

Die Motette im deutschen Sprachraum, 1500–1550 – Ein Workshop

1.–3. Juni 2022

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Gustav-Mahler-Wissenschaftszentrum

Lothringerstrasse 18
1. Stock, Raum LS 01 46
A-1030 Wien

Die Gattung „Motette“ erfährt um 1500 gravierende Veränderungen. Während diese Veränderungen mit Blick auf franko-flämische Komponisten seit langem in der Forschung diskutiert werden, wurden die Beiträge deutschsprachiger Komponisten zu dieser zentralen Vokalgattung bislang jedoch vernachlässigt und als Produkte von begrenztem regionalem Interesse abgetan. Untersuchungen zur Motette im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – sowohl ihrer musikalischen Produktion als auch ihrer Rezeption – fehlen abgesehen von wenigen älteren Studien zu einzelnen Komponisten nahezu völlig. Ob und wie sich der kompositorische Wandel in der Gattung um 1500 im deutschsprachigen Raum niederschlägt und wie er sich im Zusammenhang mit internationalen Trends gestaltet, wurde daher bislang kaum beachtet oder hinterfragt. Eine übergreifende Darstellung der musikhistorischen Entwicklung sowie der kulturhistorischen Gattungskontexte im deutschsprachigen Raum ist mithin bis heute nicht möglich.

Eine zweitägige Diskussionsrunde möchte sich dieser Forschungslakune widmen. Ausgehend von dem wissenschaftlich-kritisch neu erschlossenen Motettenschaffen Ludwig Senfls sollen erstmals Fragen nach dem Repertoire, den Überlieferungsstrukturen und kompositorischen Ausprägungen von Motetten deutschsprachiger Komponisten aufgeworfen werden. Ziel des Workshops ist es, Repertoirefragen, Kontexte, und Stile der Werke Senfls und seiner Zeitgenossen zu diskutieren und nach Wegen zu suchen, die ein neues und umfassenderes Verständnis der Gattung im deutschsprachigen Raum ermöglichen.

Der Workshop findet in Präsenz statt. Die Teilnahme an allen Veranstaltungen ist frei. Um Anmeldung wird gebeten.

Kontakt

Dr. Stefan Gasch
Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Lothringerstrasse 18 (Zimmer LS 01 40)
1030 Wien
gasch@mdw.ac.at

PROGRAMM

Mittwoch, 1. Juni 2022

Lothringerstrasse 18, 1030 Wien
Franz-Liszt-Saal (3. Stock)

18:00

Fabrice Fitch (GB): *Texture as Compositional Determinant in Senfl's Homage to Josquin*

Donnerstag, 2. Juni 2022 (Workshop Tag 1)

Lothringerstrasse 18, 1030 Wien
Gustav-Mahler-Wissenschaftszentrum (1. Stock, Raum LS 01 46)

9:30–13:00

- 1) Einführung: Stefan Gasch (A)
- 2) Quellen und Repertoire
 - a. Stefan Menzel (D): *Zur Rekonstruktion des Motettenrepertoires des deutschen Sprachraums im 16. Jahrhundert*
- 3) Was ist eine Motette? Probleme der Gattungsklassifizierung
 - a. Jonas Pfohl (A): *Zwischen den Gattungen. Von der Unmöglichkeit eindeutiger Gattungsbestimmungen*
 - b. Alanna Ropchock Tierno (US): *Genre, Liturgy, and Function: A Case Study of Motet Labeling in the Bardejov Music*

14:30–17:00

- 4) Komponisten – „Stile“ – Techniken
 - a. Markus Grassl (A): *Die lateinisch-sprachigen Kompositionen Arnolds von Bruck: Funktion und liturgischer Ort*
 - b. Simon Frisch (US): *Gascongne abroad: questions of function and attribution*
 - c. Sonja Tröster (A): *Stichproben zu mehrtextigen Kompositionen bei Senfl und seinen Zeitgenossen*

18:30

Buchpräsentation der *New Senfl Edition*

VERANSTALTER: DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH (DTÖ)

Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft
Spitalgasse 2, Hof 9 (Campus), Hörsaal 01
A-1090 Wien

Ensemble *Sourcework*, Brett Kostrzewski

Freitag, 3. Juni 2022 (Workshop Tag 2)

Lothringerstrasse 18, 1030 Wien

Gustav-Mahler-Wissenschaftszentrum (1. Stock, Raum LS 01 46)

9:30–13:00

- 5) Aufführungspraxis
 - a. Mitglieder des Ensembles *Sourcework: Questions and Answers* – Wie und wann singt man eine Motette?
 - b. August Valentin Rabe (A): Orgel singen und Motette schlagen. *Vielschichtige musikalische Praxis in Mensural, Tabulatur- und Choralnotation.*

- 6) Ignoriertes Repertoire: Das Neuburger Kapellinventar von 1544
 - a. Anna-Lena Stabentheiner (A): *Ottheinrichs Hof in Neuburg an der Donau – Spuren eines Netzwerkes frühprotestantischer Musikpflege*
 - b. Birgit Lodes (A): *Biblisch Gemäl und biblisch Gesang: Motetten in der Schlosskapelle Pfalzgraf Ottheinrichs*

WEITERFÜHRENDE LITERATUR (in chronologischer Reihenfolge):

- Fabrice Fitch, *Cambridge Introductions to Music: Renaissance Polyphony* (Cambridge, 2020), insbesondere S. 96–108, 120–9.
- Thomas Schmidt-Beste, „Textunterlegung und Textdeklamation“, in *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella and Lothar Schmidt, Laaber 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 272–95.
- Joshua Rifkin, ‘A Black Hole? Problems in the Motet Around 1500’, in *The Motet around 1500. On the relationship of imitation and text treatment*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste, Turnhout 2012, S. 21–82.
- Jennifer Swinger Thomas, *The Sixteenth Century Motet: A Comprehensive Survey of the Repertory and Case Studies of the Core Texts, Composers, and Repertory*, 2 Bde., Ph.D. Diss., University of Cincinnati, 1999.

STEFAN MENZEL

Zur Rekonstruktion des Motettenrepertoires des deutschen Sprachraums im 16. Jahrhundert

Das 16. Jahrhundert des 19. Jahrhunderts

Einer der umfangreichsten Motettenbestände Palestrinas wird heute in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt. Er geht zurück auf die Musikaliensammlung Anna Amalias von Preußen (1723–1787).¹ Im Fahrwasser der Italienbegeisterung des 18. Jahrhunderts gelangten zahlreiche südalpine Quellen in den deutschen Sprachraum und bildeten die Basis für die Wiederaufführung älterer Vokalmusik im 19. Jahrhundert.² Die Aktivitäten von Singvereinen und Kirchenchören formten ein distinktes Repertoire, das – obschon vom Nimbus des Historischen umgeben – auf Basis von Präferenzen des 19. Jahrhunderts aus den Quellen ausgewählt worden war. Die Popularität von Motetten im 16. Jahrhundert, d. h. ihre historische Repertoirerelevanz, spielte als Auswahlkriterium keine besondere Rolle. Mit im emphatischen Sinne ›historischem‹ Repertoire beschäftigte sich auch die ältere Musikforschung nur peripher. Auch wenn Editionen von Artefakten zeitgenössischer Sammel- und Aufführungskultur – wie etwa der Trienter Codices, des Apel-Codex oder der Schalreuter-Handschrift – die historische Repertoirefrage implizit aufwarfen, dienten Quellen des 16. Jahrhunderts in erster Linie als Materialstock, aus denen abstrakte Repertoires wie Komponisten-Œuvra oder Gattungsbestände gewonnen werden sollten. Als Folge dessen steht die Forschung heute erst am Anfang einer Erschließung des ›historischen‹ Motettenrepertoires des deutschen Sprachraums, seiner Genese, seines soziokulturellen Ortes und seiner Interaktionsflächen mit den verschiedenen Feldern der zeitgenössischen Musikpraxis.

Überlieferung und Repertoire

Nicht die Gesamtheit der in Quellen des deutschen Sprachraums erhaltenen Motetten war repertoirerelevant. Der Musikalienhandel schuf spätestens ab den 1550er-Jahren ein Überangebot, aus dem die musikalische Praxis sich äußerst eklektizistisch bediente.³ Hier empfiehlt sich eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen Überlieferung und Repertoire. Unter Überlieferung ist die Gesamtheit der erhaltenen Musikstücke eines bestimmten Zeitraums und einer bestimmten Region zu verstehen. Repertoire bezeichnet wiederum jenen Teil der Überlieferung, der Gegenstand einer nachhaltigen Musikpflege war.⁴ Indikatoren einer nachhaltigen Musikpflege wären im Falle der Motette:

- Mehrfachauflagen von Motettendruck, Wiederabdruck einzelner Motetten in verschiedenen Anthologien;

¹ Vgl. Eva Renate Wutta, *Die Amalien-Bibliothek: Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preussen 1723–1787. Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965.

² Vgl. u. a. James Garrat, *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2002.

³ Vgl. Stephen Rose, „The Mechanisms of the Music Trade in Central Germany, 1600–40“, *Journal of the Royal Musical Association* 130 (2005), S. 1–37.

⁴ Für eine kulturwissenschaftliche Bestimmung des Repertoirebegriffs vgl. Gillis J. Dorlein/Herman L. J. Vanstiphout, „On the Structure and Function of Cultural Repertoires“, in *Cultural ›Repertoires‹. Structure, Function and Dynamics*, hrsg. von dens., Löwen [u. a.] 2003, S. IX–XIX.

- handschriftliche Überlieferung einzelner Motetten;
- Intavolierungen, Kontrafakta, Parodiemessen;
- Erwähnung einzelner Motetten in musiktheoretischen Lehrwerken, Gesangsordnungen und anderen Sekundärquellen.

Das Motettenrepertoire des deutschen Sprachraums in ersten Umrissen

Der Autor hat nach diesen Kriterien eine Erhebung durchgeführt und ein Verzeichnis erstellt, in dem knapp 200 zwischen ca. 1500 und 1620 im deutschen Sprachraum zirkulierende Motetten nach Auflagenhöhe, Wiederabdrucken, Abschriften und Intavolierungen hierarchisiert wurden.⁵ Dass Palestrina in diesem Verzeichnis nicht auftaucht, zeigt bereits wie stark sich die deutschen Repertoirepräferenzen des 16. von denen des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Da die Repertoiregenese kumulativ verlief und erst ab den 1550er-Jahren statistisch signifikante Zirkulationszahlen erreicht werden, ist der Aussagewert des Verzeichnisses bzgl. Senfls musikalischem Erfahrungshorizont leider begrenzt. Überlegungen zur kompositorischen Senfl-Rezeption im deutschen Sprachraum können demgegenüber sehr viel konziser eingegrenzt werden, zeigt die Aufstellung doch, dass Motetten wie *Vita in ligno* 5 v., *De profundis / A custodia matutina* 5 v. oder *Philippe qui videt me* 6 v. bis Anfang des 17. Jahrhunderts abgeschrieben, intavoliert und höchstwahrscheinlich auch aufgeführt wurden. Neben Senfls Motetten stellt die Repertoirerelevanz der Werke Lasso keine Überraschung dar, obgleich auch hier deutliche Diskrepanzen zwischen historischer und gegenwärtiger Lasso-Pflege ins Auge stechen. Auch auf den zentralen Stellenwert Jacobus Clemens non Papas im geistlichen Repertoire des deutschen Sprachraums wurde bereits hingewiesen.⁶ Dass auch Motetten französischer Autoren wie Dominique Phinot und Pierre de Manchicourt bis in die 1620er-Jahre hinein zum Kernrepertoire zählten, dürfte demgegenüber ebenso überraschen wie die vergleichsweise geringe Relevanz südalpiner und insbesondere italienischer Komponisten. Nicht zuletzt aber können diese Motetten zu Traditionslinien interpoliert werden, entlang derer die frühneuzeitliche Musikgeschichte des deutschen Sprachraums neu erzählt werden kann.



JONAS PFOHL

Zwischen den Gattungen. Von der Unmöglichkeit eindeutiger Gattungsbestimmungen

Was in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter dem Begriff Motette verstanden wurde, ist allein mit einem Blick auf die zeitgenössische Musiktheorie nicht zu beantworten. Johannes Tinctoris' Erläuterung des Begriffs („Motetum est cantus mediocris cui verba cujusvis materiae, sed frequentius divinae supponuntur.“⁷) dürfte für viele Jahre der letzte Definitionsversuch gewesen sein. Im Schrifttum des 16. Jahrhunderts wird der Begriff zwar verwendet, jedoch nicht eigens erläutert. So kann nur das in musikalischen Quellen als „Motette“ bezeichnete Repertoire eine

⁵ Stefan Menzel, „Jenseits von Gattungs- und Kulturhistoriographie: Prologema zu einer Repertoiregeschichte der Motette im deutschen Sprachraum ca. 1520–1620“, *Die Tonkunst* 15 (2021), S. 330–341, hier S. 337–341.

⁶ Vgl. *Beyond Contemporary Fame. Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, hrsg. von Eric Jas, Turnhout 2005.

⁷ Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Treviso 1495.

Vorstellung davon geben, was unter dem Begriff verstanden wurde. Der Begriff findet sich häufig auf Titelblättern von Musikdrucken. Die in diesen Drucken publizierten Motetten spiegeln verschiedenste Satztechniken der Zeit wider (Imitatorik, Verwendung eines Cantus firmus, Kanons etc.) und unterscheiden sich musikalisch kaum von anderen Kompositionen. Motetten haben Texte in lateinischer Sprache, meist mit geistlichem Inhalt; volkssprachige Kompositionen dürften hingegen nicht zu den Motetten gehören.

Es wäre daher naheliegend, volkssprachige Kompositionen generell nicht als Motette zu betrachten. Wie aber sind Kompositionen zu bewerten, denen gleichzeitig volks- und lateinischsprachiger Text unterlegt ist? Der Umstand, dass die Musikwissenschaft bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Kunstbegriff „Motetten-Chanson“ einführte, deutet darauf hin, dass es sich dabei um kein unbekanntes Problem handelt. Verwendet wird dieser Begriff für Kompositionen auf Grundlage eines lateinisch textierten Cantus firmus, deren frei komponierte Stimmen französisch textiert sind. Diesen Kompositionen werden auch Ockeghems *Mors tu as navré / Misere-re* und Josquins *Nymphes des bois / Requiem* zugeordnet.⁸ Die gedruckte Überlieferung von Josquins Komposition lässt erkennen, dass schon im 16. Jahrhundert Unsicherheiten bei ihrer Zuordnung bestanden. Ottaviano Petrucci publiziert sie in *Motetti a cinque libro primo* (Venedig: 1508 [RISM 1508¹]), allerdings unter dem Incipit *Requiem aeternam* und ohne Textunterlegung. Tielman Susato wiederum veröffentlichte sie in *Le septiesme livre contenant vingt et quatre chansons a cinq et a six parties [...] avecq troix Epitaphes dudict Josquin [...]* (Antwerpen: 1545 [RISM 1545¹⁵]) als Chanson. Dieser Druck enthält zudem drei Trauerkompositionen auf den Tod Josquins, die zwar in der Tradition von *Nymphes des bois / Requiem* stehen, jedoch ausschließlich lateinischen Text aufweisen: Vinders' *Mors inevitabilis / Requiem*, Appenzellers *Musae iovis* sowie Gomberts *Musae iovis*. Sie gehören nicht zu den 24 Chansons, sondern sind im Titel eigens als „troix Epitaphes“ angeführt. Der eigentlich naheliegende Begriff Motette wird im Druck jedoch nicht verwendet.

Kompositionen mit volkssprachigem Cantus firmus und ansonsten lateinisch textierten Stimmen sind, so Ludwig Finscher, hingegen den Motetten zuzurechnen.⁹ Zu diesen Kompositionen gehören beispielsweise die Kompositionen, in denen das italienische Lied *Fortuna desperata* als Cantus firmus verwendet wird, und deren frei komponierte Stimmen einen lateinischen Text aufweisen. Keine dieser Kompositionen ist in einer Quelle des 16. Jahrhunderts explizit als Motette bezeichnet. Einige davon sind aber handschriftlich inmitten von Kompositionen überliefert, die dem gängigen Bild einer Motette entsprechen.¹⁰ Ludwig Senfls *Fortuna / Nasci pati mori* (S 112), *Fortuna / Helena, desiderio plena* (S 109) und *Fortuna / Virgo prudentissima* (S 113) sind hingegen gemeinsam mit *Fortuna / Ich stund an einem Morgen* (S 111) exklusiv in A-Wn Mus.Hs. 18810 enthalten – einer Handschrift, die ansonsten nur volkssprachige Kompositionen enthält. Scott Edwards setzte alle vier Kompositionen jüngst mit dem Tod des Markgrafen Philipp I. von Baden in Verbindung.¹¹

⁸ Ludwig Finscher, Art. „Motetten-Chanson“, in *MGG-online* (Zugriff: 13.5.2022).

⁹ Ludwig Finscher, Art. „Motetten-Chanson“, in *MGG-online* (Zugriff: 13.5.2022).

¹⁰ Jacquet von Mantua, *Ave mater matris Dei / Fortuna disperata* in I-Bc Q19; Ludwig Senfl [?], *O crux, ave, spes unica / Fortuna* (SC *M 71 attr.) in D-Rp C120 bzw. V-CVbav Cod. Vat. lat. 11953.

¹¹ Scott Edwards, „Beyond ‘Hopeless Fortune’: Ludwig Senfl’s Consolation for Maria Jacob.a of Baden“, in *Senfl-Studien* 3, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 127–176.

Handelt es sich bei diesen Kompositionen nun um drei Motetten und ein Lied, die in Hinblick auf die geschlossene Überlieferung und den gemeinsamen Kompositionsanlass als geschlossene Werkgruppe zu betrachten sind? Oder ist das verbindende Element der italienisch textierte Cantus firmus und alle vier Kompositionen sind weder den Motetten noch den Liedern zuzuordnen?

Anhand des unter der Rubrik „Motette“ publizierten Repertoires haben wir eine grobe Vorstellung davon, was in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter dem Begriff verstanden wurde. Die angeführten Beispiele zeigen jedoch, dass nicht jede Komposition eindeutig der Motette zugeordnet oder aus dem Motettenrepertoire ausgeschlossen werden kann. Je nach Überlieferungszusammenhang könnten sie mehreren Kategorien zuzurechnen zu sein oder umgekehrt keiner unserer Gattungsvorstellungen genügen.



ALANNA ROPCHOCK TIERNO

Genre, Liturgy, and Function: A Case Study of Motet Labeling in the Bardejov Music Collection

In 2021, Stefan Gasch invited me to contribute a paper to a panel on German motet production in the sixteenth century. I combined Heinrich Finck with my interest in the Slovak and Czech regions. My paper surveyed extant compositions by Finck found in Czech and Slovak music sources and considered those pieces within cultural and confessional contexts; Catholic, Utraquist, and Lutheran communities from this region all preserved at least one of Finck's compositions. While examining Finck's compositions from the German-speaking Lutheran community in Bardejov (Bártfa), a trend emerged that caught my attention, particularly after spending most of my time studying the Mass Ordinary genre as opposed to motets.

The Bardejov music collection consists of 21 music prints and manuscripts from the 16th and 17th centuries that were used at the church of St. Egída (Aegidius) in Bardejov. The sources and their repertoire reveal connections to Prussia and Saxony, which this community had through Leonard Stöckel (1510-1560), a cantor in Bardejov who studied in Wittenberg and became friends with Philip Melanchthon. Some of the manuscripts in the Bardejov collection were likely copied in Wittenberg and then brought home to the Šariš region in eastern Slovakia. About 29 pieces by Heinrich Finck survive in six Bardejov sources; this collection was the largest in my survey of Czech and Slovak sources and, expectedly, was the collection with the largest number of Finck compositions. Except for one Kyrie-Gloria pair, all of Finck's compositions can be generally classified as motets but fall under a variety of liturgical categories. Hymns, sequences, and Magnificat settings are the most common, but there are also a couple of antiphon and introit settings. In my investigation of the potential theological meanings and liturgical functions of Finck's pieces, I researched the textual origins of his motets. Some of the texts and their liturgical context were readily recognizable, such as the *Lauda Sion* sequence for Corpus Christi and common Marian texts such as *Ave Maria* and *Salve Regina*. Other texts required more effort to place liturgically.

Of the 28 “motets”/non-Ordinary pieces by Heinrich Finck from the Bardejov collection, 10 are sequences. Some of the sequences like *Victimae paschali laudes* and *Lauda Sion* are easily recognizable as such. Another sequence for Christmas, *Grates nunc omnes*, was eliminated from the Catholic liturgy with the Tridentine reforms but remained popular among Lutherans. Some of the other sequence texts that Finck set to music are more obscure: there are three Marian sequences, and the remaining sequences are for the dedication of a church, the Ascension, the Common of Apostles, and the feast of Mary Magdalene. Moreover, Finck set only the second stanza of the Visitation sequence *Ave verbi Dei parens*, so the piece appears in the manuscript as *Ave omni nevo carens humilis*. Setting select stanzas of hymns and sequences to polyphony was not unusual, particularly in the context of alternatim performance, but they also contribute to broader questions regarding genre and liturgical identity within Catholic and/or Protestant confessions.

Heinrich Finck’s settings of sequence texts present some insight into how certain pieces are labeled and categorized, then and now. Settings of the Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, and Agnus Dei texts can be conveniently categorized as Mass Ordinary settings, whether they are part of a 5-movement Ordinary cycle or not. For other sacred works, “motet” can serve as a catch-all term that is both deceiving and helpful. Many databases and publications label these works as motets but also indicate their liturgical label or function, such as a hymn, responsory, sequence, etc. This is important because it is relatively easy to see an unfamiliar sacred text and consider it a non-liturgical motet text; this would not be a concern for *Lauda Sion*, but the pre-Tridentine sequence texts are less recognizable without delving more deeply into the compositions’ liturgical background.

On the other hand, the “motet” label can be helpful because it is a more general term that reflects the fluid liturgical role that these pieces experienced as they were performed within different confessional contexts. Even in the Catholic Church, polyphonic pieces with texts traditionally connected to the Office might have been performed during Mass. David Crook and Anthony Cummings have outlined how motets with “non-Propers” texts could be performed at a few points during the Mass. During Advent, for example, the priest could quietly recite the Proper Offertory text of the day while the choir performed *Aequalis eterno Patri*. An intriguing question surrounding some of the motets with sequence texts was whether some of these banned texts crept back into the Tridentine Catholic Mass.

Currently, I am expanding this inquiry beyond the motets of Heinrich Finck to the non-Ordinary pieces in the Bardejov music collection, which number in the thousands. I hope to identify the sources and liturgical contexts of the more obscure motet texts to determine whether the trends I noticed with Finck’s motets hold true across the entire genre. A more comprehensive reportorial examination will also help further my working definition of a motet, as I have also encountered pieces, composition titles, and labelling in my Mass Ordinary research that led me to question traditional conceptions of early modern sacred music genres. Finally, this investigation will also allow me to become more familiar with the sources and repertoire from Bardejov as I transition in my scholarship to focus on liturgical music from the Czech and Slovak lands.



MARKUS GRASSL

Die lateinisch-sprachigen Kompositionen Arnolds von Bruck: Funktion und liturgischer Ort

Trotz des Ansehens, das Arnold von Bruck schon zu Lebzeiten als Komponist genoss, trotz seiner bedeutenden Position als Kapellmeister Ferdinands I., und obwohl seit 1961 eine (nur in Details überholte) Ausgabe seiner lateinisch-sprachigen Stücke durch O. Wessely in den DTÖ vorliegt, ist dieser Werkbestand in der (neueren) musikwissenschaftlichen Forschung weitgehend unbeachtet geblieben (was wohl nur zu typisch für einen großen Teil des uns hier interessierenden Repertoires sein dürfte). Das Werkkorpus erlaubt bzw. erfordert also eine grundlegende Auseinandersetzung in nahezu jeder Hinsicht: überlieferungsgeschichtlich, stilistisch bzw. kompositionsgeschichtlich und nicht zuletzt mit Blick auf Anlass, Funktion respektive Verwendung der Werke und – damit in Verbindung – ihre gattungsgeschichtliche Einordnung.

Erschwert wird die Auseinandersetzung mit Arnolds Kompositionen durch unsere beschränkten Kenntnisse über die Musik und Musikkultur am Hof Ferdinands I. Zwar haben wir ein einigermaßen genaues Bild von der personellen Zusammensetzung, der organisatorischen Struktur und den institutionellen Rahmenbedingungen der Hofmusik unter Ferdinand. Wir wissen aber nur wenig über die eigentliche musikalische und insbesondere musikalisch-liturgische Praxis, speziell über die am Hof befolgte liturgische Tradition und die Rolle der Polyphonie in den Hofgottesdiensten. Und wir verfügen wegen des fast vollständigen Fehlens von Musikalien, die direkt vom Hof Ferdinands I. stammen, über eine bestenfalls fragmentarische Vorstellung vom dort gepflegten Repertoire.

Trotz dieser Schwierigkeit soll eine Frage adressiert werden, die nicht nur naheliegt, weil alle der insgesamt (nur) 22 lateinisch-sprachigen Kompositionen Arnolds Choralgebunden sind, sondern die in unserem Zusammenhang auch insofern von besonderem Interesse sein könnte, als sie zentral das Verständnis, den Begriff, die Konzeption etc. der „Gattung Motette“ berührt: die Frage nach der Funktion der Werke, d.h. danach, inwieweit die Sätze (im Sinne der sog. „Ersatzfunktion“) für die dem Text bzw. Choral entsprechende Stelle in der Liturgie gedacht waren, oder ob sie sonstigen, paraliturgischen, devotionalen oder zeremoniellen Zwecken gedient haben könnten.

Nicht zuletzt wegen unserer geringen Kenntnis des unmittelbaren Kontexts, i.e. der ferdinandischen Hofmusik, ist eine eindeutige, geschweige denn eine pauschale Antwort nicht möglich. Es bedarf der Annäherung im Einzelfall, die sich jeweils auf eine Kombination einer Reihe von Indikatoren stützen muss/kann, nämlich (abgesehen klarerweise vom Text) auf:

1. die Überlieferung,
2. die Herkunft/Verbreitung/Verwendung der verarbeiteten Choralgesänge innerhalb der liturgischen Traditionen speziell des zentraleuropäischen Raums,
3. den Vergleich mit Vertonungen derselben Choräle durch andere Komponisten,

4. die Berücksichtigung der (wesentlich besser dokumentierten) Praxis an anderen habsburgischen Höfen, u.a. an jenem von Ferdinands Bruder Karl V., dessen Hofmusik in mancher Hinsicht als eine Art Modell für den Hof Ferdinands gedient hat.

Einige exemplarische Fälle seien herausgegriffen, die zugleich einen Eindruck von den diversen Problemen bzw. Implikationen vermitteln, die sich aus der Frage nach der Funktion der Stücke ergeben: Eine liturgische Verwendung ist zunächst bei jenen (wenigen) Sätzen denkbar wie den beiden (ad alternatim ausgelegten) *Magnificat* (DTÖ Nr. 3, DTÖ deest), der Sequenz *Grates nunc omnes* (DTÖ Nr. 12), vielleicht auch bei der (vollständigen) Psalmvertonung *Laudate Dominum* (DTÖ Nr. 14) zu denken; freilich wirft dies die grundsätzliche Frage nach der polyphonen „Ausstattung“ des Propriums und der Vesper am Hof Ferdinands auf.

Dem stehen Sätze gegenüber, welche die liturgischen Texte entweder nur partiell verarbeiten (dazu zählen auch die im erhaltenen Oeuvre Arnolds relativ stark vertretenen Hymnenvertonungen) oder eine spezifische Kompilation von Texten (und teilweise Chormelodien) aufweisen (besonders interessante Fälle sind dabei *Deus misereatur nostri / Benedicat nos Deus* [DTÖ, Nr. 9] und die beiden *Pater noster / Ave Maria* [DTÖ, Nr. 16 und 20]). Aus Beobachtungen zum Kontext lassen sich hier teilweise Indizien zusammentragen, die auf bestimmte Verwendungsweisen respektive „Sondertraditionen“ an den habsburgischen Höfen hindeuten.

Eine eigene Gruppe bilden schließlich jene Stücke, für die bereits von der (älteren) Literatur spezielle Anlässe vorgeschlagen wurden, deren Funktion jedoch (neuerlich) kritischer Diskussion bedarf. Dazu gehören Arnolds *Dies irae* (DTÖ Nr. 10; Funeralien für Elisabeth von Portugal 1539?), *Te Deum* (DTÖ Nr. 17; Krönung Köln 1531 oder Prag 1527?), vor allem aber *Fortitudo Dei regnantis* (DTÖ Nr. 21). Mittlerweile (d.h. nach der MedRen 2021) ist die Identifikation des c.p.f. dieser sechsstimmigen Motette geglückt (die im Übrigen auch einen auffälligen Bezug zu Josquins *Missa Gaudeamus* enthält). Es handelt sich um eine Offiziumsantiphon zum Fest des (besonders auch in Böhmen und Polen verehrten) Heiligen Sigismund. Daraus lassen sich (paradoxerweise) sowohl zusätzliche Argumente für die These gewinnen, dass es sich um ein Stück für die Krönung Sigismund II. Augustus von Polen handelt, als auch alternative Erklärungsmöglichkeiten ableiten.



Simon Frisch (US / F)

Gascongne abroad: questions of function and attribution

Of the works originating at the French court that reappear in Germanic sources in the 16th century, those of the enigmatic Mathieu Gascongne appear particularly prone to adaptation, both textual and musical. These manuscripts include the “Palatini Partbooks” (V-CVbav MS Pal. lat. 1976–79) for Anne, Queen of Bohemia and Hungary and her husband, King Ferdinand I, one set of the Stomius partbooks (D-Rp B. 220-222). and D-Mbs Mus.ms. 41 for the Duke Albrecht V of Bavaria. These sources evidence great interest in repertory of the French court. However, a brief compari-

son of three Gascongne works in these manuscripts—*Christus vincit*, *Bone Jesu dulcissime*, and *Ista est speciosa*—shows a range of modes of adaptation in various contexts, emphasizing the polysemic nature of the motet genre and its functions when repurposed abroad.

- 1) Gascongne's *Christus vincit* is known from two sources. In Book 2 of Pierre Attaingnant's *motetorum* series (1534) it appears in a cluster of Easter motets with full text underlay. The other source, the "Palatini Partbooks," is more textually corrupted, missing (inconsistently between voices) the references in Attaingnant to Francis I and his namesake saint. In France, the *laudes regiae* (Carolingian lauds) on which Gascongne draws had no historic association with the coronations of French kings; rather, they were reserved for major liturgical feasts whether or not the king was present, such as Easter (suggestive of the motet's placement in Attaingnant's series). As Klaus Pietschmann has detailed, there was a historical association between the *laudes regiae* (in some form) and coronations of Holy Roman Emperor, up through the coronation of Charles V in 1530.¹² That the acclamatory variant used by Gascongne matches a textual feature of the cantus firmus of Costanzo Festa's polytextual motet for that occasion (*Ecce advenit dominator/Christus vincit*) suggests that this rapport was understood. Thus, appearance of Gascongne's motet, rather than a reflection of contemporary events (in which case the textual corruption and Ferdinand's name being unincorporated constitutes a diplomatic failure), could be seen as the suggestion of a model for which a cultural understanding had been laid already, one alien to the motet at the French court but linked on receipt to one crown: that of Emperor.
- 2) The transmission of Gascongne's 12-voice *Ista est speciosa*, his only canonic work (which opens the manuscript Pepys 1760 of ca. 1514, under a since-cut portrait of a royal), is among the most puzzling of his works in these sources.¹³ Although never published, and not otherwise known except from the earlier manuscript, it reappears decades later in the D-Rp B. 220-222 partbooks refitted with a Reformation motto, "Verbum Domini manet in aeternum." This would be in line with the Protestant religious sympathies of the scribe, Johannes Stomius in Catholic Salzburg of the late 1530's.¹⁴
- 3) Gascongne's authorship of *Bone Jesu dulcissime* has already been questioned by Marie-Alexis Colin on account of its only attribution to his name, in Book 11 of Attaingnant's *motetorum* series, being a textual contrafactum, taken together with the improbably early date of its earlier source (Amiens BM 162, of ca. 1502–3).¹⁵ This Attaingnant contrafactum, which introduces a reference to the "regem" Francis I, was evidently the source for the scribe of D-Mbs Mus.ms. 41, where it is not only expanded from four to six voices but compounds this sequence of textual adaptation with the addition of the word "Imperatorem"

¹² Klaus Pietschmann, „A Motet by Costanzo Festa for the Coronation of Charles V,“ *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 319–354.

¹³ The dating and missing portrait of GB-Cmc MS Pepys 1760 are discussed in John T. Brobeck, „A Music Book for Mary Tudor, Queen of France,“ *Early Music History* 35 (2016), S. 1–93.

¹⁴ Paul Kolb, „Scribes at Work: Notation and Transmission in the Stomius Partbooks,“ *Journal of the Alamire Foundation* 12 (2020), S. 89–112, hier: S. 94.

¹⁵ Marie-Alexis Colin, „The Motets of Mathieu Gascongne,“ in *The Motet Around 1500*, ed. by Thomas Beste-Schmidt, Turnhout 2012, S. 335–365, hier S. 342; Peter Woetmann Christoffersen, „L'Abbaye de Corbie, sainte Barbe et le manuscrit Amiens 162,“ in *La musique en Picardie du xive au xviiie siècle*, hrsg. von Camilla Cavicchi, Marie-Alexis Colin, und Philippe Vendrix, Turnhout 2012, S. 256–61.

on a newly-inserted musical phrase. As Marie Louise Göllner points out, however, these modifications are not politically motivated; rather they appear to be a function of the tastes of Albrecht V, both personal and of his chapel.¹⁶

A tripartite division of function can be therefore suggested for German interest in these works, one that is not inherently or generically “political.” In ethnomusicologist Kay Shelamay’s framework of music in community formulation, these would be of “descent” (an inherited practice of the *laudes regiae*), “dissent,” (religious, in the case of *Ista est*) and “affinity” (the patronage of Albrecht V).¹⁷

A further question in Gascongne transmission in Germany is the attribution of *Bona dies per orbem*, in the manuscript D-Z MS 81,2.¹⁸ The same level of scrutiny of Gascongne’s authorship of *Bone Jesu dulcissime* has not been applied to this motet, whose only other source, the “Anne Boleyn’s Songbook” of ca. 1500-5 (GB-Lcm MS 1070), is anonymous and improbably early.¹⁹ Although the scribe of D-Z MS 81,2 is broadly accurate in his attributions, a notable rate of conflation in Gascongne attributions with Jean Mouton specifically should be recognized: three of four motets attributed to Gascongne with conflicting attribution in other sources involve Mouton. In addition to Mouton’s outsized presence in Anne Boleyn’s Songbook, *Bona dies per orbem* has stylistic features—among them a penultimate differentiated section in ternary, as Colin has pointed out—that are far more characteristic of Mouton, or even Févin, than Gascongne. It seems likely that such a misattribution would have preceded the motet’s copying in the later German source.



SONJA TRÖSTER

Mehrtextige Motetten? – Stichproben zur mehrtextigen Komposition bei Senfl und Zeitgenossen

Im Schaffen von Komponisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nehmen mehrtextige Kompositionen (d.h. mit verschiedenen, gleichzeitig erklingenden Texten) meist keinen besonders großen Anteil ein. Aufgrund intertextueller oder exegetischer Bezüge zwischen den verschiedenen Texten, handelt es sich häufig aber um ein besonders interessantes Repertoire. Mir geht es allerdings vorerst um einen Überblick wie Mehrtextigkeit in Kompositionen von Senfl und seinen Zeitgenossen im deutschsprachigen Raum begründet ist und wie sie sich auf die Struktur der Sät-

¹⁶ Marie-Louise Göllner, „The Motets of Mus.ms. 41: A New Perspective,“ in *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, München 02.–04. August 2004*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid unter Mitarbeit von Severin Putz, München 2006 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.Hist. Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 128), S. 402–14.

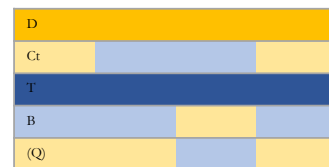
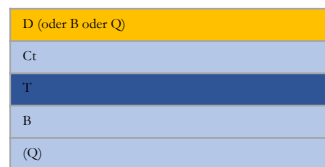
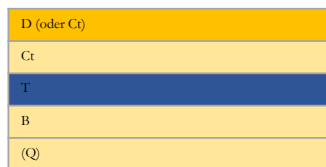
¹⁷ Kay Kaufman Shelemay, „Musical communities: rethinking the collective in music,“ *Journal of the American Musicological Society* 64 (2011), S. 349–390.

¹⁸ Stefan Gasch, „Zu anderer Zeit an anderem Ort? Neue Hinweise zur Provenienz der Handschrift DZ 81/2 und deren Senfl-Repertoire,“ in *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), S. 477–524.

¹⁹ See Thomas Schmidt, David Skinner und Katja Ariaksinen-Monier, „Introduction,“ in *The Anne Boleyn Music Book: Facsimile and Introduction*, hrsg. von dens., Oxford 2017, S. 1–54.

ze auswirkt – also: wie Text und musikalisches Material auf die verschiedenen Stimmen verteilt sind.

In Senfls Schaffen stehen mehrtextige Kompositionen immer im Zusammenhang mit der Verwendung von mindestens einem Cantus firmus. In meinem Vortrag auf der MedRen in Lissabon („Does language matter? Senfl’s polytextual compositions“) habe ich den Umgang Senfls in Vertonungen mit einem oder mehreren Cantus firmi verschiedenen Typen zuordnen. So handelt es sich bei seinen fünf mehrtextigen Kompositionen mit nur einem Cantus firmus um Tenormotetten, in denen zu einem vierstimmigen Satz eine weitere Melodie mit lateinischem Text im Tenor hinzugesetzt ist.²⁰ Die Verwendung von drei Cantus firmi ist dagegen ausschließlich in Liedquodlibets anzutreffen (4 Stücke). Am größten ist die Variationsbreite sowohl in sprachlicher als auch kompositorischer Hinsicht bei Senfls mehrtextigen Kompositionen mit zwei Cantus firmi (insgesamt 19 Sätze).²¹



- Fortuna Sätze
- *Regina caeli / Conscendit*
- *Audi filia / Adieu mes amours*
- Deutsch / Deutsch
- Latein / Deutsch
- *Salve Regina / Stella maris*

Aber auch bei der Satzkonstruktion mit zwei Cantus firmi behält Senfl einige Konstanten bei und es lassen sich drei unterschiedliche Typen der Materialverteilung innerhalb der Stimmen ableiten: Ein Cantus firmus liegt immer im Tenor, der zweite häufig im Diskant (aber auch Ct, B oder Q). Die freien Stimmen können sich auf den Cantus firmus im Tenor beziehen und musikalisches Material aus dieser Stimme beziehen. Diese Struktur ist modellhaft im mittleren Schema der obigen Abbildung dargestellt und tritt bei Senfl ausschließlich in rein deutschsprachigen Kompositionen auf. Die Begleitstimmen können sich aber auch an dem nicht im Tenor verankerten Cantus firmus orientieren und auf diese Stimme melodisch Bezug nehmen, was dem oben links dargestellten Schema (hier mit dem zweiten C.f. im Discant) entspricht. Der im Tenor gelegene Cantus firmus erscheint in diesen Sätzen textlich und musikalisch isoliert, wie in den Fortuna-Kompositionen, *Regina caeli / Conscendit* und *Audi filia / Adieu mes amours*. Und schließlich ist auch eine Mischform der beiden Modelle zu beobachten, in der die freien Stimmen auf das melodische und textliche Material beider Cantus firmi zugreifen und daher beide in gleicher Weise in den Satz integriert sind. Senfl verfolgt dieses Konzept in den beiden lateinischen und deutschen Text

²⁰ Allein in *Ave, Rosa sine spinis* bildet mit *Comme femme desconfortée* kein lateinischer C.f. den Tenor, wobei es bemerkenswert ist, dass Senfl nicht direkt die Chanson, sondern vielmehr den C.f. aus Josquins *Stabat mater* zu zitieren scheint. In *Sancte pater* erscheint der C.f. als Quasikanon geführt auch im D2.

²¹ Bei *Salve, Regina / Stella maris a trimatu* ist kein c.p.f. für den zweiten Text bekannt, Jacobjin Kiel konnte aber eine Gesangslinie aus Senfls Satz rekonstruieren. Kiel, „Senfls Salves“, in *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 385–398

kombinierenden Kompositionen *Christus resurgens / Christ ist erstanden* und *Media vita in morte sumus / Inmitten unsers Lebens Zeit* sowie *Salve Regina / Stella maris*.²²

Diese drei Modelle zur Kombination zweier Cantus firmi in einem Satz sind natürlich vereinfacht und erscheinen sehr naheliegend. Doch wendet Senfl hier Modelle an, die als zeittypisch gelten können und tatsächlich von vielen Komponisten seiner Generation genutzt werden?

Unter den Kompositionen von Senfls Zeitgenossen im deutschsprachigen Raum ist nur eine sehr begrenzte Anzahl an Stücken zu finden, die überhaupt mehrtextig angelegt sind (was möglicherweise zum Teil am Fehlen geeigneter Verzeichnisse bzw. Suchinstrumente liegt, daher ist meine Liste sicherlich nicht vollständig). Noch kleiner wird die Anzahl der Stücke (und Komponisten), wenn man – mit Blick auf mögliche Motetten – die rein deutschsprachigen Liedquodlibets ausschließt. Daher zunächst eine Stichprobe zu Liedquodlibets aus Georg Forsters fünftem Liedband (1556):

Stephan Mahu	<i>Ach hilf mich leid / Von edler art</i>
Arnold von Bruck	<i>Ach hilf mich leid / Von edler art</i>
Jobst vom Brandt	<i>Zucht, ehr und lob / Von edler art</i> <i>Kein adler in der welt so schön / Ave Katharina / Es taget vor dem walde</i>

Alle diese Quodlibets (mit Ausnahme von Brandts *Kein Adler*) weisen einen isolierten Cantus firmus im Tenor auf, von dem die freien Stimmen weder Text noch musikalisches Material übernehmen. Das entspricht Modell 1, das Senfl für die Fortuna-Sätze, *Regina caeli / Conscendit iubilans* und *Audi filia / Adieu mes amours* verwendet – nicht aber für seine Liedquodlibets.

An Motetten stehen chronologisch an erster Stelle drei Stücke, die um 1500 aufgezeichnet wurden:

Adam von Fulda	<i>Sancta dei genitrix / Te laudamus</i>	D-B 40021 D-LEu 1494
Heinrich Finck	<i>O Jesu pie / Miserator Dominus</i>	D-B 40021 CZ-H Km II A 7
Michel Volckmar	<i>Stabat virgo iuxta crucem / In exitu Israel</i>	D-B 40021

Alle drei sind jeweils nur mit einem Cantus firmus komponiert, der textlich und melodisch isoliert im Tenor liegt, so dass man sie unter Tenormotetten subsumieren kann. Die Verbindung der Texte ist im Fall Fincks und Volckmars inhaltlich begründet (Corpus Christi bzw. Ostern), im Fall Adams scheint es eher eine Gegenüberstellung von Marien- und Gotteslob mit einem interessanten Verquickungsmoment: Der Textausschnitt „Te laudamus, Deus noster“ erscheint in *Sancta Dei genitrix* zu Beginn der *secunda pars* und ist dort auf die Tenormelodie gesetzt.²³

²² *Salve Regina / Stella maris* stellt insofern eine Besonderheit dieses Modells dar, als die Cantus firmi in jedem Vers ihre Position in Diskant bzw. Tenor tauschen.

²³ Siehe Paul Kolb, *Intertextuality, Exegesis, and Composition in Polytextual Motets around 1500*, Ph.D. thesis, University of Oxford 2013, S. 263–266.

Mit Senfls Sätzen mit zwei C.f. vergleichbar sind dagegen zwei Kompositionen Sixt Dietrichs, von denen eine mit zwei (*Vita sanctorum / Christ ist erstanden*) und eine mit vier Cantus firmi (*O Jesu Christe, spes unica / O crux, lignum triumphale / Crux fidelis / Ecce lignum crucis*) gearbeitet ist. Besonders das letzte Stück stellt eine kompositorische *tour de force* dar, da gleichzeitig vier verschiedene Chormelodien erklingen. Wiederum ist der Konnex der Texte in einer inhaltlichen Übereinstimmung auszumachen – *Vita sanctorum / Christ ist erstanden* zur Feier der Auferstehung an Ostern, während die Choräle *O crux ave, spes unica, O crux, lignum triumphale, Crux fidelis* und *Ecce lignum crucis*, die alle bereits im Textincipit das Schlüsselwort „*crux*“ nennen, zur Kreuzverehrung.

Einen großen Anteil an mehrtextigen Kompositionen weist um die Mitte des 16. Jahrhunderts das Schaffen Caspar Othmayrs auf, mit dem man auf diesem Gebiet aber eine völlig andere Welt betritt. Denn hierzu zählen die womöglich als eigene Subgattung zu bezeichnenden *Symbola* (mit meist neu komponiertem Ostinato im Tenor) und Sätze, die wohl einem studentisch-humanistischen Kreis zugesprochen werden können, wie *Vidi alios intrantes / Da trunken sie* oder *Scaevola, tu coenas / Gast sein / Nein*.

Während des Workshops möchte ich die genannten Motetten gerne gemeinsam mit den Teilnehmer:innen genauer betrachten, um Gemeinsamkeiten, (Dis-)Kontinuitäten und mögliche Kontexte dieser mehrtextigen Kompositionen im deutschsprachigen Raum zur Zeit Senfls zu diskutieren.



AUGUST VALENTIN RABE

Orgel singen und Motette schlagen. Vielschichtige musikalische Praxis in Mensural-, Tabulatur- und Choralnotation

Einbindung in Personennetzwerke

„Uff solichs schick ich euch hiemit den psalm, so mir in doctor Bozhaim hof gesungen hand. Och danck ich euch fleisig um die mutet *Benedicta*. Sobald ichs abnotier, wil ich euchß wider schicken.“²⁴ Mit diesen Worten übersendet der Konstanzer Organist Hans Buchner einen nicht näher bekannten Psalm an Joachim Vadian, den er mit diesem und wahrscheinlich noch weiteren Personen im Haus des Konstanzer Domherren Dr. Johannes von Botzheim musiziert hatte. Zugleich bedankt er sich für die Motette *Benedicta* – vermutlich das berühmte Stück von Josquin – und gibt einen seltenen Einblick, wie Musiker und Musikinteressierte Kompositionen kennenlernten, musizierten und austauschten.

Vielseitige Schreib- und Musizierpraxis

Musiker wie Buchner waren aber nicht nur eingebunden in komplexe Personennetzwerke, sondern auch in eine vielschichtige musikalische Praxis, die das Singen ebenso umfasste wie das

²⁴ Siehe Brief 315 in *Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen*, hrsg. von Emil Arbenz, St. Gallen 1894 (Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte 25, dritte Folge 5), Bd. 2: S. 435 (243).

Spielen auf Instrumenten und das Schreiben von Musikalien. Neben dem ‚Kopieren‘ von Stücken in ein- und derselben Notation, das bereits mit Eingriffen seitens der Schreiber in den Text einhergehen konnte, ging mit dem Übertragen aus der Mensuralnotation in die Tabulatur meist selbstverständlich das Einrichten der Stücke für ein (bestimmtes) Instrument einher. Beim Musizieren aus diesen Notationen konnten weitere Transformationen entstehen, die sich aus Gegebenheiten wie dem Raum, oder den verwendeten oder mitspielenden Instrumenten und Gesangsstimmen ergeben konnten. Weitere Facetten instrumentaler Praxis eröffnete das nur zum Teil auf Schrift gestützte Spiel aus liturgischen ‚Orgelbüchern‘, sowie das mehr oder weniger vorbereitete Spielen und Komponieren über einem Cantus firmus.

Ein wichtiger Ort der Begegnung war die Alternatimpraxis, bei der alle diese instrumentalen Spielarten sowohl der schlichten Einstimmigkeit gegenüber stehen konnten, wie auch einer aus dem Stegreif ausgeführten Mehrstimmigkeit oder einer komponierten Polyphonie. Diese musikalischen Begegnungen dürften in vielen Fällen zu einer Annäherung der musikalischen Bereiche geführt haben, die sich heute nur noch selten in Quellen nachvollziehen lässt. Ein außergewöhnliches Beispiel sind die Versetten über die Sequenz *Sancti Spiritus assit nobis gratia* von Heinrich Isaac und Hans Buchner, die eine ähnlich große Bandbreite an satztechnischen Ideen erkennen lassen.²⁵

Motetten – und dergleichen?

Beim Blick auf erhaltenes Repertoire überrascht es daher wenig, dass beispielsweise die heute in Tabulatur überlieferten Motetten – die aus der Mensuralnotation intavoliert und im Zuge dessen für das Instrument eingerichtet wurden – keine großen stilistischen Abweichungen zeigen von Cantus-firmus-Bearbeitungen, die ihrerseits von Stücken in Mensuralnotation inspiriert sind. Auf diese stilistische Nähe scheint auch eine Formulierung im Anstellungsvertrag des St. Galler Organisten Valentin Negelin aus dem Jahr 1512 zu verweisen. Dort wird empfohlen, „mütteten stück oder der gleichen und das coral“ zu ‚schlagen‘.²⁶ Elżbieta Witkowska-Zaremba, die von der Lubliner Tabulatur ausgeht, plädiert deshalb dafür, Choralbearbeitungen generell als ‚Orgel-Motetten‘ zu bezeichnen.²⁷ Dies steht allerdings der zeitgenössischen Terminologie insofern entgegen, als der Begriff ‚Motette‘ in den überlieferten Claviertabulaturen fast nicht vorkommt.²⁸ Stattdessen ver-

²⁵ Für eine Diskussion nebst Übertragung siehe August Valentin Rabe: „Singing into the Organ: On the Use of the Organ in Alternatim Performance in Henricus Isaac’s Time“, in *Henricus Isaac (c.1450/5–1517). Composition – Reception – Interpretation*, hrsg. von Stefan Gasch, Markus Grassl und August Valentin Rabe, Wien 2019 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 11), S. 267–304.

²⁶ Ingeborg Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500*, Freiburg im Breisgau 1940, S. 165.

²⁷ *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem; fundamentum; ad faciendam correcturam*, hrsg. von Elżbieta Witkowska-Zaremba, Warszawa 2015 (Monumenta Musicae in Polonia. Seria C, Tractatus de Musica 3), S. 126.

²⁸ Er erscheint lediglich einmal in CH-Sgs 530 („Sicher“), fol. 133^v. Die übrigen in Clavier-Tabulatur notierten handschriftlichen Quellen des deutschen Sprachraums zwischen 1500 und 1550 sind: Ch-Bu F I 8a („Piperinus/Buchner“); Ch-Zz Ms. S 284 b („Piperinus/Buchner“); Ch-Zz Ms. S 284 a („Piperinus/Buchner“); Ch-Bu, F VI 26c („Kotter/Holtzach“); CH-Bu F IX 22 („Kotter/Amerbach“); D-Bim Mus. 40026 („Kleber“); CH-Zz Z XI 301 („Hör“); D-Ngm Merkel Hs 2° 1a („Dürer“); GB-Lbl Add. MS 5229 („Dürer“); PL-Kp, Ms. 1716 („Lublin“); folgende Drucke enthalten ebenfalls Abschnitte in Clavier-Tabulatur: Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau, 1529 (vdm 211); Ottmar Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae*, Strasbourg: Johann Schott, 1536 (vdm 215); Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen*, [Basel]: [Michael Furter], [1511] (vdm 3); Arnold Schlick, *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten*, Mainz: Peter Schöffler der Jüngere, 1512 (vdm 12).

wenden die Schreiber das allgemeinere Wort ‚carmen‘, mit dem etwa auch eine Bearbeitung eines weltlichen Cantus firmus gemeint sein kann. Dies deutet darauf hin, dass die Zeitgenossen nur wenig Interesse an einer präzisen Klassifizierung ihrer Stücke hatten.

Schriftliche Systematisierung einer komplexen Praxis

Kurz vor 1550 sind zwei Versuche erhalten, die die vielfältige instrumentale Praxis in schriftlicher Form zu erfassen und systematisiert darzustellen versuchen. Hervorgebracht wurden diese vom ‚Team Buchner/Piperinus‘, sowie dem ‚Team Kraśnik‘ (als Verfasser des Textes in der Lublin-Tabulatur). Beide Texte stehen mit Sammlungen von Stücken in Verbindung, es gibt zahlreiche Brüche in der Darstellung und die praktische Verwendbarkeit ist jeweils stark eingeschränkt. Die in den Texten formulierten ‚Rezepte‘ und Anregungen sind in ähnlicher Form auch in der umfassenden Systematik von Tomás de Santa Marías *Arte de tañer fantasia* zu finden, die ab ca. 1540 entstand. Zusammen genommen bieten diese Schriften einen Einblick in instrumentale Arbeits-, Unterrichts- und Lernprozesse, die auf eine überwiegend schriftlose Praxis verweisen, dabei aber auf Musik in Choral-, Mensural- und Tabulturnotation gestützt sind.

Komplexer Austausch zwischen Personen, Notationsformen und Repertoires

Traditionell haben Motetten, die in Tabulturnotationen überliefert sind, beim musikhistoriographischen Sprechen und Schreiben ihren Ort im Übergang von der ‚Vokal-‘ zur ‚Instrumentalmusik‘. Die historisch gewachsene Klassifizierung in ‚Vokalmusik‘ und ‚Instrumentalmusik‘, die Mensural- und Tabulturnotationen gegenüberstellt, lässt jedoch einstimmige Notationen, spontane Modifikationen, mitspielende Instrumente und ähnliche Aspekte weitgehend außen vor. Die Gegenüberstellung scheint mir weder geeignet, noch notwendig um die vielschichtige musikalische Praxis der Zeit zu erfassen. Die moderne Klassifizierung verstellt den Blick auf zeitgenössische Begrifflichkeit, in der Orgeln ‚gesungen‘ und Motetten ‚geschlagen‘ werden und stellt implizit eine als ‚vokal‘ imaginierte Musik als ‚Original‘ und instrumentales Musizieren als Rezeptionsphänomen dar. Ich schlage vor, stattdessen die Aufmerksamkeit auf die komplizierten Überlagerungen zu richten, die sich an Personennetzwerken, Notationsformen und überliefertem Repertoire beobachten lassen.



ANNA-LENA STABENTHEINER

Ottheinrichs Hof in Neuburg an der Donau – Spuren eines Netzwerkes frühprotestantischer Musikpflege

Das Neuburger Kapellinventar (D-HEu Cod. Pal. germ. 318) führt sämtliche Notenbestände des Neuburger Hofes von Pfalzgraf Ottheinrich an und gibt uns einen Einblick in das Repertoire der Hofkapelle um 1544.²⁹ Die ersten drei Teile umfassen im Wesentlichen geistliche Gebrauchsmusik, einzelne Propriensätze und ganze Proprienzyklen, Motetten, Psalm- und Magnificatverto-

²⁹ Jutta Lambrecht, *Das Heidelberger Kapellinventar von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar*, 2 Bde., Dissertation Universität Bonn 1987 (Heidelberger Bibliotheksschriften 26).

nungen, Hymnen etc. Der letzte Teil beinhaltet überwiegend deutsche Lieder, Motetten und italienische Madrigale mit vorwiegend zeitgenössischer, zum Teil sehr aktueller Musik. Im Folgenden möchte ich anhand des Personennetzwerkes rund um Ottheinrich und des Repertoires aus dem Kapellinventar aufzeigen, wie sich Ottheinrichs Glaubenswechsel auf die Musikpflege am Neuburger Hof niederschlug.

Pfalzgraf Ottheinrich setzte sich ab ca. 1535 mit dem protestantischen Glauben auseinander. Der evangelische Theologe Andreas Osiander aus Nürnberg³⁰ formulierte das Neuburger Reformationsmandat und die neue Kirchenordnung für Pfalz-Neuburg. Das Reformationsmandat wurde am 22. Juni 1542 bei Johannes Petrejus³¹ in Nürnberg publiziert.³² Zwei von drei Psalmmotettendrucke von Petrejus³³ befinden sich im Bestand der Neuburger Hofkapelle, ebenso wie der Messendruck *Liber quindecim missarum* (RISM 1539¹) und der Motettendruck *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimae* (RISM 1538⁷).

Auch weitere wichtige Namen der deutschen Druckerszene zwischen 1535 und 1545³⁴ wie Hans Ott, Hieronymus Formschneider³⁵ und Georg Rhau sind im Kapellinventar vertreten. Royston Gustavson vermutet, dass über die Achse Hans Ott und Ottheinrich Teile der Manuskripte des *Choralis Constantinus* aus Ottheinrichs Hofkapelle nach Nürnberg gelangten, da diese ebenfalls im Neuburger Kapellinventar enthalten sind.³⁶ Ottheinrichs Kapelle besaß sowohl Otts Motettendruck *Novum insigne opus musicum* (RISM 1537¹) als auch Abschriften des Formschneider Druckes *Magnificat octo tonorum* von 1537.³⁷ Georg Rhau's Drucke mit Repertoire für das gesamte liturgische Jahr sind weniger stark vertreten. Im Gegenzug sind Proprien- und Antiphonarzyklen von Benedict Ducis in großem Stil vorhanden. Ottheinrich verfügte über die Drucke *Vesperarum precum official: Psalmi feriarum* (RISM 1540⁵)³⁸ und *Postrem vespertini officii opus* (RISM 1544⁴).³⁹ Ottheinrichs persön-

³⁰ Osiander hatte das Bildprogramm der Neuburger Schlosskapelle, dem ersten protestantischen Kirchenraum, entwickelt. 1533 hatte er die Nürnberger Kirchenordnung ebenfalls bei Petreius publizieren lassen siehe Mariko Teramoto, *Die Psalmmotettendrucke des Johannes Petreius in Nürnberg (gedruckt 1538–1542)*, Tutzing 1983 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 10), S. 17.

³¹ Johannes Petreius hatte Kontakte mit Martin Luther und Philipp Melanchthon in Wittenberg, siehe Teramoto, *Die Psalmmotettendrucke*, S. 29.

³² Siehe Michael Henker, „Die Einführung der Reformation im Fürstentum Pfalz-Neuburg“, in *Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft im 16. Jahrhundert*, hrsg. Reinhard Baumann, Regensburg 2002, S. 142–175, hier S. 143–145.

³³ *Tomus Primus Psalmorum Selectorum A Praestantissimis Musicis in Harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum*, Nürnberg: Johannes Petreius 1538 (RISM 1538⁶); *Tomus Secundus Psalmorum Selectorum Quattuor Et quinque Vocum*, Nürnberg: Johannes Petreius 1539 (RISM 1539⁹).

³⁴ Siehe Royston Gustavson, „Competitive Strategy Dynamics in the German Music Publishing Industry 1530–1550“, in *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 185–211.

³⁵ Ottheinrich setzte sich beim Nürnberger Stadtrat brieflich für Formschneider ein. Siehe Royston Gustavson, Art. „Formschneider, Hieronymus“, in *MGG Online* <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48318> (letzter Zugriff am 3.5.2022).

³⁶ D-HEu Cod. Pal. germ. 318: I/T, I/R, I/X, I/Y, I/Z, I/FF, I/GG, I/HH, I/II, II/R, III/143.

³⁷ Siehe D-Mbs 4 Mus. pr. 159. Birgit Lodes bestätigt ebenfalls eine protestantische Rezeption, da viele Motetten im Buch II/H des Neuburger Kapellinventars in den Motettendrucke von Hans Ott sowie anderen protestantischen Handschriften auftauchen siehe Birgit Lodes, „Peschin, Ochsenkun und die Instrumentalpraxis am Hof Ottheinrichs. Eine neue Geschichte der Orgeltabulatur Klagenfurt GV 4/3“, *Die Musikforschung* 72 (2019), S. 107–139, hier S. 116f.

³⁸ D-HEu Cod. Pal. germ. 318: I/ZZ.

³⁹ D-HEu Cod. Pal. germ. 318: I/f, II/c.

licher Rentschreiber Hans Kilian unternahm laut Kammerrechnungen 1543/1544 einige Reisen in lutherische Zentren wie Wittenberg, Joachimstal, Nürnberg und Augsburg, und nahm dort höchstwahrscheinlich protestantische Drucke und Entwicklungen mit.⁴⁰

Ähnlich wie die reformatorische Gemeinde in St. Marien in Wittenberg hatte die frühprotestantische kirchenmusikalische Praxis am Neuburger Hof offenbar einen hohen Bedarf an mehrstimmiger Musik für die Liturgie.⁴¹ In Wittenberg testierte Sixt Dietrich in einem Brief vom 29. Mai 1543: „Alle festa singt man ain herlich Ampt in figuris“.⁴² Eine ähnliche Aussage lässt sich auch für Neuburg treffen. Am Neuburger Hof bestand das Repertoire der Hofkapelle aus einer Vielzahl von italienischen Drucken mit älteren Messen internationaler Komponisten. Aber auch neugeschriebene Proprien von deutschen Komponisten, lateinische Antiphonen und Hymnen und zahlreiche Motetten aus frühprotestantischen Hintergründen tauchen auf, die genauen Zeiten und Festtagen des Kirchenjahres zugeordnet waren. Insofern wurde der geregelten und repräsentativen Ausgestaltung des Gottesdienstes am Neuburger Hof sehr große Bedeutung zugewiesen. All diese Faktoren zeugen von einer immensen Reichhaltigkeit des Repertoires am reformatorischen Hof Ottheinrichs, die dessen Auseinandersetzung mit dem neuen Glauben in der Hofmusik widerspiegeln.



BIRGIT LODES

Biblich Gemäl und biblisch Gesang: Motetten in der Schlosskapelle Pfalzgraf Ottheinrichs

Biblich Gesang: Repertoireaufbau als protestantisches Programm

Ab wann genau Pfalzgraf Ottheinrich der Lutherischen Lehre anhing und seine Herrschaft zu deren Verbreitung ausrichtete, lässt sich kaum eindeutig rekonstruieren: Ein Gottesdienst an der Wittenberger Marienkirche am Sonntag *Esto mihi* des Jahres 1537 mag nicht nur in theologischer sondern womöglich auch in musikalischer Beziehung für Ottheinrich ein Schlüsselerlebnis gewesen sein.

Blicken wir daher eher an das Ende der Geschichte: Mit der vom Nürnberger Theologen Andreas Osiander verfassten „Pfalz-Neuburger Kirchenordnung“ gedruckt im Frühjahr 1543 bei Johann Petreius in Nürnberg, wird nach der offiziellen Einführung der Neuen Lehre im Fürstentum (22. Juni 1542) ein Rahmen für die offizielle musikalische Gestaltung der Gottesdienste im Herrschaftsgebiet definiert. Der Einbezug mehrstimmiger Chormusik ist in dieser Kirchenordnung – sofern möglich – ausdrücklich erwünscht, so dass vieles von dem umfangreichen Repertoire, das der musikbegeisterte Ottheinrich bereits seit 1535 gesammelt hatte, in seiner Schlosskirche weiterhin erklingen konnte. Es erhielt aber aus der Perspektive des neuen protestantischen Glaubens dezidiert neue Akzentuierungen (denen ich im zweiten Teil meines Beitrags nachspüren möchte).

⁴⁰ Adolf Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik“, *Archiv für Musikwissenschaft* 15 (1958), S. 258–275, hier S. 264.

⁴¹ Stefan Menzel, „*Ain herlich Ampt in figuris*: sacred polyphony at St. Marien in Wittenberg 1543/44“, *Early Music* 45 (2017), S. 545–557.

⁴² Ebd., S. 547.

Auch wurde das liturgische Repertoire durch einschlägige Ankäufe und Kopiaturen (z.B. Hymnen, vgl. dazu das Referat von Frau Stabentheiner) in größerem Stil erweitert.

Die Pfalz-Neuburger Kirchenordnung schrieb konsequent vor, „dass man kein lateinisch Gesang sing, das nicht aus der heiligen Schrift genommen oder zumindest der Heiligen Schrift gemäß und aller der ungegründeten Lehre frei sei.“ Manche der (wenigen) in der Kirchenordnung dezidiert genannten Gesänge lassen sich im Neuburger Repertoire, das bekanntlich fast vollständig verschollen, aber in einem umfangreichen Inventar von 1544 dokumentiert ist, ausmachen. So etwa soll das beliebte, von Osiander aber dezidiert abgelehnte *Salve regina* durch *O Jhesu Christe* werden, dessen Text und Melodie eigens in der Kirchenordnung aufgezeichnet ist (Osianders Schriften 7, KO, S. 744ff.). Ottheinrichs Hoforganist und -komponist Gregor Peschin hat diese Melodie in Alternatimpraxis mehrstimmig gesetzt (KI I/XX).

Aneignungen: Ottheinrich hört und betet die Psalmen

Im dritten Teil des „Neuburger Kapellinventars“ (KI) begegnet auf fol. 102^r eine „Etliche Psalm Latinisch Componirt vnnd mit sonderer Ziffer bezeichnet“ betitelte Liste (Digitalisat: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg318/0219/image.info>). Hier hat jemand – wohl Peschin – zahlreiche Psalmotetten zusammengestellt und mit einer eigenen Nummerierung versehen. Beim Workshop möchte ich zur Diskussion stellen, ob dies evtl. nicht nur eine bloße Aufzählung ist, sondern diese auch eine performative Bedeutung tragen könnte. Insgesamt werden 33 (!) Motetten angeführt, wobei zwei Bußpsalmen vielfach vorkommen: *Miserere mei deus* (Ps. 50) neunmal, *De profundis* (Ps. 129) zehnmal. Die Tatsache, dass bestimmte Vertonungen mehrfach gelistet sind – was dem Schreiber nachweislich bewusst war –, könnte ein Hinweis darauf sein, dass hier Psalmvertonungen angegeben werden, die (z.B. an aufeinanderfolgenden Tagen) in dieser Reihenfolge, evtl. zur persönlichen Betpraxis, gesungen wurden. Für diese These könnte auch die rahmende Position des Psalms *In exitu Israel* (in Josquins Vertonung) sprechen sowie die abschließende Platzierung von *Pater noster* und *Alma redemptoris mater*.

Am Beispiel dieser mehrfach vorhandenen Psalmen möchte ich veranschaulichen, auf welche Weise der Psalmvortrag in einem protestantischen „Setting“ andere Inhalte akzentuiert als in einem Setting des Alten Glaubens: Der Psalm *In exitu Israel* lässt sich etwa konkret als Plädoyer gegen Andachtsbilder und für eine Visualisierung der biblischen Historien – im lutherischen Sinn – lesen. Ottheinrich hatte eine solche für seine Schlosskapelle als „biblisch gemäl“ im Jahr 1543 bei Hans Bocksberger in Auftrag gegeben, wodurch die Kapelle heute das „früheste und eindrucksvollste Zeugnis monumentaler Malerei in einem protestantischen Sakralraum“ darstellt.⁴³ Ihr Bildprogramm, das überwiegend Szenen aus dem Alten Testament visualisiert, ist ein katechetisch-protestantisches, das Kernthemen lutherischer Glaubensunterweisung (u.a. Gesetz und Glaube, göttliche Gnade etc.) lehrt.

⁴³ Thomas Rainer, „Biblisch Buch und biblisch Gemäl. Die Laienbibel und das Bildprogramm der Neuburger Schlosskapelle“, in *Kunst & Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg*, hrsg. von Brigitte Langer und Thomas Rainer, Regensburg 2016, S. 80–95.

Die beiden Bußpsalmen *Miserere mei, Deus* und *De profundis* (zu denen im Jahr 1538 und 1539 erneut Luthers Auslegungen gedruckt wurden) sind ihrerseits zentrale Texte für Luthers Verständnis von der umfassenden Sünde der Menschheit, von der echten Buße und der Gnade Gottes, die sich in Christi Leid und Tod am Kreuz offenbart. Eben diese Inhalte werden auch im Konzept des „biblisch gemäl“ visualisiert, das auf zwei zentrale neutestamentliche Themen hinzielt: die Auferstehung Christi im mittigen Deckengemälde, und den (im Auftrag Ottheinrichs) gefertigten Altar der Kirche, der die Kreuzigung Christi (im Alter von 33 Jahren) zeigt.

Im Jahr 1545 ließ Ottheinrich Luthers Deutschen Psalter in der Druckerei Hans Kilians zu Neuburg veröffentlichen (VD16 B 3312 und B 3313) und gewann den Reformator höchstpersönlich für ein Vorwort – seinem dritten und letzten zum Psalter. Luther betont darin, dieser deutsche Psalter möge nunmehr allen Christen als tägliches Gebetbuch fungieren, und jeder möge ihn so oft beten, bis er ihn Wort für Wort auswendig könne. Die früheren Gebetbücher, die „eitel unchristliche Lügen und Mißbrauch“ verbreiten würden, müssten verboten werden. Der von Gott selbst gegebene Psalter sei gemeinsam mit dem *Vater unser* das beste Gebet überhaupt: „Wer die[se] recht beten lernet, der hat wohl beten gelernt, weit über alle Gebet.“

Davon ausgehend möchte ich im Workshop die These zur Diskussion stellen, ob wir einen Ort der Aufführung von Psalmmotetten nicht (nur) im Rahmen des sonntäglichen Gottesdienstes („tagamt“), sondern eher in den werktäglichen, an das Stundengebet angelehnten Gottesdienstformen bzw. gar in einer persönlichen Gebetspraxis suchen sollten. Diese These wird dadurch unterstrichen, dass nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Motetten am Hof Ottheinrichs im Chorbuchformat ingrossiert wurde, die meisten hingegen in Stimmbüchern aufgezeichnet sind. Zudem spiegeln die Quellen einen interessanten Gattungskontext: Selten stehen die Motetten im Verbund mit dezidiert liturgischen Kompositionen, vielmehr tummeln sie sich mit ihresgleichen bzw. sind bisweilen sogar mit weltlichem Repertoire zusammengebunden. Das gleiche Bild vermitteln auch die Tabulaturen, die in Verbindung zum Repertoire am Hof Ottheinrichs stehen: Die vier Tabulaturenbände „pogen groß“ (KI II/Q, mit 143 Motetten, Liedern und Chansons), die „Klagenfurter Orgeltabulatur“ des Gregor Peschin (A-Kla GV 4/3 mit 9 Motetten, 2 Instrumentalstücken, 2 Chansons, 2 Mess-Ausschnitten) und das Ottheinrich gewidmete *Tabulaturbuch auff die Lauten* von 1558 des Sebastian Ochsenkun (mit 29 Motetten, 39 deutschsprachigen Liedern und 9 Chansons bzw. Madrigalen).

Motetten unterwegs: Zur Aufführungspraxis am Augsburger Reichstag 1547

Die erwähnten zwei (bzw. drei) Tabulaturen weisen übereinstimmend folgende Merkmale auf: Sie sind großformatig, die Kompositionen sind „werkgetreu“ intabuliert und der Stimmverlauf ist im Schriftbild genau niedergelegt.⁴⁴ All dies spricht dafür, dass die Kompositionen in einer gemischten Besetzung aus Vokal- und Instrumentalstimmen erklingen sind, je nach Verfügbarkeit der Sänger und Musiker. Diese Praxis würde auch mit den Angaben eines Briefes übereinstimmen, den Gregor Peschin an den Komponisten und Drucker Hans Kilian schrieb, der als Otthein-

⁴⁴ Birgit Lodes, „Peschin, Ochsenkun und die Instrumentalpraxis am Hof Ottheinrichs. Eine neue Geschichte der Orgeltabulatur Klagenfurt GV 4/3“, *Die Musikforschung* 72 (2019), S. 107–138.

richs Sekretär fungierte (Digitalisat: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg318/0289/image,info>): Peschin muss im November 1547 gemeinsam mit einigen Sängern zum Reichstag nach Augsburg reisen und möchte dorthin einige Musikbücher (die ich beim Workshop identifizieren möchte) aus Ottheinrichs Besitz mitnehmen. Im Blick auf die Aufführungspraxis ist von Interesse, dass es zu den mitgeführten vokalen Stimmbüchern jeweils Intavolierungen für Orgel (von Peschin) und/oder für Laute (Ochsenkun) gibt – was wiederum den Schluss nahelegt, dass das Motettenrepertoire auf dem Augsburger Reichstag von den Sängern und Instrumentalisten gemeinsam vorgetragen wurde. Ähnlich dezidierte Belege für eine solche gemischte Aufführungspraxis gibt es selten aus der Zeit.