

Title: Die Verschriftlichung des Ephemereren : Zur Überlieferung von Gelegenheitsmusik im Fondo Cappella Sistina

Author(s): Thomas Schmidt-Beste

Source: *Musikalische Performanz und päpstliche Repräsentation in der Renaissance*, ed. by Klaus Pietschmann; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 11), p. 155–183.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20122850>



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/>

Thomas Schmidt-Beste

Die Verschriftlichung des Ephemeren
Zur Überlieferung von Gelegenheitsmusik
im Fondo Cappella Sistina

›Ephemer‹ – ›flüchtig‹ also, oder ›vergänglich‹: das ist jede Musik. Die Auseinandersetzung mit den komplexen Wechselwirkungen zwischen schriftlicher Fixierung und (ver)klingendem Vollzug hat von jeher die Musikwissenschaft und -ästhetik beschäftigt; hierin stellen Motetten der Renaissance keine Ausnahme dar, aber auch keinen Sonderfall, mit dem es sich eigens zu befassen lohnte. Neben der intrinsischen Vergänglichkeit jeder Musik gibt es aber auch noch die funktionale oder usuelle: Selbst eine Komposition, die als schriftlich fixierte *res facta* – oder auch als *opus perfectum et absolutum* im Sinne von Nikolaus Listenius, was für diesen gleichfalls nicht mehr hieß als eben die Reifizierung einer Komposition durch Verschriftlichung, die deren Überleben auch nach dem Tod des Schöpfers zumindest potentiell gewährleistet¹ – lief und läuft Gefahr, außer Gebrauch und demzufolge in Vergessenheit zu geraten. Dies galt allemal in einer Epoche, in der die Verweildauer auch einer *res facta* in der tatsächlichen musikalischen Praxis selten mehr als eine Generation betrug – man denke an das vielbemühte Diktum von Johannes Tinctoris aus dem *Liber de arte contrapuncti* von 1477, dass keine mehr als 40 Jahre alte Komposition einem musikalisch gebildeten Menschen noch hörenschrift sei.² Die permanente Aktualisierung des Repertoires durch neue Musik und die damit einhergehende Verdrängung der älteren Musik aus dem Bewusstsein der Zeitgenossen bedeutete bestenfalls deren Verschwinden im Bücherschrank, schlimmstenfalls (und angesichts

1 »Poetica, quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, ueluti cum à quopiam Musica aut Musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consummatum et effectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquit.« *Musica Nicolai Listenii ab authore demum recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta*, Nürnberg 1549, fol. a3^v.

2 »Neque quod satis admirari nequeo quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat quod auditu dignum ab eruditissimis existimetur.« Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, in: *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, Bd. 2, hrsg. von Albert Seay, Rom 1978 (Corpus scriptorum de musica, 22,2), S. 12. Vgl. Rob C. Wegman, »Johannes Tinctoria and the ›New Art‹«, in *Music & Letters* 84 (2003), S. 171–188.

der spärlichen Überlieferungslage offenbar üblicher) ihre Vernichtung.

Das Repertoire, dem sich dieser Beitrag widmet, ist aber darüber hinaus in noch stärkerer Weise ›vergänglich‹ oder ›kurzlebig‹. Es handelt sich um die Eintagsfliegen der Renaissancemusik: die Zeremonialkompositionen, die als ›anlassbezogene‹ Stücke, um den von Laurenz Lütteken etablierten Terminus aufzugreifen,³ gerade durch ihre Einmaligkeit und nicht durch ihre Wiederverwendbarkeit definiert sind. Der praktische Nutzen einer Hochzeits-, Begräbnis- oder Krönungskomposition, ihre ›Verwendbarkeit‹ im Sinne tatsächlichen Erklingens, erschöpft sich in einem einzigen, spezifischen und damit unwiederholbaren Ereignis. Was wäre der Grund, solche Kompositionen überhaupt der Nachwelt zu überliefern? Viele, wahrscheinlich sogar die allermeisten Gelegenheitsmusiken der Vormoderne sind in der Tat verloren – nicht weil die sie enthaltenden Quellen nicht mehr existieren, sondern weil sie nie die Schriftform fanden. Wie Edmund A. Bowles, Sabine Žak, Silke Leopold und andere dargelegt haben, bezog ein erheblicher Teil der Fest- und Zeremonialmusik ihren Wesensgrund gerade daraus, dass sie ›deutlich‹ war, und das hieß in erster Linie laut und einfach: Fanfaren, Akklamationen etc.⁴ Diese Musik bedurfte der Schriftlichkeit nicht, und so kennen wir sie auch fast ausschließlich aus Beschreibungen und Abbildungen.

Dies ist aber bekanntlich nur die eine Seite der Medaille: Herrscherlob ließ sich auch subtiler in Musik gießen, Eindruck ließ sich nicht nur durch Lautstärke schinden, sondern auch durch kompositorische Kunstfertigkeit, vergleichbar den zeitgleich in viel höherer Zahl entstehenden panegyrischen Gedichten der humanistischen Hofpoeten. Das intendierte Publikum ist in diesem Falle nicht die große Öffentlichkeit, die den entsprechenden Festivitäten beiwohnte, sondern die ›Kenner‹ und der im Idealfall musikliebende und daher entsprechend zu beeindruckende Adressat selbst. Im Extremfall war es möglich (und tat der ›Effektivität‹ der Ereignisses auch keinen Abbruch), dass eine solche Komposition überhaupt nicht – oder nicht von allen Anwesenden – real gehört werden konnte, etwa im Falle einer in einer Prozession mitmarschierenden Sängerkapelle, deren Kontrapunkt wohl

3 Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, Hamburg und Eisenach 1993 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 4), S. 154–161.

4 Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig 1977 (= Musikgeschichte in Bildern, III/8); Sabine Žak, *Musik als ›Ehr und Zier‹ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuß 1979; Silke Leopold, »Der politische Ton. Musik in der öffentlichen Repräsentation«, in: *Politische Öffentlichkeit im Spätmittelalter*, hrsg. von Martin Kintzinger und Bernd Schneidmüller, Ostfildern 2011 (Vorträge und Forschungen, 75), S. 21–40.

zwangsläufig im allgemeinen Geräuschpegel untergegangen sein musste;⁵ was zählte, war die Huldigungsgeste, die ebenso der Selbstvergewisserung des Komponisten und/oder Textdichters wie der eigentlichen Beglückung des Adressaten diente.

Die hier zur Debatte stehenden Kompositionen sind dementsprechend, wie Ludwig Finscher und andere dargelegt haben,⁶ anders als die Akklamationen im Gegenteil gerade die anspruchsvollsten und komplexesten ihrer Zeit, nehmen in der relativen Gattungshierarchie einen Spitzenplatz ein: bis etwa 1450 isorhythmische Motetten, danach Tenormotetten. Die Zeremonialmusik ist mit diesen Untergattungen aufs engste assoziiert, bis zu dem Punkt, dass sich Funktion und Satztechnik fast völlig überschneiden. Die Spätblüte der isorhythmischen Motette in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist weitestgehend an entsprechende Anlässe gebunden; die sie ablösende Tenormotette erscheint zunächst in vielfältigen funktionalen Kontexten, während ab dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts wiederum nur noch Huldigungsmotetten Tenormotetten sind. Die Attraktivität dieser beiden Gattungen – abgesehen von dem Konservatismus der Textur, der ihnen eine gewisse archaische Würde verleiht – liegt wohl vor allem darin begründet, dass erstens in dem komplexen und vielschichtigen Cantus-firmus-Satz die Kunstfertigkeit des Schöpfers besonders deutlich wird, und dass zweitens neben der sich oft in großen Steigerungen bündelnden Vieltimmigkeit doch auch akustische Prachtentfaltung nicht fehlt, wie etwa das fünfstimmige *Ecclesiae militantis* Dufays oder einige Generationen später die klangprächtigen sechsstimmigen Festmotetten Heinrich Isaacs und Ludwig Senfls belegen.⁷ Aber letztlich überwiegt doch die *subtilitas* der Cantus-firmus-Bearbeitung und der Mehrtextigkeit, die zudem die Erzeugung eines vielfältigen semantischen Beziehungsgeflechts zwischen Adressaten und Anlass mit ent-

5 Ebd., S. 24f.

6 Vgl. Ludwig Finscher, »Von der isorhythmischen Motette zur Tenormotette«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3), S. 306–324.

7 Zu Heinrich Isaac vgl. Thomas Schmidt-Beste, »Stil und Struktur in den Tenormotetten Heinrich Isaacs«, in: *Heinrich Isaac*, München 2010 (Musik-Konzepte, 148/149), S. 65–88; Melanie Wald, »Between Heaven and Earth: Some Thoughts on Possible Semantics of the Cantus Firmus Motet«, in: *The motet around 1500: On the relationship between imitation and text treatment?*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste, Turnhout 2012 (Collection »Épitome musical«), S. 545–569. Zu Senfl vgl. Adam Gilbert, »Ludwig Senfl's Sancte pater divumque and his Musical Patrimony«, in: *dass.*, S. 429–443; Thomas Schmidt-Beste, »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.

sprechender theologisch-symbolischer Unterfütterung nicht nur ermöglicht, sondern geradezu einfordert. Diese Art der Huldigung ist beim Hören nicht unmittelbar nachvollziehbar, damit aber nicht weniger bedeutungsvoll.⁸

Eine solche Komposition ist natürlich in jedem Fall eine *res facta* – sie bedarf der Schriftform auf allen Ebenen: bei ihrer Erschaffung, bei ihrer klingenden Realisierung (da beim besten Willen nicht aus dem Gedächtnis gesungen denkbar), und bei ihrer Überlieferung für die Nachwelt. Und es ist der letzte dieser drei Aspekte, der uns im Weiteren beschäftigen soll: Wo, warum und zu welchem Zweck sind Zeremonialmusiken überhaupt aufgezeichnet – ganz generell und speziell im Kontext päpstlicher Zeremonien? Denn obgleich – wie erwähnt – die Schriftform eine notwendige Voraussetzung dieser Kompositionen ist, könnte man meinen, dass ihre durch die Einmaligkeit der Verwendbarkeit doch stark eingeschränkte Funktionalität einer dauerhaften Überlieferung eigentlich entgegen stünde. In Musikhandschriften oder Musikdrucken, die vor allem dem Zweck dienen, Repertoire für die regelmäßige musikalische Praxis vorzuhalten, wäre eine Komposition, die streng genommen nur zu einer Zeit an einem Ort erklingen kann – eine Zeit zudem, die zwangsläufig in der Vergangenheit liegt –, eigentlich fehl am Platze. So sind es, allgemein gesprochen, vor allem zwei andere Quellentypen, in denen sich entsprechende Kompositionen in mehr als zufälliger Überlieferung befinden – beides Typen, in denen der Gebrauchsaspekt nicht im Vordergrund steht, sondern vielmehr der der *memoria*:⁹ retrospektive Sammlungen und unmittelbar der spezifischen Kommemoration eines Anlasses, eines Ortes oder einer Person gewidmete Spezialquellen.

In der Überlieferung der Renaissance-Polyphonie vor dem Ende des 15. Jahrhunderts ist der Typus des Kodex, der mehr oder weniger lange zurückliegendes Repertoire zusammenführt und aufbewahrt, und deren praktischer Nutzen weit weniger offensichtlich ist als der sich darin dokumentierende Sammeleifer, die Regel.¹⁰ Die bekanntesten Beispiele sind die oberitalienischen Sammelkodizes *Oxford 213* (GB–Ob, Can. Misc. 213), *Bologna Q15* (I–Bc, Q15) sowie nördlich der Alpen der *Kodex St. Emmeram* (D–Mbs, Ms. mus. 14274). Selbst die ›Trienter Kodizes‹, obwohl in einer Kathedralbibli-

8 Melanie Wald, *Between Heaven and Earth* (wie Anm. 7), S. 547–558; Lütteken, *Guillaume Dufay* (wie Anm. 3), S. 369–379 (»Tenor und Symbol«).

9 Vgl. die Beiträge in *Memoria als Kultur*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 121); auch Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982; Laurenz Lütteken, *Musik der Renaissance*, Kassel etc. 2011, S. 188–195.

10 Vgl. ebda., S. 108–115.

othek erhalten und von den beiden Hauptschreibern Johannes Lupi und Johannes Wisner zumindest teilweise auch vor Ort kompiliert, sind Sammelstücken unterschiedlichsten Repertoires ohne systematischen Funktionsbezug und schon aus notations- und layoutpragmatischen Gründen kaum unmittelbar zur praktischen Aufführung geeignet.¹¹ Fast alle der erhaltenen Zeremonialkompositionen der ersten beiden Jahrhundertdrittel sind in solchen Kompilationen aufgezeichnet, und das ist auch nicht weiter überraschend: Die Motivation ist hier offenbar gerade nicht die Wiederverwendbarkeit, jedenfalls nicht im ursprünglich intendierten Kontext (klingende Vergegenwärtigung im privaten Kreise ist natürlich immer eine Option), sondern das ›Haben wollen‹, sei es aus rein musikalischem Interesse oder um durch den lesenden oder singenden Nachvollzug der Musik aus der schriftlichen Aufzeichnung des jeweiligen Anlasses zu gedenken, gewissermaßen retrospektiv stellvertretend an ihm teilzunehmen. So macht es auch nichts, dass in den Zeremonialmotetten Dufays und anderer ganz unverblümt der Name des Komponisten und des Widmungsträgers genannt ist – da die Musik gewissermaßen ›kontextfrei‹ überliefert ist und eine Wiederbelebung im Rahmen eines wie auch immer gearteten liturgischen Zeremoniells ohnehin nicht denkbar war, konnte auch die Erwähnung von Päpsten und Kaisern nicht gegen etwaige Vorstellungen von Anstand und Dekorurn verstoßen.¹² Im Gegenteil waren diese Nennungen wohl dazu angetan, die Funktion der privaten *commemoratio* und Teilhabe noch zu verstärken.

Auch noch um 1500 sind Zeremonialmotetten vorzugsweise in diesen ›Privatsammlungen‹ und nicht in den Chorbüchern der Institutionen überliefert – dem *Leopold-* (D–Mbs mus. 3154) und *Apel-Kodex* (D–LEu 1494), *Berlin 40021* oder dem *Kodex Segovia* (E–SE s.s.). Folgerichtig ist die große Festmotette Heinrich Isaacs zum Konstanzer Reichstag von 1507, *Sancti spiritus – Imperii proceres*, ausgerechnet in einer so vergleichsweise marginalen und optisch wenig einnehmenden Quelle wie den Notizbüchern des Basler Lateinlehrers Felix Salzmann oder Salandronius erhalten (heute CH–Bu, F.IX.55).¹³ So spezifisch wie ihr streckenweise sehr weltlicher Text auf

11 Vgl. Reinhard Strohm, »Trienter Codices«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite Auflage*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel etc. 1998, Sp. 801–812.

12 Vgl. Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Sängerkapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Papst Pauls III. (1534–1549)*, Città del Vaticano 2007 (Cappellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 11), S. 68–70.

13 Vgl. John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 176–180. Vgl. auch Thomas Schmidt-Beste, »Die humanistische Staatsmotette – Probleme und

Kaiser Maximilian I. und die Reichsstände ausgerichtet ist, ist eine Wiederverwendbarkeit ausgeschlossen; das Interesse eines Schweizer Humanisten, der dem Reichstag möglicherweise sogar persönlich beiwohnte, am Text wie an dessen Vertonungsart im Stil einer ›Pseudo-Humanistenede‹ ist dagegen völlig logisch. Rätselhafter ist da schon eher die konkordante Überlieferung derselben Komposition in einer Gebrauchshandschrift für die St. Annenkirche im erzgebirgischen Annaberg (heute D–DI 1/D/505) inmitten liturgischen Repertoires; möglicherweise saß der Kompilator bzw. Schreiber, da die Motette mit dem Text- und Melodiezitat der Notker-Sequenz zum Pfingstsonntag beginnt, dem Mißverständnis auf, es handle sich um eine Choralparaphrase, wie sie Isaac auch (streng versgebunden) als Teil der Pfingstmesse im *Choralis Constantinus* vertont hatte.

Im frühen mehrstimmigen Druck ab 1500 findet sich Entsprechendes vor allem in Sammeldrucken, die oft ähnlich wie die Handschriften multifunktionales Mischrepertoire enthalten (wenn auch stärker nach Gattungen differenziert), wiewohl nicht nach dem Geschmack und den Interessen einer Einzelperson zusammengestellt, sondern nach verlegerischen bzw. Marktkriterien. Gerade in Motettendrucken war der Einschluss der ein oder anderen auf einen bedeutenden Anlass verweisenden Komposition sicher ein verkaufsfördernder Faktor, da ein solches Stück die Käufer, wenn auch nur sehr indirekt, an dem fraglichen Ereignis teilhaben ließ. Vor allem Drucke, die sich auf größer dimensioniertes, vielstimmiges Repertoire konzentrierten, das wie erwähnt das bevorzugte Medium der Zeremonialkomposition war, enthalten zahlreiche solcher Motetten, etwa der von Ludwig Senfl herausgegebene *Liber Selectarum Cantionum* (Augsburg: Grimm & Wirsung, 1520) oder Petruccis *Motetti a cinque numero xviii* (Venedig 1508).

Die zweite Quellenkategorie, in der Zeremonialkompositionen nicht nur ein Bestandteil unter vielen möglichen, sondern konstitutiv sind, ist – wie erwähnt – die der spezifischen Kommemoration eines Ereignisses gewidmete: entweder als Geschenk zum Verbleib beim Adressaten bestimmt oder als ›Souvenir‹ der erinnernden Anteilnahme derer dienend, die dem Anlass beigewohnt hatten (vergleichbar etwa dem heutigen Besucher eines Popkonzertes, der sich noch vor Ort die zugehörige CD kauft), wenn auch unter Umständen nur im Geiste. Solche Quellen sind allerdings im Bereich der Musik allerdings bedauernswerterweise wenig zahlreich, allemal im Gegen-

Möglichkeiten der Edition alter Musik«, in: *Produktion und Kontext. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition im Constantijn Huygens Instituut*, Den Haag, 4. bis 7. März 1998, hrsg. von H. T. M. van Vliet, Tübingen, 1999, S. 91–109.

satz zur bildenden Kunst oder zur Literatur, wo kaum eine Krönung, Fürstenhochzeit, Trauerfeier etc. verging, ohne dass des Anlasses ausführlich in Text und Bild gedacht wurde – nach der Mitte des 15. Jahrhunderts auch zunehmend in gedruckter Form.

Im Kontext eines Aufsatzes zum päpstlichen Hof bezeichnend ist hier der *Medici-Kodex* von 1518;¹⁴ wie mittlerweile als sicher gelten kann, handelt es sich hierbei um ein Geschenk Leos X. an seinen Neffen Lorenzo anlässlich von dessen Hochzeit mit Madeleine de la Tour d’Auvergne.¹⁵ Aber selbst dieser ›klare Fall‹ sperrt sich in zweierlei Hinsicht gegen die umstandslose Zuordnung als Memorialobjekt. Nicht nur wurde die Arbeit am Kodex, wie Joshua Rifkin herausgearbeitet hat, wohl schon lange vor der Hochzeit begonnen und erst nachträglich durch die Neuordnung und Ergänzung des Repertoires umfunktioniert und mit dem berühmten Akrostichon als Geschenk ›verpackt‹.¹⁶ In unserem Kontext noch wichtiger ist die (mit der ersten zusammenhängende) Beobachtung, dass das enthaltene Repertoire zwar in der einen oder anderen Weise für das junge Paar bedeutungsvoll oder zumindest anspielungsreich war, es sich aber an und für sich um ›ganz normale‹ Motetten aus dem Umfeld der päpstlichen Kapelle oder der »cantori segreti« Leos X. handelte, partiell von einem Kapellschreiber kopiert und mit zahlreichen Konkordanzen zu den dortigen Handschriften – ohne eine einzige auf einen kurialen Anlass bezogene Komposition, die *nur* in diesem Kontext sinnvoll gewesen wäre (im Gegenteil sind Moutons *Exalta regina Galliae* und Moulus *Fiere attropos* auf den französischen Hof gemünzt).¹⁷ Dasselbe gilt auch für die Produkte der Schreiberwerkstatt des Petrus Alamire und seiner Vorgänger am habsburgisch-burgundischen Hof in Mechelen, die als anlassbezogene Geschenke zahlreiche europäische Höfe erreichten.¹⁸ Während Heraldik und Bildschmuck oft eine sehr genaue Bestimmung des oder der Adressaten zulassen, ist das Repertoire keineswegs im selben

14 *The Medici Codex of 1518. A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, 3 Bde., Chicago/London 1968 (Monuments of Renaissance Music, 3–5).

15 Vgl. zusammenfassend Joshua Rifkin, »The Creation of the Medici Codex«, in: *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), S. 517–570.

16 Vgl. ebda., S. 551–565.

17 Vgl. Richard Wexler, »The Repertory in the Medici Codex«, in: *The motet around 1500: On the relationship between imitation and text treatment?*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste, Turnhout 2012 (Collection »Épitome musical«), S. 473–484: S. 474.

18 Vgl. *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Ghent/Amsterdam 1999.

Maße determiniert: Es überwiegen Vertonungen des *Ordinarium Missae* mit generischen Cantus firmi, vorzugsweise aus der Feder des habsburgischen Hofkomponisten Pierre de La Rue, was den Fokus mehr auf die Selbstdarstellung des Auftraggebers als auf den Schenkungsanlass bzw. den Beschenkten lenkt.¹⁹ Selbst dort, wo man annehmen darf, dass das Repertoire im Blick auf den Rezipienten zusammengestellt wurde, wie etwa im Motetenkodex GB-Lbl Royal 8.g.vii, dessen heraldischer Schmuck ihn eindeutig als Geschenk für Heinrich VIII. von England und Katharina von Aragon ausweist und in dessen zweiter Motette *Adiutorium nostrum* die beiden Widmungsträger sogar namentlich genannt sind, ist der Personenbezug zwar eindeutig, aber (angesichts des Fehlens von erklärenden Paratexten oder konsistentem Anlassbezug des Repertoires) doch so unspezifisch, dass sich die Wissenschaft bis heute über den genauen Anlass und die genaue Funktion uneins ist.²⁰

In einem der wenigen musikalischen Drucke der Zeit, die ein spezifisches Ereignis zelebrieren, ist der Kontextbezug der enthaltenen Kompositionen ähnlich schwach: die *Lofzangen ter ere van Keizer Maximiliaan en zijn kleinzoon Karel den Vijfden*, die die Antwerpener Liebfrauenbruderschaft im Jahr 1515 anlässlich des feierlichen Einzugs von Maximilian I. und seinem Sohn, dem Thronfolger Erzherzog Karl (später Karl V.) herausgegeben hatte.²¹ Auch hier steht die Funktionalität des Druckes außer Zweifel, allemal was den Bildschmuck und die Texte betrifft – aber bei der Musik, obgleich sie quantitativ den Löwenanteil des Druckes ausmacht, handelt es sich um zwei durchaus generische Marienmotetten aus der Feder des Organisten der Bruderschaft (und Sohns des Herausgebers Petrus de Opitiis), Benedictus de Opitiis: *Sub tuum praesidium* und *Summae laudis o Maria*. Echte musikalische Memorialdrucke erscheinen erst später und auch dann nur selten, wie etwa die *Déclaration des triumphantz honneurs* zum Einzug Karls V. in Cambrai 1540 (mit Jean Courtois' *Venite populi terrae*) oder der fünfte Band von Pietro Giovanellis *Novus Thesaurus Musicus* (1568, bei Gardano in Venedig) mit einer Reihe von Zeremonialmotetten für den Habsburgerhof.²²

19 Vgl. Eric Jas, »The Repertory of the Manuscripts«, in: ebda., S. 28–34.

20 Vgl. zuletzt Richard Sherr, »Marriage, Divorce, *The Aeneid*, Henry VIII, Catherine of Aragon and a Manuscript of Motets«, in: *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, hrsg. von Kristine K. Forney und Jeremy L. Smith, Hillsdale 2012 (Festschrift Series, 26), S. 65–84.

21 Dumitrescu, Theodor, *The early Tudor court and international musical relations*, Aldershot 2007, S. 142–144.

22 *Novi thesauri musici a Petro Ioannello collecti volumen V*, hrsg. von Albert Dunning, o.O. 1974 (Corpus Mensurabilis Musicae, 64).

Wenn sich die Lage somit schon insgesamt nicht als rosig darstellt, dann kann man sich vorstellen, dass sie das am Papsthof noch weniger ist. Hier kommen mehrere Faktoren zusammen, die die Überlieferung von anlassbezogenen Zeremonialmotetten eher erschweren als begünstigen. Zum einen ist, wie vor allem Klaus Pietschmann herausgearbeitet hat, das Selbstverständnis sowohl der Cappella als auch des Papsttums an sich ab dem späten 15. Jahrhundert nicht dazu angetan, dem Pontifex persönlich in Musik zu huldigen.²³ Das hat nichts damit zu tun, dass sich die Renaissance-Päpste nicht gerne feiern ließen – im Gegenteil ist entsprechende Panegyrik in Wort, Bild und auch Ton im 15. und 16. Jahrhundert ausgesprochen reich, schlägt sich in musikalischer Hinsicht allemal in den Festen und Prozessionen nieder, was vor allem für die Medici-Päpste reich belegt ist.²⁴ Hierbei handelt es sich jedoch um Anlässe, die zwar im weiteren Sinne Teil des Zeremoniells sein mochten, sich aber außerhalb der Kirchenmauern vollzogen; dort agierte der Papst mehr als Renaissancefürst denn als Hüter des Glaubens, und die Regeln waren offenbar lockerer. Was dagegen das liturgische Zeremoniell im engeren Sinne betraf, so stand der Papst bei bestimmten Anlässen (zumal bei seiner Krönung) durchaus im Mittelpunkt, und dies schlägt sich bekanntermaßen auch musikalisch nieder, in Form von Akklamationen und bestimmten liturgischen Gesängen.²⁵ Aber was gefeiert wird, ist in diesem Kontext eben das Amt und nicht die Person.²⁶

Die Sänger mochten somit zwar an den »externen« päpstlichen Feiern mitwirken (hierzu weiter unten noch mehr), aber dies geschah doch außerhalb ihrer eigentlichen Amtspflicht – der Ausgestaltung der päpstlichen Liturgie; und das mehrstimmige Repertoire, das sie ab dem späten 15. Jahrhundert zu sammeln begannen, spiegelt zu ganz überwiegenden Teilen diese Fokussierung auf den Gottesdienst wider. Es handelt sich diesbezüglich um Quellen des »neuen Typs«, der generell mit der flächendeckenden Etablierung festangestellter und substantieller Sängerkollegien in ganz Europa gegen Ende des 15. Jahrhunderts einherging: Handschriften, deren primäre Funktion nicht das retrospektive Sammeln war, sondern die Kompilation

23 Vgl. Pietschmann, Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform (wie Anm. 12), passim.

24 Vgl. Anthony M. Cummings, *The politicized muse. Music for Medici festivals, 1512–1537*, Princeton 1992.

25 Vgl. Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte – Musik – Performanz*, Berlin etc. 2006 (Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, 12), S. 196–210.

26 Vgl. ebda., S. 260–263.

und Bereithaltung mehrstimmigen Repertoires zur regelmäßigen Verwendung im Gottesdienst.²⁷

Daneben allerdings spielte auch in der päpstlichen Kapelle die korporative Selbstvergewisserung im Sinne einer *memoria* durchaus keine geringe Rolle. Bekannt und vielkommentiert ist der Umstand, dass das Sängerkollegium eifrig über sein Privileg wachte, selber darüber entscheiden zu dürfen, was in die Bücher kopiert wurde – »Scriptor capelle non scribat in libris nisi musica per collegium approbata«, heißt es bekanntlich noch 1564,²⁸ und Jeffrey Dean schreckte 1997 die Fachwelt mit der provokativen (und heftigen Widerspruch auslösenden) These auf, die Cappella sänge im Grunde nur für sich selbst.²⁹ Wiewohl Dean hier sicher überspitzt, führte das Bewusstsein eines »eigenen« Repertoires doch dazu, dass sich einmal aufgenommene Kompositionen oft ungewöhnlich lang im Gebrauch hielten, insbesondere wenn der Komponist selbst Kapellmitglied gewesen war,³⁰ und andererseits dazu, dass auch die Bücher selbst als physische Manifestationen dieses Anspruchs eifrig gehütet wurden: Was zunächst wohl weitgehend in Einzellagen oder Faszikeln genutzt wurde,³¹ wurde später in großen Bänden zusammengefasst und sorgsam aufbewahrt. Insofern als die Cappella damit der Vergänglichkeit ihres Repertoires – und damit ihrer eigenen Vergänglichkeit – Einhalt zu gebieten versuchte, war die potentielle Langlebigkeit der ausgewählten Stücke ein noch wichtigeres Kriterium als anderswo. Und diese korporative Gedächtnispflege manifestiert sich eben auch im Aufheben von

27 Vgl. Adalbert Roth, »Liturgical (and Paraliturgical) Music in the Papal Chapel towards the End of the Fifteenth Century: A Repertory in Embryo«, in: *Papal Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 1998, S. 125–137; Jeffrey Dean, »The Evolution of a Canon at the Papal Chapel: The Importance of Old Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries«, in: *ibid.*, S. 138–166.

28 Richard Sherr, »Clement VII and the Golden Age of the Papal Choir«, in: *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, hrsg. von Kenneth Gouwens and Sheryl E. Reiss, Aldershot 2005, S. 227–247; auch Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform* (wie Anm. 12), S. 183 und 362.

29 Jeffrey J. Dean, »Listening to Sacred Polyphony c. 1500«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 611–636.

30 Vgl. Dean, *The Evolution of a Canon at the Papal Chapel* (wie Anm. 27), S. 150–154.

31 Die Idee des »fascicle manuscript« geht zurück auf Charles Hamm, »Manuscript Structure in the Dufay Era«, in: *Acta Musicologica* 34 (1962), S. 166–184; für die diesbezügliche Praxis der päpstlichen Kapelle vgl. v.a. Adalbert Roth, »Die Entstehung des ältesten Chorbuches mit polyphoner Musik der päpstlichen Kapelle: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cappella Sistina, Ms. 35«, in: *Gestalt und Entstehung msikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 3; Wolfenbütteler Forschungen, 83), S. 43–63.

als besonders interessant oder wichtig angesehenen Kompositionen: Hier wirkt das alte Prinzip der Sammelhandschrift noch nach, vor allem in den frühen Handschriften bis etwa 1520, im Unterschied zu den späteren Kodizes, die zunehmend rein funktional ausgelegt sind. Bei solchen ›interessanten Einzelstücken‹ kann es sich zumindest potentiell um päpstliche Huldigungsmusik handeln.

Der Sammel-Impetus lässt sich sehr klar schon in den beiden frühesten zweifelsfrei in der und für die Cappella kompilierten Handschriften erkennen, Capp. Sist 35 (ca. 1487–1495) und Capp. Sist. 15 (c. 1495–1497). In beiden ist dem liturgischen und damit im Sinne eines Personenbezugs ›neutralen‹ Repertoire jeweils eine Gruppe von liturgisch nicht unmittelbar gebundenen Motetten zugesellt, die hinsichtlich der ›Wahlfreiheit‹ der Sänger interessante Aufschlüsse erhoffen lassen (siehe Tabelle 1 im Anhang). In Capp. Sist. 35 ist der entsprechende Prozess auch kodikologisch nachvollziehbar: Zu dem Hauptkorpus, der ausschließlich Vertonungen des Ordinarium Missae umfasst, treten eine Reihe von Einzellagen hinzu, die über einen Zeitraum von etlichen Jahren von verschiedenen Kopisten ingrossiert und offenbar einzeln aufbewahrt und verwendet wurden, bevor sie dem ansonsten kompletten Kodex Mitte der 1490er Jahre beigegeben wurden.³² Hier sind neben weiteren Messteilen und vier Vertonungen des Aschermittwochs-Tractus *Domine non secundum* – als Fixpunkt in der Liturgie unter prominenter Beteiligung des Papstes³³ – insgesamt sechs Motetten verzeichnet, allein vier davon in einem Anhang, der ausschließlich Werken von Marbrianus de Orto gewidmet ist, Kapellmitglied von 1483 bis etwa 1499.³⁴

Bis auf die Friedensmotette *Da pacem* handelt es sich ausschließlich um marianisches Repertoire, was angesichts des Umstandes, dass die Sixtinische Kapelle der Jungfrau dediziert ist, nicht weiter überrascht. Bei dem fünfstimmigen *Salve regis mater* handelt es sich aber, wie in der Forschung schon mehrfach bemerkt, nicht um eine gewöhnliche Marienmotette. Obwohl sie in der Handschrift keinem Komponisten zugeschrieben ist, sprechen ihr tiefer Ambitus (F1-F2-F3-C4-C2) und ihre Positionierung in einem sonst nur de Ortos Werke enthaltenden Anhang (in der zweiten Version auch zu-

32 Vgl. Adalbert Roth, Die Entstehung des ältesten Chorbuches (wie Anm. 31). Siehe auch Jesse Rodin, *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford 2013, S. 108–117.

33 Vgl. Richard Sherr, »Illibata Dei Virgo Nutrix and Josquin's Roman Style«, in: *Journal of the American Musicological Society* 41 (1988), S. 434–464: S. 455–462.

34 Vgl. Klaus Pietschmann, »Orto, Marbrianus de«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite Auflage*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12, Kassel etc. 2004, Sp. 1440–1443.

sammen mit seinem *Da pacem* kopiert) dafür, dass sie vom selben Komponisten stammt, und dies wird in der Literatur auch einhellig akzeptiert.³⁵ Ferner weist ihr Text sie eindeutig als anlassbezogen aus. Der Cantus firmus »Hic est sacerdos magnus« – als Alleluia-Vers aus dem *Commune unius confessoris pontificis*³⁶ wird in der *secunda pars* auf »Hic est sacerdos magnus Alexander quem coronavit dominus« erweitert, und der Außenstimmtext verweist gleichfalls auf Alexander als Stellvertreter des Schlüsselbewahrsers (= Petrus): »ut quam vices clavigeri ministrare celestis Alexandrum«. De Orto setzt die kompositorischen Mittel der Tenormotette ebenso geschickt wie kunstvoll ein, um den Personenbezug des sich darin dokumentierenden Entstehungsanlasses – die Krönung des Borgia-Papstes Alexander VI. am 26. August 1492 – so deutlich wie möglich hervortreten zu lassen. Die *secunda pars*, insgesamt gattungsüblich deklamatorischer als die *prima pars*, beginnt mit einer fast rein homophonen Akklamation in den Außenstimmen »Nostros ergo suscipe« – ein Bitruf, der sich retrospektiv nicht nur an die Jungfrau, sondern auch an den lebenden Adressaten gerichtet verstehen lässt. Ferner disponiert er den zweiten Melodiedurchlauf nochmals in zwei getrennte Abschnitte, deren erster mit »Alexander« endet (siehe Notenbeispiel 1). Während der Pfundnoten-Cantus firmus ansonsten zwar die kontrapunktische und symbolische Grundlage des Satzes bildet, aber kaum im Sinne eines textvermittelnden Gesangs nachvollziehbar ist, tritt das Wort somit hier nicht nur als strukturelle Basis, sondern sehr plakativ hörbar in den Vordergrund. Zur gleichen Zeit erreichen auch die Außenstimmen ihr »Alexandrum«, wodurch der Abschnitt in einer großangelegten, taktweise versetzten Akklamation in allen fünf Stimmen gipfelt und endet, der durch den syllabisch-rhythmischen Vortrag (»Alexánder«) etwas nachgerade Fanfarenartiges anhaftet. Der Durchbruchs- und Beschlusscharakter dieser Anrufung wird durch das ihr direkt vorausgehende lange und melismatische

35 Vgl. Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Utrecht 1970, S. 28–29; Roth, *Die Entstehung des ältesten Chorbuches*, S. 55; Rodin, *Josquin's Rome* (wie Anm. 32), S. 111. Die Motette liegt in einer Edition durch Nigel Davison vor (Marbriano de Orto, *Latin Compositions IX. Motets II*, o.O. [2008] [Antico Editions, RCM51]), allerdings mit einer äußerst fehlerhaften Übertragung des Verbaltextes. Eine Neuedition aller Werke de Ortos durch Jesse Rodin beim Verlag Broude Brothers ist in Vorbereitung.

36 Siehe Capp. Sist. 5, fol. 139^v–140^r. Dieses *Graduale de Sanctis* wurde in den 1450er Jahren von Pietro Barbo (später Paul II.) in Auftrag gegeben und diente im späten 15. Jahrhundert der päpstlichen Kapelle zum Gebrauch. Der Gesang erscheint anderswo auch in Proprien für spezifische Päpste, in Capp. Sist. 5 selbst für den Hl. Clemens von Rom (Clemens I.).

Die Verschriftlichung des Ephemeren

Superius
ut quam vi - ces cla - vi - ge - ri mi - ni - stra -

Contratenor
ut quam vi - - - ces, vi ces cla - vi - ge - ri mi - ni -

Tenor 1
[sacer -] dos

Tenor 2
mus ut quam vi - ces cla - vi - ge - ri, cla - vi - ge - ri

Bassus
ut quam vi - - - ces cla - vi -

10
re ce - le - stis

stra - re ce - le - stis

mi - ni - stra - re

ge - ri mi - ni - stra - re

17
A - le - xan - drum.

A - le - xan - - - drum.

A - le - xan - der quem co - ro - na - - - vit

ce - le - stis A - le - xan - drum, A - le - xan - drum.

ce - le - stis A - le - xan - drum A - le - xan - drum.

Notenbeispiel 1: Marbrianus de Orto [?], *Salve regis mater*, secunda pars, T. 2–27

Unterstimmduo – durchaus gattungstypisch, aber in dieser Motette in seiner Art einzigartig – noch zusätzlich akustisch herausgestellt.

Aber wäre die Motette im Rahmen des liturgischen Zeremoniells überhaupt aufführbar gewesen? Die unmittelbare Namensnennung des Pontifex widerspricht klar den oben diskutierten Vorstellungen von Dekor und päpstlichem Rollenverständnis. In diesem Zusammenhang besonders irritierend wirkt die namentliche Nennung Alexanders nicht nur in den Außenstimmen, sondern sogar im eigens dafür modifizierten Choral – eine Intervention, die das Mysterium des ›ewigen‹ liturgischen Gesangs zwar musikalisch sehr effektiv, aber in theologisch und rituell fragwürdiger Weise untergräbt. Mit diesem Eingriff stellt der Komponist genau das symbolisch-theologische Wesen der Tenormotette infrage, deren Aussage bzw. Effizienz auf der Komplementarität zwischen den gegenwarts- und personenbezogenen, meist neuverfassten Außenstimmen und dem ›ewigen‹ Choral beruhte, der überhaupt erst den tieferen Sinn des Anlasses begründete. Der Cantus firmus konnte diese symbolische Wirksamkeit zwar auch (oder vielleicht gerade dann) effektiv entfalten, wenn er nur ausschnittsweise zitiert wurde oder in langsamen Notenwerten akustisch hinter dem musikalischen Satz der Außenstimmen verschwand – diese Wirksamkeit geht aber eigentlich verloren, wenn er selbst in die konkrete Gegenwart gezogen wurde. Eine solche ›Modernisierung‹ des Choralfundaments ist dementsprechend außerordentlich selten, im Gegensatz zu der sehr beliebten Bezugsetzung zwischen dem Adressaten und einem Gesang an einen gleichnamigen Heiligen oder eine biblische Gestalt – wie etwa in der anonymen Missa *Tu es vas electionis sanctissime Paule* für Paul III., die in Capp. Sist. 13 überliefert ist (hierzu weiter unten mehr) – die natürlich eine besonders sinnfällige und symbolkräftige Beziehung zwischen dem Vergänglichen und dem Ewigen stiftete. Diese Möglichkeit stand für Alexander, für dessen Namen man sich weder auf die Bibel noch auf einen Heiligen des römischen Kalenders berufen konnte, zugegebenermaßen nicht offen. Dennoch wäre die Abänderung des Alleluia-Verses als festem Bestandteil des *Commune Pontificis* im Rahmen des Zeremoniells wohl kaum als akzeptabel angesehen worden.

Nun ist in der Geschichtsschreibung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (und noch mehr in der Populärkultur) die ›Verweltlichung‹ des Renaissance-Papsttums, deren ausschweifender Lebenswandel und Nepotismus gerade unter dem Borgia-Papst Alexander sprichwörtlich; man mag sich fragen, ob in einem solchen Kontext eine persönliche Huldigungsgeste für den Pontifex nicht doch Vorrang vor dem Dekor des Zeremoniells hatte. Jedoch weist wenig in den Quellen darauf hin, dass sich Alexanders aus heutiger Sicht

durchaus amtsunwürdige Lebensweise auch auf mangelnde persönliche Frömmigkeit bzw. eine laxe Haltung zum liturgischen Zeremoniell erstreckte; im Gegenteil scheint er diesbezüglich durchaus orthodoxe Positionen vertreten zu haben.³⁷ So verbat sich Alexander VI. laut Johannes Burckard auch die Aufführung der Huldigungskomposition *Gaude Roma vetus* von Johannes Tinctoris im Gottesdienst und nahm sie stattdessen im Palast entgegen.³⁸ Der über weite Strecken sehr weltliche Text von *Gaude Roma vetus* in humanistischen Distichen wäre verglichen mit dem nur milde anstößigen *Salve regis mater* in der Liturgie noch weit unpassender erschienen (wiewohl dies den Auftraggeber der Motette, den *vicecancellarius* Ascanio Sforza, offenbar nicht davon abhielt, sie dort einzuplanen); aber die Intervention bezeugt jedenfalls eine eher strenge Einstellung des Pontifex zur ›Reinheit‹ des Rituals.

Ebenso bedenkenswert ist der Umstand, dass die Choralvorlage von *Salve regis mater* – das *Commune pontificis* – auch ohne Namensnennung gar nicht Teil der Krönungsliturgie war: Nach den zeitgenössischen Dokumenten zum Zeremoniell war die vorgeschriebene Messe schlicht die des Tagesfestes.³⁹ Eine Aufführung des *Salve regis mater* im Krönungsgottesdienst selbst

- 37 An der Gestalt des Borgia-Papstes scheiden sich nach wie vor die Geister, und die politischen wie moralischen Aspekte seines Pontifikats überwiegen auch in der wissenschaftlichen Diskussion so sehr, dass es schwer ist, seine persönliche wie öffentliche Religiosität und Einstellung zum Zeremoniell zu erfassen; vgl. aber überblicksweise Susanne Schüller-Piroli, *Borgia. Die Zerstörung einer Legende. Die Geschichte einer Dynastie*, Olten/Freiburg 1963, S. 210–216; Bernhard Schimmelpfening, *Das Papsttum. Von der Antike bis zur Renaissance*, Darmstadt 2004, S. 269f. Vgl. auch den Beitrag von Nikolaus Staubach in diesem Band.
- 38 Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance* (wie Anm. 25), S. 253. Die fragliche Passage ist ediert in *Johannis Burckardi Liber notarum*, Bd. 1, S. 376; sie erscheint zitiert schon bei Arnold Schering, »Musikalisches aus Joh. Burckards ›Liber notarum‹ (1483–1506)«, in: *Festschrift für Johannes Wolf*, hrsg. von Walter Lott, Helmuth Osthoff und Werner Wolffheim, Berlin 1929, S. 171–175; S. 174–175. Vgl. ferner Ronald Woodley, »Johannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 217–248; S. 237–239; Rodin, *Josquin's Rome* (wie Anm. 32), S. 103. Vgl. auch die Einleitung und den Beitrag von Jörg Bölling in diesem Band; Bölling erwägt sogar, dass in diesem Fall nicht die Vertonung, sondern der Text von Tinctoris im Mittelpunkt stand und dieser dem Papst gar nicht musikalisch dargebracht, sondern nur überreicht wurde.
- 39 Im Zeremoniale des Patrizi Piccolomini (1486–88) liest man, dass zur Messe die »orationes opportunas, videlicet de die et de Spiritu Sancto« zu sprechen bzw. singen seien; nach dem Gloria »proceditur in missa ut alias usque ad finem«: *L'Œuvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémonial papal de la première Renaissance*, hrsg. von Marc Dykmans S.J., Bd. 1, Città del Vaticano 1980 (Studi e testi, 293), S. 74f. Johannes Burckard vermerkt für die Krönung Innozenz' VIII. am 12. September 1484: »Missa dicta est de octava nativitatis beate Marie virginis« (d.h. nach dem Fest der Geburt Mariä am 8. September); *Johannis Burckardi Liber notarum ab anno*

wäre somit in doppelter Hinsicht unpassend gewesen. Im Verlauf des Tages ergaben sich aber andere, plausiblere Gelegenheiten, und eine Sonderzahlung der apostolischen *camera* an die Sänger belegt auch, dass sie an den Krönungsfestivitäten über ihre liturgischen Pflichten im engeren Sinne hinaus mitwirkten.⁴⁰ Möglicherweise erklang die Komposition im Zusammenhang mit dem weniger offiziellen Mahl nach der Krönung: Burckard berichtet, dass die päpstlichen Sänger nach der Krönung von Alexanders Nachfolger Julius II. im Jahr 1503 eine für denselben Anlass verfasste Motette sangen, der dieser nach dem Essen bei geöffneten Türen lauschte (die spezifische Komposition ist in diesem Falle allerdings unbekannt).⁴¹ Sogar noch näher läge die Vermutung, die Motette könne im Verlauf der *processio* des Papstes zum Petersdom oder dem auf die Krönungsmesse folgenden *posse* des Papstes vom Vatikan zum Lateran erklingen sein, den Alexander VI. im Stil eines multimedialen antiken Triumphzugs inszenieren ließ.⁴² *Salve regis mater* wäre eine für den Anlass in jeder Hinsicht denkbar geeignete Wahl gewesen: Die Kombination von personalisierter Herrscherakklamation mit ebenso personalisiertem Choral und Marienkult hätte in einem Kontext, der anders als der Gottesdienst jede Freiheit in Textwahl und musikalischer Umsetzung bot, nicht nur keinen Anstoß erregt, sondern die verschiedenen Rollen des Pontifex sinnfällig zusammengeführt. Auch die klangprächtige Fünfstimmigkeit mit der Herausstellung des Papstnamens gegen Ende zu scheint auf eine festliche Öffentlichkeitswirksamkeit hin ausgelegt, die eher an eine Prozession als an den privateren Kontext des *mottetto a pranzo* denken lässt (auch wenn die Chronisten wie üblich nur die ›laute‹ Musik der Blechblas- und Schlaginstrumente erwähnen⁴³).

MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI, hrsg. von Enrico Celani, Città di Castello 1907–1913 (Rerum italicarum scriptores 32), Bd. 1, S. 77. Vgl. auch Bernhard Schimmelpfennig, »Die Krönung des Papstes im Mittelalter dargestellt am Beispiel der Krönung Pius' II. (3. 9. 1458)«, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 54 (1974), S. 192–270.

40 Vgl. Angela Quatrocchi, »Alessandro VI: il cerimoniale del possesso tratto dai modelli dell'antico trionfo«, in: *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI. Atti del convegno (Città del Vaticano-Roma, 1–4 dicembre 1999)*, hrsg. von M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio und A. M. Oliva, Roma 2001, Bd. 2, S. 593–639: S. 613–614.

41 Vgl. Bölling, Das Papstzeremoniell der Renaissance (wie Anm. 25), S. 201, 217–218.

42 Vgl. Quatrocchi, Alessandro VI (wie Anm. 40); die umfassendste zeitgenössische Quelle ist Bernardino Corio, *Storia di Milano* [1503], Bd. 3, Milano 1857, S. 463–469.

43 Vgl. Quatrocchi, Alessandro VI (wie Anm. 40), S. 599.

Die Prozession wäre auch ein geeigneter Anlass für die nach ihrer Neukonstituierung unter Sixtus IV.⁴⁴ noch relative junge Cappella gewesen, sich nicht nur ausführend, sondern auch schöpferisch in Szene zu setzen, indem sie eine neue Motette eines ihrer führenden Komponisten zu Gehör brachte; und dass de Orto unter den Sängerkomponisten der 1490er Jahre eine entsprechend herausgehobene Stellung einnahm, zeigen die umfangreiche Präsenz seiner Kompositionen in Capp. Sist. 35, sowie auch die Überlieferung einer weiteren Einzellage in Capp. Sist. 64 (mit der *Missa L'homme armé*) und die Hymnenbearbeitungen in Capp. Sist. 15 (Josquin, obschon zur selben Zeit ebenfalls Kapellmitglied und auf der Sängerliste der Krönung Alexanders auch verzeichnet, war unter seinen Kollegen offenbar als Komponist nicht in gleichem Maße angesehen, wenn man die erhaltenen Handschriften als Gradmesser nimmt). Den päpstlichen Sängern war das Stück schließlich auch wichtig genug, dass sie dessen Notat gleich zweimal der Archivierung für wert erachteten,⁴⁵ indem sie die bei der Aufführung verwendeten Einzellagen (anders als sicher viele andere so notierte Gelegenheitskompositionen, die später einfach weggeworfen wurden) dem bestehenden Kodex Capp. Sist. 35 beibanden. Dies ist mit Sicherheit der institutionellen Selbstvergewisserung und nicht der Wiederverwendbarkeit geschuldet: Selbst angenommen, die Motette sei noch später noch zu Jahrestagen der Papstkrönung erklingen, hätte auch diese Praxis spätestens mit dem Tod Alexanders im Jahr 1503 ein Ende gefunden. Bezeichnenderweise hat sich im Gegensatz dazu das oben erwähnte *Gaude Roma vetus* weder im Fundus der päpstlichen Sänger noch anderswo erhalten; in diesem Fall wurde die Einzellage, in der die Komposition vermutlich für die Aufführung aufgezeichnet war, wohl in der Tat weggeworfen. Weder bestand in diesem Fall irgendeine Aussicht, dass die Motette – mit ihrem dem sonstigen Usus der Institution durchaus fremden und vermutlich von den Sängern als unpassend empfundenen Text – in irgendeiner Form im Kapellrepertoire hätte heimisch werden können (das einzige Werk von Tinctoris im Fondo Cappella Sistina ist eine *Missa L'homme armé*), noch war der Komponist ein Kapellmitglied, dessen Werke *per se* aufhebenswert gewesen wären.

44 Adalbert Roth, »Zur ›Reform‹ der päpstlichen Kapelle unter dem Pontificat Sixtus' IV. (1471–1484)«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongreßakten zum ersten Symposion des Mediävistenverbandes in Tübingen, 1984*, hrsg. von Joerg O. Fichte, Karl Heinz Göller, Bernhard Schimmelpfennig, Berlin und New York 1986, S. 168–195.

45 Rodin, Josquin's Rome (wie Anm. 32), S. 111.

Die zweite Handschrift des späten 15. Jahrhunderts, in der man fündig wird, ist der etwas spätere Kodex Capp. Sist. 15. Hier sind die Motetten aber nicht mehr nur beigebundenes Ergänzungsgut, sondern wesentlicher und von vornherein als fester Bestandteil des Repertoires konzipierter Grundstock: Nach dem Hauptkorpus – jetzt Offiziums- statt Messpolyphonie – sind auf über 100 Folios (d.h. etwa 40 % des Gesamtumfangs) insgesamt 41 Motetten notiert.⁴⁶ Wiederum ist der überwiegende Teil des Repertoires der Jungfrau Maria gewidmet, und die Mehrzahl der verbleibenden Kompositionen scheint ebenfalls im Hinblick auf wiederkehrende Feste des Kapellkalenders ausgewählt. Nur einige Motetten fallen aus dem Rahmen – etwa *Anthonio turma fratrum* für St. Antonius Magnus oder *O felix urbs aquen-tium* für den obskuren St. Mitrius von Aix, die beide nicht Teil des römischen Festkalender waren. Ebenfalls außerordentlich sind nicht weniger als fünf Motetten Loyset Compères, der zwar nicht selbst an der Cappella tätig war, aber dessen Rombesuch im Jahr 1495 offenbar einen bleibenden Eindruck hinterließ: Seine Motetten lassen sich zwar partiell in die Leitthemen der Sammlung einordnen (Maria, Kreuzverehrung, Bitte um Frieden), aber unter Verwendung von ungewöhnlichen, offenbar weitgehend neuverfassten Texten.

Wie in kleinerem Rahmen schon in Capp. Sist. 35 ist ein deutlicher Hang zu erkennen, das ›normale‹ liturgische bzw. paraliturgische Repertoire mit großangelegten (Tenor-)motetten anzureichern⁴⁷ – Werke, die sich selbst dann, wenn ihr Text sie nicht als unmittelbar anlassbezogen ausweist, doch aufgrund ihrer musikalischen Form von der anderweitig vorherrschenden liturgischen Vierstimmigkeit deutlich abheben, sich aber andererseits aufgrund ihrer größeren Spezifik auch schwerer in das ›normale‹ Zeremoniell hätten integrieren lassen. Unter den ›Staatsmotetten‹ im engeren Sinne ist neben Compères *Quis numerare queat* – die zwar keinen Adressaten explizit nennt, deren an die Franzosen gerichtete Bitte um die Beendigung eines Krieges in Verbindung mit der Überlieferung in Capp. Sist. 15 aber zu der Hypothese geführt hat, der gemeinte Konflikt könnte der Italienfeldzug König Karls VIII. (1494–1495) sein, der nach dem Einmarsch in Rom im Januar 1495 den Pontifikat Alexanders unmittelbar bedrohte⁴⁸ – vor allem

46 Vgl. Richard J. Sherr, *Papal Music and Papal Music Manuscripts in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, Neuhausen 1996 (Renaissance Manuscript Studies, 5).

47 Vgl. Richard Sherr, *Illibata Dei Virgo Nutrix* (wie Anm. 33), S. 443–450.

48 Vgl. M. Jennifer Bloxam, »La Contenance Italienne«: The Motets on ›Beata es Maria‹ by Compère, Obrecht and Brumel«, in: *Early Music History* 11 (1992), S. 39–89; S. 72–73.

Weerbekes Papstmotette *Dulcis amica dei* zu nennen. Zu Beginn der *secunda pars*, wiederum gattungstypisch in akklamatorischer Homophonie, erklingt der Name des Papstes – eine Nennung, die allerdings in der Kopie in Capp. Sist. 15 bezeichnenderweise verschämt durch ein ›N.« ersetzt wird (siehe Notenbeispiel 2), wiewohl sich die fünfsilbige Deklamationsgeste nur auf

Discantus
 Ro - ga - mus te pi - is - si - me vir - go pro N.[In - no - cen -

Contratenor
 Ro - ga - mus te pi - is - si - me vir - go pro N.[In - no - cen - ti -

Tenor 1

Tenor 2
 Ro - ga - mus te pi - is - si - me vir - go pro N.[In - no - cen - ti -

Bassus
 Ro - ga - mus te pi - is - si - me vir - go pro N.[In - no - cen -

10
 ti - o] pa - pa no - stro, que tu - is al - tis - si - mis me -

o] pa - pa no - stro,

o] pa - pa no - stro, que tu - is al - tis - si -

ti - o] pa - pa no - stro,

Notenbeispiel 2: Weerbeke, *Dulcis amica dei*, T. 1–17

›Innocéntio‹ – d.h. Innozenz VIII. – beziehen kann.⁴⁹ Damit ist dem Dekorum zwar Genüge getan, aber wirklich wiederverwendbar wird die Motette auf den verstorbenen Pontifex damit trotzdem nicht so recht – zu spezifisch erscheint nach wie vor der Bezug auf den *templum pacis* (nach Jeremy Noble die Kirche Santa Maria della Pace) und zu direkt die Anrede, an welchen Papst auch immer.⁵⁰

Weniger als ein Jahrzehnt nach der ganz unverblühten Nennung Alexanders in Capp. Sist. 35 beginnt somit in dem jüngeren Kodex die Spannung zwischen den verschiedenen Funktionen einer Handschrift mit mehrstimmiger Musik im Selbstverständnis der Cappella deutlicher zu werden. Der Umfang und die systematische Zusammenstellung der Motetten in Capp. Sist. 15 verweist auf pragmatische Repertoirepflege als Hauptfunktion, grenzt sich darin deutlich von den Beibindungen in Capp. Sist. 35 ab. Auch *Quis numerare queat* und *Dulcis amica dei* sind zwar faktisch Unikate, deren einziger möglicher ›Nutzen‹ in der Pflege der korporativen wie persönlichen *memoria* lag, und eine solche von musikalischen, korporativen oder persönlichen Interessen geleiteten Sammeltätigkeit hatte in den späteren Kodizes durchaus noch ihren Platz (wie auch im Fall der Gruppe der Compère-Motetten insgesamt); aber diese durfte dem Hauptzweck offenbar zumindest nicht explizit zuwiderlaufen, etwa durch Nennung eines verstorbenen Pontifex oder spezifischen historischen Ereignisses.

Diese Mischung aus vorrangig pragmatischem Repertoire und gelegentlich eingeflochtenen Sammlerstücken prägt auch die Cappella-Sistina-Kodizes der folgenden Jahrzehnte – in Einzelfällen sogar nochmals ohne Versuch der Verschleierung des Personen- oder Anlassbezugs. Dies ist vor allem in dem zwischen 1504 und 1512 kopierten Motettenkodex Capp. Sist. 42 zu sehen. Einerseits sind hierin sogar Ansätze zu einer liturgischen Ordnung der Kompositionen festzustellen,⁵¹ was die weiter zunehmende usuelle Ausrichtung des Repertoires deutlich werden lässt; andererseits aber enthält

49 Vgl. Jeremy Noble, »Weerbeke's Motet for the Temple of Peace«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren (Michigan) 1997, S. 227–240. Vgl. zu dieser Motette auch den Beitrag von Agnese Pavanello in diesem Band.

50 Dies hinderte Ottaviano Petrucci gleichwohl nicht daran, die Komposition in den *Motetti a cinque* auf den venezianischen Dogen Leonardo umzumünzen.

51 Vgl. Helmut Hucke, »Die Musik in der sixtinischen Kapelle bis zur Zeit Leos X.«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen 1984*, hrsg. von Joerg O. Fichte, Karl-Heinz-Göller und Bernhard Schimmelpfennig, Berlin und New York 1986, S. 154–167: S. 161f.

Compères *Ad honorem tuum Christe* die Anrufung »ut papam nostram Julium conservare digneris«, und auch in *Sola caret monstris* wird an Julius II. direkt mit Namen appelliert, wiewohl nicht, wie lange angenommen, mit antipapistischer Stoßrichtung.⁵² Auch sonst ist die Wahl der Texte und Satztechniken in diesem Kodex nichts weniger als alltäglich, mit Werken wie Obrechts *Factor orbis* und *Laudemus nunc dominum* oder Josquins *Virgo salutiferi* (auf Distichen von Ercole Strozzi) mit ihren neuverfassten bzw. neu zusammengestellten Texten als Höhepunkten. Vermutlich manifestiert sich hier weiterhin dasselbe Interesse bzw. derselbe Sammlertrieb, den wir schon für Capp. Sist. 15 beobachtet hatten – ein Sammlertrieb, der weniger funktional als persönlich bzw. musikalisch ausgerichtet war. Das anhaltende Interesse der Cappella an der Kombination von Kompositionskunst, Symbolik und Klangfülle in der Tenormotette wird noch in den 1530er und 1540er Jahren an den insgesamt siebzehn diesbezüglichen Werken Costanzo Festas deutlich. Man muss sich daher über den ›Sinn‹ der gelegentlichen Präsenz von anlassbezogenen Motetten im Fondo wohl nicht allzusehr den Kopf zerbrechen – wenn die Sänger ein Musikstück wirklich interessierte (aufgrund seines Komponisten, seines Stils oder seiner Qualität), dann wurde es aufgenommen.

Der schon in Capp. Sist 15 zu konstatierende Druck, solche Kompositionen zumindest oberflächlich kapelltauglich zu machen, wurde allerdings offenbar immer größer, je weiter das Jahrhundert fortschritt – wo die Sänger solche Kompositionen ›behalten‹ wollten, mussten sie sie entsprechend entschärfen. So wird in dem um 1545 kopierten Kodex Capp. Sist. 24 in Isaacs sechsstimmiges *Virgo prudentissima*, geschrieben für den Konstanzer Reichstag von 1507, die dritte Zeile der *secunda pars* von »pro sacro imperio, pro Caesare Maximiliano« zu »pro fide catholica pro coetu christicolarum« umtextiert. Der Umstand, dass der *magister capellae* der kaiserlichen Hofkapelle Maximilians I. und mutmaßliche Textautor Georg Slatkonja sowie alle Anspielungen auf den imperialen Anlass ganz unverblümt im Text verbleiben,⁵³ legt allerdings erneut den Schluss nahe, dass es hier nur darum

52 Vgl. Dunning, *Die Staatsmotette* (wie Anm. 35), S. 81–86; Jeffrey J. Dean, »The occasion of Compère's *Sola caret monstris*: a case study in historical interpretation«, in: *Musica Disciplina* 40 (1986), S. 99–133; Richard Sherr, »What Were They Thinking? *Sola caret monstris* at the Papal Court«, in: *Bon Jour, Bon Mois, Et Bonne Estrenne. Essays in Honour of David Fallows*, hrsg. von Fabrice Fitch und Jacobijn Kiel, Woodbridge 2011, S. 163–169.

53 Heinrich Isaac, *Opera Omnia XI. Motets, Part 2*, hrsg. von Edward Lerner, o.O. 2011 (Corpus Mensurabilis Musicae, 65/XI), S. LXXX–XCIII und 167–187; vgl. Dunning, *Die Staatsmotette* (wie Anm. 35), S. 39–44.

ging, die Form zu wahren – an einen Ort im Ritus ist nicht zu denken, und selbst ein passender inoffizieller Anlass ist kaum vorstellbar. Andreas de Silvas sechsstimmiges *Gaude felix florentia*, das die Papstwahl Leos X. im Jahr 1513 besingt, aber ebenfalls erst Jahrzehnte später überliefert ist (in Capp. Sist. 38 aus den 1550er oder frühen 1560er Jahren, vielleicht als Kopie aus einem älteren, heute verlorenen Kodex⁵⁴), erscheint dagegen anonym und in einer wesentlich umfassenderen Umtextierung als Marienmotette *Gaude felix ecclesia*;⁵⁵ diese wirklich großartige Komposition war der Cappella womöglich lieb genug, um sie tatsächlich aufführbar zu machen, auch und gerade wiederum auf Kosten der Papstreferenz (die originale Komposition endet mit den Worten »Vivat leo decimus, vivat regnet feliciter multis annis«).

Klaus Pietschmann konnte für die Jahrhundertmitte einige weitere Kompositionen nachweisen, die entweder (wie Jacques Arcadelts *Corona aurea* und *Pater noster* oder Jachet de Mantuas *Surge Petre*) mit päpstlichen Zeremonien oder (wie Diego Ortiz' *Paulus apostolus* und die anonyme *Missa Tu es vas electionis*) tatsächlich mit dem aktuellen Amtsinhaber in Verbindung gebracht werden können.⁵⁶ Gerade die *Missa Tu es vas electionis* ist aber ihrerseits ein bezeichnendes Beispiel für die Subtilität und gleichzeitige ›Entpersonalisierung‹ der päpstlichen Verehrung in mehrstimmiger Musik. Das Werk ist, wie Pietschmann ausführt, in Capp. Sist. 13 ohne Nennung des Titels aufgezeichnet, sodass nur Insidern die Verbindung zwischen dem Responsoriumsvers »Tu es vas electionis, sanctissime Paule« und dem mehrstimmigen Werk auffallen konnte, wenn sie nicht die Übereinstimmung des Choralinzipits mit dem Messenbeginn erkannten und sich ihren eigenen Reim darauf machen konnten. Das *Ordinarium Missae* ist ohnehin schon der ›neutralere Boden‹ im Vergleich zur Motette, und in diesem Falle sind weder Komponist noch Cantus firmus spezifiziert, obgleich ohnehin nur für die Sänger sichtbar. Damit war die Messe aus ihrem spezifischen Anlass herausgelöst und an ihrem angestammten Platz in der Liturgie einsetzbar –

54 Vgl. Bernhard Janz, *Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Studien zur Geschichte des Bestandes*, Paderborn etc. 2000 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, 8), S. 21–30; auch wenn Janz die Anzahl der verlorenen Bücher vermutlich zu hoch ansetzt, ist immer noch mit beträchtlichen Einbußen zu rechnen. Die Praxis, älteres Repertoire in jüngere Kodizes zu übertragen, ist für die Cappella jedenfalls reich belegt; vgl. Dean, *The Evolution of a Canon* (wie Anm. 27).

55 Vgl. Dunning, *Die Staatsmotette* (wie Anm. 35), S. 32–35.

56 Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform* (wie Anm. 12), S. 187, 211–213.

wenn man die Kenntnis der Choralvorlage voraussetzt, ist dies das Fest der *Conversio Pauli*, das an der Kurie auch begangen wurde.

Wer dem Papst expliziter huldigen wollte, musste dies somit außerhalb des unmittelbaren Kapellkontextes tun. Dies tat bereits Andrea Antico in seinem Leo X. gewidmeten *Liber Quindecim Missarum* von 1516, das in Repertoire, Anlage und äußerem Erscheinungsbild offensichtlich einem Kapellkodex nachgebildet ist und in enger Verbindung zur Cappella entstand. Der spezifische Bezug zum Widmungsträger erschöpft sich allerdings erneut in Bild (der berühmten Unterwerfungsgeste an den Pontifex auf dem Frontispiz) und Text (dem panegyrischen Vorwort), während die Messen an sich bis auf die Assoziation mit dem sixtinischen Repertoire keine spezifisch auf die Person gemünzten Bezüge aufweist. Dasselbe gilt für Morales' *Liber missarum secundus*, dessen Frontispiz wiederum auf Anticos Messendruck rekurriert, sowie für eine Reihe weiterer Drucke der folgenden Jahrzehnte mit Papstwidmung; Palestrina etwa widmete drei seiner Messenbücher und ein Motettenbuch diversen Päpsten, aber sie unterscheiden sich nicht grundlegend von seinen übrigen Publikationen, die Königen, Kardinälen und anderen hochstehenden Persönlichkeiten zugeeignet sind. Elzéar Genet alias »Carpentras« schließlich ließ seine Lamentationen (die vermutlich sogar ein Auftragswerk Leos. X. waren) in einen dekorierten Pergamentkodex für Clemens VII. (I-Rvat Capp. Sist. 163) kopieren – dies aber zu einem Zeitpunkt (1524–25), an dem er sich von seinem Amt als *magister* der päpstlichen Kapelle bereits zurückgezogen hatte und von Avignon aus sein musikalisches Œuvre ordnete.⁵⁷ Explizit personenbezogen ist wiederum nur die Widmung inklusive Papstwappen auf fol. 2^r, lediglich amts- und institutionsbezogen dagegen der Umstand, dass das enthaltene Repertoire einen zentralen Bestandteil der päpstlichen Karwochenliturgie darstellt. Auch dieses Buch fand – als persönliches Geschenk an den Papst – seinen Weg erst indirekt in den Fondo Cappella Sistina, gelangte offenbar nicht vor dem späten 16. Jahrhundert dorthin, da es im ältesten, um oder nach 1570 erstellten Inventar des Bestandes noch nicht verzeichnet ist.⁵⁸

57 Vgl. Richard Sherr, »Ceremonies for Holy Week, Papal Commissions, and Madness (?) in Early Sixteenth-Century Rome«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren (Michigan) 1997, S. 391–403; S. 396–399; Reprint in Richard Sherr, *Music and Musicians in Renaissance Rome and Other Courts*, Aldershot 1999 (Variorum Collected Studies Series, 641).

58 Dieses Inventar, obwohl als solches nicht erhalten, manifestiert sich in den mit »lib.« gekennzeichneten ältesten Signaturen in den Kodizes selbst; vgl. Janz, *Der Fondo Cappella Sistina* (wie Anm. 54), S. 21–30. In CS 163 fehlt eine solche Signatur.

Folgerichtig sind auch die meisten Motetten, die weiterhin explizit-musikalisch einem Papst huldigen, ihrerseits nicht unmittelbar an die Cappella gebunden oder zumindest nicht dort überliefert. Dies gilt ebenso für die oben erwähnte Leo-Motette Andreas de Silvas (die in der Florentiner Handschrift I–Rv S1 35–40 mit Namensnennung überliefert ist) wie für die sechsstimmige Motette, die die Sänger Papst Leo X. am 26. September 1520 zum Fest der Heiligen Cosmas und Damian (die Schutzheiligen der Ärzte = »Medici«) darboten, wiederum als Teil der nichtliturgischen Festivitäten nach dem Essen; laut Bonnie Blackburn handelt es sich um das fragmentarisch in I–Fn Magl. XIX.125bis (kopiert ca. 1530–34) erhaltene *Letare sancta mater ecclesia*, das dort allerdings – im Kontext dieses Aufsatzes nicht weniger relevant – auf Clemens VII. umgemünzt erscheint.⁵⁹ Noch indirekter papstbezogen ist Heinrich Isaacs ebenfalls sechsstimmiges *Optime divino date munere pastor ovili*, als deren Anlass lange Zeit die Obödienz von Kardinal Matthias Lang an Leo X. in Rom im Dezember 1513 galt. Klaus Pietschmann konnte jedoch nachweisen, dass diese Obödienz nie stattfand und der wahrscheinliche Anlass stattdessen der Empfang des päpstlichen Nuntius Lorenzo Campeggi am kaiserlichen Hof in Innsbruck im Jahr 1514 war; der Pontifex, obwohl in der Komposition unmittelbar angesprochen, war bei ihrer Ausführung also wohl nicht einmal anwesend.⁶⁰ Auch Morales schrieb einige Jahrzehnte später während seiner Zeit als Kapellsänger neben der erwähnten Motette und Messe über *Tu es vas electionis* zwei regelrechte Gelegenheitsmotetten: *Jubilare deo omnis terra / O felix aetas* zum Frieden von Nizza im Jahr 1538 und *Gaude et laetare ferrariensis civitas / Iubilemus Ippolito* zur Erhebung von Ippolito II. d’Este zum Kardinal im Jahr 1539.⁶¹ Diese sind wie die Isaac’sche Komposition zwar großangelegte Tenormotetten und damit retrospektive Zeremonialmusik reinsten Wassers, auch wurden sie von den päpstlichen Sängern gesungen – aber gerade nicht in der Cappella Sistina. Und keines der genannten Werke ist in den Chorbüchern des Fondo Cappella Sistina überliefert; zum bevorzugten Medium wird der Druck. *Optime divino* erscheint in dem bereits erwähnten *Liber selectarum cantionum* von

59 Vgl. Bonnie Blackburn, »Music and Festivities at the Court of Leo X: A Venetian View«, in: *Early Music History* 11 (1992), S. 1–37; S. 29–31.

60 Vgl. Klaus Pietschmann, »Politisierte Vokalpolyphonie am Hof Maximilians I. im Kontext von Diplomatie und Zeremoniell: Heinrich Isaacs »Optime pastor««, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500, Tagungsbericht Münster 2009*, hrsg. von Jürgen Heidrich (= Troja Jahrbuch für Renaissancemusik, 8), S. 129–142.

61 Vgl. Dunning, Die Staatsmotette (wie Anm. 35), S. 235–243; Pietschmann, Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform (wie Anm. 12), S. 188f.

1520 sowie achtzehn Jahre später in Hieronymus Formschneiders zweitem Band des *Novum Opus Musici; Jubilate deo* ist publiziert in Jacques Modernes *Quintus liber mottetorum ad quinque, et sex, et septem vocum* von 1542, sowie – in direkter Paarung mit *Gaude et laetare ferrariensis civitas* – in Scottos *Primo libro de motetti a sei voci* von 1549. Die offensichtliche Attraktion solcherart herausgehobenen Repertoires in einer für das, modern ausgedrückt, ›Bildungsbürgertum‹ des 16. Jahrhunderts ausgelegten Publikationsform liegt wie bereits oben erwähnt in dem Reiz, auf diese Weise berühmten Personen und Ereignissen stellvertretend ›nahe sein‹ zu können, und an ihren Taten und ihrem Ruhm in Gedanken oder sogar in privatem Nachvollzug teilzuhaben.

Aus diesem kurzen Überblick über die Problematik der Zeremonialmusik in der päpstlichen Kapelle lassen sich somit drei Schlussfolgerungen ziehen. Erstens ist es, wie gesehen, höchst unwahrscheinlich, dass zumindest ab dem späten 15. Jahrhundert personenbezogene Huldigungskompositionen je Teil des offiziellen Zeremoniells, d.h. einer *capella papalis* waren. Das lag nicht daran, dass die fraglichen Päpste sich nicht gerne feiern ließen, und es wurden ja auch andere Gelegenheiten gefunden, wo solche Kompositionen erklingen konnten; aber hier zogen offenbar die Päpste selbst eine klare Grenze zwischen ihrem Amt als Stellvertreter Christi und ihrem diesseitigen Leben als Renaissancefürst. Zweitens scheint sich die Cappella nicht als Sachwalter bzw. Gedächtnispfleger der päpstlichen Huldigungsmusik gesehen zu haben; diese Kompositionen galten offenbar auch ihr als ephemere, während der Fondo neben seiner Funktion als praktischer Repertoirebestand vor allem der Pflege der eigenen *memoria* diene. Papstmotetten sind daher nur aufgezeichnet, wenn sie (wie im Falle de Ortos) diesen letzteren Zweck miterfüllen. Somit sind wir für die Erhaltung ebenso sehr auf Zufallsfunde aus anderen Archiven sowie auf das sich im Druck manifestierende ›öffentliche Interesse‹ an der Papsthuldigung angewiesen. Drittens aber resultiert die über mehrere Generationen andauernde Vorliebe der Cappella für großangelegte Tenormotetten, die ihrerseits nachgerade zu einem ›Markenzeichen‹ der Institution wird, in einer anhaltenden Präsenz entsprechender Kompositionen im Fondo; und da das bevorzugte Medium der Huldigungskomposition eben die Tenormotette ist, gelangen auf diesem Weg neben entschärften Papstmotetten auch Festmotetten aus ganz anderen Kontexten in den Bestand. In jedem Fall sind diese Kompositionen in der Tat insofern ephemere, als ihre immanente Funktionalität gerade nicht zu ihrem Erhalt führte; im Gegenteil wurde ihrer Vergänglichkeit aufgrund von – als solchen allerdings nicht weniger erhellenden – Sekundärfaktoren Einhalt geboten.

Anhang

Tabelle 1:
Motetten in den Handschriften Biblioteca Apostolica Vaticana,
Capp. Sist. 35 und Capp. Sist. 15

Position	Folio	Titel	Komponist ⁶²	Stimmen	Funktion
Capp. Sist. 35					
3	8v- 11r	<i>O intemerata dei mater</i>	Ockeghem, Johannes	5	BVM
14	122v- 124r	<i>Ave regina celorum</i>	Vaqueras, Betrandus	4	BVM
24	188v- 191r	<i>Salve regis mater</i> (T: <i>Hic est sacerdos [Alexander]</i>)	Orto, Marbrianus de?	5	BVM / Krönung Papst Alexanders VI.
25	192v- 196r	<i>Da pacem domine adaperiat</i> (T: <i>Da pacem domine</i>)	Orto, Marbrianus de	5	<i>Ad pacem</i>
26	196v- 200r	<i>Salve regis mater</i> (T: <i>Hic est sacerdos [Alexander]</i>)	Orto, Marbrianus de?	5	BVM / Krönung Papst Alexanders VI.
28	204v- 206r	<i>Ave Maria</i>	Orto, Marbrianus de	5	BVM
Capp. Sist. 15					
44	161v- 163r	<i>O beata infantia</i>		4	BVM / Weihnachten

62 Die mit »(Llorens)« ausgewiesenen hypothetischen Zuschreibungen stammen aus dem Katalog von José M. Llorens, *Capellae Sixtinae codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*, Città del Vaticano 1960 (Studi e testi, 202). Wie mittlerweile bekannt ist, bezog Llorens seine Angaben aus Laurence Feiningers heute im Pontificio Istituto di Musia Sacra in Rom aufbewahrten Spartierungen; vgl. Klaus Pietschmann, »Laurence Feiningers Spartierungen von geistlicher Musik des 15. und 16. Jahrhunderts«, in: »*Vanitatis fuga, aeternitatis amor*«. *Wolfgang Witzemann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Markus Engelhardt, Laaber 2005 (Analecta Musicologica, 36), S. 697–703: S. 698.

Position	Folio	Titel	Komponist	Stimmen	Funktion
45	163v- 166r	<i>Clangat plebs flores theetece (T: Sicut lilium inter spinas)</i>	Regis, Johannes	5	BVM
46	166v- 168r	<i>Flos de spina procreatur</i>	Pullois, Johannes	4	Weihnachten
47	168v- 170r	<i>Ave regina celorum</i>		4	BVM
48	170v- 173r	<i>Angolorum decoratrix (T: Tota pulchra speciosa)</i>		4	BVM
49	173v- 176r	<i>Salve virgo sanctissima</i>	Isaac, Heinrich	4	BVM
50	176v- 178r	<i>Antonio turma fratrum (T: Plaudite vienna manu)</i>		4	St. Antonius der Große
51	178v- 179r	<i>Crucem sanctam subiit</i>		4	Kreuzverehrung
52	179v- 181r	<i>Crux triumphans</i>	Compère, Loyset	4	Kreuzverehrung
53	181v- 183r	<i>Ego dormio et cor meum vigilat</i>	Vinea	4	Hohelied
54	183v- 185r	<i>Sile fragor ac rerum tumultus</i>	Compère, Loyset	4	Caritas
55	185v- 187r	<i>Ave Maria – Sancte Michael</i>	Compère, Loyset	4	BVM / St. Michael
56	187v- 191r	<i>Humiliium decus (T: Sancta Maria succurre)</i>	Obrecht, Jacob?	6	BVM
57	191v- 193r	<i>Alma redemptoris mater (T: Ave Regina celorum)</i>	Josquin Desprez	4	BVM

Position	Folio	Titel	Komponist	Stimmen	Funktion
58	193v- 196r	<i>Propter gravamen et tormentum</i>	Compère, Loyset	4	BVM
59	196v- 199r	<i>Quis numerare queat (T: Da pacem domine)</i>	Compère, Loyset	5	<i>Ad pacem</i>
60	199v- 201r	<i>Vidi speciosam</i>		4	BVM
61	201v- 204r	<i>Ave Regina celorum</i>	Weerbeke, Gaspar van	4	BVM
62	204v- 208r	<i>Dulcis amica Die (T: Da pacem Domine)</i>	Weerbeke, Gaspar van	5	BVM / Papst Innozenz VIII.
63	208v- 212r	<i>Salve Regina</i>	Compère, Loy- set? (Llorens)	4	BVM
64	212v- 215r	<i>Salve Regina</i>	Martini, Johan- nes? (Llorens)	3	BVM
65	215v- 219r	<i>Salve Regina</i>	Compère, Loy- set? (Llorens)	4	BVM
66	219v- 222r	<i>Salve Regina</i>	Orto, Marbri- ano de? (Llo- rens)	4	BVM
67	222v- 224r	<i>Salve Regina</i>	Isaac, Heinrich? (Llorens: Ale- xander Agricola)	3	BVM
68	224v- 229r	<i>Salve Regina</i>		4	BVM
69	229v- 231r	<i>O felix urbs aquentium</i>		4	St. Mitrius von Aix
70	231v- 235r	<i>Virgo praezellens deitatis mater</i>		4	BVM
71	235v- 238r	<i>O pulcherrima mulierum (T: Gyrum celi)</i>	Busnois, An- toine? (Llorens)	4	BVM

Position	Folio	Titel	Komponist	Stimmen	Funktion
72	238v- 240r	<i>Anima mea liquefacta est (T: Stirps Jesse)</i>	Busnois, Antoine (Llorens: Dufay, Guillaume)	3	BVM
73	240v- 246r	<i>Gaude celestis Domina</i>	Busnois, Antoine? (Llorens)	4	BVM
74	246v- 250r	<i>Illibata Dei virgo nutrix (T: La mi la)</i>	Josquin Desprez	5	BVM
75	250v- 252r	<i>Inviolata integra et casta</i>	Basiron, Philippe	4	BVM
76	252v- 254r	<i>Alma Redemptoris Mater</i>		4	BVM
77	254v- 259r	<i>Regina coeli laetare</i>		6	BVM
78	259v- 261r	<i>Regina coeli laetare</i>		4	BVM
79	261v- 263r	<i>Regina coeli laetare</i>		4	BVM
80	263v- 265r	<i>Regina coeli laetare</i>		4	BVM
81	265v- 266r	<i>Petrus apostolus</i>	Dufay, Guillaume? (Llorens)	4	St. Peter und Paul
82	266v- 267r	<i>Da pacem Domine</i>		4	<i>Ad pacem</i>
83	267v- 268r	<i>Salva nos - Da pacem Domine</i>		4	<i>Ad pacem</i>
84	268v- 269r	<i>Da pacem Domine</i>		4	<i>Ad pacem</i>