr Verhältnis zum regierenden Kaiser Ferdinand I. nicht riskieren wollten, indem sie dessen renitentem Sohn zur Seite standen (Fichtner, *Maximilian II.*, S. 43).

103 Birkenmeier, *Via regia*, S. 81–83.

104 Holtzmann, *Kaiser Maximilian II. bis zu seiner Thronbesteigung (1527–1564)*, S. 342; Rudersdorf, „Maximilian II.“, S. 85.

Handlungen mit seinem Gewissen zu vereinbaren waren, konnte er sich zur Erlangung weltlicher Herrschaft offiziell zum katholischen Glauben bekennen. Im Gegenzug konnten die ohnehin schon in die Defensive geratenen protestantischen Reichsfürsten auf einen obersten Schutzherrn Europas hoffen, der ihren konfessionellen Positionen innerlich wohlgesonnen war.¹⁰⁵

Nach erfolglosem Abschluss der Gespräche des päpstlichen Gesandten Hosius mit Maximilian im Sommer 1561 wendete sich Ferdinand I. erneut bezüglich einer Dispens für Maximilians Kommunion an Rom. Pius IV. gab die Verantwortung am 10. Dezember 1561 zurück: Der Kaiser selbst dürfe seinem Sohn die Einnahme des Laienkelchs im Geheimen erlauben, wenn Maximilian zuvor bei einem katholischen Priester zur Beichte gehe. Außerdem müsse der Thronfolger bestätigen, dass eine Kommunion ohne Laienkelch von gleichem Wert sei. Zuletzt wurden die Beteiligten zu absolutem Stillschweigen über den Vorgang verpflichtet. Der Anordnung des Papstes wie auch dem Wunsch der protestantischen Reichsfürsten entsprechend, rückte Maximilians Religionsausübung endgültig ins Private.¹⁰⁶

Der nun in seiner Position wieder gefestigtere Thronfolger verfolgte, was kirchenpolitisch relevante Handlungen betraf, in den kommenden Monaten eher einen Kompromisskurs. Er stellte Urban Sagstetter, Bischof von Gurk, als Hofprediger ein, obwohl dieser seinen persönlichen Überzeugungen nicht genügte,¹⁰⁷ ließ sich jedoch über mehrere Jahre von anderen Geistlichen seelsorgerisch betreuen.¹⁰⁸ Seinem Cousin Philipp II. tat er zudem den Gefallen, die beiden ältesten Söhne ab 1562 zur weiteren Erziehung an dessen Hof nach Spanien zu schicken.¹⁰⁹ Einzig altgläubige Zeremonien, die mit staatstragenden politischen Ereignissen einhergingen, waren mit dieser Strategie kaum zu vereinbaren. So musste bei Maximilians Wahl zum römisch-deutschen König im November 1562 in Frankfurt auf die Feier des Abendmahls verzichtet werden; offiziell, weil die Leibärzte des Gekrönten bestätigten, dass er aus gesundheitlichen Gründen nicht so lange nüchtern bleiben könne und deshalb die Kommunion im Privaten einnehmen müsse.¹¹⁰ Und vor der Krönung zum König von Ungarn ein knappes Jahr später in Pressburg hatte man sich darauf geeinigt, dass Maximilian den Krönungseid auf Gott, die Engel und das Evangelium

105 Birkenmeier, *Via regia*, S. 84–86.

106 Ebd., S. 94–96.

107 Ebd., S. 97.

108 Es könnten die beiden Geistlichen Johannes Kugelmann und Abraham Hundsberger gewesen sein, die zwar viel am Hof zugegen waren, beide jedoch eine Pfarre in Enns innehatten und somit vom Hofleben abgeschirmt waren (ebd., S. 132).

109 Fichtner, *Maximilian II.*, S. 53; Birkenmeier, *Via regia*, S. 97.

110 Birkenmeier, *Via regia*, S. 97.

ablegen solle. Nachdem der Erzbischof von Gran jedoch den traditionellen Eidestext vorgelesen hatte, der auch die Jungfrau und Anrufung der Heiligen beinhaltet, ersetzte Maximilian in seiner Wiederholung der Formel die Worte ‚Jungfrau‘ und ‚Heilige‘ wiederum durch ‚Evangelium‘.¹¹¹

Auf testamentarische Verfügung Ferdinands I. wurden die österreichischen Erblande mit seinem Tod in drei Teile gespalten, die jeweils von einem der Söhne regiert wurden.¹¹² Der älteste Sohn Maximilian erhielt die Gebiete im heutigen Nieder- und Oberösterreich, der zweite Sohn Ferdinand die Herrschaft über Tirol und die Vorlande und der Jüngste, Karl, sollte fortan von Graz aus über die Steiermark, Kärnten und den Krain regieren. Ihre jeweilige Konfessionspolitik hätte unterschiedlicher nicht sein können. Schlugen Karl II. und Ferdinand II. in ihren Herrschaftsgebieten rasch einen strikt gegenreformatorischen Kurs ein,¹¹³ versuchte sich Maximilian weiter in einer vermittelnden Politik, für die Otto Hopfen im ausgehenden 19. Jahrhundert den Begriff des „Kompromißkatholizismus“ prägte.¹¹⁴

Sicherlich war Maximilian nach seinem Herrschaftsantritt als Kaiser am 25. Juli 1564 bewusst, dass er für seine Amtsführung weder auf die Unterstützung der protestantischen noch auf die der katholischen Reichsstände verzichten konnte, insbesondere in Hinblick auf die Planung eines neuerlichen Türkenfeldzugs.¹¹⁵ Er versuchte sich deshalb als eine Art „überparteilicher Hüter des Augsburgers Religionsfriedens zu profilieren“.¹¹⁶ Die Folge war eine Unterdrückung und Bekämpfung sämtlicher reformatorischer Gruppierungen, die nicht in den Augsburgers Religionsfrieden eingeschlossen waren. So versuchte er beim Augsburgers Reichstag 1566 den Calvinismus verbieten zu lassen, was nicht zuletzt an der fehlenden Zustimmung der protestantischen Reichsfürsten scheiterte.¹¹⁷

Als nur zwei Jahre später der Posten des Hofpredigers am kaiserlichen Hof erneut vakant war, entsandte der bayerische Herzog Albrecht V. Martin Eisenrein, diesen Posten vertretungsweise zu übernehmen. Erst 1558 vom Protestantismus zum Katholizismus übergetreten, entpuppte sich der Konvertit

111 Ebd., S. 98.

112 Rudersdorf, „Maximilian II.“, S. 88.

113 Für eine Darstellung des gegenreformatorischen Wirkens der beiden Herzöge vgl. Notflacher, „Tirol, Brixen, Trient“ und Amon, „Innerösterreich“.

114 Hopfen, *Kaiser Maximilian II. und der Kompromißkatholizismus*.

115 Birkenmeier, *Via regia*, S. 107.

116 Ebd., S. 109.

117 Rudersdorf, „Maximilian II.“, S. 90. Birkenmeier sieht in diesem Vorgang einen möglichen Bruch innerhalb der Augsburgers Konfession: „Wenn es je einen inneren Bruch in der Augsburgers Konfession gegeben hat, dann nicht 1560, sondern nach dem Augsburgers Reichstag 1566“ (Birkenmeier, *Via regia*, S. 113).

als treuer Vertreter altgläubiger Lehren, der sich zudem auch gegenüber dem bayerischen Hof recht auskunftsfreudig zeigte. Seine Berichte über einen verheirateten katholischen Priester, der die Heiligen nicht anruft, nicht für die Verstorbenen betet und den Papst ohnehin für den Antichristen hält, dürften den dortigen Herzog kaum erfreut haben.¹¹⁸ Weiterhin berichtet der Geistliche, dass Katholiken im Sinne des Konzils von Trient am Hof in der Unterzahl seien, hingegen sich Anhänger der Augsburger Konfession nicht nur am Hof aufhielten, sondern ihr Bekenntnis auch offen zeigten und Maximilian somit kein religiöser Einzelgänger sei.¹¹⁹ Auch unter den nieder- und oberösterreichischen Ständen fanden sich zahlreiche Anhänger des Augsburger Bekenntnisses, die zunehmend darauf pochten, dass ihnen ihre Religionsausübung freigestellt werden würde. Konnte Maximilian eine solche Forderung im Jahr 1565 aus politischem Kalkül noch abweisen, machte er 1568 größere Zugeständnisse. Gegen Zahlung einer erhöhten Steuer wurde dem Herren- und Ritterstand die öffentliche Religionsausübung nach dem Augsburger Bekenntnis erlaubt, nicht aber den Städten.¹²⁰

Maximilians Sympathie für das Augsburger Bekenntnis ging so weit, dass er sich daran versuchte, in Niederösterreich eine eigene Religionsordnung in Annäherung an die spätantike Kirche durchzusetzen. Eine Intervention des bayerischen Herzogs war ihm gewiss, und auch der Papst schickte sofort einen Gesandten nach Wien, um die Vorgänge zu prüfen. Maximilian ließ zwar daraufhin dem Papst versichern, die Verhandlungen abgebrochen zu haben, führte sie aber dennoch im Geheimen weiter.¹²¹ Spätestens mit diesem erneuten Vorstoß war das Vertrauen der katholischen Reichsstände endgültig aufgebraucht, und um das Verhältnis zu den protestantischen Reichsfürsten stand es nicht viel besser. Bezüglich Maximilians zögerlichem Vorgehen gegen die militärischen Auseinandersetzungen Philipps II. in den Niederlanden unterstellten auch sie ihm, aus dynastischen Gründen zu vorsichtig zu sein. Eine Entspannung dieser Situation konnte auch der Reichstag in Speyer 1570 nicht mehr herbeiführen, was Maximilian am Ende dazu zwang, in den letzten Regierungsjahren bis zu seinem Tod am 12. Oktober 1576 in Regensburg vornehmlich den Status quo zu erhalten.¹²²

118 Birkenmeier, *Via regia*, S. 116.

119 Ebd., S. 121.

120 Ziegler, „Nieder- und Oberösterreich“, S. 126.

121 Birkenmeier, *Via regia*, S. 123–125.

122 Ebd., S. 131. Nicht zuletzt Maximilians damit einhergehende Unfähigkeit, eine weitere Befriedung des Verhältnisses zwischen protestantischen und romtreuen Reichsfürsten herbeizuführen, lässt Fichtner zu ihrem vernichtenden Gesamteindruck kommen: „By virtually all standards, including his own, Emperor Maximilian II. (1527–1576) was a failure. His challenges were many, his achievements few“ (Fichtner, *Maximilian II.*, S. 1).

Aus dieser Darstellung der konfessionspolitischen Handlungen Maximilians können wesentliche religiöse Positionen des habsburgischen Erzherzogs, Königs und Kaisers herausgearbeitet werden. Der erwähnte Briefwechsel mit Herzog Christoph von Württemberg zeigt, dass Maximilian die wichtigsten reformatorischen Schriften kannte und sich mit den Glaubensgrundsätzen auseinandergesetzt hatte. Gemäß den Berichten des päpstlichen Gesandten Hosius dürfte sich Maximilian diese Positionen auch angeeignet haben. In einem Gespräch am 15. September 1560 greift Hosius Brenz, Luther und den Hofprediger Pfäuser an. Der Thronfolger verteidigt seinen langjährigen Beichtvater, indem er inhaltliche Unterschiede zwischen ihm und den beiden Reformatoren aufzeigt. Auch in diesem Gespräch wird Maximilians Sympathie für die Position Melanchthons deutlich,¹²³ mit dem er selbst über Jahre hinweg einen regen Briefkontakt unterhielt. In diesem Briefwechsel ist nur eine wesentliche Meinungsverschiedenheit erkennbar: Während der Reformator seine Religionsauffassung durchsetzen möchte, hofft der weltliche Herrscher auf ein Zusammenführen der beiden Positionen.¹²⁴ Maximilians Vorgehen auf dem Reichstag von 1566 belegt zudem, dass er alle nicht vom Augsburger Bekenntnis von 1530 gedeckten Gruppierungen – beispielsweise die von Huldrych Zwingli, Johannes Calvin und auch den Böhmisches Brüdern – ablehnte.¹²⁵

Mit einigen Frömmigkeitstraditionen des alten Glaubens bricht Maximilian konsequent. Über Jahre hinweg nimmt er nicht an den Fronleichnamprozessionen teil, und seine ablehnende Position gegenüber der traditionellen Marien- und Heiligenverehrung ist vielfach dokumentiert. So pflichtete Maximilian in einem Streit mit seinem Vater Ferdinand I. dem Hofprediger Pfäuser bei, der Heiligenverehrung als nicht mit der Bibel vereinbar und als Götzendienst abtat.¹²⁶ Und nach einer Predigt Eisengreins an Allerheiligen 1568 teilte Maximilian diesem brieflich mit, dass er zu viel über Marien- und Heiligenverehrung gesprochen habe und sich einige Leute darüber beschwert hätten. In der Folge wurde Eisengrein eine weitere Ausübung seines Amtes nur eingeräumt, wenn er sich nicht mehr zu Marien- und Heiligenverehrung sowie zu Ketzern und dem Augsburger Bekenntnis äußere.¹²⁷ Zu erkennen ist Maximilians persönliche Auffassung jedoch vor allem in der Weigerung, bei den Krönungsfeierlichkeiten zu Pressburg Maria und die Heiligen in den

123 Birkenmeier, *Via regia*, S. 87 f.

124 Ebd., S. 67.

125 Ebd., S. 182.

126 So berichtet der Gesandte Blahoslav den Böhmisches Brüdern (Gindely, *Quellen zur Geschichte der böhmischen Brüder*, S. 141 f.; Birkenmeier, *Via regia*, S. 49).

127 Birkenmeier, *Via regia*, S. 118 f.

Eid miteinzubeziehen.¹²⁸ Außerdem schenkte er seiner Gemahlin schon lange Jahre zuvor ein Kruzifix, damit sie dies anstelle eines Marienbildnisses anbeten konnte.¹²⁹

Von den sieben Sakramenten, die für die katholische Kirche über Jahrhunderte von Bedeutung waren, erkannte der Habsburgerherrscher indessen nur die Taufe und das Abendmahl an. In einem Gespräch mit Hosius am 8. Juni 1560 äußerte er, den Laienkelch für sein persönliches Seelenheil zwingend zu benötigen, aber niemanden abzulehnen, der ohne den Kelch lebe.¹³⁰ Birkenmeier zufolge glaubte Maximilian zwar an die Realpräsenz Christi beim Abendmahl, lehnte aber die Transsubstantiationslehre nach Luther und Brenz ab. Demnach geht Christi Leib beim Abendmahl nicht in Wein und Brot auf, sondern wird im Sinne der Konsubstantiationslehre mit Wein und Brot auf übernatürliche Weise empfangen. Im Detail unterscheidet sich seine Abendmahlsauffassung daher auch von späteren Äußerungen Melanchthons zu diesem Thema.¹³¹

Dennoch bleibt die grundsätzliche Handlungsmaxime Maximilians die Lehre Melanchthons, nach der viele altkirchliche Traditionen und Zeremonien weiter erlaubt sind, sofern sie das eigene Gewissen des Gläubigen nicht belasten. Dementsprechend kann es für Maximilian auch kein großes Problem gewesen sein, dass am offiziell nach wie vor romtreuen Hof die Liturgie nach traditionellem Formular und Kalender gestaltet wurde. Eine neue Kirchenordnung trat daher nie in Kraft, Maximilian verweigerte es aber auch zeit lebens, die Beschlüsse des Konzils von Trient umzusetzen. In das Konzil selbst legte er von vornherein keine große Hoffnung und versuchte daher seinen Vater zu einer von Rom unabhängigen Kirchenreform zu bewegen,¹³² die er selbst Jahre später für Niederösterreich nochmals in Angriff nahm.¹³³

Trotz Maximilians Sympathien für Melanchthon verwundert, dass er sich gegenüber dem Papst und auch Herzog Albrecht V. von Bayern nie formal zu einer ‚katholischen‘ Kirche bekannte. Im von Canisius dem Hofprediger Pfau- ser vorgelegten Fragenkatalog wird als letzter Diskussionspunkt der „Missbrauch der römischen Kirche“ genannt. Die Formulierung deutet einen Unterschied zwischen ‚römisch‘ und ‚katholisch‘ an. Einen solchen benennt auch Melanchthon, wenn er die katholische Kirche als Gemeinschaft der wahrhaft

128 Ebd., S. 98.

129 Ebd., S. 93.

130 Ebd., S. 77.

131 Ebd., S. 185.

132 Ebd., S. 102.

133 Ebd., S. 123.

Gläubigen beschreibt und damit wohl kaum die römische Kirche meint.¹³⁴ Deshalb konnte Maximilian dem Hofprediger seines Vaters, Mathias Zitard, auch problemlos versichern, dass er im katholischen Glauben leben und sterben wolle.¹³⁵ Tatsächlich sah er sich jedoch wahrscheinlich mit keiner der beiden konfessionellen Extrempositionen wirklich verbunden. Birkenmeier kommt daher zu dem Schluss, dass die „Überwindung der Kirchenspaltung, die Wiederherstellung der einen, von Missbräuchen gereinigten Kirche [...] sein eigentliches Ziel“ blieb.¹³⁶ Wenn Maximilian im November 1561 im Gespräch mit dem bereits entlassenen Hofprediger Pfauser äußerte, sich weder als Papist noch als Lutheraner, sondern als Christ zu bezeichnen, nahm er damit im Grunde genommen jene Mittelstellung zwischen den Extrempositionen ein, die auch Pfauser für sich beansprucht hatte.¹³⁷

Kurz vor dem Tod des habsburgischen Kaisers versuchten seine Frau Maria und seine Schwester Anna von Bayern ein letztes Mal, ihn vom römischen Glauben zu überzeugen. Zwar empfing er danach noch den Hofprediger Lambert Gruber, verweigerte jedoch ein Ablegen der Beichte und das Empfangen der Sterbesakramente. Immerhin bestätigte der Sterbende dem Prediger, auf Christus und die Vergebung der Sünden zu vertrauen und in der katholischen Kirche als frommer Christ sterben zu wollen.¹³⁸ Wenn nun Herzog Albrecht V. von Bayern nach Maximilians Tod keine Auskunft darüber geben konnte, in welcher Konfession der Habsburger gestorben sei, mag dies weniger der fehlenden Positionierung des Kaisers geschuldet gewesen sein als dem Umstand, dass diese Position nominell nicht greifbar war.¹³⁹ So kommt auch Walter Ziegler zu dem Ergebnis, dass

[...] nach heutiger Sicht Maximilian weder ein heimlicher Protestant noch ein die Evangelischen nur täuschender Katholik war, vielmehr in besonderer Weise die schon von seinen Vorgängern intendierte allgemeine christliche Versöhnungspolitik verkörperte [...].¹⁴⁰

Das Unverständnis der Zeitgenossen und der Forschungsgeschichte¹⁴¹ bezüglich Maximilians Glauben rührt deshalb nicht zuletzt daher, dass man alles zwischen den beiden Extrempositionen Liegende nicht in die Überlegungen

134 Ebd., S. 52.

135 Ebd., S. 96 f.

136 Ebd., S. 59.

137 Ebd., S. 90.

138 Ebd., S. 146 f.

139 Für einen Überblick der Aussagen Maximilians an seinem Lebensende vgl. Edel, *Der Kaiser und Kurpfalz*, S. 109–120.

140 Ziegler, „Nieder- und Oberösterreich“, S. 125.

141 Vgl. beispielsweise den Titel von Bibl, *Der rätselhafte Kaiser*.

einbezog.¹⁴² Ein solcher Mittelweg wäre, so Birkenmeier, möglicherweise mit Kurt Maeders Arbeitsbegriff der „Via media“ terminologisch zu greifen.¹⁴³ Vor allem aber hält Birkenmeier das von Howard Louthan geprägte Attribut „erasmianisch“ für einen geeigneten Begriff,¹⁴⁴ mit dem vor allem auf die Versöhnungsbestrebungen Erasmus' von Rotterdam verwiesen werden soll, in die der junge Maximilian durch seinen frühen Lehrer Velius Einblick erhielt.

2.3. Maximilians II. Hofstaat – Die Hofkapelle

Erste Planungen einer eigenen Kapelle für die vier Kinder Ferdinands I. sind für das Jahr 1529 belegt.¹⁴⁵ Auf den 1. November diesen Jahres ist eine Verordnung des römisch-deutschen Königs datiert, nach der „Ain Capellan [...] auch daneben die knaben leren unnd in gueter zucht halten soll“.¹⁴⁶ Ein Name des Geistlichen ist in der Verordnung nicht genannt, weshalb unklar ist, ob das Schriftstück den aktuellen Zustand einer Kapelle beschreibt oder ob darin nur Planungen festgehalten sind. Mit Mathias Rabenstainer ist ein eigener Kaplan für die Kinder des Herrschers erst für das Jahr 1536 namentlich belegt.¹⁴⁷ Als Maximilian 1544 beim Feldzug gegen Frankreich seinen ersten militärischen Einsatz erlebte, folgte ihm ein persönlicher Hofstaat, den er nicht mit seinen Geschwistern teilen musste. Im Gefolge des Thronfolgers reisten der Eleemosinarius Johann Alfonsus, zwei namentlich nicht genannte Kapläne, ein Kapelldiener, der auch als Trompeter zu fungieren hatte, und zwei eigens als Trompeter abgestellte Personen.¹⁴⁸ Letztere sind hier zwar direkt unter den Mitgliedern der Kapelle genannt, üblicherweise sind Trompeter in den Listen des 16. Jahrhunderts jedoch nicht der Kapelle, sondern dem Militär

142 Birkenmeier, *Via regia*, S. 147–149.

143 Ebd., S. 18; Maeder, *Die Via Media in der Schweizerischen Reformation*.

144 Birkenmeier, *Via regia*, S. 19; Louthan, *Quest for compromise*, S. 120.

145 Die Ausführungen konzentrieren sich auf den Lebensweg komponierender Personen und ihre jeweiligen Positionen in der Hofkapelle. Für eine Darstellung der Funktion und des organisatorischen Aufbaus einer Hofkapelle vgl. die in Kapitel 2.1 angeführte Literatur, u. a. Pfohl, „The Court Chapels of the Austrian Line (I)“.

146 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 181, Nr. 7; zitiert nach der Abschrift in Pass, *Musik und Musiker*, S. 339.

147 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 181, Nr. 9; Abschrift des Verzeichnisses in Pass, *Musik und Musiker*, S. 339.

148 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 181, Nr. 21; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen des Verzeichnisses in Pass, *Musik und Musiker*, S. 341 f.

unterstellt.¹⁴⁹ Spätestens zur Verheiratung Maximilians mit seiner Cousine Maria 1548 in Valladolid vergrößerte sich auch der Hofstaat des Erzherzogs. Mit dem Thronfolger zogen acht Trompeter, der Elemosinarius, drei Kapläne, ein Kapelldiener und mit dem Organisten Strapp erstmals auch der Hofkapelle angehöriges und vornehmlich für musikalische Agenden zuständiges Personal nach Spanien.¹⁵⁰

Eine Kantorei, das heißt eine vornehmlich für die Musikpflege verantwortliche Subeinheit der Hofkapelle, ist in Dokumenten erstmals nach Maximilians Rückkehr aus Spanien belegt. Ein auf den 1. Juni 1551 datiertes Hofstaatsverzeichnis listet nur wenige Personen namentlich, zahlreiche Stellen sind zu diesem Zeitpunkt jedoch zumindest in Planung. Als musikalische Posten vorgesehen sind ein „Capellmaier | N. sambt seinen zuergerordneten Personen“, die „Canntores | N. sambt allen Iren notturfftigen Personen“ sowie ein „Organist | N. sambt sinen zugehörigen Personen“.¹⁵¹ Und auch die Anzahl der dem Militär angehörenden Trompeter sollte ausgebaut werden. Neben acht namentlich genannten Trompetern und einem Heerpauker sind vier weitere Trompeterposten budgetiert. Als Nachtrag ist vermerkt, dass Georgius Torosius am 1. August 1552 seinen Dienst als Kaplan aufgenommen habe.¹⁵² Wann die Posten des Kapellmeisters oder der Sänger tatsächlich besetzt wurden, bleibt hingegen unklar. Ein ebenfalls auf den 1. Juni 1551 datiertes zweites Dokument gibt den Text des oben genannten Verzeichnisses fast wörtlich wieder.¹⁵³ Allerdings scheinen die Vakanzen bis zur Niederschrift der Aufstellung allesamt besetzt worden zu sein. Auch Torosius ist nicht als Nachtrag, sondern auf gleiche Weise wie die anderen Kapläne genannt. Offenbar handelt es sich daher um eine spätere Abschrift des obigen Dokumentes, in das

149 In der Mitte des 16. Jahrhunderts ist dies vermutlich nur mehr eine formale Unterscheidung, denn bereits die Hofkapelle Maximilians I. musizierte nachweislich gemeinsam mit den Trompetern. Einen Überblick der Instrumentalmusik an den Habsburgerhofhaltungen des 16. Jahrhunderts bietet Grassl, „Instrumentalisten und Instrumentalmusik am kaiserlichen Hof von 1527 bis 1612“.

150 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 73, Nr. 2; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 342 f.

151 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 28; zitiert nach der Abschrift des Verzeichnisses in Pass, *Musik und Musiker*, S. 345–347.

152 Ebd., S. 345.

153 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 28; Pass bietet zwar eine Abschrift des Verzeichnisses, verzichtet aber auf eine Bewertung des Dokuments, das er in seinen sonstigen Ausführungen auch nicht rezipiert (in Pass, *Musik und Musiker*, S. 348–350).

die veraltete Datierung übernommen, in dem die Besetzung der Posten jedoch aktualisiert wurde. Folglich ist die Niederschrift des Verzeichnisses nicht genau zu datieren, dürfte jedoch nicht vor Torosius' Dienstantritt am 1. August 1552 vorgenommen worden sein. Einen ersten datierten Beleg für die Existenz einer eigenständigen Kantorei in der Hofkapelle Maximilians bietet daher erst ein auf den 1. Januar 1554 datiertes Verzeichnis. Die folgende Tabelle 1 listet die Posten und ihre Inhaber in der Reihenfolge, in der sie im mit „Hofstat Khunig Maximilians in Behaimbt 1554“ überschriebenen Dokument aufscheinen.¹⁵⁴

Tabelle 1: Mitglieder der Hofkapelle im „Hofstat Khunig Maximilians in Behaimbt 1554“

Posten	Personen	Besoldung
Elemosinarius	Mathias Fortunatus	30 fl
Kapläne	Claudius Perrodt	15 fl
	Georgius Torosius	15 fl
	Franciscus de Arbore	12 fl
	Petrus Regis	12 fl
	Antonius Galli	12 fl
Kapelldiener	Johannes von Namur	10 fl
	Christoph Falckenstainer	10 fl
Kapellmeister	Jacobus Vaet	20 fl
Bassisten	Petrus Brye	10 fl
	Nicolas Fauckher	10 fl
	Johannes Vinagre	10 fl
	Johannes Huissens	10 fl
Tenoristen	n. n.	10 fl
	Carolus Eberhart	10 fl
	Michael Woltzogen	10 fl
	n. n.	10 fl
Altisten	Anthonius Daett	10 fl
	Petrus Hailland	10 fl
	Marttinus Reux	10 fl
	Johannes de Poucke	10 fl
Notist	Georg Prenner	8 fl
Organist	Wilhelm Formellis	15 fl
Concordero	Babtista von der Mull	10 fl

154 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 33; zusammengestellt nach der Abschrift in Pass, *Musik und Musiker*, S. 350–353.

Der Personalbestand der Hofkapelle im Jahr 1554, also genau zehn Jahre, bevor Maximilian zum Kaiser gekrönt werden sollte, ist anhand dieses Dokuments genau zu benennen. An der Spitze standen sechs Geistliche, es gab einen Kapellmeister, einen Organisten, einen Notisten sowie zehn namentlich genannte Sänger. Erwähnt, aber nicht namentlich genannt sind zudem zwölf Sängerknaben, für deren Verköstigung der Hofkapellmeister weitere 70 fl erhielt.¹⁵⁵ Die Trennung zwischen Personal mit vornehmlich geistlichem Aufgabenfeld und solchem mit musikalischen Agenden dürfte in der Realität nicht so streng gewesen sein, wie die Liste auf den ersten Blick vermuten lässt. Die Namen der Kapläne Franciscus de Arbore, Petrus Regis und Galli sind mit dem Zusatz „Canntor“ versehen,¹⁵⁶ was eine musikalisch-geistliche Doppeltätigkeit nahelegt. Für Galli ist eine solche mittels zahlreicher überlieferter Kompositionen auch anderweitig dokumentiert.¹⁵⁷ Umgekehrt findet sich unter den vornehmlich für musikalische Aufgaben angestellten Personen auch der ein oder andere Mann mit Priesterweihe. Johannes Huissens diente von 1559 bis zu seinem Tod am 7. März 1567 neben seiner Tätigkeit in der Hofkapelle als „Pfarherr in der Kayserlichen Purckh alhie zu Wienn“.¹⁵⁸ Zudem wurden dem spätestens ab 1554 als Notist dienenden Georg Prenner in späteren Jahren zahlreiche Posten anvertraut, die üblicherweise Geistlichen vorbehalten blieben.¹⁵⁹

Mit dem Verzeichnis von 1554 sind erstmals Bedienstete Maximilians belegt, die nicht nur als Interpreten am Musikleben teilnahmen, sondern nachweislich auch kompositorisch tätig waren. Den beiden bereits erwähnten Galli und Prenner, dem Organisten Formellis sowie dem Altisten Petrus Hailland sind Messkompositionen, Motetten und einzelne Chansons zugeschrieben. An erster Stelle der oben gelisteten komponierenden Mitglieder der Hofkapelle Maximilians ist jedoch der langjährige Kapellmeister Jacobus Vaet zu nennen.

155 Ebenso war die Beschäftigung eines Schaffers, eines Hausknechts, einer Köchin und deren Gehilfin in diesen 70 fl inkludiert.

156 Pass, *Musik und Musiker*, S. 54.

157 Vgl. Verzeichnis der Kompositionen, Anhang 2.2.

158 Pass, *Musik und Musiker*, S. 78. Die Hofburgkapelle verfügte über eine eigene Pfarre und eigenes musikalisches Personal, das aber durchaus Überschneidungen mit den persönlichen Kapellen der Habsburgerherrscher aufwies und in Interaktion mit diesen trat (Grassl, „Die Musiker Ferdinands I.“, S. 28). Entgegen den Ausführungen von Pass ist es eher unwahrscheinlich, dass Huissens auch kompositorisch tätig war. Pass nennt ohne weitere Belege die alternativen Namensschreibungen „Johann Loys“ und „Joan Louis“ und bringt auf diesem Weg Huissens mit vier in Gio1568 überlieferten Kompositionen in Verbindung. Tatsächlich dürfte es sich hierbei um alternative Schreibungen von Jean Louys handeln, der vom 1. Februar 1558 bis zu seinem Tod am 15. Oktober 1563 als Sänger in Diensten Ferdinands I. stand. Ihm sind daher auch die vier in Gio1568 überlieferten Kompositionen zuzuschreiben (vgl. Slenk, Art. „Louys, Jean“, S. 225).

159 Vgl. Motnik, „„Pietate, eruditione atque rerum experientia vir praeclarus““, S. 41.

Von ihm sind nicht weniger als neun Messordinarien, acht Magnificatsätze, acht *Salve Regina*, 14 Hymnen, eine isoliert erhalten gebliebene Hymnenstrophe, ein *Te Deum*, drei Chansons und insgesamt 64 geistliche Motetten bzw. Kompositionen mit humanistischen Texten vollständig überliefert.¹⁶⁰ Mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Eckdaten seines Werdegangs soll ein Streifzug durch die jeweilige musikalische Ausbildung und Sozialisation der einzelnen komponierenden Musiker in Maximilians Diensten begonnen werden.

Erstmals archivalisch belegt ist ein „Jacobus vanden Vaet“ für den 17. Februar 1543, an dem sein Vater Egidius um die Aufnahme des Dreizehnjährigen bei den Chorknaben der Onze Liewe Vrouwekerk im westflämischen Kortrijk bat.¹⁶¹ Dieser Antrag müsste noch dem dortigen Kapellmeister Pieter Maessins vorgelegen haben, ehe jener an Ostern 1543 entlassen wurde und nur kurze Zeit später als Vizekapellmeister in den Dienst von Maximilians Vater, Ferdinand I., trat.¹⁶² Aufgrund der Angaben im Schreiben des Vaters kann darauf geschlossen werden, dass Vaet um 1530 in Kortrijk geboren wurde.¹⁶³ Vom 16. Mai 1543 bis in den Juni 1546 ist der spätere Hofkapellmeister als Sängerknabe in Kortrijk nachzuweisen.¹⁶⁴ Ob er dort – wie auch in neueren biographischen Übersichten behauptet wird¹⁶⁵ – Gombert, ein ehemaliges Mitglied der Hofkapelle Karls V., kennenlernen konnte, ist fraglich. Zwar hielt Gombert als Geistlicher Benefizien in Kortrijk, die letzten für seine Biographie maßgeblichen Dokumente bezeichnen ihn aber als Kanoniker in Tournai, was darauf schließen lässt, dass er seinen Lebensabend dort und nicht in Kortrijk verbrachte.¹⁶⁶

160 Angaben nach Vaet GA I–VII, Ergänzungen nach Eichner, „Messen, Madrigale, Unika“, S. 114 und S. 142–144. Fragmentarisch erhalten blieben acht weitere Hymnen (Eichner, „Messen, Madrigale, Unika“, S. 114 und S. 142–144; ein Fragment ediert in Vaet GA VII, S. 49), ein *Vater unser im Himmelreich* (ediert in Vaet GA VII, S. 49) sowie ein *Asperges me* (in LiegR III).

161 Zitiert nach Steinhardt, *Jacobus Vaet and his motets*, S. 1. Die wesentlichen biographischen Informationen stellte Steinhardt zusammen. Aktuellere Einträge in gängigen Musiklexika basieren vornehmlich auf seinen Recherchen, die bisweilen nur ungenau wiedergegeben werden. Beispielsweise wird aus Steinhardts Vermutung, Vaet sei auf einer Reise Karls V. nach Wien im Jahr 1551 in den Dienst am Hof Maximilians gewechselt, eine Tatsache (Zywietz, Art. „Vaet“, Sp. 1259).

162 Steinhardt, *Jacobus Vaet and his motets*, S. 3.

163 Ebd., S. 1. In den Matrikeln der Universität Leuven wird er als *Jacobus Vat de Arelbecke* geführt, was auf eine Herkunft aus Harelbeke, nur wenige Kilometer außerhalb von Kortrijk, schließen lässt (ders., „Addenda to the Biography“, S. 230).

164 Ders., *Jacobus Vaet and his motets*, S. 2.

165 Zywietz, Art. „Vaet“, Sp. 1259.

166 Warum Michael Zywietz in seinem Artikel in *MGG*² zu Gombert genau dies schildert und dennoch im Artikel zu Vaet davon ausgeht, dass Gombert seinen Lebensabend in Kortrijk verbrachte, ist unklar (Ebd., Sp. 1259; ders., Art. „Gombert“, Sp. 1295).

Nachdem das Domkapitel zu Kortrijk Vaet am 28. Juni 1546 ein zweijähriges Stipendium zugesichert hatte,¹⁶⁷ nahm dieser sein Studium an der Universität zu Leuven auf, in deren Matrikeln er für den 29. August 1547 nachzuweisen ist.¹⁶⁸ Danach reiste er kurzzeitig im Gefolge Karls V., wie eine Benefizienliste von 1550 belegt, die Vaet als verheirateten Tenor ausweist.¹⁶⁹ In einer Aufstellung des Hofstaats Karls V. für eine Reise durch Deutschland 1547/1548 ist er noch nicht genannt, weshalb anzunehmen ist, dass er erst nach dieser Reise in die Dienste des Kaisers trat. Da die letzte Aufstellung von Karls V. Hofstaat von 1556 Vaet bereits nicht mehr verzeichnet, dürfte sein Aufenthalt in Diensten des Kaisers nur kurz gewesen sein. Dafür spricht auch, dass er spätestens 1554 den Dienst am Hof Maximilians aufnahm.¹⁷⁰ Steinhardt vermutet, dass Vaet bereits 1551 auf einer Reise des amtierenden Kaisers Karl V. durch Österreich in die Dienste von dessen Neffen übertrat.¹⁷¹ Bis zu seinem Tod wirkte Vaet dort als Kapellmeister und muss ein recht enges Verhältnis zum Dienstherrn Maximilian gepflegt haben, denn nur dank eines persönlichen Eintrags des Kaisers in einem Diarium „Den 8, Januarij ist main capelmaister Jacobus Faet in gott verschiden“ ist Vaets Todesdatum im Jahr 1567 zu belegen.¹⁷²

Vermutlich wechselten zwei Musiker gemeinsam mit Vaet von der Hofhaltung Karls V. in die Dienste Maximilians. Die in Tabelle 1 genannten Nicolas Fauckher und Petrus Hailland dürften identisch mit den beiden auf der Benefizienliste Karls V. von 1550 genannten „Pierre Hilant“ und „Nicole Foulqueur“ sein.¹⁷³ Ebenso wie der Hofkapellmeister müssen sie bereits vor 1556

167 Steinhardt, *Jacobus Vaet and his motets*, S. 3.

168 Ders., „Addenda to the Biography“, S. 230.

169 Auch Steinhardt konnte diese Liste nicht im Original einsehen. Er beruft sich auf Abschriften von Originaldokumenten und andere Notizen des belgischen Archivars Alexandre Pinchart, die heute in der Bibliothèque Royale de Belgique zu Brüssel lagern (Steinhardt, „The ‚Notes de Pinchart‘“, S. 285). Laut Mary Tiffany Ferer ist das Originaldokument auch bis 2012 nicht wieder aufgefunden worden (Ferer, *Music and ceremony*, S. 17).

170 Vgl. Kapitel 2.3, Tabelle 1; vgl. Pass, *Musik und Musiker*, S. 68.

171 Steinhardt, „The ‚Notes de Pinchart‘“, S. 288 f. Er dürfte seinen Dienst erst nach dem 1. Juni 1551 aufgenommen haben, da das erste auf diesen Tag datierte Verzeichnis (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 28) seinen Namen nicht listet. Zur Bewertung des Verzeichnisses vgl. Kapitel 2.3.

172 Zitiert nach Steinhardt, „Addenda to the Biography“, S. 232.

173 Ders., „The ‚Notes de Pinchart‘“, S. 288 f. Pass gibt für den in Tabelle 1 gelisteten Nicolas Fauckher die Alternativschreibweisen „Nicolas Fauquier“, „Nicolaus Fausqueur“, „Nicolaus Fauchher“ an, die der von Steinhardt zitierten sehr ähnlich ist (Pass, *Musik und Musiker*, S. 77). Diese Information zum Vorleben des Sängers gibt Pass weder in seiner Habilitationsschrift noch in seinem Artikel im *New Grove*² wieder (Pass, *Musik und Musiker*, S. 120 f.; Pass, Art. „Hailland, Petrus“, S. 669).

den kaiserlichen Hof verlassen und vor 1554 ihren Dienst bei Maximilian aufgenommen haben. Fauckher ist auf einem Hofstaatsverzeichnis von 1560 nochmals nachzuweisen, ansonsten liegen keine Informationen zu seinem Leben vor.¹⁷⁴ Hailland verließ im September 1568 vorübergehend den Hof Maximilians unter Beibehaltung seiner Bezüge und mit einer Sonderzahlung von 80 Gulden. Am 1. Dezember 1569 kehrte er zurück, ehe er Ende November 1570 seinen Dienst endgültig quittierte.¹⁷⁵ Das kompositorische Schaffen Haillands konzentriert sich weitestgehend auf Motetten, deren sieben in verschiedenen zu Nürnberg publizierten Sammeldrucken erschienen.¹⁷⁶ Für eine dieser Motetten liegt aufgrund ihrer sehr frühen Publikation die Vermutung nahe, dass sie schon vor Haillands Dienstantritt am Hof Maximilians komponiert wurde.¹⁷⁷ Zudem sind ihm in Druck und Handschrift mindestens vier Chansons zugeschrieben.¹⁷⁸

Ähnlich dünn ist die Quellenlage zum Leben des langjährigen Hoforganisten Wilhelmus Formellis. Er ist erst mit seinem Aufscheinen in den Hofbüchern 1554 als Organist archivalisch belegbar,¹⁷⁹ über seine Herkunft und Ausbildung ist nichts bekannt. In einem Brief an Maximilians Thronfolger Rudolf II. im Januar 1578 bittet er vergeblich um seine Pensionierung nach 25 Dienstjahren. Sofern hier genaue Angaben gemacht wurden, dürfte er seine Stellung bereits Anfang 1553 innegehabt haben. Neben seiner Organistentätigkeit diente Formellis auch als Musiklehrer von Maximilians ältester Tochter Anna. Nach dem Tod des Kaisers im Jahr 1576 wurde er in den Dienst von dessen Sohn Rudolf II. übernommen, in dem er am 4. Januar 1582 verstarb.¹⁸⁰ Die belegte Kompositionstätigkeit Formellis' beschränkt sich auf zwölf Motetten. Während eine erste in Ber1564 und fünf weitere in Gio1568 gedruckt wurden, ist mit sechs Kompositionen die Hälfte seines Schaffens nur handschriftlich überliefert, insbesondere in Manuskripten mitteldeutscher oder schlesischer Provenienz.¹⁸¹

174 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 39; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 355–361.

175 Pass, *Musik und Musiker*, S. 120 f.

176 Vgl. Verzeichnis der Kompositionen, Anhang 2.3.

177 Vgl. Kapitel 2.4.3.

178 Pass, Art. „Hailland, Petrus“, S. 669. Pass benennt nur eine gedruckte Chanson in *Tiers livre des chansons a quatre parties* [...], Louvain: Pierre Phalèse 1554. Darüber hinaus sind drei Chansons in Bohn 357 Hailland zugeschrieben (vgl. Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts*, S. 103 f. und S. 200 f.).

179 Bettels, Art. „Formellis“, Sp. 1470; Dunning, Art. „Formellis, Wilhelmus“, S. 95.

180 Pass, *Musik und Musiker*, S. 160–162.

181 Vgl. Verzeichnis der Kompositionen, Anhang 2.1. Neben den Motetten sind drei Intavolierungen Formellis' von Chansons anderer Komponisten in KraBj 40262 enthalten.

Der spätere Elemosinarius Antonius Galli ist ab 17. November 1544 als Kapellmeister in St. Suaveur zu Brügge belegt und wirkte im Anschluss von 1545 bis 1550 als „succentor“ an der Hauptkirche St. Donatian ebendort.¹⁸² Da er den Unterricht und die Versorgung der ihm anvertrauten Kapellknaben vernachlässigte, wurde er aus dem Dienst an St. Donatian entlassen.¹⁸³ Spätestens 1554 wirkte er als Kaplan in der Hofkapelle Maximilians.¹⁸⁴ In einem undatierten Konzept für ein auf 1560 datiertes Hofstaatsverzeichnis ist er zwar noch unter den Kaplänen gelistet, sein Name jedoch links mit der Anmerkung „soll Elemosinarius sein und 5 f monatlich sein Besoldung gebessert werd[en]“ versehen. Diese Information ging im selben Wortlaut in den Haupttext der Reinschrift von 1560 ein, wo Galli ebenfalls noch unter den Kaplänen gelistet ist.¹⁸⁵ Galli, der ab Anfang 1565 zusätzlich als Pfarrer der Hofburgkapelle tätig war, verblieb auf der Position des Elemosinarius bis zu seinem Tod am 2. April desselben Jahres. Die Überlieferung einiger Kompositionen deutet darauf hin, dass auch Galli bereits vor seinem Dienstantritt am Habsburgerhof komponierte. Einige Chansons wie auch erste der 18 vollständig überlieferten Motetten entstanden wahrscheinlich, während er noch in den Niederlanden wirkte.¹⁸⁶ Die

182 Zitiert nach Steinhardt, Art. „Galli, Antonius“, S. 447.

183 Ebd., S. 447 f. Wenn Galli wirklich bis 1550 in St. Donatian zu Brügge tätig war, ist es unwahrscheinlich, dass es sich bei dem „Antonius Coquus“, der an der erwähnten Reise Karls V. durch Deutschland im Jahr 1547/1548 beteiligt war, um dieselbe Person handelt (vgl. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, S. 233).

184 Vgl. Kapitel 2.3, Tabelle 1; vgl. Pass, *Musik und Musiker*, S. 42 f.

185 Konzept und Verzeichnis in Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 39; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 355–361. Unter den biographischen Informationen im einschlägigen Artikel in *New Grove*² fehlt dieser letzte Karriereschritt, da Steinhardt Pass' Studie nicht rezipiert hat und konsequenterweise auch nicht im Literaturverzeichnis anführt (vgl. Steinhardt, Art. „Galli, Antonius“, S. 447).

186 Die fünf von Schmidt-Beste angeführten Chansons erschienen in Sammlungen, die in den Jahren 1552–1556 in Leuven und Antwerpen gedruckt wurden. Zudem nennt er das mit nicht eindeutiger Zuschreibung „Gallus“ in Pha1554–1 gedruckte *Humble et leal vers madame seray* (Gal36) als Komposition mit zweifelhafter Zuschreibung. Für zwei der fünf zuerst genannten Chansons sind die Zuschreibungen ebenfalls zu hinterfragen: Im Tenor-Stimmbuch von Pha1552–2 ist *Au glay bergieronette a ce joli mois de* (Gal34) „Anton. Galli“ zugeschrieben, in der zweiten Auflage (RISM 155423) ist nur mehr unspezifisch ein *Gallus* genannt. *Vivre ne puis sur terre* (Gal35) ist in Pha1553–1 einem „Galli“ zugeschrieben, nur in der Überschrift eines Parodiemagnificats Johannes de Fossas in MunBS 515 ist der vollständige Name von Antonius Galli angeführt. Zwei in Bohn 357 mit eindeutiger Zuschreibung rein handschriftlich überlieferte Chansons nennt Schmidt-Beste nicht (Schmidt-Beste, Art. „Galli, Antonio“, Sp. 450). Unter den genannten 18 Motetten ist eine, deren Zuschreibung unsicher ist: *Hodie Christus natus est* (Gal17) ist in KamR 14185.1–5 Handl-Gallus zugeschrieben (Motnik, *Jacob Handl-Gallus*, S. 126). Zusätzlich zu den 18 Motetten sind im einzeln erhalten gebliebenen Cantus-Stimmbuch VienNB 18828

drei handschriftlich überlieferten Messordinarien sowie ein *Asperges me* dürften hingegen für die liturgische Musikpflege an Maximilians Hof komponiert worden sein.¹⁸⁷

Nachfolger Gallis als Elemosinarius wurde der zu diesem Zeitpunkt schon einige Jahre in Diensten Maximilians stehende Prenner. Erstmals mit einem eindeutig datierten Dokument am Hof nachweisbar ist er in dem der Tabelle 1 zugrunde liegenden Hofstaatsverzeichnis von 1554 als Notist.¹⁸⁸ Als solcher genoss Prenner vermutlich einen wesentlichen Teil seiner musikalischen Ausbildung, denn das Abschreiben von Stücken war eine im 16. Jahrhundert durchaus übliche Lernpraxis.¹⁸⁹ Vor oder während seiner Tätigkeit am Hof Maximilians dürfte Prenner an der Universität Wien studiert haben, in deren Matrikeln er am 14. April 1551 mit dem zusätzlichen Vermerk „Labacensis“ erscheint.¹⁹⁰ Anders als die meisten anderen Musiker am Hof Maximilians stammte er demnach nicht aus Flandern, sondern aus Krain. Mangels erhalten gebliebener Taufbücher Laibachs aus dem 16. Jahrhundert ist dieser Sachverhalt nicht anhand anderer Archivalien zu verifizieren.¹⁹¹ Motnik spekuliert, dass Prenner möglicherweise bereits als Knabe in der dortigen Domschule unterrichtet und aufgrund der engen Kontakte des Doms zum Kaiserhof Ferdinands I. nach Wien vermittelt wurde. Sollte dies nicht direkt über den Hofkapellmeister Arnold von Bruck, der gleichzeitig von 1528 bis 1550 Domdechant zu Laibach war, geschehen sein, so ist durchaus denkbar, dass Urban Textor für die Vermittlung zuständig war. Dieser war zeitgleich zu seiner Tätigkeit als Elemosinarius Ferdinands Bischof des Doms in Laibach.¹⁹²

Um 1560 wurde Prenner „Elemosinari Ampts Verwalter“ in der Kapelle Ferdinands I.,¹⁹³ verblieb aber zugleich in Diensten Maximilians.¹⁹⁴ So war er auch bei Maximilians Wahl zum römisch-deutschen König in Frankfurt im

acht weitere Motetten Galli zugeschrieben, zwei davon vermutlich fälschlich, da sie in Vaet1562 als Kompositionen Vaets publiziert wurden (zum Stimmbuch und den dortigen Zuschreibungen vgl. Kapitel 2.4.2).

187 Vgl. Verzeichnis der Kompositionen, Anhang 2.2.

188 Marko Motnik nennt das Hofstaatsverzeichnis mit Datumsangabe 1. Juni 1551 (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 28) als ersten Nachweis für Prenners Tätigkeit am Hof (Motnik, „Pietate, eruditione atque rerum experientia vir praeclarus“, S. 38).

189 Ebd., S. 38.

190 Zitiert nach ebd., S. 36 f.

191 Zitiert nach ebd., S. 36 f.

192 Ebd., S. 39.

193 Ebd., S. 40.

194 Im Hofstaatsverzeichnis von 1560 ist er noch als Notist angeführt (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 39; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 355–361).

Jahr 1562 zugegen.¹⁹⁵ Nach dem Tod Gallis 1565 ist er in einer Beschreibung des Gefolges Maximilians am Reichstag zu Augsburg als „Elimosinari Verwalter“ genannt.¹⁹⁶ Dieser Position ist er auch in späteren Verzeichnissen von 1567 und 1569 zugeordnet.¹⁹⁷ Parallel dazu wirkte er 1567–1571 als Burgpfarrer.¹⁹⁸ In Maximilians Diensten verblieb er bis 1572, als er am 20. August auf Empfehlung des Kaisers zum Propst des Augustiner-Chorherrenstifts St. Dorothea zu Wien gewählt wurde. Ob diese Empfehlung eine Ehrerbietung des langjährigen Dienstherrn darstellte oder dieser Prenner gezielt weglobte, ist unklar. Möglicherweise war dem Kaiser der romtreue Katholizismus des ranghohen Geistlichen schon zu dessen Zeit am Hof negativ aufgefallen, in den kommenden Jahren sollte Prenners Wirken nämlich stark von den Idealen der aufkeimenden Gegenreformation geprägt sein. Nur sechs Jahre nach der Berufung als Propst von St. Dorothea setzte er seine Tätigkeit in gleicher Position am Augustiner-Chorherrenstift zu Herzogenburg fort, wo er im Jahr 1590 auch verstarb.¹⁹⁹

Zwar kann Prenners Werdegang nach seinem Ausscheiden aus dem Hofdienst gut nachverfolgt werden, Erkenntnisse über sein musikalisches Wirken beschränken sich jedoch weitestgehend auf seine Zeit am Hof. Fast alle der 40 erhaltenen Kompositionen – neben zwei *Salve Regina*-Vertonungen handelt es sich ausschließlich um Motetten – wurden in den drei Sammeldrucken Ber1564, Ger1567 und Gio1568 publiziert.²⁰⁰ Lediglich zwei Kompositionen sind rein handschriftlich überliefert.²⁰¹ Daher ist es gut möglich, dass Prenner nur während seiner Zeit am Kaiserhof kompositorisch tätig war.²⁰²

195 Motnik, „Pietate, eruditione atque rerum experientia vir praeclarus“, S. 40.

196 Nikolaus Mameranus, *Kurtze vn[d] eigentliche verzeychnus der Römischen Kayserlichen Mayestat [...] so auff dem Reichstag zu Augspurg, im Jar 1566 [...] erschienen seind (etc.)*, Augsburg: Matthäus Franck 1566, fol. 14^v–15^v. Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 361–364.

197 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.14458; Wien, Archiv der Universität Wien, Geschäftsbücher der Juridischen Fakultät, J 17 (olim Fasz.VIII.Lit.M); Abschriften der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 364–369 und S. 369–374.

198 Motnik, „Pietate, eruditione atque rerum experientia vir praeclarus“, S. 40.

199 Ebd., S. 41.

200 Vgl. Verzeichnis der Kompositionen, Anhang 2.7.

201 Eine der beiden ist *Hodie Christus natus est* (Pre7), das so starke Abweichungen vom gedruckten *Hodie Christus natus est* (Pre6) aufweist, dass beide Fassungen in die Prenner GA aufgenommen wurden.

202 In einem Inventar der Propstei Herzogenburg, das anlässlich des Ablebens Prenners 1590 erstellt wurde, und einem Inventar der dortigen Domschule aus dem Jahr 1611 sind weitere Kompositionen Prenners nachzuweisen, die aber nicht erhalten geblieben sind. Bei diesen ist fraglich, ob sie noch in seiner Zeit am Hof Maximilians entstanden und mit nach Herzogenburg genommen oder tatsächlich erst für den dortigen Gebrauch komponiert wurden (Motnik, „Pietate, eruditione atque rerum experientia vir praeclarus“, S. 45).

Schon im Vorfeld von Maximilians Krönungen zum König von Böhmen 1562, zum römisch-deutschen König im selben Jahr sowie zum König von Ungarn 1563 wurde die Hofkapelle weiter ausgebaut. Ein undatiertes Konzept für ein auf 1560 datiertes Hofstaatsverzeichnis enthält neben anderen Randnotizen einen Vermerk, man müsse beim Hofkapellmeister Erkundigungen zu den Namen der aktuellen Sänger einholen.²⁰³ Eine beiliegende, von einem anderen Schreiber verfasste Liste enthält die Namen von acht Bassisten, sieben Tenoristen und neun Altisten, links daneben eingefügt die Diskantisten Nicolaus le Febure und Jacobus Steppe sowie die Namen des Organisten, Concorderos, Notisten und Kapellknabenpräzeptors.²⁰⁴ Das Hofstaatsverzeichnis von 1560 bzw. die diesem vorausgehenden Aufzeichnungen nennen einige Mitglieder der Hofkapelle erstmals, die nachweislich auch kompositorisch tätig waren.

Im Konzept für das Hofstaatsverzeichnis und in der beiliegenden Liste ist unter den Altisten erstmals Franciscus Mergot de Novo Portu nachzuweisen. Auf der beiliegenden Liste ist sein Name mit der Randnotiz „Kaplan“ versehen, im Konzept ist der Name unter den Altisten ausgestrichen und links neben einem vakanten Posten eines Kaplans ergänzt. Das eigentliche, auf 1560 datierte Verzeichnis nennt ihn nur unter den Kaplänen.²⁰⁵ Die ursprüngliche Nennung unter den Altisten legt nahe, dass er nicht nur als Geistlicher, sondern auch als Sänger am Hof wirkte. Ihm sind in Ger1567 zwei sowie in Gio1568 vier Motetten zugeschrieben. Zudem weist Emil Bohn in der heute nicht zugänglichen, aus Breslau (Wrocław) stammenden Orgeltabulatur Bohn I ein *Scio enim, quod redemptor meus vivit* (Mer7) nach.²⁰⁶ Das in einem Druck Antonio Martorellos aus dem Jahr 1547 (Mar1547) einem „Franciscus Portu“ zugewiesene Madrigal dürfte hingegen nicht von Mergot stammen.²⁰⁷ In allen anderen Drucken lautet die Herkunftsbezeichnung Mergots „Novo Portu“, was auf eine Geburt im westflämischen Nieuwpoort hinweisen,²⁰⁸ während „Portu“ für jedweden Hafen stehen könnte. Darüber hinaus erscheint der zeitliche Abstand zwischen der italienischen Publikation und den belegten Lebensstationen Mergots zu

203 Vgl. Pass, *Musik und Musiker*, S. 355.

204 Pass' Abschrift dieser Liste ist unvollständig (ebd., S. 355, Anm. 4).

205 Konzept und Verzeichnis in Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 39; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 355–361.

206 Bohn, *Die musikalischen Handschriften*, S. 6, Nr. 179.

207 In Pass' Werkverzeichnis ist das Madrigal angeführt, nicht jedoch die Komposition in Bohn I (Pass, Art. „Mergot, Franciscus“, S. 456).

208 Rausch, Art. „Mergot, Franciscus“, S. 142f. Für die von Robert Eitner angeführte Herkunft aus Spanien gibt es keinerlei Belege (Eitner, Art. „Novo Portu, Francisco de“, S. 217).

groß, um von ein und derselben Person auszugehen. Vor allem aber ist *Che nuova forz'amore* einige Jahre später in einem Individualdruck Francesco Portinarios enthalten, der mutmaßlich auch Autor des Madrigals ist.²⁰⁹

Die um 1560 niedergeschriebenen Dokumente listen unter den Sängern zwei Personen erstmalig, die in den folgenden Jahren das Musikleben an verschiedenen Habsburgerhöfen in höherer Position mitgestalten sollten. Alard du Gaucquier wird auf einem heute im Stadtarchiv Antwerpen lagernden, auf 1580 datierten Dokument als 46 Jahre alt beschrieben, wonach er um 1534 geboren sein müsste.²¹⁰ Er wurde 1578, nachdem er „in die zwainzig jaa lanng“ am Hof gewesen war, aus den Diensten Rudolfs II. entlassen.²¹¹ Daher könnte er seinen Dienst bereits um 1558, somit zwei Jahre, bevor er erstmals in einer Hofstaatsliste geführt wurde, aufgenommen haben. Nach dem Tod des Hofkapellmeisters Vaet übernahm Gaucquier dessen Agenden vertretungsweise als Kapellmeisteramtsverwalter, bis ein neuer, den Ansprüchen des Kaisers entsprechender Kapellmeister gefunden war.²¹² Mit dem Dienstantritt Montes verblieb Gaucquier als Vizekapellmeister – ein Posten, der zuletzt in der Hofhaltung Ferdinands I. besetzt gewesen war – in übergeordneter Stellung.²¹³ Wie genau die Amtsgeschäfte zwischen Monte und Gaucquier verteilt waren, scheint Außenstehenden schon im 16. Jahrhundert unklar gewesen zu sein und liegt auch heute noch im Dunkeln.²¹⁴ Nach Maximilians Tod 1576 wurde Gaucquier auf gleichem Posten in die Kapelle Rudolfs II. übernommen, die er bereits zwei Jahre später verließ. Kurzzeitig diente er dann als Hofkapellmeister von Rudolfs jüngerem Bruder Matthias, der die Statthalterschaft in Antwerpen innehatte. Ihm widmete er einen 1581 bei Plantin in Antwerpen publizierten Messendruck, der zudem eine Komposition des *Asperges me* umfasst.²¹⁵

209 In Francesco Portinario, *Il primo libro de madregali a cinque voci*, Venedig: Antonio Gardano 1550 (vgl. Archetto, *Francesco Portinario and the Academies of the Veneto*, S. 6, Anm. 1).

210 Schmidt-Beste, Art. „Gaucquier, Alard du“, Sp. 618.

211 Zitiert nach Smijers, „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle (I)“, S. 139.

212 Pass, *Musik und Musiker*, S. 75.

213 Den Posten des Vizekapellmeisters besetzte in einer Habsburgerhofhaltung zuletzt Maesins in den Jahren 1543–1545, bevor er 1546–1562 Nachfolger Brucks als Hofkapellmeister wurde (Wessely, *Arnold von Bruck*, S. 151).

214 Noch Jahre später dürfte für die Aufgaben eines Vizekapellmeisters kein klares Profil bestanden haben. Jedenfalls erkundigte sich Ferdinand II., Landesfürst von Tirol, bei seinen Bemühungen um Gaucquiers Nachfolger Regnart im Jahr 1582 eingehend nach dessen Aufgaben und Bezahlung als Vizekapellmeister in Prag (Bobeth, „Kapellstrukturen bei Habsburger Herrschern“, S. 188).

215 Alard du Gaucquier, *Quatuor missae [...] quinque, sex et octo vocum*, Antwerpen: Christophe Plantin 1581. Schon einige Jahre zuvor erschien: ders., *Magnificat octo tonorum, quatuor, quinque, et sex vocum*, Venedig: Giorgio Angelerio 1574.

Am 29. Oktober 1581 verließ er die Niederlande, um eine Anstellung am Hof Ferdinands II. in Innsbruck anzunehmen, verstarb aber vermutlich bereits, bevor er seinen Dienst antreten konnte.²¹⁶ Obwohl Gaucquier über 20 Jahre in habsburgischen Diensten stand und davon fast 15 Jahre höhere Posten bekleidete, sind von ihm nur wenige, fast ausschließlich liturgisch gebundene Kompositionen überliefert.²¹⁷

Auf dem genannten Konzept eines Hofstaatsverzeichnisses ist unter den Altisten erstmals „Jacobus Renngardt“ mit dem zusätzlichen Vermerk „The-nerist“ genannt. Auf der beiliegenden Liste eines anderen Schreibers ist der Sänger direkt unter den Tenoristen gelistet. Daher dürfte es einem Fehler geschuldet sein, dass sein Name im datierten Verzeichnis von 1560 nicht aufscheint.²¹⁸ Jedenfalls sollte jener Jacob Regnart bis ans Ende des 16. Jahrhunderts in Diensten verschiedener Habsburgerherrscher tätig sein.²¹⁹ In einem Gesuch aus dem Jahr 1580 gibt er an, bereits seit 23 Jahren im Hofdienst zu stehen. Folglich dürfte er seinen Dienst bereits 1557 angetreten haben, möglicherweise noch als Sängerknabe. Dafür spricht der Bericht seiner Witwe in der Widmungsvorrede der von ihr posthum herausgegebenen *Sacrarum cantionum* [...] (Frankfurt: Nikolaus Stein 1605), demzufolge ihr verstorbener Mann bereits seit der Kindheit in Diensten der Habsburger stand.²²⁰ Schenkt man diesen beiden Quellen Glauben, dürfte Regnart erst nach 1540 geboren worden sein. Auf den Titelblättern seiner beiden Motettenbücher Reg1575 und Reg1577 bezeichnet er sich selbst als „Flandro, Sacrae Caesarae Maiestatis Musico“, was auf eine Herkunft aus Flandern schließen lässt. Laut dem von Regnarts Bruder Augustin unterschriebenen Vorwort einer Motettensammlung, die Kompositionen der Brüder Jacob, François, Paschasius und Charles umfasst, studierte François

216 Schmidt-Beste, Art. „Gaucquier, Alard du“, Sp. 618.

217 Ein achteitiger Magnificat-Zyklus, fünf Messordinarien und das *Asperges me* sind in Gaucquier GA ediert. In LiegR 111 (nur Bassus-Stimmbuch) ist ihm ein *Ave Maria* zugeschrieben (vgl. Kapitel 2.4.2, Tabelle 2). Fraglich ist, ob mit der Zuschreibung des Madrigals *Passa la nave mia* an „Alardino“ auf den in Maximilians Diensten stehenden Gaucquier verwiesen werden soll (in *Madregali di Verdelot a sei insieme altri madregali de diversi eccellentissimi autori* [...]), Venedig: Angelo Gardano 1561; vgl. Schmidt-Beste, Art. „Gaucquier, Alard du“, Sp. 618).

218 Konzept und Verzeichnis in Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 182, Nr. 39; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 355–361.

219 Bis heute maßgeblich für die Biographie Regnarts ist die Studie Pass', auf der die folgenden Ausführungen wie auch die Artikel in gängigen Lexika weitestgehend basieren: Pass, *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*, S. 28–121; zusammengefasst in Pass, *Thematischer Katalog*, S. 15–19.

220 Pass, *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*, S. 31.

an der Universität Douai.²²¹ Sollte François sein Studium in seiner Heimatstadt absolviert haben und Jacob an gleicher Stelle geboren worden sein, könnte dies ein Hinweis auf die genauere Herkunft Jacob Regnarts sein.²²²

Wenn Regnart wirklich schon als Knabe in Diensten Maximilians stand, dürfte er wesentliche Teile seiner musikalischen Ausbildung am Hof genossen haben. Seine in Gio1568 gedruckte Trauermotette auf den Tod des Kapellmeisters Vaet wird als weiterer Hinweis darauf interpretiert, dass dieser Regnart nicht nur persönlich nahestand, sondern auch als sein musikalischer Lehrer fungiert habe.²²³ Für eine Kompositionstätigkeit Regnarts in der Zeit, bevor er in den erzherzoglichen Dienst trat, gibt es zudem keine Indizien. Erste Motetten erschienen erst einige Jahre, nachdem er seinen Dienst aufgenommen hatte, in den Sammeldrucken Ber1564, Ger1567 und Gio1568.²²⁴ Mit einem Stipendium seines Dienstgebers verließ er den Hof 1568 bis Oktober 1570 und bereiste Italien.²²⁵ Zwar liegen keine Informationen über seinen dortigen Aufenthalt vor, die Reise dürfte sein Schaffen der folgenden Jahre jedoch maßgeblich beeinflusst haben. *Il primo libro delle canzone italiane a cinque voci* (Wien: Jakob Mair 1574), der erste von Regnart publizierte Individualdruck, erschien nur kurz nach dieser Reise und umfasste ausschließlich italienischsprachiges Repertoire. Im Jahr darauf – noch zu Lebzeiten Maximilians – folgte mit Reg1575 ein erstes Motettenbuch. Beide Drucke waren nur der Anfang einer umfangreichen Publikationstätigkeit. Regnart veröffentlichte nicht weniger als zehn Bände mit Kompositionen in deutscher, lateinischer und italienischer Sprache, die vielfach neu aufgelegt wurden.²²⁶ Weitere Kompositionen wurden von seiner Frau posthum in Druck gegeben.²²⁷ In Summe umfasst das von Pass herausgegebene Werkverzeichnis daher 376 handschriftlich und gedruckt überlieferte Kompositionen, die Regnart zuzuschreiben sind.²²⁸

221 *Novae cantiones sacrae* [...]. *Authoribus Francisco, Jacobo, Pascasio, Carolo Regnart fratribus germanis* [...], Douai: Jean Bogard 1590.

222 Pass, *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*, S. 32.

223 Ebd., S. 41.

224 Pass, *Thematischer Katalog*, S. 23 f.

225 Ders., *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*, S. 97.

226 Vgl. die Übersicht in Pass, *Thematischer Katalog*, S. 23 f.

227 Wichtige posthume Publikationen umfassen drei Bände mit Messordinarien sowie ein Motettenbuch (vgl. ebd., S. 23 f.).

228 Tatsächlich dürfte die Zahl der überlieferten Kompositionen etwas geringer sein. Pass listet einige geistliche Kontrafakturen von italienischen Madrigalen ein zweites Mal als „Motetten mit deutschem Text“. Zudem bedarf ein auf Basis älterer Handschriftenkataloge erstelltes Werkverzeichnis über 50 Jahre nach seinem Erscheinen einiger Korrekturen. Bezüglich der von Pass als Motetten gelisteten Kompositionen sind dies: Ein von Pass nicht verzeichnetes, in SchmS 4 einem „Regnardi“ zugeschriebenes *Beati, qui audiunt*

Bereits während seiner Zeit in Maximilians Diensten übernahm Regnart eine erste Leitungsfunktion, als er ab 1. November 1570 den Kapellknaben Musikunterricht erteilte. Schon 1571 wurde ihm die besondere Ehre zuteil, dass ihm ein eigenes Wappen verliehen wurde.²²⁹ Nach dem Tod Maximilians setzte Regnart seine Karriere in verschiedenen Habsburgerhofhaltungen fort. Er wurde in die Dienste Rudolfs II. übernommen und folgte ebendort im Oktober 1579 dem Vizekapellmeister Gaucquier nach. Einer Empfehlung Lassos an den sächsischen Hof zu Dresden als Nachfolger Antonio Scandellos folgte

könnte ebenfalls von Jacob Regnart stammen. Das im Bassus-Stimmbuch LiegR 111 überlieferte *Salve Regina* (R169) ist identisch mit dem gedruckten *Salve Regina* (R170). Das von Pass als Fragment bezeichnete [*Dixit Dominus*] *Sede a dextris meis* (R218) ist die Bassusstimme von *Dixit Dominus Domino meo* (R59). *Hodie de virgine salvator* | *Et venientes invenerunt* (R138) existiert nicht bzw. ist identisch mit *Hodie de virgine salvator mundi natus est* | *Hodie in terra canunt angeli* (R137). Laut Pass ist die zuerst genannte Komposition in den Handschriften Bohn 11 bzw. Bohn 6 überliefert. Die aus Breslau stammenden Handschriften waren für Pass nicht zugänglich, weshalb die Angaben allein auf Bohns Katalog beruhen können (Bohn, *Die musikalischen Handschriften*). Dort ist als Inhalt von Bohn 11 und Bohn 6 die Komposition R138 nicht verzeichnet, jedoch *Hodie de virgine salvator mundi natus est* | *Hodie in terra canunt angeli* (R137). In Bohn 6 folgt direkt auf diese Komposition Vaets *Reges terrae congregati sunt* | *Et venientes invenerunt puerum* (V36). Vermutlich übernahm Pass versehentlich das Incipit des zweiten Motettenteils der im Katalog nachfolgenden Komposition und erstellte deshalb einen eigenen Eintrag im Werkverzeichnis. Die Zuschreibung von *Angelus ad pastores ait* (R186) und *Quae est ista, quae ascendit* (R200) an Jacob Regnart gibt es nur im Index des Tenor-Stimmbuchs von Bohn 15, von wo sie offenbar in den genannten Bibliothekskatalog (Bohn, *Die musikalischen Handschriften*) übernommen wurde. Über den Einträgen in den Stimmbüchern ist – sofern der Name überhaupt lesbar ist – François Regnart genannt. Da die beiden Motetten im von deren Bruder Augustus herausgegebenen Sammeldruck *Novae cantiones sacrae* [...] (Douai: Jean Bogard 1590) ebenfalls François zugeschrieben sind, dürfte die Zuschreibung an Jacob Regnart in Bohn 15 falsch sein. Auch die Zuschreibung des als homophones Strophenlied gesetzten *Fit porta Christi pervia* (R134) ist äußerst fragwürdig. Der vermutlich ursprünglich vierstimmige Satz kursierte ab spätestens 1561 in zahlreichen handschriftlichen und gedruckten Quellen, teilweise auf fünf bis acht Stimmen ergänzt. Die Nennung Regnarts als Autor des Satzes erfolgt erstmals in den sieben im frühen 17. Jahrhundert niedergeschriebenen Stimmbüchern Bohn 31, der zugehörigen Basso-continuo-Stimme Bohn 32 sowie einem Druck von 1627 (Johann Donfrid: *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos CCLXXXVI. selectissimos* [...], Straßburg: Ledertz 1627) und könnte darin begründet sein, dass dem Komponisten der *Missa Fit porta Christi pervia* (R11) auch die entsprechende Parodievorlage zugeschrieben wurde. Da der vierstimmige Satz bereits 1561 als „cancio vetus“ publiziert wurde (*Veteres ac pie cantiones praecipuorum anni festorum* [...], Nürnberg: J. Montanus und U. Neuber 1561), kann der erst um 1557 als Knabe an den Hof Maximilians gelangte Regnart kaum als Autor dieses Satzes infrage kommen. Eine der später hinzugefügten Stimmen könnte jedoch von ihm komponiert worden sein (*The Hymn Cycle of Vienna 1619. Late Sixteenth-Century Polyphonic Vesper Hymn Settings from the Habsburg Homelands*, hrsg. von Lilian P. Pruett, Madison 2018 [Recent Researches in the Music of the Renaissance 169], S. 207 f.).

229 Pass, *Thematischer Katalog*, S. 48.

Regnart 1580 zwar nicht, verließ den Prager Hof Rudolfs kurze Zeit später aber dennoch. Am 9. April 1582 traf er in Innsbruck ein, um die Stelle des Vizekapellmeisters am Hof Ferdinands II. zu übernehmen.²³⁰ Zum 1. Januar 1585 wurde er dort zum Kapellmeister befördert und behielt diese Stellung bis ans Lebensende des Erzherzogs im Jahr 1595.²³¹ Seinen eigenen Lebensabend verbrachte Regnart nach über 40 Jahren in Diensten dreier Habsburgerhofhaltungen wieder in Prag, wo er bis zu seinem Tod 1599 nochmals als Vizekapellmeister unter Monte fungierte.²³²

Mit der Kaiserkrönung Maximilians und der damit einhergehenden Steigerung seiner politischen Bedeutung wuchs auch sein Repräsentationsapparat und mit ihm die Hofkapelle weiter an. Nikolaus Mameranus verzeichnet für den Augsburger Reichstag 1566 im Gefolge Maximilians jeweils elf Bassisten und Tenöre, 13 Altisten und vier Diskantisten.²³³ Ergänzt werden diese durch den Organisten Formellis, den Notisten Simon de Roy, den Concordero Babbista von der Mull sowie den Sängerknabenpräzeptor Johannes Pluvier, der zwölf Knaben zu unterrichten hatte. Einige der gegenüber den Aufstellungen von 1560 hinzugekommenen Personen standen zuvor in Diensten von Ferdinand I. und wurden nach dessen Ableben in die nun kaiserliche Kapelle Maximilians übernommen.²³⁴ Für drei der 1566 erstmals am Hof Maximilians nachgewiesenen Personen ist eine Kompositionstätigkeit belegt.

Henry de la Court wurde am 19. April 1563 als Altist in die Dienste von Maximilians Vater Ferdinand I. aufgenommen. Nachdem er als einer von sechs Sängern am Krankenbett des Kaisers gesungen hatte, diente er nach dessen Tod im Hofstaat Maximilians. Ab 1569 wurden seine Bezüge erhöht, da er zusätzlich den Kapellknaben Unterricht erteilte.²³⁵ Nach dem Tod Maximilians 1576 verblieb La Court in habsburgischen Diensten und wirkte noch für einige Monate als Sänger in der Kapelle Rudolfs II., ehe er am 13. März 1577 verstarb.²³⁶ Auch La Court sind vor allem Motetten, vereinzelt aber auch liturgisch gebundene Kompositionen zugeschrieben. Unter Letztere sind ein *Asperges me* und ein *Vidi*

230 Ders., *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*, S. 77.

231 Ebd., S. 84.

232 Ebd., S. 112.

233 Nikolaus Mameranus, *Kurtze vn[d] eigentliche verzeychnus der Römischen Kayserlichen Mayestat [...] so auff dem Reichstag zu Augspurg, im Jar 1566 [...] erschienen seind (etc.)*, Augsburg: Matthäus Franck 1566, fol. 14^v–15^v; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 361–364.

234 Zahlreiche andere Musiker wechselten aus den Diensten Ferdinands I. in die Kapellen Karls II. nach Graz und Ferdinands II. nach Innsbruck (Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, S. 24; Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, S. 66 f.).

235 Pass, *Musik und Musiker*, S. 134 f.

236 Bettels, Art. „La Court“, Sp. 993.

aquam zu subsumieren, die in einem der wenigen aus der Kapelle Maximilians erhalten gebliebenen Chorbüchern, VienNB 15946, enthalten sind. Acht seiner Motetten bzw. Huldigungskompositionen wurden in Gio1568 publiziert. Vier weitere sind ausschließlich handschriftlich in Regensburger Stimmbüchern sowie in einer aus dem Augustiner-Chorherrenstift Au am Inn stammenden Orgeltabulatur überliefert.²³⁷

Für ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen Henry und dem 1566 ebenfalls zum ersten Mal genannten Antoine de la Court gibt es keinerlei Hinweise.²³⁸ Antoine gehörte 1550 bis 1558 der Kapelle Karls V. an und nahm 1559 seinen Dienst als Altist im Hofstaat Ferdinands I. auf.²³⁹ Wie Henry sang er am Krankenbett seines Dienstherrn und wurde nach dessen Tod in die Kapelle Maximilians übernommen. Den dortigen Dienst quittierte er 1567 und bemühte sich einige Jahre später vergeblich, wieder in die Kapelle des Kaisers oder aber des bayerischen Herzogs aufgenommen zu werden. Erst ab 1. Januar 1574 ist er als Sänger am Hof Ferdinands II., Landesfürst von Tirol, nachzuweisen. Im Jahr 1590 wechselte er in gleicher Position in die kaiserliche Kapelle Rudolfs II. zu Prag, in der er bis zu seinem Tod am 15. September 1600 verblieb.²⁴⁰ Trotz langer Dienstzeit an Habsburgerhöfen sind nur wenige Kompositionen von ihm belegt. Neben einem Beitrag zu Gio1568–5 ist eine fragmentarisch überlieferte Ode aus Antoines späteren Jahren bekannt.²⁴¹ Zudem erhielt er 1574 und 1588 kaiserliche Gnadengelder für Messkompositionen,²⁴² die aber nicht erhalten geblieben sein dürften.

Der einige Jahre am Kaiserhof tätige Notist Simon de Roy ist ebenfalls 1566 erstmals als Mitglied der Hofkapelle angeführt. Von ihm sind nur drei Kompositionen überliefert, die alle in Gio1568 publiziert wurden.²⁴³ Im Juli 1572 bekam er eine Abfertigung von 20 Gulden, woraufhin er den Hof mutmaßlich verließ.²⁴⁴ Danach ist er 1572 bis 1573 für kurze Zeit als Kapellmeister am Stephansdom nachweisbar,²⁴⁵ ehe er noch vor dem 20. März 1573 aus dem Leben schied. An diesem Tag nämlich bekam seine Witwe ein Gnadengeld von 30 Gulden „in ansehung der trew gelaisten dienste“ vom Kaiserhof ausbezahlt.²⁴⁶

237 Vgl. Kapitel 2.4.2, Tabelle 2. Die drei in Regensburger Stimmbuchsätzen überlieferten Kompositionen fehlen im Werkverzeichnis in Bettels, Art. „La Court“, Sp. 993.

238 Ebd., Sp. 992.

239 Smijers, „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle (I)“, S. 146 und S. 148.

240 Pass, *Musik und Musiker*, S. 132 f.

241 Bettels, Art. „La Court“, Sp. 993.

242 Smijers, „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle (II)“, S. 129.

243 Vgl. Verzeichnis der Kompositionen, Anhang 2.9.

244 Pass, *Musik und Musiker*, S. 158.

245 Rausch, Art. „Roy, Simon de“, S. 1965.

246 Zitiert nach Pass, *Musik und Musiker*, S. 158.

Unter den Musikern, die nach 1566 Posten ausgeschiedener Kapellmitglieder übernahmen, ist nur mehr einer, dem eine Kompositionstätigkeit nachgewiesen werden kann. Ab 1. November 1573 erhielt Jacob de Brouck regelmäßige Zahlungen als Altist.²⁴⁷ Nach dem Tod Maximilians dürfte er nicht mehr in Diensten der Habsburger gestanden haben, wenngleich er 1579 seinen Motetendruck noch Maximilians Bruder Karl II. widmete.²⁴⁸ In den Büchern des Hofes Karls II. ist Brouck für die Jahre 1567 bis 1573, also bevor er in den Dienst des Kaiserhofs trat, als Sänger und Kapellknabenpräzeptor belegt.²⁴⁹ Während seiner Zeit am Grazer Hof dürften auch die fünf Kompositionen entstanden sein, die bereits in Gior1568 publiziert wurden.

Anders als mit den nur wenig bekannten Musikern an Maximilians Hof verhält es sich mit Philippe de Monte, der insbesondere als Madrigalkomponist schon zu Lebzeiten eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte. Zu seinem Lebensweg und zu den Umständen seiner Berufung an den Kaiserhof liegen vergleichsweise viele Informationen vor, von denen hier nur die wichtigsten zusammengefasst werden können.²⁵⁰ Nach dem Tod des Hofkapellmeisters Vaet im Januar 1567 blieb dessen Stelle über einen längeren Zeitraum unbesetzt und wurde durch den Amtsverwalter und späteren Vizekapellmeister Gaucquier vertreten.²⁵¹ Die lange Vakanz ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Maximilian als Dienstherr konkrete Vorstellungen hinsichtlich der Reputation und Qualifikation seines zukünftigen Kapellmeisters hatte. Am 20. April 1567 wandte er sich postalisch an den Grafen Prospero d'Arco, der als kaiserlicher Gesandter in Rom weilte, und wies ihn an, einen neuen Hofkapellmeister zu suchen.²⁵² Maximilian brachte hierbei gleich Franciscus Rosellus als Wunschkandidaten ins Gespräch. Nachdem d'Arco Rosellus' Gehaltsforderungen übermittelt und von dessen Alkoholproblem berichtet hatte, wurden die Verhandlungen abgebrochen. Daraufhin führte der Kaiser selbst den Namen

247 Ebd., S. 140 f.

248 Jacob de Brouck, *Cantiones tum sacrae (quae vulgo Moteta vocantur) tum profanae, quinque, sex, & octo vocum; recens in lucem editae*, Antwerpen: Christophe Plantin 1579.

249 Die biographischen Angaben zu Jacob de Brouck basieren im Wesentlichen auf den Daten, die Federhofer zusammengetragen hat (Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, S. 62 f.).

250 Letztmalig ausführlich dargestellt wurde der Lebensweg Montes mit einer Konzentration auf die Zeit nach seinem Dienstantritt am Habsburgerhof von Hindrichs, *Philippe de Monte (1521–1603)*.

251 Pass, *Musik und Musiker*, S. 75.

252 Die Umstände der Neubesetzung beschreibt Lindell, auf dessen Ausführungen die folgenden Angaben im Wesentlichen beruhen. Er zitiert zahlreiche Ausschnitte der hier erwähnten Briefe wörtlich und bietet ein Faksimile des Schreibens d'Arcos an den Kaiser vom 23. August 1567 (Lindell, „Die Neubesetzung“, S. 41).

Montes in die Diskussion ein,²⁵³ von dem wiederum d'Arco nicht begeistert war – er wollte nicht außerhalb von Rom in Neapel verhandeln. Der Gesandte empfahl kurzerhand Palestrina, doch die Verhandlungen scheiterten schnell an den überzogenen Gehaltsforderungen des Römers.²⁵⁴ Monte war demnach nur dritte Wahl, und auch hier verliefen die Verhandlungen alles andere als problemlos. Nachdem Monte von den Forderungen Palestrinas gehört hatte, korrigierte er seine eigenen Ansprüche nach oben und forderte auf einmal 25 statt 20 Gulden Monatsgehalt. Der kaiserliche Agent Hilfreich Gut konnte den Komponisten jedoch überzeugen, die Stelle anzunehmen. Am 17. April 1568 meldete d'Arco dem Kaiserhof schließlich die Einigung mit dem Flamen.²⁵⁵ Monte wird in den Büchern ab 1. Mai 1568 als Kapellmeister geführt, sein Dienstantritt dürfte jedoch einige Zeit auf sich haben warten lassen. Am 9. Mai verließ Monte zwar Neapel,²⁵⁶ Lindell vermutet aber, dass er sich noch im Juli in Rom aufhielt.²⁵⁷

Die von Maximilian bereits ein Jahr zuvor formulierten Anforderungen an einen neuen Hofkapellmeister konnte Monte sicherlich erfüllen. Obwohl bis dato vornehmlich die Erziehung der Chorknaben und organisatorische Belange zum Aufgabenfeld des Kapellmeisters gehört hatten, forderte der Kaiser nämlich einen Musiker, der in „arte componendi“ ausgewiesen sein sollte.²⁵⁸ Seine Qualifikation belegte Monte vornehmlich mit Madrigalen, die in zahlreichen Sammel- und nicht weniger als drei Individualdrucken verbreitet waren.²⁵⁹ Tatsächlich ist über Montes Wirken vor seinem Dienstantritt am Kaiserhof nur wenig bekannt, und die Eckpunkte sind allesamt nur aus späteren Widmungen in Madrigalbüchern, Bildern oder Briefen zu erschließen.²⁶⁰ Monte wurde um 1521 in Mechelen geboren. Eine dortige Tätigkeit als Kapellknabe in St. Rombaut kann aufgrund fehlender Archivalien nicht belegt werden.²⁶¹ Laut dem Widmungsschreiben in seinem 1598 publizierten *Il decimonono libro delli madrigali, à cinque voci* (Venedig: Angelo Gardano 1598) an Don Gieronimo Pinelli diente er in jungen Jahren dessen beiden Onkeln Galeatio und Gian Vincenzo.

253 Ebd., S. 37 f.

254 Ebd., S. 42–45.

255 Ebd., S. 49.

256 Wistreich, „New autobiographical Documents“, S. 284.

257 Lindell, „Die Neubesetzung“, S. 50 f.

258 Zitiert nach ebd., S. 37.

259 Einen groben Überblick der Überlieferung von Montes Kompositionen, in dem sämtliche Individualdrucke gelistet sind, bietet Lindell/Mann, Art. „Monte, Philippe de“, S. 507 f.

260 Hindrichs, *Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 96.

261 Wichtige Quellen für eine Bestimmung des Geburtsjahrs führt an Mann, *The secular Madrigals*, S. 1.

Einer posthum erschienenen Biographie Gian Vincenzos ist zu entnehmen, dass Monte die Brüder unterrichtet haben dürfte.²⁶² Ein Aufenthalt in Neapel kann nur in den Jahren von ca. 1540 bis 1554 stattgefunden haben.²⁶³ Vermutlich endete dieser Aufenthalt aber vor 1547, denn zwischen dem 19. Januar dieses Jahres und dem 14. Juni 1549 ist ein Philippe de Monte mit vier Einträgen in den entsprechenden Archivalien als Sänger an der Kathedrale von Cambrai nachzuweisen.²⁶⁴ Für die folgenden Jahre gibt es keinen dokumentarischen Beleg für eine Rückkehr nach Italien, Indizien für mögliche Aufenthaltsorte gibt es hingegen reichlich. Es ist eher unwahrscheinlich, dass sich Monte 1554 für die Drucklegung der *Madrigali a cinque voci* [...] *libro primo* (Rom: Valerio & Lodovico Dorico 1554) in Rom aufhielt, da es sich bei diesem Band vermutlich um einen nicht autorisierten Druck handelt.²⁶⁵ Die von Monte unterzeichnete Widmung im *Il primo libro de madrigali spirituali* [...] (Venedig: Angelo Gardano 1583) an Johann Jakob Fugger berichtet hingegen von einem Aufenthalt in Antwerpen in den Jahren 1554 und 1555.²⁶⁶ Laut einem Empfehlungsschreiben des Reichsvizekanzlers Georg Sigmund Seld von 1555 hielt sich Monte zu diesem Zeitpunkt mit der Kapelle Philipps II. in England auf, der sich dort vom 20. Juli 1554 bis zum 4. September 1555 auf die Vermählung mit Mary Tudor vorbereitete.²⁶⁷ Möglicherweise war Monte 1558 bei der Hochzeit Paolo Giordano Orsinis mit Isabelle de' Medici in Rom zugegen, für die er wahrscheinlich das Madrigal *Il più forte di Roma* komponiert hatte.²⁶⁸ Anfang 1562 soll er das Angebot ausgeschlagen haben, als Nachfolger Adrian Willaerts Kapellmeister an San Marco in Venedig zu werden.²⁶⁹ Aus einer weiteren Widmungsvorrede in einem Madrigalbuch ist herauszulesen, dass er 1566 im Haushalt Ferdinando I. de' Medici zu Florenz gesungen habe.²⁷⁰ Ein aufgrund dieser Indizien vermuteter Aufenthalt in Italien vor seiner Berufung an den Kaiserhof hätte es Monte ermöglicht, die Drucklegung seiner beiden 1562 und 1567 in Venedig erschienenen Madrigalbücher selbst zu überwachen.²⁷¹

262 Ebd., S. 3. Zitat der entsprechenden Textstelle in Doorslaer, *La Vie et les Œuvres*, S. 34.

263 Mann, *The secular Madrigals*, S. 3.

264 Wright, „Musiciens à la cathedrale de Cambrai“, S. 204–228.

265 Mann, *The secular Madrigals*, S. 5; vgl. Kapitel 3.1, Anm. 1.

266 Mann, *The secular Madrigals*, S. 6.

267 Der Brief ist abgedruckt in Doorslaer, *La Vie et les Œuvres*, S. 217 f.

268 Mann, *The secular Madrigals*, S. 8.

269 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 52.

270 Mann, *The secular Madrigals*, S. 9.

271 Philippe de Monte, *Il primo libro de madrigali, a quattro voci* [...], Venedig: Girolamo Scotto 1562; Philippe de Monte, *Il secondo libro de madrigali, à cinque voci* [...], Venedig: Girolamo Scotto 1567.

Den Posten des kaiserlichen Hofkapellmeisters bekleidete Monte für einen sehr langen Zeitraum. Er stand nicht nur der Hofmusik Maximilians vor, sondern wurde nach dessen Tod auch in den Dienst des Thronfolgers Rudolf II. übernommen. Mit dem Hofstaat Rudolfs zog er nach Prag und verblieb dort bis zu seinem Tod am 4. Juli 1603 im Dienst.²⁷² In zahlreichen Widmungsvorreden und Briefen zeigte sich Monte unzufrieden mit seiner Situation am Hof und beklagte vor allem die dort immer wieder wechselnden musikalischen Vorlieben.²⁷³ Wiederholt finden sich Hinweise darauf, dass er seinen Dienst deshalb quittieren wollte.²⁷⁴ Obwohl er zunehmend mit gesundheitlichen Beschwerden zu kämpfen hatte – in einem Brief an Carolus Clusius klagte er 1590 über die Gicht²⁷⁵ –, blieb Monte bis ins hohe Alter kompositorisch aktiv. Auch zwischen 1590 und 1600 veröffentlichte er jährlich mindestens einen Individualdruck, wobei eine deutliche Konzentration auf Kompositionen in italienischer Sprache auszumachen ist. Insbesondere zu Beginn und am Ende seiner Karriere ist das Madrigal rein quantitativ die wichtigste Gattung in seinem Œuvre. Mit nicht weniger als 34 in mehreren Auflagen nachgedruckten Madrigalbüchern ist er sicherlich der produktivste Madrigalist überhaupt. Profane Kompositionen in französischer Sprache publizierte Monte 1575 mit den *Sonetz de Pierre Ronsard* (Leuven: Pierre Phalèse 1575). Messkompositionen sind nicht nur in den wenigen erhaltenen handschriftlichen Chorbüchern aus den Beständen der Hofkapellen Maximilians und Rudolfs II. überliefert, sondern auch in zwei Drucken.²⁷⁶ Die ca. 250 erhaltenen Motetten wurden fast ausschließlich in Individualdrucken publiziert, die allesamt erst nach Montes Dienstantritt am Habsburgerhof erschienen.²⁷⁷ Während er 1572 bis 1575 jährlich einen Band fünfstimmiger Motetten in Druck gab, erschienen die Motettenbücher nach dem Ableben Maximilians in größeren zeitlichen Abständen.²⁷⁸

Bei Montes Dienstantritt hatte die kaiserliche Kapelle Maximilians ihren personellen Höchststand erreicht. Neue Posten wurden nur mehr in Zusammenhang mit der am Hof aufkeimenden Kammermusikpflege geschaffen. In den letzten Lebensjahren Maximilians sind in den Hofbüchern erstmals einzelne Musiker speziell diesem Aufgabenbereich zugeordnet. In einem auf den

272 Mann, *The secular Madrigals*, S. 18.

273 Ebd., S. 434.

274 Pruetz, „New Light on a Musician’s Lot“.

275 Lindell, „Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Prag“, S. 24.

276 Philippe de Monte, *Liber I Missarum* [...], Antwerpen: Christophe Plantin 1587; Philippe de Monte, *Missa ad modulum Benedicta es* [...], Antwerpen: Christophe Plantin 1579.

277 Eine Übersicht der Motetten und ihrer Überlieferungsträger bietet Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 513–605.

278 Sie erschienen 1579, 1584, 1585, 1587, 1596 und 1600. Vgl. die Übersicht der Motettendrucke in Kapitel 3.2, Tabelle 4.

26. Dezember 1574 datiertes Verzeichnis ist unter der Rubrik „Musicus“ Carl Luython nachgetragen, der als „Camer Musicus vom 18. May A[nno] 76.n monatlich“ zehn Gulden erhalten sollte.²⁷⁹ Luython kehrte damit an den Hof zurück, an dem er vor seinem Stimmbruch bis 1571 als Sängerknabe gewirkt hatte.²⁸⁰ Auch wenn er als Kammermusiker noch kurzzeitig unter Maximilian diente und vor dieser Tätigkeit am 26. Februar bereits ein Gnadengeld für eine dem Kaiser gewidmete Messkomposition erhielt,²⁸¹ dürfte er vor allem für das Musikleben am Hof von Maximilians Sohn und Thronfolger Rudolf II. maßgeblich gewesen sein. Dort wird er in den folgenden Jahren auch als Hoforganist, nach Montes Tod gar als Hofkomponist geführt.²⁸² Abgesehen von dem erwähnten Gnadengeld gibt es keinen Hinweis darauf, dass eine seiner Kompositionen schon zu Lebzeiten Maximilians entstand. Die sicher datierbare Überlieferung seiner Messen, Motetten, Hymnen, Lamentationen, Madrigale und Lieder setzt jedenfalls erst während der Regierungszeit Rudolfs ein.²⁸³

2.4. Repertoire der Untersuchung

2.4.1. Was ist eine Motette?

Über weite Teile des 14. Jahrhunderts ist ziemlich eindeutig, über welche musikalischen Merkmale eine Komposition verfügen muss, um als Motette bezeichnet zu werden. Für die Jahre von ungefähr 1320 bis 1420 ist die Motette vornehmlich über die Verwendung der Isorhythmie und somit über satztechnische Parameter definiert.²⁸⁴ In der Folge erfährt sie jedoch einen radikalen Wandel: Bis ungefähr 1440 verschwindet die Isorhythmie, und es kommt eine neue Form auf, die „kompositionstechnisch kaum Kontinuitäten“ zur vorherigen Motette aufweist, aber dennoch ihre Bezeichnung beansprucht.²⁸⁵ Ab dieser Zeit kann die Satztechnik der als Motette bezeichneten Kompositionen so unterschiedliche

279 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.13621; Abschrift der die Musikpflege betreffenden Passagen in Pass, *Musik und Musiker*, S. 374–383.

280 Pass, *Musik und Musiker*, S. 225.

281 Ebd., S. 225.

282 Smijers, „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle (I)“, S. 146.

283 Vgl. die Liste in Comberiati, Art. „Luython, Carl“, S. 395.

284 Fuhrmann, „Subjektivierung von Polyphonie“, S. 171. Wolfgang Fuhrmann weist mit Bent darauf hin, dass der Begriff Isorhythmie problematisch ist, weil sich Talea und Color in nur wenigen Stücken unverändert wiederholen und daher nur wenige Kompositionen im wörtlichen Sinne isorhythmisch wären. Zudem verdeckt die Konzentration auf diesen Begriff, dass auch schon in Motetten des 14. Jahrhunderts andere Satztechniken zur Anwendung kamen (Fuhrmann, „Subjektivierung von Polyphonie“, S. 178; Bent, „What is Isorhythm?“, S. 137).

285 Fuhrmann, „Subjektivierung von Polyphonie“, S. 171.

Formen annehmen, dass es kaum mehr sinnvoll ist, allein anhand jener zu argumentieren.²⁸⁶ Der „bemerkenswerteste Zug in der Gattungsgeschichte zwischen 1400 und 1500“ liegt ohnehin auf einer ganz anderen Ebene.²⁸⁷ In ihren Anfängen ab der Mitte des 13. Jahrhunderts lagen der Motette häufig volkssprachige, profane Texte zugrunde, die meist in den Bereich der Liebeslyrik oder der moralischen Scheltrede fielen. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts diente die isorhythmische Motette in erster Linie der religiös-politischen Repräsentation, und erst nach 1450 wurden Text und Funktion der Motette vornehmlich geistlich.²⁸⁸

So scheint es ein wenig verfrüht, wenn der anonyme Verfasser eines von Martin Staehelin beschriebenen und auf das frühe 15. Jahrhundert datierten Traktats nach kurzen satztechnischen Ausführungen zur Motette betont: „Et illi debent cantari in ecclesiis et est cantus ecclesiasticus“.²⁸⁹ In der oft zitierten Erläuterung, die Johannes Tinctoris in seinem *Terminorum musicae diffinitorium* im ausgehenden 15. Jahrhundert gibt, wird unter den kirchlichen Gesängen eine weitere Teilung vorgenommen. In Anlehnung an die rhetorische Stillehre, die traditionell drei Genera unterscheidet, unterteilt er die musikalischen Formen in „Cantus magnus“, „Cantus mediocris“ und „Cantus parvus“. Die Kompositionen, die der zuerst und der zuletzt genannten Gruppe zuzuordnen sind, beschreibt er genau. Unter „Cantus parvus“ versteht er profane, volkssprachige Kompositionen wie französische Chansons oder italienische Strambotti. Mit „Cantus magnus“ bezeichnet er hingegen Messvertonungen und schließt in diese explizit neben Kompositionen des Ordinarium Missae auch die des Proprium Missae ein.²⁹⁰ Die Motette hingegen ordnet er dem mittleren Stil zu: „Motetum est cantus mediocris: cui verba cuiusvis materiae sed frequentius divinae supponuntur“.²⁹¹ Die Texte von Motetten können demnach jedweden Inhalt haben, zumeist handelt es sich dabei jedoch um einen göttlichen Inhalt.²⁹²

286 Fuhrmann erklärt diesen Wandel durch „soziokulturelle Anforderungen – insbesondere durch die Neukontextualisierung der Gattung in den devotionalen Praktiken von Klerikern und Laien im Spätmittelalter“ (ebd., S. 174).

287 Ebd., S. 176.

288 Ebd., S. 176.

289 „Und sie sollen in den Kirchen gesungen werden und sind ein Kirchengesang.“ (Zitiert nach und in der Übersetzung von Fuhrmann, „Subjektivierung von Polyphonie“, S. 174.) Staehelin beschreibt das Traktat erstmals in Staehelin, „Beschreibungen und Beispiele musikalischer Formen“.

290 Zitiert nach Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 277.

291 Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Treviso: Gerardus de Lisa 1495; zitiert nach Fuhrmann, „Subjektivierung von Polyphonie“, S. 176, Anm. 17.

292 Finscher/Laubenthal führen an, dass mit „verba [...] divinae“ die göttliche Sprache und damit Latein gemeint sei, unterschlagen dabei jedoch die Formulierung „cuiusvis materiae“, die auf den Inhalt der Motetten abzielt (Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 277).

Finscher/Laubenthal weisen in ihren Ausführungen zur Motette des 16. Jahrhunderts nicht nur auf die Unschärfe in Tinctoris' Motettenbegriff hin, sondern führen auch die Hauptschwierigkeit bei einer Gattungsbestimmung der Motette im 15. und 16. Jahrhundert aus. So umfasst der von Tinctoris herangezogene „Allgemeinbegriff eine Vielzahl von Phänomenen [...], die nicht unter nur ein einziges Begriffssystem gebracht werden können“,²⁹³ denn „der Begriff bezeichnet einerseits Werke, die kompositorisch anspruchsvoller sind als die einfache liturgische Gebrauchsmusik [...] und andererseits liturgische Gattungen ebenso wie Gelegenheitsstücke“. ²⁹⁴ Eine reine „Ordnung nach Textgattungen“ ist mit Finscher/Laubenthal deshalb ebenso wenig zielführend wie „eine Ordnung nach Funktionen“,²⁹⁵ denn Kompositionen mit Texten, die aus liturgischer Sicht Psalm, Responsorium oder Antiphon sind, können – sofern sie kompositorisch anspruchsvoller sind – dennoch der Gattung Motette angehören. Aber auch eine „Ordnung nach Satztechniken“ kann „nicht gänzlich befriedigen, weil Textgattungen, Funktionen und Satztechniken in wechselnden Konstellationen zusammentreten“. ²⁹⁶ Das Verwenden einer Choralmelodie ist demnach nicht zwangsläufig ein Argument für eine liturgische Funktion einer Komposition, aber auch die „Abwesenheit einer Choralmelodie“ ist „kein Beweis dafür, daß es sich um eine nicht-liturgische Motette handelt“. ²⁹⁷

Tatsächlich kann eine Bewertung, ob eine Komposition als Motette anzusehen oder eher dem Bereich liturgischer Gebrauchsmusik zuzuordnen ist, nur am Einzelfall vorgenommen werden. Laut Helmut Hucke muss eine Komposition „musikalisch autonom sein“, um als Motette gelten zu können. „Aus dem Bereich der Motette grenzt sich als besondere Gattung aus, was aufgrund der Textstruktur, der liturgischen Verwendung, der Funktion in der Musikkultur eigene musikalische Identität gewinnt, wie die Litanei, die Lamentation, das Magnificat usw“. ²⁹⁸

Eine Unterscheidung liturgischer und paraliturgischer geistlicher Musik des 16. Jahrhunderts ist nicht immer so leicht vorzunehmen, wie es Huckes Definition suggeriert. ²⁹⁹ Versucht man der ‚musikalischen Identität‘ einer

293 Ebd., S. 280.

294 Ebd., S. 278.

295 Ebd., S. 280 bzw. S. 282.

296 Ebd., S. 283.

297 Ebd., S. 283.

298 Hucke, „Was ist eine Motette?“, S. 14.

299 Eine Bewertung der zahlreichen *Asperges me* und *Vidi aquam*, die von Mitgliedern verschiedener kaiserlicher Hofkapellen komponiert wurden und vornehmlich in den aus den Hofkapellen Maximilians II. und Rudolfs II. stammenden Chorbüchern überliefert sind, ist vergleichsweise unproblematisch. Es handelt sich um mehrstimmige Antiphonen zur Wasserweihe, die als Indiz dafür dienen können, dass in der Messfeier am Kaiserhof

Komposition in der Musikkultur des 16. Jahrhunderts nachzugehen, ist nicht zuletzt ihre Überlieferung ausschlaggebend. Ähnlich wie bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts im Index des Chorbuchs ModB Antiphonen explizit von „Motetti“ unterschieden werden,³⁰⁰ kann die Verwendung des Terminus im Titel verschiedener Notendrucke des 16. Jahrhunderts eine präzisere Vorstellung davon geben, welcher Art die Kompositionen sind, für die der Begriff Verwendung findet. So publizierte bereits Ottaviano Petrucci unter dem Titel *Moteti* fast ausschließlich Stücke mit lateinischen geistlichen Texten, die als Kompositionen weniger durch ihre liturgische Funktion als durch ihre musikalische Gestalt geprägt sind.³⁰¹ Finscher/Laubenthal sehen es hauptsächlich in der Konkurrenzsituation am Druckmarkt des 16. Jahrhunderts begründet, dass dieser Titel von verschiedenen Umschreibungen abgelöst wurde.³⁰² In aller Regel weisen aber auch Publikationen mit Titelincipits wie *Modulationes* [...], *Liber primum sacrarum cantionum* [...] oder *Liber primus Ecclesiasticarum cantionum* im weiteren Verlauf eine Erläuterung wie „vulgo motetas vocant“ auf.³⁰³

Auch im Fall der vorliegenden Studie helfen die Titel gedruckter Überlieferungsträger für eine Klassifizierung des in ihnen enthaltenen Repertoires weiter. Die Titelblätter fast aller Drucke mit geistlicher Musik in lateinischer Sprache ohne feste liturgische Bindung von Mitgliedern der Hofkapelle

bereits vor dem Kyrie polyphon musiziert wurde. Folglich gewinnen diese Kompositionen ihre Identität auch vornehmlich aus ihrer liturgischen Funktion (zu Entstehungskontext und Repertoire der Chorbücher vgl. Comberiati, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*, S. 146–197, sowie Pruett, „Sixteenth-Century Manuscripts“, S. 78). Ebenfalls als liturgische Kompositionen und nicht als Motetten zu bewerten sind die in den aus dem Kloster Irsee stammenden Chorbüchern RegB C90 und AugsS 95 überlieferten mehrstimmigen Introitus und Graduale Regnarts, die eine Aufführung im Wechselgesang mit dem einstimmigen gregorianischen Choral nahelegen (zu diesen Chorbüchern vgl. Gottwald, *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg*, S. 165–172, und Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1, S. 275–278).

300 Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 278. Zu den Kompositionen in ModB vgl. unter anderem auch Fuhrmann, „Subjektivierung von Polyphonie“, S. 186–191.

301 *Motetti A, numero trentatre* [...], Venedig: Ottaviano Petrucci 1502.

302 Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 278–280. Der vorsichtige Umgang mit dem Begriff könnte auch auf den Humanismus zurückzuführen sein, da der Begriff „Motecta“ kein antikes lateinisches Wort ist, sondern eine Latinisierung des französischen „motet“ („kleines Wort“; ich danke Wolfgang Fuhrmann für diesen Hinweis).

303 Hier die Fortsetzung des Titels von *Liber primum sacrarum cantionum* [...] *quas vulgo motetas vocant*, Antwerpen: Tielman Susato 1546. Die anderen beiden genannten sind *Modulationes* [...] *quas vulgo motetas vocant*, Nürnberg: Johannes Petreius 1538; *Liber primus ecclesiasticarum cantionum* [...] *vulgo Moteta vocant*, Antwerpen: Tielman Susato 1553.

Maximilians beinhalten eine Formulierung wie „*quas vulgo moteta vocant*“.³⁰⁴ Eine der Ausnahmen sind die 1567 von Theodor Gerlach in Nürnberg publizierten *Tricinia sacra ex diversis et probatis autoribus collecta, et iam primum in lucem edita* (Ger1567), in deren Titel (auch bei vollständiger Wiedergabe) der Terminus Motette nicht auszumachen ist. Möglicherweise nimmt Finscher gerade diesen Umstand zum Anlass, das enthaltene Repertoire einer eigenständigen Gattung, den *Tricinia*, zuzuordnen.³⁰⁵

Dieser Begriff wird in einem Titel erstmals in Georg Rhau in Wittenberg gedruckten *Tricinia*. [...] genannt. Diese Anthologie, die dreistimmige Kompositionen in lateinischer, deutscher, niederländischer und französischer Sprache vereint, stellt Finscher in die Tradition der bekannten *Trium vocum carmina* von Hieronymus Formschneider, Johannes Kugelmanns *Concentus novi, trium vocum* und Johannes Petreius' *Trium vocum cantiones*, die zwar allesamt ausschließlich dreistimmige Gesänge beinhalten, den Begriff „*Tricinia*“ aber nicht explizit benutzen.³⁰⁶ Allen diesen Drucken schreibt Finscher eine besondere pädagogische und didaktische Ausrichtung zu: Sie zielen zum Teil auf das häusliche Musizieren von Bürgern und sollen zudem als Unterrichtsmaterial in protestantischen Lateinschulen dienen. Diese beiden Aspekte sind in den genannten Drucken, laut Finscher, unterschiedlich gewichtet:

Zeigen die Drucke Formschneiders und Petrejus' deutlicher humanistische Züge und Beziehungen zum reinen Musikunterricht und zum privaten Musizieren, weniger deutliche Verbindungen zur protestantischen Kirchenmusik [...], so ist bei Rhau das Bemühen um ein selbständiges und stärker protestantisch gefärbtes Repertoire deutlich [...]. Damit erhält die Bezeichnung *Tricinium* den klar abgegrenzten Sinn einer protestantischen Wendung des humanistischen Repertoires dreistimmiger Vokalsätze. Daß Rhau Sammlung (wohl nicht zuletzt dank der Autorität des großen protestantischen Verlegers) eine

304 Zitat aus Gio1568–1. Ausnahmen sind die Anthologien Ber1558/1559. Die Titel von Ber1564–1, Ber1564–2 und Ber1564–5 enthalten keine vergleichbare Formulierung, während die von Ber1564–3 und Ber1564–4 den Zusatz „*quas vulgo motetas vocant*“ aufweisen. Bezüglich des Repertoires der fünf Bände sind aber keine Unterschiede auszumachen (vgl. Kapitel 3.4).

305 Eine eigenständige Gattungsgeschichte skizziert Finscher erstmals in Finscher, Art. „*Tricinium*“ (1966). Die einzige ausführliche Arbeit (Lindberg, *Origins and Development*) entstand in enger Anlehnung an diesen Artikel und stellt wiederum selbst eine wichtige Referenz für Finschers späteren Artikel dar (Finscher, Art. „*Tricinium*“ [1998]).

306 Finscher, Art. „*Tricinium*“ (1966), Sp. 654. Genannte Drucke: *Tricinia*, Wittenberg: Georg Rhau 1542; *Trium vocum carmina a diversis musicis composita*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1538; Johannes Kugelmann, *Concentus novi, trium vocum, ecclesiarum usui in Prussia praecipue accomodati* [...]. Augsburg: Melchior Kriesstein [1540]; *Trium vocum cantiones centum, a praestantissimis diversarum nationum ac linguarum musicis compositae. Toni primi*, Nürnberg: Johannes Petreius 1541.

Tradition begründete, zeigt die spätere Entwicklung des Tricinium. Das Wort Tricinium und sein durch Rhau festgelegter Inhalt bezeichnen also, im Gegensatz zu den üblichen Definitionen, eine Gattung, nicht den dreistimmigen Satz des 16. Jh. schlechthin.³⁰⁷

Außerhalb des deutschen Sprachraums findet der Begriff Tricinium hingegen kaum Verwendung. Finscher sieht deshalb eine spezifische deutsche protestantische Tradition, von der er den dreistimmigen Satz, wie er in anderen Ländern auftritt, unterschieden wissen will.

Die Traditionen der lateinischen Motette, der französischen Chanson, des italienischen Madrigals und der italienischen Vokalkanzone zu drei Stimmen gehören damit im Sinne unseres Definitionsversuches nicht zur Geschichte des Triciniums, sondern zu den Gattungsgeschichten von Motette, Chanson, Madrigal und Vokalkanzone.³⁰⁸

Finscher postuliert weiter, dass der dreistimmige Satz vor allem in der Motette kaum von Bedeutung sei und am ehesten noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Frankreich auftrete. Dieser Tradition folgend würden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch vereinzelt Drucke erscheinen, zu denen Finscher ausdrücklich Pha1569 zählt. Und tatsächlich wird in dessen Titel *Selectissimarum sacrarum cantionum (quas vulgo Moteta vocant) flores, trium vocum [...]* der Begriff Motette genannt, was auf den ersten Blick Finschers These einer unabhängigen protestantischen Tricinium-Tradition bekräftigt. Bei genauerem Hinsehen führt jedoch gerade dieses Beispiel Finschers Ausführungen ad absurdum. Fast alle Kompositionen, die in Ger1567 noch in der humanistisch-protestantischen Tradition des Triciniums stehen und Teil einer eigenständigen Gattung sein sollen, wurden in genau jenem Pha1569 ein zweites Mal publiziert, einem Druck, der Teil einer davon abgegrenzten französisch-niederländischen Tradition sein soll. Aufgrund dieses in der Überlieferung begründeten Widerspruchs kann eine Entscheidung, ob es sich bei diesem Repertoire nun um Motetten handelt, nicht ohne eine genauere Betrachtung der in den Drucken enthaltenen Kompositionen getroffen werden. Bereits John E. Lindberg bemerkte, dass es sich schon bei den genannten früheren Drucken Formschniders und Petreius' um eine bunte Zusammenstellung verschiedener Sätze handelt, die als einzige greifbare Gemeinsamkeit haben, dass sie dreistimmig sind:

307 Finscher, Art. „Tricinium“ (1966), Sp. 656.

308 Ebd., Sp. 657.

2.4. Repertoire der Untersuchung

The earliest German tricinium collections contain a wide variety of types of pieces, including mass movements, motets (and sections of motets), chansons, Lieder, madrigals, and instrumental music.³⁰⁹

Der Inhalt von Rhaus *Tricinia* entspricht zumindest teilweise diesem Muster, vereint der Druck doch einzelne Messsätze, Magnificatsätze, ganze Motetten oder kleine Teile aus Motetten, geistliche und weltliche Lieder sowie französische Chansons.³¹⁰ Diese uneinheitliche Zusammenstellung der Triciniendrucke des 16. Jahrhunderts thematisiert auch Nicole Schwindt in ihren Ausführungen zu den Anfängen der deutschen Villanella, erkennt aber in den späteren Drucken eine Entwicklung:

Funktion und Zusammensetzung dieser dreistimmigen Sammlungen sind nicht einheitlich, doch ist den späteren die starke Bevorzugung des Lateinischen vor den anderen Sprachen und/oder die Betonung geistlicher Inhalte gemein [...]. Musikalisch [...] vertreten sie unmißverständlich die kontrapunktische Tradition der geringstimmigen Motette, zeigen aber auch Bewußtsein für deklamierenden Textvortrag.³¹¹

Möglicherweise sind die 1567 zu Nürnberg gedruckten *Tricinia sacra* paradigmatisch für die von Schwindt beschriebene Entwicklung. Es scheint daher folgerichtig, die als Tricinium in Ger1567 überlieferten Kompositionen als das anzusehen, was sie tatsächlich sind. Ausschnitte aus Magnificatsätzen, einzelnen Messsätzen oder Alternatim-Hymnen wären somit als solche zu behandeln, vollständige Motetten oder Ausschnitte aus ihnen hingegen wie Motetten mit vier, fünf oder noch mehr Stimmen.

Zwar enthält Ger1567 keinerlei Ausschnitte aus Magnificatsätzen oder Messkompositionen, sehr wohl aber drei Kompositionen einzelner, isolierter Hymnenstrophen. Für zwei davon gibt es konkrete Hinweise, dass es sich um Ausschnitte von für den liturgischen Gebrauch konzipierten Alternatim-Kompositionen handelt. So ist das 1567 gedruckte *Domus pudici pectoris* die vierte Strophe des Hymnus *A solis ortus cardine* (V84), der im aus dem Jesuitenkolleg zu Graz stammenden Chorbuch GrazU 2064 sowie im jüngst von Barbara Eichner genauer beschriebenen, aus der Benediktinerabtei Neresheim stammenden unvollständigen Stimmbuchsatz RegT 4–5 überliefert ist.³¹² Auch das von Steinhardt als dreistimmige Motette edierte *Novum genus potentiae* (V2)

309 Lindberg, *Origins and Development*, S. 12.

310 Ebd., S. 29.

311 Schwindt, „Phillonellae“, S. 254.

312 Eichner, „Messen, Madrigale, Unika“, S. 112–116 und S. 142–144.

ist im genannten Neresheimer Manuskript als eine von mehreren Strophen des Hymnus *Crudelis Herodes* enthalten.³¹³ Nur für die dritte in Ge1567 und Pha1569 gedruckte, ebenfalls auf einer einzelnen Hymnenstrophe basierende Komposition Vaets, *Crimina laxa pietate multa* (V1), ist keine vergleichbare handschriftliche Überlieferung nachweisbar. Dennoch kann angenommen werden, dass auch diese Hymnenstrophe Teil einer umfangreicheren liturgischen Komposition war, die wie die beiden anderen Hymnensätze Teil eines größeren Hymnenzyklus gewesen sein könnte.

Die Verwendung des Oberbegriffs Motette im Titel eines Drucks muss nicht zwangsläufig bedeuten, dass alle enthaltenen Kompositionen unter diesen Begriff zu subsumieren sind. Zu hinterfragen ist dies beispielsweise für einige der im vierten Band von Pietro Giovannellis Anthologie (Gio1568–4) mit der Zuordnung „De Beata virgine“ versehene Kompositionen. So beruht Regnarts *Ave maris stella* (R113) auf dem gemeinhin bekannten Marienhymnus, dessen vierte Strophe *Monstra te esse matrem* den Text des zweiten Motettenteils stellt.³¹⁴ Wenngleich das Soggetto der Initialimitation beider Motettenteile an die Chormelodie des Hymnus angelehnt ist, scheint eine liturgische Aufführung der Komposition zwar möglich, aber nicht vorrangig intendiert zu sein. Während Vaets Hymnensätze fast ausschließlich choraliter – also einstimmig – zu intonieren sind und keine mehrstimmige Aussetzung der ersten Hymnenstrophe umfassen,³¹⁵ ist in Regnarts Komposition gleich der Beginn der ersten Strophe in dichter Imitation gesetzt. Das in Alternatim-Kompositionen übliche abwechselnde mehr- bzw. einstimmige Singen ist für Regnarts *Ave maris stella* (R113) eher abwegig, da auf die eröffnende erste Strophe zunächst zwei einstimmige folgen müssten, ehe die vierte wieder polyphon musiziert werden könnte. Ein regelmäßiger Wechsel ist in dieser Konstellation nicht möglich. Zuletzt sind von Regnart auch keine anderen für die Liturgie konzipierten

313 Ebd., S. 142–144. Offenbar wurden für Eichners Aufsatz nur konkordante Überlieferungen der in Vaet GA VII als Hymnen edierten Kompositionen geprüft. Die Überlieferung im Druck von *Novum genus potentiae* (V2) erwähnt Eichner nicht.

314 Eine Diskussion bezüglich Regnarts *Resonet in laudibus* (R165) bleibt aus, da davon ausgegangen wird, dass die Textvorlage nicht mit Pass den Hymnen zuzurechnen ist (Pass, *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*, S. 418). Zu den vielfältigen Erscheinungs- und Nutzungsformen des Gesanges im protestantischen und katholischen Rahmen vgl. Ameln, „Resonet in laudibus“.

315 Einzige Ausnahme dürfte das von Eichner als Nr. 14 angeführte *O lux beata Trinitas* sein (Eichner, „Messen, Madrigale, Unika“, S. 143). Ein mehrstimmiges Aussetzen der zweiten und nicht der ersten Strophe eines Hymnus ist übrigens auch in Lassos Hymnenzyklus von 1580/81 die Regel (vgl. Orlando di Lasso, *Das Hymnarium aus dem Jahre 1580/81*, hrsg. von Marie Louise Göllner [Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Neue Reihe 18]).

Hymnensätze überliefert,³¹⁶ in deren Kontext das *Ave maris stella* (R₁₁₃) zu stellen wäre. Anders als die dreistimmigen Sätze Vaets ist Regnarts *Ave maris stella* (R₁₁₃) daher weniger als liturgische Komposition denn als Motette auf textlicher und teilweise auch musikalischer Grundlage eines Hymnus zu betrachten.

In ähnlicher Weise wie die Hymnen sind mehrstimmige Kompositionen der bekannten marianischen Antiphonen zu diskutieren. Im genannten *Novus thesaurus musicus* stellen die zehn *Salve Regina*-Sätze von Vaet und Prenner einen nicht unwesentlichen Anteil des marianischen Repertoires am Ende des vierten Bandes (Gio1568–4).³¹⁷ Musikalisch sind sie unterschiedlich gestaltet, wobei einige von ihnen grundlegende Gemeinsamkeiten mit den Hymnen Vaets aufweisen. Manche von ihnen sind choraliter zu intonieren, und bei einigen müsste der mehrstimmige Satz mit einstimmigen Einschüben unterbrochen werden, um die marianische Antiphon zu vervollständigen. Andere Kompositionen lehnen sich zwar auch an die Chormelodie an, sind hingegen wie Motetten durchwegs mehrstimmig gesetzt.³¹⁸ Letztlich gewinnt man ob der zyklischen Anordnung der Sätze jedoch den Eindruck, dass es sich ursprünglich um eine Sammlung für den liturgischen Gebrauch handelte, die zur Ergänzung des Repertoires in einen Motettendruck aufgenommen wurde. Erhärtet wird dieser Verdacht durch die konkordante Überlieferung einiger Sätze, die in das aus dem Jesuitenkolleg zu Graz stammende Chorbuch GrazU 8 für liturgische Zwecke ingrossiert wurden. Vor allem aber wird die Sonderstellung der Kompositionen innerhalb des Motettendrucks bei einem genaueren Blick auf den Titel des Bandes offenkundig. Mit der Formulierung „tum etiam laudes aliquot dei parae virginis, quas Salve regina appellant“ sind die marianischen Antiphonen als zusätzlicher Inhalt des Bandes neben den Motetten eigens angeführt.

Obwohl die liturgische Verwendung des *Regina caeli laetare* und des *Ave regina caelorum* mit der des *Salve Regina* vergleichbar ist, ist keines der genannten Argumente auf die Kompositionen Montes (M60) und Regnarts (R₁₁₄) übertragbar. Die Antiphonen sind bei gelegentlichem Rückgriff auf melodisches Material der Choralvorlage durchgehend mehrstimmig gesetzt. Überliefert sind sie in den Individualdrucken Mon1575 bzw. Reg1575 als jeweils letztes Stück, ohne auf den Titelblättern eigens erwähnt zu werden. Von keiner

316 Abgesehen vom homophon gesetzten Strophenlied *Fit porta Christi pervia* (R₁₃₄), dessen Zuordnung zu den Hymnen sowie Zuschreibung an Regnart fragwürdig sind (vgl. Kapitel 2.3, Anm. 228).

317 Zur Problematik der *Salve Regina*-Kompositionen vgl. Hucke, „Was ist eine Motette?“, S. 14 f.

318 Einen Überblick darüber, welche der Kompositionen in Alternatim-Praxis musiziert werden müssten, sowie des genauen Verhältnisses der Vertonungen zur Choralvorlage bietet Pass, „Jacob Vaets und Georg Prenners Vertonungen des Salve Regina“.

der beiden genannten marianischen Antiphonen sind Zyklen überliefert, die mit den oben beschriebenen *Salve Regina*-Kompositionen Prenners und Vaets vergleichbar wären. Und zuletzt konnte weder für Montes *Regina caeli laetare* (M60) noch für Regnarts *Ave regina caelorum* (R114) eine Kopie in einer für den liturgischen Gebrauch verfassten Handschrift nachgewiesen werden. In Überlieferung wie in musikalischer Gestalt haben beide Sätze daher mehr mit Motetten als mit liturgischen Kompositionen gemein.³¹⁹

Als letzte geistliche Komposition ist an dieser Stelle das im fünften und letzten Band von Giovanellis Anthologie (Gio1568–5) enthaltene *Te Deum* (V66) von Vaet anzusprechen. Angesichts des liturgischen Textes nimmt das Stück in einem Band, der ansonsten fast ausschließlich Huldigungskompositionen für Adelige sowie vereinzelt Bürger enthält, zwangsläufig eine Sonderstellung ein. Die Aufnahme in die Sammlung dürfte aufgrund einer zusätzlichen profanen Relevanz des *Te Deum* erfolgt sein, die Winfried Kirsch umreißt:

Über den engeren liturgischen Rahmen hinaus bildete das *Te Deum* schon immer den Höhepunkt nationaler und kommunaler Feiern (natürlich immer in Verbindung mit kirchlichem Gottesdienst), wie Hochzeiten und Taufen hochgestellter Persönlichkeiten, Krönungen und Begegnungen fürstlicher Häupter, Gedenktage, Siegesfeiern etc.³²⁰

Unter den von Kirsch anschließend aufgelisteten Anlässen, bei denen ein *Te Deum* gesungen wurde, findet sich zwar keine Begebenheit mit Bezug zu Maximilian, andernorts sind jedoch einige überliefert. Zunächst ist für Krönungsfeierlichkeiten Maximilians das Musizieren eines vermutlich mehrstimmigen *Te Deum* belegt.³²¹ Zudem wurde, wie seit dem 13. Jahrhundert bei der Ankunft

319 Eine ähnliche Uneinheitlichkeit zeigt sich übrigens unter den Kompositionen alttestamentarischer Cantica. Während die *Magnificat*-Sätze Vaets als Zyklus handschriftlich überliefert sind (in RegB 930–939 und MunBS 82) und die Gaucquiers als Zyklus gedruckt wurden (in Alard du Gaucquier, *Magnificat octo tonorum, quatuor, quinque, et sex vocum*, Venedig: Giorgio Angelerio 1574), ist Regnarts *Nunc dimittis servum tuum* (R196) als eine von vielen Motetten in Reg1575 ohne gesonderte Erwähnung enthalten.

320 Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen*, S. 71; grundlegend zur Verwendung des *Te Deum* als Huldigungsgesang vom Mittelalter bis in die Zeit Napoleons ist Žak, „Das Tedeum als Huldigungsgesang“.

321 Hans Habersack berichtet von der Zeremonie zur Krönung Maximilians zum böhmischen König am 20. September 1562 in Prag: „Allßdann fehet der ertzbischoff das Te Deum Laudamus an, und der chor verfert darinn und vollendt es“ (zitiert nach Friedrich Edelmayer [Hrsg.], *Die Krönungen Maximilians II.*, S. 115). Von der Krönung zum ungarischen König am 8. September 1563 berichtet Habersack: „Und nachmals das Te Deum Laudamus zu sungen angefangen, darein dann die trommetter, der organist und die cantorey gefallen und dasselb mit grosser jubilation gar außgesungen“ (zitiert nach ebd., S. 199). Ganz ähnlich klingt ein zweiter Bericht von der Krönung Maximilians zum

eines Herrschers in der Hauptkirche einer fremden Stadt üblich,³²² auch nach dem Einzug Maximilians in den Augsburger Dom anlässlich des Reichstages 1566 ein wahrscheinlich mehrstimmiges *Te Deum* musiziert.³²³ Es gibt zwar keine Hinweise, dass bei einer dieser Gelegenheiten Vaets Komposition zur Aufführung kam, eine Präsentation des *Te Deum* auf einer derartigen Feier legt der Überlieferungszusammenhang aber nahe. Wenn in diesem Fall am Ende auch weniger die liturgische als die repräsentative Funktion ausschlaggebend sein dürfte, ist es dennoch zweifelsfrei der außermusikalische Kontext, der identitätsbildend für Vaets *Te Deum* (V66) ist.

Diese Einschätzung wird durch den Wortlaut des Titelblatts des überlieferten Drucks bestätigt. Werden in den Titeln der ersten vier Bände von Giovanellis Anthologie mit der Formulierung „quas vulgo moteta vocant“ die enthaltenen Kompositionen als Motetten bezeichnet, ist eine vergleichbare Formulierung im Titel des fünften Bandes (Gio1568–5) nicht enthalten. Dort ist der Inhalt des Bandes unter dem neutralen Begriff „Harmoniae“ zusammengefasst, dem eine Erläuterung vorausgeht, dass die Gesänge für unterschiedliche geistliche und sonstige Gelegenheiten geeignet und angemessen seien.³²⁴ Neben Vaets *Te Deum* dürften vor allem die beiden vielstimmigen Motetten Giaches de Werts und Andrea Gabriellis für geistliche Veranstaltungen passend sein. Zudem ist in Vaets *Continuo lacrimas* (V50), einer Trauermotette für Clemens non Papa, und in Regnarts *Defunctum Charites Vaetem merore requirunt* (R234), einer Nänie für den verstorbenen Vaet, der Introitus der Totenmesse *Requiem aeternam* als struktureller Cantus firmus verarbeitet.³²⁵ Alle anderen enthaltenen

böhmischen König: „Darauff hat der ehenannt Erzbischoff das Te Deum laudamus angefangen / und solches herrlich figurirt worden / ist also ir Kön. M. in irem Stand sitzen bliiben“ (zitiert nach *Warhafftige Beschreibung welcher gestalt die königliche wirde Maximilian und Frewlin Maria [...] in Prag den 20. Septembris dieses 1562. jars gekrönt worden [...] Von der Crönung Maximiliani König in Böhem u. Geschehen den letzten Novembris 1562. in Frankfurt am Mayn in der Pfarr Kirchen zu S. Batholomeus [...]*, Frankfurt am Main: Georg Raben/Sigmund Feyerabend und Weygand Hanan Erben 1563, [B iiiii]). Von der Krönung zum römischen König am 30. November desselben Jahres zu Frankfurt am Main wird berichtet: „Unnd ward darnach das Te Deum laudamus gesungen / auch von den Trummeteren zu etlich malen ein gemeinsame Freud aufgeblasen“ (ebd., F iiv).

322 Žak, „Das Tedeum als Huldigungsgesang“, S. 27 f.

323 Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, S. 339.

324 *Liber quintus et ultimus, quo variae, tum aliis etiam locis honestissimis competentes ac congruis, plane novae, neque unquam antea, a quopiam in lucem aeditae harmoniae comprehenduntur, veluti selectissima quedam, in D. Ferdinandi [...] ac quorundam etiam aliorum illustrissimorum principum atque heroum generosorum encomia: octo, sex, quinque, quatuor vocum, a prestantissimis nostri seculi musicis, compositae, & ad omnis generis instrumenta musica accommodata; summo studio atque labore Petri Ioannelli de Gandino Bergomensis, collectae, eiusque expensis impressae.*

325 Den Begriff „Structural Cantus Firmus“ prägte Sparks (Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet*); vgl. Kapitel 8.2.

Stücke sind Huldigungskompositionen mit neugedichteten profanen Texten für verschiedene, vor allem habsburgische Potentaten und wenige (nicht-adelige) Bürger. Wenn in einzelnen Kompositionen auch auf geistliche Texte Bezug genommen wird, erfüllt der Inhalt dieses Bandes demnach die Funktion, die Wolfgang Fuhrmann als wesentlich für die Motette des frühen 15. Jahrhunderts ausmacht: die politische Repräsentation weltlicher Würdenträger. Da, laut Fuhrmann, die Motette schon ab der Mitte des 15. Jahrhunderts zunehmend geistlichen Charakter gewinnt, könnte die Bezeichnung der Kompositionen als „harmoniae“ und der Verzicht auf den Terminus *moteta* eine Spätfolge dieser Entwicklung sein. Ein Auseinanderdriften von geistlicher Motette und Huldigungskompositionen für Habsburgerherrscher ist im Verlauf des 16. Jahrhunderts auch an anderer Stelle zu erkennen: Zwar weisen Texte der Huldigungskompositionen für Friedrich III., Maximilian I. und Karl V. häufig Bezüge zu geistlichen Vorlagen auf.³²⁶ Laut Victoria Panagl ist dies jedoch auf das erste Viertel des 16. Jahrhunderts begrenzt, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stellen hingegen antike Epen den wichtigsten Bezugspunkt für die Textdichter.³²⁷ Eine sukzessive Lösung der Huldigungskompositionen von der geistlichen Motette spiegelt sich auch über die Vermeidung des Begriffs *moteta* im Titel von Gio1568–5 hinaus in der Überlieferung wider. Vor 1568 publizierte Huldigungskompositionen von Vaet sind oftmals ohne besondere Kennzeichnung in Drucken enthalten, auf deren Titelblatt der Begriff „moteta“ bzw. „motecta“ zur Beschreibung des Repertoires verwendet wird.³²⁸ Die später entstandenen und publizierten Kompositionen Montes *Maeror cuncta tenet* (M68), *Belgica musa novo* (M69) und *Augustis Erneste* (M67) sind hingegen in einem Madrigal- bzw. einem Chansondruck überliefert. Ähnliches ist bezüglich anderer Kompositionen nicht-geistlicher humanistischer Texte in lateinischer Sprache, die nicht der Huldigungsmusik zuzurechnen sind, zu beobachten. Die Sätze Vaets sind zum größten Teil ohne gesonderte Erwähnung auf dem Titelblatt in Motettendruck erschienen,³²⁹ *Europam puerae* (M136) und *Nymphae, parentes, virgines* (M137)

326 Cuyler, „The Imperial Motet“, S. 483.

327 Panagl, *Lateinische Huldigungsmotetten*, S. 403 f. Eine Ausnahme dürfte Vaets erst in der zweiten Jahrhunderthälfte entstandenes und in Gio1568–5 publiziertes *Ascenditis post filium* (V46) sein, dessen Text 1 Kön 1,35 sowie 1 Kön 1,37 paraphrasiert.

328 *Gratus in Austriacam* (V28) und *Iam pridem expectant* (V30) in Vaet1562a; *Romulidum invicti* (V38) und *Si qua fides* (V40) in Vaet1562a und Ber1564–4; *Stat felix domus Austria* (V61) in Vaet1562b. *Est sacer imperio* (V8) und *Qui gerit Augusti* (V15) sind in Ber1564–5 unter der Beschreibung „Sacra Harmonia“ ohne Nennung des Terminus Motette gedruckt. *Qui gerit Augusti* (V15) ist zudem als eine der „Harmoniae“ in Gio1568–5 ein zweites Mal veröffentlicht (vgl. Anm. 304).

329 *Dulces exuviae* (V52) in Vaet1562b; *Musica Dei donum* (V34) in Vaet1562b und Ber1564–4. *Miser qui amat* (V63) ist in Ber1564–1 unter dem Oberbegriff „Harmonia“ publiziert. *Vitam*

von Monte wiederum wurden in das *Il terzo libro di madrigali a quattro voci* [...] aufgenommen.³³⁰ Somit genügen alle unter dem Terminus Motette publizierte Kompositionen Montes der Definition, die der eingangs zitierte anonyme Autor bereits über ein Jahrhundert vor Montes Berufung zum kaiserlichen Hofkapellmeister formulierte: Es handelt sich ausschließlich um „cantus ecclesiasticus“.

2.4.2. Problemfeld handschriftliche Überlieferung

Naheliegender Ausgangspunkt für eine Darstellung der handschriftlichen Überlieferung von Motetten aus der Hofkapelle Maximilians sind die aus den Beständen der Hofhaltung stammenden Aufführungsmaterialien. Die Ausführungen zu diesen Manuskripten können jedoch aus zwei Gründen kurz gehalten werden. Zunächst sind nur wenige für die Musikpflege am Hof des Habsburgerherrschers niedergeschriebene Chorbücher erhalten,³³¹ zudem beinhalten sie fast ausschließlich liturgisch gebundenes Repertoire. Den Kern bilden hierbei Vertonungen der Antiphonen *Asperges me* und *Vidi aquam* sowie eine Vielzahl von Parodiemessen aus der Feder verschiedener Hofmusiker,³³² denen nur vereinzelt die jeweiligen Parodievorlagen beigegeben sind.³³³ Motetten von einem der in der Hofkapelle Maximilians beschäftigten Musiker finden sich in den Chorbüchern jedoch nicht.

quae faciunt beatiorem (V62) ist in Ber1558 enthalten, einem Druck, dessen Inhalt zwar dem der späteren Motettenanthologien Ber1564 und Gior568 ähnlich ist, dessen Titel den Terminus Motette jedoch nicht enthält (vgl. Anm. 304).

330 Beide Kompositionen Montes kamen bei der Hochzeit Karls II., Landesfürst von Innerösterreich, mit Maria von Bayern 1571 zur Aufführung. Die erste Auflage des Madrigaldrucks erschien daher vermutlich kurz nach dieser Hochzeit (Lindell, „The Wedding of Archduke Charles“), erhalten ist jedoch nur eine 1585 bei den Erben Girolamo Scottos in Venedig gedruckte Auflage (zur Datierung der ersten Auflage vgl. Prado, *Die Madrigali a quattro voci*, S. 45 f.).

331 Gründe für die immensen Verluste liegen wahrscheinlich nicht in der Regierungszeit Maximilians, sondern erst in der seiner Nachfolger Rudolf II. und Matthias. Lindell erklärt die Verluste mit dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges im Jahr 1618. Er vertritt die Ansicht, dass der seit 1612 regierende Kaiser Matthias andere musikalische Vorlieben als sein Bruder Rudolf hatte und deshalb bei der Verlegung des Kaiserhofes von Prag nach Wien Musikalien und andere Kunstschätze in Prag zurückließ. Diese wurden, laut Lindell, am Ende des Dreißigjährigen Krieges, als die Schweden Prag brandschatzten und plünderten, zerstört (Lindell, „Music and patronage“, S. 254).

332 Für einen Überblick der erhaltenen Chorbücher vgl. Pruett, „Sixteenth-Century Manuscripts“, S. 78. Comberinati konzentriert sich in seiner Darstellung auf den Teil der Chorbücher, der Vertonungen des Ordinarium Missae enthält (Comberinati, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*, S. 146–197).

333 Die einzigen beiden in den kaiserlichen Chorbüchern enthaltenen Motetten sind Lassos *Confitebor tibi Domine* (LV 189) und *Surge propera amica mea* (LV 206, fragmentarisch), welche als letzte Einträge in VienNB 15946 aufgenommen wurden (vgl. Comberinati, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*, S. 178).

Auch ein Blick auf die erhaltenen Aufführungsmaterialien aus den Hofkapellen anderer Habsburgerherrscher des 16. Jahrhunderts führt kaum weiter. Die darin überlieferten Kompositionen ähneln in ihrer liturgischen Funktion im Wesentlichen denen, welche in den Musikalien der kaiserlichen Kapelle Maximilians enthalten sind. Eine der wenigen Ausnahmen könnten die sechs Stimmbücher RegB 775–777 sein, deren Entstehung Armin Brinzing am Hof des Regenten Innerösterreichs, Karl II., vermutet.³³⁴ Franz Körndle hält es hingegen für wahrscheinlicher, dass die Sammlung für eine Stadtpfeiferei – möglicherweise in Augsburg oder Regensburg – angelegt wurde.³³⁵ Die Stimmbücher enthalten 120 Motetten und Madrigale verschiedener Komponisten,³³⁶ die allesamt nicht textiert, dafür aber teilweise mit eindeutigen Hinweisen zur Besetzung mit Blasinstrumenten versehen sind. Möglicherweise verweist der Titel „1579. ORLANDI LASSI SEXTA VOCUM.“ aller sechs Stimmbücher auf einen Druck Lassos,³³⁷ aus dem elf Stücke in die Handschrift kopiert wurden,³³⁸ möglicherweise bezieht er sich auf die Handschrift selbst.³³⁹ Jedenfalls dürfte die Niederschrift der Stimmbücher keinesfalls vor 1579 begonnen worden sein. Aufgrund weiterer Repertoirevergleiche geht Brinzing davon aus, dass die Entstehung noch einige Jahre später anzusetzen ist, und schlägt vor, dass es sich bei den Stimmbüchern um die ab 1585 vom Hoftrompeter Niclas Rekh angefertigten „Copia Püecher“ handeln könnte.³⁴⁰ Die Verbindung zwischen diesen „Copia Püecher“ und dem heute in Regensburg lagernden Stimmbuchsatz ist jedoch derart vage, dass der archivalische Beleg weder als Argument für eine Datierung der Handschrift noch für eine Entstehung der Handschrift im Umfeld des Grazer Hofes überzeugend ist.³⁴¹

Hingegen gibt es gute Gründe für die Annahme, das einzeln erhalten gebliebene Cantus-Stimmbuch VienNB 18828 stamme aus dem direkten Umfeld einer der habsburgischen Hofkapellen des 16. Jahrhunderts. Der vermutlich originale Ledereinband des Manuskripts weist auf der Vorderseite Reste einer Wappenprägung auf. Das Wappen ist aufgrund eines Brandschadens nicht mehr zu identifizieren und kann daher keine Hinweise auf die Provenienz der Handschrift

334 Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik*, S. 121.

335 Körndle, „Hofkapelle versus Stadtpfeiferei“, S. 187.

336 Am Ende der Handschrift wurden später vier *Magnificat*-Fragmente in Partitur ergänzt.

337 Orlando di Lasso, *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) sex et octo vocum, tum viva voce, tum omnis generis Instrumentis cantatu commodissimae, liber quartus*, Venedig: Angelo Gardano 1579.

338 Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik*, S. 124.

339 Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, S. 41.

340 Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik*, S. 124.

341 Körndle, „Hofkapelle versus Stadtpfeiferei“, S. 170.

geben. Laut *Census*-Katalog wurde das Stimmbuch auf Papier geschrieben, dessen Wasserzeichen – wegen des Beschnitts ist es nicht vollständig erhalten – an das von Briquet unter der Nr. 1242 beschriebene erinnert.³⁴² Dieses verweist auf eine Papiermühle in Wien sowie auf das Jahr 1566 und kann auch auf Papier einiger heute im Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien lagernder Dokumente nachgewiesen werden.³⁴³ Daher liegt die Annahme nahe, VienNB 18828 könnte im direkten Umfeld der Wiener Hofhaltung entstanden sein. Nach Lasso ist Galli, Elemosinarius am Hof Maximilians, der in der Handschrift am häufigsten als Komponist angeführte Musiker.³⁴⁴ Die Fülle an Galli zugeschriebenen Kompositionen – sechs der acht Stücke sind ausschließlich in dieser Handschrift überliefert – erhärtet die zuvor formulierte Annahme zunächst. Die anderen zwei dem Elemosinarius zugeschriebenen Kompositionen erschienen jedoch auch im Individualdruck Vaet1562b, der vermutlich vom Hofkapellmeister Vaet selbst herausgegeben wurde. Daher ist davon auszugehen, dass es sich zumindest bei diesen beiden Namensnennungen in VienNB 18828 um Fehlzuschreibungen handelt. Dies spricht insofern gegen eine Entstehung des Stimmbuchs am Hof Maximilians, als die tatsächliche Autorschaft im direkten Wirkungsumfeld Vaets und Gallis bekannt gewesen sein dürfte. Darüber hinaus belegt die Zuschreibung der Motette *Anima mea liquefacta est* an Aegidius Bassengius, dass die Handschrift keinesfalls bereits zu Lebzeiten Maximilians niedergeschrieben worden sein kann. Möglicherweise führt aber gerade diese nicht im Druck überlieferte Komposition zum Entstehungsort des Stimmbuchs.³⁴⁵ Der aus Lüttich stammende Bassengius ist ab 1588 als Chorist in Salzburg nachweisbar, bemühte sich im Folgejahr um eine Anstellung am Hof Rudolfs II. und stand danach bis 1597 in Diensten von Maximilian dem Deutschmeister, einem jüngeren Bruder Rudolfs.³⁴⁶ Zweifellos könnte Repertoire aus der Hofkapelle Maximilians II. in das der Kapelle seines Sohnes Maximilian übergegangen sein, ohne dass die Namen der Komponisten zuverlässig dokumentiert wurden. Möglicherweise wurden die Motetten Vaets und Gallis dort, über 20 Jahre nach dem Ableben der Komponisten, gemeinsam mit der aktuellen Komposition Bassengius' in Stimmbücher kopiert.

342 *Census*, Bd. 4, S. III.

343 Briquet, *Les Filigranes*, Bd. 1, S. 101. Ähnliche Wasserzeichen finden sich, laut Briquet, später auf Papier verschiedener Papiermühlen in Eichstätt (1573), Lüneburg (1580), Augsburg (1584), Salzburg (1594–1599), Dachau (1595), Hamburg (1597) und Klagenfurt (1597), also nahezu dem gesamten deutschsprachigen Raum.

344 Alle 17 enthaltenen Motetten Lassos wurden in verschiedenen Drucken der Jahre 1554–1568 publiziert.

345 Die Komposition ist in Bassengius' einzigem Motettendruck (Aegidius Bassengius, *Motectorum quinque, sex, octo vocum, liber primus*, Wien: Leonhard Formica 1591) nicht enthalten.

346 Clapham, Art. „Bassengius, Aegidius“, S. 867.

Zuletzt erweckt das heute in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrte Chorbuch VienNB 19189 durch ein auf den Deckel geprägtes Habsburgerwappen den Anschein, aus einer habsburgischen Kapelle zu stammen. Da das Manuskript aber, vermutlich im 19. Jahrhundert, neu gebunden wurde, muss die Deckelprägung nicht zwingend mit der Provenienz der Handschrift in Zusammenhang stehen. Die Sammlung enthält Motetten von 19 verschiedenen Komponisten, die fast alle aus den Niederlanden stammen und teilweise auch ausschließlich dort wirkten. Silies weist darauf hin, dass von den 55 enthaltenen Stücken fünf Michael Tonsor (vor 1546 – nach 1606) zugeschrieben sind. Nach Clemens non Papa – von ihm sind mindestens 19 Motetten enthalten – ist er der am häufigsten in der Handschrift vertretene Komponist. Dies verleitet Silies zunächst zu der Annahme, das Chorbuch könnte im Umfeld von Tensors Wirkungsstätte Dinkelsbühl entstanden sein. Er stellt diese These aber selbst wieder infrage, da das Wasserzeichen des verwendeten Papiers ansonsten lediglich in der Handschrift LonBL 15166 nachgewiesen werden kann, die 80 englische Anthems enthält.³⁴⁷ Über Silies' Beobachtungen hinaus ist anzumerken, dass alle fünf Motetten in Tensors erstem Motettendruck von 1570 enthalten sind und daher die Ansammlung von Kompositionen Tensors nicht zwangsläufig auf eine Entstehung des Chorbuchs in seinem Umfeld hindeuten muss.³⁴⁸ Unter den Erstdrucken der in VienNB 19189 enthaltenen Motetten erschien Tensors Publikation am spätesten. Sofern seine Kompositionen aus dem Druck übernommen wurden, bietet das Jahr 1570 daher einen *terminus post quem* für die Niederschrift des Chorbuchs. Ein Blick auf die Lebensdaten der in der Handschrift genannten Komponisten zeigt, dass lediglich Andreas Pevernage (ca. 1542/43–1591) und der mit drei Motetten vertretene Ludovicus Episcopus (1520–1595) ähnlich lange wie Tonsor (ca. 1540/46–1605/1607) lebten. Episcopus ging erst 1582 von Maastricht nach München, um sich der dortigen Hofkapelle anzuschließen. Er könnte somit das Bindeglied zwischen den nur in den Niederlanden wirkenden Komponisten Pevernage, Eustachius Barbion, Carolus Criecken und Pierre de Rocourt und dem süddeutschen Raum sein.³⁴⁹ Auch die Vermutung, dass das Chorbuch in Episcopus' Umfeld entstanden sein könnte, bleibt jedoch reine Spekulation.³⁵⁰

347 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 140. Das Wasserzeichen ähnelt dem von Briquet als Nr. 8079 gelisteten (*Census*, Bd. 4, S. 112 f.).

348 Michael Tonsor, *Selectae quaedam cantiones sacrae, modis musicis quinque vocum recens compositae*, Nürnberg: Theodor Gerlach 1570.

349 Mit dem in der Handschrift genannten „Voucourt“ ist wohl Rocourt gemeint (vgl. Eitner, Art. „Voucourt, ...“, S. 140).

350 In das Feld der Spekulation sind auch andere Äußerungen zum Chorbuch zu verweisen. Jedenfalls ist vollkommen unklar, womit Boetticher die Entstehungszeit „um 1630“ begründet (Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Bd. 2, S. 258) und warum Josef

Für zwei weitere Manuskripte nimmt Silies an, sie könnten im direkten Umfeld des Prager Hofes Rudolfs II. entstanden sein. Das einzeln erhaltene Altus-Stimmbuch PragMCH 37 enthält unter anderem Kompositionen der lokalen Musiker Václav Wambersk und Christoph Harant, die außerhalb Böhmens keine Verbreitung fanden.³⁵¹ Harant, dem vier Kompositionen zugeschrieben sind, kann von 1600 bis 1609 als „Obriester Silber Cammerer“ bzw. „Cammerer“ am Hof Rudolfs nachgewiesen werden.³⁵² Zudem sind die Prager Hofmusiker Luython und Monte mit mindestens drei bzw. 15 Kompositionen in der Sammlung vertreten, was eine gewisse Nähe zur Hofhaltung vermuten lässt. Zwar weisen zehn der Kompositionen Montes in den Jahren 1572–1587 gedruckte Konkordanzan auf, fünf davon wurden jedoch mit erheblichen Abweichungen vom Druck in die Handschrift eingetragen.³⁵³ Daher dürfte eher ein nicht erhalten gebliebener handschriftlicher Binnenüberlieferungsträger und nicht der Druck die Vorlage für die Kopie in PragMCH 37 gewesen sein. Die eigentümliche Mischung des im Stimmbuch überlieferten Repertoires von lokalen böhmischen Komponisten und Mitgliedern der kaiserlichen Hofmusik lässt darauf schließen, dass die Handschrift keinesfalls vor der Verlegung von Rudolfs Hofstaat auf den Hradtschin um 1580 niedergeschrieben worden sein dürfte, möglicherweise sogar erst im beginnenden 17. Jahrhundert.³⁵⁴

Noch etwas später ist die Niederschrift der heute im Bischöflichen Priesterseminar zu Győr lagernden Orgeltabulatur GyörPL XI.b.54 zu datieren. Einige der insgesamt 229 Blätter des Bandes weisen Wasserzeichen auf, die auf die Zeit um 1600 und auf verschiedene Papiermühlen nördlich wie südlich der Alpen verweisen. Eines dieser Wasserzeichen, ein stilisierter Doppeladler, ist, laut Silies, möglicherweise mit einem der in PragMCH 37 vorkommenden Zeichen identisch. Neben sieben Motetten Montes enthält die Orgeltabulatur zahlreiche weitere Kompositionen von Musikern, die wie Luython in Diensten Rudolfs II. oder wie Lambert und Erasmus de Sayve in Diensten von dessen Nachfolger Matthias standen. Dies lässt Silies zu dem Schluss kommen, die Tabulatur sei ebenfalls im Umfeld des Prager Hofes, wohl aber erst nach Montes Ableben, niedergeschrieben worden.³⁵⁵

Mantuani das 17. Jahrhundert angibt (Mantuani, *Tabulae codicum manu scriptorum praeter Graecos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*; ed. Academia Caesarea Vindobonensis, Bd. X, S. 331), während Anton Schmid in seinem handschriftlichen Bibliothekskatalog das 16. Jahrhundert nennt (Anton Schmid, *Catalogus codd. musicorum in Bibliotheca C.R.Pal. Vindobonensi adservatorum*, fol. 30^v–31^v).

351 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 128.

352 Zitiert nach Žáčková Rossi, *The Musicians at the Court of Rudolf II*, S. 12 und S. 89.

353 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 129.

354 Steinhart, „A Musical Fragment“, S. 163.

355 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 130–131.

Die Verbindung der beiden zuletzt beschriebenen Handschriften zum Kaiserhof Rudolfs II. oder Matthias' – beide Söhne von Maximilian – ist offensichtlich nur sehr vage. Der Umstand, dass die Manuskripte hier überhaupt thematisiert werden, ist ein Indiz dafür, wie peripher die sonstige handschriftliche Überlieferung der Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians ist. Kompositionen finden sich in Chorbüchern, Partituren, Stimmbüchern und Tabulaturbüchern in Schlesien sowie im gesamten süd- und mitteldeutschen Raum, ohne dass konkrete Hinweise für eine direkte Verbindung zwischen den Handschriften und dem Entstehungsort der Motetten auszumachen sind.

Im Falle der 14 Stimmbuchsätze aus den Beständen des Regensburger Gymnasiums Poeticum, die Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians enthalten, lassen sich diesbezüglich immerhin Vermutungen anstellen. Zwölf dieser Manuskripte wurden zumindest zu großen Teilen von ein und derselben Person – vermutlich handelt es sich dabei um Balthasar Nusser³⁵⁶ – niedergeschrieben.³⁵⁷ Neben einigen anderen Gemeinsamkeiten, die diese

356 Lange Zeit wurde angenommen, die Manuskripte könnten von Erasmus Zollner geschrieben worden sein. Gertraud Haberkamp verweist für die Schreiberfrage pauschal auf den kritischen Bericht der Leonhard Lechner-Gesamtausgabe (Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. I, S. 49 u. a.). Die dortigen Ausführungen zum Schreiber der Handschriften basieren auf einer mündlichen Auskunft August Scharnagls und sollen hier im Wortlaut wiedergegeben werden: „Der Schreiber ist (nach A. Scharnagl) nicht bekannt. Die Stimmbücher stammen aus den Beständen des Regensburger ‚Gymnasium poeticum‘ und stellen somit das Repertoire des Schulchores für Aufführungen in den evangelischen Gottesdiensten der Kirche zur Hl. Dreifaltigkeit dar. Von 1573 bis 1579 war Zollner am ‚Gymnasium poeticum‘ als Kantor tätig (Kompositionen haben sich von ihm bis jetzt nicht gefunden). Vielleicht ist er der Schreiber der Hs. [...]“ (*Sanctissimae Virginis Mariae Canticum secundum octo vulgares tonos, quatuor vocibus 1578*, hrsg. von Walther Lipphardt [Leonhard Lechner Werke 4], S. 47). Entgegen der Angabe Scharnagls besetzte den Posten des Kantors 1566–1579 Nusser, der ab 1572 Zollner als Gehilfen zugeordnet bekam. Die Forschung ging offenbar lange davon aus, dass Zollner den älteren Kantor zunächst vertreten und ihm dann nachfolgen sollte, jedoch vor einer offiziellen Amtsübernahme verstarb. Andreas Pfisterer weist Zollner für das Jahr 1575 gemeinsam mit den Adligen Andreas und Georg von Sterberg in den Matrikeln der Universität Regensburg nach und nimmt an, Zollner habe seine Tätigkeit am Gymnasium poeticum bereits zuvor wieder beendet. Daher scheidet Zollner als möglicher Schreiber der Handschriften aus, während sich die Handschriftenserie maßgenau in die Biographie Nussers einfügen lässt (Pfisterer, „Der Magnificat-Zyklus Christian Hollanders“, S. 217 f.).

357 Die zwölf möglicherweise von Nusser niedergeschriebenen Stimmbuchsätze sind RegB 786–837, RegB 853–854, RegB 855–856, RegB 857–860, RegB 861–862, RegB 863–870, RegB 871–874, RegB 875–877, RegB 878–882, RegB 887–890, RegB 891–892, RegB 930–939. Der Stimmbuchsatz RegB 774 wurde vom Kantor der Neupfarrkirche und Lehrer der Poetenschule Andreas Raselius im Jahr 1589 angefertigt (Haberkamp,

zwölf Stimmbuchsätze miteinander verbinden, weisen neun der Manuskripte Datumsangaben auf.³⁵⁸ Die Daten stehen jeweils am Ende einzelner Einträge und liegen in den sich ergänzenden Stimmbüchern bisweilen einige Tage auseinander.³⁵⁹ Daher können sie sich kaum auf den Tag der Komposition oder auf einen konkreten Aufführungsanlass beziehen, sondern zeigen vermutlich den Zeitpunkt der Niederschrift der jeweiligen Stimme an. Die angegebenen Daten weisen darauf hin, dass die später zusammengebundenen Faszikel ungefähr in den Jahren 1568–1579 niedergeschrieben worden sein dürften.³⁶⁰

Die zwölf vermutlich von Nusser verfassten Manuskripte enthalten insgesamt 28 Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians, von denen 24 bereits zu Lebzeiten des Herrschers in Drucken erschienen. Die Datumsangaben bei diesen Kompositionen liegen fast ausnahmslos nach dem Erscheinen der jeweiligen Motettendrucke. Einzig Montes *Hodie completi sunt dies Pentecostes* (M5) ist in RegB878–882 mit der Jahreszahl „1571“ versehen, obwohl die Motette erst ein Jahr später in Mon1572 publiziert wurde. Anders als die oben genannten Datierungen steht diese Angabe jedoch nicht am Schluss des Eintrags, sondern an dessen Beginn, und nennt keinen genauen Tag, sondern nur das Jahr.³⁶¹ Daher steht zu vermuten, dass sie sich auch auf einen anderen Sachverhalt als die anderen Angaben beziehen könnte – möglicherweise den Zeitpunkt der Komposition der Motette. Es fragt sich allerdings, wie eine solche Information nach Regensburg gelangt sein könnte.

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften, Bd. 1, S. 33). RegB 940–941 wurde vermutlich von Wolfgang Küffer, Konrektor des Gymnasium Poeticum, in den Jahren 1557–1560 niedergeschrieben und nach Küffers Ableben 1566 von einem anderen Schreiber um einige Einträge ergänzt (Brennecke, *Die Handschrift A.R. 940/41*).

358 RegB 853–854, RegB 855–856 und RegB 891–892 enthalten keine Datierungen.

359 In RegB 861–862 ist nur der letzte Eintrag im Altus-, Quintus- und Bassus-Stimmbuch auf den 6. September 1577 datiert. Die Angabe könnte sich in diesem Fall auf das gesamte Stimmbuch bzw. den letzten Faszikel des Stimmbuchs und nicht nur auf den letzten Eintrag beziehen.

360 Pfisterer, „Der Magnificat-Zyklus Christian Hollanders“, S. 216. Die Datumsvermerke entsprechen nicht immer der chronologischen Reihenfolge, weshalb vermutlich bereits beschriebene Blätter oder Lagen erst nachträglich zusammengebunden wurden (vgl. Weber, *Protestantische Kirchenmusik in Regensburg 1542–1631*, S. 150; Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1, S. 73). Eher unwahrscheinlich dürfte sein, dass die Stimmbuchsätze vorab konzipiert und erst im Laufe der Jahre mit Inhalten gefüllt wurden, wie es Haberkamp für RegB 786–837 vermutet (Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1, S. 49).

361 Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1, S. 89.

Die Datierungen der vier ausschließlich handschriftlich überlieferten Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians in Regensburger Stimmbüchern liegen allesamt in den Jahren 1578 und 1579 und somit nur wenige Jahre nach dem Ableben des Herrschers. Neben dieser zeitlichen Nähe zwischen der Niederschrift der Motetten und dem Tod Maximilians ist auch eine räumliche Nähe auszumachen. Maximilian weilte 1576 mitsamt seiner Kapelle anlässlich des Reichstages in Regensburg, wo der Kaiser am 13. Oktober verstarb. Möglicherweise verblieb nach der mit seinem Tod verbundenen Auflösung des Hofstaats das ein oder andere Manuskript aus den Beständen seiner Kapelle in der Reichsstadt und diente als Vorlage für die Niederschrift in die Stimmbücher des dortigen Gymnasium Poeticum. Auf diese Weise könnten nicht nur die vier ausschließlich handschriftlich überlieferten Motetten, sondern könnte auch die Information zum Kompositionszeitpunkt von Montes *Hodie completi sunt dies Pentecostes* (M₅) weitergegeben worden sein.

Wie im Falle der Regensburger Stimmbücher sind auch die in anderen Handschriften verbreiteten Motetten großteils in Drucken des 16. Jahrhunderts publiziert. Sieht man vom genannten *Hodie completi sunt dies Pentecostes* (M₅) ab, gibt es bei keiner Motette Indizien dafür, die handschriftliche könnte vor der gedruckten Überlieferung einsetzen. Hingegen gibt es einige Belege, dass Motetten aus Drucken in Manuskripte kopiert wurden. Erinnerung sei zunächst an den Titel „1579. ORLANDI LASSI SEXTA VOCUM.“ der eingangs beschriebenen sechs handschriftlichen Stimmbücher RegB 775–777, der möglicherweise auf einen Motettendruck Lassos verweist. Als weiteres Beispiel kann der Stimmbuchsatz Brieg 54 dienen, in dem Motetten nicht nur demselben liturgischen Fest wie im Sammeldruck Gio1568–I zugeordnet, sondern hierfür auch die buchstabengetreu identischen Abkürzungen der Festtage aus der gedruckten Vorlage übernommen sind. Darüber hinaus ist in der Orgeltabulatur PasSB 115 über dem Eintrag von La Courts *Fundata est domus Domini* (HC6) mittels der Formulierung „ex thesauri“ explizit auf die Formulierung „Novi thesauri musici“ auf dem Titelblatt von Gio1568–I hingewiesen.³⁶² Freilich könnte ein detaillierter Abgleich der Lesarten mehrerer Quellen weitere Erkenntnisse zu ihrer Abhängigkeit untereinander hervorbringen. Allein die bisherigen Ausführungen zur Überlieferungslage rechtfertigen aber den Schluss, Drucke – insbesondere Individualdrucke, die in Zusammenarbeit mit den jeweiligen Komponisten entstanden sind – als primäre Überlieferungsträger des Repertoires anzusehen. Daher soll es im Folgenden genügen, eine

362 <https://opac.rism.info/search?id=453005054> (letzter Zugriff 17.2.2022).

2.4. Repertoire der Untersuchung

Übersicht der ausschließlich handschriftlich überlieferten Motetten zu geben und an ihrem Beispiel einige weitere mit einer solch peripheren Überlieferungslage einhergehende Probleme anzusprechen.³⁶³

Tabelle 2: Ausschließlich handschriftlich überlieferte Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians II.

Komp.	Motette	Quellen in chronologischer Reihenfolge	Datierung der frühesten Quelle	Datierung nach
Monte	<i>Iubilate Deo, omnis terra</i> (M240)	RegB 786–837, Bohn 2 ³⁶⁴ , PragMCH 37	10./11.5. 1578	Eintrag datiert
La Court	<i>Circumdederunt me Quoniam tribulatio</i> (HC10)	RegB 863–870	15.2.1579	Eintrag datiert
La Court	<i>Domine, non secundum peccata nostra Domine, ne memineris Adiuvanos, Deus</i> (HC11)	RegB 863–870	14./16./17./20.2.1579	Eintrag datiert
Prenner	<i>Quemadmodum desiderat</i> (Pre40)	RegB 775–777	nach 1579	Titelblatt datiert, Repertoirevergl.
Formellis	<i>Venite post me</i> (For11)	NurGN 8820N ³⁶⁵	1578–1580	Einordnung in Handschriftenserie
Vaet	<i>Pastores quidnam vidistis</i> (V12)	MunBS 1501 ³⁶⁶	nach 1575	Repertoirevergleich
La Court	<i>Quo properas subito, divis huc missus</i> (HC9)	MunBS 1641 ³⁶⁷	nach 1582	Repertoirevergleich
Galli	<i>Stetit Iacob ante patrem suum</i> (Gal18)	MunBS 1536 ³⁶⁸ , KezE 69192 ³⁶⁹	nach 1583	Bindung, Repertoirevergleich
Formellis	<i>Verbum caro factum est</i> (For12)	RegB C119 ³⁷⁰	1585–1598	Biographie Schreiber
Monte	<i>Haec est dies</i> (M234)	RegB C119	1585–1598	Biographie Schreiber

363 Literaturverweise erfolgen in Tabelle 2 nur für Handschriften, die in den bisherigen Ausführungen nicht erwähnt wurden.

364 Informationen zu allen Handschriften der Sammlung Bohn in Kapitel 5.4.

365 Rubsamen, „The International ‚Catholic‘ Repertoire“, S. 258–263.

366 Göllner, *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 2: *Tabulaturen und Stimmbücher*, S. 51–55.

367 Ebd., S. 145–155.

368 Ebd., S. 101–131.

369 Motnik, *Jacob Handl-Gallus*, S. 453.

370 Scharnagl, „Die Orgeltabulatur C119“.

2. Grundlagen

Formellis	<i>Domine, a lingua dolosa</i> (For8)	Bohn 1, UlmS 122, UlmS 235 ³⁷¹	Repertoire 1564–1577	Repertoirevergleich
Formellis	<i>In domino oblectare</i> (For9)	Bohn 1	Repertoire 1564–1577	Repertoirevergleich
Mergot	<i>Scio enim, quod redemptor meus vivit Quem visurus sum ego ipse</i> (Mer7)	Bohn 1	Repertoire 1564–1577	Repertoirevergleich
Monte	<i>Christus resurgens Dicant nunc Iudaei</i> (M230)	Bohn 2, Bohn 18	1573–1590	Bindedatum, Repertoirevergleich
Formellis	<i>Iesus autem plenus Spiritu Sancto</i> (For10)	Bohn 4, Brieg 26 ³⁷²	1575–1583	Bindedatum, Repertoirevergleich
Formellis	<i>Cantate Domino canticum novum</i> (For7)	Bohn 20, Bohn 9, Bohn 357, DreSL Löb.14 ³⁷³ , LiegR 58 ³⁷⁴ , LiegR 49 ³⁷⁵ , LiegR 18 ³⁷⁶	1576–1626	Biographie Schreiber, Repertoirevergleich
Regnard	<i>Iustorum animae in manu Dei sunt</i> (R216)	Bohn 30	Repertoire 1590–1620	Repertoirevergleich
Monte	<i>Cui, Cytherea, choros ducis</i> (M233)	Bohn 357	Repertoire 1580–1600	Repertoirevergleich
Galli	<i>Hodie Christus natus est</i> (Gal17)	Brieg 26, SchmS 7 ³⁷⁷ , ZwiR 74/1 ³⁷⁸ , KamR 14185.1–5 ³⁷⁹	Repertoire nach 1583	Repertoirevergleich, Bindedatum 1593, gebunden mit Drucken 1585–1591

- 371 Gottwald, *Katalog der Musikalien in der Schermer-Bibliothek Ulm*, S. 36–45 und S. 89–98.
- 372 Kuhn, *Beschreibendes Verzeichnis der Alten Musikalien*, S. 16 f.
- 373 Steude, *Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, S. 128 f.
- 374 Pfuldel, *Die Musik-Handschriften der Königl. Ritterakademie zu Liegnitz*, S. 37–42; Wojnowska, „Bemerkungen über das musikalische Repertoire einiger schlesischer Städte“, S. 21–32.
- 375 Pfuldel, *Die Musik-Handschriften der Königl. Ritterakademie zu Liegnitz*, S. 25–30; Wojnowska, „Bemerkungen über das musikalische Repertoire einiger schlesischer Städte“, S. 21–32.
- 376 Pfuldel, *Die Musik-Handschriften der Königl. Ritterakademie zu Liegnitz*, S. 13–19; Wojnowska, „Musikhandschriften der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina“, S. 373–377; dies., „Bemerkungen über das musikalische Repertoire einiger schlesischer Städte“, S. 21–32.
- 377 Ziegler, *Die Musikaliensammlung der Stadtkirche St. Nikolai*, Bd. 1, S. 170–174.
- 378 Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke*, S. 20–28.
- 379 Motnik, *Jacob Handl-Gallus*, S. 415.

2.4. Repertoire der Untersuchung

Regnard	<i>Stamus in occursum</i> (R204)	Brieg 54 ³⁸⁰	Repertoire hauptsächlich 1558–1577	Repertoirevergleich, Datierung des 40. von 43 Einträgen auf 28.10.1578
Regnard	<i>Ave Maria</i> (R46)	LiegR 111 ³⁸¹	1578–1604	Datierungen
Regnard	<i>Ave Maria</i> (R187)	LiegR 111	1578–1604	Datierungen
Regnard?	<i>Beati, qui audiunt</i>	SchmS 4 ³⁸²	nach 1582	Bindung 1582, Repertoirevergleich
Monte	<i>Expurgate vetus fermentum Itaque festum</i> (M238)	PragMCH 37	nach 1580	Repertoirevergleich
Monte	<i>Surrexit pastor bonus</i> (M239)	PragMCH 37	nach 1580	Repertoirevergleich
Monte	<i>Beati omnes, qui timent Dominum</i> (M241)	PragMCH 37	nach 1580	Repertoirevergleich
Monte	<i>Super flumina Babylonis</i> (M242)	PragMCH 37, LonBL R.M.24d.2 ³⁸³ , WelSM 389 bzw. WimbDM ³⁸⁴	nach 1580	Repertoirevergleich
Monte	<i>Beati omnes</i> (M244)	GyörPL XI.b.54	17. Jhdt.	Papiersorte, Repertoirevergleich
Monte	<i>Formosa vivat</i> (M245)	GyörPL XI.b.54	17. Jhdt.	Papiersorte, Repertoirevergleich
Monte	<i>Adoramus te, Christe</i> (M246)	GyörPL XI.b.54	17. Jhdt.	Papiersorte, Repertoirevergleich
Monte	<i>O magnum mysterium</i> (M247)	GyörPL XI.b.54	17. Jhdt.	Papiersorte, Repertoirevergleich
Monte	<i>Audi, filia, et vide</i> (M248)	KraBJ 40027 ³⁸⁵	1574–1624	Bindung, Repertoirevergleich
Monte	<i>Pulchra es et decora</i> (M249)	KraBJ 40027	1574–1624	Bindung, Repertoirevergleich

380 Kuhn, *Beschreibendes Verzeichnis der Alten Musikalien*, S. 36–39.

381 Pfudel, *Die Musik-Handschriften der Königl. Ritterakademie zu Liegnitz*, S. 8 f.; Wojnowska, „Musikhandschriften der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina“, S. 373–377; dies., „Bemerkungen über das musikalische Repertoire einiger schlesischer Städte“, S. 21–32.

382 Ziegler, *Die Musikaliensammlung der Stadtkirche St. Nikolai*, Bd. 1, S. 156–161.

383 Bray, „British Library, R.M.24 d 2 (John Baldwin’s commonplace Book)“, S. 137.

384 Ein das Superius-Stimmbuch WelSM 389 ergänzendes Discantus-Stimmbuch WimbDM befindet sich in Privatbesitz von David McGhie, Wimborne, Wimborne Minster (*Census*, Bd. 2, S. 304 f., und Bd. 4, S. 132).

385 Charteris, *Adam Gumpelzhaimer’s little-known score-books*; vgl. Kapitel 5.4.

2. Grundlagen

Monte	<i>Laudate Dominum in Sanctis eius</i> (M243)	RegB 205–210, BerlS 40028 ³⁸⁶	1599–1625	Datierungen
Vaet	<i>O quam gloriosum</i> (V11)	BerlS 40028	1599–1625	Bindedatum 1599, spätere Datierungen
Monte	<i>Domine Iesu Christe, fili Dei vivi</i> (M232)	VienNB 19189	nach 1570	Repertoirevergleich
Galli	<i>Adiuva nos, Deus</i> (Gal19)	VienNB 18828	nach 1588	Repertoirevergleich
Galli	<i>Confundantur omnes</i> (Gal20)	VienNB 18828	nach 1588	Repertoirevergleich
Galli	<i>Decantabat populus Israel</i> (Gal21)	VienNB 18828	nach 1588	Repertoirevergleich
Galli	<i>Hodie nata est virgo Maria Beatissimae virginis Mariae nativitatem</i> (Gal22)	VienNB 18828	nach 1588	Repertoirevergleich
Galli	<i>O Domine, multi dicunt</i> (Gal23)	VienNB 18828	nach 1588	Repertoirevergleich
Galli	<i>Si bona suscepimus</i> (Gal24)	VienNB 18828	nach 1588	Repertoirevergleich

Eine erste mit der handschriftlichen Überlieferung von Kompositionen einhergehende Schwierigkeit ist Tabelle 2 unschwer zu entnehmen: Die Entstehungszeit der Quellen ist häufig nur vage einzugrenzen. Eindeutige Datierungen einzelner Kompositionen wie in den Regensburger Stimmbuchsätsen sind die absolute Ausnahme. Zudem ist im Einzelfall oft unklar, ob sich das Datum auf den Tag der Niederschrift, der Komposition, auf eine Aufführung der Komposition oder einen anderen Sachverhalt bezieht. Gelegentlich weisen Einbände von Manuskripten Jahreszahlen auf, die in der Regel das Jahr der Bindung angeben. Darüber, ob ein bereits fertig geschriebenes Manuskript gebunden wurde oder unbeschriebene Seiten, die nach und nach mit Inhalten gefüllt wurden, geben derartige Deckelprägungen jedoch keine Auskunft. Häufig ist die Entstehungszeit der Handschriften daher nur aufgrund von Indizien, wie beispielsweise der Biographien mutmaßlicher Schreiber, zu erschließen. Zuletzt bietet auch die Überlieferung des enthaltenen Repertoires in anderen Quellen grobe Anhaltspunkte. Gedruckte Konkordanzen können hierbei wegen ihrer exakten Datierung besonders hilfreich sein, sofern die gedruckte tatsächlich vor der handschriftlichen Überlieferung einsetzt. Insbesondere wenn größere Teile des Repertoires eines spezifischen Drucks in einer Handschrift versammelt sind,

386 Charteris/Haberkamp, „Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Butsch 205–210“; Charteris, *Adam Gumpelzhaimer's little-known score-books*; vgl. Kapitel 5.4.

steht freilich zu vermuten, der Druck könne als Vorlage gedient haben. Die oben beschriebene Datierung von Montes *Hodie completi sunt dies Pentecostes* (M5) in RegB 878–882 sowie die Abweichungen in einigen Kompositionen Montes zwischen Druck und dem handschriftlichen Altus-Stimmbuch PragMCH 37 zeigen jedoch, dass eine solche Datierung mittels Repertoirevergleich immer eine gewisse Unsicherheit mit sich bringt und im Zweifelsfall durch einen detaillierten Vergleich der Lesarten, Varianten und Schreibweisen bestätigt werden müsste.

Ein zweites mit der rein handschriftlichen Überlieferung einhergehendes Problem wurde im Zusammenhang mit VienNB 18828 bereits angedeutet. Insbesondere bei Manuskripten, die in größerer räumlicher und/oder zeitlicher Distanz zur Komposition der enthaltenen Stücke niedergeschrieben wurden, ist nicht zwangsläufig von der korrekten Nennung des Autors einer Komposition auszugehen. Wenn im genannten Stimmbuch zwei von acht Galli zugeschriebenen Motetten mit größter Wahrscheinlichkeit vom Hofkapellmeister Vaet komponiert wurden, stellt sich die Frage, wie zuverlässig die Zuschreibungen der anderen sechs Motetten sind. Immer wieder sind solche widersprüchlichen Nennungen von Autoren auf Verwechslungen bei gleich bzw. ähnlich klingenden Namen zurückzuführen. So ist *Hodie Christus natus est* (Gal17) in drei handschriftlichen Überlieferungsträgern Anthonius Galli zugeschrieben, in einem vierten Stimmbuchsatz ist hingegen Handl-Gallus als Autor genannt.³⁸⁷ Zudem entsteht immer wieder der Eindruck, dass eher unbekannte Namen beim Schreiben der Manuskripte (versehentlich) durch Namen prominenter Musiker ausgetauscht wurden. Beispielsweise steht im Register von Bohn 15 Jacob Regnarts Name in Verbindung mit zwei Motetten, die in einem gemeinsamen Druck der Gebrüder Regnart dem ansonsten eher unbekanntem François zugeschrieben sind.³⁸⁸ Eine ähnliche Konstellation gibt es bei der Zuschreibung eines *Domine, fac mecum signum* an Regnart in MunBS 1536, einer Motette, die einige Jahre zuvor vom nur wenig bekannten Jacob Reiner in einem Individualdruck publiziert wurde.³⁸⁹

Auch für einen letzten hier zu thematisierenden Umstand kann das Stimmbuch VienNB 18828 als Beispiel angeführt werden. Insbesondere handschriftliche Sammlungen, die – anders als Drucke – Unikate waren, sind nicht immer vollständig erhalten geblieben und vollumfänglich für die Wissenschaft zugänglich. Für mindestens zwei der in Tabelle 2 gelisteten Manuskripte ist der

387 Vgl. Kapitel 2.3, Anm. 186.

388 Vgl. Kapitel 2.3, Anm. 228. Folglich muss auch für das in SchmS 4 einem „Regnardi“ zugeschriebene *Beati, qui audiunt* offenbleiben, ob es von Jacob oder doch von einem seiner Brüder stammt.

389 In Jacob Reiner, *Liber cantionum sacrarum* [...], München: Adam Berg 1579.

Zugang eingeschränkt.³⁹⁰ Darüber hinaus sind elf Stimmbuchsätze genannt, bei denen mindestens eines der Stimmbücher im Laufe der Jahrhunderte verloren ging.³⁹¹ Folglich sind zwei der Motetten sowie der einzige vollstimmige Überlieferungsträger einer dritten Komposition derzeit nur unter erschwerten Bedingungen greifbar. Weitere zwölf der gelisteten Stücke sind überhaupt nur fragmentarisch überliefert. Auch wenn die Manuskripte selbst vollständig erhalten geblieben sind, muss in diese nicht zwangsläufig die vollständige Komposition aufgenommen worden sein. So weist nur das Bassus-Stimmbuch von MunBS 1501 eine vollständige Textunterlegung auf, den anderen Stimmen sind nur Incipits beigegeben. In für den instrumentalen Gebrauch konzipierten Handschriften kann eine Notation ohne Text sogar als Normalfall angesehen werden. Demgemäß überliefern der Stimmbuchsatz RegB 775–777 und einige der in Tabelle 2 genannten Orgeltabulaturen die Texte der Motetten nicht.³⁹² Im Falle der Orgelbücher müssen insbesondere bei vielstimmigen Kompositionen zudem nicht zwangsläufig alle Stimmen abgesetzt worden sein.³⁹³ Daher ist für weitere sechs der in Tabelle 2 gelisteten Stücke die Frage zu stellen, ob wirklich alle Stimmen erhalten geblieben sind. Von den insgesamt 43 ausschließlich handschriftlich überlieferten Motetten sind somit am Ende drei für die vorliegende Studie nicht oder nur teilweise zugänglich gewesen, 13 nur fragmentarisch überliefert und acht nur untextiert erhalten geblieben (sechs davon möglicherweise mit reduziertem Stimmensatz). Im Umkehrschluss kann nur für 18 der 43 in Tabelle 2 angeführten Kompositionen mit ausreichender Sicherheit von einer vollständigen Überlieferung ausgegangen werden.

2.4.3. Konkrete Auswahl des Repertoires

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sollen geistliche Motetten sein, die von Musikern am Hof Maximilians während ihrer dortigen Tätigkeit komponiert wurden. Unter den in der genannten Hofhaltung beschäftigten Personen sind von Vaet, Monte, Regnard, Galli, Prenner, Hailland, Mergot, Formellis,

390 Bohn 1 und Bohn 2, die heute im Glinka Museum zu Moskau lagern.

391 RegB 786–837 (Tenor fehlt), MusBS 1536 (Altus, Quintus und Septimus fehlen), SchmS 7 (Bassus fehlt), ZwiR 74.1 (Sextus ist unvollständig), KamR 14185.1–5 (Diskant fehlt), Brieg 54 (Bassus ist unvollständig), LiegR 111 (nur Bassus erhalten), PragMCH 37 (nur Altus erhalten), WelSM 389 bzw. WimMG (nur Superius bzw. Diskant erhalten), LiegR 58 (Diskant, Altus, Bassus und Septimus erhalten), LiegR 18 (nur Tenor erhalten), LiegR 49 (Quintus fehlt).

392 Die Orgeltabulaturen Bohn 4, Bohn 18, Bohn 20, MunBS 1641 und GyörPL XI.b.54. Die Orgeltabulaturen Bohn 1 und Bohn 2 konnten nicht eingesehen werden. Ein in MGG abgebildeter Ausschnitt aus Bohn 1 weist keine Textierung auf (Feicht, Art. „Leopolda, Martinus“, Sp. 653).

393 Etwa bei einigen Einträgen in Bohn 20 (Bohn, *Die musikalischen Handschriften*, S. 60).

Roy, Henry de la Court, Antoine de la Court, Gaucquier und Brouck Kompositionen verschiedener Gattungen überliefert. Aus diesen Kompositionen wurden jene mit geistlichen Texten in lateinischer Sprache ausgewählt, die ihre Identität vornehmlich aus ihrer spezifischen musikalischen Gestalt gewinnen und nicht aus ihrer außermusikalischen liturgischen oder – wie bei Vaets *Tē Deum* – repräsentativen Funktion. Neben zweifellos der liturgisch gebundenen Musik zuzurechnenden Kompositionen wie Messordinarien oder Proprienzyklen sind auch zahlreiche Stücke überliefert, deren Einordnung nicht ohne Begründung möglich ist. Wesentliches musikalisches Kriterium für die Bewertung ist in diesen Fällen die Frage, ob eine Komposition einen durchgehenden mehrstimmigen Satz aufweist. Ist Kompositionen eine einstimmige Intonation voranzustellen oder sind sie alternierend choraliter und mehrstimmig zu musizieren, wurden sie als liturgische Musik nicht den Motetten zugerechnet. Neben musikalischen Parametern war auch der Überlieferungskontext wesentlich für eine Bewertung. Die zyklische Anordnung von Vaets Hymnen, Gaucquiers und Vaets *Magnificat*-Kompositionen, Prenners und Vaets Vertonungen des *Salve Regina* in Handschriften oder Drucken sowie die Überlieferung von zahlreichen *Asperges me* und *Vidi aquam* neben Vertonungen des Messordinariums waren ein weiterer Grund, diese Kompositionen als liturgisch gebundene Musik zu klassifizieren. Hingegen sind Regnarts auf einem Hymnentext basierende Motette *Ave maris stella* (R113), sein *Ave regina caelorum* (R114) sowie Montes *Regina caeli laetare* (M60) in Drucken, auf deren Titelblatt der Inhalt mit „moteta“ bezeichnet ist, überliefert und weisen einen durchgehenden mehrstimmigen Satz auf. Folglich wurden sie in das Corpus der Untersuchung aufgenommen. Bestimmte Kompositionen humanistischer Texte, insbesondere zu Beginn des Untersuchungszeitraums entstandene, stellen eher eine Sonderform der Motette dar und werden nicht in die Untersuchung einbezogen. Der Großteil dieser humanistischen Kompositionen ist ohne Bezeichnung mit dem Terminus *moteta*, teilweise sogar in Madrigal- und Chansondrucken überliefert und weist in den Texten eher Bezüge zur Antike denn zu geistlichen Vorlagen auf.³⁹⁴

Für die Entstehungszeit der Motetten liegen keine konkreten Informationen vor, weshalb diese nur aufgrund ihrer Überlieferung eingegrenzt werden kann. Der jeweils früheste Überlieferungsträger eines Stückes bietet in Form eines Terminus ante quem zumindest ein erstes Indiz für den Zeitpunkt seiner Komposition. Die handschriftliche Überlieferung konzentriert sich auf vergleichsweise periphere Quellen, die in einer größeren räumlichen Distanz zur Hofhaltung entstanden.³⁹⁵ Eine Datierung dieser Manuskripte ist nur einge-

394 Vgl. Kapitel 2.4.1.

395 Vgl. Kapitel 2.4.2.

schränkt möglich, sie dürften aber fast alle erst nach dem Ableben Maximilians niedergeschrieben worden sein. Ob eine ausschließlich handschriftlich überlieferte Motette – viele dieser Stücke sind ohnehin nur unvollständig erhalten geblieben – entstand, während ihr Komponist in Diensten Maximilians war oder erst später, ist daher offen. Zudem stellen variierende Zuschreibungen in verschiedenen Quellen immer wieder infrage, ob wirklich ein an diesem Hof beschäftigter Musiker Komponist einer konkreten Motette ist. Folglich konnten rein handschriftlich überlieferte Kompositionen nicht in das zu analysierende Repertoire aufgenommen werden.

Notendrucke sind mittels des üblicherweise auf dem Titelblatt genannten Erscheinungsjahrs meist eindeutig zu datieren. Diese Angaben liefern einen zuverlässigen Terminus ante quem für die Entstehung der enthaltenen Stücke. In Einzelfällen ist jedoch die Frage zu stellen, wie lange vor ihrer Publikation die Motetten komponiert wurden. Zum Entstehungskontext von Individualdrucken lässt sich ein einigermaßen klares Bild zeichnen. Vieles spricht dafür, dass die Komponisten selbst Repertoire sammelten, bis genügend Material für einen Band vorlag. Sie veranlassten meist auch die Drucklegung und finanzierten sie mit Hilfe von Mäzenen.³⁹⁶ Vier Motettenbücher Montes erschienen in den Jahren 1572 bis 1575 in jährlichem Abstand.³⁹⁷ Sieht man von einer einzigen in Ber1564–4 publizierten Komposition ab, sind diese Individualdrucke die frühesten Überlieferungsträger von Motetten des Hofkapellmeisters überhaupt. Offenbar widmete sich Monte vor seiner Anstellung am Kaiserhof vornehmlich der Publikation von Madrigalen und das Komponieren von Motetten gewann erst mit seiner neuen Stellung an Bedeutung.³⁹⁸ Folglich stellen die in den vier Motettenbüchern Montes erschienenen Kompositionen einen wesentlichen Teil des in dieser Studie untersuchten Repertoires. Auch der Inhalt von Regnarts erstem Motettenbuch Reg1575 entstand zweifelsfrei während seiner Dienstzeit am kaiserlichen Hof, denn Regnart war wahrscheinlich bereits ab 1557 als Chorknabe Mitglied der Hofkapelle Maximilians.

Unter den in Vaet1562a und Vaet1562b enthaltenen Stücken sind sicherlich einige, die erst kurz vor der Publikation komponiert wurden,³⁹⁹ andere erschienen jedoch bereits Jahre zuvor in verschiedenen Anthologien. Die in Vaets Individualdrucken überlieferten geistlichen Motetten sind daher grundsätzlich Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Davon ausgenommen sind jedoch die, deren frühere Überlieferung nahelegt, dass sie bereits vor Vaets Tätigkeit

396 Vgl. Kapitel 3.1.

397 Zwei davon widmete er seinem Dienstgeber Maximilian (vgl. Kapitel 3.2, Tabelle 3).

398 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 505.

399 Es scheint beispielsweise kaum vorstellbar, dass die beiden Kompositionen *Filiae Hierusalem* lange vor Maximilians erster Königskrönung im Jahr 1562 entstanden (vgl. Kapitel 5.1).

für Maximilian komponiert wurden. Von der Untersuchung ausgeschlossen sind auch die Motetten Broucks, die in Gio1568 und einem 1579 erschienenen Individualdruck⁴⁰⁰ überliefert sind. Für sie ist vollkommen unklar, ob sie während Broucks Zeit am Hof Karls II. 1567–1573 oder in seinen Dienstjahren bei Maximilian 1573–1576 entstanden.⁴⁰¹

Eine Bewertung der in Sammeldrucken publizierte Motetten ist weitaus komplizierter, da Kompositionen mitunter ohne Zutun und bisweilen sogar in Unkenntnis ihrer Komponisten in Anthologien verlegt wurden. Rückschlüsse auf die Entstehungszeit der Kompositionen bedürfen deshalb einer grundlegenden Diskussion der Sammeldrucke und des darin enthaltenen Repertoires. Aus der Zeit vor der Kaiserkrönung Maximilians sind nur wenige Dokumente zur Hofkapelle überliefert, weshalb das genaue Eintrittsdatum einzelner Kapellmitglieder nicht genau bekannt ist. So sind Vaet, Galli und Hailland für das Jahr 1554 erstmals am Hof nachzuweisen, wann sie aber ihren Dienst antraten, bleibt im Unklaren.⁴⁰² Allein die Ungenauigkeit dieser biographischen Informationen macht es unmöglich, Schlüsse zu ziehen, ob die in den verschiedenen Bänden von Tielman Susatos *Liber [...] ecclesiasticarum cantionum* (Sus1553) publizierte Motetten von Vaet und Galli während ihrer Dienstzeit am Hof oder bereits zuvor komponiert wurden.⁴⁰³ Kristine Forney betont für die Chansondrucke Susatos, dass in diesen hauptsächlich Kompositionen von in den Niederlanden tätigen Musikern enthalten sind.⁴⁰⁴ Stanley Boorman führt die Konzentration auf lokales Repertoire in Chansondrucken von Susato und Phalèse darauf zurück, dass die Antwerpener Buchdrucker vor allem einen lokalen Markt im Auge hatten.⁴⁰⁵ Die von Boorman als „local leaders“ bezeichneten Thomas Crecquillon, Gombert und Pierre de Manchicourt sowie der von Boorman nicht genannte Clemens non Papa stellen auch den Kern des in Sus1553 überlieferten Repertoires;⁴⁰⁶ Clemens non Papa allein sind 50 Motetten und daher etwa 20 % der Kompositionen zugeschrieben. Nur für einen Teil der 55 in den verschiedenen Bänden von Sus1553 genannten Komponisten ist die genaue Wirkungsstätte für

400 Jacob de Brouck, *Cantiones tum sacrae (quae vulgo Moteta vocantur;) tum profanae, quinque, sex, & octo vocum; recens in lucem editae*, Antwerpen: Christophe Plantin 1579.

401 Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, S. 62 f.; Pass, *Musik und Musiker*, S. 140 f.

402 Vgl. Kapitel 2.3.

403 Laut Ute Meissner wurde bereits im Jahr 1553 eine vollständige Auflage der Bände 1–14 gedruckt, auch wenn von einigen Bänden nur spätere Auflagen erhalten geblieben sind (Meissner, *Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato*, S. 71–76).

404 Mitglieder der Hofkapelle Karls V. subsumiert Forney unter die lokal tätigen Musiker. Eine nach den jeweiligen Wirkungsorten sortierte Liste der vertretenen Komponisten findet sich in Forney, *Tielman Susato, Sixteenth-Century Music Printer*, S. 210–212.

405 Boorman, „The Music Publisher’s View“, S. 410.

406 Ebd., S. 420.

das Jahr 1553 archivalisch belegt.⁴⁰⁷ Außerhalb der Niederlande konnten nur acht Namen nachgewiesen werden: Pierre Certon, Claude Goudimel und Clemens Morel wirkten in Frankreich, mit Willaert, Vincenzo Ruffo und Domenico Phinot waren ebenfalls drei Musiker in Italien tätig, österreichischen Hofhaltungen sind in dieser Zeit lediglich der bereits seit 1543 als Kapellmeister Ferdinands I. tätige Maessins sowie der im März 1553 zum ersten Mal am selben Hof als Sänger vermerkte Johannes de Cleve zuzuordnen. Trotz der Prominenz einiger der acht Namen ist keiner der auswärts tätigen Musiker mit mehr als zwei Kompositionen in den Sammelbänden vertreten, weshalb auf sie auch nur ein verschwindend geringer Anteil des Repertoires von Sus1553 zurückgeht. Zuletzt fällt auf, dass mit 21 der insgesamt 258 von Susato gedruckten Kompositionen etwa 8 % des Repertoires ohne Autorengeweiung publiziert ist. Dies deutet darauf hin, dass Susato zumindest einige der Stücke nicht direkt aus Händen der Komponisten erhielt, sondern Musik unabhängig vom jeweiligen Urheber aus Handschriften sammelte. Vermutlich stützte er sich hierbei auf lokales handschriftliches Material, weshalb vornehmlich vor Ort wirkende Musiker in den Drucken vertreten sind. Wahrscheinlich kam Susato auf diesem Weg auch an die Motetten Vaets und Gallis, die beide vor ihrer Zeit am Hof Maximilians in den Niederlanden tätig waren. Galli wirkte bis 1550 als Kapellmeister an der Kathedrale St. Donatian in Brügge. Vaet war bis 1547 Chorknabe in Kortrijk und danach an der Universität Leuven eingeschrieben.⁴⁰⁸ Daher ist es gut möglich, dass ihre Kompositionen in niederländischen Handschriften der Zeit kursierten.

Die von Johann vom Berg und Ulrich Neuber in Ber1555/1556 publizierten Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians wurden fast alle bereits zuvor in den genannten Drucken Susatos publiziert. Nur für Haillands *Noli me, Domine, iudicare* (Hai1) ist der Nürnberger Druck der erste Überlieferungsträger. Unter den insgesamt 247 von Berg und Neuber veröffentlichten Kompositionen nehmen die fünf Motetten von Vaet, Galli und Hailland ebenfalls nur einen kleinen Raum ein.⁴⁰⁹ Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass der Druck auf ähnlichem Quellenmaterial wie Sus1553 beruht. Möglicherweise

407 Berücksichtigt sind die Bände 1–12 sowie 14 von Sus1553. Vom vermutlich ebenfalls gedruckten *Libro XIII* ist kein Exemplar erhalten und somit auch keine Information zum Inhalt überliefert. Der 15. Band der Serie enthält ausschließlich Kompositionen von Lasso und kann daher nicht repräsentativ für das Repertoire der Serie sein.

408 Vgl. Kapitel 2.3.

409 Vaets *Ave salus mundi* (V3) ist in Ber1556–5, *Patris sapientia, veritas divina* (VI3) in Ber1555–4 und *Miserere mei, Deus* (V32) in Ber1556–5 erneut gedruckt. Das in Sus1553–4 anonym überlieferte *Ego Dominus* (V7) ist in Ber1556–5 unter dem Namen Maessins ein zweites Mal gedruckt, unter dem Namen Vaets erschien es erst in Ber1564–5 (vgl. Kapitel 3.4).

verfügte der aus Gent stammende Berg noch über Kontaktpersonen in den Niederlanden, die ihn mit handschriftlichem oder gedrucktem Notenmaterial der Motetten versorgten.

Jane A. Bernstein spricht auch den bereits 1554 bei Girolamo Scotto in Venedig in den *Motetti del Laberinto* (Scot1554) gedruckten Kompositionen eine Nähe zum von Susato verlegten Repertoire zu:

[...] a significant collection of motets by Crecquillon, Clemens, Manchicourt, and Canis – all associated with the Antwerp music presses. Many of the pieces appeared in editions printed from 1546 to 1553 by Susato and in Augsburg by Ulhard.⁴¹⁰

Angesichts zahlreicher abweichender Lesarten kann wohl davon ausgegangen werden, dass die Drucke Susatos und Scottos auf unterschiedlichen handschriftlichen Quellen basieren.⁴¹¹ Wahrscheinlich ist aber, dass Gallis *Ceciliae laudes* (Gal3) bereits vor seinem Dienstantritt an Maximilians Hof in niederländischen Handschriften kursierte und etwa mit Kompositionen Crecquillons oder Clemens non Papas nach Venedig kam.

Mit den ersten beiden Bänden der ebenfalls vom Nürnberger Druckergespann Berg und Neuber herausgegebenen *Novum et insigne opus musicum* (Ber1558/1559) ändert sich das Bild jedoch grundlegend. Zunächst einmal waren Vaet und Galli zum Zeitpunkt der Drucklegung schon mindestens vier Jahre am Hof Maximilians tätig und hatten somit einige Zeit, Motettenrepertoire zu schaffen. Für zwei der in den Drucken enthaltenen humanistischen Kompositionen Vaets gibt es darüber hinaus starke Indizien, dass sie erst kurz vor der Drucklegung entstanden. Laut einem Bericht des bayerischen Gesandten und kaiserlichen Vizekanzlers Seld an Albrecht V. diene Lassos *Tityre tu patulae* (LV 100) als Parodievorlage für Vaets *Vitam quae faciunt beatiorem* (V62).⁴¹² Lassos Motette erschien erst 1560 und somit zwei Jahre nach Vaets Parodie im

410 Bernstein, „Musica Transalpina“, S. 402 f.

411 Ebd., S. 403 f.

412 Sandberger, *Geschichte der bayerischen Hofkapelle*. Peter Bergquist stellt eine musikalische Vorbildfunktion von Lassos Motette für Vaets Komposition infrage (*TCM*, Bd. 17, S. xviii). An dieser zweifelt grundsätzlich auch Michele Calella. Er hält es aber für möglich, dass „die Wahl eines klassischen Textes [...] und der Versuch, die Textdeklamation in einem vorwiegend homophonen Satz deutlich zu machen“, die Gemeinsamkeiten der Motetten sind, auf die Seld anspielt. Die nur geringen musikalischen Gemeinsamkeiten der beiden Motetten erklärt Calella damit, dass größere musikalische Ähnlichkeiten mit anderen Kompositionen nur bei Messen und Recercari toleriert worden wären (Calella, *Musikalische Autorschaft*, S. 279).

Druck.⁴¹³ Vaet muss demnach die Komposition des späteren bayerischen Hofkapellmeisters in handschriftlicher Form vorgelegen haben.⁴¹⁴ Peter Bergquist geht davon aus, dass *Tityre tu patulae* (LV 100) kurz nach Lassos Dienstantritt am Hof Albrechts V. in München 1557 komponiert wurde.⁴¹⁵ Folglich wäre Vaets Motette frühestens 1557, spätestens jedoch 1558 entstanden.⁴¹⁶ *Continuo lacrimas* (V50) ist eine Nänie auf den Tod Clemens non Papas, welcher demnach einen Terminus post quem für die Komposition der Motette darstellt. Zwar ist der genaue Todestag Clemens non Papas nicht bekannt, es gibt aber einen Hinweis, dass er nicht vor 1555 verstarb.⁴¹⁷ Folglich kann Vaet die Trauermotette erst nach 1554 und somit während seiner Dienstzeit am Hof Maximilians verfasst haben. Wenn für die in Ber1558/1559 überlieferten geistlichen Motetten auch keine vergleichbaren Indizien zur Datierung vorliegen, lassen sich zumindest Vermutungen anstellen, wie sie in die Hände der Nürnberger Drucker gelangten. Der kurze Zeitabstand zwischen Komposition und Drucklegung der beiden humanistischen Kompositionen sowie der Umstand, dass sieben zuvor nicht publizierte Stücke von Musikern aus Maximilians Hofkapelle zu den *Novum et insigne opus musicum* zählen, deuten darauf hin, dass die Drucker diese Stücke mehr oder minder direkt von den Komponisten bezogen.⁴¹⁸ Manifest wird eine direkte Verbindung zwischen der Nürnberger Offizin und der Hofkapelle Maximilians mit Ber1564. In dieser Anthologie sind 48 Kompositionen von

- 413 Leuchtmann/Schmid (Hrsg.), *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, S. 228.
- 414 Laut persönlicher Auskunft von Bernhold Schmid am 21.11.2013 ist kein handschriftlicher Überlieferungsträger erhalten, der vor der erstmaligen Drucklegung niedergeschrieben wurde.
- 415 *TCM*, Bd. 17, S. xviii. Der von Bergquist exkludierte zweite Teil der Motette ist erstmals 1568 überliefert, in Orlando di Lasso, *Selectissimae cantiones* [...], Nürnberg: Theodor Gerlach 1568 (Leuchtmann/Schmid [Hrsg.], *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, S. 228).
- 416 Diese recht kurze Zeitspanne lässt möglicherweise an Bergquists Datierung von *Tityre tu patulae* (LV 100) zweifeln. Ein Entstehen der Komposition vor 1554 mag jedoch auch aus einem anderen Grund unwahrscheinlich sein: Lasso konzentrierte sich bis 1554 auf die Publikation volkssprachiger Gattungen, das Komponieren von Motetten rückte erst in seiner Zeit in Antwerpen in den Jahren 1554 bis 1556 in den Fokus (Bossuyt/Schmid, Art. „Lassus, Orlande de“, Sp. 1247).
- 417 Die 1564–1566 in Antwerpen niedergeschriebene Handschrift LeuK 4 vermerkt über der Motette *Hic est vere marty*: „Ultimum opus Clementis non Papae anno 1555 21 aprilis“. Dies deutet darauf hin, dass Hermann Finck, der ihn in seiner *Practica musica* (Wittenberg: Georg Rhau 1556) noch zu den lebenden Komponisten zählt, noch nicht über den Tod Clemens non Papas unterrichtet war (Elders, Art. „Clemens non Papa“, S. 28).
- 418 Die Publikation von Vaets Motetten in Ber1558/1559 weist nur marginale Abweichungen von der in Vaet1562 auf, was diese These weiter bestätigt (vgl. Vaet GA III, Kritischer Bericht, S. 206–212).

Musikern enthalten, die in Diensten Maximilians standen, was über 20 % des gesamten Repertoires der Sammlung ausmacht. Unter diesen sind auch Stücke von Prenner und Formellis, deren Kompositionen bis zu diesem Zeitpunkt keine Aufnahme in Sammeldrucke gefunden hatten.⁴¹⁹ Die enge Zusammenarbeit zwischen der Nürnberger Offizin und den am Kaiserhof tätigen Musikern setzte sich in den *Tricinia sacra* (Ger1567) fort, in denen 19 von 29 Kompositionen in kaiserlichen Diensten stehenden Musikern zugeschrieben sind.⁴²⁰

Nur ein Jahr später erschien der *Novus thesaurus musicus* in fünf Bänden, der Maximilian sowie seinen beiden Brüdern, Karl II. und Ferdinand II., gewidmet ist.⁴²¹ Der herausgebende Bergameser Stoffhändler Pietro Giovanelli lebte in Wien und pflegte geschäftliche Beziehungen zur Herrscherfamilie. In Gio1568 sind fast ausschließlich Kompositionen von Mitgliedern der verschiedenen zeitgleich existierenden Hofkapellen enthalten, die sicherlich nicht ohne deren Zutun gesammelt wurden. Eine im fünften Band gedruckte Huldigungskomposition von La Court zu Ehren Giovanellis belegt, dass zumindest eine Komposition sogar eigens für diesen Band verfasst wurde. Letztlich bleibt unklar, wie viel des von Giovanelli publizierten Repertoires schon zuvor an einer der Hofhaltungen gepflegt und wie viel eigens für die Drucklegung komponiert wurde. Sicher ist jedoch, dass die Bände im näheren Umfeld der und in direktem Kontakt zu den habsburgischen Kapellen zusammengestellt wurden.

Das Sammeln der im selben Jahr bei Neuber in Nürnberg gedruckten kanonischen Motetten in Ste1568 übernahm der aus Buchau stammende Clemens Stephani. Er publiziert reichlich älteres Repertoire von Ludwig Senfl, Crecquillon oder Maessins, was vermuten lässt, dass er sich auf ältere Handschriften als Binnenüberlieferungsträger stützte. Vaets *Qui crediderit* (V14) ist mit dem Vermerk „anno 1563 composuit“ versehen.⁴²² Schenkt man diesem Datum Glauben, wurde der Kanon zweifelsfrei während Vaets Tätigkeit in Maximilians Hofkapelle komponiert. Sofern beide in Ste1568 enthaltenen Motetten Vaets in ähnlichem Umfeld entstanden und mittels eines gemeinsamen Binnenüberlieferungsträgers in Stephanis Hände gelangten, dürfte auch *Christe servorum* (V5) während Vaets Zeit am Kaiserhof komponiert worden sein.⁴²³

Zusammenfassend gibt es für die in Sus1553, Sco1554 und Ber1555/1556 publizierten Stücke Vaets, Gallis oder Haillands keinerlei Indizien, dass sie während der Dienstzeiten der drei Musiker am Hof Maximilians komponiert wurden. Für einige gibt es sogar Hinweise, die betreffenden Stücke könnten bereits

419 Vgl. Kapitel 3.4, Tabelle 7.

420 Vgl. Kapitel 3.4.

421 Vgl. Kapitel 3.4 und Kapitel 3.5.

422 Ste1568, fol. B3^v.

423 Vgl. Kapitel 3.4.

vor dem Dienstantritt des jeweiligen Musikers entstanden sein. Erst für das in Ber1558 und späteren Anthologien publizierte Repertoire ist eine gewisse Nähe zur Hofkapelle Maximilians auszumachen. Sie lässt den Schluss zu, die Kompositionen seien auch während Vaets, Gallis, Haillands, Prenners, Mergots, Formellis', La Courts oder Roys Zeit in Diensten Maximilians entstanden. Das in der vorliegenden Studie zu untersuchende Repertoire beinhaltet demnach alle in den Sammeldrucken Ber1558, Ber1559, Ber1564, Ger1567, Ste1568 und Gio1568 zum ersten Mal publizierten geistlichen Motetten der genannten Personen.⁴²⁴ Hinzu kommen die Motetten, die in den von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians noch zu Lebzeiten des Kaisers in Druck gegebenen Motettenbüchern Vaet1562a, Vaet1562b, Mon1572, Mon1573, Mon1574, Mon1575 und Reg1575 bzw. dem Einblattdruck Vaet1560 enthalten sind und nicht bereits in einer der früheren Anthologien Sus1553, Sco1554 oder Ber1555/1556 veröffentlicht wurden. In Summe umfasst das Untersuchungscorpus daher 228 geistliche Motetten von zehn verschiedenen Komponisten. Der Großteil des Repertoires entfällt auf den Hofkapellmeister Monte (66) sowie den über lange Jahre verschiedene Posten in der Hofkapelle bekleidenden Regnart (51). Auch der frühere Hofkapellmeister Vaet (38) und der als Notist, Kaplan und Eleemosinarius beschäftigte Prenner (34) steuern eine größere Anzahl geistlicher Motetten bei. Ergänzt wird das Corpus der Untersuchung durch die Kompositionen von Galli (13), La Court (6), Mergot (6), Hailland (6), Formellis (5) und Roy (3).⁴²⁵

2.5. Mögliche Aufführungsgelegenheiten von Motetten innerhalb und außerhalb liturgischer Feiern

Ist im Fall von Messordinarien und -proprien, Hymnen oder Magnificatvertonungen leicht zu erkennen, an welcher Stelle der Liturgie sie zur Aufführung kamen, liegen diesbezüglich für Motetten nur wenige konkrete Hinweise vor. Lange Zeit ging die Musikwissenschaft davon aus, dass von Motettentexten auf eine den Textvorlagen entsprechende Verwendung der Kompositionen in liturgischen Feiern geschlossen werden könne.⁴²⁶ Dementsprechend betrachtet Pass die Motettentexte Regnarts unter rein liturgischen Gesichtspunkten und unterscheidet im Werkverzeichnis nicht zwischen liturgisch gebundenen Introitus- bzw. Gradualezyklen und dem paraliturgischen Motettenrepertoire.⁴²⁷

424 Nicht Teil des Untersuchungscorpus ist Montes *Parce mihi, Domine* (M215), das in Ber1564–3 bereits vier Jahre vor Montes Dienstantritt am Kaiserhof publiziert wurde.

425 Vgl. das Verzeichnis des untersuchten Repertoires, Anhang 2.

426 Beispielsweise Strunk, „Some Motet-Types“, S. 108–113, oder Brown/Stein, *Music in the Renaissance*, S. 133.

427 Pass, *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*; ders., *Thematischer Katalog*, S. 108–166.

Hans-Joachim Moser und Wolfgang Krebs vermuten sogar, Motetten könnten die Perikopenlesungen in Messfeiern ersetzt haben.⁴²⁸ Die seit Anfang der 1980er Jahre publizierten konkreten Informationen zur Aufführung von Motetten in der Eucharistiefeyer widerlegen jedoch einen so engen Zusammenhang zwischen Aufführungssituation einer Motette und liturgischer Verwendung ihrer Textvorlage.⁴²⁹

Die genauen Begebenheiten am Hof Maximilians liegen in Ermangelung einer überlieferten Gottesdienstordnung im Dunkeln. Auch die wenigen erhalten gebliebenen Aufführungsmaterialien der Hofkapelle können nicht viel zur Erhellung beitragen. Lassen die zahlreichen in den Chorbüchern enthaltenen Kompositionen der Antiphonen *Asperges me* und *Vidi aquam* darauf schließen, dass bereits bei der Erneuerung des Taufgedächtnisses und somit vor dem Introitus polyphon musiziert wurde, beinhalten die Aufführungsmaterialien nur vereinzelte Motetten und können daher nur wenig weiterhelfen. Ein einziges im Umfeld der Hofkapelle entstandenes Chorbuch könnte jedoch einen Anhaltspunkt zur Aufführung von Motetten in der Liturgie geben. In BrusC 27089, das vom Notisten Leonhardt Franz niedergeschrieben wurde, sind den sechs enthaltenen Parodiemessen die jeweiligen Parodievorlagen – ein Chanson, drei Madrigale und zwei Motetten von Cipriano de Rore, Philippe Verdelot, Striggio und Monte – vorangestellt. Inwiefern dieses Chorbuch als Quelle für die Aufführungspraxis von Motetten am Hof Maximilians Relevanz haben kann, ist jedoch aus verschiedenen Gründen fraglich. Zunächst ist umstritten, ob das Chorbuch erst nach 1586 oder noch zu Lebzeiten Maximilians entstand.⁴³⁰ Zudem könnte es gemeinsam mit BrusC 27086 in den Jahren 1577–1581 dem Gesandten Philipps II. Juan de Borja y Castro geschenkt worden sein.⁴³¹ In diesem Falle wäre unklar, ob ein bereits existierender Band verschenkt oder das Chorbuch eigens dafür angefertigt wurde. Zuletzt finden sich unter den notierten Parodievorlagen auch Madrigale und Chansons, deren Aufführung in der Eucharistiefeyer eher verwundern würde. Die gemeinsame Überlieferung von Parodievorlagen und den entsprechenden Parodiemessen

428 Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, S. 76; Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette*, S. 236.

429 Vgl. Cummings, „Toward an Interpretation“, S. 43 f.

430 Pruett datiert die Entstehung des Chorbuchs auf die letzten Jahre von Maximilians Regentschaft (Pruett, „Sixteenth-Century Manuscripts“, S. 90), Comberciati hingegen auf die Jahre 1586–1599 (Comberciati, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*, S. 196).

431 Comberciati hält es für möglich, dass beide Chorbücher von Borgia mit nach Spanien genommen wurden (Comberciati, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*, S. 192). Pruett schränkt den Zeitpunkt der Schenkung von BrusC 27086 auf den genannten Zeitraum ein (Pruett, „Sixteenth-Century Manuscripts“, S. 76).

ist in Handschriften und Drucken des 16. Jahrhunderts kein Einzelfall.⁴³² Ein konkreter Hinweis für eine gemeinsame Aufführung von Motette und Messe im liturgischen Rahmen findet sich jedoch erst im beginnenden 17. Jahrhundert. So berichten die päpstlichen Diarien von einer Aufführung eines *O sacrum convivium* von Cristóbal de Morales mit der entsprechenden Parodiemesse Palestrinas am 31. März 1616.⁴³³

Wenn die Quellenlage auch keine Erkenntnisse zur spezifischen Aufführungspraxis von Motetten am Hof Maximilians zulässt, so können doch Forschungsergebnisse zu anderen Institutionen des 16. Jahrhunderts zumindest einen Eindruck geben, an welchen Stellen der Liturgie Motetten an anderen Orten aufgeführt wurden. Für die erste Jahrhunderthälfte liegen nur wenige Hinweise vor, die zudem fast alle auf eine gewisse Skepsis gegenüber der Aufführung von Motetten im liturgischen Rahmen schließen lassen. Einzig Paride de Grassis' Tagebucheintrag vom 22. April 1508, nach dem im Vatikan am Karfreitag nach dem Evangelium eine Motette gesungen wurde, um Stille in der Kapelle zu vermeiden, klingt relativ neutral.⁴³⁴ Paolo Cortese hingegen sieht es 1510 als Nachteil der Motette an, dass sie keinen reglementierten Platz in der Liturgie habe.⁴³⁵ Die Jesuiten erlaubten zwar die Aufführung von Motetten in Messe und Vesper, allerdings nur, wenn die Kompositionen nicht zu lang waren.⁴³⁶ Und am Hof Karls V. musste laut den in Madrid aufbewahrten *Leges et Constitutiones Capellae Catholicae Maiestatis* [...] zur Aufführung von Motetten in der Eucharistiefeier die explizite Genehmigung des Herrschers eingeholt werden.⁴³⁷

432 Lewis Lockwood wies bereits in den 1960er Jahren auf die Drucke *Missarum musicalium quatuor vocum cum suis motetis. Liber tertius* (Paris: Pierre Attaignant und Hubert Juliet 1540) und *Excellentissimi Musici Moralis Hispani, Gomberti, ac Iachete cum quatuor vocibus Missae* [...] (Venedig: Girolamo Scotto 1540) sowie auf die Handschriften MontsM 765 und CambraiBM 3 hin (Lockwood, „A View of the Early Sixteenth-Century Parody Mass“, S. 57).

433 Cummings, „Toward an Interpretation“, S. 43.

434 Sherr, „The Singers of the Papal Chapel“, S. 255 und S. 262.

435 Paolo Cortese, *De Cardinalatu Libri Tres*, Castro Cortesii: Symeon Nicolai Nardi Senensis 1510; zitiert nach Sherr, „The Singers of the Papal Chapel“, S. 255–256.

436 Kennedy, „Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries“, S. 201.

437 „IX. Moteta sub sacrificio, nisi mandato Regiae Maiestatis aut propter concionem, non canuntur.“ (*Leges et Constitutiones Capellae Catholicae Maiestatis a maioribus institutae, a Car. Quinto studiosè custodite, hodierno die, mandato Regis Catholici, Singulis Sanctissime Servandae*, Madrid, Palacio Real Administrativo, Leg. 1133; zitiert nach Schmidt-Görg, *Nicolas Gombert*, S. 341. Transkription des Dokuments bei Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, S. 183–186; Schmidt-Görg, *Nicolas Gombert*, S. 340–342; Rudolf, *The Life and Works of Cornelius Canis*, S. 409–412.) „IX. Motetten sind bei der Messfeier, ohne Erlaubnis der Königlichen Majestät oder wegen [auf Veranlassung?] der Versammlung, nicht zu singen.“

Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts konkretisiert sich das Bild jedoch zunehmend. In diversen Dokumenten aus Jesuitenkollegs und dem Vatikan kristallisieren sich als wesentliche Aufführungszeitpunkte während der Messfeier Offertorium, Elevation und Kommunion heraus. So findet sich in den päpstlichen Diarien von 1555 der Vermerk „Nos cantavimus in loco ofertorij vnum motetum, et quando Corpus domini levabatur cantavimus Rex benigne.“⁴³⁸ Offenbar diente eine Motette demnach als Ersatz für das Offertorium und somit eines Teils des Messproprium. Ein Dokument aus den Jesuitischen Kollegien am Rhein bestätigt, dass in der Advents- und Fastenzeit auch andere Propriumsteile durch Motetten substituiert werden konnten.

Per Adventum et a *Septuagesima* usque ad Pascham, quando agitur de Dominica, sacrum canitur cantu Gregoriano. Pro graduali tamen, et offertorio, canitur motetum, similiter tempore communionis, unum vel plura pro numero communicantium, et in fine aliud pro *Deo Gratias*, quod producitur donec omnes aspersi sint aqua benedicta.⁴³⁹

In der zitierten Passage wird zudem eine Aufführung von Motetten während der Kommunion angesprochen. Diese dürfte es im Pariser Jesuitenkollegium nicht nur in der Fastenzeit gegeben haben, denn in einem die Musikipflege dieser Institution von 1582 bis 1583 beschreibenden Dokument heißt es: „Quod si sacra communio duret, motetum aliquid pium ad festum accomodatum, vel de Sanctissimo Sacramento recitari solet.“⁴⁴⁰

Im oben angeführten Zitat aus den päpstlichen Diarien von 1555 wird neben dem Musizieren von Motetten anstelle des Offertoriums auch eine Aufführung während der Elevation angesprochen. Auch wenn der Terminus Motette

438 Zitiert nach Cummings, „Toward an Interpretation“, S. 47, Anm. 11. („Wir haben an Stelle des Offertoriums eine Motette gesungen, und als der Leib Christi erhoben wurde, haben wir *Rex benigne* gesungen.“)

439 Rom, Archivum Romanum Societatis Jesu, *Fondo gesuitico presso la Curia 1570 (Collegia 186) int. 1/3 2 Informatio et Iudicium de Musica ex Provincia Rheni*, fol. 2^r. Zitiert nach Kennedy, „Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries“, S. 204. („Im Advent und von *Septuagesima* bis Ostern, wenn Sonntage begangen werden, wird das Amt als gregorianischer Choral gesungen. Anstatt des Graduales jedoch und des Offertoriums wird eine Motette gesungen, ebenso anstatt der Kommunion eine oder mehrere nach Anzahl der Kommunikanten, und am Ende eine weitere anstatt des *Deo Gratias*, die vorgeführt wird, bis alle mit Weihwasser besprenkelt sind.“)

440 Rom, Archivum Romanum Societatis Jesu, *Fondo gesuitico presso la Curia 1486 (Collegia 113) int. 4 W 25 2 fols*, fol. 1^r. Zitiert nach Kennedy, „Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries“, S. 203. („Wenn die heilige Kommunion andauert, ist es üblich, dass irgendeine fromme und zum Fest oder auch zum Allerheiligsten Sakrament passende Motette vorgetragen wird.“)

nicht explizit genannt wird, führt Anthony Cummings einen weiteren Eintrag aus den Diarien des Jahres 1561 als Beispiel für das Singen einer Motette in diesem Kontext an.⁴⁴¹ Ein Brief aus dem Jahre 1574 belegt, dass das Musizieren einer Motette am Hof Maximilians während der Elevation zumindest von außen für möglich gehalten wurde. So unterbreitet der Komponist Stefano Rosetti Kaiser Maximilian Vorschläge für die Aufführung einer beigelegten Motette. Rosetti macht hierbei nicht nur konkrete Angaben zur Besetzung mit drei Posaunen und einem Zink sowie zur Aufstellung der Musiker, sondern spricht auch das Musizieren während der Elevation an.

[...] Hora le mando lo incluso motetto a otto voci in dialogo, el quale è un tempo che lo cominciai a chiribizzare che va consertato in questo modo (et V. M. può mostrare di dar lui la invenzione) che otto cantori in due parti, allo alzare del sacramento alla Messa, sieno ingenocciati 4 al lato destro et 4 al sinistro, avanti l'altare presso al sacerdote: et dietro l'altare il simile in due mutte con 3 tromboni e un cornetto permutto, et così consertati come leva il sacerdote cominciare l'oppera, tutti insieme, ma più piano el cantare et il sonare che sie possibile; [...]⁴⁴²

Zwar gibt es keine archivalischen Belege für eine Aufführung von Motetten während der Kommunion oder der Elevation am Hof Maximilians, Teile des aus der Hofhaltung überlieferten Motettenrepertoires lassen aber die Vermutung zu, es könne im direkten Umfeld der eigentlichen Eucharistie gepflegt worden sein. So lassen sich nicht weniger als sechs Kompositionen ausmachen, deren Texte zwar ursprünglich der Fronleichnamsliturgie entstammen, im Laufe des 16. Jahrhunderts aber insbesondere in protestantischen Kreisen zu Abendmahlsgesängen umfunktioniert wurden.⁴⁴³

441 „Cantores interfuerunt et decantaverunt tu solus qui facis mirabilia in elevatione corporis Christi.“ Zitiert nach Cummings, „Toward an Interpretation“, S. 52. („Die Sänger haben teilgenommen und bei der Elevation des Leibs Christi *Tu solus, qui facis mirabilia* gesungen.“)

442 Brief Stefano Rosettis an Maximilian II., Florenz, 11. Dezember 1574. Zitiert nach Lindell, „Stefano Rosetti“, S. 178, dort „l'altare presso presso al sacerdote“ statt „l'altare presso al sacerdote“, was ein Transkriptionsfehler sein dürfte. („[...] Nun sende ich Ihnen die beiliegende Motette für acht Stimmen im Dialog, an der ich vor einiger Zeit zu tüfteln begonnen habe, und die derart aufzuführen ist (und Eure Majestät können bezeigen, selbst die Erfindung vorzuweisen), dass acht Sänger in zwei Chören, beim Emporheben des Sakraments in der Messe, 4 auf der rechten Seite und 4 auf der linken, vor dem Altar in der Nähe des Priesters knien: und hinter dem Altar gleichermaßen in zwei Gruppen mit 3 Posaunen und einem Cornetto permutto [stillen Zink?], und so aufgestellt, sobald der Priester erhebt, beginnen alle gemeinsam mit dem Werk, doch so leise wie nur möglich im Singen und im Spielen; [...]“; Übersetzung von Ingrid Schraffl.)

443 Vgl. Kapitel 5.3.

Schließlich finden sich verschiedentlich Hinweise, dass Motetten nach Abschluss liturgischer Feiern zur Aufführung kamen. Bei den Jesuiten war das Singen von Motetten nach Vespern offenbar umstritten und daher in den Pariser Statuten verboten, während es in den Kollegien am Rhein gestattet war.⁴⁴⁴ Die Jesuitische Curia forderte die deutschen Provinzen 1587 auf, keine Motetten nach Vespern wie auch Messen aufzuführen.⁴⁴⁵ Dies lässt darauf schließen, dass mancherorts Motetten nach dem Hochamt musiziert wurden. Die päpstlichen Diarien zeugen davon, dass auch im Vatikan oder in dessen direktem Umfeld Motetten nach Abschluss der eigentlichen Messfeier aufgeführt wurden. Entsprechende Vermerke finden sich in den Jahren 1559, 1594 sowie 1596, somit am Anfang und am Ende der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁴⁴⁶

Streng genommen gehört der zuletzt beschriebene Aufführungskontext natürlich nicht mehr in den liturgischen Rahmen, waren die Motetten doch nach Abschluss der Messfeier zu hören. Auch sonst spricht einiges dafür, mögliche Aufführungsbegebenheiten außerhalb des liturgischen Bereichs zu suchen. Neben öffentlichen Veranstaltungen bei Staatsbesuchen, Krönungsfeierlichkeiten, Begräbnissen und Ähnlichem ist hierbei auch an den privaten Rahmen zu denken. Da Aufführungen für geschlossene Gesellschaften zumeist weder in Abrechnungsbüchern noch in der Hofberichterstattung aufscheinen, können die Ausführungen hierzu jedoch nur auf wenigen Indizien basieren und nicht über Vermutungen hinausgehen. Vieles deutet auf eine während der Regierungszeit Maximilians immer wichtiger werdende Kammermusikpflege hin. Zwar enthalten offizielle Dokumente erst 1574 eine eigene Rubrik für Kammermusiker, schon davor finden sich jedoch immer wieder Hinweise auf Aufführungen, für die neben den Mitgliedern der Hofkapelle und des Trompeterkorps auch mit Gnadengeldern entlohnte durchreisende Kräfte verantwortlich waren. Einer dieser durchreisenden Musiker war der bereits erwähnte Rosetti, der in den Jahren 1570 und 1571 am Hof nachgewiesen werden kann und dort, laut einem Schreiben Montes an den Kardinal Flavio Orsini, „cosette ariose“ zur Aufführung brachte. Lindell vermutet, dass es sich hierbei um einstimmige Lieder mit Instrumentalbegleitung gehandelt haben dürfte.⁴⁴⁷ Die Tatsache, dass Maximilian persönlich Rosetti nach Intavolierungen seiner Kompositionen fragte, deutet darauf hin, dass auch die Aufführung genuin mehrstimmiger

444 Kennedy, „Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries“, S. 206 f.

445 Ebd., S. 207.

446 Cummings, „Toward an Interpretation“, S. 51.

447 Lindell, „Stefano Rosetti“, S. 159–162.

Vokalmusik mit Instrumentalbegleitung gängige Praxis am Hof war.⁴⁴⁸ Natürlich kommen hierfür zunächst profane Kompositionen wie Madrigale, Chansons oder deutschsprachige Lieder in Betracht, tatsächlich könnte aber auch geistliches Repertoire musiziert worden sein. Bereits seit 1518 sind Aufführungen von Motetten während päpstlicher Mahlzeiten verbrieft.⁴⁴⁹ Dies wäre sicherlich auch bei Tisch eines weltlichen Herrschers denkbar.

Dennoch liegt die Pflege geistlichen Repertoires vor allem im Kontext privater Glaubensausübung nahe. Bekanntlich verließ Maximilian ab 1561 die Messe bereits vor der eigentlichen Eucharistiefeyer und nahm die Kommunion im Privaten ein.⁴⁵⁰ Sollte hierbei auch musiziert worden sein, täte sich insbesondere für die oben in Zusammenhang mit dem Abendmahl genannten Motetten ein ganz neuer Aufführungshorizont auf. Letztlich sind aber viele andere Anlässe möglich, bei denen geistliche Musik zur persönlichen Erbauung dienen hätte können. Zu denken ist hierbei insbesondere an eine Begebenheit kurz vor Maximilians Machtübernahme: Einige Mitglieder der Kapelle Ferdinands I. bekamen kurz nach dem Tod des Regenten Gnadengelder zugesprochen, weil sie am Bett des kranken Herrschers gesungen hatten.⁴⁵¹

448 Ebd., S. 179.

449 Cummings, „Toward an Interpretation“, S. 45.

450 Vgl. Kapitel 2.2.

451 Pass, *Musik und Musiker*, S. 88.

3. ÜBERLIEFERUNG IM DRUCK

In Ermangelung erhalten gebliebenen handschriftlichen Aufführungsmaterials vom Hof Maximilians und mit Blick auf die daher nur periphere handschriftliche Überlieferung von Motetten der dort tätigen Musiker ist die vorliegende Untersuchung auf bereits im 16. Jahrhundert in Drucken erschienenes Repertoire angewiesen. Im Gegensatz zu Handschriften sind Drucke auf dem Titelblatt meist eindeutig datiert und können somit einen Terminus ante quem für die Komposition des darin publizierten Repertoires bieten. Ähnlich wie bei Manuskripten ist der Entstehungskontext von Notendruckten in Einzelfällen nicht im Detail bekannt, was eine Bewertung der Überlieferungsträger nicht einfach macht. Selbst wenn Individualdrucke zumeist vom Komponisten selber in Auftrag gegeben wurden,¹ sind mit Drucker und Widmungsträger zumindest zwei weitere Personen in die Publikation involviert. Im Falle von Sammeldruckten war zudem meist ein Herausgeber für die Zusammenstellung des Repertoires verantwortlich. In der Gestaltung eines Drucks sowie im darin überlieferten Repertoire können sich daher die Interessen von mindestens drei Parteien widerspiegeln. Dies führt unweigerlich zu der Frage, wie repräsentativ die in Drucken publizierten Motetten für das tatsächlich am Hof Maximilians gepflegte Repertoire sein können. Die folgende Darstellung der Entstehungsbedingungen von Individual- und Sammeldruckten, der Druckorte und Widmungsträger soll Aufschlüsse darüber geben, welche äußeren Kräfte darauf Einfluss haben konnten, was im 16. Jahrhundert gedruckt wurde, und damit indirekt auch darauf, wovon das in dieser Studie gezeichnete Bild der Motette am Hof Maximilians abhängig ist.

1 Montes erster Band fünfstimmiger Madrigale (Philippe de Monte, *Madrigali a cinque voci [...] libro primo [...]*, Rom: Valerio & Lodovico Dorico 1554) dürfte ohne Mitwirkung des Komponisten publiziert worden sein. Das Widmungsschreiben ist nicht vom Komponisten, sondern von Giovan Battista Bruno unterzeichnet, und Monte erwähnt in der Widmung des ersten Buches vierstimmiger Madrigale (*Il primo libro delli Madrigali [...]*, Venedig: Girolamo Scotto), dass der Band fünfstimmiger Madrigale ohne seine Kenntnis veröffentlicht worden wäre (Mann, *The secular Madrigals*, S. 5).

3.1. Auftraggeber von Individualdrucken

Die Motetten der meisten als Komponisten tätigen Mitglieder der Hofkapelle Maximilians sind ausschließlich in Sammeldrucken überliefert. Individualdrucke mit Motetten, die während der Dienstzeit eines Musikers am Hof Maximilians erschienen, sind nur von den beiden Hofkapellmeistern Monte und Vaet sowie dem Tenor und Kapellknabenpräzeptor Regnart nachweisbar.² Die Veröffentlichung eines Individualdrucks scheint demnach ein Privileg weniger Komponisten gewesen zu sein, das auf mehrere Sachverhalte zurückzuführen ist.

Eine von Zarlino in den *Istitutioni harmoniche* (Venedig: o. Verl. 1558) erzählte Anekdote wird gerne als Indiz für die zunehmende Bedeutung der individuellen Künstlerpersönlichkeit im 16. Jahrhundert angeführt.³ Laut Zarlino hörte Willaert vor 1515 in der Sixtinischen Kapelle eine von ihm komponierte Motette, die jedoch fälschlich Josquin zugesprochen wurde. Nachdem Willaert den Irrtum richtiggestellt hatte, verloren die Sänger der Sixtinischen Kapelle das Interesse an der gehörten Komposition.⁴ Der Name Josquins war auch noch lange nach seinem Tod ein Erfolgsgarant, der Musik für das Publikum und damit Musikaliendrucke für Käufer attraktiv machte. Freilich erschienen auch Drucke, ohne den Namen Josquins auf dem Titelblatt zu nennen; eine gewisse Prominenz musste ein Komponist aber sicherlich mitbringen, um zumindest eine kleine Auflage eines Drucks verkaufen zu können.⁵

Neben dem Namen wurde im Verlaufe des 16. Jahrhunderts die berufliche Position eines Komponisten zum Promotionsargument und daher regelmäßig auf Titelblättern von Individualdrucken mitgeteilt. Gombert betont seine

2 Broucks Motetten- und Chansondruck erschien erst 1579 und somit einige Jahre nach seiner kurzen Zeit in Diensten Maximilians (vgl. Kapitel 2.3).

3 Zur wachsenden Bedeutung der Künstlerpersönlichkeit und ihres Standes bis in die frühe Neuzeit vgl. Calella, *Musikalische Autorschaft*, insbesondere S. 103–133.

4 Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer*, S. 12 f.

5 Die Werbewirkung der Namen berühmter Komponisten spiegelt sich schon früh auch auf Titelblättern von Sammeldrucken wider. Beispielsweise nutzten Hans Ott und Formschneider den Namen des bereits verstorbenen Heinrich Finck, um mit diesem auch Lieder des Senffs, Brucks und Stephan Mahus zu bewerben (Hans Ott, *Schöne auszerlesene Lieder des hoch berühmten Heinrich Finckens sampt andern neuen Liedern von den furnemsten diser Kunst gesetzt* [...], Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1536). Ähnlich agierte Scotto in Venedig, der Morales im Titel einer Motettenanthologie nannte (*Moralis Hispani, et multorum eximiae artis virorum musica cum vocibus quatuor, vulgo motecta cognominata* [...], Venedig: Girolamo Scotto 1543). In ScO1554 veröffentlichte dieselbe Offizin auch eine bereits in den Niederlanden komponierte Motette Gallis mit dem Verkaufsargument der Namen *Thome Cricquillonis* [sic] und *Clementis non Papae* (vgl. Kapitel 2.4.3). Eine Übersicht solcher Nennungen in Sammeldrucken des deutschen Sprachraums bietet Calella, „Praestantissimi artifices“, S. 121–124.

wichtige Stellung im Jahr 1542 mit der Formulierung „musici imperatori“,⁶ die möglicherweise Vorbild für ähnliche Beschreibungen auf Titelblättern der Drucke von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians war. Vaet wird in Vaet1562a noch als Musiker des „Bohemiae Regis“, Regnart in Reg1575 als „Sac[rae] Caes[areae] Mai[estatis] Musico“ titulierte. Schon kurz nach Montes Dienstantritt am Kaiserhof im Jahre 1568 ist auch auf den Titelblättern seiner Individualdrucke auf die neue, wichtige Stellung hingewiesen. Im ein Jahr später erschienenen *Secondo libro delli madrigali a sei voci* (Venedig: Girolamo Scotto 1569) wird Monte als „Maestro di Capella della s[acra] C[esarea] Maesta dell’Imperatore Massimiliano Secondo“ bezeichnet. Auch in den späteren bis 1576 bei Girolamo Scotto und dessen Erben erschienenen Drucken wird genau diese oder eine ähnliche Formulierung verwendet. So findet sich auf den in dieser Offizin gedruckten Motettenbüchern Mon1572, Mon1573 und Mon1574 ein inhaltlich identischer Hinweis, hier allerdings in der latinisierten Fassung: „S[acrae] C[aesaris] M[aestatis] Capellae Magistri“. Einzig das bei Antonio Gardano erschienene Mon1575 lässt eine Beschreibung von Montes beruflicher Position auf dem Titelblatt vermissen.

Größtes Hindernis für die Publikation eines solchen Individualdrucks waren sicherlich die enormen Kosten der Herstellung eines Notenbandes. Bernstein nennt im Rahmen ihrer Untersuchungen zum Verlags- und Druckwesen im Venedig des 16. Jahrhunderts zwei grundlegende Strategien zur Refinanzierung von Notendruckern. Für eine sehr große Druckerei könnte es möglich gewesen sein, einen Druck auf eigenes Risiko zu veröffentlichen, eventuell in Partnerschaft mit einem Herausgeber oder einem Vertrieb. Denkbar wäre dies vor allem für musikdidaktische Werke, die eine hohe Nachfrage hervorriefen und daher in einer entsprechend hohen Auflage erschienen und häufig mehrfach nachgedruckt wurden. Im Regelfall dürfte das wirtschaftliche Risiko aber zu hoch gewesen sein, weshalb Musikdrucke meist auf Kommissionsbasis ohne finanzielles Risiko für die Druckerei hergestellt wurden.⁷ Individualdrucke wurden daher meist vom Komponisten selbst in Auftrag gegeben, was für ihn die Möglichkeit mit sich brachte, den Druckvorgang zu kontrollieren und somit die Qualität des Ergebnisses sicherzustellen. So reiste Lasso 1554–1555 nach Antwerpen,⁸ um den Druck von *Le quatorisme Livre a quatre parties contenant Dixhuyc Chansons Italiennes [...]* (Antwerpen: Tielman Susato 1555) zu überwachen. Das Domkapitel in Orvieto beurlaubte 1561 Jacobus de Kerle für eine Reise nach Venedig, wo Scotto Psalmen und Magnificatsätze von ihm

6 Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer*, S. 13.

7 Bernstein, *Print culture*, S. 73 f.

8 Lenneberg, *On the publishing and dissemination*, S. 38.

druckte.⁹ Ähnliche Reisen sind für Leonhard Lechner, Francesco dalla Viola und Ruffo belegt,¹⁰ nicht jedoch für einen der drei am Hof Maximilians tätigen Musiker Vaet, Monte und Regnart.

Zu den finanziellen Rahmenbedingungen eines Individualdrucks liegen nur wenige gesicherte Informationen vor, die in der Sekundärliteratur zum Notendruck im 16. Jahrhundert immer wieder als Fallbeispiele herangezogen werden. Sie geben einen groben Eindruck von den Kosten und Handelsbeschränkungen, die der Auftraggeber eines Musikaliendrucks zu tragen hatte. Richard J. Agee wies 1986 erstmals auf einen Vertrag aus dem Jahr 1565 zwischen dem venezianischen Kloster San Giorgio Maggiore und dem Verleger Scotto hin, nach dem Letzterer für das Drucken von Paolo Ferrareses *Passiones, Lamentationes, Responsoria, Benedictus, Miserere, multaque alia devotissima cantica* [...] (Venedig: Girolamo Scotto 1565) nach Ablieferung von 500 Exemplaren 88 Dukaten und 5 Lire erhalten würde.¹¹ Zwei auf den 26. Mai 1516 datierte Verträge dokumentieren ein kompliziertes Dreiecksgeschäft zwischen Ottaviano Scotto, Andrea Antico und Antonio Giunta anlässlich des *Liber Quindecim Missarum* (Rom: Andrea Antico 1516), von dem 1008 Exemplare gedruckt werden sollten.¹² Eine 1543 zwischen Morales und dem römischen Drucker Valerio Dorico getroffene Vereinbarung enthält zusätzliche Informationen zur Herstellung und zum Vertrieb eines Drucks. Morales musste für den Druck von 525 Exemplaren nicht nur eine korrigierte Vorlage abliefern und entsprechende Korrekturgänge vornehmen, sondern auch die Papier- und Druckkosten für 250 Exemplare sowie Dekorationen wie Wappen übernehmen. Im Gegenzug erhielt er zwar 275 Exemplare, durfte jedoch nur 50 davon in Italien vertreiben.¹³

Für keinen der Individual- oder Sammeldrucke, die Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians überliefern, ist ein solcher Kontrakt bekannt. Offenbar wurde aber auch von prominenten Komponisten wie Monte erwartet, in eine solche Vorleistung zu treten. Plantin wies im Dezember 1586 Monte postalisch darauf hin, dass er mit dem Druck des *Liber I. Missarum* (Antwerpen:

9 Bernstein, *Print culture*, S. 163. Den Vorgang beschreibt auch Christian Thomas Leitmeir, der Kerles Motivation für diesen großen Aufwand auf die qualitativen Mängel eines Hymnendrucks zurückführt, der einige Jahre zuvor bei Antonio Barré in Rom gedruckt wurde (Leitmeir, *Jacobus de Kerle [1531/32–1595]*, S. 295 f.).

10 Lewis Hammond, *Editing Music*, S. 19.

11 Agee, „A Venetian Music Printing Contract“, S. 59; vgl. auch Bernstein, *Print culture*, S. 78 f.

12 Bernstein, *Print culture*, S. 75.

13 Cusick, *Valerio Dorico – Music Printer*, S. 95 und S. 297–391; zur musikhistorischen Bedeutung dieses Vorgangs vgl. Calella, *Musikalische Autorschaft*, S. 127.

Christophe Plantin 1586) beginnen könne, dafür aber erst Montes finanzieller Beitrag eintreffen müsse. In einem zweiten Brief relativierte der Drucker seine Forderung dahingehend, dass die Zahlung nicht verpflichtend sei, und schloss daran gleich die Frage an, wohin er die fertigen Bücher schicken solle.¹⁴

Ähnlich variabel, wie mit Druckkostenzuschüssen vor der Drucklegung umgegangen wurde, erfolgte auch die Distribution der fertigen Bücher. Während Ferrarese wohl alle Exemplare seines Drucks ausgeliefert bekam, übernahm Dorico offenbar auch den Handel einer Teilaufgabe des Drucks mit Kompositionen Morales'. Vergleichbare Bedingungen handelte Thomas Luis de Victoria im Jahr 1598 mit seinem Drucker aus, der 100 der 200 Exemplare eines Drucks mit Messen, Magnificatsätzen, Psalmen und Motetten behalten, diese aber erst nach Ablauf eines Jahres verkaufen durfte.¹⁵ Agee veröffentlichte erstmals ein Verzeichnis der bis 1591 in der Offizin von Gardano zu Venedig gedruckten und vorrätigen Publikationen, darunter 25 unterschiedliche Individualdrucke Montes.¹⁶ Dies lässt darauf schließen, dass auch der Hofkapellmeister nicht die ganze Auflage ausgehändigt bekam, sondern zumindest ein Teil der gedruckten Exemplare von der Offizin direkt vermarktet wurde.¹⁷

3.2. Widmungen von Individualdrucken

Eine persönliche Widmung an einen Mäzen war ein übliches Mittel zur Refinanzierung der Drucklegung eines Notenbandes. In Individualdrucken ist diese meist vom Komponisten selbst unterzeichnet, was ein weiteres Indiz dafür ist, dass die Initiative für diese Drucke von ihm persönlich ausging.¹⁸ So dürfte es auch bei den für diese Studie relevanten Motettenbüchern gewesen sein, die allesamt eine solche Widmung enthalten. Alle diese Widmungen sind Gaben an einen Gönner, die dazu dienen, ein bereits erhaltenes oder zumindest erwartetes Almosen zu rechtfertigen. Unabhängig davon, ob Musik tatsächlich erklingt oder nur in notierter Form verkauft wird, spricht sie mit Hilfe der Widmung nicht nur für den Komponisten selbst, sondern repräsentiert auch den Patron, dem sie gewidmet ist. Das lesende und damit von der Verbindung zwischen Widmungsträger und Widmendem wissende Publikum ist im unausgeglichenen Kräfteverhältnis der beiden ein wichtiges Korrektiv. Zunächst ist

14 Lenneberg, *On the publishing and dissemination*, S. 42.

15 Bernstein, *Print culture*, S. 78.

16 Agee, *The Gardano Music Printing Firms, 1569–1611*, S. 360–405.

17 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 106.

18 Verbeke, „Ergo cape et canta sanctos quos fecimus hymnos“, S. 59.

3. Überlieferung im Druck

der Komponist allein auf die Großzügigkeit eines Mäzens angewiesen. Letzterer ist aber durch die Öffentlichkeit, die sein Verhältnis zum Künstler durch die Widmung gewinnt, zum Almosen genötigt, um seinen guten Ruf zu wahren.¹⁹

Tabelle 3: Individualdrucke und ihre Widmungsträger

Kurztitel	Titel	Drucker	Druckort	Jahr	Widmung
Vaet1560	<i>Qui operatus est Petrus</i> [Einblattdruck]	Raphael Hofhalter	Wien	1560	Maximilian II.
Vaet1562a	<i>Modulationes quinque vocum [...]</i> liber primus	Antonio Gardano	Venedig	1562	Maximilian II.
Vaet1562b	<i>Modulationes quinque vocum [...]</i> liber secundus	Antonio Gardano	Venedig	1562	[Maximilian II.]
Mon1572	<i>Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus [...]</i> liber primus	Girolamo Scotto	Venedig	1572	Maximilian II.
Mon1573	<i>Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus [...]</i> liber secundum	Girolamo Scotto	Venedig	1573	Karl IX. von Frankreich
Mon1574	<i>Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus [...]</i> liber tertium	Girolamo Scotto	Venedig	1574	Maximilian II.
Mon1575	<i>Liber quarto de motetti</i> [...]	Söhne von Antonio Gardano	Venedig	1575	Flavio Orsini (Kardinal)
Reg1575	<i>Sacrae aliquot cantiones</i>	Adam Berg	München	1575	Maximilian II.

Meist fanden sich angemessene Widmungsträger im direkten Umfeld des Autors einer Widmung. Dementsprechend ist mehr als die Hälfte der zu Lebzeiten Maximilians von Mitgliedern seiner Hofkapelle publizierten Motettenbücher dem Herrscher persönlich dediziert. Bereits 1560 widmete der damalige Hofkapellmeister Vaet dem Thronfolger einen Einblattdruck,²⁰ nach der Krönung zum böhmischen König auch die zweibändige Motettensammlung Vaet1562a und Vaet1562b. Das nur im ersten der Bände enthaltene Widmungsschreiben dürfte sich auf beide Bände beziehen, da diese im selben Jahr und in derselben Offizin gedruckt wurden.²¹ Maximilian sind zudem der erste Motettendruck Regnarts, Reg1575, sowie zwei der vier zu Lebzeiten des Kaisers erschienenen Motettendrucke Montes, Mon1572 und Mon1574, gewidmet. Dass der Herrscher sich dafür wie üblich mit Gnadengeldern erkenntlich zeigte, ist nur in

19 Gabriëls, „Reading (Between) the Lines“, S. 74.

20 Zu den Entstehungsumständen von Vaet1560 vgl. Kapitel 5.1.

21 Verbeke, „Ergo cape et canta sanctos quos fecimus hymnos“, S. 57.

einem Fall zu belegen. Monte wurde am 20. April 1574 ein Gnadengeld „wegen zweyer gesang bucher, so er Ir M[ajestät] &c. noch im 72.n.Jar underthenigist dediciert“, zugesprochen.²² Pass bringt diese Zahlung mit Widmungen von 1574 und 1569 in Verbindung.²³ Sie dürften aber viel eher mit Bezug auf Mon1572 und ein Madrigalbuch aus dem Jahr 1571 geleistet worden sein.²⁴ Für ein mit der Publikation von Vaets Motettenbüchern in Zusammenhang stehendes Gnadengeld gibt es keine archivalischen Belege. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die Ausgaben für Maximilians Hofkapelle erst ab seiner Kaiserkrönung im Jahr 1564 in den Hofzahlamtsbüchern gelistet sind.²⁵ Ein entsprechendes Almosen an Vaet könnte demnach schon in den Jahren zuvor bewilligt worden sein. Auch eine Zahlung an Regnart, die mit der Publikation eines Maximilian gewidmeten Drucks in Verbindung zu bringen ist, kann anhand der Hofzahlamtsbücher nicht nachgewiesen werden. Für alle drei Musiker ist es aber möglich, dass eines der vielen an sie ausbezahlten Gnadengelder, deren Anlass in den Büchern nicht genau protokolliert wurde, ein solcher Publikationskostenzuschuss war.²⁶

Die Verbindung Montes zu den Widmungsträgern der beiden anderen in Tabelle 3 gelisteten Motettendrucke ist nicht so leicht greifbar wie die zu seinem Dienstherrn. Für die Widmung des zweiten Motettenbuchs an König Karl IX. von Frankreich dürften die damals aktuellen dynastischen Entwicklungen den Anstoß gegeben haben. Gabriëls weist auf die Eheschließung zwischen Maximilians zweiter Tochter Elisabeth mit ebenjenem französischen Herrscher – wenn auch *per procuratorem* – während des Reichstags in Speyer 1570 hin. Zudem war Monte mit Matthaëus Pattinus, dem Kämmerer Karls IX., persönlich bekannt und hatte über diesen von der Musikliebe des Königs erfahren. Eine letzte von Gabriëls genannte Verbindung Montes nach Frankreich führt über einen früheren Gönner des Flamen: Kardinal Orsini wurde im Jahr 1572 von Papst Gregor XIII. als Gesandter an den französischen Hof geschickt.²⁷ Über Montes Beziehung zu jenem Orsini wiederum erfährt man etwas aus dem Widmungsschreiben in Mon1575. In diesem bedankt sich der Komponist ausdrücklich für die Unterstützung, die ihm Orsini über viele

22 Zitiert nach Pass, *Musik und Musiker*, S. 74.

23 Ebd., S. 74. Welche beiden Drucke Pass damit meint, ist nicht eindeutig; vermutlich Mon1574 und Philippe de Monte, *Il Secondo libro delli Madrigali a quattro voci*, Venedig: Girolamo Scotto 1569.

24 Philippe de Monte, *Il quarto libro delli madrigali a cinque voci*, Venedig: Girolamo Scotto 1571 (vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 112).

25 Pass, *Musik und Musiker*, S. 69.

26 Vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 112.

27 Gabriëls, „Dedicating Music“, S. 189.

Jahre zukommen ließ.²⁸ Monte dürfte sich hierbei auch auf die Zeit vor seiner Anstellung am Kaiserhof beziehen, allerdings liegen zu seiner Tätigkeit in Neapel in den Jahren 1560 bis 1567 nur wenige Informationen vor, die dies bestätigen könnten. Die Widmungen an den französischen König Karl IX. und an Orsini können als Beispiele für zwei typische Beziehungskonstellationen zwischen Komponist und Widmungsträger gelten. Die Widmung in Mon1573 dient dem Komponisten dazu, erstmalig in Kontakt mit einem ihm persönlich noch nicht bekannten potentiellen Patron zu treten. Mit dem Widmungsschreiben in Mon1575 hingegen wird eine bereits bestehende Beziehung öffentlich gemacht und gewinnt dadurch an Bedeutung. Die Widmungsschreiben, die dem zweiten Typus von Widmungen beigegeben sind, enthalten üblicherweise eine Beschreibung dessen, wie die Beziehung zustande kam oder welches Aufgabenfeld der Komponist in Diensten des Widmungsträgers hatte oder hat.²⁹ Abgesehen von Mon1573 und Mon1575 sind alle von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians publizierten Motettenbücher dem Dienstherrn dediziert. Die Beziehung zwischen Komponist und Widmungsträger entspricht in diesen Fällen daher stets der zuletzt beschriebenen Konstellation. Dies gilt auch für die nach dem Ableben Maximilians publizierten Motettenbücher Montes, obwohl diese häufig Personen außerhalb des Hoflebens gewidmet sind.³⁰

Das erste während der Regierungszeit Rudolfs II. publizierte Buch fünfstimmiger Motetten Mon1579 ist wie schon Mon1575 Kardinal Orsini dediziert. Der 1921 von Doorslaer publizierte Widmungsvorrede des heute als verschollen geltenden Mon1584 ist zu entnehmen, dass Gian Vincenzo Pinelli und seine Familie in früheren Zeiten große Förderer Montes gewesen waren.³¹ Zum Zeitpunkt der Widmung wirkte der Humanist Pinelli in Padua, ursprünglich stammte er aber aus einer in Neapel ansässigen adeligen Familie, in der Monte Jahrzehnte vor der Widmung gelebt hatte. Monte dürfte dort gegen Ende der ersten Jahrhunderthälfte die beiden Söhne Gian Vincenzo und Galaetio unterrichtet haben.³² Mit Thomas Mermann von Schonperg findet sich unter den Widmungsträgern lediglich ein weiterer, über dessen Verbindung zum Kaiserhof nur wenig bekannt ist. Mermann war seit 1580 als Leibarzt Wilhelms V. am bayerischen Hof tätig und wurde offenbar auch mit Staatsangelegenheiten wie dem Verfassen von Briefen an Päpste, Kardinäle oder Fürsten betraut. Im Jahr

28 Im originalen Wortlaut: „[...] ego, qui iam a multis annis gaudeo possessione clientelae ac servitii apud illustrissimam D[ominationem]“ (zitiert nach ebd., S. 191).

29 Verbeke, *Latin Letters and Poems in Motet Collections*, S. XIII f.

30 Eine Übersicht der Widmungsträger sämtlicher Individualdrucke Montes bietet Gabriëls, „Dedicating Music“, S. 186–188.

31 Doorslaer, *La Vie et les Œuvres*, S. 265–266; Gabriëls, „Dedicating Music“, S. 193.

32 Vgl. Kapitel 2.3.

1586 wurde er von Montes Dienstherrn Rudolf II. geadelt.³³ Dem Widmungsschreiben ist zu entnehmen, dass Komponist und Widmungsträger einander von dem als Musiker am bayerischen Hof tätigen Giulio Gigli da Imola vorgestellt wurden und sich daraus eine persönliche Freundschaft ergeben hätte.³⁴

Tabelle 4: Widmungsträger der Motettenbücher Montes nach dem Ableben Maximilians II.

Kurztitel	Titel	Drucker	Druckort	Jahr	Widmung
Mon1579	<i>Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus [...] liber quintus</i>	Girolamo Scotto	Venedig	1579	Flavio Orsini (Kardinal)
Mon1584	[<i>Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus [...] liber sextus</i>]	[Angelo Gardano]	[Venedig]	[1584]	[Gian Vincenzo Pinelli (Adeliger Humanist in Padua)]
Mon1585	<i>Sacrarum Cantionum cum sex et duodecim vocibus [...] liber primus</i>	Angelo Gardano	Venedig	1585	Adam von Dietrichstein (langjähriger Obersthofmeister Rudolfs II.)
Mon1587	<i>Sacrarum Cantionum cum sex vocibus [...] liber secundus</i>	Angelo Gardano	Venedig	1587	Martin Medek (Erzbischof von Prag)
Mon1596	<i>Sacrarum Cantionum cum quatuor vocibus [...] liber primus</i>	Angelo Gardano	Venedig	1596	Thomas Mermann von Schonperg (Arzt am Hof Wilhelms V. von Bayern)
Mon1600	<i>Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus [...] liber septimus</i>	Angelo Gardano	Venedig	1600	Jacobus Chimarraeus (Elemosinarius am Hof Rudolfs II.)

Alle anderen Personen, denen Monte eines seiner Motettenbücher widmete, waren im direkten Umfeld des kaiserlichen Hofes Rudolfs II. tätig. Adam von Dietrichstein und Jacobus Chimarraeus dienten als Obersthofmeister bzw. Elemosinarius für viele Jahre im Hofstaat des Regenten. Auch der Prager Erzbischof Martin Medek kann zum direkten Umfeld Montes gerechnet werden, da sich Prag schon lange vor dem Jahr 1587 als Residenzstadt der rudolfischen Hofhaltung etabliert hatte. Das Medek gewidmete Motettenbuch deutet darauf hin, dass der Inhalt eines solchen Drucks bisweilen auf den jeweiligen Widmungsträger abgestimmt wurde. Es wird sicherlich nicht zufällig mit *O beatum virum Martinum antistitem* (M140) und damit einer Motette zu Ehren des Namenspatrons des Widmungsträgers eröffnet.³⁵ Noch offensichtlicher ist die

33 Stieve, Art. „Mermann, Thomas von Schönburg zu Aufhofen“.

34 Gabriëls, „Dedicating Music“, S. 193.

35 Ebd., S. 199.

Verbindung zwischen Repertoire und Widmungsträger im Fall des letzten Motettenbuchs, das vier Kompositionen mit Texten aus den von Chimarraeus herausgegebenen *Sacrum Gazophylacium laudabilis confraternitatis sanctissimi corporis Christi in aula Caesarea [...]* (Prag: Georg Nigrinus 1588) enthält, was im Widmungsschreiben auch entsprechend betont wird.³⁶ Eine Erwähnung einer solchen Abstimmung des Repertoires auf den Widmungsträger im Widmungsschreiben ist sicherlich die Ausnahme. Dies bedeutet aber nicht, dass sie nicht in anderen Individualdrucken auch vorgenommen wurde. Keiner der am Hof beschäftigten Musiker hatte ein Interesse daran, bei seinem Dienstherrn in Ungnade zu fallen, indem er ihn mittels einer Widmung öffentlich in Verbindung mit Kompositionen brachte, die dem Widmungsträger hätten missfallen können. Und so könnte es bezeichnend sein, dass keines der späteren Motettenbücher Montes seinem Dienstgeber Rudolf II. dediziert ist.³⁷ Diese Lücke wird durch Widmungen von fünf Madrigaldrucken und dem einzigen Messendruck Montes zwar merklich relativiert, könnte aber Folge davon sein, dass das musikalische Interesse des Kaisers eher anderen Gattungen als der Motette galt.

3.3. Druckorte der Individual- und Sammeldrucke

Fast alle Individual- wie auch Sammeldrucke, in denen Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians veröffentlicht sind, wurden in Nürnberg oder Venedig produziert. Bücher, die Kompositionen von nur einem Autor enthalten, waren in Italien insbesondere für Madrigale ab etwa 1530 übliche Publikationsform, nördlich der Alpen kamen sie erst in der zweiten Jahrhunderthälfte in Mode.³⁸ Es dürfte daher kein Zufall sein, dass Vaets Motettenbücher 1562 in Venedig und nicht in Nürnberg erschienen. Monte hatte vor seinem Dienstantritt am Kaiserhof einige Jahre in Italien gelebt und alle fünf autorisierten Madrigalbücher, die vor seinem ersten Motettenbuch Mon1572 publiziert wurden, bei Scotto in Druck gegeben. Die Veröffentlichung seiner Motettenbücher in dieser Offizin war daher Fortsetzung einer langjährigen Zusammenarbeit, die erst für das vierte, bei den Söhnen von Antonio Gardano gedruckte Motettenbuch unterbrochen wurde. Ab dem fünften Motettenbuch Mon1579 wurde jedoch auch die Zusammenarbeit mit den Erben Girolamo Scottos fortgesetzt.³⁹ Es gab gute Gründe, warum sich vor allem

36 Ebd., S. 199 f.; zum Inhalt des Motettenbuchs und zur Corpus-Christi-Bruderschaft in Prag vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 223–232.

37 Vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 112.

38 Calella, „Praestantissimi artifices“, S. 120.

39 Silies vermutet, dass der Druck des dritten Motettenbuchs nach dem Tod Girolamo Scottos nicht mehr die Qualität der vorhergehenden Drucke hatte und Monte daher die

Gardano zwischen 1560 und 1570 zu einem für den deutschsprachigen Raum besonders bedeutenden Drucker entwickelte. Durch den Seezugang Venedigs hatten Drucker dort beste Voraussetzungen, sich mit Rohstoffen zu versorgen. Gleichzeitig verfügte die Stadt über hervorragende Handelsbeziehungen über die Alpen, um die fertigen Bücher auf dem deutschsprachigen Markt zu vertreiben.⁴⁰ Dies spiegelt sich auch in den ab 1564 von Georg Willer publizierten Katalogen der Frankfurter Buchmesse wider. Hans-Jörg Künast berichtet für das Jahr 1569, dass von 28 gelisteten Notendruckten 18 – das sind ungefähr 65 % des Angebots – in Venedig gedruckt wurden.⁴¹

Tabelle 5: Individualdrucke Regnarts (Erstauflagen) und ihre Druckorte

Titel	Drucker	Druckort	Jahr
<i>Il primo libro delle Canzone Italiane a cinque voci novamente poste in luce</i>	Jakob Mair	Wien	1574
<i>Sacrae aliquot cantiones [...] (Reg1575)</i>	Adam Berg	München	1575
<i>Kurtzweilige Teutsche Lieder, zu dreyen Stimmen, Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen [...]</i>	Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben	Nürnberg	1576
<i>Der ander Theyl, Kurtzweiliger teutscher Lieder, zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen [...]</i>	Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben	Nürnberg	1577
<i>Aliquot cantiones [...] (Reg1577)</i>	Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben	Nürnberg	1577
<i>Der dritte Theyl, Schöner kurtzweiliger Teutscher Lieder, zu dreyen Stimmen, Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen [...]</i>	Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben	Nürnberg	1579
<i>Neue kurtzweilige Teutsche Lieder, mit fünfff stimmen [...] Componirt Durch Jacobum Regnart, Röm Key May etc. Musicum und Vice Capellmaister</i>	Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben	Nürnberg	1580
<i>Il secundo libro delle Canzone Italiane a cinque voci</i>	Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben	Nürnberg	1581

Druckerei wechselte (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 97–99). Sollte wirklich allein die Druckqualität ausschlaggebend für die Wahl der Offizin gewesen sein, müssten beide Drucker in ähnlich schlechter Ausführung produziert haben, denn von 1574 bis 1581 erschienen Montes Motetten- und Madrigalbücher in beiden Druckereien in ähnlicher Anzahl. Erst danach publizierte Monte ausschließlich bei Angelo Gardano. Außerhalb Venedigs erschienen nur das Chansonbuch *Sonetz de Pierre Ronsard [...]* (Leuven/Antwerpen: Pierre Phalèse/Jean Bellère 1575) und das *Liber I. Missarum [...]* (Antwerpen: Christophe Plantin 1587).

40 Bernstein, *Print culture*, S. 10.

41 Künast, „Buchdruck und -handel des 16. Jahrhunderts“, S. 162.

3. Überlieferung im Druck

<i>Teutsche Lieder, mit dreyen stimmen, nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen: Zuvor underschidlich in drey Theil außgangen, an jetzt aber auß ursachen, unnd mit bewilligung des Authorn in ein Opus zusammendruckt</i>	Adam Berg	München	1583
<i>Tricinia. Kurtweilige teutsche Lieder, zu dreyen Stimmen, nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen [...]</i>	Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben	Nürnberg	1584
<i>Mariale, hoc est Opusculum sacrarum cantionum omnibus Beatissimae Virginis Mariae Festivitatibus [...]</i> (Reg1588)	Johannes Paur	Innsbruck	1588
<i>Kurtzweilige neue Teutsche Lieder mit vier stimmen</i>	Adam Berg	München	1591

Das einzige Motettenbuch eines Mitglieds der Hofkapelle Maximilians, für dessen Druck keine venezianische Offizin verantwortlich war, ist Reg1575. Regnarts erstes Motettenbuch wurde bei Adam Berg in München gedruckt, dessen Offizin spätestens nach dem Umzug in ein größeres Gebäude 1568 eine der bedeutendsten Druckereien in der bayerischen Residenzstadt war.⁴² Dennoch scheint sie für Regnart als Geschäftspartner nicht besonders attraktiv gewesen zu sein, denn nach 1575 spielte Berg als Drucker von Regnarts Kompositionen nur mehr eine untergeordnete Rolle. Im Gegensatz zu seinen Kollegen am Kaiserhof ließ Regnart zwar ausschließlich nördlich der Alpen drucken, bevorzugte aber andere Druckereien. Dies manifestiert sich nicht allein in der geringen Anzahl von zu Lebzeiten Regnarts bei Berg erschienenen Erstdrucken, sondern auch in deren Relevanz. Der in Tabelle 5 gelistete, 1583 bei Berg erschienene Band deutscher Villanellen enthält ausschließlich Kompositionen, die schon zuvor in Nürnberg gedruckt worden waren. Lediglich als Gesamtausgabe der bei Katharina Gerlach in drei Bänden veröffentlichten Lieder stellt Bergs Ausgabe eine Novität dar.⁴³ Bis dahin unveröffentlichte Werke Regnarts gingen bei Berg erst 1591 wieder in Druck.

42 Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 335.

43 Vermutlich ist Bergs Ausgabe eine Reaktion auf seine gerichtliche Auseinandersetzung mit Katharina Gerlach im Jahr 1582. Gerlach hatte mit Erlaubnis Lassos die Motetten dreier zuvor bei Berg erschienener Motettendrucke zusammengefasst und neu herausgegeben. Berg klagte dagegen, weil er seine Publikationen durch ein kaiserliches Druckprivileg geschützt sah. Das Gericht sah Gerlach aus zwei Gründen im Recht: Bergs Privileg sei mit dem Tod des Kaisers Maximilian 1576 abgelaufen, und Gerlach habe die Motetten vom Komponisten direkt erhalten und deshalb auch drucken dürfen (Pöhlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts [ca. 1400–1800]*, S. 166). Calella beobachtet, dass Berg sich in der Folge immer um eine entsprechende Bewilligung Lassos bemühte, die auch im Titel vermerkt wurde (Calella, *Musikalische Autorschaft*, S. 133). Eben dieses tat

Für die Verbreitung der Kompositionen Regnarts war vor allem die Zusammenarbeit mit Gerlach wichtig, in deren Druckerei die meisten Individualdrucke Regnarts gefertigt wurden. Der Komponist kooperierte demnach mit der Offizin, die einige Jahre zuvor als Erste Motetten von ihm verlegt hatte. In dem von Gerlachs verstorbenem Ehemann Berg initiierten und von dessen Geschäftspartner und ihr selbst vollendeten *Thesaurus musicus* (Ber1564) waren erstmals Motetten Regnarts enthalten. Im Vergleich mit Venedig und Nürnberg war Wien, langjährige Residenzstadt Maximilians, als Publikationsort nur von verschwindend geringer Bedeutung. Neben den 1574 bei Jakob Mair in Druck gegebenen *Canzone Italiane* Regnarts erschien nur der Einblattdruck Vaet1560 in geographischer Nähe der Residenz. Der in inhaltlichem Zusammenhang mit einem Staatsbesuch des bayerischen Herzogs Albrecht V. stehende Einblattdruck wurde von Raphael Hofhalter gedruckt, der auch für die Publikation eines Berichts über den Staatsbesuch von Hans Francolin verantwortlich zeichnete.⁴⁴

Der Beitrag Nürnberger und venezianischer Druckereien für die Verbreitung des in dieser Studie untersuchten Repertoires zeigt sich auch bei einem Blick auf Motettenanthologien. Derartige Sammlungen, die Kompositionen von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians enthielten, wurden vornehmlich in einer der beiden Metropolen gedruckt. Zwar erschienen frühe, mutmaßlich noch in den Niederlanden komponierte Motetten Vaets und Gallis bereits in Drucken Susatos in Antwerpen, nach der Publikation von Sus1553 spielten flämische Druckereien für die Veröffentlichung von Motetten der beiden Musiker aber keine wesentliche Rolle mehr.⁴⁵ Nur zwei Jahre später wurden einige der bereits von Susato gedruckten Motetten in Ber1555/1556 zu Nürnberg nachgedruckt und durch eine zuvor noch nicht publizierte Motette Haillands ergänzt. In den Folgejahren erschienen einige Motettenanthologien des Druckergespans Berg und Neuber (Ber1558/1559, Ber1564) bzw. in deren Nachfolgeoffizinen Gerlach (Ger1567) und Neuber (Ste1568), die zahlreiche

Berg bei seiner Gesamtausgabe der Tricinien Regnarts im Jahr 1583 mit dem Satz „auß ursachen, unnd mit bewilligung des Authorn in ein Opus zusammendrukt“ ebenfalls. Das Alleinstellungsmerkmal, eine Gesamtausgabe der dreistimmigen deutschsprachigen Lieder Regnarts gedruckt zu haben, verlor Berg schon ein Jahr später wieder (Jacob Regnart, *Tricinia. Kurtweilige teutsche Lieder, zu dreyen Stimmen, nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen* [...], Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben 1584).

44 Hans Francolin, *Thurnier Buech Warhafftiger Ritterlicher Thate[n], so in dem Monat Junii des vergangenen LX. Jars in und ausserhalb der Statt Wienn zu Roß und zu Fueß, auff Wasser und Lannd gehalten worden*, Wien: Raphael Hofhalter 1561.

45 Pha1569 wurde zwar in Antwerpen von Pierre Phalèse gedruckt, die enthaltenen Kompositionen von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians wurden aber alle bereits zwei Jahre zuvor in Ber1567 erstmals publiziert.

am Hof Maximilians entstandene Motetten beinhalten. Schon zuvor wurde eine erste Motette in den bei Scotto in Venedig gedruckten *Motetti del Laberinto* (Sco1554) veröffentlicht. Auch diese, Gallis *Ceciliae laudes* (Gal3), dürfte bereits vor Gallis Dienstantritt am Hof Maximilians entstanden und mit Motetten von Crecquillon, Clemens non Papa und Manchicourt eher zufällig aus den Niederlanden in die Lagunenstadt gelangt sein.⁴⁶ Zu dem neben Nürnberg zweiten wichtigen Publikationsort wurde Venedig zunächst mit der Drucklegung von Vaet1562a und Vaet1562b, später aber vor allem mit der Produktion der monumentalen, vom Herausgeber Giovanelli dem Kaiser und seinen Brüdern gewidmeten Anthologie Gio1568 und den zahlreichen Veröffentlichungen Montes bei den dortigen großen Druckereien.

3.4. Repertoire der Sammeldrucke

Die Aufgabenverteilung zwischen Herausgeber und Druckerei, vor allem aber deren jeweilige Verbindung zu den Komponisten des publizierten Repertoires liegt häufig im Dunkeln. In einigen Fällen dürften Musiker selbst ihre Kompositionen dem Drucker bzw. Herausgeber haben zukommen lassen, in anderen Fällen Drucker bzw. Herausgeber Komponisten direkt auf bis dato unpublizierte Kompositionen angesprochen haben. Teilweise bezogen Herausgeber oder Drucker ihre Vorlagen auch aus dritter Hand, weshalb Komponisten über das Erscheinen ihrer Werke im Druck im Zweifelsfall gar nicht informiert waren, wie Boorman für die Sammeldrucke der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermutet: „[...] twenty works by twenty composers, none of whom need have known that they were being printed, need live within hundreds of miles of the printer, nor need even be alive.“⁴⁷

Einiges spricht dafür, dass auch Susato zumindest Teile des in den verschiedenen Bänden von Sus1553 publizierten Repertoires nicht direkt von den jeweiligen Komponisten erhielt, sondern seine Ausgabe auf in seinem Umfeld vorhandene Manuskripte stützte. Ähnliches ist für die in Venedig erschienenen *Motetti del Laberinto* (Sco1554) und die in Nürnberg gedruckten Ber1555/1556 anzunehmen, die allesamt vermutlich auf aus den Niederlanden stammenden handschriftlichen oder gedruckten Vorlagen basieren.⁴⁸ Zumindest die Herkunft handschriftlicher

46 Vgl. Kapitel 2.4.3.

47 Boorman, „Early Music Printing: Working for a Specialized Market“, S. 225.

48 Dies deutet darauf hin, dass die in diesen Drucken enthaltenen Kompositionen Vaets, Gallis und Haillands bereits vor deren Dienstantritt am Hof Maximilians komponiert wurden. Daher gehören sie nicht zum Untersuchungscorpus dieser Studie (vgl. Kapitel 2.4.3).

Binnenüberlieferungsträger dürfte sich für Ber1558/1559 im Vergleich mit Ber1555/1556 geändert haben, denn Ber1558 enthält mit *Continuo lacrimas* (V50) und *Vitam quae faciunt beatiorem* (V62) als erster Druck Kompositionen Vaets, die er erst kurze Zeit vor der Drucklegung und damit während seiner Dienstzeit am Hof Maximilians komponiert haben dürfte.⁴⁹ Dies bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass der Hofkapellmeister auch über die Drucklegung informiert war. Das Konzept der dreibändigen Anthologie bedingt jedenfalls, dass viele in der Sammlung vertretene Komponisten nichts von der Publikation wissen konnten, weil sie bereits viele Jahre zuvor verstorben waren. Berg und Neuber übernahmen den Titel ihrer Sammlung *Novum et insigne opus musicum* (Ber1558) nicht zufällig von einer zweibändigen Motettenanthologie, die Formschneider und Hans Ott bereits 1537 und 1538 in Nürnberg veröffentlicht hatten. Laut Widmungsschreiben war es Ziel der beiden Herausgeber von Ber1558, modernes Repertoire zu präsentieren und diesem ältere Meisterwerke zum Vergleich gegenüberzustellen. Dementsprechend übernahmen Berg und Neuber etwa die Hälfte der 101 Motetten, die im Druck von 1537 enthalten waren, in Ber1558 bzw. einen der beiden Folgedrucke *Secunda* (Ber1559) und *Tertia pars magni operis musici* (Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1559). Alte und neue Kompositionen zusammengerechnet publizierten die beiden 224 Motetten, die nach ihrer Stimmenzahl geordnet auf die drei Bände verteilt sind. Der erste Band umfasst 54 sechsstimmige, der zweite 103 fünfstimmige und der letzte 67 vierstimmige Kompositionen. Innerhalb der Bände dienen die Lebensdaten der Komponisten als Grundlage für eine chronologische Ordnung. Zu Beginn der Bände finden sich daher Kompositionen von schon länger verstorbenen Persönlichkeiten, erst danach folgen die von zeitgenössischen Musikern.⁵⁰ Während alle Bände mit Kompositionen von Josquin eröffnet werden, sind die vier Stücke Vaets erst als Nummern 48–51 der 54 Kompositionen aufgenommen.⁵¹ Dementsprechend finden sich auch die drei Motetten Gallis erst gegen Ende des zweiten Bandes (Ber1559).

49 Vgl. Kapitel 2.4.3.

50 Vgl. Jackson, *Berg and Neuber*, S. 115.

51 Vaets *Continuo lacrimas* (V50) und *Vitam quae faciunt beatiorem* (V62) sind Kompositionen mit humanistischen Texten und als solche nicht Teil des Untersuchungscorpus dieser Studie (vgl. Kapitel 2.4.1).

Tabelle 6: Kompositionen in Ber1558/1559

Ber1558/ Ber1559	Komp.	Motette	Andere Drucke
Ber1558	Vaet	<i>Angelus ad pastores ait</i> (V43)	Vaet1562b
Ber1558	Vaet	<i>Spiritus Domini Apparuerunt illis</i> (V60)	Vaet1562b
Ber1558	Vaet	<i>Continuo lacrimas</i> (V50)	Vaet1562b
Ber1558	Vaet	<i>Vitam quae faciunt beatiorem</i> (V62)	Vaet1562b
Ber1559	Galli	<i>Tentavit Deus Abraham Cumque extendisset manum</i> (Gal6)	
Ber1559	Galli	<i>Impulsus, eversus sum Castigans castigavit</i> (Gal5)	
Ber1559	Galli	<i>Filiae Israel, super Saul flete Doleo super te</i> (Gal4)	

Das in den fünf Bänden von Ber1564 veröffentlichte Repertoire ähnelt dem, das in Ber1558/1559 enthalten ist. Laut Widmungsschreiben versuchte Berg, ältere mit neueren, teilweise noch nicht im Druck vorliegenden Kompositionen zu kombinieren, um auch Personen zufriedenzustellen, denen die älteren Kompositionen nicht gefielen. Die insgesamt 229 enthaltenen Kompositionen sind nach ähnlichen Prinzipien wie in Ber1558/1559 auf die fünf Bände verteilt. Im ersten Band sind 63 achtstimmige Kompositionen publiziert, von denen 14 doppelchörig sind. Der zweite Band umfasst zwölf siebenstimmige, der dritte 48 sechsstimmige, der vierte 65 fünfstimmige und der fünfte 41 vierstimmige Kompositionen. Innerhalb der fünf Bände ist im Vergleich mit Ber1558/1559 die chronologische Ordnung aufgegeben. Stücke eines Komponisten sind aber weiterhin hintereinander gedruckt, es sei denn, es folgen mehrere Motetten mit identischem Text direkt aufeinander.⁵² Anscheinend sollten die Bände jeweils mit Kompositionen prominenter Personen eröffnet werden. Die Namen der Komponisten der ersten in Ber1564–I aufgenommenen Stücke – Manchicourt, Johannes Lupi und Jean Mouton – sind noch vergleichsweise unscheinbar. Den zweiten Band eröffnen jedoch Stücke von Lasso, den dritten solche von Josquin, Gombert und Lasso, den fünften Kompositionen von Clemens non Papa – von Musikern also, die schon im 16. Jahrhundert überregionale Bekanntheit besaßen.⁵³ In Hinblick darauf ist bezeichnend, dass sich Vaets Kompositionen meist eher am Anfang der Bände finden. Offenbar hatte er mit Hilfe des zwei Jahre zuvor erschienenen Individualdrucks Vaet1562 und aufgrund seiner Anstellung am Hof des römisch-deutschen Königs bereits eine gewisse Prominenz erlangt.

52 Jackson, *Berg and Neuber*, S. 121.

53 Am Anfang des vierten Bandes stehen Kompositionen des vergleichsweise unbekannteren Matthias Hermann Werrecorn.

3.4. Repertoire der Sammeldrucke

Tabelle 7: Kompositionen in Ber1564

Ber1564	Komp.	Motette	Andere Drucke
Ber1564-1	Vaet	<i>O gloriosa Domina Quod Eva tristis abstulit</i> (V64)	
Ber1564-1	Vaet	<i>Postquam consummati essent dies octo</i> (V65)	
Ber1564-1	Vaet	<i>Miser qui amat</i> (V63)	
Ber1564-1	Vaet	[<i>Salve Rex Christe</i>] (V75)	Gio1568-4 (<i>Salve Regina</i>)
Ber1564-2	Prenner	<i>Carole plena tui spe nominis</i> (Pre1)	
Ber1564-3	Vaet	<i>Ante me non est formatus Deus</i> (V44)	Vaet1562b
Ber1564-3	Vaet	<i>Aspice Domine</i> (V47)	Vaet1562b
Ber1564-3	Vaet	<i>Ne reminiscaris, Domine</i> (V58)	
Ber1564-3	Vaet	<i>Iustus germinabit Plantatus in domo Domini</i> (V57)	Vaet1562b
Ber1564-3	Vaet	<i>Huc me sidereo Felle sitim magni regis</i> (V54)	
Ber1564-3	Galli	<i>Domine, quid multiplicati sunt Voce mea ad Dominum clamavi</i> (Gal7)	
Ber1564-3	Monte	<i>Parce mihi, Domine</i> (M215)	
Ber1564-3	Formellis	<i>Miserere mei, Deus</i> (For1)	
Ber1564-3	Prenner	<i>Me Deus et terrae</i> (Pre2)	
Ber1564-3	Prenner	<i>Anima mea liquefacta Invenerunt me</i> (Pre3)	
Ber1564-3	Prenner	<i>Si bona suscepimus</i> (Pre4)	
Ber1564-3	Prenner	<i>O rex gloriae</i> (Pre5)	
Ber1564-4	Vaet	<i>Musica Dei donum</i> (V34)	Vaet1562b
Ber1564-4	Vaet	<i>Si qua fides</i> (V40)	Vaet1562a
Ber1564-4	Vaet	<i>Videns Dominus Et prodiit ligatis manibus</i> (V42)	Vaet1562a
Ber1564-4	Vaet	<i>Ecce apparebit Dominus Hierusalem, gaude gaudio</i> (V22)	Vaet1562a
Ber1564-4	Vaet	<i>Dixerunt impii Videamus ergo si sermones</i> (V19)	
Ber1564-4	Vaet	<i>Simile est regnum</i> (V41)	Vaet1562b
Ber1564-4	Vaet	<i>Filiae Hierusalem</i> (V26)	Vaet1562b
Ber1564-4	Vaet	<i>Romulidum invicti O ter coniugium felix</i> (V38)	Vaet1562a
Ber1564-4	Vaet	<i>Miserere mei, Deus</i> (V32)	Sus1553-9, Sus1553-14, Ber1556-5, Vaet1562a
Ber1564-4	Vaet	<i>Dum steteritis Non enim vos estis qui loquimini</i> (V21)	Vaet1562a
Ber1564-4	Galli	<i>Miserere nostri, Deus Alleva manum tuam</i> (Gal10)	
Ber1564-4	Galli	<i>Domine, rex omnipotens Et nunc, Domine rex</i> (Gal8)	
Ber1564-4	Galli	<i>Gaudet in adversis Magna Dei bonitas</i> (Gal9)	
Ber1564-4	Hailland	<i>Christus resurgens Mortuus est enim propter</i> (Hai2)	

3. Überlieferung im Druck

Ber1564-4	Hailland	<i>Factus est repente Apparuerunt Apostolis</i> (Hai3)	
Ber1564-4	Hailland	<i>Clamitat ante Deum</i> (Hai4)	
Ber1564-4	Prenner	<i>Usquequo Domine oblivisceris Illumina oculos meos</i> (Pre11)	
Ber1564-4	Prenner	<i>Considerate dilectissimi Quoniam sicut factus est</i> (Pre12)	
Ber1564-4	Prenner	<i>Quem vidistis pastores</i> (Pre13)	
Ber1564-4	Prenner	<i>Domine pater et Deus vitae</i> (Pre14)	
Ber1564-4	Prenner	<i>Genuit puerpera regem Angelus ad pastores ait</i> (Pre15)	
Ber1564-4	Prenner	<i>O sacrum convivium</i> (Pre16)	
Ber1564-4	Prenner	<i>Surrexit pastor bonus Ecce crucem Domini</i> (Pre17)	
Ber1564-4	Prenner	<i>Plange quasi virgo Accingite vos sacerdotes</i> (Pre18)	
Ber1564-4	Prenner	<i>Obsecro Domine mitte Ostende nobis Domine</i> (Pre19)	
Ber1564-4	Regnart	<i>Circumdederunt me dolores Dolores inferni</i> (R121)	
Ber1564-5	Galli	<i>Homo, cum in honore esset Intellectum tibi dabo Nolite fieri sicut equus</i> (Gal12)	
Ber1564-5	Galli	<i>Deus, Deus meus, respice in me Et dederunt in escam meam fel</i> (Gal11)	
Ber1564-5	Vaet	<i>Laetatus sum</i> (V10)	Sus1553-1
Ber1564-5	Vaet	<i>Ego Dominus</i> (V7)	Sus1553-4, Ber1556-6
Ber1564-5	Vaet	<i>Qui gerit Augusti</i> (V15)	Gio1568-5
Ber1564-5	Vaet	<i>Est sacer imperio</i> (V8)	
Ber1564-5	Prenner	<i>Peccantem me quotidie Commissa mea pavesco</i> (Pre26)	
Ber1564-5	Prenner	<i>Peccavi Domine</i> (Pre27)	
Ber1564-5	Prenner	<i>Factum est silentium Millia millium ministrabant</i> (Pre28)	

Die Anzahl der in Tabelle 7 gelisteten Kompositionen zeigt, welche Bedeutung am Hof Maximilians entstandene Kompositionen für die Anthologie hatten. In Summe enthalten die Bände 52 Kompositionen von fünf verschiedenen Musikern, die zum Zeitpunkt der Drucklegung in Diensten Maximilians standen.⁵⁴

54 Vaets *Miserere mei, Deus* (V32), *Laetatus sum* (V10) und *Ego Dominus* (V7) erschienen erstmals in Sus1553 und wurden vermutlich schon vor Vaets Dienstantritt am Kaiserhof komponiert. Das [*Salve Rex Christe*] (V75) wurde in Gio1568 ein zweites Mal als *Salve Regina* publiziert und ist daher als Kontrafaktur einer liturgischen Komposition und nicht als Motette zu bewerten. Vaets *Miser qui amat* (V63) und *Musica Dei donum* (V34) sowie den Huldigungskompositionen Vaets – *Si qua fides* (V40), *Romulidum invicti* (V38), *Qui gerit Augusti* (V15), *Est sacer imperio* (V8) – und Prenners – *Carole plena tui spe nominis* (Pre1) – liegen humanistische Neudichtungen zugrunde. Sie alle sind daher nicht Teil des Untersuchungscorpus dieser Studie. Zudem enthält Ber1564-3 mit *Parce mihi, Domine* (M215) die

Fast die Hälfte der Kompositionen ist dem Hofkapellmeister Vaet zugeschrieben, der allein mehr als 10 % der in Ber1564 gedruckten Kompositionen beisteuerte.⁵⁵ Von diesen 23 Kompositionen wurden 14 bereits in den Jahren zuvor in Sus1553, Ber1556 und/oder im Individualdruck Vaet1562 verlegt, zwei weitere sollten vier Jahre später in Gio1568 erneut in Druck gehen. Wie das Beispiel Ber1555/1556 zeigt, nahmen Berg und Neuber grundsätzlich auch zuvor bei anderen Druckereien erschienene Kompositionen in ihre Anthologien auf. Innerhalb der Motettensammlungen der Nürnberger Verleger Ber1555/1556, Ber1558/1559 und Ber1564 macht Susan Jackson hingegen nur 15 derartige Wiederholungen aus, für die in der Regel besondere Gründe erkennbar sind. Acht der 15 Kompositionen wurden mit geänderter Autorenzuschreibung ein zweites Mal gedruckt.⁵⁶ Eine davon ist *Ego Dominus* (V7), das erstmalig in Sus1553–4 ohne Autorenuweisung publiziert wurde. In Ber1556–6 ist die Motette dem Hofkapellmeister Ferdinands I., Maessins, zugeschrieben, der zuvor in gleicher Position an der Frauenkirche zu Kortrijk wirkte. Dort dürfte es eine seiner letzten Amtshandlungen gewesen sein, den jungen Vaet als Sängerknaben aufzunehmen, der in Ber1564–5 als Autor von *Ego Dominus* (V7) vermerkt ist. Möglicherweise ging der Name des Komponisten beim handschriftlichen Kopieren der Motette verloren, es war fortan nur mehr Kortrijk als Herkunftsort der Komposition oder der Handschrift bekannt, und der Nürnberger Verleger oder der Schreiber eines handschriftlichen Binnenüberlieferungsträgers ergänzte fälschlich den Namen Maessins.⁵⁷

Sollte wirklich die Korrektur der Komponistenangabe Anlass für den Neudruck von *Ego Dominus* (V7) gewesen sein, stellt sich die Frage, wie die beiden Nürnberger Buchdrucker auf den einige Jahre zuvor gemachten Fehler aufmerksam wurden. Einiges deutet darauf hin, dass Berg und Neuber bei

einzigste Motette des späteren Hofkapellmeisters Monte, deren Überlieferung nachweislich vor dessen Anstellung am Kaiserhof einsetzt und die deshalb nicht Teil des Untersuchungscorpus dieser Studie ist (vgl. Kapitel 2.4.3).

- 55 Auch Susan Jackson bemerkt den großen Anteil der Kompositionen habsburgischer Hofmusiker am in Ber1564 verlegten Repertoire. Sie stellt fest, dass 25 der 66 im *Thesaurus* vertretenen Komponisten in Diensten der Habsburger standen, betrachtet die unterschiedlichen habsburgischen Kapellen aber nicht separat (Jackson, *Berg and Neuber*, S. 178).
- 56 Ebd., S. 125. Fünf achtstimmige Kompositionen von Phinot dürften in Ber1564–1 ein zweites Mal gedruckt worden sein, weil den Herausgebern nicht genug Kompositionen dieser Besetzung für einen ganzen Band vorgelegen hatten. Warum Vaets *Miserere mei, Deus* (V32) nicht nur von Susato, sondern auch von Berg und Neuber doppelt gedruckt wurde, ist unklar.
- 57 Wessely und Martin Eybl sprechen von zwei unterschiedlichen Motetten, da die beiden Ausgaben der Komposition in Ber1556–6 und Ber1564–5 im Detail eine große Anzahl an Abweichungen aufweisen würden (Pieter Maessins, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Othmar Wessely und Martin Eybl, Graz 1995 [DTÖ 149], S. 128 f.).

der Planung des Bandes mit wenigstens einem der Musiker in Maximilians Kapelle in direktem Kontakt standen. In Ber1555/1556 druckten die beiden fast ausschließlich Kompositionen von Mitgliedern dieser Kapelle, die schon in Sus1553 verlegt waren und vermutlich zumindest in niederländischen Handschriften kursierten. Die in Ber1558/1559 enthaltenen Motetten Vaets wurden dort alle zum ersten Mal publiziert und können erst kurz zuvor, bereits während Vaets Tätigkeit in der Hofkapelle, entstanden sein.⁵⁸ Indizien dazu, auf welchem Weg sie nach Nürnberg gelangten, gibt es aber nicht. Mehr als 20 % des in Ber1564 enthaltenen Repertoires stammen von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians, und nur 14 dieser 52 Kompositionen wurden bereits zuvor in Sammel- oder Individualdrucken publiziert. Die fehlenden 38 Stücke müssen mittels nicht erhalten gebliebener Handschriften aus der Hofkapelle in die Reichsstadt gekommen sein. Diese Kompositionen stammen großteils von jungen Musikern, die bis dato weder Beiträge zu Sammeldrucken lieferten noch Individualdrucke publizierten. Da ansonsten fast nur prominente Komponisten in der Anthologie vertreten sind, scheint es kaum vorstellbar, dass Kompositionen von Musikern wie Regnart, Prenner oder Formellis ohne Fürsprache bei den beiden Verlegern in die Sammlung aufgenommen worden wären. Daher könnte es sein, dass Vaet, dessen Stücke bereits mehrfach in Drucken der Nürnberger Offizin enthalten waren, seinen Kollegen zur Publikation verhalf, möglicherweise sogar auf Bitte des Herausgebers. Ein Brief von Sylvester Raid, einem Syndikus der Fugger in Augsburg, an Herzog Albrecht von Preußen vom 5. November 1540 belegt einen vergleichbaren Vorgang einige Jahre früher. Raid berichtet dem Herzog, dass er dessen Hoftrompeter Johannes Kugelmann gefragt habe, ob er selbst Kompositionen zu einem geplanten Druck beisteuern wolle oder einen anderen Musiker wisse, der Interesse daran habe.⁵⁹ Für einen direkten Kontakt von Vaet oder einem seiner Kollegen zur Druckerei spricht zudem, dass sie auch einen großen Teil der von Berghs Witwe Katharina bzw. deren drittem Ehemann Theodor Gerlach herausgegebenen *Tricinia sacra* (Ger1567) beisteuerten und die Offizin in den folgenden Jahren regelmäßig mit der Herstellung von Individualdrucken Regnarts betraut wurde.

Anders als beispielsweise bei Gio1568 ist für die in Nürnberg publizierten Anthologien nicht eindeutig erkennbar, wer für die Zusammenstellung des Repertoires verantwortlich war und somit als Ansprechpartner der Komponisten fungiert haben dürfte, denn Tätigkeiten wie das Sammeln des Repertoires

58 Vgl. Kapitel 2.4.3.

59 Calella, *Musikalische Autorschaft*, S. 117 f. Bei dem angekündigten Druck handelt es sich vermutlich um Sigmund Salminger, *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* [...], Augsburg: Kriesstein [1540].

oder das Korrigieren der Drucke sind in den Paratexten der Motettensammlungen nicht ausgewiesen. Jackson stellt fest, dass Berg in allen die Offizin betreffenden Dokumenten an erster Stelle genannt wurde und beide Häuser, in denen die Druckerei zeitweise beheimatet war, Berg oder seiner Frau gehörten. Berg sei deshalb nicht nur der wichtigere Teilhaber, sondern auch für die Herausgebertätigkeiten verantwortlich gewesen:

On the basis of the little information that remains, it is tempting to postulate that Neuber was the more ‚hands-on‘ printing partner and that Berg worked more in the realm of publishing, proofreading, and correcting.⁶⁰

Wenn Jacksons Argumente auch nur wenig überzeugen können, dürfte die von ihr vermutete Aufgabenverteilung doch zutreffend sein. Sofern kein Dritter als Herausgeber genannt ist, sind die Widmungstexte in allen bei Berg und Neuber gedruckten Anthologien von Berg unterschrieben. Sogar im erst ein Jahr nach Bergs Tod veröffentlichten Ber1564 ist die Widmung mit „Ioannis Montani | vidua & haeres“ unterzeichnet, während Neuber wie immer ausschließlich innerhalb der Angabe der Druckerei auf dem Titelblatt namentlich genannt ist. Innerhalb des Widmungsschreibens wird auch das Lebenswerk Bergs gerühmt:

[...] Nam ut gratificaretur Ecclesiae & Scholis, edidit superioribus annis plurima selectissimorum artificum carmina, veluti sunt tomi Evangeliorum, tomi Psalmorum, & novum ac insigne opus summa industria perfectum & elaboratum, deniq[ue] Orlandi tui carmina. Postremo ut etiam post se quasi cygneam relinqueret cantionem, aggressus est & hunc Thesaurum Musicum, comprahendentem optimas & ab artificibus comprobatas octo, septem, sex, quinq[ue] & quatuor vocum cantilenas, tam a veteribus quam recentioribus compositas, & antea nondum excusas. [...] Primum autem tomum huius operis absoluit ipse fere totum. Posteriores quatuor adiecimus nos ex praescripto ab ipso catalogo, & secuti consilium ipsius absolvimus opus inceptum & inchoatum [...]⁶¹

60 Jackson, *Berg and Neuber*, S. 61 f.

61 Ber1564–I, Tenor-Stimmbuch, fol. a3. Eine englische Übersetzung des vollständigen Widmungsbriefts bietet Jackson, *Berg and Neuber*, S. 199–203 („Zum Nutzen der Kirche und der Schulen hat er [Johannes Montanus] in den letzten Jahren viele Stücke von den auserlesensten Künstlern herausgegeben, zum Beispiel die Bände der Evangelien-Vertonungen, die Bände der Psalmen-Vertonungen, das *Neue und außergewöhnliche Werk*, das mit höchstem Fleiß vollendet und ausgearbeitet wurde, und schließlich die Stücke von Ihrem Orlandus [Lassus]. Endlich, um sozusagen einen Schwanengesang zu hinterlassen, begann er diesen *Musikalischen Schatz*, der ausgezeichnete, von Künstlern gebilligte Stücke enthält, zu acht, sieben, sechs, fünf und vier Stimmen, geschrieben sowohl von alten als auch von neueren Komponisten, die noch nie gedruckt worden sind. [...] Er selbst hat den ersten Band fast ganz vollendet. Die letzten vier haben wir nach seinen Anweisungen aus demselben Katalog hinzugefügt, und seinen Absichten folgend haben wir das Werk vollendet, das er begonnen, aber unvollendet gelassen hat.“; Übersetzung von Grantley McDonald).

Sofern den Ausführungen des Widmungsschreibens Glauben zu schenken ist, war Berg für das Herausgeben der in den Jahren zuvor erschienenen Sammlungen – darunter Ber1555/1556 und Ber1558/1559 – verantwortlich. Auch den ersten Band der vorliegenden Anthologie Ber1564 konnte er noch selbst beinahe fertigstellen, während die nachfolgenden Bände von den Erben nach seinem Verzeichnis angelegt wurden. Darüber hinaus spricht für eine Herausgeber-tätigkeit Bergs auch, dass eine Trauerkomposition Jacob Meilands für Berg als letztes Stück in Ber1564–3 aufgenommen wurde. Einem von dritter Seite bezahlten Drucker wäre eine solche Ehre wohl kaum zuteil geworden. Daher deutet vieles darauf hin, dass Berg nicht nur für das Drucken der Motetten-sammlung verantwortlich war. Ob Neuber seinen Kollegen nur handwerklich oder auch beim Sammeln der Motetten und beim Korrigieren des Drucks unterstützte, liegt aber weiterhin im Dunkeln.

Nach der Heirat von Bergs Witwe Katharina und Theodor Gerlach sowie dem Ausscheiden Neubers verlagerte sich das Geschäftsmodell von der Publikation umfangreicher Motettenanthologien zu Bänden mit Kompositionen nur eines Musikers. Eine, in ihrem Umfang vergleichsweise bescheidene, Ausnahme war Ger1567, eine einbändige Sammlung dreistimmiger geistlicher Kompositionen. Die Widmung an den noch jugendlichen Willibald Haller von Hallerstein und die Erwähnung von dessen (Musik-)lehrer Georg Sella, Rektor der Schule an St. Lorenz, lassen darauf schließen, dass die *Tricinia sacra* für den Gebrauch an dieser oder einer ähnlichen Schule zusammengestellt wurden. Sollte auch hier der Unterzeichner der Widmungsvorrede als Herausgeber fungiert haben, dürfte das Repertoire des Bandes von Theodor Gerlach selbst gesammelt worden sein. Die 29 geistlichen Kompositionen – einzelne Hymnenstrophen und kurze Motetten – sind fast ausschließlich Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians zugeschrieben. Ausnahmen sind zwei Motetten Lassos sowie jeweils eine von Clemens non Papa, Ludovicus Loys und Michael Desbuissons. Letzterer weist auch einen engen Bezug zu den Habsburgerhofhaltungen auf, da er zuvor in der Hofkapelle Ferdinands I. gedient hatte und zum Zeitpunkt der Drucklegung in der Hofkapelle Ferdinands II. zu Innsbruck wirkte. Obwohl insgesamt 24 Kompositionen von Mitgliedern der kaiserlichen Hofkapelle in Ger1567 enthalten sind, ist der kurz vor der Publikation verstorbene Vaet nur mit drei einzelnen Hymnenstrophen vertreten.⁶² Wie schon in Ber1564 stammen viele Beiträge von seinen eher unbekanntem Kollegen, von denen Mergot erstmals in einer Anthologie vertreten ist. Fast alle

62 Diese gehören als Teil zyklischer Hymnenkompositionen nicht zum Untersuchungscorpus dieser Studie (vgl. Kapitel 2.4.1).

der in Ger1567 erstmals veröffentlichten Motetten wurden zwei Jahre später in Pha1569 ein zweites Mal publiziert, sind aber nur vereinzelt in Handschriften überliefert.

Tabelle 8: Kompositionen in Ger1567

Komp.	Motette	Andere Drucke
Galli	<i>Pater noster</i> <i>Ave Maria</i> (Gal13)	Pha1569–2 (2. Teil)
Hailland	<i>Domine, ne elongeris</i> (Hai5)	Pha1569–3
Hailland	<i>Attendite a falsis prophetis</i> (Hai6)	Pha1569–2
Hailland	<i>Domine, da nobis auxilium</i> (Hai7)	Pha1569–3
Mergot	<i>Deduc me, Domine, in via tua</i> (Mer1)	
Mergot	<i>Tu in nobis es, Domine</i> (Mer2)	
Prenner	<i>Vita in ligno moritur</i> <i>Qui propheticæ</i> <i>Qui expansis</i> (Pre35)	
Prenner	<i>Sancta Trinitas unus Deus</i> (Pre36)	Pha1569–2
Prenner	<i>O sacrum convivium</i> (Pre37)	Pha1569–1
Prenner	<i>Confitebor tibi, Domine</i> (Pre38)	Pha1569–3
Prenner	<i>O Deus, o cuius nihil est sine numine sanctum</i> (Pre39)	Pha1569–2
Regnart	<i>Confitebor tibi, Domine</i> <i>Ecce Deus salvator meus</i> (R39)	Pha1569–3
Regnart	<i>Oves meae</i> (R40)	Pha1569–3
Regnart	<i>Proba me, Deus</i> (R41)	Pha1569–3
Regnart	<i>Si ambulavero in medio tribulationis</i> (R43)	Pha1569–2
Vaet	<i>Crimina laxa pietae multae</i> (V1)	Pha1569–3
Vaet	<i>Novum genus potentiae</i> (V2)	Pha1569–2
Vaet	<i>Domus pudici pectoris</i> (V84) (nur zweiter Teil)	Pha1569–1 (2. Teil)

Das von Stephani herausgegebene und von Neuber gedruckte *Liber secundus. Sua-vissimarum et iucundissimarum harmonium* [...] (Ste1568) enthält mit Vaets *Qui crediderit* (V14) und *Christe servorum* (V5) – die erste Komposition wurde laut Angabe über dem Eintrag 1563 komponiert – nur zwei Motetten von Mitgliedern der kaiserlichen Hofkapelle und ist damit für die Überlieferung des untersuchten Repertoires nur von geringer Relevanz.⁶³ Eine zweite im Jahr 1568 publizierte Anthologie übertrifft in ihrer quantitativen Bedeutung hingegen sogar die Sammlungen Ber1558/1559 und Ber1564, die Neuber mit seinem früheren Partner Berg herausgegeben hatte. Die fünf Bände von Gio1568 umfassen 254 Kompositionen,⁶⁴ fast ausschließlich von Mitgliedern der Hofkapellen Ferdinands I.,

63 Darüber hinaus ist im Druck eines von nur drei überlieferten Chansons Vaets, *En l'ombre D'ung buissonet* (V102), enthalten.

64 Zum Vergleich: Die Nürnberger Anthologien umfassen insgesamt 247 (Ber1555/1556), 224 (Ber1558/1559) bzw. 229 (Ber1564) Kompositionen.

Maximilians II. sowie von dessen beiden jüngeren Brüdern Karl II. und Ferdinand II.⁶⁵ Es dürfte kein Zufall sein, dass der Titel der Anthologie, *Novus thesaurus musicus*, unmittelbar an den von Ber1564, *Thesaurus musicus*, anknüpft. Ob sich das Wort *Novus* am Beginn des Titels auf die einzelnen Kompositionen oder die ganze Sammlung bezieht, ist nicht eindeutig. Giovanelli berichtet in einem Schreiben an Ferdinand II., er habe die „neucomponierten Mutetten und Gesang selbst seit des 60. Jars her zusammengebracht“.⁶⁶ Daher dürften einige Kompositionen bereits vor der Drucklegung von Ber1564 entstanden sein und die Angabe dürfte die Sammlung als Ganzes bezeichnen.

Einiges spricht dafür, dass der Druck weniger als Ergänzung von Ber1564 denn als Gegenreaktion auf den Nürnberger Druck zu deuten ist. Giovanelli scheint die nur wenige Jahre zuvor erschienene Anthologie in allen Belangen übertrumpfen zu wollen: Gio1568 enthält noch mehr Kompositionen als Ber1564, ist noch prachtvoller ausgestattet, die Widmungsträger sind noch prominenter, und mittels der enthaltenen Huldigungskompositionen scheint der Band auch noch enger mit den Widmungsträgern verbunden zu sein. Davon abgesehen deutet die im Titel des zweiten, dritten und vierten Bandes gegenüber dem des ersten Bandes ergänzte Formulierung „atque catholici“ auf eine konfessionelle Motivation hinter der Publikation hin.

Während das Repertoire in Ber1564 der Interessenslage im protestantischen Nürnberg genügte, wurde jenes in Gio1568 entsprechend den Gegebenheiten in der römisch-katholischen Kirche zusammengestellt. Daher kann die Publikation auch als posttridentinische Reaktion auf Ber1564 und somit als frühes musikalisches Zeugnis gegenreformatorischer Bestrebungen verstanden werden.⁶⁷ Sind die Kompositionen in Ber1564 nach Stimmenzahl und Autoren geordnet, orientiert sich Giovanelli für seine Einteilung vornehmlich an inhaltlichen Aspekten.⁶⁸ Jede der Kompositionen ist mittels einer Angabe über dem Eintrag einem oder mehreren bestimmten liturgischen Festtagen zugeordnet. Anhand dieser Überschriften konstatiert David E. Crawford für den ersten Band, „that it is a cycle for the Proper of the Temporale“.⁶⁹ Zu den im 16. Jahrhundert üblicherweise in einem Temporale vorhandenen Festtagen kommen sechs Marienfeste

65 Ausnahmen sind Gregorius Trehou, Pevernage, Andrea Gabrieli, von denen bis zu vier Kompositionen in den Bänden enthalten sind. Zu diesen kommt Lasso, der bekanntlich über direkte Kontakte zum Kaiserhof wie zum Hof von Innerösterreich verfügte und mit sieben Kompositionen vertreten ist.

66 Zitiert nach Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, S. 156; vgl. das ausführlichere Zitat in Kapitel 3.5.

67 Vgl. Pass, „Jacob Vaets und Georg Prenners Vertonungen des Salve Regina“, S. 29 f.

68 Crawford, „Immigrants to the Habsburg Courts“, S. 141–143.

69 Ebd., S. 141 f.

– Mariae Reinigung, Mariae Verkündigung, Mariae Heimsuchung, Mariae Himmelfahrt, Mariae Geburt und Mariae Empfängnis – sowie Allerheiligen hinzu. Crawford erkennt hierin eine Annäherung an die von der Reformation geprägte Tradition Rhaus, in dessen Hymnendrucken von 1544 und 1552 Mariae Reinigung und Mariae Verkündigung im Temporale eingereiht sind, räumt aber selber ein, dass sich Marien- und Heiligenfeste auch in gedruckten Zyklen liturgischer Kompositionen aus römisch-katholischem Umfeld innerhalb des Temporale finden.⁷⁰ Nur die letzte Motette des ersten Bands, *Beata es, virgo Maria* (For2), ist keinem bestimmten Festtag des Kirchenjahres, sondern ganz allgemein „De Beata Virgine“ zugeordnet. Ähnlich unspezifisch ist die Angabe „De Dominicis Diebus“, die sich über jedem Eintrag in Gio1568–2 findet. Der Band liefert daher Repertoire für alle Sonntage, die im ersten Band nicht berücksichtigt wurden. Aufgrund des Fehlens eines inhaltlichen Kriteriums ist es nach Stimmenzahl geordnet. Der dritte Band der Sammlung ist in gewisser Hinsicht ein Gegenstück zum ersten Band. Beginnend mit zwei Einträgen „De Sancto Andrea Apostolo“, dessen Gedenktag am 30. November ist und daher häufig in die Adventszeit fällt, ist der Band als Sanctorale konzipiert. Der Jahreskreis schließt mit Regnarts *Ave Katharina martir* (R111), das „De S. Katharina & Martire“ zugeordnet ist. Der Gedenktag jener Heiligen Katharina von Alexandrien fällt auf den 25. November und liegt somit grundsätzlich kurz vor Ende des Kirchenjahres. Den Abschluss bilden sechs Kompositionen, deren Verwendung mit „Pro Defunctis“, „De Morte“ oder „De extremo Iuditio“, also ohne festen Termin im Kirchenjahr, angegeben ist. Der vierte Band der Anthologie steht wiederum in ähnlichem Verhältnis zum dritten wie Gio1568–2 zu Gio1568–1. Auf acht Motetten zu Marienfesten folgen sechs mit der Zuweisung „Commune de Apostolis“, danach entsprechende Rubriken für Märtyrer, Gläubige im Allgemeinen und Jungfrauen. Die Gesänge können demnach jeweils bei einer Gruppe von Marien- bzw. Heiligenfesten eingesetzt werden. Nach drei Motetten zur Kirchweihe, die keinen festen Platz im liturgischen Kalender einnimmt, schließt der Band mit zehn *Salve Regina*-Sätzen Prenners und Vaets, die auf dem Titelblatt des Bandes eigens ausgewiesen sind.⁷¹ Das Repertoire des *Liber quintus et ultimus* der Sammlung mag nicht so recht zu dem der ersten vier Bände passen. Neben Vaets *Te Deum* (V66) und wenigen vielstimmigen geistlichen Motetten enthält es zahlreiche Huldigungskompositionen,

70 Ebd., S. 142. Motettenbücher, deren Inhalt entsprechend dem Kirchenjahr geordnet ist, erschienen nach dem Tridentiner Konzil in protestantischen wie in altgläubigen Gegenden. Für eine Übersicht entsprechender Drucke vgl. Crook, „Proper to the day“, insbesondere S. 17.

71 Diese Kompositionen sind als liturgische Kompositionen nicht Teil des Untersuchungs-corporis dieser Studie (vgl. Kapitel 2.4).

3. Überlieferung im Druck

zumeist zu Ehren von Habsburgerherrschern. Darunter sind natürlich die drei Widmungsträger der Sammlung, aber auch deren Vater Ferdinand I. sowie die beiden Erzherzöge Rudolf und Ernst. Dazu kommen Herzog Alfonso II. d'Este von Ferrara, Albrecht V. von Bayern sowie der Obersthofmeister Johann Trautson.⁷² Abgerundet wird die Sammlung mit einer Nänie für den im Jahr vor der Veröffentlichung verstorbenen Hofkapellmeister Vaet sowie einer Huldigungskomposition für Giovanelli, den Herausgeber der Sammlung.⁷³

Tabelle 9: Kompositionen in Gio1568

Gio1568	Komp.	Motette	Zuordnung	Konkor. Bohn
Gio1568-1	Regnart	<i>Canite tuba in Syon Qui venturus est, veniet</i> (R52)	De Adventu Domini	Bohn 8, Bohn 11, Bohn 14
Gio1568-1	La Court	<i>Iudea et Hierusalem Constantes estote</i> (HC1)	In Vigilia Nativitatis Domini	Bohn 11, Bohn 14
Gio1568-1	Regnart	<i>Hodie de virgine salvator mundi natus est Hodie in terra canunt angeli</i> (R137)	De Nativitate Domini	Bohn 6
Gio1568-1	Prenner	<i>Hodie Christus natus est</i> (Pre6)	De Nativitate Domini	Bohn 6, Bohn 11, Bohn 14
Gio1568-1	Regnart	<i>Hodie natus est Christus</i> (R192)	De Nativitate Domini	Bohn 6, Bohn 11, Bohn 14
Gio1568-1	Regnart	<i>Puer natus est nobis Postquam consumati sunt dies octo</i> (R199)	De Circumsione Domini	Bohn 6, Bohn 8, Bohn 11, Bohn 14
Gio1568-1	Regnart	<i>Stella quam viderant magi Et introeuntes invenerunt puerum</i> (R176)	De Epiphania Domini	Bohn 8
Gio1568-1	Vaet	<i>Reges terrae congregati sunt Et venientes invenerunt puerum</i> (V36)	De Epiphania Domini	Bohn 6, Bohn 11
Gio1568-1	Roy	<i>Adiuvā nos, Deus</i> (Roy1)	In Quadragesima	

72 Trautson war von 1540 bis 1589 Mitglied des Geheimen Rats Ferdinands I., Maximilians II. und Rudolfs II. und wirkte währenddessen u. a. als Hofmarschall und Obersthofmeister. Er war somit einer der mächtigsten Politiker im Heiligen Römischen Reich des 16. Jahrhunderts (Krones, Art. „Trautson, Johann von“, S. 519–520).

73 Auch die im letzten Band der Sammlung publizierte Huldigungskompositionen und Vaets *Te Deum* (V66) sind keine geistlichen Motetten und daher nicht Teil des Untersuchungscorpus dieser Studie (vgl. Kapitel 2.4.1).

3.4. Repertoire der Sammeldrucke

Gio1568-1	Regnart	<i>Domine, non secundum peccata nostra Domine, ne memineris Adiuva nos, Deus</i> (R128)	In Quadragesima	
Gio1568-1	Regnart	<i>Circumderunt me viri mendaces</i> (R53)	De Dominica de Passione	
Gio1568-1	Regnart	<i>Pueri Hebreorum vestimenta prosternebant Pueri Hebreorum tolentes ramos</i> (R163)	Dominica in Palmis	
Gio1568-1	Mergot	<i>Plangent eum quasi unigenitum Mulieres sedentes ad monumentum</i> (Mer3)	De Passione Domini	
Gio1568-1	Regnart	<i>Surrexit pastor bonus Etenim pascha nostrum</i> (R95)	De Resurrectione Domini	Bohn 2, Bohn 5
Gio1568-1	Regnart	<i>Angelus autem Domini descendit Erat autem aspectus eius</i> (R105)	De Resurrectione Domini	Bohn 2, Bohn 5
Gio1568-1	Galli	<i>Stetit Iesus in medio</i> (Gal14)	De Resurrectione Domini	Bohn 5
Gio1568-1	Vaet	<i>Pascha nostrum immolatus est</i> (V35)	De Resurrectione Domini	Bohn 2, Bohn 5
Gio1568-1	Regnart	<i>Apparuerunt apostolis dispertitae linguae Et coeperunt loqui</i> (R106)	De Sancto Spiritu	Bohn 3, Bohn 5, Bohn 7
Gio1568-1	Regnart	<i>Sancta Trinitas, unus Deus Sit nomen Domini benedictum</i> (R172)	De Sancta Trinitate	Bohn 3, Bohn 5, Bohn 7
Gio1568-1	Prenner	<i>Ave verum corpus natum</i> (Pre29)	De Corpore Christi	
Gio1568-1	Roy	<i>Exurgens Maria abiit Et factum est</i> (Roy2)	De Visitatione Bea: Marie Vir:	Bohn 4, Bohn 5, Bohn 7
Gio1568-1	Vaet	<i>Assumens Iesus</i> (V48)	De Transfiguratione Domini	
Gio1568-1	Prenner	<i>Assumpta est Maria in caelum Maria virgo assumpta est</i> (Pre20)	De Assumptione Bea: Marie Virg:	
Gio1568-1	Prenner	<i>Hodie beatissima virgo Maria Exaltata est sancta Dei genitrix</i> (Pre8)	De Assumptione Bea: Marie Virg:	
Gio1568-1	Prenner	<i>Hodie nata est beata virgo Maria Beatissimae virginis Mariae</i> (Pre21)	De Nativitate Bea: Marie Virg:	
Gio1568-1	Formellis	<i>Isti sunt Sancti Sancti per fidem</i> (For3)	De Omnibus Sanctis	Bohn 1, Bohn 11
Gio1568-1	Roy	<i>O quam gloriosum est regnum Cantabunt omnes Sancti voce magna</i> (Roy3)	De Omnibus Sanctis	Bohn 1

3. Überlieferung im Druck

Gio1568-1	Prenner	<i>Conceptio est hodie</i> (Pre30)	In Conceptione B. M. Virg.	
Gio1568-1	Formellis	<i>Beata es, virgo Maria</i> (For2)	De Beata Virgine	
Gio1568-2	Regnart	<i>Domine, secundum actum meum Amplius lava me, Domine</i> (R62)	De Dominicis Diebus	
Gio1568-2	Galli	<i>Domine Deus, Domini regis mei Deus, qui pascis me</i> (Gal15)	De Dominicis Diebus	
Gio1568-2	Vaet	<i>Rex Babylonis venit Tunc rex ait: Paveant habitantes</i> (V37)	De Dominicis Diebus	
Gio1568-2	Formellis	<i>Pater noster</i> (For4)	De Dominicis Diebus	Bohn 1, Bohn 357
Gio1568-2	Vaet	<i>In tenebris</i> (V55)	De Dominicis Diebus	Bohn 1
Gio1568-2	Galli	<i>Ecce quam bonum</i> (Gal16)	De Dominicis Diebus	
Gio1568-3	Regnart	<i>Beatus Nicolaus pontificatus Sancte et iuste vivendo</i> (R116)	De Sancto Nicolao Pontifice	
Gio1568-3	Prenner	<i>Stetit Iesus in medio Respondit Thomas et dixit ei</i> (Pre31)	De S. Thoma Apo- stolo	Bohn 11
Gio1568-3	Mergot	<i>Intuens in celum Positis autem genibus</i> (Mer4)	De S. Stephano pro- thomartire	
Gio1568-3	Prenner	<i>Filiae Hierusalem</i> (Pre22)	S. Georgio Martire	
Gio1568-3	Prenner	<i>Tanto tempore</i> (Pre32)	De S. Philippo Apostolo	
Gio1568-3	Formellis	<i>Nos autem gloriari oportet</i> (For5)	De Sancta Cruce	
Gio1568-3	Prenner	<i>Tu es Petrus</i> (Pre33)	De S. Petro	
Gio1568-3	La Court	<i>Tu es Petrus</i> (HC2)	De S. Petro Apostolo	
Gio1568-3	Mergot	<i>Tu es Petrus Quodcunque liga- veris</i> (Mer5)	De S. Petro Apostolo	
Gio1568-3	Regnart	<i>Euntes in mundum universum Illi autem profecti praedicaverunt</i> (R64)	In Divisione Apostolorum	
Gio1568-3	Vaet	<i>Misit Herodes rex manus Videns autem quia placeret</i> (V33)	De S. Iacobo Apostolo	Bohn 5
Gio1568-3	Regnart	<i>Levita Laurentius Dispersit, dedit pauperibus</i> (R147)	De S. Laurentio Mat- tire	
Gio1568-3	Prenner	<i>Qui rapis obsessas</i> (Pre23)	De S. Bartholomeo Apostolo	Bohn 5
Gio1568-3	La Court	<i>Martinus Abrahe Martinus episcopus</i> (HC3)	De S. Martino Episcopo	
Gio1568-3	Regnart	<i>Ave Katharina martir Costi regis nata</i> (R111)	De S. Katherina Vir- gine et Martire	
Gio1568-3	Vaet	<i>Heu mihi, Domine Anima mea turbata est</i> (V9)	Pro Defunctis	Bohn 7

3.4. Repertoire der Sammeldrucke

Gio1568-3	Prenner	<i>Credo quod redemptor</i> (Pre9)	Pro Defunctis	
Gio1568-3	Vaet	<i>Quoties diem illum considero</i> (V17)	De extremo Iuditio	
Gio1568-4	Vaet	<i>Beata es et venerabilis Post partum, Virgo inviolata</i> (V4)	De Beata Virgine	
Gio1568-4	Regnart	<i>Ave maris stella Monstra te esse matrem</i> (R113)	De Beata Virgine	
Gio1568-4	Prenner	<i>Sancta Maria, virgo virginum</i> (Pre24)	De Beata Virgine	
Gio1568-4	Regnart	<i>Sancta et immaculata virginitas Benedicta tu in mulieribus</i> (R203)	De Beata Virgine	
Gio1568-4	La Court	<i>Sancta Maria, succurre miseris</i> (HC4)	Commune de Beata Virgine	
Gio1568-4	Regnart	<i>Ibant apostoli gaudentes Annuntiaverunt opera Dei</i> (R140)	Commune de Apostolis	Bohn 11
Gio1568-4	Regnart	<i>Vos, qui secuti estis me Vos, qui reliquistis omnia</i> (R184)	Commune de Apostolis	
Gio1568-4	Mergot	<i>Beatus vir, qui suffert tentationem Gloria et honore coronasti</i> (Mer6)	De Martiribus	Bohn 7
Gio1568-4	La Court	<i>Domine, quinque talenta Euge, serve bone et fidelis</i> (HC5)	Commune Confessorum	
Gio1568-4	La Court	<i>Fundata est domus Domini Venientes autem</i> (HC6)	De Dedicatione Templi	Bohn 1, Bohn 7
Gio1568-4	Vaet	[<i>Salve Regina</i>] <i>Vita dulcedo Ad te suspiramus Et Iesum O pia</i> (V68)	De Beata Virgine	
Gio1568-4	Prenner	<i>Salve Regina Et Iesum</i> (Pre34)	Laudes Beate Virginis	
Gio1568-4	Vaet	[<i>Salve Regina</i>] <i>Vita dulcedo Ad te suspiramus Et Iesum O pia</i> (V69)	De Beata Virgine	
Gio1568-4	Vaet	[<i>Salve Regina</i>] <i>Vita dulcedo Ad te suspiramus Et Iesum O pia</i> (V70)	De Beata Virgine	
Gio1568-4	Prenner	<i>Salve Regina Et Iesum</i> (Pre25)	Laudes Beate Virginis	Bohn 7 (<i>Salve Rex Christe</i>)
Gio1568-4	Vaet	<i>Salve Regina Eya ergo O clemens</i> (V71)	De Beata Virgine	
Gio1568-4	Vaet	[<i>Salve Regina</i>] <i>Vita dulcedo Ad te suspiramus Et Iesum O pia</i> (V72)	De Beata Virgine	
Gio1568-4	Vaet	<i>Salve Regina Eya ergo Et Iesum</i> (V73)	Laudes Beate Virginis	

3. Überlieferung im Druck

Gio1568-4	Vaet	[<i>Salve Regina</i>] <i>Vita dulcedo Ad te suspiramus Et Iesum O pia</i> (V74)	De Beata Virgine
Gio1568-4	Vaet	[<i>Salve Regina</i>] <i>Vita dulcedo Ad te suspiramus Et Iesum O pia</i> (V75)	De Beata Virgine
Gio1568-5	Vaet	<i>Qui gerit Augusti</i> (V15)	In laudem Invictiss: Rom: Imp: Max: II:
Gio1568-5	Vaet	<i>Ascenditis post filium Quemadmodum Deus fuit</i> (V46)	In laudem Invict: Rom: Imp: Max. II.
Gio1568-5	Vaet	<i>Aurea nunc tandem Nam novus invicta Iovis es</i> (V49)	In Laudem Invictiss: Ro: Imp: Maxim: II:
Gio1568-5	Regnart	<i>Ut vigilum densa silvam cingente corona</i> (R233)	In laudem Invictiss: Ro: Imp: Maxim: II.
Gio1568-5	Regnart	<i>Quicquid Graeca loquax</i> (R231)	In laudem Sereniss: Prin: Ferdinandi Archid: Austriae
Gio1568-5	Vaet	<i>Ferdnande Imperio princeps Dux virtus, Fortuna comes</i> (V53)	In Laudem Sereniss: Principis Ferdinandi Archid: Austriae
Gio1568-5	Antoine de la Court	<i>Carole, caesareo Carole, cui caelebrem</i>	In Laudem S: Prin: Caroli Archid: Austriae
Gio1568-5	Vaet	<i>Currite, felices Quorum ut optatos mundo Ergo, age cresce potens</i> (V51)	In Laudem Serenissimorum Principum Rudolphi & Ernesti Filiorum Invictiss: Ro: Imp: Maxim: II:
Gio1568-5	Prenner	<i>Austriaci colles Vos etiam campi</i> (Pre10)	In Laudem Invictiss: Ro: Imp: Ferdinandi I:
Gio1568-5	La Court	<i>Caesaris ad bustum</i> (HC7)	In laudem Illustrissimi Principis Alphonsi Estensis Ferrarie Ducis
Gio1568-5	Regnart	<i>Dic modo Phoebe novo Austria Ferrariam</i> (R230)	In Laudem Illustrissimi Principis Alphonsi Estensis Ferrarie Ducis
Gio1568-5	Vaet	<i>Antevenis virides Respice fatorum domitrices</i> (V45)	In Laudem Illustrissimi Principis Alberti Bavarie Ducis
Gio1568-5	Formellis	<i>Arma manusque Dei</i> (For6)	In Laudem Invictissimi Ro. Imperatoris Max. II.
Gio1568-5	Regnart	<i>Quod mitis sapiens Quae sic complevit</i> (R232)	In Laudem Magnifici Domini Domini Ioannis Trautson. liberi Baronis in Sprechenstein & Schronenstein, Marschalci Hereditarii Comitatus Tyrolensis, Praefecti Athesini, Burggravii Tyrolis. Capitanei Rovereti & in Stein ad Gallianum, Sac: Rom: Ce: Mtis: & c. Camerarii Intimq; Consiliarii & Supremi Curiae Praefecti

3.5. Widmungen der Sammeldrucke

Gio1568–5	Regnart	<i>Defunctum Charites Vaetem merore requirunt</i> (R234)	In obitum Iacobi Vaet
Gio1568–5	La Court	<i>Aurea dum rutili Ista subest ratio</i> (HC8)	Im memoriam Petri Ioannelli Huius operis collectoris
Gio1568–5	Vaet	<i>Te Deum laudamus Tu rex glorie Te ergo quesumus</i> (V66)	Pro omnibus Festivitatibus

3.5. Widmungen der Sammeldrucke

Sammeldrucke entstanden häufig ohne Mitwirkung der in ihnen verlegten Komponisten, weshalb die Widmungsschreiben vom Herausgeber verfasst sind. Ansonsten gelten für die Widmungspraxis von Anthologien ähnliche Rahmenbedingungen wie für die von Individualdrucken. Mit der Widmung wird die Beziehung zwischen dem Unterzeichnenden der Widmung und dem Widmungsträger öffentlich. Unabhängig davon, ob eine Beziehung bereits zuvor bestand und in der Widmungsvorrede beschrieben wird oder erst initiiert werden soll, birgt die Widmung die öffentliche Aufforderung an den Widmungsträger, sich für die Widmung erkenntlich zu zeigen.⁷⁴ Angesichts des Umstands, dass Sammeldrucke häufig ohne Zutun, gelegentlich sicher auch ohne Wissen der Komponisten der in ihnen publizierten Musik entstanden, finden sich die Widmungsträger meist weniger im Umfeld der Komponisten als in dem des Herausgebers. Häufig erschienen Anthologien in einer Serie von mehreren Bänden in geringem zeitlichen Abstand, weshalb das Widmungsschreiben oft nur im ersten dieser Bände enthalten ist, sich aber auf die ganze Reihe bezieht.

Die ersten für die Überlieferung am Hof Maximilians entstandener Motetten wichtigen Publikationen, Berg und Neubers *Novum et insigne opus musicum* (Ber1558) sowie die nachfolgenden Bände der Serie *Secunda pars magni operis musici* (Ber1559) und *Tertia pars magni operis musici* (Nürnberg, Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1559), beinhalten sämtlich einen individuellen Widmungsbrief, allerdings immer an dieselbe Person. Georg Ketzler war Mitglied einer eingesessenen Nürnberger Kaufmannsfamilie und wirkte ab 1547 als Rats Herr, von 1557 an auch als Stadtrichter der Reichsstadt.⁷⁵ Aufgrund zahlreicher Eigendarstellungen sind die Ketzler vor allem für Pilgerfahrten nach Jerusalem bekannt, die acht Familienmitglieder zwischen 1389 und 1503 unternahmen. Hinter diesen Reisen und mehr noch hinter deren Dokumentation für die Öffentlichkeit stand vermutlich der – letztlich unerfüllt gebliebene – Wunsch

74 Gabriëls, „Reading (Between) the Lines“, S. 74.

75 Aign, *Die Ketzler*, S. 50–52.

3. Überlieferung im Druck

der erst im frühen 15. Jahrhundert von Augsburg zugezogenen Familie, in das Stadtpatriziat aufgenommen zu werden.⁷⁶ Auch wenn die Familie noch bis Ende des 16. Jahrhunderts Pilgermemoria herstellte, deutet das Mitwirken des früher lebenden Georg II. Ketzler bei der Auflösung der Nürnberger Klöster ab 1525 darauf hin, dass die Familie der Reformation in Nürnberg nicht feindlich gesinnt war.⁷⁷ Die Widmung einer umfangreichen Motettensammlung an ein Mitglied einer so auf Außendarstellung bedachten Familie dürfte sich für den Herausgeber der Sammlung ohne Zweifel finanziell gelohnt haben.

Tabelle 10: Sammeldrucke und ihre Widmungsträger

Kurztitel	Titel	Herausgeber/ Drucker	Druckort	Jahr	Widmungsträger
Ber1558	<i>Novum et insigne opus musicum [...]</i>	Johann vom Berg und Ulrich Neuber	Nürnberg	1558	Georg Ketzler
Ber1559	<i>Secunda pars magni operis musici [...]</i>	Johann vom Berg und Ulrich Neuber	Nürnberg	1559	Georg Ketzler
Ber1564-1	<i>Thesaurus musicus [...]</i>	Johann vom Berg und Ulrich Neuber	Nürnberg	1564	Herzog Albrecht V. von Bayern
Ber1564-2	<i>Thesauri musici. Tomus secundus [...]</i>	Johann vom Berg und Ulrich Neuber	Nürnberg	1564	[Herzog Albrecht V. von Bayern]
Ber1564-3	<i>Thesauri musici. Tomus tertius [...]</i>	Johann vom Berg und Ulrich Neuber	Nürnberg	1564	[Herzog Albrecht V. von Bayern]
Ber1564-4	<i>Thesauri musici. Tomus quartus [...]</i>	Johann vom Berg und Ulrich Neuber	Nürnberg	1564	[Herzog Albrecht V. von Bayern]
Ber1564-5	<i>Thesauri musici. Tomus quintus [...]</i>	Johann vom Berg und Ulrich Neuber	Nürnberg	1564	[Herzog Albrecht V. von Bayern]
Ger1567	<i>Tricinia sacra ex diversis et probatis autoribus [...]</i>	Theodor Gerlach	Nürnberg	1567	Willibald Haller und sein Vater Joachim Haller von Hallerstein (Patrizier und Senator in Nürnberg)

76 Bis heute öffentlich sichtbares Dokument dieser Selbstdarstellung ist das Epitaph für Heinrich Ketzler d. J. von 1453 an der Nordseite des Westchores von St. Sebald. Für eine Auflistung der Pilgermemoria vgl. ebd., S. 66–81.

77 Zander-Seidl, „Pilgerfahrt und Prestige“, S. 171.

3.5. Widmungen der Sammeldrucke

Gio1568–1	<i>Novi thesauri musici. Liber primus [...]</i>	Pietro Giovannelli/ Antonio Gardano	Venedig	1568	Maximilian II., Ferdinand II. und Karl II.
Gio1568–2	<i>Novi atque catholici thesauri musici. Liber secundus [...]</i>	Pietro Giovannelli/ Antonio Gardano	Venedig	1568	[Maximilian II., Ferdinand II. und Karl II.]
Gio1568–3	<i>Novi atque catholici thesauri musici. Liber tertius [...]</i>	Pietro Giovannelli/ Antonio Gardano	Venedig	1568	[Maximilian II., Ferdinand II. und Karl II.]
Gio1568–4	<i>Novi atque catholici thesauri musici. Liber quartus [...]</i>	Pietro Giovannelli/ Antonio Gardano	Venedig	1568	[Maximilian II., Ferdinand II. und Karl II.]
Ste1568	<i>Liber secundus. Suavissimarum et iucundissimarum harmoniarum [...]</i>	Clemens Stephani/ Ulrich Neuber	Nürnberg	1568	Konsul und Senat der Stadt Budweis
Pha1569–1 Pha1569–2 Pha1569–3	<i>Selectissimarum sacrarum cantionum [...]</i>	Pierre Phalèse	Leuven	1569	Keine Widmung

Auch die 1567 von Theodor Gerlach, der zwei Jahre, nachdem Berg 1563 verstorben war, der dritte Ehemann von dessen Witwe Katharina wurde und die Druckerei mit ihr gemeinsam weiterführte, gedruckten *Tricinia sacra* (Ger1567) sind Bewohnern der Stadt Nürnberg gewidmet. Der zum Zeitpunkt der Widmung noch jugendliche Willibald war Sohn von Joachim Haller von Hallerstein, der über viele Jahre hinweg verschiedene Posten in der Stadtregierung innehatte und Nürnberg gemeinsam mit Jobst VII. Tetzl auf dem Reichstag zu Augsburg 1555 vertrat. Er gehörte damit einer der ältesten und mächtigsten Nürnberger Patrizierfamilien an.⁷⁸ Das ein Jahr später von Neuber, der sich mittlerweile selbständig gemacht hatte, gedruckte *Liber secundus. Suavissimarum et iucundissimarum harmoniarum [...]* ist ebenfalls einem lokalen Patron gewidmet, allerdings nicht zu Nürnberg. Als Herausgeber fungierte Clemens Stephani, der um 1530 in Buchau (Bochov) geboren wurde und ab April 1559 an der Lateinschule in Eger (Cheb) als Kantor tätig war. Ernst Frank vermutet, dass Stephani in den darauffolgenden Jahren einige Reisen unternahm, ehe er sich ab 1567 wieder in Eger aufhielt. Bei diesen Reisen könnte er längere Zeit in Budweis verweilt haben, denn einige spätere Publikationen sind dortigen

78 Fleischmann, *Rat und Patriziat in Nürnberg*, Bd. 2: *Ratsherren und Ratsgeschlechter*, S. 522 f.

Bürgern gewidmet,⁷⁹ darunter die vorliegende Sammlung kanonischer lateinischsprachiger Kompositionen Ste1568, die den Konsuln und dem Senat der Stadt dediziert ist.⁸⁰

Im Vergleich mit diesen nur im jeweiligen lokalen Kontext bedeutenden Personen ist der Widmungsträger des 1564 von Neuber und Bergs Witwe Katharina publizierten fünfbandigen *Thesaurus musicus* wesentlich prominenter. Der Widmungsbrief ist an keinen Geringeren als Albrecht V., Herzog von Bayern, gerichtet und damit an einen der mächtigsten Herzöge des Römischen Reiches. Wie am Beispiel von Vaets Motettenbüchern beschrieben, ist der Widmungsbrief hier nur im ersten Band der Anthologie enthalten, in den vier Folgebänden findet sich hingegen keine eigene Widmung. Unterschrieben ist die Rede mit „Johannis Montani vidva & haeredes“: Offenbar wollte man auf den Namen des verstorbenen Teilhabers der Offizin nicht verzichten, der die Arbeit am ersten Band laut Widmungsbrief noch selber beendet hatte und nach dessen Konzept die folgenden Bände zusammengestellt wurden.⁸¹ In dem Schreiben ist zwar durchaus das Wohlwollen erwähnt, mit dem Albrecht V. dem verstorbenen Berg begegnet sei, eine persönliche Beziehung kommt aber nicht zur Sprache. Der Text ist weitestgehend auf die üblichen Topoi beschränkt, wobei die mit Aristoteles begründete, friedensstiftende Wirkung von Musik auffallend viel Raum einnimmt.⁸² Möglicherweise ist dies auf das religionspolitische Spannungsfeld zurückzuführen, in dem die Widmung steht. Der Druck entstand im protestantischen Nürnberg und beinhaltet ausschließlich Repertoire für den dortigen Gebrauch, ist aber der stärksten gegenreformatorischen Kraft nördlich der Alpen gewidmet. Annähernd 30 Jahre zuvor widmete Ott das ebenfalls in Nürnberg publizierte und dediziert reformationsnahe Repertoire enthaltende *Novum et insigne opus musicum* (Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1537) dem römisch-deutschen König Ferdinand I. Robert Royston Gustavson vermutet, dass diese Widmung nicht nur Dank für ein 1533 erteiltes kaiserliches

79 Frank, *Clemens Stephani*, S. 13 f.

80 Ste1568 ist der zweite von zwei Bänden mit kanonischen Kompositionen. Der erste Band (Clemente Stephani, *Suavissimae et iucundissimae harmoniae* [...], Nürnberg: Theodor Gerlach 1567) ist Wilhelm von Rosenberg (1535–1592) gewidmet, der mit der Volljährigkeit 1551 das Vermögen der Rosenberger übernahm, die Burg in Böhmisches Krumlov (Český Krumlov) als Wohnsitz wählte und zum Residenzschloss ausbaute. Er wirkte später als Oberbefehlshaber des böhmischen Heeres in den Türkenkriegen und wurde 1570 als Oberster Burggraf wichtigster Staatsmann in Böhmen unter Maximilian (Schiltz, „Rosen, Lilien und Kanons“, S. 107).

81 Eine englische Übersetzung des Widmungsbriefs bietet Jackson, *Berg and Neuber*, S. 199–203.

82 Vgl. die Beschreibung der Topoi in Verbeke, *Latin Letters and Poems in Motet Collections*, S. XX–XXIII.

Druckprivileg war, sondern auch den Band aus römisch-katholischer Sicht legitimieren und für eine entsprechende Käuferschicht attraktiv machen sollte.⁸³ Eine ähnliche Motivation könnte auch hinter der Widmung von Ber1564 stehen.

Der einzige noch prominentere Widmungsträger eines Sammeldrucks, in dem Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians enthalten sind, ist der Kaiser selbst. Ihm und seinen beiden jüngeren Brüdern, Ferdinand II. und Karl II., dedizierte Giovanelli 1568 seinen bei Gardano in Venedig gedruckten *Novus thesaurus musicus*. Die unmittelbare Nähe des Widmungsträgers zum Entstehungsort des in dieser Studie untersuchten Repertoires und die konfessionspolitischen Begleitumstände des Drucks legen es nahe, das Zusammenspiel von Komponisten, Herausgeber und Widmungsträger an diesem Beispiel genauer zu betrachten.

Von anderen Individual- und Sammeldrucken unterscheidet sich Gio1568 bereits durch das Format des Papiers. Die bis 468 paginierten Seiten der Stimmbücher messen 18 x 24 cm und sind nicht wie üblich im Querformat, sondern im Hochformat bedruckt. Dieses Überformat, die prachtvollen, im Holzschnittverfahren hergestellten Initialen und die besonderen Noten- und Texttypen verwendete Gardano bereits 1559 für Willaerts *Musica nova*.⁸⁴ Zudem finden sich in allen Stimmbüchern des ersten Bandes nach dem aufwändig gearbeiteten Titelblatt detailverliebte Abbildungen von drei unterschiedlichen Wappen sowie einem Porträt. Letzteres auf fol. A3^v zeigt Kaiser Ferdinand I.; die Wappen stehen für dessen Söhne, die drei Widmungsträger Kaiser Maximilian II. (fol. A4^v), Karl II. (fol. B1^v) und Ferdinand II. (fol. B2^v). Aufgrund dieser Abbildungen, des Überformats und des immensen Umfangs der einzelnen Stimmbücher kommt Mary S. Lewis zu dem Schluss, dass es sich bei Gio1568 um einen der teuersten Drucke des 16. Jahrhunderts gehandelt haben dürfte.⁸⁵

Auf den Rectoseiten neben den erwähnten Abbildungen findet sich zu jeder der vier Personen ein Huldigungsgedicht von Maximilians Kapellknabenpräzeptor Pluvier. Im Altus-, Quintus- und Sextus-Stimmbuch rückt an die Stelle des Huldigungstextes für Ferdinand I. eine Dichtung des ansonsten unbekanntem Wolfgang Piringer. Zwischen Widmungsvorrede und Wappen findet sich in allen Stimmbüchern ein zusätzliches Gedicht *Ad Lectorem*. Im Diskant-, Tenor- und Bassus-Stimmbuch handelt es sich dabei ebenfalls um eine Dichtung von Pluvier, in den anderen Stimmbüchern wiederum um eine von Piringer.⁸⁶ Die

83 Gustavson, *Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the „Novum et insigne opus musicum“*, S. 55, S. 61 und S. 211.

84 Lewis, „The Printed Music Book in Context“, S. 908.

85 Ebd., S. 998.

86 Diese Texte finden sich vollständig in Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer*, S. 356–360.

Aufnahme der Gedichte des Kapellknabenpräzeptors sowie einer Huldigungskomposition zu Ehren Giovanellis von La Court lässt einen direkten Kontakt zwischen Hofkapelle und Herausgeber vermuten. Die vier erwähnten Abbildungen finden sich ein weiteres Mal im fünften Band der Sammlung, der sich in der Repertoireauswahl wesentlich von den anderen unterscheidet. Während in den ersten vier Bänden ausschließlich Motetten mit geistlichem Text enthalten sind, sammelte Giovanelli in diesem fünften Band Huldigungskompositionen für Mitglieder der Habsburgerdynastie und für vereinzelt andere Würdenträger.⁸⁷ Jeweils vor den Kompositionen für eine der oben genannten Personen ist die entsprechende Abbildung wiederzufinden.⁸⁸ Der Huldigungskomposition zu Ehren des Herausgebers der Anthologie, Giovanelli, ist ebenfalls sein Familienwappen vorangestellt. Giovanelli präsentiert sich damit selbst auf einer Ebene mit den mächtigsten Herrschern Europas. Aus der Überschrift der Motette, „In memoriam Petri Ioannelli Huius operis collectoris.“, geht ein Teil seines Beitrags für die Drucklegung des Sammelbandes hervor. Auf dem Titelblatt aller fünf Bände ist zudem zu lesen, dass Giovanelli nicht nur für das Sammeln der enthaltenen Kompositionen, sondern auch für die Finanzierung des Drucks bei Gardano in Venedig sorgte: „Petri Ioannelli Bergomensis de Gandino, summo studio ac labore collectae, eiusq[ue] expensis impressae“.⁸⁹

Giovanelli entstammte einer Textilhändlerfamilie, die im Verlaufe des 16. Jahrhunderts so immensen Reichtum erlangte, dass sie den Habsburgern Geld zur Finanzierung der Türkenkriege leihen konnte.⁹⁰ Aus einem auf den 12. März 1569 datierten Brief an Herzog Guglielmo Gonzaga von Mantua, den Giovanelli aus der Buchhandlung der Druckerei Gardano in Venedig schrieb, geht sein damaliger Wohnort hervor. Er unterzeichnet den Brief mit „Divotissimo Servitore Pietro Joanelli Bergamasco Mercante et habitante nella Citta di Vienna“.⁹¹ Offensichtlich lebte er zu diesem Zeitpunkt also in der Regierugsstadt Kaiser Maximilians II., Belege für einen direkten Kontakt zur Hofhaltung gibt es allerdings nicht. In den *Hoffinanz Protokollbüchern* für das Frühjahr 1568 gibt es nur zwei Einträge seinen Namen betreffend: Am 29. Februar und

87 Vgl. Kapitel 3.4, Tabelle 9.

88 Ferdinand I. auf S. 405, Maximilian II. auf S. 413, Ferdinand II. auf S. 423, Karl II. auf S. 427.

89 Zitiert nach Gio1568–I, Tenor-Stimmbuch.

90 Crawford setzt sich ausführlich mit Giovanelli und dessen familiärem Hintergrund auseinander. Seine Studie bildet die Grundlage für die folgenden Ausführungen (Crawford, „Immigrants to the Habsburg Courts“, S. 135–139). In Crawfords rund drei Jahrzehnte früher eingereichter Master Thesis sind zahlreiche Textstellen ausführlicher zitiert, diese jedoch gelegentlich ungenau übersetzt (Crawford, *Petrus Joannellus and the Motets*, S. 9–15).

91 Bertolotti, *Music alla corte dei Gonzaga*, S. 57 (mit Faksimile der Unterschrift sowie einer Abschrift des Briefs, jedoch ohne genauen archivalischen Nachweis).

am 30. April wird erwähnt, dass er den Erben eines Jacob Prugger 6550 Gulden schuldete. Daraus schließt Crawford, dass sich Giovanelli zu Beginn des Jahres in Wien aufgehalten hatte. Eine weitere nachweisbare Verbindung zu einem der Habsburgerhöfe ist im Landesregierungsarchiv Innsbruck dokumentiert. Walter Senn berichtet, dass Giovanelli am 20. September 1568 – etwas mehr als einen Monat, nachdem er am 10. August die Widmungsvorrede unterzeichnet hatte – zwei Exemplare des *Novus thesaurus musicus* Ferdinand II. schenkte. Einem Brief, der dem Geschenk offenbar beilag, ist zu entnehmen:

Zusammengetragenen Werk der neucomponierten Mutetten und Gesang, so ich mit grossen Fleiss, Mue, Arbeit und Verlag seit des 60. Jars her zusammengebracht un [...] mit grossen und schweren Costen in Truck verfertigen lassen.⁹²

Als Gegenleistung beantragte Giovanelli vom Erzherzog zunächst lebenslange Zollfreiheit für den Handel von 60 Sam Tuch von Venedig an den kaiserlichen Hof nach Wien, reduzierte seine Forderung in der Folge jedoch auf 40 Sam über 10 Jahre hinweg.⁹³ Da Tirol bei der klassischen Süd-Nord-Handelsverbindung über den Brennerpass nicht umgangen werden konnte, wäre dies eine ausgesprochen wertvolle Entlohnung gewesen. Am 8. November 1568 einigten sich die beiden Parteien schließlich auf die Zahlung von 70 Gulden, „weil er so lang hie gelegen“.⁹⁴ Eine entsprechende Zahlung Maximilians an den Herausgeber der Sammlung ist hingegen nicht belegt, obwohl er ein persönliches Exemplar des Drucks besaß. Die Stimmbücher Altus, Tenor und Sextus der heute in der Proskeschen Musiksammlung zu Regensburg unter der Signatur B14-29 lagernden Ausgabe tragen auf dem Einband einen Besitzvermerk des Kaisers. Zahlreiche der enthaltenen Abbildungen sind – von wem auch immer – farbig ausgemalt worden.⁹⁵

Ähnlich wie für Ber1564 stellt sich hier die Frage, wie eng die Verbindung von Herausgeber und Widmungsträgern wirklich war.⁹⁶ Eine persönliche Beziehung wird im Widmungsschreiben nicht angesprochen, und auch archivalisch belegte Kontakte gibt es kaum. Daher könnte es sein, dass Giovanelli zwar mit einem oder mehreren Mitgliedern der kaiserlichen Hofkapelle, aber nicht direkt mit der Herrscherfamilie Kontakt hatte und die Widmung des

92 Zitiert nach Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, S. 156.

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Die anderen drei in Regensburg lagernden Stimmbücher dürften ursprünglich zu einem anderen Stimmbuchsatz gehört haben (Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer*, S. 368).

96 Crawfords These, dass Giovanelli direkt am Kaiserhof angestellt war, geht auf einen Übersetzungsfehler zurück (Crawford, *Petrus Joanellus and the Motets*, S. 3) und ist im einige Jahre später erschienenen Aufsatz nicht mehr enthalten (vgl. Crawford, „Immigrants to the Habsburg Courts“).

Bandes an die Habsburgerherrscher vor allem seinen persönlichen Interessen diene. Daher sagt die altgläubige Ausrichtung der Sammlung möglicherweise weniger über die einzelnen Widmungsträger als über den Herausgeber aus. Wenngleich das verlegte Repertoire fast ausschließlich von Mitgliedern habsburgischer Hofkapellen komponiert wurde, gibt es, abgesehen von den Huldigungskompositionen im fünften Band, keinen Hinweis darauf, dass es wie dasjenige in Montes letztem Motettenbuch auf die Interessen der Widmungsträger zugeschnitten sein könnte. Dass gar Maximilian selbst den Anstoß für eine solche Publikation gegeben haben könnte, scheint in Hinblick auf seine konfessionelle Position ohnehin ausgeschlossen. Eher noch könnten seine Brüder Ferdinand II. und Karl II. in die Planung der Sammlung einbezogen gewesen sein. Unabhängig davon, ob einzelne Mitglieder der Herrscherfamilie im Vorfeld davon wussten oder nicht, wird mit der Publikation des Drucks am Ende das ganze Haus Habsburg für die gegenreformatorischen Bestrebungen Giovanellis und möglicher Unterstützer vereinnahmt.

Andrew Weaver vermutet hinter der Widmung des Prachtbandes an die Habsburgerfamilie vor allem wirtschaftliche Interessen, die er in den hohen Forderungen Giovanellis an den Erzherzog von Tirol bestätigt sieht.⁹⁷ Ein gewisser wirtschaftlicher Erfolg der Publikation ist mit einer Zahlung des bayerischen Hofes an den Stoffhändler auch belegt.⁹⁸ Weaver führt darüber hinaus gesonderte Widmungen Giovanellis an mindestens sieben bekannte Personen an, die vermutlich auch das ein oder andere Gnadengeld eingebracht haben dürften. Bis heute existieren personalisierte Einzelexemplare des Drucks mit zusätzlichen vorangestellten Widmungsseiten für politisch wichtige Personen wie den Kardinal Carlo Borromeo, die Bischöfe von Bergamo und Meißen sowie die Herzöge von Sachsen und Mantua.⁹⁹ Diese Widmungen sind jedoch nicht allein Zeichen der Geschäftstüchtigkeit eines Bergameser Stoffhändlers,

97 Weaver, „Print Culture“, S. 414 f.

98 Adolf Sandberger zitiert aus den Zahlamtsrechnungen: „Den 28^{istn} Februarij [1569] dem Petrus Joannellus so etliche gesang überschikht verErung 20 gold Cronnen 31 fl.“ (Sandberger, *Geschichte der bayerischen Hofkapelle*, S. 38). Das heute in der Bayerischen Staatsbibliothek unter der Signatur 4 Mus.pr. 46 lagernde Exemplar trägt über der Widmungsvorrede einen Besitzvermerk des Augsburger Kanonikers Johann Georg von Werdenstein (Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer*, S. 368), dessen private Büchersammlung erst 1592 von Wilhelm V. angekauft wurde (Charteris, *Johann Georg von Werdenstein [1541–1608]*, S. 3). Es könnte aber der heute in der Bibliothèque Royale de Belgique unter der Signatur Fétis 1689 A L.P. lagernde Stimmbuchsatz gewesen sein, denn alle Stimmbücher dieses Exemplars tragen auf der Versoseite des Vorsatzes einen handschriftlichen Vermerk, dass sie ebenjenem späteren Herzog Wilhelm V. von Giovanelli überreicht worden seien (Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer*, S. 366).

99 Lewis, „The Printed Music Book in Context“, S. 911.

3.5. Widmungen der Sammeldrucke

sondern von viel größerer Relevanz: Sie machten die Verbindung Maximilians mit einem offensichtlich gegenreformatorisch inspirierten Prachtdruck unter regierenden Personen in Deutschland und Italien publik. Gleichzeitig gaben sie jedem der mit einem persönlichen Widmungsexemplar bedachten Potentaten einen Anlass, dem Herausgeber ein Gnadengeld zukommen zu lassen und somit dessen Agenda zu unterstützen.

4. TEXTVORLAGEN

4.1. Identifikation von Motettentexten – das Fallbeispiel *Tu es Petrus*

In der gängigen Sekundärliteratur zur Motette des 16. Jahrhunderts – ob Überblicksabhandlungen oder Monographien, die sich mit nur einem Komponisten beschäftigen – spielen Untersuchungen zu den Textvorlagen zumeist nur eine untergeordnete Rolle.¹ Erst in den letzten Jahren rückten sie verstärkt in den Blick verschiedener Forscher. Silies, der den Texten von Montes Motetten mehr als 70 Seiten widmet,² betont, dass eine Untersuchung dieser Textvorlagen zwar sehr zeitaufwändig, am Ende für eine Beschäftigung mit geistlicher Musik des 16. Jahrhunderts jedoch aus mehreren Gründen unerlässlich sei. Folgt man den Kriterien Finschers/Laubenthals, so ist schon die Zuordnung einer Komposition zur Gattung Motette ohne genaue Kenntnis des vertonten Textes unmöglich.³ Ohne diese könnte nicht zwischen liturgischen Hymnen und persönlichem Gebet, zwischen Proprium und einer Bibelstelle unterschieden werden. Vor allem aber scheint eine eingehende Beschäftigung mit den herangezogenen Texten von großem religionshistorischem Interesse. Sind die Texte des Messoffiziums sowie des Messpropriums bis ins Detail vorgeschrieben, bietet die Motette Möglichkeiten, individuelle theologische Aussagen zu treffen. Gerade für das Zeitalter der Konfessionalisierung kann eine inhaltliche Kontextualisierung der verwendeten Texte daher wichtige Erkenntnisse zum Komponisten und seinem Umfeld liefern.⁴ Das Umfeld der hier zu untersuchenden Motetten,

1 Symptomatisch hierfür ist Boettichers Studie, in der Motettentexte nahezu gar nicht angesprochen werden (vgl. Boetticher, *Geschichte der Motette*).

2 Vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 141–215.

3 Eine Zuordnung von Kompositionen zur Gattung Motette nach textlichen, funktionalen und satztechnischen Gesichtspunkten, wie sie Finscher/Laubenthal vorschlagen, setzt eine genaue Kenntnis der vorliegenden Texte voraus (vgl. Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 280–284; Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 141).

4 Eine genaue Kenntnis der Textvorlagen ist für eine konfessionelle Einordnung umso wichtiger, als Kompositionen aus protestantischen und römisch-katholischen Gegenden

genauer gesagt natürlich ihrer Komponisten, macht eine solche Fragestellung besonders spannend: Spiegelt sich das schwankende religiöse Bekenntnis des Kaisers in den vorliegenden Motettentexten wider? Ganz offensichtlich ist eine Antwort auf diese Frage zwingend von einer Identifikation sämtlicher Textvorlagen abhängig. Losgelöst vom direkten musikalischen und gesellschaftlichen Umfeld der untersuchten Motetten sind auch überregionale und generationenübergreifende Fragestellungen nur mit genauem Wissen über die Textvorlagen eines größeren Motettenrepertoires zu diskutieren. Wie spannend wäre es beispielsweise, die Auswirkungen der Beschlüsse des Konzils zu Trient nicht allein an den Messkompositionen festmachen zu können,⁵ sondern auch an möglichen Abweichungen in den Texten paraliturgischer Musik.

Nicht zuletzt bietet eine umfangreiche Untersuchung der Textvorlagen die Möglichkeit, allgemein formulierte Aussagen früherer Forscher zu Motettentexten im 16. Jahrhundert auf Grundlage der Kenntnis eines breiteren Repertoires zu verifizieren oder zu widerlegen. Wie verhält es sich etwa tatsächlich mit der von Finscher/Laubenthal so ausführlich beschriebenen Liturgisierung der Motette in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts?⁶ Und inwiefern ist Joseph Schmidt-Görigs Zusammenfassung der von den „niederländischen Meistern mit Vorliebe“ herangezogenen Texte für die Motette nach 1550 noch zutreffend? Eine Antwort auf diese letzte Frage soll an dieser Stelle vorweggenommen werden, auch wenn die entsprechende Begründung erst in den weiteren Ausführungen erfolgt.

Mit wenigen Ausnahmen sind die Motetten auf geistliche Texte geschrieben; eigentlich liturgische Texte sind dabei jedoch recht selten. Es scheint überhaupt, als ob die niederländischen Meister mit Vorliebe freiere Vorlagen wählten, d. h. wohl Abschnitte aus der hl. Schrift, doch nicht in einer im Gottesdienst verwendeten Form, sei es, daß sie Bruchstücke aus Psalmen oder auch neutestamentarischen Büchern nahmen oder auch mehrere kleinere liturgische Texte, etwa verschiedene Antiphonen, zu einem neuen zusammenfaßten.⁷

kaum musikalische Unterschiede aufweisen (Körndle/Leitmeir, „Probleme bei der Identifikation“, S. 343; Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 142).

5 Ein häufig erörtertes Beispiel von Auswirkungen der Beschlüsse des Konzils von Trient ist die Verdrängung des Gloria-Tropus *Spiritus et alme* aus den bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts so beliebten Marienmessen (vgl. hierzu u. a. Schmid, „Men si crede ch'egli sia ò del Senfelio. ò die Henrico Isaac. Io l'ho veduto e cantato nella Capella des Serenissimo Duca di Baveria mio Serenissimo Patrone.“; ders., „Tropen zur ‚Missa de Beata Virgine‘“; Leitmeir, „Ad Mariae gloriam“).

6 Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 277.

7 Schmidt-Görg, *Nicolas Gombert*, S. 195.

Diese von Schmidt-Görg bereits 1938 in seiner Studie zu Gombert formulierte These findet zumindest in groben Zügen auch in der hier vorliegenden Arbeit ihre Bestätigung. Einzig in der Gewichtung der einzelnen Sachverhalte sind Abweichungen festzustellen. Tatsächlich aber können die Textvorlagen der hier untersuchten Motetten unter vergleichbaren Sammelbegriffen subsumiert und analysiert werden. So sollen die 83 Motetten nach Texten, die direkt der Bibel entnommen wurden, in einer ersten großen Gruppe zusammengefasst werden. Neben Vertonungen vollständiger Psalmen fallen Kompositionen von einzelnen Psalmversen, Zusammenstellungen mehrerer Psalmverse, Evangelienausschnitten bzw. anderen alt- oder neutestamentarischen Texten in diesen Bereich. Motetten nach liturgischen Texten bilden die zweite und umfangreichste Gruppe von insgesamt 113 Kompositionen. Wie Schmidt-Görg andeutet, wurden gelegentlich einzelne Wörter und Passagen der präexistenten Texte vor ihrer Verwendung als Motettentext gestrichen, gelegentlich sind die präexistenten Texte auch um kurze Passagen ergänzt oder mit anderen liturgischen Texten kombiniert. Die letzte größere Gruppe von 32 Kompositionen umfasst alle Motetten, deren Textvorlagen keiner der zuvor genannten Gruppen zugeordnet werden können. Darunter finden sich Vertonungen von Gebeten, Predigten, Gedichten oder präexistenten Liedtexten.

Für eine Bestimmung der vorliegenden Motettentexte und eine Zuordnung zu den genannten drei Kategorien konnte auf einige frühere Untersuchungen zurückgegriffen werden, deren Ergebnisse überprüft und in unterschiedlichem Ausmaß ergänzt und korrigiert wurden. Steinhardt fasst in seiner Studie zu Vaets Motetten seine Erkenntnisse über die Textvorlagen eher cursorisch zusammen. Bezeichnend ist, dass er den Texten der nur 17 Kompositionen mit humanistischen Texten fünf von sieben Seiten einräumt, die der 50 geistlichen Kompositionen hingegen auf nur zwei Seiten abhandelt.⁸ Da auch die von ihm initiierte Edition von Vaets Kompositionen keinen detaillierten Aufschluss über die Textvorlagen gibt, mussten diese gänzlich neu bestimmt werden. Pass wiederum zieht – ganz im Sinne einer damals vorherrschenden ‚Ersatztheorie‘⁹ – keine klare Grenze zwischen liturgischem Gebrauch und reiner Textvorlage, weshalb seine Angaben zu den Texten der Motetten Regnarts nur einen ersten

8 Vgl. Steinhardt, *Jacobus Vaet and his motets*, S. 18–25.

9 Bis in die 1980er Jahre war es gängige Auffassung in der Musikwissenschaft, dass Motetten als Ersatz für einstimmige liturgische Gesänge in Messen aufgeführt wurden. Erst in den 1980er Jahren wandelte sich diese Ansicht grundlegend, und die beiden Gesichtspunkte Liturgie und Textvorlage wurden zunehmend getrennt voneinander betrachtet. Zu diesem Wandel vgl. Cummings, „Toward an Interpretation“, S. 43 f.

Anhaltspunkt bieten können.¹⁰ In H. Lowen Marshalls Ausgabe von Prenners Motetten sind die Angaben zu „Text“ und „Liturgical use“ zwar voneinander getrennt,¹¹ jedoch häufig nur auf den ersten Blick zutreffend. So wird als Textvorlage häufig auf Bibelstellen verwiesen, die zwar ähnlich, im Wortlaut aber nicht identisch sind, oder es werden unter „Liturgical use“ Antiphonen genannt, die nur die Hälfte des Motettentextes beinhalten. Diese Ungenauigkeiten sind nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass nur wenige Nachschlagewerke zur Identifikation der Texte und ihrer liturgischen Funktionen herangezogen wurden.¹² Zahlreiche Textvorlagen von Motetten Montes bestimmte Steinhardt im Zuge seiner *New Complete Edition*. Seine Angaben wurden bereits von Silies überprüft und in dessen „Verzeichnis der Motetten Philippe de Montes“ wiedergegeben. Die von Silies verwendeten Hilfsmittel waren auch für die vorliegende Studie maßgeblich.¹³

Eine Identifikation von Texten, die der Bibel entnommen wurden, ist vergleichsweise einfach möglich. Neben einer Vielzahl moderner Bibelausgaben in lateinischer Sprache wurden im Rahmen verschiedener Projekte diverse Bibelausgaben des 16. Jahrhunderts digitalisiert und sind online nutzbar. Für eine erste Orientierung im Text bieten sich frei im Internet verfügbare Versionen an, die eine Volltextsuche ermöglichen.¹⁴ Für sämtliche liturgischen Gesänge des Ordinariums oder Proprium der Messfeiern an Sonn- und wichtigen Feiertagen lässt sich der von 1896 bis 1964 immer wieder aktualisiert erschienene *Liber Usualis* (LU) zum Vergleich heranziehen.¹⁵ Responsorien oder Antiphonen, die in Stundengebeten Verwendung fanden, sind hier jedoch nur vereinzelt aufgenommen. Mit Hilfe des von René-Jean Hesbert publizierten *Corpus Antiphonalium Officii* (cao) sind die Texte dieser Gesänge zu ermitteln. Hesbert sammelte über Jahre hinweg die Texte der Ordinariumsgesänge in sechs wichtigen frühen Quellen. Die in dieser Sammlung indizierten Gesänge dienen als

10 Pass ordnet die Motetten in seiner Studie nicht nur nach liturgischen Gesichtspunkten, sondern es klingt auch in zahlreichen Formulierungen an, dass keine scharfe Trennung von Liturgie und Text vorgenommen wurde. Dies soll an einem Beispiel verdeutlicht werden, auf dessen Textvorlage in Kapitel 8.1.1 detaillierter eingegangen werden soll. Pass berichtet: „Zum Introitus wurde wohl auch die sechsstimmige Motette ‚Puer natus est nobis, 2.p. Postquam consumati sunt dies octo‘ gesungen, die P. Joannellus im ersten Band des Sammelwerkes 1568 veröffentlicht hat“ (Pass, *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*, S. 419).

11 Prenner GA, S. xiii–xxxii.

12 Herangezogen wurden ausschließlich Benedictines of Solemnes (Hrsg.), *Liber Usualis*; Marbach (Hrsg.), *Carmina scripturarum*.

13 Vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 513–605.

14 Hierfür wurde auf <http://www.bibelwissenschaft.de> zurückgegriffen.

15 Verwendet wurde die Ausgabe: Benedictines of Solemnes (Hrsg.), *Liber Usualis*, 1961.

Vergleichsmaterial für ein heute an der University of Waterloo beheimatetes Datenbankprojekt.¹⁶ Bis heute wurden Gesänge aus über 150 handschriftlichen, zwischen dem 10. und dem 16. Jahrhundert entstandenen Brevieren und Antiphonaren in der Cantus-Datenbank gesammelt. Die in die Datenbank nur zum Teil eingetragenen Notenincipits erübrigen sich zunehmend, da vermehrt direkt auf Photographien oder Scans der Manuskripte verlinkt wird und auf diese Weise auch die zugehörige Melodie, wenn auch gelegentlich ausschließlich neumierte, zum Vergleich herangezogen werden kann. Hymnen können nur in Einzelfällen über die genannte Cantus-Datenbank gefunden werden. Für eine Identifikation von Texten dieser Gruppe sind nach wie vor die 55 von Clemens Blume und Guido Maria Dreves herausgegebenen *Analecta Hymnica* maßgeblich. Auch diese sind heute in einer Datenbank erschlossen, die eine Volltextsuche in sämtlichen Bänden ermöglicht.¹⁷

Gebete, Predigten und ähnliche Texte hingegen sind schwieriger zu identifizieren. Zwar sind gesprochene Gebete der Liturgie weitestgehend erschlossen,¹⁸ eine Übersicht sonstiger Gebete, die in den unzähligen im 16. Jahrhundert verbreiteten Orationalen enthalten waren, oder gar ein Register zu derartigen Bänden liegen derzeit jedoch nicht vor. Der Versuch einer eindeutigen Identifikation dieser Texte gleicht deshalb der sprichwörtlichen Suche nach der Nadel im Heuhaufen, bei der die Zitatsuche gängiger Suchmaschinen im Internet immer wieder erste Anhaltspunkte bietet, um das Suchfeld etwas einzuschränken.

Die Unterteilung in die eingangs genannten drei Kategorien bringt die Problematik mit sich, dass Texte nicht immer eindeutig einer der Gruppen zuzuordnen sind. Beispielsweise lehnen sich Gebete häufig an einzelne Bibelverse an, und auch eine Vielzahl liturgischer Texte ist auf Bibelstellen zurückzuführen.¹⁹ Ebendiese liturgischen Texte sammelt Carolus Marbach in seinen

16 *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant* (<https://cantusdatabase.org>).

17 Dreves/Blume (Hrsg.), *Analecta Hymnica medii aevi*, 55 Bände, Leipzig 1854–1909. Erstmals als Nachschlagewerk überblickbar waren sämtliche Bände mit dem von Max Lütolf erst 1978 in Bern herausgegebenen dreibändigen Register. Dank einer DFG-geförderten Nationallizenz sind sämtliche Bände derzeit über eine Datenbank erschlossen (http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/einzeln.phtml?bib_id=alle&titel_id=5909; letzter Zugriff 17.2.2022). Nicht vergessen werden soll das bereits 1892 erschienene *Repertorium Hymnologicum*, das jedoch aufgrund des geringeren Umfangs und mangels Datenbank einen weniger praktischen Zugang für die Identifizierung der Motettentexte darstellt und daher nur am Rande von Bedeutung war (Chevalier [Hrsg.], *Repertorium Hymnologicum*).

18 Bruylants (Hrsg.), *Les oraisons du missel romain*.

19 Abweichungen der liturgischen Texte vom Vulgatatext erklärt Carolus Marbach auf zwei Weisen. Zum einen unterstellt er, „Die Verfasser der alten Gesänge glaubten nicht, sich streng an den Bibeltext halten zu müssen“ (Marbach [Hrsg.], *Carmina scripturarum*, S. 35). Zum anderen führt er an, dass vor allem älteren Gesängen auch eine frühere Bibelübersetzung, die *Itala*, zugrunde liegen könnte (ebd., S. 31).

Carmina scripturarum und umreißt damit die Schnittstelle zwischen Heiliger Schrift und ihrem Gebrauch in der Liturgie. Als alleiniges Nachschlagewerk für liturgische Gesänge ist Marbachs Sammlung jedoch nicht geeignet, da sie nur einen Bruchteil sämtlicher bekannter liturgischer Gesänge beinhaltet. Ein äußerst prominenter Motettentext, der in zahlreichen liturgischen Funktionszusammenhängen sowie in der Bibel überliefert ist und bei dem die eigentliche Textvorlage deshalb nur über Umwege und auch nicht immer eindeutig zu bestimmen ist, soll im Folgenden beispielhaft für viele andere erörtert werden.

Die Bibelworte „Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam [...]“ nehmen nicht nur in einem Fries in der Kuppel des Petersdoms zu Rom einen prominenten Platz ein, sondern auch in der Musikgeschichte. Über viele Jahrhunderte hinweg wurde dieser Text von zahllosen Komponisten vertont. Die Bedeutung der Rede Jesu (Mt. 16,18–19) für die römisch-katholische Kirche ist hinreichend bekannt: Die Rede gibt aus Sicht der Kirche nicht nur den Anstoß zur Kirchengründung, sondern liefert auch die Begründung für die Autorität des Papsttums. So sind sämtliche Kirchenoberhäupter Nachfolger des ersten – von Jesus persönlich auserwählten – Religionsführers.²⁰ Dementsprechend ist der Evangelientext für unterschiedliche Festtage im Kirchenjahr relevant und findet sich in liturgischen Gesängen für *Cathedra Petri*, wo jener Berufung Petrus’ zum Kirchengründer gedacht wird, für den Heiligengedenktag Peter und Paul sowie für Kirchweihen wieder. Die verschiedenen Gesänge unterscheiden sich nicht nur musikalisch, sondern auch im Text. Dieser ist zwar in allen Fällen dem Evangelium entnommen, zitiert den Bibeltext jedoch in unterschiedlicher Länge. Mit Hilfe von Marbachs Übersicht der aus Mt. 16,18–19 gewonnenen Gesänge lassen sich die liturgischen Texte schnell erfassen.²¹

Unter sämtlichen von Marbach gesammelten Gesängen sind Tractus, Communio, Alleluiavers, Antiphon, Offertorium und Responsorium mit Incipit *Tu es Petrus* als Gruppe ein Sonderfall: Marbach selbst merkt an, dass zumeist nicht Texte des Neuen Testaments, sondern aus dem Psalter entnommene Passagen für liturgische Gesänge herangezogen wurden.²² Auch die große Anzahl liturgischer Gesänge mit ähnlichem Text ist als Ausnahme zu betrachten, denn zumeist sind es jeweils nur einzelne Antiphonen, Responsorien oder Offertorien, die einen Bibelausschnitt zitieren. Wenn auch mehrere Gesänge mit

20 Vgl. Brennecke, Art. „Papst“, S. 863.

21 Marbach (Hrsg.), *Carmina scripturarum*, S. 396. Marbachs Übersicht wurde mittels *Liber Usualis* und Cantus-Datenbank verifiziert und konnte nicht ergänzt werden.

22 Ebd., S. 17.

identischem Incipit bekannt sind, so weisen sie zumeist schon im Wortlaut – durch Umstellungen, Auslassungen, Ergänzungen oder Kompilation mit anderen Bibelstellen – größere Unterschiede auf.

In Tabelle 11 ist zu erkennen, dass die Texte der liturgischen Gesänge mit Incipit *Tu es Petrus* in der Mehrzahl der Fälle nur unwesentlich vom Evangelium abweichen. Unterschiede sind meist nur anhand ihrer Länge und der Gliederung in Verse auszumachen. So entspricht die Abschnittsbildung in keinem der liturgischen Texte der heute gängigen Versgliederung der Vulgata.²³ Die kürzeren Gesänge Communio, Antiphon und Alleluia vers beschränken sich ohnehin auf den ersten Satz, aber auch die längeren Gesänge schließen nicht mit dem Ende von Vers 18. Das Offertorium inkludiert den Beginn von Vers 19. Der Corpus des Responsoriums endet nach dem ersten Satz von Vers 19 des Bibeltextes, erst der folgende Text wird für den Responsorienvers herangezogen. Die vollständigen beiden Evangelienverse werden nur in Tractus LU1332–1333 und Responsorium inklusive Vers ca07788+ca07788a verwendet, alle anderen Texte fallen kürzer aus. Entsprechend der üblichen liturgischen Form des Responsoriums, bei welchem im Anschluss an den Vers in einer Repetenda der Schluss des Corpus wiederholt wird, lassen sich zudem die Texte des Tractus und des Responsoriums voneinander unterscheiden.²⁴ Anhand dieser kleinen Differenzen sind die Texte diverser *Tu es Petrus*-Vertonungen von unterschiedlichen Komponisten des 16. Jahrhunderts meist zweifelsfrei einer bestimmten Vorlage zuzuordnen. Um auszuschließen, dass ein solches Vorgehen nur anhand der Motetten von Musikern in Diensten von Maximilian greift, sollen hierfür auch Kompositionen von dienstlich fernstehenden Musikern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herangezogen werden.

Mit La Court, Prenner und Mergot handelt es sich um drei eher unbekanntere Musiker aus Maximilians Hofkapelle, von denen jeweils eine Motette mit dem prominenten Text überliefert ist. Alle drei Kompositionen sind in Gio1568–4 gedruckt und per Überschrift „De S. Petro“ zugeordnet. Ihnen werden jeweils eine Komposition von Clemens non Papa und von Morales, zwei *Tu es Petrus* von Victoria sowie drei von Palestrina gegenübergestellt.²⁵

23 Zur Problematik der Bibelausgaben im 16. Jahrhundert vgl. Kapitel 4.2; zur Gliederung in Verse vgl. Kapitel 6.1.3.

24 Zum formalen Aufbau der Responsorien vgl. Kapitel 4.3.1.

25 Es ist bezeichnend, dass gerade von Palestrina, der mehr als 20 Jahre in Diensten des Vatikans stand, mehrere Kompositionen dieses Textes erhalten sind. William Byrds Komposition konnte in die Untersuchung nicht einbezogen werden. Sie ist Teil seiner *Gradualia*, was eine intendierte liturgische Funktion nahelegt, weshalb sie nach der dieser Studie zugrunde liegenden Definition nicht den Motetten zuzurechnen ist (vgl. Kapitel 6.1).

Tabelle 11: Texte der liturgischen Gesänge mit Incipit *Tu es Petrus*

<p>Mt. 16,18–19</p>	<p>Communio (LU1122/LU1521); Antiphon (LU1515–1516/LU1578/cao5208) Alleluivers (LU11223–4/ LU 1520–1521) Cathedra Petri; Peter und Paul</p>	<p>Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevallebunt adversus eam. Et tibi dabo claves regni caelorum, et quodcumque ligaveris super terram, erit solutum et in caelis.</p>	<p>Communio (LU1122/LU1521); Antiphon (LU1515–1516/LU1578/cao5208) Alleluivers (LU11223–4/ LU 1520–1521) Cathedra Petri; Peter und Paul</p>	<p>Tractus (LU1332–1333) Cathedra Petri</p>	<p>Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam. [V] Et portae inferi non praevallebunt adversus eam: et tibi dabo claves regni caelorum. [V] Quodcumque ligaveris super terram, erit solutum et in caelis. [V] Et quodcumque solveris super terram, erit solutum et in caelis.</p>	<p>Offertorium (LU1333–1334) Cathedra Petri; Peter und Paul</p>	<p>Responsorium + Vers (cao7788+cao7788a) Cathedra Petri; Peter und Paul</p>	<p>Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevallebunt adversus eam. Et tibi dabo claves regni caelorum. [V] Quodcumque ligaveris super terram, erit solutum et in caelis. [R] Et tibi dabo claves regni caelorum.</p>
----------------------------	--	--	--	--	---	--	---	---

Tabelle 12: Texte von Motetten mit Incipit *Tu es Petrus*

<p>Prenner (Pre33); Mergot (Mer5)</p> <p>[1] Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalent adversus eam. Et tibi dabo claves regni caelorum, et quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in caelis, et quodcumque solveris super terram, erit solutum et in caelis. Alleluia.</p>		<p>Clemens non Papa</p> <p>[1] Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam. Et tibi dabo claves regni caelorum. [2] Ego pro te rogavi, Petre, ut non deficiat fides tua, sed tu aliquando conversus confirma fratres tuos. Et tibi dabo claves regni caelorum.</p>	<p>La Court (HD2); Palestrina a 5 oder a 7; Victoria a 5</p> <p>[1] Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalent adversus eam. Et tibi dabo claves regni caelorum.</p>	<p>Palestrina a 6; Morales; Victoria a 6</p> <p>[1] Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalent adversus eam. Et tibi dabo claves regni caelorum. [2] Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in caelis, et quodcumque solveris super terram, erit solutum et in caelis. Et tibi dabo claves regni caelorum.</p>
---	--	---	---	---

Die Übersicht der Texte in Tabelle 12 zeigt, dass die Motetten fast alle auf ähnliche Textvorlagen zurückgehen. Die sechsstimmige Komposition Palestrinas, die sechsstimmige Victorias sowie das Stück von Morales greifen am Ende des zweiten Motettenteils den Text des ersten Motettenteils wieder auf. Die Repetenda, die auch in der Musik zu erkennen ist, deutet darauf hin, dass das Responsorium samt Vers cao6677+cao6677a als Textvorlage gedient haben dürfte. Dem Satz von Clemens non Papa – der einzigen weiteren zweiteiligen Komposition – hingegen liegt im ersten Teil ein etwas gekürzter,²⁶ im zweiten ein bislang noch gar nicht berücksichtigter Text zugrunde. Die erkennbare responsoriale Struktur legt den Verdacht nahe, dass als Textquelle ein unbekanntes Responsorium diente. Möglicherweise handelt es sich beim Text dieser Motette jedoch auch um eine Zusammenstellung mehrerer liturgischer Vorlagen. Der Text zu Beginn des zweiten Teils konnte zwar nicht als Vers eines Responsoriums nachgewiesen werden, ist aber als Antiphon cao2583 sowie als Responsorium cao6630 für das Fest Peter und Paul weit verbreitet. Demnach könnte der Text auch eine von Clemens non Papa selbst oder einer anderen Person hergestellte Kompilation zweier Responsorien bzw. eines Responsoriums und einer Antiphon sein. Für die beiden anderen Kompositionen Palestrinas, die fünfstimmige Motette Victorias sowie den Satz von La Court (HC2) ist eine exakte Bestimmung der Textvorlage hingegen nicht möglich.²⁷ Denkbar ist zunächst, dass der Komposition der Bibeltext direkt zugrunde liegt. Vergewagt man sich, dass hierbei nicht nur die Versstruktur des Evangeliums missachtet, sondern auch die wörtliche Rede Jesu in der Mitte unterbrochen worden wäre, dürfte dies jedoch unwahrscheinlich sein. Viel eher dürfte auch hier der Text eines liturgischen Gesanges als Vorlage gedient haben. Es könnte sich dabei um das bereits genannte Responsorium cao6677 handeln, wobei Vers und Repetenda nicht vertont oder nicht in die erhaltenen Überlieferungsträger aufgenommen wurden. Als liturgische Textvorlage könnte jedoch auch das Offertorium LU1333–1334 für Cathedra Petri oder Peter und Paul gedient haben.

26 Dieser gekürzte Text entspricht dem Wortlaut in der Kuppel des Petersdoms zu Rom. Dass sich Clemens non Papa hieran orientierte, ist jedoch auszuschließen, da die Kuppel erst zu Beginn der Amtszeit Papst Clemens' VIII. (1592–1607) und damit mehr als 30 Jahre nach Clemens non Papas Tod geschlossen wurde (Borsi, *Die römische Architektur*, S. 421).

27 La Court zitiert in seiner Motette zwar musikalisches Material aus einem liturgischen Gesang, dies hilft bei der Identifizierung der Textvorlage jedoch nicht weiter, weil es sich hierbei um die Antiphon cao5208 handelt, die einen zu kurzen Textausschnitt aufweist, um als alleinige Textvorlage gedient haben zu können (zur Cantus-firmus-Technik in *Tu es Petrus* [HC2] vgl. Kapitel 8.3).

Die beiden verbleibenden Motetten von Prenner und Mergot berücksichtigen wiederum das vollständige Jesus-Zitat. Mergots Satz besteht wie die Kompositionen von Palestrina, Victoria und Morales aus zwei Teilen, weist jedoch keine Repetenda auf, die für ein Responsorium als Textvorlage sprechen würde. In Prenners Komposition ist der Text in nur einem Teil zusammengefasst, ebenfalls ohne die signifikante Wiederholung. Schließt man deshalb das Responsorium cao6677 aus den möglichen Textvorlagen für Prenners und Mergots Motette aus, bleibt unter den in Tabelle 11 angeführten Varianten nur noch ein liturgischer Text als Alternative: der Tractus. Auch hier gibt es jedoch mindestens zwei stichhaltige Gründe, warum er nicht als Textvorlage gedient haben kann. Beide Motetten sind in Gio1568–4 „de Petro Apostolo“ zugeschrieben. Der Gedenktag für Peter und Paul ist am 29. Juni, weshalb ein Tractus, der in der Fastenzeit das Alleluia ersetzt, liturgisch unsinnig wäre.²⁸ Vor allem aber widerspricht der Schluss beider Motetten der Annahme, ein Tractus könne Textvorlage gewesen sein. Beiden Motetten ist ebenjener Ausruf, den der Tractus in der Fastenzeit ersetzt, angehängt. Auch heute noch steht der Ausruf „Alleluia“ in der Liturgie in enger Verbindung mit der Schriftlesung aus dem Evangelium. Unabhängig davon, ob im vorliegenden Fall die engen Kriterien erfüllt werden, um mit Krebs von einer Evangelienmotette zu sprechen,²⁹ ist daher unzweifelhaft, dass es sich bei Mergots und Prenners Kompositionen um vertonte Bibelworte handelt.

4.2. Bibeltexte

Eine annähernde Identifizierung von Motettentexten des 16. Jahrhunderts, die aus dem Alten oder Neuen Testament entnommen sind, ist mittels der zahlreichen gedruckten und im Internet als Volltext verfügbaren Ausgaben der lateinischen Vulgata einfach durchführbar. Abweichungen von der biblischen Textvorlage detailliert zu verzeichnen, ist jedoch nur eingeschränkt möglich. Eine vom Vatikan legitimierte Bibelausgabe, die hierfür als Referenz dienen müsste, gab es nämlich über weite Teile des 16. Jahrhunderts noch nicht. Erst 1592 und damit einige Jahre nach der Entstehung des zu untersuchenden

28 Im *Liber Usualis* wird der Tractus deshalb auch nur als Gesang für Cathedra Petri gelistet (Solemnes [Hrsg.], *Liber Usualis*, S. 1332–1333).

29 Krebs stellt zwei Anforderungen an den Text, damit von einer Evangelienmotette gesprochen werden kann. Zum einen muss der Text wörtlich der Bibel entnommen, zum anderen inhaltlich vollständig sein. Es muss zwar nicht die vollständige Perikope wörtlich zitiert sein, inhaltliche Kürzungen dürfen jedoch nicht vorgenommen werden (Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette*, S. 30; vgl. auch Kapitel 4.2.4).

Repertoires erschien mit der sogenannten Sixto-Clementina eine lateinische Textfassung, die eine solche Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen könnte. Wenn sie auch erst fast drei Dekaden nach dem Ende des Trienter Konzils erschien, so ist sie dennoch als Spätfolge der dortigen Beschlüsse zu betrachten. Ähnlich wie das in gleichem Kontext initiierte *Missale Romanum* von 1570 laut Jörg Bölling ein Produkt bereits lange zuvor geführter inhaltlicher Diskussionen ist,³⁰ fußt die Sixto-Clementina auf einem Text, der schon lange vor 1592 gebräuchlich war.³¹

Bereits im Rahmen der ersten Sitzungsperiode zu Trient 1546 wurde die lateinische Vulgata zur verbindlichen Bibelübersetzung erklärt. Eine Neuausgabe wurde beschlossen, die für sämtliche katholischen Gläubigen Gültigkeit erlangen sollte – in Zeiten des Buchdrucks sicherlich kein unmögliches Unterfangen. Ungeklärt blieb jedoch, wer diese Bibelausgabe edieren sollte, weshalb zunächst Privatgelehrte für die Umsetzung des Beschlusses maßgeblich waren. So publizierte der Leuener Theologe Johannes Henten bereits 1547 eine verbesserte Vulgata,³² die in zahlreichen Auflagen und bei verschiedensten Verlagen nachgedruckt wurde und somit weite Verbreitung in Europa fand. Eine offizielle Anerkennung seitens des Vatikans erfuhr diese Edition jedoch nie. Als Papst Sixtus V. im Jahr 1587 gleichsam von oberster kirchlicher Stelle eine Ausgabe des Neuen Testaments initiierte, legte er dieser einen Nachdruck von Hentens Edition zugrunde. Ein Exemplar der Antwerpener Ausgabe von 1583 mit entsprechenden Verbesserungsvorschlägen der eingesetzten Kommission ist laut Paul Maria Baumgarten in Rom erhalten.³³

Obwohl sich Sixtus V. angeblich persönlich um die Endredaktion der Ausgabe kümmerte, behielt diese nur für kurze Zeit ihre Relevanz. Viele Mängel des Neudrucks wären von der Öffentlichkeit wohl kaum wahrgenommen

30 Das *Missale Romanum* geht hauptsächlich auf den *Ordo Missae secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae* des päpstlichen Zeremonienmeisters Johannes Burckard zurück, den dieser 1498 handschriftlich verfasst und 1502 im Druck herausgegeben hatte (Bölling, „Zur Erneuerung der Liturgie“, S. 140).

31 Die folgenden Ausführungen zur Textgenese der Sixto-Clementina beruhen weitestgehend auf Paul Maria Baumgarten, *Die Vulgata Sixtina von 1590*.

32 Johannes Henten (Hrsg.), *Biblia Latina ad vetustissima exemplaria nunc recens castigata*, Leuven: Bartholomaeus Gravius 1547.

33 Baumgarten, *Die Vulgata Sixtina von 1590*, S. 21. Baumgarten macht weder detaillierte Angaben zur Ausgabe, noch nennt er den genauen Standort des Exemplars. Möglicherweise handelt es sich dabei um ein Exemplar der *Biblia sacra: quid in hac editione a theologis Lovaniensibus praestitum sit, eorum praefatio indicat* (Antwerpen: Christophe Plantin 1583), die Thomas Jeschke, Andrew Pettegree und Malcolm Walsby listen (Jeschke/Pettegree/Walsby [Hrsg.], *Netherlandish Books [NB]*, Bd. 1, S. 176).

worden, wenn das Kirchenoberhaupt vor Auslieferung der Bücher nicht deren handschriftliche Korrektur veranlasst hätte.³⁴ Nach dem Ableben des Papstes 1590 entschied die Kardinals-Kongregation aufgrund dieser Unzulänglichkeiten, den Verkauf der gerade erst erschienenen Bibelausgabe einzustellen.³⁵ Zudem versuchte das Gremium, so viele Exemplare wie möglich wieder in Besitz zu bringen und zu vernichten.³⁶ Nur zwei Jahre später veranlasste Sixtus' V. Nach-Nach-Nachfolger Clemens VIII. – die in der Zwischenzeit herrschenden Gregor XIV. und Innozenz IX. überlebten jeweils nur wenige Wochen im Amt – eine erneute Revision der sixtinischen Vulgata. Die noch im selben Jahr erschienene Neuausgabe weist ca. 5000 Abweichungen von der nur zwei Jahre älteren Fassung auf und greift wieder vermehrt auf den bereits 1547 von Henten publizierten Bibeltext zurück.³⁷ Die sogenannte Sixto-Clementina weicht deshalb nur marginal von den weit verbreiteten lateinischsprachigen Bibeldrucken der Mitte des 16. Jahrhunderts ab und behielt ihre amtliche Gültigkeit bis ins 20. Jahrhundert.

Auch wenn die Sixto-Clementina erst einige Jahre nach dem Ableben Maximilians erschien, kann sie daher als Basis für die Erörterung biblischer Textvorlagen herangezogen werden. Trotz der somit zur Verfügung stehenden Vergleichsgrundlage kann für die im Folgenden beschriebenen Motettentexte, insbesondere, wenn es sich um Kompilationen handelt, im Einzelfall nicht ausgeschlossen werden, dass sie nicht direkt der Bibel, sondern einem handschriftlichen oder gedruckten Gebetbuch entnommen sind. Vor allem die im Psalter überlieferten Texte dienten schon seit dem Mittelalter als Gebetstexte nicht nur des Klerus, sondern auch von Laien.³⁸ Sie sind somit häufig in abgewandelter, ergänzter oder korrumpierter Form in unzähligen derartigen Gebetbüchern enthalten.

34 Baumgarten, *Die Vulgata Sixtina von 1590*, S. 26.

35 Ebd., S. 96.

36 Metzger, *The Early Versions of the New Testament*, S. 348.

37 Baumgarten, *Die Vulgata Sixtina von 1590*, S. VI. Die genaue Anzahl dieser Abweichungen wird in der Sekundärliteratur sehr unterschiedlich beziffert. Laut Carlo Vercellone beschränken sie sich auf ca. 3000 Abweichungen (Scrivener, *A Plain Introduction*, Bd. 2, S. 65). Bruce Metzger spricht diesbezüglich 1977 ebenfalls von ca. 3000 Abweichungen, 2005 jedoch von 4900 (Metzger, *The Early Versions of the New Testament*, S. 349; ders., *The Text of the New Testament*, S. 78).

38 Schreiner, „Der Psalter“, S. 23.

4.2.1. Vollständige Psalmen

Der Psalter war als Textgrundlage für mehrstimmige Musik im 16. Jahrhundert von immenser Bedeutung.³⁹ Ihm entnommene Texte finden sich nicht nur in Zyklen von mehrstimmigen Vesperpsalmen, die ab 1538 im protestantischen Kontext, ab ungefähr 1570 auch im römisch-katholischen Rahmen Verbreitung fanden, sondern auch in Spruchmotetten nach ausgewählten Psalmversen. So vielfältig das Auftreten von Psalmtexten in der Musik des 16. Jahrhunderts auch ist, so einseitig ist die diesbezügliche musikwissenschaftliche Forschung ausgerichtet. Psalmkompositionen wurden lange Zeit fast ausschließlich im Zusammenhang mit der sich ausbreitenden Reformation betrachtet, wobei vor allem deutschsprachige Kompositionen von Interesse waren.⁴⁰ Die Quellenlage belegt jedoch, wie häufig lateinischsprachige Psalmen zumindest bis zur Mitte des Jahrhunderts auch in protestantischen Gegenden vertont wurden.⁴¹ Aber genauso wie eine verstärkt protestantische Überlieferung der Psalmen Thomas Stoltzers, Senfls oder Josquins nicht von der Hand gewiesen werden soll,⁴² kann eine altkirchliche Deutungstradition der Psalmen nicht gelehnet werden. So ist es folgerichtig, wenn Birgit Lodes Senfls *Nisi Dominus aedificaverit* (SC M 65) im Kontext von Othmar Luscinius' Psalmenexegese betrachtet und an anderer Stelle ihrer Verbreitung in protestantischen Gegenden nachgeht.⁴³

In Anbetracht der so vielschichtigen Verwendung von Psalmtexten im 16. Jahrhundert wäre es vorschnell, die große Anzahl mutmaßlich am Hof Maximilians II. komponierter Psalmmotetten in einen dezidiert reformatorischen

39 Im untersuchten Repertoire meist in der Textfassung des *Psalterium Gallicanum*, einer altlateinischen Textfassung, die mit Hilfe der griechischen Septuaginta revidiert wurde und die direkte Übersetzung aus dem Hebräischen nach und nach verdrängte. Sie wurde zunächst liturgisch genutzt, ersetzte im Verlaufe des Mittelalters aber auch das *Psalterium iuxta Hebraeos* in der *Vulgata*. Folglich ist dies auch die Textfassung, die in der Ausgabe Hentens von 1547 und in der Sixto-Clementina enthalten ist.

40 Ein jüngeres Beispiel für eine Betonung der Bedeutung deutschsprachiger Psalmen in Mitteldeutschland bietet Heidrich, „Bausteine einer mitteldeutschen Musikgeschichte“, S. 13–15.

41 Der Stimmbuchsatz ZwiR 73 ist ein Beispiel dafür, dass in protestantischen Gefilden zumindest in den 1540er Jahren auch lateinische Psalmen komponiert wurden. Er umfasst nur neun deutschsprachige Psalmkompilationen, jedoch zwei lateinischsprachige Psalmkompilationen und 32 Kompositionen vollständiger Psalmen in lateinischer Sprache. Von Letzteren sind allein elf Wilhelm Breitengraser zugeschrieben, der mit Jodocus Schalreuter, dem Verfasser der Handschrift, in Leipzig persönlich bekannt war (Just, „Die lateinischen Psalmen“, S. 107).

42 „Wie die Überlieferung der Quellen, die archivalischen und geschichtlichen Nachrichten übereinstimmend belegen, wurde die lateinische Psalmmotette besonders in den sächsischen Ländern gepflegt“ (Dehnhard, *Die deutsche Psalmmotette*, S. 32).

43 Lodes, „Zur katholischen Psalmmotette“; dies., „Hör-Horizonte in Augsburg“; dies., „Die Rezeption von Ludwig Senfls *Nisi Dominus*-Kompositionen“.

Kontext zu rücken. Bedingt durch die langjährige Konzentration der Forschung auf die lateinische Psalmotte des frühen 16. Jahrhunderts und ihre mitteldeutsche Überlieferungslage bzw. die deutschsprachige Psalmotte ist es jedoch schwierig, belastbare Sekundärliteratur für eine anderweitige Deutung der am Kaiserhof entstandenen Werke zu finden. Daher scheint es unumgänglich, von Studien zur Psalmotte der ersten Jahrhunderthälfte auszugehen.

„Die Psalmotte des frühen 16. Jahrhunderts“ diene, so Klaus Fischer 1979, „wohl hauptsächlich der Erbauung, wurde aber auch als Trauungs-, Fest- und Staatsotte verwendet.“⁴⁴ Fischer untermauert seine These mit zwei prominenten Beispielen aus der Josquin-Forschung: Laut Helmuth Osthoff soll Josquins berühmtes *Miserere* (Ps. 51(50)) eine Auftragskomposition des Herzogs Ercole I. von Ferrara gewesen sein, die bei dessen Begräbnis 1505 aufgeführt wurde, und Josquins *De profundis* im Zusammenhang mit dem Tod des französischen Königs Ludwig XII. im Jahr 1515 stehen.⁴⁵ Wenn die beiden Beispiele Fischers nach neueren Forschungen auch nicht haltbar sind,⁴⁶ wird seine grundsätzliche These in einigen aktuellen Studien durch weitere Annahmen unterstützt. So vermutet Lodes die Hochzeit des Markgrafen Kasimir von Brandenburg mit Herzogin Susanna von Bayern während des Reichstages in Augsburg im Sommer 1518 als Kompositionsanlass für Senfls früheres *Beati omnes* (SC M 12).⁴⁷ Fuhrmann spekuliert, Senfls zweite, spätere Komposition (SC M 13) des Psalms 128(127) könnte für Senfls eigene zweite Hochzeit mit Maria Halbhirn[in] zwischen 1530 und 1537 entstanden sein.⁴⁸ Und wiederum

44 Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom*, S. 5. Für die Staatsotte verweist Fischer auf Dunning, *Die Staatsotte: 1480–1550*, S. 103 f. und S. 294 f.

45 Osthoff, „Die Psalm-Motetten von Josquin Desprez“, S. 456.

46 Letztlich gibt es weder für eine Aufführung des *Miserere* beim Begräbnis des Herzogs Ercole I. noch für einen Kompositionsauftrag seinerseits Hinweise. Aufgrund einiger musikalischer Parameter geht David Fallows davon aus, dass die Motette etwa zur selben Zeit wie die *Missa Hercules dux Ferrariae* und die Motette *Virgo salutiferi* komponiert wurde (Fallows, *Josquin*, S. 253–256). Auch im Falle von *De profundis* gibt es keinerlei Anhaltspunkte, dass es bei genau dieser Beerdigung gesungen wurde. Zur Diskussion standen zwischenzeitlich auch die Begräbnisse von Philipp dem Schönen 1507, Anne de Bretagne 1514 und Kaiser Maximilian I. 1519. Einzig unumstritten ist der Umstand, dass die Motette grundsätzlich für ein Begräbnis entstand (Fallows, *Josquin*, S. 242 f.). Davon unabhängig zweifelte Patrick Macey zuletzt die Autorschaft Josquins an (Macey, „Josquin and Champion“).

47 Vgl. Fuhrmann, „Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität“, S. 319; Gasch, „Ludwig Senfl, Herzog Albrecht“, S. 396. Beide berufen sich dabei auf Lodes' bislang unpublizierten Vortrag „Zu Ludwig Senfls Josquin-Rezeption“, gehalten während der Tagung *Josquin Des Prez – Ein unbeschreibliches Genie?*, Bremen 10./11. Juni 2010.

48 Fuhrmann, „Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität“, S. 323.

Lodes bringt den Psalm *Nisi Dominus aedificaverit* (SC M 65) und die Parodie-messe (SC O 8) über denselben von Senfl mit der Hochzeit Anton Fuggers mit Anna Rehlinger im Frühjahr 1527 in Verbindung.⁴⁹

Die Argumente für eine Aufführung von Senfls *Ecce quam bonum* (SC M 38) im Rahmen des Reichstages in Augsburg 1530, bei dem mit der von Melanchthon dem Kaiser überreichten *Confessio Augustana* der Prozess der Konfessionalisierung deutlich vorangetrieben wurde, sind viel stichhaltiger.⁵⁰ Der Joachims-thaler Pfarrer Johann Mathesius berichtet in einer seiner 17 Predigten über das Leben Luthers von einem *Ecce quam bonum* (vermutlich SC M 38) aus der Feder Senfls und einem *Nunc dimittis*, die in der Fugger-Stadt bei Ankunft des Kaisers zur Aufführung kamen.⁵¹ Die religionspolitische Bedeutung speziell dieses Reichstages dürfte für eine Bewertung von Senfls Psalmmotette weniger relevant sein, als die Forschung lange Zeit annahm. Moritz Kelber weist in Augsburger Kirchenordnungen von 1487 und 1580 den Psalm als Antwortgesang auf das Responsorium *Hic est fratrum amator* in den einschlägigen Kapiteln zum Herrschereinzug nach.⁵² Daher ist davon auszugehen, dass der Psalm auch bei anderen Reichstagen gebetet oder gesungen wurde. Sollte Gallis *Ecce quam bonum* (Gal16) ebenfalls für eine staatstragende Veranstaltung entstanden sein, wäre der 1566 wiederum in Augsburg abgehaltene Reichstag eine naheliegende Möglichkeit. Da Galli bereits am 9. April 1565 verstarb, müsste der Psalm dann aber bereits vor Ausrufung des Reichstages am 12. Oktober 1565 und annähernd ein Jahr vor der Ankunft des Kaisers in Augsburg am 20. Januar 1566 komponiert worden sein.⁵³

In einem Aspekt unterscheiden sich die Motetten mit Psalmtexten vom Beginn des Jahrhunderts von den meisten der am Hof Maximilians II. entstandenen Kompositionen. Während Fuhrmann unter Senfls Psalmen, die er ganz in der Tradition Josquins sieht,⁵⁴ fast ausschließlich Vertonungen vollständiger Psalmen ausmacht,⁵⁵ spielen diese unter den hier betrachteten Motetten nur eine untergeordnete Rolle. In nur vier der insgesamt 53 auf Psalmtexten

49 Lodes, „Zur katholischen Psalmmotette“, S. 384 f.; dies., „Hör-Horizonte in Augsburg“, S. 236–244.

50 Fuhrmann, „Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität“, S. 330.

51 Ebd., S. 329. Für Mathesius' Bericht vgl. WA, Bd. 35, S. 538, Anm. 1. Fuhrmann zitiert nach Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 318.

52 Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, S. 213 f.

53 Daten nach ebd., S. 335.

54 Fuhrmann, „Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität“, S. 314.

55 Fuhrmann listet elf vollständige Psalmen. Einzig *Non moriar sed vivam* (SC M 66) könnte laut Fuhrmann als „Vorform der Spruchmotette aufgefasst werden“ (ebd., S. 314 f. und S. 343).

basierenden Motetten wird der vollständige Psalm verwendet. In 38 Motetten werden Ausschnitte eines Psalms, in elf Motetten kompilierte Verse aus mehreren Psalmen als Textvorlage herangezogen.

Tabelle 13: Motetten mit vollständigen Psalmen als Textvorlage

Komp.	Incipit	Psalm
Galli	<i>Domine, quid multiplicati sunt Voce mea ad Dominum clamavi</i> (Gal7)	3,2–4 3,5–9 · Quintus und Sextus zitieren den Text der Antiphon cao2090 (de Machabaeis).
Prenner	<i>Usquequo Domine oblivisceris Illumina oculos meos</i> (Pre11)	13(12),1–3 4–6
Monte	<i>Qui confidunt in Domino Quia non relinquet</i> (M35)	125(124),1–2 125(124),3–5
Galli	<i>Ecce quam bonum</i> (Gal16)	133(132),1–3 · Der erste Vers wird in allen Stimmen am Ende wiederholt. Quintus und Sextus beinhalten nur den Text dieses ersten Verses (auch Textvorlage für die Antiphon cao2358/LU295) und verarbeiten ihn kanonisch.

Allen in Tabelle 13 gelisteten Stücken liegen vergleichsweise kurze Psalmen mit bis zu acht Versen zugrunde. Am unteren Ende der Bandbreite findet sich Ps. 133(132), der aus nur drei Versen besteht. Der geringe Umfang der Textvorlage allein kann als Begründung für Textwiederholungen in Gallis und Senfls Kompositionen dieses Psalms aber nicht genügen. In Senfls *Ecce quam bonum* (SC M 38) wird der erste Vers – freilich musikalisch variiert – insgesamt dreimal wiederholt. Er folgt zum Abschluss des ersten Motettenteils nach dem zweiten Vers, in der Mitte des zweiten Teils nach dem dritten Vers und noch ein letztes Mal nach der angehängten Doxologie.⁵⁶ Ihm wird somit der Charakter eines Refrains zugewiesen, der nach jedem Vers sowie der Doxologie wiederholt wird. Ein derartiges Betonen der Kernaussage des Psalms „Seht doch, wie gut und schön es ist, wenn Brüder miteinander in Eintracht wohnen“⁵⁷ im oben beschriebenen Rahmen des Augsburger Reichstages 1530 kann nur als politisch motivierte Aussage verstanden werden. Wenn auch nicht als Refrain, ist diese Aussage in Gallis Komposition ebenfalls in den Vordergrund gerückt. In vier Stimmen wird der Text des ersten Verses am Ende der Motette – wiederum musikalisch verändert – wiederholt. Die anderen beiden Stimmen

56 Vgl. ebd., S. 329.

57 Zitiert nach *Die Bibel. Einheitsübersetzung*.

Quintus und Sextus fungieren als kanonisch geführter, struktureller Cantus firmus, in dem derselbe Text insgesamt viermal erklingt.⁵⁸ Auf diese Weise ist die Kernaussage des Psalms über die gesamte Motette hinweg präsent.

Auch im zweiten vollständig komponierten Psalm Gallis kommt eine direkte Friedensbitte in einem strukturellen Cantus firmus zum Ausdruck. Während in *Ecce quam bonum* (Gal16) allenfalls in der Bewegungsrichtung leichte Anleihen der Melodie der Antiphon cao2537 erkennbar sind, speist sich der Cantus firmus in *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) direkt aus einem liturgischen Gesang. Die bekannte Antiphon *Da pacem domine* (LU295) ist in Quintus und Sextus wiederum kanonisch verarbeitet. Mit Hilfe des liturgischen Gesangs wird zunächst eine der drei inhaltlichen Perspektiven des Psalms betont. Während in Ps. 3 zunächst vor allem Klagen über die Gefahr vor Feinden sowie die Zuversicht auf Gottes Hilfe Thema sind, wird durch die Antiphon ein ausschließlich im achten Vers angesprochener Sachverhalt in den Vordergrund gerückt: die direkte Bitte um Hilfe. In Zeiten fortwährender konfessioneller Konflikte und anderer kriegerischer Auseinandersetzungen könnte freilich auch diese Bitte eine politische Dimension beinhaltet haben.

In derartigen schon aus dem beginnenden 16. Jahrhundert bekannten Kombinationen aus Antiphon und Psalm erkannte Ludwig-Dieter Obst ein Indiz dafür, dass diese Kompositionen für den liturgischen Gebrauch konzipiert gewesen seien. Er räumt jedoch selber ein, dass es sich hierbei lediglich um eine Hypothese handle, für die er keine weiteren Argumente anbringen könne.⁵⁹ Die beiden beschriebenen Beispiele vermitteln eher den Eindruck, dass die Friedensbitte gezielt in den Vordergrund gerückt werden sollte. Für eine liturgische Verwendung der beiden Kompositionen bietet hingegen weder die Überlieferung Anhaltspunkte, noch gibt es Hinweise darauf, in welchem liturgischen Kontext die Psalmen überhaupt aufgeführt werden hätten können. Unter den wenigen von Fischer angeführten Psalmen, die nach römischen Vorgaben in Vespren gebetet wurden, sind die von Galli komponierten Texte jedenfalls nicht zu finden. Allerdings gab es zu Gallis Lebzeiten noch kein Brevier, dem der Vatikan Allgemeingültigkeit bescheinigte.⁶⁰ Erst mit dem von

58 Zur Cantus-firmus-Technik vgl. Kapitel 8.3.

59 Obst, *Die Psalmen-Motetten des Josquin Desprez*, S. 129–131. Kritik an dieser These übt Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom*, S. 5.

60 Fischer bezieht sich bei seiner Aufzählung der gängigen Vesperpsalmen der Liturgie für Sonntage und kirchliche Feiertage auf das weit verbreitete *Breviarium sanctae Crucis*, das von Kardinal Francisco Quiñones als *Breviarium Romanum ex Sacra potissimum Scriptura et probatis Sanctorum historiis collectum et concinnatum* (Rom: Antonio Blado 1535) publiziert wurde. Offiziell von Papst Paul III. als für die Gesamtkirche bindend anerkannt wurde diese Ausgabe jedoch nie (Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom*, S. 11).

Papst Pius V. publizierten *Breviarium Romanum* (Rom: 1568) wäre eine von Rom diktierte Gebetsordnung bindend gewesen, es sei denn, am Kaiserhof wurde nach einem Brevier gebetet, das bereits mehr als 200 Jahre in Gebrauch war.⁶¹ Liturgische Bücher, die die Praxis an Maximilians Hof in dieser Zeit dokumentieren, sind nicht erhalten. Da Maximilian die Beschlüsse des Konzils an seinem Hof aber ohnehin nicht umsetzte,⁶² ist es selbst ohne eine langjährige Tradition möglich, dass auch noch nach 1568 andere Psalmen gebetet wurden als vom Vatikan verordnet. Als Beweis für die außerliturgische Verwendung der Kompositionen kann die Auswahl der Psalmen daher nicht dienen.

Rudolf II. war den Ergebnissen des Konzils viel eher zugeneigt als sein Vater. Daher wäre zu erwarten, dass die nach Maximilians Ableben publizierten Psalmkompositionen Montes dem Reformbrevier Pius' V. folgen, sollten sie für einen liturgischen Gebrauch bestimmt gewesen sein. Aber wie schon für das zu Lebzeiten Maximilians publizierte *Qui confidunt in Domino* (M35) ist auch für Montes acht spätere Kompositionen vollständiger Psalmen keine Bindung an das *Breviarium Romanum* zu erkennen. Einzig der Text des in PragMCH 37 fragmentarisch überlieferten *Beati omnes, qui timent Dominum* (M241) findet sich unter den 16 in wechselnder Reihenfolge in der Vesperliturgie für Sonntage und Feiertage des Kirchenjahres gebeteten Psalmen.⁶³ Ps. 128(127) war jedoch bereits im 16. Jahrhundert ein gängiger Hochzeitspsalm, weshalb die Komposition wahrscheinlich eher als weiteres Beispiel für die angeführte enge Verbindung zwischen Psalmmotetten und öffentlichkeitswirksam angelegten gesellschaftlichen Anlässen zu werten ist denn als Indiz für eine liturgische Anbindung derartiger Kompositionen.

4.2.2. Psalmsprüche

Für den Großteil der auf Psalmtexten basierenden Motetten ist eine Verwendung im liturgischen Psalmgebet ohnehin auszuschließen, handelt es sich doch um Spruchmotetten, die nur ausgewählte Verse eines Psalms oder mehrerer Psalmen umfassen.⁶⁴ Den beschriebenen vier Kompositionen vollständiger

61 Bölling, „Zur Erneuerung der Liturgie“, S. 140.

62 Birkenmeier, *Via regia*, S. 103.

63 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 155.

64 Der Terminus Spruchmotette soll im Folgenden für Kompositionen ausgewählter Verse des Alten Testaments – Psalmen und andere Bücher – verwendet werden. In der Wissenschaft gibt es bislang keine einheitliche Definition des Begriffs. Silies weist auf die divergierende Verwendung bei folgenden Autoren hin (ebd., S. 158 f., Anm. 564): Craig Jon Westendorf beschränkt sich in seiner einschlägigen Studie auf deutschsprachige Kompositionen, bezieht aber auch vollständige Psalmen mit ein (Westendorf, *The Textual and Musical Repertoire*). Im Artikel „Motet“ im *New Grove*² wird der Terminus von Christoph Wolff lediglich im Zusammenhang mit Heinrich Schütz und der Motette des

Psalmen stehen 39 Sätze ausgewählter Verse eines einzigen Psalms gegenüber. Zehn weiteren Kompositionen dient eine Kompilation von Versen unterschiedlicher Psalmen als Textvorlage. Mit den insgesamt 53 Motetten nach Psalmtexten wird damit eine Tendenz greifbar, die Walther Dehnhard für die deutschsprachige Psalmmotette im 16. Jahrhundert beschreibt. Unter den von Dehnhard untersuchten 102 Kompositionen umfassen 74 einen vollständigen Psalm, 26 gehen auf einen oder mehrere Verse eines Psalms zurück, und nur die Texte zweier Kompositionen sind aus mehreren Psalmen zusammengestellt. Für sich betrachtet steht diese Beobachtung konträr zu den Verhältnissen in dem in dieser Studie untersuchten Repertoire, mit Blick auf weitere zeitliche Einschränkungen Dehnhards ist aber eine vergleichbare Situation zu erahnen. Allen von Dehnhard auf die Zeit vor 1560 datierten Kompositionen liegen vollständige Psalmen zugrunde,⁶⁵ erst danach sind in der deutschsprachigen Psalmmotette üblicherweise nur ausgewählte Verse vertont. Für das am Hof Maximilians entstandene Motettenrepertoire ist eine solche zeitliche Entwicklung nicht zu belegen, da der Anteil der vor 1560 erschienenen Kompositionen zu gering ist. Auch Indizien diesbezüglich sind widersprüchlich: Dem Umstand, dass 50 % der vertonten vollständigen Psalmen aus der Hofkapelle Maximilians auf den bereits 1565 verstorbenen Galli zurückgehen, steht der Sachverhalt gegenüber, dass acht derartige Kompositionen Montes erst nach dem Tod Maximilians und somit lange nach 1560 publiziert wurden. Dennoch ist auffallend, wie groß der Anteil der Psalmspruchmotetten in einem – dem in dieser Studie untersuchten – Repertoire ist, dessen Überlieferung erst 1558 einsetzt und damit in etwa zu der Zeit, in der, laut Dehnhard, auch in der deutschsprachigen Psalmmotette derartige Spruchmotetten üblich werden.⁶⁶

Unter den in der ersten Spalte von Tabelle 14 gelisteten Komponisten ist Vaet nicht einmal genannt, da Psalmen in den untersuchten Kompositionen des ersten Hofkapellmeisters Maximilians keine Rolle spielen.⁶⁷ Auch von anderen Musikern sind nur vereinzelte Motetten auf der Grundlage von Psalmtexten erhalten.

17. Jahrhunderts erwähnt und in einen dezidiert protestantischen Kontext gerückt (Wolff, Art. „Motet, III. Baroque, 3. Germany“, S. 217 f.). Finscher verwendet den Begriff auch für Repertoire aus katholischen Gegenden (Finscher, Art. „Psalm, III. Die mehrstimmige Psalmskomposition“, Sp. 1886).

65 Dehnhard, *Die deutsche Psalmmotette*, S. 78 f.

66 Ebd., S. 79.

67 Vaets *Fortitudo mea* (V27) beruht auf der Antiphon cao2892, die wiederum auf Ps. 118(117),14 zurückgeht, und hätte daher möglicherweise auch unter den Psalmspruchmotetten genannt werden können.

4.2. Bibeltexte

Tabelle 14: Motetten mit ausgewählten Psalmversen als Textvorlage

Komp.	Incipit	Psalm	Anzahl Verse	Anzahl Stimmen
Formellis	<i>Miserere mei, Deus</i> (For1)	51(50),3	1	6
Galli	<i>Impulsus, eversus sum Castigans castigavit</i> (Gal5)	118(117),13–14 118(117),18+21	2 2	5
Galli	<i>Deus, Deus meus, respice in me Et dederunt in escam meam fel</i> (Gal11)	22(21),2 + 38(37),9 + 69(68),21b 69(68),22 + 31(30),6	3 2	4
Galli	<i>Homo, cum in honore esset Intellectum tibi dabo Nolite fieri sicut equus et mulus</i> (Gal12)	49(48),13 32(31),8 32(31),9a	1 1 1	4
Hailand	<i>Domine, ne elongeris</i> (Hai5)	22(21),20–22	3	3
Hailand	<i>Domine, da nobis auxilium</i> (Hai7)	60(59),13–14 · Textänderungen: in Motette „Domine, da nobis“ statt „Da nobis“, „quoniam vana“ statt „quia vana“, „in te faciemus“ statt „In Deo faciemus“, „et tu ad nihilum deduces affligentes nos“ statt „et ipse ad nihilum deducet tribulantes nos“	2	3
Mergot	<i>Deduc me, Domine, in via tua</i> (Mer1)	86(85),11+13	2	3
Regnart	<i>Circumdede runt me dolores Dolores inferni</i> (R121)	18(17),5–6	1+1	5 4
Regnart	<i>Beatus, qui intellegit</i> (R117)	41(40),1–2	2	5
Regnart	<i>Si ambulavero in medio tribulationis</i> (R43)	138(137),7	1	3
Regnart	<i>Proba me, Deus</i> (R41)	139(138),23–24	2	3
Prenner	<i>Confitebor tibi, Domine</i> (Pre38)	111(110),1 + 119(118),17+25	3	3
Roy	<i>Adiuva nos, Deus</i> (Roy1)	79(78),9	1	4
Monte	<i>Domine, deduc me in iustitia tua</i> (M47)	5,9–11a	3	5
Monte	<i>Domine Deus meus, in te speravi Domine Deus meus, si feci istud</i> (M39)	7,2–3 7,4–5	2 2	5
Monte	<i>Ad te, Domine, levavi animam meam</i> (M49)	25(24),1–3a · Kanonanweisung nach 85(84),11	3	8
Monte	<i>Ad te, Domine, levavi animam meam Reminiscere miserationum tuarum</i> (M25)	25(24),1–2+4b–5 25(24),6–7	4 2	5
Monte	<i>Reminiscere miserationum Bonus et rectus Dominus</i> (M2)	25(24),6–7a 25(24),8–9	2 2	5
Monte	<i>Audivit Dominus</i> (M14)	30(29),11–13	3	5

4. Textvorlagen

Monte	<i>Miser factus sum Afflictus sum et humiliatus sum nimis (M51)</i>	38(37),7–8 38(37),9–10	2 2	5
Monte	<i>Domine, ante te Et factus sum (M4)</i>	38(37),10–11 38(37),15–16	2 2	5
Monte	<i>Beatus vir, cuius est nomen Domini (M41)</i>	40(39),5–6	2	5
Monte	<i>Quemadmodum desiderat cervus Fuerunt mihi lacrimae meae (M34)</i>	42(41),2–3 42(41),4–5a	2 2	5
Monte	<i>Quare tristis es, anima mea Quare oblitus es mei (M37)</i>	42(41),6–7 42(41),10b+11b	2 2	5
Monte	<i>Exurge, quare obdormis, Domine (M11)</i>	44(43),23–24+26	3	5
Monte	<i>Specie tua et pulchritudine tua (M29)</i>	45(44),5 · möglicherweise Graduale LU1226–1227	1	5
Monte	<i>Venite et videte opera Domini Vacate et videte (M44)</i>	46(45),9–10 46(45),11–12	2 2	5
Monte	<i>In multitudinem misericordiae tuae (M30)</i>	68,14b–15	2	5
Monte	<i>Domine, ne memineris Adiuvans nos, Deus (M12)</i>	79(78),8 79(78),9 (Psalterium Gallicanum) Textänderung: in Motette „Domine, ne memineris“ statt „Ne memineris“, „nominis tui, Domine, libera nos“ statt „nominis tui libera nos“	1 1	5
Monte	<i>Beati, qui habitant in domo sua (M45)</i>	84(83),5–7	3	5
Monte	<i>Miserere mei, Domine, quoniam ad te clamavi (M48)</i>	86(85),3–5	3	5
Monte	<i>Ut quid, Domine, repellis Circumdederunt me sicut aqua (M40)</i>	88(87),15–17 88(87),18–19	3 2	5
Monte	<i>Quomodo miseratur pater Quoniam spiritus (M54)</i>	103(102),13–15 103(102),16–17a	3 2	5
Monte	<i>Circumdederunt me dolores mortis (M36)</i>	116(114),3–5 (Psalterium Gallicanum)	3	5
Monte	<i>O Domine, quia ego servus tuus Vota mea, Domino (M43)</i>	116(115),16–17 116(115),18–19 (Psalterium Gallicanum)	2 2	5
Monte	<i>Inclina cor meum (M18)</i>	119(118),36–38+41	4	5
Monte	<i>Deprecatus sum faciem tuam Bonitatem fecisti (M21)</i>	119(118),58+64 119(118),65+68	2 2	5
Monte	<i>Manus tuae fecerunt me Veniant mihi (M6)</i>	119(118),73+76 119(118),77+80	2 2	5
Monte	<i>Humiliatus sum usquequaque, Domine Suscipe me (M20)</i>	119(118),107–108+114 119(118),116–117	3 2	5

4.2. Bibeltexte

Monte	<i>Confitebor tibi, Domine, in toto</i> (M38)	138(137),1–2a+8b	3	5
Monte	<i>Laudate Dominum de caelis Laudate eum, caeli caelorum</i> (M28)	148,1–3 148,4–6a	3 3	5
Monte	<i>In via, hac qua ambulabam Clamavi ad te, Domine</i> (M10)	142(141),4b–5 142(141),6–7	2 2	5
Monte	<i>Conserva me, Domine Auribus percipe</i> (M9)	16(15),1–2 + 17(16),1a 17(16),1b+5–6	2,5 2,5	5
Monte	<i>Domine Deus meus, ad te clamavi Inclina ad me aurem tuam</i> (M24)	30(29),3+9 + 31(30),2 31(30),3 · Satzumstellung in 30(29),3	3 1	5
Monte	<i>Adiutor meus et liberator meus</i> (M23)	70(69),6 + 71(70),8–9	3	5
Monte	<i>Deduc me, Domine, in via tua Fac mecum signum in bonum</i> (M13)	86(85),11+16 86(85),17 + 88(87),2	2 2	5
Monte	<i>Domine Deus salutis meae Ubi sunt miserationes</i> (M31)	88(87),2–3+14 89(88),50– 51	3 2	5
Monte	<i>Erravi sicut ovis Servus tuus sum ego</i> (M8)	119(118),176 + 120(119),2 119(118),125+132	2 2	5
Monte	<i>Ad te levavi oculos meos Adiutorium nostrum</i> (M3)	123(122),1+3 124(123),8 + 125(124),4 + 126(125),4	2 3	5

Im Falle der Sänger Hailland (zwei Psalmsprüche) und Mergot (ein Psalmspruch), des Komponisten Roy (ein Psalmspruch) sowie des Organisten Formellis (ein Psalmspruch) ist die geringe Anzahl an Psalmspruchmotetten aufgrund der kleinen Gesamtzahl erhaltener Kompositionen sicherlich wenig aussagekräftig. Signifikant ist sie dagegen im Schaffen Prenners und Regnarts. Unter den 34 untersuchten Kompositionen Prenners findet sich mit *Confitebor tibi, Domine* (Pre38) nur eine, die auf einer Kompilation von Psalmtexten basiert. Im untersuchten Schaffen Regnarts sind zwar vier von 51 Stücken den Psalmspruchmotetten zuzuordnen, ihr Anteil ist mit 7,84 % jedoch ebenfalls sehr gering. Hingegen machen die drei in Tabelle 14 gelisteten Kompositionen Gallis immerhin ca. 23,07 % der untersuchten Motetten des Elemosinarius aus. Summiert man die beiden Vertonungen vollständiger Psalmen und die drei Psalmspruchmotetten, wird erkennbar, wie wichtig der Psalter als Textreservoir für die ab 1559 publizierten Motetten Gallis gewesen sein dürfte.

Für den Großteil der Psalmspruchmotetten im untersuchten Repertoire ist jedoch Monte verantwortlich. Nicht weniger als 36 und damit ca. 73,47 % der untersuchten 49 Psalmspruchmotetten wurden vom späteren der beiden Hofkapellmeister ab dem Jahr 1572 publiziert. Dies legt die Vermutung nahe, dass die insgesamt so große Anzahl von Psalmspruchmotetten weniger einer allgemeinen Tradition in der betrachteten Institution geschuldet ist als vielmehr

der persönlichen Vorliebe eines einzelnen Komponisten. Auch innerhalb der untersuchten Motetten Montes nehmen die Psalmspruchmotetten eine herausgehobene Stellung ein, machen sie doch etwas mehr als die Hälfte des Repertoires aus.

Darüber hinaus ist für das gesamte Motettenschaffen Montes eine weitere Entwicklung zu benennen. Silies untersucht die Textvorlagen von insgesamt 215 Motetten – darunter elf Kompositionen mit profanen Texten – und macht für 70 davon einen dem Psalter entnommenen Text als Vorlage aus.⁶⁸ Demnach basieren ca. 34,31 % sämtlicher geistlichen Motetten des Flamen auf Psalmtexten. Ihr Anteil ist unter den mutmaßlich zu Lebzeiten Maximilians entstandenen geistlichen Motetten mit ca. 56,06 % – der vollständige Psalm *Qui confidunt in Domino* (M35) ist in diese Zahl mit einbezogen – deutlich höher. Offensichtlich entstanden demnach während Montes Dienstzeit am Hof Maximilians bedeutend mehr Psalm- bzw. Psalmspruchmotetten, als es unter dessen Nachfolger Rudolf II. der Fall war.⁶⁹ Möglicherweise liegt dies allein in sich weiterentwickelnden persönlichen Vorlieben des Komponisten begründet. Es könnte aber auch mit den voneinander abweichenden konfessionellen Positionen der beiden Herrscher in Zusammenhang stehen. Bekanntlich hegte Maximilian, der nicht nur Montes Dienstherr war, sondern dem auch zwei der vier vor 1576 publizierten Motettenbücher Montes gewidmet waren, große Sympathien für die Reformation.⁷⁰ Gerade der Psalter diente für Gläubige aller konfessionellen Positionen als Quelle von Gebetstexten und bot daher auch ein reichhaltiges Reservoir an Motettentexten ohne jegliches Konfliktpotential. Ein mit dem seines Amtsvorgängers vergleichbares religiöses Interesse ist Rudolf II. hingegen nicht nachzuweisen.⁷¹ Möglicherweise widmete Monte auch aus diesem Grund keines der nach 1576 erschienenen Motettenbücher seinem Dienstherrn. Folglich könnte bei der Auswahl der Motettentexte weniger Rücksicht auf die Vorlieben des Herrschers als auf die des jeweiligen Widmungsträgers eines Bandes genommen worden sein.⁷²

68 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 147 f., S. 150, S. 210 f., S. 213.

69 Auf diesen Umstand weist auch Silies hin (ebd., S. 160). Im Œuvre Regnarts ist keine vergleichbare Entwicklung auszumachen. Laut Pass liegen insgesamt nur 15 Motetten Psalmtexte zugrunde (Pass, *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*, S. 488–494), was ca. 8,28 % des Motettenschaffens ausmacht. Der Anteil der Psalmspruchmotetten unter den zu Lebzeiten Maximilians publizierten Kompositionen ist mit ca. 7,14 % vergleichbar.

70 Vgl. Kapitel 2.2.

71 Evans, *Rudolf II and his World*, S. 84 f.

72 Wie es etwa bei der ersten Motette in Mon1587 und einigen Kompositionen in Mon1600 der Fall sein dürfte (vgl. Kapitel 3.2).

Ein Blick auf die Anzahl der herangezogenen Verse in den Psalmspruchmotetten fördert weitere Besonderheiten der Kompositionen Montes und Gallis zutage.⁷³ Mit Formellis' *Miserere mei, Deus* (For1), Regnarts *Si ambulavero in medio tribulationis* (R43), Roys *Adiuva nos, Deus* (Roy1) und Montes *Specie tua et pulchritudine tua* (M29) beruhen nur vier der Motetten auf jeweils einem einzigen Vers. Demnach spielen die Motetten des Hofkapellmeisters unter den ohnehin nur sehr wenigen Vertonungen von sehr kurzen Psalmausschnitten eine untergeordnete Rolle.⁷⁴ Motetten, in denen auf zwei Psalmverse zurückgegriffen wurde, sind im untersuchten Repertoire etwas häufiger vertreten. Üblicherweise sind hierbei zwei meist aufeinanderfolgende Verse eines Psalms in einem Motettenteil zusammengefasst.⁷⁵ Auch in dieser Gruppe ist Monte mit drei von acht Kompositionen etwas unterrepräsentiert. Unter den zwölf Motetten, in denen drei Psalmverse vertont wurden, kehrt sich das Bild jedoch um. Neunmal ist Monte als Komponist zu nennen, nur in drei Fällen gehen diese Stücke auf andere Musiker zurück.⁷⁶ Mit steigender Zahl vertonter Psalmverse verstärkt sich diese Tendenz mehr und mehr. Zumeist bestehen diese Stücke aus zwei Teilen, in denen jeweils zwei Psalmverse zitiert werden. Von den insgesamt 14 Motetten dieser Gruppe stammen 13 von Monte, nur für eine ist mit Galli ein anderer Musiker als Urheber zu nennen. Beide Kompositionen, in denen sich vier Verse ungleichmäßig auf zwei Motettenteile verteilen, sind ebenfalls vom Hofkapellmeister. Unter den neun Stücken, für die mehr als vier Psalmverse herangezogen wurden, ist mit Gallis *Deus, Deus meus, respice in me* (Gal11) ebenfalls nur eines nicht Monte zugeschrieben. Demnach wurden mehrteilige Psalmspruchmotetten, in denen auf mehr als zwei Verse zurückgegriffen

73 Sind in Motetten nur Teilverse berücksichtigt, bezieht sich der fehlende Teil eines Verses meist inhaltlich auf einen nicht vertonten vorhergehenden oder nachfolgenden Vers. Nur in wenigen anderen Fällen ist ein zusätzlicher Adverbialsatz gestrichen. Diese Kürzungen ändern allesamt nichts an der grundsätzlichen Aussage des jeweiligen Psalmverses, weshalb sie in Tabelle 14 nicht mitgeteilt sind. Einzige Ausnahme ist Montes *Conserva me, Domine | Auribus percipe* (M9), dessen erster Motettenteil mit der ersten Hälfte eines Psalmverses endet, während der zweite Motettenteil mit der zweiten Hälfte dieses Verses beginnt.

74 Das Graduale LU1226–1227 basiert ebenfalls auf Ps. 45(44),5 und könnte demnach anstelle des Psalters als Vorlage für den Motettentext gedient haben.

75 Nur Mergots *Deduc me, Domine, in via tua* (Mer1) umfasst die Verse 11 und 13 von Ps. 86(85) ohne den dazwischenliegenden Vers. Montes *Domine, ne memineris | Adiuva nos, Deus* (M12) und Regnarts *Circumderunt me dolores | Dolores inferni* (R121) sind die einzigen beiden Motetten, in denen die Verse jeweils einen eigenen Motettenteil bilden.

76 In den beiden Tricinia *Confitebor tibi, Domine* (Pre38) von Prenner und *Domine, ne elongeris* (Hai5) von Hailland sind die drei Verse in einem Motettenteil zusammengefasst. Gallis *Homo, cum in honore esset* ist unter den Psalmmotetten die einzige mit mehr als zwei Teilen und somit eine der wenigen dreiteiligen Kompositionen im untersuchten Repertoire (vgl. Kapitel 6.1.1).

wurde, fast ausschließlich vom späteren der beiden Hofkapellmeister komponiert. Zudem können Galli drei Kompositionen längerer Psalmausschnitte zugeordnet werden. Monte und Galli sind genau jene beiden Musiker, denen auch drei der vier in Tabelle 13 gelisteten Kompositionen vollständiger Psalmen zuzuschreiben sind. Alle anderen Musiker – Hailland, Regnart, Mergot, Prenner und Roy – sind mit Ausnahme des genannten *Circumdederunt me dolores* (R121) Regnarts ausschließlich mit einteiligen Kompositionen vertreten.

Ein Blick auf die Stimmenanzahl lässt eine weitere Gemeinsamkeit der Psalmspruchmotetten Haillands, Mergots und Prenners sowie der Hälfte der entsprechenden Kompositionen Regnarts erkennen. Sämtliche Psalmsprüche Montes, zwei der vier Regnarts und immerhin einer von dreien Gallis sind zu fünf Stimmen gesetzt.⁷⁷ Entsprechend der im Œuvre Gallis häufigen Disposition umfassen die beiden anderen Kompositionen des Elemosinarius sowie Roys *Adiuva nos, Deus* (Roy1) vier Stimmen. Diese sowie Formellis' sechsstimmiges *Miserere mei, Deus* (For1) bilden unter den Psalmspruchmotetten demnach eher die Ausnahme.⁷⁸ Besonders auffallend ist jedoch eine Häufung dreistimmiger Sätze unter den in Tabelle 14 gelisteten Kompositionen. Beide Motetten Haillands, die Kompilationen Prenners und Mergots sowie die zwei fehlenden Kompositionen Regnarts und damit sechs der 49 Psalmspruchmotetten sind in den *Tricinia sacra* (Ger1567) überliefert. Die Kompositionen dieser Musiker unterscheiden sich also nicht nur in der Beschränkung auf wenige Psalmverse sowie auf einen Motettenteil, sondern auch in der Reduktion auf drei Stimmen von den zumeist zweiteiligen, fünfstimmigen, umfangreichen Psalmspruchmotetten Gallis oder Montes.

Silies weist in seinen Ausführungen zu Psalmspruchmotetten Montes auf die große Anzahl unterschiedlicher Psalmen hin, die als Vorlage herangezogen wurden. In 61 relevanten Kompositionen greift der Hofkapellmeister auf 47 verschiedene Psalmen zurück. Nur fünf Psalmen verwendet er zweimal, zwei Psalmen dreimal, weitere zwei viermal und mit dem siebenmal genutzten Ps. 119(118) nur einen auffallend oft.⁷⁹ Immerhin fünf der auf Ps. 119(118) basierenden Kompositionen sind bereits während Montes Tätigkeit in Diensten Maximilians entstanden. Mit Prenners *Confitebor tibi, Domine* (Pre38) beruht eine weitere in Maximilians Hofhaltung entstandene Komposition auf einer Psalmkompilation, die ebenfalls zwei Verse von Ps. 119(118) beinhaltet.

77 Die in Tabelle 14 angegebene reduzierte Stimmenzahl für den zweiten Teil von Regnarts *Circumdederunt me dolores* | *Dolores inferni* (R121) ist vermutlich auf eine fragmentarische Überlieferung zurückzuführen (vgl. Kapitel 7.2, Anm. 50).

78 Vgl. Kapitel 7.1.1.

79 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 159.

Möglicherweise ist die Konzentration auf nur einen Psalm damit zu erklären, dass genau dieser Psalm mit insgesamt 176 Versen der umfangreichste des ganzen Psalters ist.

Der Inhalt der Psalmspruchmotetten ist mit wenigen, immer wiederkehrenden Topoi zu erfassen. Es gibt reine Loblieder⁸⁰, Danklieder⁸¹, Texte, die ein Bekenntnis zu Gott⁸² ausdrücken, längere Klagelieder⁸³ sowie Psalmen, die direkt formulierte Bitten zum Inhalt haben, seien es Bitten um Weisung⁸⁴, um Vergebung der Sünden⁸⁵, Errettung (vor dem Feind) oder einfach Gnade⁸⁶. Oft sind die vertonten Sprüche jedoch nicht nur einer dieser Kategorien zuzuordnen, sondern stellen eine Kombination aus ihnen dar. So schließen Texte, die mit einer Klage über Krankheit oder Gefahr vor dem Feind beginnen, häufig mit einer Bitte um Errettung aus diesem Leid,⁸⁷ und Texte, an deren Anfang eine Bitte steht, wandeln sich zum Schluss hin in Danklieder,⁸⁸ weil diese Bitte erfüllt wurde. Kombinationen von Klage und Bekenntnis⁸⁹, Klage und Dank⁹⁰, Bitte

- 80 Regnart, *Beatus, qui intellegit* (R117); Monte, *Deprecatus sum faciem tuam | Bonitatem fecisti* (M21); Monte, *Laudate Dominum de caelis | Laudate eum, caeli caelorum* (M28); Monte, *Beatus vir, cuius est nomen Domini* (M41); Monte, *Beati, qui habitant in domo tua* (M45); Monte, *Domine, deduc me in iustitia tua* (M47); Monte, *Quomodo miseratur pater | Quoniam spiritus* (M54).
- 81 Regnart, *Si ambulavero in medio tribulationis* (R43); Monte, *Deduc me, Domine, in via tua | Fac mecum signum in bonum* (M13); Regnart, *Confitebor tibi, Domine, in toto* (M38); Monte, *O Domine, quia ego servus tuus | Vota mea Domino* (M43); Mergot, *Deduc me, Domine, in via tua* (Mer1); Vaet, *Fortitudo mea* (V27).
- 82 Regnart, *Proba me, Deus* (R41); Monte, *Manus tuae fecerunt me | Veniant mihi* (M6); Monte, *Reminiscere miserationum | Bonus et rectus Dominus* (M2); Monte, *Ad te Domine levavi animam meam | Reminiscere miserationum tuarum* (M25); Monte, *Quemadmodum desiderat cervus | Fuerunt mihi lacrimae meae* (M34); Monte, *Qui confidunt in Domino | Quia non relinquet* (M35); Monte, *Venite et videte opera Domini | Vacate et videte* (M44).
- 83 Regnart, *Circumdede runt me dolores | Dolores inferni* (R121); Monte, *Exurge, quare obdormis, Domine* (M11); Monte, *Domine Deus salutis meae | Ubi sunt miserationes* (M31); Monte, *Quare tristis es, anima mea | Quare oblitus es mei* (M37); Monte, *Ut quid, Domine, repellis | Circumdede runt me sicut aqua* (M40).
- 84 Monte, *Humiliatus sum usquequaque, Domine | Suscipe me* (M20). Montes *Erravi sicut ovis | Servus tuus sum ego* (M8) ist wohl als Mischung aus Bitte um Errettung und Bitte um Weisung anzusehen.
- 85 Monte, *Domine, ne memineris | Adiuva nos, Deus* (M12); Monte, *Adiuva nos, Deus* (Roy1).
- 86 Monte, *Ad te levavi oculos meos | Adiutorium nostrum* (M3).
- 87 Galli, *Domine, quid multiplicati sunt | Voce mea ad Dominum clamavi* (Gal7); Monte, *In via hac, qua ambulabam | Clamavi ad te, Domine* (M10); Monte, *Miser factus sum | Afflictus sum et humiliatus sum nimis* (M51).
- 88 Monte, *Audivit Dominus* (M14).
- 89 Galli, *Deus, Deus meus, respice in me | Et dederunt in escam meam fel* (Gal11); Monte, *Domine, ante te | Et factus sum* (M4); Prenner, *Usquequo Domine oblivisceris | Illumina oculos meos* (Pre11).
- 90 Galli, *Impulsus, eversus sum | Castigans castigavit* (Gal5); Monte, *Circumdede runt me dolores mortis* (M36).

und Bekenntnis⁹¹, Dank und Bekenntnis⁹² oder Bitte und Lob⁹³ sind dagegen vergleichsweise selten. Letztlich sind mit Montes *Specie tua et pulchritudine tua* (M29) und Gallis Kompilation *Homo, cum in honore esset* (Gal12) nur zwei der untersuchten Psalmkompositionen keiner der genannten Kategorien zuzuordnen.⁹⁴

Auch das Kompilieren von Versen unterschiedlicher Psalmen hat vorderhand keinen Einfluss darauf, dass der Text einen oder mehrere der genannten Topoi enthält. Silies führt jedoch an, dass unter besonders eintönig klagenden Motetten ohne positiven Schluss die Anzahl von Kompilationen erhöht ist. Er verdeutlicht dies an einem Beispiel, das erst in Mon1579 publiziert wurde und somit nicht Gegenstand vorliegender Untersuchung ist: In der zweiteiligen Motette *Domine, quid multiplicati sunt* (M79) greift Monte auf fünf Verse aus vier unterschiedlichen Psalmen zurück. An Ps. 3,2 sind die Verse Ps. 22(21),14, Ps. 142(141),5 sowie Ps. 38(37),12–13 angehängt. Würde der Motettentext zu Beginn weiter Ps. 3 folgen, so würde schon in Vers 4 eine Heilsgewissheit thematisiert, die vom Autor in dieser Form möglicherweise nicht intendiert war. Aufgrund der Kompilation mit Versen anderer Psalmen wird diese Heilsgewissheit im Motettentext nicht angesprochen.⁹⁵

Angesichts der im 16. Jahrhundert kursierenden unterschiedlichen Bibelausgaben sollten Eingriffe in den Psalmtext nicht überbewertet werden.⁹⁶ Gelegentliche Änderungen einer Verbform⁹⁷, Auslassungen⁹⁸ und Einfügungen⁹⁹ einzelner Worte sowie der Austausch einzelner Worte – häufig durch Synonyme¹⁰⁰ – liegen vermutlich in abweichenden Bibelausgaben begründet.

91 Hailland, *Domine, da nobis auxilium* (Hai7).

92 Prenner, *Confitebor tibi, Domine* (Pre38).

93 Monte, *Adiutor meus et liberator meus* (M23); Monte, *Miserere mei, Domine, quoniam ad te clamavi* (M48).

94 Die Textvorlage für Montes *Specie tua et pulchritudine tua* (M29) entstammt einem Hochzeitspsalm, Gallis Psalmkompilation *Homo, cum in honore esset* (Gal12) kann am ehesten als Aufforderung, Gottes Wort zu befolgen, verstanden werden (vgl. unten).

95 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 163 f.

96 Im Folgenden sind ausschließlich Änderungen im Wortlaut der Psalmkompositionen von Hailland, Regnart, Mergot, Formellis, Prenner, Roy und Galli genannt. Für eine Übersicht kleinerer Abweichungen vom Text der Vulgata-Psalmen in Montes Motetten vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 182, Anm. 624, Anm. 625 und Anm. 626.

97 Regnart, *Si ambulavero in medio tribulationis* (R43); Hailland, *Domine, ne elongeris* (Hai5).

98 Hailland, *Domine, ne elongeris* (Hai5); Regnart, *Beatus, qui intellegit* (R117); Mergot, *Deduce me, Domine, in via tua* (Mer1); Prenner, *Confitebor tibi, Domine* (Pre38); Galli, *Domine, quid multiplicati sunt | Voce mea ad Dominum clamavi* (Gal7).

99 Hailland, *Domine, ne elongeris* (Hai5); Regnart, *Beatus, qui intellegit* (R117); Galli, *Deus, Deus meus, respice in me | Et dederunt in escam meam fel* (Gal11); Roy, *Adiuvate nos, Deus* (Roy1).

100 Galli, *Deus, Deus meus, respice in me | Et dederunt in escam meam fel* (Gal11); Vaet, *Fortitudo mea* (V27); Prenner, *Usquequo Domine oblivisceris | Illumina oculos meos* (Pre11).

Ein häufiger Eingriff, der auf korrumpierte Psalmfassungen aus Gebetbüchern zurückzuführen sein könnte, möglicherweise aber auch vom Komponisten selbst vorgenommen wurde, soll eigens thematisiert werden: In fünf der untersuchten Motetten wurde die direkte Anrufung „Domine“ eingefügt.¹⁰¹ An ganz prominenter Stelle, nämlich direkt zu Beginn,¹⁰² geschieht dies in Haillands kurzem Tricinium *Domine, da nobis auxilium* (Hai7).

Tabelle 15: Text von Hailland, *Domine, da nobis auxilium* (Hai7)

Vers	Vulgata	Motettentext
59:13	Da nobis auxilium de tribulatione et vana salus hominis,	Domine, da nobis auxilium de tribulatione, quoniam vana salus hominis,
59:14	in Deo faciemus virtutem et ipse ad nihilum deducet tribulantes nos.	in te faciemus virtutem, et tu ad nihilum deduces affligentes nos.

Nur zwei der Änderungen im Text der Motette sollen hervorgehoben werden. Auch in der Vulgata-Fassung erfüllt der Beginn von Vers 13 im Imperativ die Bedingungen einer direkten Anrede. Durch den vorangestellten Vokativ „Domine“ wird nicht nur direkt formuliert, wer Ansprechpartner ist, sondern die Anrufung künstlich verstärkt. In Vers 14 wiederum wird eine direkt formulierte Bitte sogar erst durch den Eingriff in den Text hergestellt. Wird in der Vulgata-Fassung trotz der direkten Forderung in Vers 13 im folgenden Vers in der dritten Person über Gott gesprochen, so wird dieser in der Motette auch im zweiten Textabschnitt persönlich angerufen.

Was hier als Abweichung vom Bibeltext hervorgehoben ist, nämlich die direkte Anrufung Gottes, ist zahlreichen Psalmen ohnehin eigen. Unter den 54 vertonten Psalmen finden sich lediglich 18, in denen Gott nicht persönlich angesprochen wird. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich unter diesen nicht die erwähnten Bittpsalmen finden, sondern dass nur andere Formen auf eine solche Anrufung verzichten können. Dementsprechend sind dies sieben Loblieder, vier Klagen, zwei Danklieder sowie anderweitige Bekenntnistexte. Außerdem fallen unter diese Gruppe von Psalmen ohne direkte Anrede auch die Vorlagen der beiden Motetten, die in der oben angewendeten Kategorisierung nicht zugeordnet werden konnten. Eine davon unterscheidet sich durch

101 Monte, *Exurge, quare obdormis, Domine* (M11); Monte, *Manus tuae fecerunt me | Veniant mihi* (M6); Regnart, *Si ambulavero in medio tribulationis* (R43); Hailland, *Domine, da nobis auxilium* (Hai7); am Schluss von Prenner, *Confitebor tibi, Domine* (Pre38).

102 Ebenfalls künstlich hergestellt ist die direkte Anrede zu Beginn von Montes *Domine, ne memineris* (M12). Hier geschieht dies allerdings nur durch eine kleinere Umstellung einzelner Worte und nicht durch eine Ergänzung des Psalmtextes.

ihre auffallende Textkompilation und deren Folgen für die Gliederung der Motette maßgeblich von allen anderen Psalmspruchmotetten und ist deshalb einen weiteren Exkurs wert.

Tabelle 16: Text von Galli, *Homo, cum in honore esset* | *Intellectum tibi dabo* | *Nolite fieri sicut equus* (Gal12)

Psalm	Vulgata/Motettentext	Einheitsübersetzung
49(48),13	Homo, cum in honore esset, non intellexit, comparatus est iumentis insipientibus, et similis factus est illis.	Der Mensch bleibt nicht in seiner Pracht; / Er gleicht dem Vieh, das verstummt.
32(31),8	Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac qua gradieris, firmabo super te oculos meos.	„Ich unterweise dich und zeige dir den Weg, den du gehen sollst. / Ich will dir raten; über dir wacht mein Auge.“
32(31),9a	Nolite fieri sicut equus et mulus, quibus non est intellectus.	Werdet nicht wie Roß und Maultier, / die ohne Verstand sind.

Da *Homo, cum in honore esset* (Gal12) eine der wenigen betrachteten Psalmspruchmotetten ist, in deren Text keine Abweichungen vom Bibeltext registriert werden konnten, wurden Motetten- und Vulgatatext in Tabelle 16 in einer Spalte zusammengefasst. Anhand der beigegebenen deutschen Textfassung kann der inhaltliche Aspekt der drei Verse leicht nachvollzogen werden.¹⁰³ Zwar wird es im Psalter nicht eindeutig deklariert, es dürfte dennoch leicht zu erschließen sein, wer im mittleren der drei in Musik gesetzten Verse spricht. Es ist nicht wie in zahlreichen anderen Psalmen ein betender Mensch, der Gott anruft, sondern es ist Gott selbst, der sich an den Menschen wendet. Demnach ist die ansonsten in fast allen Psalmtexten eingenommene Perspektive verkehrt: Nicht der Mensch bittet um Weisung, sondern Gott bietet diese an. Mit den beiden umschließenden Versen wird ein Rahmen um diesen inhaltlichen Kern geschaffen, der den Hörenden direkt dazu auffordert, dieses Angebot anzunehmen. Denn allein das wäre es, was den Menschen von dem zu Beginn erwähnten Vieh oder den im abschließenden Vers genannten Ross und Maultier unterscheidet. So klar verständlich die Aussage auch ist, so sehr weicht die Textgestalt von sämtlichen anderen vertonten Psalmen ab. Dies spiegelt sich auch im formalen Aufbau der Komposition wider, denn diese Psalmspruchmotette Gallis ist die einzige, die in drei Teile untergliedert ist. Jeder dieser Teile basiert auf jeweils einem der Psalmverse, was nicht weiter verwundert: Gottes Wort bildet somit – in einem abgeschlossenen Teil – das Zentrum der Motette.¹⁰⁴

103 Deutscher Text nach *Die Bibel. Einheitsübersetzung*.

104 Zu den anderen dreiteiligen Motetten vgl. Kapitel 6.1.

4.2.3. Andere alttestamentarische Texte

Alttestamentarische Spruchweisheiten spielten für die Frömmigkeit und das kirchliche Leben im Umfeld der Wittenberger Reformation im 16. und 17. Jahrhundert eine ähnlich große Rolle wie die Psalmen. Laut Ernst Koch zeigt sich dies nicht nur in den zahlreichen gedruckten deutschen und lateinischen Kommentaren zu alttestamentarischen Büchern, die sich an Schüler in Lateinschulen und gelehrte Theologen richteten;¹⁰⁵ vielmehr fanden Bibelsprüche auch im Rahmen von Katechismusanweisungen Eingang in den dortigen Unterricht.¹⁰⁶ Insbesondere kommentierte Ausgaben von *Sirach* und dem *Buch der Weisheit* wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Wittenberg vielfach publiziert.¹⁰⁷ Sprüche aus diesen beiden Schriften – neben ihnen war auch das Buch *Tobit* von größerer Bedeutung¹⁰⁸ – dienten im protestantischen Wittenberg häufig als Grundlage für Predigten, und das, obwohl *Sirach* aus Sicht der Wittenberger Reformation eigentlich als Teil der apokryphen Schriften galt.¹⁰⁹

Mangels einer umfassenden Studie zu Vertonungen derartiger Texte aus dem Alten Testament können die in Tabelle 17 gelisteten Kompositionen nur bedingt mit anderen Repertoires verglichen werden.¹¹⁰ Don Harráns Untersuchungen zu 27 Motetten aus der Zeit zwischen dem ausgehenden 15. und dem späten 16. Jahrhundert – unter den 14 vertretenen Komponisten finden sich beispielsweise Josquin, Senfl und Monte – bilden jedoch einen aufschlussreichen Bezugspunkt.¹¹¹ Eine der vier zentralen Fragen, denen Harrán nachgeht,

105 Koch, „Die ‚Himmlische Philosophia des heiligen Geistes‘“, Sp. 704.

106 Ebd., Sp. 709.

107 Am Beispiel der separat gedruckten Übersetzungen Luthers von *Jesus Sirach* belegt Koch die Bedeutung insbesondere dieses Buchs. In den Jahren 1533–1545 erschienen insgesamt 22 deutschsprachige Teilausgaben des Alten Testaments in Wittenberg, davon entfielen ganze zwölf auf *Jesus Sirach*. Bis zum Ende des Jahrhunderts kamen zu diesen mindestens weitere 21 separate Ausgaben hinzu (ebd., Sp. 715).

108 Ebd., Sp. 715.

109 Ebd., Sp. 707. Der *Liber Ecclesiasticus* gehört zwar zu den kanonischen Schriften der Sixto-Clementina von 1592, die *Oratio Manasse* wurde jedoch lediglich in ihren Appendix aufgenommen. Da der Text von Prenners *Peccavi Domine* (Pre27) in wesentlichen Aspekten den Texten der anderen in Tabelle 17 gelisteten Motetten ähnelt, wurde die Komposition ebenfalls in die Übersicht aufgenommen.

110 Eine der wenigen Untersuchungen ausgewählter Kompositionen ist Fenlon, „Old Testament Motets“.

111 Harrán, „Stories from the Hebrew Bible“, S. 235 f. Harrán ist sich der Vorläufigkeit seiner willkürlichen Auswahl bewusst, befürchtet jedoch, dass eigentlich Hunderte Motetten betrachtet werden müssten, und bezeichnet ein solches Vorhaben als Desiderat zukünftiger Forschung. Auch auf die an Harráns Untersuchungen angelehnten Beobachtungen von Silies wird im Folgenden Bezug genommen (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 170–173).

ist die nach dem Verhältnis von vertontem Text und biblischer Vorlage. 17 der von ihm untersuchten Motetten liegen wörtliche Bibelzitate zugrunde, wenn in einigen auch größere Streichungen vorgenommen wurden. Neun Motetten sind, seiner Meinung nach, Paraphrasen von alttestamentarischen Texten.

Tabelle 17: Motetten nach Texten aus dem Alten Testament (ohne Psalmen)

Komp.	Incipit	Text
Galli	<i>Filiae Israel, super Saul flete Doleo super te (Gal4)</i>	2. Sam. 1,24–25 2. Sam. 1,26 · im Tenor wiederholt: „Heu mihi, quantus est noster dolor“
Galli	<i>Domine, rex omnipotens Et nunc, Domine rex (Gal8)</i>	Est. 13,9–14 Est. 13,15–17
Galli	<i>Miserere nostri, Deus Alleva manum tuam (Gal10)</i>	Sir. 36,1–2 Sir. 36,3–5
Preunner	<i>Peccavi Domine (Pre27)</i>	OrMan. 1,12–15
Mergot	<i>Tu in nobis es, Domine (Mer2)</i>	Jer. 14,9b · Ergänzung am Ende: „Domine Deus noster“
Regnard	<i>Confitebor tibi, Domine Ecce Deus salvator meus (R39)</i>	Jes. 12,1 Jes. 12,2
Vaet	<i>Rex Babylonis venit Tunc rex ait: Paveant habitantes (V37)</i>	Dan. 14,39–40 Dan. 14,42
Preunner	<i>Credo quod redemptor (Pre9)</i>	Hi. 19,25–27 + Ps. 146(145),2 · Textänderung: in Motette „Credo quod“ statt „Scio quod“, in Quintus und Sextus wiederholt: „Spes mea Christus“
Monte	<i>Domine, vim patior (M16)</i>	Jes. 38,14c–17a
Monte	<i>Quasi cedrus exaltata sum Quasi oliva speciosa (M19)</i>	Sir. 24,17–18 Sir. 24,19–20
Monte	<i>Dixit Tobias Dixit itaque Sara (M1)</i>	Tob. 8,7–9a Tob. 8,9b–10 · paraphrasierende Umstellung in Tob. 8,10, durch die eine Textwiederholung geschaffen und eine responsoriale Form ermöglicht wird

Eine einzige Motette sei als „free composition“ nur lose mit biblischen Versen in Verbindung zu bringen. Zudem stellt Harrán fest, dass fast alle der Kompositionen ihren Text aus einem einzigen Buch beziehen, lediglich bei vier Motetten bildet eine Kompilation aus mehreren Schriften die Vorlage zur Komposition. Der vertonte Text umfasst in der Regel zwei (bei zwölf Motetten) oder drei (bei acht Motetten) Verse des Bibeltextes. Nur in Ausnahmefällen beschränkt sich die Komposition auf einen Vers oder beinhaltet einen längeren Abschnitt.¹¹²

112 Harrán, „Stories from the Hebrew Bible“, S. 245 f.

Silies kommt für die insgesamt 13 Motetten Montes zu dem Ergebnis, dass diese Harráns Beschreibungen weitestgehend genügen.¹¹³ Auch in den acht weiteren Kompositionen des hier untersuchten Repertoires sind Abweichungen von den von Harrán dargestellten Eigenschaften nur in Details zu erkennen. Zwölf der Motetten basieren auf einem einzigen Buch des Alten Testaments. Einzig in Prenners *Credo quod redemptor* (Pre9) wird der Text aus Hi. 19,25–27 um eine andere Bibelstelle ergänzt: Mit dem Motto „Psallam Deo meo quam diu fuero“ ist ihm ein prominentes Zitat aus Ps. 146(145),2 beigegeben. Ähnlich wie im Falle der Psalmgebete sind Eingriffe in den biblischen Wortlaut der Sixto-Clementina nur in geringem Ausmaß vorgenommen worden. In zwei Motetten, der genannten von Prenner sowie Gallis *Filiae Israel, super Saul flete* (Gal4), weichen Einzelstimmen als Cantus-firmus-Stimmen vom biblischen Text ab und kommentieren diesen mit einer kurzgefassten Kernaussage. In Mergots *Tu in nobis es, Domine* (Mer2) wird eine solche bekräftigend an den Schluss gestellt. Einen weitgehenden Eingriff in den biblischen Text weist nur Montes Tobias-Motette auf. Durch eine paraphrasierende Umstellung der letzten Textzeile wird nicht nur künstlich eine responsoriale Form, sondern gleichzeitig durch eine Umverteilung der zitierten direkten Rede ein Gleichgewicht zwischen den beiden sprechenden Personen Tobias und Sara geschaffen.¹¹⁴

In einem Sachverhalt weicht jedoch eine größere Anzahl der untersuchten Kompositionen von der überblicksartigen Darstellung Harráns ab: Sieben der elf Motetten greifen auf mehr als drei Verse aus der jeweiligen alttestamentarischen Schrift zurück, wohingegen Harrán für 20 von 27 Motetten angibt, dass in ihnen lediglich zwei oder drei Verse vertont seien. Diese auffällige Diskrepanz ist – wenn überhaupt – nur anhand der Textgestalt der jeweiligen Bibelstellen zu erklären. Die vertonten Texte sind in zwei sehr ungleich große und nicht ganz scharf getrennte Gruppen zu unterteilen, in die sich nur Montes *Quasi cedrus exaltata sum* (M19) nicht einordnen lässt.¹¹⁵ Während in der größeren Gruppe von acht Motetten ausschließlich wörtliche Rede aus der Bibel zitiert wird, basieren zwei Motetten auf Texten narrativen Charakters, in denen eine Geschichte erzählt oder zumindest eine Situation beschrieben wird. So wird in Vaets *Rex Babylonis venit* (V37) von Daniel in der Löwen-grube berichtet und dabei mit Auslassung des Verses Dan. 14,41 eine Passage in

113 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 173.

114 Klein, „Musik als Text- und Bibelinterpretation“, S. 264.

115 In den Versen aus Sir. 24 lobt sich die Weisheit selbst, die sich nur wenige Zeilen später als Gotteswort entpuppt. Die Motette, in der die besondere Bedeutung des Bibeltextes betont wird, nimmt folglich eine ähnliche Sonderstellung unter den hier untersuchten Motetten ein wie Gallis *Homo, cum in honore esset* (Gal12) unter den Psalmspruchmotetten (vgl. Kapitel 4.2.2).

direkter Rede übergangen. Im ebenfalls der kleineren Gruppe zuzuordnenden *Dixit Tobias* (M1) von Monte ist die Handlung auf die wenigen Worte „Dixit Tobias [...] Dixit itaque Sara [...]“ verkürzt und somit auf das Wesentliche reduziert. Das Zentrum des Motettentextes bilden Passagen in wörtlicher Rede, die aber durch den Handlungsrahmen dem biblischen Kontext entsprechend Gebete Tobias’ und Saras bleiben.

Während die genannte Daniel-Motette Vaets wohl als allgemeiner Aufruf zu verstehen ist, auch in Notzeiten nicht vom Glauben abzufallen, sieht Tobias Robert Klein Montes Komposition in Zusammenhang mit einem konkreten Anlass. Er vermutet, dass *Dixit Tobias* (M1) im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten Karls II., des Landesfürsten von Innerösterreich, und Marias von Bayern 1571 aufgeführt worden sein könnte. Begründet wird dies zunächst mit der prominenten Position, welche die Komposition in Montes erstem Motetten-Individualdruck ein Jahr später einnimmt. Sie steht an erster Stelle und ist somit die erste Motette, die Monte als kaiserlicher Hofkapellmeister publizierte. Zudem argumentiert Klein mit Alfred Niebergall,¹¹⁶ dass sich das Gebet von Tobias und Sara im Rahmen von Hochzeitsfeierlichkeiten von jeher großer Beliebtheit erfreute.¹¹⁷ Dieser vermutete Aufführungsanlass würde auch den von Koch beschriebenen, im protestantischen Wittenberg typischen Gelegenheiten zur Rezeption alttestamentarischer Texte entsprechen. Koch spricht von einer erheblichen Anzahl an Predigten zu derartigen Texten im Rahmen von Hochzeiten und Beerdigungen.¹¹⁸

Dass alttestamentarische Texte am Hof Maximilians auch für die zuletzt genannten Anlässe Verwendung finden konnten, belegt die entsprechende Zuweisung „Pro Defunctis“ über der Motette *Credo quod redemptor* (Pre9) in ihrem Hauptüberlieferungsträger Gio1568–3. Das mit identischem Textincipit beginnende Responsorium cao6348 zum selben Anlass mag in diesem Fall nicht nur als Begründung für die Abweichung vom Text der Vulgata gleich beim ersten Wort – „Credo“ statt „Scio“ – dienen, sondern auch den liturgischen Zusammenhang von Hiob-Text und Totenfeier bekräftigen. Der für Preners Komposition herangezogene Text geht mit den Versen 26 und 27 jedoch deutlich über den Umfang dieses liturgischen Gesangs hinaus. Die erwähnte

116 Niebergall, *Ehe und Eheschließung*, S. 22–24.

117 Klein, „Musik als Text- und Bibelinterpretation“, S. 264.

118 Koch, „Die ‚Himmlische Philosophia des heiligen Geistes‘“, Sp. 704. Westendorfs Übersicht der am häufigsten vertonten biblischen Texte in deutschsprachigen Spruchmotetten zwischen Reformation und dem Dreißigjährigen Krieg zeigt, dass alttestamentarische Texte bei genau diesen Anlässen auch musikalisch rezipiert wurden (Westendorf, *The Textual and Musical Repertoire*, S. 169–173).

Erweiterung durch den Psalmvers sowie das in den kanonisch geführten Cantus-firmus-Stimmen oftmals erklingende „Spes mea Christus“ geben ihm zudem den Charakter eines sehr persönlichen Gebets.

Auch wenn anderen vertonten Gebeten eine so enge Verbindung zur Totenfeier nicht nachgewiesen werden kann, ist es dennoch naheliegend, zumindest die Bitte des Königs Manasse um Vergebung seiner Sünden *Peccavi Domine* (Pre27) in einen solchen Kontext zu stellen. Für die Bitten um Errettung in *Tu in nobis es, Domine* (Mer2) und *Miserere nostri, Deus* (Gal10), für die Rühmung der Größe Gottes in *Domine, rex omnipotens* (Gal8) mit Mardocheus' Worten oder für die beiden Dankgebete *Confitebor tibi, Domine* (R39) und *Domine, vim patior* (MI6) sind zudem mannigfaltige andere Aufführungsanlässe denkbar. Auch wenn nur Mergots Komposition mit der Anrufung „Domine, Deus noster“ einen nicht-biblischen Zusatz enthält, vereint die genannten Kompositionen ihr Gebetscharakter: Sie alle sind persönliche Anrufungen Gottes, die, ihres biblischen Kontextes entledigt, nicht mehr Gebet einer dritten Person, sondern des Komponisten oder Musikers sind.¹¹⁹

Die Textvorlage einer weiteren Motette kann, obwohl sie ebenfalls ausschließlich wörtliche Rede aus dem Alten Testament übernimmt, nicht zu den beschriebenen Gebeten gezählt werden. Gallis bereits 1559 publiziertes *Filiae Israel, super Saul flete* (Gal4) beruht auf dem Lamento, das David anstimmt, nachdem er vom Tod des Königs Saul und dessen Sohn Jonathan erfahren hat. Ähnlich wie Prenner mit dem Zusatz „Spes mea Christus“ die ausgedrückte Zuversicht betont, hebt Galli in seiner Trauermotette den Charakter des Klagegesangs hervor. Er ergänzt Davids Lied durch den Ausruf „Heu mihi, quantus est noster dolor“, der sich im Cantus-firmus-tragenden Tenor litaneiartig wiederholt. Entsprechend der Trauer Davids um den König in der biblischen Geschichte, könnte Gallis Komposition in Zusammenhang mit dem Tod eines weltlichen Herrschers stehen. Im Jahr 1558 und somit nur ein Jahr vor der Erstpublikation verstarb Karl V., in dessen Diensten Galli gestanden hatte, bevor er seine Tätigkeit am Hof Maximilians aufnahm.¹²⁰

Auch Harrán arbeitet in seiner Studie verschiedene Topoi alttestamentarischer Motettentexte heraus. Eine Motette Clemens non Papas, die von Daniel in der Löwengrube berichtet, ordnet er der Kategorie „Divine will“ zu, der dementsprechend auch Vaets *Rex Babylonis venit* (V37) zu subsumieren ist. Darüber hinaus nennt er als wichtige Themen „Discipline“, „Revelation“, „Fraternal concern“, „Prayer“, „Lament“ sowie „Faith in God“.¹²¹ Somit lässt

119 Vgl. Kapitel 9.

120 Vgl. Kapitel 2.3.

121 Harrán, „Stories from the Hebrew Bible“, S. 249.

sich auch in Harráns Typologie kein geeigneter Platz für Montes *Quasi cedrus exaltata sum* (M19) finden. Hingegen fiel Davids Klage wohl unter „Lament“, Prenners *Credo quod redemptor* (Pre9) könnte als „Faith in God“ eingeordnet werden, und alle anderen Kompositionen wären als „Prayers“ zu klassifizieren.¹²² Harrán stellt in seiner Studie keine Verbindung zwischen seiner Typologisierung und der Anzahl der Verse einer Motette her bzw. gibt sogar nur für einzelne Kompositionen die genaue Anzahl der ausgewählten Verse an. Daher lässt sich lediglich eine Vermutung anstellen, warum die Kompositionen nach Texten des Alten Testaments von Musikern am Hof Maximilians mehr Verse umfassen, als es laut Harráns Studie für Motetten anderer Komponisten des 16. Jahrhunderts üblich ist. Gerade die Gebete und Klagelieder im Alten Testament erstrecken sich häufig über eine größere Anzahl an Bibelversen. Da diese beiden Kategorien die Mehrzahl der beschriebenen Motetten nach Texten des Alten Testaments beinhalten, ist es folgerichtig, dass jene fast alle mehr als die üblichen zwei oder drei Bibelverse umfassen.

4.2.4. Neutestamentarische Texte

Auch Motetten mit dem Neuen Testament entnommenen Texten spielen in der Musikwissenschaft bislang eine untergeordnete Rolle. Sieht man von Mosers und Krebs' umfangreichen Studien zu Evangelientexten in der Musik des 16. Jahrhunderts ab,¹²³ konzentrierte sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung für lange Zeit auf Vertonungen der Passionsgeschichte.¹²⁴ Im untersuchten Repertoire liegen Texte aus dem Neuen Testament insgesamt 19 Motetten zugrunde, und sie sind damit – sieht man von den zahlreichen herangezogenen Psalmtexten ab – nur wenig häufiger vertreten als Texte des Alten Testaments. Die verwendeten neutestamentarischen Texte sind in zwei nahe verwandte Gruppen zu trennen. In zwei Motetten wird ausschließlich auf Abschnitte der Apostelgeschichte zurückgegriffen, in 16 Motetten auf Passagen eines der vier Evangelien. Die letzte fehlende Komposition, Vaets zweiteiliges *Spiritus Domini* (V60), ist beiden Gruppen zuzuordnen: Durch die Kombination von Mk. 16,16 und Apg. 2,3–4 wird die Erscheinung des gerade auferstandenen Jesus und somit sein Sendungs- und Taufauftrag mit der Erscheinung des Heiligen Geistes an Pfingsten in Zusammenhang gebracht. Eine inhaltliche Zuordnung der Motette zum Pfingstfest wird durch die beiden im Sextus als Cantus firmus zitierten Antiphonen bestärkt.

122 Harrán rechnet diesen offensichtlich auch Motetten mit einleitender Erzählung hinzu, weshalb Montes *Dixit Tobias* (M1) subsumiert werden kann.

123 Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*; Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette*.

124 Vgl. u. a. Schmitz, „Zur motettischen Passion“; Fischer, „Die Passion von ihren Anfängen“; ders., „Zur mehrstimmigen Passions-Vertonung“.

4.2. Bibeltexte

Tabelle 18: Motetten mit Texten aus dem Neuen Testament

Komp.	Incipit	Text	Geschichte	Anmerkung
Vaet	<i>Misit Herodes rex manus Videns autem quia placeret</i> (V33)	Apg. 12,1–2 Apg. 12,3; Apg. 12,2	Hinrichtung des Jakobus und Verhaftung des Petrus	Künstlich hergestellte AB CB-Form?
Hailland	<i>Factus est repente Apparuerunt Apostolis</i> (Hai3)	nach Apg. 2,2 Apg. 2,3	Pfingstereignis	Evtl. Antiphonkompilation cao2847 cao1454
Vaet	<i>Spiritus Domini Apparuerunt illis</i> (V60)	nach Mk. 16,15; Mk. 16,16 Apg. 2,3–4	Erscheinung des Auferstandenen; Sendungsauftrag an die Jünger Pfingstereignis	Sextus: Antiphonen cao4998 cao4613 als Cantus firmus
Vaet	<i>Videns Dominus Et prodiit ligatis manibus</i> (V42)	nach Jh. 11,43 nach Jh. 11,44	Auferweckung des Lazarus als Zeichen	Paraphrase; direkte Rede wörtlich
Regnard	<i>Euntes in mundum universum Illi autem profecti praedicaverunt</i> (R64)	nach Mk. 16,15; Mt. 28,19–20 Mk. 16,20a	Auftrag an die Jünger	Paraphrase; direkte Rede Mt. 28,19–20 wörtlich; zweiter Motettenteil evtl. Antiphon cao3176
Galli	<i>Stetit Iesus in medio</i> (Gal14)	nach Lk. 24,36; Lk. 24,38–39	Erscheinung des Auferstandenen in Jerusalem	Direkte Rede wörtlich; evtl. Antiphonkompilation cao5032 + cao1914 + cao5400
Regnard	<i>Stetit Iesus in medio discipulorum Conturbati vero et conterriti</i> (R177)	nach Lk. 24,36 Lk. 24,37–39	Erscheinung des Auferstandenen in Jerusalem	Direkte Rede wörtlich; evtl. Antiphonkompilation cao5032 cao1914 + cao5400
Roy	<i>Exurgens Maria abiit Et factum est</i> (Roy2)	nach Lk. 1,39; Lk. 1,40 Lk. 1,41a	Besuch Marias bei Elisabeth	Direkte Rede wörtlich; evtl. Antiphonkompilation cao201767 + cao202661 cao201635
La Court	<i>Domine, quinque talenta Euge, serve bone et fidelis</i> (HC5)	nach Mt. 25,20 Mt. 25,21a	Gleichnis vom anvertrauten Geld	Direkte Rede wörtlich
Prenner	<i>Stetit Iesus in medio Respondit Thomas et dixit ei</i> (Pre31)	nach Jh. 20,26; Jh. 20,27 Jh. 20,28–29	Jesus und Thomas	Direkte Rede wörtlich
Vaet	<i>Assumens Iesus</i> (V48)	nach Mt. 17,1–2	Die Verklärung Jesu	

4. Textvorlagen

Vaet	<i>Postquam consummati essent dies octo</i> (V65)	Lk. 2,21	Beschneidung des Herrn	
Monte	<i>Filiae Hierusalem, nolite flere Beatae steriles</i> (M15)	Lk. 23,28–29a Lk. 23, 29b–31	Weg zur Kreuzigung	Ausschließlich direkte Rede Jesu
Prenner	<i>Tu es Petrus</i> (Pre33)	Mt. 16,18–19		Ausschließlich direkte Rede Jesu und „Alleluia“
Monte	<i>Caro mea vere est cibus Hic est panis</i> (M7)	Jh. 6,56–58 Jh. 6,59		Ausschließlich direkte Rede Jesu und „Alleluia“
Prenner	<i>Tanto tempore</i> (Pre32)	Jh. 14,9a		Ausschließlich direkte Rede Jesu und „Alleluia“
Vaet	<i>Qui crediderit</i> (V14)	Mt. 16,16		Ausschließlich direkte Rede Jesu
Regnart	<i>Oves meae</i> (R40)	Jh. 10,27–28a		Ausschließlich direkte Rede Jesu
Hailland	<i>Attendite a falsis Prophetis</i> (Hai6)	Mt. 7,15–16a		Ausschließlich direkte Rede Jesu; evtl. Antiphon cao1511

Die Problematik, biblische und liturgische Textvorlagen nicht immer zweifelsfrei unterscheiden zu können, wurde zu Beginn des Kapitels nicht zufällig am Beispiel eines Evangelientextes und der auf diesem aufbauenden liturgischen Gesänge erörtert. Gerade unter den dem Neuen Testament entnommenen Motettentexten finden sich einige, die möglicherweise auch auf einer liturgisch adaptierten Fassung des Bibeltextes beruhen könnten. Insbesondere bezüglich der Zuordnung von Vaets *Misit Herodes rex manus* (V33) zu den Motetten mit biblischen Textvorlagen sind erhebliche Zweifel angebracht. Der Verdacht, der Text könne einem Responsorium entnommen sein, ergibt sich schon aus dem formalen Aufbau der Komposition. Er entspricht der in Responsorienmotetten üblichen Form, in welcher der Schluss des ersten Motettenteils als Repe-tenda am Ende des zweiten Motettenteils wieder aufgegriffen wird.¹²⁵ Diese Wiederholung ist allein mit dem Textinhalt kaum zu begründen. In den im ersten Motettenteil zitierten Versen Apg. 12,1–2 wird die Festnahme und anschließende Hinrichtung des Apostels Jacobus durch Herodes beschrieben. Der Beginn des zweiten Motettenteils behandelt mit den Worten der Apg. 12,3 die

125 Zum formalen Aufbau von Responsorien vgl. Kapitel 4.3.1.

Inhaftierung Petrus', der im weiteren Verlauf der biblischen Erzählung wieder freikommt. In Vaets Motette spielt seine Befreiung keine Rolle, hingegen wird die Textpassage von Jacobus' Enthauptung wiederholt. Angesichts des Umstands, dass die Motette in GioI568–3 „De S. Jacobo Apostolo“ zugeordnet ist, scheint diese Konzentration auf das Schicksal des getöteten Apostels sicherlich geboten. Dennoch wirkt der Motettentext in einem Ausmaß konstruiert, dass auch ein nicht nachgewiesenes Responsorium als Textvorlage möglich scheint.

Tabelle 19: Textvorlage von Hailland, *Factus est repente* | *Apparuerunt Apostolis* (Hai3)

Antiphonen cao2847 und cao1454	Sixto-Clementina Apg. 2,2 Apg. 2,3	Motettentext nach Ber1564–4
Factus est repente de caelo sonus advenientis spiritus vehementis alleluia alleluia	Et factus est repente de caelo sonus tamquam advenientis spiritus vehementis, et replevit totam domum, ubi erant sedentes.	Factus est repente de caelo sonus tanquam advenientis spiritus vehementis, et replevit totam domum, ubi erant Apostoli sedentes. Alleluia.
Apparuerunt apostolis disperitatae linguae tamquam ignis seditque supra singulos eorum spiritus sanctus alleluia	Et apparuerunt illis dispertitae linguae tamquam ignis, seditque supra singulos eorum.	Apparuerunt Apostolis disperitatae linguae tanquam ignis, seditque supra singulos eorum Spiritus Sanctus. Alleluia.

Auch im Falle von Haillands *Factus est repente* (Hai) spricht einiges dafür, dass der Motettentext in Form einer Kompilation der Antiphonen cao2847 und cao1454 auf liturgische Vorlagen zurückgehen könnte. Der Text des zweiten Motettenteils entspricht der Antiphon cao1454 in voller Länge, und beide Motettenteile schließen mit einem dem Bibeltext angehängten „Alleluia“, das auch das Ende beider Antiphonen bildet. Der Text des ersten Motettenteils kann jedoch nur zur Hälfte der Antiphon cao2847 entnommen sein, die andere Hälfte dürfte direkt auf der Apostelgeschichte basieren. Wenn auch in diesem Fall leichte Zweifel angebracht sind, ob nun der Bibeltext direkt oder auf diesem beruhende liturgische Quellen Grundlage des Motettentextes sind, spricht ein Aspekt dafür, die beiden genannten und vergleichbare Motetten unter den Kompositionen mit biblischen Textvorlagen zu betrachten. Selbst wenn sich der Wortlaut in einzelnen Passagen an einem liturgischen Text orientiert, wäre der Grund für die Zusammenziehung der beiden Antiphonen in der Versfolge bzw. im Fortgang der Handlung in der Apostelgeschichte bzw. einem der Evangelien zu suchen.¹²⁶

126 Ähnliches ist auch an Roys *Exurgens Maria abiit* (Roy2), Regnarts *Stetit Iesus in medio discipulorum* (R177) und Gallis *Stetit Iesus in medio* (Gal14) zu beobachten.

Der größte Teil der Motetten mit neutestamentarischen Texten basiert auf Auszügen eines der vier Evangelien und ähnelt damit dem Repertoire, das Krebs untersucht. Die strengen Kriterien, mit denen er den von ihm geprägten Terminus der „Evangelien-Motette“ definiert, erfüllen sie jedoch nicht alle. Krebs formuliert als erste von zwei Bedingungen explizit, „[...] daß der komponierte Text wörtlich aus einem der Evangelien stammen muß. Dadurch wird eine Unterscheidung zwischen Evangelienmotette und Motetten über Evangelienparaphrasen getroffen.“¹²⁷ So ist der Text von Regnarts *Euntes in mundum universum* (R64) aus dem Markus- und Matthäusevangelium kompiliert, stammt also nicht aus nur „einem“ Evangelium. Hierbei wird einleitend auf die knappe Formulierung von Markus zurückgegriffen, während die folgende Rede Jesu und damit der Kern der Motette – Jesu Auftrag an die Jünger – wörtlich aus Mt. 28,19–20 entnommen ist. Auch wenn eine solche Zusammenziehung von Passagen aus unterschiedlichen Evangelien im untersuchten Repertoire einmalig ist, kann die Motette als Beispiel für einen anderen in verschiedenen Kompositionen erkennbaren Sachverhalt dienen. Zahlreiche Motettentexte weisen leichte Abweichungen vom Bibeltext auf und sind somit nicht wörtlich zitiert. Diese Abweichungen beschränken sich auf Formulierungen, in denen die biblische Geschichte zusammengefasst ist. Die wörtliche Rede biblischer Personen ist dagegen immer im Wortlaut übernommen. So ist Vaets Motette zur Erweckung des Lazarus *Videns Dominus* (V42) über weite Strecken eine sehr freie Paraphrase über Joh. 11,43–44, was jedoch nicht für die in den beiden Versen enthaltenen Worte Jesu gilt. In einigen Fällen nähert sich der neue Wortlaut des Motettentextes sogar Passagen aus liturgischen Texten oder Gesängen an. Hingewiesen sei dabei insbesondere auf das Incipit *Stetit Iesus in medio discipulorum*, das natürlich auch der Antiphon ca05032 eigen ist, in den Motetten aber letztlich als Versatzstück verwendet wird, um eine direkte Rede Jesu einzuleiten, und das in ganz unterschiedlichen Sinnzusammenhängen, wenn man die Kompositionen von Prenner (Pre31) auf der einen Seite, die Stücke Gallis (Gal14) sowie Regnarts (R177) auf der anderen Seite bedenkt. Die wesentlichen Textabschnitte der im Evangelium erzählten Geschichte, insbesondere die wörtliche Rede Jesu oder anderer Personen, bleiben jedoch grundsätzlich unberührt. Somit entsprechen neun der 16 Motetten, deren Text auf einem oder zwei Evangelien beruht, zumindest der zweiten von Krebs für Evangelienmotetten formulierten Bedingung:

Die andere Forderung zielt auf übergreifenden Sinnzusammenhang und innere Vollständigkeit. ‚Vollständigkeit‘ meint nicht diejenige der Perikope (daß eine

127 Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette*, S. 30.

Perikope in ihrer ganzen Länge musikalisiert wird, gehört zu den seltenen Ausnahmen), sondern eher diejenige der erzählten Begebenheit selbst: Vollständigkeit also als eher qualitativer denn als quantitativer Begriff.¹²⁸

Obgleich die Verbindung zur Kreuzigungsszene für den Hörer offenkundig sein dürfte, fällt Montes *Filiae Hierusalem, nolite flere* (M15) nicht unter diese neun Kompositionen. Auf eine einführende Erzählung der Geschichte wird hier gänzlich verzichtet. Der Motettentext beschränkt sich auf die direkte Aufforderung des zur Kreuzigung schreitenden Jesus an die ihm folgenden Frauen, nicht um ihn zu weinen. Eine solche Reduktion auf eine aus dem biblischen Handlungszusammenhang gerissene Aussage ist in sechs weiteren auf Evangelientexten basierenden Kompositionen zu erkennen. Sie spiegelt sich freilich auch in der Länge der jeweiligen Motetten wider. Lässt man die drei zentralen Reden Jesu – *Filiae Hierusalem, nolite flere* (M15), *Tu es Petrus* (Pre33) und *Caro mea vere est cibus* (M7) – außen vor, so umfassen die Texte der vier verbleibenden Motetten im Schnitt lediglich 40,25 Silben und sind damit erheblich kürzer als die vollständiger Evangeliengeschichten. Wenngleich die Länge von deren Texten stark variiert, macht sie im Durchschnitt immerhin 101,375 Silben aus. Diese Diskrepanz zeigt sich auch in der Anzahl der Teile einer Motette. Von den sieben Motetten, die ausschließlich Jesu Worte zitieren, sind fünf auf einen Teil beschränkt. Unter den neun eine Geschichte erzählenden Motetten ist das Verhältnis hingegen genau umgekehrt. Die mit 59 und 58 Silben recht kurzen Texte von Vaets *Postquam consummati essent dies octo* (V65) und *Assumens Iesus* (V48) führen zu einteiligen Kompositionen, und Galli schafft es in *Stetit Iesus in medio* (Gal14), einen Text mit ganzen 87 Silben in einem Motettenteil zusammenzufassen; alle anderen Motetten dieser Gruppe umfassen hingegen zwei Teile. Am Ende zerfallen die 19 Motetten mit Texten aus dem Neuen Testament daher in zwei Gruppen. Auf der einen Seite stehen meist zweiteilige Kompositionen, in denen eine biblische Geschichte vollständig, aber nicht immer im biblischen Wortlaut erzählt wird. Auf der anderen Seite finden sich kurze Aussagen Jesu, die losgelöst von ihrem biblischen Kontext in meist einteiligen Kompositionen zitiert werden.

4.3. Liturgische Texte

Liturgisch gebundene Musik ist nicht Gegenstand der vorliegenden Studie. Dennoch stammen die Texte der Mehrzahl der untersuchten Kompositionen aus der römisch-katholischen Liturgie. In Summe sind es 113 Kompositionen, deren Texte Messe oder Offizium entnommen und die dennoch der Gattung Motette zuzurechnen sind. Erinnerung sei an die von Huckle angesprochene Trennung von musikalischen und liturgischen Parametern:

Was *sub specie* der Liturgie Psalm, *Responsorium*, *Antiphon*, *Salve regina* usw. ist, kann *sub specie* der Musik Motette sein, wenn es den musikalischen Anspruch der Gattung erfüllt.¹²⁹

Insbesondere die erwähnten Antiphonen und Responsorien stellen einen großen Teil der Textvorlagen der untersuchten Kompositionen. Dies entspricht der von Finscher/Laubenthal bereits einige Jahre vor Huckes Ausführungen beschriebenen Tendenz einer Liturgisierung der Motette in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.¹³⁰ ‚Liturgisierung‘ meint in diesem Fall aber nicht,

daß man die liturgischen Texte als Motetten vertont – ein solches Repertoire wäre musikalisch gar nicht hantierbar gewesen. Sondern es entsteht der Typus des Motettenrepertoires *per annum*: Der Komponist wählt geeignete Texte, meist aus liturgischen Texten der Messe oder des Officiums, aus (oder läßt sie sich auswählen), er vertont diese Texte als Motetten und stellt sie in dieser Form zum Gebrauch der Tagesliturgie bereit, sei es in der Messe oder in der Vesper, zum Offertorium oder zum Magnificat oder wo immer sich der Einschub einer Motette in den Ablauf der Liturgie eingebürgert hat.¹³¹

Wenn Motettentexte auch häufig aus liturgischen Gesängen gewonnen sind, bedeutet dies demnach nicht zwangsläufig, dass polyphone Neukompositionen die genaue liturgische Position jener einstimmigen Gesänge einnehmen. Es ist deshalb, wie Huckle betont, nicht die Liturgie, die eine besondere Ausgestaltung durch mehrstimmige Kompositionen erhält, sondern es ist die Musik, die sich der liturgisch tradierten Texte annimmt:

‚Liturgisierung‘ ist das gegenüber einer Musik, die auf die Liturgie keine Rücksicht nimmt. Aber es ist keine Kapitulation der Musik vor der Liturgie, sondern umgekehrt die Kapitulation der Liturgie vor der Kirchenmusik, vor der Gattung Motette als autonomer musikalischer Kunst.¹³²

129 Huckle, „Was ist eine Motette?“, S. 14.

130 Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 279 f.

131 Huckle, „Was ist eine Motette?“, S. 15.

132 Ebd., S. 15.

Tatsächlich erhalten die in diesem Kapitel untersuchten Kompositionen ihre Bedeutung zumindest nicht vordringlich aufgrund liturgischer, sondern aufgrund musikalischer Gesichtspunkte. Zwar haben die angeführten Texte alle eine liturgische Funktion, sind dieser aber als Motettentexte enthoben. Auch wenn, laut Silies, ein Text „strenggenommen [...] erst liturgisch ist, wenn er auch in der Liturgie verwandt wird“,¹³³ scheint daher eine Klassifizierung nach liturgischen Gesichtspunkten unumgänglich, um eine Übersicht der Textvorlagen zu gewinnen.

In den meisten Fällen sind die Texte Gesängen des Stundengebets entnommen, wobei sich Responsorien mit 43 und Antiphonen mit 40 in etwa die Waage halten.¹³⁴ Die Anzahl der als Motettentexte herangezogenen Hymnen und Cantica, die liturgisch gesehen ebenfalls Teil des Stundengebets sind, ist im untersuchten Repertoire hingegen vergleichsweise gering. Nur wenig mehr Stücken liegen Texte unterschiedlicher, zumeist kompilierter Gesänge des Messproprium zugrunde. Zuletzt spiegelt sich die am Beispiel verschiedener Kompositionen mit Incipit *Tu es Petrus* beschriebene Problematik, dass die Texte zahlreicher liturgischer Gesänge der Bibel entnommen sind, auch in diesem Kapitel wider. Daher verbleibt eine kleine Gruppe von Motetten, deren Texte zwar nachweislich der Liturgie eines bestimmten Festtages entnommen sind, jedoch nicht einem spezifischen Gesang zugeordnet werden können.

4.3.1. Responsorien

Ein wichtiger musikalischer Bestandteil vor allem der nächtlichen Offizien sind die Responsorien. Während in den kleinen Horen lediglich das kurze *Responsorium breve* gesungen wird, folgt in den nächtlichen Vigilien auf jede der drei bis zwölf Lesungen ein *Responsorium prolixum*.¹³⁵ Mehrstimmige Vertonungen der zuletzt genannten, umfangreichen Responsorien bilden eine lange Tradition, die mit den Kompositionen der Nôtre-Dame-Schule des 12. Jahrhunderts beginnt. Seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert werden die Texte der Responsorien losgelöst von ihren Melodien, also ohne Bezug auf die Musik

133 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 188.

134 In 33 Fällen wird das *Responsorium* inklusive Vers vertont, viermal wird auf Vers und Repetenda verzichtet, für drei Motetten wurden die Texte mehrerer Responsorien kompiliert und in ebenfalls drei Fällen sonstige Eingriffe in den Text vorgenommen. In 24 Motetten wurde nur eine Antiphon vertont, 16 Kompositionen liegt eine Kompilation mehrerer Antiphonen zugrunde.

135 Eine übersichtliche Darstellung des Ablaufs der Offizien in monastischem und römischem Ritus bietet Hiley, *Gregorian Chant*, S. 27 f.

der liturgischen Vorlage, in Kompositionen verwendet.¹³⁶ Was jedoch auch in Kompositionen des 16. Jahrhunderts häufig erhalten bleibt, ist der charakteristische formale Aufbau der Responsorien.

Gemeinhin ist ein Responsorium in drei bzw. vier Elemente zu unterteilen: Der erste Hauptteil, im Folgenden ‚Corpus‘ genannt, besteht aus den beiden Abschnitten ‚Caput‘ und ‚Repetenda‘. Diesen folgt ein Vers, ehe die Repetenda – sozusagen als viertes Element – wiederholt wird.¹³⁷ Bettina Schwemer führt an, dass diesen vier Elementen eine Doxologie sowie eine weitere Wiederholung der Repetenda folgen können.¹³⁸ Alle Kompositionen des untersuchten Repertoires beschränken sich jedoch auf die ersten vier Teile. Die somit im Text angelegte ABCB-Form wird in der Regel auf die Musik übertragen und ist somit ursächlich für die Ausprägung der sogenannten „Reprisesmotette“.¹³⁹

Obwohl es durch den vorgegebenen Aufbau des Responsoriums nur begrenzten Gestaltungsspielraum bezüglich der großen Form gibt, unterteilt Schwemer mehrstimmige Responsorienvertonungen in zwei übergeordnete Gruppen:¹⁴⁰

- „additives Formprinzip“ – Jeder der drei Teile eines Responsoriums bildet einen einzelnen Motettenteil.
- „konjunktives Formprinzip“ – Sämtliche Responsorienteile werden in einem oder zwei Motettenteilen zusammengefasst.

136 Häufig angeführtes Beispiel für eine frühe Komposition, in der auf eine Verwendung des Cantus firmus verzichtet wird, ist Walter Fryes *Ave Regina caelorum* (vgl. u. a. Körndle, „Die Motette vom 15. bis 17. Jahrhundert“, S. 25 f.; Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 188).

137 Eine einheitliche Terminologie für den ersten Hauptteil sowie seine Unterabschnitte hat sich in der Literatur bislang nicht durchgesetzt. Für die vorliegende Studie wird den Bezeichnungen Bettina Schwemers gefolgt (Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen*, Bd. 1, S. 10), die auch Silies übernimmt (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 189).

138 Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen*, Bd. 1, S. 10 f. Körndle zeigt an einem Beispiel Lassos, wie eine schon zuvor existierende Motette mit Blick auf einen liturgischen Gebrauch um eine Doxologie erweitert wurde (Körndle, „Motettenform bei Lasso“).

139 Körndle, „Die Motette vom 15. bis 17. Jahrhundert“, S. 129 f. Den Begriff Reprisesmotette prägte Heinrich Bessler mit Blick auf Gomberts fünfstimmiges *Hodie Christus natus est*, ohne jedoch den Zusammenhang zwischen Textvorlage und Reprisesform zu erkennen (Bessler, *Die Musik des Mittelalters*, S. 253).

140 Für eine detaillierte Erläuterung der beiden Gruppen vgl. Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen*, Bd. 1, S. 42 f.

Die zuerst genannte Gruppe besteht überwiegend aus dreiteiligen Kompositionen, in denen Caput, Repetenda und Vers einen eigenständigen Abschnitt bilden. Aufgrund der in sich geschlossenen Teile ist es möglich, den zweiten Teil am Ende zu wiederholen und somit den liturgischen Ablauf herzustellen.¹⁴¹ Das von Schwemer der zweiten Gruppe zugeordnete Repertoire konstituiert sich vor allem aus ein- oder zweiteiligen Motetten, in denen die Repetenda nach dem Vers wiederholt und somit die im Responsorium angelegte Repriseform beibehalten ist. Weniger oft vertreten sind Kompositionen, die nur einen Teil des Responsorientextes enthalten.¹⁴²

Schwemers grobe Differenzierung ist für eine Untersuchung der Motetten von Musikern aus Maximilians Hofkapelle nur begrenzt hilfreich. Sämtliche Responsorienmotetten des hier untersuchten Repertoires sind der zweiten von Schwemer benannten Gruppe zuzuordnen, was zu einer von ihr beschriebenen allgemeinen Tendenz passt: Die Anzahl von Kompositionen des additiven Formprinzips gehen mit der Komponistengeneration um Balthasar Resinarius (ca. 1483–1544) und Leonhard Paminger (1495–1567) zurück, und danach ist nur noch von Lasso eine „nennenswerte Anzahl von Bearbeitungen überliefert“.¹⁴³ Die Überlieferung von Kompositionen des konjunktiven Formprinzips setzt jedoch erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein.¹⁴⁴ Eine Darstellung der zahlreichen Varianten im Umgang mit Responsorientexten innerhalb des hier beschriebenen Repertoires ist deshalb auf eine feinere Untergliederung angewiesen. Allein für die Responsorienmotetten Montes – die nach Maximilians Ableben entstandenen Kompositionen sind einbezogen – hält Silies eine Unterteilung in vier Gruppen für zielführend.

1. Vertonung eines Responsoriums unter Beibehaltung der Textform (= Caput, Repetenda[,] Vers, Repetenda).
2. Vertonung von Caput, Repetenda und Vers, jedoch ohne Wiederholung der Repetenda.
3. Vertonung von Caput und Repetenda ohne Übernahme von Vers und Wiederholung der Repetenda.
4. Einbezug eines weiteren Responsoriums oder Rückgriff auf andere Textgattungen.¹⁴⁵

141 Ebd., Bd. I, S. 43.

142 Ebd., Bd. I, S. 43.

143 Ebd., Bd. I, S. 138.

144 Ebd., Bd. I, S. 144.

145 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 190 f.

Von insgesamt 53 Motetten Montes mit aus Responsorien gewonnenen Texten entfallen 24 Kompositionen auf die zuerst genannte Gruppe.¹⁴⁶ Weiterhin führt Silies 16 Kompositionen an, in denen die Repetenda nicht wiederholt ist.¹⁴⁷ Zur dritten und vierten Gruppe gehören mit sieben bzw. sechs Motetten hingegen deutlich weniger Stücke.¹⁴⁸ Die von Silies ermittelten Zahlen sind jedoch kaum auf das Repertoire der vorliegenden Studie übertragbar. Lediglich einzelne dieser 53 Kompositionen sind bereits zu Lebzeiten Maximilians publiziert worden. In Mon1572 ist gar keine dieser Motetten enthalten, in Mon1573 und Mon1574 findet sich jeweils nur eine einzige, Mon1575 enthält weitere zwei. Erst während Montes Dienstzeit am Hof Rudolfs II. steigt die Anzahl der entsprechenden Motetten immens. Zwei der Kompositionen in Mon1579, vier in Mon1585, sechs in Mon1587, ganzen 21 in Mon1596 und immerhin noch 13 Motetten in Mon1600 liegen Responsorientexte zugrunde.¹⁴⁹

Von den am Hof Maximilians komponierten Motetten verschiedener Musiker ist mit Regnarts *Hodie nobis de caelo pax vera descendit* (R193) nur eine einzige Silies' zweiter Gruppe zuzuordnen,¹⁵⁰ ihr Text weist jedoch auch zahlreiche weitere Abweichungen von dem der liturgischen Vorlage auf. In Vaets *Heu mihi, Domine* (V9) folgt das Responsum in gekürzter Form nach dem Vers, fehlt aber am Ende des Corpus.¹⁵¹ Alle anderen Motetten, die nicht nur Corpus, sondern auch Vers eines Responsoriums umfassen, gehören zur ersten von Silies definierten Gruppe. Insgesamt 33 Kompositionen sind überliefert, deren Texte auf jeweils einem vollständigen Responsorium mit Caput, Repetenda, Vers und wiederholter Repetenda beruhen. Somit bleibt die ABCB-Form des Responsoriums, die in den 16 Motetten Montes aus Silies' zweiter Gruppe wie in den beiden genannten Ausnahmen nicht erkennbar ist, in den am Hof Maximilians entstandenen Kompositionen fast immer erhalten. Üblicherweise verteilen sich die vier Elemente des Responsoriums in diesen Kompositionen auf zwei Motettenteile, die somit beide mit der Repetenda schließen. Einzig in Prenners *Si bona suscepimus* (Pre4) sind alle vier Elemente des Responsoriums in einem Motettenteil zusammengefasst.

146 Ebd., S. 191.

147 Ebd., S. 194 f.

148 Ebd., S. 195.

149 Ebd., S. 190.

150 Auch für Schwemer bilden derartige Kompositionen nur eine kleinere Gruppe. Zu dem von ihr beschriebenen „konjunktiven Formprinzip“ gehören 378 Kompositionen, in denen die Reprisesform beibehalten, und nur 72 Kompositionen, in denen auf eine Wiederholung der Repetenda verzichtet wurde (Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen*, Bd. 1, S. 144 und S. 188).

151 Für diese beiden Ausnahmen vgl. Tabelle 21.

4.3. Liturgische Texte

Tabelle 20: Motetten mit vollständigen Responsorien (inklusive Vers und Repetenda) als Textvorlage

Komp.	Incipit	Cantus-ID	a. Anlass laut Cantus b. Zuordnung in Gio1568
Regnard	<i>Canite Tuba in Syon Qui venturus est, veniet</i> (R52)	cao6265 cao7438a	a. Dom. 4. Adventus Dom. 3. Adventus b. De Adventu Domini
Regnard	<i>Circumdederunt me viri mendaces Quoniam tribulatio proxima est</i> (R53)	cao6287 cao6287a	a. Dom. de Passione oder Dom. de Palmis b. In Dominica de Passione
Regnard	<i>Domine, secundum actum meum Amplius lava me, Domine</i> (R62)	cao6512/LU1798 cao6512a/LU1798	a. pro defunctis b. De Dominicis Diebus
Regnard	<i>Surrexit pastor bonus Etenim pascha nostrum</i> (R95)	cao7742 cao7742b	a. Dom. Resurrectionis und ganze Karwoche b. De Resurrectione Domini
Regnard	<i>Advenit ignis divinus Invenit eos concordēs</i> (R102)	cao6053 cao6053a	a. Fer. 2. Pent.
Regnard	<i>Apparuerunt apostolis dispersitae linguae Et coeperunt loqui</i> (R106)	cao6110 cao6110b	a. Dom. Pentecostes b. De Sancto Spiritu
Regnard	<i>Ego pro te rogavi, Petre Caro et sanguis non revelavit</i> (R131)	cao6630 cao6630a	a. Cathedra Petri; Peter und Paul; Vincula Petri
Regnard	<i>Homo quidam fecit coenam Venite, comedite panem</i> (R139)	cao601068 cao601068a	a. Corporis Christi
Regnard	<i>Levita Laurentius Dispersit, dedit pauperibus</i> (R147)	cao7089 cao7089a	a. Laurentius b. De S. Laurentio Martire
Regnard	<i>Stella, quam viderant magi Et introeuntes invenerunt puerum</i> (R176)	cao7701 cao7701a	a. Epiphania b. De Epiphania Domini
Regnard	<i>Intuemini, quantus sit iste Occurrite illi dicentes</i> (R195)	cao6983 Vers? + Responsum	a. Dom. 4. Adventus b. In adventu Domini
Regnard	<i>Sancta et immaculata virginitas Benedicta tu in mulieribus</i> (R203)	cao7569 cao7569a	a. de Beata Maria Virgine; Nativitas Domini b. De Beata Virgine
Vaet	<i>Beata es, virgo Maria Ave Maria, gratia plena</i> (V67)	cao6163 cao6163a	a. Purificatio Mariae; Assumptio Mariae; Nativitas Mariae; de Beata Maria Virgine
Formellis	<i>Isti sunt Sancti Sancti per fidem</i> (For3)	cao7026 cao7026a	a. Comm. Apostolorum b. De Omnibus Sanctis
La Court	<i>Iudea et Hierusalem Constantes estote</i> (HC1)	cao7040 cao7040a	a. Vigilia Nat. Domini b. In Vigilia Nativitatis Domini

4. Textvorlagen

La Court	<i>Martinus Abrahe</i> <i>Martinus episcopus</i> (HC3)	cao7132 cao7132a	<i>a.</i> Martini <i>b.</i> De S. Martino Episcopo
La Court	<i>Fundata est domus Domini</i> <i>Venientes autem</i> (HC6)	cao6756 cao6756a	<i>a.</i> In Dedicatione Templi <i>b.</i> De Dedicatione Templi
Monte	<i>Regnum mundi et omnem orna-</i> <i>tum saeculi</i> <i>Eruclavit cor meum</i> (M22)	cao7524 cao7524a	<i>a.</i> Comm. Virginum
Monte	<i>Ecce ego mitto vos</i> <i>Dum lucem</i> <i>habetis</i> (M33)	cao6588 cao6588a	<i>a.</i> Comm. Apostolorum
Mergot	<i>Tu es Petrus</i> <i>Quodcunque</i> <i>ligaveris</i> (Mer5)	cao7788 cao7788a	<i>a.</i> Peter und Paul; Cathedra Petri <i>b.</i> De S. Petro Apostolo
Prenner	<i>Plange quasi virgo</i> <i>Accingite</i> <i>vos sacerdotes</i> (Pre18)	cao7387/LU761– 762 cao7387a/ LU762	<i>a.</i> Sabbato Sancto
Prenner	<i>Obsecro Domine mitte</i> <i>Ostende</i> <i>nobis Domine</i> (Pre19)	cao7305 Vers? + Responsum	<i>a.</i> Dom. 1. Adventus
Prenner	<i>Peccantem me quotidie</i> <i>Com-</i> <i>missa mea pavesco</i> (Pre26)	cao7368/LU1797 cao6507a	<i>a.</i> Pro defunctis
Prenner	<i>Factum est silentium</i> <i>Millia</i> <i>millium ministrabant</i> (Pre28)	cao6715 cao6715a	<i>a.</i> de Michaelis
Vaet	<i>Discubuit Iesus</i> <i>Et accepto pane</i> (V18)	cao600586 cao600586a	<i>a.</i> Corporis Christi
Vaet	<i>Dum complerentur dies</i> <i>Repleti</i> <i>sunt omnes</i> (V20)	cao6536 cao6536a	<i>a.</i> Dom. Pentecostes
Vaet	<i>Dum steteritis</i> <i>Non enim vos</i> <i>estis qui loquimini</i> (V21)	cao6564 cao6564a	<i>a.</i> Comm. Apostolorum
Vaet	<i>Euge, serve bone</i> <i>Domine,</i> <i>quinque talenta tradidisti mihi</i> (V23)	cao6677 cao6677a	<i>a.</i> Comm. Unius Conf.
Vaet	<i>Ex eius tumba</i> <i>Catervatim</i> <i>ruunt populi</i> (V24)	cao6679 cao6679a	<i>a.</i> Nikolai
Vaet	<i>Immolabit haedum multitudo</i> <i>Pascha nostrum immolatus est</i> <i>Christus</i> (V29)	cao601107 cao601107a	<i>a.</i> Corporis Christi
Vaet	<i>Iustus germinabit</i> <i>Plantatus in</i> <i>domo domini</i> (V57)	cao7060 cao7060a	<i>a.</i> Comm. Unius Mar.
Prenner	<i>Si bona suscepimus</i> (Pre4)	cao7647 + cao7647b	<i>a.</i> de Hiob
Hailland	<i>Christus resurgens</i> <i>Mortuus est</i> <i>enim propter</i> (Hai2)	cao600355 (evtl. cao600356 verkürzt) cao600356a	<i>a.</i> Dom. Resurrectionis

Was im hier untersuchten Repertoire eine Ausnahme ist, wird in den später erschienenen Motetten Montes fast zur Regel. Nur acht seiner 24 Motetten, die alle vier Elemente eines Responsoriums umfassen, bestehen aus zwei Teilen, die anderen 16 Motetten beschränken sich hingegen auf einen Teil.¹⁵² Zur Entstehungszeit des in Tabelle 20 gelisteten Repertoires scheint eine solche Komprimierung auf einen Motettenteil allerdings auch außerhalb der Hofkapelle Maximilians noch die Ausnahme gewesen zu sein. Schwemer weist jedenfalls 350 zweiteilige Motetten mit ABCB-Form nach, hingegen nur 26 einteilige.¹⁵³ Der von Prenner herangezogene Text gehört unter den von Schwemer untersuchten Kompositionen zu den am häufigsten verwendeten Vorlagen.¹⁵⁴ Gerade unter den Motetten mit diesem Text ist eine deutlich erhöhte Anzahl der so seltenen einteiligen Kompositionen auszumachen. So rechnet Schwemer von 30 Stücken 18 dem additiven Formprinzip und einzelnen Spezialfällen zu. Die Anzahl ein- und zweiteiliger Kompositionen in ABCB-Form ist mit jeweils sechs genau ausgeglichen.¹⁵⁵ Demnach scheint es nur mäßig relevant, dass Prenners Komposition als einteilige Motette eine Ausnahme unter den am Hof entstandenen Motetten mit Responsorientexten ist, da die Kompositionen auf Grundlage von cao7647 und cao7647a allgemein eine Sonderstellung unter den Responsorienmotetten einnehmen.

Im *Corpus Antiphonarium Officii* ist der üblicherweise zu einem Responsorium gehörende Vers mit derselben Zahlenfolge bezeichnet wie das Corpus, wobei sich der Vers durch einen der Zahlenfolge angehängten Buchstaben vom Corpus unterscheidet. In nahezu allen in Tabelle 20 angeführten Motetten entspricht die Zusammensetzung von Corpus und Vers demnach den von Hesbert dokumentierten Kombinationen und damit einem weit verbreiteten liturgischen Usus. Ausnahmen sind lediglich Regnarts *Intuemini, quantus sit iste* (R195) und Prenners *Obsecro Domine mitte* (Pre19), für die die Texte am Beginn des jeweils zweiten Motettenteils nicht in liturgischen Büchern nachgewiesen werden konnten. Die Texte zweier weiterer Motetten von Prenner und Regnart basieren auf Corpus und Versen, die in der Liturgie üblicherweise nicht kombiniert sind.¹⁵⁶ Die Text-

152 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 192.

153 Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen*, Bd. 1, S. 144.

154 Nur vom weihnachtlichen Responsorium *Verbum caro factum est* (cao7838) kann Schwemer mit 57 noch mehr überlieferte Kompositionen nachweisen (ebd., Bd. 2, S. 31–33).

155 Ebd., Bd. 1, S. 181 und S. 119–122.

156 Der Text des ersten Motettenteils von Haillands *Christus resurgens* (Hai2) entspricht dem der Antiphon cao1796 und dem des nur vereinzelt nachzuweisenden Responsoriums cao600355. Der Text des üblicherweise mit dem Vers cao600356a überlieferten Responsoriums cao600356 weist gegenüber cao600355 (und somit auch gegenüber der Motette Haillands) vor der Repetenda den Einschub „quod autem mortuus est peccato, mortuus est semel“ auf. Die nur wenig verbreiteten Responsorien und der ebenfalls nur wenig

grundlagen von Prenners *Peccantem me quotidie* (Pre26), das Responsorium cao7368 und der Vers *Commissa mea pavesco* (cao6506a), sind mit „pro defunctis“ immerhin beide demselben Anlass zugeordnet. Die beiden Bestandteile des Textes von Regnarts *Canite tuba in Syon* (R52) können hingegen nur für unterschiedliche Festtage nachgewiesen werden. Das Responsorium cao6265 wird üblicherweise am 4. Advent gesungen, der von Regnart vertonte Vers cao7438a ist in der Regel jedoch am 3. Advent Teil der Liturgie.¹⁵⁷ Im einzigen Überlieferungsträger Gio1568–I ist die Motette eher unspezifisch mit „De Adventu Domini“ überschrieben, was möglicherweise Motivation für die Kombination von Liturgiebestandteilen zweier Adventssonntage gewesen sein könnte. Für *Peccantem me quotidie* (Pre26) und *Canite tuba in Syon* (R52) ist es jedoch ebenso denkbar, dass die Kombination eine lokale liturgische Tradition widerspiegelt.¹⁵⁸

Tabelle 21: Veränderungen in Texten von Motetten mit vollständigen Responsorien (inklusive Vers und Repetenda) als Textvorlage

Komp.	Incipit	Cantus-ID	a. Anlass laut Cantus b. in Gio1568
Vaet	<i>Heu mihi, Domine Anima mea turbata est</i> (V9)	cao6811/LU1791–LU1792 cao6811a/LU1792 · Die Textzeile des Responsoriums „miserere mei, dum veneris in novissimo die“ fehlt im ersten Motettenteil; im zweiten fehlt „miserere mei“, „dum veneris in novissimo die“ ist hingegen enthalten.	a. Pro Defunctis b. Pro Defunctis

verbreitete Vers könnten daher auch in anderer Kombination liturgisch Verwendung gefunden haben oder das Responsorium cao60356 in gekürzter Form als Motettentext herangezogen worden sein.

- 157 Liturgische Gesänge können je nach lokaler Tradition an verschiedenen Festtagen des Kirchenjahrs genutzt werden. In sämtlichen Tabellen wird lediglich auf die am häufigsten in der Cantus-Datenbank angeführte Verwendung verwiesen, es sei denn, es liegen besondere Gründe dafür vor. Eine Überlieferung von cao6265 in der Liturgie des 3. Advents oder von cao7438a in der Liturgie des 4. Advents konnte in keiner liturgischen Quelle nachgewiesen werden.
- 158 Einstimmige Gesänge wurden gelegentlich losgelöst von ihrer ursprünglichen liturgischen Funktion genutzt. Insbesondere das Responsorium *Discubuit Jesus* (cao600586) fand als Kirchenlied zum Abendmahl im 16. Jahrhundert weite Verbreitung in protestantischen Gebieten. Frieder Schulz beschreibt die Fassungen und Überlieferung dieses Gesangs im deutschsprachigen Raum (Schulz, „Discubuit Jesus“), Ann-Marie Nilsson die skandinavische Überlieferung im 15. und 16. Jahrhundert (Nilsson, „Discubuit“). Eine ähnliche Verwendung als Abendmahlsgesang in der protestantischen Praxis fanden unter anderem die Gesänge *Immolabit haedum multitudo* (cao601107) und *Homo quidam fecit coenam* (cao601068) (vgl. Kapitel 5.3).

Regnart	<i>Hodie nobis de caelo pax vera descendit</i> (R193)	cao6859 + „noe. Hodie in terra canunt angeli“ + cao6859a + „noe“	a. Nativitas Domini
---------	---	--	---------------------

Die beiden in Tabelle 21 verzeichneten Kompositionen, in denen zwar der (beinahe) vollständige Text eines Responsoriums verarbeitet ist, die aber dennoch nicht die so typische ABCB-Form von Responsorienmotetten aufweisen, sind an dieser Stelle eigens zu betrachten. Die Texte beider Motetten weichen deutlich von den jeweiligen liturgischen Vorlagen ab, was entsprechende Konsequenzen für den formalen Aufbau der Kompositionen hat. In der zweiteiligen Motette Vaets *Heu mihi, Domine* (V9) wurde der Responsorientext empfindlich gekürzt. Der Text der Repetenda des Responsoriums „miserere mei dum verneris in novissimo die“ fehlt am Ende des ersten Motettenteils zur Gänze, im zweiten Motettenteil ist er um die Anrufung „miserere mei“ gekürzt. Durch die Streichung im ersten Motettenteil fällt nicht nur die Wiederholung des Textes weg, sondern wird auch die für Responsorien typische AB | CB-Form aufgelöst.¹⁵⁹

Auch die Silies' erster Gruppe zuzuordnende einteilige Motette Regnarts *Hodie nobis de caelo pax vera descendit* (R193) lässt die typische Reprisesform vermissen, obwohl der veränderte Text eine solche ermöglicht hätte. Dem Vers des Responsoriums, der auf die Weihnachtsgeschichte nach Lk. 2,14 zurückgeht, wird die Erläuterung vorangestellt, dass es die Engel sind, die die berühmten Zeilen „Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis“ singen.¹⁶⁰ Zwar fehlt eine Wiederholung der Repetenda des Responsoriums am Ende der Motette, der liturgische Text ist jedoch in der Mitte und am Ende zusätzlich um den Ausruf „noe“ ergänzt. Anders als das erste „noe“ ist das abschließende in einem feierlichen Dreier-Metrum gehalten, womit sich die beiden Ausrufe musikalisch grundlegend voneinander unterscheiden.¹⁶¹

Eine Identifikation von Motetten, deren Text dem Corpus eines Responsoriums folgt, ohne Vers und Repetenda zu berücksichtigen, und die daher Silies' dritter Gruppe zuzuordnen wären, ist nur bedingt möglich. Zahlreiche liturgische Texte sind in identischem Wortlaut als Responsorium und Antiphon

159 Eine Identifikation der Veränderungen wird durch eine fehlerhafte Angabe in der Cantus-Datenbank erschwert. Der für cao6811 angegebene Standardtext ist unvollständig, die Zeile „ubi fugiam nisi ad te Deus meus“ fehlt. Die verlinkten Scans liturgischer Bücher weisen jedoch alle auch diesen Textabschnitt auf. Für den vollständigen Text vgl. LU1791–1792.

160 Dies geschieht im Wortlaut des Lukasevangeliums. Der Text in liturgischer Verwendung lautet in der Regel „Gloria in excelsis Deo [...]“ (vgl. <http://cantusdatabase.org/id/006859a>, letzter Zugriff 17.2.2022).

161 Für Abschnitte in dreizeitigem Metrum vgl. Kapitel 7.4.

überliefert, weshalb eine Zuordnung von Motettentexten zu einer der beiden Kategorien nur anhand des Verses geschehen könnte. Am Ende finden sich im untersuchten Repertoire nur fünf Motetten, deren Texte ausschließlich als Responsorium nachzuweisen sind. Von diesen weist Formellis' *Beata es, virgo Maria* (For2) zwar eine geringfügige Abweichung vom Standardtext der Cantus-Datenbank auf,¹⁶² der Text ist jedoch identisch mit dem ersten Teil von Vaets Motette *Beata es, virgo Maria* (V67), einer Motette, die auch Vers und Repetenda des Responsoriums umfasst. Sollte sich Formellis nicht direkt an Vaets früherer Komposition oder einer beiden Werken gemeinsamen außerliturgischen Textvorlage orientiert haben, spricht demnach einiges dafür, dass das Responsorium cao6163 in der damaligen Liturgie am Wiener Kaiserhof in seinem Wortlaut Abweichungen vom üblichen Text aufwies.

Für vier Motetten konnte aus oben genanntem Grund keine Entscheidung getroffen werden, ob ihnen ein Responsorium oder eine Antiphon zugrunde liegt.¹⁶³ Auch wenn diese vier Kompositionen unter die Responsorienvertonungen ohne Vers und Repetenda subsumiert werden würden, hätte dies keine Auswirkungen auf das Gesamtbild. Die Gesamtzahl der auf diese Weise verkürzten Responsorien wäre gegenüber den 32 vertonten vollständigen Responsorien nach wie vor sehr gering. Dies deckt sich mit den Erkenntnissen Bettina Schwemers, die lediglich 77 Responsorienmotetten ausmacht, in denen auf eine Vertonung des Verses verzichtet wurde, und ganze 378 Motetten in ABCB-Form zählt.¹⁶⁴

Tabelle 22: Motetten mit Responsorien ohne Vers und Repetenda als Textvorlage

Komp.	Incipit	Cantus-ID	a. Anlass laut Cantus b. in Gio1568
Regnard	<i>Lamentabatur Iacob</i> (R146)	cao7071	a. <i>Quadragesimae</i>
Regnard	<i>Tollite iugum meum super vos</i> (R180)	cao7770	a. <i>Communio Apostolorum</i>
Formellis	<i>Beata es, virgo Maria</i> (For2)	cao6163	a. <i>Purificatio Mariae, Assumptio Mariae</i> b. <i>De Beata Virgine</i>
Monte	<i>Responsum accepit Simeon</i> (M64)	cao7537	a. <i>Purificatio Mariae</i>

162 Die Cantus-Datenbank führt als Standardtext: „Beata es Maria quae dominum portasti creatorem mundi genuisti qui te fecit et in aeternum permanes virgo“. Das Wort „virgo“ vor „Maria“ ist eingefügt (<http://cantusdatabase.org/id/006163>, letzter Zugriff 17.2.2022).

163 Vgl. Kapitel 4.3.4.

164 Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen*, Bd. 1, S. 144 und S. 188.

Regnart	<i>Coenantibus illis accepit Iesus</i> (R122)	cao600338/LU931–932 + „quod pro vobis tradetur, hoc facite in meam commemorationem, alleluia.“	a. Corporis Christi
---------	---	--	---------------------

Der Text des Responsoriums cao600338/LU931–932 ist eine Kompilation mehrerer Bibelstellen, die vom letzten Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern berichten.¹⁶⁵ In Regnarts Motette *Coenantibus illis accepit Iesus* (R122) ist dem Schluss des Responsoriums, der auf dem Beginn der Verse Lk. 22,19 bzw. 1. Cor. 11,24 beruht, der Rest dieser Verse als inhaltliche Vervollständigung angehängt.¹⁶⁶ Entsprechend der biblischen Handlung, auf die mit dem Responsorium verwiesen wird, wurde der ursprünglich der Fronleichnamliturgie zugehörige Gesang im protestantischen Kontext als Abendmahlslied herangezogen. Möglicherweise wurden die textlichen Adaptionen für eine solche Verwendung vorgenommen und ein somit bereits zuvor korruptierter Responsorientext als Vorlage für eine Motette verwendet.¹⁶⁷

In drei weiteren Kompositionen sind die Texte verschiedener Responsorien zu einem einzigen Motettentext kompiliert.¹⁶⁸ Alle drei Motetten sind zweiteilig, lassen die für Responsorien typische AB | CB-Form jedoch nur bedingt erkennen. Am deutlichsten ausgeprägt ist sie in Prenners Motette *Hodie nata est beata virgo Maria* (Pre21), deren Text mittels einer Verschränkung zweier Responsorientexte gewonnen wird. Die Besonderheit der aus Tabelle 23 ersichtlichen Textkonstruktion ergibt sich aus dem Umstand, dass die beiden herangezogenen Responsorien in zumindest zwei ihrer drei Textbestandteile aus identischen Textsegmenten bestehen. Der erste Satz von cao6854, „Hodie nata est beata virgo Maria ex progenie David“, dient dem anderen Responsorium

165 Mt. 26,26; 1. Cor. 11,24; Lk. 22,19 und Mk. 14,22.

166 Der textliche und inhaltliche Zusammenhang mit den Einsetzungsworten des eucharistischen Hochgebets ist offensichtlich. Die Worte „hoc facite in meam commemorationem“ folgen in den Einsetzungsworten jedoch erst auf die Überreichung des Kelches an die Jünger, nicht bereits auf das Brechen des Brotes.

167 Der Text ist nicht identisch mit der von Valentin Neuber in Neu1562 als Responsorium für den protestantischen Gottesdienst empfohlenen Fassung (*Responsoria quae annuatim in veteri ecclesia de tempore festis et sanctis cantari solent*. [...], Nürnberg: Valentin Neuber 1562; vgl. Kapitel 5.3). Bei beiden Motetten Regnarts bleibt eine gewisse Unsicherheit, ob als Vorlage Responsorientexte dienten, die um Bibelstellen erweitert wurden, oder ob zusammengestellte Bibeltexte als Textgrundlage zu benennen sind. Aber selbst im Falle von Regnarts *Coenantibus illis accepit Iesus* (R122), dessen Textbestandteile fast ausschließlich in der Bibel wiederzufinden sind, dürfte eine Bewertung als Evangelienmotette aufgrund des starken Kompilationscharakters unpassend sein (vgl. Kapitel 4.3.1).

168 Zur Kompilation von Responsorientexten mit Antiphonen vgl. Kapitel 4.3.3, mit anderen liturgischen Gesängen vgl. Kapitel 4.3.4.

als Vers cao6184a. Der Vers cao6854a des zuerst genannten Responsoriums, „Beatissimae virginis Mariae nativitatem devotissime celebremus“, ist gleichsam Beginn des Responsoriums cao6184. Die gleichlautenden Textbestandteile der beiden Responsorien ermöglichen es, die Texte so ineinander zu verzahnen, dass sie sich zu einem einzigen längeren Text mit dem formalen Aufbau eines Responsoriums ergänzen.

Tabelle 23: Kompilation des Textes von Prenner, *Hodie nata est beata virgo Maria | Beatissimae virginis Mariae* (Pre21)

Erster Motettenteil	Responsorium cao6854	
Hodie nata est beata virgo Maria ex progenie David, per quam salus mundi credentibus apparuit. Alleluia. Cuius vita gloriosa lucem dedit saeculo. Alleluia.	Hodie nata est beata virgo Maria ex progenie David per quam salus mundi credentibus apparuit cuius vita gloriosa lucem dedit saeculo	
Zweiter Motettenteil	Vers cao6854a	Responsorium cao6184
Beatissimae virginis Mariae nativitatem devotissime celebremus. Alleluia. Ut ipsa pro nobis intercedat ad dominum Iesum Christum. Alleluia.	Beatissimae virginis Mariae nativitatem devotissime celebremus	
	Repetenda cao6854	Vers 6184a
Cuius vita gloriosa lucem dedit saeculo. Alleluia.	cuius vita gloriosa lucem dedit saeculo	Hodie nata est beata virgo Maria ex progenie David

In Prenners Motette folgt auf einen ersten Teil mit dem Text des Responsoriums cao6854 ein zweiter Teil, dessen Beginn entweder als dazugehöriger Vers cao6854a oder als Beginn des Responsoriums cao6184 interpretiert werden kann. Nach der Repetenda des zuletzt genannten Responsoriums schließt der Motettentext mit der Repetenda des für den ersten Motettenteil herangezogenen Responsoriums cao6854. Somit werden zwei vollständige Responsorien inklusive deren übliche Verse zitiert, und dennoch bleibt die AB | CB-Form – hier wäre eigentlich AB | CDB-Form noch zutreffender – erhalten. Die einzelnen Textbestandteile sind mittels eingefügter Alleluia-Rufe voneinander abgetrennt, die sich nur teilweise musikalisch voneinander unterscheiden. So weisen die Alleluia-Rufe in der jeweiligen Mitte der beiden Motettenteile gewisse Gemeinsamkeiten in der Motivik auf.¹⁶⁹ Die beiden Alleluia-Rufe am

169 Die Gemeinsamkeiten beschränken sich auf die abwärts durchschrittene Quarte d_2-a_1 bzw. g_2-d_1 , die zwar in beiden Abschnitten melodisch prägend, jedoch unterschiedlich rhythmisiert ist.

jeweiligen Ende der beiden Motettenteile sind zwar von denen in der Mitte unabhängig gestaltet, jedoch untereinander musikalisch fast identisch.¹⁷⁰ Die Repriseform des Responsoriums wird demnach auch über das abschließende „Alleluia“ musikalisch beibehalten.

Mit einer solchen Verschränkung der Texte zweier Responsorien können Gallis *Tentavit Deus Abraham* (Gal6) und Mergots *Intuens in celum* (Mer4) nicht aufwarten. In beiden Fällen ist der Text des ersten Motettenteils aus dem Corpus eines Responsoriums gewonnen, der Text des zweiten Motettenteils aus Vers und Repetenda eines anderen.¹⁷¹ Aufgrund musikalisch gleich gestalteter Alleluia-Rufe am Ende beider Teile von Mergots Komposition weist auch diese eine zumindest dreitaktige Reprise auf. In Gallis Motette ist aber, obwohl ihr Text aus zwei Responsorien gewonnen ist, die für Responsorien so typische Repriseform nicht zu erkennen.

Alle drei Motetten sind in Sammeldrucken publiziert, was den Verdacht nährt, die Motettenteile könnten von einem Herausgeber ohne Zutun der Komponisten zusammengefügt worden sein. Gallis *Tentavit Deus Abraham* (Gal6) erschien in Ber1559 zu Nürnberg, und es scheint kaum vorstellbar, dass der Komponist direkten Einfluss auf die Drucklegung nehmen konnte. Die inhaltliche Nähe der beiden zugrunde liegenden Responsorien – beide sind der Liturgie zu Quinquagesima entnommen – lässt aber eine vom Komponisten intendierte Zusammengehörigkeit der beiden Motettenteile vermuten. Für Prenners *Hodie nata est beata virgo Maria* (Pre21) und Mergots *Intuens in celum* (Mer4) kann eine Kompilation durch den Herausgeber nahezu ausgeschlossen werden. Beide Motetten erschienen in Gio1568, dessen Herausgeber offensichtlich in direkter Nähe zur kaiserlichen Hofhaltung Maximilians verkehrte. Zudem weisen sie, wenn eine davon auch nur im angehängten „Alleluia“, eine Repriseform auf, welche die Motettenteile als musikalische Einheit erscheinen lässt.¹⁷²

170 Die B-Abschnitte der beiden Motettenteile weichen erst ganz am Ende voneinander ab. Während der erste Teil bei einem zugrunde liegenden transponierten 1. Modus in M. 70–71 auf D-Dur und somit auf einen Kadenzort zweiten Ranges kadenziert, schließt der zweite Teil der Motette mit einer Kadenz ersten Ranges auf G-Dur in M. 135–138.

171 Mergots *Intuens in celum* (Mer4) liegen das Corpus des Responsoriums cao6984, der Vers cao7202a und die Repetenda des Responsoriums cao7202 zugrunde. Der Text von Gallis *Tentavit Deus Abraham* (Gal6) basiert auf dem Responsorium cao7762, dem Vers cao6098b und der Repetenda des Responsoriums cao6098.

172 Die Textvorlagen für Mergots *Intuens in celum* (Mer4) sind beide der Liturgie für den Stephanitag entnommen, und die Komposition ist in Gio1568–3 auch dementsprechend zugeordnet. Die Vorlagen für Prenners *Hodie nata est beata virgo Maria* (Pre21) finden in der Regel an Mariae Geburt Verwendung, die Motette ist in Gio1568–1 dementsprechend mit „De Nativitate Bea: Marie Virg:“ überschrieben.

4.3.2. Antiphonen

Neben Responsorien sind Antiphonen die zweite wichtige im Stundengebet gepflegte Gruppe von Gesängen und wesentliche Quelle für Motettentexte im 16. Jahrhundert. In ihrer ursprünglichen Funktion umrahmen Antiphonen den Psalm-, Hymnus- oder Canticumgesang in sämtlichen Gebetszeiten.¹⁷³ Erst im Laufe des Hochmittelalters entstanden längere Antiphonen, die losgelöst vom Psalmgebet als eigenständige, hymnenähnliche Gesänge dienten. Zu diesen gehören neben Prozessionsantiphonen, die spätestens seit dem 8. Jahrhundert belegt sind, auch die vier bekannten Marianischen Antiphonen *Salve Regina*, *Alma redemptoris mater*, *Regina caeli* und *Ave regina caelorum*. Jeweils einer dieser Gesänge wird seit Mitte des 13. Jahrhunderts zum Abschluss der Komplet gesungen. Nach den Beschlüssen des Trienter Konzils bildeten sie von 1568 bis 1955 sogar das Ende jeder Gebetszeit. Um 900 etablierte sich zusätzlich unter karolingischen Dichtern der Brauch, neue Zyklen von gereimten Antiphonen zu schaffen,¹⁷⁴ die vereinzelt ebenfalls als Textvorlage für Motetten am Hof Maximilians dienten. Sind die Unterschiede zwischen den diversen als Antiphon bezeichneten Gesängen auch groß, weisen sie doch nahezu alle einige Gemeinsamkeiten auf: Normale Offiziumsantiphonen bestehen aus nur zwei oder vier, selten auch sechs Textzeilen und sind somit bedeutend kürzer als Responsorien. Zudem sind sie alle einteilig und enthalten keinerlei Textwiederholungen.¹⁷⁵

Das unüberblickbar große Repertoire von Antiphonen – im Jahr 2008 listete die Cantus-Datenbank ganze 12000 Gesänge¹⁷⁶ – bot den Musikern am Hof Maximilians einen reichen Fundus an Motettentexten. Mit *Angelus ad Pastores ait* (ca01404/LU397)¹⁷⁷, *Hodie natus est Christus* (ca03093/LU413)¹⁷⁸, *O sacrum convivium* (ca0203576/LU959)¹⁷⁹ und *Assumpta est Maria* (ca01503/LU1605)¹⁸⁰ sind nur vier der Antiphonen als Vorlage für mehr als eine Komposition nachzuweisen. Nicht weniger als 24 der untersuchten Kompositionen beruhen auf dem Text jeweils einer einzigen Antiphon. In Hinblick darauf, dass für weitere fünf Kompositionen nicht entschieden werden kann, ob eine Antiphon oder ein anderer liturgischer Gesang als Textvorlage diente, müssten möglicherweise

173 Hiley, *Gregorian Chant*, S. 50.

174 Nowacki, Art. „Antiphon“, Sp. 657–659.

175 Hiley, *Gregorian Chant*, S. 50.

176 Ebd., S. 50.

177 Vaet, *Angelus ad pastores ait* (V43) und Regnart, *Angelus ad pastores ait* (R104).

178 Regnart, *Hodie natus est Christus* (R192) und Prenner, *Hodie natus est Christus* (Pre6).

179 Prenner, *O sacrum convivium* (Pre16 und Pre37). Auch dieser Gesang findet als Abendmahlslied protestantischer Kirchen im 16. Jahrhundert Verwendung (vgl. Kapitel 5.3).

180 In Montes *Assumpta est Maria in caelum* (M27) und Prenners *Assumpta est Maria in caelum* (Pre20), die beide auf einer Kompilation mehrerer Antiphonen beruhen.

einige weitere Kompositionen dieser Gruppe subsumiert werden.¹⁸¹ In den meisten Fällen bestehen diese Kompositionen aus nur einem Motettenteil. Nur in fünf der in Tabelle 24 gelisteten Motetten ist der Text der Antiphon in zwei Teile getrennt.¹⁸²

Tabelle 24: Motetten mit nur einer Antiphon als Textvorlage

Komp.	Incipit	Cantus-ID	a. Anlass laut Cantus b. Zuordnung in Gio1568
Vaet	<i>Ante me non est formatus Deus</i> (V44)	cao1436	a. Dom. 3. Adventus
Vaet	<i>Angelus ad Pastores ait</i> (V43)	cao1404/LU397	a. Nativitas Domini
Regnard	<i>Angelus ad pastores ait</i> (R104)	cao1404/LU397	a. Nativitas Domini
Regnard	<i>Hodie natus est Christus</i> (R192)	cao3093/LU413	a. Nativitas Domini b. De Nativitate Domini
Prenner	<i>Hodie Christus natus est</i> (Pre6)	cao3093/LU413	a. Nativitas Domini b. De Nativitate Domini
Regnard	<i>O admirabile commercium</i> (R155)	cao3985/LU442–443	a. Octava Nat. Domini (Circumcisione)
Vaet	<i>Fortitudo mea</i> (V27)	cao2892	a. Quinquagesimae
Prenner	<i>O Rex gloriae</i> (Pre5)	cao4709/LU853	a. Ascensio Domini
Monte	<i>Hodie completi sunt dies Pentecostes</i> <i>Misit eos in universum</i> (M5)	cao3096/LU886–887 (erste Hälfte) + „Alleluia“ cao3096/LU886–887 (zweite Hälfte) + „Alleluia“	a. Dom. Pentecostes
Prenner	<i>O sacrum convivium</i> (Pre16)	cao203576/LU959	a. Corporis Christi
Prenner	<i>O sacrum convivium</i> (Pre37)	cao203576/LU959	a. Corporis Christi
Prenner	<i>Anima mea liquefacta</i> <i>Inven-runt me</i> (Pre3)	cao1418 (erste Hälfte) cao1418 (zweite Hälfte)	a. Assumptio Mariae
Regnard	<i>O decus Trebnitiae</i> <i>Tu tot signis radians</i> (R197)	cao203410	a. Hedwigis
La Court	<i>Sancta Maria, succurre miseris</i> (HC4)	cao4703	a. de BMV b. Commune de Beata Virgine
Regnard	<i>Ave regina caelorum</i> (R114)	LU1864	a. de BMV
Prenner	<i>Sancta Maria, virgo virginum</i> (Pre24)		b. de Beata Virgine

181 Vgl. Kapitel 4.3.4.

182 Vgl. Kapitel 6.1.2.

4. Textvorlagen

Monte	<i>Regina caeli laetare Resurrexit, sicut dixit</i> (M60)	cao4597/LU275	a. Ostersonntag bis Freitag nach Pfingsten
Vaet	<i>Simile est regnum</i> (V41)	cao4954	a. Comm. Virginum
Monte	<i>Gaudent in caelis animae Sanctorum</i> (M46)	cao2927/LU1160	a. de pluribus Martyribus
Vaet	<i>Aspice Domine</i> (V47)	cao1497	a. de Prophetis
Prenner	<i>Quem vidistis pastores</i> (Pre13)	cao4455/LU377 + „Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis, Alleluia.“	a. Nativitas Domini
Prenner	<i>Conceptio est hodie</i> (Pre30)	cao3849 + „Sancta Maria, ora pro nobis.“	a. Conceptio Mariae b. In Conceptione B.M. Virg.
Vaet	<i>Mater digna Dei Iesu Christe, fili Dei</i> (V31)	Chevalier 11335 · Tenor: „Ave Maria. Miserere mei, Dei.“	a. de BMV
Vaet	<i>Qui operatus est Petro</i> (V59)	cao4489 · Quintus: „Sancte Paule, ora pro nobis.“ Sextus: „Sancte Petre, ora pro nobis.“	a. Pauli, Conversio Pauli

Wie unter den auf Responsorientexten basierenden Motetten zu beobachten, sind in Einzelfällen auch die Texte von Antiphonen vor ihrer, möglicherweise sogar für ihre Verwendung als Motettentext um einige Wörter erweitert. Die Zusätze entsprechen alle den Mustern, die am Beispiel der Responsorienmotetten beschrieben wurden. Ähnlich Regnarts Weihnachtsmotette *Hodie nobis de caelo pax vera descendit* (R193) ist es in Prenners *Quem vidistis pastores* (Pre13) die Weihnachtsgeschichte nach Lk. 2,14, welche den Text der Antiphon ergänzt.¹⁸³ Die Texte dreier anderer Motetten beinhalten der Antiphon hinzugefügte Anrufungen an Maria, die Heiligen Petrus und Paulus oder an Gott selbst. Die Bitte „Sancta Maria, ora pro nobis“ bildet den Schluss von Prenners *Conceptio est hodie* (Pre30) und ist somit der Antiphon cao3489 angehängt. In den beiden anderen Fällen sind mit den Zusätzen Cantus-firmus-Stimmen textiert. Während die Anrufungen an Maria und Gott in Vaets *Mater digna Dei* (V31) nur im Tenor

183 In diesem Fall allerdings im Wortlaut der liturgischen Fassung des Verses cao6859a: „Gloria in excelsis Deo“ (vgl. <http://cantusdatabase.org/id/006859a>, letzter Zugriff 17.2.2022). Bezüglich der Ergänzung in Regnarts *Hodie nobis de caelo pax vera descendit* (R193) vgl. Kapitel 4.3.1.

wiederholt werden,¹⁸⁴ sind die Heiligenanrufungen in *Qui operatus est Petro* (V59) in Quintus und Sextus sogar kanonisch geführt.¹⁸⁵ In beiden Fällen bilden die ergänzten Textbestandteile demnach nicht nur den Abschluss der Motette, sondern sind bei einer Aufführung über die ganze Zeit klanglich präsent.

Die Texte von 16 Motetten beruhen auf einer Kompilation mehrerer Antiphonen. In der Regel wurden dabei die Texte zweier liturgischer Gesänge zusammengefasst,¹⁸⁶ nur vier Kompositionen Montes liegen die Texte von drei oder gar vier Antiphonen zugrunde.¹⁸⁷ Unabhängig davon, ob die Texte von zwei, drei oder vier Antiphonen zusammengefasst wurden, bestehen die in Tabelle 25 gelisteten Kompositionen mit Ausnahme des einteiligen *Ne reminiscaris, Domine* (V58) Vaets aus zwei Motettenteilen.¹⁸⁸ Wie an den Kompilationen zweier Responsorien zu beobachten war, entstammen die für den Text einer Motette kompilierten Antiphonen in der Regel der Liturgie ein und desselben Festes, Ausnahmen weisen zumindest eine enge liturgische Verbindung auf. So gehören die Regnarts *Ecce nunc tempus acceptabile* (R130) zugrunde liegenden Antiphonen üblicherweise der Liturgie des Aschermittwochs bzw. des ersten Sonntags der Fastenzeit an. Die vier Antiphonen, auf denen Montes *Ne timeas, Maria* (M17) basiert, werden zwar meist an verschiedenen Adventssonntagen gesungen, sind aber auch in der Liturgie von Annuntiatio Mariae nachzuweisen. Auch hier sind demnach Antiphonen kompiliert, die einem ähnlichen liturgischen Zusammenhang entnommen sind.

184 Vgl. Kapitel 5.2 und Kapitel 8.2.3.

185 Zu Kanon und zum konfessionspolitischen Hintergrund der Motette vgl. Kapitel 5.1 und Kapitel 8.3.

186 Der Text des zweiten Motettenteils von Roys *O quam gloriosum est regnum | Cantabunt omnes Sancti voce magna* (R0y3) („Cantabunt omnes Sancti voce magna dicentes: Salus deo nostro, qui sedet super thronum et agnum, Alleluia.“) konnte nicht identifiziert werden. Die Formulierung erinnert an Offb. 7,10 („Et clamabant voce magna dicentes: Salus Deo nostro, qui sedet super thronum, et agno.“). Bei der Abweichung am Ende des Motettentextes dürfte es sich um einen Fehler handeln. Die vom Bibeltext abweichende Formulierung am Beginn des zweiten Motettenteils deutet darauf hin, dass der Motettentext einer nicht nachgewiesenen Antiphon oder einem anderen liturgischen Gesang entnommen sein könnte.

187 Zusammenfügungen von mehr als zwei Antiphonen scheinen auch im Schaffen des Hofkapellmeisters eher die Ausnahme gewesen zu sein, denn nach dem Ableben Maximilians publizierte Monte mit *Cilicio Cecilia* (M187) in Mon1596 nur mehr eine Komposition, für welche die Texte von drei Antiphonen, hier sogar in einem Motettenteil, zusammengefasst wurden (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 200). Silies' Angaben zu *Assumpta est Maria in caelum* (M27) sind widersprüchlich und unvollständig: Im Haupttext geht er davon aus, dass der Komposition nur zwei Antiphonen zugrunde liegen. In seinem Motettenverzeichnis nennt er drei der herangezogenen Antiphonen, die vierte jedoch nicht (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 200 und S. 525).

188 Vgl. Kapitel 6.1.2.

4. Textvorlagen

Tabelle 25: Motetten mit Kompilationen mehrerer Antiphonen als Textvorlage

Komp.	Incipit	Cantus-ID	a. Anlass laut Cantus b. Zuordnung in Gio1568
Regnard	<i>Ecce nunc tempus acceptabile Convertimini ad me</i> (R130)	cao2532/LU540 cao1923	a. Dom.1 Quadragesima Fer. 4 Cinerum
Prenner	<i>Hodie beatissima virgo Maria Exaltata est sancta Dei genitrix</i> (Pre8)	cao3105/LU3105 cao2762 + Schluss cao3105/LU540	a. Assumptio Mariae b. Bea: Marie Virg:
Regnard	<i>Vos, qui secuti estis me Vos, qui reliquistis omnia</i> (R184)	cao5502 cao5501	a. Conversio Pauli, Pauli, Comm. Apostolorum b. Commune de Apostolis
Monte	<i>Ne timeas, Maria Ecce ancilla Domini</i> (M17)	cao3863/LU1417 + cao2092/LU1417 cao2491/LU1417 + cao4563	a. Dom. 1. Adventus/ Annuntiatio Mariae + Dom. 1. Adventus/Dom. 3. Adventus/Annuntiatio Mariae Annuntiatio Mariae + Dom. 4. Adventus/Annuntiatio Mariae
Monte	<i>Timete Dominum, omnes Sancti eius Domine, spes Sanctorum</i> (M26)	cao5151 cao2390	a. Omnium Sanctorum
Monte	<i>Assumpta est Maria in caelum In odorem unguentorum</i> (M27)	cao1503/LU1605 + cao3707/LU1605 cao3261/LU1606 + cao1705/LU1606	a. Assumptio Mariae
Monte	<i>Non turbetur cor vestrum Philippe, qui videt me</i> (M42)	cao3938/LU1465a + cao2365/LU1465e cao4290/LU1465e + cao5113/LU1465e	a. Philippi, Jacobi
Monte	<i>Cecilia virgo O beata Cecilia</i> (M56)	cao1749 + cao2797 cao3991	a. S. Cecilia
Prenner	<i>Genuit puerpera regem Angelus ad pastores ait</i> (Pre15)	cao2398/LU396 cao1404/LU397	a. Nativitas Domini
Prenner	<i>Assumpta est Maria in caelum Maria virgo assumpta est</i> (Pre20)	cao1503/LU1605 + „Alleluia“ cao3707/ LU1606 + „Alleluia“	a. Assumptione Mariae b. De Assumptione Bea: Marie Virg:
Vaet	<i>Ne reminiscaris, Domine</i> (V58)	Marbach S. 42 (ähnlich cao3861) + cao4219	
Mergot	<i>Plangent eum quasi unigenitum Mulieres sedentes ad monumentum</i> (Mer3)	cao4295 + „qui passus est pro nobis miserere nobis.“ cao3826 + „qui passus est pro nobis miserere nobis.“	a. Sabbato Sancto b. De Passione Domini

4.3. Liturgische Texte

Regnard	<i>Pueri Hebreorum vestimenta prosternebant</i> <i>Pueri Hebreorum tolentes ramos</i> (R163)	cao4416/LU581 cao4415/LU582	a. Dom. in Palmis b. Dominica in Palmis
Regnard	<i>Angelus autem Domini descendit</i> <i>Erat autem aspectus eius</i> (R105)	cao1408/LU782 + „ab hostio monumenti alleluia.“ cao2647/LU782 + Schluss von cao1408	a. Dom. Resurrectionis b. De Resurrectione Domini
Regnard	<i>Beatus Nicolaus pontificatus</i> <i>Sancte et iuste vivendo</i> (R116)	cao1652 cao4711 + Schluss von cao1652	a. Nicolai b. De Sancto Nicolao Pontifice
Roy	<i>O quam gloriosum est regnum</i> <i>Cantabunt omnes Sancti voce magna</i> (Roy3)	cao4063 ?	a. Omnium Sanctorum b. De Omnibus Sanctis

Auch aus mehreren Antiphonen gewonnene Motettentexte weisen vereinzelt Abweichungen vom Wortlaut der liturgischen Gesänge auf. Drei Kompositionen sind zu nennen, deren Texte nur in Antiphonen nachgewiesen werden konnten, die aber dennoch die für Responsorien typische AB | CB-Form aufweisen. Für alle drei ist daher nicht auszuschließen, dass ihnen der Text eines nicht nachgewiesenen Responsoriums und keiner Kompilation von Antiphonen zugrunde liegt. Geht man von Letzterem aus, so wäre in Regnarts *Beatus Nicolaus pontificatus* (R116) der Schluss der dem ersten Motettenteil zugrunde liegenden Antiphon cao1652 am Ende des zweiten Motettenteils wortgleich wiederholt.¹⁸⁹ In seinem *Pueri Hebreorum vestimenta prosternebant* (R163) wäre hingegen der Text des Endes der Antiphon cao4415, auf der der zweite Motettenteil beruht, leicht verändert worden: aus „clamantes et dicentes hosanna in excelsis [...]“ wird „et clamabant dicentes Osanna filio David [...]“. Hierbei würde es sich nur um eine kleine Änderung des Textes handeln, mit der eine ohnehin schon vorhandene Übereinstimmung einzelner Textpassagen der beiden Antiphonen lediglich weiter ausgedehnt würde. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass in diesem Fall wirklich aus zwei Antiphonen künstlich eine Reprisesform geschaffen wurde und nicht ein heute unbekanntes Responsorium als Textvorlage für die Komposition diente.

189 Musikalisch vollkommen identisch ist die Wiederholung der Repetenda nicht. Im einzigen Überlieferungsträger Gio1568–3 ist die Stimmführung im Quintus-Stimmbuch identisch mit der des Tenors. Der zweite Teil ist demnach lediglich vierstimmig erhalten, was aber möglicherweise auf eine unvollständige Überlieferung zurückzuführen ist (vgl. Kapitel 7.2, Anm. 50).

Tabelle 26: Text von Regnart, *Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant* | *Pueri Hebraeorum tolentes ramos* (R163)

Erster Motettenteil	Text nach cao4416
Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via et clamabant dicentes: Osanna filio David; benedictus qui venit in nomine Domini.	Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via et clamabant dicentes hosanna filio David benedictus qui venit in nomine domini.
Zweiter Motettenteil	Text nach cao4415
Pueri Hebraeorum tolentes ramos olivarum; obviaverunt Domino et clamabant dicentes: Osanna filio David; benedictus qui venit in nomine Domini.	Pueri Hebraeorum tollentes ramos olivarum obviaverunt domino clamantes et dicentes hosanna in excelsis.

In fünf weiteren Motetten geht eine solche AB | CB-Form mit der Ein- und Anfügung größerer Textteile einher. In Regnarts *Angelus autem Domini descendit* (R105) ist die Textzeile „ab hostio monumenti alleluia“ in der Mitte des Textes der Antiphon cao1408 ergänzt, die die Vorlage des ersten Motettenteils gewesen sein dürfte. Am Ende des zweiten Motettenteils ist der Schluss dieser Antiphon wiederholt und somit eine Reprisesform hergestellt. In Kompositionen Mergots und Prenners sind es allein die textlichen Zusätze, die wie eine Repetenda fungieren. Die beiden Antiphonen, die für Prenners Motette *Assumpta est Maria in caelum* (Pre20) kompiliert wurden,¹⁹⁰ sind jeweils um einen Alleluia-Ruf ergänzt, der in beiden Teilen musikalisch identisch ausgestaltet ist. In Mergots *Plangent eum quasi unigenitum* (Mer3) ist den beiden der Karstagsliturgie entstammenden Antiphonen cao4295 und cao3826 jeweils eine persönliche Bitte um Erbarmen – „qui passus est pro nobis, miserere nobis“ – angehängt.

4.3.3. Kompilationen von Antiphonen und Responsorien

Zwar wurden bislang Responsorien und Antiphonen getrennt voneinander betrachtet, eigentlich sind die beiden liturgischen Gattungen – insbesondere, wenn sie als Motettentexte herangezogen werden – jedoch nicht immer so deutlich voneinander abzugrenzen. Motetten wurden nicht unbedingt als Ersatz für die ihnen zugrunde liegenden Gesänge im liturgischen Rahmen aufgeführt, ihre Texte weichen durch Ergänzungen deutlich von ihren Vorlagen ab, und in einigen Fällen sind die Texte mehrerer liturgischer Gesänge zu einem Motettentext zusammengeführt – gelegentlich auch Texte unterschiedlicher liturgischer Gattungen. Kombinationen aus Responsorien und Antiphonen sind zwar vergleichsweise selten, der Text von zwei der untersuchten Motetten

190 Sie sind identisch mit den beiden Antiphonen, die den ersten Teil von Montes *Assumpta est Maria in caelum* (M27) bilden.

dürfte jedoch auf einer solchen beruhen. Im Detail sind die beiden Motettentexte auf unterschiedliche Weise zusammengeführt. Leicht zu erläutern ist die Kompilation für Vaets *Ecce apparebit Dominus* (V22), wo der Text eines Responsoriums ohne Vers und Wiederholung der Repetenda mit einer Antiphon kombiniert ist, die der Liturgie desselben Festes angehört. Die Texte der beiden Gesänge unterschiedlicher liturgischer Gattungen bilden dabei einen jeweils eigenen Motettenteil.

Tabelle 27: Motetten mit Kompilationen aus Responsorium und Antiphon als Textvorlage

Komp.	Incipit	Cantus-ID	a. Anlass laut Cantus b. Zuordnung in Gio1568
Monte	<i>Hic est Martinus Sanctae Trinitatis fidem</i> (M59)	Responsorium cao6825 Antiphon cao4706 + Antiphon cao4033	a. Martini
Vaet	<i>Ecce apparebit Dominus Hierusalem, gaude gaudio</i> (V22)	Responsorium cao6578 Antiphon cao3478	a. Dom. 3. Adventus

Tabelle 28: Text von Monte, *Hic est Martinus | Sanctae Trinitatis fidem* (M59)

Erster Motettenteil	Responsorium cao6825	
Hic est Martinus, electus Dei pontifex, cui Dominus post Apostolos tantam gratiam conferre dignatus est. Ut in Virtute Trinitatis deificae mereretur fieri, trium mortuorum suscitator magnificus.	Hic est Martinus electus dei pontifex cui dominus post apostolos tantam gratiam conferre dignatus est ut in virtute trinitas deificae mereretur fieri trium mortuorum suscitator magnificus	
Zweiter Motettenteil	Vers cao6825a	Antiphon cao4706
Sancte Trinitatis fidem Martinus confessus est; baptismi gratiam percepit.	Sanctae trinitatis fidem Martinus confessus est	Sanctae trinitatis fidem Martinus confessus est baptismi gratiam percepit
O ineffabilem virum, per quem nobis tanta miracula coruscant.		Antiphon cao4033
		O ineffabilem virum per quem nobis tanta miracula coruscant

Im zweiten Teil von Montes *Hic est Martinus* (M59) scheinen sogar die Texte von zwei Antiphonen aufgegangen zu sein. Ein kurzer Blick auf die Länge der Texte beider Motettenteile zeigt, dass die Verwendung von nur einer der beiden Antiphonen zu einem deutlichen Ungleichgewicht in der Textlänge der beiden Teile

geführt hätte. Selbst nach Kombination der beiden Antiphonen ist der Text des zweiten Motettenteils mit 45 Silben deutlich kürzer als der Responsorientext des ersten Teils mit 69. Die Zusammengehörigkeit der beiden Motettenteile wird in diesem Fall – anders als in *Ecce apparebit Dominus* (V22) – nicht allein durch die liturgische Verwendung der drei Gesänge an einem einzigen Tag im Kirchenjahr hergestellt. Wie in Tabelle 28 ersichtlich, ist der Wortlaut des üblicherweise vom Corpus cao6825 umschlossenen Verses cao6825a identisch mit dem Anfang der Antiphon cao4706. Zu Beginn des zweiten Teiles der Motette ist demnach noch nicht klar zu erkennen, dass auf den Vers des Responsoriums nicht die Wiederholung der Repetenda, sondern ein anderer Text folgt.

4.3.4. Nicht eindeutig zuzuordnende liturgische Texte

Es sind nur wenige Motetten auszumachen, deren Textvorlagen nicht eindeutig zu identifizieren sind, aber vermutlich der Liturgie entstammen. Vier Motetten weisen die für Responsorien typische AB | CB-Form auf, obwohl ihre Texte weder in liturgischen noch in außerliturgischen Gesängen oder Gebeten nachgewiesen werden konnten. Da die Reprisesform von Motetten des untersuchten Repertoires zumeist auf ein als Textvorlage herangezogenes Responsorium zurückgeht, könnte auch den vier in Tabelle 29 gelisteten Kompositionen ein nicht nachgewiesener Gesang dieser liturgischen Gattung zugrunde liegen. Zwei Kompositionen von Regnard – beide sind in einem der Teilbände von Gio1568 überliefert – fallen in diese Gruppe.¹⁹¹

Tabelle 29: Motetten mit AB | CB-Form und nicht nachgewiesener Textvorlage

Komp.	Incipit	Mögliche liturgische Vorlage	a. Anlass für mögliche liturgische Textvorlagen b. Zuordnung in Gio1568
Regnard	<i>Puer natus est nobis Postquam consumati sunt dies octo</i> (R199)	Incipit erinnert an Introitus LU408	a. Christi Geburt; Fest der Beschneidung Christi b. De Circuncisione Domini
Regnard	<i>Ibant apostoli gaudentes Annuntiaverunt opera Dei</i> (R140)	? Vers cao7064b (evtl. Antiphon cao1429)	a. de Sanctis TP (Comm. Apostolorum) b. Commune de Apostolis

191 Unter den in Tabelle 25 gelisteten Motetten, denen mutmaßlich Kompilationen mehrerer Antiphonen oder um eine Textpassage ergänzte Antiphonen zugrunde liegen, befinden sich fünf weitere Motetten mit AB | CB-Form, denen möglicherweise ebenfalls ein nicht nachgewiesenes Responsorium als Textvorlage diente: Prenner, *Assumpta est Maria in caelum | Maria virgo assumpta est* (Pre20); Mergot, *Plangent eum quasi unigenitum* (Mer3); Regnard, *Beatus Nicolaus pontificatus | Sancte et iuste vivendo* (R116); Regnard, *Pueri Hebreorum vestimenta prosternebat* (R163); Regnard, *Angelus autem Domini descendit | Erat autem aspectus eius* (R105) (vgl. Kapitel 4.3.2).

4.3. Liturgische Texte

Vaet	<i>Beata es et venerabilis Post partum, Virgo inviolata</i> (V4)	Ähnlich Responsorium cao6167	a. Octava nat. Domini
Galli	<i>Domine Deus, Domine regis mei Deus, qui pascis me</i> (Gal15)	?	?

Bei drei der vier Motetten mit responsorialer Form lassen sich zumindest Teile des Textes in liturgischen Gesängen nachweisen, der vollständige Text jedoch nie. So identifiziert Pass Regnarts Motette *Puer natus est nobis* (R199), offensichtlich anhand des melodischen und textlichen Incipits, als mehrstimmige Komposition des bekannten Introitus. Zwar entspricht der zweite Teilsatz des Motettentextes, „et filius datus est nobis“, noch der von Pass genannten Vorlage, in der Folge sind die Abweichungen des Motettentextes vom liturgischen Gesang jedoch zu ausgeprägt, um sie allein als Veränderungen des Introitustextes zu erklären.¹⁹² Ebenfalls nur der Beginn der Motette *Beata es et venerabilis* (V4) entspricht dem Text des Responsoriums cao6167; der Text des B-Teils der Motette weicht von dem der Repetenda des nachgewiesenen liturgischen Gesangs hingegen deutlich ab. Im Falle von Regnarts *Ibant apostoli gaudentes* (R140) kann lediglich der Text vom Beginn des zweiten Motettenteils als Vers eines anderen Responsoriums nachgewiesen werden, der des ersten Motettenteils sowie der des Schlusses des zweiten Motettenteils jedoch nicht.

Tabelle 30: Motetten mit nicht eindeutig zugeordneter liturgischer Textvorlage

Komp.	Incipit	Mögliche liturgische Gesänge	a. Anlass der möglichen liturgischen Textvorlagen b. Zuordnung in Gio1568
Formellis	<i>Nos autem gloriari oportet</i> (For5)	Responsorium cao7238; Antiphon LU667; Introitus LU1454	a. Exaltatio Crucis; Inventio Crucis b. De Sancta Cruce
Regnart	<i>Ascendit Deus in iubilatione</i> (R108)	Responsorium cao6122 + Vers cao6122a; Alleluia mit Vers LU848; Antiphon cao1490	a. Ascensio Domini
La Court	<i>Tu es Petrus</i> (HC2)	Responsorium cao7788; Offertorium LU1333	a. Peter und Paul; Cathedra Petri b. De S. Petro Apostolo
Prenner	<i>Filiae Hierusalem</i> (Pre22)	Antiphon cao2877; Responsorium cao6735 (Name „Georgium“ eingefügt)	a. Sanctis TP b. De S. Giorgio Martire

192 Für die musikalischen Beziehungen zum bekannten Introitus vgl. Kapitel 8.1.1.

4. Textvorlagen

Vaet	<i>Filiae Hierusalem</i> (V25)	Antiphon cao2877; Responsorium cao6735 (Name „Maximilianum“ eingefügt)	a. Sanctis TP
Vaet	<i>Filiae Hierusalem</i> (V26)	Antiphon cao2877; Responsorium cao6735 (Name „Maximilianum“ eingefügt)	a. Sanctis TP
Vaet	<i>Iste est Ioannes</i> (V56)	Antiphon cao3425; Responsorium cao7001	a. Johannes Evang.
Prenner	<i>Surrexit pastor bonus</i> <i>Ecce crucem Domini</i> (Pre17)	Responsorium cao7742 + „Alleluia“ Antiphon cao2500/LU1460; Responsorium cao6581 (+ „aperire librum, et solvere septem signacula eius. Alleluia“)	a. Inventio Crucis oder Fer. 2. Pascha Inventio Crucis

Die Texte einiger weiterer Motetten sind zumindest teilweise in mehreren liturgischen Gesängen enthalten und können daher keiner der genannten Gruppen eindeutig zugeordnet werden. Zumeist handelt es sich bei den Alternativen um Antiphonen bzw. das Corpus eines Responsoriums. Zu diesen gehört auch der Text *Filiae Hierusalem*, den Antiphon cao2877 und Responsorium cao6735 in identischem Wortlaut aufweisen und der zwei Motetten Vaets sowie einer Komposition Prenners zugrunde liegt. Die zuletzt genannte Komposition weist über den Text hinaus auch musikalische Bezüge zur Antiphon cao2877 auf, was zumindest ein Indiz für die Verwendung der Antiphon als Vorlage sein könnte. Für drei der in Tabelle 30 gelisteten Kompositionen beschränken sich die möglichen Textvorlagen nicht auf das Stundengebet. Ihre Texte könnten auch Gesängen des Messproprium entnommen worden sein.

4.3.5. Hymnen und Cantica

Einen besonderen Platz im Stundengebet nehmen Hymnen und die drei prominenten Cantica ein. Sind die Cantica als Dank- oder Preislieder aus dem Lukasevangelium in gewisser Weise eine neutestamentarische Entsprechung zum alttestamentarischen Psalmgebet,¹⁹³ so sind die Hymnen mehrheitlich Dichtungen,

193 Neben den drei bekannten neutestamentarischen Cantica sind zahlreiche alttestamentarische Loblieder überliefert, die nach der Ordensregel Benedikts aus dem 6. Jahrhundert ebenfalls in den Offizien gebetet wurden. Ein mehrstimmiger Satz mit dem vollständigen Text eines dieser Gebete findet sich im untersuchten Repertoire nicht. Einzig die beiden ersten Verse von *Confitebor tibi, Domine* (Jes. 12,1–6) dienten als Text für eine Komposition Regnarts (R39). Da es sich nur um einen Ausschnitt handelt, wurde der Text nicht als der Liturgie, sondern als der Bibel entnommen behandelt und das Tricinium den Motetten nach Texten aus dem Alten Testament subsumiert (vgl. Kapitel 4.2.3). Zum liturgischen Gebrauch der Cantica nach den Ordensregeln Benedikts vgl. McKinnon, Art. „Canticum“.

die ab dem 4. Jahrhundert entstanden. „Noch vor den Tropen und Sequenzen, den Liedern und Spielen sowie den Reimoffizien vertreten Hymnen geistliche Poesie nichtbiblischen Ursprungs in der lateinischen Liturgie.“¹⁹⁴ Mehrstimmige Kompositionen auf Grundlage der aus vielen Strophen bestehenden Gesänge sind erstmals in Quellen des ausgehenden 14. Jahrhunderts überliefert.¹⁹⁵ Die seit dem frühen 15. Jahrhundert vermehrt auftretenden Zyklen mehrstimmiger Hymnen für die wichtigsten Feste des Kirchenjahres deuten darauf hin, dass es spätestens in dieser Zeit Usus wurde, derartige Sätze im liturgischen Rahmen des Stundengebets zu pflegen. Ausgehend von Guillaume Dufays in mehreren Handschriften überlieferten Hymnen, dürften die mehrstimmigen Sätze in der Regel im Wechsel mit einstimmigen Strophen gesungen worden sein.¹⁹⁶

Tabelle 31: Motetten mit Hymnen als Textvorlage

Komp.	Incipit	Cantus-ID	a. Anlass laut Cantus b. Zuordnung in Gio1568
Regnard	<i>Ave Katharina martir</i> <i>Costi regis nata</i> (R111)	cao830040 cao830040a	a. Catharinae b. De S. Katherina Virgine & Martire
Regnard	<i>Ave maris stella</i> <i>Monstra te esse matrem</i> (R113)	cao8272 cao8272c	a. diverse Marienfeste b. De Beata Virgine
Vaet	<i>O gloriosa Domina</i> <i>Quod Eva tristis abstulit</i> (V64)	cao8375e cao8375f	a. Marienfeste

Die Liste der Komponisten, die noch im 16. Jahrhundert vergleichbare Zyklen komponierten, ist lang. Als Beispiel können die beiden in Diensten der Habsburger stehenden Musiker Kerle und Vaet angeführt werden.¹⁹⁷ Derartige Hymnensätze waren wohl vornehmlich für den Gebrauch in der Vesper gedacht und sind als liturgische Kompositionen zu bewerten. Gleichwohl „müssen Kompositionen, die außerhalb des gottesdienstlichen Gebrauchs Hymnentexte (selten auch die Melodien) benutzen, [...] als Motetten betrachtet

194 Schlager, Art. „Hymnus, III. Mittelalter“, Sp. 480.

195 Eine aktuelle Zusammenfassung wichtiger Quellen und Hymnenvertonungen bietet Michael K. Phelps (Phelps, „Du Fay’s Hymn Cycle“, S. 86–96). Grundlegend sind dennoch bis heute die Studien von Tom R. Ward (Ward, *The Polyphonic Office Hymn from the Late Fourteenth Century until the early Sixteenth Century*; ders., „The Polyphonic Office Hymn and the Liturgy of Fifteenth Century Italy“).

196 Die Hymnen sind in den Handschriften Bol Q15 und ModB enthalten. Eine Übersicht der Hymnen bietet neben der bereits genannten Literatur Planchart, „Music for the Papal Chapel“, S. 114–124.

197 Zu Vaets Hymnen vgl. Steinhardt, „The Hymns of Jacobus Vaet“. Für Kerles Hymnenzyklus im Vergleich mit den Hymnen Lassos vgl. Zager, „Liturgical Rite and Musical Repertory“, S. 224–226.

werden“.¹⁹⁸ Für eine liturgische Verwendung der in Tabelle 31 genannten drei Motetten gibt es keine Indizien. Sie alle sind in einer der umfangreichen Motettenanthologien des 16. Jahrhunderts erschienen, ohne besondere Kennzeichnung als Hymnus: Vaets *O gloriosa Domina* bereits in Ber1564–I, die beiden Kompositionen Regnarts in Gio1568–4.

Von den oft zahlreichen überlieferten Strophen der Hymnen dienen in der Regel nur zwei, zumeist aufeinanderfolgende, als Motettentext und bilden jeweils einen abgeschlossenen Motettenteil. Einzig im Falle von Regnarts *Ave maris stella* (R113) sind die Strophen *Sumens illud ave* (ca08272a) und *Solve vincla reis* (ca08272b) zwischen den beiden vertonten Textteilen ausgelassen. Die einzige Komposition eines der neutestamentarischen Cantica im untersuchten Repertoire, der Lobgesang des Simeon *Nunc dimittis servum tuum* (R196), besteht hingegen nur aus einem Teil.

4.3.6. Texte aus dem Proprium missae und sonstige liturgische Texte

Sämtliche bislang genannten und somit der Großteil der liturgischen Textvorlagen sind Teil der Liturgie des Stundengebets. Gesänge der Heiligen Messe wurden im Vergleich dazu nur in deutlich geringerer Anzahl für Motettenkompositionen herangezogen. Dies bedeutet natürlich nicht, dass in Messfeiern keine polyphone Musik erklang: Zahlreiche mehrstimmige Kompositionen des Ordinarium Missae sowie der Antiphonen *Asperges me* und *Vidi aquam* sind in den wenigen vom Hof Maximilians erhaltenen Chorbüchern überliefert.¹⁹⁹ Einzig für eine Tradition mehrstimmiger Propriengesänge gibt es in den vom Hof überlieferten Musikalien keine Anhaltspunkte.²⁰⁰ Vereinzelt dienten Elemente des Propriums jedoch auch als Motettentext.²⁰¹ Sie dürften in der Liturgie jedoch kaum Teile des Messpropriums direkt ersetzt haben, können aber wie andere Motetten auch an anderer Stelle in der Messfeier musiziert worden sein.²⁰²

198 Ward, Art. „Hymnus, IV. Mehrstimmige Hymnen“, Sp. 490.

199 Wie etwa in VienNB 15946 (vgl. Comberiat, *Late Renaissance music at the Habsburg Court*, S. 178).

200 Für frühere derartige Proprienzyklen ist beispielsweise auf Isaacs *Choralis Constantinus* oder Senfls Proprien zu verweisen. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts ist ein zunehmendes Interesse an Messproprien in mitteldeutschen Lateinschulen und süddeutschen Klöstern auszumachen (Gasch, „Das mehrstimmige ‚ordinarium missae‘“, S. 48). In diesen Kontext sind auch die Introitus- und Gradualesätze Regnarts zu stellen, die in den aus dem Kloster Irsee stammenden Chorbüchern AugsS 95 und RegB C90 überliefert sind.

201 Drei weiteren Kompositionen, deren Textvorlagen nicht eindeutig identifiziert werden konnten, liegen möglicherweise Texte aus dem Proprium zugrunde: Formellis, *Nos autem gloriari oportet* (For5); Regnart, *Ascendit Deus in iubilatione* (R108); La Court, *Tu es Petrus* (HC2) (vgl. Kapitel 4.3.4).

202 Für mögliche Aufführungsgelegenheiten von Motetten vgl. 2.5.

Tabelle 32: Motetten mit Texten aus dem Proprium Missae

Komp.	Incipit	Vorlage	a. Fest laut LU b. Zuordnung in Gio1568
Monte	<i>Viri Galilaei, quid admiramini</i> (M63)	Introitus (ohne Vers) LU846	a. Christi Himmelfahrt
Regnart	<i>Tribulationes cordis mei Vide humilitatem meam</i> (R181)	Graduale LU546–547 Vers LU547	a. 2. Fastensonntag
Regnart	<i>Domine, non secundum peccata nostra Domine, ne memineris Adiuva nos, Deus</i> (R128)	Tractus LU527 Vers LU527–528 Vers LU528	a. Aschermittwoch b. In Quadragesima
Regnart	<i>Domus mea domus orationis vocabitur</i> (R129)	Communio LU1253	a. Kirchweihe
Vaet	<i>Pascha nostrum immolatus est</i> (V35)	Communio LU781	a. Ostersonntag b. De Resurrectione Domini
Monte	<i>Lux fulgebit hodie Dies sanctificatus</i> (M32)	Introitus (ohne Vers) LU403 Alleluivers LU409	a. Weihnachten, 2. Messe
Regnart	<i>Ad Dominum, cum tribularer Deus meus, in te confido</i> (R99)	Graduale + Vers LU961–962 Alleluivers LU962	a. Sonntag nach Fronleichnam
Monte	<i>Benedicta et venerabilis Felix es, sacra virgo Maria</i> (M53)	Graduale LU1264 Graduale LU1539 + Offertorium LU1272	a. Marienfeste allgemein Mariae Heimsuchung + Marienfeste allgemein
Monte	<i>Ecce advenit dominator Dominus Surge et illuminare, Hierusalem</i> (M65)	Introitus LU459 + Graduale LU459 Gradualevers LU460 + Offertorium LU461	a. Epiphania

Der Text von fünf der neun in Tabelle 32 gelisteten Motetten beruht auf nur einem liturgischen Gesang. Von diesen bestehen mit Regnarts *Domus mea domus orationis vocabitur* (R129), Vaets *Pascha nostrum immolatus est* (V35) und Montes *Viri Galilaei, quid admiramini* (M63) drei aus nur einem Motettenteil. Ihnen liegen Texte eines Introitus oder einer Communio ohne zugehörige Psalmverse oder eine Doxologie zugrunde, somit von Gesängen, die in ihrem Ursprung Antiphonen sind.²⁰³ Der Text von Regnarts *Tribulationes cordis mei* (R181) ist hingegen einem Graduale entnommen, einem liturgischen Gesang, der in seinem

203 Bei Regnarts *Domus mea domus orationis vocabitur* (R129) könnte auch das Responsorium cao6527 als Vorlage gedient haben und diesem ein „Alleluia“ angefügt worden sein. Communio und Introitus dienten ursprünglich wie Offiziumsantiphonen als Kehrvers für das Psalmgebet. Schon in liturgischen Büchern des 8. und 9. Jahrhunderts ist die Communio häufig ohne Psalmverse überliefert, der Introitus auf nur einen Psalmvers und Doxologie beschränkt (Hiley, *Gregorian Chant*, S. 61 und S. 65).

formalen Aufbau ursprünglich dem Responsorium gleicht. In der liturgischen Praxis wurde beim Graduale schon seit dem Mittelalter auf die Wiederholung des Responsums nach dem Vers verzichtet, was sich auch in Regnarts Motette widerspiegelt.²⁰⁴ Sie weist zwar nicht die für Responsorienmotetten typische AB | CB-Form auf, mit dem Vers beginnt aber ein zweiter in sich abgeschlossener Motettenteil. Der Tractus stellt unter den Gesängen des Messproprium in verschiedener Hinsicht einen Sonderfall dar. Er ersetzt in Totenmessen und in der Fastenzeit das Alleluia und wird daher nur in einem bestimmten Abschnitt des Kirchenjahrs gepflegt. Zudem entspricht sein formaler Aufbau weder Responsorium noch Antiphon, denn er weist eine Strophenform auf. Die Anzahl der Strophen ist zwar von Gesang zu Gesang verschieden, zumeist sind es jedoch wie in *Domine, non secundum peccata nostra* (LU527–528) genau drei.²⁰⁵

Tabelle 33: Motetten mit anderen liturgischen und liturgienahen Textvorlagen

Komp.	Incipit	Cantus-ID	a. Anlass laut Cantus b. Zuordnung in Gio1568
Prenner	<i>Ave verum corpus natum</i> (Pre29)	LU1856, AH, Bd. 54, S. 257	a. In Honour of the blessed Sacrament (laut LU) b. De Corpore Christi
Galli	<i>Pater noster</i> <i>Ave Maria</i> (Gal13)		
Formellis	<i>Pater noster</i> (For)		b. De dominicis diebus

In den anderen Motetten, denen Texte des Messproprium zugrunde liegen, sind die Worte verschiedener liturgischer Gesänge – zumeist für jeweils ein und denselben Festtag – kompiliert. Dies hat zur Folge, dass eine Aufführung der Motetten an einem speziellen liturgischen Ort als Stellvertreter eines choraliter gesungenen Propriumsteils praktisch unmöglich ist. Die Kompositionen können lediglich an unspezifischer Stelle am entsprechenden Festtag gesungen worden sein. Für Montes *Benedicta et venerabilis* (M53) ist sogar eine Vielzahl von Festtagen als Aufführungsanlass denkbar, denn der Text ist aus einem Graduale einer Marienmesse, einem zweiten Graduale für Mariae Heimsuchung sowie einem marianischen Offertorium zusammengestellt.²⁰⁶ Eine eindeutige Eingrenzung von Aufführungsanlässen auf ein bestimmtes Marienfest scheint

204 Ebd., S. 58.

205 Ebd., S. 60 f.

206 Dem zweiten Motettenteil könnten statt dem Offertorium LU1272 auch das Responsorium cao6163 oder zwei Antiphonen von LU1686 zugrunde liegen.

deshalb unmöglich zu sein. Es handelt sich viel eher um eine Motette allgemein marianischen Inhalts, für die genauso gut auf Texte aus dem Offizium hätte zurückgegriffen werden können.

Weiteren drei Motetten liegen Texte zugrunde, die zwar nicht Teil des Proprium Missae sind, aber dennoch der Liturgie der Messfeier zugeordnet werden können. Den bekannten Text von *Ave verum corpus natum* (Pre29) zu kategorisieren ist unmöglich. Dreves weist ihn im Rahmen der *Analecta Hymnica* in zahlreichen Orationalien, aber auch in Gradualien nach.²⁰⁷ Ob er eher als Reimgebet oder als Sequenz zu beschreiben ist, muss daher fraglich bleiben und wird von Dreves auch an anderer Stelle offengelassen.²⁰⁸ Der inhaltliche Zusammenhang mit der Eucharistiefeier, in den der Gesang in LU1856 gerückt wird, ist jedoch offensichtlich.²⁰⁹ Eine Betrachtung des mutmaßlich nach der Einführung des Fronleichnamfestes durch Papst Urban IV. im Jahr 1264 geschaffenen Textes als Teil der liturgischen Textvorlagen scheint deshalb seiner Bedeutung angemessen.

Noch eindeutiger verhält es sich im Falle der *Pater noster* von Formellis und Galli. Der Text des *Pater noster* ist ursprünglich Mt. 6,9–13 und somit dem Neuen Testament entnommen.²¹⁰ Eine Nennung des vertonten Gebetes unter den Motetten nach Evangelientexten würde die herausgehobene liturgische Bedeutung des Textes jedoch verschleiern. Das *Vater unser* erscheint in der Liturgie der Messe schon seit dem 4. Jahrhundert als Kommuniongebet. Ab dem 6. Jahrhundert ist zudem ein Beten des *Vater unser* zum Abschluss von Laudes und Vesper belegt.²¹¹ In letzteren Kontext ist womöglich die Kombination aus *Vater unser* und *Ave Maria* in Gallis Komposition zu stellen. Schon im 12. und 13. Jahrhundert wurde es üblich, das *Ave Maria* – im Kern ist es eine Kompilation aus den beiden Bibelversen Lk. 1,28 und Lk. 1,42 – gemeinsam mit dem *Pater noster* und dem *Credo* täglich zu beten. Ein erster Erlass diesbezüglich im Jahr 1198 wird dem Pariser Bischof Odo von Sully († 1208) zugeschrieben.²¹² In dieser Gebetstradition wurde der Text des *Ave Maria*, der ursprünglich als Offertorium für den 4. Adventssonntag und verschiedene

207 *AH*, Bd. 54, S. 257.

208 *AH*, Bd. 2, S. 218 f.

209 Dies entspricht der liturgischen Zuordnung, von der Blume und Dreves berichten (*AH*, Bd. 54, S. 257).

210 Die Textfassung in Lk. 11,2–5 spielt in Liturgie und Komposition eine untergeordnete Rolle.

211 Freeman, „On the Origins of the Pater noster-Ave Maria“, S. 187.

212 Daniel E. Freeman spricht von „Bishop Odo of Paris“, was insofern irritierend ist, als mit Odo von Paris ansonsten meist der König des Westfränkischen Reiches Odo von Paris (* vor 866; † 1. Januar 898) bezeichnet wird (ebd., S. 187).

Marienfeste diente,²¹³ um die angehängten Worte „Jesus“ oder „Jesus Christus“ sowie manchmal auch um ein abschließendes „Amen“ erweitert. Erst ein Jahr nach der Drucklegung von Gallis Komposition 1567 bekam mit dem von Papst Pius V. autorisierten Reformbrevier von 1568 die heute geläufige erweiterte Textfassung sowie der liturgische Ort des Gebets – *Pater noster* und *Ave Maria* wurden vor dem Stundengebet, das *Credo* nach dem Stundengebet flüsternd gesprochen – für die römisch-katholische Kirche allgemeine Gültigkeit.²¹⁴ In Hinblick auf die vielfältige liturgische Verwendung des *Pater noster* seit dem 6. Jahrhundert wirkt die Angabe „De dominicis diebus“ über Formellis’ *Pater noster* (For4) in Gio1568–4 eher wie eine Einschränkung von Anlässen denn wie eine Zuordnung. Am Ende könnte die Komposition nicht nur an verschiedenen Sonntagen, sondern auch an jedem anderen Tag eingesetzt werden.

4.4. Lieder, Gebete, Varia

Die Überschrift des Kapitels deutet bereits an, wie unterschiedlich die Motettentexte sind, die in diesem Abschnitt behandelt werden sollen. Zu ihnen gehört eine Vielzahl von Texten, deren Provenienz nicht nachgewiesen werden konnte. So haben einige der in Tabelle 34 gelisteten Kompositionen Texte, die ganz ähnlich in liturgischen Gesängen überliefert sind, für die jedoch angesichts deutlicher Abweichungen von den liturgischen Gesängen vermutlich ein anderer Text als Vorlage gedient haben dürfte.²¹⁵ Die Texte einiger weiterer Motetten weisen zwar Bezüge zu Bibelversen auf, paraphrasieren diese aber so frei, dass sie besser als Gebete auf biblischer Textgrundlage denn als Bibelzitate zu beschreiben sind.²¹⁶ Auch vom Bibeltext unabhängige Gebete, für die kein Autor nachgewiesen werden konnte, sind in der Tabelle gelistet.

213 In dieser Fassung umfasst er nur die Textzeilen: „Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui.“ (ebd., S. 187).

214 Ebd., S. 188.

215 Insbesondere für Mergots *Beatus vir, qui suffert tentationem* (Mer6), Regnarts *Reges terrae congregati sunt* (R164), *Ad te Domine levavi* (R100) und *Sancta trinitas, unus Deus* (R172), Prenners *Sancta trinitas unus Deus* (Pre36) und *Domine pater et Deus vitae* (Pre14) sowie Vaets *Reges terrae congregati sunt* (V36) kann nicht ausgeschlossen werden, dass ein nicht nachgewiesener liturgischer Gesang als Textvorlage gedient haben mag. Auch die Reimform in Vaets *Christe servorum* (V5) deutet darauf hin, dass die Textvorlage ein Hymnus oder eine Reimantiphon sein könnte.

216 Dem Umstand, dass liturgischen Gesängen häufig Bibeltexte zugrunde liegen, ist es geschuldet, dass einige Motetten in Anm. 215 und hier genannt werden. Gebeten auf Grundlage von Bibeltexten folgen möglicherweise: Prenner, *Domine pater et Deus vitae* (Pre14); Regnart, *Ad te Domine levavi* (R100); Regnart, *Exultent iusti in conspectu Dei* (R191); Monte, *Peccavi in caelum | Me enim et caelo* (M52); Monte, *Pie Iesu, virtus mea | Sicut cervus desiderat* (M55); Vaet, *Dixerunt impii | Videamus ergo si sermones* (V19).

Tabelle 34: Motetten mit nicht identifizierten Textvorlagen

Komp.	<i>Incipit</i> Anmerkung
Mergot	<i>Beatus vir, qui suffert tentationem</i> <i>Gloria et honore coronasti</i> (Mer6) Im ersten Motettenteil Antiphon cao1677 oder Responsorium cao6232 (im Motettentext jedoch „his qui diligunt illum“ statt „diligentibus se“), im zweiten Motettenteil Responsorium cao6776 (Motettentext ohne „omnia subiecisti sub pedibus eius“) oder Offertorium LU1137 (im Motettentext am Ende zusätzlich „Domine“)
Regnart	<i>Reges terrae congregati sunt</i> <i>Et intrantes domum invenerunt puerum</i> (R164)
Vaet	<i>Reges terrae congregati sunt</i> <i>Et venientes invenerunt puerum</i> (V36) Vaets und Regnarts Komposition haben denselben Text. Zu Beginn des zweiten Motettenteils entspricht er den Responsorienversen cao7701a und cao6821a.
Regnart	<i>Ad te, Domine, levavi</i> (R100) Am Beginn Zitat Ps. 25(24),1, danach Anklänge an Offertorium LU321–322 und Responsorium cao6026
Regnart	<i>Sancta Trinitas, unus Deus</i> <i>Sit nomen Domini benedictum</i> (R172) Am Beginn des ersten Motettenteils könnte es sich um einer Litanei entnommene Formulierungen handeln. Am Beginn des zweiten Motettenteils ist Ps. 113(112),3 zitiert. Aufgrund der AB CB-Form der Motette steht zu vermuten, dass als Vorlage ein Responsorium gedient haben könnte. Kompositionen mit ähnlichem (meist kürzerem) Text von Antoine de Fevin, Phinot und Prenner (Pre36) weisen jedoch keine Reprisesform auf.
Prenner	<i>Sancta trinitas unus Deus</i> (Pre36) Vgl. vorhergehender Eintrag.
Prenner	<i>Domine pater et Deus vitae</i> (Pre14) Paraphrase von Sir. 23,4–6 · Ein Responsorium mit ähnlichem Text verzeichnet Marbach auf S. 291. Eine Komposition mit identischem Text ist von Gombert überliefert.
Regnart	<i>Exultent iusti in conspectu Dei</i> (R191) Anklänge an Ps. 68(67),4
Monte	<i>Peccavi in caelum</i> <i>Me enim et caelo</i> (M52) Im ersten Motettenteil Anklänge an Lk. 15,21, im zweiten Motettenteil Anklänge an Ps. 51(50),13
Monte	<i>Pie Jesu, virtus mea</i> <i>Sicut cervus desiderat</i> (M55) Im ersten Motettenteil Paraphrasen von Ps. 18(17) und Ps. 143(142),2, im zweiten Motettenteil Paraphrasen von Jes. 12,3 und Ps. 42(41),2–3
Vaet	<i>Dixerunt impii</i> <i>Videamus ergo si sermones</i> (V19) Im ersten Motettenteil Paraphrasen von Weish. 2,1, 2,12–14 und 2,17, im zweiten Motettenteil Paraphrase von Weish. 2,18–19
Vaet	<i>Christe servorum</i> (V5)
Regnart	<i>Expectans expectabo</i> (R190)
Galli	<i>Gaudet in adversis</i> <i>Magna Dei bonitas</i> (Gal9)

4. Textvorlagen

Monte	<i>O clementissime ac benignissime Deus</i> (M57)
Monte	<i>O suavitas et dulcedo</i> (M66)
Prenner	<i>Qui rapis obsessas</i> (Pre23)
Prenner	<i>O Deus, o cuius nihil est sine numine sanctum</i> <i>Omnia qui in coelis</i> (Pre39)
Hailand	<i>Clamitat ante Deum</i> (Hai4)
Vaet	<i>Quoties diem illum considero</i> (V17)
Regnart	<i>Hodie de virgine salvator mundi natus est</i> <i>Hodie in terra canunt angeli</i> (R137)
Prenner	<i>Me Deus et terrae</i> (Pre2)

Tabelle 35 listet Motetten, die auf Gedichten oder Gebeten basieren, deren Autor identifiziert werden konnte. Daneben finden sich Kompositionen, in denen ein im 16. Jahrhundert bereits weit verbreiteter Liedtext sowie die dazugehörige Melodie verarbeitet wurden.²¹⁷ Wenn Text und Melodie von *Resonet in laudibus* und *Vita in ligno moritur* auch grundsätzlich liturgischen Ursprungs sind, so scheinen doch beide Gesänge im Verlauf des 16. Jahrhunderts ihrer ursprünglichen Bedeutung immer mehr enthoben worden zu sein. So ist *Vita in ligno moritur* in zahlreichen auf der Cantus-Homepage als Scan verlinkten Quellen aus dem 11. bis 16. Jahrhundert als Kyrie-Tropus für Gründonnerstag oder Karsamstag nachzuweisen.²¹⁸ Der Gesang dürfte sich im 16. Jahrhundert jedoch von seiner ursprünglichen Funktion gelöst haben und auch nach dem Konzil von Trient weiter gepflegt worden sein.

Tabelle 35: Motetten mit identifizierten Textvorlagen

Komp.	Incipit	Text
Regnart	<i>Resonet in laudibus</i> <i>Hodie apparuit in Israel</i> <i>Magnum nomen Domini Emanuel</i> (R165)	Cantio/Lied (Tropus).
Prenner	<i>Vita in ligno moritur</i> <i>Qui propheticè promisti</i> <i>Qui expansis in cruce</i> (Pre35)	Cantio/Lied? (ursprünglich Kyrie-Tropus cao8449 cao8447 cao8444) · Eine Komposition mit identischem Text ist von Senfl (SC M 88) überliefert.
Vaet	<i>Salve, festa dies</i> <i>Quos prius Eva nocens infecerat</i> (V39)	Prozessionsgesang zu Karsamstag und Ostern (AH, Bd. 50, S. 78 f.).

217 Bezüglich der Verarbeitung der Melodie vgl. Kapitel 8.

218 Vgl. <http://cantusdatabase.org/id/008449>. Ähnlich wie es etwa bei *Discubuit Jesus* (cao600586) der Fall ist (vgl. Kapitel 5.3), scheint auch dieser Gesang losgelöst von seiner ursprünglichen liturgischen Bedeutung noch nach dem Konzil von Trient gepflegt worden zu sein.

4.4. Lieder, Gebete, Varia

Monte	<i>Domine Deus meus, o bonum Cumque misericors</i> (M50)	Gebet „Ad Impetrandam Dei / misericordia & gratiam, oratio“, Abschnitt aus Johannes Fabri (Hrsg.): <i>Precationes Christiana devotione et pietate plenae</i> [...], Antwerpen: Johannes Stelsius 1557. ²¹⁹
Monte	<i>Deus misericors, Deus clemens</i> (M58)	Gebet im <i>Ordo commendationis animae</i> , einer Sammlung mit Gebeten zur Begleitung Sterbender. ²²⁰
Monte	<i>Adoro, laudo et glorifico</i> (M61)	Gebet in <i>Preces et orationes, collectae, pro clero Augustano, ad usum quadraginta horarum, tempore belli Turcisi</i> , [Dillingen]: Johannes Mayer [1594], S. 102. ²²¹
Monte	<i>Tu es Deus omnipotens Tu es Deus, et non est alius Deus</i> (M62)	Gebete des Augustinus, <i>Precationes XXXII.</i> , beispielsweise erschienen in <i>Meditationum Libelus planè piissimus</i> [...], Leuven: Ioannes Frellonius 1556, S. 76.
Prenner	<i>Considerate dilectissimi Quoniam sicut factus est</i> (Pre12)	Textausschnitt aus einer der Sermones von Papst Leo I., beispielsweise gedruckt als dritte Predigt <i>De Nativitate Domini</i> in <i>Leonis pontificis maximi sermones quam diligentissime nuperrime castigati, et quantum anniti ars potuit fideliter impressi</i> , Paris: Jakob und Johannes Parvus 1515, fol. XVI ^v .
Vaet	<i>Huc me sidereo Felle sitim magni regis</i> (V54)	Geistliches Gedicht von Maffeo Vegio (1407–1458) ²²² · Kompositionen mit identischem Text sind von Josquin, Willaert und Lasso überliefert.
Vaet	<i>In tenebris</i> (V55)	Teil eines Gedichts von Joachim Camerarius (1500–1574), erstmals gedruckt in Philipp Melanchthon: <i>Loci Theologici recens recogniti</i> , Wittenberg: Petrus Seitz 1544, fol. Oo 2. ²²³

Ein Umstand spricht dafür, dass Prenners *Vita in ligno moritur* (Pre35) nur mehr wenig mit dem ursprünglichen Tropus gemein hat. In sämtlichen auf der Cantus-Datenbank verlinkten Scans sind die einzelnen Strophen des Tropus in der Reihenfolge *Qui propheticè promisti* (ca08447), *Qui expansis in cruce* (ca08444), *Vita in ligno moritur* (ca08449) angeführt.²²⁴ Dies ist auch die Reihenfolge, in der laut einer brieflichen Mitteilung des Kopisten Lukas Wagenrieder an Herzog Albrecht von Preußen aus dem Jahr 1537 die drei Teile von Senfls Komposition

219 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 206 und S. 534.

220 Ebd., S. 206 und S. 538.

221 Ebd., S. 206 und S. 539.

222 Benthem, „Josquins Motette Huc me sydere“, S. 136.

223 Vgl. Jung, *Frömmigkeit und Theologie bei Philipp Melanchthon*, S. 138.

224 <http://cantusdatabase.org/id/008449> (letzter Zugriff am 17.2.2022). Laut Walter Gerstenberg variiert die Reihenfolge der drei Teile in der einstimmigen Überlieferung (*Motetten V. [Liturgische und allgemein-geistliche Motetten]*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel/Zürich 1974 [Ludwig Senfl: Sämtliche Werke XI], S. 125). Eine liturgische Quelle, die der Reihung von Prenners Komposition entspricht, ist mir jedoch nicht bekannt.

dieses Textes zu ordnen wären. In den nicht weniger als 35 Überlieferungsträgern seiner Motette wurde dieses Ansinnen nur zweimal befolgt, was auf zwei Gründe zurückgeführt werden kann. Zum einen wurde der Teil *Vita in ligno* (SC M 88) bereits einige Jahre vor den anderen beiden Motettenteilen komponiert, zum anderen könnte es aber schon um 1530 eine von der ursprünglichen liturgischen Reihung der Teile abweichende Tradition gegeben haben.²²⁵ Sollte nicht allein Senfls Komposition als Vorbild für Prenners Motettenkonzeption gedient haben, so setzt Letztere einen vom ursprünglichen Kyrie-Tropus unabhängigen Gesang voraus. Eine deutsche Übertragung des Textes von Valentin Triller fand bereits im 16. Jahrhundert Verbreitung und könnte Indiz dafür sein, dass ein solcher Gesang auch in protestantischen Gemeinden rezipiert wurde.²²⁶ Dafür spricht auch die Aufnahme von Prenners Motette in Ger1567, eine Sammlung kurzer dreistimmiger Kompositionen, die nicht zuletzt für den Schulgebrauch in Nürnberg konzipiert worden sein dürfte.²²⁷

Eine ähnliche Karriere als lateinisch- und deutschsprachiges Lied wie *Vita in ligno moritur* machte die *Cantio Resonet in laudibus*, die ab der Mitte des 14. Jahrhunderts als Teil der Weihnachtsliturgie in mehreren Handschriften nachzuweisen ist. Beispielsweise ist sie in einem Cationar dieser Zeit aus dem Kloster Seckau in der Steiermark als Tropus des *Nunc dimittis* in der Weihnachtskomplet enthalten.²²⁸ Konrad Ameln geht davon aus, dass sie während des Kindelwiegens, eines bis ins 12. Jahrhundert zurückreichenden Volksbrauchs, gesungen wurde.²²⁹ Ebenfalls im 14. Jahrhundert wurde der Gesang mit starken Abweichungen ins Moosburger Graduale als Tropus des *Benedicamus* für Weihnachten eingetragen.²³⁰ Wahrscheinlich aus der letzteren Textfassung entwickelten sich die verschiedenen lateinisch- und deutschsprachigen Varianten des Liedes, welches im Verlauf des 16. Jahrhunderts mehrfach gedruckt wurde.²³¹ Eine dieser Varianten dürfte als Text- und Melodievorlage für Regnarts fünfstimmige Weihnachtsmotette gedient haben.

Sämtliche Gebetstexte – ob auf Bibeltexten basierend oder frei gedichtet, ob mit nachvollziehbaren Textautoren oder nicht – können aus einem der gedruckten oder handschriftlichen Gebetbücher entnommen sein, die im

225 Vgl. Gasch, „Ludwig Senfl, Herzog Albrecht“, S. 408–412; Pfohl, „Einfaches ‚Absetzen‘“, S. 408 f.

226 Vgl. DKL, Abt. III, Bd. 1, Teil 1, S. 102.

227 Vgl. Kapitel 3.5.

228 GrazU 756.

229 Ameln, „Resonet in laudibus“, S. 54 f.

230 Die Pergamenthandschrift lagert heute in München, Universitätsbibliothek, Cod. ms. 156, 2°. Für eine Beschreibung der Handschrift vgl. Gottwald, *Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek München*, S. 9–13.

231 Ameln, „Resonet in laudibus“, S. 57.

16. Jahrhundert weit verbreitet waren. Ein solches trug sicherlich nicht nur der Herrscher Maximilian mit sich,²³² auch die Komponisten dürften solche Sammlungen besessen haben. Mit den Verzeichnissen liturgischer Gesänge vergleichbare Nachschlagewerke liegen für derartige Gebete bislang nicht vor. Daher konnten die wenigen Angaben zu Textdichtern, die Silies zu Kompositionen Montes macht, nur durch Identifikation weniger weiterer Texte ergänzt werden. Nicht auszuschließen ist darüber hinaus, dass der ein oder andere Text vom Komponisten selbst oder von einer anderen Person explizit für eine Komposition verfasst wurde und dementsprechend in keinem anderen Überlieferungsträger erhalten ist. Wenn daher auch nur wenige Informationen zu Autoren und Provenienz der Gebete vorliegen, soll dennoch der Text von Prenners *Me Deus et terrae* (Prez) als Beispiel zitiert und diskutiert werden.

Me Deus et terrae patulique creator olympi,
 Omni namque potes parte juvare juves.
 In te firma meae posita est fiducia mentis,
 Tuque salus animae portus et aura manes.
 Ach Herr Gott hilf!²³³

Die letzten vier Worte des Textes heben sich nicht allein aufgrund der gewählten Sprache von den vorangehenden vier Sätzen – teilweise wäre der Begriff Ellipsen treffender – ab. Auch im musikalischen Satz lässt sich die Trennung der beiden Komponenten nachvollziehen: Während in fünf der sechs Stimmen der lateinische Text kontrapunktisch verarbeitet ist, sind die vier deutschen Worte ausschließlich dem Sextus unterlegt. In dieser Stimme wird die Fürbitte mit der immer gleichen Viertertonfolge im Abstand von jeweils zehn Mensuren Pause als struktureller Cantus firmus wiederholt.²³⁴

Zwischen den deutschen und den lateinischen Textbestandteilen sind auch inhaltliche Unterschiede auszumachen. Nach der ersten lateinischen Zeile, in der Gott angerufen wird, folgen drei Verse, deren inhaltlicher Kern das Rühmen von Gottes Taten ist. In der davon abgesetzten volkssprachigen Stimme wird zeitgleich um genau diese gerühmte Hilfe gebeten. Beide Aspekte – Ruhm und Bitte um Errettung – wurden bereits als wichtige Topoi in den Texten der so zahlreichen Psalmspruchmotetten ausgemacht.²³⁵ Schon seit

232 Ein solches handschriftliches Gebetbuch aus dem Besitz Maximilians II. beschreibt Otto Mazal (Mazal, „Ein Gebetbuch Kaiser Maximilians II“). Die Motettentexte sind in diesem Gebetbuch jedoch nicht nachzuweisen.

233 Zitiert nach Prenner GA, S. xiv.

234 Den Begriff des „Structural Cantus Firmus“ prägte Sparks (Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet*; vgl. Kapitel 8.2).

235 Vgl. Kapitel 4.2.2.

Jahrhunderten dienten Texte des Psalters als wichtige Grundlage für das private Gebet der Gläubigen im Alltag und gingen dementsprechend, möglicherweise in korumpierter Form, in die genannten Gebetbücher ein.²³⁶ Eben in jenem persönlichen Gebet, dem die Gebetbücher dienten, treffen sich demnach biblischer Text und volkstümlicher Glaube – ganz ohne Zutun der kirchlichen Obrigkeit.

4.5. Textvorlagen der Motetten in ausgewählten Überlieferungsträgern

In den bisherigen Ausführungen zu den Textvorlagen der Motetten blieb die Überlieferung einzelner Motetten oder Motettengruppen weitestgehend unbeachtet. Die relevanten Drucke erschienen in Nürnberg, Venedig oder München und damit in sehr unterschiedlichem Umfeld.²³⁷ Auch die Mitwirkung der Komponisten bei der Drucklegung ihrer Motetten dürfte von Fall zu Fall variiert haben.²³⁸ Daher soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, ob in einzelnen Drucken auffallend viele oder wenige Motetten mit Texten aus Bibel, Liturgie oder sonstigen Vorlagen enthalten sind. Daran schließt sich fast zwangsläufig die Frage an, ob die Konzentration auf eine bestimmte Art von Textvorlagen bzw. das Vermeiden bestimmter Textvorlagen auf persönliche Vorlieben des Komponisten oder des Herausgebers zurückzuführen oder der Rücksicht auf einen speziellen Widmungsträger geschuldet sein könnten.²³⁹

Die Verteilung von Motetten, deren Texte weder einer biblischen noch einer liturgischen Vorlage zuzuordnen sind, auf die in Abbildung 1 eingegangenen Drucke ist weitgehend unauffällig. In Hinblick auf die kleine Gesamtzahl und die große Diversität der unter die Kategorie ‚Sonstige‘ subsumierten Kompositionen ist sie zudem nur eingeschränkt aussagekräftig. Bemerkenswert ist dennoch, dass fast die Hälfte der in Mon1575 gedruckten Motetten auf einer solchen Textvorlage basiert, während sämtliche in den drei vorherigen Motettenbüchern des Hofkapellmeisters publizierte Stücke eindeutig einer biblischen oder einer liturgischen Vorlage zuzuordnen sind. Dass hinter dieser Abkehr von liturgischen und vor allem von biblischen Textvorlagen ein spezifisches Interesse des Widmungsträgers Orsini stand, scheint eher unwahrscheinlich, denn das ebenfalls dem Kardinal gewidmete fünfte Motettenbuch

236 Der in Kapitel 4.4, Tabelle 34 angeführten Motette *Montes Pie Iesu, virtus mea* (M55) liegt möglicherweise ein solcher Text zugrunde.

237 Vgl. Kapitel 3.3.

238 Vgl. Kapitel 3.4.

239 Wie etwa bei der ersten Motette in Mon1587 und bei einigen Kompositionen in Mon1600 (vgl. Kapitel 3.2).

Mon1579 enthält nur zwei Kompositionen mit vergleichbaren Textvorlagen.²⁴⁰ Es könnte jedoch sein, dass sich der Komponist bei der Auswahl der Textvorlagen für die im vierten Buch publizierte Motetten mehr Freiheiten nahm als bei der für die Kompositionen, die in den ersten drei Motettenbüchern enthalten sind. Zumindest Mon1572 und Mon1574 sind Montes Dienstherrn Maximilian gewidmet, und mit der Konzentration auf Bibel-, insbesondere auf Psalmtexte genügten die Texte der darin publizierten Motetten zweifelsfrei den persönlichen Glaubensgrundsätzen des Kaisers. Gleichwohl gibt es keinen Hinweis darauf, dass reformatorische Kreise der Liturgie entnommenen Motettentexten kritisch gegenübergestanden wären. Daher mussten Vaet und Regnart auch keine negativen Reaktionen des Dienstherrn befürchten, als sie eine Vielzahl von Motetten mit liturgischen Textvorlagen in ihrem Dienstherrn gewidmeten Individualdrucken veröffentlichten.

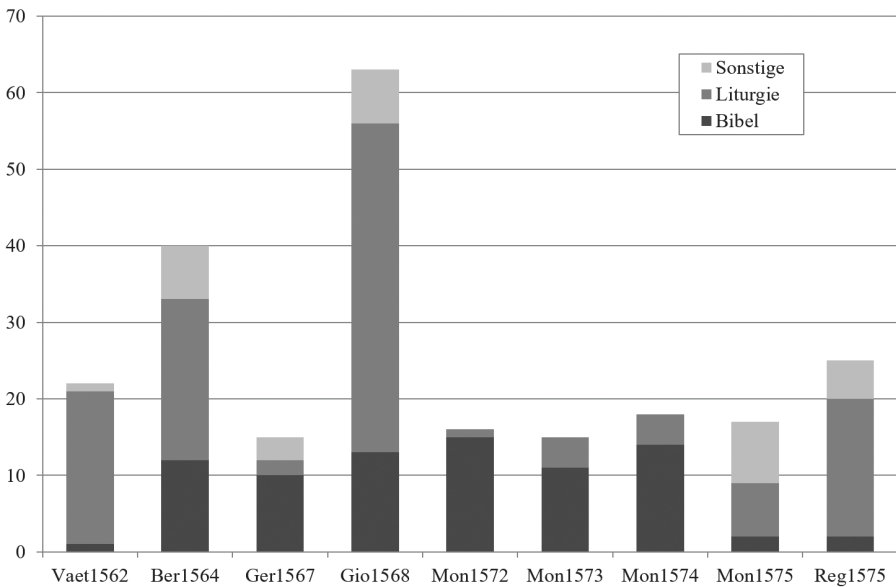


Abbildung 1: Ausgewählte Überlieferungsträger und die Textvorlagen der darin enthaltenen Motetten

Ein Blick auf die Texte der in Ber1564 publizierte Kompositionen stärkt die Annahme, dass Motetten mit der Liturgie entnommenen Texten auch in protestantischem Rahmen gepflegt wurden. Obwohl in der im protestantischen Nürnberg gedruckten Sammlung *Repertoire für den neukirchlichen*

240 Vgl. die angeführten Textvorlagen in Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 543–550.

Gebrauch publiziert wurde, basieren 21 der 40 in Ber1564 enthaltenen Motetten des untersuchten Repertoires auf liturgischen Textvorlagen. Wenn die Texte der in Ger1567 veröffentlichten Kompositionen auch mehrheitlich biblischen Ursprungs sind, kann dies daher nicht allein in der protestantischen Ausrichtung des Drucks begründet liegen. Viel eher dürfte die Konzentration auf vornehmlich kürzere Bibelsprüche dem Gebrauch der Tricinien im schulischen Kontext geschuldet sein. Das Repertoire war somit ohne Bindung an bestimmte Festtage über das ganze Kirchenjahr verwendbar. Im Umkehrschluss steht die vermehrte Aufnahme von Kompositionen mit liturgischen Texten in Gio1568 auch nicht bzw. nur indirekt in kausalem Zusammenhang mit der gegenreformatorischen Ausrichtung der Anthologie. Die Motetten in Gio1568 sind entsprechend einem Temporale bzw. einem Sanctorale geordnet und fast alle einem bestimmten Festtag zugeordnet. Wie ungeeignet Motetten mit biblischen Textvorlagen für eine solche Ordnung nach liturgischen Kriterien sind, zeigt die Übersicht der Motetten mit biblischen Textvorlagen in Gio1568 (Tabelle 36).

Psalmsprüche und ähnliche alttestamentarische Gebetstexte, welche die überwiegende Mehrheit der biblischen Motettentexte des untersuchten Repertoires stellen, spielen unter den in Gio1568 enthaltenen Motetten kaum eine Rolle. Zehn von 13 der gelisteten Kompositionen basieren auf Bibelausschnitten, in denen eine Geschichte aus dem Leben einer biblischen Person erzählt wird. Folglich ist der Anteil der von Krebs als Evangelienmotetten bezeichneten Kompositionen in Gio1568 gegenüber allen anderen Überlieferungsträgern stark erhöht.²⁴¹ Da jedoch nur wenige Heilige in der Bibel belegt sind und viele weitere altkirchliche Festtage an Begebenheiten erinnern, von denen ebenfalls nur spätere Legenden berichten, spielen biblische Textvorlagen für das in Gio1568 überlieferte Repertoire zwangsläufig nur eine untergeordnete Rolle. Kompositionen für St. Nikolaus, St. Martin, Mariae Himmelfahrt oder vergleichbare Feste basieren vornehmlich auf liturgischen Textvorlagen. Die Häufung von Motetten mit liturgischen oder biblischen Textvorlagen innerhalb eines Drucks hängt daher vor allem mit der Frage zusammen, ob dieser vornehmlich Kompositionen für einen besonderen Festtag oder vielfältig

241 Für vergleichbare Feste konnten freilich auch liturgische oder neugedichtete Texte als Vorlage herangezogen werden, wie etwa in Mergots *Intuens in celum* (Mer4) und *Tu es Petrus* (Mer5), La Courts *Tu es Petrus* (HC2), Prenners *Qui rapis obsessas* (Pre23) oder Regnarts *Ibant apostoli gaudentes* (R140) und *Vos, qui secuti estis me* (R184). Da sie alle auf biblischen Erzählungen beruhen, sind die konkreten Formulierungen nur von sekundärer Bedeutung (vgl. Crook, „Proper to the day“, S. 27).

4.5. Textvorlagen der Motetten in ausgewählten Überlieferungsträgern

verwendbares Repertoire enthält. Der konfessionelle Kontext einer Sammlung ist jedoch nur dahingehend relevant, dass er die Auswahl der Anlässe, denen einzelne Kompositionen zugeordnet sind, beeinflusst.

Tabelle 36: Motetten mit biblischen Textvorlagen in Gio1568

Komp.	Incipit	Textvorlage	Zuordnung in Gio1568
Roy	<i>Adiuvans nos, Deus</i> (Roy1)	Ps. 79(78),9	In quadragesima
Galli	<i>Stetit Iesus in medio</i> (Gal14)	Lk. 24,36 + Lk. 24,38–39 (Evangelienparaphrase)	De Resurrectione Domini
Roy	<i>Exurgens Maria abiit Et factum est</i> (Roy2)	Lk. 1,39–41 (Evangelium)	De Visitatione Beae Marie Virg:
Vaet	<i>Assumens Iesus</i> (V48)	Mt. 17,1–2 (Evangelienparaphrase)	De Transfiguratione Domini
Vaet	<i>Rex Babylonis venit Tunc rex ait: Paveant habitantes</i> (V37)	Dan. 1,39–40 Dan. 14,42 (Altes Testament)	De Dominicis Diebus
Galli	<i>Ecce quam bonum</i> (Gal16)	Ps. 133(132),1–3	De Dominicis Diebus
Prenner	<i>Stetit Iesus in medio Respondit Thomas et dixit ei</i> (Pre31)	Joh. 20,26–27 Joh. 20,28–29	De S. Thoma Apostolo
Prenner	<i>Tanto tempore</i> (Pre32)	Joh. 14,9 (Evangelium)	De S. Philippo Apostolo
Prenner	<i>Tu es Petrus</i> (Pre33)	Mt. 16,18–19 (Evangelium)	De S. Petro
Regnard	<i>Euntes in mundum universum Illi autem profecti praedicaverunt</i> (R64)	Mk. 16,15–16; Mt. 28, 19–20 Mk. 16,20	In Divisione Apostolorum
Vaet	<i>Misit Herodes rex manus Videns autem quia placeret</i> (V33)	Apg. 12,1–2 Apg. 12,3	De S. Jacobo Apostolo
Prenner	<i>Credo quod redemptor</i> (Pre9)	Hi. 12,25–27; Ps. 146(145),2	Pro Defunctis
La Court	<i>Domine, quinque talenta Euge, serve bone et fidelis</i> (HC5)	Mt. 25,20 Mt. 25,21a (Evangelienparaphrase)	Commune Confessorum

5. VERSUCH EINER KONFESSIONELLEN VERORTUNG DES REPERTOIRES

Der Versuch, das am Hof Maximilians entstandene Repertoire einer der konfessionellen Extrempositionen des Reformationszeitalters zuzuordnen, wäre zum Scheitern verurteilt, denn klare konfessionelle Grenzen zwischen einer römischen und einer protestantischen Kirche sind im 16. Jahrhundert allgemein, insbesondere aber vor Beginn einer von starken Institutionen gestützten Gegenreformation noch nicht klar zu ziehen.¹ Am ehesten greifbar werden die inhaltlichen Differenzen in den Bekenntnisschriften verschiedener Reformatoren, in denen über Kritik an altkirchlichen Gepflogenheiten Positionen bezogen werden, die nicht immer einheitlich sind.² Kompositionstechnische Unterschiede sind zwischen Stücken, die im 16. Jahrhundert in dezidiert romtreuen oder aber in protestantischen Gegenden entstanden, kaum auszumachen. Insbesondere für die paraliturgische Motette, in der eine musikalische Bindung an einen tradierten liturgischen Gesang in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur in Ausnahmefällen gegeben ist, bieten rein musikalische Parameter deshalb keinen Ansatzpunkt für eine konfessionelle Einordnung.³ Eine Bewertung des Repertoires hinsichtlich seiner Kompatibilität mit reformatorischem Gedankengut beruht daher in erster Linie auf den Texten der Motetten. Ausgangspunkt sind die von verschiedenen Reformatoren kritisch gesehene Marien- und Heiligenverehrung sowie das ebenfalls stark umstrittene Fronleichnamfest. Da für die Religionsauffassung Maximilians insbesondere die Schriften Melanchthons von Bedeutung waren, sind sie wesentlicher theologischer Bezugspunkt für die Verortung des Motettenrepertoires.

1 Birkenmeier, *Via regia*, S. 17; Körndle/Leitmeir, „Probleme bei der Identifikation“, S. 331.

2 Köpf, „Protestantismus und Heiligenverehrung“, S. 322.

3 Körndle/Leitmeir, „Probleme bei der Identifikation“, S. 343; Leitmeir, „Beyond the denominational paradigm“, S. 158.

5.1. Heiligengedenken in Motetten – Jacobus Vaet, *Qui operatus est Petro* (V59)

Die Heiligenverehrung war im 16. Jahrhundert nicht ausschließlich ein altkirchliches Phänomen, auch wenn das Verhältnis von Anhängern der Reformation zu den Heiligen bedeutend distanzierter war als das romtreuer Gläubiger. Eine inhaltliche Position bezüglich des Heiligenkultes bezogen die großen Denker der Reformation jedoch erst vergleichsweise spät. Als Hauptgrund hierfür führt Ulrich Köpf an, dass es auch von Seiten des Vatikans diesbezüglich keine eindeutigen Aussagen gab.

So wichtig der Heiligenkult im religiösen Leben der mittelalterlichen Christenheit war – eine lehrmäßige Diskussion oder gar eine dogmatische Begründung hat es im Abendland trotz mancher theologischen Äußerungen nie gegeben.⁴

Dass der Heiligenkult über lange Zeit ein in erster Linie volkstümliches Phänomen darstellte, belegt auch der Umstand, dass keine formalen Regeln für den Prozess der Heiligsprechung existierten.⁵ Die erste ausführliche Beurteilung des Sachverhaltes *Heiligenverehrung* aus Sicht der Reformatoren formulierte Melanchthon 1530 in der *Confessio Augustana*, in der er zunächst auf die positiven Eigenschaften der Heiligen hinwies:

Über die Heiligenverehrung lehren sie: Das Gedächtnis an die Heiligen kann gepflegt werden, auf daß wir ihren Glauben nachahmen und ihre guten Werke in ihrem Berufe.⁶

Melanchthon betont die guten Werke, die die Heiligen vollbracht haben, und empfiehlt, diese als Vorbilder für das eigene Handeln zu verstehen. Im Weiteren schränkt Melanchthon jedoch die Bedeutung der Heiligen, wie sie im Volksglauben des Mittelalters verankert war, stark ein. Als Mittler, der für den Gläubigen bei Gott eintritt, sieht Melanchthon – und dabei gleichen seine Äußerungen denen anderer Reformatoren – einzig Jesus Christus, nicht aber die Heiligen.

Aber die Heilige Schrift lehrt nicht, die Heiligen anrufen oder Hilfe von den Heiligen erfliehen, denn sie stellt uns Christus allein als Mittler, Versöhner, Hohenpriester und Fürbitter vor Augen. Ihn muß man anrufen, und er hat versprochen, unsere Gebete zu erhören, und diese Verehrung empfiehlt er höchlichst, er will angerufen werden in allen Betrübnissen. I. Johannes 2 (I): ‚Wenn einer sündigt, so haben wir einen Fürsprecher bei Gott‘ usw.⁷

4 Köpf, „Protestantismus und Heiligenverehrung“, S. 322. Im Folgenden gibt Köpf eine Einführung in Luthers verstreute Äußerungen zum Heiligenkult.

5 Ebd., S. 322.

6 Bornkamm (Hrsg.), *Das Augsburger Bekenntnis*, S. 31.

7 Ebd., S. 32.

Folgt man Melanchthons Position, so stehen Motetten für Heiligengedenktage nicht automatisch in einem romtreuen oder gar gegenreformatorischen Kontext.⁸ Auch protestantische Christen hätten durchaus Grund, der Heiligen zu gedenken; einzig eine direkte Anrufung um Hilfe würde der Alleinstellung von Jesus Christus zuwiderlaufen. Folglich verblieben auch in protestantischen Gegenden Heiligenfeste im Kalender, wenngleich ihre Anzahl in den neuen Kirchenordnungen stark reduziert wurde. Insbesondere die Feste zu Ehren der Apostel und vereinzelter anderer biblisch belegter Heiliger – insbesondere des Urmärtyrers Stephan – wurden feierlich begangen.⁹

Am Hof Maximilians trat nie eine reformierte Kirchenordnung in Kraft. Daher sind im dort entstandenen Motettenrepertoire wenig überraschend auch Kompositionen zu Ehren anderer Heiliger vertreten. Die Anzahl von Motetten, die aufgrund ihrer Textvorlage oder mittels einer klaren Zuweisung in Gio1568 eindeutig einem Heiligenfest zugeordnet werden können, ist mit einer Gesamtzahl von 39 Kompositionen sogar erstaunlich groß.¹⁰ Von den 228 Motetten des untersuchten Repertoires machen sie in etwa 17,1 % aus. 21 Stücke davon beruhen auf einer Textvorlage, die der Liturgie eines Heiligenfestes entnommen ist,¹¹ zwölf weitere sind zudem in Gio1568 explizit einem

8 Zur Bedeutung von Melanchthons Position für die persönliche Religionsauffassung Maximilians vgl. Kapitel 2.2.

9 Körndle/Leitmeir, „Probleme bei der Identifikation“, S. 344.

10 In diese Zahl sind sämtliche Kompositionen miteinbezogen, die auch anderweitig liturgisch Verwendung gefunden haben könnten. So ist beispielsweise das Responsorium *Si bona suscepimus* (cao7647) laut den in der Cantus-Datenbank verzeichneten Quellen Teil der Liturgie des Heiligengedenktags für Hiob. Jüngst fasste David Crook jedoch einige Informationen zusammen, nach denen der Text bereits im 16. Jahrhundert auch im Kontext von Trauerfeiern genutzt wurde (Crook, „Proper to the day“, S. 20 f.): In einer Veroneser Handschrift (VerBC MCXXIV) ist eine ohne Autornennung überlieferte Komposition pro defunctis zugeordnet (vgl. Böker-Heil, *Die Motetten von Philippe Verdelot*, S. 79; Haar, „Orlande de Lassus: *Si bona suscepimus*“, S. 154). Und, laut mündlicher Auskunft Antonio Chemottis an Crook, ist das Responsorium in elf protestantischen Kirchenordnungen im Rahmen von Begräbnissen genannt. Daher könnte auch Prenners *Si bona suscepimus* (Pre4) als Trauermotette intendiert gewesen oder zumindest genutzt worden sein.

11 Regnart, *Ego pro te rogavi, Petre* (R131); Monte, *Regnum mundi et omnem ornatum saeculi | Eructavit cor meum* (M22); Monte, *Ecce ego mitto vos | Dum lucem habetis* (M33); Vaet, *Dum steteritis | Non enim vos estis qui loquimini* (V21); Vaet, *Ex eius tumba | Cateratim ruunt populi* (V24); Vaet, *Iustus germinabit | Plantatus in domo Domini* (V57); Regnart, *Tollite iugum meum super vos* (R180); Vaet, *Filiae Hierusalem* (V25); Vaet, *Filiae Hierusalem* (V26); Regnart, *O decus Trebnitiae | Tu tot signis radians* (R197); Vaet, *Simile est regnum* (V41); Monte, *Gaudet in caelis animae Sanctorum* (M46); Monte, *Timete Dominum, omnes Sancti eius | Domine, spes Sanctorum* (M26); Monte, *Non turbetur cor vestrum | Philippe, qui videt me* (M42); Monte, *Cecilia virgo | O beata Cecilia* (M56); Vaet, *Qui operatus est Petro* (V59); Monte, *Hic est Martinus | Sanctae Trinitatis fidem* (M59); Prenner, *Si bona suscepimus* (Pre4); Vaet, *Iste est Ioannes* (V56); Vaet, *Aspice Domine* (V47); Prenner, *Factum est silentium | Millia millium ministrabant* (Pre28).

Heiligenfest zugeordnet,¹² und sechs sind Kompositionen mit nicht-liturgischen Textvorlagen, können aber aufgrund der Überschrift in Gio1568 eindeutig in den Kontext eines Heiligenfestes gestellt werden.¹³

Ein Blick auf die Heiligen, zu deren Ehren die Motetten komponiert wurden, lässt Schwerpunkte erkennen, wie sie weitestgehend auch für ein in dezidiert protestantischem Kontext entstandenes Repertoire zu erwarten gewesen wären. Zehn Kompositionen sind nicht einer spezifischen Person zuzuordnen und können für einen oder mehrere Märtyrer,¹⁴ Apostel,¹⁵ Jungfrauen,¹⁶ Propheten¹⁷ oder sogar sämtliche Heiligen¹⁸ angewendet werden. Unter den mit Motetten bedachten namentlich zu benennenden Heiligen stellen die zwölf Apostel den größten Anteil. Kompositionen zu Ehren von Peter und Paul,¹⁹ Philipp,²⁰ Jakob,²¹ Thomas²² und Bartholomäus²³ finden sich im untersuchten Repertoire. Mit dem Erzengel Michael,²⁴ dem Propheten Hiob,²⁵ dem Evange-

- 12 Regnart, *Levita Laurentius* | *Dispersit, dedit pauperibus* (R147); Formellis, *Isti sunt Sancti | Sancti per fidem* (For3); La Court, *Martinus Abrahe* | *Martinus episcopus* (HC3); Mergot, *Tu es Petrus* | *Quodcumque ligaveris* (Mer5); Prenner, *Filiae Hierusalem* (Pre22); Mergot, *Intuens in celum* | *Positis autem genibus* (Mer4); Regnart, *Vos, qui secuti estis me* (R184); Regnart, *Beatus Nicolaus pontificatus* | *Sancte et iuste vivendo* (R116); Roy, *O quam gloriosum est regnum* | *Cantabunt omnes Sancti voce magna* (Roy3); Regnart, *Ibant apostoli gaudentes* | *Annuntiaverunt opera Dei* (R140); La Court, *Tu es Petrus* (HC2); Regnart, *Ave Katharina martir* | *Costi regis nata* (R111).
- 13 Prenner, *Qui rapis obsessas* (Pre23); Prenner, *Stetit Iesus in medio* | *Respondit Thomas et dixit ei* (Pre31); Prenner, *Tanto tempore* (Pre32); Prenner, *Tu es Petrus* (Pre33); Regnart, *Euntes in mundum universum* | *Illi autem profecti praedicaverunt* (R64); Vaet, *Misit Herodes rex manus* | *Videns autem quia placeret* (V33).
- 14 Vaet, *Iustus germinabit* | *Plantatus in domo Domini* (V57); Monte, *Gaudent in caelis animae Sanctorum* (M46).
- 15 Monte, *Ecce ego mitto vos* | *Dum lucem habetis* (M33); Vaet, *Dum steteritis* | *Non enim vos estis qui loquimini* (V21); Regnart, *Tollite iugum meum super vos* (R180); Regnart, *Vos, qui secuti estis me* (R184); Regnart, *Ibant apostoli gaudentes* | *Annuntiaverunt opera Dei* (R140).
- 16 Monte, *Regnum mundi et omnem ornatum saeculi* | *Eruclavit cor meum* (M22); Vaet, *Simile est regnum* (V41).
- 17 Vaet, *Aspice Domine* (V47).
- 18 Monte, *Timete Dominum, omnes Sancti eius* | *Domine, spes Sanctorum* (M26); Formellis, *Isti sunt Sancti* | *Sancti per fidem* (For3); Roy, *O quam gloriosum est regnum* | *Cantabunt omnes Sancti voce magna* (Roy3).
- 19 Für Petrus und Paulus: Vaet, *Qui operatus est Petro* (V59). Für Petrus alleine: Mergot, *Tu es Petrus* | *Quodcumque ligaveris* (Mer5); Prenner, *Tu es Petrus* (Pre33); La Court, *Tu es Petrus* (HC2); Regnart, *Ego pro te rogavi, Petre* (R131).
- 20 Prenner, *Tanto tempore* (Pre32); Monte, *Non turbetur cor vestrum* | *Philippe, qui videt me* (M42).
- 21 Vaet, *Misit Herodes rex manus* | *Videns autem quia placeret* (V33).
- 22 Prenner, *Stetit Iesus in medio* | *Respondit Thomas et dixit ei* (Pre31).
- 23 Prenner, *Qui rapis obsessas* (Pre23).
- 24 Prenner, *Factum est silentium* | *Millia millium ministrabant* (Pre28).
- 25 Prenner, *Si bona suscepimus* (Pre4).

listen Johannes²⁶ und dem Märtyrer Stephan²⁷ sind weitere Heilige auszumachen, die in der Bibel Erwähnung finden. Die Anzahl der Motetten für biblisch nicht belegte Personen, die im Laufe der Jahrhunderte heiliggesprochen wurden, ist hingegen vergleichsweise gering. Neben jeweils zwei Motetten für die im Volksglauben besonders präsenten Nikolaus von Myra²⁸ und Martin von Tours²⁹ finden sich nur vereinzelte Kompositionen zu Ehren von Laurentius,³⁰ Katharina,³¹ Hedwig,³² Cäcilia,³³ Maximilian³⁴ und Georg.³⁵ Gerade für das ein oder andere der zuletzt genannten Stücke ist eine außerliturgische Motivation anzunehmen. So komponierte Monte mit *Cecilia virgo* (M56) eine Motette zu Ehren der Heiligen Cäcilia, die bereits im 16. Jahrhundert als Schutzheilige der Musik anerkannt wurde, wenn ihre Verehrung auch erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts ihre volle Blüte erreichen sollte.³⁶ Für drei auf ein und derselben liturgischen Textvorlage basierende Motetten können persönlichere Gründe angeführt werden. Die Antiphon *Filiae Hierusalem* (cao2877) bzw. das textgleiche Responsorium cao6735 finden bei verschiedenen Heiligenfesten Verwendung. In Prenners Komposition *Filiae Hierusalem* (Pre2) ist in den liturgischen Text an entsprechender Stelle der Name „Georgium“ eingefügt und die Motette damit „De S. Giorgio Martire“ individualisiert – Prenners eigenem Namenspatron.³⁷ In beiden Kompositionen Vaets ist es hingegen nicht der Namenspatron

26 Vaet, *Iste est Ioannes* (V56).

27 Mergot, *Intuens in celum* | *Positis autem genibus* (Mer4).

28 Regnart, *Beatus Nicolaus pontificatus* | *Sancte et iuste vivendo* (R116); Vaet, *Ex eius tumba* | *Catervatim ruunt populi* (V24).

29 Monte, *Hic est Martinus* | *Sanctae Trinitatis fidem* (M59); La Court, *Martinus Abrahe* | *Martinus episcopus* (HC3).

30 Regnart, *Levita Laurentius* | *Dispersit, dedit pauperibus* (R147).

31 Regnart, *Ave Katharina martir* | *Costi regis nata* (R111).

32 Regnart, *O decus Trebnitiae* | *Tu tot signis radians* (R197).

33 Monte, *Cecilia virgo* | *O beata Cecilia* (M56).

34 Vaet, *Filiae Hierusalem* (V25); Vaet, *Filiae Hierusalem* (V26).

35 Prenner, *Filiae Hierusalem* (Pre2).

36 Silies spekuliert, dass *Cecilia virgo* (M56) als Beitrag zu einem musikalischen Wettbewerb eingereicht wurde. Die 1570 in Evreux gegründete „Confrérie de Ste. Cécile“ veranstaltete ab 1575 am 23. November, dem Tag nach dem Gedenktag für die Heilige Cäcilia, einen Kompositionswettbewerb. Beiträge mussten in lateinischer Sprache, fünfstimmig, zweiteilig und zu Ehren Gottes sein; dies alles sind Bedingungen, die Montes Komposition erfüllt. Silies kann diesbezüglich jedoch nur Mutmaßungen anstellen, da sich Monte nicht auf den Siegerlisten findet und Teilnehmerlisten nicht erhalten sind (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 200 f.). Tatsächlich steht die Motette zu Ehren der Heiligen Cäcilia in einer langen Tradition, die ihren Ausgang mit dem Beginn der Verehrung Cäcilias als Patronin der Kirchenmusik am Ende des 15. Jahrhunderts nimmt (Ferer, „Thomas Crecquillon and the Cult of St. Cecilia“, S. 125).

37 Auch von Monte ist mit *Non turbetur cor vestrum* (M42) eine Motette zu Ehren der Heiligen Philipp und Jakob und damit zu Montes eigenem Namenspatron im untersuchten

des Komponisten, sondern der seines Dienstherrn Maximilian, an den erinnert werden soll. Möglicherweise gilt die Huldigung in diesem Fall jedoch nicht nur dem Namenspatron des Kaisers, sondern vielmehr dem Herrscher persönlich.

*Filiae Jerusalem venite et videte martyrem Maximilianum cum corona qua coronavit eum Dominus in die solemnitatis et laetitiae.*³⁸

Die im liturgischen Text beschriebene Krönung eines Märtyrers durch Gott ist in diesem Fall eher profan zu deuten. Der Herr hat Maximilian gekrönt, und dieser muss die Last dieser Krone tragen. Die beiden Kompositionen sind in Vaet1562a und Vaet1562b enthalten. Daher scheint es nicht abwegig, dass sie in Zusammenhang mit den Krönungsfeierlichkeiten im Jahr 1562 stehen, möglicherweise sogar bei einer davon zur Aufführung kamen.³⁹ Insbesondere in einem auffallend punktierten Soggetto zu Beginn ähneln sich die beiden Motetten frappierend. Während das eigentliche Ansinnen in *Filiae Hierusalem* (V25) im kontrapunktischen Satz nahezu untergeht, ist es in *Filiae Hierusalem* (V26) auf besondere Weise hervorgehoben. Nach einer ersten Nennung des Namens „Maximilianum“ im fortlaufenden Satzgefüge wird dieser nach einer Generalpause als Noema aller fünf Stimmen wiederholt.⁴⁰

Unabhängig davon, ob die Heiligenmotetten aus liturgischer oder profaner Sicht betrachtet werden, bleibt festzuhalten, dass sie fast alle mit den oben ausgeführten Positionen Melanchthons in Einklang zu bringen sind. Zwar wird von den Heiligen berichtet oder werden diese sogar direkt angesprochen, aber nur in zwei der 39 Kompositionen ist eine direkte Bitte um Unterstützung auszumachen. In beiden Fällen handelt es sich um Motetten zu Ehren von Aposteln; ihr Überlieferungskontext und wohl auch ihre Entstehungszeit könnten unterschiedlicher jedoch nicht sein. In Gio1568–3 ist Prenners *Qui rapis obsesas* (Pre23) „de S. Bartholomeo Apostolo“ zugeordnet. Die Textvorlage der Motette konnte weder als liturgischer Gesang noch als Bibeltext nachgewiesen werden. Dennoch ist der Inhalt des Textes über weite Strecken mit demjenigen vieler liturgischer Textvorlagen vergleichbar. Über sechs Textzeilen wird

Repertoire enthalten. Mit *Tanto tempore* (M173) erschien in Mon1596 viele Jahre später eine weitere Komposition zu Ehren des Heiligen Philipp im Druck.

38 Text nach Vaet GA II, S. 20–24.

39 Maximilian II. wurde am 14. Mai 1562 in Prag zum König von Böhmen gekrönt und am 24. November 1562 in Frankfurt am Main zum römisch-deutschen König gewählt. Die Krönung zum König von Ungarn und Kroatien folgte erst am 16. Juli 1563 in Bratislava.

40 Eine solche Hervorhebung von Namen im homophonen Blocksatz ist im Motettenrepertoire des 16. Jahrhunderts und im untersuchten Repertoire kein Einzelfall (vgl. Kapitel 7.3).

Wirken und vor allem Sterben des Apostels als Märtyrer gewürdigt. Erst in der abschließenden Bitte „Ora pro famulis Bartholomee tuis“ wird Bartholomäus aufgefordert, für seine Diener zu beten und damit eben diese Mittlerrolle einzunehmen, die ihm nach dem Augsburger Bekenntnis nicht zustünde.⁴¹

27

- xi - mi - li - a - - num, Ma - xi - mi - li - a - num cum

mi - li - a - num, Ma - xi - mi - li - a - num

mi - li - a - num, Ma - xi - mi - li - a - num cum

- num, Ma - xi - mi - li - a - num, Ma - xi - mi - li - a - - num

num, Ma - xi - mi - li - a - num, Ma - xi - mi - li - a - num cum

Notenbsp. 1: Jacobus Vaet, *Filiae Hierusalem* (V26), M. 27–33 (Edition: Vaet GA II, S. 20–24)

Beim Hauptüberlieferungsträger von Prenners Komposition handelt es sich um eine Anthologie, deren Herausgeber aus der gegenreformatorischen Motivation zur Drucklegung kein Hehl macht.⁴² Deshalb nimmt es auch nicht wunder, dass in weiteren in Gio1568–3 überlieferten Motetten, die nicht zu dem in dieser Studie untersuchten Repertoire gehören, vergleichbare Anrufungen auszumachen sind. In *Petre, amas me* vom bis 1564 am kaiserlichen Hof Ferdinands I. und im Anschluss daran am Hof Ferdinands II. in Tirol dienenden Desbuissons wird im Quintus die Anrufung „Sancte Petre, ora pro nobis“ fortwährend wiederholt. Der in denselben Hofhaltungen engagierte Christianus Hollander greift für *Saulus cum iter faceret* auf dieselbe Aussage zurück; als Ansprechpartner fungiert hier jedoch Paulus. Die Anrufung „Sancte Paule, ora pro nobis“ wird in diesem Fall sogar kanonisch in Quintus und Sextus verarbeitet. Für beide Motetten könnte Vaets *Qui operatus est Petro* (V59) in gewisser Weise als Vorbild fungiert haben. Einige Gründe sprechen jedoch dagegen, Vaets Komposition allein vor dem Hintergrund traditioneller Heiligenanbetung zu betrachten.⁴³

41 Dementsprechend ist die Motette in den in protestantischem Kontext niedergeschriebenen Stimmbüchern Bohn 5 auch mit adaptiertem Text enthalten (vgl. Kapitel 5.4).

42 Vgl. Kapitel 3.4 und Kapitel 3.5.

43 Wie beispielsweise in Elders, „The lives of Saints“, S. 122–124.

DIVO MAXIMILIANO BO-

HAEMORVM REGI, ARCHIDVCI AVSTRIAE ETC.

Sacrum.

AVSTRIA, Musarum feles, epur inulit astris,
Hædennæ & Pinedi numine plena fuit
Dum foverit Auspidium Jovis alio Diu propago
Pietas animo dexteriore Deæ.
Hanc merito dignis ad fœdera laudibus offert
MUSICÆ, Castaliij mater amica chori.

Que dum suavisonis mulcet concentibus auras,
Decantans tuos PARSIVBVS ora Duces:
Nominis fullatio, tenetbas exola triumphar,
Inclute REX terfis elligata typis.
Quos magno fumpit, longæq; labore paratos
Proculit artificis sculperet docta manus.

Is tibi primitias MAXIMILIANÆ laborum
Conferens, & supplex voce rogitante petit:
Suscipio fœderis dignetur adesse labori,
Surget ut auspicij MVSICÆ læta tuis.
Majores etenim tibi deliquibit honores,
Si modò sperantur sententia operi.

VIT. LAC. P. LAUREN.

IACOBVS VAET SÆX VOCVM.

Canon.



*Imperio Imperio Pauli dicitur Imperio est,
Dum in hanc hanc missa fœderis vide,
Cœlesti iussu dædennæ, exuberat dæ.
Et FERDINANDI Cœlesti armis gerit,
P. L. P.*



Itanus Petrus, Paulo contrarius exit,
Sed Paulus Petri clauem, tandem obtinet euse.

Sancle Petre ora pro nobis
Sancle Petre ora pro nobis Sancle Paule ora
pro nobis Sancle Paule ora pro nobis



*Austriae electi Principis à supplex oratur,
Qui regit, & regit figura solennissimæ,
Hæc munda dædennæ fœderis honore
Dum fidelitæ, fœderis bona habet,
G. C. P.*

Superius.



Qui operatus est Petro Petro In
apostolatu In apostolatu
operatus est mihi operatus est mihi operatus est mihi mi
hi inter gentes & cognouerunt & cognouerunt
gratiam gratiam que data est que data est mihi
i Christo dno i Christo Domino i Christo Domino
i Christo dno.

Contratenor.



Qui operatus est Petro qui operatus est Petro est Petro
in apostolatu in operatus est mihi operatus
est mihi inter gentes, & cognouerunt gratiam
& cognouerunt gratiam que data est que data est mihi i Christo dno, i
Christo dno i Christo dno i Christo Domino.

Tenor.



Qui operatus est Petro qui operatus est Petro qui ope
ratus est, qui operatus est Petro in apostolatu ope
ratus est mihi operatus est mihi inter gentes, & cogno
uerunt gratiam que data est mihi, que data
est mihi i Christo dno, i Christo dno, i Christo Domino
i Christo Domino.

Bassus.



Qui operatus est Petro Petro qui operatus est qui operatus est Pe
tro in apostolatu operatus est mihi est mihi operatus est mihi inter gen
tes inter gentes, & cognouerunt gratiam gratiam
gratiam que data est mihi q; data est i Christo dno
i Christo Domino i Christo Domino.

VIENNÆ AVSTRIÆ EX OFFICINA TYPOGRAPHICA
RAPHAELIS HOFHALTER
A N O
M. D. LXX.

Abbildung 2: Vaet1560. Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS47354-GF

Aufgrund ihrer besonderen Überlieferungssituation und der komplexen Umstände ihrer Entstehung war die Motette *Qui operatus est Petro* (V59) schon mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Diskussionen.⁴⁴ Vaets Motette wurde 1560 bei Hofhalter in Wien erstmals als großformatiger Einblattdruck publiziert, der Maximilian gewidmet ist,⁴⁵ just zu jener Zeit also, in der der voraussichtliche Thronfolger aufgrund seines öffentlichen Sympathisierens mit der Reformation zunehmend politischem Druck ausgesetzt war.⁴⁶ So traf am 21. April 1560 der Emsländer Bischof Hosius als Gesandter Papst Pius' IV. am Wiener Hof ein, um Maximilian wieder zur römisch-katholischen Kirche zurückzuführen.⁴⁷ Ein langer Besuch des bayerischen Herzogs Albrecht V. – des wahrscheinlich wichtigsten Verfechters der Gegenreformation nördlich der Alpen – und dessen Gattin Anna, einer jüngeren Schwester Maximilians, in Wien im Sommer desselben Jahres kann nur als flankierende Maßnahme verstanden werden. Beide Sachverhalte sind ausnehmend gut dokumentiert: Hosius selbst verfasste die üblichen Gesandtenberichte nach Rom, in denen die Inhalte der Gespräche mit dem potentiellen Thronfolger thematisiert werden.⁴⁸ Über den Aufenthalt des bayerischen Herzogs gibt ein Bericht des kaiserlichen Herolds Francolin Auskunft, der 1561 ebenfalls bei Hofhalter publiziert wurde.⁴⁹ Diesem Bericht zufolge begannen die Vorbereitungen für die Feierlichkeiten, in deren Zentrum wie so oft mehrtägige Ritterspiele standen, bereits am 24. Mai 1560. Der Herzog und sein Gefolge trafen am 8. Juni in Wien ein.⁵⁰ Zwar wurden die offiziellen Feiern bereits am 24. Juni beendet, das bayerische Herrscherpaar trat jedoch erst am 30. August 1560 die Heimreise an.⁵¹ Beim Gedenktag für die beiden in Vaets Komposition angebeteten Apostel Peter und Paul am 29. Juni wäre das

44 Erstmals beschäftigte sich Steinhardt ausführlich mit der Komposition (Steinhardt, „A Musical Offering“). Weitere Hintergründe zur Entstehungszeit erarbeitete Lindell, der zu einem abweichenden Fazit kommt (Lindell, „Music and the Religious Crisis“).

45 Von diesem Einblattdruck ist heute nur das Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek MS47354-GF nachzuweisen. Daher ist denkbar, dass 1560 nur ein Exemplar hergestellt wurde und es sich nicht um eine Publikation im eigentlichen Sinn, sondern um einen reinen Widmungsdruck als Geschenk für Maximilian handelt.

46 Ausführlich zu Maximilians Glaubensauffassung und den Geschehnissen um 1560 vgl. Kapitel 2.2.

47 Birkenmeier, *Via regia*, S. 73.

48 Editionen dieser Berichte finden sich in Steinherz, *Die Nuntien Hosius und Delfino. 1560–1561*.

49 Hans Francolin, *Thurnier Buech Warhafftiger Ritterlicher Thate[n], so in dem Monat Junii des vergangenen LX. Jars in und ausserhalb der Statt Wienn zu Roß und zu Fueß, auff Wasser und Lannd gehalten worden*, Wien: Raphael Hofhalter 1561. Auf diesen Bericht verweist auch Lindell, der erstmals einen Zusammenhang zwischen Vaets Komposition und dem Besuch Herzog Albrechts von Bayern erkannte (Lindell, „Music and the Religious Crisis“).

50 Winkler, „Das Turnierbuch Hans Francolins“, S. 108 f.

51 Ebd., S. 118 f.

bayerische Herrscherpaar demnach noch in Wien zugegen gewesen. Auch wenn der vier Stimmen zugrunde liegende Text eigentlich der Liturgie von *Conversio Pauli* entnommen ist, scheint eine Aufführung zu Peter und Paul durchaus wahrscheinlich; beiden Aposteln wird nämlich in gleichem Maße gehuldigt.

Der genannte liturgische Gesang ist die Antiphon cao4489, die für die vier frei komponierten Stimmen Superius, Altus, Tenor und Bassus – in Abbildung 2 sind sie auf der unteren Bildhälfte notiert – als Textvorlage herangezogen wurde. Der Text der Antiphon beruht wie so oft auf einem Bibeltext, der fast wörtlich wiedergegeben ist.⁵² Mittels der Antiphon verweist Vaet somit auf einen von Paulus in seinen Briefen an die Galater beschriebenen und damit biblisch dokumentierten Konflikt der beiden Apostel,⁵³ in dem es vorderhand um den Umgang mit ursprünglich jüdischen Traditionen im frühen Christentum ging. Die dem Judentum entstammenden ersten Christen ernährten sich üblicherweise weiterhin kosher, und von dieser Ernährungsweise sollten die nach und nach bekehrten Heiden ebenfalls überzeugt werden. Wenn er allein mit Heidenchristen zusammen war, befolgte Petrus diese Vorgaben selbst angeblich nicht; sobald Judenchristen hinzukamen, sonderte er sich von den Heidenchristen ab und vertrat die strengere Auffassung der Judenchristen. Angesichts dieser Diskrepanz von eigenem Handeln und öffentlich vertretener Lehre wirft Paulus Petrus in Gal. 2,14 Heuchelei vor.

Oberhalb der vier frei komponierten Stimmen ist auf Vaet1560 eine weitere als *Canon* bezeichnete Stimme notiert, die mit Abbildungen der jeweiligen Symbole Petrus' und Paulus' – Schlüssel und Schwert – eingefasst ist (vgl. Abbildung 3). In der über der Kanonstimme stehenden Anweisung wird nicht nur auf diese beiden ikonografischen Symbole, sondern auch auf den erwähnten biblischen Konflikt angespielt. Sie beschreibt mit den Worten „*Iratus Petrus, Paulo contrarius exit, sed Paulus Petri clavem, tandem obtinet ense*“⁵⁴ eine gegenläufige Bewegung der beiden Apostel, die in derartigen Anweisungen meist auf einen Krebskanon hindeutet. Die beiden Kanonstimmen sind mittels dieser Anweisung kaum aufzulösen.⁵⁵ Folgt man der in Vaet1562 publizierte Fassung, müsste als *Dux* die gesamte notierte Stimme erklingen, die erste notierte Phrase wiederholt und abschließend die letzte notierte Phrase im Krebsgang gesungen werden. Der im *Quintus* notierte *Comes*, die eigentliche *Resolutio* der Kanonanweisung, besteht aus der ganzen Stimme im

52 Auf diesen Zusammenhang verweist erstmals Steinhardt, „A Musical Offering“, S. 24.

53 Gal. 2,11–14.

54 „Der wütende Petrus geht dem Paulus entgegen, aber Paulus entreißt ihm mit dem Schwert den Schlüssel.“

55 Deshalb folgt die Edition der Motette in Vaet GA III, S. 121–124 auch der in Vaet1562 veröffentlichten Fassung.

Krebsgang, deren zuerst gesungene Phrase anschließend ebenfalls im Krebsgang zu wiederholen ist, ehe abschließend die im Kanon zuerst notierte Phrase in der notierten Fassung zu singen ist.

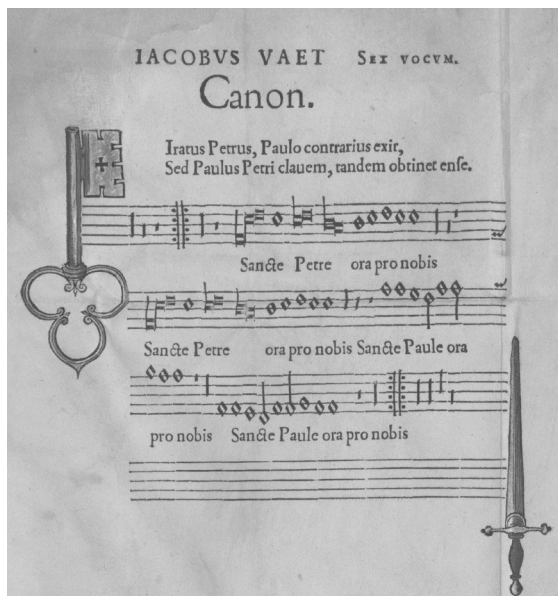


Abbildung 3: Ausschnitt aus Vaet1560. Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS47354-GF, vgl. Abbildung 2

Auch die Textunterlegung der beiden Stimmen weicht geringfügig von der auf dem Einblattdruck abgebildeten ab. Während in der hauptsächlich rückwärts laufenden Stimme, dem Quintus, ausschließlich Paulus angebetet wird, ist für die weitgehend in notierter Form verlaufende Stimme, den Sextus, Petrus der einzige Ansprechpartner. Beide werden sie mit der aus den Motetten Hollanders und Desbuissons bekannten, den Forderungen des Augsburger Bekenntnisses aber nicht Genüge leistenden Formulierung „Sancte Petre, ora pro nobis“ bzw. „Sancte Paule, ora pro nobis“ mantraartig um Fürsprache gebeten.

Nicht zufällig handelt es sich hierbei um zwei Heilige, die jeweils für eine der beiden konfessionellen Extrempositionen des 16. Jahrhunderts von identitätsstiftender Bedeutung waren. Petrus' Rang als erster Papst und sein damit verbundenes Ansehen im altkirchlichen Glauben ist hinlänglich bekannt, Paulus hingegen ist mit dem ihm eigenen Sendungsbewusstsein als wichtiger Anker von Luthers Lehre anzusehen.⁵⁶ In seiner Deutung der Komposition Vaets ver-

56 Auf diese zwei Pole weisen auch Körndle/Leitmeir hin: „Fortan identifizierten sich Katholiken mit jenen Werten, die Petrus verkörperte; allen voran der Bedeutung des

sucht Steinhardt die Motette zwischen diesen beiden extremen Positionen zu verorten. Die in der vertonten Antiphon angedeutete biblische Auseinandersetzung der beiden Apostel sieht er mit Recht in Maximilians Situation um 1560 widergespiegelt. In dem Umstand, dass die beiden Kanonstimmen – was in der Natur der Sache liegt – nicht gleichzeitig enden und deshalb am Ende der Komposition die Anrufung an Paulus das letzte Wort hat, sieht Steinhardt sogar ein Anzeichen dafür, wer aus dem Konflikt als Sieger hervorgehen würde.⁵⁷

Auch wenn eine solche eindeutige Zuordnung zu einem von zwei Polen für eine Deutung der Motette nur begrenzt zielführend ist, führt Steinhardt mit seinem Verweis auf die genannte Bibelstelle den Schlüssel zu einer überzeugenden Interpretation der Komposition an. Hans Klein sieht im Konflikt der Apostel weniger das Verharren auf Extrempositionen als vielmehr das „Ringens um Einheit der Kirche“.⁵⁸ War eine solche über mehrere Jahrhunderte gegeben, so drohte sie im Zeitalter der Konfessionalisierung endgültig zu zerfallen. Maximilians Bestrebungen zielten zeitlebens darauf ab, diesen Prozess zu verhindern. Gerade 1560 hatte er daran ein besonderes Interesse, ging es für ihn zu dieser Zeit doch letztlich um die Thronfolge, die nur mit Unterstützung protestantischer und katholischer Reichsstände zu erlangen war, und gleichzeitig darum, seine eigenen religiösen Überzeugungen für diese nicht zu verraten.

Wenn der Kanon als Sinnbild dienen soll, so scheint daher die Deutung Lindells viel eher der Situation am Hof zu entsprechen als jene Steinhardts. Lindell sieht in den gegenläufigen Kanonstimmen zwei entgegengesetzte Wege, die letztlich zum selben Ziel führen, also ein Symbol für Maximilians friedensstiftenden Mittelweg,⁵⁹ den dieser auch in den Gesprächen mit dem päpstlichen Gesandten Hosius mit der Formulierung, dass er weder Katholik noch Protestant, sondern Christ sei, zum Ausdruck brachte.⁶⁰ Auch wenn die direkten Anrufungen der beiden Heiligen in Vaets Motette Maximilians religiöser Auffassung entgegenstehen, mag Vaet mit seinem Einblattdruck das 1560 gegenwärtige Interesse des Thronfolgers sehr wohl getroffen haben.

Papsttums sowie der regulären apostolischen Tradition und Sukzession. Dagegen reklamierten die Lutheraner vorrangig Paulus für sich, der nicht zum eigentlichen Kreis der Zwölf gehörte, aber von Gott zum Apostel der Völker ausersehen wurde. Er trat nicht wie Petrus als unmittelbarer Zeuge Christi auf, sondern als Verkündiger des Evangeliums und Exeget der christlichen Lehre, auf dessen Deutungen die Theologie Martin Luthers fußt.“ (Körndle/Leitmeir, „Probleme bei der Identifikation“, S. 345 f.).

57 Steinhardt, „A Musical Offering“, S. 24.

58 Klein, „Petrus und Paulus“, S. 61.

59 Erinnert sei in diesem Zusammenhang an das Adjektiv „erasmianisch“, mit dem Birkenmeier Maximilians persönliche religiöse Überzeugung beschreibt (Birkenmeier, *Via regia*, S. 19).

60 Lindell, „Music and the Religious Crisis“, S. 134.

5.2. Marianische Motetten – Jacobus Vaet, *Mater digna Dei* (V31)

Deutlich problematischer als eine Bewertung der Kompositionen zu Heiligenfesten stellt sich eine Einordnung von marianischen Motetten dar. Wenn die Meinungen der verschiedenen Reformatoren bezüglich der Bedeutung Marias in der Wissenschaft auch äußerst kontrovers diskutiert wurden,⁶¹ gibt es einige Indizien, die Maximilians Auffassung eindeutig erscheinen lassen. So versuchte er nicht nur Predigten über Maria und Heilige am Hof zu verhindern,⁶² sondern verweigerte auch die Marien- und Heiligenanbetung im Rahmen seiner Krönung zum ungarischen König in Pressburg 1563.⁶³ Trotz seiner offensichtlichen Skepsis gegenüber der im Volksglauben verankerten Marienverehrung sind im erhaltenen Repertoire, das in Maximilians Hofkapelle entstand, einige Motetten mit marianischen Texten enthalten. Möglicherweise bietet die traditionell enge Verbindung zwischen Marienverehrung und der Gattung, die auch David J. Rothenberg ausmacht, hierfür einen Erklärungsansatz.

In the thirteenth and fourteenth centuries, Marian devotion and secular song converged most frequently in French or bilingual motets, works that regularly combined courtly French texts in certain voices with quotation of Gregorian chant in others.⁶⁴

Dass nicht nur die Motette die wichtigste musikalische Gattung für die altgläubige Marienverehrung war, sondern dass marianische Texte umgekehrt auch eine wesentliche Rolle im Motettenschaffen spielten, zeigen zwei prominente Beispiele des beginnenden 16. Jahrhunderts: Unter den Motetten, die Petrucci in den Jahren 1502–1505 in Druck gab, machen marianische Kompositionen etwas mehr als die Hälfte aus.⁶⁵ Einen ähnlichen Anteil bilden derartige Stücke im Motettencœuvre Josquins.⁶⁶ Zwar spielen marianische Kompositionen im Werk anderer Musiker des 16. Jahrhunderts nicht immer eine solch große Rolle – Michael Zywiets spricht im Falle von Gombert von nur mehr als einem Viertel aller Motetten⁶⁷ –, die angeblich besonders geringe Anzahl

61 Scharfe Kritik vor allem an der deutschsprachigen Forschung in der Mitte des 20. Jahrhunderts übt Kreitzer, *Reforming Mary*, S. 7. Für eine aktuelle Zusammenstellung der wichtigsten deutschsprachigen Forschungsergebnisse vgl. Steiger, *Fünf Zentralthemen*, S. 219 f., Anm. 1.

62 Birkenmeier, *Via regia*, S. 98.

63 Ebd., S. 118.

64 Rothenberg, *The Flower of Paradise*, S. 6.

65 Jane Hatter zählt unter 175 publizierten Kompositionen 94 mit marianischen Texten (Hatter, „Reflecting on the Rosary“, S. 509).

66 Willem Elders berichtet von 36 Marienmotetten in der NJE, in der insgesamt 66 Motetten verlegt sind (Elders, „On the Sublime in Josquin’s Marian Motets“, S. 3).

67 Zywiets, Art. „Gombert“, Sp. 1302.

derartiger Stücke Clemens non Papas veranlasst Howard Mayer Brown jedoch dazu, hierfür eine gesonderte Begründung zu suchen. Er erklärt den Umstand, dass nur 21 der 230 Motetten des Flamen – somit ca. 9,13 % – marianischen Inhalts sind, mit den besonderen lokalen Gegebenheiten in den Niederlanden zu dieser Zeit.⁶⁸

Auch wenn keine Vergleichswerte von direkten Zeitgenossen Vaets, Montes und deren Kollegen in der Forschungsliteratur vorliegen,⁶⁹ gibt es somit Anhaltspunkte dafür, dass der Anteil marianischer Motetten im untersuchten Repertoire mit ca. 8,33 % besonders niedrig ist. Diese Zurückhaltung, was Kompositionen zu Ehren der Gottesmutter betrifft, behielten die am Hof Maximilians beschäftigten Musiker zudem nicht unbedingt bis an ihr Lebensende bei. In Diensten des Landesfürsten von Tirol, Ferdinand II., stehend, publizierte Regnart allein in seinem *Mariale* Reg1588 23 marienverehrende Kompositionen und somit einige mehr, als Musiker während ihrer Zeit am Hof Maximilians in Summe veröffentlichten.⁷⁰ In lediglich 19 der insgesamt 228 untersuchten Motetten lassen sich Spuren altgläubiger Marienverehrung erkennen, was jedoch nicht unbedingt für eine Inkompatibilität der betreffenden Kompositionen mit einer protestantischen Glaubensauffassung spricht. Für eine detaillierte Bewertung dieser Motetten ist eine kurze Zusammenstellung wichtiger Positionen der Reformatoren bezüglich Marias hilfreich. Den Ausgangspunkt soll wiederum das zentrale Schriftstück der Reformation, die *Confessio Augustana* von 1530, bilden, in der einzig in Absatz 3 Bezug auf Maria genommen wird.

Sodann lehren sie: Das Wort, das ist der Sohn Gottes, hat die menschliche Natur angenommen im Schoße der seligen Jungfrau Maria; es sind also zwei Naturen, die göttliche und die menschliche, in der Einheit der Person untrennbar verbunden [...].⁷¹

Anders als im Fall der Heiligenverehrung sind im Augsburger Bekenntnis die Ausführungen bezüglich der im Volksglauben so fest verankerten Marienverehrung eher kurz. Dennoch bringen sie zwei wesentliche Sachverhalte zum

68 Brown, „Clemens non Papa, The Virgin Mary“, S. 141.

69 Schwindt konstatiert beispielsweise für die Kompositionen Ivo de Ventos, dass „auffällig [...] nur der Verzicht auf das Hohelied und die geringe Anzahl an Marienmotetten“ sei. Eine belastbare Zahl führt sie jedoch nicht an (Schwindt, Art. „Ivo de Vento“, Sp. 1408).

70 Eine vergleichbare Entwicklung lässt sich im Schaffen Lassos ausmachen, in dessen Motettencœuvre marianische Texte generell auch keine große Rolle spielen, die Bedeutung der marianischen Antiphonen mit Beginn der Regentschaft Wilhelms V. und der aufblühenden Marienverehrung jedoch zunimmt (Bossuyt/Schmid, Art. „Lassus, Orlande de“, Sp. 1295).

71 Bornkamm (Hrsg.), *Das Augsburger Bekenntnis*, S. 17.

Ausdruck. Zum einen wird die in der katholischen Kirche so hochgehaltene Lehre von der jungfräulichen Geburt aufgrund ihrer biblischen Bezeugung nicht in Abrede gestellt, zum anderen Maria vor allem wegen ihrer Mutterschaft verehrt.⁷² Gerade diese Rolle – Maria, die durch die Geburt Jesu das Heil in die Welt bringt – ist es, die den inhaltlichen Kern einiger am Hof Maximilians entstandener Motetten bildet, nicht zuletzt des an anderer Stelle angesprochenen Gebets nach dem Gruß des Engels *Ave Maria* in Lk. 1,28.⁷³

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum,
 benedicta tu in mulieribus
 et benedictus fructus ventris tui,
 Jesus Christus Amen.

Das für die katholische Glaubenspraxis bis heute so wichtige Gebet stellt den Text des zweiten Motettenteils von Gallis in Ber1567 publiziertem *Pater noster* (Gal13). In der vorliegenden kurzen Textfassung bildet die angesprochene Mutterschaft, von der Maria im biblischen Handlungszusammenhang gerade erfährt, den inhaltlichen Kern. Gerühmt wird in dem Gebet eigentlich nur am Rande Maria selbst, vielmehr ist es die Frucht ihres Leibes, die glorifiziert und mittels der an den biblischen Gruß angehängten Worte „Jesus Christus“ sogar namentlich genannt wird. Das in der katholischen Kirche bereits im 16. Jahrhundert mit Zusätzen wie dem heute üblichen „Ora pro nobis“ ergänzte Gebet verbleibt demnach ein reiner Lobtext auf Christus und seine Mutter.⁷⁴ Und eben die in der traditionellen Marienfrömmigkeit so zentrale Anbetung Marias als Mittlerin zu ihrem Sohn ist es, die Luther in seinen Ausführungen zum *Ave Maria* so vehement kritisiert. Nach der Auffassung sämtlicher Reformatoren kann als Mittler zu Gott einzig Jesus Christus selbst dienen.

72 Steiger, *Fünf Zentralthemen*, S. 223.

73 Vaet, *O gloriosa Domina | Quod Eva tristis abstulit* (V64); Vaet, *Beata es, virgo Maria | Ave Maria, gratia plena* (V67); Formellis, *Beata es, virgo Maria* (For2); Monte, *Benedicta et venerabilis | Felix es, sacra virgo Maria* (M53); Galli, zweiter Teil des *Pater noster | Ave Maria* (Gal13).

74 Zum liturgischen Gebrauch der Kombination *Pater noster* und *Ave Maria* seit dem 12. und 13. Jahrhundert sowie verschiedenen Textfassungen des *Ave Maria* vgl. Kapitel 4.3.6. Die Kombination der beiden Gebete ist im Motettencœuvre des 16. Jahrhunderts kein Einzelfall. Gallis Komposition reiht sich daher in eine Tradition ein, an deren Beginn Josquin gesehen wird (Freeman, „On the Origins of the Pater noster-Ave Maria“, S. 186). Freeman untersucht über 100 Vertonungen des *Ave Maria* aus dem 15. und 16. Jahrhundert in elf verschiedenen Textfassungen. Er kommt zu dem Schluss, dass der kurze ursprüngliche Gebetstext – dazu zählt er auch den um *Jesus, Jesus Christus* oder *Amen* erweiterten Text des Offertoriums für den 4. Adventssonntag (vgl. Kapitel 4.3.6) – in der Regel nicht in Kombination mit einem *Pater noster* überliefert ist. Unter 24 Kompositionen findet er nur zwei Ausnahmen, denen die von Freeman nicht berücksichtigte Komposition Gallis hinzuzufügen wäre (ebd., S. 189).

Oportet ut iterum veniamus ad rectum iter. Scimus enim ex symbolo vel potius Evangelio Christum pro nobis omnia fecisse. Hoc non possum dicere de Maria, quod possim in eam credere: si enim dicerem, blasphemarem deum. Ergo solus is honos dandus est Christo. Non enim alium habemus mediatorem neque Maria neque apostolos neque prophetas, nisi solum Christum.⁷⁵

Die am Beispiel des *Ave Maria* dargestellte Umdeutung marianischer Inhalte in einen an Christus orientierten Kontext ist in ähnlicher Weise auch in liturgischen Kalendern zu beobachten. In sämtlichen neuen Kirchenordnungen wurden einige der altkirchlichen Marienfeste als Christusfeste uminterpretiert und im liturgischen Kalender beibehalten. So werden die biblisch belegten Purificationis Mariae, Annuntiationis Mariae und Visitationis Mariae auch in protestantischen Gegenden in der Regel feierlich begangen.⁷⁶ Zudem weist die kurbrandenburgische Agenda von 1572 als „Festa, so fürnehmlich in unsern Landen ausserhalb der Sonntage gehalten und gefeiert werden sollen“, mit Nativitatis Mariae und Assumptionis Mariae zwei weitere Festtage aus,⁷⁷ die schon zuvor in zahlreichen neuen Kirchenordnungen nachzuweisen waren,⁷⁸ deren inhaltliche Begründung von den Reformatoren aber kritisch gesehen wurde. So nahm Luther beispielsweise an der Darstellung, dass Maria von Anna sündlos empfangen worden wäre, keinen Anstoß, hielt sie jedoch auch nicht für heilsnotwendig.⁷⁹ Einen Grund, Feste aus dem Leben Marias vor der Verkündigung durch den Engel zu feiern, gab es deshalb eigentlich nicht. Vor allem aber fand der Reformator an der Legende, Maria sei gen Himmel

75 Predigt über das *Ave Maria*, 11. März 1523. Zitiert nach *WA*, Bd. 11, S. 60, Zeilen 9–14. „Es ist notwendig, dass wir wieder auf den richtigen Weg kommen. Wir wissen nämlich aus dem Credo oder vielmehr aus dem Evangelium, dass Christus alles für uns gemacht hat. Deshalb kann ich nicht über Maria sagen, dass ich an sie glauben könnte: Wenn ich es sagen würde, würde ich Gott lästern. Folglich ist diese Ehre allein Christus zu erweisen. Wir haben keinen anderen Mittler, weder Maria, noch die Apostel, noch die Propheten, nur Christus allein.“

76 Schimmelpfennig, *Die Geschichte der Marienverehrung*, S. 30 und S. 34–47.

77 Zitiert nach Schmidt-Lauber, „Maria in den Festen“, S. 291.

78 Nativitatis Mariae ist auch in den Kirchenordnungen von Minden 1530, Nassau 1536, Lippe 1538, Kurbrandenburg 1540, Schweinfurt 1543 und Schwäbisch Hall 1543, Hannover 1536, Nördlingen 1538 und Nordheim 1539 verzeichnet. Assumptionis Mariae wird auch nach den Kirchenordnungen von Hadeln 1526, Minden 1530, Nassau 1536, Lippe 1538, Kurbrandenburg 1540, Schweinfurt 1543 und Schwäbisch Hall 1543 festlich begangen (Schmidt-Lauber, „Maria in den Festen“, S. 291 f.). Gesänge für beide Feste finden sich im Übrigen auch in liturgischen Büchern wie dem explizit für den protestantischen Gottesdienst bestimmten *Responsoria quae annuatim in veteri ecclesia de tempore festis et sanctis cantari solent*. [...], Nürnberg: Valentin Neuber 1562, fol. 107^v–111^r.

79 Steiger, *Fünf Zentralthemen*, S. 227.

gefahren, keinen Gefallen.⁸⁰ Dementsprechend dürfte dieses Fest auch nur deshalb in protestantischen liturgischen Kalendern verblieben sein, weil es sich beim Volk traditionell einer großen Beliebtheit erfreute.⁸¹

Auch wenn die Liturgie am Hof Maximilians zumindest formal den Gepflogenheiten der römisch-katholischen Kirche entsprach, ist es zielführend, das dort entstandene Repertoire bezüglich seiner Zuordnung zu bestimmten Marienfesten zu untersuchen. So wäre es durchaus bezeichnend, wenn für die auch in protestantischen Gegenden gefeierten Feste Motetten zur feierlichen musikalischen Gestaltung komponiert worden wären und für die anderen keine spezifischen Kompositionen zur Verfügung stünden. Überblickt man die im Hauptüberlieferungsträger einem Marienfest explizit zugeschriebenen oder mittels liturgischer Einordnung ihrer Textvorlage einem bestimmten Anlass zuzuordnenden Kompositionen, finden sich nur zwei, die mit einem Fest in Verbindung stehen, das in keiner protestantischen Kirchenordnung nachgewiesen ist. So ist Prenners *Conceptio est hodie* (Pre30) in Gio1568–1 deziert „In Conceptione B. M. Virg.“ zugeordnet. Ob dies eine Zuweisung des Herausgebers ist oder ob es sich hier um eine tatsächlich für diesen Kontext geschaffene Komposition handelt, ist jedoch unklar. Die zugrunde liegende Antiphon cao3849 wird nur in Ausnahmefällen zu diesem Anlass verwendet; zumeist steht am Beginn des liturgischen Gesangs die Wendung „Nativitas est hodie“, was auch eine andere liturgische Verwendung bedingt. In Gio1568–1 demselben Fest zugeordnet ist Formellis’ *Beata es, virgo maria* (For2), dessen Text jedoch keinen expliziten Bezug zum genannten Anlass aufweist und das demzufolge auch bei anderen Marienfesten zur Aufführung kommen hätte können. Folglich ist es durchaus denkbar, dass Giovanelli in seinem nach romtreuen Maßstäben ‚de tempore‘ geordneten Druck *Mariae Empfängnis* zwei Motetten zuwies, die ursprünglich gar nicht in diesem Kontext standen.

Die Anzahl der Kompositionen, die den auch in neuen Kirchenordnungen vertretenen und von den Anhängern der Reformation zumindest geduldeten Festtagen zuzuordnen sind, ist hingegen bedeutend größer. Zumeist müssen auch diese Zuordnungen über die Textvorlage erschlossen werden, da die Kompositionen ohne direkte Zuweisung zu einem spezifischen Festtag überliefert sind. Einzige Ausnahme stellt hier Roys *Exurgens Maria abiit* (Roy2) dar, das in Gio1568–4 „De Visitatione Bea: Marie Virg:“ überschrieben ist und in dessen Text der Besuch Marias bei Elisabeth im biblischen Wortlaut dargelegt wird. Die ebenfalls im Lukasevangelium beschriebene Verkündigung durch

80 Ebd., S. 226.

81 So argumentiert Hans-Christoph Schmidt-Lauber am Beispiel der Kirchenordnung von Nassau 1536 (Schmidt-Lauber, „Maria in den Festen“, S. 293).

den Engel wird beispielsweise in Montes *Ne timeas, Maria* (M17) – hier allerdings in liturgisch adaptierten Textvarianten – thematisiert. Auch Motetten, die mit der biblisch nicht belegten Himmelfahrt Marias oder ihrer Geburt in Zusammenhang zu bringen sind, sind mit Montes *Assumpta est Maria in caelum* (M27) oder Prenners *Hodie beatissima virgo Maria* (Pre8) bzw. *Hodie nata est beata virgo Maria* (Pre21) erhalten.

Die Rezeption der zuletzt genannten Motette belegt einmal mehr, dass das Fest Mariae Geburt offensichtlich auch in protestantischen Gemeinden begangen wurde, ein wesentlicher Aspekt der traditionellen Marienverehrung hierbei aber keine Rolle mehr spielte und spielen durfte. In den aus den Beständen der protestantischen Lateinschule zu Brieg stammenden handschriftlichen Stimmbüchern Brieg 54 ist ebendiese Motette enthalten, die Abschrift beschränkt sich jedoch auf den ersten Teil der Komposition. Auf die zweite Hälfte wurde hingegen verzichtet, was sich nach einem Blick auf den Motettentext erklären lässt.

Hodie nata est Beata virgo Maria ex progenie David;
per quam salus mundi credentibus apparuit. Alleluia.
Cuius vita gloriosa lucem dedit seculo. Alleluia.

Beatissimae virginis Mariae Navitatem devotissime celebremus. Alleluia.
Ut ipsa pro nobis intercedat ad dominum Jesum Christum. Alleluia.
Cuius vita gloriosa lucem dedit seculo. Alleluia.⁸²

Wird Maria im ersten Motettenteil noch verehrt, weil sie mit der Geburt Jesu der Welt das Heil gebracht hat, so ist dies mit der protestantischen Konzentration auf ihre Mutterschaft bestens in Einklang zu bringen. Für Anhänger der Reformation problematisch ist einzig die zweite Textzeile des zweiten Teils der Motette, in der Marias eigene Geburt gefeiert wird, weil sie vor Jesus als Fürsprecherin für uns Menschen auftritt. Und eben dies ist mit der Auffassung sämtlicher Reformatoren und damit auch der Gläubigen zu Brieg nicht kongruent. Anders als es in vielen anderen Fällen im 16. Jahrhundert praktiziert wurde, entschied man sich in Brieg jedoch nicht dazu, den Text entsprechend den dortigen Gepflogenheiten zu adaptieren,⁸³ sondern strich den zweiten Teil der Komposition komplett. Zwar ist das in Prenners Motette formulierte Lob für eine Mittlerschaft zu Jesus Christus singularär, in einigen anderen Kompositionen wird Maria aber gemäß der altgläubigen Praxis als Fürsprecherin angerufen.

82 Zitiert nach Prenner GA, S. xxiv.

83 Zur Adaptierung altgläubiger Texte für den protestantischen Gebrauch vgl. Frandsen, „*Salve Regina / Salve Rex Christe*“.

Tabelle 37: Motetten mit Marienanrufungen

Komp.	Incipit	Erstdruck	weitere Überlieferungsträger
Vaet	<i>Mater digna Dei</i> <i>Iesu Christe, fili Dei</i> (V31)	Vaet1562a	
Prenner	<i>Conceptio est hodie</i> (Pre30)	Gio1568–1	
Prenner	<i>Hodie nata est beata virgo Maria</i> (Pre21)	Gio1568–1	Brieg 54 (nur 1. Teil)
La Court	<i>Sancta Maria, succurre miseris</i> (HC4)	Gio1568–4	MunBS 1536
Prenner	<i>Sancta Maria, virgo virginum</i> (Pre24)	Gio1568–4	
Regnart	<i>Ave maris stella</i> <i>Monstra te esse matrem</i> (R113)	Gio1568–4	
Regnart	<i>Ave regina caelorum</i> (R114)	Reg1575	KremsS L9
Monte	<i>Regina caeli laetare</i> <i>Resurrexit, sicut dixit</i> (M60)	Mon1575	

Unter den 19 Motetten mit marianischem Sujet sind nur acht auszumachen, in denen eine mit einer protestantischen Glaubensauffassung nicht in Einklang zu bringende Marienfrömmigkeit zum Ausdruck kommt.⁸⁴ Fünf dieser acht Kompositionen sind als Teil des von Giovanelli in Venedig in fünf Bänden publizierten *Novus thesaurus musicus* (Gio1568) erstmalig gedruckt.⁸⁵ Der gegenreformatorische Impetus der mehrbändigen Anthologie, deren altgläubiger Hintergrund ab dem zweiten Band mit dem Titelzusatz „atque catholici“ in den Vordergrund gerückt wird, spiegelt sich demnach auch in der Auswahl des Repertoires wider. Gewidmet ist die fünfbändige Sammlung zwar Maximilian und seinen beiden jüngeren Brüdern, Karl II. und Ferdinand II., es ist aber kaum vorstellbar, dass der Druck seine kirchenpolitische Dimension auf Veranlassung der Widmungsträger erhielt.⁸⁶ Die dezidiert römisch-katholische Ausrichtung ist eher den konfessionspolitischen Interessen des Herausgebers geschuldet, der mittels Widmung und Auswahl des Repertoires die

84 Die der protestantischen Auffassung dagegen entsprechenden Motetten sind Prenner, *Hodie beatissima virgo Maria* | *Exaltata est sancta Dei genitrix* (Pre8); Monte, *Assumpta est Maria in caelum* (M27); Monte, *Benedicta et venerabilis* | *Felix es, sacra virgo Maria* (M53); Vaet, *O gloriosa Domina* | *Quod Eva tristis abstulit* (V64); Regnart, *Sancta et immaculata virginitas* (R203); Vaet, *Beata es, virgo Maria* | *Ave Maria, gratia plena* (V67); Formellis, *Beata es, virgo Maria* (For2); Vaet, *Beata es et venerabilis* | *Post partum, Virgo inviolata* (V4); Monte, *Ne timeas, Maria* | *Ecce ancilla Domini* (M17); Galli, *Pater noster* | *Ave Maria* (Gal13); Roy, *Exurgens Maria abiit* | *Et factum est* (Roy2).

85 Unter den anderen elf Motetten marianischen Inhalts finden sich weitere vier, die in ebendieser Sammlung erstmalig gedruckt wurden.

86 Zumal die drei Brüder in konfessionellen Fragen unterschiedliche Positionen einnahmen (vgl. Kapitel 2.2).

Habsburgerdynastie öffentlich in enge Verbindung mit altkirchlichen Glaubenstraditionen bringt. Auch wenn Giovanelli fast ausschließlich Kompositionen von Musikern sammelt, die in einer der vielen Habsburgerhofhaltungen des 16. Jahrhunderts angestellt waren, ist daher fraglich, wie repräsentativ das publizierte Repertoire für das am Hof Maximilians gepflegte ist.⁸⁷

Dass keine der in den 1560er Jahren im protestantischen Nürnberg in Motettenanthologien publizierten Kompositionen in Tabelle 37 gelistet ist, kann nicht verwundern, aber auch die Anzahl der in Individualdrucken der Hofmusiker enthaltenen Stücke ist vergleichsweise gering. In zwei Motettenbänden Vaets, vier Motettenbüchern Montes und einem Druck Regnarts finden sich in Summe nur drei Stücke, die der konfessionellen Position ihres Dienstherrn nicht genügten. Monte publizierte diese zudem nicht in einem der beiden Motettenbücher, die seinem Dienstherrn gewidmet wurden, sondern in Mon1575, das dem Kardinal Orsini gewidmet ist,⁸⁸ einem Druck also, bei dem nur bedingt auf die Interessen des Dienstherrn Rücksicht genommen werden musste.⁸⁹ Ohnehin nehmen die beiden zuletzt in Tabelle 37 genannten Kompositionen im untersuchten Repertoire eine gewisse Sonderstellung ein. Bei beiden handelt es sich um Vertonungen einer der vier großen marianischen Antiphonen, die in der romtreuen Liturgie einen zentralen Platz in der letzten Gebetsstunde des Tages einnehmen. Angesichts der so eindeutigen liturgischen Identität der den Kompositionen zugrunde liegenden Gesänge – Montes *Regina caeli laetare* (M60) weist zudem eine recht enge Bindung an den liturgischen Cantus firmus auf⁹⁰ – handelt es sich bei beiden demnach um Kompositionen, deren Zugehörigkeit zu dem dieser Arbeit zugrunde gelegten, recht eng gefassten Motettenbegriff zumindest diskussionswürdig ist.⁹¹ Möglicherweise handelt es sich also bei beiden Stücken um Kompositionen, die vornehmlich aus liturgischen Notwendigkeiten entstanden und aus rein praktischen Erwägungen in die Drucke aufgenommen wurden, sei es in Ermangelung weiteren Repertoires, sei es, um den persönlichen Interessen eines Widmungsträgers nachzukommen.

87 Für eine Bewertung des Drucks vgl. Kapitel 3.4 und Kapitel 4.5.

88 Für die Widmungsträger von Montes Motettenbüchern vgl. Kapitel 3.2, insbesondere Tabelle 3 und Tabelle 4.

89 Zum Abhängigkeitsverhältnis zwischen Komponist, Herausgeber und Widmungsträger vgl. Kapitel 3.1.

90 Zur Cantus-firmus-Technik vgl. Kapitel 8.1.2.

91 Vgl. Kapitel 2.4.1.

Der Text der einzigen vor Gio1568 in einem Individualdruck publizierten marianischen Komposition, die der persönlichen Glaubensauffassung des Kaisers nicht genügte, soll im Folgenden im Detail betrachtet werden. In Vaets *Mater digna Dei* (V31) wird einer marianischen Reimantiphon ein aus zwei schon im 16. Jahrhundert weit verbreiteten Kompositionen Josquins gewonnener Cantus firmus gegenübergestellt.⁹² Im ersten Motettenteil wird im Quintus als Devise der Anfang des als erste Motette in Petruccis erstem Motettendruck publizierten *Ave Maria ... virgo serena* zitiert und wiederholt.⁹³ Im zweiten Motettenteil dient die Eröffnungssphrase des Bußpsalms *Miserere mei, Deus* als Grundlage für die Cantus-firmus-Stimme.⁹⁴ Aber auch die Reimantiphon *Mater digna Dei*, die der Hofkapellmeister für die vom Tenor weitestgehend unabhängig gestalteten Außenstimmen heranzieht, wurde vor Vaets Komposition bereits mehrfach polyphon gesetzt. Die letzte in Petruccis Motettenbuch aufgenommene Motette – es folgt einzig eine Chanson Josquins – etwa ist Gaspar van Weerbekes Komposition des marianischen Textes zu vier Stimmen.⁹⁵ Maximilians Hofkapellmeister stellt mit der Kombination der beiden Texte demnach eine Verbindung zur ersten und letzten Motette des ältesten erhaltenen Motettendrucks her.

In Anbetracht der übergeordneten quantitativen Bedeutung, die marianische Texte zu Beginn des 16. Jahrhunderts innerhalb der Gattung einnahmen, kann nicht verwundern, dass Vaet sich für Reminiszenzen an Komponisten früherer Generationen auf für die Reformatoren problematische Inhalte einlassen musste. Im Vergleich mit einer als *Musica reservata* am bayerischen Hof des Herzogs Wilhelm IV. überlieferten Komposition des dortigen Hofkapellmeisters Senfl deutet der in kaiserlichen Diensten stehende Vaet den Text jedoch mittels des Cantus firmus ganz anders aus. Senfl kombiniert in *Mater digna Dei* (SC M 55) den später von Vaet vertonten Text mit Text und Melodie einer weiteren Antiphon, in der Marias Vorzüge als Himmelskönigin gerühmt werden.

92 Für das Josquin-Zitat in Vaets Motette vgl. Kiem, „Musico antico et celebrato“, S. 86 f.

93 NJE 23, S. 20–27. In Steinhardts Edition der Motette Vaets sind die beiden Stimmbezeichnungen Tenor und Quintus gegenüber der Hauptquelle Vaet1562b stillschweigend vertauscht worden (Vaet GA II, S. 44–48).

94 NJE 18, S. 1–28. Zur Cantus-firmus-Behandlung vgl. auch Kapitel 8.2.3.

95 In Einzelheiten weicht der in Petrucci Druck publizierte Text von der Textfassung Vaets und Senfls ab. Petrucci unterlegt Weerbekes Komposition folgenden Text: „Mater digna Dei, venie via luxque diei, sis tutela rei, duxque comesque mei, nata Dei, miserere mei, lux alma diei, digna coli, regina poli, me linqere noli. Me tibi virgo pia Genitrix comendo Maria. Iesu, fili Dei, tu miserere mei.“

Tabelle 38: Vergleich der Texte von Vaets (V31) und Senfls (SC M 55) *Mater digna Dei*

Vaet, <i>Mater digna Dei</i> (V31)		Senfl, <i>Mater digna Dei</i> (SC M 55)	
Freie Stimmen	Tenor	Freie Stimmen	Tenor
Erster Motettenteil		Erster Motettenteil	
Mater digna Dei, venie via luxque diei, sis tutela rei duxque comesque mei, sponsa mea, miserere mei, lux alma diei, digna coli, regina poli, me linquere noli.	Ave Maria.	Mater digna Dei, veniae via luxque diei, sis tutela rei duxque comesque mei. Sponsa Dei, miserere mei; lux alma Dei, digna coli, Regina poli, me linquere noli.	Ave, sanctissima Maria, Mater Dei, Regina caeli, Porta paradisi, Domina mundi.
Zweiter Motettenteil		Zweiter Motettenteil	
Jesu Christe, fili Dei vivi, miserere mei. Christus rex venit in pace, Deus homo factus est.	Miserere mei Deus.	Nixa Deum, defende reum, mihi dando trophaeum. Me tibi Virgo pia Genitrix commendo Maria. Jesu Christe, Fili Dei vivi, miserere mei. Christus Rex venit in pace: Deus homo factus est.	Tu es singularis Virgo pura. Tu concepisti Jesum sine peccato. Tu peperisti Creatorem et Salvatorem mundi, in quo ego non dubito.
Dritter Motettenteil		Dritter Motettenteil	
Deus propitius esto mihi peccatori et custos animae meae, nunc et semper et ubique. Amen.		Deus propitius esto mihi peccatori, et custos animae meae, nunc et semper et ubique. Amen.	Ora pro nobis, Jesum, tuum dilec- tum filium, et libera nos ab omnibus malis.

Vaet hingegen konzentriert sich in der Tenorstimme des ersten Motettenteils auf den biblischen Gruß des Engels, während Maria mit der Formulierung „sponsa mea, miserere mei“ nur in den polyphon gesetzten Stimmen um Erbarmen gebeten wird. In der Folge sind einige von Senfl komponierte Textzeilen nicht in Vaets *Mater digna Dei* (V31) enthalten. Der zweite Teil der Motette des kaiserlichen Hofkapellmeisters, *Jesu Christe, fili Dei*, beginnt mit der direkten Nennung von Jesus Christus, Maria hingegen wird im gesamten Motettenteil nicht namentlich erwähnt und spielt auch inhaltlich keine Rolle mehr. In den unabhängig vom Achsentenor gestalteten Stimmen werden die Vorzüge Jesu gerühmt, in der kommentierenden Tenorstimme dieser mit dem genannten Josquin-Zitat „Miserere mei, Deus“ direkt angesprochen.

Der aus Sicht der Reformatoren problematische Umgang mit der Gottesmutter im ersten Motettenteil wird mittels des hinzugefügten Josquin-Zitats im zweiten Motettenteil zumindest gemildert. Die aus reformatorischer Sicht so wichtige direkte Bitte an Jesus wird – ganz anders als es Senfl in seiner Komposition der Reimantiphon tut – in den Mittelpunkt gerückt. In der Motette des bayerischen Hofkapellmeisters hingegen wird die Rühmung Jesu in den frei vertonten Stimmen lediglich zum Anlass genommen, mittels der Antiphon im Tenor Maria zu bitten, für uns bei diesem vorzusprechen – eben ganz „im Dienst des Alten Glaubens“.⁹⁶

5.3. Fronleichnam oder Abendmahl? Gebet? Was vornehmlich komponiert wurde

Dem erst 1264 durch Urban IV. eingeführten Fronleichnamsfest standen nicht nur die Reformatoren äußerst kritisch gegenüber, es sorgte auch am Hof Maximilians für erhebliche Spannungen. Traditionell wurde das Allerheiligste bei einer Prozession durch die Stadt getragen, einer Prozession, der Maximilian ab 1557 fernblieb. Auch während der kaiserliche Gesandte Hosius 1560 in Wien weilte, um Maximilians Religionsauffassung zu prüfen, nahm der Herrscher an der öffentlichen Veranstaltung nicht teil.⁹⁷ Das Fest dürfte auch am offiziell romtreuen Hof feierlich begangen worden sein, weshalb es kaum überrascht, dass einigen der untersuchten Motetten nicht nur ein Text, sondern häufig auch Musik liturgischer Gesänge für genau diesen Anlass zugrunde liegt.

Mit Prenners *Ave verum corpus natum* (Pre29) ist nur eine der sieben in Tabelle 39 gelisteten Kompositionen in ihrem Erstüberlieferungsträger deziert Fronleichnam zugewiesen. Die Zugehörigkeit der anderen sechs Motetten kann nur aufgrund der ursprünglichen liturgischen Funktion ihrer Textvorlage erschlossen werden.⁹⁸

96 So deutete Lodes die Motette in ihrem bislang unpublizierten Vortrag, gehalten am 9. Juni 2011 im Rahmen der Tagung *Werk.Raum.Senfl* an der Universität Wien: *Im Dienst des Alten Glaubens: Senfls Motetten „Mater digna dei“ und „Quinque salutationes“ als Auftragswerke Herzog Wilhelms*. Texte in Tabelle 38 nach Vaet GA bzw. *New Senfl Edition* 3, hrsg. von Scott Lee Edwards, Sonja Tröster und Stefan Gasch, Wien 2022 (DTÖ 163.3).

97 Vgl. Kapitel 2.2.

98 Da das Fronleichnamsfest erst Mitte des 13. Jahrhunderts in die liturgischen Kalender aufgenommen wurde, sind die Gesänge frühestens in dieser Zeit entstanden. Folglich sind sie in www.cantusdatabase.org, wo hauptsächlich Musikhandschriften aus dem 10.–13. Jahrhundert inventarisiert sind, nur vereinzelt nachzuweisen.

Tabelle 39: Motetten für Fronleichnam?

Komp.	Incipit	Überlieferung	a. Stuchs 1509 b. Neuber [1562]
Vaet	<i>Discubuit Iesus Et accepto pane</i> (V18)	Vaet1562a	a. de Corpore Christi b. De Coena Domini
Vaet	<i>Immolabit haedum multitudo Pascha nostrum immolatus est Christus</i> (V29)	Vaet1562b	a. de Corpore Christi b. De Coena Domini
Preenner	<i>O sacrum convivium</i> (Pre16)	Ber1564–4	a. de Corpore Christi b. De Coena Domini
Preenner	<i>O sacrum convivium</i> (Pre37)	Ger1567	a. de Corpore Christi b. De Coena Domini
Preenner	<i>Ave verum corpus natum</i> (Pre29)	Gio1568–1	
Regnart	<i>Homo quidam fecit coenam Venite, comedite panem</i> (R139)	Reg1575	a. de Corpore Christi b. De Coena Domini
Regnart	<i>Coenantibus illis accepit Iesus</i> (R122)	Reg1575	a. de Corpore Christi b. De Coena Domini

Im 1509 und somit noch im Vorfeld der Reformation in Nürnberg veröffentlichten *Responsoria noviter* [...] sind diese Gesänge alle dem Fronleichnamsfest zugeordnet, wenn auch zum Teil in einer von der für die Motettenkomposition herangezogenen Fassung abweichenden Variante.⁹⁹ Alle diese Gesänge haben jedoch gemein, dass sich ihre Verwendung im Laufe des 16. Jahrhunderts nicht allein auf das Fronleichnamsfest beschränkte. *Discubuit Iesus* (ca0600586) ist im 16. Jahrhundert in der Abendmahlsliturgie vor allem für den Gründonnerstag in verschiedenen neuen Kirchenordnungen nachzuweisen.¹⁰⁰ Laut der *Vergleichung des Ausschusses und folgend aller Diener des heiligen Evangelii* der Fürstentümer Brieg und Liegnitz aus dem Jahr 1535 können *Homo quidam fecit magnam* (ca0601068) oder *Discubuit Iesus* vor der Kommunion und daher ebenfalls im Kontext der Abendmahlsfeier gesungen werden.¹⁰¹ Auch *Immolabit haedum multitudo* (ca0601107), *O sacrum convivium* (ca0302576/LU959) und *Coenantibus illis accepit Iesus* (LU931–932) machten eine zweite Karriere als Abendmahlsgesang und sind in dieser Funktion in verschiedene Ausgaben der von Valentin Neuber für den protestantischen Gottesdienst zusammengestellten *Responsoria* aufgenommen. In der Ausgabe von 1562 sind alle fünf Gesänge als Abendmahlsgesang enthalten, wenn auch hier teilweise in abweichenden

99 *Responsoria noviter cum notis impressa de tempore et sanctis per totum annum regentibus & scolaribus utilissima*, Nürnberg: Johann Stuchs 1509.

100 Erstmals in der Kirchenordnung für Brandenburg-Nürnberg 1533 (vgl. Schulz, „Discubuit Iesus“, insbesondere S. 27).

101 Vgl. Pahl, *Coena Domini*, S. 27.

Varianten.¹⁰² *Discubuit Jesus* erlebte zudem in Sebald Heydens Nachdichtung *Als Jesus Christus unser Herr*, die erstmals 1545 nachzuweisen ist, eine dritte Karriere als Gemeindelied.¹⁰³

Am Ende spricht einiges dafür, die sechs in Tabelle 39 gelisteten Motetten, deren Textvorlagen von Neuber der Abendmahlsliturgie zugerechnet sind, nicht als Teil der Fronleichnamsliturgie aufzufassen. Vielmehr ist es denkbar, dass sie in einer Messe als Teil der Eucharistiefeyer fungierten – zumal nur zwei weitere bei Neuber für diesen Anlass gedruckte Responsorien im untersuchten Repertoire nicht als Motette nachzuweisen sind und somit fast alle von Neuber zur Verfügung gestellten Abendmahls Gesänge in mehrstimmiger Vertonung am Kaiserhof verfügbar waren.¹⁰⁴ Da Maximilian ab spätestens 1561 Messen vor der Eucharistie verließ und das Abendmahl unter beiderlei Gestalt im Privaten einnahm, könnten die Kompositionen auch bei dieser Gelegenheit unter Ausschluss der Öffentlichkeit zur Aufführung gelangt sein. So bleibt letztlich nur Prenners *Ave verum corpus natum* (Pre29), das mit Sicherheit dem von Maximilian so kritisch gesehenen Fronleichnamsfest zugeordnet werden kann. Erwartungsgemäß ist es als einzige der in Tabelle 39 gelisteten Kompositionen in Gio1568–I überliefert.

Fasst man die Beobachtungen zu den Motetten der drei angeführten umstrittenen theologischen Gebiete – Marien- und Heiligenverehrung sowie das Fronleichnamsfest – zusammen, ist eine klare Tendenz zu erkennen: Unter den insgesamt 228 in dieser Studie untersuchten geistlichen Motetten finden sich nur elf Kompositionen, in deren Text Inhalte angesprochen werden, die

102 *Responsorias quae annuatim in veteri ecclesia te tempore, festis et sanctis cantari solent. Additis etiam quibusdam aliis communibus canticis, ut in indice omnia cernere licet*, Nürnberg: Valentin Neuber 1562. Einen vergleichbaren Vorgang beschreibt Leitmeir für die Sequenz *Lauda Sion*, die Lucas Lossius seiner *Psalmodia* (Wittenberg: Erben von Georg Rhau 1561) mit adaptiertem Text als Gesang für die Feier des Abendmahls empfahl (Leitmeir, „Beyond the denominational paradigm“, S. 159–167).

103 In Veit Dietrich, *Agend Büchlein für die Pfarrherren auff dem Land*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1545; vgl. Pahl, *Coena Domini*, S. 92–95; zur Verbreitung des Lieds vgl. auch Schulz, „Discubuit Jesus“. Die mit der Verwendung als Abendmahls Gesang und/oder als Gemeindelied verbundene Prominenz der Melodien könnte die am Hof Maximilians tätigen Komponisten dazu veranlasst haben, in ihren Motetten vermehrt auf melodische Wendungen aus der einstimmigen Vorlage zurückzugreifen, wie etwa in Vaet, *Discubuit Iesus* (V18); Vaet, *Immolabit haedum multitudo* | *Pascha nostrum immolatus est Christus* (V29); Regnart, *Homo quidam fecit coenam* | *Venite, comedite panem* (R139) (vgl. Kapitel 8.1.4).

104 *Respexit Helias*, fol. 78^r–78^v. *O quam suavis est domine*, fol. 81^r–82^f. Eine ähnliche Karriere als Gesang in der protestantischen Kirche machte das ursprünglich als Kyrie-Tropus der Gründonnerstagsliturgie überlieferte *Vita in ligno moritur*. Auch dieses wurde von Prenner (Pre35) und somit von einem der kaiserlichen Musiker in direkter Anlehnung an die auch als deutschsprachiges Lied verbreitete Melodie mehrstimmig gesetzt (vgl. Kapitel 8.2.1).

in direkten Konflikt mit reformatorischem Gedankengut treten. Zwei davon beinhalten Heiligenanrufungen, acht Marienanrufungen, und eine ist dezidiert dem Fronleichnamsfest zugeordnet. Der Anteil dieser Kompositionen am gesamten Œuvre ist mit weniger als 5 % so gering, dass sich der reformationsaffine Dienstherr mit dem Schaffen seiner Musiker aus konfessioneller Sicht wohl recht gut identifizieren konnte, insbesondere wenn man bedenkt, dass mit sieben der elf Kompositionen der größte Teil in Gio1568 – einer Anthologie, die als musikalisches Symbol der aufkeimenden Gegenreformation gedeutet werden kann – versammelt sind.

Wenn nun aber die Anzahl von Motettentexten, deren Inhalt Maximilians Glaubensauffassung entgegensteht, so gering ist, bleibt die Frage, welchen Inhalt die anderen Motettentexte haben. Unabhängig davon, ob Motettentexte der Bibel, der Liturgie oder sonstigen Quellen entnommen sind, kann man unter ihnen einige inhaltliche Stereotype ausmachen. Oft handelt es sich um erzählende Texte, in denen die Handlung einer tradierten Geschichte wiedergegeben wird. Zentrale Quellen für derartige Texte sind Evangelium und Apostelgeschichte,¹⁰⁵ insbesondere für nicht biblisch tradierte Geschichten aber auch liturgische Gesänge.¹⁰⁶ In Bibel und Liturgie finden sich zudem zahlreiche Texte, in denen nicht ein allwissender Erzähler berichtet, sondern die direkt an eine zweite Instanz gerichtet sind. Derartige Gebetstexte – unter ihnen sind viele Neudichtungen bekannter und unbekannter Autoren – stellen den größten Anteil der 228 untersuchten Motetten. Zu ihnen gehören zahlreiche Loblieder, aber auch Motetten, in deren Texten jemand direkt um Hilfe gebeten oder jemandem für bereits geleistete Unterstützung gedankt wird. Nicht weniger als 96 der 228 untersuchten Kompositionen und somit ca. 42 % des Repertoires beinhalten eine solche direkte Ansprache. Dieses Phänomen der direkten Anbetung innerhalb einer Motette ist keine neue Entwicklung der Mitte des 16. Jahrhunderts, im Vergleich zur Motette des 15. Jahrhunderts wechselt jedoch der Adressat der Anbetung. Die über einen langen Zeitraum für die Gattung Motette zentrale Marienanbetung spielt im hier untersuchten Repertoire nur mehr eine untergeordnete Rolle. In nicht weniger als 79 dieser 96 Motettentexte und damit in ca. 35 % des gesamten untersuchten Repertoires dient Gott direkt – in einer seiner drei Gestalten – als Ansprechpartner,¹⁰⁷ was

105 Die beiden Motetten nach alttestamentarischen Geschichten *Rex Babylonis venit* (V37) von Vaet und *Dixit Tobias* (M1) von Monte sind unter diesen die Ausnahme (vgl. Kapitel 4.2.3).

106 Zu denken ist hierbei vor allem an die Motetten, die mit Gedenktagen für Heilige in Verbindung stehen, die nicht biblisch belegt sind. In diesen Fällen wird häufig auf liturgische Texte zurückgegriffen, die ihrerseits auf den jeweiligen Heiligenlegenden basieren.

107 Fuhrmann prägt für ein vergleichbares Repertoire um 1500 den Begriff „Devotionsmotette“ (vgl. Fuhrmann, „The Simplicity of Sublimity“). Genauer ausgeführt ist der Begriff

einen Wandel des Inhalts der damit verbundenen Bitte bedingt. Nicht mehr die Fürsprache bei Gott ist von Interesse, sondern es wird direkt um Erbarmen, Vergebung der Sünden oder Hilfe im Allgemeinen gebetet.

Liturgische Textvorlagen spielen unter den an Gott gerichteten Gebeten nur eine sehr kleine Rolle. Die in Abbildung 4 dargestellte Anzahl in dieser Kategorie wird sogar noch weiter relativiert, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sich unter diesen liturgischen Textvorlagen auch Gebete finden, die ihre Identität maßgeblich aus ihrer liturgischen Verwendung gewinnen, jedoch ursprünglich der Bibel entnommen sind.¹⁰⁸ Kaum größer ist die im rechten Balken veranschaulichte Anzahl von nicht eindeutig identifizierten oder neugedichteten Textvorlagen, die unter ‚Sonstige‘ subsumiert wurden.¹⁰⁹

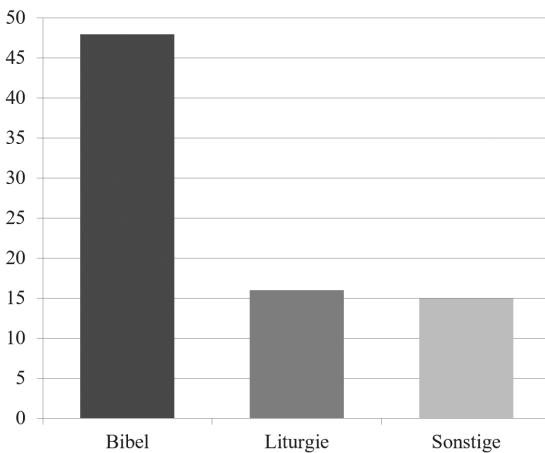


Abbildung 4: Textvorlagen der an Gott gerichteten Gebetstexte

Den Löwenanteil der Kompositionen, in denen Gott direkt angebetet wird, stellen jedoch Vertonungen von Texten, die direkt der Bibel entnommen sind. Oft handelt es sich hierbei um alttestamentarische Cantica, also Klagelieder oder Gebete eines biblischen Protagonisten, die aus dem Handlungszusammenhang gerissen sind und somit zum Gebet des komponierenden oder singenden Subjekts werden. Vor allem aber ist es die Vielzahl der Psalmmotetten – ob als Vertonung eines vollständigen Psalms oder als Kompilation einzelner Psalmverse –, die für den hohen Anteil der Gebetstexte im am Hof Maximilians

in Fuhrmann, „Subjektivierung von Polyphonie“.

108 Beispielsweise die beiden Vertonungen des *Pater noster* (For4/Gal13), vgl. Kapitel 4.3.6.

109 In Hinblick auf die geringe Gesamtzahl der Motetten, die insgesamt unter ‚Sonstige‘ subsumiert wurden, ist die relative Bedeutung von gebetsartigen Texten innerhalb dieser Kategorie vergleichsweise groß (vgl. Kapitel 4.4).

entstandenen Motettenrepertoire verantwortlich ist. Mittels Veränderungen des biblischen Textes wird der Charakter eines persönlichen Gebets bisweilen weiter verstärkt. So sind beispielsweise nicht weniger als fünf Kompositionen auszumachen, in denen durch Umstellungen im Wortlaut oder Ergänzungen des Psalmtextes die Anrede *Domine* an den Anfang der Motette gerückt und somit der Adressat des Gebets gleich zu Beginn direkt angerufen wird.¹¹⁰

5.4. Rezeption des Repertoires in protestantischen Gegenden

Wie kompatibel das am Hof Maximilians entstandene Repertoire mit reformatorischen Agenden war, zeigt ein Blick auf die Rezeption der Motetten in Orten mit protestantischen Kirchenordnungen. Eine wesentliche Quelle hierfür sind vor Ort entstandene oder genutzte Handschriften, in die Kompositionen aus Drucken übertragen wurden. Sie können erste Anhaltspunkte dafür liefern, welche Stücke in das lokal gepflegte Repertoire aufgenommen und ob hierbei Änderungen an den Kompositionen vorgenommen wurden.

Wie die Handschriften aus dem Regensburger Gymnasium Poeticum, das sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu einer rein protestantischen Schule entwickelt hatte,¹¹¹ zeigen,¹¹² macht die handschriftliche Verbreitung von Musik aus der Hofkapelle Maximilians vor konfessionellen Grenzen keinen Halt; ihre Rezeption erstreckt sich nicht nur auf altgläubige, sondern auch auf protestantische Gegenden. Ein solcher interkonfessioneller Austausch von Musik ist im 16. Jahrhundert kein Einzelfall, wobei die Wanderung von im katholischen Kontext entstandener Musik in protestantische Gebiete und somit in den protestantischen Gottesdienst mit Sicherheit überwiegt. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die Einsatzmöglichkeiten polyphoner Musik während der Messe im römisch-katholischen Ritus von jeher nur gering waren. Sie beschränkten sich, insbesondere nachdem sie mit den Beschlüssen des Tridentiner Konzils weiter eingeschränkt wurden, vornehmlich auf mehrstimmige Vertonungen der Messordinarien und -proprien. Der protestantische Gottesdienst bot hingegen eine Vielzahl an Gelegenheiten, Musik – auch paraliturgische Motetten – zur Aufführung zu bringen.¹¹³ Da zwischen der Musik beider Konfessionen keine kompositionstechnischen Unterschiede auszumachen sind, stellt bei der Migration von Motetten in die protestantische Liturgie einzig der Text einen möglichen Hinderungsgrund dar. Inhaltlichen

110 Vgl. Kapitel 4.2.2.

111 Fürnrohr, „Das Regensburger Gymnasium Poeticum“, S. 457.

112 Vgl. Kapitel 2.4.2.

113 Körndle/Leitmeir, „Probleme bei der Identifikation“, S. 344.

Schwierigkeiten, die insbesondere bei Kompositionen zu Marien- und Heiligenfesten unausweichlich sind, wird auf drei Weisen begegnet: In Einzelfällen scheint über diese schlicht hinweggesehen worden zu sein,¹¹⁴ zumeist jedoch wird das Repertoire entsprechend der lokalen konfessionellen Position ausgewählt. Zudem lassen sich für den lokalen Gebrauch adaptierte Texte ausmachen.¹¹⁵ Wie die drei Beispiele Augsburg, Stuttgart und Breslau zeigen, sind alle drei Vorgehensweisen auch für das in dieser Studie untersuchte Repertoire nachzuvollziehen.

Ein Beispiel für die vollständige Übernahme eines Motettendrucks in eine um 1600 entstandene Handschrift findet sich im Partiturbuch KraBJ 40027, das an der Schule von St. Anna zu Augsburg genutzt wurde.¹¹⁶ Große Teile des genannten Manuskripts wie auch des Partiturbuchs BerLS 40028 wurden vom Komponisten und Musiktheoretiker Adam Gumpelzhaimer (1559–1625) geschrieben, der von 1581 bis zu seinem Tod den Kantorenposten an St. Anna innehatte.¹¹⁷ Das frühere Karmeliterkloster St. Anna, in dem spätestens mit der Hochzeit des zwei Jahre zuvor als Prior zurückgetretenen Johannes Frosch 1525 reformatorische Bestrebungen Einzug hielten,¹¹⁸ hatte sich schnell zum institutionellen Zentrum des neuen Glaubens in Augsburg entwickelt.¹¹⁹ Nachdem sich die Kräfteverhältnisse zwischen Vertretern des neuen und solchen des alten Glaubens in der Reichsstadt in den folgenden Jahren mehrfach verschoben hatten, lebten ab 1555 Anhänger der vom Augsburger Religionsfrieden gedeckten reformierten Bewegungen und romtreue Christen weitgehend

114 Ebd., S. 343. Körndle/Leitmeir führen als Beispiel den Nürnberger Kantor Friedrich Lindner an, der in der von ihm herausgegebenen Motettenanthologie *Corollarium Cantionum Sacrarum* [...] *De Festis Praecipuis Anni* (Nürnberg: Katharina Gerlach 1590) unter der Rubrik „In feriis Petri & Pauli Apostolorum“ ausgerechnet drei Kompositionen Giovanni Pierluigi da Palestrinas, darunter zwei Vertonungen des *Tu es Petrus*, empfiehlt. Der protestantische Herausgeber verweist also dezidiert auf Kompositionen eines an der Kapelle des Vatikans beschäftigten Musikers, mit einem Text, der von zentraler Bedeutung für die römisch-katholische Legitimation des Papsttums ist.

115 Eine Darstellung derartiger Anpassungen in Kompositionen Kerles im Musikbestand der protestantischen Lateinschulen im thüringischen Saalfeld und in Heilbronn bietet Leitmeir, *Jacobus de Kerle (1531/32–1595)*, S. 803–814. Zu Adaptierungen marianischer Motettentexte für Nürnberger Motettenanthologien vgl. Frandsen, „*Salve Regina / Salve Rex Christe*“, insbesondere S. 170–182.

116 Zahlreiche aufführungspraktische Eintragungen von Adam Gumpelzhaimer in KraBJ 40027 und BerLS 40028 belegen, dass die Bände tatsächlich zum Musizieren genutzt wurden und nicht allein als Speichermedium dienten (vgl. Charteris, *Adam Gumpelzhaimer's little-known score-books*, S. 10–12 und S. 21).

117 Ebd., S. 26 f.

118 An Weihnachten desselben Jahres wurde in St. Anna erstmals zu Augsburg das Abendmahl in beiderlei Gestalt gereicht (Kiessling, „Augsburg in der Reformationszeit“, S. 23–25).

119 Fisher, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg*, S. 71.

friedlich nebeneinander. Bezeichnend hierfür ist, dass der ab 1581 als Lehrer und ab 1593 als Rektor der Anna-Schule fungierende David Höschel (1556–1617) zwar aus einer dezidiert protestantischen Familie stammte, jedoch während seiner Ausbildung finanzielle Unterstützung des romtreuen Kaufmanns Matthäus Welser genoss.¹²⁰ Auch in Gumpelzhaimers Biographie finden sich Bezüge zu beiden Konfessionen: Er besuchte die Schule der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra und nahm kurz nach seiner Berufung auf den Kantorenposten an St. Anna ein Studium an der jesuitischen Universität in Ingolstadt auf.¹²¹ Beides deutet darauf hin, dass gegen Ende des Jahrhunderts auch an St. Anna ein religiös tolerantes Klima geherrscht haben dürfte. Laut Alexander J. Fisher spiegelt sich diese Koexistenz beider Konfessionen auch in den dortigen gedruckten und handschriftlichen Musikalienbeständen wider, die ein von beiden Richtungen geprägtes Repertoire beinhalten.¹²²

Zu diesen Musikalien gehören auch die beiden genannten Partiturbücher BerlS 40028 und KraBJ 40027, die 1624 oder 1625 aus dem Privatbesitz Gumpelzhaimers in den Besitz der evangelischen Hauptkirche übergingen.¹²³ Auf den Vorsatzpapieren beider Bände finden sich Datumsangaben, die einen ersten Hinweis auf die Entstehungszeit der Partiturbücher geben. BerlS 40028 mit dem Vermerk „M.D.LXXXIX. | Mense Novemb.“ scheint die ältere der beiden Partituren zu sein. Die Einträge von fünf der insgesamt 129 enthaltenen Kompositionen weisen spezifische Datierungen aus den Jahren 1600–1617 auf, weshalb Richard Charteris die Angabe auf dem Vorsatzpapier als *Terminus post quem* für die Niederschrift der Handschrift interpretiert. Demnach wurde das Partiturbuch zwar 1599 gebunden, aber erst in den folgenden Jahren von drei Personen beschrieben. Im Todesjahr Gumpelzhaimers 1625 war es vermutlich weitestgehend fertiggestellt.¹²⁴ Der Band umfasst insgesamt 129 Kompositionen, von denen etwa ein Drittel – unter diesen auch jeweils eine Motette von Vaet und Monte – ausschließlich handschriftlich überliefert ist.¹²⁵

120 Ferber, „Cives vestros sine controversia habeo pro Germaniae cultissimis“, S. 410 f.

121 Fisher, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg*, S. 73.

122 Ebd., S. 80–84.

123 Dies weist Charteris anhand eines Katalogeintrags nach (Charteris, *Adam Gumpelzhaimer's little-known score-books*, S. 26 f.). Charteris' Beschreibung der beiden Partiturbücher bildet nicht nur die Grundlage für die hiesigen Angaben, sondern war auch schon grundlegend für die Ausführungen in Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 131–136.

124 Einzelne Nachträge eines vierten Schreibers dürften erst um die Jahrhundertmitte hinzugekommen sein (Charteris, *Adam Gumpelzhaimer's little-known score-books*, S. 14).

125 Vaets *O quam gloriosum* (V11) ist ausschließlich in dieser Handschrift überliefert. Montes *Laudate Dominum in sanctis eius* (M243) ist darüber hinaus in RegB 205–210 überliefert, einem Stimmbuchsatz, der vermutlich als Kopiervorlage und Aufführungsmaterial für

Ebenfalls etwa ein Drittel der 137 im anderen Partiturbuch, KraBJ 40027, überlieferten Kompositionen ist nicht in zeitgenössischen Drucken nachzuweisen. Laut Eintrag auf dem Vorsatzpapier „M.DC.XXIV.Mense April“ wurde dieser Band einige Jahre später als BerLS 40028 gebunden. Allerdings dürften hier von acht verschiedenen Personen bereits zuvor beschriebene Blätter zu einem Buch zusammengefasst worden sein.¹²⁶ Der Band besteht aus drei Faszikeln, deren erster (S. 1–272) bedeutend jünger als die anderen beiden (S. 273–498 und S. 499–590) zu sein scheint. Mit Ausnahme des von Gumpelzhaimer geschriebenen letzten Eintrags ist der gesamte zweite Faszikel von einem einzigen unbekanntem Schreiber verfasst und enthält ein vom Rest des Bandes und vom zweiten Partiturbuch BerLS 40028 in gewisser Hinsicht abweichendes Repertoire. In den beiden Handschriften finden sich einige mehrhörige Kompositionen von Giovanni Gabrieli und anderen Personen aus dessen Umfeld, wie beispielsweise Wilhelm Lichtlein, der um 1605 als Schüler Gabrielis in Venedig nachzuweisen ist und ab 1612 wieder in seiner Heimatstadt Augsburg wirkte.¹²⁷ Außerdem enthalten sie zahlreiche Kompositionen deutschsprachiger, insbesondere weiterer in Augsburg tätiger Musiker wie Gregor Aichinger, Christian Erbach, Johannes Eccard, Hans Leo Hassler und Philipp Zindelin.¹²⁸ Der genannte zweite Faszikel enthält hingegen neben der elfteiligen *Musica di Cipriano Rore sopra le stanze del Petrarca in laude della Madonna* und sechs Paolo Animuccia zugeschriebenen Motetten 25 Kompositionen von Monte, der damit der am häufigsten in der Handschrift vertretene Musiker ist.¹²⁹ Unter den Kompositionen des kaiserlichen Hofkapellmeisters finden sich fünf Madrigale, von denen vier in den Jahren 1569–1574 in verschiedenen Drucken verlegt waren,¹³⁰ zwei ausschließlich in dieser Handschrift überlieferte und drei bereits in Mon1574 veröffentlichte Motetten. Darüber hinaus enthält der Faszikel eine Abschrift aller 15 in Montes zweitem Motettenbuch Mon1573 verlegten Kompositionen

das Partiturbuch BerLS 40028 diente (Charteris/Haberkamp, „Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Butsch 205–210“).

126 Charteris nennt insgesamt neun Schreiber. Die zwei Nachträge des Schreibers, der auch BerLS 40028 um die Jahrhundertmitte ergänzte, dürften jedoch erst nach der Bindung hinzugekommen sein (Charteris, *Adam Gumpelzhaimer's little-known score-books*, S. 20–22).

127 Ebd., S. 29.

128 Ebd., S. 31.

129 Auf S. 496–497 enthält der Faszikel zudem eine ohne Autorzuweisung von Gumpelzhaimer persönlich nachgetragene Komposition (ebd., S. 20 und S. 89). Zwei der sechs Animuccia zugeschriebenen Kompositionen wurden an anderer Stelle unter dem Namen Rores publiziert (ebd., S. 87–88; Ackermann, Art. „Animuccia, Paolo“, Sp. 740 f.).

130 *Comè havra vita, amor* in *Il primo libro de madrigali a sei voci*, Venedig: Girolamo Scotto 1569; *Quando il voler und Chi vuol veder* in *Madrigali [...] a cinque voci*, Venedig: Eredi di Antonio Gardano 1574; *I dolci colli* in *Il terzo libro de madrigali a sei voci*, Venedig: Angelo Gardano 1576; einzig *Si barbara si chiama* ist ausschließlich in dieser Handschrift überliefert.

in vom Druck abweichender Reihenfolge. Unter diesen befindet sich mit *Time-te Dominum, omnes Sancti eius* (M26) zumindest eine, deren Text zwei Antiphonen zu Allerheiligen entnommen ist und die somit in den Kontext altgläubiger Heiligenverehrung zu stellen ist. Weiterhin sind mit *Ne timeas, Maria* (M17) und *Assumpta est Maria in caelum* (M27) zwei marianische Motetten kopiert, von denen zumindest Letztere in einer Augsburger Handschrift nicht zu erwarten gewesen wäre. Während die Textgrundlagen von *Ne timeas, Maria* (M17) der Liturgie zu Mariae Verkündigung entnommen sind – einem Festtag, der in Augsburg wie in vielen anderen neuen Kirchenordnungen erhalten blieb –, gehören die vier *Assumpta est Maria in caelum* (M27) zugrunde liegenden Antiphonen zur Liturgie des Festes Mariae Himmelfahrt, das in Augsburg 1537 aus dem liturgischen Kalender gestrichen wurde.¹³¹ Diesem Fest sind auch die Textvorlagen der ausschließlich in dieser Handschrift überlieferten Motette *Pulchra es et decora* (M249) von Monte zuzuordnen.¹³² Darüber hinaus ist nicht nur das Animuccia zugeschriebene sechsstimmige *Beata es Maria*, sondern auch die elfteilige Petrarca-Vertonung Rores in den Kontext traditioneller Marienverehrung zu stellen.

Die inhaltliche Darstellung konzentriert sich bislang auf den zweiten Faszikel des Partiturbuchs KraBJ 40027, das – mit Ausnahme eines Nachtrags – von einer einzigen unbekanntenen Person bereits vor der Bindung niedergeschrieben wurde. Abgesehen von der konkordanten Überlieferung großer Teile des Repertoires in zwischen 1569 und 1574 erschienenen Drucken gibt es keine Anhaltspunkte, wann dies geschehen sein könnte. Daher möchte Silies nicht ausschließen, dass dieser Teil des Bandes bereits vor der Jahrhundertwende verfasst wurde.¹³³ Tatsächlich ist sogar eine Niederschrift dieses zweiten Faszikels in anderem konfessionellen Kontext denkbar, ehe das Konvolut in Gumpelzhaimers Hände gelangte. So könnten die losen Bögen beispielsweise über seine Kontakte aus Schulzeiten an St. Ulrich und Afra oder während seines Studiums an der Jesuitenuniversität in Ingolstadt in seinen Besitz gekommen sein. Auf diese Weise könnte das marianische Motettenrepertoire eher zufällig in die Bestände der protestantischen Schule an St. Anna zu Augsburg gelangt sein. Dennoch spricht es für sich, dass Gumpelzhaimer das Manuskript nicht etwa gesondert veräußerte, sondern mit anderen Partituren zusammenbinden ließ. Eine Durchsicht des gesamten Partiturbuchs KraBJ 40027 zeigt jedoch,

131 Edition der Feiertagsordnung vom 22. Juli 1537, in Sehling (Hrsg.), *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. 12, S. 84. In einigen anderen Kirchenordnungen blieb Mariae Himmelfahrt hingegen Teil des liturgischen Kalenders (vgl. Kapitel 5.2).

132 Textvorlage sind auch hier zwei Antiphonen aus der Liturgie zu Mariae Himmelfahrt (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 605).

133 Ebd., S. 136.

dass auch außerhalb des zweiten Faszikels vereinzelte Anklänge an altgläubige Heiligen- oder Marienverehrung zu finden sind, teilweise sogar unter den von Gumpelzhaimer persönlich niedergeschriebenen Kompositionen: So beinhaltet beispielsweise der dritte Faszikel der Handschrift ein *Virgo gloriosa Cecilia* von Lichtlein, der als Organist an St. Anna tätig war.¹³⁴ Auch der erste Faszikel beinhaltet als Teil einer vollständigen Abschrift des *Sacrarum Cantionum, liber primus* [...] (Venedig: Alessandro Raverii 1608) von Leone Leoni mit *Petre, amas me* und *Nigra sum, sed formosa* zumindest zwei Motetten, die problematische Bereiche der altgläubigen Religionspraxis berühren.

Im Vergleich mit den Augsburger Verhältnissen ist die konfessionelle Position des württembergischen Hofes recht eindeutig: Nachdem Herzog Ulrich 1534 die Herrschaft über das Land von den Habsburgern zurückerobern konnte, begann er noch im selben Jahr mit der Einführung der Reformation in seinem Herrschaftsgebiet.¹³⁵ Diese klare konfessionelle Position spiegelt sich auch in den aus der dortigen Hofkapelle Ulrichs und seiner Nachfolger erhaltenen Musikalien wider. Unter den 48 aus den dortigen Beständen stammenden Chorbüchern findet sich mit StuttL 19 eines, das eine nicht unwesentliche Anzahl an Kompositionen Montes enthält. Das Chorbuch wurde vom Kopisten Johann Chamerhueber vermutlich in den Jahren 1580/1581 niedergeschrieben und beinhaltet neben zwölf Motetten des habsburgischen Hofkapellmeisters drei Kompositionen von Palestrina.¹³⁶ Sämtliche Motetten Montes sind erstmals in seinem Individualdruck Mon1575 publiziert, welcher offenbar als Vorlage bei der Ingrossierung des Chorbuchs diente.¹³⁷ Für den lokalen Gebrauch wurde jedoch nicht – wie es etwa bei Gumpelzhaimers Partitur der Fall ist – der Druck vollständig abgeschrieben, sondern es wurden fünf Stücke weggelassen. Nicht berücksichtigt wurden drei Marienmotetten¹³⁸ sowie eine Komposition zu Ehren eines Heiligen, dessen Leben nicht biblisch verbürgt ist.¹³⁹ Die fünfte Motette *Deus misericors, Deus clemens* (M58) beruht auf einem Textausschnitt aus dem *Pontificale Romanum*.¹⁴⁰ Da umgekehrt sämtliche ingrossierten Kompositionen inhaltlich unverfängliche Texte aufweisen, kann der Verzicht auf einzelne Motetten nur auf eine konfessionelle Motivation zurückgehen. Sofern

134 Schaal, „Neues zur Kantorei von St. Anna zu Augsburg“, S. 43–45.

135 Ehmer, Art. „Württemberg“, Sp. 1741.

136 *O admirabile commercium; O magnum mysterium; Lapidabant Stephanum*.

137 Die Ausführungen zum Stuttgarter Chorbuch orientieren sich an Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 270 f.

138 *Benedicta et venerabilis | Felix es, sacra virgo Maria* (M53); *Cecilia virgo | O beata Cecilia* (M56); *Regina caeli laetare | Resurrexit, sicut dixit* (M60).

139 *Hic est Martinus | Sanctae Trinitatis fidem* (M59).

140 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 271.

Chamerhueber das Manuskript für das Musizieren im Gottesdienst niederschrieb, ist daher davon auszugehen, dass die nicht berücksichtigten Motetten schlicht keinen Platz in der Stuttgarter Liturgie fanden.

Von zentraler Bedeutung für die Überlieferung der Kompositionen von Mitgliedern verschiedener Habsburgerkapellen sind die zahlreichen erhalten gebliebenen Drucke und Handschriften aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, die aus den Beständen der drei Hauptkirchen Breslau – St. Elisabeth, St. Maria Magdalena und St. Bernardi – stammen. Einige der gedruckten Überlieferungsträger des in dieser Studie untersuchten Repertoires sind in den Breslauer Beständen nachzuweisen.¹⁴¹ Darüber hinaus wurden nicht weniger als 76 von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians komponierte Motetten, von denen 67 auch in Drucken der Zeit verfügbar waren, ein- oder mehrfach in handschriftliche Breslauer Stimmbücher eingetragen. Da Johannes Hess (1490–1547) an St. Maria Magdalena bereits 1523 den neuen Glauben eingeführt hatte und die beiden anderen Kirchen ein Jahr später auf Verfügung des Magistrats der Stadt reformiert worden waren,¹⁴² geben die Breslauer Musikalienbestände einen aufschlussreichen Einblick in die protestantische Musikpraxis der Zeit. Die personellen Möglichkeiten in der schlesischen Metropole lassen jedenfalls auf ein florierendes Musikleben im ausgehenden 16. Jahrhundert schließen. In jeder der genannten Institutionen taten jeweils ein Kantor, ein Organist, ein Signator, sieben Choralisten und bis zu 16 Knaben ihren Dienst.¹⁴³

Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Musikalien der drei genannten Kirchen in der Stadtbibliothek zu Breslau zusammengeführt und vom damaligen Bibliothekar Emil Bohn durchmischt. Er komplettierte Stimmbuchsätze, indem er einzelne Stimmbücher aus verschiedenen Ursprungsbänden zusammenführte, und reduzierte die Sammlung, indem er Dubletten veräußerte.¹⁴⁴ Den neu sortierten Gesamtbestand katalogisierte er in zwei Bänden, in denen er kaum Hinweise auf die genaue Herkunft der einzelnen Drucke und Handschriften gibt. In den Wirren des Zweiten Weltkriegs wurden die Bestände aus der Stadtbibliothek

141 Die Sammeldrucke Ber1558/1559, Ber1564 und Ber1568 sowie der Individualdruck Reg1575 waren Ende des 19. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek Breslau vorhanden und dürften aus den Beständen einer der Hauptkirchen stammen (Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke*, S. 326 f. und S. 352–355). In die Bestände der Stadtbibliothek dürfte aber nur ein Teil des Breslauer Druckbestands übergegangen sein, denn der im Auftrage Siegfried Wilhelm Dehns angefertigte Katalog der Bestände der Elisabethkirche verzeichnet einen 170 Titel umfassenden Druckbestand, von dem Wiermann in Bohns Katalog nur 95 nachweisen kann (Wiermann, „Die Musikaliensammlungen und Musikpflege“, S. 104–108).

142 Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens*, S. 339.

143 Ebd., S. 349; Wiermann, „Die Musikaliensammlungen und Musikpflege“, S. 96.

144 Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke*, S. V.

Breslau ausgelagert und galten bis gegen Ende des 20. Jahrhunderts als „verloren gegangen“ oder „nicht zugänglich“,¹⁴⁵ obgleich die Musikwissenschaft Bohns Kataloge und die darin enthaltenen Inhaltsverzeichnisse der Handschriften rezipierte. Teile des Bestands kamen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die *Deutsche Staatsbibliothek* Berlin (Ost) und sind daher seit der Wiedervereinigung 1990 und der Fusion der *Deutschen Staatsbibliothek* Berlin (Ost) mit der *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz* Berlin (West) zur *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* im Jahre 1992 in der dortigen Musiksammlung zugänglich.¹⁴⁶ Weitere Bände der von Bohn katalogisierten Sammlung konnten 2003 in den Beständen des staatlichen Glinka-Museums in Moskau identifiziert werden.¹⁴⁷

Seit Anfang der 1990er Jahre war der Druck- und Handschriftenbestand wieder vermehrt Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschungen, in denen immer wieder versucht wurde, die genaue Provenienz einzelner Handschriften zu eruieren. Schließlich konnte Barbara Wiermann mittels dreier handschriftlicher Kataloge, die der erste Kustos der Königlichen Bibliothek Berlin, Siegfried Wilhelm Dehn, im Jahr 1853 bereits vor der Zusammenführung der drei Bestände erstellen ließ, weite Teile der von Bohn verzeichneten 356 Musikhandschriften zuordnen. Nicht weniger als 17 dieser Manuskripte beinhalten Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians und werden durch die Handschrift Bohn 357 ergänzt, die zur Zeit der Katalogisierung der Bestände nicht in der Breslauer Stadtbibliothek aufbewahrt wurde und erst nach Bohns Tod aus dessen Privatbesitz in den Besitz der Stadtbibliothek überging. Laut Wiermann sind die Manuskripte Bohn 1, Bohn 2, Bohn 3, Bohn 4, Bohn 5, Bohn 6, Bohn 8, Bohn 9, Bohn 11, Bohn 15, Bohn 18, Bohn 357 und somit zwölf der genannten 18 Handschriften den Beständen der Elisabethkirche zuzurechnen.¹⁴⁸ Aus der Magdalenenkirche stammen hingegen nur die drei Handschriften Bohn 7, Bohn 14 und Bohn 20.¹⁴⁹ Die genaue Herkunft der Handschriften Bohn 12, Bohn 30 und Bohn 99 konnte hingegen nicht ermittelt werden.

145 Pass, *Thematischer Katalog*, S. 84, Anm. 109, bzw. S. 98.

146 Im Jahr 1942 wurden die Bestände in drei Depots in Ramfeld (Ramułtowice), Bohrau (Borowa) und Neukirch (Nowy Kościół) ausgelagert und kamen nach dem Krieg von dort nach Moskau. Bereits 1957 schenkte die sowjetische Regierung einen großen Teil des Handschriftenbestands der *Deutschen Staatsbibliothek* in Berlin (Ost) als Entschädigung für die am Ende des Zweiten Weltkrieges von dort nach Kraków verschleppten Musikalien. Auf Wunsch der Regierung der damaligen Deutschen Demokratischen Republik wurde der Aufenthaltsort der von Bohn verzeichneten Manuskripte allerdings geheimgehalten (Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts*, S. 14; Kolbuszewska, „Historische Grundlagen der Musiksammlungen“, S. 300 f.).

147 Hell/Kolasa/Rathert, „Wiederentdeckt“, S. 420.

148 Wiermann, „Die Musikaliensammlungen und Musikpflege“, S. 104–108.

149 Dies., *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens*, S. 474.

Anders als die Provenienz lässt sich die Entstehungszeit der Handschriften trotz Deckelprägungen und Vermerken innerhalb der Handschriften nur ungefähr angeben. Die Einbände von Bohn 2, Bohn 4 und Bohn 11 weisen Prägungen auf, die in verschiedenen Abkürzungen den Namen des an St. Elisabeth tätigen Organisten Georgius Gotthard¹⁵⁰ und die Jahreszahlen 1573, 1575 und 1580 enthalten. Mit der Deckelprägung von Bohn 9 wird auf das Jahr 1580 sowie auf Simon Lyra verwiesen, der 1578–1593 als Signator und Lehrer, danach bis 1601 als Kantor ebenfalls an St. Elisabeth angestellt war.¹⁵¹ Wie so oft beziehen sich diese Jahreszahlen auf den Zeitpunkt der Bindung und nicht auf den der Niederschrift. Nach umfangreichen Repertoirestudien kommt Reinold Ziegler zu dem Schluss, dass die Handschriften erst nach ihrer Bindung beschrieben worden sein dürften. Der Großteil der enthaltenen Stücke könnte nämlich aus Drucken abgeschrieben worden sein, die oftmals erst nach der Bindung der Bände erschienen sind. Bekräftigt wird diese Vermutung durch die handschriftliche Anmerkung „1567.21.Nov.“ nach der ersten Motette des Tabulaturbuchs Bohn 6, die einen Hinweis auf die Niederschrift des ersten Eintrags in das Manuskript geben dürfte.¹⁵² Somit hätte Gotthard bereits kurz nach seinem Amtsantritt in Breslau am 13. November desselben Jahres¹⁵³ mit dem Sammeln von Musik in Tabulaturbüchern begonnen. Da einige Motetten aus Regi 1575 sowie den 1579 erschienenen Individualdrucken Reiners und Georg Schwaigers in die Sammlung übernommen wurden, dürften die weiteren Einträge über mehrere Jahre hinweg dazugekommen sein.¹⁵⁴ Das Tabulaturbuch Bohn 18 kann als Beispiel dafür dienen, dass bereits zwischen der Bindung des Buchs und dem Beginn der Niederschrift einige Zeit vergehen konnte. Während der Einband die Jahreszahl 1580 trägt, waren große Teile des enthaltenen Repertoires erst ab 1590 in Drucken verfügbar,¹⁵⁵ die ersten beiden Einträge von Hans Leo Hassler und Hieronymus Praetorius sogar erst in den Jahren 1601 und 1599.¹⁵⁶

Diese Anmerkungen zur zeitlichen Diskrepanz zwischen Deckelprägung bzw. einer einzelnen Datumsangabe innerhalb einer Handschrift und der Verfügbarkeit des Repertoires zeigen, dass eine Eingrenzung der Entstehungszeit

150 Starke, „Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche“, S. 44.

151 Ebd., S. 42. Auch ein handschriftlicher Eintrag im Bassus-Stimmbuch von Bohn 15 nennt eben jenen „Simon Lyra Signator ad D. Elisabeth. Olsnensis“.

152 Ziegler, „Die Breslauer Tabulaturbände“, S. 419 f.

153 Starke, „Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche“, S. 45 f.

154 Jacob Reiner, *Liber cantionum sacrarum* [...], München: Adam Berg 1579; Georg Schwaiger, *Fasciculus selectiorum aliquot cantionum sacrarum* [...], München: Adam Berg 1579.

155 Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts*, S. 26.

156 In Hans Leo Hassler, *Sacri concentus Quatuor*, 5, 6, 7, 8, 9, 10, & 12 *Vocum*, Augsburg: Valentin Schöningk 1601; Hieronymus Praetorius, *Cantiones sacrae de praecipuis festis totius anni* 5. 6. 7. & 8 *vocum*, Hamburg: Philipp de Ohr 1599.

ohne Blick auf die konkordante Überlieferung im Druck unmöglich ist. Letzteres bringt jedoch gleichzeitig Unsicherheiten mit sich: In einige der Handschriften wurden auch ältere Stücke von lange verstorbenen Komponisten wie Josquin oder Senfl aufgenommen, weshalb vor allem die jüngeren Kompositionen für einen Repertoirevergleich relevant sind. Deren Publikationsjahr kann wiederum auch nicht als definitiver Terminus post quem für die Niederschrift eines Eintrags betrachtet werden, da einzelne Motetten nachweislich auch vor ihrer Drucklegung in schlesischen Manuskripten kursierten.¹⁵⁷

Tabelle 40: Informationen zur Datierung von Handschriften der Sammlung Bohn

Quelle	Form	Hinweise zur Datierung
Bohn 1 (Rus-Mcm)	Orgeltabulatur	Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1575 (Ausnahmen 1577).
Bohn 2 (Rus-Mcm)	Orgeltabulatur	Deckelprägung: „G.[eorgius] G.[otthard] 1573“; Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1590 (Ausnahme 1596).
Bohn 3	Orgeltabulatur	Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1580 (Ausnahmen 1583).
Bohn 4	Orgeltabulatur	Deckelprägung vorne: „LIBER EVANGELIORUM“; Deckelprägung hinten: „GEOR. GOTHARD. 1575“; Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1583 (Ausnahmen bis 1590).
Bohn 5	6 Stimmbücher	Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1583 (Ausnahmen 1590).
Bohn 6	Orgeltabulatur	Handschriftliche Datierung des ersten Eintrags: „1567.21. Nov.“; Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1579 (Ausnahmen 1594).
Bohn 7	6 Stimmbücher	Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1568 (Ausnahme 1569).
Bohn 8 (nicht nachweisbar)	5 Stimmbücher (Sextus fehlt)	Repertoire publiziert bis 1568.
Bohn 9	6 Stimmbücher	Deckelprägung: „S[imon] L[yra] O[lsnensis] 1580“; Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1575 (Ausnahme 1587).
Bohn 11	6 Stimmbücher	Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1579 (Ausnahmen 1590).
Bohn 12	6 Stimmbücher	Repertoire publiziert bis 1595.

157 Dies zeigt Thomasz Jež anhand der Überlieferung von Handl-Gallus' Motetten in schlesischen Quellen (Jež, „The Motets of Jacob Handl in Inter-Confessional Silesian Liturgical Practice“).

5. Versuch einer konfessionellen Verortung des Repertoires

Bohn 14	6 Stimmbücher	Vermerk im Bassus-Stimmbuch: „Donum et memoria Michaelis Kittelii Lawensteinensis Misnensis Signatoris huius ecclesiastici chori anno 1626, 23 Martii pie defuncti“; Repertoire mehrheitlich bis 1585 publiziert (Ausnahmen 1595 und 1603).
Bohn 15	5 Stimmbücher (weitere fehlen)	Handschriftlicher Eintrag im Bassus-Stimmbuch: „Simon Lyra Signator ad D. Elisabeth. Olsnensis.“; Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1601 (Ausnahmen 1602 und 1603).
Bohn 18	Orgeltabulatur	Deckelprägung: „1580“; Repertoire mehrheitlich publiziert 1590–1607 (Ausnahmen 1615).
Bohn 20	Orgeltabulatur	Schreiber ist der in Breslau geborene Jurist, Musikliebhaber und Komponist Sebastian Lemle, der sein Studium in Leipzig erst 1616 aufnahm. Selbst wenn er die Niederschrift vor seinem Studium begonnen hat, kann dies erst im beginnenden 17. Jhdt. gewesen sein. ¹⁵⁸ Repertoire mehrheitlich publiziert bis 1623.
Bohn 30	8 Stimmbücher, jeweils zwei Abschnitte	Die Stimmbücher bestehen aus zwei Abschnitten, Regnarts Motette ist Teil des ersten Abschnitts. Repertoire des ersten und zweiten Abschnitts mehrheitlich publiziert bis 1613.
Bohn 99	2 Stimmbücher, jeweils zwei Abschnitte	Die Stimmbücher bestehen aus zwei Abschnitten, Montes Motette ist Teil des ersten Abschnitts. Repertoire des ersten Abschnitts mehrheitlich publiziert bis 1587. Im zweiten Abschnitt Datumsangaben nach einzelnen Einträgen aus den Jahren 1594, 1595 und 1600.
Bohn 357	6 Stimmbücher, Orgeltabulatur	Repertoire mehrheitlich publiziert 1580–1600. ¹⁵⁹

In Tabelle 40 sind wesentliche Informationen für eine grobe Schätzung der Entstehungszeit der Manuskripte zusammengefasst, ohne jedoch einen konkreten Zeitraum zu benennen. Als Vergleichswert für die gedruckte Überlieferung des Repertoires ist in der Regel lediglich das Jahr der Erstpublikation der jüngsten Kompositionen genannt. Das Druckjahr einzelner Stücke – insbesondere lokaler Komponisten – wurde dann als Ausnahme angegeben, wenn es auffallend von den Publikationsjahren des sonstigen Repertoires abweicht.

Unabhängig davon, in welcher Kirche die Manuskripte genutzt wurden, ist das in ihnen enthaltene Repertoire recht einheitlich, wie Wiermann für die viel größere Anzahl von ihr untersuchter Breslauer Handschriften bestätigt:

Die Kataloge bestätigen, daß in St. Maria Magdalena und in St. Elisabeth ein ähnliches Repertoire gepflegt wurde. Einen wesentlichen Bestandteil bildet die Motettenliteratur des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, wie Sammlungen von Orlando di Lasso, Jacob Handl, Melchior Vulpius und Hieronymus Praetorius – um nur wenige zu nennen.¹⁶⁰

158 Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens*, S. 359 f.

159 Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts*, S. 26.

160 Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens*, S. 348.

Während volkssprachige Kompositionen tatsächlich nur vereinzelt vorhanden sind,¹⁶¹ beinhalten die Handschriften über Wiermanns Zusammenfassung hinaus eine nicht unerhebliche Anzahl von Messkompositionen.¹⁶² Vor allem aber kann der Kreis der genannten Komponisten um zahlreiche am Hof Maximilians tätige Musiker erweitert werden. Wie bereits erwähnt, verteilen sich nicht weniger als 76 verschiedene Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle auf die in Tabelle 40 gelisteten Handschriften und sind in diesen bisweilen mehrfach, in einem Fall sogar vierfach, eingetragen. Diese Konkordanzen innerhalb des Bestandes sind nicht nur auf die Provenienz der Handschriften an mindestens zwei verschiedenen Kirchen zurückzuführen, sondern auch darauf, dass sich die Handschriften gegenseitig ergänzen sollten. Das Repertoire der weitgehend von einem einzigen Schreiber verfassten Orgeltabulaturen von St. Elisabeth ist grob nach dem Kirchenjahr geordnet.¹⁶³ Bohn 6 beinhaltet Kompositionen zum Weihnachtsfestkreis, Bohn 2 für die Zeit von Ostern bis Himmelfahrt, Bohn 3 für jene von Pfingsten bis Fronleichnam und Bohn 4 für die Heiligengedenktage bis zum Ende des Kirchenjahrs.¹⁶⁴ Der Stimmbuchsatz Bohn 5 umfasst größtenteils identisches Repertoire wie die Tabulaturbücher Bohn 2, Bohn 3 und Bohn 4, weshalb davon auszugehen ist, dass es sich um zusammengehöriges Material handeln dürfte. Die Einzelstimmen zu Bohn 6 sind dementsprechend in Bohn 11 enthalten.¹⁶⁵ Das vermutlich etwas später entstandene Tabulaturbuch Bohn 18 enthält, beginnend mit dem Weihnachtsfestkreis, Motetten für das gesamte Kirchenjahr und ergänzt somit die vorherigen vier Bände.¹⁶⁶

Nur neun der 76 genannten Motetten sind ausschließlich handschriftlich überliefert.¹⁶⁷ Die überwiegende Mehrzahl der Kompositionen wurde in zeitgenössischen Drucken publiziert. Eine Durchsicht der in Breslauer Handschriften kopierten Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians lässt darüber hinaus erkennen, dass nur wenige ausgewählte Drucke als Vorlage gedient haben dürften. Neben einzelnen Motetten aus Ber1558/1559 sind unzählige Kompositionen aus dem ersten, dritten und vierten Band der Motettenanthologie Ber1564 sowie aus den ersten vier Bänden der Sammlung Gio1568 in die

161 Insbesondere Bohn 357 beinhaltet einige Chansons und Madrigale.

162 Beispielsweise Bohn 99, das 14 Messen, aber nur eine Motette enthält.

163 Da Bohn 2 zur Zeit von Zieglers Forschungen noch als verschollen galt und erst später in Moskau aufgefunden wurde, konnte Ziegler sich in Bezug auf den Schreiber dieser Handschrift nur auf einen faksimilierten Ausschnitt (Feicht, Art. „Leopolita, Martinus“, Sp. 653) berufen (Ziegler, „Die Breslauer Tabulaturbände“, S. 416).

164 Vgl. Ziegler, „Die Breslauer Tabulaturbände“, S. 416.

165 Vgl. Bohn, *Die musikalischen Handschriften*, S. 32.

166 Vgl. Ziegler, „Die Breslauer Tabulaturbände“, S. 419.

167 Vgl. Kapitel 2.4.2, Tabelle 2.

Handschriften übernommen. Zudem scheinen die Individualdrucke Vaet1562a und Vaet1562b sowie Reg1575 häufig als Kopiervorlage gedient zu haben. Aus den Individualdrucken Reg1577, Mon1572, Mon1575 und Montes zweitem Buch sechsstimmiger Motetten Mon1587 sind hingegen nur vereinzelte Kompositionen in die handschriftlichen Aufführungsmaterialien eingegangen.¹⁶⁸

Wie an anderer Stelle dargelegt, finden sich in den Individualdrucken der am Hof Maximilians tätigen Musiker nur vereinzelte Motetten mit aus konfessionellen Gründen strittigen Texten.¹⁶⁹ Wie die konfessionelle Situation in Breslau im ausgehenden 16. Jahrhundert vermuten lässt, ist keine einzige dieser Kompositionen in die vor Ort angefertigten Handschriften übernommen worden. Die mittels der Anthologien Ber1558, Ber1559 und Ber1564 in das Breslauer Repertoire gelangten Kompositionen sind konfessionell ohnehin unverdächtig, da die gedruckten Sammlungen in Nürnberg insbesondere für den Gebrauch in protestantischen Gegenden zusammengestellt wurden. Anders verhält es sich jedoch bei der von Giovanelli in Venedig herausgegebenen fünfbändigen Anthologie Gio1568, die nach liturgischen Interessen der römisch-katholischen Kirche organisiert ist. Daher soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, welcher Anteil und welche Kompositionen von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians aus Gio1568 in Breslauer Manuskripte kopiert wurden.

Der rechten Spalte von Tabelle 9 (Kapitel 3.4) ist zu entnehmen, dass 26 der 63 und somit ca. 41,26 % der in Gio1568 enthaltenen geistlichen Motetten von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians in die Tabulatur- und Stimmbücher aus Breslau übernommen wurden. Großteils stammen sie aus dem ersten der fünf Bände der Anthologie, dessen Inhalt entsprechend der Breslauer Tabulaturen nach dem Kirchenjahr geordnet ist. Von den darin enthaltenen Kompositionen wurde auf das „De Corpore Christi“ zugeordnete *Ave verum corpus natum* (Pre29) Prenners verzichtet. Zudem fehlen sämtliche Gesänge zur Fastenzeit und zu den wenigen in Gio1568–I eingereihten Marienfesten, mit einer Ausnahme: Roys *Exurgens Maria abiit* (Roy2) erzählt nahezu im biblischen Wortlaut die Geschichte von Marias Besuch bei Elisabeth nach und ist in Gio1568–I mit „De Visitatione Bea: Marie Virg:“ einem der in neuen Kirchenordnungen zu Christusfesten umgedeuteten Marienfesten zugeordnet.

168 Regnarts *Qui vult vitam diligere* (R87) aus Reg1577 in Bohn 1; Montes *Filiae Hierusalem, nolite flere* (M15) aus Mon1572 in Bohn 15; Montes *O suavitas et dulcedo* (M66) aus Mon1575 in Bohn 1; Montes *Si ambulavero in medio tribulationis* (M142) aus Mon1587 in Bohn 99. Die Sammeldrucke Ber1558/1559, Ber1564 und Ber1568 sowie der Individualdruck Reg1575 waren Ende des 19. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek Breslau vorhanden und dürften aus den Beständen einer der Hauptkirchen stammen (vgl. Anm. 141).

169 Vgl. Kapitel 5.1, Kapitel 5.2 und Kapitel 5.3.

Dieser Befund kann insofern nicht überraschen, als die in Gio1568–1 gemäß einem Temporale angeordneten Feste fast alle in neue Kirchenordnungen übernommen wurden und, laut Crawford, die dezidiert gegenreformatorische Prägung erst ab dem zweiten Band der Sammlung greifbar ist.¹⁷⁰ Tatsächlich beinhalten die sechs in Gio1568–2 enthaltenen Kompositionen von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians jedoch keine Textstellen, an denen die Reformatoren Anstoß hätten nehmen können. Dass dennoch nur zwei dieser Motetten in Breslauer Handschriften übernommen wurden, ist daher nicht auf eine konfessionelle Motivation zurückzuführen. Möglicherweise aber ließ sich dieses universell einsetzbare Repertoire schlicht nicht in die an das Kirchenjahr gebundene Ordnung der Manuskripte eingliedern.

Von besonderer Signifikanz ist jedoch, welche Kompositionen aus dem als Sanctorale konzipierten Gio1568–3 kopiert wurden. Ausgewählt wurden ausschließlich Motetten für Heiligengedenktage zu Ehren einiger der biblisch belegten Apostel. Kompositionen zu Ehren aller anderen Heiligen, deren Gedenktage laut neuen Kirchenordnungen meist nicht feierlich begangen wurden, sind hingegen ausgelassen.¹⁷¹ Bei der Auswahl unter den in Gio1568 enthaltenen Kompositionen eines oder mehrerer Apostel meint man darüber hinaus jedoch auch eine konfessionelle Motivation erkennen zu können. So ist es sicherlich kein Zufall, dass die drei *Tu es Petrus* von Prenner (Pre33), La Court (HC2) und Mergot (Mer5) und damit alle drei Stücke für den von der katholischen Kirche als Religionsgründer verehrten Apostel Petrus bei der Abschrift übergegangen wurden.

Im untersuchten Motettenrepertoire gibt es kaum Textstellen, an denen die Reformatoren konkret inhaltlich Anstoß nehmen konnten.¹⁷² Zumeist wird nur die Geschichte eines Heiligen erzählt, dieser aber nicht direkt angerufen oder um Hilfe gebeten. Eine der wenigen Ausnahmen ist Prenners *Qui rapis obsessas* (Pre23), das in Gio1568–3 wie in Bohn 5 dem Heiligen Bartholomäus zugeordnet ist. Nach einigen Textzeilen zur Lebensgeschichte des Apostels schließt die Komposition im Druck mit der Bitte um Fürsprache vor Gott „Ora pro famulis Bartholomee tuis“. Diese nicht mit dem Augsburger Bekenntnis in Einklang zu bringende Form der Heiligenverehrung blieb freilich auch der protestantischen Kirchenmusik zu Breslau nicht verborgen. Entsprechend der lokalen Gepflogenheit wurde die betreffende Zeile im Breslauer Manuskript

170 Crawford, „Immigrants to the Habsburg Courts“, S. 142.

171 Dementsprechend sind auch die in Gio1568–1 „De omnibus sanctis“ zugeordneten *Isti sunt Sancti* (For3) von Formellis und *O quam gloriosum est* (Roy3) von Roy in Bohn 11 mit der Überschrift „Commune de Apostolis“ umgedeutet.

172 Vgl. Kapitel 5.1, Kapitel 5.2 und Kapitel 5.3.

daher vom Druck abweichend mit „aspectu fruieris colloquisque Dei“ textiert. In der lokalen Textfassung soll Bartholomäus daher während seines Martyriums nicht mehr für seine Diener beten, sondern den Anblick Gottes und die Begegnung mit ihm genießen.¹⁷³

Zwar kann kein weiteres Beispiel für eine Umtextierung von Motetten des untersuchten Repertoires in Handschriften aus protestantischen Gegenden angeführt werden, ergänzend soll jedoch an einen vielleicht noch pragmatischeren Umgang mit einem problematischen Motettentext erinnert werden. In der aus dem Königlichen Gymnasium zu Brieg und damit ebenfalls aus protestantischem Kontext stammenden Handschrift Brieg 54 findet sich der erste Teil von Prenners in Gio1568–1 „De Nativitate Bea. Marie Virg.“ zugeordneter Komposition *Hodie nata est beata virgo Maria* (Pre21). Auf eine Abschrift des zweiten Teils der Komposition wurde in Brieg jedoch verzichtet, womit die aus reformatorischer Sicht problematischen Bestandteile des Textes gänzlich entfielen.¹⁷⁴

Wenn sich die Ausführungen zur Rezeption des untersuchten Repertoires auch auf drei ausgewählte Städte beschränken, lassen sie doch einige Rückschlüsse auf die Tendenz der vom Hof Maximilians überlieferten Motetten zu. Während ein in der Augsburger St. Anna-Schule genutztes Partiturbuch keine eindeutige konfessionelle Ausrichtung erkennen lässt und bei der Auswahl des Repertoires offenbar wenig strenge Maßstäbe angewendet wurden, spiegelt sich die protestantische Religionsausübung der großen Breslauer Stadtkirchen und der Stuttgarter Hofkapelle in den aus deren Beständen erhalten gebliebenen Manuskripten wider. Die Auswahl der Motetten orientiert sich in erster Linie an den Aufführungsmöglichkeiten, die die lokalen Kirchenordnungen boten. Die große Anzahl der aus dem gegenreformatorisch geprägten Sammeldruck Gio1568 in die Aufführungsmaterialien zu Breslau übernommenen Kompositionen und die wenigen textlichen Eingriffe, die hierbei vorgenommen werden

173 In der ebenfalls aus Breslau, in diesem Fall aber aus der Magdalenenkirche stammenden Handschrift Bohn 7 findet sich ein weiteres Beispiel für eine solche Textänderung. Das als liturgische Komposition in den bisherigen Ausführungen nicht thematisierte und nicht unter die genannten 26 Motetten subsumierte *Salve Regina* (Pre25) Prenners ist hier ebenfalls in einer für den Gebrauch in protestantischen Kirchen adaptierten Textierung zu finden. Die Textfassung *Salve Rex Christe* geht auf den Nürnberger Kantor und Schulleiter Sebald Heyden (1499–1561) zurück und wurde bereits am Nürnberger Reichstag 1523 gesungen. In der zweiten Jahrhunderthälfte fand der Gesang in Heydens Fassung in den *Responsoria, quae annuatim in veteri ecclesia de Tempore [...]* (Nürnberg: Valentin Neuber 1562) im Druck Verbreitung und wurde zu einer beliebten christologischen Textvariante der marianischen Antiphon.

174 Zur inhaltlichen Problematik des Motettentextes vgl. Kapitel 5.2.

5.4. Rezeption des Repertoires in protestantischen Gegenden

mussten, sind daher ein wichtiges Indiz dafür, wie kompatibel das am Hof Maximilians entstandene Motettenrepertoire mit einer protestantischen Glaubenspraxis war.

6. TRENNUNG IN ABGESCHLOSSENE MOTETTENTEILE

6.1. Anzahl der Teile – Aufteilung in Teile

Die Mehrheit der am Hof Maximilians komponierten Motetten besteht aus zwei in sich abgeschlossenen Teilen. Von den 228 untersuchten Kompositionen sind 134 zweiteilig, 90 einteilig und nur vier sind in drei Teile untergliedert. Eine Bewertung dieses Sachverhalts ist nur über einen Vergleich mit dem Motettenschaffen von Zeitgenossen der hier im Zentrum stehenden Komponisten möglich. Wenn das wissenschaftlich gut erschlossene Œuvre Lassos, Palestrinas und Handl-Gallus' auch eine repräsentative Vergleichsfläche bietet, ist eine Gegenüberstellung dadurch erschwert, dass der einschlägigen Sekundärliteratur keine einheitliche Definition des Terminus Motette zugrunde liegt und daher unterschiedliche Gruppen von Kompositionen als Motette behandelt werden. Peter Ackermann listet im Werkverzeichnis, das Teil des Artikels zu Palestrina in der *MGG*² ist, in einer gemeinsamen Rubrik „Motetten und verwandte Gattungen“. Darunter versteht er „der Motette mehr oder weniger nahestehende Gattungen wie Offertorien, Improperien, Marianische Antiphonen, Cantica und Psalmvertonungen, darunter auch einige Falsobordone-Sätze“.¹ Die Rubrik enthält damit Kompositionen zahlreicher Gattungen, die in vorliegender Studie nicht untersucht werden.² Für den Vergleich wurden daher aus der genannten Übersicht lediglich die in den 1564 bis 1584 publizierten Motettendrucke Palestrinas enthaltenen Kompositionen ausgewählt.³ Der Inhalt

1 Ackermann, Art. „Palestrina, Giovanni Pierluigi da“, Sp. 18.

2 Vgl. Kapitel 2.4.

3 *Motecta festorum totius anni cum sanctorum [...] quaternis vocibus [...] liber primus*, Venedig: Antonio Gardano 1564; *Liber primus [...] motetorum, quae partim quinis, partim senis, partis septenis vocibus concinantur*, Rom: Valerio Dorico 1569; *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus*, Venedig: Girolamo Scotto 1572; *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius*, Venedig: Girolamo Scotto 1575; *Motetorum quinque vocibus liber quartus*, Rom: Alessandro Gardano 1583; *Motetorum quatuor vocibus, partim plena voce, et partim paribus vocibus, liber secundus*,

all dieser Drucke ist im Titel mit „Motetorum“ oder einem vergleichbaren Terminus beschrieben. Hingegen sind insbesondere die Stücke, die in einem der beiden Offertoriendrucke veröffentlicht wurden und somit als Proprienversionen gewertet werden können, aus dem Vergleich ausgenommen.⁴ Für Lasso wurden sämtliche in Bernhold Schmid's Werkverzeichnis im Rahmen des Artikels in *MGG*² als Motette gelisteten Kompositionen mit Ausnahme lateinischer Kontrafakturen herangezogen.⁵ Der betrachtete Teil des Motettenrepertoires Handl-Gallus' beschränkt sich auf die in den vier mit *Tomus Operis Musici*⁶ bezeichneten Drucken überlieferten Motetten.⁷ Auch wenn die Relationen in der Vergleichsgruppe aufgrund dieser pauschalen Repertoireauswahl leicht verzerrt sein mögen, sind die Differenzen zu dem am Hof Maximilians entstandenen Motettenrepertoire derart signifikant, dass die generelle Aussagekraft des Vergleichs nicht beeinträchtigt wird.

In allen drei Vergleichsgruppen ist die Mehrheit der Kompositionen einteilig, bei Lasso sind es ca. 65,62 %, bei Palestrina ca. 71,5 % und bei Handl-Gallus sogar ca. 81,55 %. Unter den am Hof Maximilians entstandenen Motetten machen einteilige Kompositionen hingegen nur ca. 39,47 % aus. Der mit ca. 58,77 % vergleichsweise hohe Anteil zweiteiliger Kompositionen im untersuchten Repertoire ist nicht auf das Schaffen eines einzelnen Musikers zurückzuführen. Eine Gegenprobe ergibt, dass Regnarts Anteil am untersuchten Repertoire mit ca. 22,36 % mit seinem Anteil von ca. 23,13 % an den zweiteiligen Motetten vergleichbar ist. Auch für Vaet sind diese Werte mit ca. 16,66 % und ca. 15,21 % nahezu ausgeglichen. Nur für Prenner und Monte sind nennenswerte Abweichungen zwischen den betreffenden Werten auszumachen: Prenners Anteil an den zweiteiligen Motetten ist mit ca. 10,44 % etwas geringer als sein Anteil von ca. 14,91 % am gesamten Untersuchungscorpus dieser Studie. Hingegen ist Montes Anteil an den zweiteiligen Kompositionen mit

Venedig: Eredi di Girolamo Scotto 1588. (Die nicht erhalten gebliebene Erstauflage erschien vermutlich 1584. Früheste erhaltene Ausgabe des zweiten Buchs vierstimmiger Motetten ist *Liber secundus motectorum quatuor vocum*, Mailand: Francesco & eredi di Simon Tini 1587; vgl. Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 41, Anm. 100.)

4 *Offertoria totius anni, secundum sanctae romanae ecclesiae consuetudinem, quinque vocibus concinenda*, Rom: Francesco Coattino 1593; *Offertoria totius anni, secundum sanctae romanae ecclesiae consuetudinem, quinque vocibus concinenda [...] pars secunda*, Rom: Francesco Coattino 1593.

5 Bossuyt/Schmid, Art. „Lassus, Orlande de“, Sp. 1263–1275.

6 *Tomus primus operis musici [...]*, Prag: Georg Nigrinus 1586; *Secundus tomus musici operis [...]*, Prag: Georg Nigrinus 1587; *Tertius tomus, musici operis [...]*, Prag: Georg Nigrinus 1587; *Quartus tomus musici operis [...]*, Prag: Georg Nigrinus 1590.

7 Ein Werkverzeichnis, in dem auch die Textincipits von zweiten und dritten Teilen gelistet sind, bietet Motnik, *Jacob Handl-Gallus*, S. 463–678; das hier untersuchte Repertoire findet sich auf S. 471–622.

ca. 33,58 % gegenüber dem Anteil von ca. 28,94 % am gesamten untersuchten Repertoire leicht erhöht. Auch diese Diskrepanz zwischen den beiden Werten ist jedoch zu gering, um Monte allein für den vergleichsweise großen Anteil zweiteiliger Kompositionen unter den am Hof Maximilians entstanden Motetten verantwortlich zu machen.

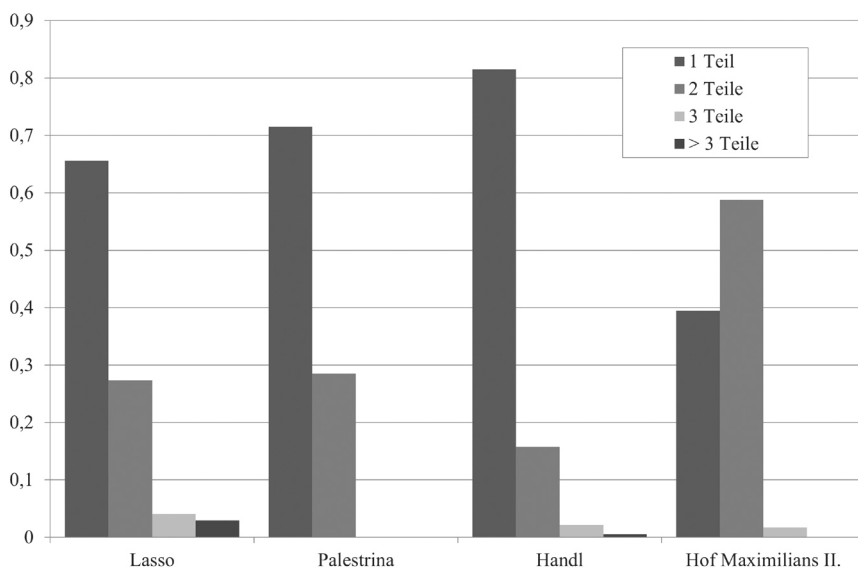


Abbildung 5: Anteil der Motetten mit einem, zwei, drei oder mehr Teilen im Vergleich mit den Motetten Lassos, Palestrinas und Handl-Gallus'

Beim Blick auf die mutmaßlich erst nach dem Ableben Maximilians entstandenen Motetten von Monte und Regnart wird deutlich, dass die signifikante Häufung zweiteiliger Kompositionen auf die während ihrer Tätigkeit für Maximilian komponierten Stücke begrenzt ist. Machen unter den zu Lebzeiten Maximilians entstandenen Motetten Regnarts die zweiteiligen noch ca. 60,78 % aus, sind es im gesamten Motettenschaften des späteren Mitglieds der Kapellen Ferdinands II. zu Innsbruck und Rudolfs II. zu Prag nur ca. 46,56 %. Auf das gesamte Œuvre bezogen ist ihr Anteil daher sogar vergleichbar mit dem der einteiligen Motetten von ca. 47,32 %.⁸ Auch unter den Motetten Montes ist die Quote zweiteiliger Kompositionen nach Maximilians Tod deutlich

8 Grundlage für die Berechnung des Anteils zwei- und einteiliger Motetten am ganzen Motettenschaften Regnarts ist Pass' Werkverzeichnis (Pass, *Thematischer Katalog*). Nicht berücksichtigt wurden dabei unter den Motetten gelistete Kompositionen, die den ausschließlich handschriftlich überlieferten Proprienzyklen oder Vesperpsalmen zuzurechnen sind, sowie Vertonungen des *Salve Regina*, lateinische Kontrafakturen, doppelt verzeichnete Kompositionen und Fehlzuschreibungen.

geringer. Ihr Anteil im hier untersuchten Repertoire liegt bei 63,38 %, zweiteilige Kompositionen bilden jedoch nur 31,2 % seines gesamten Motettenschaffens. Wie Silies in einer Tabelle verdeutlicht, nimmt die Anzahl zweiteiliger Motetten im Œuvre Montes von Motettenbuch zu Motettenbuch ab.⁹ Eine entsprechende Tendenz macht Ackermann auch für das in Rom entstandene Motettenrepertoire des ausgehenden 16. Jahrhunderts aus,¹⁰ insbesondere in den Kompositionen Palestrinas.¹¹ Demnach dürfte dieser Wandel im Schaffen Montes und Regnarts weniger einer spezifischen Tradition in ihrem direkten Umfeld als einer internationalen Entwicklung geschuldet sein. Da Ackermann diese Tendenz im Vergleich zweier Drucke von 1552 und 1570 herausstellt,¹² scheinen sich Regnart und Monte dieser internationalen Mode jedoch erst spät angeschlossen zu haben.

6.1.1. Dreiteilige Motetten

Motetten mit mehr als zwei Teilen spielen im Motettenschaffen des 16. Jahrhunderts allgemein nur eine untergeordnete Rolle. Ihr Anteil am Œuvre Lassos ist mit ca. 7,03 % noch nennenswert,¹³ am Schaffen Handl-Gallus' hingegen verschwindend gering.¹⁴ Von Palestrina ist gar keine einzige aus mehr als zwei Teilen bestehende Motette überliefert. Wenn am Hof Maximilians auch einige

9 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 396.

10 Vgl. Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 137.

11 Ackermann, Art. „Palestrina, Giovanni Pierluigi da“, Sp. 33.

12 Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 137. Ackermann benennt als Beispiel die beiden Individualdrucke Giovanni Animuccia, *Il primo libro de i motetti a cinque voci* [...], Rom: Valerio Dorio 1552, sowie Giovanni Animuccia, *Il secondo libro delle laudi, dove si contengono mottetti, salmi et altre diverse cose spirituali vulgari et latine* [...], Rom: Eredi di Antonio Blado 1570.

13 Neben jeweils einer elf- und einer neunteiligen, in Verse unterteilten Psalmvertonung befindet sich unter Lassos untersuchten Kompositionen ein zehnteiliges *Stabat mater*. Bei allen dreien ist es fragwürdig, ob sie tatsächlich als Motetten zu betrachten sind. Zu diesen treten eine neunteilige, drei fünfteilige, zwölf vierteilige sowie 21 dreiteilige Kompositionen.

14 Das zum Vergleich herangezogene Repertoire von Handl-Gallus wurde nur auf Basis der Überlieferungsträger zusammengestellt. Anders als im Untersuchungscorpus finden sich darin deshalb vereinzelt Kompositionen, die nicht dem dieser Studie zugrunde liegenden strengen Motettenbegriff genügen. Speziell in diesem Fall hat dies erhebliche statistische Auswirkungen: Zu den zehn Kompositionen Handl-Gallus' mit mehr als zwei Teilen im herangezogenen Repertoire zählen unter anderem zwei *Te Deum* sowie drei Passionsvertonungen. Erinnerung sei daran, dass das *Te Deum* (V66) Vaets in der hiesigen Studie nicht unter die Motetten subsumiert wurde (vgl. Kapitel 2.4). Eine vergleichbare dreiteilige Passion Regnarts (R228) wurde ebenfalls nicht berücksichtigt. Ein allein um diese vier Stücke bereinigter Wert für die Kompositionen von Handl-Gallus läge mit 1,35 % in etwa in der Größenordnung des Anteils dreiteiliger Kompositionen am in dieser Studie untersuchten Repertoire.

dreiteilige Motetten komponiert wurden, ist ihr Anteil von ca. 1,75 % am untersuchten Repertoire nicht mit dem mehrteiliger Motetten im Schaffen Lassos vergleichbar.

Tabelle 41: Dreiteilige Motetten und ihre Textvorlagen

Komp.	Incipit	Textvorlage	Stimmen
Galli	<i>Homo, cum in honore esset Intellectum tibi dabo Nolite fieri sicut equus (Gal12)</i>	Ps. 49(48),13 Ps. 32(31),8 Ps. 32(31),9a	4 3 4
Prenner	<i>Vita in ligno moritur Qui propheticè Qui expansis (Pre35)</i>	Ursprünglich Kyrie-Tropus cao8449 cao8447 cao8444	3
Regnart	<i>Domine, non secundum peccata nostra Domine, ne memineris Adiuva nos, Deus (R128)</i>	Tractus LU527 Vers LU527–528 Vers LU528	5
Regnart	<i>Resonet in laudibus Hodie apparuit in Israel Magnum nomen Domini Emanuel (R165)</i>	Cantio	5

Nur in einer der in Tabelle 41 gelisteten Motetten ist eine zusätzliche mit der Dreiteilung einhergehende musikalische Besonderheit auszumachen. Der Mittelteil von Gallis *Homo, cum in honore esset* (Gal12) ist lediglich für drei Stimmen gesetzt, während die beiden Rahmenteile vierstimmig sind. Zwar ist die Reduktion der Stimmenzahl im Mittelteil unter den gelisteten vier Kompositionen singular, im Schaffen anderer Komponisten der Mitte des 16. Jahrhunderts ist sie jedoch regelmäßig nachzuweisen. So ist in 29 der 40 Motetten Lassos mit mehr als zwei Teilen die Anzahl der Stimmen in mindestens einem Mittelteil reduziert. Auch in den fünf drei- oder mehrteiligen Motetten Handl-Gallus' ist mindestens ein Mittelteil für weniger Stimmen als die Rahmenteile gesetzt.¹⁵ Zudem entstanden andere, nicht den geistlichen Motetten zuzurechnende Kompositionen, die mindestens einen Mittelsatz mit reduzierter Stimmenzahl aufweisen, auch am Hof Maximilians. Steinhardt beobachtet diesen Sachverhalt nicht nur an einigen *Salve Regina*-Vertonungen Vaets, sondern auch an dessen einziger dreiteiliger Huldigungskomposition *Currite, felices* (V51).¹⁶

Unter den in Tabelle 41 gelisteten Kompositionen ist Gallis Motette die einzige, deren Text der Bibel entnommen ist. Üblicherweise haben dem Psalter entstammende Motettentexte den Charakter eines Gebets, in dem eine Bitte formuliert oder Dank ausgesprochen wird.¹⁷ Der Text von Gallis *Homo, cum*

15 Schmidt-Beste erkennt dies auch am Motettenschaffen Clemens non Papas (Rasch/Schmidt-Beste, Art. „Clemens (non Papa)“, Sp. 1227).

16 Steinhardt, *Jacobus Vaet and his motets*, S. 27 f.

17 Vgl. Kapitel 4.2.2.

in honore esset (Gal12) ist im untersuchten Repertoire dahingehend einzigartig, dass in ihm nicht Gott von den Menschen angerufen wird. In den Psalmversen des ersten und letzten Motettenteils wird ein Vergleich zwischen Mensch und Tier gezogen, im Psalmvers des mittleren Motettenteils spricht dagegen Gott zu den Menschen.¹⁸ Diese besondere Konstellation spiegelt sich im dreiteiligen Aufbau der Motette wider. Auch die Gliederung der anderen dreiteiligen Motetten des untersuchten Repertoires folgt streng ihrer Textvorlage, wobei eher formale als inhaltliche Kriterien wesentlich sind. Die Tropen *Vita in ligno* und *Resonet in laudibus*, die sich im 16. Jahrhundert beide als eigenständiges Lied etabliert hatten, wie auch der Tractus *Domine, non secundum peccata nostra* sind in strophenhähnliche Abschnitte gegliedert, welche wiederum einen jeweils eigenständigen Motettenteil bilden.

Eine konsequent strophische Anlage weist unter den liturgischen Gesängen, die als Textvorlagen für Motetten genutzt wurden, nur der Hymnus auf. Einer Vielzahl der Motetten Lassos mit mehr als drei Teilen dienen Hymnen als Textvorlage. Eine so strenge Orientierung an der Gliederung der Vorlage wie bei den beschriebenen Motetten vom Hof Maximilians ist bei diesen Kompositionen nicht zu erkennen, denn immer wieder ist der Text mehrerer Hymnenstrophen in einem Motettenteil zusammengefasst.¹⁹ Bei den drei auf Hymnentexten basierenden Motetten des untersuchten Repertoires dürfte hingegen die formale Gliederung der jeweiligen Textvorlage in die Kompositionen übernommen worden sein. In allen drei Kompositionen wurden nur zwei Strophen eines Hymnus für einen jeweils abgeschlossenen Motettenteil herangezogen.²⁰

6.1.2. Ein- und zweiteilige Motetten mit liturgischen Textvorlagen

Einteilige Motetten mit liturgischen Textvorlagen beruhen fast immer auf dem Text eines einzigen liturgischen Gesangs. Einzige Ausnahme ist Vaets *Ne reminiscaris, Domine* (V58), in dem die Texte von zwei verschiedenen liturgischen Gesängen in einem Motettenteil zusammengefasst sind. Alle vergleichbaren Textkompilationen sind hingegen in zwei Motettenteile gegliedert. Eine Gegenprobe, wie viele Kompositionen auf der Basis nur eines liturgischen Textes aus zwei abgeschlossenen Teilen bestehen, bestätigt die Annahme, dass auch unter den ein- und zweiteiligen Motetten wichtigster Orientierungspunkt die bestehende Gliederung des herangezogenen Textes ist. Zwar enthalten 40 zweiteilige

18 Ausführlicher zum Motettentext vgl. Kapitel 4.2.2.

19 *Lauda mater ecclesie* LV 723 (TCM, Bd. 13, S. xxiv); *Veni creator spiritus* LV 337 (TCM, Bd. 6, S. xxv f.); *Iesu corona virginum* LV 224 (TCM, Bd. 5, S. xxii f.); *Vexilla regis prodeunt* LV 225 (TCM, Bd. 5, S. xxiii).

20 *O gloriosa Domina* | *Quod Eva tristis abstulit* (V64); *Ave Katharina martir* | *Costi regis nata* (R111) und *Ave maris stella* | *Monstra te esse matrem* (R113).

Kompositionen den Text nur eines einzigen liturgischen Gesangs, ein genauerer Blick auf die jeweiligen Textvorlagen vermag diesen Befund jedoch zu relativieren: Drei der Kompositionen beruhen auf jeweils zwei ausgewählten Strophen eines Hymnus, 32 der Kompositionen gehen auf ein Responsorium und nur fünf auf eine Antiphon zurück. Ähnlich wie bei den Hymnen ist im Falle der Responsorien – und damit für den Großteil der Kompositionen – die Verteilung des Textes auf zwei Teile mit der Responsorien eigenen Binnengliederung zu erklären.²¹ Bei den fünf Antiphonen müssen jedoch andere Sachverhalte den Anlass für die Aufspaltung des Textes in zwei Teile gegeben haben.

Für Prenners *Anima mea liquefacta* (Pre3) und vor allem für Montes *Regina caeli laetare* (M60) lassen sich diesbezüglich nur wenig überzeugende Erklärungsansätze anführen. Beide Kompositionen orientieren sich nicht nur textlich, sondern auch musikalisch an der einstimmigen Vorlage.²² Daher verwundert es nicht, dass der Schluss des jeweils ersten Motettenteils mit einer deutlichen Binnenzäsur der Antiphon zusammenfällt.²³ Eine Erklärung, warum die Textvorlage in zwei Teile geteilt wurde, ist möglicherweise in der liturgischen Funktion des *Regina caeli laetare* (ca04597/LU275) zu finden. Bekanntlich wird es über einige Wochen des Kirchenjahrs anstelle des *Salve Regina* als marianische Antiphon zum Abschluss der Komplet gesungen. Mehrstimmige Sätze des *Salve Regina* von Prenner und Vaet weisen ebenso wie Montes *Regina caeli laetare* (M60) enge musikalische Verbindungen zur einstimmigen Vorlage auf und bestehen aus zwei abgeschlossenen Teilen.²⁴ Darüber hinaus sind in einigen *Salve Regina*-Sätzen Vaets einzelne Passagen der Antiphon im mehrstimmigen Satz ausgelassen und wurden im liturgischen Rahmen vermutlich choraliter ergänzt. Daher ist denkbar, dass eine solche Alternatim-Aufführung auch für die zwei *Salve Regina* Prenners und für Montes *Regina caeli laetare* (M60)

21 Zum formalen Aufbau eines Responsoriums vgl. Kapitel 4.3.1. Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass unter sämtlichen Kompositionen vollständiger Responsorien (inklusive Vers) einzig Prenners *Si bona suscepimus* (Pre4) nur einen Motettenteil umfasst. Auch Regnarts *Hodie nobis de caelo pax vera descendit* (R193) besteht aus nur einem Motettenteil, enthält aber keine Repetenda und weist zudem größere Eingriffe in den Text des Responsoriums auf.

22 Zur Verwendung präexistenten musikalischen Materials vgl. Kapitel 8.1.2 und Kapitel 8.2.1.

23 Die Antiphon *Anima mea liquefacta* (ca01418) ist in drei Abschnitte gegliedert, die allesamt mit einer Klausel auf die Finalis des mixolydischen Modus schließen. Der erste dieser Einschnitte stimmt mit dem Ende des ersten Teils von Prenners Motette überein. *Regina caeli laetare* (ca04597/LU275) ist in vier Abschnitte unterteilt, die jeweils mit einem melismatischen „Alleluia“ auf der Finalis *f* des lydischen Modus enden. Hier schließt der erste Teil von Montes Komposition mit dem zweiten „Alleluia“.

24 Die *Salve Regina* Prenners und Vaets sind als liturgische Musik nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung (vgl. Kapitel 2.4.1).

ermöglicht werden sollte. Durch die klare Trennung in zwei Teile wäre es jedenfalls kein Problem, nur einen Teil der Komposition polyphon zu musizieren und Anfang oder Schluss der Antiphon einstimmig zu gestalten.

Für die drei anderen Kompositionen sind überzeugendere Erklärungsansätze für die von der liturgischen Vorlage abweichende Gliederung der Motetten anzuführen. So fügt Monte in der Mitte der Antiphon *Hodie completi sunt dies pentecostes* (ca03096/LU886–887) das Wort „Alleluia“ ein, welches üblicherweise den Abschluss der Antiphon bildet. Dieser Eingriff führt neben der textlichen auch zu einer musikalischen Wiederholung am Ende des zweiten Motettenteils von *Hodie completi sunt dies Pentecostes* (M₅) und somit zu einer künstlich erzeugten AB | CB-Form, die sonst nur für Responsorienmotetten üblich ist. In Vaets *Mater digna Dei* (V₃₁) liegt jedem der beiden Motettenteile, die jeweils einen etwa gleichlangen Abschnitt des Textes einer Reimantiphon umfassen, ein jeweils eigenes Soggetto als struktureller Cantus firmus zugrunde. Daher ist schon allein wegen des Kompositionsprinzips eine Zweiteilung der Motette naheliegend, die aber auch inhaltliche Konsequenzen mit sich bringt: Während der erste Teil der Motette eine traditionell marianische Aussage aufweist, wird der ursprünglich marianische Text im zweiten Motettenteil christologisch umgedeutet.²⁵

Der Text von Regnarts *O decus Trebnitiae* (R₁₉₇) ist wie der von Vaets *Mater digna Dei* (V₃₁) einer spätmittelalterlichen Reimantiphon entnommen, die im Falle von *O decus Trebnitiae* (ca0203410) nicht vor der Heiligsprechung Hedwigs von Andechs im Jahr 1267 entstanden sein dürfte. Entsprechend der spätmittelalterlichen Tradition weisen beide Texte eine metrische Gliederung auf, die ebenfalls Motivation gewesen sein könnte, den Text in zwei gleich lange Teile zu trennen.²⁶ Wahrscheinlicher dürfte es jedoch sein, dass vor allem die besondere Länge des Textes von *O decus Trebnitiae* (R₁₉₇) Anlass zu einer Trennung in zwei Motettenteile bot. Nicht nur der Text von *O decus Trebnitiae* (R₁₉₇), sondern auch die Texte von *Mater digna Dei* (V₃₁), *Hodie completi sunt dies Pentecostes* (M₅) und *Anima mea liquefacta* (Pre₃) gehören zu den längsten für Kompositionen herangezogenen Texten von Antiphonen.²⁷ Mit Blick auf die anderen einteiligen Motetten mit liturgischen Textvorlagen und vergleichbar langen

25 Zur marianischen bzw. christologischen Aussage der Motette vgl. Kapitel 5.2.

26 Zum Versschema vgl. Kapitel 6.2.1.

27 *Mater digna Dei* (V₃₁) umfasst 131 Silben, *O decus Trebnitiae* (R₁₉₇) 111 Silben, *Hodie completi sunt dies Pentecostes* (M₅) 94 Silben und *Anima mea liquefacta* (Pre₃) 99 Silben. Im Vergleich dazu umfassen die Texte einteiliger Motetten, die auf nur einer Antiphon beruhen (vgl. Tabelle 24), durchschnittlich 53,89 Silben. Unter ihnen weist nur Prenners *Sancta Maria, virgo virginum* (Pre₂₄) eine mit den genannten vier Motetten vergleichbare Textlänge von 83 Silben auf. Unter den zweiteiligen Motetten, die auf dem Text nur einer Antiphon beruhen, kann einzig Montes *Regina caeli laetare* (M₆₀) diesem Argument nicht genügen. Der Text umfasst in Summe nur 49 Silben und würde auch unter den einteiligen

Texten mag dies zunächst nicht so recht überzeugen.²⁸ Allerdings weisen nur die einteilige Responsorienmotette *Si bona suscepimus* (Pre4) von Prenner und Formellis' *Pater noster* (For4), die beide eher als kompositorische bzw. liturgische Spezialfälle betrachtet werden müssen,²⁹ als einteilige Kompositionen noch längere Texte auf.

Auch in Motetten, denen mehrere kompilierte liturgische Texte zugrunde liegen, ist das Bestreben zu erkennen, die präexistente Textgestalt bei der Verteilung des Textes auf mehrere Motettenteile zu erhalten. In keiner dieser Kompositionen wird der Text nur eines liturgischen Gesangs auf zwei Teile einer Motette verteilt. Immer schließt der erste Teil einer Motette mit dem Ende einer der Textvorlagen und beginnt der zweite Teil einer Komposition mit dem Beginn eines anderen liturgischen Textes.³⁰ Damit ist jedoch nicht gesagt, dass jedwede liturgische Textvorlage für sich einen eigenen Motettenteil bilden muss. Da die Texte einiger Motetten aus mehr als zwei liturgischen Gesängen kompiliert sind und die Kompositionen dennoch nur aus zwei Teilen bestehen, wäre dies auch gar nicht immer möglich. Die folgende Abbildung, in der Kompilationen aus Texten von Gesängen des Stundengebetes sowie des Messproprium berücksichtigt sind,³¹ zeigt jedoch, wie klein die Anzahl derartiger Zusammensetzungen aus mehr als zwei Texten im untersuchten Repertoire ist.

Bei der überwiegenden Mehrzahl der auf Kompilationen von Texten mehrerer liturgischer Gesänge beruhenden Motetten ist pro Teil nur eine Vorlage verarbeitet worden. In vier Kompositionen bildet die Kombination der Texte von jeweils zwei Gesängen einen abgeschlossenen Motettenteil. Sind demnach die Texte von mehr als zwei liturgischen Gesängen für einen Motettentext kompiliert, wurde, wenn möglich, ebenfalls eine formale Ausgeglichenheit zwischen den beiden Motettenteilen hergestellt. Nur bei vier Stücken ist die Anzahl der pro Motettenteil herangezogenen liturgischen Textvorlagen

Motetten zu den kürzesten Texten überhaupt gehören (zur Länge der Motettentexte vgl. Kapitel 6.2.5).

28 Vgl. Kapitel 6.2.5, insbesondere Abbildung 12.

29 Vgl. Kapitel 4.3.1 und 4.3.6.

30 Einzige Ausnahmen sind Kompositionen von Responsorien, in denen mehrere Vorlagen kompiliert wurden und bei denen nicht ganz eindeutig gesagt werden kann, ob der zweite Motettenteil mit dem Text eines anderen Responsoriums oder des Verses des den ersten Motettenteil bildenden Corpus beginnt (vgl. Kapitel 4.3.1). In Motetten, in denen die AB | CB-Form künstlich hergestellt ist, ist am Ende des zweiten Motettenteils der Text vom Ende des ersten Motettenteils wieder aufgegriffen. Hier ist in den zweiten Motettenteil streng genommen nicht nur der Text eines liturgischen Gesangs, sondern eine Kompilation von Texten zweier Gesänge aufgenommen.

31 Ebenfalls subsumiert ist die Kombination aus den beiden liturgischen Gebeten *Pater noster* | *Ave Maria* (Gal13).

unausgeglichen. Das in Abbildung 6 unter die beiden Motetten im rechten Balken subsumierte Beispiel *Cecilia virgo* (M56) zeigt, dass dies möglicherweise mit der sehr unterschiedlichen Länge der Texte einzelner Antiphonen zu erklären ist. In dieser Motette sind die Texte der drei Antiphonen cao1749, cao2797 und cao3991 kompiliert. Monte fasst die Texte der ersten beiden genannten Antiphonen zusammen, so dass der Text des Motettenteils in Summe 57 Silben umfasst. Der Text der für den zweiten Motettenteil herangezogenen Antiphon umfasst alleine bereits 46 Silben. Auch wenn hier ein leichtes Ungleichgewicht in der Textlänge der beiden Motettenteile auszumachen ist, so ist der Unterschied dennoch weit vom dem zu erwartenden Verhältnis 2:1 entfernt. Ohne die Kompilation zweier Antiphonen als Textvorlage für den ersten Teil der Motette wäre das Ungleichgewicht hingegen noch ausgeprägter.

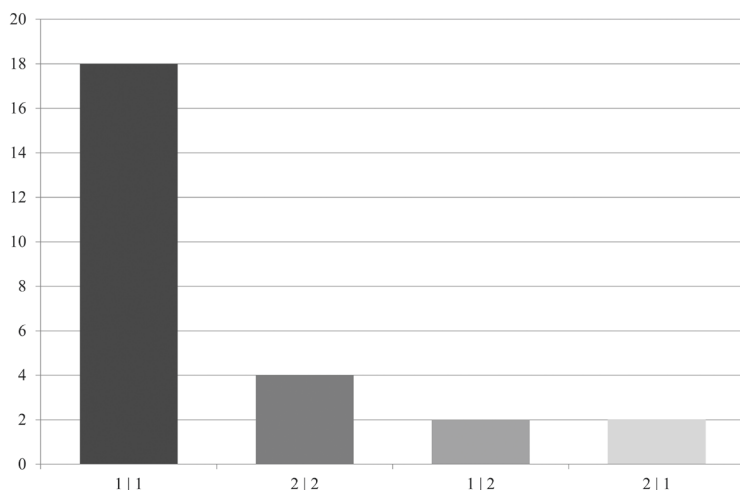


Abbildung 6: Anzahl kompilierter liturgischer Texte pro Motettenteil

Wenngleich bezüglich der Gliederung in ein oder zwei Motettenteile unter den Kompositionen mit liturgischen Textvorlagen immer wieder Sonderfälle zu beschreiben sind, ist doch eine allgemeine Tendenz zu benennen. In aller Regel wird die präexistente Gliederung der Textvorlage in die Motette übernommen. Im Falle von Responsorienvertonungen, die auch Vers und Repetenda umfassen, beginnt mit dem Vers ein eigenständiger Motettenteil. Dies hat zur Folge, dass der zweite Motettenteil textlich und meist auch musikalisch identisch mit dem ersten Teil der Komposition schließt und somit eine AB | CB-Anlage als Großform zu erkennen ist. Der Text einer Antiphon oder eines vergleichbaren liturgischen Gesanges bildet meist einen eigenständigen Motettenteil. Mehrere Antiphonen werden ausschließlich dann in einem Motettenteil zusammengefasst, wenn der Motettentext aus mehr als zwei liturgischen

Gesängen kompiliert ist. Zuletzt sind aus einem einzigen liturgischen Gesang gewonnene Motettentexte nur in wenigen Ausnahmefällen – zumeist handelt es sich hierbei um besonders lange Antiphonen – in zwei Teile getrennt.

6.1.3. Ein- und zweiteilige Motetten mit biblischen Textvorlagen

Es ist nur bedingt möglich zu prüfen, ob sich die Gliederung von Motetten mit der Bibel entnommenen Texten ebenso streng an der Gliederung ihrer Vorlagen orientiert. Sind Ende und Anfang zweier aufeinanderfolgender liturgischer Gesänge meist problemlos zu erkennen, ist die Grenze zwischen zwei aufeinanderfolgenden Bibelversen nur eingeschränkt zu benennen. Die heute im Großen und Ganzen einheitliche Verseinteilung der Bibel setzte sich erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts durch, weshalb unklar ist, ob die von den Komponisten verwendeten Ausgaben eine solche aufwiesen. Die Aufteilung der biblischen Bücher in einzelne Kapitel geht für die lateinischen Übersetzungen auf Stephan Langton, den späteren Bischof von Canterbury, zurück, der sich bei seiner Einteilung um 1205 in Paris an einer masoretischen Vorlage orientierte. In einer durch Hugo von Saint-Cher um 1240 überarbeiteten Form übernahm Robert Estienne diese Einteilung für seine Mitte des 16. Jahrhunderts erschienenen Bibelausgaben. Eine Zählung einzelner Verse kann für das Alte Testament in lateinischer Ausgabe erstmals im Druck Santes Pagninus' im Jahr 1527 nachgewiesen werden,³² der hierfür wiederum die Einteilung der masoretischen Verse von Isaak Natan Ben Kalonymus aus dem Jahr 1437 zur Hilfe nahm. Für eine lateinisch-griechische Ausgabe des Neuen Testaments orientierte sich der bereits genannte Estienne an Pagninus' Gliederung des Alten Testaments.³³ Ausgaben beider Testamente mit durchgezählten Versen publizierte er 1553 in französischer Übersetzung und 1555 erstmals in lateinischer Sprache.³⁴ Diese Einteilung – Altes Testament nach Pagninus und Neues Testament nach Estienne – setzte sich im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts nach und nach durch und ist mit wenigen Abweichungen für Vulgataausgaben bis heute maßgeblich.³⁵

32 *Veteris et Novi Testamenti nova translatio* [...], hrsg. von Santes Pagninus, Lyon: Jacques Mareschal 1527.

33 *Novi Iesu Christi D.N. Testamentum* [...], Genf: Robert Estienne 1551.

34 *La Bible, Qui est toute la Sainte Escripiture contenant le Vieil & Nouveau Testament* [...], Genf: Robert Estienne 1553; *Biblia. R. Stephanus Lectori.* [...], Genf: Robert Estienne 1555.

35 Zur Entwicklung der Versgliederung vgl. Schenker, Art. „Kapiteleinteilung/Verseinteilung in der Bibel“, Sp. 799. Zwei Online-Ressourcen ermöglichen eine Einschätzung, wie groß der Anteil von Bibelausgaben mit Verszählung im 16. Jahrhundert war: Die Datenbank <http://www.bibliasacra.nl> (letzter Zugriff 17.2.2022) verzeichnet sämtliche Bibeln, die in den Niederlanden und Belgien von 1477 bis 1553 gedruckt wurden – sie wird derzeit um Bibeldrucke bis 1800 erweitert –, und enthält Angaben zu deren

In Hinblick darauf, was schon im masoretischen Bibeltext Grundlage für die Gliederung in einzelne Verse war, verwundert die geringe Zahl an Abweichungen in der Verszählung keineswegs. Ausgangspunkt war die rhythmische Gliederung der in gebundener Sprache verfassten Texte des Alten Testaments. Die Einteilung der prosaischen Texte hingegen orientierte sich zunächst an der Praxis: Eine kolometrische Schreibweise, bei der mit jeder Sinneinheit auch eine neue Zeile beginnt, kam Vorlesenden schon lange sehr entgegen und spiegelt sich in Estiennes Versgliederung wider.³⁶

Allerdings folgt nicht nur die Verseinteilung prosaischer biblischer Texte, sondern auch die grammatikalische Gliederung aller Arten von Texten inhaltlichen Aspekten. Dies hat häufig Kongruenzen von Satzstruktur und Versgliederung zur Folge,³⁷ weshalb ein Abgleich der untersuchten Motettentexte mit der Versgliederung der Vulgata durchaus gewinnbringend sein kann. Ob sich der Komponist bei der Gliederung eines Motettentextes an der Versgliederung oder an damit einhergehenden inhaltlichen Aspekten orientierte, bleibt dabei jedoch unklar.

Diese Parallelität von Inhalt, Grammatik und Verseinteilung im Evangelium ist am Beispiel einer der sieben nur aus einem Teil bestehenden Evangelienmotetten nachzuvollziehen. Der aus Lk. 2,21 stammende Text von Vaets Motette zum Fest der Beschneidung Christi *Postquam consummati essent dies octo* (V65) lautet: „Postquam consummati essent dies octo, ut circumcideretur puer: vocatum est nomen eius Iesus, quod vocatum est ab Angelo, priusquam in utero conciperetur.“³⁸ Vergegenwärtigt man sich die grammatikalische Struktur des Bibelverses – er besteht aus verschiedenen Teilsätzen, letztlich aber nur einem Hauptsatz – und seinen Inhalt, wird klar: Eine Aufspaltung des Textes hätte zur Folge, dass mindestens ein Motettenteil für sich keine sinnvolle Aussage mehr beinhalten würde.

Alle sechs weiteren einteiligen Evangelienmotetten zitieren ausschließlich wörtliche Rede von Jesus,³⁹ die in drei Fällen von einem angehängten Alleluia abgerundet wird. Abgesehen von Gallis *Stetit Iesus in medio* (Gal14) umfasst

Versgliederung. Unter http://www.wlb-stuttgart.de/referate/theologie/versnummerierung/versnum_text.htm (letzter Zugriff 17.2.2022) gibt Eberhard Zwick für die Württembergische Landesbibliothek Stuttgart einen Einblick in die Entstehung der Versgliederung und einen Überblick, wie es sich mit dieser in den dort lagernden Bibelausgaben verhält.

36 Kutsch, Art. „Kapitel- und Verseinteilung in der Bibel“, Sp. 1141 f.

37 Für Satzstrukturen und Verszählung in Ausgaben der Luther-Übersetzung im 16. Jahrhundert vgl. Simmler, „Gesamtsatzstrukturen und Teilsatzstrukturen“.

38 „Als acht Tage vorüber waren und das Kind beschnitten werden sollte, gab man ihm den Namen Jesus, den der Engel genannt hatte, noch ehe das Kind im Schoß seiner Mutter empfangen wurde.“ Übersetzung nach *Die Bibel. Einheitsübersetzung*.

39 Vgl. Kapitel 4.2.4.

keine dieser Kompositionen mehr als anderthalb Verse.⁴⁰ Eine Streckung dieser Texte auf zwei Motettenteile ist zumeist allein aus grammatikalischen Gründen nicht sinnvoll, darüber hinaus stellt sich in diesen Motetten aber auch die inhaltliche Frage, warum man Jesu Worte unterbrechen sollte. Es sind nur zwei Motetten von Monte zu verzeichnen, bei denen eine zusammenhängende Rede Jesu auf zwei Motettenteile gestreckt wurde. Im Vergleich mit den einteiligen Motetten weisen beide mit insgesamt vier Evangelienversen einen vergleichsweise langen Text auf. Auch unabhängig von der Verszählung der Vulgata betrachtet sind die Texte von *Caro mea vere est cibus* (M7) mit insgesamt 124 Silben und *Filiae Hierusalem, nolite flere* (M15) mit insgesamt 117 Silben in etwa doppelt so lang, wie es die der einteiligen Evangelienmotetten mit ca. 56,63 Silben im Durchschnitt sind.⁴¹ Letztlich gibt es aber auch inhaltliche Aspekte innerhalb der in den Kompositionen zitierten Reden Jesu, die eine solche Aufteilung ermöglichen und vielleicht sogar unterstützen.⁴²

Der in Tabelle 42 angeführte Motettentext beginnt direkt mit der Aussage Jesu auf dem Weg zu seiner Kreuzigung. Die erste Hälfte von Lk. 23,28, ein die Situation beschreibender Einleitungssatz, wurde nicht in die Komposition aufgenommen. Unter sämtlichen untersuchten Evangelienmotetten handelt es sich hier um den einmaligen Fall, dass sich die Aufteilung des Textes auf zwei Motettenteile nicht an der heute gängigen Versgliederung der Vulgata orientiert. Der Vers Lk. 23,29 wird in der Mitte unterbrochen und auf die beiden Motettenteile verteilt,⁴³ was auf einen inhaltlichen Bruch an genau dieser Stelle des Bibelverses zurückzuführen ist. Jesus zitiert in seiner Rede, was später einmal gesagt werden wird. Somit wird schon im Bibeltext eine zweite Zitatebene eingeführt, welche in Montes Motette durch die Unterteilung in zwei

40 Beim nicht in die Motette übernommenen halben Bibelvers handelt es sich meist um einen Einleitungssatz wie „Dixit Iesus“. In Gallis Komposition ist ein entsprechender Einleitungssatz fast vollständig zitiert, der Motettentext umfasst daher ganze zweieinhalb Bibelverse.

41 Prenners *Tu es Petrus* (Pre33) weist mit lediglich 94 Silben den längsten Text unter den einteiligen Evangelienmotetten auf.

42 Im ersten Teil von *Caro mea vere est cibus* | *Hic est panis* (M7) erläutert Jesus, dass, wer sein Fleisch und Blut esse, das ewige Leben habe. Im zweiten Motettenteil liefert er hierfür eine Begründung nach, indem er sich selbst mit dem vom Himmel heruntergekommenen Brot vergleicht.

43 Dass der Grund für dieses Vorgehen in der sehr unterschiedlichen Länge der Texte der jeweiligen Motettenteile liegt und diese ausgeglichen werden soll, kann ausgeschlossen werden. Der zur Disposition stehende Halbvers Lk. 23,29b umfasst genau 25 Silben. Zieht man diese von den 71 Silben des zweiten Motettenteils ab und schlägt sie den 46 Silben, die der erste Motettenteil umfasst, zu, so ist das Verhältnis der beiden Texte genau umgekehrt.

Motettenteile von der ersten abgegrenzt ist. Auch in den anderen zweiteiligen Evangelienmotetten sind inhaltliche Gründe auszumachen, die ursächlich für die Trennung in zwei Motettenteile gewesen sein mögen.

Tabelle 42: Textverteilung in Monte, *Filiae Hierusalem, nolite flere* | *Beatae steriles* (M15)

Nach	<i>Filiae Hierusalem, nolite flere</i> (M15)	Einheitsübersetzung
Lk. 23,28b	Filiae Hierusalem, nolite flere super me, sed super vos ipsas flete et super filios vestros.	Ihr Frauen von Jersalem, weint nicht über mich; weint über euch und eure Kinder!
Lk. 23,29	Quoniam ecce venient dies, in quibus dicent.	Denn es kommen Tage da wird man sagen:
	Beatae steriles et ventres, qui non genuerunt, et ubera, quae non lactaverunt.	Wohl den Frauen, die unfruchtbar sind, die nicht geboren und nicht gestillt haben.
Lk. 23,30	Tunc incipient dicere montibus: Cadite super nos, et collibus: Operite nos.	Dann wird man zu den Bergen sagen: Fallt auf uns und zu den Hügeln: Deckt uns zu!
Lk. 23,31	Quia si in viridi ligno hoc faciunt in arido quid fiet?	Denn wenn das mit dem grünen Holz geschieht, was wird dann erst mit dem dürren werden.

Tabelle 43: Textverteilung in Roy, *Exurgens Maria abiit* | *Et factum est* (Roy2)

Nach	Roy2	Einheitsübersetzung
Lk. 1, 39–40	Exurgens Maria abiit in montana cum festinatione in civitatem Iuda, et intravit in domum Zacharie et salutavit Elisabeth.	Nach einigen Tagen machte sich Maria auf den Weg und eilte in eine Stadt im Bergland von Judäa. Sie ging in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabeth.
Lk. 1,41	Et factum est, ut audivit salutationem Marie Elisabeth, exultavit infans pre gaudio in utero eius.	Als Elisabeth den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leib.

Im ersten Teil des in Tabelle 43 angeführten Textes der Motette *Exurgens Maria abiit* (Roy2) von Roy wird der Besuch Marias bei Elisabeth und Zacharias beschrieben. Der zweite Teil der Motette beschäftigt sich viel weniger mit dem Besuch an sich als mit den Freudensprüngen des Kindes in Elisabeths Leib, die eine Reaktion auf den Gruß Marias im ersten Motettenteil sind. Vergleichbare inhaltliche Aspekte lassen sich in weiteren vier Evangelienmotetten als mögliche Anlässe für die Trennung in zwei Motettenteile ausmachen.⁴⁴ Insbesondere

44 Ähnlich wie in Roys *Exurgens Maria abiit* (Roy2) verhält es sich in Regnarts *Stetit Iesu in medio discipulorum* (R177). Im ersten Teil der Motette, welche die biblische Erzählung von

finden sich darunter einige Kompositionen, in deren erstem Teil Handlungsaufforderungen Jesu zitiert werden, die im zweiten Teil umgesetzt werden. So ist beispielsweise Jesu Sendungsauftrag an die Jünger Inhalt des ersten Teils von Regnarts *Euntes in mundum universum* (R64), im zweiten Teil wird folgerichtig das Ausströmen der Aufgeforderten beschrieben.⁴⁵

Wenngleich in den drei Motetten nach Texten aus der Apostelgeschichte keine so eindeutige Gegenüberstellung von ‚Aktion‘ und ‚Reaktion‘ zu erkennen ist, dürften auch bei diesen inhaltliche Gründe für die Aufteilung der Motetten in zwei Teile wesentlich gewesen sein.⁴⁶ In Vaets *Spiritus Domini* (V60) wird der eben genannte Sendungsauftrag im ersten Motettenteil mit dem Pfingstereignis im zweiten Motettenteil in Verbindung gebracht. Im zweiten Teil von Hailands *Factus est repente* (Hai3) wird ebenfalls das Pfingstereignis thematisiert, in diesem Fall im ersten Motettenteil durch ein Brausen angekündigt. Zuletzt geht es in *Misit Herodes rex manus* (V33) zunächst um Jakobus' Enthauptung, ehe von der Gefangennahme Petrus' berichtet wird.⁴⁷ Natürlich entspricht in allen angeführten Beispielen diese inhaltliche Gliederung der Motettenteile der grammatikalischen Gliederung des Prosatextes in den Evangelien oder der Apostelgeschichte. Demzufolge ist die Aufteilung der Motettentexte mit der formalen Gliederung der Textvorlagen kongruent. Mit Blick auf Montes *Filiae Hierusalem* (M15) scheint es für die Evangelienmotetten jedoch denkbar, dass die formale Gliederung nur von sekundärer Bedeutung für die Aufteilung der Motettentexte ist und in erster Linie inhaltliche Aspekte dafür ausschlaggebend sind.

Eine Untersuchung der vier Kompositionen vollständiger Psalmen kann diese These nur bedingt stützen. Obwohl es sich bei den Texten dieser Motetten um fortlaufende biblische Texte ohne Zusätze oder Veränderungen handelt, bestehen drei dieser Kompositionen aus zwei Teilen.⁴⁸ Lediglich der

der Erscheinung des Auferstandenen vor den Jüngern thematisiert, wird nach einem Einleitungssatz die wörtliche Rede Jesu „Pax vobis, ego sum, nolite timere, alleluia“ zitiert. Zu Beginn des zweiten Teils der Komposition wird beschrieben, wie die Jünger als Reaktion auf Jesu Erscheinen und seine Worte erschrecken und glauben, einen Geist zu sehen.

45 Vergleichbar verhält es sich in La Courts *Domine, quinque talenta* (HC5) und Prenners *Stetit Iesus in medio* (Pre31).

46 Auch die beiden Motetten mit dem Alten Testament entnommenen Texten, in denen eine fortlaufende Geschichte erzählt wird (vgl. Kapitel 4.2.3), genügen diesem Muster. In Vaets *Rex Babylonis venit* (V37) wird die Geschichte von Daniel in der Löwengrube im ersten Motettenteil erzählt, im zweiten Motettenteil erfolgt das Lob Gottes durch den König nach Daniels Errettung. In Montes *Dixit Tobias* (M1) folgt auf das Gebet Tobias' im ersten Motettenteil im zweiten Motettenteil das Gebet seiner Gattin Sarah.

47 Allerdings wird am Ende des zweiten Teils der Motette nochmals die Enthauptung Jakobus' angesprochen (vgl. Kapitel 4.2.4).

48 Die einzige einteilige Psalmmotette ist *Ecce quam bonum* (Gal16), in deren nur kurzem Text keinerlei inhaltliche Entwicklung auszumachen ist.

Text von Prenners *Usquequo Domine oblivisceris* (Pre11) lässt eine inhaltliche Entwicklung erkennen, die Anlass für die Unterteilung des Psalms gewesen sein könnte. Der erste Motettenteil könnte als Klagelied beschrieben werden, während im zweiten Motettenteil die darauffolgende Bitte um Hilfe zum Ausdruck kommt. In den beiden anderen zweiteiligen Psalmmotetten weisen die beiden Motettenteile jedoch keine so unterschiedlichen inhaltlichen Ausrichtungen auf. Die Psalmen 125(124) und 4 bringen fast durchwegs das Vertrauen in Gott zum Ausdruck. Erst mit dem jeweils vorletzten Vers,⁴⁹ in dem Gott direkt um Hilfe vor Feinden angerufen wird, ist ein inhaltlicher Bruch auszumachen. Eine Aufteilung dieser Psalmen nach inhaltlichen Kriterien hätte nicht nur sehr unterschiedlich lange Textteile zur Folge, sondern wäre auch nicht konsequent umzusetzen. Der Schluss des zweiten Motettenteils würde inhaltlich die Aussage des ersten Motettenteils wieder aufgreifen.⁵⁰ Es scheint daher schlicht nicht möglich zu sein, die beiden Psalmen nach inhaltlichen Kriterien in jeweils zwei Teile zu trennen, weshalb die Kompositionen weder als Argument für noch als Argument gegen die formulierte These angeführt werden können.

Diesbezüglich sind aus einzelnen Versen mehrerer unterschiedlicher Psalmen kompilierte Motettentexte ergiebiger. Ähnlich den Motetten, für deren Texte mehrere liturgische Gesänge zusammengeführt wurden, bestehen auch die komponierten Psalmkompilationen zumeist aus zwei Teilen.⁵¹ Ein Blick auf Tabelle 14 zeigt,⁵² dass die Herkunft der einzelnen Verse kaum Einfluss auf die Textzusammenstellung zu haben scheint. Unter den sieben zweiteiligen Kompilationen erweckt mit *Domine Deus salutis meae | Ubi sunt miserationes* (M31)⁵³ nur eine den Eindruck, dass bei der Aufteilung des Textes in zwei Teile Rücksicht auf die Herkunft einzelner Textbausteine genommen worden sein könnte.⁵⁴ Die anderen Motettentexte dürften hingegen allein nach inhaltlichen Kriterien zusammengesetzt worden sein. In Montes *Conserva me, Domine* (M9)

49 Ps. 125(124),4 bzw. Ps. 3,7.

50 Im Falle von Antonio Gallis Vertonung des Ps. 3 ist die Kernaussage der Motette ohnehin in den beiden kanonisch geführten Cantus-firmus-Stimmen Quintus und Sextus zu sehen, welche die Antiphon *Da pacem Domine in diebus nostris* (cao237/LU295) zitieren.

51 Unter den Motetten, für die nur Verse eines einzigen Psalms herangezogen wurden, ist das Bild weniger eindeutig. 20 der 39 Kompositionen bestehen aus nur einem Teil, von diesen umfassen jedoch vier auch nur einen einzigen Psalmvers.

52 Vgl. Kapitel 4.2.2.

53 Ps. 88(87),2–3+14 | Ps. 89(88),50–51.

54 Eventuell könnte dies auch bei Montes *Ad te levavi oculos meos | Adiutorium nostrum* (M3) der Fall sein, dessen erster Teil nur Verse aus einem Psalm umfasst, der zweite hingegen aus drei unterschiedlichen Psalmen (123[122],1+3 | 124[123],8 + 125[124],4 + 126[125],4).

wurde hierfür sogar ein Vers in der Mitte unterbrochen.⁵⁵ Beide Hälften des Psalmverses haben eine ähnliche Grundaussage, die durch diese Maßnahme nicht nur in einem, sondern in beiden Motettenteilen explizit zum Ausdruck kommt. So schließt der erste Teil mit der Bitte „achte auf mein Flehen“, während der zweite mit der Anrede „vernimm mein Gebet“ inhaltlich ähnlich eröffnet.

Tabelle 44: Verteilung des kompilierten Textes in Monte, *Conserva me, Domine* | *Auribus percipe* (M9)

Nach	<i>Conserva me, Domine</i> (M9)	Einheitsübersetzung
Ps. 16(15),1	Conserva me, Domine, quoniam speravi in te.	Behüte mich, Gott, denn ich vertraue dir.
Ps. 16(15),2	Dixi Domino: Deus meus es tu, quoniam bonorum meorum non eges.	Ich sage zum Herrn: ‚Du bist mein Herr, mein ganzes Glück bist du allein.‘
Ps. 17(16),1	Exaudi, Domine iustitiam meam. Intende deprecationem meam.	Höre, Herr, die gerechte Sache, achte auf mein Flehen,
	Auribus percipe orationem meam non in labiis dolosis.	vernimm mein Gebet von meinen Lippen ohne Falsch!
Ps. 17(16),5	Perfice gressus meos in semitis tuis, ut non moveantur vestigia mea.	Auf dem Weg deiner Gebote gehen meine Schritte, meine Füße wanken nicht auf deinen Pfaden.
Ps. 17(16),6	Ego clamavi, quoniam exaudisti me, Deus. Inclina aurem tuam mihi et exaudi verba mea.	Ich rufe dich an, denn du, Gott, erhörst mich. Wende dein Ohr mir zu, vernimm meine Rede.

Sind die Kriterien, nach denen liturgische Texte auf zwei Motettenteile verteilt wurden, klar zu erkennen, ist für Motetten mit biblischen Textvorlagen diesbezüglich nur ein unscharfes Bild zu zeichnen. Hierfür ist vor allem der Umstand verantwortlich, dass die grammatikalische Struktur prosaischer und die Versgliederung biblischer Texte eng mit deren Inhalt zusammenhängt. Folglich entspricht die Unterteilung der Motettentexte mit wenigen Ausnahmen auch der biblischen Versgliederung. Dennoch lassen sich unter Evangelienmotetten, die eine zusammenhängende Geschichte erzählen, fast immer inhaltliche Brüche zwischen den Texten zweier Motettenteile ausmachen.

55 Dies ist wieder eine Ausnahme im untersuchten Repertoire. In aller Regel werden einzelne Psalmverse nicht auf mehrere Motettenteile aufgeteilt, was nicht zuletzt an der bereits erwähnten Übereinstimmung von grammatikalischer Struktur, Versgliederung und Inhalt eines Textes liegt. Wenn der Inhalt eines Motettentextes entscheidend für die Verteilung auf zwei Motettenteile ist, bestehen zwangsläufig auch Kongruenzen zwischen Versgliederung und Motettentext.

Vor allem aber zeigt sich am Beispiel der Psalmkompilationen, dass bei der Gestaltung eines auf Bibeltexten basierenden Gebets vornehmlich inhaltliche Gesichtspunkte für die Gliederung maßgeblich waren. Sofern Verse aus verschiedenen Psalmen kompiliert sind, wurde bei der Trennung des Textes für mehrere Motettenteile keine Rücksicht auf die Provenienz der Textbausteine genommen. Sie wurden unabhängig von ihrer Verortung im Psalter zusammengestellt.

6.1.4. Ein- und zweiteilige Motetten mit sonstigen geistlichen Texten – Vaet, *Huc me sidereo* (V54)

In der heterogenen Gruppe der Kompositionen, deren Textvorlagen weder der Bibel noch der Liturgie zugeordnet werden können, ist das Verhältnis zwischen ein- und zweiteiligen Kompositionen nahezu ausgeglichen: Mit 16 von 30 Motetten umfasst nur etwas mehr als die Hälfte der Stücke zwei Teile. Für diese Kompositionen Parallelen zwischen der Gliederung der Textvorlage und jener des Motettentextes zu finden, ist meist nicht möglich, denn oft ist der Text nur in der Komposition, manchmal auch in weiteren Kompositionen anderer Musiker überliefert. Ob die Komponisten sich bei der Aufteilung an einer prä-existenten Textgestalt orientierten, die Aufteilung selber vornahmen oder der früherer Kompositionen folgten, muss in den meisten Fällen offenbleiben. Bei *Huc me sidereo* (V54) spricht jedoch einiges dafür, dass sich die Gliederung einer früheren Komposition Josquins in Vaets Motette widerspiegelt.⁵⁶

Die Gliederung von Maffeo Vegios (1407–1458) Text – einer der wenigen Texte im untersuchten Repertoire, die metrisch gebunden sind⁵⁷ – geht aus der Darstellung in Tabelle 45 hervor. Es handelt sich um sechs Doppelzeilen, die für vier Kompositionen unterschiedlicher Musiker auf verschiedene Weise getrennt wurden.⁵⁸ Die Motetten Willaerts und Lassos umfassen jeweils drei Teile, Josquins und Vaets Stücke bestehen hingegen aus zwei umfangreicheren Abschnitten, die jeweils drei Doppelzeilen umfassen. Alle vier Kompositionen haben gemein, dass das metrisch gebundene Gedicht Vegios in ausgewogen lange Abschnitte mit jeweils zwei oder drei Doppelzeilen unterteilt ist.

56 Text und Übersetzung in Tabelle 45 zitiert nach Benthem, „Josquins Motette *Huc me sidereo*“, S. 139 f.

57 Vgl. Kapitel 6.2.1. Der aus Distichen bestehende Text *Huc me sidereo* wurde von Josquin ohne Berücksichtigung der Silbenlängen des Versmaßes vertont. Die einzelnen Motive sind fast durchgängig nach dem Prosaakzent des Textes gestaltet (vgl. Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette*, S. 288 f.). Auch in Vaets Komposition ist das quantifizierende Metrum bei der rhythmischen Gestaltung von Motiven nicht berücksichtigt.

58 Benthem weist darauf hin, dass diese Gliederung in Doppelzeilen auch in einem Vegio gewidmeten und 1521 in Mailand publizierten Sammeldruck hervorgehoben wurde (Benthem, „Josquins Motette *Huc me sidereo*“, S. 139).

Inhaltliche Gründe, Vegios Gedicht auf Josquins und Vaets Weise in zwei Teile zu trennen, sind nicht auszumachen. Im Gegenteil: In den ersten sowie den letzten beiden Doppelzeilen ist es der am Kreuz hängende Jesus, der zu den Menschen spricht. In den mittleren beiden Zeilen wechselt hingegen die Perspektive, und es wird in dritter Person über den eben Gekreuzigten gesprochen. Eine Gliederung in drei Abschnitte, wie sie Lasso und Willaert vornehmen, scheint daher aus inhaltlichen Gründen angemessen, während die Aufteilung Vaets und Josquins vollkommen sinnwidrig wirkt.

Tabelle 45: Textgliederung *Huc me sidereo* in unterschiedlichen Kompositionen im Vergleich

Maffeo Vegio	Übersetzung	Vaet/ Josquin	Willaert/ Lasso
Huc me sidereo descendere jussit olimpo Hic me crudeli vulnere fixit amor.	Hierher hat mich die Liebe vom gestirnten Olymp herabbefohlen; hat mich hier durchbohrt mit einer grausam- en Wunde.	Erster Teil	Erster Teil
Langueo: nec quisquam nostro succurrit amori Quem nequeunt dirae fran- gere jura crucis.	Ich siehe dahin und niemand hilft unserer Liebe; Liebe, die nicht durch die Gesetze des schauerhaften Kreuzes gebrochen werden kann.		
Pungentem capiti dominum portare coronam Fortis amor docuit: vulnera tanta pati.	Eine starke Liebe hat den Herrn geleh- ret, die Dornenkrone zu tragen; sich so schwerer Geißelung zu unterziehen.	Zweiter Teil	Zweiter Teil
Felle sitim magni regis satiavit amaro Pectus ut hauriret lancea fecit amor.	Die Liebe hat mit bitterer Galle den Durst des großen Königs gestillt; bewirkt, daß eine Lanze seine Brust durchbohrte.		
De me solus amor potuit perferre triumphum Ille pedes clavis, fixit, & ille manus.	Nur die Liebe konnte über mich trium- phieren; hat diese meine Füße und Hände mit Nägeln festgenagelt.		
Si cupis ergo animi mihi signa rependere grati Dillige: pro tantis sat mihi solus amor.	Wenn ihr mir zeigen wollt, daß ihr von Herzen dankbar seid, dann liebet euch um so vieles; Liebe allein ist mir genug.		Dritter Teil

Bei Josquins Komposition ist die Textgliederung auf einen einzigen musikalischen Sachverhalt zurückzuführen. Die Motette basiert auf einem strukturellen Cantus firmus im Tenor, der in wechselnden Mensuren zweimal wiederholt wird. Wie Jaap van Benthem zeigt, wird der zweite Teil von Josquins Motette auf diese Weise noch ein weiteres Mal untergliedert, und Vegios Gedicht

zerfällt streng genommen nicht in 3+3, sondern in 3+(2+1) Doppelzeilen.⁵⁹ Diese musikalische Untergliederung des Textes geschieht vollkommen unabhängig von dessen Inhalt, da das Spiel mit unterschiedlichen Mensurangaben bei der Wiederholung des Cantus firmus nicht nur Mittel zur Unterteilung ist, sondern gleichsam die eigentliche Motivation zur Unterteilung darstellt.⁶⁰

Auf die im Zentrum der vorliegenden Beobachtungen stehende Motette Vaets ist dies nicht zu übertragen. Eine Cantus-firmus-Stimme, die Einfluss auf die Textgliederung nehmen könnte, weist sie nicht auf. Obwohl Vaets Stück sich in diesem prominenten Aspekt von Josquins Komposition unterscheidet, erkennt Steinhardt zwischen den beiden Motetten einen engen musikalischen Zusammenhang und deklariert Vaets Stück gar als Parodiemotette auf Josquins Komposition. Die als Beleg dafür angeführten Gemeinsamkeiten der beiden Stücke sind jedoch nur von geringer Anzahl und bleiben eher vage. Neben der identischen Textaufteilung bemerkt Steinhardt, dass beide Motetten sechsstimmig sind, und erkennt zwei Motive aus Josquins Komposition in Vaets Satz wieder.⁶¹ Dies erscheint zu wenig, um den Terminus Parodie strapazieren zu können;⁶² dass Vaet sich aber bei der Textaufteilung an Josquins Komposition orientierte, liegt dennoch nahe.

59 Ebd., S. 140.

60 Für den besonderen Reiz, den derartige Kanontechniken auf Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts ausübten, vgl. Kapitel 8.3 sowie u. a. Schiltz, *Music and Riddle Culture*, S. 83–93.

61 Das in Josquins Motette ab M. 35 mit „Hic me crudeli“ textierte, im Superius erklingende Motiv sieht Steinhardt ganz zu Beginn von Vaets Motette aufgegriffen. Zudem findet er Gemeinsamkeiten zwischen Josquins (ab M. 175) und Vaets (ab M. 186) vorletztem, mit „Dilige pro tantis“ textiertem Soggetto (Steinhardt, *Jacobus Vaet and his motets*, S. 57). Die Anzahl der Stimmen von Josquins Komposition bot mehrfach Anlass für Diskussionen. In der Zwischenzeit scheint weitgehende Einigkeit darüber zu bestehen, dass die Motette ursprünglich fünfstimmig erdacht war und die sechste Stimme erst später von Josquin selbst oder einem anderen Komponisten ergänzt wurde. Da die Motette jedoch in den aus dem 16. Jahrhundert erhaltenen Quellen vornehmlich in der sechsstimmigen Fassung überliefert ist, kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch Vaet sie in dieser Fassung kennenlernte. (Für eine Zusammenfassung der Diskussion um die Authentizität der sechsten Stimme in Josquins Motette vgl. Rifkin, „Motivik – Konstruktion – Humanismus“, S. 106–110.)

62 Möglicherweise kamen Steinhardt später selbst Zweifel an dieser Interpretation. Im kritischen Bericht des 1963 erschienenen Bandes III der Gesamtausgabe, in dem er die zudem im Appendix abgedruckten Parodievorlagen listet, gibt es keinen Hinweis auf Josquins Motette (vgl. Vaet GA III, S. 208).

6.2. Länge der Motettentexte und der Motetten

6.2.1. Verhältnis zwischen erstem und zugehörigem zweitem Motettenteil – Länge des Textes und Länge der Komposition

Ein Vergleich der Länge der Texte zweier Teile einer Motette ist meist nicht so leicht möglich wie für Vaets *Huc me sidereo* (V54), da nur wenige Motettentexte in gebundener Sprache gehalten sind, die einen Abgleich der Anzahl der Verse ermöglicht. Ein Versschema – wohlgermerkt nicht Reim-, sondern rhythmisch-silbenzählendes Versschema⁶³ – ist nur in drei weiteren Kompositionen des Untersuchungscorpus zu erkennen.⁶⁴ In Vaets *Salve, festa dies* (V39) und Prenners *O Deus, o cuius nihil es sine numine sanctum* (Pre39) ist die Textverteilung genauso gleichmäßig wie in *Huc me sidereo* (V54). In der vierten Komposition, Prenners *Me Deus et terrae* (Pre2), sind die vier Textzeilen in nur einem Motettenteil zusammengefasst. Neben diesen vier Motetten mit antiken Versschemata gibt es wenige weitere Kompositionen, deren Text einem Reimschema im modernen Sinn folgt (vgl. Tabelle 46). Dem Großteil der untersuchten Motetten liegen hingegen Prosatexte zugrunde, was einer für das gesamte 16. Jahrhundert beobachtbaren Tendenz folgt. Wie Thomas Schmidt-Beste darstellt, wandten sich die Komponisten bereits Ende des 15. Jahrhunderts zunehmend von gedichteten Texten ab und prosaischen Textformen zu.⁶⁵

Die Textvorlagen der in Tabelle 46 gelisteten Motetten sind hauptsächlich zwei Gruppen zuzuordnen: Zum einen sind dies gereimte Antiphonen, wie sie im Spätmittelalter entstanden, zum anderen die ebenfalls in dieser Zeit gedichteten Hymnen. Da jede komponierte Hymnenstrophe Grundlage eines jeweils abgeschlossenen Motettenteils ist,⁶⁶ umfassen die Texte zweier Teile einer auf einem Hymnus basierenden Motette die identische Anzahl an Silben. Ähnlich ausgeglichen ist die Textlänge in den drei Motetten, in denen der Text

63 Für eine Einführung in spätmittelalterliche Versschemata und die Unterschiede zum antiken quantifizierenden Vers vgl. Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette*, S. 28–35.

64 Huldigungskompositionen von am Hof Maximilians tätigen Musikern weisen fast ausschließlich metrisch gegliederte Texte auf. Sie stehen damit in einer langen Tradition, denn schon zu Zeiten Dufays wurden metrisch gegliederte Texte vornehmlich in Staatsmotetten verwendet. Vereinzelt sind in Kompositionen Dufays, Johannes Regis' und Isaacs Versuche auszumachen, die Wortlängen eines quantifizierenden Metrums in die rhythmische Gestaltung der Komposition zu übertragen (ebd., S. 485–491). Ein spätes Beispiel einer Komposition, bei der auf das Metrum der Textvorlage Rücksicht genommen wurde, beschreibt Lodes, „*Translatio Panegyricorum*“, insbesondere S. 202–205.

65 Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette*, S. 496.

66 Vgl. Kapitel 6.1.2.

einer gereimten Antiphon auf zwei Motettenteile verteilt ist. Weisen die Texte der zwei Teile einer Motette die (beinahe) identische Anzahl an Silben auf, so umfassen die beiden Motettenteile auch etwa dieselbe Anzahl an Mensuren.

Tabelle 46: Motetten mit gereimten Texten

Komp.	Incipit	Textvorlage	Anzahl Silben	Anzahl Mensuren
Regnard	<i>Ave maris stella</i> <i>Monstra te esse matrem</i> (R113)	2 Hymnenstrophen	24 24	49 42
Regnard	<i>Ave Katharina martir</i> <i>Costi regis nata</i> (R111)	2 Hymnenstrophen	24 24	51 47
Vaet	<i>O gloriosa Domina</i> <i>Quod Eva tristis abstulit</i> (V64)	2 Hymnenstrophen	32 32	59 53
Regnard	<i>O decus Trebnitiae</i> <i>Tu tot signis radians</i> (R197)	Antiphon	56 55	62 65
Vaet	<i>Mater digna Dei</i> <i>Iesu Christe, fili Dei</i> (V31)	Antiphon	60 63	48 51
Monte	<i>Regina caeli laetare</i> <i>Resurrexit sicut dixit</i> (M60)	Antiphon	26 23	39 39
Regnard	<i>Ave regina caelorum</i> (R114)	Antiphon	68	82
Prenner	<i>Ave verum corpus natum</i> (Pre29)	Liturgie sonstige	82	90
Prenner	<i>Sancta Maria, virgo virginum</i> (Pre24)	Antiphon	83	96
Vaet	<i>Christe servorum</i> (V5)	?	39	35

Kann der Umfang metrisch gebundener Motettentexte mit der Anzahl ihrer Verse bemessen werden, ist für eine Darstellung der Länge von Prosatexten auf die zuletzt verwendete Einheit der Silben zurückzugreifen. Zwar sind auch biblische Texte in Verse gegliedert, da diese aber der Syntax eines prosaischen Textes bzw. der Übersetzung eines im Hebräischen gebundenen Textes folgen, sind sie von sehr unterschiedlicher Länge und deshalb als Einheit nicht aussagekräftig. Gegenüber der ebenfalls zielführenden Angabe der Wortzahl eines Textes bietet die Angabe der Silbenzahl beim Vergleich der Länge eines Textes mit der Länge der Komposition einen großen Vorteil. Zwar kann sich eine gesungene Silbe in melismatischer Form über eine Vielzahl gesungener Töne erstrecken, mindestens muss eine Komposition jedoch für jede Silbe eine Note aufweisen. In einer streng syllabisch gehaltenen Motette ohne Textwiederholungen müsste die Anzahl der Silben deshalb genau der Anzahl der Noten entsprechen.

Für einen Vergleich der Textlängen der zwei Teile einer Motette wurden die Silben sämtlicher Motettenteile gezählt und ein Quotient zwischen der Textlänge eines zweiten Teils und der Textlänge des dazugehörigen ersten

Teils gebildet. Für Motetten, in denen der Text des ersten Motettenteils die exakt gleiche Silbenzahl aufweist wie der des zweiten Motettenteils, ergibt sich daher ein Quotient von 1,0. Ein Umdenken in Prozentangaben vermag die Vorstellung, was mit einem solchen Quotienten ausgedrückt wird, möglicherweise erleichtern. Ein Quotient von 1,0 sagt aus, dass der zweite Teil einer solchen Motette 100 % der Textlänge des ersten Teils aufweist; ein Quotient von 0,7 bedeutet, dass jene des zweiten Teils 70 % des ersten Teils ausmacht. In Abbildung 7 ist die Häufigkeitsverteilung dieser Quotienten unter Berücksichtigung der jeweiligen Textvorlagen der Motetten zusammengefasst.

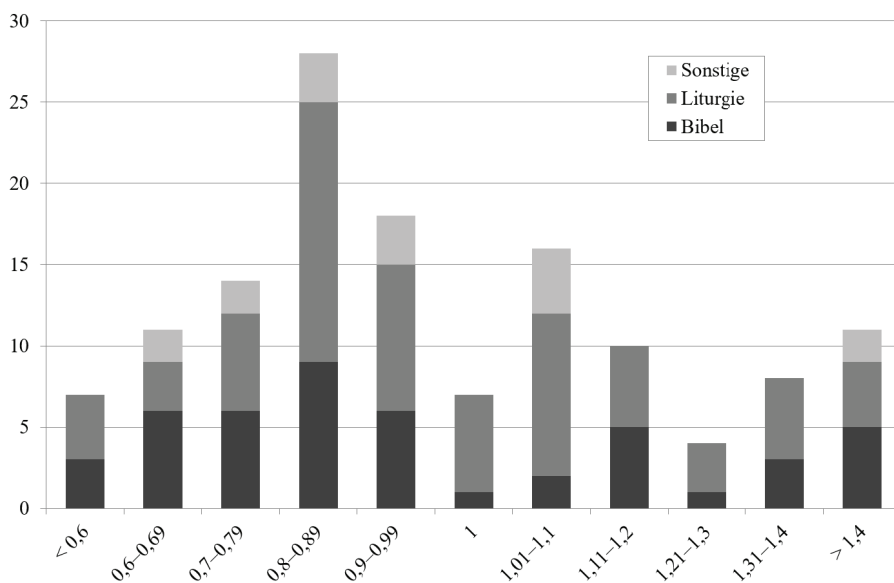


Abbildung 7: Häufigkeitsverteilung des Quotienten Silben zweiter Motettenteil/Silben erster Motettenteil

Die Säulen in der linken Hälfte (unter dem Quotienten 1,0) von Abbildung 7 sind tendenziell höher als die in der rechten (über dem Quotienten 1,0). Demnach weisen die ersten Motettenteile meist einen längeren Text als der dazugehörige zweite Teil auf. Betrachtet man die Säulen für sich, sind für Motetten mit Textvorlagen einzelner Kategorien bestimmte Häufungen zu erkennen. In der mittleren Säule, die Motetten mit in beiden Teilen genau ausgeglichener Textlänge verzeichnet, gehen fast ausschließlich Kompositionen liturgischer Texte auf. Unter diese fallen beispielsweise die sich an der Form der

Textvorlage anlehnenden Kompositionen einzelner Hymnenstrophen.⁶⁷ Die höchste Säule in der Abbildung steht jedoch für Kompositionen, in denen der Text des zweiten Motettenteils zwischen 10 % und 20 % kürzer ist als der des ersten Motettenteils. Für diese Häufung sind ebenfalls vornehmlich Kompositionen mit liturgischen Textvorlagen verantwortlich, was auf zwei Sachverhalte zurückgeführt werden kann. Zunächst sind unter diesen 18 Motetten mit liturgischen Textvorlagen elf Stücke, die auf dem Text eines Responsoriums bzw. des dazugehörigen Verses basieren. Vergegenwärtigt man sich die typische AB | CB-Form einer solchen Responsorienmotette, spiegelt diese Zahl wider, dass der Vers eines Responsoriums (C-Teil) häufig etwas kürzer als das Caput (A-Teil) zu Beginn ist. Es sind aber auch sechs Kompositionen von Kompilationen verschiedener liturgischer Texte in diese Säule eingegangen,⁶⁸ was darauf hindeutet, dass eine annähernd ausgeglichene Textlänge in den zwei Teilen einer Motette durchaus von kompositorischem Interesse gewesen sein könnte.

Anders als die Motetten mit liturgischen Textvorlagen weisen die, deren Texte der Bibel entnommen sind, in Abbildung 7 eine breite Streuung auf. Zwei Sachverhalte mögen für die unausgeglichene Länge der Texte der beiden Teile dieser Motetten eine gewichtige Rolle gespielt haben: Bibeltex-te sind meist prosaische Texte mit Sätzen von sehr unterschiedlicher Länge, die nicht unterbrochen und auf zwei Motettenteile verteilt werden. Zudem sind gerade Motetten mit der Bibel entnommenen Texten vornehmlich nach inhaltlichen Gesichtspunkten gegliedert.⁶⁹ Aufgrund dieser Gegebenheiten ist ein Ausgleichen der Textlänge der zwei Motettenteile nur eingeschränkt möglich.

Diese Beobachtungen finden in der folgenden Übersicht der zweiteiligen Motetten mit besonders unausgeglichener Länge der Texte der zwei Motettenteile ihre Bestätigung. Meist basieren diese Kompositionen auf einer

67 Vgl. Tabelle 46. Die Textvorlagen der anderen drei sind weniger einheitlich. *Christus resurgens* (Hai2) beruht auf einer Kompilation mehrerer Antiphonen, in deren Texten erhebliche Veränderungen vorgenommen wurden. Die Textvorlagen von *Immolabit haedum multitudo* (V29) und *Ex eius tumba* (V24) sind Responsorien. Bei allen dreien scheint es eher Zufall zu sein, dass die Länge des Textes in beiden Motettenteilen genau identisch ist.

68 Monte, *Cecilia virgo* | *O beata Cecilia* (M56); Monte, *Hodie completi sunt dies Pentecostes* | *Misit eos in universum* (M5); Regnart, *Angelus autem Domini descendit* | *Erat autem aspectus eius* (R105); Regnart, *Vos, qui secuti estis me* | *Vos, qui reliquistis omnia* (R184); Roy, *O quam gloriosum est regnum* | *Cantabunt omnes Sancti voce magna* (R0y3); Monte, *Non turbetur cor vestrum* | *Philippe, qui videt me* (M42). Einzig Montes *Regina caeli laetare* | *Resurrexit, sicut dixit* (M60) beruht auf nur einer Antiphon.

69 Vgl. Kapitel 6.1.3.

Kompilation mehrerer liturgischer Gesänge oder auf biblischen Textpassagen.⁷⁰ Für die Trennung der beiden Gebete *Pater noster* und *Ave Maria* sind freilich nicht nur formale Gründe, sondern ist auch ein gewichtiger inhaltlicher Grund zu nennen: Die Gebete richten sich an unterschiedliche Adressaten. Ähnliche textinhaltliche Aspekte könnten auch bei der Verteilung biblischer Texte auf die zwei Teile einer Motette eine Rolle gespielt haben. Beispielsweise wird im ersten Motettenteil von Montes *Dixit Tobias* (M1) Tobias' Gebet zitiert, während das Gebet seiner Gattin Gegenstand des zweiten Motettenteils ist.⁷¹ Und der erste Teil von Regnarts *Stetit Iesus in medio discipulorum* (R177) berichtet von der Erscheinung des auferstandenen Jesus vor den Jüngern, deren erschrockene Reaktion darauf im zweiten Teil thematisiert ist.⁷²

Die in Tabelle 47 angeführten Zahlen lassen eine weitere Tendenz innerhalb der Kompositionen erkennen, in denen die Texte des ersten und des zweiten Motettenteils unterschiedlich lang sind. Mit Hilfe eines Quotienten Silben/Mensur kann das Verhältnis von Länge des Textes und musikalischer Länge einer Komposition veranschaulicht werden. Je höher dieser Quotient ausfällt, desto weniger musikalischen Raum nimmt eine Einzelsilbe ein. So unterschiedlich die Werte im Einzelfall auch sind – fast immer weist ein Motettenteil mit längerem Text einen höheren Quotienten als sein Gegenüber auf.⁷³ Die Wirkung, die eine solche dichtere Komposition eines Textabschnitts erzielt, zeigt sich in der letzten verbleibenden Angabe in Tabelle 47. Die Abweichung in der Anzahl der Mensuren der zwei Motettenteile fällt stets kleiner als die in der Textlänge aus. In dem im nächsten Abschnitt behandelten Extrembeispiel ist diese Anzahl sogar trotz erheblich unterschiedlicher Textlängen exakt ausgeglichen.

70 Für Vaets *Ecce apparebit Dominus | Hierusalem, gaude gaudio* (V22), Regnarts *Ecce nunc tempus acceptabile | Convertimini ad me* (R130) sowie Prenners *Assumpta est Maria in caelum | Maria virgo assumpta est* (Pre20) und *Hodie beatissima virgo Maria | Exaltata est sancta Dei genitrix* (Pre8) wurden Texte von sehr unterschiedlicher Länge kompiliert. In Prenners *Anima mea liquefacta | Invenerunt me* (Pre3) wurde der Text einer Antiphon auf zwei Motettenteile aufgeteilt. Die Vorlage ca01418 weist zwei Binnenzäsuren auf, mit deren erster der erste Teil von Prenners Komposition endet. Eine gleichmäßige Verteilung des Textes ist aufgrund der Struktur der Vorlage nicht möglich (vgl. Kapitel 6.1.2, Anm. 23).

71 Vgl. Kapitel 4.2.3 sowie Klein, „Musik als Text- und Bibelinterpretation“.

72 Für *Stetit Iesus in medio discipulorum* (R177) vgl. Kapitel 6.1.3, Anm. 44; für Gallis Psalm-motette *Domine, quid multiplicati sunt | Voce mea ad Dominum clamavi* (Gal7) vgl. Kapitel 6.2.2.

73 Einzige Ausnahme ist Gallis *Pater noster | Ave Maria* (Gal13), bei der der Quotient Silben/Mensuren zwischen erstem und zweitem Motettenteil ausgeglichen ist.

6. Trennung in abgeschlossene Motettenteile

Tabelle 47: Zweiteilige Motetten mit besonders unausgeglichener Textlänge im ersten und zweiten Teil

Komp.	Incipit	Silben 1. Teil	Silben 2. Teil	Quotient Silben 1. Teil/Silben 2. Teil	Mensuren 1. Teil	Mensuren 2. Teil	Quotient Silben/ Mensuren 1. Teil	Quotient Silben/ Mensuren 2. Teil
Galli	<i>Pater noster Ave Maria</i> (Gal13)	105	43	0,41	86	35	1,22	1,23
Vaet	<i>Ecce apparebit Dominus </i> <i>Hierusalem, gaude gaudio</i> (V22)	50	21	0,42	58	46	0,86	0,45
Monte	<i>Dixit Tobias Dixit</i> <i>itaque Sara</i> (M1)	122	53	0,43	75	45	1,63	1,18
Regnard	<i>Ecce nunc tempus accep-</i> <i>tabile Convertimini ad</i> <i>me</i> (R130)	60	31	0,52	77	50	0,78	0,62
Monte	<i>Quare tristis es, anima</i> <i>mea Quare oblitus es</i> <i>mei</i> (M37)	87	45	0,52	66	54	1,32	0,83
Prenner	<i>Anima mea liquefacta </i> <i>Invenerunt me</i> (Pre3)	38	61	1,61	65	72	0,58	0,85
Prenner	<i>Assumpta est Maria in</i> <i>caelum Maria virgo</i> <i>assumpta est</i> (Pre20)	30	54	1,8	60	78	0,5	0,69
Galli	<i>Domine, quid multiplicati</i> <i>sunt Voce mea ad</i> <i>Dominum clamavi</i> (Gal7)	62	114	1,84	56	56	1,11	2,04
Regnard	<i>Stetit Iesus in medio</i> <i>discipulorum Conturbati</i> <i>vero et conterriti</i> (R177)	35	69	1,97	59	69	0,59	1
Prenner	<i>Hodie beatissima virgo</i> <i>Maria Exaltata est</i> <i>sancta Dei genitrix</i> (Pre8)	22	55	2,5	66	73	0,33	0,75

6.2.2. Antonio Galli, *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7)

Die perfekt balancierte Anzahl der Messuren in den zwei Teilen von Gallis Psalmmotette *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) ist nicht allein mit einem Interesse des Komponisten an ausgeglichen langen Motettenteilen zu erklären, sondern liegt in erster Linie in einem kompositionstechnischen Aspekt begründet. Ähnlich wie für die Textaufteilung in Josquins *Huc me sidereo* ist für die Gliederung von Gallis Komposition ein zugrunde liegender struktureller Cantus firmus verantwortlich.⁷⁴ Er erklingt in Quintus und Sextus kanonisch im Abstand einer Oktav, wie die Anweisung „Canon in Diapason“ im mit „Vagans“ bezeichneten Stimmbuch von Ber1564–3 verrät. Weitere aus dem einzigen gedruckten Überlieferungsträger zu entnehmende Informationen zeigen, warum die beiden Teile der Motette genau gleich lang sind. Mit dem Hinweis „Pro secunda parte repetatur prima iuxta canonem supra scriptum“⁷⁵ wird nicht nur darauf verwiesen, dass es überhaupt einen zweiten Teil gibt, sondern auch, dass eine oben genannte Regel zur Ausführung angewandt werden soll. Mit ‚Regel‘ ist ein über den Noten stehendes Bibelzitat „Erunt novissimi primi, & primi novissimi“⁷⁶ (Mt. 20,16) gemeint, welches verdeckte Informationen zur Gestaltung des zweiten Motettenteils enthält. Galli steht mit dieser Anweisung in einer langen Tradition rätselhafter Kanonanweisungen,⁷⁷ unter denen die hier gegebene vergleichsweise leicht zu lösen ist. Die Einsatzreihenfolge der beiden Stimmen im Oktavabstand soll für den zweiten Teil vertauscht werden. Aus dem Dux des ersten Motettenteils wird somit der Comes des zweiten Motettenteils und umgekehrt. Einzig welche der beiden möglichen Reihenfolgen für den ersten und welche für den zweiten Teil intendiert ist, bleibt unklar.⁷⁸ Wenn aber immerhin zwei Stimmen des zweiten Teils von Gallis Komposition aus dem Notat des ersten Teils gewonnen werden, sind beide Teile zwangsläufig exakt gleich lang.

Galli zitiert für den kanonisch geführten Cantus firmus die bekannte Antiphon *Da pacem Domine* (ca02090) in langen Notenwerten. Nur der bewegte Schluss ab der letzten Note der mittleren Notenzeile in Abbildung 8 ist gegenüber der Antiphon ergänzt. Mit diesem wird der Satz nach Verklingen der Antiphon im Dux zur Sechsstimmigkeit ergänzt, während die Antiphon im

74 Zum Terminus struktureller Cantus firmus vgl. Kapitel 8.2.

75 „Für den zweiten Teil ist der erste mit der oben geschriebenen Regel zu wiederholen.“

76 „Die Letzten werden die Ersten und die Ersten die Letzten sein.“

77 Vgl. Kapitel 8.3.

78 In der Edition der Motette im Anhang 1.1 wurde im ersten Motettenteil die Quinta Vox in notierter Tonhöhe als Dux notiert, die Sexta Vox folgt als Comes in der Oberoktav.

Comes zu Ende gebracht wird. Entsprechend dem Signum Congruentiae auf der vorletzten Note der mittleren Notenzeile wird bei der Ausführung im Comes auf diese Phrase verzichtet.

ANTONIUS GALLI. 5. & 6. Vox.
Canon in Diapason.
Erunt nouissimi primi, & primi nouissimi.

D Omne qd. Da pacē Domine in di ebus nostris, quia non est a-
lius q pagnet pro nobis nisi tu Deus noster ij ni-
si tu De us noster.
Pro secunda parte repetatur prima iuxta canonem supra scriptum.
HHH 3

Abbildung 8: Ber1564-3 (Vagans-Stimmbuch, fol. HHH3). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 11

In den vier Stimmen, welche nicht aus dem in Abbildung 8 gezeigten Stimmbuch abgeleitet werden können, wird Ps. 3 vollständig in einem imitatorischen Satz zitiert.⁷⁹ Die insgesamt acht Verse verteilen sich mit drei bzw. fünf un- ausgeglichen auf die beiden Motettenteile, was vermutlich in der intendierten Kernaussage der Komposition begründet liegt. Bringen die drei ersten Verse des Psalms noch Klage über die von Feinden ausgehende Gefahr und Vertrauen auf Gott zum Ausdruck, rückt im zweiten Teil die Bitte um Hilfe in den Vordergrund. Die Psalmworte zu Beginn des zweiten Motettenteils „Mit meiner Stimme rufe ich zum Herrn“ bekräftigen in diesem Fall nicht nur das Vertrauen, erhört zu werden, sondern könnten gleichsam – mit einem imaginären Doppelpunkt versehen – als Einleitung zur Antiphon in den Cantus-firmus-Stimmen verstanden werden.

79 Die üblicherweise als erster Vers gezählte Überschrift des Psalms wurde in der Komposition nicht berücksichtigt.

Tabelle 48: Musikalische Abschnitte in Galli, *Domine, quid multiplicati sunt* | *Voce mea ad Dominum clamavi* (Gal7)

Textvorlage	Textabschnitt	Abschnitt (Mensuren)
Ps. 3,2	Domine, quid multiplicati sunt qui tribulant me, multi insurgunt adversum me,	1–21 20–26
Ps. 3,3	multi dicunt animae meae; non est salus in Deo eius,	25–30 29–35
Ps. 3,4	tu autem Domine susceptor meus es. Et exaltans caput meum.	33–45 42–56
Ps. 3,5	Voce mea ad Dominum clamavi, et exaudivit me de monte sancto suo,	57–65 63–71
Ps. 3,6	ego dormivi et soporatus sum, et exurrexi, quia Dominus suscepit me,	68–76 76–81 81–85
Ps. 3,7	non timebo milia populi circumdantis me, Exurge Domine salvum me fac Deus meus	85–90 89–95
Ps. 3,8	quoniam tu percussisti omnes adversantes sine causa,	95–102
Ps. 3,9	Dominus est salus, et super populum tuum benedictio tua.	102–105 104–112

Die unterschiedliche Silbenzahl der beiden Teile des Motettentextes spiegelt sich in der Anzahl der musikalischen Abschnitte wider. Fast immer ist ein Psalmvers in zwei Abschnitte unterteilt, die jeweils mit einer deutlichen Kadenz abgeschlossen werden.⁸⁰ Entsprechend der ungleichen Textverteilung zählt der zweite Teil der Komposition insgesamt zehn solcher Abschnitte, der erste hingegen nur sechs.⁸¹ Da die beiden Motettenteile aufgrund des strukturellen Cantus firmus musikalisch die exakt gleiche Länge haben, müssen die einzelnen Abschnitte des zweiten Motettenteils zwangsläufig bedeutend kürzer als die des ersten Teils sein.

80 Nicht immer findet sich die Kadenz am Ende der für einen Abschnitt angegebenen Mensuren. Gelegentlich wird eine Stimme mit dem Text des vorherigen Abschnitts nach der Kadenz zur Verbindung mit dem folgenden Abschnitt weitergeführt. Diese Überlappungen spiegeln sich in den sich überschneidenden Mensurangaben in Tabelle 48 wider.

81 Um die besonders hohe Anzahl der Abschnitte einordnen zu können, sei auf ein Beispiel von Giovanni Pierluigi da Palestrina verwiesen. Ackermann erwähnt den zweiten Teil der Motette *Vidi turbam magnam* | *Et omnes Angeli* als Beispiel für eine Komposition, die in besonders viele Abschnitte untergliedert sei. Die Anzahl von zwölf Abschnitten, die Ackermann im 80 Mensuren umfassenden Motettenteil zählt, liegt nur unerheblich über den zehn Abschnitten, die Galli auf nur 56 Mensuren verteilt (Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 140).

6. Trennung in abgeschlossene Motettenteile

Tabelle 49: Schematische Skizzierung des Motettenbeginns von Galli, *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7)

Mensur	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Diskant	Do-	mine,	quid multipli-	cati sunt qui	tribulant		me, Do-	mine,	quid mul-	tiplicati
Sexta vox										Da
Altus	Domini-	ne, quid mul-	tiplicati	sunt qui tri-	bulant		me,	qui tribu-	lant me, qui	tribulant
Vagans							Da	pa-	cem,	Do-
Tenor				Domini-	ne, quid mul-	tiplicati	sunt,	quid multi-	tiplicati	sunt qui
Bassus							Domini-	ne, quid mul-	tiplicati	sunt,
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
sunt, Domini-	ne, quid	multipli-	cati sunt	qui tri-	bulant me,	qui tri-	bu-	lant	me, mul-	ti insur-
pa-	cem,	Do-	mi-	ne,				in	di-	e-
me, qui	tribulant	me,	qui	tribu-	lant	me, qui	tribulant			me
mi-	ne,				in	di-	e-		bus	
tribulant	me,	qui	tribulant	me,	qui tribulant	me,	qui tribu-	lant me,	multi in-	surgunt ad-
	Domini-	ne, quid mul-	tiplicati	sunt qui	tribulant	me,	qui tribu-	lant	me,	

Ein Blick auf den Beginn des ersten Motettenteils bestätigt diese Annahme: Während der erste Abschnitt ganze 21 Mensuren umfasst, überschreitet im zweiten Motettenteil kein einziger Abschnitt den Umfang von neun Mensuren. Anhand der schematischen Übersicht in Tabelle 49 ist zu erkennen, mit welchen Mitteln der erste musikalische Abschnitt auf die Länge von 21 Mensuren ausgedehnt wird. Hinzuweisen ist hierbei vor allem auf die Vielzahl an Textwiederholungen in allen Stimmen: Allein im Altus wird nach einer ersten Vorstellung des ganzen Halbverses dessen zweite Hälfte ganze fünfmal wiederholt.⁸² Nur im Bassus fällt die Anzahl der Wiederholungen deutlich geringer aus, was dessen vergleichsweise spätem Einsatz geschuldet ist. Erst nach einer sich über anderthalb Mensuren erstreckenden melismatischen Bewegung des Altus ergänzt der Bassus in Mensur 7 – gleichzeitig mit dem ersten Ton des einsetzenden Cantus firmus – den bis dato nur dreistimmigen imitatorischen Satz mit einer vierten Stimme.

Neben einer Reduktion der Anzahl der Wiederholungen einzelner Textfragmente kann auch der Verzicht auf größere melismatische Passagen zu einer Verdichtung des Motettentextes auf kleineren musikalischen Raum beitragen. Letzteres ist in *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) nicht zu erkennen: In nahezu jedem Abschnitt der Motette finden sich melismatische Passagen von ein bis zwei Mensuren Länge,⁸³ sei es als Überleitung zu einem neuen musikalischen Abschnitt oder um in imitatorisch nacheinander einsetzenden Stimmen gleichzeitig zu kadenzieren.⁸⁴ Die genannte Reduktion der Anzahl von Textwiederholungen ist in der vorliegenden Komposition hingegen als maßgebliches Mittel zur Verkürzung der jeweiligen Abschnitte auszumachen. Im ersten musikalischen Abschnitt des zweiten Motettenteils findet sich eine Textwiederholung beispielsweise nur in den beiden Außenstimmen, in denen lediglich das zweite Segment des Halbverses „ad Dominum clamavi“ ein zweites Mal unterlegt ist.⁸⁵ Diese Wiederholung ermöglicht es, dass die binnen zwei

82 In Diskant und Tenor werden zwar andere Textabschnitte wiederholt, die Anzahl der Wiederholungen ist jedoch vergleichbar.

83 Einzige Ausnahme ist der vergleichsweise kurze Abschnitt M. 29–35.

84 Als Überleitung in einen neuen musikalischen Abschnitt beispielsweise M. 42–44 oder M. 48–50 im Diskant, um in nacheinander einsetzenden Stimmen gleichzeitig zu kadenzieren beispielsweise M. 83–85 in Bassus und Tenor oder M. 104 im Diskant.

85 Was hier am Beispiel der jeweils ersten Abschnitte beider Motettenteile gezeigt wird, könnte an vielen anderen Beispielen aus der Komposition veranschaulicht werden. Im zweiten Motettenteil wird lediglich im dritten musikalischen Abschnitt der Text *ego dormivi* in allen Stimmen wiederholt. Ansonsten weisen der zweite, dritte, vierte und zehnte Abschnitt Wiederholungen eines Segments des jeweiligen Halbverses in Einzelstimmen auf, die verbleibenden Abschnitte kommen ganz ohne Textwiederholungen aus. Im ersten Motettenteil finden sich hingegen auch in anderen Abschnitten mehrfache

Mensuren imitatorisch einsetzenden Stimmen Diskant, Altus und Bassus mit einer Kadenz auf M. 64 gemeinsam schließen, während der Tenor bereits zuvor das musikalische Material des kommenden Abschnitts aufgreift. Bereits in der siebten Mensur des zweiten Motettenteils wird demnach in einen zweiten musikalischen Abschnitt übergeleitet, zu einem Zeitpunkt also, an dem im ersten Teil derselben Komposition erst die vierte Stimme in die Eröffnungsimitation eingreift. Die Vollstimmigkeit in der imitatorischen Vertonung der Psalmworte ist im zweiten Motettenteil bereits in der dritten Mensur erreicht.

6.2.3. Verhältnis zwischen Länge des Textes und Länge der Komposition

Wenn diese Einzelstudie auch zeigt, wie unterschiedlich die Textbehandlung innerhalb einer Motette ausfallen kann, so ist von dieser nur schwer auf andere Kompositionen zu schließen. Zu sehr ist die Textbehandlung von musikalischen Vorgaben – dem kanonisch geführten Cantus firmus – abhängig. Kann mittels melismatischer Ausgestaltung und Wiederholung von Textfragmenten ein sehr kurzer Text zumindest theoretisch auch für eine sehr lange Komposition herangezogen werden, ist das entgegengesetzte Extrem beschränkt.⁸⁶ Wie ist daher ein Motettenteil mit derart verdichtetem Text wie im zweiten Teil von *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) mit Blick auf das gesamte am Hof Maximilians komponierte Motettenrepertoire zu bewerten? *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) ist die Motette, die mit einem Wert von 1,57 den mit einigem Abstand höchsten Quotienten Silben/Mensur aufweist und in der somit am meisten Text pro Mensur vertont ist.⁸⁷ An zweiter Stelle folgt Montes *Deus*

Textwiederholungen. Beispielsweise werden im zweiten Abschnitt der komplette Halvers im Tenor und im fünften Abschnitt beide Hälften des Textes für sich im Diskant wiederholt. Im Schlussabschnitt des ersten Motettenteils erklingt der vollständige Text im Altus ganze dreimal, ehe ein Segment daraus noch einmal wiederholt wird.

86 Auf diesen Umstand stößt auch Cumming bei ihrer Untersuchung der Motette des 15. Jahrhunderts: „A long motet can have a short text, but there are limits on how short a piece with a long text can be.“ (Cumming, *The motet in the age of Du Fay*, S. 36).

87 In Kompositionen mit humanistischen Texten können sich weitaus höhere Werte ergeben. Vaets *Vitam quae faciunt beatiorem* (V62) weist einen Wert von 2,37 Silben pro Mensur auf, was vornehmlich dem Versuch geschuldet sein dürfte, „die Textdeklamation“ eines klassischen Textes „in einem vorwiegend homophonen Satz deutlich zu machen“ (Callela, *Musikalische Autorschaft*, S. 279). Dementsprechend ergibt sich auch für die von Silies als „Homophon-deklamatorische Motetten“ bezeichneten Kompositionen Montes ein hoher Wert (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 327–329). Für einzelne Kompositionen, wie beispielsweise *Maeror cuncta tenet* (M68), übersteigt dieser Wert 3,0 und liegt daher fast doppelt so hoch wie für die untersuchten geistlichen Motetten. Dies ist mit Silies darauf zurückzuführen, dass die Kompositionen „statt durch Breven, Semibreven und Minimen [...] von Minimen, Semiminimen und Fusae dominiert“ werden

misercors, Deus demens (M58) mit einem Quotienten von 1,47, dicht gefolgt von Montes *Dixit Tobias* (M1) und Prenners *O Deus, o cuius nihil est sine numine sanctum* (Pre39) mit Werten von 1,46 und 1,44. Auch die folgenden Plätze einer Rangliste würden alle von Motetten eingenommen, die auf einem biblischen Text oder einem Gebet, das weder der Bibel noch der Liturgie entnommen ist, basieren. Eine Motette mit liturgischer Textvorlage stünde mit Prenners *Factum est silentium* (Pre28) und einem Wert von 1,33 erst an elfter Stelle. Mit der hohen Anzahl von Bibeltexten und sonstigen Gebeten geht einher, dass vergleichsweise viele Motetten von Monte unter den Kompositionen mit besonders dicht vertontem Text vertreten sind. Unter den zehn Motetten mit den höchsten Quotienten Silbe/Mensur finden sich sieben des Hofkapellmeisters.

Nachdem bislang ausschließlich Beispiele erörtert wurden, die einen unausgeglichen auf zwei Motettenteile verteilten oder besonders dicht komponierten Text aufweisen, soll der Blick im Folgenden auf das gesamte untersuchte Repertoire gerichtet werden. Durchschnittsangaben zur Länge von Text und Musik sowie deren Verhältnis zueinander können die Varianz der einberechneten Werte nicht zum Ausdruck bringen. Mit Hilfe der Häufigkeitsverteilung der Werte sind hingegen einige Tendenzen im Repertoire zu verdeutlichen. In Abbildung 9 sind die Quotienten Silben/Mensuren in Klassen eingeteilt und die absolute Anzahl der Motetten in diesen Klassen in vertikalen Balken dargestellt.

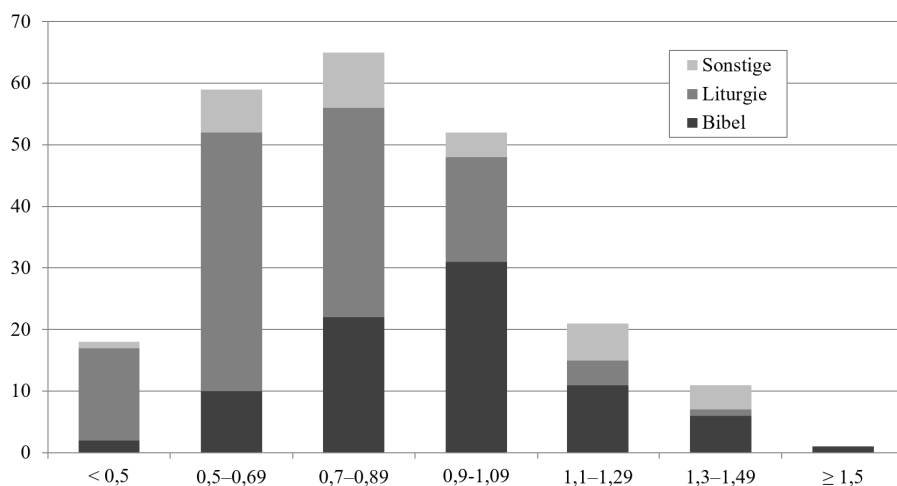


Abbildung 9: Häufigkeitsverteilung des Quotienten Silben/Mensuren

(ebd., S. 329). Vor allem aber liegt es darin begründet, dass in ihnen – anders als in den in der vorliegenden Studie untersuchten geistlichen Motetten – auch kleinere Noten als Minimen mit einer eigenen Silbe unterlegt sind.

Die Werte der untersuchten Kompositionen weisen eine breite Streuung von 0,38 bis 1,57 auf,⁸⁸ wobei die Verteilung der Motetten innerhalb dieser Streuung sehr unausgeglich ist. Für die meisten Kompositionen liegt der Quotient Silben/Mensuren im Bereich von 0,5 bis 1,09. Kompositionen mit größeren oder kleineren Werten finden sich vergleichsweise selten und zeigen, bezieht man die Kategorie der Textvorlagen in die Überlegungen mit ein, einige Besonderheiten. Im Spitzenbereich mit einem Quotienten über 1,5 liegt nur die beschriebene Cantus-firmus-basierte Psalmmotette *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) Gallis. Im Bereich über 1,3 ist außer dem bereits erwähnten *Factum est silentium* (Pre28) Prenners keine Komposition liturgischer Texte zu verzeichnen. Die hohe Säule für Motetten mit einem Wert von unter 0,5 zeigt hingegen, dass die Kompositionen mit besonders kleinem Quotienten mehrheitlich auf liturgischen Textvorlagen basieren.⁸⁹

Ein Blick auf die Häufigkeitsverteilung der Werte für die heterogene Gruppe der Motetten mit sonstigen geistlichen Texten fördert zutage,⁹⁰ dass die Werte recht gleichmäßig im Bereich von 0,5 bis 1,29 gestreut sind. Die Verteilung der Kompositionen mit biblischen und liturgischen Textvorlagen weist hingegen einige Schwankungen auf. In der zweiten Säule, welche die Anzahl der Motetten mit einem Wert von 0,5 bis 0,69 zeigt, erreichen die subsumierten Kompositionen liturgischer Texte mit 42 einen Spitzenwert, mit weiter steigendem Quotienten nimmt ihre Anzahl jedoch nach und nach ab. Dem Bereich der Quotienten von 0,5 bis 0,69 ist zwar auch eine nennenswerte Anzahl von Motetten mit biblischen Textvorlagen zuzuordnen, ihre Anzahl nimmt mit weiter steigendem Quotienten jedoch sogar noch zu. Der Spitzenwert ist erst bei einem Quotienten Silben/Mensuren zwischen 0,9 und 1,09 erreicht. Vergewärtigt man sich, welche Information sich hinter dem als Hilfwert herangezogenen Quotienten verbirgt, bedeutet dies, dass für Kompositionen mit biblischen Textvorlagen tendenziell ein längerer Text auf kürzere Musik verteilt ist als bei Motetten mit liturgischen Textvorlagen.

88 Der niedrigste Wert gehört zu Prenners *Vita in ligno moritur* (Pre35), der höchste zu Gallis *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7).

89 Ausnahmen sind das unter die Kompositionen mit sonstigen Textvorlagen subsumierte *Vita in ligno moritur* (Pre35) Prenners sowie die Motetten mit biblischen Textvorlagen *Circumdederunt me dolores* (R121) von Regnart und *Postquam consummati essent dies octo* (V65) von Vaet.

90 Diese Gruppe umfasst neben Gedichten und Gebeten auch einige Texte, die möglicherweise der Liturgie entstammen, deren liturgische Verwendung aber nicht nachgewiesen werden konnte (vgl. Kapitel 4.4).

Tabelle 50: Textvorlagen, Textlänge, Motettenlänge, Silben/Mensur (Durchschnittswerte)

Anzahl der Teile	1			2			3		
	Bibel	Liturgie	Sonstige	Bibel	Liturgie	Sonstige	Bibel	Liturgie	Sonstige
Textvorlage									
Textlänge in Silben gesamt	69,2	57,23	73,46	120,46	89,72	112,6	91	128	92
Anzahl der Mensuren gesamt	75,54	80	76,6	26,97	127,01	132,53	128	232	123,5
Silben/Mensur gesamt	0,92	0,73	0,97	0,95	0,72	0,85	0,71	1,8	0,82
Textlänge in Silben 1. Teil	69,2	57,23	73,46	62,51	45,8	59,06	37	35	42
Anzahl der Mensuren 1. Teil	75,54	80	76,6	66,65	62,25	69,13	49	74	52
Silben/Mensur 1. Teil	0,92	0,73	0,97	0,93	0,71	0,88	0,75	0,47	0,88
Textlänge in Silben 2. Teil				57,95	43,91	53,53	33	45	18,5
Anzahl der Mensuren 2. Teil				60,31	61,76	63,4	36	77	28
Silben/Mensur 2. Teil				0,97	0,73	0,84	0,91	0,58	0,78
Textlänge in Silben 3. Teil							21	48	31,5
Anzahl der Mensuren 3. Teil							43	81	83,5
Silben/Mensur 3. Teil							0,48	0,59	0,76

Für diesen Befund können beide für die Errechnung des Verhältnisses herangezogenen Parameter gemeinschaftlich oder auch nur einer von beiden verantwortlich sein. Die dichte Vertonung biblischer Texte kann daher auf den großen Umfang der Textvorlagen oder auf die Kürze der Kompositionen zurückzuführen sein. Für eine erste Einschätzung, welcher Parameter hierfür

vornehmlich verantwortlich sein dürfte, wurden die Durchschnittswerte sämtlicher relevanten Daten – Länge des Textes, Länge der Musik, Quotient Silben/Mensuren – sortiert nach den Kategorien, denen die Textvorlagen zuzuordnen sind, und nach der Anzahl der Teile, aus denen eine Komposition besteht, in Tabelle 50 zusammengefasst.

Die Aussagekraft der in Tabelle 50 gelisteten Durchschnittswerte hängt nicht zuletzt von der Anzahl der darin einberechneten Einzelwerte ab. Je weniger Werte in die Berechnung einbezogen sind, desto größer ist natürlich der Einfluss des Einzelwertes auf den Durchschnitt. Mit steigender Anzahl einberechneter Einzelwerte wird hingegen die Varianz der Werte untereinander zunehmend nivelliert. Dennoch spiegelt sich die anhand von Abbildung 9 herausgearbeitete Tendenz auch in Tabelle 50 wider. Kompositionen mit liturgischen Textvorlagen weisen im Schnitt einen erheblich geringeren Quotienten Silben/Mensur als die anderen Motetten auf. Unterschiede zwischen zwei- und einteiligen Motetten sind – zumindest bei Kompositionen mit biblischer oder liturgischer Textvorlage – nicht auszumachen. Ein daran anschließender Vergleich des durchschnittlichen musikalischen Umfangs von Motetten mit liturgischen und mit biblischen Textvorlagen zeigt, dass die Anzahl der Mensuren für die Abweichungen im genannten Quotienten nur von begrenzter Bedeutung ist. Für die zweiteiligen Motetten ist kein nennenswerter Unterschied in der durchschnittlichen Anzahl der Mensuren auszumachen. Auch für die einteiligen Kompositionen fällt die Differenz so gering aus, dass sie die ursächlich von der Länge der Textvorlagen ausgehende Entwicklung nur unwesentlich verstärken kann. Die Texte von Motetten mit biblischen Textvorlagen sind im Durchschnitt bedeutend länger als die von Kompositionen mit liturgischen Vorlagen.⁹¹

6.2.4. Länge der Motetten

Die untersuchten Motetten sind von sehr unterschiedlicher Länge, wobei die Spannweite in etwa der gleicht, die Ackermann für Motetten Palestrinas benennt. Er sieht die untere Grenze bei *Adoramus te, Christe*, das Palestrina in seinem zweiten Buch mit vierstimmigen Motetten publizierte und das 34 Mensuren umfasst.⁹² Das andere Extrem liegt in einem Umfang

91 Vgl. Kapitel 6.2.5.

92 Ackermann gibt als Erstdruck eine Ausgabe von 1584 an, von der nur die zweite Auflage von 1588 erhalten ist: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Motetorum quatuor vocibus, partim plena voce, et partim paribus vocibus, liber secundus*, Venedig: Eredi di Girolamo Scotto 1588 (Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 138 f.). Früheste erhaltene Ausgabe des zweiten Buchs vierstimmiger Motetten ist Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Liber secundus motetorum quatuor vocum*, Mailand: Francesco & eredi di Simon Tini 1587 (Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 41, Anm. 100; vgl. auch Kapitel 6.1, Anm. 3).

von 227 (113 | 114) Messuren, der sich bei Palestrinas bereits 1575 erstmals gedruckter Komposition *Angelus Domini | Et introeuntes in monumentum* findet.⁹³ Beide Werte werden in dem für diese Studie untersuchten Repertoire nicht nur erreicht, sondern sogar knapp unter- bzw. überboten. Vaets Kanonkomposition *Qui crediderit* (VI4) weist lediglich 33 Messuren auf, Regnarts dreiteiliges *Domine, non secundum peccata nostra | Domine, ne memineris | Adiuva nos, Deus* (R128) umfasst in Summe ganze 232 (74 | 77 | 81) Messuren. Dass es sich hierbei lediglich um Ausnahmen handelt und sich der Großteil der Kompositionen in einem enger abgesteckten Rahmen bewegt, ist der in Abbildung 10 dargestellten Häufigkeitsverteilung zu entnehmen.

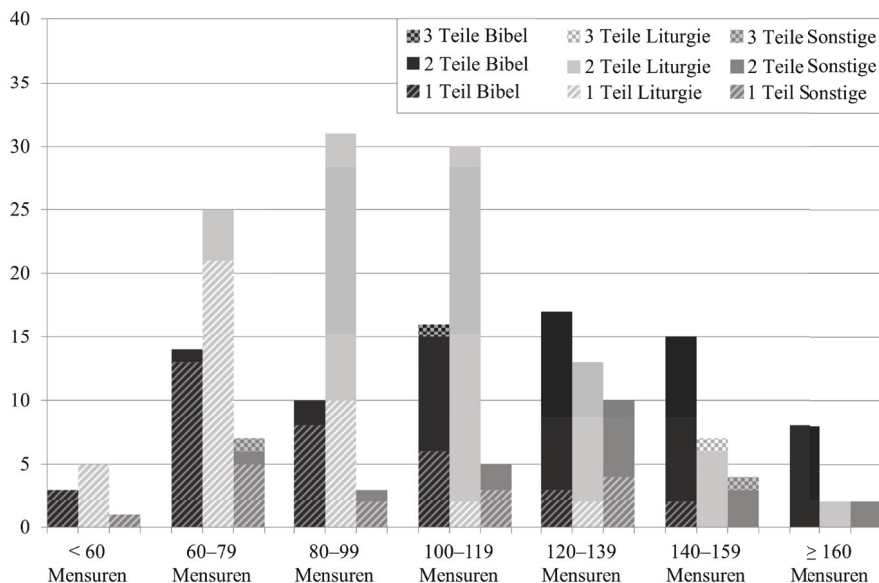


Abbildung 10: Länge der Motetten

Wie die in Tabelle 50 gelisteten Durchschnittsangaben bereits andeuten, sind größere Längenunterschiede zwischen den Motetten unterschiedlicher Textkategorien nicht auszumachen. Der Großteil der einteiligen Kompositionen umfasst zwischen 60 und 80 Messuren und liegt somit in dem Bereich, an dessen Obergrenze auch die Durchschnittswerte anzusiedeln sind. In nennenswerter Anzahl finden sich einteilige Motetten mit biblischen oder liturgischen Textvorlagen bis zum Umfang von 100 Messuren, darüber hinaus sind nur mehr Einzelfälle zu verzeichnen.

93 Gedruckt in Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius*, Venedig: Eredi di Girolamo Scotto 1575 (Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 138 f.).

Die durchschnittliche Länge der einteiligen Motetten unterscheidet sich von Komponist zu Komponist enorm. Die untersuchten Kompositionen Regnarts umfassen durchschnittlich ca. 69,78 Mensuren, was in etwa dem Umfang von durchschnittlich ca. 72,04 Mensuren der einteiligen Motetten Montes entspricht.⁹⁴ Die Kompositionen Vaets sind mit durchschnittlich ca. 78,65 Mensuren deutlich länger als die seines Amtsnachfolgers, erreichen aber nicht ganz den Umfang der einteiligen Motetten Prenners von durchschnittlich ca. 85,05 Mensuren.⁹⁵ Mit Eigenheiten der Kompositionen einzelner Musiker ist auch ein weiterer in Abbildung 10 dargestellter Sachverhalt zu erklären. Während die Anzahl der einteiligen Motetten mit liturgischen Textvorlagen und 80–99 Mensuren Umfang nur wenig kleiner ist als die der 60–79 Mensuren umfassenden Kompositionen, sinkt die Anzahl der einteiligen Motetten auf der Grundlage biblischer Texte bei zunehmendem musikalischem Umfang deutlich. Unter den Motetten mit 60–79 Mensuren Länge sind noch 21 Kompositionen dieser Textkategorie auszumachen, unter denen mit 80–99 Mensuren hingegen nur mehr neun. Monte komponierte 14 der 35 einteiligen Stücke mit biblischen Textvorlagen, und von diesen 14 Motetten umfassen elf weniger als 80 Mensuren. Dies deckt sich mit der Beobachtung, dass Montes Kompositionen durchschnittlich beträchtlich kürzer sind als jene von Vaet und Prenner, deren Anteil an den einteiligen Motetten mit biblischen Textvorlagen vergleichsweise gering ist. Die Länge dieser Motetten deckt sich ebenfalls mit den oben beschriebenen Thesen: Unter den wenigen Kompositionen, die davon in die Überblicksdarstellung Abbildung 11 aufgenommen wurden, weist jeweils mehr als die Hälfte über 80 Mensuren auf.

94 Auch Silies versucht die durchschnittliche Länge von Teilen des Motettenschaffens Montes zu ermitteln. Die von ihm angegebenen Werte liegen allesamt unter dem hier genannten durchschnittlichen Umfang und stärken somit die These, dass Montes Kompositionen tendenziell kürzer als die seiner Kollegen sind. Direkt vergleichbar sind Silies' Angaben aber aufgrund der von ihm vorgenommenen Motettenklassifizierung nicht. Am ehesten heranzuziehen sind die Durchschnittswerte 72,07 und 67,71, die Silies für die fünf- und sechsstimmigen *freien Motetten* nennt. In die Angaben, die er in Hinblick auf eine Entwicklung in Montes Schaffen nach einzelnen Motettendruckten aufschlüsselt, fließt auch der Umfang einzelner Teile mehrteiliger Motetten mit ein, was die Vergleichbarkeit einschränkt. Auch hier wird ein durchschnittlicher Umfang von 70 Mensuren jedoch nicht überschritten (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 323 und S. 396).

95 Ähnlich lang oder sogar noch länger sind die Kompositionen von Formellis (durchschnittlich 79,75 Mensuren), Mergot (durchschnittlich 81,5 Mensuren), Roy (durchschnittlich 93 Mensuren), Galli (durchschnittlich 110 Mensuren) und La Court (durchschnittlich 113,5 Mensuren). Die einteiligen Motetten Haillands (durchschnittlich 62,25 Mensuren) sind hingegen vergleichsweise kurz. Da aber von keinem der genannten Komponisten mehr als vier Kompositionen in die Berechnung einfließen, ist die Aussagekraft dieser Durchschnittswerte sehr begrenzt.

6.2. Länge der Motettentexte und der Motetten

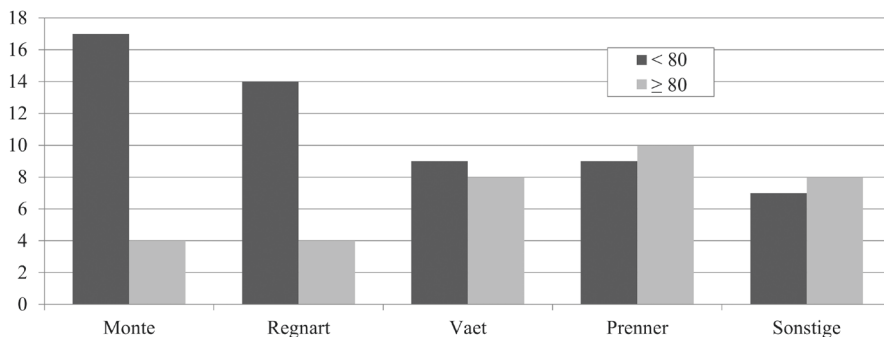


Abbildung 11: Länge einteiliger Motetten von Monte, Regnart, Vaet, Prenner und anderen Komponisten in Mensuren

Unter den Motetten mit liturgischen Textvorlagen mit nicht mehr als 100 Mensuren Umfang ist in Abbildung 10 neben den einteiligen Kompositionen eine nennenswerte Anzahl zweiteiliger Stücke auszumachen. Eine ausgeglichene Länge der beiden Motettenteile vorausgesetzt, würden die zwei Teile jeweils weniger als 50 Mensuren umfassen.⁹⁶ Somit würden die einzelnen Motettenteile, betrachtete man sie als eigenständige Kompositionen, zu den kürzesten Stücken des untersuchten Repertoires gehören, denn nur drei einteilige Kompositionen weisen einen Umfang von weniger als 50 Mensuren auf. Rechnete man die einzelnen Teile zwei- und dreiteiliger Kompositionen hinzu, würde ihre Anzahl auf 47 wachsen. In der in Abbildung 10 dargestellten Häufigkeitsverteilung ist die größte Häufung zweiteiliger Motetten im Bereich von 120–139 Mensuren Umfang zu erkennen. Etwas geringer ist die Anzahl zweiteiliger Motetten, die 100–119 Mensuren umfassen. Die einzelnen Motettenteile hätten bei ausgeglichener Länge demnach einen Umfang von 50–60 bzw. 60–70 Mensuren. Wenngleich der zuletzt genannte Bereich fast in der Größenordnung des durchschnittlichen Umfangs einteiliger Motetten zwischen 75 und 80 Mensuren liegt (vgl. Tabelle 50), ist die Differenz nicht zu übersehen: Die Länge der einzelnen Teile der mehrteiligen Motetten ist geringer als die der einteiligen Kompositionen.⁹⁷

96 Vaet, *Qui crediderit* (V14); Vaet, *Christe servorum* (V5); Hailland, *Domine, da nobis auxilium* (Hai7).

97 Ackermann unterscheidet in seinen Untersuchungen zum Umfang der römischen Motette im ausgehenden 16. Jahrhundert nicht zwischen Einzelteilen mehrteiliger Kompositionen und einteiligen Motetten und kann daher auf eine solche Tendenz nicht hinweisen (Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 138).

6.2.5. Länge der Motettentexte

Nachdem Kriterien zur Aufteilung von Texten auf mehrere Motettenteile und die nicht immer ausgeglichene Länge der Texte der zwei Teile einer Motette diskutiert wurden, bleiben nur wenige Fragen offen: Wie lang darf ein Text höchstens bzw. wie lang muss ein Text mindestens sein, um als Motettentext Verwendung zu finden? Und welche Länge weist ein Motettentext üblicherweise auf? Eine Antwort auf die erste Teilfrage wurde zwar nicht explizit ausgesprochen, aber bereits verdeckt gegeben: Gallis Psalmmotette *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) weist einen der längsten Texte im untersuchten Repertoire auf. Allein die Varianz der Textlängen unter den zehn längsten Motettentexten im untersuchten Repertoire lässt vermuten, dass einige Ausreißer weit von den üblichen Textlängen abweichen. An vorderster Stelle findet sich mit einem Text von 260 Silben Gallis *Domine, rex omnipotens* (Gal8). Der Text der an zweiter Stelle zu notierenden Komposition *Usquequo Domine oblivisceris* (Pre11) Prenners umfasst hingegen ‚lediglich‘ 198 Silben. An dritter Stelle folgt Vaets *Dixerunt impii* (V19) mit 186 Wortgliedern. In Summe sind es lediglich acht Motetten, deren Text mehr als 150 Silben umfasst; unter diesen finden sich einige, die in den bisherigen Ausführungen aufgrund von Auffälligkeiten in der Textgliederung gesondert besprochen wurden: Gallis *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7), Montes *Dixit Tobias* (M1) und Vaets *Huc me sidereo* (V54).

Unter den Motetten mit mehr als 140 Silben umfassenden Texten (vgl. Abbildung 12) ist die Anzahl der Kompositionen mit biblischen Textvorlagen deutlich erhöht. Aus diesem Befund ist jedoch nicht die allgemeine These abzuleiten, dass biblische Textvorlagen üblicherweise länger als liturgische sind. Zwar umfasst der Großteil der liturgischen Textvorlagen weniger als 100 Silben, der Umfang der biblischen Textvorlagen liegt aber nicht grundsätzlich darüber. Vielmehr weisen Kompositionen auf Grundlage biblischer Verse eine recht gleichmäßige statistische Verteilung bezüglich ihrer Textlänge auf. Die Verteilung der verschiedenen Untergruppen von Motetten dieser heterogenen Kategorie ist hingegen weit weniger gleichmäßig. In die Säule der mehr als 140 Silben umfassenden Texte war keine einzige Evangelienmotette aufzunehmen. Psalmspruchmotetten sind in der Säule zwar vertreten, allerdings mit den beiden kürzesten der acht mehr als 140 Silben umfassenden Motettentexte. Jeweils drei der besonders langen biblischen Motettentexte sind vollständige Psalmen und alttestamentarische Gebete,⁹⁸

98 Auf vollständigen Psalmen basieren Gallis *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7), Prenners *Usquequo Domine oblivisceris* (Pre11) und Montes *Qui confidunt in Domino* (M35). Auf anderen alttestamentarischen Gebeten basieren Gallis *Miserere nostri, Deus* (Gal10), Montes *Dixit Tobias* (M1) und Gallis *Domine, rex omnipotens* (Gal8).

was insofern bemerkenswert ist, als diese nur einen kleinen Teil des gesamten untersuchten Repertoires stellen.⁹⁹ Ähnliches ist auch an den anderen acht Motetten mit alttestamentarischen, nicht dem Psalter entnommenen Texten zu beobachten. Während biblische Motettentexte im Allgemeinen durchschnittlich ca. 98,49 Silben umfassen, haben die betreffenden Passagen aus dem Alten Testament durchschnittlich einen Umfang von ca. 130,64 Wortgliedern. Weiter erhärtet wird der Befund, wenn man die in dieser Zahl aufgegangenen Einzelwerte betrachtet. Nur zwei der alttestamentarischen Textvorlagen, die nicht dem Psalter entstammen, weisen weniger als die durchschnittlich ca. 98,49 Silben der biblischen Texte im Allgemeinen auf.¹⁰⁰

An dieser Stelle ist es sinnvoll, sich die Gestalt dieser elf alttestamentarischen Motettentexte zu vergegenwärtigen: Zum größten Teil handelt es sich dabei um Gebete biblischer Protagonisten, welche für die Motetten aus ihrem jeweiligen biblischen Zusammenhang gelöst und als eigenständiges Gebet verwendet werden.¹⁰¹ In ihrer Textgestalt sind sie mit zahlreichen anderen nichtbiblischen Gebeten vergleichbar, die unter die so heterogene Gruppe der sonstigen Textvorlagen subsumiert wurden.¹⁰² Diese nicht der Heiligen Schrift entnommenen Gebete finden sich wiederum in besonders hoher Anzahl unter den längsten Texten in der Kategorie der weder der Bibel noch der Liturgie entstammenden Motettentexte.¹⁰³

Wie bereits angesprochen, sind die Kompositionen mit liturgischen Textvorlagen in Abbildung 12 ungleichmäßig verteilt. Zunächst können in dieser Gruppe kaum Textvorlagen mit mehr als 100 Silben Umfang nachgewiesen werden. Für alle Textkategorien steigt mit der Silbenzahl der Textvorlagen der Anteil zweiteiliger Kompositionen.¹⁰⁴ Zweiteilige Kompositionen mit

99 Insgesamt wurden nur vier Psalmen und elf Motetten nach anderen alttestamentarischen Texten gezählt. Zum Umgang mit dem vergleichsweise langen Motettentext von *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) vgl. Kapitel 6.2.2.

100 Die beiden Tricinien *Tu in nobis es, Domine* (Mer2) und *Confitebor tibi, Domine | Ecce Deus salvator meus* (R39).

101 Vgl. Kapitel 4.2.3.

102 Die große Diversität der dieser Kategorie zugeordneten Texte erklärt, warum sie eine so große Varianz bezüglich ihrer Textlänge aufweisen.

103 Beispielsweise *Domine Deus meus, o bonum | Cumque misericors* (M50); *Peccavi in caelum | Me enim et caelo* (M52); *Pie Iesu, virtus mea | Sicut cervus desiderat* (M55); *O Deus, o cuius nihil est sine numine sanctum | Omnia qui in coelis* (Pre39); *O suavitas et dulcedo* (M66). Diesen stehen lediglich die in ihrem Ductus abweichenden *Huc me sidereo | Felle sitim magni reges* (V54), *Dixerunt impii | Videamus ergo si sermones* (V19) und *Resonet in laudibus | Hodie apparuit in Israel | Magnum nomen Domini Emanuel* (R165) gegenüber, die unter den genannten allerdings zu den längsten Texten gehören.

104 Da mit zunehmender Textlänge meist auch die Anzahl der vertonten Bibelverse und damit der Sinneinheiten steigt, deckt sich dies damit, dass biblische Texte vornehmlich

einem Textumfang von weniger als 80 Silben sind einzig unter den Motetten mit liturgischen Textvorlagen in nennenswerter Anzahl auszumachen. Es finden sich sogar mehrere liturgische Texte mit weniger als 60 Silben, die auf zwei Motettenteile verteilt wurden. Drei dieser vier Stücke stützen die These, die Gliederung von Motetten sei an der Gliederung der liturgischen Textvorlagen orientiert. Die Aufteilung der beiden Hymnentexte in Regnarts *Ave Katharina martir* (R₁₁₁) und *Ave maris stella* (R₁₁₃) sowie des Responsorientextes in Vaets *Iustus germinabit* (V₅₇) geht auf die strophische bzw. responsoriale Gliederung der liturgischen Gesänge zurück.¹⁰⁵ Anteilsmäßig behalten aber auch unter den Motetten mit liturgischen Textvorlagen die einteiligen Kompositionen bei so kurzen Motettentexten die Oberhand. Auf eine dieser Kompositionen soll – als Gegenbeispiel zur oben genauer untersuchten Psalmvertonung Gallis – im Folgenden eingegangen werden.

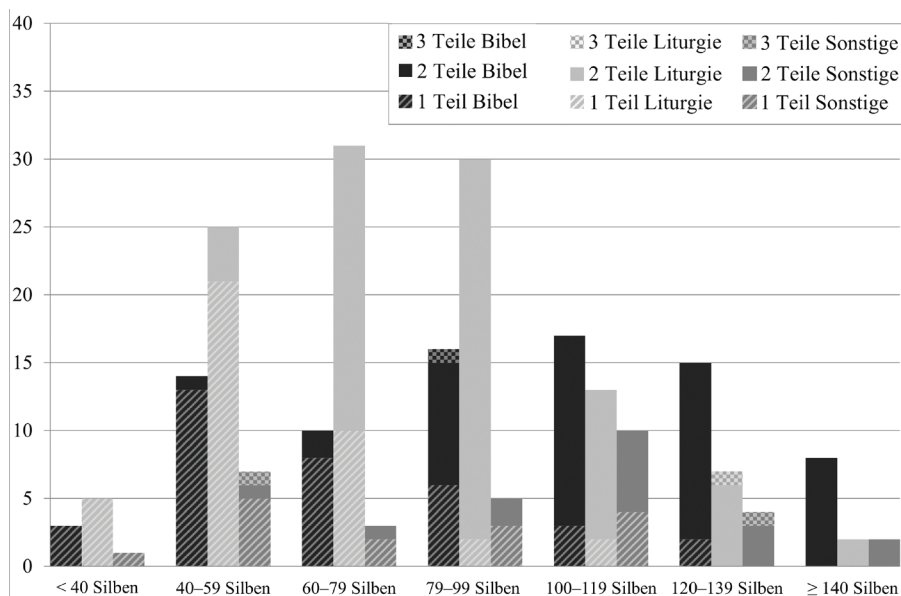


Abbildung 12: Länge der Motettentexte

6.2.6. La Court, *Sancta Maria, succurre miseris* (HC₄)

Der Text der Antiphon *Sancta Maria, succurre miseris* (ca04703), die La Courts Motette zugrunde liegt, weist mit nur 54 Silben einen vergleichsweise geringen Umfang auf. Dennoch gehört die Motette mit 137 Mensuren zu den längsten

nach inhaltlichen Gesichtspunkten auf zwei Motettenteile verteilt sind.

105 Einzig *Regina caeli laetare* (M60) genügt dieser These nicht. Es handelt sich um eine der nur vier Antiphonen, deren Text auf zwei Motettenteile aufgeteilt wurde.

einteiligen Kompositionen im untersuchten Repertoire. Abgesehen vom Text sind keinerlei Gemeinsamkeiten der Komposition und der genannten Antiphon in einer der verschiedenen in der Cantus-Datenbank verzeichneten Fassungen zu erkennen. Weder der Modus – in der Cantus-Datenbank wird auf Versionen der Antiphon mit hypophrygischer oder dorischer Melodie weitergeleitet, die Komposition ist hingegen mixolydisch – noch motivisches Material sind aus der einstimmigen Vorlage in die Motette übernommen.¹⁰⁶ Zu den in üblichen Schlüsseln notierten Diskant, Altus, Tenor und Bassus treten die zwei weiteren Stimmen Quintus im C1- und Sextus im F4-Schlüssel.¹⁰⁷ Es ergibt sich somit ein sechsstimmiger Satz, in dem der Tonraum der Außenstimmen jeweils in zwei Stimmen genutzt wird und in dem alle Stimmen an einem gemeinsamen kontrapunktischen Geschehen teilhaben.

Ähnlich wie bei Gallis *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) ist der Text in vergleichsweise kurze Abschnitte unterteilt, denen jeweils eigenständiges musikalisches Material zugeordnet ist. Sieht man von den üblichen kurzen Verknüpfungen ab, sind diese Abschnitte deutlich voneinander getrennt. Eine längere Überlappung von neun Mensuren ist jedenfalls nur am Übergang vom vierten zum fünften Abschnitt auszumachen.

Tabelle 51: Abschnitte in La Court, *Sancta Maria, succurre miseris* (HC4)

Antiphon cao4703	Abschnitt (Mensuren)
Sancta Maria, succurre miseris,	1–31
iuva pusillanimes,	29–47
refove flebiles,	46–58
ora pro populo,	57–72
intervenī pro clero,	63–87
intercede pro devoto	86–101, 102–111
femineo sexu.	110–137

Vergegenwärtigt man sich zum Vergleich die in Tabelle 48 (Kapitel 6.2.2) dargestellte Abschnittsbildung der Motette *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7), sind einige Differenzen in der Gliederung der beiden Motettentexte nicht zu übersehen. Während Galli bis zu sieben Worte seines Psalmtextes in einem Abschnitt zusammenfasst, sind in La Courts Komposition höchstens vier, meist sogar nur zwei Worte musikalisch zusammenhängend verarbeitet. Und dennoch sind die

106 Unter cao4703 verzeichnet die Cantus-Datenbank verschiedene Antiphonen gleichen Textes, die aber allesamt keine musikalische Ähnlichkeit mit La Courts Komposition aufweisen (vgl. <http://cantusdatabase.org/id/004703>, letzter Zugriff 17.2.2022).

107 Diskant im C1-, Altus im C3-, Tenor im C4- und Bassus im F4-Schlüssel.

jeweiligen Abschnitte wesentlich länger, als es in Gallis Motette der Fall ist. Der erste und mit Abstand längste Abschnitt von Gallis Psalmotte umfasst lediglich 21 Messuren, alle anderen Abschnitte – insbesondere im zweiten Motettenteil – sind bedeutend kürzer. In La Courts Marienmotette sind hingegen nur zwei Abschnitte auszumachen, die weniger als 20 Messuren umfassen, und das, obwohl das thematische Material, aus dem ein solcher Abschnitt gearbeitet ist, meist weniger Raum in Anspruch nimmt. Umfasst das Soggetto der Initialimitation in Gallis Komposition im Diskant sieben Messuren, sind es in der hier betrachteten Marienmotette lediglich vier. Da das Soggetto in beiden Kompositionen nahezu syllabisch in Minimen gehalten ist, liegt dies allein am größeren Umfang des zusammenhängend vertonten Textabschnitts in Gallis Psalmotte. Wenn aber das thematische Material des ersten Abschnitts bereits in M. 4 vollständig präsentiert ist, fragt sich, wie sich dieses über immerhin 27 weitere Messuren verarbeiten lässt.

Ein Blick auf die Reihenfolge und besonders auf die zeitlichen Abstände der jeweiligen Stimmeinsätze hilft diesbezüglich weiter. Wie in Gallis Motette sind es auch bei La Court Cantus und Altus, die als sich imitierendes Stimmenpaar den Satz eröffnen. Allerdings folgt der Altus in La Courts Satz nicht in einer Art sofortiger Engführung im Abstand einer Messur, sondern lässt mit seinem Einsatz bis M. 3 warten. Die Einsatzabstände der folgenden Stimmen variieren zwar erheblich, in Summe dauert es aber deutlich länger, bis der Satz vollständig ist. Zur Erinnerung: In Gallis Psalm sind ab M. 7 alle am Kontrapunkt beteiligten Stimmen in Aktion, und der Satz ist mit dem Einsatz des Comes in M. 10 vollständig. In La Courts Marienmotette findet sich in M. 10 hingegen erst der fünfte Stimmeinsatz, der sechste folgt gar erst in M. 14, und selbst hier kann von einem sechsstimmigen kontrapunktischen Satz noch nicht gesprochen werden: Quintus und Cantus – in Letzterem wurden die abschließenden beiden Worte des ersten Textabschnitts bereits dreimal wiederholt – pausieren mehr oder weniger direkt mit diesem Einsatz des Bassus, der gleichsam den Startpunkt für einen neuerlichen Aufbau zur Vollstimmigkeit darstellt. Erst mit dem Aufgreifen des Themas in M. 20 im Sextus ist diese dann tatsächlich erreicht.

Der zweite musikalische Abschnitt umfasst ebenfalls ganze 19 Messuren, obwohl der verarbeitete Text nur aus zwei Worten besteht. Der Satz ist zwar wieder imitatorisch gestaltet, auf die sich so langsam aufbauende, konsequente Durchimitation des Motettenbeginns wurde an dieser Stelle jedoch verzichtet. Dem Diskant, der sich recht schnell in Melismatik verliert, werden von Beginn an die zunächst syllabisch geführten Stimmen Quintus und Altus zur Seite gestellt. Der dreistimmige Satz wird mit den imitatorisch zum Diskant verlaufenden Einsätzen in den Unterstimmen zur Vollstimmigkeit ergänzt. Diese

wird jedoch genauso rasch wieder aufgelöst, denn die beiden Oberstimmen pausieren in M. 36–37 fast vollständig. Erst mit deren erneuten Einsätzen ist ab M. 38 die Sechsstimmigkeit wieder hergestellt.

Die spezifischen Möglichkeiten der eingangs benannten Stimmdisposition nutzt La Court im dritten Abschnitt seiner Komposition aus. Entgegen der mehr oder weniger strengen Durchimitation, die den Satz bis hierhin prägt, ist der dritte Abschnitt homophoner gestaltet. Gemeint ist jedoch keine Homophonie aller sechs Stimmen, sondern eine zweier sich gegenseitig ablösender Teilchöre. Ab M. 46 sind es Quintus, Tenor und Sextus, die in weiter Lage die beiden Worte „refove flebiles“ auf Semibreven deklamieren, ehe ihr Blocksatz in M. 48 von den anderen drei Stimmen – Cantus und Bassus weisen ja die gleiche Schlüsselung wie Quintus und Sextus auf – übernommen wird. Nach einem nur wenige Takte umfassenden Wechselspiel der beiden Stimmböcke löst sich auch dieser Abschnitt in zunehmend melismatischer Polyphonie auf.

Eine solche Blockbildung prägt auch den vierten musikalischen Abschnitt der Marienmotette. Diesmal handelt sich es allerdings nicht um zwei Chöre mit vergleichbarem Ambitus, vielmehr sind die Stimmen in einen jeweils vierstimmigen Ober- und Unterchor getrennt; Altus und vor allem Tenor gehören folglich beiden Teilchören an. Nach einem kurzen Wechselspiel der beiden Stimmgruppen in den Mensuren 58–62 wird der Abschnitt erstmalig in dieser Komposition nicht in der Vollstimmigkeit zum Abschluss gebracht, sondern in den vier Unterstimmen allein weitergeführt. Im Sinne einer musikalischen Ausdeutung des Imperativ *intervenire* fallen die beiden Oberstimmen den Unterstimmen schon ab M. 63 bzw. M. 65 ins Wort und präsentieren das Thema des folgenden fünften Abschnitts, in dessen imitatorisches Gefüge die Unterstimmen nach und nach einsteigen.

Nachdem dieser Abschnitt wieder vollstimmig zu einer gemeinsamen Kadenz auf M. 80 geführt wurde, greift La Court nochmals auf ein bereits erprobtes Mittel zurück. Wie zu Beginn des vierten Abschnitts lösen sich ein jeweils homophoner Ober- und Unterstimmenchor ab, die dieses Mal zu einem gemeinsamen Abschluss in M. 102 kommen. Mit dem Wechsel in ein dreizeitiges Metrum beginnt ein neuer musikalischer Abschnitt, in dem derselbe Textabschnitt zunächst wiederholt wird. Die *Proportio Tripla* behält La Court auch für den musikalischen Schlussabschnitt und somit bis zum Ende der Motette bei und greift hierbei zudem auf eine bereits bewährte Kompositionstechnik zurück. Ab M. 109 fasst er wieder drei Stimmen – zunächst sind es Quintus, Tenor und Bassus – zu einem homophonen Block zusammen, der nach zwei Mensuren von den drei anderen Stimmen in gleicher Tonhöhe abgelöst wird. Die mit der Wiederholung dieser zwei Mensuren in der ersten Stimmkombination insgesamt sechs Mensuren (M. 110–115) umfassende Passage wird nach

einem kurzen Intermezzo ab M. 126 nochmals aufgegriffen, ehe die Motette vollstimmig endet. Das Wechselspiel der beiden Besetzungshälften wird somit in geringem zeitlichem Abstand noch einmal wiederholt.

Zur Ausgangsfrage, wie ein eher kurzer Text auf eine sehr lange Motette verteilt werden kann, sind einige Vorgehensweisen zusammenzufassen: Die in einzelnen musikalischen Abschnitten verarbeiteten Textabschnitte sind in *Sancta Maria, succurre miseris* (HC4) meist bedeutend kürzer als in der Komposition Gallis *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) mit ihrem dicht gedrängten Text. Dementsprechend sind die in einem solchen musikalischen Abschnitt verarbeiteten Themen in La Courts Komposition nicht länger als in Gallis Motette. Eine den Satz erheblich verlängernde ausufernde Melismatik ist in La Courts Marienmotette nicht zu erkennen. In erster Linie ist es die große Anzahl der Wiederholungen eines jeden textlichen und musikalischen Bausteins, die den Satz in die Länge zieht. Verschiedene Parameter sorgen dafür, dass die Komposition dennoch nicht langatmig wird. Zunächst fällt auf, wie innerhalb der meisten Abschnitte der Satz erst langsam zum vollstimmigen Abschluss hin gesteigert wird. Für Abwechslung sorgt aber vor allem die unterschiedliche musikalische Ausarbeitung der aufeinanderfolgenden Abschnitte, wohingegen diese in Gallis Motette nahezu ausschließlich in loser Imitation gehalten sind. Neben strikt kontrapunktisch gearbeiteten Abschnitten greift La Court immer wieder auf eine homophone Deklamation des Textes in sich abwechselnden Teilchören zurück. Dies und der Wechsel in ein dreizeitiges Metrum für das letzte Drittel der Motette sorgen nicht nur für musikalische Abwechslung, sondern dienen gleichfalls als Mittel zur Binnengliederung eines 137 Mensuren umfassenden Motettenteils.

7. BINNENGLIEDERUNG VON MOTETTENTEILEN

7.1. Vorüberlegungen: Stimmdisposition

7.1.1. Anzahl der Stimmen

Ehe auf Möglichkeiten der Binnengliederung einzelner Motettenteile – Mensurwechsel, homophone Einschübe oder Abschnitte mit reduzierter Stimmenzahl – eingegangen werden kann, sind einige grundlegende Charakteristika der Kompositionen aufzuarbeiten. Dabei sind Anzahl und Disposition der Stimmen von besonderem Interesse, weil von diesen einige abschnittsbildende Eigenschaften der Motetten abhängig sind. Insbesondere eine Bewertung geringstimmiger Abschnitte kann nur unter Berücksichtigung der Anzahl der Stimmen erfolgen, denn ein Verzicht auf zwei Stimmen in einer sechsstimmigen Komposition hätte womöglich weit weniger klangliche Konsequenzen als ein Verzicht auf eine Stimme in einem der Tricinien. Aber auch in Hinblick auf wechselhörige Strukturen, die unter dem Schlagwort ‚homophone Abschnitte‘ behandelt werden, ist eine Kenntnis der Stimmdisposition der untersuchten Motetten unerlässlich.

Mit 147 Kompositionen sind ca. 64,47 % der am Hof Maximilians entstandenen Motetten für fünf Stimmen gesetzt. Neben diesen machen nur mehr die 38 sechsstimmigen und 24 vierstimmigen Kompositionen einen nennenswerten Anteil des untersuchten Repertoires aus. Die 15 dreistimmigen (ca. 6,57 %) und vier achtstimmigen Kompositionen (ca. 1,75 %) sind hingegen eher Ausnahmen, was sich auch in ihrer Überlieferung widerspiegelt. Alle dreistimmigen Motetten wurden nicht etwa in Individualdrucken publiziert,¹ sondern sind in den *Tricinia sacra* (Ger1567) enthalten und wurden teilweise in Ph1569 nachgedruckt. Auch die beiden achtstimmigen Motetten Vaets *O gloriosa Domina*

1 Auch einen handschriftlichen Überlieferungsträger gibt es nur für Mergots *Tu in nobis es, Domine* (Mer2) mit MunBS 1501. Sofern die erhalten gebliebenen Manuskripte repräsentativ für das gesamte im 16. Jahrhundert niedergeschriebene Material sind, dürften die Tricinien daher nur selten kopiert worden sein.

(V64) und *Post quam consummati essent dies octo* (V65) sind nur in Ber1564–1 und somit in einer Anthologie im Druck erschienen und in Vaets zwei Jahre zuvor publizierten Motettenbüchern nicht enthalten. Hingegen beschließt die eine achtstimmige Motette Montes *Ad te, Domine, levavi animam meam* (M49) den dritten, die zweite *O suavitas et dulcedo* (M66) den vierten Band ‚fünfstimmiger‘ Motetten des Hofkapellmeisters. *Ad te, Domine, levavi animam meam* (M49) findet sich demnach am Ende einer Publikation, deren Titel eigentlich einen anderen Inhalt verspricht.²

Ein Blick auf die Titel der anderen Motettenbücher Montes zeigt, dass die achtstimmigen Kompositionen auch in keinen anderen der Bände hätten aufgenommen werden können, ohne ein Einzelfall im enthaltenen Repertoire zu sein oder gar in Konflikt mit dem Titel zu geraten. Mon1575 beinhaltet neben dem genannten *O suavitas et dulcedo* (M66) ausschließlich fünfstimmige Kompositionen, das Titelblatt enthält bezüglich der Anzahl der Stimmen jedoch keine genauen Angaben. Wenn auch nicht alle Drucke vollständig erhalten sind,³ ist doch der Titel von neun weiteren Motettenbüchern Montes im gesamten Wortlaut bekannt. Auf sechs Titelblättern wird auf einen fünfstimmigen Inhalt hingewiesen, auf zweien die enthaltenen Motetten als sechsstimmig beschrieben, und in einem Motettenbuch sind laut Titel vierstimmige Kompositionen enthalten. Die Drucke vier- oder sechsstimmiger Motetten erschienen erst einige Jahre nach dem Ableben Maximilians, beginnend mit dem ersten Band sechsstimmiger Motetten Mon1585. Die Frage, ob Monte zu Lebzeiten Maximilians fast ausschließlich fünfstimmige Motetten komponierte und sich erst später vier- und sechsstimmigen zuwandte, hängt eng mit der Überlegung zusammen, ob der Inhalt eines Motettenbuchs über Jahre gesammelt wurde, bis ausreichend Repertoire für einen Druck vier- oder sechsstimmiger Motetten vorhanden war, oder ob er kurz vor der Drucklegung entstand. Silies erkennt innerhalb des Drucks vierstimmiger Motetten Mon1596 eine strikte Ordnung nach dem Kirchenjahr, wobei jedem wichtigen Fest im Jahreskreis der Text genau einer Motette zuzuordnen ist. Daher dürfte die Sammlung als Ganzes konzipiert und der Inhalt in kürzerer Zeit komponiert worden sein.⁴ Zwar gibt es im Falle der Bände sechsstimmiger Motetten keine vergleichbaren Anhaltspunkte, für einen langen Zeitraum zwischen Komposition und

2 Philippe de Monte, *Sacrarum cantionum cum quinque vocibus quae vulgo motetta nuncupantur, liber tertius*, Venedig: Eredi di Girolamo Scotto 1574 (Mon1574).

3 Für eine Übersicht der Drucke und ihres Inhalts vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 113 f. Von Mon1596 ist nur das Bassus-Stimmbuch erhalten. Mon1585 ist gar nicht mehr aufzufinden (vgl. ebd., S. 94–96).

4 Vgl. ebd., S. 101–103.

Publikation der sechsstimmigen Motetten spricht aber nichts. Sie hätten problemlos in eines der vier zwischen 1571 und 1575 erschienenen Motettenbücher aufgenommen werden können. Das dritte Motettenbuch Mon1574 enthält ohnehin entgegen der Angabe auf dem Titelblatt neben der genannten achtstimmigen Komposition auch das sechsstimmige *Gaudent in caelis animae Sanctorum* (M46). Zudem hätte auf einem Titelblatt jederzeit auf die größere Besetzung einzelner Kompositionen hingewiesen werden können, wie es beispielsweise bei Regnarts erstem Motettenbuch der Fall war.⁵

Sind im Titel von Reg1575 fünf- und sechsstimmige Kompositionen auch ohne Gewichtung genannt, ist ihr Anteil am Inhalt des Bandes doch unausgewogen. Nur sechs sechsstimmigen Kompositionen stehen 19 und somit mehr als dreimal so viele fünfstimmige Motetten gegenüber. Diese Konzentration auf die Fünfstimmigkeit im Motettenschaffen Regnarts ist nicht auf die während seiner Zeit in Diensten Maximilians publizierte Kompositionen beschränkt. Auch im gesamten überlieferten Œuvre machen die 51 fünfstimmigen Kompositionen den größten Anteil der Motetten aus, während die Anzahl sechsstimmiger Kompositionen mit 17 eher gering ist. Vierstimmige Motetten sind mit 44 hingegen fast so häufig enthalten wie fünfstimmige, was vor allem auf den Inhalt der nach Maximilians Ableben publizierte Motettenbücher Reg1577 und Reg1588 zurückzuführen ist.⁶

Auch im Titel der beiden Motettenbände Vaets von 1562 ist der Inhalt des Bandes vollumfänglich beschrieben. Auf den ersten Band *Modulationes quinque vocum (vulgo motecta) [...] liber primus* folgt ein zweiter *Modulationes quinque et sex vocum (vulgo moteca) [...] liber secundus*. Den Titeln entsprechend sind fünf- und sechsstimmige Motetten, die teilweise in den Jahren zuvor schon in verschiedenen Anthologien erschienen waren, hier ein zweites Mal publiziert. Ältere acht- und vierstimmige Kompositionen wurden in die Bände hingegen nicht aufgenommen. Dabei wäre gerade mit den vierstimmigen Motetten noch eine Vielzahl an Kompositionen dazugekommen. In Steinhardts Gesamtausgabe sind 14 vierstimmige Motetten mit geistlichen Texten ediert,⁷ was in etwa einen Anteil von 30 % der überlieferten geistlichen Motetten Vaets ausmacht. Obwohl acht davon aufgrund ihrer zu frühen Erstpublikation oder ihrer peripheren handschriftlichen Überlieferung nicht zum Untersuchungscorpus dieser Studie gehören, ist festzuhalten, dass Vaet mit sechs Kompositionen einen nicht unwesentlichen Anteil an den 24 am Hof Maximilians entstandenen

5 *Sacrae aliquot cantiones, quas vulgo moteta vulgus appellat, quinque et sex vocum*, München: Adam Berg 1575 (Reg1575).

6 Für die berücksichtigten Kompositionen Regnarts vgl. Kapitel 6.1, Anm. 8.

7 Hinzu kommt die Huldigungskomposition *Qui gerit Augusti* (V15).

vierstimmigen Motetten stellt. Diese Kompositionen Vaets wie auch Gallis fünf, Prenners acht und Regnarts fünf vierstimmige Motetten erschienen vornehmlich in den Sammeldrucken Ber1564 und Gio1568 (vgl. Abbildung 13).⁸

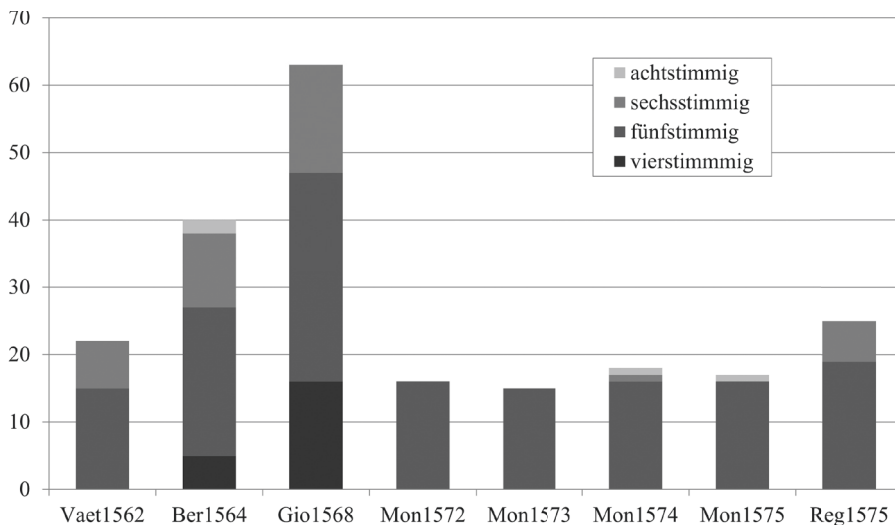


Abbildung 13: Ausgewählte Überlieferungsträger und Stimmenzahl der darin enthaltenen Motetten

Die mit Abbildung 13 deutlich werdende Entwicklung hin zur Fünfstimmigkeit ist auch im Motettenschaffen anderer Komponisten des 16. Jahrhunderts zu erkennen und setzt laut Schmidt-Beste um 1530 ein.⁹ Im vor 1558 entstandenen Motettencœuvre Clemens non Papas ist die Anzahl der vier- und fünfstimmigen Kompositionen noch nahezu ausgeglichen,¹⁰ im Schaffen späterer Komponistengenerationen überwiegen die mit fünf Stimmen besetzten Stücke hingegen deutlich. So machen unter den von Ackermann untersuchten im Umfeld Palestrinas entstandenen Motetten fünfstimmige Kompositionen ca. 60 %, vierstimmige ca. 15 %, sechsstimmige ca. 10 % und achtstimmige ca. 13 % aus.¹¹ Im gesamten Motettenschaffen Montes sind bezüglich der vier- (ca. 14,81 % des Repertoires) und fünfstimmigen Motetten (ca. 53,7 % des Repertoires) ähnliche Ergebnisse zu erkennen. Der Anteil sechsstimmiger Kompositionen liegt mit

8 Abbildung 13 umfasst alle Individual- und Sammeldrucke, in denen ein größerer Teil des untersuchten Repertoires enthalten ist, mit Ausnahme der *Tricinia sacra* (Ger1567).

9 Vgl. Schmidt-Beste, „Motive Structure and Text Setting“, S. 256.

10 Für einen schnellen Vergleich empfiehlt sich das nach Besetzung sortierte Werkverzeichnis in Rasch/Schmidt-Beste, Art. „Clemens (non Papa)“, Sp. 1221–1223.

11 Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 207.

ca. 23,14 % hingegen deutlich über deren Anteil am römischen Repertoire.¹² Zu dieser allgemeinen Entwicklung passt, dass die vierstimmigen Kompositionen des untersuchten Repertoires in großen Teilen von Vaet und Galli komponiert wurden, die noch um die Jahrhundertmitte in den Niederlanden erste (oft vierstimmige) Motetten publizierten. Recht häufig sind vierstimmige Motetten auch im frühen Schaffen von Prenner und Regnart, die ihren Dienst in Maximilians Kapelle schon jung antraten und ihr musikalisches Handwerk vermutlich vor allem beim damaligen Hofkapellmeister Vaet lernten. So dürfte es auch kein Zufall sein, dass Regnart, kurz nachdem er sich in den Jahren 1568 bis 1570 in Italien aufgehalten hatte, fünfstimmige Motetten in Druck gab.

Obwohl Vaet schon in seinem Individualdruck von 1562 ausschließlich fünf- und sechsstimmige Kompositionen veröffentlichte und sich somit auf die üblich gewordene Besetzungsgröße konzentrierte, erschienen im Sammeldruck Gio1568 noch einige Jahre später wenige vierstimmige Motetten von ihm. Möglicherweise ist dies darauf zurückzuführen, dass es sich im einen Fall um einen Individual-, im anderen Fall um einen Sammeldruck handelt, der zudem erst ein Jahr nach Vaets Ableben veröffentlicht wurde. Viel mehr als eine einzelne Motette in einer Anthologie dient die Publikation eines Individualdrucks der Repräsentation der jeweiligen Komponistenpersönlichkeit. Der Hofkapellmeister Vaet dürfte daher wohl kaum durch die eigentlich schon überholte Stimmdisposition der von ihm publizierten Motetten haben auffallen, sondern sich vielmehr mit zeitgemäßen Kompositionen schmücken wollen. Daher könnte die Konzentration auf fünf- oder sechsstimmige Kompositionen in den Motettenbüchern Vaets eine Reaktion auf die beschriebene internationale Entwicklung gewesen sein. Dass von Formellis ausschließlich sechsstimmige geistliche Motetten in Ber1564–3 und verschiedenen Bänden von Gio1568 gedruckt wurden, dürfte hingegen auf eine persönliche Vorliebe für vielstimmige Kompositionen zurückgehen. Die Huldigungskomposition *Arma manusque Dei* (For6) für seinen Dienstgeber Maximilian ist sogar für acht Stimmen gesetzt.¹³

12 Die Stimmzahl von 34 der 250 von Silies gelisteten Motetten Montes ist unbekannt, weil sie gar nicht oder nur fragmentarisch erhalten geblieben sind. Die Berechnungsgrundlage stellten die 216 Motetten mit bekannter Stimmzahl, von denen 32 vierstimmig, 115 fünfstimmig und 50 sechsstimmig sind.

13 Generell weisen Kompositionen der Zeit mit humanistischen Texten häufig größere Besetzungen auf. Mehr als die Hälfte derartiger, am Hof Maximilians entstandener, Kompositionen sind für mehr als sechs Stimmen gesetzt. Unter Formellis' ausschließlich handschriftlich überlieferten geistlichen Motetten sind zumindest zwei für weniger als sechs Stimmen auszumachen: *Cantate Domino canticum novum* (For7) ist sechsstimmig, *Domine, a lingua dolosa* (For8) vierstimmig, *In domino oblectare* (For9) achtstimmig, *Jesus*

7. Binnengliederung von Motettenteilen

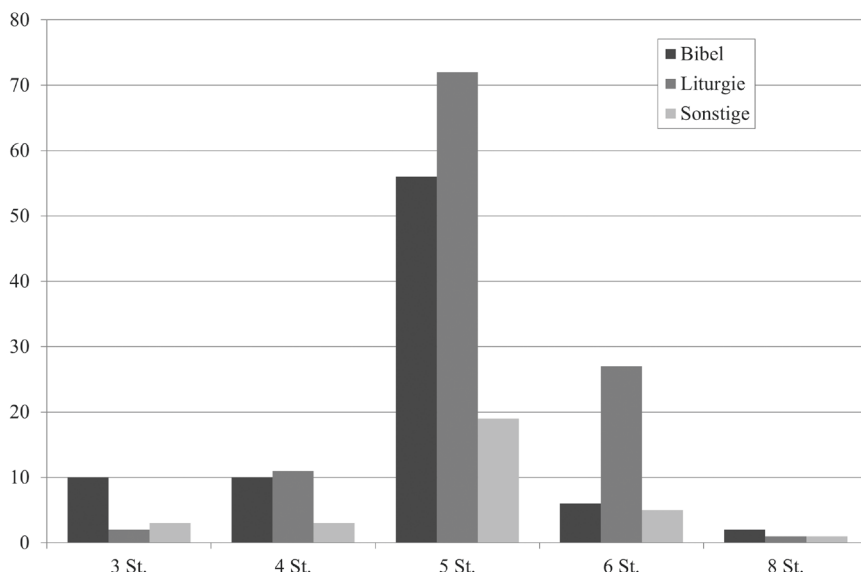


Abbildung 14: Anzahl der Stimmen in Motetten mit biblischen, liturgischen bzw. sonstigen Textvorlagen

Die unausgewogen hohen Säulen in Abbildung 14 gehen auf die Darstellung in absoluten Zahlen zurück und verdeutlichen einmal mehr, wie ausgeglichen das untersuchte Repertoire bezüglich der Stimmzahl ist: Die überwiegende Mehrzahl der Kompositionen ist fünfstimmig. Auffallend ist zudem der hohe Anteil biblischer Textvorlagen unter den dreistimmigen Kompositionen, der wahrscheinlich weniger über die dreistimmigen Kompositionen an sich als über ihren Überlieferungsträger aussagt. Bekanntlich sind alle dreistimmigen Motetten in den in Nürnberg publizierten *Tricinia sacra* (Ger1567) enthalten, einer Sammlung, die ausschließlich aus reformatorischem Blickwinkel unproblematisches Repertoire beinhaltet. Dementsprechend beruhen zehn von 15 der darin überlieferten Kompositionen des untersuchten Repertoires auf Bibeltexen und drei auf nichtbiblischen Gebeten oder Gesängen. Die der Liturgie entnommenen Textvorlagen der fehlenden zwei Kompositionen sind Texte, die als Gebet oder Lied auch im protestantischen Gottesdienst ihren Platz hatten.¹⁴

Die Anzahl vierstimmiger Motetten mit liturgischen und biblischen Textvorlagen ist nahezu ausgeglichen, während unter den sechsstimmigen Kompositionen jene mit liturgischen Textvorlagen deutlich überwiegen. Freilich könnte dies auch auf den Umstand zurückzuführen sein, dass die vierstimmigen

autem plenus Spiritu Sancto (For10) zehnstimmig und *Venite post me* (For11) fünfstimmig (vgl. Verzeichnis der Kompositionen, Anhang 2.1).

14 Wie das *Pater noster* (vgl. Kapitel 4.3.6) und vermutlich *Vita in ligno* (vgl. Kapitel 4.4).

Motetten allesamt in Sammeldrucken der 1560er Jahre publiziert wurden, während von den sechsstimmigen Kompositionen einige auch in Mon₁₅₇₃ und Reg₁₅₇₅ enthalten sind. Betrachtet man jedoch das vor 1570 publizierte Repertoire isoliert, wird die Tendenz, dass liturgische Motetten vermehrt für eine höhere Stimmenzahl gesetzt sind, sogar noch deutlicher sichtbar. Hier stellen vierstimmige Kompositionen annähernd 14 % und sechsstimmige ca. 28 % der Motetten mit liturgischen Textvorlagen. Hingegen sind ca. 28 % der Kompositionen mit biblischen Texten zu vier Stimmen gesetzt und nur ca. 15 % zu sechs Stimmen. Vier der sechs sechsstimmigen Kompositionen mit biblischen Textvorlagen weisen zudem eine satztechnische Besonderheit auf. In Vaets *Spiritus Domini* (V60) ist eine Achsenstimme mit einem nicht der Bibel entnommenen, von den anderen fünf Stimmen abweichenden Text unterlegt. In den anderen drei Motetten ist ein solcher Achsentenor sogar kanonisch in zwei Stimmen geführt und daher der Bibeltext nur vier Stimmen unterlegt.¹⁵

7.1.2. Disposition, Schlüsselung und Ambitus der Stimmen und der Motetten

Das Verhältnis der Stimmen untereinander entspricht weitestgehend der im Verlauf des 16. Jahrhunderts für den vierstimmigen Satz üblich gewordenen Norm, für die Bernhard Meier den Begriff *a voce piena* einführt.¹⁶ Er beschreibt, dass der Ambitus der Einzelstimmen den Umfang einer Oktave meist nur geringfügig überschreitet und die Stimmen untereinander in festen Abständen gesetzt sind. Dabei weisen Tenor und Oberstimme einen um genau eine Oktave versetzten Tonraum auf, der Ambitus von Altus und Bassus ist meist eine Quarte oder Quinte unter den beiden Erstgenannten anzusiedeln. Wenn Tenor und Oberstimme den Tonraum eines Modus in seiner authentischen Variante nutzen, greifen Altus und Bassus auf den Ambitus von dessen plagaler Form zurück. Weisen Tenor und Oberstimme hingegen selbst den plagalen Tonraum auf, so ist in den anderen beiden Stimmen der Modus in seiner authentischen Form zu erkennen.

15 Prenner, *Credo quod redemptor* (Pre9); Galli, *Domine, quid multiplicati sunt | Voce mea ad Dominum clamavi* (Gal7) und *Ecce quam bonum* (Gal16).

16 Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, S. 41. Maßgeblich für die vorliegenden Ausführungen ist die Darstellung von Anne-Emmanuelle Ceulemans, in der auch die umfangreiche Kritik an Meiers Ansatz zusammengefasst ist (Ceulemans, „Die Modi in der Musik der Renaissance“).

7. Binnengliederung von Motettenteilen

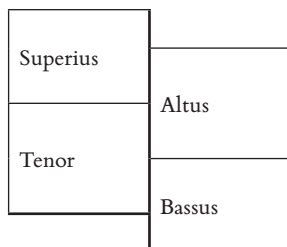


Abbildung 15: Typische Stimmanordnung *a voce piena*

In dem in Abbildung 15 dargestellten Idealfall umfasst der Ambitus eines vierstimmigen Satzes als Ganzes zweieinhalb Oktaven. Wie in der Einstimmigkeit ist auch in den einzelnen Stimmen mehrstimmiger Sätze das Über- und Untersteigen des idealtypischen Tonraums um einen, in einigen Modi sogar um zwei Töne übliche Praxis.¹⁷ Geschieht dies in der obersten oder untersten Stimme eines Satzes, kann der gesamte Ambitus einer vierstimmigen Komposition annähernd drei Oktaven erreichen. Die untersuchten dreistimmigen Kompositionen können dieser Norm freilich nicht genügen. Zumeist weisen die Stimmen entweder den Ambitus der drei tiefen oder den der drei hohen Stimmen eines vierstimmigen Satzes auf. Folglich summiert sich der gesamte Tonraum dreistimmiger Motetten auf nur zwei Oktaven. In fünf der untersuchten Tricinnien wird der Tonumfang der Außenstimmen so ausgeweitet, dass der Ambitus der gesamten Komposition mit zweieinhalb Oktaven dem eines idealtypischen vierstimmigen Satzes entspricht.¹⁸ Der vor allem durch den Stimmumfang der Unterstimme erweiterte Ambitus dieser Kompositionen spiegelt sich auch in der Schlüsselung der Motetten wider, da sich die Schlüsselkombinationen ansonsten meist an den im 16. Jahrhundert üblichen orientieren.

Während das erste¹⁹ und das letzte²⁰ der drei Beispiele problemlos als Ausschnitt aus den beiden weit verbreiteten Kombinationen *chiavette* und *chiavi naturali* (vgl. Abbildung 17) gedeutet werden können, wirkt das mittlere eher

17 Übersichten und Notenbeispiele, welche Überschreitungen in welchem Modus üblich sind, gibt es in zahlreichen Publikationen, u. a. Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, S. 30, oder Hiley, Art. „Modus I. Das frühe Mittelalter“, insbesondere Notenbeispiel 4 in Sp. 406.

18 Hailland, *Attendite a falsis prophetis* (Hai6); Prenner, *O sacrum convivium* (Pre37); Galli, *Pater noster | Ave Maria* (Gal13); Regnart, *Proba me, Deus* (R41); Regnart, *Confitebor tibi, Domine | Ecce Deus salvator meus* (R39).

19 Hailland, *Domine, ne elongeris* (Hai5); Prenner, *Confitebor tibi, Domine* (Pre38); Prenner, *O Deus, o cuius nihil est sine numine sanctum | Omnia qui in coelis* (Pre39).

20 Regnart, *Oves meae* (R40); Hailland, *Domine, da nobis auxilium* (Hai7); Mergot, *Deduc me, Domine, in via tua* (Mer1); Prenner, *Sancta trinitas unus Deus* (Pre36).

wie ein Hybrid der beiden: G- und C-Schlüssel der *chiavette* werden mit einem C₄- statt einem C₃-Schlüssel kombiniert. Von den vier in dieser ungewöhnlichen Schlüsselkombination notierten Kompositionen weisen drei einen nach unten erweiterten Ambitus auf.²¹ Wie üblich korrespondiert demnach die Schlüsselung einer Stimme mit ihrem jeweiligen Ambitus,²² was sich auch bei der umgekehrten Betrachtungsweise bestätigt: Unter den fünf dreistimmigen Motetten mit erweitertem Ambitus sind drei in der beschriebenen ungewöhnlichen Schlüsselung notiert; in einer vierten Komposition, Gallis *Pater noster* (Gal13), ist der Bassus im F-Schlüssel geschrieben.²³ Einzig der erweiterte Ambitus von Prenners *O sacrum convivium* (Pre37), das in der Kombination von C₁-, C₂- und C₃-Schlüssel notiert ist, scheint sich nicht in den verwendeten Notenschlüsseln niederzuschlagen.²⁴



Abbildung 16: Häufige Schlüsselkombinationen in dreistimmigen Motetten

- 21 Hailland, *Attendite a falsis prophetis* (Hai6); Regnart, *Proba me, Deus* (R41); Regnart, *Confitebor tibi, Domine | Ecce Deus salvator meus* (R39). Der Ambitus von Regnarts *Si ambulavero in medio tribulationis* (R43) f bis g^2 übersteigt die idealtypischen zwei Oktaven kaum.
- 22 Ceulemans, „Die Modi in der Musik der Renaissance“, S. 121. Ceulemans beruft sich hierbei auf Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [...], Rom: Antonio Barré 1555. Er formuliert: „[...] mai si dè aggiungere righa alcuna, alle cinque righe, ne di sotto, ni di sopra, in nissuna parte, ne manco mutar chiaui in mezzo, ne nel fine d'alcuna composizione.“ (Zitiert nach und Übersetzung von Ceulemans: „[...] aber man darf keine Linie hinzufügen, zu den fünf Linien, weder darunter, noch darüber, in keiner Stimme, und den Schlüssel weder in der Mitte, noch am Ende jeglicher Komposition wechseln.“)
- 23 Innerhalb der dreistimmigen Motetten ist ein F-Schlüssel ansonsten nur in Prenners *Vita in ligno moritur* (Pre35) nachzuweisen. Die beiden Oberstimmen sind hier im C₄- bzw. C₁-Schlüssel notiert.
- 24 Die Schlüsselkombination und der Ambitus der Einzelstimmen im dreistimmigen *Tu in nobis es, Domine* (Mer2) Mergots sind im untersuchten Repertoire einzigartig. Beide Oberstimmen sind mit G-Schlüssel notiert und weisen den nahezu identischen Ambitus auf, der eine Oktav über dem mit C₃-Schlüssel notierten Bassus liegt. Eine Stimme, die den plagalen Tonraum zwischen Diskant und Bassus abdeckt, gibt es in diesem Satz nicht.

Die von Meier als *a voce piena* titulierte Satzweise, bei welcher die Tonräume einzelner Stimmen ein mehr oder minder starres Verhältnis zueinander einnehmen, hat für die Verwendung von Notenschlüsseln im vierstimmigen Satz weitreichende Folgen. Sind zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch sehr unterschiedliche Kombinationen von Schlüsseln üblich, reduziert sich das Repertoire für den vierstimmigen Satz im Laufe der Zeit weitestgehend auf die zwei schon genannten Standards *chiavi naturali* und *chiavette*.²⁵ Die *chiavi naturali* sind in elf von insgesamt 24 vierstimmigen Kompositionen und somit in den meisten Fällen verwendet,²⁶ die *chiavette* hingegen nur in sechs Motetten.²⁷ In weiteren drei Kompositionen ist eine mit der *chiavette* eng verwandte Schlüsselkombination verwendet. Die Unterstimme ist hier mit einem C₄-Schlüssel notiert, während die drei Oberstimmen die für die *chiavette* übliche Kombination aufweisen (vgl. Abbildung 17).²⁸

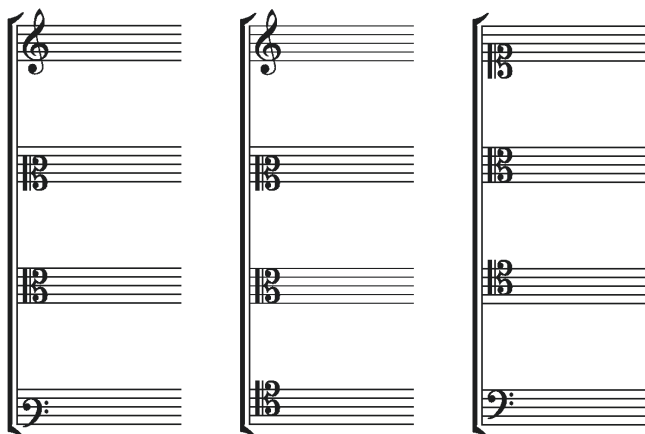


Abbildung 17: Häufige Schlüsselkombinationen in vierstimmigen Motetten

25 Ceulemans, „Die Modi in der Musik der Renaissance“, S. 120.

26 Regnart, *Canite tuba in Syon* | *Qui venturus est, veniet* (R52); Regnart, *Circumdede runt me viri mendaces* | *Quoniam tribulatio proxima est* (R53); Regnart, *Domine, secundum actum meum* | *Amplius lava me, Domine* (R62); Galli, *Deus, Deus meus, respice in me* | *Et dederunt in escam meam fel* (Gal11); Galli, *Homo, cum in honore esset* | *Intellectum tibi dabo* | *Nolite fieri sicut equus* (Gal12); Galli, *Domine Deus, Domini regis mei* | *Deus, qui pascis me* (Gal15); La Court, *Domine, quinque talenta* | *Euge, serve bone et fidelis* (HC5); Roy, *Adiuvate nos, Deus* (Roy1); Vaet, *Quoties diem illum considero* (V17); Vaet, *Beata es et venerabilis* | *Post partum, Virgo inviolata* (V4); Vaet, *Heu mihi, Domine* | *Anima mea turbata est* (V9).

27 Regnart, *Surrexit pastor bonus* | *Etenim pascha nostrum* (R95); Mergot, *Beatus vir, qui suffert tentationem* | *Gloria et honore coronasti* (Mer6); Prenner, *Ave verum corpus natum* (Pre29); Prenner, *Conceptio est hodie* (Pre30); Prenner, *Stetit Iesus in medio* | *Respondit Thomas et dixit ei* (Pre31); Prenner, *Tanto tempore* (Pre32).

28 Prenner, *Tu es Petrus* (Pre33); Prenner, *Peccantem me quotidie* | *Commissa mea pavesco* (Pre26); Prenner, *Factum est silentium* | *Millia millium ministrabant* (Pre28).

In Motetten mit mehr als vier Stimmen weist die hinzukommende fünfte, sechste, siebte oder achte Stimme üblicherweise den identischen Ambitus wie eine der vier grundlegenden Stimmen Diskant, Altus, Tenor oder Bassus auf. Dies spiegelt sich zumeist auch in der Schlüsselung der zusätzlichen Stimmen wider, weshalb die in Abbildung 17 dargestellten Kombinationen auch für Sätze mit größerer Stimmenzahl relevant sind. Nicht nur *chiavette* und *chiavi naturali* sind in Motetten mit mehr als vier Stimmen vielfach auszumachen, auch die mittig dargestellte Kombination von Notenschlüsseln findet sich in 15 fünfstimmigen Kompositionen und einer sechsstimmigen Motette.²⁹ Von den insgesamt 19 in dieser Schlüsselkombination notierten Kompositionen sind elf Regnart, vier Vaet und vier Prenner zuzuordnen. Erweitert man den Bestand um vier Motetten,³⁰ deren Bassus ebenfalls im C₄-Schlüssel notiert ist, deren andere Stimmen jedoch zumindest teilweise in von der in Abbildung 17 dargestellten Kombination abweichenden Schlüsseln geschrieben sind, ändert sich dieses Bild kaum. Während zahlreiche Motetten Vaets, Regnarts und Prenners in dieser unüblichen Schlüsselung überliefert sind, spielt zumindest die Notation des Bassus im C-Schlüssel in den Motetten anderer Musiker wie beispielsweise jenen des späteren Hofkapellmeisters Monte nur eine untergeordnete Rolle.³¹

In Ausnahmefällen ist eine zusätzliche fünfte oder sechste Stimme nicht im selben Notenschlüssel wie Diskant, Altus, Tenor oder Bassus notiert. Für die fünfte Stimme ist in vier fünfstimmigen Kompositionen ein Notenschlüssel

- 29 Regnart, *Ad Dominum cum tribularer* | *Deus meus, in te confido* (R99); Regnart, *Apparuerunt apostolis dispertitae linguae* | *Et coeperunt loqui* (R106); Vaet, *Immolabit haedum multitudo* | *Pascha nostrum immolatus est Christus* (V29); Regnart, *Ad te Domine levavi* (R100); Regnart, *Ave regina caelorum* (R114); Regnart, *O admirabile commercium* (R155); Regnart, *Ave maris stella* | *Monstra te esse matrem* (R113); Regnart, *Pueri Hebreorum vestimenta prosternebant* (R163); Regnart, *Reges terrae congregati sunt* (R163); Regnart, *Sancta Trinitas, unus Deus* (R172); Regnart, *Tollite iugum meum super vos* (R180); Regnart, *Vos, qui secuti estis me* (R184); Vaet, *Beata es, virgo Maria* | *Ave Maria, gratia plena* (V67); Prenner, *Quem vidistis pastores* (Pre13); Vaet, *Salve, festa dies* | *Quos prius Eva nocens infecerat* (V39). Dass sie in den Motetten mit noch größerer Besetzung hingegen kaum mehr eine Rolle spielt, mag nicht zuletzt dem oft erweiterten Ambitus der vielstimmigen Motetten geschuldet sein (vgl. unten). Die Schlüsselkombination wurde nur in einer sechsstimmigen Komposition, Vaets *Assumens Iesus* (V48), verwendet.
- 30 Monte, *Conserva me, Domine* | *Auribus percipe* (M9); Monte, *Regina caeli laetare* | *Resurrexit, sicut dixit* (M60); Vaet, *Dum steteritis* | *Non enim vos estis qui loquimini* (V21); Regnart, *Stetit Iesus in medio discipulorum* (R177).
- 31 Montes *Conserva me, Domine* (M9) weist eine auffallend hohe Tessitura *c* bis *a*² auf, die dem hypophrygischen Modus der Komposition geschuldet ist. Der Bassus weist somit den zum *c* unter- und zum *f*¹ überschrittenen Ambitus der authentischen Form des Modus auf und ist entsprechend dieser hohen Lage im C-Schlüssel notiert. Montes *Regina caeli laetare* (M60) weist einen besonders eng gefassten Ambitus auf (vgl. unten).

verwendet, der auf eine Tessitura zwischen zwei Stimmen hindeutet.³² In sechsstimmigen Kompositionen ist eine der beiden zusätzlichen Stimmen in einem schon im vierstimmigen Satz verwendeten Notenschlüssel und nur die andere in einem zusätzlichen fünften Notenschlüssel notiert. Hierbei ist meist eine der Stimmen wie der Altus geschlüsselt, während der Notenschlüssel der anderen hinzukommenden Stimme eine Tessitura zwischen Tenor und Bassus nahelegt.³³ Auch in einer achtstimmigen Motette ist eine von Meiers Norm abweichende Schlüsselung nachzuweisen. In Vaets *Postquam consummati essent dies octo* (V65) ist der Tonraum des Bassus nach unten deutlich erweitert, was sich in der Ergänzung einer *chiavette* durch einen F₄-Schlüssel widerspiegelt.³⁴

Das Notieren einer Stimme im vier-, fünf-, sechs- oder achtstimmigen Satz mit fünf statt vier unterschiedlichen Notenschlüsseln könnte als Indiz für einen freieren Umgang mit dem nach Meiers Theorie für eine Stimme üblichen Tonraum gedeutet werden. Daraus kann aber nicht geschlossen werden, dass sich die Stimmen bei Verwendung der üblichen Schlüsselkombinationen auch im üblichen Tonraum bewegen. Während die Erweiterung des Ambitus einzelner Stimmen in Motetten aller am Hof Maximilians tätigen Musiker auszumachen ist, konzentriert sich das Notieren in fünf unterschiedlichen Schlüsseln vor allem auf das Schaffen Vaets und ist in dem von Regnart, Prenner, Formellis und La Court vereinzelt zu erkennen.³⁵ Hier wie auch in der Notation des Bassus in C-Schlüsseln wird noch die von Nicola Vicentino 1555 formulierte Regel greifbar, Stimmen möglichst ohne Verwendung von Hilfslinien zu notieren.³⁶ Diese Maxime in Kombination mit dem vom jeweiligen Modus abhängigen

32 Vaet, *Reges terrae congregati sunt | Et venientes invenerunt puerum* (V36); Hailland, *Clamitat ante Deum* (Hai4); Hailland, *Christus resurgens* (Hai2); Vaet, *Videns Dominus | Et produit ligatis manibus* (V42).

33 Formellis, *Miserere mei, Deus* (For1); Formellis, *Pater noster* (For4); Formellis, *Nos autem gloriari oportet* (For5); Vaet, *Angelus ad pastores ait* (V43); Vaet, *Aspice Domine* (V47); Vaet, *Iste est Ioannes* (V56); Vaet, *Ne reminiscaris, Domine* (V58). Selten sind solche im Zwischenraum von Tenor und Bassus geschlüsselten Stimmen mit einem doppelten Diskant kombiniert: Regnart, *Nunc dimittis servum tuum* (R196); Regnart, *O decus Trebnitiae | Tu tot signis radians* (R197). Auch den umgekehrten Fall gibt es, in dem der verdoppelte Tenor mit einer zwischen Cantus und Altus geschlüsselten Stimme ergänzt wird: Vaet, *In tenebris* (V55). In La Courts *Fundata est domus Domini* (HC6) ist eine der zusätzlichen Stimmen wie der Bassus, die andere wie eine den Tonraum zwischen Tenor und Altus nutzende Stimme geschlüsselt.

34 In Formellis' Huldigungskomposition *Arma manusque Dei* (For6) weist der Bassus den gegenüber dem Diskant um zwei Oktaven versetzten Tonraum auf, was sogar die Verwendung eines F₅-Schlüssels zur Folge hat (Edition: NTM II, S. 181–192).

35 In Montes *Gaudent in caelis animae Sanctorum* (M46) ist der Tenor zwar im unüblichen F₃-Schlüssel notiert, dies dürfte aber auf die kanonische Imitation der Stimme in der Oberquint zurückzuführen sein.

36 Vgl. Anm. 22.

beschränkten Tonraum der Einzelstimmen hatte zur Folge, dass im Verlauf des 16. Jahrhunderts bestimmte Schlüsselkombinationen üblich wurden.³⁷ Da sich Monte nicht strenger als andere Komponisten an die idealtypischen Grenzen des Ambitus einer Stimme hält, ist die Konzentration auf die Verwendung von *chiavi naturali* und *chiavette* nur auf eine Weise erklärbar: Beide hatten sich als Schlüsselkombination in der Zwischenzeit so verselbständigt, dass Monte sie als unveränderlichen Standard verwendete.

Alle untersuchten vierstimmigen Motetten, die mit den in Abbildung 17 dargestellten Schlüsselkombinationen notiert sind, weisen den von Meier als typisch herausgearbeiteten Tonraum von ungefähr zweieinhalb Oktaven auf, so auch eine weitere Motette, deren Schlüsselung nur geringfügig von den dargestellten Konventionen abweicht.³⁸ Vier Kompositionen genügen der Norm hingegen weder hinsichtlich ihres Ambitus noch hinsichtlich der verwendeten Notenschlüssel. Jeweils zwei Stimmen in Vaets *Christe servorum* (V5) und *Qui crediderit* (VI4) werden mittels Kanonanweisungen aus den anderen beiden Stimmen gewonnen. Da jede einzelne der Stimmen für sich den Ambitus einer Quinte nur geringfügig überschreitet, beschränkt sich der Tonumfang der gesamten Kompositionen jeweils auf zwei Oktaven. Unabhängig von einer so strengen Satztechnik ist auch Regnarts *Euntes in mundum universum* (R64) im engen Satz gehalten. Beide Mittelstimmen dieser Motette sind im C₃-Schlüssel notiert, die unterste Stimme in einem C₄-Schlüssel. Sie unterschreitet den Ton *c* nicht und nutzt folglich wie die oberste Stimme den Ambitus des dorischen Modus in seiner authentischen Form. Daher übersteigt der von *c* bis *d*² reichende Tonraum des gesamten vierstimmigen Satzes zwei Oktaven nur minimal.

Die fünf Stimmen von Montes *Regina caeli laetare* (M60) bewegen sich in etwa im selben Tonraum und sind dementsprechend auch mit ähnlichen Notenschlüsseln notiert. Für den Diskant ist ein C₁-, für den Altus ein C₂-, für Tenor und Quintus ein C₃-, für den Bassus ein C₅-Schlüssel verwendet. Der kleine Ambitus des fünfstimmigen Satzes ist in diesem Fall eine Folge davon, dass die obersten Töne des für den Diskant vorgesehenen Tonraums nicht genutzt werden. Während Quintus und Tenor den um eine Terz überschrittenen Tonraum des lydischen Modus nutzen, weisen Altus und Bassus den ebenfalls etwas erweiterten plagalen Tonraum auf. Der Diskant bewegt sich nicht entsprechend Meiers Theorie zwischen *f*¹ und *f*², sondern zwischen *c*¹ und *d*² und erweckt somit den Eindruck, ebenfalls im plagalen Modus gesetzt zu sein. Die Unterschreitung des gemäß Meier vorgesehenen Tonraums ist auf

37 Vgl. Ceulemans, „Die Modi in der Musik der Renaissance“, S. 122.

38 Die Oberstimmen von Prenners *Peccavi Domine* (Pre27) sind wie in *chiavi naturali* notiert, der Bassus jedoch in einem F₃-Schlüssel.

die Verwendung von Melodieabschnitten der Antiphon cao4597/LU275 in allen Stimmen zurückzuführen. Die Stimmpaare Tenor und Quintus bzw. Altus und Diskant zitieren hierbei den Choral in der jeweils selben Transposition, wobei die von Altus und Diskant genutzte eine Quinte (nicht eine Oktave) über der von Tenor und Quintus genutzten liegt. Außerhalb dieser Choralzitate unterschreitet der Diskant den Tonraum des authentischen Modus nur vereinzelt, schöpft ihn aber nach oben nicht aus. Aufgrund dieser Konstellation in der Oberstimme ist die Motette nicht nur in einer sehr ungewöhnlichen Kombination von C-Schlüsseln notiert, sondern bewegt sich auch in dem zwei Oktaven nur unwesentlich übersteigenden Tonraum von *B* bis *d*². Im gesamten untersuchten Repertoire gibt es mit Montes *Domine, deduc me in iustitia tua* (M47) nur eine Komposition, die aufgrund des Ambitus der Einzelstimmen und deren Schlüsselung eine Aufführung mit gleichen Stimmen nahelegt.³⁹ Die oberste der fünf Stimmen weist als höchsten Ton ein *a*¹ auf und ist dementsprechend in einem C₃-Schlüssel notiert. Die anderen Stimmen sind in einem C₄-Schlüssel, zwei F₄-Schlüsseln und gar einem F₅-Schlüssel niedergeschrieben. Entsprechend der Schlüsselkombination reicht der Tonumfang der gesamten Komposition im hypophrygischen Modus bis zum *E* hinab und umfasst damit den für Sätze ab vier Stimmen üblichen Ambitus von zweieinhalb Oktaven.

Wie eingangs bereits erwähnt wurde und wie sich in den bisherigen Ausführungen auch mehrfach gezeigt hat, wird der von Meier angegebene Tonumfang jeder Einzelstimme von einer Oktav häufig überschritten. Geschieht dies in Ober- oder Unterstimme, kann der Ambitus des mehrstimmigen Satzes auf bis zu drei Oktaven ausgedehnt werden, was mit größerer Häufigkeit in Motetten mit mehr als vier Stimmen geschieht. Unter den 24 vierstimmigen Kompositionen ist keine einzige, deren Tonumfang drei Oktaven umfasst, in immerhin fünf Motetten werden diese annähernd erreicht.⁴⁰ Hingegen sind immerhin elf fünfstimmige und zehn sechsstimmige Motetten mit einem Tonumfang von drei Oktaven auszumachen.⁴¹ Ein so großer Ambitus steht häufig in Ver-

39 Meier führt hierfür den Begriff *ad voces aequales* ein (Meier, „Zur Modalität der ‚ad aequales‘ disponierten Werke“).

40 Prenner, *Stetit Iesus in medio* | *Respondit Thomas et dixit ei* (Pre31); Prenner, *Tanto tempore* (Pre32); Regnart, *Surrexit pastor bonus* | *Etenim pascha nostrum* (R95); Galli, *Domine Deus, Domini regis mei* | *Deus, qui pascis me* (Gal15); Galli, *Homo, cum in honore esset* | *Intellectum tibi dabo* | *Nolite fieri sicut equus* (Gal12).

41 Fünfstimmige Motetten: Monte, *In multitudinem misericordiae tuae* (M30); Monte, *Lux fulgebit hodie* | *Dies sanctificatus* (M32); Vaet, *Dixerunt impii* | *Videamus ergo si sermones* (V19); Monte, *Hic est Martinus* | *Sanctae Trinitatis fidem* (M59); Hailland, *Factus est repente* | *Apparuerunt Apostolis* (Hai3); Monte, *Inclina cor meum* (M18); Prenner, *Hodie nata est beata virgo Maria* | *Beatissimae virginis Mariae* (Pre21); Vaet, *Ecce apparebit Dominus* | *Hierusalem, gaude gaudio* (V22); Galli, *Gaudet in adversis* | *Magna Dei bonitas* (Gal9); Galli, *Impulsus, eversus sum*

bindung mit zwei speziellen tonalen bzw. modalen Konstellationen. Oft sind die Motetten in einem auf *g* transponierten hypodorischen, vereinzelt auch in einem hypomixolydischen Modus gesetzt. In beiden Fällen wird der eigentlich von *d*¹ bis *d*² reichende Ambitus der Oberstimme bis zum *f*² überschritten, während der Bassus die Finalis um einen Ganzton zum *F* unterschreitet. Zudem wird im auf *g* transponierten dorischen sowie im lydischen Modus in Kadenz die Finalis im Bassus bisweilen eine Oktave tiefer und damit eine Quinte unterhalb des üblicherweise verwendeten plagalen Tonraums gesetzt. Treten beide Aspekte – das Überschreiten des Ambitus im Diskant und der Quintfall im Bassus – gemeinsam auf, kann in Ausnahmefällen der Umfang von drei Oktaven sogar geringfügig überschritten werden. Dies geschieht in zwei Motetten des Untersuchungscorpus, deren Stimmdisposition dennoch der von Meier als üblich beschriebenen entspricht.⁴²

7.1.3. Ambitus fünfter und sechster Stimmen

Im fünf- oder sechsstimmigen Satz haben die den aus Diskant, Altus, Tenor und Bassus bestehenden vierstimmigen Satz ergänzenden Stimmen meist denselben Ambitus wie eine der genannten Stimmen.⁴³ Welche der vier Stimmen den ihr zugeordneten Tonraum mit einer zweiten Stimme teilt, ist von Motette zu Motette verschieden, wobei einige Konstellationen häufiger als andere auszumachen sind. Eine zweite Stimme im Tonraum des Bassus gibt es in keiner der untersuchten Kompositionen. Auch Motetten, deren fünfte Stimme im selben Ambitus wie der Diskant gesetzt ist, gibt es nur in geringer Anzahl. Einzig im Schaffen Regnarts und Prenners sind sie in beinahe gleicher Anzahl vorhanden

| *Castigans castigavit* (Gals); Regnart, *Angelus autem Domini descendit* | *Erat autem aspectus eius* (R105). Sechsstimmige Motetten: Formellis, *Isti sunt Sancti* | *Sancti per fidem* (For3); Formellis, *Nos autem gloriari oportet* (For5); Prenner, *O Rex gloriae* (Pre5); Vaet, *In tenebris* (V55); Regnart, *Hodie natus est Christus* (R192); Vaet, *Iustus germinabit* | *Plantatus in domo Domini* (V57); Vaet, *Aspice Domine* (V47); Vaet, *Qui operatus est Petro* (V59); Regnart, *Puer natus est nobis* | *Postquam consumati sunt dies octo* (R199); Prenner, *Hodie Christus natus est* (Pre6).

- 42 Monte, *O suavitas et dulcedo* (M66); Prenner, *Hodie Christus natus est* (Pre6). Die Huldigungskomposition *Arma manusque Dei* (For6) von Formellis zeigt, dass mindestens eine nicht zum untersuchten Repertoire gehörende Komposition von einem Mitglied der Hofkapelle Maximilians dem von Meier als *a voce piena* bezeichneten Satzbild nicht genügt. Hier ist der Bassus wie der Diskant im Tonraum des auf *g* transponierten hypodorischen Modus gesetzt und somit die in Abbildung 15 dargestellte Stimmordnung um eine ganze Ebene nach unten erweitert (vgl. z. B. M. 27–30; Edition: *NTM II*, S. 181–192).
- 43 Als erstes Kriterium für die Zuordnung des Quintus oder Sextus zu einer der vier Stimmen Diskant, Altus, Tenor oder Bassus dient die Notation in einem identischen Notenschlüssel. Sind Stimmen in einem fünften, von keiner der vier grundlegenden Stimmen genutzten Schlüssel notiert, diente ein mit Diskant, Altus, Tenor oder Bassus gemeinsamer Ambitus als nachrangiges Kriterium.

wie Kompositionen mit doppeltem Tenor. Da zudem keine der Motetten Prenners zwei Stimmen im Tonraum des Altus aufweist, sind in dessen Schaffen und mit Abstrichen auch in dem Regnarts ähnliche Verhältnisse auszumachen, wie sie Jochen Brieger an Palestrinas Motetten beschreibt. Für die in den ersten beiden Motettenbüchern des römischen Kapellmeisters überlieferten Kompositionen zeigt er auf, dass meist der Tonraum des Tenors oder des Diskants von einer fünften Stimme genutzt wird, der des Altus nur in Ausnahmefällen.⁴⁴ Die Verhältnisse in Palestrinas wie auch in Prenners und Regnarts Motetten stehen einer Tendenz gegenüber, die im untersuchten Motettenschaffen Vaets und Montes zu erkennen ist. In diesen Kompositionen ist meist eine der beiden Mittelstimmen verdoppelt, die Oberstimme jedoch nur selten.

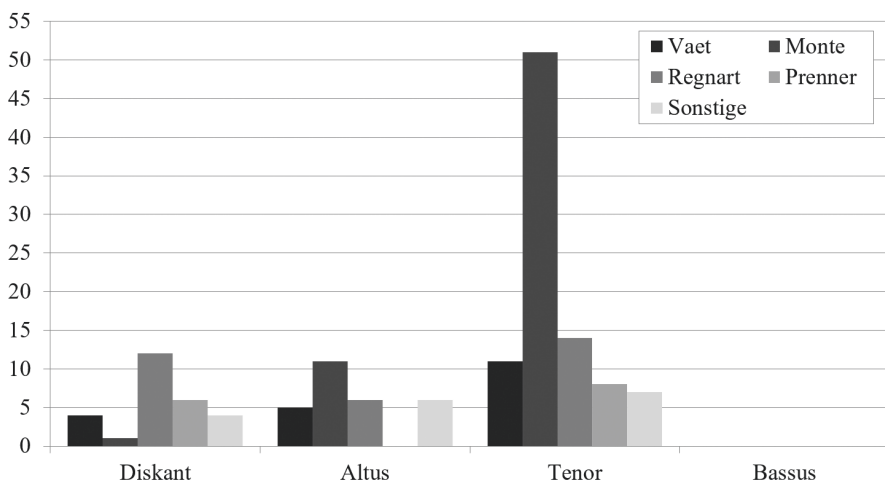


Abbildung 18: Ambitus der zusätzlichen Stimme in fünfstimmigen Kompositionen

Während in fünfstimmigen Motetten nur vier unterschiedliche Stimmdispositionen möglich sind, gibt es in sechsstimmigen Kompositionen zahlreiche Kombinationsmöglichkeiten. Wie die breite Streuung in Abbildung 19 zeigt, kommen auch viele davon zur Anwendung. Auf den ersten Blick sticht die große Anzahl der Kompositionen mit verdoppelten Mittelstimmen von Vaet ins Auge. In acht seiner elf sechsstimmigen Motetten bewegen sich jeweils zwei Stimmen in den Tonräumen des Altus und des Tenors. In *Ne reminiscaris, Domine* (V58) und *Qui operatus est Petro* (V59) nutzen sogar beide hinzukommenden Stimmen den Ambitus des Tenors, was zumindest im letzten Fall auf den

44 Brieger, *Untersuchungen zur Struktur der Erstsoggetti*, S. 215. Er untersucht die Motetten in *Motecta festorum totius anni cum sanctorum [...] quaternis vocibus [...] liber primus*, Venedig: Antonio Gardano 1564; *Liber primus [...] motetorum, quae partim quinis, partim senis, partis septenis vocibus concinantur*, Rom: Valerio Dorico 1569.

kanonisch geführten Cantus firmus zurückzuführen ist. Einige der schon für die fünfstimmigen Motetten herausgearbeiteten Tendenzen bestätigen sich mit Blick auf die sechsstimmigen Kompositionen. Kombinationen, bei denen sich eine der hinzukommenden Stimmen im Tonraum des Tenors bewegt, sind in Motetten aller Musiker in der Überzahl. Eine zweite Bassusstimme ist auch in sechsstimmigen Kompositionen nur vereinzelt auszumachen. Und zuletzt weist mehr als die Hälfte der sechsstimmigen Kompositionen Regnarts eine zweite Stimme im Tonraum des Diskants auf.

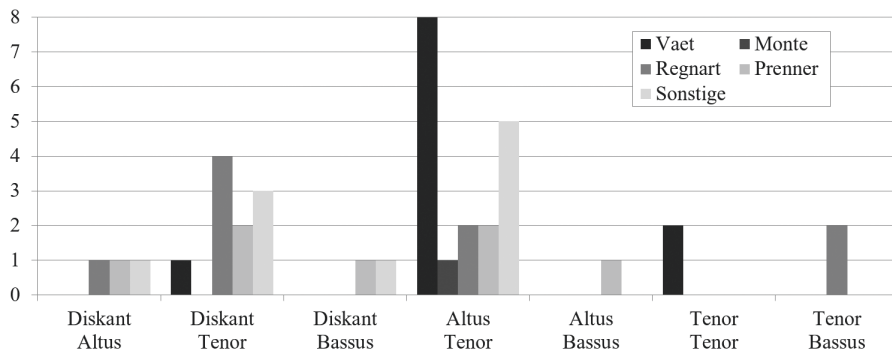


Abbildung 19: Lage der fünften und sechsten Stimme in sechsstimmigen Motetten

7.2. Geringstimmige Abschnitte

Sind längere Abschnitte mit reduzierter Stimmenzahl in der Motette des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts noch gang und gäbe, enthalten nach ca. 1530 komponierte Stücke kaum mehr derartige Passagen.⁴⁵ Eine Beschreibung geringstimmiger Abschnitte in einem mutmaßlich erst in der zweiten Jahrhunderthälfte entstandenen Repertoire muss daher anderen Kriterien folgen, als sie bei der Analyse von Kompositionen, die etwa zwei Generationen zuvor entstanden, anzuwenden wären. Entsprechend sind vorab einige unterschiedliche mit dem Terminus Geringstimmigkeit zu beschreibende Setzweisen zu benennen. Im kontrapunktischen Satz ist es üblich, dass sich gegenseitig

45 Häufig sind sie Folge paariger Imitationen. Am Beispiel der in den ersten fünf Motettendruckten Petruccis publizierten Stücke gibt Cumming einen Einblick in die zu Jahrhundertbeginn üblichen Imitationsweisen. Insbesondere in Verbindung mit der von ihr als „Presentation type I: NIm = Non imitative duos“ bezeichneten Verfahrensweise sind derlei geringstimmige Abschnitte häufig auszumachen (Cumming, „Text Setting and Imitative Technique“, insbesondere S. 94 f.). Für ein konkretes Beispiel sei auf Josquins *Ave Maria ... virgo serena*, M. 31–39, M. 54–65 und M. 78–93 verwiesen (Edition: NJE 23, S. 20–27).

imitierende Stimmen sukzessive einsetzen. Wenn es auch sehr lange dauern kann, bis alle Stimmen am Satz beteiligt sind, ist die Vollstimmigkeit von vornherein Ziel eines solchen Aufbaus.⁴⁶ Daher scheint es wenig treffend, einen solchen imitatorischen Satz als Abschnitt mit reduzierter Stimmenzahl zu beschreiben. Anders sind Abschnitte zu bewerten, in denen dieses Ziel gar nicht erreicht wird. Wenn in einem Abschnitt die Stimmen abwechselnd pausieren und daher der Satz zu keinem Zeitpunkt vollstimmig ist, kann er als Abschnitt mit reduzierter Stimmenzahl beschrieben werden, obwohl eigentlich alle Stimmen am kontrapunktischen Geschehen beteiligt sind. Als Sonderfall davon auszunehmen sind Kompositionen, die auf einem immer wieder von längeren Pausen unterbrochenen strukturellen Cantus firmus basieren.⁴⁷ Zwar ist auch hier die Anzahl der erklingenden Stimmen reduziert, das kontrapunktische Gefüge aber nicht zwangsläufig ausgedünnt, da der Cantus firmus meist gar nicht an der Imitatorik teilhat. Die reduzierte Anzahl der Stimmen ist in diesen Fällen unausweichliche Folgeerscheinung der cantus-firmus-basierten Setzart.

Lange Zeit war es üblich, ganze in sich abgeschlossene Teile einer Motette für eine reduzierte Besetzung zu setzen. Insbesondere in Kompositionen mit mehr als zwei Teilen ist dies über das ganze Jahrhundert zu verfolgen. Schmidt-Beste beschreibt, dass in dreiteiligen Motetten Clemens non Papas der Mittelteil häufig mit reduzierter Stimmenzahl gestaltet ist.⁴⁸ Auch im Schaffen von Lasso und Handl-Gallus lassen sich derartige Kompositionen noch einige Jahrzehnte später mehrfach nachweisen.⁴⁹ In den am Hof Maximilians entstandenen Motetten scheint dies jedoch eher die Ausnahme zu sein.⁵⁰ Einzig in

46 In La Courts *Sancta Maria, succurre miseris* (HC4) setzt die letzte Stimme erst in M. 20 ein. Die Motette kann daher als prägnantes Beispiel dafür dienen, wie lange es dauern kann, bis ein vollstimmiger Satz erreicht ist (vgl. Kapitel 6.2.6).

47 Vgl. Kapitel 8.2.2, Tabelle 60. Den Begriff des „Structural Cantus Firmus“ prägte Sparks (Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet*).

48 Rasch/Schmidt-Beste, Art. „Clemens (non Papa)“, Sp. 1227.

49 Vgl. Kapitel 6.1.1.

50 Für Regnarts *Beatus Beatus Nicolaus pontificatus* | *Sancte et iuste vivendo* (R116) und *Circumderunt me dolores* | *Dolores inferni* (R121) ist der zweite von jeweils zwei Motettenteilen nur in reduzierter Stimmenzahl überliefert. Obwohl zumindest *Beatus Nicolaus pontificatus* (R116) in Gio1568–3 und somit im direkten Umfeld des Habsburgerhofes gedruckt wurde (vgl. Kapitel 3.4), ist die Vollständigkeit der Überlieferung der beiden Motetten in Zweifel zu ziehen. *Beatus Nicolaus pontificatus* (R116) weist die für Vertonungen von Responsoorientexten übliche AB | CB-Form auf. Da für den zweiten Motettenteil in den Stimmbüchern *Quintus* und *Tenor* die identische Stimme publiziert ist, weicht der mit einer Stimme weniger überlieferte Wiederholungsteil erheblich vom Schluss des ersten Motettenteils ab. Die Motette endet mit einem leeren Quintklang, da die gegenüber dem ersten Motettenteil fehlende Stimme die Terz zum vollständigen Akkord beitragen würde. Für

Gallis *Homo, cum in honore esset* (Gal12) und somit in nur einer von vier dreiteiligen Kompositionen des untersuchten Repertoires ist der Mittelteil für weniger Stimmen als die beiden Rahmenteile gesetzt. Durch das Pausieren des Bassus ist die Anzahl der Stimmen von vier auf drei reduziert, womit sich auch der für die Komposition genutzte Tonraum verkleinert. Während in den Rahmenteilern der gesamte für die Setzart *a voce piena* übliche Ambitus von zweieinhalb Oktaven genutzt wird, bewegt sich der Satz im Mittelteil nur in den beiden oberen Oktaven.⁵¹

Tabelle 52: Geringstimmige Abschnitte innerhalb von Motettenteilen

Komp.	Incipit	Abschnitt (Mensuren)	Anzahl der Stimmen / pausierend
Regnart	<i>Hodie nobis de caelo pax vera descendit</i> (R193)	30–36	6 / Diskant und Bassus
Monte	<i>Dixit Tobias</i> <i>Dixit itaque Sara</i> (M1)	49–51	5 / Tenor
		52–55	5 / Bassus
		59–63	5 / Tenor und Bassus
Monte	<i>Quomodo miseratur pater</i> <i>Quoniam spiritus</i> (M54)	28–34	5 / Bassus

In Motetten vom Beginn des Jahrhunderts sind auch innerhalb eines in sich abgeschlossenen Motettenteils immer wieder ganze Textabschnitte auszumachen, die nur für eine reduzierte Stimmenzahl gesetzt sind. Kompositionen, in denen eine oder mehrere Stimmen für einen ganzen Abschnitt pausieren, gibt es im untersuchten Repertoire nur vereinzelt.⁵² Mehrere solcher Abschnitte

Circumdede runt me dolores (R121) ist im Bassus-Stimmbuch von Ber1564–4 keine Stimme für den zweiten Motettenteil enthalten. Eine Anweisung *tacet*, die ein Pausieren der Stimme vorschreiben würde und eine Bestätigung für einen um eine Stimme reduzierten Satz wäre, gibt es jedoch nicht. Auch eine Untersuchung der Binnen- und Schlusskadenzen der Motette lässt erhebliche Zweifel an der Vollständigkeit der Überlieferung aufkommen. Schließen innerhalb des ersten Motettenteils noch nahezu alle Abschnitte mit einer Bassklause, ist eine solche durch das Fehlen der Bassstimme im zweiten Motettenteil kaum mehr vorhanden. Der hier als unterste Stimme fungierende Tenor kadenziiert innerhalb der Motette auf verschiedene Art und Weise. Am Ende der Motette schließt er mit einer Tenorklause, mit der er am Ende des ersten Motettenteils auch als Mittelstimme kadenziiert.

51 Ähnliches ist in der Huldigungskomposition *Currite, felices* (V51) von Vaet auszumachen, wo der Satz im mittleren von drei Teilen von sechs auf vier Stimmen reduziert ist. Auch hier pausiert neben dem Quintus der Bassus, weshalb die Untergrenze des Ambitus der Komposition nicht erreicht wird.

52 In Montes Kompositionen mit humanistischen Texten wie etwa *Augustis Erneste* (M67), *Maeror cuncta tenet* (M68), *Belgica musa novo* (M69), *Europam puerae* (M136) oder *Nymphae, parentes, virgines* (M137) finden sich regelmäßig fünf bis zehn Abschnitte mit reduzierter

weist lediglich Montes *Dixit Tobias* (M1) auf, was möglicherweise mit der besonderen Länge des Textes im ersten Teil der Motette bzw. der sehr unausgeglichenen Länge der Texte der beiden Motettenteile zusammenhängt.⁵³ Wenn der erste Teil der Motette nicht deutlich länger als der zweite werden soll, muss im ersten Motettenteil auf einen längeren imitatorischen Aufbau hin zur Fünfstimmigkeit verzichtet werden. Eine Reduktion der Stimmenzahl für ganze Textabschnitte ist daher ein probates Mittel, den Satz gelegentlich auszdünnen. Über das Ausdünnen des Satzes hinausgehende klangliche Konsequenzen hat der erste geringstimmige Abschnitt in *Dixit Tobias* (M1) übrigens nicht. Da sich der Quintus in der ganzen Motette im gleichen Ambitus wie der anfangs pausierende Tenor bewegt, ist auch am Motettenbeginn der gesamte im *a voce piena*-Satz übliche Tonraum genutzt. Anders verhält sich dies in den weiteren Abschnitten mit reduzierter Stimmenzahl in *Dixit Tobias* (M1) wie auch in Regnarts *Hodie nobis de caelo pax vera descendit* (R193) und in Montes *Quomodo miseretur pater* (M54). Hier ist stets der Bassus unter den pausierenden Stimmen, was – ähnlich dem zweiten Teil von Gallis *Homo, cum in honore esset* (Gal12) – eine Reduktion des Ambitus der gesamten Komposition zur Folge hat: Die untere Grenze des genutzten Tonraums wird um etwa eine Oktave nach oben versetzt. Auch in einem anderen satztechnischen Aspekt unterscheidet sich der erste geringstimmige Abschnitt von allen anderen in Tabelle 52 gelisteten Passagen. Dieser erste Abschnitt in Montes Hochzeitsmotette ist durchgehend streng homophon gesetzt. Die anderen Abschnitte mit reduzierter Stimmenzahl beginnen zwar teilweise homophon, die Homophonie löst sich aber stets in ein längeres Melisma mehrerer Stimmen auf, wie am Beispiel von Regnarts *Hodie nobis de caelo pax vera descendit* (R193) verdeutlicht werden soll.

Eingangs wurde eine andere Form geringstimmiger Abschnitte bereits angesprochen: Passagen, in denen zwar alle Stimmen am kontrapunktischen Geschehen beteiligt sind, aber immer eine der Stimmen pausiert.⁵⁴ Das Beispiel *Discubuit Iesus* (V18) zeigt, wie ein solcher Abschnitt, in dem ein vollstimmiger Klang niemals erreicht wird, gestaltet sein kann. In M. 129 ist noch der Schluss

Stimmenzahl. Im durchgehend homophonen Blocksatz dieser Kompositionen dienen diese vornehmlich der satztechnischen Abwechslung (vgl. die als „homophon-deklamatorische Motetten“ bezeichneten Kompositionen in Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte* [1521–1603], S. 327–329).

53 Der Text des ersten Motettenteils ist mit 122 Silben bedeutend länger als der des zweiten Motettenteils mit 53 Silben. In Summe gehört der Text zu den längsten des untersuchten Repertoires (vgl. Kapitel 6.2.1 und Kapitel 6.2.5).

54 In zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen Kompositionen sind paarige Imitationsweisen noch üblich (vgl. Anm. 45). Sie sind im untersuchten Repertoire nicht auszumachen, in früheren Motetten Vaets erinnern jedoch einige Passagen daran, z. B. Vaet, *Domine, exaudi* (V6), M. 34–51; Vaet, *Ego Dominus* (V7), M. 52–59.

7. Binnengliederung von Motettenteilen

126

et a - it, et a it: De - si - de - ri - o de - si - de - ra -
 a - it: De - si - de - ri - o de - si - de - ra -
 et a - it, et a - it: De - si - de - ri - o de - si - de -
 it: De - si - de - ri - o de - si - de - ri - o de - si - de -
 a - it, et a - it:

133

- vi, de - si - de - ri - o de - si - de - ra - vi,
 vi, de - si - de - ri - o de - si - de - ra - vi,
 ra - vi, de - si - de - ri - o de - si - de - ra - vi,
 ra - vi, de - si - de - ra - vi, de - si -
 De - si - de - ri - o de - si - de - ra - vi, de -

140

hoc pa - scha man - du - ca - - - - -
 hoc pa - scha man - du - ca - re, man -
 hoc pa - scha, pa - scha
 de - ri - o de - si - de - ra - vi, hoc pa - scha man
 si - de - ri - o de - si - de - ra - - - - - vi, hoc

Notenbsp. 3: Jacobus Vaet, *Discubuit Iesus* (V18), M. 126–146 (nach Vaet1562a; Edition: Vaet GA I, S. 73–81)

Die in Notenbsp. 3 dargestellte Form ist im untersuchten Repertoire die am häufigsten vorkommende der Setzweisen, welche unter einen – dann sehr weitgefassten – Begriff von Geringstimmigkeit subsumiert werden können. Im Gegensatz zu den beiden oben beschriebenen Formen sind derartige Abschnitte lediglich in fünf-, sechs- oder achtestimmigen Motetten auszumachen und treten in Kompositionen für nur drei oder vier Stimmen nicht auf. Folglich sind Musiker wie Galli oder Prenner, die vornehmlich Motetten für kleinere Besetzungen komponierten, in Tabelle 53 nicht vertreten. Hingegen sind zwei der nur fünf Motetten Formellis' gelistet, in dessen Schaffen vielstimmige Kompositionen einen größeren Anteil ausmachen. Möglicherweise hängt mit der Konzentration auf Motetten mit größerer Besetzung auch der geringe Anteil von Motetten mit biblischen Textvorlagen, die vermehrt für nur drei oder vier Stimmen gesetzt sind, in Tabelle 53 zusammen.⁵⁵

Tabelle 53: Abschnitte, in denen keine Vollstimmigkeit erreicht wird

Komp.	Incipit	Textvorlage Kategorie	Abschnitt (Mensuren)	Setzart	Anzahl Stimmen
Monte	<i>Reminiscere miserationum Bonus et rectus Dominus (M2)</i>	Bibel	16–33 36–49		5
Monte	<i>Miser factus sum Afflictus sum et humiliatus sum nimis (M51)</i>	Bibel	17–28 29–35 35–41 58–64		5
Monte	<i>Domine, vim patior (M16)</i>	Bibel	24–40		5
Monte	<i>Cecilia virgo O beata Cecilia (M56)</i>	Liturgie	1–9 57–65		5
Vaet	<i>Discubuit Iesus Et accepto pane (V18)</i>	Liturgie	134–143		5
Regnart	<i>Advenit ignis divinus Invenit eos concordantes (R102)</i>	Liturgie	138–141	drei von vier Stimmen homophon	5
Regnart	<i>Ecce nunc tempus acceptabile Convertimini ad me (R130)</i>	Liturgie	36–39	homophon	5
Regnart	<i>Lamentabatur Iacob (R146)</i>	Liturgie	52–57	homophon	5
Vaet	<i>Filiae Hierusalem (V26)</i>	Liturgie	53–63		5

55 Vgl. Kapitel 7.1.1.

7. Binnengliederung von Motettenteilen

Regnart	<i>Nunc dimittis servum tuum</i> (R196)	Liturgie	1–10		6
Formellis	<i>Isti sunt Sancti Sancti per fidem</i> (For3)	Liturgie	33–42 51–61 108–119	homophon homophon homophon	6
Formellis	<i>Nos autem gloriari oportet</i> (For5)	Liturgie	52–66 67–78	54–57 homophon homophon	6
Monte	<i>Peccavi in caelum Me enim et caelo</i> (M52)	Sonstige	14–28		5
Monte	<i>O clementissime ac benignissime Deus</i> (M57)	Sonstige	34–50		5
Monte	<i>Pie Jesu, virtus mea</i> (M55)	Sonstige	66–79		5
Monte	<i>Tu es Deus omnipotens Tu es Deus, et non est alius Deus</i> (M62)	Sonstige	69–77		5
Vaet	<i>In tenebris</i> (V55)	Sonstige	61–63	homophon	6
Monte	<i>O suavitas et dulcedo</i> (M66)	Sonstige	22–33 38–42 42–51		8

Unter den gelisteten Kompositionen Montes ist dennoch ein gewisses Missverhältnis zwischen Motetten mit unterschiedlichen Textvorlagen zu erkennen. Von den zahllosen Motetten mit biblischen Textvorlagen enthalten nur drei derartige geringstimmige Abschnitte. Hingegen sind fünf der nur acht Kompositionen, deren Texte weder in der Liturgie noch in der Bibel nachgewiesen werden konnten, in Tabelle 53 angeführt. Ein kausaler Zusammenhang zwischen Textvorlage und geringstimmigen Abschnitten scheint mit Blick auf die Überlieferung der Kompositionen aber unwahrscheinlich. Mit Ausnahme von *Domine, vim patior* (M16) und *Reminiscere miseracionum* (M2) sind alle gelisteten Motetten Montes in MON1575 überliefert, ebenjenem vierten Motettenbuch des Hofkapellmeisters, in dem vermehrt Kompositionen von gedichteten Texten und nicht nur von Bibelausschnitten enthalten sind.⁵⁶ Möglicherweise ist die Reduktion der Stimmenzahl daher nicht mit der speziellen Textauswahl in Verbindung zu bringen, sondern mit einem in Montes wenigen Jahren am Kaiserhof fortentwickelten Kompositionsstil. Eine Konzentration auf erst in

56 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 273.

den letzten Lebensjahren Maximilians publizierte Motetten ist auch unter den gelisteten Kompositionen Regnarts zu erkennen, die alle erst in Reg1575 und nicht bereits in Motettenanthologien der 1560er Jahre publiziert wurden.

Während die in Tabelle 52 gelisteten durch konsequentes Pausieren einer einzigen Stimme gestalteten geringstimmigen Abschnitte fast ausnahmslos von Melismen geprägt sind, ist die Gestaltung der zuletzt beschriebenen Abschnitte vergleichsweise variabel. Oft ist die Reduktion der Stimmenzahl nur eines von vielen Mitteln zur Variation in einem fortlaufenden imitatorischen Satz. Insbesondere in den Motetten Regnarts und Formellis' zeigt sich aber, dass mit ihr auch häufig eine homophone die imitatorische Satzweise ablöst.

7.3. Homophone Abschnitte

Der Umstand, dass Abschnitte mit reduzierter Stimmenzahl so häufig in Zusammenhang mit einer homophonen Satzweise stehen, soll zum Anlass genommen werden, den homophonen Einschüben in den Kompositionen des untersuchten Repertoires eine eingehendere Betrachtung zu widmen. Hierbei steht nicht die lückenlose Benennung sämtlicher homophonen Passagen in den Motetten im Vordergrund, es sollen vielmehr unterschiedliche Phänomene exemplarisch veranschaulicht werden, die unter einen weitgefassten Begriff von Homophonie subsumiert werden können.⁵⁷ Denn Homophonie tritt in der Motette des ausgehenden 16. Jahrhunderts in so heterogenen Formen auf, dass Peter Ludwig ihnen in seiner Studie zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas gleich mehrere Kapitel widmet. Dem Kapitel „Die homophone Motette“ lässt er ein weiteres „Die polyphon-homophon strukturierte Motette“ folgen, in dem er verschiedene Ausprägungen homophoner Satzweisen in der Zeit um 1600 darstellt.⁵⁸ Auch Ackermann benennt in seiner „Typologie der Abschnittsstrukturen“ zwei komplett unterschiedliche Formen homophoner Satzweise, die er wie folgt umschreibt:

Drittens gibt es Abschnitte, in denen imitatorische Verläufe mit homophonen Partien, simultan oder im Wechsel, gekoppelt sind und schließlich folgen die homophonen, aus dem Contrapunctus simplex hervorgegangenen Gestaltungsweisen des Thematischen als vierte Gruppe.⁵⁹

57 Eine Benennung aller homophonen Passagen ist auch dadurch erschwert, dass die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Formen von Homophonie unscharf sind und Abschnitte bisweilen mehreren der Gruppen zugeordnet werden müssten.

58 Ludwig, *Studien zum Motettenschaffen*, S. 255–273 und S. 274–308.

59 Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 97.

7.3.1. Kurze homophone Einschübe in der Tradition des Noema

Unter diese von Ackermann als vierte genannte Gruppe fallen auch kurze homophone Einschübe innerhalb ansonsten polyphon gesetzter Kompositionen. Diese stehen in einer langen Tradition, sind sie doch zur besonderen Hervorhebung einzelner Worte schon in Kompositionen um 1500 weit verbreitet.⁶⁰ Derartige homophone Interpolationen werden in der Terminologie der musikalischen Rhetorik gemeinhin als Noema bezeichnet. Wie so häufig bedient sich die mitteldeutsche Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts hier eines in der Rhetorik bereits länger gebräuchlichen Begriffs. So wird mit Noema im allgemeinen rhetorischen Verständnis eine einzelne Äußerung innerhalb einer Rede bezeichnet, die mehr ausdrückt, als mit den Worten allein tatsächlich gesagt wird. Zumeist geschieht dies dadurch, dass für diese eine Aussage vom ansonsten vorherrschenden Redestil abgewichen wird. Auf diesen Sachverhalt zielt auch Joachim Burmeister, der den Terminus in die Musiktheorie einführte, mit den Worten „sed ex ipso integri carminis contextu“ ab.⁶¹ Hervorgehoben wird eine Aussage demnach nicht allein dadurch, dass sie im homophonen Block gesetzt ist. Ihr besonderes Gewicht erhält sie, da der Satz zuvor als Kontrast dazu imitatorisch gearbeitet ist.⁶² Wenn in den folgenden beiden Notenbeispielen auch nur die jeweils vorhergehende und nachfolgende Mensur eines solchen homophonen Einschubs enthalten ist, so ist dieser Gegensatz doch nachzuvollziehen. In Notenbsp. 4 kadenziiert im dritten abgebildeten Takt der kontrapunktische Satz auf die Ultima in M. 68. Im folgenden homophonen Block ruft der Protagonist der Motette, Thomas, mit „Dominus meus“ Gott an, ehe sich der Satz sofort wieder in ein polyphonerer Gefüge auflöst. Ähnlich verhält es sich in Notenbsp. 5: Einige Mensuren nach der genannten Anrufung vereinigen sich die Stimmen wiederum nach einer Kadenz nochmals für wenige Töne. In der letzten dargestellten Mensur sind die ersten imitatorischen Einsätze des Folgenden angedeutet.

Notenbsp. 4 veranschaulicht einige Phänomene, die nahezu typisch für derartige homophone Blöcke im untersuchten Repertoire sind und als beispielhaft für das gesamte Motettenschaffen des 16. Jahrhunderts angesehen werden können.

60 Die Betonung einzelner Worte des Motettentextes ist für Ackermann die Funktion sämtlicher dieser vierten Gruppe zugeordneten Verfahrensweisen: „Als satztechnische Verfahrensweisen stehen den imitatorischen die homophonen, gleichrhythmischen, aus dem Contrapunctus simplex abgeleiteten gegenüber. Ihr traditioneller Ort in der geistlichen Vokalkomposition ist die betonte Hervorhebung bedeutender Passagen des Textes.“ (ebd., S. 124).

61 Zitiert nach Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, S. 219.

62 Ebd., S. 221.

So ist es keine Seltenheit, dass die im homophonen Satz hervorgehobenen Worte nur ein einziges Mal erklingen und nicht im polyphonen Satz wiederholt werden.⁶³ Auch die direkte Anrufung Jesu, die mit einem für den Hörer unerwarteten Einschub einhergeht, ist wenig überraschend.⁶⁴ Namentliche Nennungen auch anderer Personen im homophonen Blocksatz sind im untersuchten Repertoire generell kein Einzelfall, wie beispielsweise das an anderer Stelle angeführte „Maximilianum“ in Vaets *Filiae Hierusalem* (V26) zeigt.⁶⁵

65

- xit e - i, et di - xit e - i: Do - mi - nus me - us et De - us me - us, et
 et di - xit e - i, et di - xit e - i: Do - mi - nus me - us et De - us me -
 Tho - mas et di - xit e - i: Do - mi - nus me - us et De - us, et De - us
 Tho - mas et di - xit e - i: Do - mi - nus me - us et De - us me - us,

Notenbsp. 4: Georg Prenner, *Stetit Iesus in medio* | *Respondit Thomas et dixit ei* (Pre31), M. 65–71 (nach Gio1568–4; Edition: Prenner GA, S. 207–211)

Zuletzt weisen die beiden Beispiele homophoner Blöcke aber auch eine satztechnische Komponente auf, die Ackermann in Bezug auf alle Arten homophoner Abschnitte im römischen Motettenschaffen des ausgehenden 16. Jahrhunderts für üblich hält:

- 63 Ähnlich verhält sich dies beispielsweise in Prenners *Peccavi Domine* (Pre27), M. 68–73. Zwar erklingt das Verb „credidisti“ in den in Notenbeispiel 5 dargestellten Unterstimmen schon zuvor im polyphonen Satz, der abschließende homophone Block ist dennoch keine reine Wiederholung, sondern vielmehr besondere Bekräftigung des zentralen Wortes. Ganz ähnlich gestaltet ist M. 69–71 in Prenners *Ave verum corpus natum* (Pre29). Ohne durch eine Kadenz vom vorhergehenden wirklich abgetrennt zu sein, wird der Text, der in den beiden Mittelstimmen schon zuvor zu hören ist, im homophonen Block aller vier Stimmen wiederholt, der gleichzeitig den Schluss vor einer deutlichen Binnenzäsur darstellt. In größeren Notenwerten, teilweise ebenfalls homophon gesetzt, folgen die abschließenden Anrufungen „O clemens, O pie [...]“.
- 64 erinnert sei in diesem Zusammenhang an die in vielen Messvertonungen homophon gesetzte Anrufung „Jesu Christe“ im *Gloria*.
- 65 Vgl. Kapitel 5.1. Eine solche Unterstreichung einer namentlichen Anrufung ist im Motettencœuvre der Jahrhundertmitte generell häufiger auszumachen. Schmidt-Beste weist am Beispiel von Clemens non Papas *Descendit angelus Domini* auf eine solche Hervorhebung des Namens Johannes des Tüfers hin und deutet an, dass es im Schaffen Clemens non Papas und Crecquillons eine Vielzahl derartiger homophoner Blöcke gäbe (Schmidt-Beste, „Motive Structure and Text Setting“, S. 265).

7. Binnengliederung von Motettenteilen

Die Auflösung einer homophon gesetzten Abschnittseröffnung in polyphone Strukturen kennt vielfältige Gestaltungsweisen. Den umgekehrten Prozeß, das Zur-Ruhe-Kommen des polyphonen Impulses im homophonen Stimmenszusammenschluß, trifft man weniger häufig an.⁶⁶

Das Abrunden des polyphonen Satzes mit einer deutlichen Kadenz vor dem Beginn der homophonen Blöcke ist demnach keine Besonderheit. Ganz im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs Noema wird der homophone Einschub auf diese Weise noch deutlicher vom vorhergehenden abgehoben. Besonders greifbar wird diese Kontrastbildung unter anderem im genannten *Filiae Hierusalem* (V26) Vaets sowie in Gallis *Deus, Deus meus, respice in me* (Gal11). In beiden Kompositionen gehen dem homophonen Einschub Generalpausen voraus, die ihn von dem vorhergehenden polyphonen Satz klar abgrenzen (Notenbsp. 1 in Kapitel 5.1 und Notenbsp. 6).⁶⁷

84

qui - a vi - di - sti me, Tho - ma, cre - di - di - sti. Be - a - ti qui
ma cre - di - di - sti cre - di - di - sti. Be - a -
me Tho - ma cre - di - di - sti, cre - di - di - sti, cre - di - di - sti. Be - a - ti,
di - sti ne Tho - ma cre - di - di - sti, cre - di - di - sti.

Notenbsp. 5: Georg Prenner, *Stetit Iesus in medio* | *Respondit Thomas et dixit ei* (Pre31), M. 84–90 (nach Gio1568–4; Edition: Prenner GA, S. 207–211)

Nicht zufällig wurden als Beispiele für derartige kurze homophone Interpolationen Kompositionen von Galli und Prenner angeführt. Nur 18 Motetten des gesamten Repertoires weisen vergleichbare Passagen auf, die mit der Tradition des Noema in Verbindung zu bringen sind.⁶⁸ Besonders häufig genutzt wird

66 Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 126.

67 Derartige homophone Einschübe im Anschluss an eine Generalpause weisen Regnarts *Euntes in mundum universum* (R64) in M. 105–106, Gallis *Homo, cum in honore esset* (Gal12) in M. 71–73 und *Stetit Iesus in medio* (Gal14) in M. 48–50 und M. 116–118 sowie La Courts *Domine quinque talenta* (HC5) in M. 63–66 auf.

68 Die Identifikation derartiger Stellen ist nur eingeschränkt möglich, da die Gestaltungsweise der homophonen Passagen bzw. der gesamten Motetten sehr divergierend ist. In einer vornehmlich homophon gesetzten Motette kann eine einzelne homophone Passage kaum der besonderen Wortausdeutung dienen. Scharfe Kriterien dafür, wann sich eine Passage ausreichend vom Kontext abhebt, um als Noema bezeichnet zu werden, sind daher kaum zu definieren. Die subsumierten 18 Kompositionen und die enthaltenen homophonen Abschnitte sind Regnard, *Euntes in mundum universum* | *Illi autem profecti*

diese traditionelle Form der Wortausdeutung von den beiden genannten Komponisten. Fünf der Stücke stammen von Prenner, und die sechs Kompositionen Gallis machen ein Drittel der genannten 18 Motetten aus.

7.3.2. Homophone Abschnitte in Motetten Antonius Gallis

Das als einleitendes Beispiel angeführte *Deus, Deus meus, respice in me* (Gal11) weist drei kurze von einem homophonen Satzbild geprägte Passagen auf. Die Gestaltung des zweiten und dritten Einschubs ab M. 51 und M. 58 gleicht in wesentlichen Details der des homophonen Abschnitts in der genannten Motette Vaets, *Filiae Hierusalem* (V26): Die vorhergehende Polyphonie wird mittels Kadenz abgeschlossen, eine Generalpause sorgt für eine klare Abgrenzung, für kurze Zeit werden alle vier Stimmen im akkordischen Satz geführt, und schon nach wenigen Noten wird diese strikte Homophonie durch mindestens eine früher oder später einsetzende Stimme aufgelöst. Um auch auf eine Parallele zu Prenners *Stetit Iesus in medio* (Pre31) hinzuweisen: In den Mensuren 51–57 wird auf Textwiederholungen gänzlich verzichtet.

Anders als in der zweiten und dritten gleichrhythmischen Passage beschränkt sich der homophone Blocksatz im ersten Einschub M. 44–47 auf drei Stimmen und wird durch eine Vorwegnahme des Altus um eine halbe Mensur gestört. Wie Tabelle 54 zeigt, handelt es sich bei dieser Passage um keinen Einzelfall im Schaffen des Eleemosinarius. Auch im Œuvre anderer am Hof Maximilians und an anderen Orten tätiger Musiker kann eine solche unvollständige Homophonie mehrfach ausgemacht werden.⁶⁹ Da die einheitliche Deklamation sämtlicher

praedicaverunt (R64), M. 23–25 und M. 105–106; Regnart, *Coenantibus illis accepit Iesus* (R122), M. 43–46; Formellis, *Pater noster* (For4), M. 82–85; Galli, *Impulsus, eversus sum | Castigans castigavit* (Gal5), M. 78–80; Galli, *Domine, rex omnipotens | Et nunc, Domine rex* (Gal8), M. 185–187; Galli, *Deus, Deus meus, respice in me | Et dederunt in escam meam fel* (Gal11), M. 51–53 und M. 58–60; Galli, *Homo, cum in honore esset | Intellectum tibi dabo | Nolite fieri sicut equus* (Gal12), M. 71–73; Galli, *Pater noster | Ave Maria* (Gal13), M. 65–67 und M. 73–75; Galli, *Domine Deus, Domini regis mei | Deus, qui pascis me* (Gal15), M. 26–29, M. 48–50 und M. 114–118; La Court, *Domine, quinque talenta | Euge, serve bone et fidelis* (HC5), M. 64–65; Monte, *Dixit Tobias | Dixit itaque Sara* (M1), M. 49–51; Monte, *Ut quid, Domine, repellis | Circumdederunt me sicut aqua* (M40), M. 84–87; Prenner, *Peccavi Domine* (Pre27), M. 70–73; Prenner, *Ave verum corpus natum* (Pre29), M. 69–71; Prenner, *Stetit Iesus in medio | Respondit Thomas et dixit ei* (Pre31), M. 68–70 und M. 87–89; Prenner, *Tu es Petrus* (Pre33), M. 74–78; Roy, *Adiuvam nos, Deus* (Roy1), M. 48–51; Vaet, *Filiae Hierusalem* (V26), M. 30–32.

⁶⁹ In dem für die vorliegende Studie untersuchten Repertoire finden sich unzählige Beispiele, in denen ein homophoner Satz mehrerer Stimmen durch eine oder zwei rhythmisch abweichende Stimmen aufgelockert wird, darunter: Mergot, *Plangent eum quasi unigenitum* (Mer3), M. 45–49; Prenner, *Me Deus et terrae* (Pre2), M. 65–75; Galli, *Stetit Iesus in medio* (Gal14), M. 65–67, M. 102–112 und M. 113–114; Monte, *Manus tuae fecerunt me | Veniant mihi* (M6), M. 35–37, M. 48–50, etc.; Monte, *Ne timeas, Maria | Ecce ancilla Domini*

unterschiedlich homophone Passagen im Einzelfall sind: ob sie auf eine Generalpause bzw. eine Kadenz folgen oder sich aus dem polyphonen Satz ergeben und ob überhaupt sämtliche Stimmen am homophonen Satz beteiligt sind oder eine einzelne diesen stört. Die Vielzahl unterschiedlicher Gestaltungsweisen, die Vielzahl der homophonen Einschübe in Gallis Motettenschriften insgesamt und vor allem die große Anzahl homophoner Abschnitte innerhalb einzelner Motetten zeigen, dass Homophonie nicht allein als Mittel einer besonderen Textausdeutung angewandt wurde. Insbesondere die so breit gestreute Verteilung der vier homophonen Einschübe auf die 178 Messuren von *Domine Deus, Domini regis mei* (Gal15) kann als Argument dafür angeführt werden, dass homophone Abschnitte mitunter auch der satztechnischen Abwechslung in längeren Kompositionen geschuldet sein mögen.

Tabelle 54: Homophone Abschnitte in Antonius Gallis Motetten

Incipit	Textvorlage	Abschnitt (Mensur)	Text	Anmerkungen
<i>Impulsus, eversus sum Castigans castigavit</i> (Gal5)	Psalm ausschnitt	78–80	„et mortii“	Wird polyphon eingeführt und in Polyphonie aufgelöst
<i>Domine, rex omnipotens Et nunc, Domine rex</i> (Gal8)	Altes Testament	185–187	„in gaudium ut viventes“	Generalpause in der Mitte des homophonen Einschubs
<i>Gaudet in adversis Magna Dei bonitas</i> (Gal9)	Sonstige	65–66	„Magna Dei bonitas“	Beginn des zweiten Motettenteils · Die beiden homophonen Messuren sind nur dreistimmig, mit dem Einsatz einer vierten Stimme wird der Satz polyphon.
<i>Deus, Deus meus, respice in me Et dederunt in escam meam fel</i> (Gal11)	Psalmkompilation	44–47	„et humiliatus sum“	Altus beteiligt sich nicht an der Homophonie.
		51–53	„rugiebam“	Generalpause davor · Der Satz wird in Polyphonie aufgelöst.
		58–60	„et sustinui“	Generalpause davor · Der Satz wird in Polyphonie aufgelöst.
<i>Homo cum in honore esset Intellectum tibi dabo Nolite fieri sicut equus</i> (Gal12)	Psalmkompilation	26–33	„comparatus est iumentis“	Wechselnde Einzelstimmen beteiligen sich nicht an der Homophonie.
		43–45	„et similis factus est“	Diskant ist melismatisch geführt.
		71–73	„firmabo super te“	Generalpause davor

7. Binnengliederung von Motettenteilen

<i>Pater noster Ave Maria</i> (Gal13)	Liturgie	65–67	„debitori- bus“	Wird polyphon eingeführt und in Polyphonie aufgelöst
		73–75	„intentatio- nem“	Wird polyphon eingeführt und in Polyphonie aufgelöst · Der Text wird nicht wiederholt.
<i>Stetit Iesus in medio</i> (Gal14)	Evangelium	65–67	„quia ego ipse sum“	Diskant beteiligt sich nicht an der Homophonie.
		102–114	„sicut cum videtis habere“	Wechselnde Einzelstimmen beteiligen sich nicht an der Homophonie.
<i>Domine Deus, Domini regis mei</i> (Gal15)	Liturgie	26–32	„hodie et quotidie“	Strenge Homophonie wird gegen Ende gelöst.
		48–50	„et dirige vias meas“	Generalpause davor
		110–115	„et benedici- tineri meo“	Wechselnde Einzelstimmen beteiligen sich nicht an der Homophonie.
		116–118	„ut in columnis peragam“	Generalpause davor

Ein Blick auf die Position der homophonen Passagen innerhalb der jeweiligen Kompositionen bestärkt diese Annahme. Freilich ist der Ort von Interpolationen, die einer gesonderten Wortausdeutung dienen, streng an den Text gebunden. Der Umstand, dass homophone Passagen in längeren Kompositionen wie *Homo, cum in honore esset* (Gal12), *Stetit Iesus in medio* (Gal14) oder *Domine Deus Domini regis mei* (Gal15) nicht gebündelt auftreten, sondern über die gesamte Komposition verteilt sind, deutet jedoch daraufhin, dass sie dort unabhängig von einer gezielten Wortausdeutung auch für eine satztechnische Abwechslung eingesetzt wurden. Eine Besonderheit nicht nur in den untersuchten Kompositionen Gallis, sondern im gesamten untersuchten Repertoire stellt im Übrigen *Gaudet in adversis* (Gal9) dar: Es ist die einzige Motette, die ihren einzigen homophonen Abschnitt ganz zu Beginn aufweist und ansonsten durchwegs polyphon gestaltet ist.⁷⁰

7.3.3. Homophonie am Motettenbeginn

Generell ist die homophone Eröffnung eines Motettenteils im untersuchten Repertoire keine Einzigartigkeit, gleichwohl ist eine solche Setzweise nur selten anzutreffen. In nur sechs Motetten ist der Beginn des ersten Motettenteils als homophoner Blocksatz gesetzt, was unter den 228 untersuchten

70 Der Beginn des zweiten Teils von Prenners *Factum est silentium | Millia millium ministrabant* (Pre28) ist ähnlich gestaltet.

Kompositionen einen verschwindend geringen Anteil von ca. 2,63 % ausmacht. Im Vergleich mit dem Schaffen anderer Komponisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint diese Anzahl recht niedrig. So macht Brieger in den 67 von ihm untersuchten frühen Palestrina-Motetten immerhin sieben und somit über 10 % aus, deren Beginn homophon gestaltet ist.⁷¹

Tabelle 55: Motetten mit homophonem Beginn

Komp	Incipit	Textvorlage	Abschnitt (Mensuren)
Regnart	<i>Hodie nobis de caelo pax vera descendit</i> (R193)	Liturgie	1–7; 30–31
Regnart	<i>O decus Trebnitiae</i> (R197)	Liturgie	1–4; immer wieder
Monte	<i>Filiae Hierusalem, nolite flere Beatae steriles</i> (M15)	Bibel	1–4; 9–12; 27–44
Monte	<i>Domine, vim patior</i> (M16)	Bibel	1–6
Formellis	<i>Miserere mei, Deus</i> (For1)	Bibel	1–6; 38–48; 49–58
Mergot	<i>Deduc me, Domine, in via tua</i> (Mer1)	Bibel	1–2

Nur wenige der in Tabelle 55 gelisteten Motetten beginnen mit einem homophonen Blocksatz und sind in der Folge durchgehend polyphon gesetzt. Mit Recht stellt Silies deshalb den homophonen Beginn von *Domine, vim patior* (M16) in den Kontext einer besonderen Wortausdeutung und vermutet, dass damit einleitend auf die große Not der Menschen hingewiesen werden soll.⁷² Im Falle von Formellis' *Miserere mei, Deus* (For1) scheint eine solche Wortausdeutung jedoch – auch wenn es sich um eine direkte Anrufung handelt – nicht alleiniger Grund zu sein. Zum einen kehren homophone Abschnitte im weiteren Verlauf der Motette immer wieder, zum anderen folgt der Beginn einem Muster, welches in zahlreichen anderen Kompositionen des untersuchten Repertoires zu finden ist, wenn auch selten gleich zu Beginn der Stücke (siehe Notenbsp. 7).

71 Der Anteil ist über Briegers Verzeichnis der untersuchten Motetten zu erschließen (Brieger, *Untersuchungen zur Struktur der Erstsoggetti*, S. 261–273). Der Beginn von zahlreichen am Hof Maximilians entstandenen Kompositionen mit humanistischen Texten ist homophon gesetzt. In den meisten prägt die homophone Setzweise die gesamte Komposition: Vaet, *Antevenis virides | Respice fatorum domitricas* (V45); Vaet, *Vitam quae faciunt beatiorem* (V62); Vaet, *Miser qui amat* (V63); Regnart, *Quicquid Graeca loquax* (R231); Regnart, *Quod mitis sapiens | Quae sic complevit* (R232); La Court, *Caesaris ad bustum* (HC7); Monte, *Maeror cuncta tenet* (M68); Monte, *Belgica musa novo* (M69). Montes *Europam puerae* (M136) und *Nymphae, parentes, virgines* (M137) sind zwar ebenfalls durchgehend homophon gesetzt, weisen aber einen einstimmigen Beginn auf (vgl. auch den Abschnitt „Homophon-deklamatorische Motetten“ in Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 327–329).

72 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 311.

7. Binnengliederung von Motettenteilen

D. Mi - se - re - re me - i, De - - us, mi - se -

A. Mi - se - re - re me - i, De - - us,

S. Mi - se - re - re me - i, De - - us,

T. Mi - se - re - re me - i, De -

V. Mi - se - re - re me - i, De -

B. Mi - se - re - re me - i, De -

Notenbsp. 7: Wilhelmus Formellus, *Miserere mei, Deus* (For1), M. 1–7 (nach Ber1564–3)

7.3.4. Homophonie in wechselhörigen Strukturen

Ähnlich wie Montes *Domine, vim patior* (M16) beginnt Formellis' *Miserere mei, Deus* (For1) nicht im vollstimmigen Satz (vgl. Notenbsp. 7). Während Monte jedoch nach vierstimmigem Beginn ab M. 4 alle fünf Stimmen antworten lässt, behält Formellis die Dreistimmigkeit des Beginns auch in der Textwiederholung bei. Seine Komposition eines kurzen Psalmspruchs eröffnen drei Oberstimmen in homophonem Satz, der im Zuge der Kadenzbildung ab der zweiten Hälfte von M. 3 leicht aufgelockert wird. Ab M. 4 wird der Oberchor durch die drei Unterstimmen abgelöst, die wiederum homophon antworten. Erst im weiteren Verlauf der Motette ab M. 7 löst sich die Komposition bei einer weiteren Wiederholung der Anfangsworte gänzlich von diesem homophonen Satzbild. In jeweils einer Mensur Abstand setzen die drei pausierenden Oberstimmen in absteigender Reihenfolge nach und nach ein.

Auch diese erste Imitation eines kurzen Motivs bringt jedoch kein endgültiges Aufgeben der homophonen Satzweise mit sich, denn gleichrhythmische Einschübe kehren regelmäßig wieder. Bereits in M. 38 folgt ein erster gemeinsamer Einsatz aller Stimmen, nach welchem der gemeinsame Sprechrhythmus jedoch schnell wieder verlassen wird. Es folgt ein vergleichsweise freier Satz (vgl. M. 46–48 in Notenbsp. 8), ehe gegen Ende der Motette die Kompositionsweise des Motettenbeginns wieder aufgenommen wird. Auch wenn der Bassus etwas vorwegprescht, ist ab M. 48 ein tendenziell homophones Satzbild zu erkennen. Auf die zunächst tiefe Stimmkombination folgt in M. 52–54 der Oberchor – nun auch in wirklich einheitlichem Rhythmus. Erst nachdem der Oberchor noch einmal von einer tieferen Stimmgruppe abgelöst wurde, löst sich der weitestgehend homophone Satz abschließend in einen freier gesetzten, vollstimmigen Schluss auf.

7.3. Homophone Abschnitte

44

num, mi - se - ra - ti - o - num tu - a - - - - rum,

rum, mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum,

num, mi - se - ra - ti - o - num tu - a - - - rum, tu - a - rum, de - le in -

mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, tu - a - rum,

mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in -

num, mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i -

50

de - le in - i - qui - ta - tem me - am,

de - le in - i - qui - ta - tem me - am, de -

i - qui - ta - tem me - am,

de - le in - i - qui - ta - tem me - am, in - i - qui - ta - tem me -

i - qui - ta - tem me - am, in - i - qui - ta - tem me -

- qui - ta - tem me - am, de - le in - i - qui - ta -

56

de - le in - i - qui - ta - tem me - - - am.

- le in - i - qui - ta - tem me - am.

de - le in - i - qui - ta - tem me - am, in - i - qui - ta - tem me - am.

am, in - i - qui - ta - tem me - - - am.

am, de - le in - i - qui - ta - tem me - am.

tem, de - le in - i - qui - ta - tem me - am.

Notenbsp. 8: Wilhelmus Formellis, *Miserere mei, Deus* (For1), M. 44–61 (nach Ber1564–3)

Das Verwenden wechselnder Teilchöre, wie in der Motette von Formellis gezeigt, ist auch im Schaffen anderer Komponisten der Hofkapelle zu erkennen. Dennoch wurde nicht zufällig eine Komposition des Hoforganisten als Beispiel ausgewählt. Sieht man von seinem *Pater noster* (For₄) ab, in dem er für den kontrapunktischen Satz immer wieder auf musikalisches Material der liturgischen Vorlage zurückgreift und in dem nur ein kurzes Noema in M. 82–85 ausgemacht werden kann, ist in sämtlichen untersuchten Motetten aus seiner Feder eine solche wechselhörige Anlage innerhalb einer eigentlich einchörigen Komposition zu finden. Länge und Anzahl dieser Abschnitte sind jedoch sehr unterschiedlich: *Beata es, virgo Maria* (For₂) enthält nur einen zehn Mensuren (M. 40–49) umfassenden Abschnitt; *Isti sunt Sancti* (For₃) beinhaltet hingegen ganze sechs derartige Abschnitte.⁷³

Eine ebenfalls große Anzahl solcher wechselhörigen Passagen findet sich in den Kompositionen La Courts. Immerhin fünf seiner acht hier untersuchten Kompositionen weisen ähnlich gearbeitete Abschnitte auf.⁷⁴ Neben den Stücken dieser beiden Musiker findet die betreffende Satztechnik vor allem in Motetten Anwendung, die erst nach 1570 publiziert wurden. So sind die wenigen Motetten, in denen Regnart auf diese Weise komponiert, fast ausnahmslos in Reg₁₅₇₅ enthalten,⁷⁵ Motetten von Monte wurden ohnehin erst ab 1572 veröffentlicht.⁷⁶ In den Stücken dieser beiden Komponisten sind die wechselhörigen Passagen bedeutend schwerer zu erkennen als in den oben angeführten

73 Formellis' *Nos autem gloriari oportet* (For₅) enthält zwei solcher Abschnitte: M. 54–57 und M. 67–78. Seine achtstimmige Huldigungskomposition *Arma manusque Dei* (For₆) ist fast durchgängig auf diese Weise gesetzt (Edition: NTM II, S. 181–192).

74 *Martinus Abrahe* | *Martinus episcopus* (HC₃), M. 62–66 und M. 162–167; *Sancta Maria, succurre misereri* (HC₄), M. 46–49, M. 110–115 und M. 126–131; *Fundata est domus Domini* | *Venientes autem* (HC₆), M. 47–50, M. 69–77 und M. 98–91. Auch seine Huldigungskompositionen *Caesaris ad bustum* (HC₇) und *Aurea dum rutilis* (HC₈) enthalten eine Vielzahl derartiger Passagen (Edition: NTM II, S. 160–165, S. 258–267).

75 Beispielsweise *Angelus ad pastores ait* (R₁₀₄), M. 35–41; *Ecce nunc tempus acceptabile* | *Convertimini ad me* (R₁₃₀), M. 36–39; *Ego pro te rogavi, Petre* (R₁₃₁), M. 36–42 und M. 94–100; *Homo quidam fecit coenam* | *Venite, comedite panem* (R₁₃₉), M. 71–74; *Lamentabatur Iacob* (R₁₄₆), M. 43–57; *Expectans expectabo* (R₁₉₀), M. 54–60; *Intuemini, quantus sit iste* | *Occurrite illi dicentes* (R₁₉₅), M. 37–45, M. 53–61, M. 99–103, M. 108–117 und M. 124–132; *O decus Trebnitiae* | *Tu tot signis radians* (R₁₉₇), M. 40–62, M. 84–92 und M. 112–118; *Sancta et immaculata virginitas* (R₂₀₃), M. 37–39 und M. 96–98. Darunter ist die einzige bereits in Gi_{or1568} überlieferte Motette *Sancta et immaculata virginitas* (R₂₀₃).

76 Wechselhörige Passagen in homophonem Satz finden sich in nahezu jeder Motette des Hofkapellmeisters, beispielsweise: *Ad te levavi oculos meos* | *Adiutorium nostrum* (M₃), M. 22–30; *Manus tuae fecerunt me* | *Veniant mihi* (M₆), M. 90–105; *Adiutor meus et liberator meus* (M₂₃), M. 33–41; *Ad te Domine levavi animam meam* | *Reminiscere miserationum tuarum* (M₂₅), M. 73–82.

Beispielen Formellis', da Regnarts und Montes Motetten meist nur zu fünf Stimmen gesetzt sind und somit in der Regel mindestens eine der Stimmen beiden Teilchören angehört.

33

um ma gnum, qui - a na - tus est no - bis, qui - a na - tus est
 gnum, gau - di - um ma - gnum, qui - a na - tus est no - bis, qui - a na - tus est no - bis, qui - a
 di - um ma - gnum, qui - a na - tus est no - bis, qui - a na - tus est
 gnum, qui - a na - tus est no - bis, qui - a na - tus est
 ma - gnum, qui - a na - tus est no - bis, qui - a

Notenbsp. 9: Jacob Regnart, *Angelus ad pastores ait* (R104), M. 33–39 (nach Reg1575; Edition: Regnart GA IV, S. 15–18)

Obwohl in den sieben abgebildeten Mensuren der in der zweiten Notenzeile notierte Altus nur sehr kurz pausiert (vgl. Notenbsp. 9), ist die wechselhörige Anlage unverkennbar. In M. 34–36 stellt er die Mittelstimme des dreistimmigen Satzes, in der Folge übernimmt er die obere Stimme des um eine Quint nach unten transponierten zweiten Chors. Auch wenn in anderen fünfstimmigen Motetten Regnarts vergleichbare wechselhörige Passagen mit vierstimmigen Teilchören auszumachen sind, in denen folglich zwei Stimmen beiden Gruppen angehören,⁷⁷ kann Notenbsp. 9 eine wichtige Voraussetzung für eine solche Chorteilung veranschaulichen: Je geringer die Anzahl der Stimmen einer Komposition ist, desto größer sind die Kompromisse, die bei der Teilung einzugehen sind. Folglich sind vergleichbare Passagen auch vornehmlich in Motetten mit erhöhter Stimmenzahl anzutreffen. Unter den zehn in Anm. 75 gelisteten Motetten Regnarts sind dementsprechend Sätze zu fünf und sechs Stimmen in genau ausgeglichener Anzahl vertreten, obwohl sechsstimmige Kompositionen in seinem Schaffen eher den Ausnahmefall darstellen.⁷⁸ Auch in den in Anm. 73 und Anm. 74 genannten Motetten von Formellis und La Court lässt sich diese Tendenz zu größeren Besetzungen nachvollziehen. Lediglich La Courts *Martinus Abrahe* (HC3) ist fünfstimmig, alle anderen Kompositionen sind für mindestens sechs Stimmen gesetzt.

77 Beispielsweise in *Lamentabatur Iacob* (R146), M. 43–46 und M. 52–57.

78 Vgl. Kapitel 7.1.1.

Konzentrierte sich die Beschreibung wechselhöriger Strukturen innerhalb einhöriger Kompositionen bislang auf die nach 1570 publizierten Motetten, sollen die wenigen bereits früher entstandenen Kompositionen nicht unerwähnt bleiben. So finden sich vergleichbare Abschnitte in sechs Kompositionen Vaets,⁷⁹ die aber zumeist ohnehin eher homorhythmisch geprägt sind.⁸⁰ Im Motettenschaffen Prenners weisen sogar nur zwei Kompositionen derartige wechselhörige Einschübe auf,⁸¹ auf eine von denen hier gesondert eingegangen werden soll. Bei *Tu es Petrus* (Pre33) handelt es sich um die einzige Motette mit wechselhörigen Passagen, die zu weniger als fünf Stimmen gesetzt ist. Zudem treffen in dieser Komposition zwei der beschriebenen homophonen Satzweisen binnen weniger Takte aufeinander. In einem vollstimmigen homophonen Block wird ab M. 74 die Textzeile „et quodcumque solveris super terram“ herausgehoben und anschließend nicht wiederholt. In Notenbsp. 10 ist darüber hinaus zu erkennen, wie mit Hilfe des Wechselspiels dreistimmiger homophoner Teilchöre dieser abrupt eingeführte Blocksatz nach und nach wieder in einen ungebundenen Satz aufgelöst wird. Die in Gio1568–4 erstmalig publizierte Motette vereint somit zwei grundverschiedene Formen homophoner Satzweisen auf engstem Raum und kann gleichzeitig als Paradigma für eine musikalische Entwicklung angesehen werden, die sich im untersuchten Repertoire während dieser Zeit zu vollziehen scheint. Im Schaffen der bereits 1554 in Maximilians Hofkapelle nachzuweisenden Galli und Hailland spielt diese an Doppelchörigkeit erinnernde Satzweise noch überhaupt keine Rolle. Homophonie findet sich fast ausschließlich im traditionellen Zusammenhang der spezifischen Wortausdeutung und dient vereinzelt auch der satztechnischen Abwechslung innerhalb längerer Motetten. In den Kompositionen des früheren Hofkapellmeisters Vaet ist das Wechselspiel homophoner Teilchöre eher die Ausnahme. In größerem Ausmaß ist das Verfahren erstmalig unter den in Gio1568 publizierten Kompositionen auszumachen. Während demnach die traditionelle Funktion homophoner Blöcke, wichtige Textaussagen hervorzuheben, in dieser Zeit zunehmend in den Hintergrund tritt, gewinnen nach und nach homophone Formen an Relevanz, die vornehmlich einer satztechnischen Abwechslung im kontrapunktischen Satz dienen.

79 *Ex eius tumba* | *Catervatim ruunt populi* (V24), M. 18–22; *Reges terrae congregati sunt* | *Et venientes invenerunt puerum* (V36), M. 40–50; *Salve, festa dies* | *Quos prius Eva nocens infecerat* (V39), M. 44–53 und M. 86–100; *Angelus ad pastores ait* (V43), M. 38–55 und M. 56–67; *In tenebris* (V55), M. 61–63; *Postquam consummati essent dies octo* (V65), sehr oft, am deutlichsten in M. 44–60.

80 Beispielsweise das achtstimmige *Postquam consummati essent dies octo* (V65).

81 *Hodie nata est beata virgo Maria* | *Beatissimae virginis Mariae* (Pre21), M. 36–39; *Tu es Petrus* (Pre33), M. 79–86.

7.4. Mensurwechsel innerhalb der Motetten

73

- lis, et quod-cum-que sol-ve-ris su-per ter-ram

ce-lis, et quod-cum-que sol-ve-ris su-per ter-ram e-rit so-lu-

ce-lis, et quod-cum-que sol-ve-ris su-per ter-ram e-rit so-lu-tum

- lis, et quod-cum-que sol-ve-ris su-per ter-ram e-rit so-lu-tum

80

e-rit so-lu-tum et in ce-lis, e-rit so-lu-tum et in ce-

tum, e-rit so-lu-tum et in ce-lis, e-rit so-lu-tum et in ce-lis, al-le-lu-

et in ce-lis, e-rit so-lu-tum et in ce-lis, e-rit so-lu-tum, e-rit so-lu-tum er in

et in ce-lis, e-rit so-lu-tum et in ce-lis,

Notenbsp. 10: Georg Prenner, *Tu es Petrus* (Pre33), M. 73–86 (nach Gio1568–3; Edition: Prenner GA, S. 215–218)

7.4. Mensurwechsel innerhalb der Motetten

Nachdem bis ins ausgehende 15. Jahrhundert das *Tempus perfectum* und damit ein dreizeitiges *Metrum* in Motetten üblich gewesen war, wurde dieses nach und nach vom *Tempus imperfectum* (*diminutum*) abgelöst.⁸² Mit diesem um 1500 vollzogenen Wandel wurde nicht nur die Unterteilung der *Brevis* in zwei *Semibreves* zum Standard, sondern umgekehrt auch ihre vorübergehende Unterteilung in drei *Semibreves* zum beachtenswerten Ausnahmefall. Für den „momentane[n] Wechsel vom *tempus imperfectum* (*diminutum*) ins *tempus perfectum* (*diminutum*) bzw. in die *proportio tripla*“ in Motetten des 16. Jahrhunderts – ob mit kolorierten Noten oder in einer veränderten *Mensur* notiert – führt Kirsch den Oberbegriff „tripelartige Abschnitte“ ein.⁸³ Passagen im dreizeitigen *Metrum* fanden vornehmlich unter zwei Gesichtspunkten das Interesse der Forschung: Zum einen werden sie häufig im Zusammenhang

82 Einen Überblick dieser Entwicklung bietet u. a. Schmid, *Notationskunde*, S. 156–166, zum Wechsel vom *Tempus perfectum* zum *Tempus imperfectum* (*diminutum*) insbesondere S. 161 f.

83 Kirsch, „Zur Funktion der tripelartigen Abschnitte“, S. 146.

mit einer lokalen Textausdeutung thematisiert,⁸⁴ zum anderen sind die Tempoverhältnisse zur vorhergehenden oder nachfolgenden zweizeitigen Mensur immer wieder Gegenstand aufführungspraktischer Diskussionen.⁸⁵ Sofern es sich allerdings um tripelartige Einschübe handelt, sind sie nicht nur wichtiges Mittel zur musikalischen Kontrastbildung, sondern eben auch zur Gliederung innerhalb einer Komposition, denn meist gibt es ein ‚vor‘ und ein ‚nach‘, immer jedoch ein ‚während‘ dieses Einschubs.

Ausgehend vom Œuvre Josquins und seiner Zeitgenossen beschreibt Kirsch ein Verschwinden von Abschnitten im dreizeitigen Metrum im Verlauf des 16. Jahrhunderts. Kann noch in 45 % von Josquins Motetten mindestens ein solcher Abschnitt nachgewiesen werden, wird der Anteil im Schaffen später lebender Komponisten immer kleiner: Bei Jean Lhéritier sind es noch 30 %, bei Andreas de Silva 25 %, beim etwas später geborenen Phinot nur mehr 10 % der Motetten. Kirsch weist zwar darauf hin, dass eine „lückenlose historische Darstellung des Sachverhalts“ mangels Kenntnis des umfangreichen Repertoires noch nicht möglich sei, kommt aber dennoch zu einer generellen Aussage bezüglich einer für diese Studie relevanten Komponistengruppe:

Manches spricht jetzt schon dafür, daß die durchgängig lineare Struktur der spezifisch ‚niederländischen‘ Kompositionen keinen Raum für homophonierende tripeltaktige ‚Intermezzi‘ läßt.⁸⁶

Er begründet dies in der Folge damit, dass weder in den Motetten von Johannes Ghiselin noch in denen von Clemens non Papa, Andrea Gabrieli, Wert oder Gombert eine nennenswerte Anzahl dreizeitiger Abschnitte auszumachen sei. Ein Blick auf die untersuchten Motetten Vaets und Gallis, die beide ihre Ausbildung in den Niederlanden erhielten,⁸⁷ bestätigt diese These zunächst: Nur zwei Motetten von Vaet und eine Motette Gallis sind in Tabelle 56 gelistet. Gerade in den früheren, vermutlich noch in den Niederlanden entstandenen und daher nicht zum Untersuchungscorpus dieser Studie gehörenden

84 Vgl. ebd. bzw. Heinrich Weber, *Die Beziehungen zwischen Musik und Text*, S. 79–81.

85 Martin A. O. Ham leistet eine Darstellung der verschiedenen Positionen von Musiktheoretikern des 16. Jahrhunderts und eine Diskussion früherer Forschungsliteratur (Ham, „A sense of proportion“). Allen B. Skei thematisiert spezielle Probleme im Œuvre Handl-Gallus' (Skei, „A problem of triple meter“), und Roland Eberlein erörtert den Umgang mit dreizeitigen Metren zu Beginn des 17. Jahrhunderts (Eberlein, „Proportionsangaben in der Musik des 17. Jahrhunderts“).

86 Kirsch, „Zur Funktion der tripelartigen Abschnitte“, S. 148.

87 Steinhardt betont insbesondere den Einfluss Gomberts auf das Schaffen Vaets (Steinhardt, *Jacobus Vaet and his motets*, S. 59).

Kompositionen Vaets ist der Anteil mit Abschnitten im dreizeitigen Metrum mit vier von sieben Motetten jedoch besonders hoch.⁸⁸ Auch von Prenners 34 untersuchten Kompositionen sind nur zwei in Tabelle 56 genannt.⁸⁹

Die untersuchten Motetten Regnarts und Montes genügen dem von Kirsch beschriebenen Muster jedoch nicht. Sechs und damit ca. 11,76 % der 51 Kompositionen Regnarts umfassen mindestens einen Abschnitt im dreizeitigen Metrum, von den 66 untersuchten Motetten Montes sind es mit 17 Kompositionen sogar etwas mehr als ein Viertel. Es liegt daher vor allem am Schaffen dieser beiden Komponisten, dass in Tabelle 56 ganze 31 Kompositionen angeführt sind, die wiederum ca. 13,59 % des untersuchten Repertoires ausmachen. Selbst der Durchschnittswert liegt damit knapp über den 10 %, die Kirsch für den ungefähr zehn Jahre vor Monte und mehr als 30 Jahre vor Regnart geborenen Phinot angibt.

Macht Silies in Montes Kompositionen humanistischer Texte bis zu sechs Abschnitte in dreizeitigem Metrum aus,⁹⁰ ist ihre Anzahl in den am Hof Maximilians entstandenen geistlichen Motetten bedeutend geringer. Nur Regnarts *O decus Trebnitiae* (R197) weist mehr als zwei Einschübe in dreizeitigem Metrum auf. Die über die ganze Komposition verteilten Abschnitte dürften in dieser über weite Passagen homophon gesetzten längeren Motette vornehmlich der satztechnischen Abwechslung dienen.⁹¹ In den sechs Motetten mit zwei Abschnitten in dreizeitigem Metrum ist der zweite Einschub stets eine Wiederholung des ersten. Diese Wiederholungen und mit diesen auch zumindest der zweite der dreizeitigen Abschnitte finden sich jeweils gegen Ende der Komposition. In den vier Motetten mit Repriseform erfolgt der erste Einschub bereits am Ende des

88 Vaet, *Quid Christum captive* (V16); Vaet, *Domine, exaudi* (V6); Vaet, *Laetatus sum* (V10); Vaet, *Patris sapientia, veritas divina* (V13). Auch eine der drei mutmaßlich bereits vor Dienstantritt an Maximilians Hof komponierten Motetten Gallis, *Puellae saltanti* (Gal1), beinhaltet einen längeren Abschnitt in dreizeitigem Metrum. Zudem ist dieser auffallend kleine Anteil ausschließlich bei den hier untersuchten geistlichen Motetten auszumachen. Vier von 17 Kompositionen Vaets mit humanistischen Texten, darunter drei Huldigungskompositionen, und somit fast ein Viertel dieses Repertoires beinhalten zumindest einen der hier beschriebenen Abschnitte: *Romulidum invicti* (V38); *Ascenditis post filium* (V46); *Dulces exuviae* (V52); *Currite, felices* (V51).

89 Von Formellis, La Court, Hailland oder Roy sind zu wenige Kompositionen erhalten, um eine aussagekräftige statistische Untersuchung anstellen zu können.

90 Montes *Augustis Erneste* (M67) beinhaltet fünf Abschnitte in dreizeitigem Metrum, die mit einer Besonderheit des Textes zusammenhängen. Die Ode weist abwechselnd Hexameter mit 15 oder 16 Silben und jambische Dimeter auf. Letztere sind in der Regel in dreizeitigem Metrum, die Hexameter hingegen in zweizeitigem Metrum gesetzt (Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte [1521–1603]*, S. 482 f.).

91 Dies ist auch für die fünf Abschnitte in Vaets mit 191 Mensuren Umfang sehr langer Huldigungskomposition *Currite felices* (V51) anzunehmen.

ersten Motettenteils.⁹² In den anderen beiden Kompositionen wird der Schluss des zweiten Motettenteils wiederholt, weshalb auch der erste Abschnitt in dreizeitigem Metrum gegen Ende dieses zweiten Motettenteils steht.⁹³

In seiner Untersuchung der Motette zur Zeit Josquins bemerkt Kirsch, dass derartige Einschübe zumeist im zweiten Teil einer Komposition, eher gegen Ende zu finden sind.⁹⁴ Diese Tendenz ist auch in den hier untersuchten Motetten zu beobachten. Unter den elf zweiteiligen Kompositionen mit nur einem Abschnitt in dreizeitigem Metrum weisen nur *Deduc me, Domine, in via tua* (M13) und *Benedicta et venerabilis* (M53) diesen Abschnitt schon in der Mitte des ersten Motettenteils auf. In den neun anderen Motetten steht dieser Abschnitt im zweiten Motettenteil und innerhalb dessen meist gegen Schluss. Diesem Muster entsprechend dient auch der einzige Abschnitt in dreizeitigem Metrum in Gallis dreiteiliger Motette *Homo, cum in honore esset* (Gal12) der Schlussbildung des letzten Motettenteils.

Betrachtet man alle in Tabelle 56 gelisteten Motetten unabhängig von der Anzahl ihrer Teile oder der Anzahl der Abschnitte in dreizeitigem Metrum, ist hinsichtlich der Position dieser Passagen eine klare Tendenz zu erkennen. In zehn Kompositionen bildet ein Abschnitt in perfektem Metrum den Schluss. In weiteren sieben Kompositionen folgen auf den tripelartigen Einschub lediglich wenige Mensuren, in denen Text im binären Rhythmus wiederholt bzw. eine zentrale abschließende Aussage wie „pax super Israel“ oder „Amen“ angefügt wird.⁹⁵ In beiden Fällen dient der Mensurwechsel vor und nach dem Einschub vornehmlich der Schlussbildung in der Motette und weniger der Untergliederung in Binnenabschnitte. Hingegen beinhalten immerhin elf Kompositionen eine oder mehrere tatsächliche Interpolationen mit dreizeitiger Mensur, denen nicht nur eine meist längere Phase im binären Metrum vorangeht, sondern auch mindestens ein längerer Abschnitt in einem solchen folgt.⁹⁶

92 Formellis' *Isti sunt Sancti* | *Sancti per fidem* (For3), Regnarts *Advenit ignis divinus* | *Invenit eos concordēs* (R102) und Montes *Hodie completi sunt dies Pentecostes* | *Misit eos in universum* (M5) weisen die für Responsorienmotetten typische AB | CB-Form auf. In Regnarts *Resonet in laudibus* | *Hodie apparuit in Israel* | *Magnum nomen Domini Emanuel* (R165) spiegelt sich die der Vorlage eigene AB | C | DB-Form in der Komposition wider.

93 Monte, *Pie Iesu, virtus mea* | *Sicut cervus desiderat* (M55); Monte, *Cecilia virgo* | *O beata Cecilia* (M56).

94 Kirsch, „Zur Funktion der tripelartigen Abschnitte“, S. 149.

95 Textwiederholungen finden sich in Prenners *Peccavi Domine* (Pre27) sowie in Regnarts *Hodie nobis de caelo pax vera descendit* (R193) und *O decus Trebnitiae* (R197). „Pax super Israel“ steht am Ende von Montes *Qui confidunt in Domino* (M35), „Amen“ am Ende seines *O suavitas et dulcedo* (M66). Montes *Quomodo miseretur pater* (M54) und *Pie Iesu, virtus mea* (M55) enden mit vergleichbaren Formulierungen.

96 Vaet, *Angelus ad pastores ait* (V43); Formellis, *Isti sunt Sancti* | *Sancti per fidem* (For3); Formellis, *Nos autem gloriari oportet* (For5); Prenner, *Factum est silentium* | *Millia millium ministrabant*

Kirsch macht zwei Vorschläge für Gegebenheiten, die Anlass für einen vorübergehenden Wechsel in die dreizeitige Mensur bieten könnten. Neben textlichen Aspekten erkennt er einen engen Zusammenhang zwischen einer homophonen Satzweise und Abschnitten in dreizeitigem Metrum. Hierbei weist er nicht nur darauf hin, dass diese Einschübe häufig ein homophones Satzbild aufweisen, sondern vermutet sogar, dass ein solches selbst Anlass für die Interpolation gewesen sein könnte:

Das gravierendste Charakteristikum der tripelartigen Abschnitte ist jedoch satzstilistischer Natur: Fast immer ist mit ihnen ein Wechsel von polyphoner zu homophoner Satzstruktur verbunden; [...] Man hat sogar den Eindruck, als provoziere in vielen Fällen die Intention, einen Satz Note gegen Note zu schreiben, geradezu erst die Dreizeitigkeit.⁹⁷

Bezieht man alle beschriebenen Formen von Homophonie in die Überlegungen ein, ist der von Kirsch postulierte Zusammenhang auch im untersuchten Repertoire nachvollziehbar. Im zweiten Teil von Montes *Ut quid, Domine, repellis | Circumdederunt me sicut aqua* (M40) ist die Textzeile „circumdederunt me simul“ ohne Wiederholung in einem Blocksatz in dreizeitigem Metrum im Sinne eines Noema hervorgehoben. Ebenfalls konsequent im homophonen Block gehalten ist der Einschub „ducto pro alimonis“, der – im von fünf auf vier Stimmen reduzierten Satz – in Regnarts *Lamentabatur Iacob* (R146) erst im Unterchor vorgestellt und dann im Oberchor wiederholt wird. Ein vergleichbares Prinzip mit sich ablösenden Stimmgruppen im strikt homophonen Satz ist in Formellis' Responsorienmotette *Nos autem gloriarı oportet* (For5) zu erkennen.⁹⁸ In den allermeisten Fällen ist der Satz aber auch innerhalb der Abschnitte in dreizeitigem Metrum nur kurzzeitig homophon. Meist fällt spätestens mit der ersten Wiederholung der Textzeile eine erste Stimme aus dem homophonen Block.⁹⁹ Hingegen ist in den „tripelartigen Abschnitten“ von 13

(Pre28); Monte, *Audivit Dominus* (M14); Monte, *Adiutor meus et liberator meus* (M23); Monte, *Ut quid, Domine, repellis | Circumdederunt me sicut aqua* (M40); Monte, *Venite et videte opera Domini | Vacate et videte* (M44); Monte, *Beati, qui habitant in domo tua* (M45); Regnart, *Lamentabatur Iacob* (R146); Regnart, *Expectans expectabo* (R190).

97 Kirsch, „Zur Funktion der tripelartigen Abschnitte“, S. 146. In einigen Motetten Willaerts und Gomberts erkennt Kirsch Ausnahmen von dieser Regel.

98 Ebenfalls strikt homophon bleiben die beiden „tripelartigen Abschnitte“ in Formellis' *Isti sunt Sancti* (For3), wo sich der sechsstimmige Satz in zwei alternierende Teilchöre teilt. Diese Satzweise findet sich jedoch in der gesamten Komposition und somit auch im binären Metrum.

99 In La Courts *Sancta Maria, succurre miseris* (HC4), Prenners *Peccavi Domine* (Pre27) und *Factum est silentium* (Pre28), Montes *Venite et videte opera Domini* (M44) und Regnarts *Resonet in laudibus* (R165) wird der polyphone Satz schon gleich zu Beginn wieder gelöst. In Vaets *Angelus ad pastores ait* (V43) sowie Montes *Deduc me, Domine, in via tua* (M13) und

der 31 Kompositionen gar kein homophones Satzbild zu erkennen, wenn auch ein imitatorisches Gefüge eher die Ausnahme bleibt.¹⁰⁰ Letzteres ist nur den Abschnitten in dreizeitigem Metrum in Montes *Pie Iesu, virtus mea* (M55) und *Hic est Martinus* (M59) zuzusprechen.

Für eine stichhaltige Einschätzung, ob ein homophones Satzbild eine hinreichende Begründung für einen Mensurwechsel darstellt, sind die Kompositionen umgekehrt auch auf homophone Abschnitte im binären Metrum zu untersuchen. Nur in sieben Motetten treten Dreizeitigkeit und Homophonie ausschließlich in Kombination miteinander auf.¹⁰¹ In allen anderen Kompositionen ist die Verbindung hingegen nicht so eng: In einigen Motetten sind neben Abschnitten in dreizeitigem Metrum auch andere Passagen homophon gesetzt.¹⁰² In fünf Kompositionen sind die Abschnitte in dreizeitigem Metrum polyphon gestaltet, dafür aber andere Stellen unter Beibehaltung des binären Metrums homophon gesetzt.¹⁰³ Wenn demnach eine allgemeine Tendenz zum homophonen Satz innerhalb der dreizeitigen Interpolationen zu erkennen ist, so kann ein homophones Satzbild nicht als alleiniger Anlass für einen Mensurwechsel genügen.

- Adiutor meus et liberator meus* (M23) erfolgt dies mit der ersten Textwiederholung. In Montes *Beati, qui habitant in domo tua* (M45), *Cecilia virgo* (M56) und *O suavitas et dulcedo* (M66) sowie Regnarts *Expectans expectabo* (R190) und *O decus Trebnitiae* (R197) löst sich der homophone Satz mit der dritten Textwiederholung oder im weiteren Verlauf auf.
- 100 Vaet, *In tenebris* (V55); Galli, *Homo, cum in honore esset | Intellectum tibi dabo | Nolite fieri sicut equus* (Gal12); Monte, *Hodie completi sunt dies Pentecostes | Misit eos in universum* (M5); Monte, *Caro mea vere est cibus | Hic est panis* (M7); Monte, *Audivit Dominus* (M14); Monte, *Qui confidunt in Domino | Quia non relinquet* (M35); Monte, *Domine Deus meus, in te speravi | Domine Deus meus, si feci istud* (M39); Monte, *Benedicta et venerabilis | Felix es, sacra virgo Maria* (M53); Monte, *Quomodo miseratur pater | Quoniam spiritus* (M54); Monte, *Tu es Deus omnipotens | Tu es Deus, et non est alius Deus* (M62); Regnart, *Advenit ignis divinus | Invenit eos concordēs* (R102).
- 101 Formellis, *Nos autem gloriari oportet* (For5); Prenner, *Factum est silentium | Millia millium ministrabant* (Pre28); Monte, *Deduc me, Domine, in via tua | Fac mecum signum in bonum* (M13); Monte, *Adiutor meus et liberator meus* (M23); Monte, *Ut quid, Domine, repellis | Circumdederunt me sicut aqua* (M40); Monte, *Beati, qui habitant in domo tua* (M45); Monte, *Cecilia virgo | O beata Cecilia* (M56).
- 102 Vaet, *Angelus ad pastores ait* (V43); La Court, *Sancta Maria, succurre miseris* (HC4); Formellis, *Isti sunt Sancti | Sancti per fidem* (For3); Monte, *Venite et videte opera Domini | Vacate et videte* (M44); Monte, *O suavitas, et dulcedo* (M66); Regnart, *Lamentabatur Iacob* (R146); Regnart, *O decus Trebnitiae | Tu tot signis radians* (R197).
- 103 Vaet, *In tenebris* (V55); Galli, *Homo, cum in honore esset | Intellectum tibi dabo | Nolite fieri sicut equus* (Gal12); Prenner, *Peccavi Domine* (Pre27); Monte, *Caro mea vere est cibus | Hic est panis* (M7); Regnart, *Expectans expectabo* (R190).

Tabelle 56: Motetten mit Abschnitten in dreizeitigem Metrum

Komp.	Incipit	Text des Abschnitts	Abschnitt (Mensuren)	Länge in Mensuren
Vaet	<i>Angelus ad pastores ait</i> (V43)	„ex Maria Virgine“	56–67	99
Vaet	<i>In tenebris</i> (V55)	„nostrum opus ut laudi serviat omne tuae“	70–76	76
Galli	<i>Homo cum in honore esset Intellectum tibi dabo Nolite fieri sicut equus</i> (Gal12)	„quibus non est intellectus“	115–128	128 (40 36 43)
La Court	<i>Sancta Maria, succurre miseris</i> (HC4)	„intercede pro devoto“	102–111	137
Formellis	<i>Isti sunt Sancti Sancti per fidem</i> (For3)	„fulget ecclesia“	51–61 108–118	132 (73 59)
Formellis	<i>Nos autem gloriari oportet</i> (For5)	„per quem salvati et liberati sumus“	67–78	90
Prenner	<i>Peccavi Domine</i> (Pre27)	„tibi sit gloria in secula seculorum, Amen.“	82–88	91
Prenner	<i>Factum est silentium Millia millium ministrabant</i> (Pre28)	„Millia millium ministrabant ei.“	51–57	94 (50 44)
Monte	<i>Hodie completi sunt dies Pentecostes Misit eos in universum</i> (M5)	„Alleluia.“	52–59 106–114	114 (59 55)
Monte	<i>Caro mea vere est cibus Hic est panis</i> (M7)	„Alleluia.“	117–125	125 (73 52)
Monte	<i>Deduc me, Domine, in via tua Fac mecum signum in bonum</i> (M13)	„laetabitur cor meum“	27–32	122 (73 49)
Monte	<i>Audivit Dominus</i> (M14)	„et circumdedisti me laetitia ut cantet tibi gloria mea“	46–66	82
Monte	<i>Adiutor meus et liberator meus</i> (M23)	„Ut cantem gloriam tuam“	33–40	77
Monte	<i>Qui confidunt in Domino Quia non relinquet</i> (M35)	„aducet Dominus cum operantibus iniquitatem“	119–123	133 (73 60)
Monte	<i>Domine Deus meus, in te speravi Domine Deus meus, si feci istud</i> (M39)	„decidam merito ab inimicis meis inanis“	98–112	112 (58 54)
Monte	<i>Ut quid, Domine, repellis Circumdederunt me sicut aqua</i> (M40)	„circumdederunt me simul“	84–86	121 (68 53)
Monte	<i>Venite et videte opera Domini Vacate et videte</i> (M44)	„et exaltabor in terra“	89–95	115 (59 56)

7. Binnengliederung von Motettenteilen

Monte	<i>Beati, qui habitant in domo sua</i> (M45)	„in saecula saeculorum laudabunt te“	22–31	65
Monte	<i>Benedicta et venerabilis Felix es, sacra virgo Maria</i> (M53)	„in tua clausit viscera“	49–52	120 (57 63)
Monte	<i>Quomodo miseratur pater Quoniam spiritus</i> (M54)	„et usque in aeternum“	106–110	118 (64 54)
Monte	<i>Pie Jesu, virtus mea Sicut cervus desiderat</i> (M55)	„ut hauriam aquas in gaudio“	88–93, 98–103	108 (65 43)
Monte	<i>Cecilia virgo O beata Cecilia</i> (M56)	„Urbanum episcopum in vultu angelico demonstrasti“	85–88, 95–99	99 (56 43)
Monte	<i>Hic est Martinus Sanctae Trinitatis fidem</i> (M59)	„O ineffabilem virum, per quem nobis tanta miracula coruscant.“	79–100	100 (58 42)
Monte	<i>Tu es Deus omnipotens Tu es Deus, et non est alius Deus</i> (M62)	„Te decet laus, te decet honor, te decet hymnus.“	78–87	87 (47 40)
Monte	<i>O suavitas et dulcedo</i> (M66)	„a te nunquam possim separari“	78–83	87
Regnard	<i>Hodie nobis de caelo pax vera descendit</i> (R193)	„Noc.“	62–66	69
Regnard	<i>Lamentabatur Iacob</i> (R146)	„[de] Benjamin ducto pro alimonis“	51–57	80
Regnard	<i>Resonet in laudibus Hodie apparuit in Israel Magnum nomen Domini Emanuel</i> (R165)	„Virgo deum genuit, quod divina voluit clementia.“	36–45 93–103	103 (45 20 38)
Regnard	<i>Expectans expectabo</i> (R190)	„Laudabo eum“	54–59	77
Regnard	<i>Advenit ignis divinus Invenit eos concordem</i> (R102)	„Alleluia.“	66–87 143–164	164 (87 77)
Regnard	<i>O decus Trebnitiae Tu tot signis radians</i> (R197)	„et da frui laudibus, cum caeli patribus.“ „totius Poloniae [...] nobis petens veniam et caeli gloriam.“	40–62 84–92 + 112–123	127 (62 65)

Neben dem Aufeinandertreffen von homophoner Satzstruktur und „tripelartigen Abschnitten“ benennt Kirsch sieben typische Textinhalte, die regelmäßig in Verbindung mit dreizeitigen Metren stehen. Er gibt diesen Textstichworte bei, anhand derer die Kategorien häufig zu erkennen sind. Seine Einteilung soll hier gekürzt wiedergegeben werden:

- 1.) Begriffe der Anrufung, der Bitte und Fürbitte [...]
- 2.) Abzuleiten von 1.) sind [...] Begriffe der Hoffnung, des Vertrauens, des Erbarmens [...]
- 3.) Begriffe des Lobes und der Verehrung [...]
- 4.) Begriffe der Freude [...]
- 5.) [...] Begriffe des Alls, des Universums, der Menge und der Ewigkeit oder gar der Trinität [...]
- 6.) [...] Begriffe des Wachsens und Vermehrens [...]. – Allerdings sind die Beispiele hierfür bereits sehr selten.
- 7.) [...] direkte inhaltliche Verbindung zwischen den tripelartigen Abschnitten und jenen Begriffen [...], die einerseits den Gottessohn sowie dessen Regentschaft und Macht und andererseits die dritte Person Gottes betreffen [...]¹⁰⁴

Der Großteil dieser Kategorien spielt im untersuchten Repertoire keine oder eine nur geringe Rolle. Fünf Kompositionen sind unter 5.) zu subsumieren,¹⁰⁵ das in La Courts *Sancta Maria, succurre miseris* (HC4) im Text vorkommende Verb „intercedere“ gehört laut Kirsch zu den Signalwörtern für die zur ersten Kategorie gehörenden Anrufung und Bitte, in Formellis' *Nos autem gloriari oportet* (For5) ist eine 2.) zuzurechnende Grundhaltung auszumachen, und in immerhin zwei Kompositionen sind Schlüsselwörter des Gotteslobs zu finden.¹⁰⁶ Eine größere Anzahl von Kompositionen ist lediglich den unter 4.) genannten Inhalten zuzurechnen. Nicht weniger als zwölf Motetten bringen Freude im tänzerischen Metrum zum Ausdruck¹⁰⁷ – sei es in wörtlicher Ausdeutung des Verbs „laetare“ oder mit einem angehängten „Noe“ oder „Alleluia“.

Für die zuletzt genannte Gruppe sind nur drei verschiedene Komponisten verantwortlich, neben Prenner vor allem Monte und Regnart. Insbesondere die beiden Vertreter motettischen Schaffens am Hof Maximilians, deren

104 Kirsch, „Zur Funktion der tripelartigen Abschnitte“, S. 150 f.

105 Prenner, *Peccavi Domine* (Pre27); Monte, *Beati, qui habitant in domo tua* (M45); Monte, *Quomodo miseratur pater | Quoniam spiritus* (M54); Regnart, *O decus Trebnitiae | Tu tot signis radians* (R197) und, sofern die Kirche als Einheit gemeint sein sollte, Formellis' *Isti sunt Sancti* (For3).

106 Schlüsselwörter des Gotteslobs beinhalten Montes *Beati, qui habitant in domo tua* (M45) und *Tu es Deus omnipotens* (M62).

107 Prenner, *Peccavi Domine* (Pre27); Monte, *Hodie completi sunt dies Pentecostes | Misit eos in universum* (M5); Monte, *Caro mea vere est cibus | Hic est panis* (M7); Monte, *Deduc me, Domine, in via tua | Fac mecum signum in bonum* (M13); Monte, *Audivit Dominus* (M14); Monte, *Adiutor meus et liberator meus* (M23); Monte, *Pie Iesu, virtus mea | Sicut cervus desiderat* (M55); Regnart, *Hodie nobis de caelo pax vera descendit* (R193); Regnart, *Resonet in laudibus | Hodie apparuit in Israel | Magnum nomen Domini Emanuel* (R165); Regnart, *Expectans expectabo* (R190); Regnart, *O decus Trebnitiae | Tu tot signis radians* (R197); Regnart, *Advenit ignis divinus | Invenit eos concordet* (R102).

Kompositionen großteils erst nach 1570 überliefert sind, konzentrieren sich bezüglich der Verwendung dreizeitiger Metren demnach auf den inhaltlichen Kontext, den Ackermann auch im Œuvre von Palestrina und dessen Umfeld erkennt: „Dagegen ist der tripelartige Einschub – grundsätzlich den Gestus der Freude signalisierend – kein Madrigalismus, sondern motettische Tradition.“¹⁰⁸

Mit Blick auf das gesamte Motettenschaffen Montes ist keine besondere Varianz in der Häufigkeit und Gestaltung von Abschnitten in dreizeitigem Metrum auszumachen. Sie finden sich in Kompositionen, die in Motettendrucke zwischen 1572 und 1617 sowie ausschließlich handschriftlich überliefert sind.¹⁰⁹ Zur Quantität vergleichbarer Abschnitte in Regnarts nach dem Tod Maximilians im Jahr 1576 publiziertem Motettenschaffen liegen keine Erkenntnisse vor, im zu Lebzeiten Maximilians gedruckten Repertoire ist jedoch ein Umstand zu bemerken: Keine von Regnarts 26 in Sammeldrucke der 1560er Jahre erschienenen Motetten weist einen Abschnitt in dreizeitigem Metrum auf. Alle in Tabelle 56 angeführten Kompositionen Regnarts sind im Individualdruck Reg1575 überliefert. Das plötzliche Auftreten einer neuen Setzweise im Motettenschaffen Regnarts könnte auf zwei Umstände zurückzuführen sein: Entweder ist sie dem veränderten künstlerischen Umfeld nach Montes Anstellung am Kaiserhof geschuldet, oder aber sie geht auf Anregungen zurück, die Regnart während seines Italiaufenthalts zwischen 1568 und 1570 erhielt.

Letztlich scheint der Umgang mit dreizeitigen Messuren im Komponieren verschiedener am Hof Maximilians beschäftigter Musiker divers zu sein. Im Œuvre Gallis und Vaets ist die von Kirsch beschriebene Tendenz greifbar, dass Interpolationen in dreizeitigem Metrum in Motetten niederländischer Komponisten nur eine untergeordnete Rolle spielen. Sind unter den noch vor Vaets Dienstantritt am österreichischen Habsburgerhof publizierten Motetten dieses Komponisten vermehrt Abschnitte in dreizeitigem Metrum auszumachen, ist dies am Ende sinnbildlich für das Verflachen der von Kirsch beschriebenen Tradition, an die die in Montes und Regnarts Kompositionen nach 1570 wieder vermehrt auftretenden „tripelartigen Abschnitte“ nur mehr am Rande erinnern. Zumeist gegen Ende der Motette eingesetzt, ähnelt die Dreizeitigkeit hier vielmehr dem abschließenden Jubilus in Palestrinas Kompositionen.

108 Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 133; vgl. auch Kirsch, „Zur Funktion der tripelartigen Abschnitte“, S. 148. Im selben Kontext – beispielsweise der „Osanna“-Ruf oder die Textstelle „et resurrexit“ – greift Palestrina auch in seinen Messkompositionen auf dreizeitige Metren zurück (vgl. Schmid, *Notationskunde*, S. 164).

109 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 478–481.

8. CANTUS FIRMUS UND KANON

War für die Motette des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts die Isorhythmie vorherrschendes Stilmerkmal, so wird diese im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts nach und nach von verschiedenen Ausprägungen der Cantus-firmus-Technik abgelöst. Wie unterschiedlich hierbei der Umgang mit präexistentem melodischem Material sein kann, verdeutlicht Edgar H. Sparks in seiner bis heute maßgeblichen Studie.¹ Die von ihm vorgenommene Unterteilung in „Structural Cantus Firmus“ und „Cantus Firmus Elaboration“ kann auf nach 1520 entstandene und daher nicht mehr von ihm untersuchte Kompositionen übertragen werden, insbesondere, da die Verwendung von Cantus-firmus-Techniken in der zweiten Jahrhunderthälfte eher Reminiszenz an frühere Setzweisen denn übliche Kompositionspraxis ist.² Gerade für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts sehen Finscher/Laubenthal in Cantus-firmus-basierten Motetten eine bereits überholte Form:

So sprunghaft die Tenormotettenproduktion in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich ausgebreitet hatte, so plötzlich scheint sie nach 1550 versiegt zu sein; cantus-firmus und Zahlen-Denken hatten in der Kompositionspraxis ausgedient.³

Dementsprechend lassen Finscher/Laubenthal auf das Kapitel „Von der isorhythmischen Motette zur Tenormotette“ auch ein Kapitel „Choralbearbeitung und freie Motette“ folgen.⁴ Dieses eröffnen sie mit der Feststellung, dass „der Übergang von der Tenormotette zur Motette ohne durchgängige herausgehobene cantus-firmus-Achse [...] nicht geradlinig“ verlief, „sondern [...] ein

1 Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet*. Meist ist das präexistente Material der Liturgie entnommen, es kann aber auch jedwede andere Vorlage herangezogen werden.

2 Auf diesen Aspekt konzentriert sich Haar, „Lasso as Historicist“.

3 Sie untermauern diese These mit der angeblich so geringen Anzahl an Tenormotetten unter den Kompositionen in Gio1568–5 (vgl. Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 324).

4 Ebd., S. 306–324 bzw. S. 325–366.

bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts fortdauernder Auflösungsprozeß“ gewesen sei.⁵ Mit der Formulierung „ohne herausgehobene cantus-firmus-Achse“ spielen sie auf einen Motettentypus an, dem im Grunde genommen auch Sparks' Kompositionen mit „Cantus Firmus Elaboration“ zuzurechnen sind. Sparks verwendet diesen Begriff „to describe the process by which a composer quotes a melody faithfully enough, but elaborates it freely as he goes along“.⁶ Eben jene Kompositionen, die einen solchen freien Umgang mit dem melodischen Material einer Choralvorlage aufweisen, bilden den Ausgangspunkt für Finschers/Laubenthals Ausführungen zur „Choralbearbeitung“.

8.1. Choralbearbeitung

8.1.1. Motetten mit gelegentlichen Anklängen an präexistente Gesänge

Melodisches Material gregorianischer Choräle wurde in insgesamt 18 Kompositionen des hier untersuchten Repertoires verarbeitet, die daher unter einen sehr weitgefassten Begriff von Choralbearbeitung subsumiert werden können.⁷ Anzahl und Ausmaß dieser Rückgriffe auf eine Melodievorlage und der jeweiligen Umgang mit dem präexistenten Material sind in diesen Motetten sehr unterschiedlich.

Von den insgesamt sechs Motetten Montes, in denen auf eine einstimmige Vorlage zurückgegriffen wurde, wurden vier bereits zu Lebzeiten Maximilians publiziert. Unter diesen ist auch *Ne timeas, Maria* (M17), das von den sechs Kompositionen die geringste Anzahl an Bezügen zur gregorianischen Vorlage aufweist. Silies zeigt, dass die Chormelodie nur zu Beginn der beiden Motettenteile zitiert wird, das Stück musikalisch ansonsten aber gänzlich unabhängig von der Vorlage gestaltet ist.⁸ Ähnliches ist auch in anderen Kompositionen des untersuchten Repertoires zu erkennen. Die acht Kompositionen, in die nur vereinzelte Motive einer präexistenten Vorlage übernommen sind, stellen einen nicht unwesentlichen Anteil der genannten 18 Choralbearbeitungen.

5 Ebd., S. 325.

6 Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet*, S. 42.

7 Die Grenzen zwischen den von Finscher/Laubenthal in einem Kapitel diskutierten „Choralbearbeitungen“ und „freien Motetten“ sind mitunter fließend. Auch Finscher/Laubenthal sprechen Kompositionen, die „eine gregorianische Melodie nur anklängen [lassen], ohne sie wirklich als cantus firmus zu verarbeiten“, explizit an (Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 325). Solche Kompositionen werden im Folgenden unter den weitgefassten Begriff der Choralbearbeitung subsumiert.

8 Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 379–382.

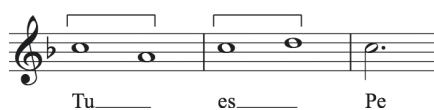
Tabelle 57: Motetten mit vereinzelt anklängen an präexistente Gesänge

Komp.	Incipit	Erstüberlieferung	Textvorlage	Anmerkung
Galli	<i>Tentavit Deus Abraham Cumque extendisset manum</i> (Gal6)	Ber1559	Responsorienkom-pilation cao7762, cao6098 + cao6098a	Beginn des zweiten Motettenteils
Vaet	<i>Discubuit Iesus Et accepto pane</i> (V18)	Vaet1562a	Responsorium + Vers gra0637 + gra0637a	Beginn und Mitte (M. 53 ff.) des ersten Motettenteils
Vaet	<i>Dum completerentur dies Repleti sunt omnes</i> (V20)	Vaet1562a	Responsorium + Vers cao6536 + cao6536a	Beginn des ersten Motettenteils und Beginn des Responsums
Vaet	<i>Ex eius tumba Cater-vatim ruunt populi</i> (V24)	Vaet1562a	Responsorium + Vers cao6679 + cao6679a	Beginn des ersten Motettenteils
Regnart	<i>Puer natus est nobis Postquam consumati sunt dies octo</i> (R199)	Gio1568–1	Unklar, wahrschein-lich liturgische Textvorlage	Beginn des ersten Motettenteils nach Introitus LU408
Prenner	<i>Assumpta est Maria in caelum Maria virgo assumpta est</i> (Pre20)	Gio1568–1	Antiphon cao1503 Antiphon cao3707	Beginn des ersten und des zweiten Motettenteils
Mergot	<i>Tu es Petrus Quodcum-que ligaveris</i> (Mer5)	Gio1568–3	Responsorium cao7788 oder Offer-torium LU1333	Beginn des ersten Motettenteils nach Antiphon cao5208
Monte	<i>Ne timeas, Maria Ecce ancilla Domini</i> (M17)	Mon1573	Antiphon cao3863 Antiphon cao2092	Beginn des ersten und des zweiten Motettenteils

Wie der rechten Spalte von Tabelle 57 zu entnehmen ist, wird in fast allen Motetten am Beginn des ersten Motettenteils zitiert und daher in der Regel der Anfang eines liturgischen Gesangs. In drei Motetten finden sich musikalische Zitate auch oder ausschließlich zu Beginn des zweiten Motettenteils. Bei allen drei Kompositionen fällt der Anfang des zweiten Teils mit dem Beginn eines zweiten oder dritten liturgischen Gesanges zusammen. In Montes *Ne timeas, Maria* (M17) wird an dieser Stelle der Beginn der Antiphon *Ecce ancilla Domini* (cao2092), in Prenners *Assumpta est Maria in caelum* (Pre20) der Beginn der Antiphon cao3707 zitiert. In Gallis *Tentavit Deus Abraham* (Gal6) wird der zweite Motettenteil zumindest mit einem Vers eröffnet, der zumeist in Kombination mit einem anderen Responsorium überliefert ist. Folglich sind einzig in die Kompositionen Vaets auch melodische Segmente eingegangen, die nicht vom Beginn einer liturgischen Vorlage stammen. In *Dum completerentur dies* (V20) ist

der Beginn des Responsums – des Teils, der nach dem Vers wiederholt wird – kontrapunktisch verarbeitet. In *Discubuit Iesus* (VI8) wird ab M. 53 die direkte Rede Jesu „Hoc est corpus meum“ mit einem aus der Choralvorlage entnommenen Quintsprung in langen Notenwerten eingeleitet. Somit markieren die Zitate in beiden Fällen wichtige formale Zäsuren.

Für fast alle der in Tabelle 57 gelisteten Kompositionen diente als Text- und Melodievorlage ein und derselbe dem Stundengebet zuzuordnende Gesang.⁹ Bei zwei Ausnahmen ist die Textvorlage nicht mit letzter Gewissheit zu identifizieren, mit ziemlicher Sicherheit ist sie aber nicht identisch mit der Melodievorlage. Das Eröffnungssoggetto aller fünf Stimmen (vgl. Notenbsp. 11) von Mergots *Tu es Petrus* (Mers) ist dem Beginn der Antiphon cao5208/LU1515 entnommen, deren Text zwar mit denselben Worten wie Mergots Komposition beginnt, aber bedeutend kürzer ist als jener der Motette. Der Text der Motette kann daher nicht allein der Antiphon cao5208/LU1515 entnommen sein, sondern beruht vermutlich auf dem Offertorium LU1333 oder dem Responsorium cao7788.¹⁰



Notenbsp. 11: Franciscus Mergot, *Tu es Petrus* | *Quodcunque ligaveris* (Mers), Cantus, M. 1–3 (nach Gio1568–3)

Ähnlich verhält es sich in Regnarts *Puer natus est nobis* (R199), für das Pass aufgrund des melodischen und textlichen Incipits annimmt, es sei als Introitus am Fest der Beschneidung Christi gesungen worden.¹¹ Ein musikalischer Zusammenhang zwischen dem einleitenden Soggetto der Motette und dem Introitus ist unmittelbar ersichtlich (vgl. Abbildung 20 und Notenbsp. 12). Der liturgische Gesang eröffnet mit einem charakteristischen Quintsprung, der in der Folge um einen Ganzton überhöht wird. Zwar löst sich die melodische Weiterführung in Regnarts Komposition schon nach diesem Ganztonschritt etwas von der Choralvorlage, der Bezug zu dem bekannten, auch zur Eröffnung des Weihnachtsgottesdienstes gesungenen Gesang ist in Cantus, Cantus secundus, Tenor und Quintus bei identischer Textierung jedoch zweifellos zu erkennen (Notenbsp. 12).¹²

9 Alle verwendeten Gesänge haben ihren liturgischen Ort im Stundengebet.

10 Zu den Unterschieden der verschiedenen liturgischen Gesänge vgl. Kapitel 4.1.

11 Vgl. Pass, *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*, S. 419.

12 Ähnlich der tonalen Beantwortung in einer Fuge ist der Quintsprung in den anderen Stimmen durch einen Quartsprung ersetzt.

8.1. Choralbearbeitung

C Pu - er na - tus est, na - tus est no - bis,
 C2 Pu - - er na - tus est
 A Pu - er na - tus est no - bis, na -
 T Pu - - er na -
 Q Pu - er na - - tus est no - bis,
 B Pu -

8
 pu - er na - tus, pu - - er, pu -
 no - bis, pu - - er na - tus est no - bis, na - tus est no -
 tus est no - bis, na - tus est no - bis, pu - - er
 - tus est no - bis, pu - er na - tus, na - - tus est no -
 pu - er na - tus est no - bis, na -
 - er na - tus est no - bis,

Notenbsp. 12: Jacob Regnart, *Puer natus est nobis* | *Postquam consumati sunt dies octo* (R 199), M. 1–14 (nach Gio1568–1)

Auch wenn das Motiv in den folgenden Messen noch das ein oder andere Mal wieder aufgegriffen wird, entfernt sich Regnarts Komposition nicht nur musikalisch, sondern auch textlich rasch vom vermeintlich zugrunde liegenden Choral. Bereits nach den beiden ersten Sätzen „Puer natus est nobis et filius datus est nobis“ weicht der Text der Motette von dem des bekannten Introitus ab.¹³ Somit wird einzig mit der Eröffnungsformel die Assoziation zu einem anderen, dem Publikum sicherlich bekannten Gesang geweckt, der bei einer Aufführung der Motette im liturgischen Rahmen möglicherweise nur kurz zuvor als Introitus erklingen wäre.

13 Zur Textvorlage vgl. Kapitel 4.3.4.

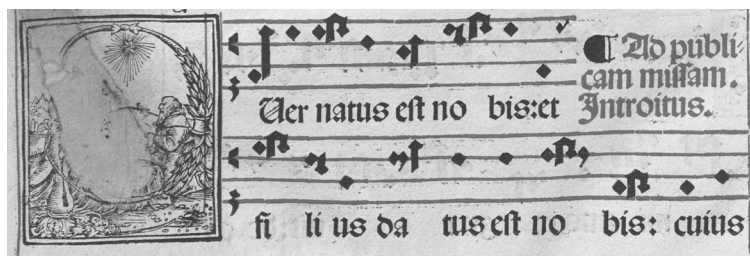


Abbildung 20: *Graduale Pataviense*, Wien: Johannes Winterburger 1511, fol. 12^v (Ausschnitt).
Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 Liturg. 451 p

Eine solche Orientierung an der Melodie eines Gesangs mit identischem Textincipit, der nicht als alleinige Textvorlage gedient haben kann, ist vereinzelt auch in Kompositionen von Zeitgenossen Mergots und Regnarts auszumachen. Insbesondere das von Mergot herangezogene Motiv findet sich verschiedentlich auch in anderen Motetten. Beispielsweise steht es zu Beginn des zweiten Teils von Jean Louys' ebenfalls in Gio1568–3 publiziertem *Ego pro te rogavi, Petre*. In La Courts *Tu es Petrus* (HC2) ist es sogar nicht nur als Eröffnungssoggetto, sondern auch als ostinater Cantus firmus herangezogen.¹⁴ Ackermann berichtet zudem von jeweils einem *Ave Maria* Palestrinas und Giovanni Andrea Dragonis, in denen die Komposition eines tropierten Textes zu Beginn musikalisch auf die Antiphon ca01539 zurückgreift. Während Dragoni die Choralvorlage soweit als möglich in Breven hervorhebt, ist der Umgang Palestrinas mit dem präexistenten Material mit dem Regnarts und Mergots vergleichbar. Nur für wenige Töne zu Beginn der Motette sind Anleihen der Antiphon zu erkennen.¹⁵ Ein solcher Rückgriff auf eine präexistente Melodie, vor allem, wenn er sich auf den Beginn einer Komposition beschränkt, ist im Motettenschaffen Palestrinas grundsätzlich eher die Ausnahme denn die Regel. So berichtet Brieger, der die Erstsoggetti von den 69 in den ersten beiden Motettenbüchern Palestrinas überlieferten Stücken genauer untersucht, von nur zwei Kompositionen, in denen sich der Motettenbeginn an eine Choralvorlage anlehnt.¹⁶ In beiden Stücken beschränkt sich die Orientierung an einer liturgischen Vorlage jedoch nicht allein auf die ersten Mensuren, denn Ackermann nennt sie unter den nur wenigen Motetten Palestrinas, in denen durchgängig präexistentes melodisches Material verarbeitet wird.¹⁷

14 Vgl. Kapitel 8.2.3.

15 Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 167.

16 Brieger, *Untersuchungen zur Struktur der Erstsoggetti*, S. 256.

17 Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 170 f.

8.1.2. Motetten mit mehreren Rückgriffen auf Melodien präexistenter Gesänge

In zehn Stücken und somit in der Mehrzahl der Choralbearbeitungen des untersuchten Repertoires wird über die gesamte Komposition hinweg oder zumindest immer wieder auf die jeweilige präexistente Melodie zurückgegriffen. So unterschiedlich wie die Komponisten und die Vorlagen dieser zehn Stücke sind, so breit gestreut sind auch die kompositorischen Verfahrensweisen, mit denen das Material verarbeitet wird. In zwei Stücken wird die Choral- bzw. in einem Fall eher Liedmelodie nicht in allen Stimmen in gleichem Ausmaß, sondern fast ausschließlich in einer Stimme verarbeitet. Zwar weisen zu Beginn von Regnarts *Resonet in laudibus* (R165) sämtliche Stimmen die charakteristische absteigende Dreiklangsbrechung auf, fortgeführt wird die Melodie aber bis zum Ende der Motette vornehmlich im Quintus.¹⁸ In Montes *Viri Galilaei, quid admiramini* (M63) wird die Chormelodie ausschließlich im Tenor zitiert und hierbei in langen Notenwerten hervorgehoben.¹⁹

Tabelle 58: Motetten mit mehreren Rückgriffen auf Melodien präexistenter Gesänge

Komp.	Incipit	Erstüberlieferung	Text- und Musikvorlage	Liturgischer Anlass
Vaet	<i>Immolabit haedum multitudo</i> <i>Pascha nostrum immolatus</i> (V29)	Vaet1562b	Responsorium Vers gra0674 + gra0674a	Fronleichnam/Abendmahl
Galli	<i>Pater noster</i> <i>Ave Maria</i> (Gal13)	Ger1567	Gebet LU Antiphon cao1539	
Regnart	<i>Domine, non secundum peccata nostra</i> <i>Domine, ne memineris</i> <i>Adiuva nos, Deus</i> (R128)	Gio1568–1	Tractus LU527–528	Aschermittwoch
Formellis	<i>Pater noster</i> (For4)	Gio1568–2	Gebet LU	
Regnart	<i>Ave maris stella</i> <i>Monstra te esse matrem</i> (R113)	Gio1568–3	Hymnus cao8272	
Prenner	<i>Filiae Hierusalem</i> (Pre22)	Gio1568–3	Antiphon cao2877	
Monte	<i>Regina caeli laetare</i> <i>Resurrexit, sicut dixit</i> (M60)	Mon1575	Antiphon cao4597/ LU275	

18 Einzig in M. 78–81 lässt sich eine imitatorische Vorwegnahme der Melodie im Tenor ausmachen (Edition der Motette in Regnart GA IV, S. 80–85).

19 Zu den Choralziten in dieser Motette vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 383 f.

8. Cantus firmus und Kanon

Monte	<i>Viri Galilaei, quid admiramini</i> (M63)	Mon1575	Introitus LU846	Christi Himmelfahrt
Regnart	<i>Homo quidam fecit coenam Venite, comedite panem</i> (R139)	Reg1575	Responsorium cao601068 + Vers cao601068a	Fronleichnam/ Abendmahl
Regnart	<i>Resonet in laudibus Hodie apparuit in Israel Magnum nomen Domini Emanuel</i> (R165)	Reg1575	Cantio	Weihnachten

In den anderen acht Kompositionen dient die imitatorische Verarbeitung verschiedener aus der Chormelodie gewonnener Soggetti als Grundlage für einen im Verlauf der Komposition zunehmend unabhängig von der präexistenten Melodie gestalteten Satz. Ähnlich wie bei Regnarts *Puer natus est nobis* (R199) kann sich das Choralzitat hierbei auf nur wenige Töne beschränken,²⁰ der melodische Verlauf kann aber auch acht oder neun Töne hintereinander der Chormelodie folgen. Neben den Kompositionen des *Pater noster* von Galli (Gal13) und Formellis (For4) weist auch Montes *Regina caeli laetare* (M60) ein so langes Choralzitat zu Beginn auf.²¹

Notenbsp. 13: Philippe de Monte, *Regina caeli laetare | Resurrexit, sicut dixit* (M60), M. 1–7 (nach Mon1575; Edition: Monte GA [alt], S. 95–100)

20 In einigen Fällen beschränkt sich das Zitat auf ein einziges charakteristisches Intervall. Beispielsweise ist in Vaets *Immolabit haedum multitudo* (V29) allein die aufsteigende Quarte in Diskant, Quintus und Bassus (M. 79–82) an der Textstelle „Immolatus est“ aus der Choralvorlage übernommen. Auch der Quintsprung in Tenor und Bassus von Regnarts *Homo quidam fecit coenam* (R139) zu Beginn der Textzeile „quia parata sunt“ (M. 33–36) ist auf die präexistente Chormelodie zurückzuführen.

21 Zu dieser Motette vgl. auch Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 382 f.

Die in Notenbsp. 13 nur im Cantus in voller Länge erkennbare in langen Semibreven hervorgehobene Chormelodie wird in den Folgetakten auch in den vier anderen Stimmen aufgegriffen.²² Im Vergleich mit Regnarts *Puer natus est nobis* (R199) (vgl. Notenbsp. 12) weist der Beginn von Montes *Regina caeli laetare* (M60) eine Besonderheit auf. Während im ersten Beispiel – und das ist der Normalfall – das aus dem Choral gewonnene Soggetto alleinstehend präsentiert wird, ist diesem in Montes Vertonung der Marienantiphon schon zu Beginn eine frei komponierte Stimme in kleineren Notenwerten entgegengestellt. Was im untersuchten Repertoire bei Eröffnungssoggetti eher eine Ausnahme ist, ist im weiteren Verlauf der Kompositionen als üblich zu betrachten.²³ Abgesehen vom Motettenbeginn wird eine imitatorische Verarbeitung von aus der Chormelodie gewonnenen Soggetti in Vaets *Immolabit haedum multitudo* (V29), Gallis *Pater noster* (Gal13), Montes *Regina caeli laetare* (M60) sowie Regnarts *Domine, non secundum peccata nostra* (R128), *Ave maris stella* (R113) und *Homo quidam fecit magnam* (R139) grundsätzlich mit einer frei komponierten Stimme kontrastiert. In Montes Marienmotette *Regina caeli laetare* (M60) wurde nur an zwei Stellen gänzlich auf die Verwendung präexistenter Materials verzichtet. Ganz am Ende der beiden Motettenteile steht ein „Alleluia“-Ruf, der vollkommen unabhängig von der Choralvorlage gestaltet ist. Solche Abschnitte, in denen keine melodischen Bausteine der Vorlage verwendet werden, finden sich in vielen der in Tabelle 58 gelisteten Motetten,²⁴ so etwa in Prenners *Filiae Hierusalem* (Pre22), das mit der imitatorischen Verarbeitung eines aus dem Beginn der Antiphon cao2577 gewonnenen Soggettos eröffnet wird. Im weiteren Verlauf der Motette weisen Cantus und Tenor auch in M. 19–24 Bezüge zur Chormelodie auf. Doch just an der Stelle, an welcher der besungene Märtyrer Georg namentlich genannt wird, ist kein melodisches Material aus der Antiphon entnommen und der frei komponierte Satz melismatisch geprägt. In der Folge zitiert Prenner längere Abschnitte der zugrunde liegenden Antiphon

22 Nicht immer sind alle Stimmen an der imitatorischen Verarbeitung eines solchen Soggettos beteiligt, bisweilen sind Einzelstimmen auch vollkommen unabhängig von der Choralvorlage gestaltet. Beispielsweise ist in M. 22–26 von Regnarts *Homo quidam fecit coenam* (R139) eine durch Ligaturen hervorgehobene absteigende Linie lediglich in Diskant, Tenor und Bassus zu erkennen, während die anderen beiden Stimmen unabhängig von der Choralvorlage gestaltet sind.

23 Am Beginn einer Motette ist dies sonst nur in Regnarts *Homo quidam fecit coenam* (R139) und Prenners *Filiae Hierusalem* (Pre22) der Fall.

24 Etwa am Ende von Formellis' *Pater noster* (For4) (vgl. Kapitel 8.1.3). Auch in M. 65–77 von Regnarts *Homo quidam fecit coenam* (R139) ist die Textzeile „et bibite vinum quod miscui vobis“ musikalisch unabhängig von der Vorlage gestaltet, ehe mit der darauffolgenden Wiederholung des Schlusses des ersten Motettenteils zumindest wieder musikalische Anklänge an die Vorlage zu vernehmen sind.

in größeren Notenwerten in nur einer Stimme (wie beispielsweise in M. 36–40 und M. 60–67, vgl. Notenbsp. 14 und 15), eine Kompositionstechnik, die im untersuchten Repertoire ansonsten nur vereinzelt auszumachen ist.²⁵

36

cum co - ro - - - na

Notenbsp. 14: Georg Prenner, *Filiae Hierusalem* (Pre22), Diskant, M. 36–40 (nach Gio1568–3; Edition: Prenner GA, S. 167–171)

60

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Notenbsp. 15: Georg Prenner, *Filiae Hierusalem* (Pre22), Diskant, M. 60–67 (nach Gio1568–3; Edition: Prenner GA, S. 167–171)

8.1.3. Verarbeitung der Choralvorlage in Formellis' *Pater noster* (For4)

Wurden bislang verschiedene Verfahrensweisen im Umgang mit präexistentem melodischem Material an Ausschnitten verschiedener Motetten umrissen, soll im Folgenden am Beispiel von Formellis' *Pater noster* (For4) dargestellt werden, wie diese in einer einzigen Komposition vereint werden konnten.²⁶ Wie in Gallis Komposition desselben Textes ist der Bezug zu einer liturgischen Vorlage in Formellis' Motette kaum zu übersehen. Fast durchwegs wird die heute noch bekannte Melodie des *Pater noster* nicht nur als Quelle einzelner Melodiewendungen genutzt, sondern fast vollständig in wechselnden Stimmen zitiert. Formellis' sechsstimmiger Satz kann deshalb als ein Beispiel dafür angeführt werden, wie eng die Verwandtschaft einer Motette mit ihrer liturgischen Vorlage sein kann, ohne dass die präexistente Melodie als geschlossenes Zitat in einer Stimme hervorgehoben würde.

25 Im oben genannten *Resonet in laudibus* (R165) Regnarts ist die Choralmelodie zwar nur in einer der Stimmen zitiert, jedoch nicht in größeren Notenwerten hervorgehoben. In Montes *Viri Galilaei, quid admiramini* (M63) erklingt die Choralmelodie im Quintus bzw. Tenor und somit in zwei Stimmen. Kürzere mit den Ausschnitten aus Prenners Komposition vergleichbare Abschnitte sind nur in Formellis' *Pater noster* (For4) und Regnarts *Ave maris stella* (R113) auszumachen. In der zuletzt genannten Motette greifen zwar sämtliche Stimmen wiederholt auf melodische Bausteine des Hymnus zurück, in M. 73–79 ist die Melodie- und Textzeile „qui pro nobis natus tulit esse tuus“ im Tenor jedoch in aufeinanderfolgenden Semibreven besonders hervorgehoben.

26 Edition: Anhang 1.3. Auf Notenbeispiele wurde im Folgenden weitestgehend verzichtet, da nahezu die gesamte Motette angeführt werden müsste.

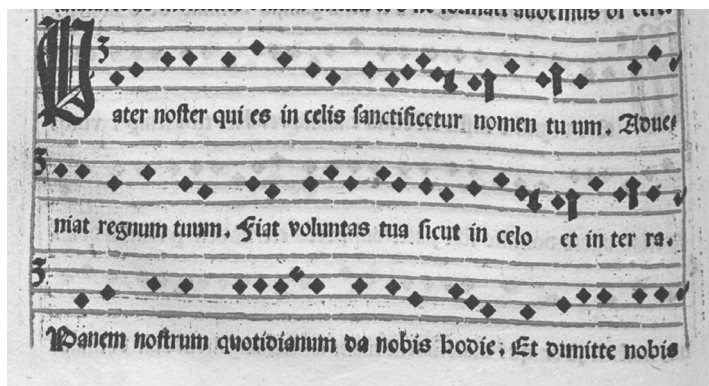


Abbildung 21: Melodie des *Pater noster*. Aus *Missale Pataviense*, Wien: Johannes Winterburger 1509, fol. 117^v (Ausschnitt). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Liturg. 402

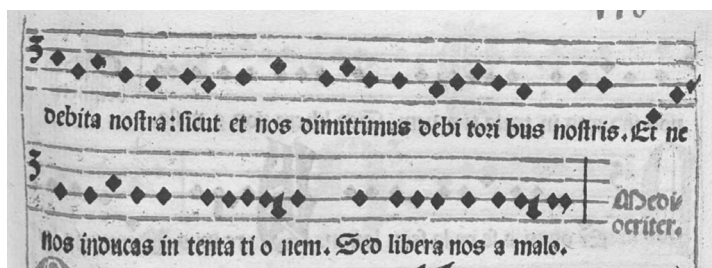


Abbildung 22: Melodie des *Pater noster*. Aus *Missale Pataviense*, Wien: Johannes Winterburger 1509, fol. 118^r (Ausschnitt). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Liturg. 402

Wie der Übersicht in Tabelle 59 zu entnehmen ist, ging fast die gesamte aus der Liturgie bekannte Melodie in Formellis' Komposition ein. Der Umgang mit dem motivischen Material variiert in den einzelnen Abschnitten allerdings sehr. Eröffnet wird die Motette mit einem imitatorischen Satz, dessen Soggetto aus der Choralvorlage gewonnen ist. Das Zitat beschränkt sich hierbei nicht auf eine kurze, besonders charakteristische Tonfolge, vielmehr wird die Anrede auch musikalisch in voller Länge übernommen. Erst mit dem Wort „caelis“ werden die Stimmen in jeweils eigenständigen Melismen weitergeführt. Beginnend mit dem Cantus setzen die sechs Stimmen im Abstand von zwei oder zweieinhalb Mensuren ein und ergänzen den Satz nach und nach zur Vollstimmigkeit, die mit dem Einsatz des im F₃-Schlüssel notierten Sextus erreicht ist. Ein anderthalb Mensuren später folgender weiterer imitatorischer Einsatz im Cantus bildet mit einer nur kurzen Umschreibung der Zielnote in M. 17 die Überleitung zum folgenden Abschnitt.

Tabelle 59: Verwendung präexistenter Materials bei einzelnen Textabschnitten in Wilhelmus Formellis, *Pater noster* (For₄)

Textabschnitt	Verwendung präexistenter Materials
Pater noster qui es in celis	Durchimitation in allen Stimmen
sanctificetur nomen tuum	Cantus M. 18–22 und Tenor M. 19–22
adveniat regnum tuum	Anlehnungen in Bassus M. 21–29 und Cantus M. 24–28
fiat voluntas tua	–
sicut in celo et in terra	Tenor M. 31–35 in Semibreven
Panem nostrum quotidianum	Durchimitation in allen Stimmen mit freien Gegenstimmen
da nobis hodie	Cantus M. 51–53
et dimitte nobis debita nostra	Tenor M. 58–29
sicut et nos dimittimus debitoribus nostris	Cantus M. 60–67 und Bassus in Semibreven M. 66–70
et ne nos inducas in tentationem	Bassus M. 71–82 und Cantus M. 75–78
sed libera nos a malo	–

Wurde in dieser Eröffnungsimitation in allen Stimmen vornehmlich auf präexistente Melodiebausteine zurückgegriffen, sind die meisten Stimmen danach unabhängig von der Choralvorlage fortgeführt. Wenn die auffallende untere Wechselnote auf die zweite Silbe des Wortes „sanctificetur“ auch in anderen Stimmen auszumachen ist, werden längere melodische Passagen nur im Cantus und Tenor aufgegriffen. Geringfügige Abweichungen von der Choralmelodie wie in M. 18–21 (Oberstimme) oder M. 19–21 (Tenor) sind den harmonischen Fortschreitungen des nun vollstimmigen Satzes geschuldet. Die Vorlage wird demnach den Anforderungen des motettischen Satzes angepasst, was im weiteren Verlauf der Komposition mehrfach zu beobachten ist. Melodische Bausteine des liturgischen Gesangs finden sich für die Textzeile „adveniat regnum tuum“ zwar noch im Bassus und Cantus, beschränken sich aber weitestgehend auf die nach oben schreitende kleine Sekunde. Sind in M. 27–30 für die Worte „fiat voluntas tua“ überhaupt keine musikalischen Bezüge zur Vorlage zu erkennen, werden diese ab M. 31 im Tenor umso deutlicher hervorgehoben. Bildeten zuletzt Minimen die übliche Deklamationsebene, werden nun im gleichförmigen Rhythmus aufeinanderfolgender Semibreven Text und Melodie des Gebets zitiert.

37

Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - - - - di - e,

Notenbsp. 16: Wilhelmus Formellis, *Pater noster* (For₄), Cantus, M. 37–44 (nach Gio1568–2)

Mit der Textzeile „Panem nostrum quotidianum da nobis hodie“, mit der in der Choralvorlage die Melodie vom Beginn wieder aufgegriffen wird, kehrt auch Formellis' Komposition wieder zur Durchimitation zurück. Das hierbei verarbeitete Soggetto weicht nicht unerheblich von der bekannten in den Abbildungen 21–22 wiedergegebenen *Pater noster*-Melodie ab. Kleinere Differenzen sind auch zwischen einem ab M. 71 eingeführten Soggetto (vgl. Notenbsp. 17) und der bekannten Choralfassung auszumachen. In beiden Fällen entspricht das Soggetto in Formellis' Motette exakt dem, das Galli in seiner dreistimmigen Komposition des *Pater noster* (Gal13) in M. 39–42 und ab M. 69 verwendet. Dies kann auf zwei Szenarien zurückzuführen sein: Möglicherweise kursierte am Hof Maximilians eine andere Melodiefassung des *Pater noster*, auf die die beiden dort tätigen Komponisten zurückgriffen. Die einheitliche Gestalt des Soggettos in den Motetten unterschiedlicher Komponisten kann jedoch genauso gut auf eine Abhängigkeit der Vertonungen untereinander zurückzuführen sein. Zwei weitere Parallelen in den beiden Stücken deuten darauf hin, dass sich Formellis an der früheren Komposition Gallis orientiert haben könnte. So basiert der Schlussklang beider Sätze nicht auf der Finalis des zugrunde liegenden lydischen Modus. Zudem greifen beide Komponisten zur besonderen Hervorhebung der Worte „in tentationem“ auf das Stilmittel des Noema zurück.²⁷ Es ist daher gut möglich, dass Galli die präexistente Melodie in Hinblick auf seinen dreistimmigen Satz modifizierte und Formellis diese korrumpierte Fassung übernahm. Unabhängig davon weist die melodische Gestalt des von Galli und Formellis verwendeten Soggettos einen großen Vorteil für die Komposition von Motetten auf, was insbesondere in Formellis' *Pater noster* (For4) manifest wird.

Die Melodie in Notenbsp. 16 steigt vom Ausgangston über mehrere Tonwiederholungen auf der Oberterz zur Quart über dem Ausgangston auf und sinkt dann sofort wieder zur Finalis ab. Sie entspricht damit exakt dem Soggetto des Motettenbeginns. Mit der Textzeile „panem nostrum quotidianum“ wird somit auf verschiedene Weise ein Bezug zum Anfang der Komposition hergestellt: Das motivische Material ist dasselbe, und erstmals findet auch wieder das Mittel der Durchimitation Anwendung, wenngleich hier anders als zu Beginn der Motette einzelne frei komponierte Gegenstimmen hinzutreten und die Einsatzfolge der Stimmen zunächst differiert.²⁸ Mit dem Einsatz des Bassus in der Mitte von M. 41 greift Formellis auf den vollständigen kontrapunktischen Satz ab der zweiten Hälfte von M. 7 zurück. Variiert wird dieser nur in M. 43–45, wo ein kurzer melismatischer Einschub im Cantus ergänzt ist. Diese

27 Vgl. Kapitel 7.3.2, Tabelle 54, und Kapitel 7.3.4.

28 Frei komponierte Gegenstimmen treten beispielsweise im Altus in M. 39–43 oder im Quintus in M. 37–40 hinzu.

Wiederholung innerhalb der Motette erinnert in gewissem Maße an den Aufbau der Responsorienmotetten, in denen der Schluss des ersten Motettenteils in der Regel am Ende des zweiten Motettenteils wiederholt wird. Mit einem konsequenter der bekannten einstimmigen Melodie folgenden Soggetto wäre diese Wiederholungsform nicht möglich gewesen.

Das lange Selbstzitat bringt es mit sich, dass für die zweite Hälfte der Textzeile „da nobis hodie“ in den imitierenden Stimmen nicht auf melodisches Material der Choralvorlage zurückgegriffen wird. Erst nach dem letzten imitatorischen Einsatz des Cantus, der in diesem Fall die Überleitung nicht wie in M. 17 mit dem tonalen Umkreisen der Finalis f^1 , sondern mit ihrer Erhöhung zum Leitton im Rahmen einer Kadenz zu M. 51 besorgt, wird auch dieses Choralzitat in M. 51–53 im Cantus nachgereicht. Ähnlich wie bereits in M. 16–22 ist im Folgenden in diversen Stimmen die wiederum charakteristische Wechselnote auf der ersten Silbe des Wortes „dimitte“ in verschiedenen Stimmen zu erkennen. Weiterreichenden Bezug zur präexistenten Melodie weisen jedoch lediglich der Altus in M. 55–57, der Cantus in M. 57–59 und der Tenor in M. 58–60 auf. In der Folge lösen sich die Unterstimmen zunehmend von der musikalischen Vorlage, deren Melodie zu „Sicut et nos dimittimus“ noch im Cantus in M. 61–64 sowie im Tenor in M. 63–66 zu erkennen ist. Fortgesetzt wird die präexistente Melodie zu den Worten „debitoribus nostris“ nur mehr im Cantus in M. 66–68. Eben diese Worte werden – vergleichbar mit dem Einschub im Tenor in M. 31–35 – im Bassus in M. 66–70 mittels aufeinanderfolgender Semibreven herausgehoben.

Noch ein letzter Abschnitt weist melodische Anklänge an die liturgische Vorlage auf. In M. 71–73 im Bassus, in M. 75–78 im Cantus sowie in M. 76–78 im Tenor wird das bereits erwähnte Soggetto präsentiert, das leichte Differenzen zur Melodieführung der gängigen Choralfassung aufweist. Der Quartfall zu Beginn des von Galli und Formellis verwendeten Soggettos ist in der in Abbildung 22 dargestellten Fassung der Melodie nicht zu erkennen.²⁹ Sofern man die Textunterlegung entsprechend anpasst, sind die Zusammenhänge zur bekannten Melodie jedoch offensichtlich.

71



Notenbsp. 17: Wilhelmus Formellis, *Pater noster* (For₄), Bassus, M. 71–73 (nach Gio1568–2)

²⁹ Vgl. in Gallis *Pater noster* (Gal13), Bassus, M. 69–17, und Diskant, M. 71–74.

Mit diesem letzten Aufgreifen präexistenten melodischen Materials enden die musikalischen Bezüge zwischen der Choralvorlage und Formellis' Komposition jedoch endgültig. Nach dem kurzen homophonen Einschub bei den Worten „in tentationem“ in M. 82–84 sowie dem langsamen Auflösen der Homophonie in der weiteren Folge gibt es kein Zurück zur Choralbearbeitung mehr. Der Abschluss der Motette ist frei gestaltet, was möglicherweise auf eine tonale Eigenheit der Komposition zurückzuführen ist. Sie schließt nicht auf der Finalis *f*, vielmehr basiert der Schlussklang auf dem Ton *G*. Ein Anpassen der einstimmigen Vorlage an diese tonale Gegebenheit hätte die präexistente Melodie wohl zur Unkenntlichkeit verändert. Darüber, warum diese Schlusslösung gewählt wurde, kann hier nur spekuliert werden. Seit dem 12. Jahrhundert war es Tradition, das *Pater noster* in Kombination mit dem *Ave Maria* zu beten.³⁰ Dementsprechend basiert der zweite Teil von Gallis *Pater noster* | *Ave Maria* (Gal13) auch auf diesem marianischen Gebet. Der erste Teil der Komposition endet mit dem Wort „Amen“ ebenfalls auf *g*, allerdings mit einem leeren Oktavklang. Dieses *g* stellt gleichzeitig die Finalis des transponierten dorischen Modus, welcher dem zweiten Teil der Motette – entsprechend der Antiphon *Ave Maria* (ca01593) – zugrunde liegt. So liegt der Verdacht nahe, dass auch einer Aufführung von Formellis' *Pater noster* (For4) eine nicht überlieferte Komposition oder ein einstimmiges *Ave Maria* folgte.

8.1.4. Liturgische Funktion der verarbeiteten Gesänge

Die Kontextualisierung von Formellis' *Pater noster* (For4) mit der liturgischen Funktion des zugrunde liegenden Textes wirft einmal mehr Fragen nach Gemeinsamkeiten der Vorlagen choralbasierter Motetten auf. Es liegt in der Natur der Sache, dass diese meist nicht der Bibel, sondern der Liturgie entnommen sind. In seiner Studie zum Motettenschaffen Palestrinas schränkt Ackermann weiter ein:

Es handelt sich fast ausschließlich um syllabische oder wenigstens melismenarme Gesänge, also Sequenzen, *Pater noster* und vor allem Antiphonen, an vorderster Stelle die großen marianischen und Magnificat-Antiphonen.³¹

Zumindest in Teilen stellt das von Ackermann beschriebene liturgische Repertoire auch die Vorlagen für die choralbasierten Kompositionen am Hof Maximilians. Zwar sind keine Sequenzen auszumachen, das aus einem Tropus entstandene *Resonet in laudibus*, der Tractus *Domine, non secundum peccata nostra* (R128) oder der von Monte komponierte Introitus *Viri Galilaei, quid admiramini* (M63)

30 Zur Verbindung von *Pater noster* und *Ave Maria* in der Liturgie vgl. Kapitel 4.3.6.

31 Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 167.

genügen der Beschreibung „melismenarm“ jedoch allesamt. Auch Ackermanns Beobachtungen zu *Pater noster*-Kompositionen, denen allen derselbe Gebetston als melodisches Reservoir dient,³² decken sich mit den Motetten gleichen Textes von Galli und Formellis. Zudem weisen die am Hof Maximilians entstandenen Marienmotetten bisweilen ebenso enge Verbindungen zur jeweiligen Choralvorlage auf, wie sie für Palestrinas Kompositionen postuliert werden.³³ Das von Ackermann beschriebene liturgische Repertoire muss in einer Darstellung der am Hof Maximilians entstandenen choralbasierten Motetten nur wenig erweitert werden. Oliver Strunk erkannte bereits 1944, dass die Responsorienmotetten Palestrinas keinen Rückgriff auf die liturgischen Melodien erkennen lassen,³⁴ was Ackermann für das von ihm untersuchte breitere Repertoire bestätigt.³⁵ In den vergleichsweise früh entstandenen Responsorienmotetten Vaets und Gallis wurde hingegen noch vereinzelt präexistentes melodisches Material verwendet. Hierbei diente die Vorlage aber anders als bei den Kompositionen von Proprietexten, Marienantiphonen oder dem *Pater noster* lediglich als eine Art Steinbruch, aus dem einzelne Motive zur weiteren Verarbeitung in einem motettischen Satz geschlagen wurden. Zumeist am Beginn von Motetten eingesetzt, handelt es sich somit mehr um für den Hörer wiedererkennbare Anspielungen an liturgische Vorlagen als um tatsächliche Zitate.

Ein Blick auf die Festtage, deren Liturgie die als Text- und Melodievorlage verwendeten Gesänge entstammen, scheint zunächst wenig Überraschungen zu bieten. Vornehmlich handelt es sich um Gesänge zu besonders bedeutenden Anlässen wie dem Nikolaustag,³⁶ Mariae Empfängnis,³⁷ Weihnachten,³⁸ Christi Himmelfahrt,³⁹ Pfingsten,⁴⁰ Fronleichnam,⁴¹ Petrus⁴² oder Maria Himmelfahrt⁴³.

32 Ebd., S. 168.

33 Insbesondere bei Motetten, deren Texte Marienantiphonen, Hymnen oder Teilen des Propriums entnommen sind, wirft die enge musikalische Bindung an die Vorlage einmal mehr die Frage nach der Grenze zwischen liturgischer und paraliturgischer Musik auf (vgl. Kapitel 2.4.1).

34 Vgl. Strunk, „Some Motet-Types“, S. 159.

35 Vgl. Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 167.

36 Vaet, *Ex eius tumba | Catervatim ruunt populi* (V24).

37 Monte, *Ne timeas, Maria | Ecce ancilla Domini* (M17).

38 Regnart, *Puer natus est nobis | Postquam consumati sunt dies octo* (R199) und *Resonet in laudibus | Hodie apparuit in Israel | Magnum nomen Domini Emanuel* (R165).

39 Monte, *Viri Galilaei, quid admiramini* (M63).

40 Vaet, *Dum complerentur dies | Repleti sunt omnes* (V20).

41 Regnart, *Homo quidam fecit coenam | Venite, comedite panem* (R139); Vaet, *Immolabit haedum multitudo | Pascha nostrum immolatus est Christus* (V29).

42 Mergot, *Tu es Petrus | Quodcunque ligaveris* (Mer5).

43 Prenner, *Assumpta est Maria in caelum | Maria virgo assumpta est* (Pre20).

Auch der Fastenzeit ist eine Motette zugeordnet.⁴⁴ Augenfällig ist aber, dass mit *Homo quidam fecit magnam* (ca0601068), *Immolabit haedum multitudo* (ca0601107) und *Discubuit Jesus* (ca0600586) drei der Vorlagen ursprünglich der Fronleichnamsliturgie entsprangen, im 16. Jahrhundert jedoch in verschiedenen neuen Kirchenordnungen und/oder für den protestantischen Gebrauch angelegten Liturgica als Abendmahls Gesang vorgesehen sind.⁴⁵ Auch für das ursprünglich der Gründonnerstags- bzw. Karsamstagsliturgie entstammende *Vita in ligno moritur* (ca08449), das in Prenners *Vita in ligno moritur* (Pre35) als struktureller Cantus firmus verarbeitet wurde,⁴⁶ ist denkbar, dass es im 16. Jahrhundert als Abendmahls Gesang genutzt wurde. Wie *Discubuit Jesus* in Heydens Übersetzung *Als Jesus Christus unser Herr* kursierte auch *Vita in ligno moritur* bereits im 16. Jahrhundert in einer deutschen Fassung Trillers als Gemeindelied.⁴⁷ Ganz ähnlich verhält es sich mit der Cantio *Resonet in laudibus*, die Ameln in Zusammenhang mit dem traditionellen Kindelwiegen stellt und die im 16. Jahrhundert in verschiedenen lateinisch- und deutschsprachigen Varianten in Drucken Verbreitung fand.⁴⁸ Unabhängig davon, ob sie nun in den Kontext des Abendmahls oder des Kindelwiegens zu stellen sind, wurden all diese Gesänge zwar nicht zwangsläufig von der Gemeinde gesungen, mit Sicherheit war das Volk aber bei beiden Riten aktiv beteiligt. Mithin haben die genannten Gesänge – ähnlich wie das *Pater noster* – vergleichsweise bekannte Melodien. So ist es gut möglich, dass nicht allein die liturgische Funktion der Gesänge, sondern mehr noch ihre besondere Popularität Anlass für ein Aufgreifen musikalischer Zitate in mehrstimmigen Kompositionen bot.

8.2. Motetten mit strukturellem Cantus firmus

Kompositionen, die nach Sparks' Klassifizierung einen „Structural Cantus Firmus“ aufweisen, beinhalten nicht nur Anspielungen, sondern umfangreiche melodische Zitate einer liturgischen oder sonstigen Vorlage. Diese Zitate werden in einer einzelnen Stimme hervorgehoben, die dann „as a skeleton or ‚framework‘ upon which a composition can be erected“, dient.⁴⁹ Sparks zielt mit dieser Erläuterung auf eine wichtige Eigenschaft der Cantus-firmus-Stimme

44 Regnart, *Domine, non secundum peccata nostra* | *Domine, ne memineris* | *Adiuva nos, Deus* (R128); Galli, *Tentavit Deus Abraham* | *Cumque extendisset manum* (Gal6).

45 Vgl. Kapitel 5.3.

46 Vgl. Kapitel 8.2.1.

47 Bezüglich *Vita in ligno moritur* vgl. Kapitel 4.4 und DKL, Abt. III, Bd. I, Teil I, S. 102; bezüglich *Discubuit Jesus* vgl. Kapitel 5.3, insbesondere Anm. 103.

48 Ameln, „Resonet in laudibus“, S. 54 f.; vgl. Kapitel 4.4.

49 Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet*, S. 42.

innerhalb der im deutschsprachigen Raum vor allem als Tenormotette bekannten Kompositionsform ab, die ein Relikt der vorangegangenen isorhythmischen Motette ist. Sind es in Letzterer Talea und Color, die den Satz in Abschnitte gliedern, so ist es in der Tenormotette, welche isorhythmische Kompositionen im Verlauf des 15. Jahrhunderts nach und nach verdrängt,⁵⁰ die Unterteilung eines in langen Notenwerten hervorgehobenen Cantus firmus mittels Pausen, die einen wesentlichen Beitrag zur Binnengliederung leistet.⁵¹ Ebenjene gliedernde Funktion einer Cantus-firmus-Stimme betont auch Schmidt-Beste, wenn er das Repertoire seiner Untersuchung von Motetten Senfls wie folgt benennt und beschreibt:

Die Motette mit (seit Edgar Sparks) so genanntem „strukturellem Cantus firmus“, in denen die vorgegebene Melodie – vulgo: der „Pfundnotentenor“ – als Klangachse bzw. Klangfundament in einer oder zwei Stimmen eingesetzt wird, sie insofern also nicht nur die vertikale Klangstruktur der Komposition determiniert, sondern durch ihren Abschnittsverlauf auch die Horizontale, die übergeordnete zeitliche Entwicklung.⁵²

Neben dieser Funktion der Abschnittsgliederung findet sich in der Tenormotette des 15. Jahrhunderts ein weiteres nicht unwesentliches Erbe der isorhythmischen Kompositionspraxis wieder. In aller Regel weist der Tenor zwar eine präexistente Melodie mit dazugehörigem Text auf, die frei komponierten Stimmen stellen diesem jedoch einen eigenen, oft neugedichteten Text entgegen. Ihr hauptsächliches Erscheinungsfeld ist vom späten 15. Jahrhundert an die Staatsmusik, in der einem oft liturgischen Cantus firmus ein explizit anlassbezogener Text gegenübergestellt wird.⁵³ Wolfgang Stephan lenkte erstmals den Blick auf eine rein geistliche Analogieform, die Chormotette mit Achsentenor. In dieser ist, ähnlich den oben beschriebenen Chorbearbeitungen, sämtlichen Stimmen – d. h. dem cantus-firmus-tragenden Achsentenor wie den frei hinzukomponierten Stimmen – derselbe Text unterlegt. Dies hat zur Folge, dass die in der traditionellen mehrtextigen Tenormotette weitestgehend frei komponierten Stimmen in der Chormotette vermehrt auch musikalische Bezüge zum Achsentenor aufweisen.⁵⁴

50 Finscher/Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“, S. 306.

51 Am Beispiel der Motetten Isaacs arbeitet Schmidt-Beste heraus, wie das Eintreten des Cantus firmus nach cantus-firmus-freien Passagen das Satzbild verändert (Schmidt-Beste, „Stil und Struktur“).

52 Ders., „Ludwig Senfl und die Tradition der Cantus-Firmus-Motette“, S. 271 f.

53 Vgl. Dunning, *Die Staatsmotette: 1480–1550*.

54 Stephan, *Die Burgundisch-Niederländische Motette*, S. 11 f.

8.2.1. Chormotetten

Diese Analogieform der Tenormotette spielt im Œuvre Josquins noch kaum eine Rolle, hat unter den Motetten mit Achsentenor Senfls jedoch vergleichsweise große quantitative Bedeutung. Von den im Jahr 2012 insgesamt 27 in Editionen verfügbaren Motetten mit Achsentenor ordnet Schmidt-Beste immerhin 17 dieser Gruppe der Chormotette zu.⁵⁵ In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Chormotette hingegen nur mehr Randerscheinung. So ist im überlieferten Motettencœuvre Palestrinas kein einziger Vertreter dieser Sonderform der Tenorachsenkomposition auszumachen.⁵⁶ Und auch in dem in der vorliegenden Studie untersuchten Repertoire spielen sie nur eine untergeordnete Rolle. Von den 16 Motetten, die auf der Basis einer herausgehobenen Tenorachse komponiert sind, können nur *Vita in ligno moritur* (Pre35) und *Anima mea liquefacta est* (Pre3) dieser Analogieform zugeordnet werden. Bei beiden Kompositionen Prenners greift die Motivik des Achsentenors jedoch in so großem Ausmaß auf die freien Stimmen über, dass eine Grenze zu den Choralbearbeitungen kaum zu erkennen ist.

Schon zu Beginn aller drei Teile von Prenners dreistimmigem *Vita in ligno moritur* (Pre35) geht melodisches Material der einstimmigen Vorlage in beiden frei hinzukomponierten Stimmen auf.⁵⁷ Im ersten Motettenteil werden in den Oberstimmen zunächst mindestens fünf Töne des Tropus in Semibreven zitiert, ehe der Bassus die Melodie in Breven, also tatsächlich in ‚Pfundsnote‘, aufgreift. Von jeweils vier oder fünf Mensuren Pause unterbrochen werden die vier Textabschnitte „Vita in ligno“ – „moritur“ – „infernus ex morsu“ – „despoliatur“ auf diese Weise präsentiert, bevor das letzte Wort nach weiteren drei Mensuren Unterbrechung wiederholt wird. Im Kontrast zu den in Semiminimen weitestgehend melismatisch geführten Oberstimmen tritt die in Breven gesetzte Tenorachse in der Edition wie auch bei einer Aufführung deutlich hervor.

Im zweiten Teil der Motette rückt der Cantus firmus in die Oberstimme und wird zunächst in weniger langen Notenwerten präsentiert, was jedoch nicht bis zum Ende der Komposition beibehalten wird. Nur für die ersten beiden Worte „qui prophetic“ wird der präexistenten Melodie noch gefolgt, bereits das nach mehr als zwei Mensuren Pause folgende „prompsisti“ ist hingegen unabhängig von der Choralvorlage und so melismatisch wie die beiden freien Stimmen gestaltet. Somit wird in M. 70 die bisherige Orientierung an einer Tenorachse vorübergehend aufgelöst, in M. 77 jedoch umso strenger

55 Vgl. die Tabellen im Anhang von Schmidt-Beste, „Ludwig Senfl und die Tradition der Cantus-Firmus-Motette“, S. 299–302.

56 Vgl. die Ausführungen zu „Choral und Cantus firmus“ in Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 167–175.

57 Edition: Prenner GA, S. 223–227.

wieder aufgegriffen. Der zu Beginn des zweiten Motettenteils vornehmlich in Semibreven geführte Cantus firmus wird nun zunächst in den Breven des ersten Motettenteils, ab M. 80 sogar in Longen hervorgehoben. Abschließend wird diese letzte Textzeile auch in der Oberstimme in kleineren Notenwerten mehrfach wiederholt.

Der dritte Teil scheint zunächst wieder mehr der traditionellen Form einer Tenormotette zu genügen. Nach einem über fünf Mensuren andauernden zweistimmigen Beginn der Außenstimmen greift in M. 102 die Mittelstimme die präexistente Melodie in fortlaufenden Breven auf. Erst für die letzte Textzeile der Motette „ad te secula“ werden die Notenwerte auf Minimen und Semibreven verkürzt. Diese letzte Zeile wird in der Folge dreimal wiederholt und in einer dieser Wiederholungen sogar mit einer melismatischen Bewegung in Semiminimen verziert. Ähnlich dem zweiten Motettenteil nähert sich die Tenorachse damit zum Ende hin den eigentlich frei hinzugefügten Außenstimmen an.

Auf ganz andere Weise frei ist der Umgang mit einer präexistenten Melodie in der zweiten Chormotette Prenners *Anima mea liquefacta* (Pre3).⁵⁸ Textliche und musikalische Grundlage stellt die an verschiedenen Marienfesten gesungene Antiphon *Anima mea liquefacta est* (ca01418)⁵⁹, welche für die zweiteilige Motette in zwei etwa gleich lange Abschnitte unterteilt ist. Sieht man von wenigen ausgelassenen melismatischen Durchgangsnoten ab, ist die Antiphon im Tenor vollständig zitiert. Einzig zu Beginn wird das Tonmaterial im Vergleich zu der im Antiphonar von 1519 (Abbildung 23) publizierten Fassung um einige Töne erweitert.⁶⁰ Nach dem Quartsprung auf *c*¹ folgt anstelle einer direkten Tonwiederholung ein Umspielen dieses Tons mit der unteren Wechsellnote und im weiteren Verlauf eine melismatische Auszierung des zweiten Wortes „mea“ (Abbildung 24). Ein ähnliche Melodik ist nicht nur im Diskant (Abbildung 25), sondern auch am Beginn der anderen Außenstimmen zu erkennen. Nur der Bassus weist bei seinem ersten Einsatz in M. 7 eine kurze frei komponierte Gegenstimme auf, zitiert ab M. 11 jedoch ebenfalls die ersten Töne der Antiphon. Diese Bezüge der Außenstimmen auf die präexistente Melodie sind auf den Motettenbeginn beschränkt. Schon die Melodie des zweiten Einsatzes des Cantus firmus in M. 24 wird zur Motivbildung in den anderen Stimmen nicht mehr herangezogen.⁶¹

58 Edition: Prenner GA, S. 14–24.

59 Die Cantus-Datenbank weist sie zumeist innerhalb der Liturgie zu Assumptio Mariae und Nativitas Mariae nach (<http://cantusdatabase.org/id/001418>; letzter Zugriff 17.2.2022).

60 Im *Antiphonarium Pataviense* ist sie im Rahmen der Liturgie zu Nativitatis Mariae auf fol. 205^r–205^v enthalten.

61 Einzelne kurze melodische Entlehnungen aus dem Tenor sind zwar zu erkennen (z. B. M. 28–30 im Altus), werden aber nie so konsequent imitatorisch verarbeitet wie am Beginn der Motette.

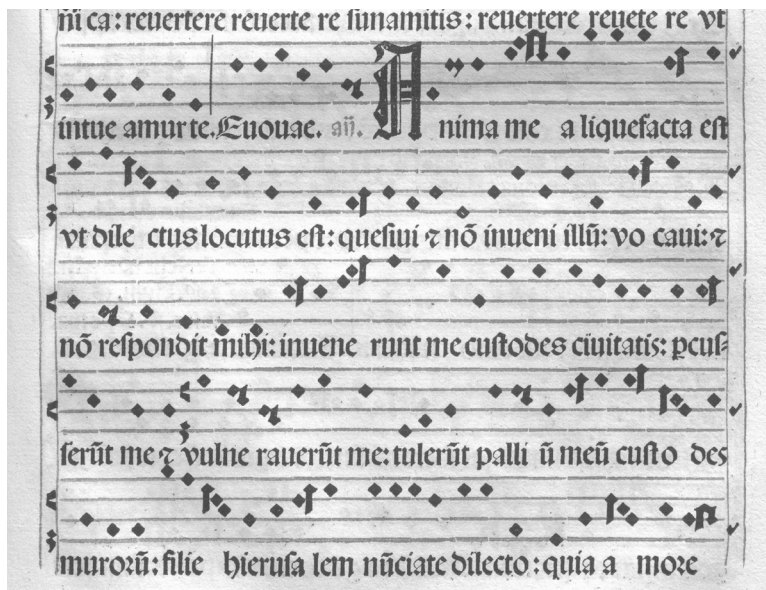


Abbildung 23: *Antiphonarium Pataviense*, Wien: Johannes Winterburger 1519, fol. 205^r (Ausschnitt). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 Liturg. II e



Abbildung 24: Ber1564-3 (Tenor, fol. K4^v). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. II

XXXV. GEORGIUS PRENNER.

Nima mea anima mea ij
 a nima mea ij ij anima mea
 a nima me a lique fa cta est, ut dile-
 ctus locutus est, quæsiui ij quæ siui quæ siui, & non in-
 ueni illum, ij uoca ui uoca ui, ij
 & nõ re spon dit mihi & non respondit mihi.

Abbildung 25: Ber1564-3 (Diskant, fol. L3^v). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 11

Die Gestaltung der Tenorstimme von Prenners Komposition weist gravierende Unterschiede gegenüber der einer traditionellen Tenorachse auf. Schon zu Beginn der Motette verläuft die Chormelodie nicht in einheitlichem Rhythmus in großen Notenwerten. Nach einer einzelnen Brevis werden die Notenwerte zunehmend kürzer und sind in der melismatischen Bewegung – die Töne sind sämtlich der Choralvorlage entnommen – wie in den Außenstimmen bis zu Semiminimen verkürzt. Dadurch und durch die Imitatorik zu Beginn der Motette ist ein Unterschied zu den besprochenen Choralverarbeitungen zunächst nicht auszumachen. Erst im weiteren Verlauf der Komposition geht der Tenor nach und nach in die übliche gleichrhythmische Bewegung in Breven über, während sich die Außenstimmen rhythmisch und melodisch zunehmend von dieser Achse lösen.

Auch im zweiten Teil der Motette beschränkt sich die imitatorische Verarbeitung von aus dem präexistenten Choral gewonnenen Motiven vornehmlich auf den Beginn. Die in M. 66–71 präsentierte Text- und Melodiezeile „Invenerunt me“ wird in einer Oberquintimitation in den folgenden Mensuren 71–76 im Diskant ein zweites Mal präsentiert. In ihrem weiteren Verlauf sind die Außenstimmen musikalisch zwar weitestgehend unabhängig vom

cantus-firmus-tragenden Tenor gestaltet, das für die Tenormotette so typische Satzbild mit einer in besonders langen Notenwerten hervorgehobenen Stimme stellt sich dennoch kaum mehr ein. Der Tenor weist fast ununterbrochen Durchgänge in Minimen oder gar Semiminimen auf, die bisweilen sogar gegenüber der einstimmigen Vorlage ergänzt sind. Auch wenn ihr motivisches Material in aller Regel nicht direkt auf die frei komponierten Stimmen übergreift, nähert sich die Tenorachse in ihrem Duktus somit immer mehr den Außenstimmen an. Am Ende führt dies zu einem mit Prenners *Vita in ligno moritur* (Pre35) vergleichbaren Satzbild. Die Tenorstimme verliert im Verlauf des zweiten Motettenteils zunehmend ihre traditionelle Funktion als hervorgehobene, gerüstbildende Achsenstimme, um die sich die Außenstimmen ranken.

8.2.2. Tenormotetten

Die Anzahl der klassischen Tenormotetten, in denen Achsentenor und Außenstimmen unterschiedlich textiert sind, ist im untersuchten Repertoire ungleich größer als die der monotextlichen Choralmotetten. Der zu Beginn des 16. Jahrhunderts üblichen Form, in der einer präexistenten liturgischen Melodie neugedichtete oder anderweitig überlieferte präexistente Texte gegenübergestellt werden, entsprechen jedoch nur zwei Kompositionen.⁶² Bei beiden ist der inhaltliche Bezug der als Tenor verwendeten Antiphon zu den mit biblischer Prosa textierten Außenstimmen nicht zu übersehen. So kombiniert Galli in *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) Ps. 3 mit der Antiphon *Da pacem Domine* (ca02090), und in Vaets *Spiritus Domini* (V60) stellen die beiden Pfingstantiphonen *Spiritus domini replevit orbem* (ca04998) sowie *Repleti sunt omnes* (ca04613) die textliche und musikalische Vorlage für den Sextus, während die Außenstimmen nach einer einleitenden Paraphrase des Markusevangeliums im Wortlaut der Apostelgeschichte 2,3–4 vom Pfingstereignis erzählen.

Die inhaltliche Verwandtschaft der in Vaets *Spiritus Domini* (V60) verarbeiteten Texte zeigt sich insbesondere am Anfang der Komposition, da Antiphon und Bibeltext im gleichen Wortlaut „Spiritus Domini“ beginnen. Auf die musikalische Gestaltung der Motette hat dies keinerlei Auswirkungen. Die Außenstimmen eröffnen mit der Durchimitation eines Soggettos, das durch einen punktierten Rhythmus auf gleichbleibender Tonhöhe und einen darauffolgenden Quint- bzw. Quartsprung geprägt ist. Erst nachdem mit dem Quintus in M. 9 die fünfte Stimme in die Imitatorik eingestiegen ist, komplettiert in

62 Dieser Definition genügen auch die Trauerkompositionen Vaets für Clemens non Papa, *Continuo lacrimas* (V50), und Regnarts für Vaet, *Defunctum Charites Vaetem merore requirunt* (R234), in denen der Introitus der Totenmesse *Requiem aeternam* (LU1807) mit profanen Gedichten kombiniert ist und die daher nicht zum Gegenstand der vorliegenden Untersuchung gehören (vgl. Kapitel 2.4).

M. II der Sextus mit der Cantus-firmus-Stimme den Satz. Die Antiphon *Spiritus Domini replevit orbem* (cao4998) und damit auch der Sextus beginnt weder mit einem punktierten Rhythmus, noch ist ein Quart- oder Quintsprung zu erkennen. Abgesehen von der Longa am Ende beider Motettenteile sind in der Cantus-firmus-Stimme ausschließlich Breven verwendet, und an Stelle der Quart als erstem Tonsprung weist sie eine kleine Terz auf. Ganz in der Tradition der Tenormotette sind demnach am Motettenbeginn trotz textlicher Bezüge keine musikalischen Gemeinsamkeiten von Außenstimmen und Achsentenor auszumachen.

Tabelle 60: Motetten mit Achsentenor

Komp.	Incipit	Erstüberlieferung	St.	Text freie Stimmen · Text Tenor	Anmerkung
Vaet	<i>Spiritus Domini Apparuerunt illis</i> (V60)	Ber1558	6	nach Mk. 16,16 Apg. 2,3–4 · Antiphon cao4998 Antiphon 4613	
Galli	<i>Filiae Israel, super Saul flete Doleo super te</i> (Gal4)	Ber1559	5	Sam. 2,24–25 Sam. 2,26 · Devise	Ostinato
Vaet	<i>Qui operatus est Petro</i> (V59)	Vaet1560	6	Antiphon cao4489 · Devise	Kanon
Vaet	<i>Mater digna Dei Iesu Christe, fili Dei</i> (V31)	Vaet1562b	5	Antiphon · Devise: In beiden Motettenteilen jeweils ein Josquin-Zitat	Ostinato
Prenner	<i>Anima mea liquefacta Invenerunt me</i> (Pre3)	Ber1564–3	6	Antiphon cao1418a cao1418b · Antiphon cao1418a cao1418b	Choralmotette
Galli	<i>Domine, quid multiplicati sunt Voce mea ad Dominum clamavi</i> (Gal7)	Ber1564–3	6	Ps. 3,2–4 Ps. 3,5–9 · Antiphon cao2090 Antiphon cao2090	Antiphon, Kanon
Prenner	<i>Me Deus et terrae</i> (Pre2)	Ber1564–3	6	Gedicht · Devise	Ostinato
Prenner	<i>Quem vidistis pastores</i> (Pre13)	Ber1564–4	5	Antiphon cao4455 + Zusatz · Devise	Ostinato, Kanonanweisung innerhalb einer Stimme
Prenner	<i>Vita in ligno moritur Qui propheticus Qui expansus</i> (Pre35)	Ger1567	3	Kyrie-Tropus cao8449 8447 8444 · Kyrie-Tropus cao8449 8447 8444	Choralmotette

La Court	<i>Tu es Petrus</i> (HC2)	Gio1568–3	5	Unklar · Devise: 1. Zeile der Antiphon cao5208	Ostinato
Galli	<i>Ecce quam bonum</i> (Gal16)	Gio1568–3	6	Ps. 133(132),1–3 · Devise: Ps. 133(132),1	Ostinato?, Kanon
Prenner	<i>Credo quod redemptor</i> (Pre9)	Gio1568–3	6	Hi. 19,25–27, Ps. 146(145),2 · Devise	Ostinato, Kanon

Dennoch wurden einige Eingriffe in die Melodie der Antiphon vorgenommen, um sie als Cantus firmus in Vaets Komposition nutzbar zu machen. Der ursprünglich hypomixolydische Modus der üblichen Melodiefassung ist in der Motette nicht mehr zu erkennen. Vaets Komposition weist nach Meiers Kriterien einen quarttransponierten dorischen Modus auf.⁶³ Beide Modi haben den Ton *g* als Finalis und unterscheiden sich nur in einem wesentlichen Punkt: Das Tonreservoir des Dorischen beinhaltet ähnlich der modernen Moll-Tonalität die kleine Terz über der Finalis, während an dieser Stelle im Mixolydischen gleich der modernen Dur-Tonart die große Terz verwendet wird. Die Angleichung einer mixolydischen Chormelodie an einen quarttransponierten dorischen Modus bringt demnach nur bei der Verwendung des Tons *h*, der zu einem *b* modifiziert werden müsste, Veränderungen mit sich. Praktischerweise kommt dieser Ton in der im ersten Motettenteil verwendeten Antiphon nicht ein einziges Mal vor. Dennoch wurde die liturgische Vorlage durch eine einfache Transposition dem in der Motette vorherrschenden dorischen Modus weiter angeglichen. Ihre erste Zeile beginnt nicht etwa auf der Finalis, sondern auf deren Unterquart mit einem aufsteigenden Dreiklang *d-f-a*. Für die Verwendung im kontrapunktischen Satz wurde die gesamte erste Melodiezeile der Antiphon mit dem Text *Spiritus Domini replevit orbem* um eine Quarte nach oben transponiert. Die dadurch neu entstandene Tenormelodie weist ebenjenes problematischen Ton mehrfach auf, der den dorischen Modus so deutlich vom hypomixolydischen unterscheidet. Daher bringt die vorgenommene Transposition eine starke Korruption der Chormelodie mit sich, die für den mehrstimmigen Satz aber einen wesentlichen Gewinn bietet. Die erste Choralzeile beginnt nicht nur, sondern schließt auch mit dem Ton *g*, was eine erste Binnenzäsur mit einer Kadenz auf die Finalis und nicht auf eine entlegener Stufe ermöglicht. Mit Beginn der zweiten Choralzeile ab M. 26 wird die Antiphon auf ihrer ursprünglichen Tonstufe zitiert und endet dementsprechend ebenfalls auf der Finalis *g*.

63 Vgl. Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, S. 70 f.

Die im zweiten Motettenteil als Cantus firmus verwendete Antiphon *Repleti sunt omnes* (cao413) weist in ihrer originalen Gestalt schon ganz zu Beginn den kritischen Ton *h* auf. Dieses Mal ist die einstimmige Vorlage für die Verwendung in der Motette um einen ganzen Ton nach oben transponiert, was keineswegs zur Lösung des kompositorischen Problems beiträgt. Anstelle des Tons *h* wäre nun ein *cis*¹ nötig, das im Tonreservoir keines der beiden Modi vorgesehen ist. Folglich wird der Ton in Vaets Komposition einfach ausgelassen, was bei einer Verwendung des Chorals auf der originalen Tonhöhe ebenfalls möglich gewesen wäre. Die Transposition des präexistenten Materials hat für den mehrstimmigen Satz jedoch auch andere modale Konsequenzen. Die verwendete Phrase der Chormelodie endet in ihrer originalen Gestalt mit einer Tenorklausel auf die Finalis, die im Tonsatz meist eine entsprechende Kadenz auf die Finalis zur Folge hat. Die Transposition der Chormelodie zu Beginn des zweiten Motettenteils ermöglicht es nun, Binnenkadenzen auf entlegene Kadenzorte einzustreuen und somit für harmonische Abwechslung zu sorgen. Während die Transposition der Choralzeile zu Beginn des ersten Motettenteils demnach eine Stabilisierung der tonalen Verhältnisse im von der Choralvorlage abweichenden Modus zur Folge hat, werden ebendiese mittels der Transposition im zweiten Motettenteil zunächst infrage gestellt. Erst mit dem Einsatz der zweiten Choralzeile in M. 90 auf der Tonhöhe der einstimmigen Vorlage werden sie wieder zurechtgerückt. Im Gegensatz zu den beiden Choralmotetten Prenners ist in Vaets Komposition keine motivische Verwandtschaft zwischen den Außenstimmen und der Tenorstimme auszumachen. Und obwohl die Tenorstimme in ganz traditioneller Form in großen Notenwerten hervorgehoben ist, beschränkt sie sich nicht auf das starre Zitat einer präexistenten Melodie. Vielmehr dient die Antiphon als Vorlage, mit der vergleichsweise frei umgegangen wird. Durch Auslassungen von Einzeltönen und Transpositionen auch auf entlegene Tonstufen ist der liturgische Gesang eher an einen imitatorischen Satz angepasst, als dass Letzterer sich um eine präexistente Melodie herum aufspannen würde.

Kombinationen von liturgischen Gesängen und Evangelientexten sind im Motettencœuvre des 16. Jahrhunderts sehr selten. Entsprechende Fälle erkennt Krebs lediglich in sieben zu Beginn des Jahrhunderts entstandenen Stücken von Komponisten der Generation um Josquin und Senfl; Morales ist der Jüngste unter ihnen. In Anbetracht des von Krebs betrachteten Repertoires von 800 Kompositionen stellen diese eine nahezu verschwindend geringe Anzahl dar,⁶⁴ weshalb es abwegig erscheint, einen Traditionszusammenhang zwischen den genannten Komponisten und Vaet zu vermuten. Ganz anders ist dies bei der

64 Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette*, S. 193–195.

genannten Psalmmotette Gallis, *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7), die sich in eine lange Tradition von Kompositionen einreicht, in denen Psalmtext und liturgischer Gesang kombiniert sind. Da das Psalmgebet in der Liturgie üblicherweise von einer Antiphon umrahmt ist, vermutet Obst, dass in derartigen Kompositionen Psalmgebet und Antiphon direkt miteinander verknüpft wurden und dies für eine Verwendung der Komposition im liturgischen Rahmen spräche.⁶⁵ Daran übt Fischer fundamentale Kritik und liefert einen anderen Erklärungsansatz:

In einem Zeitabschnitt der Musikgeschichte, in dem die Komposition über einen Cantus firmus die Regel darstellte, mußten liturgiegebundene Psalmen, die in gehobenem Sprechgesang unter Zugrundelegung gleichbleibender Rezitationsformeln vorgetragen wurden, wegen der Unergiebigkeit ihrer Vorlage weniger Anreiz zur mehrstimmigen Vertonung bieten als die musikalisch stärker profilierten Teile des Offiziums.⁶⁶

Fischers Argument ist nicht von der Hand zu weisen: Zu Beginn des 16. Jahrhunderts – um diese Zeit erlebt die Psalmmotette ihre Hochblüte – ist die Orientierung an präexistentem musikalischem Material in der Komposition von Motetten noch der Normalfall, und der Psalmton bietet hierfür tatsächlich nur wenig attraktive Ansätze. In der Mitte des Jahrhunderts, als Gallis Psalmmotetten publiziert wurden, war das Komponieren ohne präexistentes Material jedoch bereits die Regel. Wie auch Galli selbst in zahlreichen Kompositionen unter Beweis stellt,⁶⁷ gab es daher keinerlei Notwendigkeit, auf einen Psalmton als musikalischen Ausgangspunkt zurückzugreifen. Möglicherweise mag die Kombination von Antiphon und Psalmtext daher einfach in der Tradition begründet sein. Wahrscheinlicher ist aber, dass Gallis *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) zu einem spezifischen Anlass entstand und eine damit in Zusammenhang stehende Aussage in der Komposition besonders betont werden sollte. Meist wurden Psalmmotetten eigens für wichtige politische Begebenheiten komponiert, was auch für Gallis Komposition im Bereich des Möglichen liegt. In einer Zeit der dauerhaften kriegerischen Bedrohung durch das Osmanische Reich ist eine Vielzahl an Anlässen denkbar, zu denen eine Vertonung des Ps. 3 sinnfällig gewesen sein könnte, thematisiert dieser doch ausdrücklich die Vielzahl der Feinde und das Vertrauen darin, dass Gott vor diesen schützt. Die kommentierende, in zwei Stimmen kanonisch geführte Antiphon *Da pacem Domine* (cao2060) ergänzt diese beiden Aspekte nicht nur um eine direkte

65 Obst, *Die Psalmen-Motetten des Josquin Desprez*, S. 129–131.

66 Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom*, S. 6 f.

67 *Ecce quam bonum* (Gal16); *Impulsus, eversus sum* | *Castigans castigavit* (Gal5).

Friedensbitte, vielmehr geht mit ihr auch die Aufforderung einher, diesen Schutz „in diesen Tagen“ zu gewähren. Anders als in der beschriebenen Evangelienmotette Vaets sind in Gallis Komposition daher nicht zwei sich liturgisch ergänzende Texte kombiniert, sondern die Antiphon ergänzt den Psalmtext um einen wichtigen inhaltlichen Aspekt und bündelt die zentrale Aussage der Komposition.⁶⁸

8.2.3. Motetten mit *ostinato* Cantus firmus

In Gallis *Ecce quam bonum* (Gal16) wird eine Kernaussage der gesamten Komposition nicht nur in einer Tenorstimme, sondern sogar in zwei kanonisch geführten Stimmen hervorgehoben.⁶⁹ Anders als für den Cantus firmus in *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) ist eine musikalische Vorlage für die Motivik dieser beiden Kanonstimmen nicht nachweisbar.⁷⁰ Ähnlich wie in Vaets Pfingstmotette *Spiritus Domini* (V60) sind die Achsenstimmen Quintus und Sextus zu Beginn gleich textiert wie die vier frei hinzukomponierten Außenstimmen. In den Kanonstimmen wird der erste von nur drei Versen des Ps. 133(132) vielfach wiederholt. Anders jedoch als in der genannten Choralmotette Vaets betreffen die Gemeinsamkeiten zwischen Außenstimmen und kanonisch geführtem Achsentenor auch die Motivik. Die Motette wird mit einer nur zweieinhalb Mensuren bis zum letzten Stimmeinsatz umfassenden Imitation eines Soggettos eröffnet, das die Intervalle des Achsentenors vorwegnimmt. Allerdings eröffnen die Außenstimmen mit einem punktierten Rhythmus, während die Achsenstimmen zu Beginn eine von drei Semibreven gefolgte Brevis aufweisen. Schon bald werden die Außenstimmen von zahlreichen Semiminima-Ketten durchsetzt, von denen sich die in größeren Notenwerten geführten Quintus und Sextus deutlich abheben. Insbesondere wenn die Motette in Partitur notiert ist, erwecken die Kanonstimmen im weiteren Verlauf der Komposition den Eindruck, als Ostinato in regelmäßigen Abständen wiederholt zu werden. Tatsächlich wird auf diese sonst häufig anzutreffende Form aber nur angespielt (vgl. Abbildung 26).

68 In einer späten Evangelienmotette erkennt Krebs ein ähnliches Vorgehen: In Morales' *Quanti mercenarii* wird das Gleichnis vom verlorenen Sohn mit dem *Pater noster* im Tenor kommentiert. Auf diese Weise wird das Gleichnis gedeutet, der vergebende Vater mit Gott und der verlorene Sohn mit dem Menschen gleichgesetzt (Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette*, S. 194).

69 Zu Gallis *Ecce quam bonum* (Gal16) vgl. Kapitel 4.2.1.

70 Die nur vagen Gemeinsamkeiten in der Bewegungsrichtung zwischen Achsentenor und Antiphon ca02537 lassen es undenkbar erscheinen, dass diese mit der Adaption einer dori-schen Choralvorlage für eine hypolydische Motette zu erklären sind.

C A N O N In Subdiapafon.

Ecce quā bonum & quā iocundū habitare fratres in vnum. Ecce quā bonum & quā iocundū habitare fratres in vnum. Ecce quā bonum & quā iocundū habitare fratres in vnum. Ecce quā bonum & quā iocundū habitare fratres in vnum. Ecce quā bonum & quā iocundū habitare fratres in vnum. Ecce quā bonum & quā iocundū habitare fratres in vnum.

Abbildung 26: Gio1568-2 (Quintus, S. 315). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 46

Zwar sind die Tonhöhen bei den zahlreichen Wiederholungen des Textes zunächst immer identisch, rhythmische Abweichungen von der Ursprungsform sind jedoch schon bei der ersten Wiederholung zu erkennen. Von einem ‚Pfundsnotentenor‘ kann schon hier keine Rede mehr sein, denn die Notenwerte sind nur mehr halb so lang wie am Beginn der Motette. Im weiteren Verlauf der Komposition wird der Umgang mit der ersten musikalischen Phrase zunehmend freier. Im Anschluss an die dritte Wiederholung wird der zweite Halbvers eigenständig wiederholt, wobei erstmals auch Tonhöhen modifiziert sind. Mit jeder weiteren Wiederholung der Textzeile werden die Notenwerte kleiner und die Kanonstimmen auf diese Weise den frei komponierten Stimmen angeglichen. Am Ende der Motette, wenn auch die Außenstimmen den Text des ersten Psalmverses wieder aufgreifen, sind bezüglich des Deklinationsrhythmus keine Unterschiede mehr zwischen den sechs Stimmen auszumachen. Die zentrale Aussage – „Siehe wie fein und lieblich ist’s, wenn Brüder

einträchtig beieinander wohnen“⁷¹ – scheint zumindest im Satzgefüge zweier über weite Strecken des Stücks nicht einheitlich deklamierender Stimmgruppierungen an dessen Ende versinnbildlicht zu sein.

In acht von zwölf und damit in der Mehrzahl der in Tabelle 60 gelisteten Motetten beinhaltet der Achsentenor eine solche Devise, die zudem nur selten einer liturgischen Vorlage entnommen ist. In ihnen ist eine Eigenheit der traditionellen Tenormotette, nämlich dass die freien Außenstimmen einen Kommentar zur Ausdeutung der als Cantus firmus genutzten Antiphon bieten, ins Gegenteil verkehrt. Wie in den beiden Motetten Gallis zu erkennen ist, löst der Achsentenor vielmehr eine zentrale Aussage aus dem Text der Außenstimmen heraus oder ergänzt eine solche sogar. In *Ecce quam bonum* (Gal16) entsteht zunächst der Eindruck, mit den Textwiederholungen gingen auch musikalische Wiederholungen einher. Ein streng ostinater Cantus firmus hätte zur Folge, dass die vier Außenstimmen in Abhängigkeit von einem unveränderlichen Cantus firmus komponiert worden sein müssten. Doch ähnlich wie in Prenners Choralmotette *Anima mea liquefacta* (Pre3) die präexistente Antiphon bei ihrer kompositorischen Verarbeitung korrumpiert wurde, wird auch das in *Ecce quam bonum* (Gal16) zu Beginn in der Tenorachse präsentierte Motiv im Verlauf der Komposition an die Außenstimmen angepasst, bis am Ende der Motette eine Trennung zwischen den beiden Stimmgruppen nur mehr bei genauer Betrachtung ersichtlich ist.



Abbildung 27: Berg1564-4 (Vagans, fol. NNN). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 11

Derartige Devisen werden üblicherweise in mehr oder weniger strengem Ostinato wiederholt. Daher könnte die Stimme meist mit nur wenigen Noten aufgeschrieben werden, deren Wiederholung mittels entsprechendem Zeichen oder einer verbalen Anweisung angezeigt wird. In den Überlieferungsträgern des untersuchten Repertoires ist jedoch nur für drei Kompositionen die Devisenstimme auf diese Weise verkürzt publiziert. Das Ostinato in Gallis *Filiae Israel, super Saul flete* (Gal4) und in Prenners *Me Deus et terrae* (Pre2) ist in

71 Die Bibel. Einheitsübersetzung.

Ber1559 bzw. Ber1564–3 mittels eines einfachen Wiederholungszeichens mitgeteilt. Wie genau die Wiederholungen des Freudenrufs „Gloria in excelsis Deo“ im Quintus von Prenners *Quem vidistis pastores* (Pre13) auszuführen sind, muss in Ber1564–4 hingegen aus Mensurangaben sowie einer verbalen Anweisung erschlossen werden. In der Tradition des Mensurkanons ist die Zeile inklusive der Pausen zunächst, wie notiert, in Breven, dann im doppelten Tempo zu singen.⁷² Die Information, dass in dieser einen Stimme zwischen den beiden unterschiedlichen Mensurzeichen gewechselt werden soll, ist der über dem Notat stehenden Kanonvorschrift „Amant alterna Camenae“ zu entnehmen.⁷³

Warum das Ostinato in anderen Kompositionen nicht auf diese verkürzte Weise dargestellt wurde, mag von Komposition zu Komposition auf unterschiedliche Umstände zurückzuführen sein. In Prenners *Credo quod redemptor* (Pre9) erweckt die Tenorachse mehr noch als in Gallis *Ecce quam bonum* (Gal16) den Eindruck, als Ostinato zu funktionieren, folgt aber im Detail keinen strengen Regeln in der vertikalen Organisation. Wieder wird die zentrale Aussage des Motettentextes „Spes mea Christus“ in den kanonisch geführten Quintus und Sextus hervorgehoben und mehrfach wiederholt.

Die Melodiezeile erklingt hierbei in beiden Stimmen sechsmal unverändert, die Länge der Pausen zwischen den einzelnen Wiederholungen des Soggettos ist jedoch uneinheitlich (vgl. Abbildung 28). Der erste Einsatz erfolgt im Sextus nach elf Mensuren Pause, vor dem zweiten Einsatz sind fünfeinhalb Mensuren, vor dem dritten sieben, vor dem vierten fünf, vor dem sechsten neuneinhalb und vor dem letzten elfeinhalb Mensuren Pause. Folglich sind die Einsätze zu unregelmäßig angeordnet, um die Stimme in verkürzter Weise zu notieren. Diese freie Gestaltung nacheinander erfolgender Stimmeinsätze steht in keinem direkten Zusammenhang mit dem strengen Kanon von Quintus und Sextus. Beide Stimmen folgen durchwegs im Abstand von nur eineinhalb Mensuren aufeinander. Folglich ist der Comes eineinhalb Mensuren nach dem Dux verklungen, und Letzterer könnte wieder einsetzen, ohne auf die letzten Töne des Comes Rücksicht zu nehmen. Grund für die variierenden Pausenlängen kann demnach nur der umgebende Tonsatz sein, der offenbar die vertikale Struktur maßgeblich bestimmt. Folglich passen sich nicht die Außenstimmen dem strengen Strukturmodell des Ostinatos an, sondern die Kanonstimmen deuten ein Ostinato lediglich an, fügen sich aber der Gestaltung der frei komponierten Außenstimmen.

72 Edition der Motette in Prenner GA, S. 110–113. In der Spartierung ist dies nur mit halbierten Notenwerten darzustellen.

73 „Es lieben die Musen den Wechsel.“ (Vergil, *Eklogen* III,59).

The image shows a page from a musical manuscript titled "CANON Credo quod redemptor meus uiuit." The page features a large, ornate initial letter 'S' in a square frame on the left, depicting a dragon or a similar mythical creature. To the right of the initial, there are six staves of musical notation. The lyrics are written below the notes: "Pes me a Chri stus", "Spes me a Chri stus", "Spes me a Chri stus", "Spes me a Chri stus", "Spes me a Chri stus", and "a Chri stus quã diu fuero." The notation includes various note values and rests, with a key signature of one flat (B-flat).

Abbildung 28: Gio1568-4 (Sextus, S. 316, Ausschnitt). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 46

Auch in anderen Aspekten entspricht die Tenorachse in Prenners Komposition nicht der althergebrachten Form. ‚Pfundnoten‘, in denen eine solche Achse traditionell hervorgehoben wird, sind kaum zu erkennen. Nur die ersten vier Noten des Soggettos sind Breven, durch welche sich die Tenorachse von den Außenstimmen abhebt. Im weiteren Verlauf findet sich als kleinster Notenwert in einem punktierten Rhythmus sogar eine Semiminima, welche auch in den Außenstimmen über weite Strecken der kleinste verwendete Notenwert ist. Ein Unterschied zwischen in ‚Pfundnoten‘ herausgehobener Achsenstimme und den frei komponierten Stimmen ist somit auch in dieser Motette nicht auszumachen. Der im Sextus angehängte Nachsatz – im Quintus sind die Worte den letzten Tönen des wiederholten Soggettos unterlegt – schafft zudem eine den Text betreffende Einheit zwischen Außen- und Tenorstimmen. Die hier auf den Ausruf „Spes mea Christus“ bezogenen Schlussworte „quam diu fuero“ sind dem abschließenden Psalmvers der Außenstimmen entlehnt.

In La Courts *Tu es Petrus* (HC2) müssen textliche und musikalische Bezüge zwischen Ostinatostimme und Außenstimmen nicht erst künstlich geschaffen werden. Ähnlich wie in Mergots *Tu es Petrus* (Mer5) stellt die erste Zeile der

Antiphon cao5208 das motivische Material für ein erstes Soggetto, das in den vier Außenstimmen imitatorisch verarbeitet ist.⁷⁴ Im Quintus wird ebendieses Soggetto auf zwei sich abwechselnden Tonstufen ostinat wiederholt. Auch wenn die Anzahl der Pausen zwischen den auf zwei unterschiedlichen Tonstufen erfolgenden Einsätzen variiert, wäre eine verkürzte Darstellung in alter wie neuer Notation kein Problem.

Notenbsp. 18: Henry de la Court, *Tu es Petrus* (HC2), Quintus (nach Gio1568–3)

Trotzdem sind in Gio1568–3 sämtliche Wiederholungen ausnotiert, was auf einer Entscheidung des Herausgebers oder Druckers zu beruhen scheint. In allen fünf Bänden sind Auflösungen von Kanonanweisungen grundsätzlich in den entsprechenden Stimmbüchern abgedruckt und derartige Ostinatoformen aufgelöst, so auch in zwei Motetten, die auf demselben Soggetto wie La Courts Komposition beruhen. Michael Desbuissons' *Petre, amas me* weist im Sextus und Adamus de Pontas *Tu es pastor ovium* im Quintus die identische Tonfolge auf. Jedoch dürfte keiner der drei genannten Komponisten der Erste gewesen sein, der dieses Soggetto in einer Tenorachse nutzte. Bereits 1541 wurde bei Scotto in Venedig ein fünfstimmiges *Tu es Petrus* von Morales gedruckt,⁷⁵ in dessen Quintus ebenjenes Soggetto als Ostinato verarbeitet ist. Wie La Court verwendet Morales es nicht nur abwechselnd mit der quintransponierten Fassung, sondern greift auch in den Außenstimmen für eine Initialimitation auf ebendieses musikalische Material zurück.⁷⁶ Es kann nicht verwundern, dass diese biblischen Worte, auf denen im römisch-katholischen Verständnis die Legitimation des Papsttums ruht, in so vielen Kompositionen auf ähnliche Weise hervorgehoben werden. Mit dieser Vielzahl an Kompositionen auf der Basis ein und derselben Devise geht jedoch ein weiterer Umstand einher. Ein Zitat – in diesem Fall aus einer Antiphon – muss nicht unbedingt auf den ursprünglichen Wortlaut

74 Vgl. Kapitel 8.1.1. Wie bei Mergots *Tu es Petrus* (Mer5) verwendet La Court als Vorlage für den ostinaten Cantus firmus den Beginn der Antiphon cao5208/LU1515. Der Text der Motette geht jedoch weit über den der Antiphon hinaus, weshalb die genannte Antiphon nicht die alleinige Vorlage für den Motettentext gewesen sein kann.

75 *Nicolai Gomberti musici excellentissimi Pentaphthongos harmonia [...] Additis nunc eiusdem quoque ipsius Gomberti, necnon Jachetti & Morales motettis [...]*, Venedig: Girolamo Scotto 1541.

76 Edition der Motette in *Cristóbal de Morales: Opera Omnia*, Bd. 2, hrsg. von Higinio Anglés, Rom 1953 (Monumentos de la Música Española 13).

verweisen, sondern kann stets auch das Zitat eines Zitates sein. Wenn La Court also den Beginn einer Antiphon als Ostinato heranzieht, so muss es sich dabei nicht unbedingt um ein unmittelbares Choralzitat handeln, vielmehr kann auch eine Referenz auf Morales oder einen anderen Komponisten intendiert sein.

Als eine solche Referenz auf bereits verstorbene Idole sind freilich auch die beiden Josquin-Zitate in Vaets *Mater digna Dei* (V31) zu werten, die im Quintus als Ostinato wiederholt werden.⁷⁷ Im ersten Motettenteil zieht Vaet das Eigangs-Soggetto von Josquins berühmtem *Ave Maria ... virgo serena* heran,⁷⁸ im zweiten Motettenteil zitiert er die bekannte Eröffnungssphrase des Bußpsalms *Miserere mei, Deus*.⁷⁹ Mit der Verwendung des letzten Zitates reiht sich der Hofkapellmeister in eine derart lange Liste von Komponisten ein, dass Andreas Pfisterer vorschlägt, hier eher von einem „geflügelten Wort“ als von einem „Zitat“ zu reden.⁸⁰

8.3. Kanontechniken in den untersuchten Motetten

Wie in den Ausführungen zu den Motetten mit ostinatem Cantus firmus bereits angeklungen ist, ist das Spektrum dessen, was unter einem Kanon zu verstehen ist, in der Musik des 16. Jahrhunderts bedeutend breiter als heute. In

77 In Steinhardts Edition der Motette wurden die Stimmbezeichnungen Quintus und Tenor gegenüber der Hauptquelle Vaet1562b stillschweigend vertauscht (Vaet GA II, S. 44–48). Wie für den Quintus von La Courts *Tu es Petrus* (HC2) in Gio1568–3 sind sämtliche Wiederholungen im Quintus von Vaets *Mater digna Dei* (V31) in Vaet1562b ausnotiert. Obwohl das Soggetto von Wiederholung zu Wiederholung transformiert wird, wäre eine verkürzte Notation auch hier möglich gewesen. Im ersten Motettenteil werden die Notenwerte mit jeder Wiederholung verkürzt, was beispielsweise in Ber1564–4 für Prenners *Quem vidistis pastores* (Pre13) mittels Mensurzeichen und verbaler Anweisung notiert ist (vgl. Abbildung 27). Im zweiten Motettenteil erklingt das Soggetto mit jeder Wiederholung eine Tonstufe höher, was in früheren Kompositionen mitunter auch in verkürzter Form notiert wurde (vgl. Schiltz, *Music and Riddle Culture*, S. 95–102).

78 Edition: NJE 23, S. 20–27. Auf ganz ähnliche Weise zitiert Senfl das Thema von Josquins Motette. In *Ave, Maria ... virgo serena* (SC M 9) wird das Soggetto vom Beginn der Komposition Josquins rhythmisch variiert wiederholt. Die Variationen des Rhythmus fallen jedoch so willkürlich aus, dass letztlich nicht mehr von einem Ostinato gesprochen werden kann. Schmidt-Beste nimmt sogar an, dass Senfl den Eindruck einer isorhythmisch organisierten Tenorachse erwecken möchte, ohne der entsprechend strengen Form zu folgen (Schmidt-Beste, „Ludwig Senfl und die Tradition der Cantus-Firmus-Motette“, S. 278 f.).

79 Edition: NJE 18, S. 1–28. Zum Josquin-Zitat in Vaets Motette vgl. auch Kiem, „Musico antico et celebrato“, S. 86 f.

80 Pfisterer listet allein acht Motetten von Lasso, in denen Josquins Motettenbeginn zitiert wird (Pfisterer, „Orlando di Lasso: Motette ‚Exaudi Domine vocem meam‘“, S. 433 und S. 443).

seiner damaligen Bedeutung werden unter dem Begriff Kanon sämtliche Regeln zusammengefasst, „mit deren Hilfe man eine oder mehrere Stimmen aus einer notierten Einzelstimme ableiten und somit klanglich realisieren kann“.⁸¹ Die einfachste und heute noch gebräuchliche Form, nach der eine Stimme in genau definiertem zeitlichem Abstand auf derselben Tonhöhe mindestens einmal wiederholt wird, ist bereits ab dem 14. Jahrhundert nachzuweisen. Kurze Zeit später kommen zu dieser nicht nur die Imitation im Quint- oder Quartabstand, sondern auch bedeutend kompliziertere Verfahrensweisen hinzu. Weit verbreitet sind Krebs- und Umkehrungskanons, bei denen der Tonhöhenverlauf transformiert, oder Proportions- und Mensurkanons, bei denen die Melodie rhythmisch verändert wird. Auch das Prinzip, dass mehrere Stimmen aufeinanderfolgen, wird aufgeweicht: Die durch die Kanonanweisung gebotene Umwandlung hat bisweilen auch in einer einzigen Stimme nacheinander zu erfolgen.

Obwohl die Hochblüte des Komponierens mit derartigen Anweisungen seinerzeit schon vorbei war, erlebte der Kanon in der Musiktheorie um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine besondere Würdigung. Hermann Finck rühmt in seiner *Practica musica* 1556 drei für ihn wichtige Eigenschaften der betreffenden Kompositionstechnik: „subtilitas“, „brevitas“ und „tentatio“.⁸² Die Bedeutung der drei Begriffe – Schiltz übersetzt sie mit „Scharfsinn“, „Kürze“ und „Würze“⁸³ – im Zusammenhang mit kanonischen Strukturen ist zumindest zum Teil aus der obigen Beschreibung, wie ein Kanon aussehen kann, abzuleiten. Die Tatsache, dass mittels Anweisung aus einer Stimme mehrere andere Stimmen zu gewinnen sind, bringt die Möglichkeit einer äußerst komprimierten Notation mit sich, auf die Finck offenbar mit „brevitas“ anspielt.⁸⁴ Die von ihm angeführte „tentatio“ lässt sich, so Schiltz, mit den angedeuteten Imitations- und Transformationsmöglichkeiten erklären:

Der Reiz eines Kanons beruht nicht zuletzt auf der Tatsache, dass die kompositorische Freiheit bewusst zugunsten eines strengen, an eine Reihe kontrapunktischer Regeln gebundenen Satzes eingeschränkt wird.⁸⁵

81 Schiltz, „Musikalische Gelehrsamkeit“, S. 296. Dieser Beitrag, auf dem die folgenden Ausführungen zu Kanontechniken vom 14. bis zum 16. Jahrhundert im Wesentlichen basieren, fasst Informationen aus Schiltz' zahlreichen Publikationen zum Kanon und zur Rätselkultur insbesondere im 16. Jahrhundert zusammen.

82 Zitiert nach ebd., S. 296.

83 Ebd., S. 296.

84 Ebd., S. 298.

85 Ebd., S. 297.

Für eine Deutung der von Finck angeführten „subtilitas“ ist ein weiterer Aspekt ins Auge zu fassen: Neben den gebräuchlichen Mensurangaben und dem Signum congruentiae als Zeichen für den Einsatz einer zweiten Stimme dienen verbale Anweisungen dazu, die korrekte Ausführung des Kanons zu gewährleisten. Klar ausgedrückte Regeln werden im Verlauf des 15. Jahrhunderts zunehmend durch verklausulierte Formulierungen – oft Zitate biblischer Verse oder bekannter antiker Autoren – ersetzt, die nur mit der von Finck genannten „subtilitas“ umgesetzt werden können.⁸⁶ An die Stelle wörtlich und unmittelbar zu verstehender technischer Hinweise treten schwer verständliche allegorische Aussagen, die entschlüsselt werden müssen. Mit diesen entwickelt sich eine eigene Kultur des Rätselkanons, die mitunter auch vor bildlichen Darstellungen nicht haltmacht.⁸⁷

Die in Tabelle 61 gelisteten Motetten zeigen, dass Kanonanweisungen nicht ausschließlich in Kompositionen mit herausgehobener Tenorachse zu finden sind. In fast der Hälfte der Motetten – darunter den beiden Kompositionen Montes – ist eine oder sind mehrere Stimmen kanonisch geführt, die sich weder aufgrund eines eigenständigen Textes noch mittels längerer Notenwerte von den anderen Stimmen abheben. Bisweilen sind sogar überhaupt keine vom Kanon unabhängig geführten Stimmen zu erkennen; die Komposition ist somit auf den Kanon beschränkt. Dass die beiden Doppelkanons von Vaets *Christe servorum* (V5) und *Qui crediderit* (VI4) im Repertoire ihrer Zeit in dieser Hinsicht keine Ausnahme waren, beweist die Form ihrer Überlieferung. Stephani sammelt in den nur zwei Stimmbüchern seines *Liber secundus. Suavissimarum et iucundissimarum harmoniarum* ausschließlich vier- und fünfstimmige Kompositionen von Johann Walter, Maessins, Andreas Schwartz, Crecquillon, Senfl und eben Vaet.⁸⁸

Die beiden in der Kanonsammlung Ste1568 publizierten Kompositionen Vaets beruhen auf sachlichen Kanonanweisungen, die zudem vergleichsweise einfache Verfahrensweisen erläutern.⁸⁹ Auch der Kanon in Montes *Gaudet*

86 Ebd., S. 301.

87 Bekannte Beispiele derartiger bildlicher Darstellungen sind Senfls *Crux fidelis*, das, als doppelter Krebskanon konzipiert, auf einem Einblattdruck in der Form eines Kreuzes (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-4), sowie sein *Salve sancta parens*, das in Form eines 6 x 6 Kästchen großen Schachbretts am Ende des *Liber selectarum cantionum* [...] (Augsburg: Grimm und Marx Wirsung 1520) abgedruckt ist.

88 Die beiden Stimmbücher tragen die Bezeichnung *Prima vox cum suis sororibus* bzw. *Alter vox cum suis sororibus*, die zwar auch für die beiden Stimmbücher des ersten Teils der Sammlung verwendet wurden, ansonsten aber ein Unikum sein dürften (Schiltz, „Rosen, Lilien und Kanons“, S. 111). Auch wenn Walter das Publikationsjahr 1568 als Einziger der genannten Musiker erlebte, war der ca. 1527 geborene Vaet der mit Abstand jüngste der in Ste1568 vertretenen Komponisten.

89 Die Kanonanweisungen für andere in der Sammlung publizierte Kompositionen sind hingegen teilweise in Form von Rätseln gegeben.

in caelis animae Sanctorum (M46) ist in Mon1574 allein mit Proportionsangabe und Signum congruentiae und daher mit einer reinen Ausführungsanweisung angezeigt. Prenners *Credo quod redemptor* (Pre9) kommt in Gio1568–3 sogar ganz ohne Anweisung aus, da der Kanon gar nicht als solcher gekennzeichnet und die Resolutio als eigenständige Stimme abgedruckt ist.

Tabelle 61: Motetten mit Kanonanweisung

Komp.	Incipit	St.	Erstdruck	Anweisung · Deutung
Vaet	<i>Qui operatus est Petro</i> (V59)	6	Vaet1560 (Resolutio in Vaet1562b)	„Iratuſ Petruſ, Paulo contrariuſ exit, Sed Pauluſ Petri clavam, tandem obtinet enſe.“ („Der zornige Petruſ rennt Paul entgegen, aber Paul nimmt ihm am Ende mit dem Schwert den Schluſſel ab.“) · Krebskanon
Galli	<i>Domine, quid multiplicati sunt Voce mea ad Dominum clamavi</i> (Gal7)	6	Ber1564–3 (mit Resolutio)	„Canon in Diapason.“ „Erunt novissimi primi, & primi novissimi.“ (Mk. 10,31) „Pro ſecunda parte repetatur prima iuxta canonem ſupram ſcriptum.“ („Kanon in der Oktave.“ „Es werden die Letzten ſein, die die Erſten ſind, und die Erſten, die die Letzten ſind.“ (Mk. 10,31) „Für den zweiten Teil wiederhole den erſten unter der oben geſchriebenen Regel.“) · Oktavkanon; im zweiten Teil iſt die Einſatzreihenfolge der beiden Stimmen zu tauſchen.
Prenner	<i>Credo quod redemptor</i> (Pre9)	6	Gio1568–3 (nur Resolutio)	Keine
Vaet	<i>Christe servorum</i> (V5)	4	Ste1568 (ohne Resolutio)	Prima vox: „Baſſuſ in Subdiapente poſt Duo Tempora.“ („Baſſuſ in der Unterquinte nach zwei Tempora.“) Altera vox: „Altuſ in Subdiapente poſt Duo Tempora.“ („Altuſ in der Unterquinte nach zwei Tempora.“) · Doppelkanon; Prima vox und Altera vox ſollen im Abſtand zweier Meſſuren in der Unterquint wiederholt werden.
Vaet	<i>Qui crediderit</i> (V14)	4	Ste1568 (ohne Resolutio)	Prima vox: „Tenor in Epidiapente poſt duo Tempora.“ („Tenor in der Oberquinte nach zwei Tempora.“) Altera vox: „Discantuſ in Epidiapente poſt Duo Tempora.“ („Discantuſ in der Oberquinte nach zwei Tempora.“) · Doppelkanon; Prima vox und Altera vox ſollen im Abſtand zweier Meſſuren in der Unterquint wiederholt werden.

Monte	<i>Gaudet in caelis animae Sanctorum</i> (M46)	6	Mon1574 (ohne Resolutio)	Keine verbale Anweisung; mittels zweier unterschiedlicher Schlüssel – ein F- und ein C-Schlüssel – wird der Quintabstand der beiden Kanonstimmen, mittels eines Signum congruentiae der zeitliche Einsatzabstand der beiden Stimmen definiert.
Monte	<i>Ad te, Domine, levavi animam meam</i> (M49)	8	Mon1574 (ohne Resolutio)	„MISERICORDIA & VERITAS Obviaerunt sibi IUSTITIA & PAX. Osculatae sunt.“ (Ps. 85(84),11; „Gnade und Wahrheit sind sich begegnet, Gerechtigkeit und Frieden haben sich geküsst.“) · Aus dem Tenor sind drei weitere Stimmen zu gewinnen: der Krebs, die Umkehrung sowie die Umkehrung des Krebses

Spuren der erwähnten Rätselkanons sind im untersuchten Repertoire nur vereinzelt zu finden. In Gallis *Domine, quid multiplicati sunt* (Gal7) sowie in Prenners *Quem vidistis pastores* (Pre13) ergänzen das Bibel- bzw. das Vergil-Zitat lediglich die Einsatzreihenfolge zum eindeutig angegebenen Oktav- bzw. Proportionskanon. In Vaets *Qui operatus est Petro* (V59) und Montes *Ad te, Domine, levavi animam meam* (M49) wird mit den Anweisungen darüber hinaus auf verschlüsselte Art und Weise eine Transformation der Melodie vorgeschrieben. Vaet verwendet zwar kein wörtliches Zitat, um die Veränderung des Dux zu erläutern, er bezieht sich jedoch auf eine biblisch belegte Geschichte. Die Auseinandersetzung zwischen den beiden Aposteln Petrus und Paulus wird nicht nur in Gal. 2,11–14 ausführlich beschrieben, diese Verse bilden auch die Grundlage der Antiphon cao4489, die den Text der vier vom Kanon unabhängigen Außenstimmen stellt.⁹⁰

Als Kanonanweisung in Montes Komposition dient hingegen ein wörtliches Zitat von Ps. 85(84),11: „Misericordia & Veritas Obviaerunt sibi. Iustitia & Pax Osculatae sunt“. Eine Lösung des Rätsels mag den Musikern des 16. Jahrhunderts insofern leicht möglich gewesen sein, als Monte nicht der erste Komponist war, der diesen Psalmvers als Kanonanweisung aufgriff. Der erste, anonyme und untextierte Eintrag in Petruccis *Motetti A* (Venedig: Ottaviano Petrucci 1502) ist ein Kanon, dem dieser Psalmvers als Anweisung beigelegt ist.⁹¹ Auch verwendete Senfl den Vers schon lange vor Monte in den Motetten *O crux, ave* (SC *M 71) und *Crux fidelis inter omnes* (SC M 23), um mittels der Begegnung von

90 Mittels der Kanonanweisung ist die Resolutio der beiden Stimmen Quintus und Sextus im übrigen nicht zu erschließen. In Vaet1562a ist die Resolutio der Kanonstimme annotiert und diente als Grundlage für Steinhardts Edition der Motette (Vaet GA III, S. 121–124). Ausführlich zu *Qui operatus est Petro* (V59) vgl. Kapitel 5.1.

91 Schiltz, *Music and Riddle Culture*, S. 172.

„Gnade“ und „Wahrheit“ sowie des Kusses von „Gerechtigkeit“ und „Frieden“ eine doppelt gegenläufige Bewegung zu verdeutlichen. Es ist davon auszugehen, dass Monte die Kompositionen des über lange Jahre in Diensten Maximilians I. stehenden und danach am bayerischen Hof tätigen Musikers kannte.⁹² Monte gewinnt mittels der tradierten Kanonanweisung nicht nur einen doppelten Krebskanon, sondern insgesamt vier melodisch unterschiedliche Stimmen aus nur einer tatsächlich notierten Stimme: die Umkehrung, den Krebs sowie die Umkehrung des Krebses. Was die Kunstfertigkeit der Kanontechnik angeht, schließt er damit nicht nur an die älteren Kompositionen Senfls an, sondern übertrifft das erwähnte *Qui operatus est Petro* (V59) seines Amtsvorgängers sogar.⁹³ Dennoch ist die Kanonanweisung Montes noch nicht erschöpfend betrachtet, denn wie Schiltz ausführt, geht mit ihr eine ganz eigene Exegese des zur Komposition herangezogenen Psalmtextes einher.

Die beiden Kompositionen Senfls wie auch das einige Jahre später entstandene *Ecce lignum crucis* Gumpelzhaimers, das ebenfalls auf dem genannten Psalmvers als Kanonanweisung basiert, lassen zwei wesentliche Gemeinsamkeiten erkennen:⁹⁴ Unter den ersten drei Wörtern des Motettentextes und somit auch in den hier angegebenen Textincipits ist das Wort „cruX“ enthalten, und die Kanonstimmen sind in Form eines Kreuzes dargestellt. Die Kompositionen und mit ihnen auch die Kanonanweisung Ps. 85(84),11 weisen daher einen offensichtlichen Bezug zum Passionsgeschehen auf. Jedoch ist auch ohne die drei Motetten ein Bindeglied zwischen Ps. 85(84) und der Heilsgeschichte Christi zu erkennen. Bei dem Psalm handelt es sich um ein Gebet der Babylonier in der Gefangenschaft, die um Befreiung bitten. Diese aber kann erst geschehen, wenn sich „Barmherzigkeit und Wahrheit treffen“ sowie „Gerechtigkeit und Frieden küssen“. Mit dem folgenden zwölften Vers wird dies weiter ausgeführt: „Wahrheit wird aus der Erde hervorsprießen und Gerechtigkeit vom Himmel heruntersinken“. Aus christlicher Sicht ist dieser letzte Aspekt genau in der Heilsgeschichte Christi erfüllt. Gott hat seinen Sohn auf die Erde gesandt und nimmt ihn mit der Kreuzigung wieder zu sich zurück.⁹⁵

92 Schiltz, „La storia di un’iscrizione canonica“, S. 228–230.

93 Vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 394.

94 Der später lebende Gumpelzhaimer (1559–1625) kannte sowohl Montes Motette als auch Senfls Kompositionen. Er griff für sein *Ecce lignum crucis* nicht nur auf Senfls Kanonanweisung, sondern auch auf die bildliche Darstellungsform der Kanonstimmen in Form eines Kreuzes zurück (vgl. Anm. 87). Montes Komposition wurde im direkten Umfeld Gumpelzhaimers aus dem Erstüberlieferungsträger Mon1574 in das Partiturbuch BerlS 40028 abgeschrieben (vgl. Kapitel 5.4). Diese und weitere bildlich als Kreuz dargestellte Kanons beschreibt Schiltz, *Music and Riddle Culture*, S. 301–325.

95 Schiltz, „La storia di un’iscrizione canonica“, S. 232 f. Bildlich verdeutlicht wird dieses Entgegenkommen von Veritas und Justitia in Gumpelzhaimers Publikation des Kanons

Unter den Kompositionen, die auf Ps. 85(84),11 als Anweisung zurückgreifen, ist einzig Montes Motette nicht eindeutig mit dem Passionsgeschehen in Zusammenhang zu bringen. Ihr Text findet an ganz anderer Stelle im Kirchenjahr liturgische Verwendung, nämlich als Introitus des 1. Adventssonntags. Da dieser den Anfang des liturgischen Jahres bildet, steht *Ad te, Domine, levavi* ganz zu Beginn eines Graduale oder Missale, meist auf einer Rectoseite. Schiltz weist darauf hin, dass auf der gegenüberliegenden Versoseite liturgischer Bücher häufig Abbildungen mit Szenen aus der Lebensgeschichte Jesu zu finden sind, die selbstverständlich auch den Kreuzestod umfassen.⁹⁶

Monte lässt die Kanonstimmen zwar nicht in der bildlichen Darstellung eines Kreuzes abdrucken, in Mon1574 ist aber dennoch auf ikonographische Weise eine Verbindung zum Passionsgeschehen hergestellt. In den Stimmbüchern Cantus, Quintus, Tenor und Bassus sind in einer ikonographischen Ausgestaltung der Initiale zwei sich gegenüberstehende Personen zu sehen. Wahrscheinlich handelt es sich hier um die in der Kanonanweisung beschriebene Begegnung des allegorischen Paares Misericordia und Pax. Letztere ist in der linken der beiden Figuren leicht zu erkennen, da ihr linker Fuß auf einem Helm ruht und die Spitze eines mit der linken Hand gehaltenen Schwertes in den Boden gestoßen ist.⁹⁷ Wenn sie auch immer noch bewaffnet ist, so hat diese Person zweifellos die Kampfhandlungen eingestellt. Eben dieses umgedrehte Schwert ist es, in dem die Assoziation des Kreuzes wieder aufgegriffen worden zu sein scheint. Parierstange und Klinge bilden ein Kreuz, welches an die christliche Symbolik – auf die Senfl und Gumpelzhaimer zurückgreifen – zumindest erinnert. Noch deutlicher wird die Verbindung der Motette mit dem Kreuzigungsszenario in der illustrierten Initiale des Altus-Stimmbuchs. Hier ist Christus selbst abgebildet, der in der rechten Hand sein Kreuz trägt und die linke Hand zum Segensgruß erhoben hat.⁹⁸

In liturgischen Büchern sowie in den illustrierten Initialen des Erstdrucks von Montes Motette stehen somit Geburt und Sterben Christi direkt beieinander, was aus christlicher Sicht sinntragend ist. Einzig durch den Kreuzestod bekommt Jesu Leben seine übergeordnete Bedeutung. Ohne ihn gäbe es wiederum überhaupt keinen Grund, Weihnachten oder gar den Advent zu feiern. Auf

in Kreuzform. Er ergänzt die traditionelle Anweisung mit Ps. 85(84),12 und schreibt diesen Vers hochkant entlang des Kreuzesstamms. Am Fuß des Kreuzes steht in aufsteigender Richtung „Veritas de terra orta est“, oben in absteigender Richtung „Iustitia de caelo prospexit“ (Schiltz, *Music and Riddle Culture*, S. 312).

96 Schiltz, „La storia di un’iscrizione canonica“, S. 235.

97 Zwar wird Justitia auch häufig mit Schwert dargestellt, die für sie typische Waage fehlt jedoch in der Abbildung.

98 Schiltz, „La storia di un’iscrizione canonica“, S. 234 f.

diesen Zusammenhang scheint Monte mit seiner rätselhaften Kanonanweisung hindeuten zu wollen. Er gibt der Vertonung eines Textes, der unweigerlich mit dem 1. Advent in Verbindung gebracht wird, mittels einer Kanonanweisung den Hinweis bei, dass der wesentliche Inhalt der christlichen Glaubenslehre im Passionsgeschehen zu suchen ist.⁹⁹

Das von Monte herangezogene Rätsel dient demnach nicht nur dazu, sich in die lange Tradition kryptischer Anweisungen zur korrekten Ausführung einer Kanonmotette zu stellen und diese an Komplexität zu übertreffen, sondern bietet gleichsam den Schlüssel zu einer besonderen Lesart des Psalmtextes und somit zu einer individuellen Aussage der Komposition. Damit unterscheidet sie sich kaum von Vaets *Qui operatus est Petro* (V59), das mit einer Kanonanweisung überliefert ist, die – illustriert durch die beiden Symbole Schwert und Schlüssel – einen Verweis auf den biblischen Konflikt der beiden Apostel Peter und Paul beinhaltet, der als Sinnbild für die religiösen Konflikte im Zeitalter der Konfessionalisierung herangezogen wird.¹⁰⁰ In beiden Fällen steckt des Rätsels Lösung demnach nicht allein in der musikalischen Resolutio, der richtigen Ausführung der Kanonstimmen, sondern auch in der Kunst, die verschlüsselten Botschaften hinter den Kompositionen zu verstehen.

Ungeachtet aller Begeisterung, die Finck 1556 noch für verklausulierte Kanonanweisungen aufbringen konnte, waren diese im Verlauf des 16. Jahrhunderts in der Musiktheorie auch starker Kritik ausgesetzt. So bemängelte Sebald Heyden bereits 1540 den Gebrauch von Mensurkanons, und es ist kein Zufall, dass gerade diese zuerst in Verruf gerieten: Je länger der Gebrauch unterschiedlicher Proportionen und Masuren nicht mehr übliche Kompositionspraxis war, desto weniger war auch deren Kenntnis unter den ausführenden Sängern verbreitet.¹⁰¹ Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurde es daher zunehmend üblich, die Auflösungen von Kanonstimmen aufzuzeichnen, um größerer Verwirrung vorzubeugen. Aufgelöst wurden hierbei nicht nur komplexe Proportions- oder Mensurkanons, Krebs- oder Umkehrungskanons und Vergleichbares, sondern mitunter auch – wie Schmidt-Beste in römischen Handschriften der zweiten Jahrhunderthälfte nachweist – eindeutig angewiesene Quart- oder Quintimitationen.¹⁰²

99 Ebd., S. 235.

100 Vgl. Kapitel 5.1.

101 Schiltz führt die von Martin Kirnbauer beschriebenen Eintragungen mehrerer Musiker im Exemplar der Stadtbibliothek Baden (Signatur: Stift 21) des *Liber quindecim missarum* (Rom: Andrea Antico 1516) als Beispiel dafür an, dass durchaus auch Behelfe zur korrekten Ausführung des Kanons notwendig waren (Kirnbauer, „sind alle lang“, S. 77–92; Schiltz, „Musikalische Gelehrsamkeit“, S. 310).

102 Schiltz, „Musikalische Gelehrsamkeit“, S. 310; Schmidt-Beste, „A Dying Art“.

Im untersuchten Repertoire wurde eine Auflösung ausformulierter Kanonanweisungen nur in einem Fall gedruckt. Die Resolutio der rätselhaften Kanonanweisung von Vaets *Qui operatus est Petro* (V59) wurde zwei Jahre nach der ersten Publikation der Motette als Einblattdruck Vaet1560 in Vaets Motettenbuch Vaet1562a nachgeliefert. Diese Auflösung des Rätsels enthält zahlreiche dem Erstdruck nicht entnehmbare Informationen für eine Ausführung der Kanonstimme.¹⁰³ Die Scheu vor komplizierten Anweisungen spiegelt sich jedoch vor allem darin wider, dass für zahlreiche Kompositionen auf eine Darstellung mit Kanonanweisung oder die Notation eines Ostinatos mittels Wiederholungszeichen von vornherein verzichtet wurde. Erinnerung sei an Prenners *Credo quod redemptor* (Pre9), den nicht angezeigten Mensurkanon in Vaets *Mater digna Dei* (V31), die ausnotierten diatonisch aufsteigenden „Miserere mei, Deus“-Rufe im zweiten Teil derselben Motette und die ebenfalls ausnotierten Wiederholungen in La Courts *Tu es Petrus* (HC2) – sie alle wären prädestiniert für eine verkürzte Darstellung. Die Tradition der Rätselkanons lebt am Hof Maximilians II. daher nur mehr in Einzelfällen fort. Und gerade wenn es sich um tatsächliche Rätsel handelt, so dienen diese nicht allein der von Finck so gerühmten „subtilitas“, sondern liefern darüber hinaus wesentliche Informationen zum Verständnis der jeweiligen Motetten.

103 Für die letzte der insgesamt sechs Heiligenanrufungen je Stimme werden die beiden Stimmen vertauscht. Der bislang retrograd verlaufende Quintus übernimmt für diese die Originalform, der bislang vorwärts verlaufende Sextus wechselt für seine letzte Anrufung in die Krebsform über.

9. ZWISCHEN ACHSENTENOR UND HOMOPHONEM BLOCKSATZ – ZWISCHEN ALTEM GLAUBEN UND REFORMATORISCHEM GEIST

Bereits wenige Jahre, nachdem Erzherzog Maximilian 1552 aus Spanien nach Wien zurückgekehrt war, umfasste sein Hofstaat eine Vielzahl an Personen, die vornehmlich für die Musikpflege verantwortlich waren. In einem Hofstaatsverzeichnis von 1554 sind die Namen des Hofkapellmeisters, von 10 Sängern, einem Notisten, einem Organisten sowie einem *Concordero* gelistet. Für den Hofkapellmeister Vaet, den Sänger Hailland, den Notisten Prenner, den Organisten Formellis sowie den als Kaplan genannten Galli kann eine Kompositionstätigkeit nachgewiesen werden. Im Laufe der folgenden Jahre sollten noch viele weitere Musiker in Diensten Maximilians stehen, von denen Kompositionen lateinischer humanistischer Texte, deutschsprachige Lieder, italienische Madrigale, französische Chansons, liturgische Gebrauchsmusik wie auch zahlreiche Motetten überliefert sind.¹ Vor allem Kompositionen der zuletzt genannten Gattung sind nicht nur von einigen wenigen, sondern von vielen Musikern erhalten. Zwischen der Rückkehr des Erzherzogs aus Spanien und dem Ableben des Herrschers am 12. Oktober 1576 haben neben den Kapellmeistern Vaet und Monte nachweislich auch Regnart, Prenner, Galli, Formellis, Hailland, Mergot, La Court und Roy während ihrer Anstellung am Hof Maximilians Motetten komponiert.² Besonderes Interesse gewinnen die Motetten jedoch nicht zuletzt aus dem Umstand, dass Maximilian den Ideen der Reformatoren, insbesondere Melanchthons, große Sympathien entgegenbrachte, sich gleichzeitig aber offiziell zu Rom bekannte. Während die Messordnung und damit auch die liturgisch gebundene Musik römischen Vorgaben genügte, konnten die Texte der paraliturgischen Motetten frei gewählt werden. Daher konnten in ihnen auch persönliche Glaubensauffassungen zum Ausdruck kommen. In der vorliegenden Arbeit wurden folglich nicht nur

1 Vgl. Kapitel 2.3.

2 Vgl. Kapitel 2.4.3.

kompositorische Gestaltungsweisen untersucht; vielmehr stand auch die Frage im Raum, wie das am Hof entstandene Motettenrepertoire im Spannungsfeld von persönlicher Glaubensauffassung des Dienstherrn und offizieller Staatsreligion zu verorten ist.³

Handschriftliche Aufführungsmaterialien der Hofkapelle, die einen direkten Einblick in die höfische Musikpflege geben können, sind kaum erhalten. Zudem beinhalten die wenigen verbliebenen Chorbücher vornehmlich liturgisch gebundene Kompositionen. Die einzigen in ihnen enthaltenen Motetten sind nicht einem der an Maximilians Hof tätigen Musiker, sondern dem am bayerischen Hof beschäftigten Lasso zugeschrieben. Handschriftlich verbreitet sind die von den Hofmusikern komponierten Motetten vor allem in Beständen aus schlesischen, süd- und mitteldeutschen Klöstern oder Lateinschulen. Mit der peripheren handschriftlichen Überlieferung gehen einige Schwierigkeiten für die Analyse einher: Die Manuskripte sind großteils nicht eindeutig zu datieren, entstanden aber vermutlich fast alle erst nach Maximilians Ableben und somit zu einer Zeit, in der keiner der genannten Musiker mehr in Diensten dieses Habsburgerherrschers stand. Dementsprechend ist unklar, ob die darin überlieferten Motetten entstanden, während ihre jeweiligen Komponisten am Hof dienten oder erst nachdem sie diesen verlassen hatten. In einigen Fällen sind nicht alle Stimmbücher eines Stimmbuchsatzes erhalten geblieben, weshalb einige Motetten nur fragmentarisch überliefert sind. Zum Teil handelt es sich bei den Handschriften um untextierte Orgeltabulaturen, die eine Untersuchung der Motettentexte und mancher satztechnischen Aspekte unmöglich machen. Manche der Manuskripte sind heute nur begrenzt oder gar nicht zugänglich. Und zuletzt sind einige Motetten in verschiedenen Handschriften mit konkurrierenden Autorenangaben überliefert und die Zuschreibung an einen der am Hof tätigen Musiker daher fraglich. Dies alles hat zur Folge, dass sich die Untersuchung auf die in Drucken überlieferten Motetten beschränken musste. Eine Erweiterung des Untersuchungscorpus von 228 Motetten um einen Teil der 43 infrage kommenden ausschließlich handschriftlich überlieferten Kompositionen hätte am Ende jedoch vermutlich zu vergleichbaren Ergebnissen geführt.⁴

Die Konzentration auf das gedruckt überlieferte Motettenrepertoire bringt es mit sich, dass sich in den untersuchten Kompositionen auch externe Einflüsse wie beispielsweise von Druckern, Herausgebern oder Widmungsträgern der Sammel- oder Individualdrucke widerspiegeln können. Auch die von Komponist zu Komponist unterschiedlichen musikalischen Vorerfahrungen und persönlichen Interessen dürften für einzelne oder mehrere Motetten prägend

3 Vgl. Kapitel 5.

4 Vgl. Kapitel 2.4.2.

gewesen sein. Folglich ist das am Hof Maximilians entstandene Motettenrepertoire hinsichtlich seiner musikalischen Faktur ziemlich uneinheitlich und kein Modell einer ‚typischen‘ Motette herauszuarbeiten. Hingegen sind in dem über einen Zeitraum von 25 Jahren von zehn verschiedenen Personen komponierten Repertoire viele Entwicklungen wiederzuerkennen, die auch am Schaffen anderer zeitgenössischer Komponisten beschrieben werden könnten und teilweise bereits beschrieben wurden.⁵

In mancherlei Hinsicht sind im Vergleich mit den wissenschaftlich gut erschlossenen Motetten Lassos, Palestrinas und Handl-Gallus’ dennoch einige Spezifika der an Maximilians Hof entstandenen Stücke festzustellen, etwa betreffend ihrer Gliederung in abgeschlossene Motettenteile. Bestehen die Motetten der eben angeführten Komponisten zumeist aus nur einem Teil, weist die Mehrzahl der am Kaiserhof entstandenen Stücke zwei Teile auf. Eine von Ackermann im Œuvre Palestrinas erkannte Entwicklung zur einteiligen Motette ist im untersuchten Repertoire somit nicht nachzuvollziehen. Der stark zunehmende Anteil einteiliger Kompositionen im nach dem Ableben Maximilians publizierten Motettenschatzen Montes und Regnarts deutet allerdings darauf hin, dass sich die kaiserlichen Hofmusiker diesem Trend etwas später anschlossen.⁶ Motetten mit mehr als zwei Teilen, die von Lasso in größerer Anzahl überliefert sind, bleiben im untersuchten Repertoire die Ausnahme. Anders als im Fall der vierteiligen Kompositionen Lassos ist die Gliederung der dreiteiligen Motetten von Galli, Regnart und Prenner stets durch die Gestalt der Textvorlage indiziert: Die Unterteilung der Motetten in drei abgeschlossene Abschnitte folgt streng der – meist strophischen – Anlage der Vorlage.⁷

Ähnliches ist für die ein- und zweiteiligen Motetten mit der Liturgie entnommenen Texten zu konstatieren. Sofern der präexistente Text in Strophen untergliedert ist, liegt jedem Motettenteil eine einzelne Textstrophe zugrunde. In den meisten anderen Fällen basiert jeder abgeschlossene Motettenteil auf einem jeweils eigenen liturgischen Gesang. Nur wenn eine Motette die Texte von mehr als zwei liturgischen Gesängen umfasst, sind die Texte mehrerer

5 Auch die von Palestrina in seinen Motettenbüchern von 1569, 1572 und 1575, somit zu ähnlicher Zeit wie das in der vorliegenden Studie untersuchte Repertoire publizierten Motetten inkludieren, laut Noel O’Regan, viele unterschiedliche Kompositionstechniken und -stile: „Between them their 131 individual motets cover the full range of techniques and styles in which Palestrina worked: they include some strictly canonic works and a couple of cantus firmus pieces, as well as some extremely homophonic motets and the first compositions written specifically for *cori spezzati* to be published by a Rome-based composer.“ (O’Regan, „Palestrina’s mid-life compositional summary“, S. 102).

6 Vgl. Kapitel 6.1.

7 Vgl. Kapitel 6.1.1.

Gesänge in einem Motettenteil zusammengefasst.⁸ Eine Sonderrolle nehmen die Kompositionen vollständiger Responsorien inklusive deren Vers und Repetenda ein. Entsprechend dem von Schwemer beschriebenen Usus der Zeit ist der Text in zwei Teile getrennt und somit eine AB | CB-Form geschaffen.⁹ Der zweite Teil dieser Motetten endet somit nicht nur textlich, sondern auch musikalisch identisch mit dem jeweils ersten.¹⁰

Für Kompositionen nicht-liturgischer Textvorlagen sind keine so eindeutigen Kriterien zu benennen, nach denen der Text auf zwei abgeschlossene Motettenteile verteilt wird. Die Verseinteilung prosaischer Texte folgt in der Regel einer Unterteilung in kleine inhaltliche Einheiten, die auch die Basis der grammatikalischen Syntax darstellen. Folglich sind Syntax, Verseinteilung und inhaltliche Einheiten oft identisch, und eine Entscheidung, welchem der drei Aspekte die Gliederung einer Motette folgt, ist nicht immer zweifelsfrei möglich. Insbesondere bei Kompositionen von Evangelientexten ist jedoch häufig ein Zusammenhang von formaler Gliederung und Textinhalt zu erkennen. So wird die Schilderung einer biblischen Begebenheit und eine daran anschließende wörtliche Rede Jesu meist in einem einzigen Motettenteil zusammengefasst. In zweiteiligen Evangelienmotetten wird im zweiten Teil meist ein Vorgang beschrieben, der als Reaktion auf eine im ersten Motettenteil beschriebene Handlung zu werten ist.¹¹

Die von Schmidt-Beste beschriebene Entwicklung im ab ca. 1530 entstandenen Motettenschaffen von der Vier- zur Fünfstimmigkeit ist auch im untersuchten Repertoire nachzuvollziehen.¹² Vierstimmige Motetten finden sich vor allem im Schaffen Vaets und Gallis, den beiden ältesten der untersuchten Musiker. Später sind vierstimmige Sätze nur noch vereinzelt unter den Kompositionen Prenners und Regnarts auszumachen. Gerade der zuletzt Genannte kann als Beispiel dafür angeführt werden, wie eine solche internationale Entwicklung das Komponieren am Kaiserhof beeinflusst haben könnte. Während in den zwischen 1564 und 1568 erschienenen Motettenanthologien noch vierstimmige Kompositionen Regnarts publiziert wurden, spielen diese nach seinem Italienaufenthalt in den Jahren 1568–1570 kaum mehr eine Rolle. Wie auch Monte gab er in den darauffolgenden Jahren vornehmlich fünfstimmige Kompositionen in Druck. Im Motettencœuvre des ab 1568 amtierenden Hofkapellmeisters Monte ist der Anteil fünfstimmiger Motetten nahezu identisch

8 Vgl. Kapitel 6.1.2.

9 Schwemer, *Mehrstimmige Responsorienvertonungen*, S. 138.

10 Einzige Ausnahme hiervon ist *Si bona suscepimus* (Pre4), das zwar der Anlage ABCB folgt, in dem aber der gesamte Text in einem Motettenteil zusammengefasst ist (vgl. Kapitel 4.3.1).

11 Vgl. Kapitel 6.1.3.

12 Schmidt-Beste, „Motive Structure and Text Setting“, S. 256.

mit jenem im Schaffen Palestrinas. Dass im Motettenschaffen des Hoforganisten Formellis vermehrt Kompositionen mit größerer Stimmenzahl zu finden sind, dürfte daher keiner lokalen oder gar überregionalen Entwicklung, sondern einer persönlichen Vorliebe des Komponisten geschuldet sein.¹³

Die quantitative Bedeutung von Abschnitten in dreizeitigem Metrum in Motetten wird, laut Kirsch, im Verlauf der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts immer geringer.¹⁴ Entsprechend dieser Entwicklung sind in Vaets vor seiner Dienstzeit am Kaiserhof in den Anthologien Susatos publizierte Motetten immer wieder derartige Einschübe auszumachen, in später erschienenen jedoch nur in Ausnahmefällen. Auch im Œuvre anderer am Kaiserhof tätiger Komponisten finden sie sich nur gelegentlich und gehen, entgegen der Darstellung Kirchs, nur selten mit speziellen Textinhalten einher, sondern dienen vornehmlich der satztechnischen Varianz. Eine enge Verbindung zwischen Textinhalt und Komposition im dreizeitigen Metrum ist lediglich in den Motetten Regnarts und Montes zu erkennen, jedoch liegt die Konzentration hierbei auf nur einem der sieben von Kirsch genannten Topoi: Ähnlich wie es Ackermann für die Motetten Palestrinas beschreibt,¹⁵ findet sich der Einschub als Jubilus meist gegen Ende der Komposition.¹⁶

Bezüglich der Verwendung homophoner Passagen ist eine mit der Entwicklung zur Fünfstimmigkeit vergleichbare Tendenz zu erkennen. Greifen Galli und Prenner in ihren Motetten vielfach auf das traditionelle Noema zurück, um Kernaussagen der jeweiligen Motette hervorzuheben, verwenden die ihnen nachfolgenden Komponisten dieses Stilmittel kaum mehr.¹⁷ Formellis, La Court, Monte und Regnart – Letzterer wiederum vornehmlich in seinen ab 1575 publizierten Motetten – verwenden homophone Passagen nicht mehr zur Hervorhebung einer einzelnen Aussage, sondern als Mittel zur satztechnischen Abwechslung inmitten eines ansonsten polyphonen Gefüges. Häufig geht dies mit einem nicht vollstimmigen Satz einher, in dem sich jeweils unterschiedliche Stimmen zu zwei Teilchören vereinen, die sich immer wieder gegenseitig ablösen und somit eine Art doppelhörige Struktur schaffen.¹⁸

Gerade vor dem Hintergrund dieser Passagen in Motetten Montes und Formellis' zeichnet sich sehr deutlich ab, wie traditionsverhaftet das Motettenschaffen der Komponisten um Vaet und Galli einige Jahre zuvor noch ist. Manifest wird dies nicht zuletzt in den Kompositionen auf der Basis eines

13 Vgl. Kapitel 7.1.1.

14 Kirsch, „Zur Funktion der tripelartigen Abschnitte“.

15 Ackermann, *Studien zur Gattungsgeschichte*, S. 133.

16 Vgl. Kapitel 7.4.

17 Vgl. Kapitel 7.3.1.

18 Vgl. Kapitel 7.3.4.

Achsentenors, die Mitte des 16. Jahrhunderts eigentlich längst aus der Mode gekommen waren, und am Umgang mit präexistentem melodischem Material. In 18 Motetten wird ein- oder mehrmals auf melodische Wendungen einer einstimmigen Vorlage in mehreren Stimmen zurückgegriffen. Meist sind diese Rückgriffe auf die ersten Töne eines liturgischen Gesangs begrenzt, die als musikalisches Wiedererkennungszeichen im Eingangssoggetto einer Motette zitiert werden. Insbesondere wenn es sich um Gesänge handelt, die den Zuhörern bekannt gewesen sein dürften – als Beispiel zu nennen sind das *Pater noster* oder der Hymnus *Ave maris stella* (ca08272) –, lassen sich diese Rückgriffe in mehreren Soggetti ausmachen.¹⁹

Zwei weitere den von Stephan beschriebenen Choralmotetten mit Achsentenor zuzuordnende Kompositionen deuten darauf hin,²⁰ dass eine satztechnische Abgrenzung der Motetten mit Achsentenor von den erwähnten 18 Choralbearbeitungen nur bedingt möglich ist. So greift die Motivik der Tenorachse in beiden Stücken wiederholt auf die frei komponierten Stimmen über. In *Anima mea liquefacta* (Pre3) hebt sich zudem der Cantus firmus durch die Ergänzung von Durchgangsnoten in kurzen Notenwerten nicht in dem Maße von den freien Stimmen ab, wie dies in früher entstandenen Tenormotetten der Fall ist. Bei einem detaillierten Vergleich der Choralvorlage mit der Tenorstimme wird darüber hinaus deutlich, dass starke Eingriffe in die Antiphon ca01418 vorgenommen wurden, um sie als Tenorachse für die Motette zu adaptieren. Eine Grundfeste des traditionellen Komponierens mit Achsentenor ist somit ins Gegenteil verkehrt. Es ist nicht mehr die Tenorachse, um die sich die frei komponierten Stimmen ranken, vielmehr wird die präexistente Melodie modifiziert, um besser ins kontrapunktische Gefüge eingebettet werden zu können.²¹

Vereinzelt sind von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians auch Motetten mit veritablem Achsentenor überliefert. Auch diese Kompositionstechnik erscheint jedoch wie ein überholtes Relikt einer vorherigen Komponistengeneration. Die einst so klare Abgrenzung des Cantus firmus von den umgebenden Stimmen durch besonders lange Notenwerte und einen durchwegs abweichenden Text ist in allen drei Kompositionen wesentlich gelockert. In Vaets *Spiritus Domini* (V60) beginnt der Text aller Stimmen mit der identischen Wortfolge, musikalische Bezüge zwischen Tenorachse und frei komponierten Stimmen sind jedoch nicht auszumachen.²² Zu Beginn von Gallis *Ecce quam bonum* (Gal16) ist der Cantus firmus mittels langer Notenwerte herausgestellt, im weiteren

19 Vgl. Kapitel 8.1.

20 Stephan, *Die Burgundisch-Niederländische Motette*.

21 Vgl. Kapitel 8.2.1.

22 Vgl. Kapitel 8.2.2.

Verlauf der Komposition werden die den Cantus firmus prägenden Notenwerte aber zunehmend kleiner. Wenn am Ende die frei komponierten Außenstimmen den ersten Vers „Ecce quam bonum“ wieder aufgreifen, ist weder bezüglich des Rhythmus noch bezüglich des Textes ein Unterschied zwischen der Cantus-firmus-Stimme und dem sie umgebenden Satz mehr auszumachen. Noch Weitergehendes findet sich am Schluss von Prenners *Credo quod redemptor* (Pre9), wo nicht die Außenstimmen den Text des Cantus firmus übernehmen, sondern Letzterer textlich an die ihn umgebenden Stimmen angepasst wird.²³

Von der in früheren Tenormotetten erkennbaren vertikalen Gliederung der Komposition durch den Achsentenor und damit von dessen strukturbildender Funktion ist in den untersuchten Motetten kaum etwas zu erkennen. Ein regelmäßiges Ostinato, das diese Funktion zwangsläufig übernimmt, ist nur in vier Kompositionen auszumachen. Mindestens zwei davon weisen eine Tendenz zu einem Historismus auf, wie ihn Haar in Lassos Motetten mit Achsentenor beschreibt. In Vaets *Mater digna Dei* (V31) und La Courts *Tu es Petrus* (HC2) spielt die Reminiszenz auf frühere Komponisten sicherlich eine wichtige, wenn nicht gar die zentrale Rolle.²⁴ Für Prenners *Me Deus et terrae* (Pre2) und Gallis *Filiae Israel super Saul flete* (Gal4) sind hingegen keine konkreten Bezüge zu früheren Kompositionen auszumachen. Eine Referenz an frühere Musiker könnte aber auch hier, wie es in vielen der von Haar diskutierten Motetten Lassos der Fall ist, schon allein in der veralteten Kompositionstechnik gesehen werden.²⁵

Gerade in den genannten Kompositionen wird ein noch wesentlicherer Aspekt augenfällig, der mit der Komposition auf der Basis einer durchgehenden Tenorachse einhergeht: Zumeist wird im Cantus firmus in Form einer übergeordneten Devise die Kernaussage einer Motette zusammengefasst und gelegentlich als Ostinato wiederholt. In nur wenigen Fällen geschieht dies mittels eines präexistenten Gesangs,²⁶ meist scheinen Text und Musik des Achsentenors hingegen neu geschaffen zu sein. An diesem Sachverhalt wird der wahrscheinlich wichtigste Unterschied zwischen den untersuchten

23 Vgl. Kapitel 8.2.3.

24 Eine vergleichbare Referenz auf frühere Komponisten weisen natürlich auch die nicht zum Untersuchungscorpus gehörenden Kompositionen Vaets *Continuo lacrimas* (V50) und Regnarts *Defunctum Charites Vaetem merore requirunt* (R234) als Nänien zu Ehren von Clemens non Papa und Vaet in der Verwendung des Introitus *Requiem* als Cantus firmus wie auch die ebenfalls nicht zum untersuchten Repertoire gehörenden Huldigungskompositionen *Stat felix domus Austriae* (V61) Vaets und *Carole plena tui spe nominis* (Pre1) Prenners auf, die beide auf demselben Soggetto cavato basieren.

25 Nur in fünf der von ihm diskutierten 15 Motetten macht er direkte Bezüge zu älteren Kompositionen aus (Haar, „Lasso as Historicist“, S. 267–275).

26 Beispielsweise in Gallis *Domine, quid multiplicati sunt* | *Voce mea ad Dominum clamavi* (Gal7).

Kompositionen und der traditionellen Tenormotette deutlich. In den Staatsmotetten des 15. Jahrhunderts, die den Großteil des Tenormotettenrepertoires stellen, dient der Text der frei komponierten Außenstimmen dazu, denjenigen der in der Tenorachse zitierten Antiphon dem Anlass entsprechend zu deuten. Im hier untersuchten Repertoire ist es umgekehrt die im Tenor ostinat wiederholte Aussage, die den Text der anderen Stimmen in besonderer Weise auslegt. Gerade das erwähnte Beispiel *Mater digna Dei* (V31) zeigt, dass es sich hierbei auch um eine konfessionell motivierte Deutung handeln kann. Durch die ostinate Wiederholung des Josquin-Zitats „Miserere mei, Deus“ erhält der marianische Text der frei komponierten Stimmen im zweiten Motettenteil eine christologische Umdeutung.²⁷

Diese dürfte den persönlichen Ansichten Maximilians entgegengekommen sein. Er hegte große Sympathien für die Thesen der Reformatoren, insbesondere für die Melanchthons. Seine religionspolitische Agenda war stets die Versöhnung der verschiedenen altgläubigen und der vom Augsburger Religionsfrieden gedeckten protestantischen Positionen unter dem Dach einer einzigen Kirche.²⁸ Vaets auf dem Einblattdruck Vaet1560 überliefertes *Qui operatus est Petro* (V59) kann als musikalisches Symbol dieses Bestrebens angesehen werden. In einer der beiden kanonisch geführten Stimmen wird die Devise „Sancte Petre, ora pro nobis“ wiederholt, in der anderen „Sancte Paule, ora pro nobis“. Auf diese Weise sind die beiden Apostel Petrus, der von den romtreuen Katholiken als Kirchengründer verehrt wird, und Paulus, der von jeher wichtiger Bezugspunkt für die protestantischen Gläubigen war, auf gleicher Ebene nebeneinandergestellt. In einer verklausulierten Kanonanweisung wird auf einen biblisch belegten Konflikt der beiden Apostel angespielt, den Hans Klein als ein „Ringens um Einheit der Kirche“ interpretiert.²⁹ Diese Einheit der Kirche war für Maximilian zum Zeitpunkt der Publikation des Einblattdrucks von besonderem Interesse. Spätestens nachdem Ferdinand I. 1559 den Papst um Dispens gebeten hatte, dass sein Sohn Maximilian das Abendmahl unter beiderlei Gestalt einnehmen dürfe, musste der Vatikan befürchten, das Reich würde unter einem zukünftigen Kaiser Maximilian von Rom abfallen. Folglich entsandte der Vatikan einen Gesandten nach Wien, der Maximilians Religionsauffassung prüfen sollte. Dies wurde flankiert durch einen Staatsbesuch des Herzogs Albrecht V. von Bayern im Sommer 1560, in dessen Rahmen auch die genannte Motette aufgeführt worden sein dürfte.³⁰

27 Vgl. Kapitel 5.2.

28 Vgl. Kapitel 2.2.

29 Klein, „Petrus und Paulus“, S. 61.

30 Vgl. Kapitel 5.1.

Unter dem wachsenden Druck des Vatikans und um seine Thronfolge nicht zu gefährden, bekannte sich Maximilian öffentlich zur römisch-katholischen Kirche, verlagerte seine Religionsausübung aber zunehmend ins Private. Das Abendmahl nahm er unter Ausschluss der Öffentlichkeit in beiderlei Gestalt ein. In diesem Rahmen könnten die sechs Motetten erklingen sein, deren Texte Responsorien entnommen sind, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verschiedentlich als Abendmahlsgesänge für den protestantischen Gottesdienst empfohlen wurden.³¹ Da an Maximilians Hof aber nie eine neue Kirchenordnung in Kraft trat, folgte der liturgische Kalender weiterhin altkirchlichen Traditionen. Dementsprechend wurden auch Marien- und Heiligenfeste feierlich begangen und anlassbezogene Motetten komponiert.³² Sie wurden vornehmlich in Gio1568 und somit in gegenreformatorischem Kontext publiziert, enthalten aber dennoch kaum direkte Anrufungen an Maria oder einen der Heiligen beziehungsweise damit verbundene Formulierungen, die Anhängern der Reformation Anlass gegeben hätten, Anstoß zu nehmen.³³ Bestätigt wird dies nicht zuletzt durch den Umstand, dass große Teile des in Gio1568 publizierten Repertoires in Tabulatur- und Stimmbücher der protestantischen Elisabeth- und Magdalenenkirche zu Breslau kopiert wurden.³⁴ Machen Kompositionen marianischer und somit häufig der Liturgie entnommener Texte einen wesentlichen Anteil des zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen Motettenrepertoires aus, ist deren quantitative Bedeutung unter den am Hof Maximilians komponierten Motetten gering. Es überwiegen Gebetstexte, die im Falle der alttestamentarischen Cantica oder Psalmen der Bibel entnommen sind, teilweise aber auch Dichtungen des 16. Jahrhunderts sein dürften. Anders als in den Marienmotetten ist Adressat dieser Gebete in der Regel Gott direkt.³⁵

Mit der Abkehr von liturgisch tradierten Textvorlagen und der vermehrten Verwendung biblischer oder neugedichteter Texte ändert sich auch die Perspektive, aus der gebetet wird. Sind liturgische Texte zumeist im Plural

31 Vgl. Kapitel 5.3.

32 Auffallend viele der Motetten für Heiligenfeste sind Gedenktagen für biblisch belegte, insbesondere einem der Apostel, oder im Volksglauben besonders fest verankerte Heilige, wie Nikolaus von Myra oder Martin von Tours, zuzuordnen. Für einige Motetten steht zudem zu vermuten, dass die jeweiligen Heiligen lediglich als Namenspatron stellvertretend für eine lebende Person besungen werden. So sind von Prenner und Monte Motetten zu Ehren ihres eigenen Namenspatrons überliefert, und mit dem in Vaets beiden *Filiae Hierusalem* (V25 und V26) angesprochenen „Maximilian“ dürfte viel eher der Dienstherr Vaets als ein heiliggesprochener Maximilian gemeint gewesen sein (vgl. Kapitel 5.1).

33 Vgl. Kapitel 5.1 und Kapitel 5.2.

34 Vgl. Kapitel 5.4.

35 Vgl. Kapitel 5.3.

– aus der Sicht einer kollektiven Gemeinschaft der Gläubigen – verfasst, ist es bei den neuverfassten oder biblischen Gebeten zumindest grammatikalisch gesehen eine einzelne Person, die einen im Singular formulierten Text betet. Diese Veränderung, die bereits an Motettentexten um 1500 zu erkennen ist,³⁶ kann als Sinnbild für einen viel entscheidenderen inhaltlichen Wandel gesehen werden. In der Motette wird nicht das vom Vatikan vorgegebene Gebet einer gläubigen Masse aufgegriffen, sondern das persönliche, direkte Gebet zu Gott in den Vordergrund gerückt. Auch wenn letztlich unklar bleibt, wer in einer Motette eigentlich das betende Individuum ist – betet ein jeder Sänger für sich selbst, ist er das Sprachrohr des Komponisten oder doch Stellvertreter seines Dienstherrn?³⁷ –, so ist für das am Hof Maximilians entstandene Repertoire doch ein wesentlicher Umstand herauszustreichen: Der Dienstherr konnte das Mitsprechen fast aller dieser komponierten Gebete mit seinem religiösen Gewissen vereinbaren. Ob für einen solchen Motettentext auf eine Neudichtung zurückgegriffen wird oder er auf biblischen Versen beruht, ist nur von sekundärer Bedeutung. Ohne Zweifel stellt der Psalter jedoch den am weitesten verbreiteten und umfangreichsten Fundus an Bitt- oder Dankversen, die nach Bedarf zusammengestellt und zur persönlichen Erbauung herangezogen werden konnten. Vor allem aber handelt es sich dabei um ein Textrepertoire, mit dem sich alle nachreformatorischen christlichen Positionen ohne Vorbehalte identifizieren konnten und das somit Maximilians persönlicher Glaubensauffassung genauso entsprach wie der offiziellen Staatsreligion der Habsburger.

36 Bonnie J. Blackburn beschreibt ihn am Beispiel der marianischen Antiphon *Salve Regina* und der Textzeile „O mater Dei, memento mei“, die den Schluss von Josquins *Ave Maria* ... *virgo serena* bildet (Blackburn, „For Whom“, S. 594).

37 Vgl. ebd., S. 594.

ANHANG

1. EDITIONEN

Die drei in Kapitel 6.2.2, 6.2.6 und 8.1.3 detailliert besprochenen Motetten liegen bislang nicht in modernen Editionen vor. Zur Veranschaulichung der Ausführungen ist ihr Notentext hier abgedruckt. Einzige Quelle für diese Editionen ist der jeweils früheste gedruckte Überlieferungsträger der Motetten, Lesarten späterer Drucke oder handschriftlicher Überlieferungsträger sind nicht mitgeteilt. Die Benennung der Stimmen folgt der Quelle. Zur Anwendung kommen die originalen Notenwerte. Die Schlüssel sind modernisiert, die originale Schlüsselung ist in Incipits angezeigt. Originale Mensurzeichen sind beibehalten. Ligaturen und Kolorierungen sind aufgelöst und mittels Ligaturklammern (⌈—⌋) bzw. Kolorhaken (⌈ ̣) kenntlich gemacht. Auch Minor Color wird angezeigt, jedoch zu Punktierung aufgelöst. Akzidenzien sind nach heutigem Gebrauch verwendet und das alte Erhöhungszeichen je nach Kontext als Kreuz oder als Auflösungszeichen dargestellt. Es wurde keinerlei *musica ficta* ergänzt, und auch auf die Wiederholung von Akzidenzien, die durch das Einfügen von Taktstrichen notwendig geworden wären, wurde verzichtet. Die Orthographie des unterlegten Textes entspricht weitestgehend der Quelle, lediglich Eigennamen und Nomina sacra sind einheitlich großgeschrieben, eine Unterscheidung zwischen „u“ und „v“ wurde eingeführt. Die Interpunktion ist modernisiert. Abkürzungen sind aufgelöst. Mit ij abgekürzte Textwiederholungen sind ausgeschrieben und durch Kursive angezeigt. Darüber hinaus ergänzter Text ist mittels eckiger Klammern ([]) kenntlich gemacht.

1.1. Antonius Galli, *Domine, quid multiplicati sunt* | *Voce mea ad Dominum clamavi* (Gal7)

★ 5.& 6. Vox. Canon in Diapason. Erunt novissimi primi, & primi novissimi.

Quelle: Ber1564-3

Discantus

Sexta vox*

Altus

Vagans*

Tenor

Bassus

Do - mi - ne, quid mul - ti - pli - ca - ti sunt qui tri - bu - lant

Do - mi - ne, quid mul - ti - pli - ca - ti sunt qui tri - bu - lant

Do - mi - ne, quid mul - ti - pli - ca - ti

me, Do - mi - ne, quid mul - ti - pli - ca - ti sunt, Do - mi - ne, quid mul - ti - pli -

Da pa - - cem, Do -

me, qui tri - bu - lant me, qui tri - bu - lant me, qui tri - bu - lant me,

Da pa - - cem, Do - mi - - ne,

sunt, quid mul - ti - pli - ca - ti sunt qui tri - bu - lant me, qui

Do - mi - ne, quid mul - ti - pli - ca - ti sunt, Do - mi - ne, quid mul -

Anhang: 1. Editionen

14

ca - ti sunt qui tri - bu - lant me, qui tri - bu - lant me? Mul -
 ti in - sur - gunt, mul - ti in - sur - gunt ad - ver - sum me. Mul - ti di -
 e - bus nos - tris, qui - a sur - gunt ad - ver - sum me, mul - ti in - sur - gunt ad - ver - sum me. Mul - ti di -
 cunt a - ni - me me - æ: Non est sa - lus in De - o e - qui - a non est a - li - us.

21

ti in - sur - gunt, mul - ti in - sur - gunt ad - ver - sum me. Mul - ti di -
 e - bus nos - tris, qui - a sur - gunt ad - ver - sum me, mul - ti in - sur - gunt ad - ver - sum me. Mul - ti di -
 cunt a - ni - me me - æ: Non est sa - lus in De - o e - qui - a non est a - li - us.

27

cunt a - ni - me me - æ: Non est sa - lus in De - o e - qui - a non est a - li - us.

Anhang: 1. Editionen

33

ius. Tu au - tem, Do - mi - ne, sus - cep - tor me - us
a - - li - - us.
e - ius. Tu au - tem, Do - - mi - ne, tu au - tem, Do - mi - ne, sus -
qui pug - net pro no -
e - ius. Tu au - tem, Do - mi - ne, tu au - tem, Do - mi - ne, sus -
Tu au - tem, Do - mi - ne, tu au - tem, Do - mi - ne, sus - cep -

39

es, sus - cep - tor me - us es, sus - cep - tor me - - - - - us
qui pug - net pro no - bis,
cep - tor me - - - - us es, et ex - al - tans ca - put me -
bis, ni - si tu De - us
cep - tor me - us es, sus - cep - tor me - us es, et
- - tor me - us es, et ex - al - tans ca - put me -

45

es, et ex - al - tans ca - put me - um, me - - - - -
ni - si tu De - us nos - ter,
um, et ex - al - tans ca - put me - um, et ex -
no - ster, ni - si tu De - us
ex - al - tans ca - put me - um, et ex - al - tans ca - put me - um,
um, [et ex - al - tans ca - put me -

Anhang: 1. Editionen

51

um, et ex - al - tans ca - put me - um.

ni - si tu De - us nos - ter.

al - tans ca - put me - um, ca - put me - - um.

nos - ter, ni - si tu De - - - us nos - ter.

et ex - al - tans, et ex - al - tans, ca - put me - - um.

um,] et ex - al - tans ca - put me - - - - - um.

57

Vo - ce me - a ad Do - mi-num cla - ma - vi, ad Do - mi - num cla -

Da

Vo - ce me - a ad Do - mi - num cla - ma - - - -

Vo - ce me - a ad Do - mi-num cla - ma - vi, et ex - au -

Vo - ce me - a ad Do - mi-num cla - ma - vi, ad Do - mi - num cla - ma -

64

ma - vi, et ex - au - di - vit me de mon - te san - cto su - o. E - go

pa - - - cem, Do - - mi - - ne,

vi, et ex - au - di - vit me, et ex - au - di - vit me de mon - te san - cto su -

Da pa - - - cem, Do - mi -

di - - - vit me de mon - te sanc - to su - o. E - go dor - mi - vi,

vi. E - go dor - mi -

Anhang: 1. Editionen

71



dor-mi - - - vi, e - go dor - mi - vi, et
in di - - e - - - bus
- o. E - go dor - mi - vi, e - go dor - - - mi - vi, et so-po-ra -
ne, in di - - e -
e - go-dor - mi - vi, e - go-dor - mi - vi, et so-po-ra-tus sum,
vi, e - go dor - - mi - - vi, et so-po -

78



so-po-ra - tus sum, et ex-ur-re-xi, qui - a Do-mi-nus sus-ce-pit me.
nos - tris, qui - a non
tus sum, et ex-ur-re - - xi, qui - a Do-mi-nus, qui - a Do-mi-nus sus-ce-pit
bus - nos - - tris,
et so-po-ra - tus sum, et ex-ur-re-xi, qui - a Do-mi-nus sus-ce - pit
ra - tus sum, et ex-ur-re - xi, qui - a Do-mi-nus sus - - ce-pit

85



Non ti-me - - bo mil-li-a po-pu-li cir-cum-dan-tis me. Ex-ur-ge, Do-mi-
est a - - li - - us
me. Non ti-me-bo mil-li-a po-pu-li cir-cum-dan-tis me. Ex-ur-ge,
qui - a non - est a - - li - - us
me. Non ti-me-bo mil-li-a po-pu-li cir-cum-dan-tis me. Ex-ur-ge, Do-mi-ne,
me. Ex-ur-ge, Do-mi-ne,

Anhang: 1. Editionen

92

ne, sal - vum me fac, De - us me - us, quo - ni-am tu per - cus - si - - sti
 qui pug - net pro no - bis, ni - si
 Do - mi-ne, sal - vum me fac, De - us me - us, quo - ni-am tu per - cus - si - sti
 qui pug - net pro no - bis,
 sal - vum me fac, De - us me - us, quo - ni-am tu per - cus - si - sti om -
 sal - vum me fac, De - us me - us, quo - ni-am tu per - cus - si - sti om - nes

99

om - nes ad - ver - san - tes si - ne cau - sa. Do - mi - ni est sa - - - - lus, et
 tu De - us nos - ter, ni - si tu De -
 om - nes ad - ver - san - tes mi - hi si - ne cau - sa. Do - mi - ni est sa - lus, et
 ni - si tu De - us nos - ter,
 - nes ad - ver - san - tes mi - hi si - ne cau - sa. Do - mi - ni est sa - lus, et su - per po - pu -
 ad - ver - san - tes si - ne cau - sa. Do - mi - ni est sa - lus, et su - per po - pu - lum tu -

106

su - per po - pu - lum tu - um be - ne dic - ti - o tu - a.
 us nos - ter, ni - si tu De - - - us no - ster.
 su - per po - pu - lum tu - - - um be - ne - dic - ti - o tu - a.
 ni - si tu De - us nos - ter.
 lum tu - um be - ne - dic - ti - o tu - a, be - ne - dic - ti - o tu - a.
 um be - ne - dic - ti - o tu - a, be - ne - dic - ti - o tu - a.

1.2. Henry de la Court, *Sancta Maria, succurre miseris* (HC4)

Quelle: Gio1568-3

San - cta Ma - ri - a, suc - cur - re mi - se - ris, suc - cur - re_ mi - -

San - cta Ma - ri - a, suc - cur - re mi - se - ris, mi -

San - cta Ma -

- se - ris, suc - cur - re mi - se - ris, suc - cur - re_ mi - se - ris,

San - cta Ma - ri - a, suc - cur - re mi - se - ris, suc - cur - re_ mi - se -

- se - ris, suc - cur - re mi - se - ris, suc - cur - re mi - se - ris, san - cta Ma - ri -

ri - a, su - cur - re mi - se - ris, suc - cur - re mi - se - ris,

San - cta Ma - ri - a, suc - cur - re mi - se - ris,

Anhang: 1. Editionen

35

la - ni - mes, iu - va pu - sil - la - ni - mes, pu - sil -
 - ni - mes, iu - va pu - sil - la - ni - mes, pu - sil -
 - va pu - sil - la - ni - mes, iu - va pu - sil - la - ni - mes, pu -
 - mes, iu - va pu - sil - la - ni - mes, iu - va pu - sil - la - ni -
 pu - sil - la - ni - mes, pu - sil - la - ni - mes, iu - va pu - sil -
 - va pu - sil - la - ni - mes, iu - va pu - sil - la - ni - mes,

42

la - ni - mes, pu - sil - la - ni - mes, pu - sil - la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi -
 - la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi - les,
 sil - la - ni - mes, iu - va pu - sil - la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi -
 - mes, iu - va pu - sil - la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi - les, fle - bi -
 la - ni - mes, iu - va pu - sil - la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi - les,
 iu - va pu - sil - la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi -

49

- les, re - fo - ve fle - bi - les, re - fo - ve fle - bi - les, fle - bi - les,
 re - fo - ve fle - bi - les, fle - bi - les, re - fo - ve fle - bi -
 les, fle - bi - les, re - fo - ve fle - bi - les, re - fo - ve fle -
 les, re - fo - ve fle - bi - les, re - fo - ve fle - bi - les, re - fo - ve fle - bi - les,
 re - fo - ve fle - bi - les, re - fo - ve fle - bi - les, re - fo - ve fle - bi - les, fle - bi - les, re -
 - les, re - fo - ve fle - bi - les, re - fo - ve fle - bi - les, re - fo -

Anhang: 1. Editionen

56

o - ra pro po - pu - lo, o - ra pro po - pu - lo,
 - les, o - ra pro po - pu - lo, pro po - pu - lo,
 - bi - les, o - ra pro po - pu - lo, o - ra pro
 fle - bi - les, o - ra pro po - pu - lo, pro po - pu - lo, o - ra pro po - pu - lo, o - ra pro
 fo - ve fle - bi - les, o - ra pro po - pu - lo, o - ra pro
 - ve fle - bi - les, o - ra pro po - pu - lo, o - ra pro

63

in - ter - ve - ni pro cle - ro, pro cle - ro, in - ter - ve -
 in - ter - ve - ni pro cle - ro, pro cle - ro, in - ter -
 po - pu - lo, o - ra pro po - pu - lo, po - pu - lo, o - ra pro po - pu - lo, pro po - pu - lo,
 po - pu - lo, o - ra pro po - pu - lo, in - ter - ve - ni pro cle -
 po - pu - lo, o - ra pro po - pu - lo, o - ra pro po - pu -
 po - pu - lo, pro po - pu - lo, o - ra pro po - pu - lo,

70

- ni pro cle - ro, in - ter - ve -
 ve - ni pro cle - ro, in - ter -
 in - ter - ve - ni pro cle - ro, pro cle - ro, pro
 - ro, in - ter - ve - ni pro cle - ro,
 lo, in - ter - ve - ni pro cle - ro, in - ter - ve - ni pro cle - ro, in -
 o - ra pro po - pu - lo, in - ter - ve - ni pro cle - ro, pro

Anhang: 1. Editionen

77

ni pro cle - ro, pro cle - ro, in - ter - ve - ni pro cle - ro, pro cle - ro, in -
ve - ni pro cle - ro, in - ter - ve - ni pro cle - ro, pro cle - ro, in -
cle - ro, in - ter - ve - ni pro cle - ro, pro cle - ro, in - ter - ve - ni pro
in - ter - ve - ni pro cle - ro, pro cle - ro, in - ter - ve - ni pro
- ter - ve - ni pro cle - ro, in - ter - ve - ni pro cle - ro, in -
cle - ro, pro cle - ro, in - ter - ve - ni pro cle - ro, in -

84

ter - ve - ni pro cle - ro, in - ter - ce - de pro de - vo - to, pro de - vo - to,
ter - ce - de pro de - vo - to, in - ter - ce - de pro de - vo - to,
cle - ro, pro cle - ro, in - ter - ce - de pro de - vo - to, in - ter - ce - de pro de - vo -
cle - ro, pro cle - ro, in - ter - ce - de pro de - vo - to, in - ter - ce - de pro de - vo -
ter - ve - ni pro cle - ro, in - ter - ce - de pro de - vo -
ter - ve - ni pro cle - ro, in - ter - ce - de pro de - vo -

91

pro de - vo - to, in - ter - ce - de pro de - vo - to, pro de - vo - to, in -
in - ter - ce - de pro de - vo - to, pro de -
to, in - ter - ce - de pro de - vo - to, in - ter - ce - de pro de - vo - to, pro
to, in - ter - ce - de pro de - vo - to, in - ter - ce - de pro de - vo - to,
to, in - ter - ce - de pro de - vo - to, in -
to, in - ter - ce - de pro de - vo - to,

Anhang: 1. Editionen

98

ter - ce - de pro - de - vo - - - to, pro de - - vo - to,
- vo - to, pro de - vo - to, pro de - vo - -
de - vo - to, in - ter - ce - de pro de - vo - to, pro de - vo - to,
pro de - vo - - - to, pro de - - vo - -
- ter - ce - de pro de - vo - - - to, in - ter - ce - de pro de -
in - ter - ce - de pro de - vo - to, in - ter -

105

pro de - - vo - - - - - to, de - vo - to,
- - to, pro de - vo - to, pro de - vo - to, fe - mi - ne - o se -
pro de - vo - - - to, pro de - vo - to,
- to, pro de - vo - to, pro de - vo - to, fe - mi - ne - o se -
vo - - - - to, pro de - vo - to,
ce - de pro de - vo - - to, fe - mi - ne - o se -

112

fe - mi - ne - o se - xu, fe - ni - ne - o se - - - -
-xu, se - - xu, fe - mi - ne - o se - - - - xu, fe - mi -
fe - mi - ne - o se - xu, fe - mi - ne - o se - xu, se - -
xu, fe - mi - ne - o se - xu, fe - mi -
fe - mi - ne - o se - xu, fe - mi - ne - o se - - - xu, fe - mi -
-xu, fe - mi - ne - o se - xu, se - - - xu,

Anhang: 1. Editionen

119

- - xu, fe - mi - ne - o se - - - - xu,
 ne - o se - xu, fe - mi - ne - o se - - - -
 - - xu, fe - mi - ne - o se - - - xu, fe - mi - ne - o se - -
 ne - o se - xu, fe - mi - ne - o se - - - - - - xu,
 ne - o se - xu, fe - - mi - - ne - o se - - -
 fe - mi - ne - o se - - - - xu, se - - - xu,

126

fe - mi - ne - o se - - xu, se - - xu, fe - mi - ne - o se -
 xu, se - - - xu, fe - mi - ne - o se - - xu, se - - - xu,
 -xu, fe - mi - ne - o se - xu, fe -
 fe - mi - ne - o se - xu, fe - mi - ne - o
 xu, fe - mi - ne - o se - - xu, fe - mi - ne -
 fe - mi - ne - o se - - xu, fe - mi - ne - o se - -

132

- - - xu, fe - mi - ne - o se - - - xu.
 fe - mi - ne - o se - - - xu.
 - mi - ne - o se - - - xu, se - - - - xu.
 se - xu, fe - mi - ne - o se - - xu.
 o se - - - xu, fe - mi - ne - o se - - - xu, se - - - xu.
 -xu, se - - xu, fe - mi - ne - o se - - - - xu.

1.3. Wilhelmus Formellis, *Pater noster* (For4)

Quelle: Gio1568-2

Cantus Pa - ter no - ster, qui es in ce - - - - lis, qui

Altus Pa - ter no - ster, qui es in ce - - - -

Quintus

Tenor Pa - ter no -

Sextus

Bassus

7
es in ce - lis, Pa -

8
- - - lis, qui es in

Pa - ter no - ster, qui es in ce - lis, san

ster, qui es in ce - - - - - lis

Pa - ter no - ster, qui es in

Pa - ter no - ster, qui es in ce - lis,

Anhang: 1. Editionen

14

ter no - ster, qui es in ce - lis, san - cti - fi - ce - tur no - men
 ce - lis, san - cti - fi - ce - tur no - men tu - um.
 - cti - fi - ce - tur no - men tu - um, san - cti - fi - ce - tur no - men tu -
 qui es in ce - lis, san - cti - fi - ce - tur
 ce - lis, san - cti - fi - ce - tur no - men tu - tum, san - cti - fi - ce - tur
 san - cti - fi - ce - tur no - men tu - um.

21

tu - um. Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um.
 Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um.
 - um. Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um. Fi - at vo - lun -
 tur no - men tu - um. Ad - ve - ni - at re - gnum tu -
 no - men tu - um. Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um.
 Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um, ad - ve - ni - at re - gnum

28

-um. Fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in ce - lo, et in ter -
 Fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in ce - lo, et in ter - ra.
 tas, fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in ce - lo,
 um. Fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in ce - lo, et in ter -
 Fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in ce - lo, et in ter - ra.
 tu - um, tu - um. Fi - at vo - lun -

Anhang: 1. Editionen

35

ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da no -
Pa-nem no - strum quo - ti - di - a - num, pa - nem no - strum quo - ti - di -
et in ter - ra.
ra. Pa - - nem no - strum quo - ti - di - a - - num
Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di - e,
tas tu - a, si - cut in ce - lo, et in ter - ra, et in ter - ra. Pa -

42

bis ho - - di - e, pa - - nem no -
a - num da no - bis ho - di - e,
Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di -
da no - bis ho - di - e.
pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num,
nem no - strum quo - ti - di - a - - - num

49

strum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di - e, da no - bis ho - di - e.
da no - bis ho - di - e. Et
e, da no - bis ho - di - e, da no - bis ho - di - e, da no - bis ho - -
Et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - - - stra,
quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di - e, da
da no - bis ho - di - e, da no - bis ho - di - e. Et

Anhang: 1. Editionen

56

Et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra, si - cut et nos di - mit -
 di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra, de - bi - ta no - stra, si - cut et nos di -
 di - e. Et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra, si - cut et nos di - mit - ti - mus de -
 et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra, —
 no - bis ho - di - e. Et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra, si - cut et nos di -
 di - mit - te no - bis, et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra, si - cut et nos di - mit -

63

- ti - mus, de - bi - to - ri - bus no - stris.
 mit - ti - mus, si - cut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus no - stris, no - stris.
 bi - to - ri - bus no - stris, de - bi - to - ri - bus no - stris, de -
 si - cut et nos di - mit - ti - mus, si - cut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to -
 mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus no - stris, de - bi - to - ri -
 ti - mus, si - cut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus no -

70

Et ne nos in - du - cas, in - du - cas, et ne nos in -
 Et ne nos in - du - cas in - ten - ta - ti - o - nem, et ne nos in -
 bi - to - ri - bus no - stris, de - bi - to - ri - bus no - stris.
 ri - bus no - stris. Et ne
 bus no - stris, de - bi - to - ri - bus no - stris.
 stris, Et ne nos in - du - cas, et ne nos in - du - cas,

Anhang: 1. Editionen

77

du - cas, et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti -
 du - cas in ten - ta - ti - o - nem, et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti -
 Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti -
 nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti -
 Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti -
 et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti -

84

o - nem, sed li - be - ra nos a ma - lo,
 o - nem, sed li - be - ra, sed li - be - ra nos a ma -
 o - nem, sed li - be - ra, sed li - be - ra nos a ma -
 o - nem, sed li - be - ra, sed li - be - ra nos a ma - lo, sed
 o - nem, sed li - be - ra nos a ma - lo,
 o - nem, sed li - be - ra, sed li - be - ra nos a ma -

91

sed li - be - ra nos a ma - lo.
 lo, sed li - be - ra, sed li - be - ra nos a ma - lo.
 -lo, sed li - be - ra, sed li - be - ra nos a ma - lo.
 li - be - ra, sed li - be - ra nos a ma - lo.
 sed li - be - ra nos a ma - lo.
 lo, sed li - be - ra, sed li - be - ra ma - lo.

2. ÜBERSICHT DES UNTERSUCHTEN REPERTOIRES

Der Forschungsstand zu den in der Studie berücksichtigten Komponisten ist uneinheitlich. Zu Philippe de Monte, Georg Prenner, Jacob Regnart und Jacobus Vaet liegen Werk- bzw. Quellenverzeichnisse vor, und es wurde mit der Publikation von Gesamtausgaben begonnen. Daher sind in den Verzeichnissen nur die tatsächlich untersuchten Kompositionen dieser Musiker gelistet. Hingegen liegen keine Werk- und Quellenverzeichnisse von Wilhelmus Formellis, Antonius Galli, Petrus Hailland, Henry de la Court, Franciscus Mergot de Novo Portu und Simon de Roy vor. Für eine Auswahl der mutmaßlich während ihrer Dienstzeit am Hof Maximilians II. entstandenen Motetten war es deshalb notwendig, ein Quellenverzeichnis aller überlieferten Motetten anzulegen. Die folgenden Verzeichnisse enthalten daher sämtliche Kompositionen der genannten Musiker, wobei die in der Untersuchung nicht berücksichtigten Kompositionen grau hinterlegt sind. Angeführt sind ausschließlich Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts, nicht jedoch spätere Abschriften bzw. Spartierungen. Von Drucken ist nur die erste Auflage genannt.

2.1. Wilhelmus Formellis

Kürzel	Motette	Quellen	Edition
For1	<i>Miserere mei, Deus</i>	Ber1564–3 MunBS 1536 LonBl 31992 CheER D/DP Z6/1	
For2	<i>Beata es, virgo Maria</i>	Gio1568–1 MunBS 1536	TM 31
For3	<i>Isti sunt Sancti Sancti per fidem</i>	Gio1568–1 Bohn 1 Bohn 11 OdeSU 422	TM 25

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

For4	<i>Pater noster</i>	Gio1568–2 Bohn 1, Bohn 357 DresSL Gri.9 DresSL Gri.10	
For5	<i>Nos autem gloriari oportet</i>	Gio1568–3	
For6	<i>Arma manusque Dei</i>	Gio1568–5 MunBS 1536	NTM II
For7	<i>Cantate Domino canticum novum</i>	Bohn 9 Bohn 20 Bohn 357 DresSL Löb.14 LiegR 49 LiegR 58 LiegR 18	
For8	<i>Domine, a lingua dolosa</i>	Bohn 1 UlmS 122 UlmS 235	
For9	<i>In domino oblectare</i>	Bohn 1	
For10	<i>Iesus autem plenus Spiritu Sancto</i>	Bohn 4 Brieg 26	
For11	<i>Venite post me</i>	NurGn 8820N	
For12	<i>Verbum caro factum est</i>	RegB C119	

Sonstige Kompositionen

Kürzel	Komposition	Quelle
For13	<i>Deh fermi amor costei</i>	Bohn 357
For14	<i>Ung gajj bergier prioit</i>	Bohn 357

Intavolierungen

Titel	Quelle
<i>Tota pulchra es amica mea cum coloratura Wilhelm Formelis</i>	KraBJ 40262
<i>Susane un jour Orlando di Lasso cum coloratura Wilhelm Formelis Caesa: Organista</i>	KraBJ 40262
<i>O sio potesse Jona de Jachet Berchem. Cum Coloratura Wilhelmus Formelis</i>	KraBJ 40262

2.2. Antonius Galli

Kürzel	Motette	Überlieferung	Edition
Gal1	<i>Puellae saltanti</i> <i>Domine, mi rex</i>	Sus1553–4	
Gal2	<i>Quid retribuam Domino</i> <i>O Domine, quia ego servus tuus sum</i>	Sus1553–4	
Gal3	<i>Ceciliae laudes</i> <i>Praeses atrox illi ferrum</i>	Sco1554	
Gal4	<i>Filiae Israel, super Saul flete</i> <i>Doleo super te</i>	Ber1559	
Gal5	<i>Impulsus, eversus sum</i> <i>Castigans castigavit</i>	Ber1559 Bohn 1	
Gal6	<i>Tentavit Deus Abraham</i> <i>Cumque extendisset manum</i>	Ber1559	
Gal7	<i>Domine, quid multiplicati sunt</i> <i>Voce mea ad Dominum clamavi</i>	Ber1564–3 MunBS 1536	
Gal8	<i>Domine, rex omnipotens</i> <i>Et nunc, Domine rex</i>	Ber1564–4	
Gal9	<i>Gaudet in adversis</i> <i>Magna Dei bonitas</i>	Ber1564–4	
Gal10	<i>Miserere nostri, Deus</i> <i>Alleva manum tuam</i>	Ber1564–4 Bohn 1	
Gal11	<i>Deus, Deus meus, respice in me</i> <i>Et dederunt in escam meam fel</i>	Ber1564–5	
Gal12	<i>Homo, cum in honore esset</i> <i>Intellectum tibi dabo</i> <i>Nolite fieri sicut equus</i>	Ber1564–5	
Gal13	<i>Pater noster</i> <i>Ave Maria</i>	Ger1567 Pha1569–2 (nur 2. Teil)	Lindberg, <i>Origins and Development of the Sixteenth-Century Tricinium</i>
Gal14	<i>Stetit Iesus in medio</i>	Gio1568–1 Bohn 5	
Gal15	<i>Domine Deus, Domini regis mei</i> <i>Deus, qui pascis me</i>	Gio1568–2	
Gal16	<i>Ecce quam bonum</i>	Gio1568–2	
Gal17	<i>Hodie Christus natus est</i>	ZwiR 74/1 SchmS 7 Brieg 26 KamR 14185.1–5 (Handl-Gallus zugeschrieben)	
Gal18	<i>Stetit Iacob ante patrem suum</i>	MunBS 1536 KezE 69192	
Gal19	<i>Adiuvā nos, Deus</i>	VienNB 18828	
Gal20	<i>Confundantur omnes</i>	VienNB 18828	

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

Gal21	<i>Decantabat populus Israel</i>	VienNB 18828	
Gal22	<i>Hodie nata est virgo Maria Beatis- simae virginis Mariae nativitatem</i>	VienNB 18828	
Gal23	<i>O Domine, multi dicunt</i>	VienNB 18828	
Gal24	<i>Si bona suscepimus</i>	VienNB 18828	

Sonstige Kompositionen

Kürzel	Komposition	Überlieferung	Edition
Gal25	<i>[Asperges me], Domine, hyssopo Secundum magnam Sicut erat</i>	VienNB 15950	
Gal26	<i>Missa Aspice Domine</i>	VienNB 15950	
Gal27	<i>Missa Ascenditis post filium</i>	CesKK III, S.17.1/391	Vaet GA VII
Gal28	<i>Missa Stetit Iacob</i>	CesKK III, S.17.1/391	
Gal29	<i>Patience ennuye loing est l'attente de vivre en</i>	Pha1552–5	
Gal30	<i>Pensée est myenne je l'endureray et penseray</i>	Pha1552–5	
Gal31	<i>Helas mon Dieu quant viendra l'heure</i>	Wael1556–2	
Gal32	<i>Cent mille escu quant ie voldroyev</i>	Bohn 357	
Gal33	<i>Entre vous gens de Vilage</i>	Bohn 357	
Gal34	<i>Au glay bergieronette a ce joli mois de</i>	Pha1552–2 (in der ersten Auflage Autornennung im Tenor-Stimmbuch „Anton. Galli“, in der zweiten Auflage RISM 1554 ²³ Autornennung „Gallus“)	
Gal35	<i>Vivre ne puis sur terre</i>	Pha1553–1 (Autornennung: „Galli“). Ein Parodiemagnificat Johannes de Fossas in MunBS 515 ist mit „Ad imitandu[m] Gallica[m] Cantionem v[idelicet] Anthonii Galli Vivre ne puis sur terre“ überschrieben.	
Gal36	<i>Humble et leal vers madame seray</i>	Pha1554–1 (Autornennung: „Gallus“)	
Gal37	<i>Vater unser im Himmelreich</i>	Bohn 26 (Autornennung: „Gallus“)	

Kompositionen mit mutmaßlich falscher Zuschreibung

Kürzel	Motette	Quelle
V26	<i>Filiae Hierusalem, venite et videte Maximilianum</i>	VienNB 18828 (in Vaet1562b)
V42	<i>Videns Dominus Et prodiit ligatis manibus</i>	VienNB 18828 (in Vaet1562a)

2.3. Petrus Hailland

Kürzel	Motette	Quellen	Edition
Hai1	<i>Noli me, Domine, iudicare</i>	Ber1556–5	
Hai2	<i>Christus resurgens Mortuus est enim propter</i>	Ber1564–4 DresSL Gri.56 Bohn 2 Bohn 5	
Hai3	<i>Factus est repente Apparuerunt Apostolis</i>	Ber1564–4 DresSL Gri.56 Bohn 3 Bohn 5	
Hai4	<i>Clamitat ante Deum</i>	Ber1564–4	
Hai5	<i>Domine, ne elongeris</i>	Ger1567 Pha1569–3	
Hai6	<i>Attendite a falsis Prophetis</i>	Ger1567 Pha1569–2	
Hai7	<i>Domine, da nobis auxilium</i>	Ger1567 Pha1569–3	

Sonstige Kompositionen

Kürzel	Komposition	Quelle
Hai8	<i>Puisqu'il convient et sans nulz contredictz</i>	Pha1552–3
Hai9	<i>De resiouir mon poure cuer helas</i>	Bohn 357
Hai10	<i>Mes grant souhaitz, qui a vous seulle aspirent</i>	Bohn 357
Hai11	<i>Amo[ur] et mort me font oultrage Hellas amo[ur] telle persouage</i>	Bohn 357

2.4. Henry de la Court

Kürzel	Motette	Quellen	Edition
HC1	<i>Iudea et Hierusalem Constantes estote</i>	Gio1568–1 Bohn 11 Bohn 14 DresSL Gl.5	TM 5
HC2	<i>Tu es Petrus</i>	Gio1568–3	
HC3	<i>Martinus Abrahe Martinus episcopus</i>	Gio1568–3	
HC4	<i>Sancta Maria, succurre miseris</i>	Gio1568–4 MunBS 1536	TM 27
HC5	<i>Domine, quinque talenta Euge, serve bone et fidelis</i>	Gio1568–4	

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

HC6	<i>Fundata est domus Domini Venientes autem</i>	Gio1568–4 Bohn 1 Bohn 7 PasSB 115 MunBS 1536	
HC7	<i>Caesaris ad bustum</i>	Gio1568–5 MunBS 1536	NTM II
HC8	<i>Aurea dum rutili Ista subest ratio</i>	Gio1568–5	NTM II
HC9	<i>Quo properas subito, divis huc missus</i>	MunBS 1641	
HC10	<i>Circumdederunt me Quoniam tribulatio</i>	RegB 863–870	
HC11	<i>Domine, non secundum peccata nostra Domine, ne memineris Adiuva nos, Deus</i>	RegB 863–870	
HC12	<i>Expurgate vetus Itaque festum celebremus</i>	RegB 871–874	

Sonstige Kompositionen

Kürzel	Komposition	Quelle
HC13	<i>[Asperges me], Domine, hyssopo Secundum magnam Sicut erat</i>	VienNB 15946
HC14	<i>[Vidi aquam] egredientem Quoniam in saeculum Sicut erat</i>	VienNB 15946 BerlS 40025

2.5. Franciscus Mergot de Novo Portu

Das in Mar1547 überlieferte Madrigal *Che nuova forz'amore* wird in der Sekundärliteratur häufig Franciscus Mergot de Novo Portu zugeschrieben, dürfte jedoch von Francesco Portinario komponiert worden sein (vgl. Kapitel 2.3).

Kürzel	Motette	Quellen	Edition
Mer1	<i>Deduc me, Domine, in via tua</i>	Ger1567	
Mer2	<i>Tu in nobis es, Domine</i>	Ger1567	
Mer3	<i>Plangent eum quasi unigenitum Mulieres sedentes ad monumentum</i>	Gio1568–1	TM 34
Mer4	<i>Intuens in celum Positis autem genibus</i>	Gio1568–3 WashLC 1490	
Mer5	<i>Tu es Petrus Quodcunque ligaveris</i>	Gio1568–3	
Mer6	<i>Beatus vir, qui suffert tentationem Gloria et honore coronasti</i>	Gio1568–4 Bohn 7	
Mer7	<i>Scio enim, quod redemptor meus vivit Quem visurus sum ego ipse</i>	Bohn 1	

2.6. Philippe de Monte

Die den Motetten zugeordneten Kürzel orientieren sich an der von Silies eingeführten Nummerierung. Für ein Verzeichnis sämtlicher Motetten und Quellen vgl. Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, S. 514–605.

Kürzel	Motette	Erstüberlieferung	Edition
M1	<i>Dixit Tobias Dixit itaque Sara</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M2	<i>Reminiscere miserationum Bonus et rectus Dominus</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M3	<i>Ad te levavi oculos meos Adiutorium nostrum</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M4	<i>Domine, ante te Et factus sum</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M5	<i>Hodie completi sunt dies Pentecostes Misit eos in universum</i>	RegB 878–882 (Eintrag datiert auf 1571) Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M6	<i>Manus tuae fecerunt me Veniant mihi</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M7	<i>Caro mea vere est cibus Hic est panis</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M8	<i>Erravi sicut ovis Servus tuus sum ego</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M9	<i>Conserva me, Domine Auribus percipe</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M10	<i>In via hac, qua ambulabam Clamavi ad te, Domine</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M11	<i>Exurge, quare obdormis, Domine</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M12	<i>Domine, ne memineris Adiuva nos, Deus</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M13	<i>Deduc me, Domine, in via tua Fac mecum signum in bonum</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M14	<i>Audivit Dominus</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M15	<i>Filiae Hierusalem, nolite flere Beatae steriles</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M16	<i>Domine, vim patior</i>	Mon1572	Monte GA (neu) A/I
M17	<i>Ne timeas, Maria Ecce ancilla Domini</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M18	<i>Inclina cor meum</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II Monte GA (alt) I
M19	<i>Quasi cedrus exaltata sum Quasi oliva speciosa</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M20	<i>Humiliatus sum usquequaque, Domine Suscipe me</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

M21	<i>Deprecatus sum faciem tuam Bonitatem fecisti</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M22	<i>Regnum mundi et omnem ornatum saeculi Eructavit cor meum</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M23	<i>Adiutor meus et liberator meus</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M24	<i>Domine Deus meus, ad te clamavi Inclina ad me aurem tuam</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M25	<i>Ad te, Domine, levavi animam meam Reminiscere miserationum tuarum</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M26	<i>Timete Dominum, omnes Sancti eius Domine, spes Sanctorum</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M27	<i>Assumpta est Maria in caelum In odorem unguentorum</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M28	<i>Laudate Dominum de caelis Laudate eum, caeli caelorum</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M29	<i>Specie tua et pulchritudine tua</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M30	<i>In multitudinem misericordiae tuae</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M31	<i>Domine Deus salutis meae Ubi sunt miserationes</i>	Mon1573	Monte GA (neu) A/II
M32	<i>Lux fulgebit hodie Dies sanctificatus</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M33	<i>Ecce ego mitto vos Dum lucem habetis</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M34	<i>Quemadmodum desiderat cervus Fuerunt mihi lacrimae meae</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M35	<i>Qui confidunt in Domino Quia non relinquet</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M36	<i>Circumdede runt me dolores mortis</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M37	<i>Quare tristis es, anima mea Quare oblitus es mei</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M38	<i>Confitebor tibi, Domine, in toto</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M39	<i>Domine Deus meus, in te speravi Domine Deus meus, si feci istud</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M40	<i>Ut quid, Domine, repellis Circumdede runt me sicut aqua</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M41	<i>Beatus vir, cuius est nomen Domini</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M42	<i>Non turbetur cor vestrum Philippe, qui videt me</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M43	<i>O Domine, quia ego servus tuus Vota mea Domino</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M44	<i>Venite et videte opera Domini Vacate et videte</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M45	<i>Beati, qui habitant in domo tua</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

M46	<i>Gaudent in caelis animae Sanctorum</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M47	<i>Domine, deduc me in iustitia tua</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M48	<i>Miserere mei, Domine, quoniam ad te clamavi</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M49	<i>Ad te, Domine, levavi animam meam</i>	Mon1574	Monte GA (neu) A/III
M50	<i>Domine Deus meus, o bonum Cumque misericors</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M51	<i>Miser factus sum Afflictus sum et humiliatus sum nimis</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M52	<i>Peccavi in caelum Me enim et caelo</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M53	<i>Benedicta et venerabilis Felix es, sacra virgo Maria</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M54	<i>Quomodo miseratur pater Quoniam spiritus</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M55	<i>Pie Iesu, virtus mea Sicut cervus desiderat</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M56	<i>Cecilia virgo O beata Cecilia</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M57	<i>O clementissime ac benignissime Deus</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M58	<i>Deus misericors, Deus clemens</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M59	<i>Hic est Martinus Sanctae Trinitatis fidem</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M60	<i>Regina caeli laetare Resurrexit, sicut dixit</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M61	<i>Adoro, laudo et glorifico</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M62	<i>Tu es Deus omnipotens Tu es Deus, et non est alius Deus</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M63	<i>Viri Galilaei, quid admiramini</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M64	<i>Responsum accepit Simeon</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M65	<i>Ecce advenit dominator Dominus Surge et illuminare, Hierusalem</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII
M66	<i>O suavitas et dulcedo</i>	Mon1575a	Monte GA (alt) XXII

2.7. Georg Prenner

Die den Motetten zugeordneten Kürzel orientieren sich an der Nummerierung in Prenner GA. Für ein Verzeichnis sämtlicher Quellen siehe Prenner GA, S. xiii–xxxii. Für weitere in Inventaren des Stifts Herzogenburg verzeichnete, nicht erhalten gebliebene Kompositionen vgl. Kapitel 2.3, Anm. 202; Motnik, „Pietate, eruditione atque rerum experientia vir praeclarus“, S. 47 f.; ders., „Das kompositorische Schaffen Georg II. Prenner“, S. 231–235.

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

Kürzel	Motette	Erstüberlieferung	Edition
Pre1	<i>Carole plena tui spe nominis</i>	Ber1564–2	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre2	<i>Me Deus et terrae</i>	Ber1564–3	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre3	<i>Anima mea liquefacta Invenerunt me</i>	Ber1564–3	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre4	<i>Si bona suscepimus</i>	Ber1564–3	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre5	<i>O Rex gloriae</i>	Ber1564–3	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre6	<i>Hodie Christus natus est</i>	Gio1568–1	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre7	<i>Hodie Christus natus est</i>	DresSL Pi.Cod.V	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre8	<i>Hodie beatissima virgo Maria Exaltata est sancta Dei genitrix</i>	Gio1568–1	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre9	<i>Credo quod redemptor</i>	Gio1568–3	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre10	<i>Austriaci colles Vos etiam campi</i>	Gio1568–5	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i> NTM II
Pre11	<i>Usquequo Domine oblivisceris Illumina oculos meos</i>	Ber1564–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre12	<i>Considerate dilectissimi Quoniam sicut factus est</i>	Ber1564–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre13	<i>Quem vidistis pastores</i>	Ber1564–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre14	<i>Domine pater et Deus vitae</i>	Ber1564–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre15	<i>Genuit puerpera regem Angelus ad pastores ait</i>	Ber1564–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre16	<i>O sacrum convivium</i>	Ber1564–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre17	<i>Surrexit pastor bonus Ecce crucem Domini</i>	Ber1564–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre18	<i>Plange quasi virgo Accingite vos sacerdotes</i>	Ber1564–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre19	<i>Obsecro Domine mitte Ostende nobis Domine</i>	Ber1564–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre20	<i>Assumpta est Maria in caelum Maria virgo assumpta est</i>	Gio1568–1	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

Pre21	<i>Hodie nata est beata virgo Maria Beatissimae virginis Mariae</i>	Gio1568–1	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i> TM 28
Pre22	<i>Filiae Hierusalem</i>	Gio1568–3	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre23	<i>Qui rapis obsessas</i>	Ber1564–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre24	<i>Sancta Maria, virgo virginum</i>	Ber1564–5	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre25	<i>Salve Regina Et Iesum</i>	Gio1568–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre26	<i>Peccantem me quotidie Commissa mea pavesco</i>	Ber1564–5	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre27	<i>Peccavi Domine</i>	Ber1564–5	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre28	<i>Factum est silentium Millia millium ministrabant</i>	Ber1564–5	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre29	<i>Ave verum corpus natum</i>	Gio1568–1	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i> TM 35
Pre30	<i>Conceptio est hodie</i>	Gio1568–1	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i> TM 31
Pre31	<i>Stetit Iesus in medio Respondit Thomas et dixit ei</i>	Gio1568–3	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre32	<i>Tanto tempore</i>	Gio1568–3	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre33	<i>Tu es Petrus</i>	Gio1568–3	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre34	<i>Salve Regina Et Iesum</i>	Gio1568–4	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre35	<i>Vita in ligno moritur Qui propheticè Qui expansis</i>	Ger1567	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre36	<i>Sancta Trinitas unus Deus</i>	Ger1567	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre37	<i>O sacrum convivium</i>	Ger1567	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre38	<i>Confitebor tibi, Domine</i>	Ger1567	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre39	<i>O Deus, o cuius nihil est sine numine sanctum Omnia qui in coelis</i>	Ger1567	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>
Pre40	<i>Quemadmodum desiderat</i>	RegB 775–777	Prenner GA Prenner, <i>Moteti</i>

2.8. Jacob Regnart

Die den Motetten zugeordneten Kürzel orientieren sich an der von Pass eingeführten Nummerierung. Für ein Verzeichnis sämtlicher Motetten und Quellen vgl. Pass, *Thematischer Katalog*. Für Addenda und Corrigenda zu den von Pass als Motetten verzeichneten Kompositionen vgl. Kapitel 2.3, Anm. 228.

Kürzel	Motette	Erstüberlieferung	Edition
R39	<i>Confitebor tibi, Domine Ecce Deus salvator meus</i>	Ger1567	
R40	<i>Oves meae</i>	Ger1567	
R41	<i>Proba me, Deus</i>	Ger1567	
R43	<i>Si ambulavero in medio tribulationis</i>	Ger1567	
R52	<i>Canite tuba in Syon Qui venturus est, veniet</i>	Gio1568–1	TM 1
R53	<i>Circumdederunt me viri mendaces Quoniam tribulatio proxima est</i>	Gio1568–1	
R62	<i>Domine, secundum actum meum Amplius lava me, Domine</i>	Gio1568–2	
R64	<i>Euntes in mundum universum Illi autem profecti praedicaverunt</i>	Ber1564–4	
R95	<i>Surrexit pastor bonus Etenim pascha nostrum</i>	Gio1568–1	
R99	<i>Ad Dominum, cum tribularer Deus meus, in te confido</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R100	<i>Ad te, Domine, levavi</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R102	<i>Advenit ignis divinus Invenit eos concordēs</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R104	<i>Angelus ad pastores ait</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R105	<i>Angelus autem Domini descendit Erat autem aspectus eius</i>	Gio1568–1	
R106	<i>Apparuerunt apostolis dispertitae linguae Et coeperunt loqui</i>	Gio1568–1	
R108	<i>Ascendit Deus in iubilatione</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R111	<i>Ave Katharina martir Costi regis nata</i>	Gio1568–3	
R113	<i>Ave maris stella Monstra te esse matrem</i>	Gio1568–3	
R114	<i>Ave regina caelorum</i>	Reg1575	
R116	<i>Beatus Nicolaus pontificatus Sancte et iuste vivendo</i>	Gio1568–3	
R117	<i>Beatus, qui intellegit</i>	Reg1575	Regnart GA IV

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

R121	<i>Circumdedederunt me dolores Dolores inferni</i>	Ber1564–4	
R122	<i>Coenantibus illis accepit Iesus</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R128	<i>Domine, non secundum peccata nostra Domine, ne memineris Adiuva nos, Deus</i>	Gio1568–1	
R129	<i>Domus mea domus orationis vocabitur</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R130	<i>Ecce nunc tempus acceptabile Convertimini ad me</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R131	<i>Ego pro te rogavi, Petre Caro et sanguis non revelavit</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R137	<i>Hodie de virgine salvator mundi natus est Hodie in terra canunt angeli</i>	Gio1568–1	TM 10
R139	<i>Homo quidam fecit coenam Venite, comedite panem</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R140	<i>Ibant apostoli gaudentes Annuntiaverunt opera Dei</i>	Gio1568–4	
R146	<i>Lamentabatur Iacob</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R147	<i>Levita Laurentius Dispersit, dedit pauperibus</i>	Gio1568–3	
R155	<i>O admirabile commercium</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R163	<i>Pueri Hebreorum vestimenta prosternebant Pueri Hebreorum tolentes ramos</i>	Gio1568–1	
R164	<i>Reges terrae congregati sunt Et intrantes domum invenerunt puerum</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R165	<i>Resonet in laudibus Hodie apparuit in Israel Magnum nomen Domini Emanuel</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R172	<i>Sancta Trinitas, unus Deus Sit nomen Domini benedictum</i>	Gio1568–1	
R176	<i>Stella, quam viderant magi Et introeuntes invenerunt puerum</i>	Gio1568–1	
R177	<i>Stetit Iesus in medio discipulorum Conturbati vero et conterriti</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R180	<i>Tollite iugum meum super vos</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R181	<i>Tribulationes cordis mei Vide humilitatem meam</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R184	<i>Vos, qui secuti estis me Vos, qui reliquistis omnia</i>	Gio1568–4	
R190	<i>Expectans expectabo</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R191	<i>Exultent iusti in conspectu Dei</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R192	<i>Hodie natus est Christus</i>	Gio1568–1	

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

R193	<i>Hodie nobis de caelo pax vera descendit</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R195	<i>Intuemini, quantus sit iste Occurrite illi dicentes</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R196	<i>Nunc dimittis servum tuum</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R197	<i>O decus Trebnitiae Tu tot signis radians</i>	Reg1575	Regnart GA IV
R199	<i>Puer natus est nobis Postquam consumati sunt dies octo</i>	Gio1568–1	
R203	<i>Sancta et immaculata virginitas Benedicta tu in mulieribus</i>	Gio1568–4	

2.9. Simon de Roy

Kürzel	Motette	Quellen	Edition
Roy1	<i>Adiuva nos, Deus</i>	Gio1568–1	
Roy2	<i>Exurgens Maria abiit Et factum est</i>	Gio1568–1 Bohn 4 Bohn 5 Bohn 7 SchmS 7	TM 30
Roy3	<i>O quam gloriosum est regnum Cantabunt omnes Sancti voce magna</i>	Gio1568–1 MunBS 1536 Bohn 1 Bohn 11 LonBL 30361–30366	TM 25

2.10. Jacobus Vaet

Die den Motetten zugeordneten Kürzel orientieren sich an der Nummerierung in Vaet GA. Für ein Verzeichnis sämtlicher Motetten und Quellen siehe Vaet GA I, S. 127–132; Vaet GA II, S. 123–128; Vaet GA III, S. 205–212. Für Addenda zu den in Vaet GA verlegten Kompositionen vgl. Kapitel 2.3, Anm. 160.

Kürzel	Motette	Erstüberlieferung	Edition
V4	<i>Beata es et venerabilis Post partum, Virgo inviolata</i>	Gio1568–4	Vaet GA I
V5	<i>Christe servorum</i>	Ste1568	Vaet GA I
V9	<i>Heu mihi, Domine Anima mea turbata est</i>	Gio1568–3	Vaet GA I
V14	<i>Qui crediderit</i>	Ste1568	Vaet GA I
V17	<i>Quoties diem illum considero</i>	Gio1568–3	Vaet GA I

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

V18	<i>Discubuit Iesus Et accepto pane</i>	Vaet1562a	Vaet GA I
V19	<i>Dixerunt impii Videamus ergo si sermones</i>	Ber1564–4	Vaet GA I
V20	<i>Dum complerentur dies Repleti sunt omnes</i>	Vaet1562a	Vaet GA I
V21	<i>Dum steteritis Non enim vos estis qui loquimini</i>	Vaet1562a	Vaet GA I
V22	<i>Ecce apparebit Dominus Hierusalem, gaude gaudio</i>	Vaet1562a	Vaet GA I
V23	<i>Euge, serve bone Domine, quinque talenta tradidisti mihi</i>	Vaet1562a	Vaet GA II
V24	<i>Ex eius tumba Catervatim ruunt populi</i>	Vaet1562a	Vaet GA II
V25	<i>Filiae Hierusalem</i>	Vaet1562a	Vaet GA II
V26	<i>Filiae Hierusalem</i>	Vaet1562b	Vaet GA II
V27	<i>Fortitudo mea</i>	Vaet1562a	Vaet GA II
V29	<i>Immolabit haedum multitudo Pascha nostrum immolatus est Christus</i>	Vaet1562b	Vaet GA II
V31	<i>Mater digna Dei Iesu Christe, fili Dei</i>	Vaet1562b	Vaet GA II
V33	<i>Misit Herodes rex manus Videns autem quia placeret</i>	Gio1568–3	Vaet GA II
V35	<i>Pascha nostrum immolatus est</i>	Gio1568–1	Vaet GA II
V36	<i>Reges terrae congregati sunt Et venientes invenerunt puerum</i>	Gio1568–1	Vaet GA II
V37	<i>Rex Babylonis venit Tunc rex ait: Paveant habitantes</i>	Gio1568–2	Vaet GA II
V39	<i>Salve, festa dies Quos prius Eva nocens infecerat</i>	Vaet1562a	Vaet GA II
V41	<i>Simile est regnum</i>	Vaet1562b	Vaet GA II
V42	<i>Videns Dominus Et prodiit ligatis manibus</i>	Vaet1562a	Vaet GA II
V43	<i>Angelus ad pastores ait</i>	Ber1558	Vaet GA III
V44	<i>Ante me non est formatus Deus</i>	Vaet1562b	Vaet GA III
V45	<i>Anteveis virides Respice fatorum domitricas</i>	Gio1568–5	Vaet GA III NTM II
V47	<i>Aspice Domine</i>	Vaet1562b	Vaet GA III
V48	<i>Assumens Iesus</i>	Gio1568–1	Vaet GA III
V54	<i>Huc me sidereo Felle sitim magni regis</i>	Ber1564–3	Vaet GA III
V55	<i>In tenebris</i>	Gio1568–2	Vaet GA III

Anhang: 2. Übersicht des untersuchten Repertoires

V56	<i>Iste est Ioannes</i>	Vaet1562b	Vaet GA III
V57	<i>Iustus germinabit Plantatus in domo Domini</i>	Vaet1562b	Vaet GA III
V58	<i>Ne reminiscaris, Domine</i>	Ber1564-3	Vaet GA III
V59	<i>Qui operatus est Petro</i>	Vaet1560	Vaet GA III
V60	<i>Spiritus Domini Apparuerunt illis</i>	Ber1558 RegB 775-777	Vaet GA III
V64	<i>O gloriosa Domina Quod Eva tristis abstulit</i>	Ber1564-1	Vaet GA III
V65	<i>Postquam consummati essent dies octo</i>	Ber1564-1	Vaet GA III
V67	<i>Beata es, virgo Maria Ave Maria, gratia plena</i>	Vaet1562a	Vaet GA Supplement

VERZEICHNISSE

Abkürzungen

Allgemeine Abkürzungen

Anm.	Anmerkung	Hrsg.	Herausgeber
Bd.	Band	M.	Mensur
Bearb.	Bearbeiter	Nr.	Nummer
bzw.	beziehungsweise	LV	Lasso Verzeichnis
ca.	circa	r	recto
ders.	derselbe	Red.	Redaktion
dies.	dieselbe	S.	Seite
ebd.	ebenda	u. a.	und andere
f.	folgende	vgl.	vergleiche
fol.	Folio	v	verso
hrsg.	herausgegeben	z. B.	zum Beispiel

Bibliographische Abkürzungen

<i>ADB</i>	Rochus Freiherr von Liliencron (Red.): <i>Allgemeine Deutsche Biographie</i> , hrsg. von der Historischen Commission der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 56 Bände, Leipzig 1875–1912.
<i>AH</i>	Clemens Blume und Guido Maria Dreves (Hrsg.): <i>Analecta hymnica medii aevi</i> , 55 Bände, Leipzig 1886–1922.
<i>cao</i>	René Jean Hesbert: <i>Corpus Antiphonalium Officii</i> , 6 Bände, Rom 1963–1979.
<i>Census</i>	Charles Hamm und Herbert Kellman (Hrsg.): <i>Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music: 1400–1550</i> , 5 Bände, Neuhausen-Stuttgart 1979–1990.
<i>CMM</i>	Corpus Mensurabilis Musicae.

- DKL Das deutsche Kirchenlied.
- DTÖ Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
- Gaucquier GA Alard du Gaucquier: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Milton Steinhardt, Graz u. a. 1971 (DTÖ 123).
- LU Benedictines of Solemnes (Hrsg.): *Liber Usualis missae et officii pro dominicis et festis I. vel II. classis*, Rom 1921.
- MaM Musik alter Meister.
- MGG Friedrich Blume (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 Bände, Kassel u. a. 1949–1986.
- MGG² Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neu bearbeitete Ausgabe, 27 Bände, Kassel u. a. 1994–2007.
- Monte GA (alt) Philippe de Monte: *Opera*, hrsg. von Charles van den Borren, Jules van Nuffel und Georges van Doorslaer, 27 Bände, Brügge 1927–1940.
- Monte GA (neu) *Philippi de Monte Opera: New Complete Edition*, hrsg. von René Bernard Lenaerts, Milton Steinhardt und Piet Nuten, 13 Bände, Leuven 1975–1988.
- New Grove*² Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, 29 Bände, London 2001.
- NJE [New Josquin Edition] *The collected works of Josquin des Prez*, hrsg. von Willem Elders, Eric Jas, Martin Just, Patrick Macey und Herbert Kellman, Utrecht 1987–2016.
- NTM *Novi Thesauri Musici. A Petro Ioannello collecti. Volumen V*, hrsg. von Albert Dunning, 2 Bände, o. O. 1974 (CMM 64).
- Prenner GA *The Motets of Georg Prenner*, hrsg. von H. Lowen Marshall, Neuhausen-Stuttgart 1996 (CMM 99).
- Regnart GA Jacob Regnart: *Opera Omnia*, hrsg. von Walter Pass, 2 Bände, o. O. 1973–1975 (CMM 62).
- RGG³ Kurt Galling (Hrsg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. Auflage, 6 Bände, Tübingen 1957–1962.
- RGG⁴ Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski und Eberhard Jüngel (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 4. völlig neu bearbeitete Auflage, 8 Bände, Tübingen 1998–2007.

- RISM François Lesure: *Recueils Imprimés XVIe–XVIIe Siècles*, München 1960 (Repertoire Internationale des Sources Musicales B/I).
- TCM Orlando di Lasso: *The complete motets*, hrsg. von Peter Bergquist, 21 Bände, 1995–2011 (Recent Researches in the Music of the Renaissance).
- TM *Thesauri Musici. Musik des 15., 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Walter Pass, Wien 1971–1973.
- Vaet GA Jacobus Vaet: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Milton Steinhardt, 7 Bände und Supplement, Graz 1961–1988 (DTÖ 98, 100, 103/104, 108/109, 113/114, 116, 118, 145).
- WA [Weimarer Ausgabe] *Dr. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Rudolf Hermann u. a., Weimar 1883–2009.

Abbildungen

- Abbildung 1: Ausgewählte Überlieferungsträger und die Textvorlagen der darin enthaltenen Motetten 221
- Abbildung 2: Vaet1560. Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS47354-GF 232
- Abbildung 3: Ausschnitt aus Vaet1560. Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS47354-GF, vgl. Abbildung 2 235
- Abbildung 4: Textvorlagen der an Gott gerichteten Gebetstexte 251
- Abbildung 5: Anteil der Motetten mit einem, zwei, drei oder mehr Teilen im Vergleich mit den Motetten Lassos, Palestrinas und Handl-Gallus' 271
- Abbildung 6: Anzahl kompilierter liturgischer Texte pro Motettenteil 278
- Abbildung 7: Häufigkeitsverteilung des Quotienten Silben zweiter Motettenteil/Silben erster Motettenteil 291
- Abbildung 8: Ber1564–3 (Vagans-Stimmbuch, fol. HHH3). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 11 296
- Abbildung 9: Häufigkeitsverteilung des Quotienten Silben/Mensuren 301
- Abbildung 10: Länge der Motetten 305
- Abbildung 11: Länge einteiliger Motetten von Monte, Regnart, Vaet, Prenner und anderen Komponisten in Mensuren 307
- Abbildung 12: Länge der Motettentexte 310
- Abbildung 13: Ausgewählte Überlieferungsträger und Stimmenzahl der darin enthaltenen Motetten 318

Abbildung 14: Anzahl der Stimmen in Motetten mit biblischen, liturgischen bzw. sonstigen Textvorlagen	320
Abbildung 15: Typische Stimmanordnung <i>a voce piena</i>	322
Abbildung 16: Häufige Schlüsselkombinationen in dreistimmigen Motetten	323
Abbildung 17: Häufige Schlüsselkombinationen in vierstimmigen Motetten	324
Abbildung 18: Ambitus der zusätzlichen Stimme in fünfstimmigen Kompositionen	330
Abbildung 19: Lage der fünften und sechsten Stimme in sechsstimmigen Motetten	331
Abbildung 20: <i>Graduale Pataviense</i> , Wien: Johannes Winterburger 1511, fol. 12 ^v (Ausschnitt). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 Liturg. 451 p.....	368
Abbildung 21: Melodie des <i>Pater noster</i> . Aus <i>Missale Pataviense</i> , Wien: Johannes Winterburger 1509, fol. 117 ^v (Ausschnitt). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Liturg. 402	373
Abbildung 22: Melodie des <i>Pater noster</i> . Aus <i>Missale Pataviense</i> , Wien: Johannes Winterburger 1509, fol. 118 ^r (Ausschnitt). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Liturg. 402	373
Abbildung 23: <i>Antiph[onarium Pataviense]</i> , Wien: Johannes Winterburger 1519, fol. 205 ^r (Ausschnitt). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 Liturg. 11 e	383
Abbildung 24: Ber1564–3 (Tenor, fol. K4 ^v). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 11	383
Abbildung 25: Ber1564–3 (Diskant, fol. L3 ^v). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 11	384
Abbildung 26: Gio1568–2 (Quintus, S. 315). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 46.....	391
Abbildung 27: Berg1564–4 (Vagans, fol. NNN). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 11	392
Abbildung 28: Gio1568–4 (Sextus, S. 316, Ausschnitt). Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr.46	394

Der Autor hat sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber der verwendeten Abbildungen ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, wird um Meldung beim Autor ersucht.

Notenbeispiele

Notenbsp. 1:	Jacobus Vaet, <i>Filiae Hierusalem</i> (V26), M. 27–33 (Edition: Vaet GA II, S. 20–24).....	231
Notenbsp. 2:	Jacob Regnart, <i>Hodie nobis de caelo pax vera descendit</i> (R193), M. 28–39 (nach Reg1575; Edition: Regnart GA IV, S. 10–14)	335
Notenbsp. 3:	Jacobus Vaet, <i>Discubuit Iesus</i> (V18), M. 126–146 (nach Vaet1562a; Edition: Vaet GA I, S. 73–81).....	336
Notenbsp. 4:	Georg Prenner, <i>Stetit Iesus in medio Respondit Thomas et dixit ei</i> (Pre31), M. 65–71 (nach Gio1568–4; Edition: Prenner GA, S. 207–211)	341
Notenbsp. 5:	Georg Prenner, <i>Stetit Iesus in medio Respondit Thomas et dixit ei</i> (Pre31), M. 84–90 (nach Gio1568–4; Edition: Prenner GA, S. 207–211)	342
Notenbsp. 6:	Antonius Galli, <i>Deus, Deus meus, respice in me Et dederunt in escam meam fel</i> (Gal11), M. 43–63 (nach Ber1564–5).....	344
Notenbsp. 7:	Wilhelmus Formellis, <i>Miserere mei, Deus</i> (For1), M. 1–7 (nach Ber1564–3)	348
Notenbsp. 8:	Wilhelmus Formellis, <i>Miserere mei, Deus</i> (For1), M. 44–61 (nach Ber1564–3)	349
Notenbsp. 9:	Jacob Regnart, <i>Angelus ad pastores ait</i> (R104), M. 33–39 (nach Reg1575; Edition: Regnart GA IV, S. 15–18).....	351
Notenbsp. 10:	Georg Prenner, <i>Tu es Petrus</i> (Pre33), M. 73–86 (nach Gio1568–3; Edition: Prenner GA, S. 215–218).....	353
Notenbsp. 11:	Franciscus Mergot, <i>Tu es Petrus Quodcunque ligaveris</i> (Mer5), Cantus, M. 1–3 (nach Gio1568–3)	366
Notenbsp. 12:	Jacob Regnart, <i>Puer natus est nobis Postquam consumati sunt dies octo</i> (R199), M. 1–14 (nach Gio1568–1)	367
Notenbsp. 13:	Philippe de Monte, <i>Regina caeli laetare Resurrexit, sicut dixit</i> (M60), M. 1–7 (nach Mon1575; Edition: Monte GA [alt], S. 95–100) ..	370
Notenbsp. 14:	Georg Prenner, <i>Filiae Hierusalem</i> (Pre22), Diskant, M. 36–40 (nach Gio1568–3; Edition: Prenner GA, S. 167–171).....	372
Notenbsp. 15:	Georg Prenner, <i>Filiae Hierusalem</i> (Pre22), Diskant, M. 60–67 (nach Gio1568–3; Edition: Prenner GA, S. 167–171).....	372
Notenbsp. 16:	Wilhelmus Formellis, <i>Pater noster</i> (For4), Cantus, M. 37–44 (nach Gio1568–2).....	374
Notenbsp. 17:	Wilhelmus Formellis, <i>Pater noster</i> (For4), Bassus, M. 71–73 (nach Gio1568–2).....	376
Notenbsp. 18:	Henry de la Court, <i>Tu es Petrus</i> (HC2), Quintus (nach Gio1568–3).....	395

Quellensigel*Handschriften*

- AugsS 95 Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Ms. Tonkunst Schletterer 95 [Chorbuch].
- BerlS 40025 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40025 [Chorbuch].
- BerlS 40028 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40028 [Partitur].
- Bohn 1 Moskau, Glinka Museum [Orgeltabulatur].
- Bohn 2 Moskau, Glinka Museum [Orgeltabulatur].
- Bohn 3 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 3 [Orgeltabulatur].
- Bohn 4 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 4 [Orgeltabulatur].
- Bohn 5 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 5 [Orgeltabulatur].
- Bohn 6 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 6 [Orgeltabulatur].
- Bohn 7 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 7 [sechs Stimmbücher].
- Bohn 8 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 8 [fünf Stimmbücher].
- Bohn 9 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 9 [sechs Stimmbücher].
- Bohn 11 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 11 [sechs Stimmbücher].
- Bohn 12 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 12 [sechs Stimmbücher].
- Bohn 14 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 14 [sechs Stimmbücher].
- Bohn 15 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 15 [fünf Stimmbücher].
- Bohn 18 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 18 [Orgeltabulatur].

- Bohn 20 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 20 [Orgeltabulatur].
- Bohn 26 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 26 [sechs Stimmbücher].
- Bohn 30 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 30 [acht Stimmbücher].
- Bohn 31 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 31 [sieben Stimmbücher; Tenor II fehlt].
- Bohn 32 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 32 [Basso-Continuo-Stimme].
- Bohn 99 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 99 [nur Altus und Vagans].
- Bohn 357 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 357 [Orgeltabulatur und sechs Stimmbücher].
- Bol Q15 Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Q15 [Chorbuch].
- Brieg 26 Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, 51324 Muz. [sechs Stimmbücher].
- Brieg 54 Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, 51435 Muz. [fünf Stimmbücher].
- CambraiBM 3 Cambrai, Bibliothèque municipales MS 3 [Chorbuch].
- CesKK III, S.17.1/391 Český Krumlov, Kaplanské Knihovny, III, S.17.1/391 [Chorbuch].
- CheER D/DP Z6/1 Chelmsford, Essex Record Office, D/DP Z6/1 [nur Bassus].
- DresSL Gl.5 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. Gl. 5 [nur Cantus und Altus].
- DresSL Gri.9 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. Gri. 9 [sechs Stimmbücher].
- DresSL Gri.10 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. Gri. 10 [fünf Stimmbücher].

- DresSL Gri.56 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. Gri. 56 [fünf Stimmbücher, Tenor fehlt].
- DresSL Löb.14 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. Löb. 14 [fünf Stimmbücher].
- DresSL Pi.Cod.V Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. Pi. Cod. V [Chorbuch].
- GrazU 8 Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 8 [Chorbuch].
- GrazU 756 Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 756 [Cantionale].
- GrazU 2064 Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 2064 [Chorbuch].
- GyörPL XI.b.54 Győr, Püspöki Papnevelő Intézet Konyvtár (Bibliotheca Seminarii Episcopalis), XI.b.54 [Orgeltabulatur].
- KamR 14185.1–5 Kamenz, Ratsbücherei, 14185.1–5 (alte Signatur: I 929) [nur Altus, Tenor, Bassus und Vagans].
- KezE 69192 Kežmarok, Evanjelický a. v. farský úrad - Lyceálna knižnica, N 69 192 [nur Tenor].
- KraBJ 40027 Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Ms. mus. 40027 (olim Berlin, Staatsbibliothek) [Partitur].
- KraBJ 40262 Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Ms. mus. 40262 (olim Berlin, Staatsbibliothek) [Orgeltabulatur].
- KremsS L9 Kremsmünster, Stiftsbibliothek, L9 [Orgeltabulatur].
- LeuK 4 Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, MS M4 [nur Bassus].
- LiegR 18 Warschau, Biblioteka Narodowa, Mus. 2106 (olim Liegnitz, Ritterakademie, Bibliotheka Rudolfina, Libr. mus. 18) [nur Tenor].
- LiegR 49 Warschau, Biblioteka Narodowa, Mus. 2095–2099 (olim Liegnitz, Ritterakademie, Bibliotheka Rudolfina, Libr. mus. 49) [sechs Stimmbücher; Quintus fehlt].
- LiegR 58 Wrocław, Biblioteka Uniwerseytecka, 60201 Muz. [Altus und Septimus]; Warschau, Biblioteka Narodowa, Mus.2101 [Bassus]; zugehöriges Diskant-Stimmbuch angeboten in J & J Lubrano Antiquarians, Catalogue „New Acquisitions“, July 2019, Nr. 14 (gemeinsam olim Liegnitz, Ritterakademie, Bibliotheka Rudolfina, Libr. mus. 58).

- LiegR 111 Warschau, Biblioteka Narodowa, Mus. 2083 (olim Liegnitz, Ritterakademie, Bibliotheka Rudolffina, Libr. mus. 111) [nur Bassus].
- LonBL 15166 London, The British Library, MS Add. 15166 [nur Diskant].
- LonBL 30361–30366 London, The British Library, MS Add. 30361–30366 [sechs Stimmbücher].
- LonBL 31992 London, The British Library, MS Add. 31992 [Lautentabulatur].
- LonBL R.M.24d.2 London, The British Library, R.M. 24d.2 [Partitur, Chorbuch].
- ModB Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS a.X.1.11 [Chorbuch].
- MontsM 765 Montserrat, Biblioteca del Monestir, MS 765 [Chorbuch].
- MunBS 82 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 82 [Chorbuch].
- MunBS 515 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 515 [Chorbuch].
- MunBS 1501 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 1501 [vier Stimmbücher].
- MunBS 1536 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 1536 [fünf Stimmbücher; es fehlen teilweise Altus und Septima Vox, teilweise Diskant, Sexta Vox und Octava Vox].
- MunBS 1641 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 1641 [Orgeltabulatur].
- NurGn 8820N Nürnberg, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, MS 8820 N [Chorbuch].
- OdeSU 422 Odense, Syddansk Universitetsbibliotek, R.422 [nur Tenor].
- PasSB 115 Passau, Staatliche Bibliothek, MS 115 [Orgeltabulatur].
- PragMCH 37 Prag, Muzeum České Hudby, Hudebni Archiv AZ 37 (olim Prag, Národní Muzeum XIV C 149) [nur Altus].
- RegB 205–210 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, B205–210 [fünf Stimmbücher].
- RegB 774 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 774 [sechs Stimmbücher].

- RegB 775–777 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 775–777 [sechs Stimmbücher].
- RegB 786–837 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 786–837 [sieben Stimmbücher; Tenor fehlt].
- RegB 853–854 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 853–854 [sechs Stimmbücher].
- RegB 855–856 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 855–856 [fünf Stimmbücher].
- RegB 857–860 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 857–860 [vier Stimmbücher].
- RegB 861–862 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 861–862 [4 Stimmbücher].
- RegB 863–870 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 863–870 [fünf Stimmbücher].
- RegB 871–874 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 871–874 [sechs Stimmbücher].
- RegB 875–877 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 875–877 [fünf Stimmbücher].
- RegB 878–882 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 878–882 [fünf Stimmbücher; Quintus fehlt].
- RegB 887–890 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 887–890 [sechs Stimmbücher].
- RegB 891–892 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 891–892 [fünf Stimmbücher].
- RegB 930–939 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 930–939 [vier Stimmbücher; Cantus und Tenor fehlen].
- RegB 940/41 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. A.R. 940/41 [fünf Stimmbücher].
- RegB C90 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. C 90 [Chorbuch].
- RegB C119 Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musiksammlung, Ms. C 119 [Orgeltabulatur].

- RegT 4–5 Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, F. K. Mus. 4–5 [nur Diskant und Bassus].
- SchmS 4 Schmölln, Stadtkirche St. Nikolai, Ms. 4 [fünf Stimmbücher].
- SchmS 7 Schmölln, Stadtkirche St. Nikolai, Ms. 7 [fünf Stimmbücher; Bassus fehlt].
- StuttL 19 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. mus. fol. I 19 [Chorbuch].
- UlmS 122 Ulm, Stadtbibliothek, Von Schermarsche Familienstiftung, Misc. 122.
- UlmS 235 Ulm, Stadtbibliothek, Von Schermarsche Familienstiftung, Misc. 235.
- VerBC MCXXIV Verona, Biblioteca Capitolare, Codex MCXXIV.
- VienNB 15946 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 15946 [Chorbuch].
- VienNB 15950 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 15950 [Chorbuch].
- VienNB 18828 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 18828 [nur Diskant].
- VienNB 19189 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 19189 [Chorbuch].
- WashLC 1490 Washington, The Library of Congress, Music Division, 1490. H7 Case [Orgeltabulatur].
- WelSM 389 Wells (Worcestershire), St. Michaels College Library, MS 389 [nur Diskant] (vgl. WimbDM).
- WimbDM Privatbesitz David McGhie, Wimborne, Wimborne Minster [nur Superius] (vgl. WelSM 389).
- ZwiR 73 Zwickau, Ratsschulbibliothek, 73 [sechs Stimmbücher].
- ZwiR 74/I Zwickau, Ratsschulbibliothek, 74.I [sechs Stimmbücher; Quintus unvollständig].

Individualdrucke

- MonI572 Philippe de Monte, *Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur Liber primus. Nunc primum ab ipso in lucem aeditus*, Venedig: Girolamo Scotto 1572 (RISM M 3311).
- MonI573 Philippe de Monte, *Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur Liber secundus. Nunc primum ab ipso in lucem aeditus*, Venedig: Girolamo Scotto 1573 (RISM M 3312).
- MonI574 Philippe de Monte, *Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur Liber tertius. Nunc primum ab ipso in lucem aeditus*, Venedig: Eredi di Girolamo Scotto 1574 (RISM M 3313).
- MonI575 Philippe de Monte, *Libro quarto de motetti [...]*, Venedig: Figliuoli di Antonio Gardano 1575 (RISM M 3315).
- MonI579 Philippe de Monte, *Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur, liber quintus. Nunc primum ab ipso in lucem aeditus*, Venedig: Eredi di Girolamo Scotto 1579 (RISM M 3316).
- MonI584 [Philippe de Monte, *Sacrarum cantionum, cum quinque vocibus, quae vulgo Motecta nuncupantur, nunc primum in lucem editus. Liber sextus. [...]*, Venedig: Angelo Gardano 1584 (nicht erhalten, Angabe des Titels nach Doorslaer, *La Vie et les Œuvres*, S. 182)].
- MonI585 Philippe de Monte, *Sacrarum Cantionum, cum sex et duodecim vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur, nunc primum in lucem aeditus. Liber primus*, Venedig: Angelo Gardano 1585 (RISM M 3319).
- MonI587 Philippe de Monte, *Sacrarum Cantionum, cum sex vocibus quae vulgo Motetcta nuncupantur, nunc primum in lucem aeditus. Liber secundus*, Venedig: Angelo Gardano 1587 (RISM M 3321).
- MonI596 Philippe de Monte, *Sacrarum Cantionum cum quatuor vocibus quae vulgo Motecta nuncupantur. Liber primus. Nunc primum in luce editae*, Venedig: Angelo Gardano 1596 (RISM M 3325).

- Mon1600 Philippe de Monte, *Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur Liber septimus. Nunc primum in luce editae*, Venedig: Angelo Gardano 1600 (RISM M 3326).
- Reg1575 Jacob Regnart, *Sacrae aliquot cantiones, quas vulgo moteta vulgus appellat, quinque et sex vocum*, München: Adam Berg 1575 (RISM R 731).
- Reg1577 Jacob Regnart, *Aliquot cantiones, vulgo motecta appellatae, ex veteri atque novo testamento collectae, quatuor vocum*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben 1577 (RISM R 732).
- Reg1588 Jacob Regnart, *Mariale hoc est: Opusculum sacrarum cantionum pro omnibus Beatissimae Virginis Mariae festivitibus, cum quatuor, quinque, sex, & octo vocibus, nunquam antea in lucem editum*, Innsbruck: Johannes Paur 1588 (RISM R 733).
- Vaet1560 Jacobus Vaet, Einblattdruck „Qui operatus est Petro“, Wien: Raphael Hofhalter 1560 (RISM V 25).
- Vaet1562a Jacobus Vaet, *Modulationes Quinque vocum (vulgo Motecta) nuncupatae [...] Liber primus*, Venedig: Antonio Gardano 1562 (RISM V 26).
- Vaet1562b Jacobus Vaet, *Modulationes Quinque et sex vocum (vulgo Motecta) nuncupatae [...] Liber secundus*, Venedig: Antonio Gardano 1562 (RISM V 27).
- Sammeldrucke*
- Ber1555–3 *Tertius tomus Evangeliorum, quatuor, quinque, sex, et plurius vocum. Continens historias & doctrinam, quae in Ecclesia proponi solet: de Ascensione Christi. De Dedicatione Templi. De Coena Dominica*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1555 (RISM 1555¹¹).
- Ber1556–5 *Quintus tomus Evangeliorum, et piarum sententiarum: quinque vocum. Continens historias & doctrinam, quae in Ecclesia proponi solet. de Poenitentia*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1556 (RISM 1556⁸).

- Ber1556–6 *Sextus tomus Evangeliorum, et piarum sententiarum. Quatuor, sex, et octo vocum. Continens historias & doctrinam, quae in Ecclesia proponi solet: de Poenitentia*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1556 (RISM [1556]⁹).
- Ber1558 *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum, cuius in Germania hactenus nihil simile usquam est editum. Nunc quidem locupletatum plus centum non minus elegantibus Carminibus, tum Josquini, tum aliorum Clarissimorum Symphonistarum tam veterum quam recentiorum, quorum quaedam antehac sunt edita, multa nunc primum in lucem exeunt [...] Cantionum sex vocum*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1558 (RISM 1558⁴).
- Ber1559 *Secunda pars magni operis musici, continens clarissimorum symphonistarum tam veterum quam recentiorum, praecipue vero Clementis non Papae, Carmina elegantissima. Quinque vocum [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1559 (RISM 1559¹).
- Ber1564–1 *Thesaurus musicus continens selectissimas octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum Harmonias, tam a veteribus quam recentioribus Symphonistis compositas, & ad omnis generis instrumenta musica accommodatas. [...] Tomi primi continens cantiones octo vocum [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1564 (RISM 1564¹).
- Ber1564–2 *Thesauri musici tomus secundus continens optimas septem vocum cantiones ex variis autoribus collectas [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1564 (RISM 1564²).
- Ber1564–3 *Thesauri musici tomus tertius continens cantiones sacras, quas vulgo Motetas vocant, ex optimis musicis selectas. [...] Sex vocum [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1564 (RISM 1564³).
- Ber1564–4 *Thesauri musici tomus quartus continens selectissimas quinque vocum harmonias, quas vulgo Motetas vocant [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1564 (RISM 1564⁴).
- Ber1564–5 *Thesauri musici tomus quintus, et ultimus, continens sacras harmonias quatuor vocibus compositas [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1564 (RISM 1564⁵).

- Ger1567 *Tricinia sacra ex diversis et probatis autoribus collecta, et iam primum in lucem edita*, Nürnberg: Theodor Gerlach 1567 (RISM 1567²).
- Gio1568-1 *Novi thesauri musici liber primus quo selectissime planeque novae, nec unquam in lucem aeditae cantiones sacrae (quas vulgo moteta vocant) continentur octo, septem, sex, quinque ac quatuor vocum, a prestantissimis ac huius aetatis, precipuis Symphonicis compositae, quae in sacra Ecclesia catholica summis solemnibusque festivitibus, canuntur, ad omnis generis instrumenta musica, accomodatae: Petri Ioannelli Bergomensis de Gandino, summo studio ac labore collectae [...]*, Venedig: Antonio Gardano 1568 (RISM 1568²).
- Gio1568-2 *Novi atque catholici thesauri musici. Liber secundus quo selectissime atque plane novae, neque unquam antea in lucem editae cantiones sacrae, quas vulgo moteta vocant, octo, sex, quinque, quatuor vocum compositae a prestantissimis huius aetatis Symphonicis, continentur: quae in sacris catholicorum templis diebus Dominicis canuntur, atque & ad quae vis instrumenta musica accommodatae sunt: Petri Ioannelli de Gandino Bergomensis summo studio ac labore, collectae [...]*, Venedig: Antonio Gardano 1568 (RISM 1568³).
- Gio1568-3 *Novi atque catholici thesauri musici. Liber tertius quo selectissime planeque novae, nec unquam antea in lucem editae cantiones sacrae, quas vulgo moteta vocant, octo, septem, sex, quinque, quatuor vocum compositae a prestantissimis, nostris temporis Symphonicis, continentur: quae in sacris catholicorum templis festis sanctorum diebus cantantur, atque & ad quae vis instrumenta musica accommodatae sunt: Petri Ioannelli de Gandino Bergomensis summo studio ac labore, collectae [...]*, Venedig: Antonio Gardano 1568 (RISM 1568⁴).
- Gio1568-4 *Novi atque catholici thesauri musici. Liber quartus quo selectissime atque plane novae, neque unquam antea in lucem editae moteta, quae in sacris catholicorum templis communia vocare solent, de Sanctissima virgine Maria, Apostolis, Martiribus, confessoribus & virginibus, tum etiam laudes aliquot dei parae virginis, quas Salve regina appellant, octo, sex, quinque, quatuor, vocum continentur; compositae a prestantissimis nostri temporis musicis, & ad omnis generis instrumenta musica*

- accommodata; summo studio atque labore Petri Ioannelli de Gandino Bergomensis collectae [...], Venedig: Antonio Gardano 1568 (RISM 1568⁵).*
- Gio1568–5 *Liber quintus et ultimus, quo variae, tum sacrae, tum alijs etiam locis honestissimis competentes ac congruis, plane novae, neque unquam antea, a quopiam in lucem aeditae harmoniae comprehenduntur, veluti selectissima quaedam, in D. Ferdinandi [...] ac quorundam etiam aliorum illustrissimorum Principum atque, heroum generosorum encomia: octo, sex, quinque, quatuor vocum, a prestantissimis nostri seculi musicis, compositae, & ad omnis generis instrumenta musica accommodata; summo studio atque labore Petri Ioannelli de Gandino Bergomensis, collectae [...], Venedig: Antonio Gardano 1568 (RISM 1568⁶).*
- Mar1547 *Il primo libro di madrigali a cinque voci di Antonio Martorello milanese, o. O.: o. D. (RISM 1547⁴⁷).*
- Pha1552–2 *Second livre des Chansons a quatre parties. Nouvellement composez et mises en Musicque, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix [...], Leuven: Pierre Phalèse 1552 (RISM 1552¹²).*
- Pha1552–3 *Tiers livre des Chansons a quatre parties. Nouvellement composez et mises en Musicque, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix [...], Leuven: Pierre Phalèse 1552 (RISM 1552¹³).*
- Pha1552–5 *Cinquiesme livre des Chansons a quatre parties. Nouvellement composez et mises en Musicque, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix [...], Leuven: Pierre Phalèse 1552 (RISM 1552¹⁵).*
- Pha1553–1 *Premier livre des Chansons a cinq et six parties. Nouvellement composez et mises en Musicque, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix [...], Leuven: Pierre Phalèse 1552 (RISM 1553²⁴).*
- Pha1554–1 *Premier livre des Chansons a quatre parties. Nouvellement composez et mises en Musicque, Convenables tant aux instrumentz comme a la Voix [...], Leuven: Pierre Phalèse 1554 (RISM 1554²²).*

- Pha1569-1 *Selectissimarum sacrarum cantionum (quas vulgo Moteta vocant) flores, trium vocum: ex optimis ac praestantissimis quibusque divinae Musices authoribus excerptarum. Jam primum summa cura ac diligentia collecti et impressi. Liber primus, Leuven: Pierre Phalèse 1569 (RISM 1569⁴).*
- Pha1569-2 *Selectissimarum sacrarum cantionum (quas vulgo Moteta vocant) flores, trium vocum: ex optimis ac praestantissimis quibusque divinae Musices authoribus excerptarum, iam primum summa cura ac diligentia collecti et impressi. Liber secundus, Leuven: Pierre Phalèse 1569 (RISM 1569⁵).*
- Pha1569-3 *Selectissimarum sacrarum cantionum (quas vulgo Moteta vocant) flores, trium vocum: ex optimis ac praestantissimis quibusque divinae Musices authoribus excerptarum, iam primum summa cura ac diligentia collecti et impressi. Liber tertius, Leuven: Pierre Phalèse 1569 (RISM 1569⁴).*
- SCO1554 *Motetti del Laberinto a quatro voci libro terzo. Sacrarum cantionum sive motetorum, Thomae Cricquillonis, Clementis non Papae, aliorumque praestantissimorum Auctorum [...], Venedig: Girolamo Scotto 1554 (RISM 1554¹⁵).*
- SCH1610 *Odae suavissimae in gratiam et honorem admodum reverendi ac illustris Domini D. Jacobi Chimarrhaei [...] a diversis excellentissimis musicis partim V, partim VI vocibus decantatae, hrsg. von Philipp Schöndorff, s. l., s. d. (RISM [c. 1610]¹⁸).*
- Ste1568 *Liber secundus. Suavissimarum et iucundissimarum harmoniarum: quinque et quatuor vocum, ex duabus vocibus fluentium, quae a praestantissimis artificibus huius artis compositae, nunc primum in lucem sunt aeditae, [...] Clemente Stephani bucharviense [...] selectore [...], Nürnberg: Ulrich Neuber 1568 (RISM 1568⁸).*
- SUS1553-4 *Liber quartus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum vulgo moteta vocant, tam ex Veteri quam ex Novo Testamento, ab optimis quibusque huius aetatis musicis compositarum. Antea nunquam excusus [...], Antwerpen: Tielman Susato 1554 (RISM 1554⁸).*

- Sus1553-9 *Liber nonus ecclesiasticarum cantionum quinque vocum vulgo moteta vocant, tam ex Veteri quam ex Novo Testamento, ab optimis quibusque huius aetatis musicis compositarum. Omnes quasi de uno tono antea nunquam excusus [...], Antwerpen: Tielman Susato 1554 (RISM 1554⁹).*
- Sus1553-14 *Liber XIII ecclesiasticarum cantionum quinque vocum vulgo moteta vocant, tam ex Veteri quam ex Novo Testamento, ab optimis quibusque huius aetatis musicis compositarum. De uno tono antea nunquam excusus [...], Antwerpen: Tielman Susato 1553 (RISM 1553¹⁶).*
- Wael1556-1 *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons spirituelles a quatre parties composees par Maistre Jean Caulery, Maistre de la Chappelle de la Royne de France & de plusieurs autres excellens autheurs en l'art de Musicque, tant propices a la voix comme aux instrumentz. Livre second, Antwerpen: Hubert Waelrant und Jan de Laet o. J. (RISM [1556]¹⁸)*

QUELLEN

Alle erwähnten Musikhandschriften sind im Verzeichnis der Quellensigel gelistet.

Individualdrucke

Animuccia, Giovanni: *Il primo libro dei motetti a cinque voci* [...], Rom: Valerio Dorio 1552 (RISM A/I A 1234).

Animuccia, Giovanni: *Il secondo libro delle laudi, dove si contengono mottetti, salmi et altre diverse cose spirituali vulgari et latine* [...], Rom: Eredi di Antonio Blado 1570 (RISM A/I A 1238).

Bassengius, Aegidius: *Motectorum quinque, sex, octo vocum, liber primus*, Wien: Leonhard Formica 1591 (RISM A/I B 1236).

Brouck, Jacob de: *Cantiones tum sacrae (qua vulgo Moteta vocantur;) tum profanae, quinque, sex, & octo vocum; recens in lucem editae*, Antwerpen: Christophe Plantin 1579 (RISM A/I B 4613).

Ferrarese, Paolo: *Passiones, Lamentationes, Responsoria, Benedictus, Miserere, Multaque alia devotissima cantica* [...], Venedig: Girolamo Scotto 1565 (RISM A/I P 868).

Gaucquier, Alard du: *Magnificat octo tonorum, quatuor, quinque, et sex vocum*, Venedig: Giorgio Angelerio 1574 (RISM A/I G 576).

Gaucquier, Alard du: *Quatuor missae* [...] *quinque, sex et octo vocum*, Antwerpen: Christophe Plantin 1581 (RISM A/I G 577).

Handl-Gallus, Jacob: *Tomus primus, operis musici, cantionum quatuor, quinque, sex, octo et plurium vocum, quae ex sancto catholicae ecclesiae usu ita sunt dispositae, ut omni tempore inservire queant*, Prag: Georg Nigrinus 1586 (RISM A/I H 1980).

Handl-Gallus, Jacob: *Secundus tomus musici operis, harmoniarum quatuor, quinque, sex, octo, et plurium vocum, &c.*, Prag: Georg Nigrinus 1587 (RISM A/I H 1981).

Handl-Gallus, Jacob: *Tertius tomus, musici operis, harmoniarum quatuor, quinque, sex, octo, et plurium vocum, &c.*, Prag: Georg Nigrinus 1587 (RISM A/I H 1982).

- Handl-Gallus, Jacob: *Quartus tomus musici operis, harmoniarum quatuor, quinque, sex, octo, et plurium vocum*, Prag: Georg Nigrinus 1590 (RISM A/I H 1985).
- Hassler, Hans Leo: *Sacri concentus Quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10, & 12, Vocum*, Augsburg: Valentin Schöningk 1601 (RISM A/I H 2328).
- Kerle, Jacobus de: *Hymni totius anni Secundum Ritum Sanctae Rom. Eccl. et Magnificat cum quat. et quin vocibus*, Rom: Antonio Barré 1558 (RISM A/I K 440).
- Lasso, Orlando di: *Le quatorisme Livre a quatre parties contenant Dixhuyc Chansons Italiennes, Six chansons francoises, & six Motetz faictz (a la Nouvelle composition d'aucuns d'Italie) par Rolando di Lassus [...]*, Antwerpen: Tielman Susato 1555 (RISM A/I L 755).
- Lasso, Orlando di: *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) sex et octo vocum, tum viva voce, tum omnis generis Instrumentis cantatu commodissimae, liber quartus*, Venedig: Angelo Gardano 1579 (RISM A/I L 915).
- Lasso, Orlando di: *Selectissimae cantiones quas vulgo motetas vocant, partim omnino novae, partim nusquam in Germania excusae, Sex & pluribus vocibus [...]*, Nürnberg: Theodor Gerlach 1568 (RISM A/I L 815).
- Monte, Philippe de: *Il decimonono libro delli madrigali, a cinque voci [...]*, Venedig: Angelo Gardano 1598 (RISM A/I M 3389).
- Monte, Philippe de: *Il quarto libro delli madrigali a cinque voci [...]*, Venedig: Girolamo Scotto 1571 (RISM A/I M 3355).
- Monte, Philippe de: *Il primo libro de madrigali, a quattro voci [...]*, Venedig: Girolamo Scotto 1562 (RISM A/I M 3332).
- Monte, Philippe de: *Il primo libro de madrigali spirituali a sei voci [...]*, Venedig: Angelo Gardano 1583 (RISM A/I M 3318).
- Monte, Philippe de: *Il secondo libro de madrigali, a cinque voci [...]*, Venedig: Girolamo Scotto 1567 (RISM A/I M 3333).
- Monte, Philippe de: *Il secondo libro delli Madrigali a quattro voci [...]*, Venedig: Girolamo Scotto 1569 (RISM A/I M 3344).
- Monte, Philippe de: *Il Secondo libro delli Madrigali a sei voci [...]*, Venedig: Girolamo Scotto 1569 (RISM A/I M 3343).
- Monte, Philippe de: *Il terzo libro de madrigali a sei voci*, Venedig: Angelo Gardano 1576 (RISM A/I M 3364).
- Monte, Philippe de: *Liber I Missarum [...]*, Antwerpen: Christophe Plantin 1587 (RISM A/I M 3320).
- Monte, Philippe de: *Libro quarto de motetti [...]*, Venedig: Figliuoli di Antonio Gardano 1575 (RISM A/I M 3315; Mon1575).
- Monte, Philippe de: *Madrigali a cinque voci [...] libro primo [...]*, Rom: Valerio & Lodovico Dorico 1554 (RISM A/I M 3327).
- Monte, Philippe de: *Madrigali [...] a cinque voci. Libro quinto. Novamente composti et dati in luce*, Rom: Figliuoli di Antonio Gardano 1574 (RISM A/I M 3358).

- Monte, Philippe de: *Missa ad modulum Benedicta es sex vocum [...]*, Antwerpen: Christophe Plantin 1579 (RISM A/I M 3315).
- Monte, Philippe de: *Sacrarum Cantionum, cum quatuor vocibus quae vulgo Motecta nuncupantur. Liber primus. Nunc primum in luce editae*, Venedig: Angelo Gardano 1596 (RISM A/I M 3325; Mon1596).
- Monte, Philippe de: *Sacrarum Cantionum, cum sex et duodecim vocibus, quae vulgo Motecta nuncupantur, nunc primum in lucem aeditus. Liber primus*, Venedig: Angelo Gardano 1585 (RISM A/I M 3319; Mon1585).
- Monte, Philippe de: *Sacrarum Cantionum, cum sex vocibus quae vulgo Motecta nuncupantur, nunc primum in lucem aeditus. Liber secundus*, Venedig: Angelo Gardano 1587 (RISM A/I M 3321; Mon1587).
- Monte, Philippe de: *Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur Liber primus. Nunc primum ab ipso in lucem aeditus*, Venedig: Girolamo Scotto 1572 (RISM A/I M 3311; Mon1572).
- Monte, Philippe de: *Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur Liber secundus. Nunc primum ab ipso in lucem aeditus*, Venedig: Girolamo Scotto 1573 (RISM A/I M 3312; Mon1573).
- Monte, Philippe de: *Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur Liber tertius. Nunc primum ab ipso in lucem aeditus*, Venedig: Eredi di Girolamo Scotto 1574 (RISM A/I M 3313; Mon1574).
- Monte, Philippe de: *Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur, Liber quintus. Nunc primum ab ipso in lucem aeditus*, Venedig: Eredi di Girolamo Scotto 1579 (RISM A/I M 3316; Mon1579).
- [Monte, Philippe de: *Sacrarum cantionum, cum quinque vocibus, quae vulgo motecta nuncupantur, nunc primum in lucem editus. Liber sextus. [...]*, Venedig: Angelo Gardano 1584 (nicht erhalten; Angabe des Titels nach Doorslaer, *La Vie et les Œuvres*, S. 182; Mon1584)].
- Monte, Philippe de: *Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus quae vulgo Motetta nuncupantur. Liber septimus. Nunc primum in luce editae*, Venedig: Angelo Gardano 1600 (RISM A/I M 3326; Mon1600).
- Monte, Philippe de: *Sonetz de Pierre Ronsard, mis en musique a cinq six, et sept parties par M. Philippe de Monte, Maistre de la Chappelle de l'Empereur*, Leuven: Pierre Phalèse 1575 (RISM A/I M 3362).
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Motecta festorum totius anni cum sanctorum [...] quaternis vocibus [...] liber primus*, Venedig: Antonio Gardano 1564 (RISM A/I P 689).
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Liber primus [...] motetorum, quae partim quinis, partim senis, partis septenis vocibus concinantur*, Rom: Valerio Dorico 1569 (RISM A/I P 700).

- Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Liber secundus motectorum quatuor vocum*, Mailand: Francesco & eredi di Simon Tini 1587 (RISM A/I P 733).
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus*, Venedig: Girolamo Scotto 1572 (RISM A/I P 705).
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius*, Venedig: Girolamo Scotto 1575 (RISM A/I P 711).
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Motetorum quatuor vocibus, partim plena voce, et partim paribus vocibus, liber secundus*, Venedig: Eredi di Girolamo Scotto 1588 (RISM A/I 733a).
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Motetorum quinque vocibus liber quartus*, Rom: Alessandro Gardano 1583 (RISM A/I P 716).
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Motetorum quinque vocibus liber quintus*, Rom: Alessandro Gardano 1584 (RISM A/I P 728).
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Offertoria totius anni, secundum sanctae romanae ecclesiae consuetudinem, quinque vocibus concinenda*, Rom: Francesco Coattino 1593 (RISM A/I P 746).
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Offertoria totius anni, secundum sanctae romanae ecclesiae consuetudinem, quinque vocibus concinenda [...] pars secunda*, Rom: Francesco Coattino 1593 (RISM A/I P 749).
- Portinario, Francesco: *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Antonio Gardano 1550 (RISM A/I P 5224).
- Praetorius, Hieronymus: *Cantiones sacrae de praecipuis festis totius anni 5. 6. 7. & 8 vocum*, Hamburg: Philipp de Ohr 1599 (RISM A/I P 5336).
- Regnart, Jacob: *Sacrae aliquot cantiones, quas vulgo moteta vulgus appellat, quinque et sex vocum*, München: Adam Berg 1575 (RISM A/I R 731; Reg1575).
- Regnart, Jacob: *Aliquot cantiones, vulgo motecta appellatae, ex veteri atque novo testamento collectae, quatuor vocum*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben 1577 (RISM A/I R 732; Reg1577).
- Regnart, Jacob: *Mariale hoc est: Opusculum sacrarum cantionum pro omnibus Beatissimae Virginis Mariae festivitibus, cum quatuor, quinque, sex, & octo vocibus, nunquam antea in lucem editum*, Innsbruck: Johannes Paur 1588 (RISM A/I R 733; Reg1588).
- Regnart, Jacob: *Il primo libro delle Canzone Italiane a cinque voci novamente poste in luce*, Wien: Jakob Mair 1574 (RISM A/I R 738).
- Regnart, Jacob: *Kurtzweilige Teutsche Lieder, zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen [...]*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben 1576 (RISM A/I R 742).

- Regnart, Jacob: *Der ander Theyl, Kurtzweiliger teutscher Lieder, zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen [...]*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben 1577 (RISM A/I R 746).
- Regnart, Jacob: *Der dritte Theyl, Schöner kurtzweiliger Teutscher Lieder, zu dreyen Stimmen, Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen [...]*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben 1579 (RISM A/I R 749).
- Regnart, Jacob: *Neue kurtzweilige Teutsche Lieder, mit fünff stimmen [...]*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben 1580 (RISM A/I R 751).
- Regnart, Jacob: *Il secondo libro delle Canzone Italiane a cinque voci*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben 1581 (RISM A/I R 753).
- Regnart, Jacob: *Teutsche Lieder, mit dreyen stimmen, nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen: Zuvor unterschiedlich in drey Theil außgangen, an jetzt aber auß ursachen, unnd mit bewilligung des Authorn in ein Opus zusammendruckt*, München: Adam Berg 1583 (RISM A/I R 755).
- Regnart, Jacob: *Tricinia. Kurtweilige teutsche Lieder, zu dreyen Stimmen, nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen [...]*, Nürnberg: Katharina Gerlach und Johann vom Bergs Erben 1584 (RISM A/I R 758).
- Regnart, Jacob: *Kurtzweilige neue Teutsche Lieder mit vier stimmen [...]*, München: Adam Berg 1591 (RISM A/I R 760).
- Regnart, Jacob: *Sacrarum cantionum IV. V. VI. VII. VIII. X et XII. vocum, pro certis quibusdam diebus dominicis, sanctorumque festivitatis concinnatarum; & tam viva voce, quam omni instrumentorum genere decantandarum, liber primus*, Frankfurt: Nikolaus Stein 1605 (RISM A/I R 737).
- Reiner, Jacob: *Liber cantionum sacrarum, quinque et sex vocum, quae cum viva vocem tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt [...]*, München: Adam Berg 1579 (RISM A/I R 1080).
- Schwaiger, Georg: *Fasciculus selectiorum aliquot cantionum sacrarum [...]*, München: Adam Berg 1579 (RISM A/I S 2457).
- Senfl, Ludwig: Einblattdruck „Crux fidelis“, o. O.: o. J. (RISM A/I S 2809).
- Tonsor, Michael: *Selectae quaedam cantiones sacrae, modis musicis quinque vocum recens compositae*, Nürnberg: Theodor Gerlach 1570 (RISM A/I T 963).
- Vaet, Jacobus: Einblattdruck „Qui operatus est Petro“, Wien: Raphael Hofhalter 1560 (RISM A/I V 25; Vaet1560).
- Vaet, Jacobus: *Modulationes Quinque vocum (vulgo Motecta) nuncupatae [...]* Liber primus, Venedig: Antonio Gardano 1562 (RISM A/I V 26; Vaet1562a).
- Vaet, Jacobus: *Modulationes Quinque et sex vocum (vulgo Motecta) nuncupatae [...]* Liber secundus, Venedig: Antonio Gardano 1562 (RISM A/I V 27; Vaet1562b).

Sammeldrucke

- Cinquiesme livre des Chansons a quatre parties. Nouuellement composez & mises en Musique, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix [...]*, Leuven: Pierre Phalèse 1552 (RISM 1552¹⁵; Pha1552–5).
- Donfrid, Johann: *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos CCLXXXVI. selectissimos [...]*, Straßburg: Ledertz 1627 (RISM 1627¹).
- Excellentissimi Musici Moralis Hispani, Gomberti, ac Iachete cum quatuor vocibus Mis-sae [...]*, Venedig: Girolamo Scotto 1540 (RISM 1540⁴).
- Giovanelli, Pietro: *Liber quintus et ultimus, quo variae, tum sacrae, tum alijs etiam locis honestissimis competentes ac congruis, plane novae, neque unquam antea, a quopiam in lucem aeditae harmoniae comprehenduntur, veluti selectissima quaedam, in D. Ferdinandi [...] ac quorundam etiam aliorum illustrissimorum Principum atque heroum generosorum encomia: octo, sex, quinque, quatuor vocum, a prestantissimis nostri seculi musicis, compositae, & ad omnis generis instrumenta musica accommodata; summo studio atque labore Petri Ioannelli de Gandino Bergomensis, collectae [...]*, Venedig: Antonio Gardano 1568 (RISM 1568⁶; Gio1568–5).
- Giovanelli, Pietro: *Novi atque catholici thesauri musici. Liber secundus quo selectissime atque plane novae, neque unquam antea in lucem editae cantiones sacrae, quas vulgo moteta vocant, octo, sex, quinque, quatuor vocum compositae a prestantissimis huius aetatis Symphoniacis, continentur: quae in sacris catholicorum templis diebus Dominicis canuntur, atque & ad quae vis instrumenta musica accommodatae sunt: Petri Ioannelli de Gandino Bergomensis summo studio ac labore, collectae [...]*, Venedig: Antonio Gardano 1568 (RISM 1568³; Gio1568–2).
- Giovanelli, Pietro: *Novi atque catholici thesauri musici. Liber tertius quo selectissime planeque novae, nec unquam antea in lucem editae cantiones sacrae, quas vulgo moteta vocant, octo, septem, sex, quinque, quatuor vocum compositae a prestantissimis, nostris temporis Symphoniacis, continentur: quae in sacris catholicorum templis festis sanctorum diebus cantantur, atque & ad quae vis instrumenta musica accommodatae sunt: Petri Ioannelli de Gandino Bergomensis summo studio ac labore, collectae [...]*, Venedig: Antonio Gardano 1568 (RISM 1568⁴; Gio1568–3).
- Giovanelli, Pietro: *Novi atque catholici thesauri musici. Liber quartus quo selectissime atque plane novae, neque unquam antea in lucem aeditae moteta, quae in sacris catholicorum templis communia vocare solent, de Sanctissima virgine Maria, Apostolis, Martiribus, confessoribus & virginibus, tum etiam laudes aliquot dei parae virginis, quas Salve regina appellant, octo, sex, quinque, quatuor, vocum continentur; compositae a prestantissimis nostri temporis musicis, & ad omnis generis instrumenta musica accommodata; summo studio atque labore Petri Ioannelli de Gandino Bergomensis collectae [...]*, Venedig: Antonio Gardano 1568 (RISM 1568⁵; Gio1568–4).

- Giovanelli, Pietro: *Novi thesauri musici liber primus quo selectissime planeque novae, nec unquam in lucem editae cantiones sacrae (quas vulgo moteta vocant) continentur octo, septem, sex, quinque ac quatuor vocum, a prestantissimis ac huius aetatis, precipuis Symphonicis compositae, quae in sacra Ecclesia catholica summis solemnibusque festivitibus, canuntur, ad omnis generis instrumenta musica, accomodatae: Petri Ioannelli Bergomensis de Gandino, summo studio ac labore collectae [...]*, Venedig: Antonio Gardano 1568 (RISM 1568²; Gio1568–1).
- Hess, Paul und Bartholomäus Hess: *Etlicher gutter teutscher und polnischer Tentz biss in die anderthalbhundert mit fünff und vier Stimmen zugebrauchen auff allerley Instrument dinstlich mit sonderm Vleis zusammen getragen dermassen vor nie in Druck komen. [...]*, Breslau: Crispin Scharffenberg 1555 (RISM 1555³⁴).
- Hess, Paul und Bartholomäus Hess: *Viel feiner lieblicher Stucklein, spanischer welscher englischer frantzösischer Composition und Tentz uber drey hundert mit sechsen fünffen und vieren auf alle Instrument dienstlich mit sonderm Fleis zusammen bracht vor nie in Druck kommen*, Breslau: Crispin Scharffenberg 1555 (RISM 1555³⁵).
- Il primo libro di madrigali a cinque voci di Antonio Martorello milanese, s. l., s. d.* (RISM 1547⁴⁷; Mar1547).
- Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons spirituelles a quatre parties composees par Maistre Jean Caulery, Maistre de la Chappelle de la Royne de France & de plusieurs autres excellens autheurs en l'art de Musicque, tant propices a la voix comme aux instrumentz. Livre second*, Antwerpen: Hubert Waelrant und Jan de Laet o. J. (RISM [1556]¹⁸; Wael1556–2)
- Kugelmann, Johannes: *Concentus novi, trium vocum, ecclesiarum usui in Prussia praecipue accomodati. Joanne Kugelmanno, tubicinae symphonicarum authore. News Gesanng, mit dreyen Stimmen, den Kirchen und Schulen zu nutz, newlich in Preüssen durch Joanem Kugelmann gesetzt. Item etliche Stuck, mit acht, sechs, fünf und vier Stymmen hinzu gethan*, Augsburg: Melchior Kriesstein [1540] (RISM [1540]⁸).
- Liber nonus ecclesiasticarum cantionum quinque vocum vulgo moteta vocant, tam ex Veteri quam ex Novo Testamento, ab optimis quibusque huius aetatis musicis compositarum. Omnes quasi de uno tono antea nunquam excusus*, Antwerpen: Tielman Susato 1554 (RISM 1554⁹; Sus1553–9).
- Liber primus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum vulgo Moteta vocant, tam ex Veteri quam ex Novo Testamento, ab optimis quibusque huius aetatis musicis compositarum. Ante nunquam excusus*, Antwerpen: Tielman Susato 1553 (RISM 1553⁸).
- Liber primus sacrarum cantionum, quinque vocum, vulgo moteta vocant, ex optimis quibusque huius aetatis musicis selectarum*, Antwerpen: Tielman Susato 1546 (RISM 1546⁶).
- Liber quartus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum vulgo moteta vocant, tam ex Veteri quam ex Novo Testamento, ab optimis quibusque huius aetatis*

- musicis compositorum. Antea nunquam excusus*, Antwerpen: Tielman Susato 1554 (RISM 1554⁸; Sus1553-4).
- Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt*, Rom: Andrea Antico 1516 (RISM 1516¹).
- Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum*, Augsburg: Sigmund Grimm und Marx Wirsung 1520 (RISM 1520⁴).
- Liber XIII ecclesiasticarum cantionum quinque vocum vulgo moteta vocant, tam ex Veteri quam ex Novo Testamento, ab optimis quibusque huius aetatis musicis compositorum. De uno tono antea nunquam excusus*, Antwerpen: Tielman Susato 1553 (RISM 1553¹⁶; Sus1553-14).
- Lindner, Friedrich: *Corollarium Cantionum Sacrarum quinque, sex, septem, octo, et plurium vocum, de festis praecipuis anni. Quarum quaedam antea, a praestantissimis nostrae aetatis musicis, in Italia separatim editae sunt, quaedam vero numperrime concinnatae, nec uspiam typis excusae, at nunc in unum quasi corpus redactae studio & opera Friderici Lindneri &c.*, Nürnberg: Katharina Gerlach 1590 (RISM 1590⁵).
- Madregali di Verdelot a sei insieme altri madregali de diversi eccellentissimi autori novamente per Antonio Gardano con nova gionta ristampati*, Venedig: Angelo Gardano 1561 (RISM 1561¹⁶).
- Missarum musicalium quatuor vocum cum suis motetis. Liber tertius*, Paris: Pierre Attaignant und Hubert Jullet 1540 (RISM 1540²).
- Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimae, quas vulgo modetas vocant a praestantiss. musicis compositae, iam primum typis excusae*, Nürnberg: Johannes Petreius 1538 (RISM 1538⁷).
- Motetti A, numero trentatre. A [3-4 v.]*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1502 (RISM 1502¹).
- Moralis Hispani, et multorum eximiae artis virorum musica cum vocibus quatuor, vulgo motecta cognominata: cuius magna pars paribus vocibus cantanda est: reliqua vero plena voce apta est decantari, hactenus non typijs excussa, nunc autem in lucem prodit*, Venedig: Girolamo Scotto 1543 (RISM 1543⁵).
- Motetti del Laberinto a quatro voci libro terzo. Sacrarum cantionum sive motetorum, Thomae Cricquillonis, Clementis non Papae, aliorumque praestantissimorum Auctorum [...]*, Venedig: Girolamo Scotto 1554 (RISM 1554¹⁵; Sco1554).
- Nicolai Gomberti musici excellentissimi Pentaphthongos harmonia, quae quinque vocum Motetta vulgo nominantur. Additis nunc eiusdem quoque ipsius Gomberti, necnon Jachetti & Morales motettis [...]*, Venedig: Girolamo Scotto 1541 (RISM 1541³).
- Novae cantiones sacrae, quatuor, quinque et sex vocum, tum instrumentorum cuius generi, tum vivae voci aptissimae. Authoribus Francisco, Jacobo, Pascasio, Carolo Regnart fratribus germanis. Ecce quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum*, Douai: Jean Bogard 1590 (RISM 1590¹⁰).

- Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum, cuius in Germania hactenus nihil simile usquam est editum. Nunc quidem locupletatum plus centum non minus elegantibus carminibus, tum Josquini, tum aliorum clarissimorum symphonistarum tam veterum quam recentiorum, quorum quaedam antehac sunt edita, multa nunc primum in lucem exeunt [...]* Cationum sex vocum, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1558 (RISM 1558⁴; Ber1558).
- Ott, Hans: *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum, cuius in Germania hactenus nihil simile usquam est editum*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1537 (RISM 1537¹).
- Ott, Hans: *Schöne auszerlesene Lieder des hoch berümpften Heinrici Finckens sampt andern neuen Liedern von den furnemsten diser Kunst gesetzt [...]*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1536 (RISM 1536⁹).
- Premier livre des Chansons a cinq et six parties. Nouvellement composez & mises en Musicque, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix [...]*, Leuven: Pierre Phalèse 1552 (RISM 1552²⁴; Pha1553-1).
- Premier livre des Chansons a quatre parties. Nouvellement composez & mises en Musicque, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix [...]*, Leuven: Pierre Phalèse 1554 (RISM 1554²²; Pha1554-1).
- Quintus tomus Evangeliorum, et piarum sententiarum: quinque vocum. Continens historias & doctrinam, quae in Ecclesia proponi solet. de Poenitentia*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1556 (RISM 1556⁸; Ber1556-5).
- Schöndorff, Philipp: *Odae suavissimae in gratiam et honorem admodum reverendi ac illustris Domini D. Jacobi Chimarraei [...]* a diversis excellentissimis musicis partim V, partim VI vocibus decantatae, o. O.: o. J. (RISM [c. 1610]¹⁸; Sch1610).
- Second livre des Chansons a quatre parties. Nouvellement composez & mises en Musicque, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix [...]*, Leuven: Pierre Phalèse 1552 (RISM 1552¹², 2. Auflage RISM 1554²³; Pha1552-2).
- Secunda pars magni operis musici, continens clarissimorum symphonistarum tam veterum quam recentiorum, praecipue vero Clementis non Papae, carmina elegantissima. Quinque vocum Jesus Syrach XL. Cap. vinum & musica laetificant cor*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1559 (RISM 1559¹; Ber1559).
- Selectissimae necnon familiarissimae cantiones, ultra centum vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucar. Fugae quoque, ut vocantur [...]*. Besonder ausserlessner kunslicher lustiger Gesanng mancherlay Sprachen [...] von acht Stymmen an bis auf zwo [...] sinngen und auf Instrument zubauchen, Augsburg: Melchior Kriesstein 1540 (RISM 1540⁷).
- Selectissimarum sacrarum cationum (quas vulgo Moteta vocant) flores, trium vocum: ex optimis ac praestantissimis quibusque divinae Musices authoribus excerptarum. Jam primum summa cura ac diligentia collecti et impressi. Liber primus*, Leuven: Pierre Phalèse 1569 (RISM 1569⁴; Pha1569-1).

- Selectissimarum sacrarum cantionum (quas vulgo Moteta vocant) flores, trium vocum: ex optimis ac praestantissimis quibusque divinae Musices authoribus excerptarum, iam primum summa cura ac diligentia collecti et impressi. Liber secundus*, Leuven: Pierre Phalèse 1569 (RISM 1569⁵; Pha1569–2).
- Selectissimarum sacrarum cantionum (quas vulgo Moteta vocant) flores, trium vocum: ex optimis ac praestantissimis quibusque divinae Musices authoribus excerptarum, iam primum summa cura ac diligentia collecti et impressi. Liber tertius*, Leuven: Pierre Phalèse 1569 (RISM 1569⁴; Pha1569–3).
- Sextus tomus Evangeliorum, et piarum sententiarum. Quatuor, sex, et octo vocum. Continens historias & doctrinam, quae in Ecclesia proponi solet: de Poenitentia*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1556 (RISM [1556]⁹; Ber 1556–6).
- Stephani, Clemens: Liber secundus. Suavissimarum et iucundissimarum harmoniarum: quinque et quatuor vocum, ex duabus vocibus fluentium, quae a praestantissimis artificibus huius artis compositae, nunc primum in lucem sunt aeditae, [...] Clemente Stephani buchaviense [...] selectore [...]*, Nürnberg: Ulrich Neuber 1568 (RISM 1568⁸; Ste1568).
- Stephani, Clemens: Suavissimae et iucundissimae harmoniae: octo, quinque et quatuor vocum, ex duabus vocibus, a praestantissimis artificibus huius artis compositae, et nunc primum in lucem aeditae [...] Clemente Stephani buchaviense, & Egranorum incola selectore*, Nürnberg: Theodor Gerlach 1567 (RISM 1567¹).
- Tertia pars magni operis musici, continens clarissimorum symphonistarum tam veterum quam recentiorum, praecipue vero Clementis non Papae, Carmina elegantissima. Quatuor vocum Jesus Syrach XL Cap. vinum & musica laetificant cor*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1559 (RISM 1559²).
- Tertius tomus Evangeliorum, quatuor, quinque, sex, et plurium vocum. Continens historias & doctrinam, quae in Ecclesia proponi solet: de Ascensione Christi. De Dedicatione Templi. De Coena Dominica*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1555 (RISM 1555¹¹; Ber1555–3).
- Thesauri musici tomus secundus continens optimas septem vocum cantiones ex variis autoribus collectas [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1564 (RISM 1564²; Ber1564–2).
- Thesauri musici tomus tertius continens cantiones sacras, quas vulgo Motetas vocant, ex optimis musicis selectas. Sex vocum [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1564 (RISM 1564³; Ber1564–3).
- Thesauri musici tomus quartus continens selectissimas quinque vocum harmonias, quas vulgo Motetas vocant [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1564 (RISM 1564⁴; Ber1564–4).
- Thesauri musici tomus quintus, et ultimus, continens sacras harmonias quatuor vocibus compositas. Quatuor vocum [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1564 (RISM 1564⁵; Ber1564–5).

- Thesaurus musicus continens selectissimas octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum Harmonias, tam a veteribus quam recentioribus symphonistis compositas, & ad omnis generis instrumenta musica accomodatas. Tomi primi continens cantiones octo vocum [...]*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1564 (RISM 1564¹; Ber1564-1).
- Tiers livre des Chansons a quatre parties. Nouvellement composez & mises en Musique, convenables tant aux instrumentz comme a la Voix [...]*, Leuven: Pierre Phalèse 1552 (RISM 1552¹³; Pha1552-3).
- Tricinia sacra ex diversis et probatis autoribus collecta, et iam primum in lucem edita*, Nürnberg: Theodor Gerlach 1567 (RISM 1567²; Ger1567).
- Tricinia. Tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum, latina, germanica, brabantica & gallica, ante hac typis nunquam excusa, observato in dispendo tonorum ordine, quo utentibus sint accomodatiora*, Wittenberg: Georg Rhau 1542 (RISM 1542⁸).
- Trium vocum cantiones centum, a praestantissimis diversarum nationum ac linguarum musicis compositae. Toni primi*, Nürnberg: Johannes Petreius 1541 (RISM 1541²).
- Trium vocum carmina a diversis musicis composita*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1538 (RISM 1538⁹).
- Veteres ac piae cantiones praecipuorum anni festorum [...]*, Nürnberg: Johann Montanus und Ulrich Neuber 1561 (RISM 1561¹).

Liturgica

- Antiph[onarium Pataviense]*, Wien: Johannes Winterburger 1519 (VD16 A 2946).
- Breviarium Romanum, ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, Pii V. Pon. Max. iussu editum*, Rom 1568.
- Breviarium Romanum ex Sacra potissimum Scriptura et probatis Sanctorum historiis collectum et concinnatum Francisco Quiñones*, Rom: Antonio Blado 1535.
- Graduale Pataviense*, Wien: Johannes Winterburger 1511 (VD16 G 2728).
- Lossius, Lucas: *Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta. Quo ordine et melodiis per totius anni curriculum cantari usitate solent [...]*, Wittenberg: Johann Schwertel 1569 (VD16 L 2830).
- Missale Pataviense*, Wien: Johannes Winterburger 1509 (VD16 M 5610).
- Responsoria noviter cum notis impressa de tempore et sanctis per totum annum regentibus & scolariibus utilissima*, Nürnberg: Johann Stuchs 1509 (VD16 R 1197).
- Responsoria quae annuatim in veteri ecclesia de tempore, festis et sanctis cantari solent. Additis etiam quibusdam aliis communibus canticis, ut in indice omnia cernere licet*, Nürnberg: Valentin Neuber 1562 (VD16 R 1201).

Schriften vor 1600

- Biblia. R. Stephanus Lectori.* [...], Genf: Robert Estienne 1555.
- Biblia sacra: quid in hac editione a theologis Lovaniensibus praestitum sit, eorum praefatio indicat,* Antwerpen: Christophe Plantin 1583.
- Chimarrhäus, Jacob: *Sacrum Gazophylacium laudabilis confraternitatis sanctissimi corporis Christi in aula Caesarea* [...], Prag: Georg Nigrinus 1588.
- Cortese, Paolo: *De Cardinalatu Libri Tres,* Castro Cortesii: Symeon Nicolai Nardi Senensis 1510.
- Dietrich, Veit: *Agend Büchlein für die Pfarrherrn auff dem Land,* Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1545 (VD16 A 640).
- Fabri, Johannes (Hrsg.): *Precationes Christiana devotione et pietate plenae* [...], Antwerpen: Johannes Stelsius 1557.
- Finck, Hermann: *Practica Musica* [...], Wittenberg: Georg Rhau 1556 (VD16 ZV 5843).
- Francolin, Hans: *Thurnier Buech Warhafftiger Ritterlicher Thate[n], so in dem Monat Junii des vergangenen LX. Jars in und ausserhalb der Statt Wienn zu Roß und zu Fueß, auff Wasser und Lannd gehalten worden,* Wien: Raphael Hofhalter 1561 (VD16 F 2207).
- Henten, Johannes (Hrsg.): *Biblia Latina ad vetustissima exemplaria nunc recens castigata,* Leuven: Bartholomaeus Gravius 1547.
- La Bible, Qui est toute la Sainte Escripiture contenant le Vieil & Nouveau Testament* [...], Genf: Robert Estienne 1553.
- Leonis pontificis maximi sermones quam diligentissime nuperrime castigati, et quantum anniti ars potuit fideliter impressi,* Paris: Jakob und Johannes Parvus 1515.
- Mameranus, Nikolaus: *Kurtze vn[d] eigentliche verzeychnus der Römischen Kayserlichen Mayestat* [...] so auff dem Reichstag zu Augspurg, im Jar 1566 [...] erschienen seind (etc.), Augsburg: Matthäus Franck 1566 (VD16 M 443).
- Meditationum Libellus plane piissimus* [...], Leuven: Ioannes Frellonius 1556.
- Melanchthon, Philipp: *Loci Theologici recens recogniti,* Wittenberg: Petrus Seitz 1544 (VD16 M 3638).
- Novi Iesu Christi D.N. Testamentum* [...], Genf: Robert Estienne 1551.
- Pagninus, Santes (Hrsg.): *Veteris et Novi Testamenti nova translatio* [...], Lyon: Jacques Mareschal 1527.
- Preces et orationes, collectae, pro clero Augustano, ad usum quadraginta horarum, tempore belli Turcisi,* [Dillingen]: Johannes Mayer [1594] (VD16 P 4733).
- Tinctoris, Johannes: *Terminorum musicae diffnitorium,* Treviso: Gerardus de Lisa 1495.
- Vicentino, Nicola: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [...], Rom: Antonio Barré 1555.

Warhafftige Beschreibung welcher gestalt die königliche wirde Maximilian und Frewlin Maria [...] in Prag den 20. Septembris dieses 1562. jars gekrönt worden [...] Von der Crönung Maximiliani König in Böhem u. Geschehen den letzten Novembris 1562 in Frankfurt am Mayn in der Pfarr Kirchen zu S. Batholomeus [...], Frankfurt am Main: Georg Raben, Sigmund Feyerabend und Weygand Hanan Erben 1563 (VD16 W 236).

Zarlino, Gioseffo: *Le Istitutione Harmoniche*, Venedig: o. Verl. 1558.

Musikeditionen und Faksimiles

Die Melodien bis 1570: Melodie aus Autoredrucken und Liederblättern, hrsg. von Joachim Stalman u. a., Kassel u. a. 1993–1999 (Das deutsche Kirchenlied Abt. III: *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680* 1).

Gaucquier, Alard du: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Milton Steinhardt, Graz u. a. 1971 (DTÖ 123).

Josquin des Prez: *Motets on non-Biblical Texts*, Vol. 3: *De beata Maria virgine* 1, hrsg. von Willem Elders, Utrecht 2006.

Josquin des Prez: *Motets on Texts from the Old Testament*, Vol. 5: *Texts from the Psalms* 4, hrsg. von Leeman L. Perkins, Utrecht 2011.

Lasso, Orlando di: *Das Hymnarium aus dem Jahre 1580/81*, hrsg. von Marie Louise Göllner [Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke. Neue Reihe* 18], Kassel u. a. 1980.

Lasso, Orlando di: *TCM*, Bd. 5: *Motets from Quinque et sex vocibus perornatae sacrae cantiones (Venice, 1565). Motets for Five to Eight Voices from Sacrae cantiones, liber secundus, tertius, quartus (Venice, 1566)*, hrsg. von Peter Bergquist, Madison 1997 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 109).

Lasso, Orlando di: *TCM*, Bd. 6: *Motets for Four to Eight Voices from Selectissimae cantiones (Nuremberg, 1568)*, hrsg. von Peter Bergquist, Madison 1997 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 110).

Lasso, Orlando di: *TCM*, Bd. 13: *Mottetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa (Munich, 1582)*, hrsg. von Rebecca Oettinger, Madison 2005 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 141).

Lasso, Orlando di: *TCM*, Bd. 17: *Motets from Printed Anthologies and Manuscripts, 1555–1569*, hrsg. von Peter Bergquist, Madison 1999 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 115).

Lechner, Leonhard: *Sanctissimae Virginis Mariae Canticum secundum octo vulgares tonos, quatuor vocibus 1578*, hrsg. von Walther Lipphardt, Kassel u. a. 1960 (Leonhard Lechner Werke 4).

Maessins, Pieter: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Othmar Wessely und Martin Eybl, Graz u. a. 1995 (DTÖ 149).

- Monte, Philippe de: *Liber primus Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus* [...], hrsg. von Milton Steinhardt, Leuven 1975 (Philippi de Monte opera. New complete edition A,I).
- Monte, Philippe de: *Liber secundus Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus* [...], hrsg. von Piet Nuten† und Milton Steinhardt, Leuven 1975 (Philippi de Monte opera. New complete edition A,II).
- Monte, Philippe de: *Liber tertius Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus* [...], hrsg. von Piet Nuten† und Milton Steinhardt, Leuven 1978 (Philippi de Monte opera. New complete edition A,III).
- Monte, Philippe de: *Liber quartus Motetorum quinque vocum* [...], hrsg. von Jules van Nuffel, Düsseldorf o. J. (Philippe de Monte: Opera 22).
- Morales, Cristóbal de: *Opera Omnia*, Bd. 2, hrsg. von Higinio Anglés, Rom 1953 (Monumentos de la Música Española 13).
- Novi Thesauri Musici. A Petro Ioannello collecti. Volumen V*, hrsg. von Albert Dunning, 2 Bände, o. O. 1974 (CMM 64).
- Prenner, Georg: *Motetti*, hrsg. von Joze Sivec, Ljubljana 1994 (Monumenta artis musicae Sloveniae 24).
- [Prenner, Georg]: *The Motets of Georg Prenner*, hrsg. von H. Lowen Marshall, Neuhausen-Stuttgart 1996 (CMM 99).
- Prenner, Georg: *Tri intabulacije motetov za glasbila s tipkami*, hrsg. von Marko Motnik, Ljubljana 2011 (Supplementa 3 ad Monumenta artis musicae Sloveniae 24).
- Regnart, Jacob: *Opera Omnia*, hrsg. von Walter Pass, Bd. IV: *Sacrae aliquot cantiones, 1575*, o. O. 1975 (CMM 62,IV).
- Regnart, Jacob: *Opera Omnia*, hrsg. von Walter Pass, Bd. V: *Aliquot cantiones, 1577*, o. O. 1973 (CMM 62,V).
- Senfl, Ludwig: *Motetten V. (Liturgische und allgemein-geistliche Motetten)*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel/Zürich 1974 (Ludwig Senfl: Sämtliche Werke XI).
- [Senfl, Ludwig]: *New Senfl Edition 3*, hrsg. von Scott Lee Edwards, Stefan Gasch und Sonja Tröster, Wien 2022 (DTÖ 163.3).
- The Hymn Cycle of Vienna 1619. Late Sixteenth-Century Polyphonic Vesper Hymn Settings from the Habsburg Homelands*, hrsg. von Lilian P. Pruett, Madison 2018 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 169).
- Thesauri Musici. Musik des 15., 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Walter Pass, Wien 1971–1973, Bd. I, 5, 10, 25, 27, 28, 31, 34, 35.
- Vaet, Jacobus: *Sämtliche Werke*, Bd. I: *Motetten*, Bd. 1, hrsg. von Milton Steinhardt, Graz u. a. 1961 (DTÖ 98).
- Vaet, Jacobus: *Sämtliche Werke*, Bd. II: *Motetten*, Bd. 2, hrsg. von Milton Steinhardt, Graz u. a. 1962 (DTÖ 100).

- Vaet, Jacobus: *Sämtliche Werke*, Bd. III: *Motetten*, Bd. 3, hrsg. von Milton Steinhardt, Graz u. a. 1963 (DTÖ 103/104).
- Vaet, Jacobus: *Sämtliche Werke*, Bd. VII: *Hymnen und Chansons*, hrsg. von Milton Steinhardt, Graz u. a. 1968 (DTÖ 118).
- Vaet, Jacobus: *Sämtliche Werke*, Supplement, hrsg. von Milton Steinhardt, Graz u. a. 1988 (DTÖ 145).

Digitale Quellen

- Analecta hymnica medii aevi* – http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/einzel.n.phtml?bib_id=alle&titel_id=5909
- Biblia Sacra Bibles printed in the Netherlands and Belgium* – <http://www.bibliasacra.nl>
- Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant* – <https://cantusdatabase.org>
- Denkmäler der Tonkunst in Österreich* – <https://www.dtoe.at/>
- RISM Catalog* – <https://opac.rism.info>
- Zwink, Eberhard: *Erste Versnummerierungen in gedruckten Bibelausgaben des 16. Jahrhunderts* – http://www.wlb-stuttgart.de/referate/theologie/versnummerierung/versnum_text.htm

LITERATUR

Kataloge und sonstige Nachschlagewerke

- Benedictines of Solemnes (Hrsg.): *Liber Usualis missae et officii pro dominicis et festis I. vel II. classis*, Tournai u. a. 1961.
- Betz, Hans Dieter u. a. (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 4. völlig neu bearbeitete Auflage, 8 Bände, Tübingen 1998–2007.
- Blume, Clemens und Guido Maria Dreves (Hrsg.): *Analecta hymnica medii aevi*, 55 Bände, Leipzig 1886–1922.
- Blume, Friedrich (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 Bände, Kassel u. a. 1949–1989.
- Bohn, Emil (Bearb.): *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im 15., 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1883.
- Bohn, Emil (Bearb.): *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Berlin 1890.
- Bornkamm, Heinrich: *Das Augsburger Bekenntnis*, Gütersloh 1978.
- Briquet, Charles M. (Bearb.): *Les Filigranes. Dictionnaire Historique des Marques du Papier des leur Apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 3. Nachdruckauflage der Ausgabe Leipzig 1923, Hildesheim 1991.
- Bruylants, Placide (Hrsg.): *Les oraisons du missel romain. Texte et histoire*, 2 Bände, Leuven 1952.
- Chevalier, Ulysses (Hrsg.): *Repertorium Hymnologicum*, Leuven 1892.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen. Für die Psalmen und das Neue Testament auch im Auftrag des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und des Evangelischen Bibelwerks in der Bundesrepublik Deutschland, Freiburg u. a. 1991.

- Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 29 Bände, Kassel u. a. 1994–2008.
- Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): *Österreichisches Musiklexikon*, 5 Bände und Register, Wien 2002–2008.
- Galling, Kurt (Hrsg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. Auflage, 6 Bände, Tübingen 1957–1962.
- Göllner, Marie Louise (Bearb.): *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften*. Bd. 2: *Tabulaturen und Stimmbücher bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, München 1979 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5,2).
- Gottwald, Clytus (Bearb.): *Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek München*, Wiesbaden 1968 (Handschriften der Universitätsbibliothek München 2).
- Gottwald, Clytus (Bearb.): *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (einschließlich der Liturgica mit Notation)*, Wiesbaden 1974 (Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1).
- Gottwald, Clytus (Bearb.): *Katalog der Musikalien in der Schermer-Bibliothek Ulm*, Wiesbaden 1993 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm 17).
- Haberkamp, Gertraud (Bearb.): *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*. Bd. 1: *Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14).
- Hamm, Charles und Herbert Kellman (Hrsg.): *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music: 1400–1550*, 5 Bände, Neuhausen-Stuttgart 1979–1990.
- Hesbert, René Jean: *Corpus Antiphonarium Officii*, 6 Bände, Rom 1963–1979.
- Jeschke, Thomas, Andrew Pettegree und Malcolm Walsby (Hrsg.): *Netherlandish Books (NB): Books Published in the Low Countries and Dutch Books Printed Abroad Before 1601*, 2 Bände, Leiden 2011.
- Kuhn, Friedrich (Bearb.): *Beschreibendes Verzeichnis der Alten Musikalien – Handschriften und Druckwerke des Königlichen Gymnasiums zu Brieg*, Leipzig 1897 (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).
- Lesure, François (Hrsg.): *Recueils Imprimés XVIe–XVIIe Siècles*, München 1960 (Repertoire Internationale des Sources Musicales B/I).
- Leuchtmann, Horst und Bernhold Schmid: *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bände, Kassel u. a. 2001 (Sämtliche Werke. Neue Reihe, Supplement).
- Liliencron, Rochus Freiherr von (Red.): *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Commission der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 56 Bände, Leipzig 1875–1912.
- Lütolf, Max (Hrsg.): *Analecta hymnica medii aevi*. Register in zwei Bänden, erster Band in zwei Teilbänden, München 1978.

- Mantuani, Josef (Bearb.): *Tabulae codicum manu scriptorum praeter Graecos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, hrsg. von Academia Caesarea Vindobonensis, Bd. X, Wien 1899.
- Marbach, Carolus: *Carmina scripturarum: scilicet antiphonas et responsoria ex sacro Scripturae fonte in libros liturgicos Sanctae Ecclesiae Romanae*, Straßburg 1907.
- Pfudiel, Ernst (Bearb.): *Die Musik-Handschriften der Königl. Ritterakademie zu Liegnitz*, Leipzig 1886 (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).
- Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, 29 Bände, London 2001.
- Schmid, Anton (Bearb.): *Catalogus codd. musicorum in Bibliotheca C.R.Pal. Vindobonensi adservatorum* [handschriftlich, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.2460].
- Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Lexikon der Musik der Renaissance*, 2 Bände, Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance 6).
- Steuere, Wolfram (Bearb.): *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden unter Verwendung von Vorarbeiten Harald Kümmerlings im Auftrag der Sächsischen Landesbibliothek beschrieben von Wolfram Steuere*, Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6).
- Vollhardt, Reinhardt (Bearb.): *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau*, Leipzig 1896 (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte).
- Ziegler, Reinald: *Die Musikaliensammlung der Stadtkirche St. Nikolai in Schmölln, Thüringen. Repertoiregeschichtliche Studien und Katalog. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung im 16. und 17. Jahrhundert in Mitteldeutschland*, 2 Bände, Tutzing 2003 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 23).

Sekundärliteratur

- Ackermann, Peter: *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas*, Paderborn u. a. 2002 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 10).
- Agee, Richard J.: „A Venetian Music Printing Contract and Edition Size in the Sixteenth Century“, in *Studi Musicali* 15 (1986), S. 59–65.
- Agee, Richard J.: *The Gardano Music Printing Firms, 1569–1611*, Rochester 1998 (Eastman Studies in Music [11]).
- Aign, Theodor: *Die Ketzeln. Ein Nürnberger Handelsherren- und Jerusalempilgergeschlecht*, Neustadt an der Aisch 1961 (Freie Schriftenfolge der Gesellschaft für Familienforschung in Franken 12).

- Ameln, Konrad: „Resonet in laudibus“ – ‚Joseph, lieber Joseph mein““, in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 15 (1970), S. 52–112.
- Ammendola, Andrea: *Polyphone Herrschermessen (1500–1650): Kontext und Symbolizität*, Göttingen 2013 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 26).
- Amon, Karl: „Innerösterreich“, in *Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfession 1500–1650*, hrsg. von Anton Schilling und Walter Ziegler, Münster ²1989 (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung 49), S. 102–117.
- Annibaldi, Claudio: „Introduzione“, in *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza in Italia tra Quattro e Settecento*, hrsg. von Claudio Annibaldi, Bologna 1993, S. 9–43.
- Archetto, Mary Ann: *Francesco Portinaro and the Academies of the Veneto in the Sixteenth Century*, Diss. University of Rochester, New York 1991.
- Atlas, Allan W.: *Renaissance music: music in Western Europe, 1400–1600*, New York 1998 (The Norton introduction to music history).
- Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.
- Baumgarten, Paul Maria: *Die Vulgata Sixtina von 1590 und ihre Einführungsbulle. Aktenstücke und Untersuchungen*, Münster 1911.
- Bent, Margaret: „What is Isorhythm?“, in *Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner*, hrsg. von David Butler Cannatta, Gabriela Ilnitchi Currie, Rena Charnin Mueller und John Louis Nadas, Middleton (Wisconsin) 2008 (Miscellanea 7), S. 121–143.
- Bent, Margaret: „Varieties of Motet“, in *Early Music* 28 (2000), S. 115 f.
- Bente, Martin: *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968.
- Benthem, Jaap van: „Josquins Motette *Huc me sydereo*, oder Konstruktivismus als Ausdruck humanistisch geprägter Andacht?“, in *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, hrsg. von Herbert Schneider in Zusammenarbeit mit Heinz Jürgen Winkler, Mainz u. a. 1992 (Neue Studien zur Musikwissenschaft V), S. 135–164.
- Benzing, Josef: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, 2. verbesserte und ergänzte Auflage, Wiesbaden 1982 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 12).
- Bernstein, Jane A.: „Musica Transalpina. The Transmission of Netherlandish and Venetian Music Publications in the mid-16th Century“, in *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997), S. 395–404.
- Bernstein, Jane A.: *Print culture and music in sixteenth-century Venice*, New York u. a. 2001.

- Bertolotti, Antonio: *Music alla corte dei Gonzaga a Mantova dal Secolo XV. al XVIII.*, Mailand 1890.
- Besseler, Heinrich: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931.
- Bezzel, Irmgard: *Bayerische Staatsbibliothek. Bibliotheksführer. Geschichte und Bestände*, München 1967.
- Bibl, Viktor: *Der rätselhafte Kaiser*, Hellerau bei Dresden 1929.
- Birkenmeier, Jochen: *Via regia: religiöse Haltung und Konfessionspolitik Kaiser Maximilians II. (1527–1576)*, Berlin 2008.
- Blackburn, Bonnie J.: „For Whom Do the Singers Sing“, in *Early Music* 25 (1997), S. 593–609.
- Bobeth, Gundela: „Kapellstrukturen bei Habsburger Herrschern des 16. Jahrhunderts: Fragen und Perspektiven“, in *Institutionalisierung als Prozess. Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Birgit Lodes und Laurenz Lütteken, Laaber 2009 (*Analecta musicologica* 43), S. 179–196.
- Boetticher, Wolfgang: *Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, 2 Bände, Kassel u. a. 1958 (*Quellenkataloge zur Musikgeschichte* 28).
- Boetticher, Wolfgang: *Geschichte der Motette*, Wilhelmshaven 2000 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 139).
- Böker-Heil, Norbert: *Die Motetten von Philippe Verdelot*, Diss. Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt 1967.
- Bölling, Jörg: „Zur Erneuerung der Liturgie in Kurie und Kirche durch das Konzil von Trient (1545–1563). Konzeption – Diskussion – Realisation“, in *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen – Entwicklungen – Kontexte*, hrsg. von Klaus Pietschmann, Kassel u. a. 2012 (*Analecta musicologica* 47), S. 124–145.
- Boorman, Stanley: „Early Music Printing: Working for a Specialized Market“, in *Print and Culture in the Renaissance: Essays on the Advent of Printing in the Culture in the Renaissance*, hrsg. von Gerald P. Tyson und Sylvia S. Wagonheim, Newark 1986, S. 222–245.
- Boorman, Stanley: „The Music Publisher’s View of his Public’s Abilities and Taste. Venice and Antwerp“, in *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997), S. 405–429.
- Borghetti, Vincenzo: „Music and the Representation of Princely Power in the Fifteenth and Sixteenth Century“, in *Acta Musicologica* 80 (2008), S. 179–214.
- Borsi, Stefano: „Die römische Architektur im 16. Jahrhundert“, in *Rom. Kunst & Architektur*, hrsg. von Marco Bussagli, Köln 1999, S. 402–421.
- Bray, Roger: „British Library, R.M.24 d 2 (John Baldwin’s commonplace Book): An Index and Commentary“, in *R.M.A Research Chronicle* 12 (1974), S. 137–151.

- Brennecke, Wilfried: *Die Handschrift A.R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Ein Beitrag zur Musikgeschichte im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1953 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel 1).
- Brieger, Jochen: *Untersuchungen zur Struktur der Erstsoggetti in den Motetten Giovanni Pierluigi da Palestrinas*, Göttingen 2010 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 21).
- Brinzing, Armin: *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, 2 Bände, Göttingen 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 4).
- Brown, Howard Mayer: „Clemens non Papa, The Virgin Mary, And Rhetoric“, in *Musicologia Humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, hrsg. von Siegfried Gmeinwieser, David Hiley und Jörg Riedlbauer, Florenz 1994 (Historiae Musicae Cultores 74), S. 139–156.
- Brown, Howard Mayer und Louise K. Stein: *Music in the Renaissance*, Upper Saddle River (N.J.) 1999 (Prentice Hall history of music series).
- Calella, Michele: „Praestantissimi artifices: Musikalische Autorschaft in der Druckkultur der deutschsprachigen Länder (ca. 1507–1550)“, in *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 113–133.
- Calella, Michele: *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel u. a. 2014 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 20).
- Ceulemans, Anne-Emmanuelle: „Die Modi in der Musik der Renaissance“, in *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 104–142.
- Charteris, Richard: *Adam Gumpelzhaimer's little-known score-books in Berlin and Kraków*, Neuhausen-Stuttgart 1996 (Musicological Studies & Documents 48).
- Charteris, Richard: *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*, Holzgerlingen 1999 (Musicological Studies & Documents 53).
- Charteris, Richard: *Johann Georg von Werdenstein (1542–1608). A Major Collector of Early Music Prints*, Sterling Heights (Michigan) 2006 (Detroit Studies in Music Bibliography 87).
- Charteris, Richard und Gertraud Haberkamp: „Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Butsch 205–210: A Little-Known Source of Music of Giovanni Gabrieli and His Contemporaries“, in *Musica Disciplina* 43 (1989), S. 195–249.

- Comberiati, Camelo Peter: *Late Renaissance Music at the Habsburg Court: Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)*, New York u. a. 1987.
- Cooper, David E.: *Antonius Galli and his three Parody Masses*, Diss. University of Kansas 1972.
- Cordes, Manfred: *Die lateinischen Motetten des Iacobus Regnart im Spiegel der Tonarten- und Affektenlehre des 16. Jahrhunderts*, Diss. Universität Bremen 1991.
- Crawford, David E.: *Petrus Joannellus and the Motets in Volume V of his Novus The-saurus Musicus, 1568*, Master Thesis University of Kansas 1964.
- Crawford, David E.: „Immigrants to the Habsburg Courts and their Motets composed in the 1560s“, in *Yearbook of the Alamire Foundation* 3 (1999), S. 135–145.
- Crook, David: „Proper to the day. Calendrical ordering in post-Tridentine motet books“, in *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, hrsg. von Esperanza Rodríguez-García und Daniele V. Filippi, Abingdon u. a. 2019, S. 16–35.
- Cumming, Julie E.: *The motet in the age of Du Fay*, New York 1999.
- Cumming, Julie E.: „Text Setting and Imitative Technique in Petrucci’s First Five Motet Prints“, in *The Motet around 1500. On the relationship of imitation and text treatment?*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste, Turnhout 2012, S. 83–112.
- Cummings, Anthony M.: „Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet“, in *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 43–59.
- Cusick, Suzanne G.: *Valerio Dorico – Music Printer of the Sixteenth Century Rome*, Ann Arbor 1981 (Studies in Musicology 43).
- Cuyler, Louise E.: „The Imperial Motet: Barometer of Relations between Church and State“, in *The Pursuit of Holiness in late Medieval and Renaissance religion. Papers from the University conference*, hrsg. von Charles E. Trinkhaus und Heiko A. Oberman, Leiden 1974 (Studies in medieval and reformation thought 10), S. 483–495.
- Dehnhard, Walther: *Die deutsche Psalmotte in der Reformationszeit*, Wiesbaden 1971.
- Doorslaer, Georges van: *La Vie et les Œuvres de Philippe de Monte*, Brüssel 1921.
- [Dreves, Guido Maria und Clemens Blume]: *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den Analecta Hymnica mit literarhistorischen Erläuterungen von Guido Maria Dreves. Nach des Verfassers Ableben revidiert von Clemens Blume*, Leipzig 1909.
- Dumont, Sara E.: *German secular polyphonic song in printed editions 1570–1630: Italian influences on the poetry and music*, New York u. a. 1989.
- Dunning, Albert: *Die Staatsmotette: 1480–1550*, Utrecht 1970.

- Dürr, Walther: „Die italienische Canzonette und das deutsche Lied im Ausgang des XVI. Jahrhunderts“, in *Studi in onore di Lorenzo Bianchi*, Bologna 1960, S. 71–102.
- Eberlein, Roland: „Proportionsangaben in der Musik des 17. Jahrhunderts“, in *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1999), S. 29–51.
- Edel, Andreas: *Der Kaiser und Kurpfalz. Eine Studie zu den Grundelementen politischen Handelns bei Maximilian II. (1564–1576)*, Göttingen 1997.
- Eichner, Barbara: „Messen, Madrigale, Unika: Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek“, in *Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken*, hrsg. von Katelijne Schiltz, Regensburg 2019 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte 13), S. 99–144.
- Einstein, Alfred: „Filippo di Monte als Madrigalkomponist“, in *International Society for Musical Research: First Congress Liège: Report*, hrsg. von der International Musicological Society and Plainsong and Mediaeval Music Society, Burnham 1930, S. 102–108.
- Einstein, Alfred: *The Italian Madrigal*, Princeton 1949.
- Elders, Willem: „The lives of Saints reflected in sixteenth-century compositional-practice“, in *Musicologia humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, hrsg. von Siegfried Gmeinwieser, David Hiley und Jörg Riedlbauer, Florenz 1994 (Historiae Musicae Cultores 74), S. 115–124.
- Elders, Willem: „On the Sublime in Josquin’s Marian Motets“, in *Josquin and the Sublime. Proceedings of the International Josquin Symposium at Roosevelt Academy, Middelburg, 12–15 July 2009*, hrsg. von Albert Clement und Eric Jas, Turnhout 2011, S. 3–22.
- Evans, Robert John Weston: *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History, 1576–1612*, Oxford 1973.
- Fallows, David: *Josquin*, Turnhout 2009.
- Federhofer, Hellmut: „États de la chapelle musicale de Charles-Quint (1528) et de Maximilien (1554)“, in *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 4 (1950), S. 176–183.
- Federhofer, Hellmut: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967.
- Fenlon, Iain: „Old Testament Motets For The War Of Cyprus (1570–71)“, in *Recevec ce mien petut Labour’. Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, hrsg. von Mark Delaere und Pieter Bergé, Leuven 2008, S. 71–82.
- Ferber, Magnus Ullrich: „Cives vestros sine controversia habeo pro Germaniae cultissimis“. Zum Verhältnis von Späthumanismus und Konfessionalisierung am Beispiel der bikonfessionellen Reichsstadt Augsburg“, in

- Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg*, hrsg. von Gernot Michael Müller, Berlin u. a. 2010, S. 409–420.
- Ferer, Mary Tiffany: *Music and ceremony at the court of Charles V. The ‚Capilla Flamenca‘ and the art of political promotion*, Woodbridge u. a. 2012 (Studies in Medieval and Renaissance Music 12).
- Ferer, Mary Tiffany: „Thomas Crecquillon and the Cult of St. Cecilia“, in *Beyond Contemporary Fame. Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon. Colloquium Proceedings Utrecht, April 24–26, 2003*, hrsg. von Eric Jas, Turnhout 2005, S. 125–140.
- Fichtner, Paula Sutter: *Maximilian II.*, New Haven (Conn.) u. a. 2001.
- Finscher, Ludwig: „Josquin Desprez, *Dominus regnavit* (Psalm 92)“, in *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hrsg. von Heinrich Poos, Mainz u. a. 1983, S. 67–75.
- Finscher, Ludwig und Annegrit Laubenthal: „Cantiones quae vulgo motectae vocantur“. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert“, in *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3,2), S. 277–370.
- Fischer, Klaus: *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570–1630)*, Regensburg 1979 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 98).
- Fischer, Kurt von: „Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert“, in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch, Bern 1973, S. 574–620.
- Fischer, Kurt von: „Zur mehrstimmigen Passions-Vertonung des 16. Jahrhunderts in Spanien und Böhmen“, in *Archiv für Musikwissenschaft* 52 (1995), S. 1–17.
- Fisher, Alexander J.: *Music, Piety, and Propaganda. The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, New York u. a. 2014.
- Fleischmann, Peter: *Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert*, 3 Bände, Neustadt an der Aisch 2008 (Nürnberger Forschungen. Einzelarbeiten zur Nürnberger Geschichte).
- Forney, Kristine K.: *Tielman Susato, Sixteenth-Century Music Printer: An Archival and Typographical Investigation*, Diss. University of Kentucky 1978.
- Frandsen, Mary E.: „Salve Regina / Salve Rex Christe: Lutheran Engagement with the Marian Antiphons in the Age of Orthodoxy and Piety“, in *Musica Disciplina* 55 (2010), S. 129–218.
- Freeman, Daniel E.: „On the Origins of the Pater noster-Ave Maria of Josquin Des Prez“, in *Musica Disciplina* 45 (1991), S. 169–219.
- Fuhrmann, Wolfgang: „Die Suche nach musikalischer und religiöser Identität in Ludwig Senfls Psalmmotetten“, in *Senfl-Studien I*, hrsg. von Stefan

- Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing 2012 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), S. 309–346.
- Fuhrmann, Wolfgang: „The Simplicity of Sublimity in Josquin’s Psalm-Motets“, in *Josquin and the Sublime. Proceeding of the International Josquin Symposium at Roosevelt Academy, Middelburg, 12–15 July 2009*, hrsg. von Albert Clement und Eric Jas, Turnhout 2011, S. 49–71.
- Fuhrmann, Wolfgang: „Subjektivierung von Polyphonie. Die Devotionsmotette im Kontext der Gattungstransformation 1420–1450“, in *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse und Praktiken*, hrsg. von Alexander Rausch und Björn Tammen, Wien 2015 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 26), S. 171–226.
- Fürnrohr, Walter: „Das Regensburger Gymnasium Poeticum“, in *Handbuch der Geschichte des Bayerischen Bildungswesens*, hrsg. von Max Liedtke, Bad Heilbrunn/Obb. 1991, Bd. 1, S. 456–465.
- Gabriëls, Nele: „Reading (Between) the Lines: What Dedications Can Tell Us“, in *„Cui dono Lepidum novum libellum?“ Dedicating Latin Works and Motets in the Sixteenth Century*, hrsg. von Ignace Bossuyt, Nele Gabriëls, Dirk Sacré und Demmy Verbeke, Leuven 2008, S. 65–80.
- Gabriëls, Nele: „Dedicating Music: The Case of Philippus de Monte’s Motet Prints“, in *Journal of the Alamire Foundation* 3/2 (2011), S. 184–207.
- Gasch, Stefan: „Das mehrstimmige ‚ordinarium missae‘ als ‚musikalisches Kunstwerk‘? – Gedanken zu einem musikwissenschaftlichen Topos“, in *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 39–52.
- Gasch, Stefan: „Ludwig Senfl, Herzog Albrecht und der Kelch des Heils“, in *Senfl-Studien I*, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing 2012 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), S. 389–442.
- Gindely, Anton: *Quellen zur Geschichte der böhmischen Brüder. Vornehmlich ihren Zusammenhang mit Deutschland betreffend*, Wien 1859.
- Gobin, Raymond C. A.: *The Madrigal Cycles of Philippe de Monte*, Diss. Northwestern University 1984.
- Grassl, Markus: „... ain cappellen aufzurichten fürgenommen‘. Zu den habsburgischen Hofkapellen im 15. und 16. Jahrhundert“, in *Österreichische Musikzeitschrift* 53/2 (1998), S. 9–16.
- Grassl, Markus: „Instrumentalisten und Instrumentalmusik am kaiserlichen Hof von 1527 bis 1612. Fakten – Hypothesen – Fragen“, in *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, hrsg. von Theophil Antonicek, Hartmut Krones und Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Wien u. a. 2011, S. 109–148.

- Grassl, Markus: „Die Musiker Ferdinands I.: Addenda und Corrigenda zur Kapelle“, in *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen*, hrsg. von Wolfgang Meighörner, Innsbruck u. a. 2012, S. 24–49.
- Gustavson, Robert Royston: *Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the ‚Novum et insigne opus musicum‘ (Nuremberg, 1537–1538)*, Ph.D. Diss. University of Melbourne 1998.
- Haar, James: „Lasso as Historicist. The Cantus-Firmus Motets“, in *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von Dolores Pesce, New York u. a. 1997, S. 265–285.
- Haar, James: „Orlande de Lassus: *Si bona suscepimus*“, in *Models of Musical Analysis: Music before 1600*, hrsg. von Mark Everist, Oxford 1992, S. 154–167.
- Ham, Martin A. O.: „A sense of proportion: The performance of sesquialtera ca. 1515–ca. 1565“, in *Musica Disciplina* 56 (2011), S. 79–274.
- Harrán, Don: „Stories from the Hebrew Bible in Music of the Renaissance“, in *Musica Disciplina* 37 (1983), S. 235–288.
- Hatter, Jane: „Reflecting on the Rosary: Marian Devotions in Early Sixteenth Century Motets“, in *The Motet around 1500. On the relationship of imitation and text treatment?*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste, Turnhout 2012, S. 509–531.
- Heidrich, Jürgen: „Bausteine einer mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts“, in *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Jürgen Heidrich und Ulrich Konrad, Göttingen 1999, S. 1–18.
- Hell, Helmut, Ingo Kolasa und Wolfgang Rathert: „Wiederentdeckt – Eine Sammlung von Musikhandschriften und Musikdrucken deutscher Provenienz am Staatlichen Zentralen Glinka-Museum für Musikkultur in Moskau“, in *Forum Musikbibliothek. Beiträge und Informationen aus der musikbibliothekarischen Praxis* 24 (2003/4), S. 416–425.
- Hiley, David: *Gregorian Chant*, Cambridge 2009 (Cambridge Introductions to Music).
- Hindricks, Thorsten: *Philippe de Monte (1521–1603). Komponist, Kapellmeister, Korrespondent*, Göttingen 2002 (Hainholz Musikwissenschaft 7).
- Hindricks, Thorsten: „Die Hofkapelle Kaiser Maximilians II. auf dem Reichstag zu Speyer 1570 und während seiner Wahl zum polnischen König in Wien 1576 – Zur ‚musikalischen Propaganda‘ in der frühen Neuzeit“, in *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte* 74/75 (2002), S. 191–209.
- Hindricks, Thorsten: „Bemerkungen zur politischen Funktion der Hofkapelle im 16. Jahrhundert am Beispiel der Habsburger Hofkapelle unter Filippo di Monte“, in *Wahl und Krönungen in Zeiten des Umbruchs*, hrsg. von Ludolf

- Pelizaesus, Frankfurt am Main u. a. 2008 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 23), S. 89–103.
- Hindricks, Thorsten: „Towards an Understanding of Filippo di Monte’s Thoughts on Music“, in *Journal of the Alamire Foundation* 3/2 (2011), S. 244–256.
- Hindricks, Thorsten: „Introduction“, in *Journal of the Alamire Foundation* 3/2 (2011), S. 181–183.
- Holtzmann, Robert: *Kaiser Maximilian II. bis zu seiner Thronbesteigung (1527–1564). Ein Beitrag zur Geschichte des Übergangs von der Reformation zur Gegenreformation*, Berlin 1903.
- Hopfen, Otto Helmut: *Kaiser Maximilian II. und der Kompromißkatholizismus*, München 1895.
- Hucke, Helmut: „Was ist eine Motette?“, in *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, hrsg. von Herbert Schneider in Zusammenarbeit mit Heinz Jürgen Winkler, Mainz 1992 (Neue Studien zur Musikwissenschaft V), S. 9–17.
- Jackson, Susan: *Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg*, Diss. The City University of New York 1998.
- Jeppesen, Knud: *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Translated, with an introduction by Glen Haydon, Englewood Cliffs (N.J.) 1939.
- Jeppesen, Knud: *The Style of Palestrina and the dissonance*. Revised and english edited, with an introduction by Edward J. Dent, Copenhagen u. a. 1946.
- Jung, Martin H.: *Frömmigkeit und Theologie bei Philipp Melanchthon: das Gebet im Leben und in der Lehre des Reformators*, Tübingen 1998.
- Just, Martin: „Die lateinischen Psalmen der Handschrift Zwickau Ratsschulbibliothek, Ms. 73“, in *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Jürgen Heidrich und Ulrich Konrad, Göttingen 1999, S. 105–118.
- Kelber, Moritz: *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, München 2018 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 79).
- Kennedy, S. J., T. Frank: „Jesuit Colleges and Chapels: Motet Function in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries“, in *Archivum Historicum Societatis Iesu* 55 (1996), S. 197–213.
- Kerman, Joseph: „On William Byrd’s *Emendemus in melius*“, in *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hrsg. von Heinrich Poos, Mainz u. a. 1983, S. 155–170.
- Kiem, Eckehard: „Musico antico et celebrato. Versuch über Jacobus Vaet“, in *Musik & Ästhetik* 10/38 (2006), S. 67–89.

- Kindermann, Jürgen: Rezension von „Walter Pass, Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts, Wien 1969.“, in *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 371 f.
- Kirkendale, Warren: „Zur *Circulatio*-Tradition und Josquins *Maria Lactans*“, in *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, Zweiter Teil, hrsg. von Heinrich Poos, Mainz u. a. 1997, S. 11–41.
- Kirnbauer, Martin: „sind alle lang‘ – Glareans Erläuterungen zur Mensuralnotation und musikalische Praxis“, in *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2005 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 5), S. 77–92.
- Kirsch, Winfried: *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966.
- Kirsch, Winfried: „Zur Funktion der tripelartigen Abschnitte in den Motetten des Josquin-Zeitalters“, in *Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Tutzing 1979 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 11), S. 145–158.
- Klein, Hans: „Petrus und Paulus – ihr Verhältnis zueinander nach dem Zeugnis des Neuen Testaments. Zugleich ein Beitrag zur Frage nach der Einheit der Kirche“, in *Kirche – Geschichte – Glaube. Freundesgabe für Hermann Pitters zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hans Klein, Berthold W. Köber und Egbert Schlarb, Erlangen 1998, S. 54–61.
- Klein, Tobias Robert: „Musik als Text- und Bibelinterpretation: Zwei Tobias-Motetten von Philippe de Monte“, in *Ereignis und Exegese: musikalische Interpretation – Interpretation in der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer und Tobias Plebuch, Schliengen 2011, S. 262–275.
- Koch, Ernst: „Die ‚Himmlische Philosophia des heiligen Geistes‘. Zur Bedeutung alttestamentlicher Spruchweisheit im Luthertum des 16. und 17. Jahrhunderts“, in *Theologische Literaturzeitschrift. Monatsschrift für das gesamte Gebiet der Theologie und Religionswissenschaft* 115 (1990), S. 705–720.
- Köchel, Ludwig Ritter von: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien 1869.
- Kolbuszewska, Aniela: „Historische Grundlagen der Musiksammlungen in der Universitätsbibliothek zu Breslau“, in *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donaauraum vom 23. bis 26 September 1992 in Köln*, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn 1994 (Deutsche Musik im Osten 6), S. 295–302.
- Köpf, Ulrich: „Protestantismus und Heiligenverehrung“, in *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Peter Dinzelbacher und Dieter R. Bauer, Ostfildern 1990, S. 320–344.

- Körndle, Franz: „Die Motette vom 15. bis 17. Jahrhundert“, in *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtman und Siegfried Mauser, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen 9), S. 91–153.
- Körndle, Franz: „Hofkapelle versus Stadtpfeiferei. Die Stimmbücher A.R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg“, in *Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken*, hrsg. von Katelijne Schiltz, Regensburg 2019 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte 13), S. 167–187.
- Körndle, Franz: „Motettenform bei Lasso und ihre liturgischen Vorbilder“, in *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 4.–6. Juli 1994*, hrsg. von Bernhard Schmid, München 1996, S. 159–168.
- Körndle, Franz und Christian Leitmeir: „Probleme bei der Identifikation katholischer und protestantischer Kirchenmusik im 16. Jahrhundert“, in *Musik und kulturelle Identität* [Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar 2004], hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Kassel u. a. 2012, S. 331–349.
- Krebs, Wolfgang: *Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik*, Tutzing 1995 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 25).
- Kreitzer, Beth: *Reforming Mary. Changing Images of the Virgin Mary in Lutheran Sermons of the Sixteenth Century*, Oxford 2004 (Oxford Studies in Historical Theology).
- Krones, Hartmut: „Zur modalen und klanglichen Wortausdeutung in Georg Prenners Motetten“, in *Glasba, poezija – ton, beseda/Music, poetry – tone word. Ljubljana, 11.–14. IV. 2000. koncerti, simpozij, spremljevalne prireditve*, hrsg. von Primož Kuret, Ljubljana 2001, S. 218–236.
- Künast, Hans-Jörg: „Buchdruck und -handel des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Mit Anmerkungen zum Notendruck und Musikalienhandel“, in *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 149–165.
- LeBret, Johann Friedrich (Hrsg.): *Magazin zum Gebrauch der Staaten- und Kirchengeschichte, wie auch des geistlichen Staatsrechts katholischer Regenten in Ansehung ihrer Geistlichkeit*, 10 Bände, Ulm 1771–1788.
- Leitmeir, Christian Thomas: „‘Ad Mariae gloriam’. Uses and Abuses of Troping in Sixteenth-Century ‚Missae de Beata Virgine‘“, in *Die Tonkunst* 3/1 (2009), S. 8–26.
- Leitmeir, Christian Thomas: „Beyond the denominational paradigm. The motet as confessional(ising) practice in the later sixteenth century“, in

- Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, hrsg. von Esperanza Rodríguez-García und Daniele V. Filippi, Abingdon u. a. 2019, S. 154–192.
- Leitmeir, Christian Thomas: *Jacobus de Kerle (1531/32–1595). Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009.
- Lenaerts, René Bernard: „General Editor’s Preface“, in *Philippe de Monte Opera: New Complete Edition*, hrsg. von René Bernard Lenaerts, Milton Steinhardt und Piet Nuten, Leuven 1975–1988.
- Lenneberg, Hans: *On the publishing and dissemination of music, 1500–1850*, Hillsdale 2003.
- Leuchtmann, Horst: Rezension von „Late Renaissance Music at the Habsburg Court: Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)“, in *Music & Letters* 79 (1989), S. 84–87.
- Lewis, Mary S.: „The Printed Music Book in Context: Observations on Some Sixteenth-Century Editions“, in *Notes*, Second Series, 46 (1990), S. 899–918.
- Lewis, Mary S.: *Antonio Gardano. Venetian Music Printer 1538–1569. A descriptive bibliography and historical study*, 3 Bände, New York u. a. 2005.
- Lewis-Hammond, Susan: *Editing Music in Early Modern Germany*, Ashgate 2007.
- Lindberg, John E.: *Origins and Development of the Sixteenth-Century Tricinium*, Diss. University of Cincinnati 1989.
- Lindell, Robert: *Die sechs- und siebenstimmigen Madrigale von Filippo di Monte*, Diss. Universität Wien 1980.
- Lindell, Robert: „Die Neubesetzung der Hofkapellmeisterstelle am Kaiserhof in den Jahren 1567–1568. Palestrina oder de Monte?“, in *Studien zur Musikwissenschaft* 36 (1985), S. 35–52.
- Lindell, Robert: „Marta gentile che’l cor m’ha morto. Eine unbekannte Kammermusikerin am Hof Maximilians II.“, in *Musicologica Austriaca* 7 (1987), S. 59–68.
- Lindell, Robert: „The Wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571“, in *Early Music* 18 (1990), S. 253–269.
- Lindell, Robert: „Music and patronage at the court of Rudolf II“, in *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 254–271.
- Lindell, Robert: „Stefano Rosetti at the Imperial Court“, in *Musicologia Humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, hrsg. von Siegfried Gmeinwieser, David Hiley und Jörg Riedlbauer, Florenz 1994 (*Historiae Musicae Cultores* 74), S. 157–182.
- Lindell, Robert: „Music and the Religious Crisis of Maximilian II. From Vaet’s *Qui operatus est Petro* to Lasso’s *Pacis amans*“, in *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24–26.08.1994*, hrsg. von Ignace Bossuyt, Eugene Schreurs und Annelies Wouters, Peer 1995 (*Yearbook of the Alamire Foundation* 1), S. 129–138.

- Lindell, Robert: „Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Prag zur Zeit Rudolfs II.“, in *Die Wiener Hofmusikkapelle. II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen*, hrsg. von Theophil Antonicek, Hartmut Krones und Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Wien 2006, S. 21–32.
- Lockwood, Lewis: „A View of the Early Sixteenth-Century Parody Mass“, in *Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937–1962)*, hrsg. von Albert Mell, New York 1964, S. 53–77.
- Lodes, Birgit: „Hör-Horizonte in Augsburg: Senfls *Missa super Nisi Dominus* als christologische Psalmexegese zur Zeit des frühkonfessionellen Pluralismus“, in *Senfl-Studien 3*, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 235–270.
- Lodes, Birgit: „Zur katholischen Psalmmotette der 1520er Jahre: Othmar Luscinius und die Fugger“, in *Senfl-Studien I*, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing 2011 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), S. 347–388.
- Lodes, Birgit: „*Translatio Panegyricorum*. Eine Begrüßungsmotette Senfls (?) für Kaiser Karl V. (1530)“, in *Senfl-Studien II*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), S. 189–256.
- Lodes, Birgit: „Die Rezeption von Ludwig Senfls *Nisi Dominus*-Kompositionen im Kontext der Psalmauslegungen Martin Luthers“, in *Musik und Reformation – Politisierung, Medialisierung, Missionierung*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt und Stefan Menzel, Paderborn u. a. 2019 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 23), S. 41–94.
- Louthan, Howard: *The quest for compromise. Peace-makers in counter-reformation Vienna*, Cambridge 1997 (Cambridge studies in early modern British history).
- Ludwig, Peter: *Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas*, Regensburg 1986 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 143).
- Lütteken, Laurenz: „Wie ‚autonom‘ kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels“, in *Archiv für Musikwissenschaft 57/1* (2000), S. 31–38.
- Macey, Patrick: „Josquin and Champion: Conflicting Attributions for the Psalm Motet *De profundis clamavi*“, in *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, hrsg. von M. Jennifer Bloxam und Gioia Filocamo, Turnhout 2009, S. 453–468.
- Maeder, Kurt: *Die Via Media in der Schweizerischen Reformation. Studien zum Problem der Kontinuität im Zeitalter der Glaubensspaltung*, Zürich 1970 (Zürcher Beiträge zur Reformationsgeschichte 2).

- Maier, Karl Ernst: „Die Schulverhältnisse in Regensburg“, in *Handbuch der Geschichte des Bayerischen Bildungswesens*, hrsg. von Max Liedtke, Bad Heilbrunn (Obb.) 1991, Bd. I, S. 447–455.
- Mann, Brian: *The Secular Madrigals of Filippo di Monte 1521–1603*, Diss. University of California 1981.
- Mazal, Otto: „Ein Gebetbuch Kaiser Maximilians II in der Herzog-August-Bibliothek“, in *Miscellanea Codicologica F. Masai dicata MCMLXXIX*, hrsg. von Pierre Cockshaw, Monique-Cécile Garand und Pierre Jodogne, Gent 1979 (Les Publications de Scriptorium 8,2), S. 529–534.
- Meier, Bernhard: „Die *Octo Beatitudines* in der Vertonung von Adrian Willaert und Orlando di Lasso“, in *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hrsg. von Heinrich Poos, Zweiter Teil, Mainz u. a. 1997, S. 43–54.
- Meier, Bernhard: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt*, Utrecht 1974.
- Meier, Bernhard: „Zur Modalität der ‚ad aequales‘ disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie“, in *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Kohlhase, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 230–239.
- Meissner, Ute: *Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato. Eine bibliographische Studie zur niederländischen Chansonpublikation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1967 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft 11).
- Metzger, Bruce: *The Early Versions of the New Testament. Their Origin, Transmission, and Limitations*, Oxford 1977.
- Metzger, Bruce: *The Text of the New Testament. Its Transmission, Corruption, and Restoration*, New York u. a. 2005.
- Moser, Hans-Joachim: *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, Leipzig 1931.
- Mossler, Friedemann: *Jakob Regnarts Messen*, Diss. Universität Bonn 1964.
- Motnik, Marko: „‚Pietate, eruditione atque rerum experientia vir praeclarus‘ – Der Komponist und Kleriker Georg Prenner-Pyrenaeus Carniolus“, in *De musica disserenda* 7 (2011), S. 35–50.
- Motnik, Marko: *Jakob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption. Mit thematischem Katalog*, Tutzing 2012 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 5).
- Motnik, Marko: „Das kompositorische Schaffen des Propstes Georg II. Prenner und die Pflege der Figuralmusik im Stift Herzogenburg des ausgehenden 16. Jahrhunderts“, in *900 Jahre Stift Herzogenburg. Aufbrüche – Umbrüche – Kontinuität. Tagungsband zum wissenschaftlichen Symposium vom 22.–24. September 2011*, hrsg. von Günther Katzler und Victoria Zimmer-Panagl, Innsbruck 2013, S. 213–236.

- Niebergall, Alfred: *Ehe und Eheschließung in der Bibel und in der Geschichte der alten Kirche*, Marburg 1985 (Marburger theologische Studien 18).
- Nilsson, Ann-Marie: „Discubuit – A Service, A Procession – or Both? Some Notes on the Discubuit Jesus in North European Traditions“, in *Laborare fratres in unum. Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Szendrai Janka und David Hiley, Hildesheim u. a. 1995, S. 241–248.
- Notflascher, Heinz: „Tirol, Brixen, Trient“, in *Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfession 1500–1650*, hrsg. von Anton Schindlig und Walter Ziegler, Münster 1989 (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung 49), Bd. 2, S. 86–101.
- Oberg, Paul Matthews: *The sacred music of Philippe de Monte*, Diss. University of Rochester 1944.
- Obst, Ludwig-Dieter: *Die Psalmen-Motetten des Josquin Desprez. Eine quellenkundliche Studie*, Diss. Freie Universität Berlin 1957.
- O'Regan, Noel: Rezension von „Late Renaissance Music at the Habsburg Court: Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)“, in *Early Music* 17 (1989), S. 90.
- O'Regan, Noel: „Palestrina's mid-life compositional summary. The three motet books of 1569–75“, in *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, hrsg. von Esperanza Rodríguez-García und Daniele V. Filippi, Abingdon u. a. 2019, S. 102–122.
- Osthoff, Helmuth: „Eine unbekannte Schauspielmusik Jacob Regnarts“, in *Musikwissenschaftliche Beiträge. Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag*, hrsg. von Walter Lott, Helmuth Osthoff und Werner Wolffheim, Berlin 1929, S. 153–161.
- Osthoff, Helmuth: *Die Niederländer und das deutsche Lied, 1400–1640*, Berlin 1938.
- Osthoff, Helmuth: „Die Psalm-Motetten von Josquin Desprez“, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956*, hrsg. von Erich Schenk, Graz u. a. 1958, S. 452–456.
- Pahl, Irmgard: *Coena Domini. Die Abendmahlsliturgie der Reformationskirchen im 16./17. Jahrhundert*, Freiburg 1983 (Spicilegium Friburgense. Texte zur Geschichte des kirchlichen Lebens 29).
- Panagl, Victoria: *Lateinische Huldigungsmotetten für Angehörige des Hauses Habsburg: vertonte Gelegenheitsdichtung im Rahmen neulateinischer Herrscherpanegyrik*, Frankfurt am Main 2004 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 15. Klassische Sprachen und Literaturen 92).
- Panagl, Victoria: „Nostrum PRAEPOSITUM miti veneremur amore: Propst Georg Prenner, vom Habsburgerhof nach Herzogenburg“, in *Wohnt Gott in*

- uns?! Suche und Versuche: Festschrift zum 25-jährigen Amtsjubiläum von Propst Maximilian Fürnsinn*, hrsg. von Ulrich Mauterer, Herzogenburg 2004, S. 189–196.
- Pass, Walter: *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten*, Diss. Universität Wien 1967.
- Pass, Walter: *Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts (ca. 1540–1599)*, Wien 1969 (Tabulae Musicae Austriacae. Kataloge Österreichischer Musiküberlieferung 5).
- Pass, Walter: „Jacob Vaets und Georg Prenners Vertonungen des Salve Regina in Joannellus' Sammelwerk von 1568“, in *De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hrsg. von Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger und Othmar Wessely, Kassel u. a. 1975, S. 29–49.
- Pass, Walter: „Jacob Regnarts Sammlung ‚Mariale‘ und die katholische Reform in Tirol“, in *Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag*, hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum unter Erich Egg, redigiert von Ewald Fässler, Innsbruck 1975, S. 158–173.
- Pass, Walter: *Musik und Musiker am Hof Maximilians II.*, Tutzing 1980 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 20).
- Perkins, Leeman L.: *Music in the Age of the Renaissance*, New York 1999.
- Petritsch, Angelika: „Johann Sebastian Pfauser. Hofprediger Maximilians II.“, in *Jahrbuch für die Geschichte des Protestantismus in Österreich* 126 (2010), S. 122–186.
- Pfisterer, Andreas: „Orlando di Lasso: Motette ‚Exaudi Domine vocem meam‘“, in *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 432–443.
- Pfisterer, Andreas: „Der Magnificat-Zyklus Christian Hollanders und die Tradition der habsburgisch-österreichischen Kapellen“, in *Maria ‚inter‘ confesiones. Das Magnificat in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt und Sabine Feinen, Turnhout 2017, S. 203–236.
- Pfohl, Jonas: „Einfaches ‚Absetzen‘ und virtuoser Lautensatz. Intavolierungen von Ludwig Senfls ‚Vita in ligno‘“, in *Senfl-Studien II*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), S. 401–420.
- Pfohl, Jonas: „The Court Chapels of the Austrian Line (I): From Emperor Ferdinand I to Emperor Matthias“, in *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, hrsg. von Andrew H. Weaver, Leiden u. a. 2020 (Brill's Companions to Musical Culture of Medieval and Early Modern Europe 4), S. 131–175.
- Phelps, Michael K.: „Du Fay's Hymn Cycle and Papal Liturgy during the Pontificate of Eugene IV“, in *Musica Disciplina* 54 (2009), S. 75–118.

- Plaksin, Anna: „Philippe de Monte: A Bibliography“, in *Journal of the Alamire Foundation* 3/2 (2011), S. 257–266.
- Planchart, Alejandro Enrique: „Music for the Papal Chapel in the Early Fifteenth Century. Appendix: The Hymns of Guillaume Du Fay“, in *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 1998, S. 93–124.
- Pöhlmann, Hansjörg: *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)*, Kassel 1962.
- Poos, Heinrich (Hrsg.): *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, Mainz u. a. 1983.
- Poos, Heinrich (Hrsg.): *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, Zweiter Teil, Mainz u. a. 1997.
- Prado, Vladimir: *Die Madrigali a quattro voci von Philippe de Monte*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2013.
- Pruett, Lilian P.: „Sixteenth-Century Manuscripts in Brussels, Berlin and Vienna: Physical Evidence as a Tool for Historic Reconstruction“, in *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 50 (1996), S. 73–92.
- Pruett, Lilian P.: „New Light on a Musician’s Lot at the court of Rudolf II: The Case of Philippe de Monte“, in *Res musicae: Essays in Honor of James W. Pruett*, hrsg. von Craig H. Russel und Paul R. Laird, Warren (Michigan) 2001 (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 33), S. 125–132.
- Reese, Gustave: *Music in the Renaissance*, New York 1959.
- Rifkin, Joshua: „Motivik – Konstruktion – Humanismus. Zu Josquins Motette *Huc me sydereo*“, in *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, hrsg. von Herbert Schneider in Zusammenarbeit mit Heinz-Jürgen Winkler, Mainz u. a. 1992 (Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 105–134.
- Roche, Jerome: „Gombert’s Motet *Aspice Domine*“, in *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hrsg. von Heinrich Poos, Mainz u. a. 1983, S. 77–85.
- Roth, Friedrich: „Eine Lutherische Demonstration in der Augustinerkirche zu München im Jahr 1558. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des P. Wolfgang Sedelius und der Gegenreformation in Bayern“, in *Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte*, hrsg. von Theodor Kolde, Erlangen 1900, S. 97–109.
- Rothenberg, David J.: *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford 2011.
- Rubsamen, Walter: „The International ‚Catholic‘ Repertoire of a Lutheran Church in Nürnberg (1574–1597)“, in *Annales Musicologiques* 5 (1957), S. 229–327.

- Rudersdorf, Manfred: „Maximilian II. (1564–1576)“, in *Die Kaiser der Neuzeit: 1519–1918. Heiliges Römisches Reich, Österreich, Deutschland*, hrsg. von Anton Schindling und Walter Ziegler, München 1990, S. 79–97.
- Rudolf, Homer: *The Life and Works of Cornelius Canis*, Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1977.
- Ruhnke, Martin: „Die Motette *Exaudi, Domine, vocem meam* von Orlando di Lasso“, in *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hrsg. von Heinrich Poos, Mainz u. a. 1983, S. 103–119.
- Sandberger, Adolf: *Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Leipzig 1894.
- Saunders, Steven: *Cross, Sword, and Lyre. Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*, Oxford u. a. 1995.
- Scharnagl, August: „Die Orgeltabulatur C119 der Proske-Musikbibliothek Regensburg“, in *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1967, S. 206–216.
- Schiltz, Katelijne: „La storia di un’iscrizione canonica tra Cinquecento e inizio Seicento: il caso di ‚Ad te, Domine, levavi animam meam‘ di Philippus de Monte (1574)“, in *Rivista Italiana di Musicologia* 38 (2003), S. 227–256.
- Schiltz, Katelijne: „Rosen, Lilien und Kanons: Die Anthologie *Suavissimae et iucundissimae harmoniae* (Nürnberg, 1567)“, in *The Musical Heritage of Jagiellonian Era*, hrsg. von Paweł Gancarczyk und Agnieszka Leszczyńska, Warschau 2012, S. 107–122.
- Schiltz, Katelijne: „Musikalische Gelehrsamkeit: Die Kultur des Kanon“, in *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 296–316.
- Schiltz, Katelijne: *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge 2015.
- Schimmelpfennig, Reintraud: *Die Geschichte der Marienverehrung im deutschen Protestantismus*, Paderborn 1952.
- Schmid, Bernhold: „Tropen zur ‚Missa de Beata Virgine‘. Aspekte einer ungewöhnlichen Form des zyklischen Ordinarium missae“, in *Die Tonkunst* 3/1 (2009), S. 3–7.
- Schmid, Bernhold: „‚Ben si crede ch’egli sia ò del Senfelio, ò di Henrico Isaac. Io l’ho veduto e cantato nella Capella del Serenissimo Duca di Baviera mio Serenissimo Patrone.‘ Zur Marienmesse in der Münchner Hofkapelle“, in *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 219–232.

- Schmid, Bernhard: „*Nach dir, Herr Christe, thut mein hertz verlangen*. Ein unbekanntes Kontrafakt zu Jacob Regnarts *Tutto lo giorno* aus der Bibliothek des Gymnasiums in Brieg“, in *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, hrsg. von Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mráčková und Remigiusz Pośpiech, Frankfurt am Main u. a. 2013 (Eastern European Studies in Musicology 1), S. 127–147.
- Schmid, Manfred Hermann: *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel u. a. 2012 (Bärenreiter Studienbücher Musik 18).
- Schmidt-Beste, Thomas: *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003.
- Schmidt-Beste, Thomas: „Motive Structure and Text Setting in the Motets of Clemens and Crecquillon“, in *Beyond Contemporary Fame. Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon. Colloquium Proceedings Utrecht, April 24–26, 2003*, hrsg. von Eric Jas, Turnhout 2005, S. 255–282.
- Schmidt-Beste, Thomas: „A Dying Art: Canonic Inscriptions and Canonic Techniques in the Sixteenth-Century Papal Chapel Repertory“, in *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn und Katelijne Schiltz, Leuven u. a. 2007 (Leuven Studies in Musicology), S. 339–355.
- Schmidt-Beste, Thomas: „Stil und Struktur in den Tenormotetten Heinrich Isaacs“, in *Heinrich Isaac*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2010 (Musik-Konzepte Neue Folge 148/149), S. 65–88.
- Schmidt-Beste, Thomas: „Ludwig Senfl und die Tradition der Cantus-Firmus-Motette“, in *Senfl-Studien I*, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing 2012 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), S. 269–305.
- Schmidt-Beste, Thomas: „Textunterlegung und Textdeklamation“, in *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 272–295.
- Schmidt-Görg, Joseph: *Nicolas Gombert. Kapellmeister Karls V. Leben und Werk*, Bonn 1938.
- Schmidt-Lauber, Hans-Christoph: „Maria in den Festen und liturgischen Texten der Kirchen der Reformation“, in *Kirche – Geschichte – Glaube. Freundesgabe für Hermann Pitters zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hans Klein, Berthold W. Köber und Egbert Schlarb, Erlangen 1998, S. 290–306.
- Schmitz, Arnold: „Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts“, in *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959), S. 232–245.
- Schreiner, Klaus: „Der Psalter. Theologische Symbolik, frommer Gebrauch und lebensweltliche Pragmatik einer heiligen Schrift in Kirche und

- Gesellschaft des Mittelalters“, in *Metamorphosen der Bibel. Beiträge zur Tagung ‚Wirkungsgeschichte der Bibel im deutschsprachigen Mittelalter‘ vom 4. bis 6. September 2000 in der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars Trier*, zusammen mit Michael Embach und Michael Trauth herausgegeben von Ralf Plate und Andrea Rapp, Bern u. a. 2004, S. 9–46.
- Schulz, Frieder: „Discubuit Jesus‘. Verbreitung und Herkunft eines evangelischen Abendmahlsgesanges“, in *Zeitschrift für Liturgik und Hymnologie* 25 (1981), S. 27–48.
- Schwemer, Bettina: *Mehrstimmige Responsorienvertonungen in deutschen Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts*, 2 Bände, Augsburg 1998 (Collectanea Musicologica 8).
- Schwindt, Nicole: „Phillonellae‘ – Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napolitana“, in *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*, hrsg. von Michael Zywiets, Volker Honemann und Christian Bettels, Münster u. a. 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), S. 243–284.
- Scrivener, Frederick H. A. und Edward Miller: *A Plain Introduction to the Criticism of the New Testament*, London 1894.
- Senn, Walter: *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748. Unter Verwertung der Vorarbeiten Lambert Streiters*, Innsbruck 1954.
- Sherr, Richard: „The Singers of the Papal Chapel and Liturgical Ceremonies in the Early Sixteenth Century: Some Documentary Evidence“, in *Rome in the Renaissance. The City and the Myth. Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval & Early Renaissance Studies*, hrsg. von Paul A. Ramsey, Binghamton u. a. 1982 (Medieval & Renaissance Texts & Studies 18), S. 249–264.
- Sicken, Bernhard: „Ferdinand I. (1556–1564)“, in *Die Kaiser der Neuzeit: 1519–1918. Heiliges Römisches Reich, Österreich, Deutschland*, hrsg. von Anton Schindling und Walter Ziegler, München 1990, S. 55–78.
- Silies, Michael: *Die Motetten des Philippe de Monte (1521–1603)*, Göttingen 2009 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 16).
- Simmler, Franz: „Gesamtsatzstrukturen und Teilsatzstrukturen in biblischen Textsorten und ihr Verhältnis zur in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts eingeführten Verszählung“, in *Geschichte der Gesamtsatzstrukturen vom Althochdeutschen bis zum Frühneuhochdeutschen*, hrsg. von Franz Simmler und Claudia Wich-Reif, Bern u. a. 2011 (Jahrbuch für Internationale Germanistik 104), S. 215–282.

- Skei, Allen B.: „A problem of triple meter in the music of Jacobus Gallus“, in *Jacobus Gallus and his time*, hrsg. von Dragotin Cvetko und Danilo Pokorn, Ljubljana 1985, S. 50–58.
- Smijers, Albert: „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle in Wien von 1543–1619 (I)“, in *Studien zur Musikwissenschaft* 6 (1919), S. 139–186.
- Smijers, Albert: „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle in Wien von 1543–1619 (II)“, in *Studien zur Musikwissenschaft* 7 (1920), S. 102–142.
- Smijers, Albert: „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619 (III)“, in *Studien zur Musikwissenschaft* 8 (1921), S. 176–206.
- Smijers, Albert: „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619 (IV)“, in *Studien zur Musikwissenschaft* 9 (1922), S. 43–81.
- Sparks, Edgar H.: *Cantus Firmus in Mass and Motet, 1420–1520*, Berkeley u. a. 1963.
- Stachelin, Martin: „Beschreibungen und Beispiele musikalischer Formen in einem unbeachteten Traktat des frühen 15. Jahrhunderts“, in *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974), S. 237–242.
- Starke, Reinhold: „Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche zu Breslau“, in *Monatshefte für Musikgeschichte* 35 (1903), S. 41–48.
- Steiger, Johann Anselm: *Fünf Zentralthemen der Theologie Martin Luthers und seiner Erben. Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla. Mit Edition zweier Christologischer Frühschriften Johann Gerhards*, Leiden u. a. 2002 (Studies in History of Christian Thought CIV).
- Steinhardt, Milton: *Jacobus Vaet and his motets*, East Lansing 1951.
- Steinhardt, Milton: „The Hymns of Jacobus Vaet“, in *Journal of the American Musicological Society* 9 (1956), S. 245–246.
- Steinhardt, Milton: „Addenda to the Biography of Jacobus Vaet“, in *The Commonwealth of Music*, hrsg. von Gustave Reese, New York u. a. 1965, S. 229–235.
- Steinhardt, Milton: „The ‚Notes de Pinchart‘ and the flemish Chapel of Charles V“, in *Renaissance-Muziek, 1400–1600: Donum natalicum René Bernard Lenaerts*, hrsg. von Jozef Robijns, Louvain 1969, S. 285–292.
- Steinhardt, Milton: „A Musical Offering to Emperor Maximilian II: A Political and Religious Document of the Renaissance“, in *Studien zur Musikwissenschaft* 28 (1977), S. 19–28.
- Steinherz, Samuel: *Die Nuntien Hosius und Delfino. 1560–1561*, Wien 1897 (Nuntiaturlberichte aus Deutschland. Abt. 2, 1560–1572).
- Stephan, Wolfgang: *Die Burgundisch-Niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Kassel u. a. 1937. Reprint: Kassel 1973.
- Strohm, Reinhard: „Hofkapellen: Die Institutionalisierung der Musikpflege im Zusammenwirken von Hof und Kirche“, in *Institutionalisierung als Prozess*

- *Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts. Beiträge des internationalen Arbeitsgesprächs im Istituto Svizzero di Roma in Verbindung mit dem Deutschen Historischen Institut in Rom*, 9.–11. Dezember 2005, hrsg. von Laurenz Lütteken und Birgit Lodes, Laaber 2009 (Analecta musicologica 43), S. 79–102.
- Strunk, Oliver: „Some Motet-Types of the Sixteenth Century“, in *Papers Read at the International Congress of Musicology held at New York in 1939*, hrsg. von Arthur Mendel, New York 1944, S. 155–160.
- Vander Straeten, Edmond: *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe Siècle. Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers, opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc.*, Brüssel 1867.
- Velten, Rudolf: *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluss der italienischen Musik*, Heidelberg 1914.
- Verbeke, Demmy: „Ergo cape et canta sanctos quos fecimus hymnos‘: Preliminaries in Sixteenth-Century Motet Editions by Composers from the Low Countries“, in ‚*Cui dono Lepidum novum libellum?*‘ *Dedicating Latin Works and Motets in the Sixteenth Century*, hrsg. von Ignace Bossuyt, Nele Gabriëls, Dirk Sacré und Demmy Verbeke, Leuven 2008, S. 49–64.
- Verbeke, Demmy: *Latin Letters and Poems in Motet Collections by Franco-Flemish Composers (c. 1550 – c. 1600)*, Turnhout 2010.
- Ward, Tom R.: „The Polyphonic Office Hymn and the Liturgy of Fifteenth Century Italy“, in *Musica Disciplina* 26 (1972), S. 161–188.
- Ward, Tom R.: *The Polyphonic Office Hymn from the Late Fourteenth Century until the Early Sixteenth Century*, Diss. University of Pittsburgh 1969.
- Weaver, Andrew H.: „Print Culture: Printed Music and Other Media in the Service of the Habsburgs“, in *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, hrsg. von Andrew H. Weaver, Leiden u. a. 2020 (Brill’s Companions to Musical Culture of Medieval and Early Modern Europe 4), S. 397–438.
- Weber, Fabian: *Protestantische Kirchenmusik in Regensburg 1542–1631. Aspekte des Repertoires vor dem Hintergrund von Stadtgeschichte, Kantorat und Gottesdienst im ersten Reformationsjahrhundert*, Regensburg 2020 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte 14).
- Weber, Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten von Leonhard Lechner*, Hamburg 1961.
- Wessely, Othmar: *Arnold von Bruck. Leben und Umwelt. Mit Beiträgen zur Musikgeschichte des Hofes Ferdinands I. von 1527 bis 1545*, Habilitationsschrift Universität Wien 1958.

- Westendorf, Craig Jon: *The Textual and Musical Repertoire of the Spruchmotette*, Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1987.
- Wiermann, Barbara: *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 14).
- Wiermann, Barbara: „Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast“, in *Schütz-Jahrbuch* 30 (2008), S. 93–110.
- Winkler, Gerhard: „Das Turnierbuch Hans Francolins“, in *Wissenschaftliche Mitteilungen aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum* 1 (1979), S. 105–120.
- Wistreich, Richard: „New autobiographical Documents“, in *Early Music History* 25 (2006), S. 257–308.
- Wojnowska, Elżbieta: „Bemerkungen über das musikalische Repertoire einiger schlesischer Städte im Licht der Handschriftensammlung aus der Liegnitzer ‚Bibliotheca Rudolphina‘“, in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 46 (2005), S. 21–38.
- Wojnowska, Elżbieta: „Musikhandschriften der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina. Entstehungsorte, Konkordanzen“, in *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen. Tagungsbericht Chemnitz 1995*, hrsg. von Helmut Loos, Sankt Augustin 1997 (*Deutsche Musik im Osten* 10), S. 371–377.
- Wright, Craig: „Musiciens à la cathedrale de Cambrai 1475–1550“, in *Revue de Musicologie* 62 (1976), S. 204–228.
- Žáčková Rossi, Michaela: *The Musicians at the Court of Rudolf II. The Musical Entourage of Rudolf II (1576–1612) Reconstructed from the Imperial Accounting Ledgers*, Prag 2017 (Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae S VI).
- Zager, Daniel: „Liturgical Rite and Musical Repertory. The Polyphonic Latin Hymn Cycle of Lasso in Munich and Augsburg“, in *Orlando di Lasso and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24–26.08.1994*, hrsg. von Ignace Bosuyt, Eugene Schreurs und Annelies Wouters, Peer 1995 (Yearbook of the Alamire Foundation 1), S. 215–232.
- Žak, Sabine: „Das Tedeum als Huldigungsgesang“, in *Historisches Jahrbuch* 102 (1982), S. 1–32.
- Zechmeister, Walter: „Georg II. Prenner, Propst von Herzogenburg (1578–1590) – Ein biographischer Überblick“, in *900 Jahre Stift Herzogenburg. Aufbrüche – Umbrüche – Kontinuität. Tagungsband zum wissenschaftlichen Symposium vom 22.–24. September 2011*, hrsg. von Günther Katzler und Victoria Zimmer-Panagl, Innsbruck 2013, S. 189–212.

- Ziegler, Reinald: „Die Breslauer Tabulaturbände Ms.mus. 2, 3, 4, 6 und 18. Ein quellengeschichtlicher Beitrag“, in *Slovenská Hudba* 3–4 (1996), S. 416–423.
- Ziegler, Walter: „Nieder- und Oberösterreich“, in *Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfession 1500–1650*, hrsg. von Anton Schindling und Walter Ziegler, Münster ²1989 (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung 49), S. 118–134.

Lexikonartikel

- Ackermann, Peter: Art. „Palestrina, Giovanni Pierluigi da“, in *MGG*², Personenteil, Bd. 13 (2005), Sp. 6–49.
- Bettels, Christian: Art. „Formellis“, in *MGG*², Personenteil, Bd. 6 (2001), Sp. 1470–1471.
- Bettels, Christian: Art. „La Court“, in *MGG*², Personenteil, Bd. 10 (2003), Sp. 992–994.
- Bossuyt, Ignace und Bernhold Schmid: Art. „Lassus, Orlande de“, in *MGG*², Personenteil, Bd. 12 (2003), Sp. 1244–1306.
- Brennecke, Hans Christof: Art. „Papst“, in *RG*⁴, Bd. 6 (2003), Sp. 863.
- Clapham, John: Art. „Bassengius, Aegidius“, in *New Grove*², Bd. 2 (2001), S. 867.
- Comberiati, Camelo P.: Art. „Luython, Carl“, in *New Grove*², Bd. 15 (2001), S. 393–395.
- Dunning, Albert: Art. „Formellis, Wilhelmus“, in *New Grove*², Bd. 9 (2001), S. 95–96.
- Ehmer, Hermann: Art. „Württemberg“, in *RG*⁴, Bd. 8 (2005), Sp. 1740–1743.
- Eitner, Robert: Art. „Novo Portu, Francisco de“, in *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Robert Eitner, Leipzig 1900–1904, Bd. 7 (1902), S. 217.
- Eitner, Robert: Art. „Voucourt, ...“, in *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Robert Eitner, Leipzig 1900–1904, Bd. 10 (1904), S. 140.
- Elders, Willem, Kristine Forney und Alejandro E. Planchart: Art. „Clemens non Papa“, in *New Grove*², Bd. 6 (2001), S. 28–33.
- Feicht, Hieronim: Art. „Leopolita, Martinus“, in *MGG*, Bd. 8 (1960), Sp. 652–653.
- Finscher, Ludwig: Art. „Psalm, III. Die mehrstimmige Psalmkomposition“, in *MGG*², Sachteil, Bd. 7 (1997), Sp. 1876–1897.

- Finscher, Ludwig: Art. „Tricinium“, in *MGG*, Bd. 13 (1966), Sp. 653–660.
- Finscher, Ludwig: Art. „Tricinium“, in *MGG*², Sachteil, Bd. 9 (1998), Sp. 795–801.
- Hiley, David: Art. „Modus I. Das frühe Mittelalter“, in *MGG*², Sachteil, Bd. 6 (1997), Sp. 397–413.
- Krones, Franz von: Art. „Trautson, Johann von“, in *ADB*, Bd. 38 (1894), S. 519–520.
- Kutsch, Ernst: Art. „Kapitel- und Verseinteilung in der Bibel“, in *RGG*³, Bd. 3 (1959), Sp. 1141–1142.
- Lindell, Robert und Brian Mann: Art. „Monte, Philippe de“, in *New Grove*², Bd. 7 (2001), S. 16–21.
- Lütteken, Laurenz: Art. „Motette, IV. 15. und 16. Jahrhundert“, in *MGG*², Sachteil, Bd. 6 (1997), Sp. 513–528.
- McKinnon, James (Übers. Irmgard Warkotsch): Art. „Canticum“, in *MGG*², Sachteil, Bd. 2 (1995), Sp. 378–380.
- Nowacki, Edward: Art. „Antiphon“, in *MGG*², Sachteil, Bd. 1 (1994), Sp. 636–660.
- Pass, Walter: Art. „Hailland, Petrus“, in *New Grove*², Bd. 11 (2001), S. 669.
- Pass, Walter: Art. „Mergot, Franciscus“, in *New Grove*², Bd. 12 (2001), S. 456.
- Pass, Walter: Art. „Regnart, Jacob“, in *New Grove*², Bd. 21 (2001), S. 118–121.
- Rasch, Rudolf und Thomas Schmidt-Beste: Art. „Clemens (non Papa)“, in *MGG*², Personenteil, Bd. 4 (2000), Sp. 1218–1229.
- Rausch, Alexander: Art. „Mergot, Franciscus“, in *Österreichisches Musiklexikon*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2004, Bd. 3, S. 1421.
- Rausch, Alexander: Art. „Roy, Simon de“, in *Österreichisches Musiklexikon*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2005, Bd. 4, S. 1965.
- Schenker, Adrian: Art. „Kapiteleinteilung/Verseinteilung in der Bibel“, in *RGG*⁴, Bd. 4 (2001), Sp. 798–799.
- Schlager, Karlheinz: Art. „Hymnus, III. Mittelalter“, in *MGG*², Sachteil, Bd. 4 (1996), Sp. 479–490.
- Schmidt-Beste, Thomas: Art. „Galli, Antonio“, in *MGG*², Personenteil, Bd. 7 (2002), Sp. 449–451.
- Schmidt-Beste, Thomas: Art. „Gaucquier, Alard du“, in *MGG*², Personenteil, Bd. 7 (2002), Sp. 618 f.
- Schwindt, Nicole: Art. „Ivo de Vento“, in *MGG*², Personenteil, Bd. 16 (2006), Sp. 1406–1410.
- Slenk, Howard: Art. „Louys, Jean“, in *New Grove*², Bd. 15 (2001), S. 225.
- Steinhardt, Milton: Art. „Galli, Antonius“, in *New Grove*², Bd. 9 (2001), S. 447–448.

- Steinhardt, Milton: Art. „Du Gaucquier, Alard“, in *New Grove*², Bd. 7 (2001), S. 667.
- Stieve, Felix: Art. „Mermann, Thomas von Schönburg zu Aufhofen“, in *ADB*, Bd. 21 (1885), S. 447–448.
- Ward, Tom R. (Übers. Thomas M. Höpfner): Art. „Hymnus, IV. Mehrstimmige Hymnen“, in *MGG*², Sachteil, Bd. 4 (1996), Sp. 490–500.
- Wolff, Christoph: Art. „Motet, III. Baroque, 3. Germany“, in *New Grove*², Bd. 17 (2001), S. 217–219. Zywietz, Michael: Art. „Gombert“, in *MGG*², Personenteil, Bd. 7 (2002), Sp. 1294–1305.
- Zywietz, Michael: Art. „Vaet“, in *MGG*², Personenteil, Bd. 16 (2006), Sp. 1259–1261.
- Zywietz, Michael: Art. „Musica reservata“, in *Lexikon der Musik der Renaissance*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance 6), Bd. 2, S. 206–207.

REGISTER

Personenregister

- Ackermann, Peter | 269, 272, 297, 304, 307, 318, 339–341, 362, 368, 377 f., 407, 409
- Agee, Richard J. | 106 f.
- Aichinger, Gregor | 255
- Albrecht V., Herzog von Bayern | 10, 35, 37, 40 f., 93 f., 115, 122, 128, 132, 134, 136
- Albrecht von Preußen | 217
- Aldobrandini, Ippolito | s. Clemens VIII.
- Alfonso II. d'Este, Herzog von Ferrara | 128, 132
- Alfonsus, Johann | 32, 42
- Ameln, Konrad | 218, 379
- Animuccia, Paolo | 255 f., 272
- Anne de Bretagne, Königin von Frankreich | 157
- Anna Jagiello, Königin von Böhmen und Ungarn | 31
- Anna von Bayern | 41 f., 233
- Anna von Österreich, Königin von Spanien | 34, 48
- Annibaldi, Claudio | 12
- Antico, Andrea | 106
- Arbore, Franciscus de | 44 f.
- D'Arco, Prospero | 59–61
- Arnold von Bruck | s. Bruck, Arnold von
- Atlas, Allan W. | 30
- August, Herzog von Sachsen | 99
- Babtista von der Mull | s. Von der Mull, Babtista
- Barbion, Eustachius | 78
- Barré, Antonio | 106
- Bassengius, Aegidius | 77
- Baumgarten, Paul Maria | 154 f.
- Benedikt von Nursia | 208
- Bent, Margaret | 15, 63
- Benthem, Jaap van | 286 f.
- Berg, Adam | 108, 113–115
- Berg, Johann vom (Montanus) | 92 f., 115, 117 f., 121, 123–125, 133–136
- Berg, Katharina vom | s. Gerlach, Katharina
- Bergquist, Peter | 93 f.
- Bernstein, Jane A. | 93, 105
- Birkenmeier, Jochen | 31–33, 35, 37, 41 f., 236
- Blackburn, Bonnie J. | 414
- Blahoslaw/Blahoslaus, Jan | 9 f., 39
- Blotius, Hugo | 34
- Blume, Clemens | 147, 213
- Boetticher, Wolfgang | 30, 78, 143
- Bohn, Emil | 52, 56, 258 f.
- Bölling, Jörg | 154
- Boncompagni, Ugo | s. Gregor XIII.
- Boorman, Stanley | 91, 116
- Borromeo, Carlo, Kardinal, Erzbischof von Mailand | 140
- Breitengraser, Wilhelm | 156
- Brenz, Johannes | 34, 39 f.
- Brieger, Jochen | 330, 347, 368
- Brinzing, Armin | 76
- Brouck, Jacob de | 59, 89, 91
- Brown, Howard Mayer | 238
- Bruck, Arnold von | 50, 53, 104

Personenregister

- Bruno, Giovan Battista | 103
 Brye, Petrus | 44
 Burckard, Johannes | 154
 Burmeister, Joachim | 340
 Byrd, William | 149
- Calella, Michele | 93, 104, 106, 114
 Calvin, Johannes | 39
 Canis, Cornelius | 93
 Canisius, Petrus | 32 f., 35, 40
 Certon, Pierre | 92
 Ceulemans, Anne-Emmanuelle | 321, 323
 Chamerhueber, Johann | 257 f.
 Charteris, Richard | 254 f.
 Chemotti, Antonio | 227
 Chimarraeus, Jacobus | 111 f.
 Christoph, Herzog von Württemberg | 33 f.,
 39
 Clemens non Papa, Jacobus | 22, 73, 78, 91,
 93 f., 116, 118, 124, 149, 151 f., 177, 238,
 273, 318, 332, 341, 354, 385, 411
 Clemens VIII., Papst (Ippolito Aldo
 brandini) | 155
 Cleve, Johannes de | 92
 Clusius, Carolus (Charles de l'Écluse) | 62
 Comberciati, Paolo Camelo | 27 f., 75, 97
 Cooper, David E. | 23
 Coquus, Antonius | 49
 Cordes, Manfred | 25
 Cornaro, Federico, Bischof von Bergamo | 140
 Cortese, Paolo | 98
 Court, Antoine de la | s. La Court, Antoine de
 Court, Henry de la | s. La Court, Henry de
 Crawford, David E. | 126 f., 138 f., 265
 Crecquillon, Thomas | 91, 93, 95, 116, 341,
 398
 Criecken, Carolus | 78
 Crook, David | 227
 Cumming, Julie E. | 15, 17, 300, 331
 Cummings, Anthony | 100
- Daett, Petrus | 44
 Dalla Viola, Francesco | 106
 Dehn, Siegfried Wilhelm | 258 f.
 Dehnhard, Walther | 162
 Desbuissons, Michael | 124, 231, 235, 395
 Des Prez, Josquin | s. Josquin des Prez
 Dietrichstein, Adam Freiherr von | 111
 Don Carlo, Fürst von Asturien | 34
 Doorslaer, Georges van | 25, 110
 Dorico, Valerio | 61, 106 f.
 Dragoni, Giovanni Andrea | 368
 Dreves, Guido Maria | 147, 213
 Dufay, Guillaume | 209, 289
- Ebenstein, Victor | 27
 Eberhart, Carolus | 44
 Eberlein, Roland | 354
 Eccard, Johannes | 255
 Écluse, Charles de l' | s. Clusius, Carolus
 Edel, Andreas | 32
 Eichner, Barbara | 46, 69 f.
 Einstein, Alfred | 26 f.
 Eisengrein, Martin | 37, 39
 Eitner, Robert | 52
 Elders, Willem | 237
 Elisabeth von Österreich, Königin von
 Frankreich | 34
 Elisabeth von Österreich, Titularkönigin von
 Polen | 42
 Episcopius, Ludovicus | 78
 Erasmus von Rotterdam, Desiderius | 31,
 42, 79
 Erbach, Christian | 255
 Ercole I. d'Este, Herzog von Ferrara | 157
 Ernst III., Erzherzog von Österreich | 128
 Este, Alfonso II. d' | s. Alfonso II. d'Este
 Este, Ercole I. d' | s. Ercole I. d'Este
 Estienne, Robert | 279 f.
 Eybl, Martin | 121

Personenregister

- Facchinetti, Giovanni Antonio | s. Innozenz IX.
- Falckhenstainer, Christoph | 44
- Fallows, David | 157
- Farnese, Alessandro | s. Paul III.
- Fauckher, Nicolas | 44, 47 f.
- Federhofer, Hellmut | 20, 59
- Ferdinand I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches | 12, 19, 31–37, 39, 42, 45 f., 50, 53, 57 f., 92, 102, 121, 124 f., 128, 132, 136–139, 231
- Ferdinand II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches | 12
- Ferdinand II., Erzherzog von Österreich, Landesfürst von Tirol | 21, 31, 37, 42, 53 f., 57 f., 95, 124, 126, 132, 135, 137–140, 231, 238, 243, 271, 412
- Ferdinando I. de' Medici, Großherzog der Toskana | 61
- Ferer, Mary Tiffany | 47
- Ferrarese, Paolo | 106 f.
- Fichtner, Paula Sutter | 31 f., 35, 38
- Finck, Heinrich | 104
- Finck, Hermann | 94, 397 f., 403 f.
- Finscher, Ludwig | 17, 64–68, 143 f., 162, 184, 363 f.
- Fischer, Klaus | 157, 160, 389
- Fisher, Alexander J. | 10, 254
- Formellis, Wilhelmus | 23, 44 f., 48, 57, 83–85, 88, 95 f., 119, 122, 129 f., 132, 163, 165, 167 f., 170, 189, 194, 207, 210, 212–214, 228, 239, 241, 243, 265, 277, 306, 319, 326, 329, 337–339, 343, 347–351, 355–359, 361, 369–378, 405, 409–410, 431–437
- Formschneider, Hieronymus | 67 f., 104, 117, 136
- Forney, Kristine | 91
- Fortunatus, Matthias | 32, 44
- Fossa, Johannes de | 49, 439
- Francesco dalla Viola | s. Dalla Viola
- Francolin, Hans | 115, 233
- Frank, Ernst | 135
- Franz, Leonhardt | 97
- Freeman, Daniel E. | 213, 239
- Friedrich III., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches | 74
- Frosch, Johannes (Rana) | 253
- Frye, Walter | 186
- Fugger, Anna, geb. Rehlinger | 158
- Fugger, Anton | 158
- Fugger, Johann Jakob | 61
- Fugger, Kaufmannsgeschlecht | 122, 158 f., 250
- Fuhrmann, Wolfgang | 63 f., 66, 74, 157 f.
- Gabrieli, Andrea | 73, 126, 354
- Gabrieli, Giovanni | 255
- Gabriëls, Nele | 29, 109
- Gadamus, Nikolaus | 32
- Galli, Antonius | 23, 44 f., 49–51, 77, 83 f., 86–88, 91–93, 95 f., 104, 115–120, 125, 129 f., 158–160, 162 f., 165, 167–170, 172, 174 f., 177, 179, 181–183, 197, 207, 212–215, 223, 239, 243, 273, 280 f., 284, 293–295, 297 f., 302, 306, 308, 310–312, 314, 318 f., 321–324, 328, 333 f., 337, 342–346, 352, 354–356, 358 f., 362, 365, 369–372, 375–379, 385–387, 389–390, 392 f., 399 f., 405, 407–412, 417–422, 436, 438 f.
- Gallus, Jacob | s. Handl-Gallus, Jacob
- Gardano, Angelo | 107, 108, 111, 113
- Gardano, Antonio | 105, 108, 112 f., 135, 137 f.
- Gaucquier, Alard du (Nuceus) | 53 f., 56, 59, 72, 89
- Gerlach, Katharina | 113–115, 124
- Gerlach, Theodor | 67, 122, 124, 134 f.
- Giaches de Wert | s. Wert, Giaches de | 73
- Gigli da Imola, Giulio | 111

Personenregister

- Giovanelli, Pietro | 70, 72 f., 95, 116, 126,
128, 132, 135, 137–140, 241, 243 f., 264
- Giunta, Antonio | 106
- Gobin, Raymond Clement Alexis | 26
- Gombert, Nicolas | 22, 46, 91, 104, 118, 145,
186, 215, 237, 354, 357
- Gonzaga, Guglielmo | s. Guglielmo Gonzaga
- Gotthard, Georgius | 260
- Goudimel, Claude | 92
- Grassis, Paride de | s. Paride de Grassis | 98
- Grassl, Markus | 8, 19, 21, 43
- Gratian, Franciscus | 32
- Gregor XIII., Papst (Ugo Boncompagni) | 109
- Gregor XIV., Papst (Niccolò Sfondrati) | 155
- Grendel, Martin | 11
- Gruber, Lambert | 41
- Guglielmo Gonzaga, Herzog von
Manuta | 138
- Gumpelzhaimer, Adam | 253–257, 401 f.
- Gustavson, Robert Royston | 136
- Gut, Hilfreich | 60
- Haberkamp, Gertraud | 80
- Habersack, Hans | 72
- Hailand, Petrus | 23, 44 f., 47 f., 88, 91 f.,
95 f., 115 f., 119 f., 125, 163, 165, 167 f.,
170 f., 179–181, 190 f., 216, 283, 306 f.,
322 f., 326, 328, 352, 355, 405, 436, 440
- Halbhirn[in], Maria | 157
- Hale, Jacquelyn | 28
- Haller von Hallerstein, Joachim | 134 f.
- Haller von Hallerstein, Willibald | 124, 134 f.
- Ham, Martin A. O. | 354
- Handl-Gallus, Jacob | 15, 49, 87, 261, 269–
273, 332, 354, 407, 438 f.
- Harant, Christoph | 79
- Harrán, Don | 173–175, 177 f.
- Hassler, Hans Leo | 255, 260
- Hatter, Jane | 237
- Haugwitz, Johann IX. von, Bischof von
Meißen | 140
- Hedwig von Andechs (von Schlesien),
Heilige | 276
- Henten, Johannes | 154–156
- Hesbert, René-Jean | 146, 191
- Hess, Johannes | 258
- Heyden, Sebald | 249, 266, 379, 403
- Hindrichs, Thorsten | 29, 59
- Hofhalter, Raphael (Skrzetusky) | 108, 115,
233
- Hollander, Christianus | 231, 235
- Holtzmann, Robert | 32
- Horak von Hasenberg, Johann (Horák von
Milešovka) | 31
- Höschel, David | 254
- Hosius, Stanislaus | 34–36, 39, 40, 233, 236,
247
- Hucke, Helmut | 65, 184
- Hugo von Saint-Cher | 279
- Huissens, Johannes | 44 f.
- Hundsberger, Abraham, Pfarrer in Enns | 36
- Imola, Giulio Gigli da | s. Gigli da Imola,
Giulio
- Innozenz IX., Papst (Giovanni Antonio
Facchinetti) | 155
- Isaac, Heinrich | 16, 144, 210, 289, 380
- Isaak Natan Ben Kalonymus | 279
- Jackson, Susan | 121, 123, 136
- Jacob de Brouck | s. Brouck, Jacob de
- Jacobus de Kerle | s. Kerle, Jacobus de
- Jeppesen, Knud | 27
- Jeschke, Thomas | 154
- Johann IX. von Haugwitz | s. Haugwitz, Jo-
hann IX. von
- Johann vom Berg | s. Berg, Johann vom
- Johannes von Namur | s. Namur, Johann von
- Johanna von Spanien (Juana de Austria) | 32

Personenregister

- Josquin des Prez | 12, 15, 27, 104, 117 f.,
156–158, 173, 237, 239, 245–247, 261,
286–288, 295, 331, 354, 356, 381, 386,
388, 396, 412, 414
- Juan de Borja y Castro | 97
- Karl II., Erzherzog von Österreich, Landes-
fürst von Innerösterreich | 21, 37, 57, 59,
75 f., 91, 95, 126, 132, 135, 137 f., 140,
176, 243
- Karl IX., König von Frankreich | 108–110
- Karl V., Kaiser des Heiligen Römischen
Reichs | 31 f., 46 f., 49, 58, 74, 91, 98, 177
- Kasimir, Markgraf von Brandenburg-
Kulmbach | 157, 209, 253
- Kelber, Moritz | 158
- Kerle, Jacobus de | 105 f.
- Ketzel, Georg | 133 f.
- Ketzel, Heinrich d. J. | 134
- Kiem, Ekkehard | 22
- Kindermann, Jürgen | 24
- Kirnbauer, Martin | 403
- Kirsch, Winfried | 72, 353–357, 360–362, 409
- Klein, Hans | 236, 412
- Klein, Tobias Robert | 28, 176
- Knittel, Michael | 262
- Koch, Ernst | 173, 176
- Köchel, Ludwig Ritter von | 11, 19 f.
- Köpf, Ulrich | 226
- Körndle, Franz | 76, 186, 235 f., 253
- Krebs, Wolfgang | 97, 153, 178, 182, 222,
388, 390
- Krones, Hartmut | 23
- Küffer, Wolfgang | 81
- Kugelman, Johannes, Komponist | 67, 122
- Kugelman, Johannes, Pfarrer in Enns | 36
- Künast, Jörg | 113
- La Court, Antoine de | 58, 89, 132
- La Court, Henry de | 23, 57 f., 82 f., 89,
95 f., 128, 130–133, 138, 149, 151 f., 179,
189 f., 190, 207, 210, 222 f., 228 f., 243,
265, 283, 306, 310–314, 324, 326, 332,
342 f., 347, 350 f., 355, 357–359, 361, 368,
387, 394–396, 404 f., 409, 411, 423–429,
436, 440 f.
- Langton, Stephan, Erzbischof von Canter-
bury | 279
- Lasso, Orlando di | 13, 15, 26, 29 f., 56, 70,
75–77, 82, 92–94, 105, 114, 118, 124, 126,
186 f., 209, 217, 238, 262, 269–274, 286 f.,
332, 396, 406 f., 411, 437
- Laubenthal, Annegrit | 17, 64–66, 143 f.,
184, 363 f.
- Lechner, Leonhard | 80, 106
- Leitmeir, Christian Thomas | 106, 235 f.,
249, 253
- Lemle, Sebastian | 262
- Lenaerts, René Bernard | 26
- Leoni, Leone | 257
- Lewis, Mary S. | 137
- Lhéritier, Jean | 354
- Lichtlein, Wilhelm | 255, 257
- Lindberg, John E. | 68
- Lindell, Robert | 21, 26, 59 f., 75, 101, 233,
236
- Lindner, Friedrich | 253
- Lockwood, Lewis | 98
- Lodes, Birgit | 8, 156–158, 247, 289
- Lossius, Lucas | 249
- Louthan, Howard | 42
- Louys, Jean | 45, 368
- Loys, Ludovicus, 124
- Ludwig XII., König von Frankreich | 157
- Ludwig, Peter | 339, 344
- Lupi, Johannes (Leleu) | 118
- Luscinius, Othmar (Nachtigall) | 156
- Luther, Martin | 31, 34, 39 f., 158, 173, 226,
235 f., 239 f., 280
- Lütolf, Max | 147

Personenregister

- Lütteken, Laurenz | 30
 Luython, Carl | 63, 79
 Lyra, Simon | 260, 262
- Macey, Patrick | 157
 Maeder, Kurt | 42
 Maessins, Pieter | 46, 53, 92, 95, 121, 398
 Mahu, Stephan | 104
 Mair, Jakob | 113, 115
 Mameranus, Nikolaus | 57
 Manchicourt, Pierre de | 91, 93, 116, 118
 Mann, Brian | 26, 261
 Mantuani, Josef | 79
 Marbach, Carolus | 147 f.
 Maria von Bayern | 75, 176
 Maria von Spanien | 31 f., 34, 41, 43
 Marshall, H. Lowen | 146
 Martorello, Antonio | 52
 Mathesius, Johann | 158
 Matthias, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches | 19, 53, 75, 79 f.
 Maximilian I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches | 43, 74, 157, 401
 Maximilian II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches | 7, 9–14, 19–22, 25, 28–60, 62 f., 65, 67, 72 f., 75–77, 80–83, 88, 90–98, 100–106, 108–112, 114–117, 120, 122, 124, 126, 128, 132 f., 135–141, 149, 155 f., 158, 161 f., 166, 168, 176–178, 187 f., 191, 197 f., 201, 210, 219, 221, 225, 227, 230, 233, 236–239, 241, 243–245, 247, 249–252, 258 f., 263–274, 289, 300, 315–317, 319, 326, 329, 332, 339, 341, 343, 347, 352, 355, 361 f., 364, 375, 377 f., 404–407, 410, 412–414
 Maximilian III., Erzherzog von Österreich, genannt der Deutschmeister | 77
 Mazal, Otto | 219
 McDonald, Grantley | 8, 123
 Medek, Martin | 111
 Medici, Ferdinando I. de' | s. Ferdinando I. de' Medici
 Medici, Giovanni Angelo de' | s. Pius IV.
 Medici, Isabella de' | 61
 Meier, Bernhard | 321, 324, 326–329, 387
 Meiland, Jacob | 124
 Meissner, Ute | 91
 Melanchthon, Philipp | 10, 33 f., 39 f., 158, 217, 225–227, 230, 405, 412
 Mergot de Novo Portu, Franciscus | 23, 52, 84, 88, 96, 124 f., 129–131, 149, 151, 153, 161, 165, 167–170, 174 f., 177, 190, 197, 202, 204, 206, 214 f., 222, 228 f., 265, 306, 315, 322–324, 343, 347, 365 f., 368, 378, 394 f., 405, 436, 441
 Mermann von Schönperg, Thomas | 110 f.
 Metzger, Bruce | 155
 Monte, Philippe de | 12 f., 15, 25–30, 53, 57, 59–63, 71 f., 74 f., 78 f., 81–90, 96 f., 101, 103–113, 116, 119, 121, 140, 143, 146, 159, 161–171, 173–176, 178, 180, 183, 187 f., 190 f., 194, 198–200, 204 f., 211 f., 214–217, 219, 221, 227–229, 238 f., 242–244, 250, 254–257, 262, 264, 270–272, 275 f., 278, 281–285, 290, 292–294, 297, 300 f., 306–308, 316, 318 f., 325–329, 333–334, 337 f., 343 f., 347 f., 350 f., 355–362, 364 f., 369–372, 377 f., 398, 400–403, 405, 407–410, 423, 436, 442–444
 Morales, Cristóbal de | 98, 104, 106 f., 149, 151–153, 388, 390, 395 f.
 Morel, Clemens | 92
 Moser, Hans-Joachim | 97, 178
 Mossler, Friedemann | 24
 Motnik, Marko | 23, 50, 270
 Mouton, Jean | 118
 Namur, Johannes von | 32, 44
 Nanino, Giovanni Maria | 344

Personenregister

- Neuber, Ulrich | 92 f., 95, 115, 117, 121, 123–125, 133–136
- Neuber, Valentin | 195, 248 f.
- Niebergall, Alfred | 176
- Nilsson, Ann-Marie | 192
- Novo Portu, Franciscus Mergot de | s. Mergot de Novo Portu, Franciscus
- Nusser, Balthasar | 80 f.
- Nutens, Piet | 26
- O'Regan, Noel | 407
- Oberg, Paul | 27
- Obst, Ludwig-Dieter | 160, 389
- Odo von Paris, König des Westfränkischen Reichs | 213
- Odo von Sully, Bischof von Paris | 213
- Oláh, Miklós (Nikolaus Olahus), Erzbischof von Gran | 37
- Orsini, Flavio, Kardinal | 101, 108–111, 220, 244
- Orsini, Paolo Giordano | 61
- Osthoff, Helmuth | 157
- Ott, Hans | 104
- Pagninus, Santes | 279
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da | 15, 27, 30, 60, 98, 149, 151–153, 253, 257, 269–272, 297, 304 f., 318, 330, 339, 347, 362, 368, 377 f., 381, 407, 409
- Paminger, Leonhard | 187
- Panagl, Victoria | 74
- Pantaléon, Jacques | s. Urban IV.
- Paolo da Ferrara | s. Ferrarese, Paolo
- Paride de Grassis, päpstlicher Zeremoniar | 98
- Pass, Walter | 20, 22, 24 f., 43, 45, 47–49, 52, 54–56, 70, 96, 109, 145 f., 166, 207, 271, 365, 447
- Pattinus, Matthaëus | 109
- Paul III., Papst (Alessandro Farnese) | 160
- Paur, Johannes | 114
- Peretti di Montalto, Felice | s. Sixtus V.
- Perkins, Leeman L. | 29 f.
- Perrodt, Claudius | 32, 44
- Petreius, Johann | 67 f.
- Petrucchi, Ottaviano | 66, 237, 245, 331, 400
- Pettegree, Andrew | 154
- Pevernage, Andreas | 78, 126
- Pfauser, Johann Sebastian | 9, 32 f., 35, 39–41
- Pfisterer, Andreas | 80, 396
- Phalèse, Pierre | 30, 91, 115, 135
- Phelps, Michael K. | 209
- Philipp I. von Kastilien, genannt der Schöne, König von Kastilien und Leon | 157
- Philipp II., König von Spanien | 32, 34, 36, 61, 97
- Phinot/Finot, Dominico | 92, 121, 215, 354 f.
- Pinchart, Alexandre | 47
- Pinelli, Don Gieronimo | 60
- Pinelli, Galeatio | 60
- Pinelli, Gian Vincenzo | 60 f., 110 f.
- Piringer, Wolfgang | 137
- Pius IV., Papst (Giovanni Angelo de Medici) | 34, 36, 233
- Plantin, Christophe | 30, 53, 106 f.
- Pluvier, Johannes | 57, 137
- Ponta, Adamus de | 395
- Portinario, Francesco | 53, 441
- Poucke, Johannes de | 44
- Prado, Vladimir | 26
- Praetorius, Hieronymus | 260, 262
- Prenner, Georg | 22 f., 44 f., 50 f., 71 f., 83, 88 f., 95 f., 119 f., 122, 125–132, 146, 149, 151, 153, 159, 163, 165, 167–171, 173–180, 182, 188, 190–192, 195–200, 202, 204, 206–208, 212, 214–219, 222 f., 227–231, 241–243, 247–249, 264–266, 270, 273, 275–277, 281, 283 f., 289 f., 293 f., 301 f., 306–308, 318 f., 321–330, 337, 341–343, 346, 352 f., 355–359, 361,

Personenregister

- 365, 369, 371 f., 378 f., 381 f., 384–388,
392–394, 396, 399 f., 404–409, 411, 413,
436, 444–446
- Prez, Josquin des | s. Josquin des Prez
- Pruett, Lilian | 28, 97
- Prugger, Jacob | 139
- Quiñones, Francisco | 160
- Rabenstainer, Mathias | 42
- Raid, Sylvester | 122
- Raselius, Andreas | 80
- Ratten, Hans | 11
- Reese, Gustave | 29
- Regis, Johannes (Leroy) | 289
- Regis, Petrus | 44 f.
- Regnart, Augustin | 54
- Regnart, Charles | 54
- Regnart, François | 54–56, 87
- Regnart, Jacob | 23–25, 29, 53–57, 66,
70–73, 84 f., 87–90, 96, 104–106, 108 f.,
113–115, 120, 122, 125, 127–133, 145,
163, 165–171, 174, 179–182, 188 f., 191–
195, 198–204, 206–212, 214–216, 218,
221–223, 227–229, 238, 243 f., 248 f., 262,
264, 270–273, 275 f., 282 f., 290, 292–294,
302, 305–307, 310, 317–319, 322–335,
337–339, 342 f., 347, 350 f., 355–358,
360–362, 365–372, 378 f., 385, 405, 407–
409, 411, 436, 447–449
- Regnart, Paschasius | 54
- Rehlinger, Anna | s. Fugger, Anna
- Reiner/Rainer, Jacob | 87, 260
- Rekh, Niclas | 76
- Resinarus, Balthasar (Harzer) | 187
- Reux, Marttinus | 44
- Rhau/Rhaw, Georg | 67–69, 94, 127
- Rifkin, Joshua | 15
- Rocourt/Roucourt, Pierre de | 78
- Rore, Cipriano de | 97, 255 f.
- Rosellus, Franciscus | 59
- Rosenberg, Wilhelm von | 136
- Rosetti, Stefano | 100 f.
- Rothenberg, David J. | 237
- Roy, Simon de | 57 f., 87, 96, 128 f., 163,
165, 167–170, 179, 181, 201, 203, 223,
228, 241, 243, 264 f., 282, 292, 306, 324,
343, 355, 405, 436, 449
- Rudersdorf, Manfred | 30, 33
- Rudolf II., Kaiser des Heiligen Römischen
Reiches | 13, 19, 25, 27 f., 48, 53, 56–58,
62 f., 65, 75, 77, 79, 110–112, 128, 132,
161, 166, 188, 271
- Ruffo, Vincenzo | 92, 106
- Sagstetter, Urban, Bischof von Gurk | 36
- Saunders, Steven | 12
- Sayve, Erasmus de | 79
- Sayve, Lambert de | 79
- Scandello, Antonio | 56
- Schalreuter, Jodocus | 156
- Scharnagl, August | 80
- Schiefer, Wolfgang August | 31
- Schiltz, Katelijne | 397, 401–403
- Schmid, Anton | 79
- Schmid, Bernhold | 94, 270,
- Schmidt-Beste, Thomas | 16, 49, 273, 289,
318, 332, 341, 380 f., 396, 403, 408
- Schmidt-Görg, Joseph | 144 f.
- Schmidt-Lauber, Hans-Christoph | 241
- Schulz, Frieder | 192
- Schütz, Heinrich | 161
- Schwaiger, Georg | 260
- Schwartz, Andreas | 398
- Schwemer, Bettina | 186–188, 191, 194, 408
- Schwindt, Nicole | 69, 238
- Scotto, Girolamo | 75, 93, 104–106, 108,
111 f., 116, 395
- Scotto, Ottaviano | 105 f., 116, 395
- Sebastian, König von Portugal | 34

Personenregister

- Sedelius, Wolfgang (Seidel) | 10
- Seld, Georg Sigmund | 61, 93
- Sella, Georg | 124
- Senfl, Ludwig | 95, 104, 156–159, 173, 210, 216–218, 245–247, 261, 380 f., 388, 396, 398, 400–402
- Sfondrati, Niccolò | s. Papst Gregor XIV.
- Silies, Michael | 15, 25, 28, 62, 78 f., 112 f., 143 f., 146, 161, 166, 168, 170, 173, 175, 185–188, 193, 201, 219, 229, 254, 256, 257, 272, 300, 306, 316, 319, 334, 347, 355, 364, 442
- Silva, Andreas de | 354
- Sixtus V., Papst (Felice Peretti di Montalto) | 154 f.
- Skei, Allen B. | 354
- Smijers, Albert | 20
- Sparks, Edgar H. | 16, 73, 219, 332, 363 f., 379 f.
- Stachelin, Martin | 64
- Steinhardt, Milton | 21 f., 25 f., 29, 46 f., 49, 69, 145 f., 233 f., 236, 245, 273, 288, 317, 354, 396, 400
- Stephan, Wolfgang | 380, 410
- Stephani, Clemens | 95, 125, 135, 398
- Sterberg, Andreas von | 80
- Sterberg, Georg von | 80
- Stoltzer, Thomas | 156
- Strapp, Peter | 32, 43
- Striggio, Alessandro | 97
- Strohm, Reinhard | 12
- Strunk, Oliver | 378
- Susanna von Bayern | 157
- Susato, Tielman | 91–93, 105, 115 f., 121, 409
- Tannstädter, Georg | 31
- Tetzl, Jobst VII. | 135
- Textor, Urban, Bischof von Laibach | 50
- Tinctoris, Johannes | 64 f.
- Tonsor, Michael | 78
- Torosius, Georgius | 43 f.
- Trautson, Johann, Freiherr zu Sprechenstein | 128, 132
- Triller, Valentin | 218, 379
- Tudor, Mary, Königin von England und Irland | 61
- Ulhard, Philipp | 93
- Urban IV., Papst (Jacques Pantaléon) | 213, 247
- Urban von Gurk | s. Sagstetter, Urban
- Vaet, Egidius | 46
- Vaet, Jacobus | 11, 13, 21–23, 25, 29 f., 44–47, 50, 53, 55 f., 59, 70–74, 77, 83, 86–96, 104–106, 108 f., 112–122, 124–133, 136, 145, 162, 169 f., 174–183, 188–190, 192–194, 198–202, 205, 207–211, 214–217, 221, 223, 226–239, 241, 243–250, 254, 264, 270, 272–276, 280, 283, 286–290, 293 f., 300, 302, 305–308, 310, 315–319, 321, 324–330, 333 f., 336–338, 341–343, 347, 352, 354–359, 362, 365, 369–371, 378, 385–388, 390, 396, 398–400, 403–405, 408–413, 436, 439, 449–451
- Van den Borren, Charles | 25
- Van Nuffel, Jules | 25
- Vegio, Maffeo | 217, 286 f.
- Velius, Caspar Ursinus | 31, 42
- Vento, Ivo de | 238
- Vercellone, Carlo | 155
- Verdelot, Philippe | 97
- Vicentino, Nicola | 323, 326
- Victoria, Thomás Luis de | 107, 149, 151–153
- Vinagre, Johannes | 44
- Von der Mull, Babtista | 44, 57
- Voucourt | s. Rocourt, Pierre de
- Vulpus, Melchior (Fuchs) | 262
- Wagenrieder, Lukas | 217

Personenregister

- Walsby, Malcolm | 154
Walter, Johann (Blankenmüller) | 398
Wambersk, Václav | 79
Ward, Tom R. | 209
Weaver, Andrew | 140
Weerbeke, Gaspar van | 245
Welser, Matthäus | 254
Werdenstein, Johann Georg von | 140
Wert, Giaches de | 73, 354
Wessely, Othmar | 11, 19, 121
Westendorf, Craig Jon | 161, 174
Wiermann, Barbara | 258 f., 262 f.
Wilhelm IV., Herzog von Bayern | 245, 247
Wilhelm V., Herzog von Bayern | 110 f.,
140, 238
Willaert, Adrian | 61, 92, 104, 137, 217,
286 f., 357
Willer, Georg | 113
Wolff, Christoph | 161
Woltzogen, Michael | 44
- Zarlino, Gioseffo | 28, 104
Ziegler, Reinald | 260, 263
Ziegler, Walter | 104
Zindelin, Philipp | 255
Zitard, Mathias | 41
Zollner, Erasmus | 80
Zwingli, Huldrych | 39
Zywietz, Michael | 46, 237

Werkregister

- Alardo
Passa la nave mia | 54
- Anon.
Fit porta Christi pervia | 56, 71
Rex benigne | 99
Tu solus qui facis mirabilia | 100
- Bassengius, Aegidius
Anima mea liquefacta est | 77
- Byrd, William
Tu es Petrus | 149
- Clemens non Papa, Jacobus
Tu es Petrus | 149, 151 f.
- Desbuissons, Michael
Petre, amas me | 231, 395
- Dragoni, Giovanni Andrea
Ave Maria | 368
- Formellis, Wilhelmus
Arma manusque Dei (For6) | 132, 319, 326,
 329, 350, 437
Beata es, virgo Maria (For2) | 127, 130, 194,
 239, 241, 243, 350, 436
Cantate Domino canticum novum (For7) | 84,
 319, 437
Deh fermi amor costei (For13) | 437
Domine, a lingua dolosa (For8) | 84, 319, 437
Iesus autem plenus Spiritu Sancto (For10) | 84,
 320, 437
In domino oblectare (For9) | 84, 319, 437
Isti sunt Sancti (For3) | 129, 189, 228, 265,
 329, 338, 350, 356–359, 361, 436
Miserere mei, Deus (For1) | 119, 163, 167 f.,
 326, 347–349
Nos autem gloriari oportet (For5) | 130, 207, 210,
 326, 329, 338, 350, 356–359, 361, 437
Pater noster (For4) | 130, 214, 251, 277, 326,
 343, 350, 369–377, 431–435, 437
Ung gaj bergier prioit (For14) | 437
Venite post me (For11) | 83, 320, 437
Verbum caro factum est (For12) | 83, 437
- Frye, Walter
Ave Regina caelorum | 186
- Galli, Antonius
Adiuva nos, Deus (Gal19) | 86, 438
[Asperges me], Domine, hyssopo (Gal25) | 439
Au glay bergieronette a ce joli mois de
 (Gal34) | 439
Ceciliae laudes (Gal3) | 93, 116, 438
Cent mille escu quant ie voldroyev (Gal32) | 439
Confundantur omnes (Gal20) | 86, 438
Decantabat populus Israel (Gal21) | 86, 439
Deus, Deus meus, respice in me (Gal11) | 120,
 163, 167, 169 f., 324, 342–345, 438
Domine Deus, Domini regis mei (Gal15) | 130,
 207, 324, 328, 343, 345 f., 438
Domine, rex omnipotens (Gal8) | 119, 174,
 177, 308, 343, 345, 438
Domine, quid multiplicati sunt (Gal7) | 119,
 159 f., 169 f., 293–300, 302, 308 f.,
 311, 314, 321, 385 f., 389 f., 399 f., 412,
 417–420, 438
Ecce quam bonum (Gal16) | 130, 158–160, 223,
 283, 321, 387, 389 f., 392 f., 411, 438
Entre vous gens de Vilage (Gal33) | 439
Filiae Israel, super Saul flete (Gal4) | 118,
 174 f., 177, 386, 392, 411, 438
Gaudet in adversis (Gal9) | 118, 215, 328,
 345 f., 438
Helas mon Dieu quant viendra l'heure
 (Gal31) | 439
Hodie Christus natus est (Gal17) | 49, 84, 87,
 438

- Hodie nata est virgo Maria* (Gal22) | 86, 438
- Homo, cum in honore esset* (Gal12) | 120, 163, 170, 172, 175, 273 f., 324, 328, 333 f., 342 f., 345 f., 356, 358 f., 438
- Humble et leal vers madame seray* (Gal36) | 49, 439
- Impulsus, eversus sum* (Gal5) | 118, 163, 169, 329, 343, 345, 389, 438
- Miserere nostri, Deus* (Gal10) | 119, 174, 177, 308, 438
- Missa Ascenditis post filium* (Gal27) | 439
- Missa Aspice Domine* (Gal26) | 439
- Missa Stetit Iacob* (Gal28) | 439
- O Domine, multi dicunt* (Gal23) | 86, 439
- Pater noster* (Gal13) | 125, 212, 239, 243, 251, 277, 293 f., 322 f., 343, 346, 369–371, 375–377, 438
- Patience ennuye loing est l'attente de vivre en* (Gal29) | 439
- Pensée est myenne je l'endureray et penseray* (Gal30) | 439
- Puellae saltanti* (Gal1) | 355, 438
- Quid retribuam Domino* (Gal2) | 438
- Si bona suscepimus* (Gal24) | 86, 439
- Stetit Iacob ante patrem suum* (Gal18) | 83, 438
- Stetit Iesus in medio* (Gal14) | 129, 179, 181–183, 223, 280, 342 f., 346, 438
- Tentavit Deus Abraham* (Gal6) | 118, 197, 365, 379, 438
- Vater unser im Himmelreich* (Gal37) | 439
- Vivre ne puis sur terre* (Gal35) | 49, 439
- Gaucquier, Alard du
Asperges me | 54
Ave Maria | 54
Magnificat octo tonorum [...] | 53 f., 72, 89
Passa la nave mi | s. Alardo
- Gumpelzhaimer, Adam
Ecce lignum crucis | 401
- Hailland, Petrus
Amo[ur] et mort me font oultrage (Hai11) | 440
Attendite a falsis Prophetis (Hai6) | 125, 180, 322 f., 440
Christus resurgens (Hai2) | 119, 190–192, 326, 440
Clamitat ante Deum (Hai4) | 120, 216, 326, 440
De resiouir mon poure cuer helas (Hai9) | 440
Domine, da nobis auxilium (Hai7) | 125, 163, 170 f., 307, 322, 440
Domine, ne elongeris (Hai5) | 125, 163, 167, 170, 322, 440
Factus est repente (Hai3) | 120, 179, 181, 283, 328, 440
Mes grant souhaitz, qui a vous seulle aspirent (Hai10) | 440
Noli me, Domine, iudicare (Hai1) | 92, 440
Puisqu'il convient et sans nulz contredictz (Hai8) | 440
- Hollander, Christianus
Saulus cum iter faceret | 231
- Josquin Desprez
Ave Maria ... virgo serena | 200, 245 f., 331, 396, 414
Benedicta es coelorum regina | 27
De profundis | 157
Huc me sidereo | 15, 286–288, 295
Miserere | 157, 200, 245 f., 396, 412
Missa Hercules Dux Ferrariae | 157
Virgo salutiferi | 157
- La Court, Antoine de
Carole, caesareo | 132
- La Court, Henry de
[Asperges me], Domine hyssopo (HC13) | 441
Aurea dum rutili (HC8) | 133, 350, 441
Caesaris ad bustum (HC7) | 132, 347, 350, 441

- Circumdederunt me* (HC10) | 83, 441
Domine, quinque talenta (HC5) | 131, 179, 223, 283, 324, 342 f., 440
Domine, non secundum peccata nostra (HC11) | 83, 441
Expurgate vetus (HC12) | 441
Fundata est domus Domini (HC6) | 82, 131, 190, 326, 350, 441
Iudea et Hierusalem (HC1) | 128, 189, 440
Martinus Abrahe (HC3) | 130, 190, 228 f., 350 f., 440
Quo properas subito, divis huc missus (HC9) | 83, 441
Sancta Maria, succurre miseris (HC4) | 131, 199, 243, 310 f., 314, 332, 350, 357–359, 361, 423–429, 440
Tu es Petrus (HC2) | 130, 152, 207, 210, 222, 228, 265, 368, 387, 394–396, 404, 411
[Vidi aquam] egredientem (HC14) | 441
- Lasso, Orlando di
Confitebor tibi Domine (LV 189) | 13, 75
Iesu corona virginum (LV 224) | 274
Lauda mater ecclesia (LV 723) | 274
Surge propera amica mea (LV 206) | 13, 75
Tityre tu patulae (LV 100) | 93 f.
Veni creator spiritus (LV 337) | 274
Vexilla regis prodeunt (LV 225) | 274
- Leoni, Leone
Nigra sum, sed formosa | 257
Petre, amas me | 257
- Lichtlein, Wilhelm
Virgo gloriosa Cecilia | 257
- Louys, Jean
Ego pro te rogavi, Petre | 368
- Mergot de Novo Portu, Franciscus
Beatus vir, qui suffert tentationem (Mer6) | 131, 214 f., 324, 441
Deduc me, Domine, in via tua (Mer1) | 125, 163, 167, 169 f., 322, 347, 441
Intuens in celum (Mer4) | 130, 197, 222, 228 f., 441
Plangent eum quasi unigenitum (Mer3) | 129, 202, 204, 206, 343, 441
Scio enim, quod redemptor meus vivit (Mer7) | 52, 84, 441
Tu es Petrus (Mer5) | 149, 151–153, 190, 222, 228, 265, 365 f., 378, 394 f., 441
Tu in nobis es, Domine (Mer2) | 125, 174 f., 177, 309, 315, 323, 441
- Monte, Philippe de
Ad te, Domine, levavi animam meam (M49) | 29, 163, 316, 400, 444
Ad te, Domine, levavi animam meam (M25) | 163, 169, 350, 443
Ad te levavi oculos meos (M3) | 165, 169, 284, 350, 442
Adiutor meus et liberator meus (M23) | 165, 170, 344, 350, 357–359, 361, 443
Adoramus te, Christe (M246) | 85
Adoro, laudo et glorifico (M61) | 217, 444
Assumpta est Maria in caelum (M27) | 198, 201 f., 204, 242 f., 256, 443
Audi, filia, et vide (M248) | 85
Audivit Dominus (M14) | 163, 169, 357–359, 361, 442
Augustis Erneste (M67) | 74, 333, 355
Beati omnes qui timent Dominum (M241) | 85, 161
Beati omnes (M244) | 85
Beati qui, habitant in domo tua (M45) | 164, 169, 357 f., 360 f., 443
Beatus vir, cuius est nomen Domini (M41) | 164, 169, 443
Belgica musa novo (M69) | 74, 333, 347
Benedicta et venerabilis (M53) | 211 f., 239, 243, 257, 356, 358, 360, 444
Caro mea vere est cibus (M7) | 180, 183, 281, 358 f., 361, 442

- Cecilia virgo* (M56) | 202, 227, 229, 257,
278, 292, 337, 356, 358, 360, 444
- Christus resurgens* (M230) | 84
- Circumdederunt me dolores mortis* (M36) | 164,
169, 443
- Confitebor tibi, Domine, in toto* (M38) | 165,
169, 443
- Conserva me, Domine* (M9) | 165, 167, 170,
284 f., 325, 442
- Cui Cythera chorus ducis* (M233) | 84
- Deduc me, Domine, in via tua* (M13) | 165,
169, 356–359, 361, 442
- Deprecatus sum faciem tuam* (M21) | 164, 169,
443
- Deus misericors, Deus clemens* (M58) | 217,
257, 301, 444
- Dixit Tobias* (M1) | 174, 176, 178, 250, 283,
293 f., 301, 308, 333 f., 343, 442
- Domine, ante te* (M4) | 164, 169, 442
- Domine, deduc me in iustitia tua* (M47) | 163,
169, 328, 442
- Domine Deus meus, ad te clamavi* (M24) | 165,
444
- Domine Deus meus, in te speravi* (M39) | 163,
358 f., 443
- Domine Deus meus, o bonum* (M50) | 217,
309, 444
- Domine Deus salutis meae* (M31) | 165, 169,
284, 443
- Domine Iesu Criste, fili Dei vivi* (M232) | 86,
443
- Domine, ne memineris* (M12) | 164, 167, 169,
171, 442
- Domine, vim patior* (M16) | 174, 177, 337 f.,
347 f., 442
- Ecce advenit dominator Dominus* (M65) | 211,
444
- Ecce ego mitto vos* (M33) | 190, 227 f., 443
- Erravi sicut ovis* (M8) | 165, 169, 442
- Europam puerae* (M136) | 74, 333, 347
- Expurgate vetus fermentum* (M238) | 85
- Exurge, quare obdormis, Domine* (M11) | 164,
169, 171, 442
- Filiae Hierusalem, nolite flere* (M15) | 180,
183, 264, 281–283, 347, 442
- Formosa vivat* (M245) | 85
- Gaudent in caelis animae Sanctorum*
(M46) | 200, 227 f., 317, 326, 398–400,
444
- Haec est dies* (M234) | 83
- Hic est Martinus* (M59) | 205, 227, 229, 257,
328, 358, 360, 444
- Hodie completi sunt dies Pentecostes*
(M5) | 81 f., 87, 199, 276, 292, 356,
358 f., 361, 442
- Humilitaus sum usquequaque, Domine*
(M20) | 164, 169, 442
- In multitudinem misericordiae tuae*
(M30) | 164, 328, 443
- In via hac, qua ambulabam* (M10) | 165, 169,
442
- Inclina cor meum* (M18) | 164, 328, 442
- Iubilate Deo omnis terra* (M240) | 83
- Laudate Dominum de caelis* (M28) | 165, 169,
443
- Laudate Dominum in Sanctis eius* (M243) | 86,
254
- Lux fulgebit hodie* (M32) | 211, 328, 442
- Maeror cuncta tenet* (M68) | 74, 300, 333, 347
- Manus tuae fecerunt me* (M6) | 164, 169, 171,
343, 350, 442
- Miser factus sum* (M51) | 164, 169, 337, 444
- Miserere mei, Domine, quoniam ad te clamavi*
(M48) | 164, 170, 444
- Ne timeas, Maria* (M17) | 201 f., 242 f., 256,
344, 364 f., 378, 442
- Non turbetur cor vestrum* (M42) | 202, 227–
229, 292, 443
- Nymphae parentes* (M137) | 74, 333, 347

- O clementissime ac benignissime Deus*
(M57) | 216, 338, 444
- O Domine, quia ego servus tuus* (M43) | 164, 169, 443
- O magnum mysterium* (M247) | 85
- O suavitas et dulcedo* (M66) | 216, 264, 309, 316, 329, 338, 356, 358, 360, 444
- Parce mihi Domine* (M215) | 96, 119 f.
- Peccavi in caelum* (M52) | 214 f., 309, 338, 444
- Pie Iesu, virtus mea* (M55) | 214 f., 220, 309, 338, 356, 358, 360 f., 444
- Pulchra es et decora* (M249) | 85, 256
- Quare tristis es, anima mea* (M37) | 164, 169, 294, 442
- Quasi cedrus exaltata sum* (M19) | 174 f., 178, 442
- Quemadmodum desiderat cervus* (M34) | 164, 169, 443
- Qui confidunt in Domino* (M35) | 159, 161, 166, 169, 308, 356, 358 f., 443
- Quomodo miseratur pater* (M54) | 164, 169, 333 f., 356, 358, 360 f., 444
- Regina caeli laetare* (M60) | 71 f., 89, 200, 243 f., 257, 275 f., 290, 292, 310, 325, 327, 369–371, 444
- Regnum mundi et omnem ornatum saeculi*
(M22) | 190, 227 f., 443
- Reminiscere miserationum* (M2) | 163, 169, 337 f., 442
- Responsum accepit Simeon* (M64) | 194, 444
- Specie tua et pulchritudine tua* (M29) | 164, 167, 170, 443
- Super flumina Babylonis* (M242) | 85
- Surrexit pastor bonus* (M239) | 85
- Timeate Dominum, omnes Sancti eius*
(M26) | 202, 227 f., 256, 443
- Tu es Deus omnipotens* (M62) | 217, 338, 358, 360 f., 444
- Ut quid, Domine, repellis* (M40) | 164, 169, 343, 357–359, 443
- Venite et videte opera Domini* (M44) | 164, 169, 357–359, 443
- Viri Galilaei, quid admiramini* (M63) | 211, 369 f., 372, 377 f., 444
- Morales, Cristóbal
- O sacrum convivium* | 98
- Quanti mercenarii* | 390
- Tu es Petrus* | 149, 151–153, 395
- Nanino, Giovanni Maria
- Ecce odor filii mei* | 344
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da
- Adoramus te, Christe* | 304
- Angelus Domini* | 305
- Ave Maria* | 368
- Tu es Petrus a 5* | 149, 151–153
- Tu es Petrus a 6* | 149, 151–153
- Tu es Petrus a 7* | 149, 151–153
- Ponta, Adamus de
- Tu es pastor ovium* | 395
- Portinario, Francesco
- Che nuova forz'amore* | 53, 441
- Prenner, Georg
- Anima mea liquefacta* (Pre3) | 119, 125, 199, 275 f., 293 f., 381 f., 386, 392, 410, 445
- Assumpta est Maria in caelum* (Pre20) | 129, 198, 202, 204, 206, 293 f., 365, 378, 445
- Austriaci colles* (Pre10) | 132, 445
- Ave verum corpus natum* (Pre29) | 129, 212 f., 247–249, 264, 290, 324, 341, 343, 446
- Carole plena tui spe nominis* (Pre1) | 119 f., 411, 445
- Conceptio est hodie* (Pre30) | 130, 200, 241, 243, 324, 446
- Confitebor tibi, Domine* (Pre38) | 125, 163, 165, 167 f., 170 f., 322, 446
- Considerate dilectissimi* (Pre12) | 125, 217, 445

- Credo quod redemptor* (Pre9) | 131, 174–176, 178, 223, 321, 387, 393, 399, 404, 411, 445
- Domine pater et Deus vitae* (Pre14) | 120, 214 f., 445
- Factum est silentium* (Pre28) | 120, 190, 227 f., 301 f., 324, 346, 356–359, 446
- Filiae Hierusalem* (Pre22) | 130, 207, 228 f., 369, 371 f., 445
- Genuit puerpera regem* (Pre15) | 120, 202, 445
- Hodie beatissima virgo Maria* (Pre8) | 129, 202, 242 f., 445
- Hodie Christus natus est* (Pre6) | 51, 128, 198 f., 329, 445
- Hodie Christus natus est* (Pre7) | 51, 445
- Hodie nata est beata virgo Maria* (Pre21) | 129, 195–197, 242 f., 266, 328, 352, 446
- Me Deus et terrae* (Pre2) | 119, 216, 219, 289, 343, 386, 392, 411, 445
- O Deus, o cuius nihil est sine numine sanctum* (Pre39) | 125, 216, 289, 301, 309, 322, 446
- O Rex gloriae* (Pre5) | 119, 199, 329, 445
- O sacrum convivium* (Pre16) | 120, 198 f., 248, 445
- O sacrum convivium* (Pre37) | 125, 198 f., 248, 322 f., 446
- Obsecro Domine mitte* (Pre19) | 120, 190 f., 445
- Peccantem me quotidie* (Pre26) | 120, 190, 192, 324, 446
- Peccavi Domine* (Pre27) | 120, 173 f., 177, 327, 341, 343, 356–359, 361, 446
- Plange quasi virgo* (Pre18) | 120, 190, 445
- Quem vidistis pastores* (Pre13) | 120, 200, 325, 386, 393, 396, 400, 445
- Quemadmodum desiderat* (Pre40) | 83, 446
- Qui rapis obsessas* (Pre23) | 130, 216, 222, 228, 230, 265, 446
- Salve Regina* (Pre25) | 131, 266, 446
- Salve Regina* (Pre34) | 131, 446
- Sancta Maria, virgo virginum* (Pre24) | 131, 199, 243, 276, 290, 446
- Sancta Trinitas unus Deus* (Pre36) | 125, 214 f., 322, 446
- Si bona suscepimus* (Pre4) | 119, 188, 190, 227 f., 275, 277, 408, 445
- Stetit Iesus in medio* (Pre31) | 130, 179, 182, 223, 228, 283, 324, 328, 341–343, 446
- Surrexit pastor bonus* (Pre17) | 120, 208, 445
- Tanto tempore* (Pre32) | 130, 180, 223, 228, 324, 328, 446
- Tu es Petrus* (Pre33) | 130, 149, 151, 153, 180, 183, 223, 228, 265, 281, 324, 343, 352 f., 446
- Usquequo Domine oblivisceris* (Pre11) | 120, 159, 169 f., 284, 308, 445
- Vita in ligno moritur* (Pre35) | 125, 216 f., 249, 273, 302, 323, 379, 381, 385 f., 446
- Regnardi**
- Beati, qui audiunt* | 55, 85, 87
- Regnart, François**
- Angelus ad pastores ait* | 56
- Quae est ista quae ascendit* | 56
- Regnart, Jacob**
- Ad Dominum, cum tribularer* (R99) | 211, 325, 447
- Ad te, Domine, levavi* (R100) | 214 f., 325, 447
- Advenit ignis divinus* (R102) | 189, 337, 356, 358, 360 f.
- Angelus ad pastores ait* (R104) | 198 f., 350 f., 447
- Angelus ad pastores ait* (R186) | s. Regnart, François
- Angelus autem Domini descendit* (R105) | 129, 203 f., 206, 292, 329, 448
- Apparuerunt apostolis dispertitae linguae* (R106) | 129, 189, 325, 447
- Ascendit Deus in iubilatione* (R108) | 207, 210, 447

- Ave Katharina martir* (R111) | 127, 130, 209, 228 f., 274, 290, 310, 447
- Ave Maria* (R187) | 85
- Ave Maria* (R46) | 85
- Ave maris stella* | *Monstra te esse matrem* (R113) | 70 f., 89, 131, 209 f., 243, 274, 290, 310, 325, 369, 371 f., 447
- Ave regina caelorum* (R114) | 71 f., 89, 199, 243, 290, 325, 447
- Beati, qui audiunt* | s. Regnardi
- Beatus Nicolaus pontificatus* (R116) | 130, 203, 206, 228 f., 332, 447
- Beatus, qui intellegit* (R117) | 163, 169 f., 447
- Canite tuba in Syon* (R52) | 128, 189, 192, 324, 447
- Circumdederunt me dolores* (R121) | 121, 163, 167–169, 302, 332 f., 448
- Circumdederunt me viri mendaces* (R53) | 129, 189, 324, 447
- Coenantibus illis accepit Iesus* (R122) | 195, 248, 343, 448
- Confitebor tibi, Domine* (R39) | 125, 174, 177, 208, 309, 322 f., 447
- Defunctum charites Vaetem merore requirunt* (R234) | 73, 133, 385, 411
- Dic modo Phoebe novo* (R230) | 132
- Dixit Domino meo* (R59) | 56
- [*Dixit Dominus*] *Sede a dextris meis* (R218), siehe *Dixit Domino meo* (R59)
- Domine, non secundum peccata nostra* (R128) | 129, 211, 273, 305, 369, 371, 377, 379, 448
- Domine, secundum actum meum* (R62) | 130, 189, 324, 447
- Domus mea domus orationis vocabitur* (R129) | 211, 448
- Ecce nunc tempus acceptabile* (R130) | 201 f., 293 f., 337, 350, 448
- Ego pro te rogavi, Petre* (R131) | 189, 227 f., 350, 448
- Euntes in mundum universum* (R64) | 130, 179, 182, 223, 228, 283, 327, 342 f., 447
- Expectans expectabo* (R190) | 215, 350, 357 f., 360 f., 448
- Exultent iusti in conspectu Dei* (R191) | 214 f., 448
- Fit porta Christi pervia* (R134) | s. Anon., *Fit porta Christi pervia*
- Hodie de virgine salvator* (R138) | s. *Hodie de virgine salvator mundi natus est* (R137)
- Hodie de virgine salvator mundi natus est* (R137) | 56, 128, 216, 448
- Hodie natus est Christus* (R192) | 128, 198 f., 329, 448
- Hodie nobis de caelo pax vera descendit* (R193) | 188, 193, 200, 275, 333–335, 347, 356, 360 f., 449
- Homo quidam fecit coenam* (R139) | 189, 248 f., 350, 370 f., 378
- Ibant apostoli gaudentes* (R140) | 131, 206 f., 222, 228, 448
- Intuemini, quantus sit iste* (R195) | 189, 191, 350, 449
- Iustorum animae in manu Dei sunt* (R216) | 84
- Lamentabatur Iacob* (R146) | 194, 337, 350 f., 357 f., 360, 448
- Levita Laurentius* (R147) | 130, 189, 228 f., 448
- Missa Fit porta Christi pervia* (R11) | 56
- Nunc dimittis servum tuum* (R196) | 72, 210, 320, 326, 338, 449
- O admirabile commercium* (R155) | 199, 325, 448
- O decus Trebnitiae* (R197) | 199, 227, 229, 276, 290, 326, 347, 350, 355 f., 358, 360 f., 449
- Oves meae* (R40) | 125, 180, 322, 447

- Proba me, Deus* (R₄₁) | 125, 163, 169, 322 f., 447
- Puer natus est nobis* (R₁₉₉) | 128, 206 f., 329, 365–367, 370 f., 378, 449
- Pueri Hebreorum vestimenta prosternebant* (R₁₆₃) | 129, 203 f., 206, 325, 448
- Quae est ista quae ascendit* (R₂₀₀) | s. Regnart, François
- Quicquid Graeca loquax* (R₂₃₁) | 132, 347
- Quod mitis sapiens* (R₂₃₂) | 132, 347
- Reges terrae congregati sunt* (R₁₆₄) | 214 f., 448
- Resonet in laudibus* (R₁₆₅) | 70, 216, 273, 309, 356 f., 360 f., 369 f., 372, 378
- Salve Regina* (R₁₆₉) | s. *Salve Regina* (R₁₇₀)
- Salve Regina* (R₁₇₀) | 56
- Sancta et immaculata virginitas* (R₂₀₃) | 131, 189, 243, 350
- Sancta Trinitas, unus Deus* (R₁₇₂) | 129, 214 f., 325, 448
- Si ambulavero in medio tribulationis* (R₄₃) | 125, 163, 167, 169–171, 323, 447
- Stamus in occursum* (R₂₀₄) | 85
- Stella, quam viderant magi* (R₁₇₆) | 128, 189, 448
- Stetit Iesus in medio discipulorum* (R₁₇₇) | 179, 181 f., 282, 293 f., 325
- Surrexit pastor bonus* (R₉₅) | 129, 189, 324, 328, 447
- Tollite iugum meum super vos* (R₁₈₀) | 194, 227 f., 325, 448
- Tribulationes cordis mei* (R₁₈₁) | 211, 448
- Ut vigilum densa silvam cingente corona* (R₂₃₃) | 132
- Vos, qui secuti estis me* (R₁₈₄) | 131, 202, 222, 228, 292, 325, 448
- Rore, Cipriano de
Musica sopra le stanze del Petrarca in laude della Madonna | 255 f.
- Roy, Simon de
Adiuva nos, Deus (R_{oy1}) | 128, 163, 167–170, 223, 324, 343, 449
- Exurgens Maria abiit* (R_{oy2}) | 129, 179, 181, 223, 241, 243, 264, 282, 449
- O quam gloriosum est regnum* (R_{oy3}) | 129, 201, 203, 228, 265, 292, 449
- Senfl, Ludwig
Ave, Maria ... virgo serena (SC M 9) | 396
- Beati omnes qui timent Dominum* (SC M 12) | 157
- Beati omnes qui timent Dominum* (SC M 13) | 157
- Crux fidelis inter omnes* (SC M 23) | 400
- Ecce quam bonum* (SC M 38) | 158 f.
- Mater digna Dei* (SC M 55) | 245 f.
- Missa Nisi Dominus aedificaverit* (SC O 8) | 158
- Nisi Dominus aedificaverit* (SC M 65) | 156, 158
- Non moriar sed vivam* (SC M 66) | 188
- O crux, ave* (SC *M 71) | 400
- Qui propheticè prompsisti* (SC M 88) | 216, 218
- Vaet, Jacobus
[A solis ortus cardine] Beatus auctor saeculi (V84) | 69, 125
- Angelus ad pastores ait* (V43) | 118, 198 f., 246, 326, 352, 356–359, 450
- Ante me non est formatus Deus* (V44) | 119, 199
- Antevenis virides* (V45) | 132, 347
- Ascendetis post filium* (V46) | 23, 74, 132, 355
- Aspice Domine* (V47) | 119, 200, 227 f., 326, 329, 450
- Assumens Iesus* (V48) | 129, 179, 183, 223, 325, 450
- Aurea nunc tandem* (V49) | 132
- Beata es et venerabilis* (V4) | 131, 207, 243, 324, 449
- Beata es, virgo Maria* (V67) | 189, 194, 239, 243, 325, 451

- Christe servorum* (V5) | 95, 125, 214 f., 290, 307, 327, 398 f., 449
- Continuo lacrimas* (V50) | 73, 94, 117 f., 385, 411
- Crimina laxa pietate multa* (V1) | 70, 125
- Crudelis Herodes* | 69 f., 125
- Currite, felices* (V51) | 132, 273, 333, 355
- Discubuit Iesus* (V18) | 190, 248 f., 334, 336 f., 365 f., 450
- Dixerunt impii* (V19) | 119, 214 f., 308 f., 328, 450
- Domine, exaudi* (V6) | 334, 355
- Domus pudici pectoris* | s. [*A solis ortus cardine*] (V84)
- Dulces exuviae* (V52) | 74, 355
- Dum completerentur dies* (V20) | 190, 365, 378, 450
- Dum steteritis* (V21) | 119, 190, 227 f., 325, 450
- Ecce apparebit Dominus* (V22) | 119, 205 f., 293 f., 328, 450
- Ego Dominus* (V7) | 92, 120 f., 334
- Est sacer imperio* (V8) | 74, 120
- Euge, serve bone* (V23) | 190, 450
- Ex eius tumba* (V24) | 190, 227, 229, 292, 352, 365, 378, 450
- Ferdinande Imperio princeps* (V53) | 132
- Filiae Hierusalem* (V25) | 208, 227, 229 f., 413, 450
- Filiae Hierusalem* (V26) | 119, 208, 227, 230 f., 337, 341–343, 413, 439, 450
- Fortitudo mea* (V27) | 162, 169 f., 199, 450
- Gratus in Austriacam* (V28) | 74
- Heu mihi, Domine* (V9) | 130, 188, 192 f., 324, 449
- Huc me sidereo* (V54) | 119, 217, 286–288, 308 f., 450
- Iam pridem expectant* (V30) | 74
- Immolabit haedum multitudo* (V29) | 190, 248 f., 292, 325, 369–371, 450
- In tenebris* (V55) | 130, 217, 326, 329, 338, 352, 358 f., 450
- Iste est Ioannes* (V56) | 208, 227, 229, 326, 451
- Iustus germinabit* (V57) | 119, 190, 227 f., 310, 329, 451
- Mater digna Dei* (V31) | 200, 243, 245 f., 276, 290, 386, 396, 404, 411 f., 450
- Miser qui amat* (V63) | 74, 119 f., 347
- Misit Herodes rex manus* (V33) | 130, 179 f., 223, 228, 283, 450
- Musica Dei donum* (V34) | 74, 119 f.
- Ne reminiscaris, Domine* (V58) | 119, 201 f., 274, 326, 330, 451
- Novum genus potentiae* (V2) | s. *Crudelis Herodes*
- O gloriosa Domina* (V64) | 119, 209, 239, 243, 274, 290, 316, 451
- O lux beata Trinitas* | 70
- O quam gloriosum* (V11) | 86, 254
- Pascha nostrum immolatus est* (V35) | 129, 211, 450
- Pastores quidnam vidistis* (V12) | 83
- Postquam consummati essent dies octo* (V65) | 119, 180, 183, 280, 302, 316, 326, 352, 451
- Qui crediderit* (V14) | 95, 125, 180, 305, 307, 327, 398 f., 449
- Qui gerit Augusti* (V15) | 74, 120, 132, 317
- Qui operatus est Petro* (V59) | 22, 200 f., 227 f., 231–236, 329 f., 386, 399–401, 403 f., 412, 451
- Quoties diem illum considero* (V17) | 131, 216, 324, 449
- Reges terrae congregati sunt* (V36) | 56, 128, 214 f., 326, 352, 450
- Rex Babylonis venit* (V37) | 130, 174 f., 177, 223, 250, 283, 450
- Romulidum invicti* (V38) | 74, 119 f., 355
- Salve festa, dies* (V39) | 216, 289, 325, 352, 450

- [Salve Regina] Vita dulcedo* (V68) | 131
[Salve Regina] Vita dulcedo (V69) | 131
[Salve Regina] Vita dulcedo (V70) | 131
Salve Regina (V71) | 131
[Salve Regina] Vita dulcedo (V72) | 131
Salve Regina (V73) | 131
[Salve Regina] Vita dulcedo (V74) | 132
[Salve Regina] Vita dulcedo (V75) | 119 f., 132
Si qua fides (V40) | 74, 119 f.
Simile est regnum (V41) | 119, 200, 227 f.,
 450
Spiritus Domini (V60) | 118, 178 f., 283,
 321, 385 f., 390, 410, 451
Stat felix domus Austriae (V61) | 74, 411
Te Deum (V66) | 72 f., 127 f., 133, 272
Videns Dominus (V42) | 119, 179, 182, 326,
 439, 450
Vitam quae faciunt beatiorem (V62) | 74 f., 93,
 117 f., 300, 347
- Victoria, Tomas Luis de
Tu es Petrus a 5 | 149, 151–153
Tu es Petrus a 6 | 149, 151–153
- Weerbeke, Gaspar van
Mater digna Dei | 245 f.

HOLLITZER



Dieser Band verzeichnet und erschließt erstmals das von Mitgliedern der Hofkapelle des Erzherzogs und späteren Kaisers Maximilian II. – unter ihnen Jacobus Vaet, Philippe de Monte und Jacob Regnart – komponierte geistliche Motettenrepertoire. Die Musikpflege einer Hofkapelle dieser Zeit diente nicht nur der höfischen Repräsentation, sondern musste auch den künstlerischen und religiösen Vorlieben eines Herrschers genügen. Da Maximilian II. trotz seines öffentlichen Bekenntnisses zum Vatikan Sympathien für die Reformation hegte, gehen die umfangreichen Analysen der Texte und Kompositionen auch der Frage nach, wie sich diese Diskrepanz zwischen fromtrem Hofzeremoniell und dem persönlichen Glauben des Herrschers im Motettenschaffen seiner Hofmusiker widerspiegelt.

HOLLITZER



www.hollitzer.at

ISBN 978-3-99012-999-9
ISSN 2617-2534