

Title: Mit Pauken und Trompeten : Strategien und Dokumentation des zeremoniellen Einsatzes von Musik am Papsthof des ausgehenden 15. Jahrhunderts

Author(s): Melanie Wald-Fuhrmann

Source: *Musikalische Performanz und päpstliche Repräsentation in der Renaissance*, ed. by Klaus Pietschmann; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 11), p. 139–154.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20122846>



Creative Commons license: CC BY-SA

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Melanie Wald-Fuhrmann

Mit Pauken und Trompeten
Strategien und Dokumentation des zeremoniellen
Einsatzes von Klängen und Musik am Papsthof des
ausgehenden 15. Jahrhunderts

Es liegt nur allzu nahe, bei der Frage nach der Rolle von Musik im Spektrum päpstlicher (wie allgemein fürstlicher) Repräsentation ausschließlich an komponierte Musik, an musikalische Kunstwerke also, zu denken. Das insinuiert eine lange auf eben dieses Repertoire verengte Tradition von Musikgeschichtsschreibung ebenso wie das spektakuläre, gut dokumentierte Aufblühen polyphonen Komponierens in der päpstlichen Kapelle seit Sixtus IV.¹ Doch soweit sich damalige Repräsentationspraktiken rekonstruieren lassen, kommt dem Einsatz von komponierter Polyphonie auch um 1500 noch immer nur ein geringer Anteil an ihnen zu. Ferner ist sie noch kein Wert an sich, sondern findet im Rahmen einer ausdifferenzierten akustischen Zeichengebung Verwendung, deren Spektrum Geräusche, Lärm, Klänge und eben auch verschiedene Musikformen umfasste. Es drängt sich folglich die Frage auf, ob es überhaupt angemessen ist, in diesem Zusammenhang emphatisch von Musik bzw. musikalischer Performanz zu sprechen.

Der die Beiträge dieses Bandes einende Fokus wird daher hier einerseits auf das gesamte Kontinuum zwischen Geräusch und Musik erweitert, andererseits Repräsentation auf das geistliche wie weltliche Zeremonielle der Päpste des ausgehenden 15. Jahrhunderts bezogen. Neben dem Versuch, damit ein einigermaßen ausgewogenes Bild akustischer Repräsentationsstrategien zu zeichnen, vor dessen Hintergrund sich dann der Anteil herausragender polyphoner Einzelwerke umso deutlicher konturieren ließe, steht

1 Pamela F. Starr, *Music and Music Patronage at the Papal Court. 1447–1464*, Ann Arbor 1987; Richard Sherr (Hrsg.), *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford 1998; Adalbert Roth, *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus IV. (1471–1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 1991; Bernhard Janz (Hrsg.), *Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*, Città del Vaticano 1994; Christopher Reynolds, *Papal Patronage and the Music of St. Peter's 1380–1513*, Berkeley 1995. Zum kulturellen Programm des Papstes siehe Eunice Dunster Howe, *Art and Culture at the Sistine Court. Platina's »Life of Sixtus IV.« and the Frescoes of the Hospital of Santo Spirito*, Città del Vaticano 2005.

die Identifizierung daraus hervorgehender ganz grundsätzlicher Fragen zum Status von Musik und komponiertem Kunstwerk in dieser so wichtigen musikgeschichtlichen wie -ästhetischen Umbruchszeit.

Eine solche Versuchsanordnung stützt sich einerseits auf die Tatsache, dass sich im Grunde so gut wie alle dokumentierten Musikpraktiken am Papsthof im Rahmen von Ritual und Zeremoniell abspielten, die zugleich die Orte für repräsentatives Gebaren waren, und dass andererseits die Vokalpolyphonie hierbei jeweils gar keinen oder nur einen geringen oder zumindest schwer bezifferbaren Anteil einnahm. Angesichts der bekannten ausgefeilten Inszenierungen und Choreographierungen von Ritualen scheint es geboten, noch einmal nachdrücklicher als bisher nach dem Zusammenhang von (musikalisch-ästhetischer) Form und (zeremonieller) Funktion, von Autonomie und Heteronomie also, zu fragen, und dabei die verschiedenen klanglich-musikalischen Umgangsformen in ihrer je spezifischen Zeichenhaftigkeit – gerade auch in Abgrenzung zu und im Zusammenspiel mit anderen Zeremonialmitteln wie Kleidung, Schmuck, Kerzen, Präzedenzregeln etc. – zu charakterisieren.²

Da Repräsentationsbelange zum Zeremoniell gehörten, beruhen die folgenden Ausführungen auf dem päpstlichen Zeremonialschrifttum: den Traktaten Agostino Patrizis, Johannes Burckards Notizen sowie den einschlägigen Diarien und Viten.³ Freilich sind das heikle und überdies divergente Textsorten: Die Festberichte setzen auf Marker wie Einmaligkeit und Präzedenz und färben ihre ja für ein Publikum geschriebenen Darstellungen im Blick auf bestimmte politische Aussageabsichten. Die Zeremonialliteratur hingegen ist nach innen gerichtet. Das historische Geschehen in all seiner bunten Fülle scheint in ihnen meist gerade nicht auf. Die Darstellungen kennzeichnet ein protokollarischer, aber eben kein Protokoll-Charakter.

- 2 Zum Themenkomplex grundlegend Edgar Bierende, Sven Bretfeld und Klaus Oschema (Hrsg.), *Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und früher Neuzeit*, Berlin 2008.
- 3 Augustinus Patricius, *Rituum ecclesiasticorum sive sacrarum ceremoniarum SS. Romanae Ecclesiae (Venedig 1516): L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le ceremonial papal de la première Renaissance*, hrsg. von Marc Dykmans, Città del Vaticano 1980–82 (Studi e testi, 294); *Johannis Burckardi liber notarum, ab annum 1483 usque ad annum 1506*, hrsg. von Enrico Celani, 3 Bde., Città del Castello 1910 (Rerum Italicarum Scriptores, 32); *Johannis Burckardi Diarium sive rerum urbanarum commentarii* (1483-1506), hrsg. von L. Thuasne, 3 Bde., Paris 1883–1885; Jacopo Gherardi, *Il diario romano*, hrsg. von Enrico Carusi, Città del Castello 1911 (Rerum Italicarum Scriptores, 23/3); Gaspare Pontani, *Diario Romano*, hrsg. von Diomede Toni, Città di Castello 1907/08 (Rerum Italicarum Scriptores, 3/2); Bartholomaeus Platina, *De vitis ac gestis summorum pontificum, ad sua usque tempora*, Köln 1540. Siehe auch Bartolomeo Platina, *Lives of the Popes*, hrsg. und übers. von Anthony F. D'Elia, Cambridge 2008ff.

Auch hier werden indes Besonderheiten, Abweichendes und Einmaliges meist vor dem Alltäglichen privilegiert, das dann in einem opaken »solito modo« verschwindet. In beiden Textsorten gelangen wie durch einen Filter gepresst nur solche Details in die Beschreibungen und Vorschriften, die als zeremoniell zeichenhaft gelten und insofern essenziell für das Ritual sind: Nachteil wie Vorteil gleichermaßen, da der Wegfall bestimmter interessierender Fakten gleichsam als Preis für die passende Brille gelten kann, die die Texte für Repräsentationsbelange gerade durch die Filterung bieten.

Die genannten Charakteristika führen fast durchweg zu einem großflächigen Ausfall musikalisch verwertbarer Nachrichten, aufgrund dessen sich gleichsam unabweisbar der Eindruck aufdrängt, Musik, zumal die kompositionsgeschichtlich relevante und greifbare Musik, habe rein gar nichts mit dem Zeremoniell zu tun, sei ein Adiaphoron, im besten Falle ein Akzidenz: eine Idee, die ansatzweise und differenziert auch schon Jörg Bölling, überspitzt Jeffrey Dean formuliert haben.⁴

Aus diesem Punkt sei dieser Text entwickelt: Auf einige grundlegende Gedanken zum klanglichen Aspekt von Ritualen folgt ein erster, längerer Abschnitt zu dem, was man dem Zeremonialschrifttum zu den akustischen Aspekten wirklich entlocken kann, in einer beständigen Abwägung dessen, was beschrieben und dessen, was ausgelassen wird. In einem zweiten Abschnitt seien einige darüber hinausgehende Ideen zu einer wenn auch nicht zeremoniellen, so doch repräsentativen Funktionalität des polyphonen Repertoires zur Diskussion gestellt.

*

Akustisches – um noch nicht gleich von Musik zu reden – scheint für Rituale und Zeremonien zu allen Zeiten und Orten ein geradezu notwendiges Ingredienz. Und es ist einigermaßen klar, was Klänge im Allgemeinen, Musik im Besonderen zu solchen Abläufen beitragen können:⁵ Tönende Signale

4 Rundweg ab lehnte Jeffrey Dean die Idee einer zeremoniellen Funktion von Polyphonie; siehe »Listening to Sacred Polyphony«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 611–637: S. 620 und 628. Zu einer ausgewogeneren Darstellung siehe das Grundlagenwerk von Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte, Musik, Performanz*, Frankfurt am Main 2006, S. 237.

5 Zu theoretischen Konzeptualisierungen dieses Themenfeldes mit Verweisen auf einschlägige Forschungen siehe Ivo Supičić, *Music in Society. A Guide to the Sociology of Music*, Stuyvesant 1987, Kap. III: Music, Ceremony and Ritual, S. 293–308. Vgl. auch Jörg Jochen Berns, »Herrscherliche Klangkunst und höfische Hallräume. Zur zeremoniellen Funktion akustischer Zeichen«, in: *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte, München 2006, S. 49–64.

fungieren als Handlungsanweisungen für die unmittelbar am Ritual Beteiligten, informieren ferner Stehende darüber, dass überhaupt etwas von Wichtigkeit geschieht, sogar präzise über das, was gerade geschieht – wobei die besonders wichtigen Momente des Rituals akustisch meist auch besonders hervorgehoben werden –, markieren den Ort des Geschehens, fokussieren folglich die Aufmerksamkeit und schaffen so – gerade bei Freiluftveranstaltungen – einen akustischen Raum um den rituellen Vorgang, den sie hierarchisch strukturieren und zugleich auch affektiv anfüllen. So wird aus aktiv und passiv Teilnehmenden, aus Beteiligten und Zuschauern eine Gemeinschaft im emphatischen, oft auf bestimmte emotionale Haltungen setzenden Sinne.

Klänge markieren also Präsenz. Sie synchronisieren, übersetzen, beglaubigen und verkündigen zeremonielle Handlungen. Sie machen etwas öffentlich, was visuell nur einem kleinen Kreis erfahrbar ist. Sie stehen folglich im Dienst der Zeremonie, sind diese aber noch nicht selbst. Hin und wieder fungieren Klänge freilich selbst als genuine Bestandteile der zeremoniellen Handlungen (etwa bei Akklamationen neu gekrönter Herrscher), haben dann auch eine in Kraft setzende, juristische Wirkung. Einige wenige Rituale ereignen sich sogar beinahe ganz nur als ein Vollzug von Musik.

Wenn man für den hier interessierenden Bereich idealtypisch zwischen den Ritualen der üblichen liturgischen Feiern – den, im Wortlaut Patrizis, *sacrae ceremoniae* – und den eher weltlich-politischen Zeremonien unterscheiden wollte, so steht bei jenen die Sorge für den angemessenen Verlauf und die korrekte Durchführung der heiligen Handlung im Mittelpunkt,⁶ bei diesen die immer wieder neu zu regelnden Rang- und Präzedenzfragen. Realiter fiel beides im theokratischen römischen System meist zusammen.⁷

Wie für das Ritual generell gilt daher auch für seine akustischen Bestandteile: Vertrautheit, Wiedererkennbarkeit, mithin Repetition sind der Garant ihrer Wirksamkeit; Komplexität oder Neuerungen des Repertoires hingegen sollten nur mit äußerster Sparsamkeit angebracht werden, da nur so Handlungsanweisungen verstanden sowie die nötigen und erwünschten Decodierungsleistungen vollzogen werden können. Kommen die Repräsen-

6 Patrizi, *Ceremoniale* (wie Anm. 3), S. 5 fasst das in die Schlagworte »*decus et ordo*«, »*gravitas et dignitas*«.

7 Siehe hierzu etwa die verschiedenen *Tituli* bei Patrizi, die auch Ereignisse wie das Gastmahl nach der Papstkrönung, Friedens- und Bündnispublikationen, diverse öffentliche Auftritte und Ritte durch die Stadt sowie Fürstenempfänge umfassen.

tationsbelange des Zeremoniells hinzu, muss man überdies auf einen größtmöglichen Effekt, ja, auf schiere sinnliche Überwältigung abzielen.

Daher liegt es auf der Hand, weshalb auch in einer in ihren Symbolsystemen so ausdifferenzierten Epoche wie der römischen Renaissance an den bewährten, teils geradezu anthropologisch fundierten Ur-Mitteln akustischer Zeremonialdurchformung und Repräsentation festgehalten wurde:⁸ einem Apparat, in dem Musik im emphatischen Sinne nur eine und zudem eine spätgeborene Klangform neben vielen anderen wie geordneten und spontanen Akklamationen, Salutschüssen aus Gewehren und Kanonen oder Glockengeläut war.⁹ Im Grunde gehören auch die regelmäßig bezeugten Pauker und Trompeter, etwas weniger die sich ja in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu hochprofessionellen und nachgefragten Ensembles entwickelnden Pfeifer, zu diesen Geräuscheffekten, die unüberhörbare, ja vereinnahmende Präsenz mit alteingeführter und eindeutiger Symbolik verbanden – Freude und Festlichkeit auf der einen, Ehre und herrschaftliche Pracht auf der anderen Seite, um an die pointierte Gegenüberstellung von Sabine Žak anzuknüpfen.¹⁰ So kam keine Siegesmeldung oder sonstige Freudenbotschaft ohne Glockengeläut und Kanonaden von der Engelsburg aus (und je nachdem erklärten beide eine Botschaft überhaupt erst zu einer Angelegenheit der öffentlichen Freude, so etwa die Unterzeichnung von Lucrezia Borgias Ehevertrag mit Alfonso d’Este). Von den Trompeten als Zeichen weltlicher Macht machte für die päpstliche

8 Zu Klängen und Musik am Papsthof der Zeit siehe Sabine Žak, »Cappella – castello – camera. Gesang und Instrumentalmusik an der Kurie«, in: *Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle* (wie Anm. 1), S. 175–223.

9 Glockengeläut und Kanonenschüsse werden regelmäßig zusammen mit clamores und Feuern/Illuminationen als Freudenzeichen verwendet und rezipiert. Siehe etwa Gherardis Einträge zum Tode Mohammeds 1481 (Gherardi, Diario, wie Anm. 3, S. 54: »campane quoque frequentiori tintinabulo ad letitiam tacte et a mole Hadriani non modo tubarum et fistularum sonus, sed bombardum et sclopulorum crepitus dies et noctes sine intermissione usque ad sacietatem sunt auditi«; dazu auch Pontani, Diario (wie Anm. 3), S. 4: »ne fu fatta festa, cioè li fochi, sabbato, domenica et lunedì, et li tre dì fu fatta la processione per lo borgo di Santo Pietro, et ce andò papa Sisto quarto con li cardinali et tutti li chierici, sonò Campidoglio e tutte le chiese a festa« und zum Sieg bei Campomorto im August 1482, Gherardi, Diario, S. 107: »illico tota Urbe campanarum sonitu letitia significata est. Biduo sacra solemnitas ob victoriam sunt celebrata in ede Populi, ad quam profectus est pontifex cum patribus et prelatibus et curie magistratibus ignes tota Urbe, ineuntibus tenebris, ob letitiam excitati. Plena omnia letis clamoribus gaudium letitiamque significantibus«.

10 Laetitia und honor sind die zwei grundlegenden Funktions-Kategorien akustischer Repräsentation, wie sie Sabine Žak (an den Verhältnissen des deutschen Mittelalters) in einer grundlegenden Studie herausgearbeitet hat: *Musik als »Ehr und Zier« im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuß 1978, bes. S. 22–35.

Partei erst Cesare Borgia ausgiebigen Gebrauch.¹¹ Und man darf wohl annehmen, dass er mit dem enormen Aufgebot von zwanzig Trompetern und sechs Pfeifern, mit denen er 1501 seine zukünftige Schwägerfamilie aus Ferrara begrüßte, diese nicht nur ehren und der nicht ganz enthusiastisch eingegangenen Ehe gegenüber wohlwollend stimmen wollte, sondern auch ein Legitimitäts- und Ansehensdefizit zu überspielen trachtete. Denn die Besetzung von Ursache und Wirkung ist in Ritual- wie Zeremonialbelangen durchaus umkehrbar.

Daneben zeigen die Quellen aber auch, dass in entscheidenden Momenten immer auch auf ein möglichst großes und klanglich ausdifferenziertes Pfeifer-Ensemble gesetzt wurde; mit den Piffari del Castello stand dem Papsthof hier ein eigener Klangkörper zur Verfügung. Zwar ist die Geschichte der römischen Instrumentalmusikensembles vor 1500 erst in Ansätzen erforscht,¹² das, was wir über die entsprechenden Entwicklungen in Süddeutschland, den Niederlanden, Frankreich und Norditalien wissen, legt Ähnliches für die Heilige Stadt aber immerhin nahe. Demnach hätten sich auch hier instrumentenbauliche Innovationen mit verbesserten Spieltechniken verbunden und zu einem Aufgreifen polyphoner Techniken und Repertoires geführt.¹³ Auch die Integration der zeremoniellen Blechblasinstrumente in die Pfeiferensembles lässt sich für Rom nachweisen,¹⁴ so dass sich hier weithin tragender und symbolisch hoch konnotierter Klang mit kunstvollen musikalischen Strukturen verband, womit offenbar seit den

11 Zur Geschichte des römischen Trompeterkorps ab dem 16. Jahrhundert siehe Alberto Cametti, »I musici di Campidoglio ossia «concerto di trombone e cornetti del senato e inclito popolo romano» (1524-1818)«, in: *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria* 48 (1925), S. 95–135.

12 Erste Quellenstudien dazu, unter anderem zu den Piffari der Engelsburg, bei Giancarlo Rosticciola, »Strumentisti e costruttori di strumenti nella Roma dei papi. Materiali per una storia della musica strumentale a Roma nei secoli XV-XVII«, in: *Restauro, conservazione, e recupero di antichi strumenti musicali*, hrsg. von John Henry van der Meer, Florenz 1986, S. 171–226; Patrizia Melella, »Vita musicale e arte organaria a Santo Spirito in Sassia nel Cinquecento: note e documenti«, in: *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, hrsg. von Bianca Maria Antolini u.a., Lucca 1994, S. 507–519. Außerdem Žak, Cappella (wie Anm. 8), S. 187–191.

13 Zur Instrumentalmusik des Spätmittelalters und der Renaissance siehe insbes. die Arbeiten von Keith Polk, etwa »Brass Instruments in Art Music in the Middle Ages«, in: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, hrsg. von Trevor Herbert und John Wallace, Cambridge 1997, S. 38–50; zum 15. Jahrhundert S. 44–50, oder »Innovation in Instrumental Music 1450–1520. The Role of German Performers within European Culture«, in: *Music in the German Renaissance*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 202–214.

14 Siehe dazu etwa die Funde Klaus Pietschmanns für die regelmäßige Beschäftigung der päpstlichen Piffari und der Capitols-Trompeter an S. Giacomo degli Spagnoli: »Musikpflege im Dienste nationaler Repräsentation. Musiker an S. Giacomo degli Spagnoli in Rom bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts«, in: *Studi musicali* 31 (2002), S. 109–144; insbes. S. 115–124.

1480er Jahren ein Mittel etabliert wurde, Prozessionen und öffentliche Veranstaltungen für das Publikum möglichst attraktiv zu machen.

Demgegenüber diente die wichtigste melodisch-vokale Äußerungsform, der einstimmige Choral, als Modus des vernehmbaren und göttlich legitimierte zeremoniellen Sprechens, der keinen Kleriker vor allzu große stimmtechnische Herausforderungen stellte – wir wissen ja gerade aus dem Papstzeremoniell, wie wichtig es war, dass etwa die *Laudes regiae*, bestimmte Lektionen oder Intonationen von bestimmten geistlichen Würdenträgern gesungen wurden.¹⁵ Zudem bot er eine durch seine liturgische Geläufigkeit zutiefst internalisierte *lingua franca* mit gleichsam eingebauten Allegorisierungs- und Assoziationsfunktionen. So konnte sich Burckard für einen von ihm ad hoc entworfenen Responsorialgesang des Papstes zur Eröffnung der Heiligen Pforte im Jubeljahr 1500 bequem bei den Psalmen bedienen und bei Versen wie »Dies ist die Pforte der Gerechtigkeit / Die Gerechten werden durch sie eingehen« auch den ganzen Traditionsapparat der tropologischen und eschatologischen Auslegungen nutzen.¹⁶ Und wenn die Kardinäle bei der Einholung eines Fürsten an den Toren der Stadt das »Ecce (ego) mitto angelum meum« anstimmten,¹⁷ war damit auf die für den mehrfachen Schriftsinn typische Weise zugleich das aktuelle Ereignis – der Papst schickt seine Boten, ein Herr zieht ein – wie dessen heilsgeschichtliche Perspektive bezeichnet und darüber hinaus die Abhängigkeit des Papstes und Fürsten von Gott dokumentiert.

Die Klangaura von Zeremonien war also in sich ausdifferenziert; verschiedene Klangqualitäten waren mit verschiedenen Aussage- und Darstellungsabsichten verkoppelt. Zudem gab es verschiedene standardisierte Kombinationen: Glocken mit Kanonaden (und Freudenfeuern), Trompeten mit Salutschüssen (und prächtigen Reiterformationen).

Allerdings sind all diese Dinge, das ist ja ihre zeremonielle *Raison d'être*, kein römisch-päpstliches Spezifikum, sondern die allgemeine europäische Zeremonialsprache, die überdies jahrhundertlang fast unverändert blieb. Aussagen, die mit den spezifischen Situationen von Sixtus, Innozenz oder

15 Burckard reflektiert verschiedentlich über den richtigen Sprecher/Sänger für verschiedene Passagen; siehe etwa zum Krönungsgottesdienst Innozenz' VIII. am 12.9. *Liber notarum* I, S. 53f. Hierzu auch Žak, *Cappella* (wie Anm. 8), S. 176.

16 Johannes Burchard, *Alexander VI. und sein Hof. Nach dem Tagebuch seines Zeremonienmeisters*, hrsg. von Ludwig Geiger und Theodor Poppe, Stuttgart ⁸1917, S. 254 (Eintrag vom 23.12.1499).

17 Dazu Jörg Bölling, »Musicae utilitas. Zur Bedeutung der Musik im Adventus-Zeremoniell der Vormoderne«, in: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, hrsg. von Peter Johaneck und Angelika Lampen, Köln 2009, S. 229–265: S. 244.

Alexander zu tun haben, verstecken sich jeweils im Detail: Einige Beispiele dafür folgen weiter unten.

Für die Vokalpolyphonie, der Sixtus den institutionellen Rahmen bot, für die man kostbare Repertoirehandschriften anlegte, öffnen sich da – theoretisch – etliche Möglichkeiten, das Zeremoniell klangsemantisch weiter auszugestalten. Man wäre geneigt, gerade in der kunstvollen Mehrstimmigkeit die Klangform der Wahl zu sehen, wenn es um die akustische und deshalb weit tragende Entfaltung von Pracht und Magnifizenz geht, darum, ein besonderes Achtungszeichen zu setzen, die Einmaligkeit eines Festereignisses zu unterstreichen, durch Kunstfertigkeit und vielstimmige Pracht Staunen zu erregen, oder auch – jedenfalls im Motettenrepertoire – um Tagesaktualität und Anlassbezogenheit, Kommentar und affektive Lenkung. Die Anlegung der Handschriften könnte zudem darauf hindeuten, dass man die Ephemerität der Musik medial zu überwinden versuchte und ihr dadurch auch ein dokumentarischer Wert, eine memorial orientierte Bedeutungsebene zuerkannt wurde. Man könnte außerdem fragen, wie sich das Zusammenspiel der verschiedenen Ritualbestandteile durch den Einsatz von Polyphonie veränderte: Fand eine Fokussierung auf die Musik statt, oder zog man hier nur akustisch-musikalisch mit dem erhöhten Aufwand auf anderen Gebieten gleich?

Doch, und das ist wohl die größte Ernüchterung und vielleicht auch Irritation, die die Zeremonialtexte bieten: Von alledem ist dort keine Rede. Es lassen sich hier eigentlich nur negative Aussagen formulieren: Bei der weltlich-politischen Repräsentation vor großem Publikum spielt sie so gut wie keine Rolle. Ihre Verwendung in den *sacrae ceremoniae* unterliegt kaum Reglementierungen. Sie ist schlicht nicht zeremoniell notwendig.

Schon die Tatsache, dass die Zuständigkeit für die konkrete musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste in der Hand der Sänger und nicht der Zeremonienmeister lag, deutet zwar auf eine kreative Verfahrensweise, weist diesen Aspekt aber zugleich als liturgisch und zeremoniell weitgehend belanglos aus. Da Liturgie von ihrer täglich repetierten Grundform lebt und ihre Wirkmächtigkeit zuallererst ihren mit Gesten verbundenen Texten verdankt, ist deren eventuelle melodische Formung nur zweitrangig. Wichtig sind Reihenfolge, Wortlaut und die Funktionen der Sprecher. Wichtig und deshalb in die Zuständigkeit des Zeremonienmeisters gegeben sind ferner die Paramente, das Gewicht der Kerzen, Prozessionswege oder die Sitzordnung der Kardinäle, Prälaten und Gäste. Zu Details und präzisen Regelungen der musikalischen Ausgestaltung der Riten hingegen schweigen die Traktate und Diarien weitestgehend. Es gibt in der Zeremonialliteratur der

Zeit – im musikbezogenen Schrifttum sieht das natürlich schon lange anders aus – auch keine Ansätze dazu, die Polyphonie anders als negativ¹⁸ ernsthaft auf ihr rituelles und repräsentatives Potenzial hin zu befragen und in die entfalteten Zeichensysteme einzugliedern. Erwähnt wird höchstens, wenn sie stört. Deshalb beziehen sich die frühesten Anmerkungen zur klangästhetischen und emotionalen Dimension musikalischer Ritualgestaltung auch auf den Effekt der Reduktion von Klang in der Fastenzeit und Karfreitagsliturgie.¹⁹

Auch rein statistisch blieb Mehrstimmigkeit eine Ausnahme und eine geradezu esoterische, aufs Innere von S. Pietro, Cappella maior und Privatgemach beschränkte Musizierform.²⁰ Die eigentlichen repräsentativen Akte hingegen fanden außerhalb statt.²¹ Dazu passt auch die Beobachtung von Jörg Bölling, dass offenbar dann besonders viel Polyphonie erklang, wenn die Sänger mehr oder minder alleine mit sich (und ihrem Gott natürlich) waren oder Messen zum Andenken an ihre verstorbenen Zunftgenossen sangen.²² Verdanken sich die besonderen Aufschwünge des mehrstimmigen Komponierens also gerade ihrer Freiheit von jedem Zweck, besteht wirklich überhaupt kein belastbarer Zusammenhang zwischen den avancierten Parts der Musizierpraxis und dem päpstlichen Repräsentationszeremoniell? Gibt es hier nur Form, keine Funktion?

*

Außerhalb der Kapellen, im Bereich der eher weltlichen Zeremonien, ist zwar auch vieles wichtiger als Musik: Wie weit wer wem bei seinem Einzug in die Stadt entgegenkommt etwa, die Anzahl von Beteiligten und Zuschauern, Wege und Räume, der Wert von Pferden und ihrem silber- und

- 18 Jörg Bölling, »Cum gratia et decore. Sull'estetica cerimoniale di Paride de Grassi«, in: *Accademia Raffaello. Atti e studi* 2 (2006), S. 45–63. Siehe, für das 16. Jahrhundert, auch Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534-1549)*, Città del Vaticano 2007 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta, 11), S. 82–88.
- 19 Bölling, Cum gratia et decore (wie Anm. 18); damit ist aber bereits ein Pontifikat außerhalb des in diesem Band interessierenden Zeitraums berührt.
- 20 Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 4), S. 15, sowie Bernhard Schimmpfennig, »Die Funktion der Cappella Sistina im Zeremoniell der Renaissancepäpste«, in: *Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle* (wie Anm. 1), S. 123–174.
- 21 Hierzu Richard Joseph Ingersoll, *The Ritual Use of Public Space in Renaissance Rome*, Diss. Univ. of California 1985.
- 22 Dazu grundlegend Bonny Blackburn, »For Whom Do the Singers Sing?«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 593–610, sowie Dean, Listening (wie Anm. 4), S. 618.

goldgeschmückten Zaumzeug, das Material von Kleidung und Sitzkissen, Größe und Aussehen des Barets, das Cesare Borgia im Frühjahr 1500 erhielt, als ihn sein Vater zum päpstlichen Gonfaloniere ernannte. Dennoch wird Akustisches hier wesentlich öfter genannt, und zwar sowohl, wenn es »more solito«, als auch, wenn es in irgendeiner ungewöhnlichen Weise eingesetzt wird. So nennen die Texte wenigstens bei den wichtigeren Einträgen auch die Zahl der im Zug mitgehenden Trompeter, teilweise auch Pfeifer und andere Musiker. Sie verzichten nicht darauf, Akklamationsrufe, Salutschüsse, festliches Glockengeläut oder das Spiel von Trompeten vor und nach der öffentlichen Verkündigung einer Bulle zu erwähnen.

Manche Texte bewahren sogar fast unwillentlich die Suggestion und den Effekt offenbar herausragender akustischer Inszenierungen auf, was zwei Beispiele illustrieren mögen:

Im Frühjahr 1480 führte der Papstnepot und Kardinal Girolamo Riario zu Ehren der damals in Rom weilenden deutschen Fürsten Ernst von Sachsen-Lauenburg und Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel eine festliche Jagd auf dem Gelände der Malignana, der Villa der Familie Rovere kurz vor den Toren Roms, durch Jacopo Gherardi, der in seinem dem Papst freundlich gesinnten, relativ knappen und auf Zeremonialereignisse konzentrierten Diarium davon berichtet, qualifiziert diese Jagd zunächst als ein »munus«, eine Ehrerweisung gegenüber den Gästen des Papstes. Zugleich demonstriert sie die herausragenden Eigenschaften des Gastgeberes Girolamo: Mehr als alle anderen besitze er »animi magnitudo, opes et gloria«. Zur Bekräftigung dessen schreibt Gherardi, dass diese Jagd so außergewöhnlich gewesen sei, »ut a multo tempore citra eiusmodi vel visa, vel audita non sit«.²³ Während zur visuellen Pracht der Rang der Beteiligten und die Menge der Schaulustigen, die kostbare Ausstattung der Jäger und Pferde, ihr Gemmenschmuck sowie die Opulenz des anschließenden Festmahles unter freiem Himmel gehören – Beschreibungen, wie man sie häufig findet –, ist die akustische durch Gesang, Rufe, Hundegebell sowie Trompeten- und Hörnerschall aufgefüllt: »cantantium et letantium vocibus, canuum latrantibus, clangoribus tubarum et cornuum ululatibus silve omnis nemora et arbusta omnia personabant.« Die Assonanzen und ähnlichen Auslautungen machen diesen Satz geradezu zu einer onomatopoetischen Evokation eines ausgesprochen facettenreichen akustischen Ereignisses.

Gegen den möglichen Einwand, dass eine solche Jagd nichts mit dem päpstlichen Zeremoniell zu tun habe, lassen sich etwa die Abrechnungen der

23 Gherardi, Diario (wie Anm. 3), S. 13.

entstandenen Aufwendungen anführen: Diese gingen an den päpstlichen Kämmerer und beweisen somit, dass Sixtus in die Angelegenheit direkt involviert war. Und überhaupt gilt wohl, dass die Nepoten mit ihren Höfen und Festen zur Repräsentationsstrategie der Päpste gehörten. Es war vielleicht doch keine bloß familiäre Schwäche, dass der sittenstrenge Franziskaner Sixtus seine prunkliebenden Neffen Pietro und Girolamo Riario mit ihren opulenten Festen gewähren ließ, konnte er sich doch ihrer für eine mit seiner Persona und seinem Amt eher nicht zu vereinbarende, aber als nötig empfundene Repräsentation bedienen.

Von ähnlicher, wenn auch anders erzeugter akustischer Überwältigungswirkung muss der Einzug Cesare Borgias am 26. Februar 1500 gewesen sein: Wie stets hatte er seine Trommler und Pauker dabei.²⁴ Darüber hinaus spielten diesmal auch noch einige auf der Engelsburg platzierte Trompeter, und aus über 200 Donnerbüchsen wurde nach einem detaillierten Ablaufplan nacheinander und an verschiedenen Stellen Salut geschossen. Mit der Beschreibung dieser offenbar besonders eindrücklich choreographierten akustischen Freudenbezeugung findet Burckards Tagebucheintrag zu diesem Ereignis sein Ende: »Emissi ducenti vel ultra sclopeti magnum sonum facientes ordinatissime, primo de turri sita in horto castris, deinde de turri rotunda sita versus pontem, de qua ex furore soni ceciderunt porte fenestrarum et gelosie, successive de turri per planum muri versus palatium siti usque ad turrim posteriorem que prata respicit; ultimo sepius de castro.«²⁵ »[T]antum ornatum et triumphum« hatte bis dahin selbst der erfahrene Burckard noch nicht gesehen.

Dass Alexander VI. seine Familie generell ganz maßgeblich zur Vergrößerung seiner repräsentativen Aura benutzte, dürfte feststehen. Einige der einschlägigen Ereignisse sind auch in ihrem klanglich-musikalischen Aspekt dokumentiert: So war die Taufe von Lucrezias Sohn Rodrigo an Martini 1499 ganz offensichtlich ein Politikum; wurde dazu aber nicht zuletzt erst durch den aufgebotenen repräsentativen musikalischen Aufwand. Mit großem Gefolge brachte man den Täufling zur Kapelle, wozu Trommeln, Pfeifen und andere Instrumente spielten und damit dem Ereignis die nötige Öffentlichkeit und Offizialität verschafften; nach der Zeremonie erhob sich die Geleitmusik ohrenbetäubend schon in der Kapelle selbst: »tantus fuit

24 Burckard, *Diarium* (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 20 (»Habuit multos tibicines cum armis suis«, »Tibicines et alii sonatores non sonaverunt«). Žak, *Cappella* (wie Anm. 8), S. 188f., weist darauf hin, dass der päpstliche Trompetengebrauch durch Cesare Borgia deutlich zugenommen hat.

25 Burckard, *Diarium* (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 22.

tubarum et musicorum aliorum sonitus, quod vix quisque suum verbum audiret«, so Burckard, der derlei Vermischungen der sakralen mit der profan-militärischen Sphäre generell ablehnt.²⁶ Der bis dahin so friedliche Säugling begann dann auch zu schreien.

Zwei Jahre später, 1501, bot die schon erwähnte Eheschließung der unterdessen verwitweten Lucrezia mit Alfonso d'Este weitere Anlässe für repräsentative Klanglichkeit. Am Hochzeitstag selbst »tibicines et omnia genera musicorum parata in plano super scalas s. Petri inceperunt magna vehementia sonare singuli instrumenta sua«²⁷ – einmal mehr ist hier die Wichtigkeit der gemischten Bläserensembles und ihre akustische Eindringlichkeit bezeugt –, bis Lucrezia und ihre zukünftigen Schwäger herauskamen und zur eher pragmatisch und knapp abgehandelten Zeremonie gingen – das einzige, dem der Bericht hier größere Aufmerksamkeit widmet, sind die kostbaren Schmuckgeschenke an die Braut.

In puncto Polyphonie hat sich der päpstliche Vater von Cesare und Lucrezia hingegen nicht so sehr engagieren mögen:²⁸ Bekannt ist der Bericht, dass er die von Tinctoris zu seiner Krönung komponierte Motette gerade nicht in der Krönungsmesse, sondern lieber hinterher in seinen Privatgemächern musiziert haben wollte²⁹ – zeremoniell lohnend schien sie ihm offenbar nicht. Immerhin: Für die Öffnung der heiligen Pforte ließ er eine neue Komposition zu und nahm sie im Vorfeld ab. Da er die Zeit, die für das komplette Aufbrechen der Pforte nach seinem initialen Hammerschlag verging, nicht – wie von Burckard vorgeschlagen – schon mit der Zelebration im Inneren der Petersbasilika verbringen wollte, sondern draußen auf einem Stuhl wartete, hatten die Sänger immerhin Gelegenheit, die neue Komposition im Wechsel mit den von Burckard zusammengestellten Responsorialversen eine halbe Stunde lang immer wieder zu wiederholen. Ob und welchen Effekt das machte, hält Burckard nicht fest. Als es dann endlich soweit war und der Papst als erster durch die Pforte schreiten durfte, vergaß man indes, dass eigentlich er das dazu erklingende *Te Deum* hätte intonieren müssen. Das übernahmen dann die Sänger.

*

26 Burckard, Liber notarum (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 176.

27 Burckard, Diarium (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 180.

28 Vgl. dazu genauer die Beiträge von Jörg Bölling und Thomas Schmidt in diesem Band.

29 Burckard, Diarium (wie Anm. 3), Bd. I, S. 376.

Der gezielte Einsatz von Musik zu Repräsentationszwecken ist also durchaus eine bezeugte Realität: Doch ist Musik hier tatsächlich nicht das richtige Wort, ging es doch eher um Klänge und Töne, um akustische Präsenz, weniger um Artifizialität und Ästhetik. Konkretes Repertoire, ja spezifisch musikalische Qualitäten werden in den Quellen nie erwähnt. Was ästhetisch zählte, waren Lautstärke, Durchschlagskraft, die große Zahl und Varianz beteiligter Instrumente und die pure Tatsache, dass dort etwas spielte. Denn neben den Geräuschemomenten von Rufen und Akklamationen, von Glocken, Schüssen und Kanonen finden einzig die Fanfaren, die Blas- und Instrumentalmusik häufiger Erwähnung und dürfen insofern als zeremonial relevant gelten. Klangerscheinungen also, die in unseren Musikgeschichten nicht gerade prominent firmieren, für die wir keine kostbaren Handschriften, keine hochbezahlten Komponisten – dafür ausnehmend gut bezahlte Bläser – kennen und die eher mit dem Odium des Handwerksmäßigen behaftet sind. Und selbst, wenn wir von solchen (Ab-)Wertungen Abstand nehmen, hindert uns immer noch die mehr als lückenhafte Quellenlage daran, diese Bereiche musikalischer Performanz detailliert und in ihrem Wirkungskreislauf zu erschließen.³⁰

Die spezifische musikalische Qualität, die tatsächlich gespielten Stücke, das scheint – so jedenfalls drängt es sich bei der Lektüre der Diarien auf – eher etwas für den Moment, für die subjektive Rezeption, für die Steigerung des beabsichtigten Effekts gewesen zu sein, aber nichts, was man protokolларisch oder unter den Gesichtspunkten der Memoria für nützlich hielt. Diese mediale Übertragung – vom sinnlich-affektiv vereinnahmenden Ereignis zum Schriftdokument – gelang (noch) nicht.

*

Doch wie man die (Instrumental-)Musik unter dem Mantel der bloßen Klangfunktion für das Zeremonielle retten kann, wird auch niemand die polyphone Vokalmusik gänzlich in die zeremonielle Bedeutungslosigkeit verabschieden wollen. Das verbietet sich schon allein wegen des großen finanziellen Aufwands, der in die Kapellen und ihre Polyphonie-Spezialisten floss. Aber worin genau könnte ihre Funktion – jenseits der immer wieder bezeugten topischen, religiösen Funktion evozierter oder vertiefter Andacht

30 Auf dieses Problem wies zuletzt Laurenz Lütteken, *Die Musik der Renaissance*, Kassel usw. 2011, S. 93, hin.

– dann bestanden haben?³¹ Hier gilt es fein abzuwägen, wobei grundsätzlich zwei Erklärungsansätze perspektivenreich scheinen:

Der eine wäre die Elitenkonkurrenz: Offenkundig war es im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts nicht mehr möglich, fürstliche Statusansprüche zu stellen, ohne in das eigene Repräsentationskonzept auch eine Kapelle zu integrieren und in diese ostentativ viel Geld zu investieren.³² Die päpstliche Kapelle mit ihrer langen Tradition hatte hier einerseits Vorbildfunktion, andererseits musste sie mit der von den Fürstenhöfen in Neapel, Mailand und Ferrara entfalteten Dynamik mithalten und zugleich ein eigenes Profil bewahren.³³ Aufgrund der Exklusivität der *capellae papales* und ihrer Zutrittsbeschränkungen ist dann zweierlei klar: Repräsentationsstrategisch liegt der bekannte Fall einer effektvollen Koppelung von Kostspieligkeit und Exklusivität vor. Das teure Arcanum erhält durch die Zulassung handverlesener Gäste³⁴ – und Gesandte und Fürsten fungieren hier natürlich als direkte Konkurrenten im kulturellen Wettbewerb – sowie eine gewisse Zirkulation des Repertoires in Handschriften wenigstens so viel Öffnung, dass überhaupt der erwünschte Nimbus entstehen kann. Damit hängt, zweitens, zusammen, dass sich das Repertoire aufgrund seiner Artifizialität für öffentlichen Pomp nicht eignet und sich seine kommunikative Bedeutung sowieso nur einem sehr kleinen Kreis erschließen konnte. – Auch sonst ist die frühe Polyphonie ja Musik für enge, geradezu private Kreise, ob Kleriker, Bruderschaften, Fürstentreffen oder private Stiftungen.³⁵ – Dies wäre dann tatsächlich einmal eine Formfunktion, das bewusste Ausgestalten einer Nische, die repräsentationstechnisch vielleicht vergleichbar ist mit manch einer kaum merklichen Justierung in den Präzedenzen oder einem Schmuckdetail an der

31 Solche Antworten bleiben Žak, Cappella (wie Anm. 8) und Bölling, *Musicae utilitas* (wie Anm. 17), noch schuldig.

32 Für Fallbeispiele zur Entwicklung und Bedeutung fürstlicher Kapellen im 15. Jahrhundert siehe Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford 1984, ²2009; Paul Merkley und Lora L. Mathews Merkley, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3). Grundlegend zu diesem Komplex Laurenz Lütteken, »Come nasce una cappella? L'istituzionalizzazione della musica nel Quattrocento«, in: *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, Musica, Istituzioni*, hrsg. von Barbara Marx u.a., Florenz 2003 (Quaderni della ressagna, 27), S. 13–25.

33 Zur Idee der Elitenkonkurrenz mittels kompetitiver Abgrenzung im Kunstsystem siehe Arnold Esch, *Kunstförderung im Italien des 15. Jahrhunderts. Fragen zwischen Geschichte und Kunstgeschichte*, Opladen 1997, S. 25f.

34 Schimmelpfennig, Funktion der Cappella Sistina (wie Anm. 21), S. 129.

35 Dazu etwa die von Reinhard Strohm zusammengetragenen Dokumente für Brügge: *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985.

Kleidung. Das hieße aber auch, dass wir es mit einer repräsentativen Funktion zu haben, die außerhalb zeremonieller Zusammenhänge wirkt. Eine solche Tendenz zu einer bedingten, als Statusfunktion an Höfe und Fürsten rückgebundenen Autonomisierung höfischer Kunst kennt man auch sonst. Sie ist zeitgenössisch unter dem Begriff der *virtus* des Künstlers diskutiert worden.³⁶

Eine zweite Funktion ließe sich vielleicht aus den Bestimmungen Patrizis für das kuriale Zeremoniell ableiten: Er entwirft hier ein allgemeines, auf spezifischen Qualitäten fußendes Funktionsschema und hebt dabei neben Kriterien der Ordnung und der Gesittetheit auch auf Kennmarken wie »honor«, »reverentia« und »decus« ab, die schließlich zusammenwirken, um die »maiestas apostolica« bzw. die »gravitas et dignitas apostolice sedis« aufscheinen zu lassen³⁷ (ein weiteres, besonders deutliches Indiz für die innige Verbindung von Ritus mit Zeremoniell und Repräsentation). Es sind nun genau diese Aussagefunktionen, die bei Zeremonien außerhalb des Vatikans gerade auch die akustischen und musikalischen Mittel einlösen. Da in Rom, jedenfalls an der päpstlichen Kapelle, im Gegensatz zu manch anderen Kapellen in Europa Instrumente im Gottesdienst nicht erlaubt waren, wäre es immerhin denkbar, dass hier die Polyphonie sowie das besondere Repertoire der anlassbezogenen Motetten wenigstens ansatzweise für Ersatz sorgen konnten. Die Leerstellen im Zeremonialschrifttum lassen es als möglich erscheinen, dass der Impuls dazu tatsächlich von den Sängern und Komponisten selbst ausging. Ob sie – unzufrieden mit dem Status ihrer Kunst als Adiphoron, den internen Dynamiken ihrer Praxis und den Idealen der *virtus* folgend – eine Musik entwickelten, der schließlich auch zeremonielle Funktionen zuwachsen konnten?³⁸ Über eine Krise des Zeremoniells in Spätmittelalter und Renaissance ist ja häufig nachgedacht worden. Musik im emphatischen Sinne könnte hier – mittelfristig – die ästhetische Evidenz an die Stelle unverbindlicher werdender juristischer Wezensbehauptung gesetzt haben. Erst nach der Wende zum 16. Jahrhundert indes entwickelten Komponisten wie Heinrich Isaac eine musikalische

36 Britta Kusch-Arnhold, Joachim Poeschke und Thomas Weigel (Hrsg.), *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006; Jan de Jong u.a. (Hrsg.), *Virtus. Virtuosität en kunstliefhebers in de Nederlanden 1500–1700*, Zwolle 2003 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 54). Für diesen Gedanken danke ich Jörg Bölling.

37 Patricius, *Ceremonial papal* (wie Anm. 3), S. 5.

38 Zu entsprechenden Entwicklungen im 16. Jahrhundert siehe Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform* (wie Anm. 18), insbes. S. 49–72.

Oberflächenstruktur, die einem solchen Rezeptionsangebot in höherem Maße entgegenkam.

Doch auch hier zwingt die Quellenlage zu dem Schluss, dass das von den Komponisten damit gemachte Angebot fürs erste nicht aufgegriffen wurde, sondern auch Momente wie die Ehrung eines Ereignisses oder Festes durch eine neue, darauf gar direkt Bezug nehmende Komposition weiter den ephemeren, augenblickshaften und subjektiven Teilen des Zeremoniells zugerechnet wurden. Das eigentlich Musikalische an der Musik wäre also – wenigstens noch um 1500 – nicht zeremoniell, durchaus aber repräsentativ. Und daher rührt es dann wohl auch, dass man fast überall bessere Auskunft über sie erhält als in den Zeremonialtexten.