
Title: 'Kernrepertoire' und regionale Traditionen : Die Motettenüberlieferung in einigen Handschriften um 1500 und das Gattungsverständnis

Author(s): Inga Mai Groote

Source: *Normierung und Pluralisierung. Struktur und Funktion der Motette im 15. Jahrhundert*, ed. by Laurenz Lütteken with the collaboration of Inga Mai Groote; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2011, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 9), p. 127–151.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20102943>

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/>

Inga Mai Groote

›Kernrepertoire‹ und regionale Traditionen
Die Motettenüberlieferung in einigen Handschriften
um 1500 und das Gattungsverständnis

Eine der möglichen Perspektiven auf die Konstitution einer Gattung ist die Herausbildung eines Repertoires, das als gattungstypisch erkennbar ist. Die Distribution ›der Motette‹ um 1500 in Gänze nachzuzeichnen, ist an dieser Stelle selbstverständlich nicht möglich; dennoch soll die Überlieferungslage einen Ansatzpunkt bilden, um sich dem Problemfeld von ›Normierung und Pluralisierung‹ auf der Ebene des Repertoires anzunähern, wenn auch mit vorerst zahlreichen Verallgemeinerungen. Die folgenden Überlegungen sollen sich darauf konzentrieren, inwieweit Perspektiven auf die Verbreitung, besonders das Verhältnis von Kernrepertoire und regionalen Besonderheiten, zum Verständnis der Gattungsentwicklung und des Gattungsbewusstseins beitragen können. Daher sollen neben gut bekannten Handschriften auch weniger prominente Quellen herangezogen werden (eine systematische Auswahl ist jedoch nicht intendiert), an denen die jeweiligen motettischen Anteile betrachtet werden, und zwar sowohl im Hinblick auf das enthaltene Repertoire und seine Schwerpunktbildung als auch auf die Anordnung in den Quellen, die auf ihre Aussagekraft im Hinblick auf ein Gattungsverständnis befragt werden soll.

Die Begriffe ›Kern‹ und ›regional‹ dürfen dabei selbstverständlich auch nicht dazu verleiten, Vorstellungen von Zentrum und Peripherie, und besonders nicht aus moderner Perspektive, unkritisch zu projizieren (gerade Zentraleuropa wurde aus der Sicht des 20. Jahrhunderts zu oft als ›Rand‹ wahrgenommen).¹ Eine weitere methodische Schwierigkeit bildet die Vielfalt der Funktionen oder Absichten, die bei der Entstehung dieser Quellen wirkten: Es wird daher auch zu berücksich-

1 Zur Dialektik von regionaler Diffusion und gemeinsamen Traditionen in der europäischen Musikgeschichte vgl. Reinhard Strohm, »Centre and periphery: mainstream and provincial music«, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, London 1992, S. 55–59: »local idiosyncrasies«, die durch eine »mainstream tradition« eingefasst werden.

tigen sein, ob es sich um für den Gebrauch, möglicherweise an einer konkreten Institution, bestimmte Handschriften handelt, oder um Repertoiresammlungen, die eher Archivcharakter haben und mitunter historisch-retrospektive Züge annehmen können.

Den untersuchten Quellen liegt dabei offensichtlich eine relativ enge Definition der ›Motette‹ zugrunde, da andere ›kleinere‹ Formen, die sich liturgisch und textlich absondern lassen (wie Magnificat, Responsorien, Hymnen etc.), in den meisten Fällen getrennt erscheinen – dies gilt zumindest hinsichtlich der Anlage der Quellen (soweit nachvollziehbare systematische Züge erkennbar sind), auch wenn terminologisch klare Bezeichnungen selten sind.² Ein wichtiger Faktor für diese faktische Trennung sind sicherlich die bekannten Beschränkungen zur Verwendung von Motetten im liturgischen Rahmen gewesen.³ Besondere Aufmerksamkeit soll hier zudem denjenigen Fällen gewidmet werden, in denen über den Befund der Handschrift hinaus zeitgenössische Indizes oder Inhaltsverzeichnisse Aufschluss über das zugrunde liegende Gattungsverständnis geben:⁴ Das prominenteste – allerdings vor dem Untersuchungszeitraum liegende – Beispiel dafür ist wohl die um 1440 entstandene Handschrift Modena B (I–MOe X.1.11), deren Rubrik für die Motetten (»Hic incipiunt motteti«) nur eine Stelle in einem differenzierten Gattungssystem (neben Hymnen, Te Deum, Psalmen, Benedicamus, Magnificat, Antiphonen, Responsorien) besetzt, mit einer weiteren Unterscheidung zwischen kontinentalen und englischen Werken.⁵ Da jedoch Vertonungen liturgischer Texte ebenfalls im Motettenteil erscheinen, ist zu vermuten, dass auch kompositorische Kriterien ausschlaggebend waren; jenseits von Mehrtextigkeit dürften es vor allem die mehrteiligen Werke sein, die Texte

2 Zur verbreiteten ›Gleichgültigkeit‹ der Quellen gegenüber Gattungsfragen vgl. jedoch Margaret Bent, »The late medieval motet«, in: Companion (ebda.), S. 114–119: S. 118.

3 Für das 14. Jahrhundert bekanntlich gipfelnd in der Bulle *Docta Sanctorum*; für einen Überblick s. Franz Körndle, »Die verbotene Gattung« und »Der Begriff Motette«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), S. 91–107: Tinctoris' Definition sei kirchenrechtlich unangreifbar, da unter »magnus« die liturgische Musik erfasst sei (inklusive Proprium, sowie die selbstständigen Bestandteile der Liturgie, nämlich Hymnus, Magnificat, Nunc dimittis, Responsorien, Antiphonen), ebda., S. 100. Vgl. zur Gattungsdefinition auch Ludwig Finscher und Annegrit Laubenthal, »Cantiones quae vulgo motectae vocantur«. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3.2), S. 277–320.

4 Laurenz Lütteken, »Wege zur Musik: Überlegungen zu Indices oberitalienischer Handschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, 15.1; *Analecta musicologica*, 30.1, Laaber 1998, S. 15–40: S. 30–33.

5 Abbildung in: *Messe und Motette* (wie Anm. 3), S. 112f.

kombinieren und damit zu lang oder liturgisch ›stundenübergreifend‹ würden.⁶ Eine genauere Untersuchung würde auch lohnen, inwieweit einzeln überlieferte Ausschnitte aus Sätzen über liturgische Texte als interpolierte Motetten einzuordnen sind, wenn sie in entsprechendem Umfeld erscheinen.⁷ Pragmatisch wurde im Folgenden bei der Bestimmung der Stücke in der Regel den Angaben in den einschlägigen Repertorien gefolgt.

Ob ein Kernrepertoire existierte, ließe sich in einem weiteren Schritt auch durch einen Abgleich mit Erwähnungen konkreter Motetten in theoretischen und anderen Texten vornehmen, bei denen zu erwarten wäre, dass sie den relevanten Werkbestand ebenfalls kennen. Diese für das 16. Jahrhundert sicherlich plausible Annahme setzt allerdings voraus, dass bereits ein (wenn auch mit Unschärfen) umschreibbarer Werkbestand durch viele Akteure als mustergültig anerkannt wird. Für den Zeitraum des späten 15. Jahrhunderts und auch die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ist jedoch zu bezweifeln, ob diese Mechanismen bereits vollständig ausgebildet waren: Bezeichnend sind hierfür die beiden von Tinctoris als Muster der *varietas* gepriesenen Motetten,⁸ *Clangat plebs* von Johannes Regis und *Congaudebant* von Antoine Busnois. Erstere ist jedoch gerade nicht auffällig häufig überliefert,⁹ die zweite offenbar ganz verloren. In seinem *Proportionale musices* bespricht Tinctoris – allerdings kritisch – eine weitere Motette von Busnois.¹⁰ In Ramos de Pareias *Musica practica* (1482) wird mit *Tu lumen* ein eige-

6 Vgl. Charles Hamm und Ann B. Scott, »A Study and Inventory of the Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a. X.1.11 (ModB)«, in: *Musica Disciplina* 26 (1972), S. 101–143, und die Diskussion bei Franz Körndle, »Hic Incipiunt Motetti«. Kriterien zur Gattungsbestimmung«, in: *Messe und Motette* (wie Anm. 3), S. 109–138: S. 113f.

7 Edward R. Lerner, »Some Motet Interpolations in the Catholic Mass«, in: *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961), S. 24–30, insbes. S. 28. So steht *Christus surrexit* in D–Mbs. Mus. ms. 3154 wie in CS–HK II A 7 in einer Folge für Ostern, *O crux ave* (aus *Vexilla regis*) in D–DI, Ms. Mus. 1 D 506 (olim Annaberg 1126) und E–SE, Ms. s. s. ebenfalls isoliert in einer liturgischen Folge. Ebenso könnten die herausgelösten Hymnenstrophen in Rhau *Sacrorum hymnorum liber primus* von 1542 für eine derartige Verwendung gedacht sein, siehe Andreas Capellus' *O lux beata* in Georg Rhau, *Sacrorum hymnorum liber primus. Erster Teil: Proprium de tempore*, hrsg. von Rudolf Gerber, Leipzig 1942 (Erbe deutscher Musik 21), S. 79f.

8 Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, in: ders., *Opera theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2, [Rom] 1978 (Corpus scriptorum de musica, 22), S. 156.

9 Die *Motet Database* verzeichnet nur vier zudem recht benachbarte Treffer (I–Rvat 234, I–Rvat 15 und 16, *Motetti a cinque libro primo* RISM 1508¹).

10 Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*, in: ders., *Opera theoretica* (wie Anm. 8), S. 52. Zu identifizieren als *Gaude caelestis*, vgl. Sean T. Gallagher, *Models of Varietas: Studies in the Style and Attribution in the Motets of Johannes Regis and His Contemporaries*, PhD diss. Harvard University, Cambridge, Mass. 1998, S. 247f.

nes Werk erwähnt,¹¹ Ornithoparchus (*Musicae active micrologus*, 1517)¹² berichtet abstrakt, Ockeghem habe eine 36-stimmige Motette geschrieben.¹³ An anderen Stellen steht offenbar eher ein Definitionsversuch im Vordergrund, so bei einer Seitenbemerkung von Stefano Vanneo (*Recanetum de musica aurea*, 1533, im Zuge der Erläuterung von »canones«) – »Motettus autem, ne praetermittatur quid sit, omnis fertur cantilena sacrae paginae continens uerba«¹⁴ –, die lediglich auf die Verwendung geistlichen Textes abzielt. Bei Paolo Cortese – einem Nicht-Musiker – scheint wiederum eine gattungsmäßige Dreiteilung im Vordergrund zu stehen; er erwähnt in den *De cardinalatu libri tres* (1510) als Arten von Gesängen »litoria«, »praecentoria« und »carmina«: Die lateinischen Marginalien zu dieser Passage – »Misse«, »Motetti«, »Cantilene«¹⁵ – machen deutlich, dass hier Musikgattungen, und zwar in einer an Tinctoris erinnernden Unterteilung gemeint sind. (Versteht man »litorius« als »zum Sühner gehörig« und »praecentorius« als »zum Vorspielen gedacht«, liegt aber wohl auch hier die Unterscheidung liturgisch – nichtliturgisch zugrunde.) Hingegen vermischt – allerdings mehr als eine Generation später, 1552 – die Aufzählung »berührender« Stücke im Vorwort zu Reuschs *Zehen deudscher Psalmen* verschiedene Arten der Psalmvertonung: Genannt sind neben Josquins *De profundis* Martin Luthers *Aus tiefer Not*, Wolfgang Heintz' *Wär Gott nicht mit uns* und zwei nicht eindeutig einem Komponisten zugewiesene Psalmen, *Domine, non secundum* (für den beispielsweise Josquin, Greiter oder Stoltzer in Frage kämen) und *Nos autem gloriari* (eventuell von Johann Walter). Diese Auswahl zielt offenbar eher auf den Wert der verwendeten Texte, der Psalmen, zur Erbauung und religiösen Unterweisung ab; das entspricht einer zu dieser Zeit gängigen Verwendung von Motetten, bezieht sich jedoch nicht auf ein übergreifendes Kernrepertoire. Vereinzelte Instan-

11 *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia Bononiae, impressa opere et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberia MCCCCLXXXII: Nach den Originaldrucken des Liceo musicale mit Genehmigung der Commune von Bologna*, hrsg. von Johannes Wolf, Leipzig 1901 (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte, 2), S. 91.

12 Andreas Ornithoparchus, *Musice active micrologus, liber quartus*, Leipzig 1517, Reprint New York 1973, fol. Kij v.

13 Möglicherweise das 1542 gedruckte *Deo gratias*; die »Tat« selbst war auch anderen Zeitgenossen bekannt, vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 480.

14 Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, Reprint Bologna 1969, fol. 62v (»Als Motette aber, damit nicht übergangen werde, was das sei, gilt jeder Gesang mit Text aus der heiligen Schrift«).

15 Zit. nach Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 127–161: S. 142f.

zen lassen aber doch Ansätze einer kanonischen Repertoirebildung zu, so die Reihe von Kompositionen Josquins, die in Teofilo Folengos *Opus macaronicum* [1520] genannt werden:¹⁶ *Beata*, *Huc me sidereo*, *Se congié*, *Praeter*, *Miserere* – die Aufzählung konzentriert sich auf Motetten, die zumindest fallweise im Kernrepertoire nachgewiesen werden können, aber auch hier handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine ursprünglich lokale Tradition, da die Entstehung dieser Psalmkompositionen als ferraresische Besonderheit erscheint, und der Autor Folengo ebenfalls diesem Feld zuzurechnen ist.¹⁷ Diese Auswahl findet aber ebenfalls einen späten Nachklang – wiederum im Abstand einer Generation – in der Aufzählung von Stücken in einer Motette auf Josquin aus Mantua, in der die Titel *Stabat mater*, *Inviolata*, *Salve regina* und *Miserere* in den Text interpoliert sind.¹⁸ Eine gewisse Skepsis, inwieweit Kernrepertoirebildung und Kanonisierung von exemplarischen Werken der Gattung Motette konform gehen, mag also berechtigt sein.

1. Was ist ›Kernrepertoire‹? Überlieferungsmuster

Als Ansatz für die Untersuchung der Überlieferungswege bietet sich das Konzept des ›Kernrepertoires‹ an, mit dem versucht werden soll, die bevorzugt überlieferten Werke zu identifizieren. Exemplarisch ist dieses Konzept von Jennifer Thomas bei ihrer Untersuchung der Motettenüberlieferung des gesamten 16. Jahrhunderts angewendet worden,¹⁹ unter Berufung auf »core repertory«-Studien auf dem Gebiet der Hymnologie – dies unterstreicht bereits, dass mit diesem Ansatz versucht werden kann, eine Situation anzugehen, in der es schwer möglich ist, einzelne Akteure und ihre Einflussbereiche deutlich zu beschreiben, und stattdessen das Zusammenwirken in größerer Perspektive untersucht werden soll.²⁰ Die

16 Ludwig Finscher, »auss sunderem lust zu den überschönen worten«. Zur Psalmkomposition bei Josquin Desprez und seinen Zeitgenossen«, in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, hrsg. von Hartmut Boockmann u. a. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philol.-histor. Klasse, 3.208), Göttingen 1995, S.246–261: S.248.

17 Ebda.

18 Albrecht Dunning, »Josquini antiquos, Musae, memoremus amores. A Mantuan Motet from 1554 in Hommage to Josquin«, in: *Acta Musicologica* 41 (1969), S.108–116.

19 Jennifer S. Thomas, *The Sixteenth-Century Motet: a Comprehensive Survey of the Repertory and Case Studies of the Core Texts, Composers and Repertory*, PhD diss. University of Cincinnati 1999, S.414–417.

20 Zur Abfrage des Repertoires ist dabei die von Jennifer Thomas angelegte *Motet Database* extrem hilfreich, <http://www.arts.ufl.edu/motet/default.asp> (15.7.2011).

Absicht bei der Analyse eines Kernrepertoires ist dabei, keine späteren Annahmen zurückzuprojizieren, sondern vom Überlieferungszustand der Quellen auszugehen: »core repertory« ist dann »a nucleus of works that appear most often in surviving sources«.²¹ Das bedeutet eine quantifizierbare Untersuchung dessen, was in einer historischen Situation wertgeschätzt wurde und deshalb überliefert wurde; der Überlieferungszustand wird zum Beleg für die Relevanz. Dieser Ansatz setzt eine möglichst weitgehende Vollständigkeit der Quellen – bzw. eine gute bibliographische Erschließung ihrer Inhalte – und eine anschließende Standardisierung der Daten voraus, um die Ergebnisse verknüpfen zu können. Bei einer Anwendung dieses Ansatzes auf einen früheren Zeitabschnitt – hier die Jahrzehnte um 1500 – und handschriftliche Überlieferung verstärken sich allerdings auch die möglichen Kritikpunkte. Häufigere Benutzung kann für Musikhandschriften auch ihren Verlust bedeuten, und die Problematik unterschiedlicher Handschriftentypen ist in der Auswertung schwer abzubilden: ein institutionsgebundenes Chorbuch wird liturgischen Bedürfnissen folgen, während »private« Kompilationen wahrscheinlich weniger Gattungseinschränkungen unterliegen; die Frage von »Faszikelmanuskripten«, späteren Kompilationen und anderen Überlieferungsformen ist ebenfalls schwer zu berücksichtigen.²² Besonders der Faktor der Einzelüberlieferung (also für den tatsächlichen Gebrauch kopierte Einzelstücke) ist kaum rekonstruierbar – wäre aber womöglich einer der wichtigsten Faktoren, um die tatsächliche Präsenz und Akzeptanz eines Stückes nachweisen zu können; da bei diesen Kopien aber häufig von einem Verlust auszugehen ist, können auch sie nicht berücksichtigt werden.

Thomas hat unter ihren Erkenntnisinteressen auch solche formuliert, die das Gattungsverständnis betreffen: Ist das Kernrepertoire ein lediglich statistisches Produkt oder gibt es Muster in der Verbreitung und Konstitution, gibt es typische Charakteristika? Die Ergebnisse ihrer Untersuchung des 16. Jahrhunderts – sie basieren auf insgesamt 50 000 Nachweisen – seien kurz resümiert: Zum Kernbestand werden Werke gerechnet, die mindestens zwanzigmal erscheinen;

21 J. S. Thomas, *The Sixteenth-Century Motet* (wie Anm. 19), S. 415.

22 Für ältere Beispiele vgl. Charles Hamm, »Manuscript Structure in the Age of Du Fay«, in: *Acta musicologica* 34 (1962), S. 166–184, der vom Faszikel als Normalfall für Überlieferung und Gebrauch ausgeht; größere Kompilationen entstehen erst in zweiter Linie; zum Status der Trienter Codices als längerfristig zusammengestelltes »Lehrerexemplar« vgl. Reinhard Strohm, »Zur Entstehung der Trienter Codices: Philologie und Kulturgeschichte«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Stachelin, Wiesbaden 1998 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 3; Wolfenbütteler Forschungen, 82), S. 11–20.

für das ganze 16. Jahrhundert ergibt sich so ein Repertoire von 54 Motetten von 23 Komponisten in 539 Quellen. Die Werke stammen von Josquin, Verdelot, Févin, Clemens non Papa; zwei weitere, *Jerusalem luge* und *In te Domine*, haben widersprüchliche Zuschreibungen. (Thomas demonstriert allerdings auch, dass zwischen heutigem ›Standardrepertoire‹ – also dem, was als repräsentativ für moderne Anthologien ausgewählt wurde – und dem auf dem beschriebenen Weg aus den Quellen für das 16. Jahrhundert erschlossenen Kernrepertoire nur wenige Übereinstimmungen bestehen.²³)

Aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert sind nach den Ergebnissen ihrer Studie dabei jedoch nur drei Werke so häufig überliefert, dass sie in diese Kategorie Eingang finden: Josquins *Ave maria ... virgo serena* (NJE 23.6), Agricolas *Si dedero* und Josquins *Stabat mater* (NJE 25.8). Deren Überlieferung konzentriert sich zunächst auf italienische Quellen (Florenz, Ferrara, Rom, Bologna), allerdings mit einer auffälligen nordalpinen Ausnahme: Das *Ave Maria* erscheint auch in D–Mbs, Mus. ms. 3154 (dem Chorbuch des Nikolaus Leopold), außerdem in D–LEu, Ms. 1494 (dem so genannten Apel-Codex), D–B, Mus. 40021 (in Kontrafaktur) sowie im Codex Specjálník (CZ–HKm, II A 7)²⁴ und in PL–Wu 5892 (olim Breslau 2016). Insgesamt ist Josquins Satz siebenundzwanzigmal nachgewiesen, so dass diese frühe Häufung von fünf Nachweisen zumindest eine bemerkenswerte Anomalie darstellt. Dasselbe Stück zeigt allerdings auch chronologische Probleme auf: Akzeptiert man, dass Papierdatierung und Kompositionszeit zusammenfallen, stellte dies Stück einen extrem frühen Ausnahmefall dar; mit der Neudatierung der Schreibens um ein Jahrzehnt nach der Papierdatierung fügt es sich überzeugender in die biographischen Daten und Josquins Kontakte mit Mailand ein.²⁵

Thomas' Resultate für das gesamte 16. Jahrhundert zeigen ein deutliches Übergewicht des deutschsprachigen Raums, inklusive Österreich und Schweiz: Hier sind 46 % der Kernrepertoirenachweise lokalisiert, bei 41 % der Gesamtdaten; und in Italien tragen 22 % der Quellenbelege nur 15 % des Kernrepertoirebestands. Aus diesem Ungleichgewicht leitet Thomas die unterschiedliche Rolle der einschlägigen Manuskripte ab: In Italien haben Studien – allerdings in enger umgrenzten Gebieten – gezeigt, dass weniger Mehrfachüberlieferungen gewollt gewesen seien und sich stattdessen ein häufigerer Repertoireaustausch beobach-

23 Neben – wiederum – Josquins *Ave Maria* erschiene hier Lassos *Tristis est anima mea*.

24 J. S. Thomas, *The Sixteenth-Century Motet* (wie Anm. 19), S. 422.

25 Vgl. Joshua Rifkin, »Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's *Ave Maria ... virgo serena*«, in: *Journal of the American Musicological Society* 56 (2003), S. 239–350, und David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 60–65.

ten lasse. Die deutschen Quellen hätten hingegen ab den 1530er Jahren deutlich zugenommen und dann auch eine größere Zahl von Werken eingeführt. Dieser Befund ist allerdings auch zu den von Strohm skizzierten Unterschieden in der institutionellen Struktur in Beziehung zu setzen: Die günstigen materiellen Bedingungen in Italien (und Spanien) förderten, dass sich gerade hier die musikalischen Aktivitäten besonders fruchtbar entwickelten.²⁶ Für das mittlere 15. Jahrhundert lässt sich die weite Verfügbarkeit von Repertoire beispielhaft an den Trienter Codices zeigen, die aus einer musikalisch sehr aktiven, aber nicht vorrangig kreativen städtischen Umgebung stammen und die nicht nur auf die Resultate überregionaler Handels- und Reisewege verweisen, sondern auch auf die Existenz eines »inner network« von musikalischen Institutionen.²⁷

2. Quellenbefunde

Die erwähnte erste Anomalie, die deutschen frühen Josquin-Nachweise, stellen dabei auch schon die Verbindung zu einer möglichen Quellenauswahl her. Den Ausgangspunkt sollten einige Handschriften bilden, die nicht rein liturgisch bestimmt sind und nicht direkt von einer konkreten Institution und ihren Bedürfnissen abhängig sind, sondern eher Repertoire-Sammlungen darstellen. Dies wirkt sich – angesichts des neben- bis außerliturgischen Standorts der Motette – wohl in der Regel positiv auf die Präsenz dieser Gattung aus.

Diese Gruppe von Handschriften, die bekannte Konstellation München – Berlin – Leipzig – Warschau, steht bekanntermaßen in enger Beziehung zueinander: Sie hat überdies den Vorteil, dass zumindest teilweise ihre Kompilatoren und Schreiber verortbar sind, besonders die Figuren der beiden Magistri Nicolaus Apel (der ab 1492 in Leipzig studierte und mit dieser Universität verbunden blieb) und Nicolaus Leopold (der als Schulmeister in Innsbruck wirkte). D-B 40021 stammt wahrscheinlich aus dem sächsischen Raum und wurde in Leipzig gebunden; für PL-Wu 5892 lässt sich ein Ursprung im schlesischen Bereich vermuten (wahrscheinlich Breslau oder Nysa als bischöfliche Residenz, wo auch Figuralmusik gepflegt wurde); und auch hier liegt es nahe, einen Kompilator anzunehmen, der in Verbindung mit einer Kathedrale oder Stiftskirche stand und auf diesem Wege Zugang zum Repertoire hatte, dieses jedoch nicht für die Institution sammelte, sondern seine Handschrift als Repositorium anlegte.²⁸ In

26 R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 13), S. 10.

27 Ebda., S. 511.

28 Ryszard J. Wiczorek, *Musica figurata w Saksonii i na Śląsku u schyłku XV wieku: studia nad*

diesen Handschriften machen tatsächlich die Motetten einen relativ hohen Anteil aus, mindestens ein Drittel (nach der Census-Zählung²⁹):

D–Mbs 3154: 64 Motetten (+ 2 Motetti-missales-Zyklen) / 191 Stücke

D–B 40021: 58 Motetten / 151 Stücke

D–LEu 1494: 46 Motetten / 178 Stücke

PL–Wu 5892: 45 Motetten / 98 Stücke

Diese Quellen sind gut bearbeitet, und bereits von Martin Just als ein besonderer Typus charakterisiert worden, der nicht nur über seine regionale Nähe begründbar sei.³⁰ Es sind »kleine« Folio-Formate (also noch keine Chorbücher); sie sind über längere Zeiträume entstanden, von mehreren Schreibern angelegt und – ähnlich wie die Trienter Codices – auf jeden Fall kompilatorisch.³¹ Damit folgt der Charakter dieser Sammlungen einer grundsätzlich anderen Logik als von Anfang an für den Bedarf einer bestimmten Institution oder einen Auftraggeber konzipierte Manuskripte. Reinhard Strohm hat diskutiert, wie sich in diesen Handschriften gerade die Werke von zehn Komponisten konzentrieren. Es sind (in der Reihenfolge der Anzahl von Werken): Heinrich Isaac, Alexander Agricola, Obrecht, Josquin, Johannes Martini, Gaspar Werbeeke, Loyset Compère und Johannes Ghiselin. Dabei dürfte Isaacs Präsenz teilweise durch direkte Kontakte und brieflich übersandte Kompositionen (zumindest in den sächsischen Quellen) zu erklären sein, während für Agricola (ebenfalls bevorzugt in sächsischen Quellen) und Obrecht trotz der großen Zahl verschiedener Werke keine direkten deutschen Kontakte bekannt sind, und Martinis Präsenz im Leopold-Codex eine Singularität darstellt.³²

Nichtsdestotrotz sind Planmäßigkeiten auch in der Anlage dieser Handschriften zu beobachten, die Aufschlüsse über die Behandlung der Gattungen durch

repertuarem kodeksów menzuralnych Berlin 40021, Leipzig 1494 i Warszawa 5892, Posen 2002, z. B. S. 682.

29 *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 Bde., Neuhausen-Stuttgart 1979–1988.

30 Martin Just, »Bemerkungen zu den kleinen Folio-Handschriften deutscher Provenienz um 1500«, in: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, hrsg. von Ludwig Finscher, München 1981 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 1; Wolfenbütteler Forschungen, 6), S. 25–43.

31 Die Schwierigkeiten einer Funktionsbestimmung betont noch einmal Thomas Schmidt-Beste, »Private or Institutional – Small or Big? Towards a Typology of Polyphonic Sources of Renaissance Music«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 1 (2009), S. 13–26; S. 21f.

32 Zur Diskussion dieser Befunde siehe R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 13), S. 515–517.

die Kompilatoren geben können. Einen Ausgangspunkt kann die Berliner Handschrift D–B Ms. 40021 bilden; in ihren 151 Stücken überliefert sie überwiegend geistliches Repertoire und nennt zu 70 davon die Komponisten; Motetten bilden fast genau ein Drittel (neben vor allem 17 Messen/Messproprium-Vertonungen, 31 Hymnen/Magnificat; 25 deutschen/textlosen Stücken).³³ 18 Schreiber waren beteiligt, die Papiere sind auf einen Zeitraum zwischen 1485 und 1500 zu datieren.³⁴ An diesem Manuskript lassen sich sogar Überlieferungswege konkretisieren, da einige der spät eingefügten Stücke auf gefalzten Blättern notiert sind und damit wohl als Briefe verschickt wurden (Isaac), was ein Hinweis auf den »personalen Faktor« in der Zirkulation ist. Aber auch in der Anordnung der Stücke in den Faszikeln ist es möglich, eine gewisse Konsistenz der Behandlung von Motetten zu beobachten, zumindest im älteren Bestand der Handschrift: Sie konzentrieren sich auf bestimmte Lagen, während ansonsten das Prinzip vorherrscht, größere Stücke an den Anfang der Lagen zu stellen.³⁵ Als regionaler Bezug lässt sich einerseits die Serie der Nürnberger Kompositionen für den Heiligen Sebald verstehen, andererseits deuten die übrigen inhaltlichen Verweise auf Mitteldeutschland. Zieht man die liturgisch zuordnungsfähigen Texte ab, verbleiben fünf Motetten über Antiphonen,³⁶ eine über einen Psalmvers (Nr. 102: *Stabat virgo*) und 20 »allgemein-geistliche Motetten«³⁷:

9: *Ave Christi caro immolata*

25: *Naturae genitor*

45: *Ave splendor patris*

67: *Ave Jesu Christe*

H. F. [Finck]

83: *Gaude virgo gloriosa*

96: *Salve corpus Christi*

—

33 Die Angaben zu den Quellen folgen – soweit nicht anders angegeben – der Census-Katalogisierung.

34 Martin Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts*, Tutzing 1975 (Würzburger musikhistorische Beiträge, 1), und *Der Kodex Berlin 40021: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin Mus.ms. 40021*, hrsg. von Martin Just, Kassel 1990 (Das Erbe deutscher Musik, 76–78).

35 Vgl. die Rekonstruktion von M. Just, *Der Kodex Berlin*, ebda., S. 46.

36 16: *Sancta dei Genitrix*; 21: *Ecce dilectus meus*; 65: *O quam glorifica*; 66: *O Jesu pie*; 91: *Corde et lingua*.

37 Die Übersicht bei M. Just, *Der Kodex Berlin* (wie Anm. 33), S. 62, verwendet die Gliederung nach Satzarten: überwiegend homophon – »mit wechselndem Satzbild« – mit cantus firmus.

18: <i>Verbum incarnatum</i>	[Josquin, kontraf. <i>Ave Maria</i>]
20: <i>O sacrum mysterium</i>	[Ghiselin]
101: <i>Vulnerasti cor meum</i>	
103: <i>Ave Maria, gratia</i>	[Compère]
106: <i>Mente tota</i>	[Josquin, 5. Teil von <i>Vultum tuum</i>]

—

6: <i>Fa mi fa re ut</i>	
62: <i>Virgo sub aetheriis</i>	[Agricola]
64: <i>Ave quae subliminaris</i>	[Agricola]
75: <i>Iam fulsit sol</i>	
88: <i>Iam insignis oritur</i>	
89: <i>Ut mi fa re ut</i>	
92: <i>Vocum modulatio</i>	[Isaac, <i>O decus ecclesiae</i>]
95: <i>Mi la sol fa re ut</i>	

Auf die Motetten bezogen, ist einmal eine Schicht »regionaler« Kontakte zu erkennen (besonders mit D–LEu 1494; hierzu zählen auch lokale Namen wie »Gerstenhans«), daneben wird aber auch Kernrepertoire tradiert: Compères *Ave Maria*, Josquins *Mente tota*, Josquins *Ave maria ... virgo serena* (allerdings kontrafiziert als *Verbum incarnatum* – was sich als Beispiel für die Aneignung eines beliebten Satzes lesen lässt). Die genauen Wege der Überlieferung bleiben allerdings weiterhin unbekannt. Immerhin sind zwei thematische Schwerpunkte zu erkennen, neben marianischen Texten ist eine weitere Gruppe »in honorem S. Sacramenti« zu identifizieren (die sogar textlich zusammenhängen).³⁸

Im sogenannten Chorbuch des Nikolaus Leopold (D–Mbs, Ms. mus. 3154) zeigen sich ebenfalls Ansätze einer Ordnung nach Gattungen: Auf einen Block Messen (24 Zyklen) folgen ein ähnlicher Block Hymnen und die beiden Gruppen von Motetti missales.³⁹ Dass hier die *Motetti missales* zusammenstehen, ist ein Hinweis darauf, dass sie in ihrer Ersatzfunktion wie Messen behandelt wurden (also nicht unbedingt ein besonderes Motetten-Modell sein sollten).

Das Repertoire deckt insgesamt über 40 Jahre ab (Bezüge zum Bischof Matthäus Lang verweisen auf ein Enddatum 1505). Insgesamt ist das anonyme

38 M. Just, Der Kodex Berlin (wie Anm. 33), S. 256–269.

39 Thomas L. Noblitt, »Das Chorbuch des Nikolaus Leopold (München, Staatsbibliothek, Ms. 3154): Repertorium«, in: *AfMw* 26 (1969), S. 169–208.

und noch nicht identifizierte Repertoire hier deutlich höher;⁴⁰ möglicherweise dokumentieren sich aber auch Interaktionen zwischen Kernrepertoire und lokalen Kompositionen, interpretierte man die Folge Busnois, *In hydraulis* – anonym, *Ave mundi spes* als Reaktion des unbekanntes Komponisten auf ein weithin bekanntes Stück.⁴¹ Zuzuweisen sind einige Isaac-Sätze und Josquins *Ave Maria*. Dabei wäre auch die lokale Überlieferung noch genauer zu betrachten, da beispielsweise *Benedicta semper sancta* von »G.F.« noch 1549 wieder in Leipzig kopiert wird.⁴²

In PL–Wu 5892⁴³ ist zu beobachten, dass die Reihenfolge der Faszikel mit Messen oder anderen größeren Formen wie Magnificat beginnt; schon Fritz Feldmann plädierte für formale Ordnungsprinzipien (abgesehen von der chronologischen Schichtung) und wies beispielsweise für die Hymnen auf die zusammenpassenden liturgischen Verwendungstermine hin.⁴⁴ Es sind verschiedene Motettentypen vertreten, mit und ohne Cantus firmus, darunter eine relativ hohe Zahl von Unica neben bekannten Werken wie Josquins *Ave Maria ... virgo serena* (als drittes Stück überhaupt), Weerbekes *Anima mea liquefacta*, Compères *Ave Maria* und *Crux triumphans*, oder Rupschs *Maria salve virginum*.⁴⁵ Unter den Unica fällt aber auch *Venus stella splendens* des Berners Bartholomeus Frank auf, der mehrere gleichartige Motetten geschrieben hatte (1494 für den Bischof von Sion,⁴⁶ zwei weitere Pendants finden sich in CS–HK II A 7 und in D–As, 4^o

40 Ausführlich zu *Ave mundi spes Maria* neuerdings Wolfgang Fuhrmann, »Ave mundi spes Maria«. Symbolik, Konstruktion und Ausdruck in einer Dedikationsmotette des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel 2010 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 8, 2008/2009), S. 89–127.

41 So die Vermutung von R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 13), S. 532, der auch auf die »Reminiscenzen« an Josquins *Illibata* verweist.

42 Th. L. Noblitt, *Das Chorbuch* (wie Anm. 38), S. 174; der Satz ist weiterhin in PL–Wu 5892 vertreten. Zur möglichen Verbindung dieses Stücks mit der Leipziger Liturgie (Niederknien zur Elevation) vgl. R. Strohm, *The Rise* (Anm. 13), S. 526–529. Noblitt vermutet daher besonders für die anonymen Stücke eine Herkunft aus dem deutschsprachigen Raum, zumal auch deutsche Liedmelodien verwendet werden.

43 R. J. Wiczorek, *Musica figurata* (wie Anm. 28). Zu den enthaltenen Messen im Kontext der utraquistischen Tradition, siehe Lenka Mráčková, »Kodeks wrocławski w kontekście życia muzycznego utrakwistycznych Czech około 1500 roku«, in: *Muzyka* 52 (2007), 2 = 205, S. 3–20.

44 Fritz Feldmann, *Der Codex Mf. 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau: eine paläographische und stilistische Beschreibung*, Breslau 1932, S. 81–110, insbes. S. 96.

45 Zur Übersicht F. Feldmann, ebda., S. 129–140; für eine ausführliche Übersicht der Konkordanz und Identifikationen der Texte, s. R. J. Wiczorek, *Musica figurata* (wie Anm. 28), S. 589–603.

46 Fritz Feldmann, »Alte und neue Probleme um Codex 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau«, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 49–66: S. 50–52, und R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 13), S. 518.

Ms. 25); in allen verwendet er dieselbe Strukturierung des Tenors (jeweils nach einem klaren Prinzip konstruiert, mit Wiederholung in kleineren Notenwerten in *Venus stella splendens* über die gespiegelte Skala ut re mi fa fa mi re ut). Die Wiederholung des Einfalls kann auch als Beispiel für ›Normierung‹ eines idiosynkratischen Modells gelten, und das Resultat war für die Zeitgenossen als »mutete« zu identifizieren.⁴⁷

Festzuhalten ist, dass alle bisher behandelten Handschriften nicht für die Praxis gedacht waren, sondern als Repertoiresammlung, mindestens halbprivat, und damit – diese These unterstützt auch Wieczorek – als zukünftige Vorlage gedacht seien, entweder für weitere Abschriften, oder auch als *exempla classica*. Zudem deuten die Überlieferungsbefunde im Detail darauf hin, dass die Quellenabhängigkeiten nur auf der Ebene der Stücke bestehen, nicht auf derjenigen der Sammelbände,⁴⁸ notwendigerweise, wenn über längeren Zeitraum kompiliert wurde. Damit hat aber bereits das einzelne Werk eine größere Selbständigkeit gewonnen.

Stellt man diese Situation einigen Beispielen des frühen 16. Jahrhunderts aus der gleichen Region gegenüber, lassen sich schon deutliche Veränderungen in der Zirkulation erkennen. Ebenfalls aus dem mitteleuropäischen Raum stammen der sogenannte »Grüne Codex« der Viadrina (PL–WRu, Ms. I.F.428), die Handschrift D–DI, Ms. mus. 1/D/505 und der sogenannte Pernner-Codex (D–Rp, C 120). Der Grüne Codex ist nicht genau datiert, aber nach Staehelin in das zweite bis dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts einzuordnen (möglicherweise bestehe ein Zusammenhang mit Universitätsmessen; die Präsenz des Heiligen Rochus kann auf die Pest von 1516 verweisen). Es ist eine systematisch angelegte Handschrift für liturgische Zwecke, ergänzt durch einige ›Mustermotetten‹ und einige bislang nicht zugewiesen. In der Struktur der Handschrift zeigt sich eine deutliche Anordnung nach Messzyklen zu verschiedenen Festen, die vier Fünftel des Inhalts ausmachen, mit zwei eingeschobenen Blöcken von Hymnen

47 Auf dem Sioner Blatt erscheint die Bezeichnung zweimal – allerdings mit erkennbaren begrifflichen Unschärfen, die im zweiten Fall auch der poetischen Form geschuldet sein können: Die Überschrift lautet »Hie volget nach ein nūw Mutet oder Cantilen ...«, im deutschen Gedicht auf den Empfänger schreibt Frank »[Auf das Wappen] Ich getichtet hab zu dieser fart / Ein Muteten und melody / Uß musica der kunst gar fry«, vgl. Arnold Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation. Leben und Werk von Bartholomäus Frank, Johannes Wannemacher, Cosmas Alder*, Aarau 1933, S. 121, 123. Vgl. auch Martin Staehelin, »Neues zu Bartholomäus Frank«, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, hrsg. von Victor Ravizza, Bern und Stuttgart 1972, S. 119–128.

48 R. J. Wieczorek, *Musica figurata* (wie Anm. 28), S. 683.

und Magnificat.⁴⁹ Die Motetten (20 von 72 Stücken, bei einer engen Definition ohne genaue liturgische Bestimmung) sind einzeln eingestreut bzw. bilden eine kleine Gruppe am Ende des Manuskripts: Das würde wiederum dafür sprechen, dass sie paraliturgisch sind und nach Platz und Gelegenheit eingetragen wurden.

24: *O praeclara stella maris / Haec est quae gaudia* (Kontrafaktur *Ma bouche rit*)

34: *O caro sanctissima*

35: *O redemptor humani generis*

19–25: *Patris sapiencia*

Compère

102: *O mitis mater* [Konkordanz: *Si dormiero*]

118: *Propter gravamen / Piissima mater misericordiae* Compère⁵⁰

122: *Ave Maria gratia plena / Sancte Michael ora...* Compère⁵¹

123: *Ave domina sancta Maria*

126: *In amara crucis ara*

Josquin (4. Teil von
Qui velatus)

134: *Te igitur clementissime ac conditor*

135: *Absente Thoma discipulis / Alta dispensatione factum / Nisi videro et tetigero / Dicunt Thomae discipuli*

136: *Sacra tu nobilis quae superas / Tu laudum carmina*

Während die ersten Stücke keine Konkordanzen haben (und die Messen eher andere regionale Parallelüberlieferungen, beispielsweise in Annaberg), ist für die spätere Motettengruppe wohl eine Art Kernrepertoireeffekt anzunehmen: Hier sind einerseits überregional bedeutende Komponistennamen zuweisbar (Compère, Josquin, Isaac), und zudem handelt sich um häufiger überlieferte Stücke; gerade Compères *Ave Maria* gehört zum schon in der älteren Quellengruppe häufig erscheinenden Bestand. Da für die Werke von Compère und Josquin allerdings auch schon Petrucci-Drucke existieren, wäre genauer zu prüfen, ob sie von der Drucküberlieferung abhängen.

49 Zum Inhalt Martin Staehelin, *Der Grüne Codex der Viadrina: Eine wenig beachtete Quelle zur Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts in Deutschland*, Mainz 1971 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, 10, Jg. 1970).

50 Konkordanzen in E-Bbc 454, I-Rvat 15, I-Fn 27, CH-SGs 530, F-CA 128; Petrucci (RISM 1502¹).

51 Konkordanzen in E-Bbc 454, D-B 40021, PL-Wu 5892, Mi2267, I-Rvat 234, I-Sc K.I.2, I-VEcap 758, E-SE s. s., CH-SGs 530, RISM 1502¹.

Die Handschrift D–Dl 1 D 505⁵² (zwischen 1510 und 1530 anzusetzen) folgt in ihren über 160 Werken ebenfalls einer inhaltlichen Gliederung: Messen und andere liturgische Gattungen finden sich im ersten Teil der Handschrift, gewissermaßen abgeschlossen durch die Obrecht/Longeval-Passion; erst danach erscheinen die Motetten, zusammen mit zahlreichen anderen ›kleineren‹ Sätzen, Hymnen etc.:

112: <i>Planxit autem David</i>	[Josquin]
113: <i>Liber generationis</i>	[Josquin]
117: <i>Dilectus meus</i>	
124: <i>Scimus quoniam diligitis</i>	Josquin [?]
126: <i>Si oblitus fuero</i>	Obrecht [Ninon le Petit]
127: <i>In diebus illis Petrus et Johannes</i>	
129: <i>In illo tempore</i>	
132: <i>Diffinivit catholica ecclesia</i>	
144: <i>Sancti spiritus... illustrator</i>	[Isaac]

An erster Stelle stehen in dieser Sammlung zwei ›große‹ Motetten Josquins, allerdings ohne Autorenangabe; hingegen werden Josquin für *Scimus quoniam diligitis*⁵³ und Obrecht fälschlich für Ninon le Petits *Si oblitus fuero* genannt. An Zuschreibungen erscheinen im Codex ansonsten nur niederländische Namen⁵⁴ – ein Hinweis darauf, dass deren Autorisierung schon weiter fortgeschritten ist? Die übrigen Motetten hingegen bleiben nicht nur anonym, sondern auch ohne Konkordanzen (mit Ausnahme von Isaacs *Sancti spiritus*, der einzigen weiteren zuschreibbaren Motette, in Basel). *Scimus* erscheint auch in Rhaus *Symphoniae incundae* (1538), dann aber nur noch in D–LEu, Ms. 51, so dass dafür eine lokale und vom Druck beeinflusste Überlieferung anzunehmen ist.

Eine ähnliche Kombination von Werkgruppen zeigt auch der sogenannte Codex Pernner (D–Rp, C 120): Entstanden zwischen 1518 und 1521, orientiert sich sein Repertoire nach den Untersuchungen Rainer Birkendorfs an der kaiserlichen Kapelle, ungefähr hälftig zwischen weltlichem und geistlichem Repertoire aufgeteilt; auffällig ist der mit der Nähe zum kaiserlichen Hof erklärbare Schwerpunkt auf Kompositionen Senfls (also einer auf eine institutionelle

52 Zu Inhalt und zu Konkordanzen s. Thomas L. Noblitt, »Manuscript Mus. 1/D/505 of the Sächsische Landesbibliothek Dresden (olim Annaberg, Bibliothek der St. Annenkirche, Ms. 1248)«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30 (1973), S. 275–310.

53 Zweifelhaft, unter Verwendung von *De tous biens pleine*.

54 Th. L. Noblitt, Manuscript Mus 1/D/505 (wie Anm. 51), S. 271.

Rückbindung zurückführbare regionalen Komponente).⁵⁵ Auch hier besteht die Möglichkeit, dass die Auswahl von den Motteten im Druck des *Liber selectarum cantionum* (1520) beeinflusst ist. Hervorzuheben ist aber der doppelte Fokus: Als Ergänzungen zu Senfl erscheinen vor allem andere ›gewichtige‹ Werke (Josquins *De profundis*, *Praeter rerum seriem*, *Inviolata*, *Mente tota*). Damit hat sich bei Pernner von den vorgestellten Beispielen wohl am deutlichsten in der einzelnen Quelle konstituiert, was Thomas als Kernrepertoire identifiziert hat (*De profundis*, *Praeter rerum*).

Ein Blick auf andere geographische Regionen kann diese Befunde abrunden: Neben den zahlreichen gut bekannten Quellen aus den Städten mit wichtigen musikalischen Institutionen in Italien (Rom, Florenz, etc.)⁵⁶ seien hier zwei Beispiele – eine liturgische und eine nichtliturgische Sammlung – aus weniger prominenten Kontexten herangezogen: Die Siener Handschrift I–Sc, Ms. K.I.2⁵⁷ mit überwiegend liturgischem Repertoire entstand für die Kapelle der Kathedrale und ist seit 1485 in den Inventaren nachgewiesen. Die auf den ersten Blick ›umgekehrt‹ wirkende Anordnung nach Gattungen (Psalmen – Hymnen – Magnificat – Motetten – Messen) erklärt sich daraus, dass der Codex zwei Handschriften mit einer späteren Ergänzung vereinigt; immerhin ist aber aus den Inventarbeschreibungen erkennbar, dass die Bände ursprünglich nach Gattungen angelegt waren. Motetten machen 21 von 92 Stücken aus; darunter fällt eine Gruppe der Josquin-Generation auf:

<i>O virginum praeclara</i>	Weerbeke
<i>Virgo Maria</i>	Weerbeke
<i>O genitrix gloriosa</i>	Compère
<i>Ave Maria/Sancte Michael</i>	Compère
<i>Si oblitus</i>	Ninon
<i>Psallite noe</i>	Ninon
<i>Sancti Dei omnes</i>	Mouton

55 Nach Rainer Birkendorf, »Bemerkungen zur Entstehung des Codex Pernner, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek Cod. ms. C. 120«, in: *Gestalt und Entstehung* (wie Anm. 22), S. 169–177.

56 Jon Banks, *The Motet as a Formal Type in Northern Italy ca. 1500*, New York 1993, behandelt I–Fn, Panc. 27, I–Bc Q 18 und I–Bc Q 19 mit einem weiten Verständnis von Motetten, versucht allerdings streckenweise vor allem ein ciceronianisches ›rhetorisches‹ Strukturmodell (mit einer klaren Untergliederung *exordium – narratio – conclusio*) zu erproben, vgl. insbes. S. 57–65.

57 Frank D’Accone, »A Late 15th-Century Siense Sacred Repertory: MS K.I.2 of the Biblioteca Comunale, Siena«, in: *Musica Disciplina* 37 (1983), S. 121–170.

Alle Komponisten lassen sich jedoch hier im weiteren Sinne als ›regional‹ erklären und hatten Verbindungen nach Italien (lediglich Mouton ist erst seit 1515 dort präsent); dennoch sind von Weerbeke und Compère die am häufigsten überlieferten Werke enthalten. Auch in der Handschrift I-VEcap 758 (ca. 1500), die nur Motetten und Vesperrepertoire enthält, erscheinen in der Motettengruppe (die Motetten erscheinen in diesem Falle im ersten Teil des Codex, 27 Werke) die gleichen Werke von Compère.⁵⁸ In den von Giovanni Spataro der Kapelle von S. Petronio in Bologna vermachten Chorbüchern finden sich nicht nur seinem Testament entsprechende gattungsorientierte Beschreibungen der Inhalte (etwa »multi psalmi: hymni: Magnificati: Moteti: et alcune Messe«, »alcune Misse, Magnificati: et etiam Mutetti« oder »pleno di varie Misse: con alcuni Motetti: et psalmi integri et senza organo in choro cantati«⁵⁹), sondern gerade in I-Bsp XXXXV (einem allerdings späten, wahrscheinlich auf den Beginn der 1530er zu datierenden Band) eine Anordnung nach Gattungen, beginnend mit einer Gruppe von dreizehn Marienmotetten. Darin stehen – auf den Beginn konzentriert – fünf Werke von Spataro selbst, neben jeweils einer von Lhéritier, Willaert und Mouton: die regionale Komponente scheint deutlich im Vordergrund zu stehen.

Spanien gilt in der Regel als entfernt von den zentralen europäischen Entwicklungen. Nichtsdestotrotz konnte sich das europäische Machtzentrum durch Herrscherbesuche zeitweilig auch auf die iberische Halbinsel verlagern, und speziell das Treffen des Ordens vom Goldenen Vlies 1519 in Barcelona ist als möglicher Anlass für den Transfer flämischer Repertoires diskutiert worden. Daher sollen abschließend drei Sammlungen aus Barcelona, Segovia und Tarazona betrachtet werden.

Barcelona 454 (E-Bbc. Ms. 454), von dessen vier Teilen der erste vermutlich um 1510 zu datieren ist (nur dieser wird hier berücksichtigt) und zugleich eine starke Konzentration auf Motetten zeigt, stellt eine der umfangreichsten spanischen Quellen dar.⁶⁰ Nach Ros-Fábregas gibt es jedoch keine eindeutigen

58 Compère: *Ave Maria gratia plena/Sancte Michael; Sile fragor; Suscipe Dei mater; Crux triumphantans decus; Jesus dignum nomen*; Brumel: *Regina caeli; Resurrexit sicut dixit* (beide Texte auch noch einmal in anonymen Sätzen); Rupsch: *Maria salve virginum*; Werbeeke: *Mater digna dei*.

59 Frank Tirro, *Renaissance Musical Sources in the Archive of San Petronio in Bologna*, Bd. 1: *Giovanni Spataro's Choirbooks*, Neuhausen 1986 (Renaissance Manuscript Studies, 4), S. 16–18, aus den Beschreibungen der Codices A.XXXXV, A.XXXXVI und A.XXXI in Spataros Testament von 1527.

60 Informationen nach Emilio Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Tradition*, PhD diss. City University of New York 1992; zur Datierung, Bd. 1, S. 124–127. Möglicherweise gelangten Teile der ältesten Schicht im Kontext des Besuchs Philipps des Schönen nach Barcelona, ebda. S. 109f.

Muster in den Überlieferungsvarianten im Vergleich mit zentraleuropäischen Quellen und keine Hinweise auf eine bestimmte Institution, die den Transfer des Repertoires gelenkt hätte.⁶¹ Abgesehen vom Befund, dass in diesem ältesten Teil der Handschrift die niederländischen Werke besser überliefert sind als die von spanischen Schreibern in den späteren Teilen aufgezeichneten, zeigen sich auch mit anderen untereinander eng verwandten europäischen Quellengruppen keine besonders deutlichen Beziehungen, so dass von unterschiedlichen Traditionen für die einzelnen Stücke auszugehen ist.⁶² Die Konsistenz, mit der sich jedoch die Auswahl von Motetten präsentiert, kann als zusätzliches Indiz gewertet werden, dass die Konstitution des Kernrepertoires tatsächlich unabhängig von konkreten Überlieferungswegen möglich war: Am Beginn dieses ältesten Teils erscheinen spanische (Petrus de Monte/Cubells, *Benedicamus*, Illarius, *O admirabile commercium*) und anonyme Sätze neben mehreren Magnificat und Hymnen, bevor als auffällig geschlossener Block die Motetten der niederländischen Komponisten folgen, beschlossen durch ein Werk in zumindest spanischer Fassung:⁶³

50: <i>Ave Maria gratia plena</i>	[Josquin]
51: <i>Ave Maria gratia plena</i>	[Compère]
52: <i>O intemerata / O Maria</i>	[Josquin]
53: <i>Anima mea liquefacta</i>	[Weerbeke]
54: <i>Sile fragor</i>	[Compère]
55: <i>Propter gravamen</i>	[Compère]
56: <i>O bone Jesu</i>	Peñalosa [Anchieta/Compère/Ribera]

Die Handschrift Segovia (E–SE, Ms. s. s.), die E–Bbc 454 am nächsten steht und von Ros-Fábregas auf 1495–1497 datiert wird, ist nach Gattungen strukturiert, mit vierstimmigen Messen und *Salve regina*, Magnificat und Motetten am Beginn der Handschrift und einer ebenso angelegten dreistimmigen Sektion nach einer Gruppe von vierstimmigen weltlichen Sätzen.⁶⁴ Unter den zuschreibbaren internationalen Motetten erscheinen vor allem Obrecht und Josquin.

61 Ebda., S. 292–298.

62 Ebda., S. 366f.; lediglich mit I–Rvat, Ms. 15 ergeben sich engere Beziehungen.

63 Zählung nach ebda., S. 263–268; von den verschiedenen Schlüssen zu *O bone Jesu* sei der auf G ursprünglich Compère zuzuschreiben, während diejenigen auf C in den spanischen Quellen spätere Varianten darstellen.

64 Norma K. Baker, *An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Archives of the Cathedral of Segovia: Its Provenance and History*, PhD diss. University of Maryland 1978, S. 83f., und E. Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona* (wie Anm. 59), S. 206–223.

<i>Inter praeclarissimas / Ego propter / Tranquillitate et pace</i>	Obrecht
<i>Mille quingentis / Ceciliae</i>	Obrecht
	(Gedenkkomposition für seinen Vater ⁶⁵)
<i>Ave maria / Ave vera virginitas</i>	Josquin
<i>O intemerata / O Maria</i>	Josquin
<i>Salve virgo / Ora precor</i>	?Isaac
<i>Omnis spiritus</i> (nur 2- bis 4-stimmig)	Obrecht
<i>Benedicamus</i>	Obrecht

Im Vergleich zeigt sich eine ähnlich deutliche Abtrennung der eindeutig liturgischen Gattungen auch in Ms. 2/3 aus Tarazona (E-TZ, Ms. 2/3) (es ist allerdings deutlich später, entweder auf Peñalosas Zeit in Sevilla in den 1520er Jahren oder als retrospektive Kompilation sogar auf die 1540er/1550er Jahre zu datieren⁶⁶). Nach 18 nach Festen geordneten Hymnen bilden 3- und 4-stimmige Magnificat, Messen und Allelujas (ebenfalls nach dem Kirchenjahr) die größten Repertoiregruppen, dazu Asperges, Responsorien und am Schluss der Handschrift Lamentationen. Die Motetten stehen an vorletzter Stelle, wiederum geordnet nach Drei- und Vierstimmigkeit. Die überwiegende Mehrheit stammt nun allerdings von spanischen Komponisten (neben Peñalosa z.B. Dalva und Escobar); enthalten sind allerdings zwei aus dem internationalen Repertoire: »Luiseth« (Compères) *Ave Maria* und ein einem »Jusquin« zugeschriebenes *Ave festiva ferculis* (im Index fälschlich als »Ave festiva corporis«). Interessant ist allerdings – falls tatsächlich Josquin Desprez gemeint war – dass seine Wirkung in Spanien noch in den 1520er Jahren relativ beschränkt war. Kenneth Kreitner unterstreicht in seiner Diskussion von *Ave festiva* – zusammen mit einer Bestandsaufnahme der älteren spanischen Quellen –, dass die große Josquin-Begeisterung in Spanien erst später einsetzte und rekonstruiert ein begrenztes Repertoire, das um die Mitte der 1520er Jahre nachweislich bekannt war – und das an Motetten nur *Ave Maria ... virgo serena*, *Domine non secundum* und *Vultum tuum deprecabuntur* (nebst einer Fehlzuschreibung von Peñalosas *Sancta mater istud*

65 R. Strohm, *The Rise* (wie Anm. 13), S. 487f.

66 Vgl. *Obras a tres voces del ms. 2-3 (ss. XV-XVI) de la Catedral de Tarazona. Motetes, Antífona, Magnificat y Misas*, hrsg. von Alonso de Alba und Pedro Calahorra Martínez, Zaragoza 2007; *Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los Ms. 2 y 5 de la Catedral de Tarazona. Obras de Antonio de Ribera...*, hrsg. von Pedro Calahorra, Zaragoza 1995; zur Datierung, E. Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona* (wie Anm. 59), S. 244.

agas) umfasste.⁶⁷ Ist diese Handschrift aufgrund ihrer Anordnung wohl eher für den liturgischen Gebrauch bestimmt gewesen, so zeigt sich doch wiederum, wie Ausschnitte des Kernrepertoires erhalten bleiben, in Verbindung mit regionaler Motettenproduktion.

3. Indizes und Verzeichnisse

Die grundlegenden Ausführungen von Laurenz Lütteken zur Einführung von Indizes für Musikhandschriften haben unterstrichen, wie stark dieses Phänomen im 15. Jahrhundert seinerseits an eine regionale (nämlich die spezifisch oberitalienische) Situation und das sich in diesem Kontext entwickelnde Textverständnis rückgebunden war.⁶⁸ Lässt sich für diese frühere Phase die Einführung des Suchinstruments als Indikator für den Status der Kompositionen als genuin musikalische Texte heranziehen, so bieten vergleichbare Paratexte für die hier betrachtete Zeit auch Material für die Bestimmung dessen, was eine Motette sei – hier sollen die Indizes darauf befragt werden, inwieweit sie Hinweise auf Gattungskonventionen geben (die Gattung diente schon im Index von I-MOe, X.1.11 als Organisationskriterium, verfeinert durch die Hinzufügung von Autornamen und Notencipit, mit einer engen Definition von »Motetten«⁶⁹). Bei den hier betrachteten Indizes handelt es sich um relativ einfachere Formen, die unterhalb der Gattungsebene in planvoll angelegten Manuskripten die Reihenfolge im Codex wiedergeben.

So enthält D-B Mus. 40021 einen in vier Kategorien angelegten Index (»Offitia – Muteti et alia – Magnificat – Cantica. hymni sequentie«). Bereits Martin Just hat nachdrücklich darauf verwiesen, dass diese Gruppierung nicht weit von Tinctoris' bekannter Unterscheidung von Gattungen nach Stilebenen entfernt ist, in der dem »motetum« die mittlere Lage zwischen »missa« und »cantilena« zukommt.⁷⁰ Dabei ist wohl für den Besitzer der Berliner Handschrift auch eine Definition der Motette ex negativo anzunehmen.⁷¹ Die übrigen Kategorien sind

67 Kenneth Kreitner, »Ave festiva ferculis« and Josquin's Spanish Reputation«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 128 (2003), S. 1–29.

68 L. Lütteken, Wege zur Musik (wie Anm. 4), S. 30. Zu frühen Beispielen (und der Gattungsordnung »motez« / »balades et rondeaus« des Trémoille-Manuskripts) s. Margaret Bent, »Indexes in Late Medieval Polyphonic Music Manuscripts. A Brief Tour«, in: *The Medieval Book. Glosses from Friends & Colleagues of Christopher De Hamel*, hrsg. von James H. Marrow, Richard A. Linenthal und William Noel, Houten 2010, S. 196–207: S. 199.

69 Ebda., S. 31f.

70 M. Just, Der Kodex Berlin (wie Anm. 33), S. 43–45, 52–55.

71 Ebda., S. 54f.

deutlicher und vor allem über ihren liturgischen Ort bestimmbar; unter ›Motetten und anderes‹ kann jedoch eine Vielzahl von Stücken fallen. Der Berliner Index bestätigt also eine Tendenz, unter ›Motetten‹ eher Stücke ohne konkrete liturgische Festlegung zu verstehen.

Die späte Handschrift E-TZ Ms. 2/3 hat eine vergleichbare, zweifarbig geschriebene »Tabla«, in der die Gattungsüberschriften und Komponistennamen rot ausgezeichnet sind:⁷² »Hymnos – Magnificas a tres – Magnificas a quatro – Asperges – Missas a tres – Missas a quatro – Resposos pro defunctis – Salves – Alleluyas a tres boses – Motetes a tres – Motetes a quatro – Lamentationes a quatro«. Sie ist also wiederum nach liturgischen Gattungen geordnet und nimmt, soweit nötig, die Stimmenzahl als zusätzliches Unterscheidungsmerkmal zur Untergliederung auf.

Ähnlich wie die spanischen Quellen präsentieren sich auch einige aus Frankreich stammende Quellen – GB-Cmc, Ms. 1760 ist ebenfalls strikt nach geistlichen und weltlichen Texten getrennt, wie auch später die Newberry-Oscott-Stimmbücher, die nach zwei Gruppen Motetten (4- bzw. 5- bis 6-stimmig) die Madrigale anschließen und zahlreiche Motetten mit politischen Bezügen (also: ›regionale‹ Besonderheiten) beinhalten.⁷³ GB-Cmc 1760 entstand dabei für einen englischen Empfänger und kann auf ca. 1509 datiert werden.⁷⁴ Auffällig ist die Gliederung der »Tabula huius codicis«⁷⁵: Über dieser Überschrift erscheint »In laudem celestie regine«, die Überschrift selbst findet ein Gegenstück in der »Tabula Carminum« für den französischen Teil der Sammlung; dazwischen steht die Gruppe »Tabula alioru[m] v[er]bor[um] a3«, die ebenfalls noch Motetten, aber in reduzierter Stimmenzahl enthält.⁷⁶ Der französische bzw. Pariser Ursprung manifestiert sich in der Bedeutung von Antoine de Févin und Mathieu Gascongne (für die die Handschrift die Hauptquelle darstellt) und der Präsenz anderer mit dem französischen Königshof verbundener Komponisten wie Johannes Prioris, Johannes Mouton und Josquin.⁷⁷ Die marianische Inschrift

72 Autores hispanos (wie Anm. 65), S. 17–21.

73 Vgl. Theodore Dumitrescu, *The Early Tudor Court and International Musical Relations*, Aldershot 2007, insbes. S. 121–123.

74 *Cambridge, Magdalene College Pepys MS 1760*, eingeleitet von Howard Mayer Brown, New York 1988 (Renaissance Music in Facsimile, 2).

75 Ebda., fol. 2^v–3^v.

76 Févin, *O preclara stella maris*; Gascongne, *Dulcis mater dulci nato*; Prioris, *Ave Maria gratia dei*; Févin, *Inclita pura sanctissima virgo*; Gascongne, *Nigra sum*; Obrecht, *Parce domine populo meo*.

77 Siehe Cambridge, Magdalene College (wie Anm. 73). fol. v–vi.

passt auf jeden Fall zum ersten Teil der Motetten; dass er systematisch angelegt ist, zeigt sich auch daran, dass erst später und en bloc andere Texte oder Heilige erscheinen.

Soweit sich dies anhand der vorgestellten kleinen Auswahl von Fällen schlussfolgern lässt, bleibt also die Gattungsunterscheidung in den unterschiedlichen Handschriftentypen einigermaßen stabil: Die unterschiedlichen Zweckbestimmungen der Manuskripte haben damit zumindest wenig Auswirkungen auf die Motettendefinition; sie bleibt auf die nichtliturgischen Werke fokussiert. Ähnliche Hinweise auf eine Trennung von liturgischer Verwendung und Motettenrepertoire lassen sich auch in ›privateren‹ Quellen wiederfinden. Sie deutet sich auch in F–Pn, Rés. Vm⁷ 676 an:⁷⁸ Im Oktober 1502 wurde dieses Manuskript wahrscheinlich für einen jungen Sänger angelegt (der Name Ludovicus Millias erscheint auch in Anredeform und ersetzt eine »Sopranus«-Angabe); bekannt ist es vor allem für die hier überlieferten Frottole, und an einigen Texten lassen sich regionale Bezüge zu Ferrara beobachten. Die Komponisten stammen ebenfalls allerweitestgehend aus dieser Region.⁷⁹ Unter den Kompositionen mit lateinischem Text (von insgesamt 15 sind neun marianischen Inhalts) fällt auf, dass zu einigen liturgische Angaben notiert wurden,⁸⁰ vermutlich um sie von den freien (also eigentlichen?) Motetten zu unterscheiden – die sich dann auf *Gratis accepistis* mit den von Bridgman konstatierten savonarolischen Bezügen, den textlosen Isaac-Satz *Absque verbis*, Agricolas *Si dedero* und gegebenenfalls die anonymen Antiphonen beschränken würden. Um 1530 bis 1540 dürfte die handschriftliche Ergänzung zu einem zeitgenössischen Verdelot-Sammelband entstanden sein (F–Pn, Rés. Vmd. 32); es ist ein Anhang zu einer Sammlung von gedruckten Alt-Stimmbüchern von Verdelot-Drucken mit Madrigalen und Motetten. Auf 17 Madrigale folgen ein lateinischer weltlicher Text (*Incipit mesti litui querela*), sechs Motetten (*Aspice domine*, Jacquet; *Si bona suscepimus*, Verdelot; *Nigra sum*, Lhéritier; *Verbum iniquum*; *Si quis diligit me*, Maistre Jhan; *Salvum me fac domine*) und ein (bis auf den Beginn *Olae*⁷) untextiertes Stück. In der Quelle

78 Nanie Bridgman, »Un Manuscrit Italien du début du XVI^e siècle à la Bibliothèque nationale (Département de la musique, Rés. Vm.7 676)«, in: *Annales Musicologiques* 1 (1953), S. 177–267 und 4 (1956), S. 259–261.

79 Ebda., S. 184.

80 Neben drei Magnificat sind die mit Verwendungsangaben versehenen Stücke: *Benedictus* (Faksimile S. 10) »In Matutina ad laud. psal.« / zu *O gloriosa regina* »Laus Virginis marie«; textiert nur Cantus, *Alleluia* (S. 84) »in resurrectione«, *Benedicamus* (S. 88) »pascale«; zu *Sumens illud ave* »Hymnus in festis Virginis marie« (S. 178); *Kirie eleison* (S. 184), mit Litanei »et sic procedit per ordinem de sanctis in sc. is usque in finem«; weiterhin sind drei Magnificat (36, 57, 63) enthalten; Bridgman zählt *Sumens illud ave* (84) als »motet pour l'annonciation«.

ist nur zu Verdelot der Autornamen angegeben. Die Auswahl an Texten für die Motetten deutet aber wieder auf ein Andachtsinteresse hin (hier allerdings in Absetzung von weltlichem Madrigalrepertoire), möglicherweise sogar mit reformatorischem Akzent.

Wir haben für das 16. Jahrhundert eine bessere Vorstellung davon, wie dort Autorisierungsstrategien für Repertoire verlaufen können: Publikation im Druck ist einer der wichtigen Faktoren – und es ist naheliegend, seit dem ›Ereignis Petrucci‹ tatsächlich einen Wandel der Rezeption anzunehmen (auf diesen Impuls folgen dann etwas später in Deutschland normative Publikationen wie der *Liber selectarum cantionum* von 1520 oder das *Novum et insigne opus musicum*), der unter anderem die seit dem 15. Jahrhundert auch in den Handschriften zunehmende systematische Autorzuweisung fördert (bezeichnenderweise existieren keine vollständig anonymen Mess- und Motettendrucke; selbst die Angabe ›incerti auctoris‹ versucht diese Leerstelle prinzipiell zu füllen).⁸¹ Im publizierten Material bestehen dann vermutlich durchgehend zwei Stränge nebeneinander: einerseits Anthologien oder affirmative Gesamtausgaben (die einem Kernrepertoire zuzurechnen wären) sowie Werke, die mehrfach aufgelegt wurden und auf bestehende Nachfrage seitens möglicher Käufer hoffen konnten – und andererseits regionale und lokale Perspektiven und Seitenzweige. Für diesen Anteil des Repertoires stehen die oft einzige Veröffentlichung bleibenden Einzeldrucke lokaler Komponisten, die eingestreuten Publikationen von Schülern in Veröffentlichungen ihrer Lehrer, ›vanity prints‹, die durch einen Patron finanziert wurden und daher nicht auf eine Nachfrage reagierten, sondern eher dem Wunsch nach Dokumentation des Singulären gehorchten. In den Handschriften sind entsprechende Typen schwieriger zu unterscheiden, da Auftraggeberschaft und Adressaten in der Regel schlechter zu erkennen sind.

Diese Zirkulations-Phänomene können durch wertende Autoritäten verstärkt werden, durch Kanonisierung von Beispielen bei Theoretikern und die Bestätigung einer relevanten Auswahl durch wiederholte Zitierung als Exempel – die Rezeption Josquins als Muster mit einem relativ kleinen Kernrepertoire seiner eigenen Motetten bietet dafür gute Beispiele. Gerade sein *Ave Maria... virgo serena* hingegen wirft mit seiner beständigen Präsenz in den Handschriften und

81 Michele Caella, »›Praestantissimi artifices‹: Musikalische Autorschaft in der Druckkultur der deutschsprachigen Länder (ca. 1507–1550)«, in: *Niveau Nische Nimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 3), S. 113–133: S. 116.

dem Fortleben in den Drucken die Frage auf, in welchem Verhältnis seine Kernrepertoire-Qualität zur Kanonisierung des mit dem Autornamen Josquin verbundenen Idioms steht. Diese Vermutung, dass ein zusätzliches Kanonisierungsphänomen ausschlaggebend war, scheint durch ein Gegenbeispiel gestützt zu werden: Ein weiteres marianisches Stück, Compères *Ave Maria*, erweist sich in den Jahren um 1500 als ebenso dominant – verschwindet aber, trotz der Aufnahme in Petruccis *Motetti A*, nach E-Tc 21 (um 1540) und der Sicher-Tabulatur (CH-SGs 530, 1521–1531), aus den Quellen. Diese Motette hat aber nicht nur eine gewisse Vorbildfunktion für Josquins Satz gehabt, sondern wohl durch ihre Art der Kombination von textlichem und musikalischem Material grundsätzlich paradigmatische Qualitäten für den Austausch von (nord- und südeuropäischen) kompositorischen Idiomen gehabt.⁸² Dass sie dennoch in den Hintergrund trat, mag damit erklärbar sein, dass sie keine Josquin entsprechende Resonanz in anderen Medien fand. Auch Compères übrige Motetten zeigen durchaus ähnliche Überlieferungsmuster, so dass auch hier ihrem möglichen Modellcharakter für die betrachtete Zeit weiter nachgegangen werden sollte.⁸³

Gleichzeitig illustriert ein anderes Stück des Kernrepertoires, Agricolas *Si dedero*,⁸⁴ dass dennoch die Gattungszuordnung als Motette in vielen Quellen nicht im Vordergrund steht: Dieser Satz ist meistens nur mit Textmarken überliefert (in 21 Quellen bis ca. 1530 erscheint er nur zweimal vollständig textiert, dreimal zumindest mit einer textierten Stimme),⁸⁵ zudem entwickelt sich ein Netzwerk von kompositorischen Nachahmungen (*Si bibero*, *Si dormiero* etc.)⁸⁶ Damit ist er musikalisch Kernrepertoire, lässt jedoch seinen ursprünglichen Gattungskontext unklarer werden. Vergleichbar, allerdings unter gewissermaßen umgekehrten Vorzeichen, scheint auch die Tatsache, dass Agricolas *Caecus non*

82 Zu Umfeld und Kontexten vgl. 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.

83 Die wichtigsten Nachweise wären: *Sile fragor*: CZ-HKm II A 7, E-Bc 454, I-Rvat 15, I-Rvat 234, RISM 1502¹ (*Motetti A*). *Ave Maria gratia plena*: CH-SGs 530, D-B 40021, E-Bc 454, E-SE s. s., E-Tc 21, I-Rvat 15, I-Rvat 234, I-Sc K.I.2, PL-Wu 5892, PL-WRu I.F.428, RISM 1502¹. *Sancte Michael*: D-B 40021, E-Bc 454, E-SE s. s., E-Tc 21, I-Rvat 234, I-Rvat 15, I-Sc K.I.12, PL-Wu 5892, PL-WRu I.F.428, RISM 1502¹. *Crux triumphans*: F-Pn 1597, I-Rvat 15, I-Fn 232, PL-Wu 5892, *Motetti A*; Rhau 1538. *Jesus dignum nomen*: I-Fn 232, I-Rvat 15, CH-SGs 463 (*Tschudi-Liederbuch*); RISM 1502¹; RISM 1538¹ (Rhau, *Selectae harmoniae*).

84 Der Text ist Psalm 131: 4 und war ursprünglich Teil einer Komplet; der gleiche Text erscheint auch im zweiten Teil von Josquins *Que vous madame/In pace*.

85 Nigel Davison, »Continental Cousins of the In Nomine Family?«, in: *The Music Review* 52 (1991), S. 1–11; Quellenübersicht S. 8–10.

86 Ebda.

indicat, das üblicherweise als textloses, wenn nicht sogar instrumentales Stück eingeordnet wird, in den ›deutschen‹ Quellen um 1500 früh und mit lateinischen marianischen Texten, also motettisch erscheint: in D–B 40021 als *Regali quam decet*, in D–LEu 1494 als *Gaude virgo splendens*, in D–Mbs 3154 als *Gaudent in celis*, in CZ–HKm II A 7 als *Ave ancilla* – Elders vermutete sogar einen Zusammenhang zwischen der Hexachordstruktur des cantus firmus und einer ›scala celestis‹.⁸⁷

Als ein deutliches Ergebnis lässt sich festhalten, dass die Quellen um 1500 Sätze über Hymnen oder Proprietexte in der Regel nicht als Motetten aufgefasst haben und damit ein Bewusstsein für einen Gattungsunterschied bestanden zu haben scheint. Womöglich wäre es daher ein sinnvolles Kriterium, mehrdeutige Texte im Rahmen einer Quelle gemäß ihrer Lokalisierung als liturgisches oder nichtliturgischen Repertoire als »Motette« zu interpretieren. Die Kombination von Kernrepertoirestücken mit der lokalen und regionalen Produktion kann dann darüber hinaus Aufschluss über die Modellfunktion der jeweils zugänglichen Kernrepertoiresätze als normativen Faktoren geben.

87 Willem Elders, *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden 1993, S.89, und zu dieser Werkgruppe insgesamt Warwick Edwards, »Agricola's Songs Without Words. The Sources and the Performing Traditions«, in *Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2007 (Trossinger Jahrbuch für Renais-sancemusik, 6), S.83–121.