

STUDIEN ZU DEN
CHANSONS UND MOTETTEN
VON
MATHEUS PIPELARE

DISSERTATION
zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Susan Lempert

aus Lübeck

Hamburg 2004

1. Gutachter: Prof. Dr. Hans Joachim Marx

2. Gutachter: Priv. Doz. Dr. Dorothea Schröder

Tag des Vollzugs der Promotion: 30. Juni 2004

INHALT

Vorbemerkungen	IV
Abkürzungen	IX
I. EINLEITUNG	
Zur Biographie	1
Zum Werk	10
Werkübersicht	24
Die Cantus firmi	25
Die Tonarten und Schlüsselungen	31
II. CHANSONS	
1. Die Chansons mit französischem Text	
Die Vertonungen über <i>Fors seulement</i>	42
<i>Fors seulement I</i> à 4	47
<i>Fors seulement II</i> à 4	53
Exkurs: Die <i>Missa Fors seulement</i> à 5	
Einleitung	61
Der Cantus firmus	68
Das Motto	71
Gregorianik: Das Credo	73
Imitation: Das Pleni	75
Ansätze zur Parodie: Das Benedictus	77
<i>Vray dieu d'amours</i> à 4	80
2. Die Chansons mit niederländischem Text	
<i>Myns liefkens bruy n ooghen</i> à 3	93
<i>Een vrolic wesen</i> à 4	103
<i>Ic weedt een molenarinne</i> à 4	113
<i>Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen</i> à 4	122
III. MOTETTEN	
1. Die marianischen Motetten	
<i>Ave Maria ... Virgo serena</i> à 5	126
<i>Salve Regina</i> à 5	138
<i>Memorare Mater Christi</i> à 7	152
Das <i>Magnificat tertii toni</i> à 4	171

2.	Weitere Vertonungen	
	Motette oder Liedsatz? Die Vertonung <i>Ave castissima</i> à 4	190
	Der zweistimmige Satz <i>Virga tua et baculus tuus</i> à 2	198
	Die Intavolierung <i>Hic est vere martyr</i> à 4	202
	Schlußbemerkung	207
IV. ANHANG		
	Verzeichnis der Quellen	215
	Handschriften und frühe Drucke I	216
	Handschriften und frühe Drucke II	223
	Ausgaben	237
	Literatur	243
	Register	256

VORBEMERKUNGEN

Wer sich mit der Musik franko-flämischer Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts befaßt, wird wohl eher zufällig oder erst dann auf den Namen Pipelare aufmerksam, wenn das vertiefende Interesse den Blick auch auf jene Vertreter dieser reichen und vielfältigen musikalischen Epoche lenkt, die ein wenig abseits der großen und sie bisweilen überstrahlenden Persönlichkeiten stehen. Im Falle von Matheus Pipelare (ca. 1450-1515), dessen erhaltenes Werk neben demjenigen seiner berühmten Zeitgenossen Josquin Desprez, Pierre de la Rue oder Jacob Obrecht verschwindend klein erscheinen mag, hat vermutlich auch der Umstand, daß nur vergleichsweise wenige Dokumente zu seinem Leben und Wirken erhalten geblieben sind, seinen Teil dazu beigetragen, daß die Musik dieses Komponisten verglichen mit derjenigen anderer "Niederländer" bis heute ein Schattendasein führt. Dies trifft insbesondere auf seine wenigen erhaltenen Chansons und Motetten zu. Denn Pipelares Messen können dem Interessierten – beschäftigt er sich mit Musik aus seinem Umfeld – schon allein aufgrund ihrer Zahl und Präsenz in vielen bedeutenden Handschriften und Drucken des 15. bzw. 16. Jahrhunderts, unter ihnen etliche kostbare Chorbücher aus dem *Alamire*-Skriptorium des habsburgisch-burgundischen Hofes, kaum völlig entgehen; zudem bieten die Meßvertonungen anhand der in ihnen verarbeiteten Cantus firmi diverse Vergleichsmöglichkeiten mit Werken anderer Komponisten. Gerade in seinen französischen Chansons und den niederländischen *liedekens* jedoch erweist sich Pipelare als überaus vielseitig und als Komponist, der einen bemerkenswerten Beitrag zur französischen höfischen Chanson burgundischer Tradition leistete und an der neuerlichen Blüte des mehrstimmigen niederländischen Liedes um 1500 entscheidenden Anteil hatte. Und Pipelares motettisches Schaffen wirft nicht nur ein Licht auf seine Tätigkeit als Komponist und Chorleiter der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch, sondern spiegelt zugleich die tiefe, sowohl in der theologischen Reflexion als auch in der Volksfrömmigkeit beheimatete Marienverehrung seiner Zeit wider, die vor allem in den Niederlanden auf dem Gebiet der Musik und der Bildenden Kunst zahlreiche Kunstwerke hervorbrachte.¹

¹ "Niederländisch" wird in der vorliegenden Arbeit als Oberbegriff verwandt für die verschiedenen regionalen Literatursprachen und Mundarten des Mittelniederländischen, die das Flämische (Gent, Brügge), Brabantische ('s-Hertogenbosch, Antwerpen, Brüssel) und Limburgische (Maastricht, Limburg) umfassen. Die Sprachgestalt der von Pipelare in seinen Chansons *Een vrolic wesen*, *Ik weedt een molenarinne*, *Myns liefkens bruyen ooghen* und *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen* vertonten Texte ist genaugenommen "durchweg gutes Brabantisch des 15. Jahrhunderts". Für diesen Hinweis danke ich Herrn Dr. Wilhelm Breuer (Bonn). Mit der Bezeichnung "Niederlande" ist stets das geographische Gebiet der spätmittelalterlichen Niederlande um 1500 gemeint, das sich über die heutigen Niederlande, Belgien und einen Teil Nordfrankreichs erstreckte.

Seit mehreren Jahrzehnten liegen Pipelares Kompositionen in einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe vor. Umso erstaunlicher ist, daß sie das Interesse der Forschung nur selten auf sich gezogen haben; gehen von den Werken Pipelares doch einerseits zahlreiche Verbindungslinien zu Kompositionen anderer franko-flämischer Meister aus, und bieten seine Kompositionen andererseits aufgrund ihrer musikalischen Ausdruckskraft und Qualität auch dann genügenden Anreiz für eine Beschäftigung, wo ein solcher Anknüpfungspunkt fehlt. Dem amerikanischen Musikwissenschaftler Ronald Cross gebührt das Verdienst, mit seiner 1961 fertiggestellten Dissertation² und der anschließenden Herausgabe der Gesamtausgabe der Werke Pipelares³ die grundlegenden Forschungsarbeiten vorgelegt zu haben, ohne welche die vorliegende Studie in dieser Form nicht möglich gewesen wäre. Zwei ebenfalls in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts veröffentlichte Aufsätze⁴ desselben Autors stellen Teilbereiche seiner Forschungsergebnisse einer breiteren Öffentlichkeit vor, sind aber lediglich kompilierte und zum Teil wortwörtlich übernommene Ausführungen aus seiner Dissertation. Cross verfaßte auch den Lexikonartikel *Pipelare* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.⁵ Außer den Arbeiten von Ronald Cross existiert bis heute lediglich eine sich explizit auch mit Pipelare beschäftigende Studie. Mary Jennifer Bloxam gelang es in ihrer der *Missa Floruit egregius infans Livinus in actis* gewidmeten Untersuchung, die meisten der zwanzig darin verarbeiteten Cantus firmi der Genter *Livinus*-Liturgie zu identifizieren und in einem erhellenden Vergleich zwischen Pipelares Messe und der *Missa De Sancto Job* von Pierre de la Rue zu zeigen, wie sich die Messe von La Rue im Sinne der im 15. und 16. Jahrhundert typischen musikalischen *imitatio* auf Pipelares ungewöhnliches Werk bezieht.⁶ Ausführliche musikalische Analysen der Kompositionen Pipelares fehlen

² Ronald Cross: *Matthaeus Pipelare. A Historical and Stylistic Study of his Works*, Ph. D. diss. New York University 1961 [im folgenden: Cross 1961].

³ *Matthaeus Pipelare: Opera omnia*, Gesamtausgabe in 3 Bänden, hg. von Ronald Cross, American Institute of Musicology, I 1966, II und III 1967 (CMM 34) [im folgenden: *Pipelare: Opera omnia I-III*].

⁴ Ronald Cross: *The Life and Works of Matthaeus Pipelare*, in: MD 17 (1963), S. 97- 114 [im folgenden: Cross 1963], und ders.: *The Chansons of Matthaeus Pipelare*, in: MQ 55 (1969), S. 500-520 [im folgenden: Cross 1969].

⁵ Ronald Cross: Art. *Pipelare*, in: *NGroveD*, Bd. 14, London 1980, S. 764-765, und *NGroveD*², Bd. 19, London u.a. 2001, S. 771-772.

⁶ Mary Jennifer Bloxam: *In Praise of Spurious Saints. The Missae Floruit egregiis by Pipelare and La Rue*, in: JAMS 44 (1991), S. 163-220 [im folgenden: Bloxam 1991]. Christina Santarelli hingegen streift in ihren kurzen, sich mit Kompositionen der *Fors seulement*-Familie beschäftigten Studien zwar Pipelares Kompositionen zu diesem Fundus, geht in ihren Äußerungen über allgemein gehaltene Hinweise jedoch nicht hinaus und schafft damit keine neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse. Siehe Christina Santarelli: *Quattro Messe sul Tenor 'Fors seulement'*, in: NRMI 14/3 (1980), S. 333-349, und dies.: *Messe fiamminghe sulla Chanson 'Fors seulement'*, in: RIMS 4 (1981), S. 420-439.

bis heute.⁷ Nur mit diesen aber lassen sich begründete stilistische Vergleiche anstellen und die Bedeutung Pipelares angemessen würdigen. Hierzu möchte die vorliegende Untersuchung einen Beitrag leisten, indem sie sich den Chansons und den Motetten Pipelares widmet und die allgemeinen wie individuellen stilistischen und satztechnischen Merkmale dieser Kompositionen in analytischen Einzeluntersuchungen aufzuzeigen versucht. Die Beschränkung auf die Gattungen Chanson und Motette eröffnete die Möglichkeit, die einzelnen Analysen an der jeweiligen Komposition orientiert vorzunehmen und damit auch deren Besonderheiten zu erfassen – und nicht eine quasi vorgefertigte und auf bestimmte zu untersuchende Aspekte eingeschränkte analytische Schablone auf jede Vertonung gleichermaßen anzuwenden. Diese Vorgehensweise erschien gerade den Chansons und Motetten angemessen, deren unterschiedlichen Texte und unterschiedlichen Bestimmungen für den Gebrauch innerhalb des kirchlichen, höfischen oder privaten Musizierens eine individuelle Besprechung geradezu fordern, möchte man die einzelne Komposition als Ganzes näher beleuchten und sie nicht nur auf ausgewählte, mit anderen Werken gemeinsame oder von diesen abweichende Charakteristika reduzieren. Den einzelnen Kompositionen gewidmeten Kapiteln geht ein Einleitungsteil voraus, in dem die verfügbaren und von Ronald Cross sorgfältig aufgearbeiteten biographischen Daten skizziert und der überlieferte Bestand an Werken Pipelares und deren Quellen umrissen werden. In einer Übersicht über die Cantus firmi und in Untersuchungen zu den Tonarten und Schlüsselungen der Chansons und Motetten kommen anschließend elementare analytische Prolegomena zur Sprache, deren wichtigsten Ergebnisse tabellarisch dargestellt sind und so einen schnellen Überblick über diese Merkmale der untersuchten Kompositionen ermöglichen. Das detaillierte Quellenverzeichnis im Anhang dieser Arbeit umfaßt Angaben zu allen Kompositionen Pipelares. Es ist bewußt nicht nur auf die Chansons und die Motetten eingeschränkt worden, um eine möglichst vollständige, auch Vergleiche zwischen den einzelnen Gattungen erlaubende Übersicht über die Verbreitung der Werke Pipelares zu geben. Pipelares *Missa Fors seulement* basiert auf seiner eigenen zweiten Chanson über *Fors seulement*. Dies rechtfertigt den analytischen Exkurs zu diesem für die Meßvertonungen Pipelares in vielerlei Hinsicht typischen Werk. Sonst aber wurden Pipelares Vertonungen

⁷ In den Arbeiten von Ronald Cross lag der Schwerpunkt dem Charakter einer ersten Sichtung des Materials und einer Einführung entsprechend nicht auf der musikalischen Analyse. Abgesehen von wenigen Bemerkungen zur Cantus firmus-Technik kommt diese eindeutig zu kurz bzw. existiert in der Besprechung einzelner Werke überhaupt nicht. Dies gilt vor allem für seine Ausführungen über die Chansons und Motetten. Auch nach einer Analyse der Tonarten oder Hinweisen zur Dissonanztechnik sucht man in seinen Schriften vergebens. Vgl. auch die Kritik von Keith E. Mixer in seiner Besprechung der Dissertation von Ronald Cross in: *Current Musicology* 6 (1968), S. 127-130.

des *Ordinarium missae* in dieser Studie bewußt ausgeklammert; nicht zuletzt deshalb, weil die analytische Vorgehensweise bei dieser für systematische Verfahren und Vergleiche geradezu prädestinierten Gattung hätte anders ausfallen müssen als der hier für die Chansons und Motetten eingeschlagene Weg.

Den musikalischen Analysen liegt der für den Leser leicht zugängliche Notentext der Gesamtausgabe der Werke Pipelares zugrunde; zusätzlich wurden immer auch die Quellen vergleichend herangezogen. Für die Notenbeispiele wurde heutigem wissenschaftlichem Standard entsprechend eine Übertragung 1 : 1 (◊ = ◐) gewählt. Aus Gründen einer an der Praxis orientierten leichteren Lesbarkeit wurde anstelle einer Zählung in Mensuren der Begriff Takt verwendet; er meint hier selbstverständlich die sich im Rahmen des jeweiligen Tempus und der jeweiligen Prolatio ereignenden gleichmäßig proportionierten Einheiten der weißen Mensuralnotation. Bei den Stimmenbezeichnungen wurde aufgrund der Vielfalt und Uneinheitlichkeit in der Terminologie der Stimmengattungen bis ca. 1600 größtmögliche Einheitlichkeit angestrebt. So heißt die höchste Stimme, in den Quellen gattungsübergreifend häufig als *Discantus*, häufig als *Superius* bezeichnet, immer *Superius*, und die Stimmbezeichnungen *Contratenor altus* und *Contratenor bassus* wurden zu *Altus* und *Bassus* abgekürzt. Außerdem wurde stets die jeweilige Funktion der Stimme im satztechnischen Gefüge bezeichnet, welche der tatsächlichen Stimmlage nicht immer entspricht. Beispielsweise deckt sich zwar die Bezeichnung *Superius* für die höchste der drei Stimmen des Satzes *Myns liefkens bruyn ooghen* mit der Stimmenangabe in den Quellen; die Stimmlage ist jedoch die eines *Altus*. Noch deutlicher wird der in manchen Kompositionen vorhandene Unterschied zwischen Funktion und Lage einer Stimme in der vierstimmigen Chanson *Fors seulement II*: Auch hier wurden die vier Stimmen ihrer Funktion nach mit *Superius / Altus / Tenor / Bassus* bezeichnet, obwohl die realen Stimmlagen einer Disposition *Superius / Superius / Superius / Tenor* entsprechen. Nur bei den fünfstimmigen Kompositionen und der siebenstimmigen Motette *Memorare Mater Christi* folgte die Bezeichnung der über den vierstimmigen Satz hinausgehenden Stimmen ihrer Bezeichnung in den Quellen.

Diese Arbeit wurde im Frühjahr 2004 im Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg als Dissertation angenommen. Ich danke meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Hans Joachim Marx, für seine wohlwollende und ebenso geduldige wie hilfsbereite Betreuung dieser Arbeit. Danken möchte ich auch Frau Dr. Dorothea Schröder (Hamburg) für ihr Engagement als Zweitgutachterin und Herrn Prof. Dr. Martin Staehelin (Göttingen) für sein persönliches Interesse an meinem Promotionsvorhaben. Für die Durchsicht der Übersetzung der niederländischen Chansontexte gebührt Herrn Prof. Dr. Wilhelm Breuer (Bonn) mein herzlicher Dank. Alle anderen Übersetzungen sind, wenn an entsprechender Stelle nichts anderes vermerkt ist, von der Verfasserin angefertigt worden.

Zahlreiche Bibliotheken und Archive haben mir bereitwillig Auskünfte erteilt und Material in Form von Readerprinter-Kopien oder Mikrofilmen bereitgestellt. Dafür danke ich den folgenden Institutionen und ihren Mitarbeitern: Musikwissenschaftliches Institut Basel, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna, Bibliothèque Royale Albert Ier Bruxelles, Médiatheque Municipale de Cambrai, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca Cortona, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel, Biblioteka Jagiellonska Krakow, Universitätsbibliothek Leipzig, The British Library London, Archive de la Ville de Malines, Bayerische Staatsbibliothek München, Biblioteca Nazionale Napoli, Bibliothèque Nationale Paris, Biblioteca Apostolica Vaticana, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Außerdem sei der Bibliothek der Hansestadt Lübeck für die Erfüllung zahlreicher Fernleihwünsche gedankt.

Nicht zuletzt danke ich meinen Freunden und früheren Lehrern, Herrn Wolfgang Rönfeldt und Herrn Prof. Dr. Aloyse Michaely, für alle Ermutigungen und vieles mehr.

Meinen Eltern, die mir meine lange Ausbildung ermöglicht und mich stets unterstützt haben, ist dieses Buch in Dankbarkeit gewidmet.

Lübeck, im Sommer 2004

Susan Lempert

ABKÜRZUNGEN

1. Musikalische Abkürzungen

A	Altus
B	Bassus
C.f.	Cantus firmus
Chb.	Chorbuch
C.p.f.	Cantus prius factus
Ct	Contratenor
D	Discantus
fol.	folio
Ms.	Manuskript
S	Superius
T	Tenor
T.	Takt
Tr	Triplum

2. Bibliographische Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMI	Acta musicologica
BJbHM	Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
CSM	Corpus Scriptorum de Musica
DM	Documenta musicologica
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EM	Early Music
EMH	Early Music History
FAM	Fontes artis musicae
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JM	The Journal of Musicology
JMT	Journal of Music Theory
JRMA	Journal of the Royal Musical Association
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, begründet von Engelbert Kirschbaum, hg. von Engelbert Kirschbaum, Walter Braunfels u.a., 8 Bände, Sonderausgabe Freiburg i.Br. 1994.
MB	Musica Britannica
MD	Musica disciplina
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Friedrich Blume, 17 Bände, Kassel 1949-1986.
MGG ²	Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, 2. neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1994ff.
ML	Marienlexikon, hg. im Auftrag des Institutes Marianum Regensburg e.V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, 6 Bände, St. Ottilien 1988-94.
MME	Monumentos de la música española
MRM	Monuments of Renaissance Music

MSD	Musicological Studies and Documents
MQ	The Musical Quarterly
NGroved	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley Sadie, 20 Bände, London 1980.
NGroved ²	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley Sadie, 2. neubearbeitete Ausgabe, hg. von John Tyrell, 29 Bände, London u.a. 2001.
NRMI	Nuova rivista musicale italiana
PAMS	Papers of the American Musicological Society
PÄMw	Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, hg. von der Gesellschaft für Musikforschung, 29 Bände, Berlin/Leipzig 1873-1905.
RBM	Revue belge de musicologie
RIMS	Rivista internazionale di musica sacra
RISM	Répertoire international des sources musicales
RMS	Renaissance Manuscript Studies
RRMR	Recent Researches in the Music of the Renaissance
RRMMAER	Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance
SBzMw	Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft
SJbMw	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
TVNM	Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis

3. Abkürzungen der Quellen

a) Handschriften

BerlPS 40634	Krakow, Biblioteka Jagiellńska (olim Berlin, Preußische Staatsbibliothek), Mus.Ms. 40634
BolC Q 17	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Cod. Q 17
BolC Q 19	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Cod. Q 19 (Rusconi Codex)
BrusBR 215-6	Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. 215-16
BrusBR 228	Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. 228 (Album de Marguerite d'Autriche)
CambraiBM 18	Cambrai, Bibliothèque Municipale, Ms. 18
CambraiBM 124	Cambrai, Bibliothèque Municipale, Ms. 124
CambraiBM 125-8	Cambrai, Bibliothèque Municipale, Ms. 125-8 (Liedboek van Zeghere Van Male)
FlorC 2439	Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica, Cod. 2439 (Basevi Codex)
JenaU 2	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 2
JenaU 4	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 4
JenaU 8	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 8
JenaU 20	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 20
JenaU 21	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 21
JenaU 22	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 22
JenaU 32	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 32
LeidGA 1442	Leiden, Gemeente-Archief, Ms. 1442
LeipU 49	Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 49

LonBM 35087	London, British Museum, Ms. Add. 35087 (Chansonnier des Hieronymus Lauweryn Van Watervliet)
MechAS	Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek, Liber Missarum (Ms. s.s.)
ModD 10	Modena, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. Mus. X
MonteA 871	Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, Ms. 871
MontsM 766	Montserrat, Biblioteca del Monestir, Ms. 766
MunBS 7	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 7
MunBS 18	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 18
MunBS 34	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 34
MunBS 1502	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 1502
MunBS 1516	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 1516
MunBS C	München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriften-Inkunabelabteilung, Mus. Ms. C
ParisBNF 1597	Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Ms. fonds fr. 1597
RegB C 120	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120 (Pernner Codex)
RegB B220-2	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. B220-222
SamaP 30-1	Samedan (Samaden), Fundaziun Planta, Ms. M 30/31
SegC	Segovia, Archivo Capitular de la Catedral, Ms. s.s.
SGalls 461	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 461 (Sicher Liederbuch)
SGalls 462	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 462 (Heer Liederbuch)
SGalls 463	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 463 (Tschudi Liederbuch)
SGalls 530	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 530 (Sicher Tabulatur)
TourBV 94	Tournai, Bibliothèque de la Ville, Ms. 94 (Chansonnier de Tournai)
TrentBC 1947/4	Trento, Biblioteca Comunale, Ms. 1947-4
UlmS 237	Ulm, Stadtbibliothek, Sammlung Schermer, Ms. 237
VatS 16	Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Cod. 16
VatS 34	Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Cod. 34
VatS 41	Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Cod. 41
VatSM 26	Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Santa Maria Maggiore, Ms. 26 (olim JJ. III. 4)
VerBC 757	Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. Mus. DCCLVII
VienNB 11883	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, Ms. 11883
VienNB 18810	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, Ms. 18810
VienNB 18746	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, Ms. 18746
WolfA A	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelferbytanus A. Aug. 2°
WrocS 98	Breslau (Wrocław), Stadtbibliothek, derzeit in Verwahrung der Stadtbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz, Ms. mus. 98

b) Frühe Drucke

- Petrucchi 1502/1503 Ottaviano Petrucci: Canti B, Venedig 1502 und 1503
(RISM 1502² und 1503³)
- Petrucchi 1504 Ottaviano Petrucci: Canti C, Venedig 1504
(RISM 1504³)
- Petrucchi 1508 Ottaviano Petrucci: Motetti a cinque, Libro primo, Venedig 1508
(RISM 1508¹)
- Rhau 1544 Georg Rhau: Postremum vespertini officii opus, cuius prioris partes,
iam antea typis nostris aeditae sunt. Magnificat octo modorum seu
tonorum numero XXV, Wittenberg 1544
(RISM 1544⁴)
- Rhau 1545 Georg Rhau: Bicinia gallica, latina, germanica, ex praestantissimis
musicorum monumentis collecta, Wittenberg 1545
(RISM 1545⁶)

I. EINLEITUNG

ZUR BIOGRAPHIE

Aus dem Leben von Matheus Pipelare (ca. 1450/55? - ca. 1515) ist nur wenig bekannt.¹ Gesicherte biographische Daten, die jedoch nur einen kurzen Lebensabschnitt Pipelares dokumentieren, stammen aus Aufzeichnungen der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch, wo Pipelare in dem Zeitraum von März 1498 bis Juni 1500 als Leiter des Chores und Komponist tätig war. Die 1318 an der *Sint-Jans Kathedraal* in 's-Hertogenbosch gegründete *Illustre Lieve Vrouwe Broedershap* entwickelte sich schnell zum musikalischen Zentrum von Brabant und ist ein Beispiel für den Aufstieg der devotionalen Bruderschaften mit ihren eigenen, musikalisch reich ausgestatteten Gottesdiensten und Andachten, denen im kulturellen Leben der niederländischen Städte eine tragende Rolle zukam. Der Chor der Marienbruderschaft hatte überregionale Bedeutung, pflegte enge Kontakte zu den besten Chören der südlicheren Niederlande und wurde bei der musikalischen Gestaltung der jährlichen liturgischen Prozessionen von Sängern aus Antwerpen, Brüssel, Brügge, Cambrai und sogar aus Italien unterstützt.² Berühmte Mitglieder der Liebfrauenbruderschaft waren unter anderen der niederländische Maler Hieronymus Bosch (1450-1516)³ und der Kopist Petrus Alamire,⁴ welcher für die Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch drei seiner berühmten Chorbücher mit Messen und Motetten anfertigte.⁵

Pipelares Name erscheint in den Aufzeichnungen der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch in unterschiedlichen Schreibweisen:

	Matheeuz	Pippelaer
	Matheeuusz	Pypelair
	Matheeuussen	Pypeler
	Matheeuusz	Pypeler
meester	Matheus	Pipelair
	Matheeus	Pipelaere
		Pypeler
		Pypelaer

¹ Die vorliegenden Ausführungen zur Biographie Pipelares stützen sich vor allem auf die Arbeiten von Ronald Cross. Siehe *Cross 1961*, S. 12-40, und *Cross 1963*, S. 99-106.

² Siehe Albert Smijers: Music of the Illustrious Confraternity of Our Lady at 's-Hertogenbosch from 1330-1600, in: PAMS (1939), S. 184-192 [im folgenden: Smijers 1939].

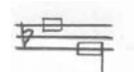
³ Eigentlich Jheronimus van Akten. Seine Künstlersignatur benennt seine Vaterstadt 's-Hertogen**Bosch**.

⁴ A-la-mi-re (= Pseudonym für Peter Imhoff/Imhove, seit 1516 Van den Hove), * um 1470 in Nürnberg (?), † nach dem 9.3.1534 in Mechelen (?). Alamire wirkte zuerst in Antwerpen und danach in Mechelen am habsburgisch-burgundischen Hof der Margarete von Österreich (1480-1530), deren Lieblingskomponist Pierre de la Rue entsprechend häufig in den Chorbüchern Alamires vertreten ist.

⁵ Siehe Herbert Kellman (Ed.): The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535, Ghent/Amsterdam 1999, S. 80-83 [im folgenden: Kellman 1999].

Aus diesen Aufzeichnungen geht hervor, daß Pipelare der Sohn eines *Matthaeus* war. Wie Pipelares wirklicher Vor- und Nachname lautete, läßt sich aus ihnen jedoch ebensowenig entnehmen wie Angaben über seinen genauen Herkunftsort. In der flämischen Sprache meint "Pipelaer" jemanden, der ein Blasinstrument spielt. Vermutlich waren also unter seinen Vorfahren Stadtpfeifer, deren Existenz und besondere Bedeutung innerhalb des kulturellen Lebens gerade in der Zeit von ca. 1450 bis 1550 für alle größeren flämischen und brabantischen Städte belegt ist.⁶ In den Quellen, die Pipelares Kompositionen überliefern, überwiegt bei der Angabe seines Namens eindeutig die Schreibweise *Pipelare* vor anderen Schreibweisen.⁷ Häufig sind die Silben *la* und *re*, die zugleich Solmisationssilben sind, in Tonbuchstaben umgesetzt:⁸

PIPE



Weil Pipelares Vorname in den musikalischen Quellen bevorzugt in der Schreibweise *Matheus* auftritt,⁹ schließt sich die vorliegende Arbeit nicht an die von Ronald Cross eingeführte Schreibweise *Matthaeus* an, die sich in der vorhandenen Literatur etabliert zu haben scheint, in den Quellen jedoch nirgends belegt ist.

Pipelare kam am 14. März 1498 nach 's-Hertogenbosch und wurde als Nachfolger von Nicasius de Clibano *zangmeester* der Marienbruderschaft, d.h. Leiter des Chores und mit einer Besoldung von 18 Stüber pro Woche der bestbezahlte Musiker der Kapelle. Vermutlich war Pipelare in dieser Funktion auch verantwortlich für die musikalische Ausbildung der Chorknaben und das Anwerben und Einstellen neuer Sänger, zu deren Aufgaben sowohl das Singen einstimmiger liturgischer Melodien als auch das mehrstimmige polyphone Singen gehörte.¹⁰ Belegt ist, daß der Chor der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch an allen Marienfesten und einigen anderen Gedenktagen wie dem Festtag des Evangelisten Johannes (27.12.) polyphon sang.¹¹ Die *Missa Joannes Christi care* (1498?) und das *Credo de Sancto Johanne evangelista* (1499?)

⁶ Siehe Keith Polk: Ensemble Music in Flanders 1450-1550, in: Journal of Band Research 11 (1975), S. 12-27 [im folgenden: Polk 1975].

⁷ Zu anderen Schreibweisen seines Namens in den Quellen siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit.

⁸ Insgesamt vierzehnmal, und zwar in den folgenden Quellen: *BrusBR 215-6*, *CambraiBM 18*, *JenaU 4* und *JenaU 20*, *BerlPS 40634*, *ModD 10*, *MunBS C*, *SegC* (4mal), *VatS 16*, *VienNB 11883* und *WolfA A*.

⁹ So in *BerlPS 40634*, *BrusBR 215-6*, *JenaU 4*, *SegC*, *VienNB 11883* und *SGall 530*, siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit.

¹⁰ Die Aufgaben eines *zangmeesters* beschreibt z.B. Barbara Haggh in der folgenden Studie: Singers and Scribes in the Secular Churches of Brussels, in: Fiona Kisby (Ed.): Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns, Cambridge 2001, S. 143-156.

¹¹ Siehe *Smijers 1939*, S. 186.

hat Pipelare wahrscheinlich für einen solchen Anlaß komponiert und in 's-Hertogenbosch aufgeführt, wo ihm eine Kapelle mit ungefähr 8 Berufssängern und 2 bis 7 Chorknaben zur Verfügung stand.¹² Außer einem zur Bruderschaft gehörenden Organisten sind in den Gehaltslisten auch verschiedene, für ihre Mitwirkung an Gottesdiensten entlohnte Instrumentalisten erwähnt,¹³ so daß davon auszugehen ist, daß die Sänger bei bestimmten Anlässen durch Instrumente unterstützt wurden (welche in der Regel einzelne Vokalstimmen entweder colla parte mitspielten oder instrumental ersetzten). Die letzte belegte Zahlung an den *zangmeester Mattheussen Pypelar* erfolgte im Juni 1500, kurz vor dem Ende des in 's-Hertogenbosch vom Fest Johannes des Täufers (24.6.) an gerechneten Haushaltsjahres.¹⁴ Nachfolger Pipelares in 's-Hertogenbosch wurde Jan Vernei (1500-1502), gefolgt von Nicolas Craen (1502-1507).¹⁵

Wo Pipelare seine musikalische Ausbildung erhalten hat, vermutlich in einer der vielen berühmten *maîtrises* genannten Chorschulen, die den Kathedralen und Kollegiatskirchen angeschlossen waren, ist nicht bekannt. Da dokumentiert ist, daß Pipelare zusammen mit dem Sänger und Komponisten Crispin van Stappen in Antwerpen für die Stelle in 's-Hertogenbosch angeworben wurde, war er vor 1498 vermutlich Chormitglied an der Kathedrale von Notre-Dame in Antwerpen; einer Institution, die damals eines der wichtigsten musikalischen Zentren Flanderns war und zur Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch enge Beziehungen unterhielt. Eintragungen in den Archiven der Stadt Antwerpen zeigen, daß Pipelare dort als Familienname existierte; offenbar hatte jedoch keine der erwähnten Personen etwas mit dem Komponisten Pipelare zu tun.¹⁶ Als Chorleiter an Notre-Dame in Antwerpen wirkten zum Beispiel die Komponisten Jacob Barbireau, Noel Bauldeweyn und Jacob Obrecht. Da Obrecht Antwerpen im Juni 1497

¹² Siehe Godfried Christiaan M. van Dijck: *De Bossche Optimaten. Geschiedenis van de Illustre Lieve Vrouwebroederschap te 's-Hertogenbosch 1318-1973*, Tilburg 1973, S. 148 [im folgenden: van Dijck 1973].

¹³ Vor allem Blasinstrumente, der Zink und die *trompette des menestrels* (eine Art Zugtrompete und Vorläufer der Posaune), scheinen sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in den musikalischen Diensten der Marienbruderschaft fest etabliert zu haben. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts kamen zu den Spielern von Blasinstrumenten fünf von der Bruderschaft fest engagierte Violenspieler hinzu. Siehe Véronique Roelvink: *Gegeven den sangeren. Meerstemmige muziek bij de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch in de zestiende eeuw, 's-Hertogenbosch 2002*, S. 205-207 [im folgenden: Roelvink 2002]. Siehe außerdem *Smijers 1939*, S. 188. Neben der großen Orgel der Liebfrauenbruderschaft (1423 von Anthonie van Elen gebaut und im Laufe des 15. Jahrhunderts mehrfach vergößert und umgebaut) besaß die Marienbruderschaft mehrere tragbare Orgeln (Positive bzw. Portative), siehe Maarten Albert Vente: *Die Brabanter Orgel. Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik und der Renaissance*, Amsterdam² 1963, S. 185.

¹⁴ Siehe *Bloxam 1991*, S. 170 und Anmerkung 26.

¹⁵ Siehe Eric Jas: *Sicut lilium inter spinas. Het Muziekleven te 's-Hertogenbosch rond de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap*, in: *Kloosters, Kronieken en Koormuziek. Cultuur in Bourgondisch 's-Hertogenbosch 1450-1629, 's-Hertogenbosch 1991* (Brabantse Lezingen 6), S. 41-60.

¹⁶ Vgl. *Cross 1961*, S. 26-31.

verließ und Pipelare im Frühjahr 1498 von Antwerpen nach 's-Hertogenbosch ging, könnte Pipelare Obrecht noch gekannt haben. Beide Komponisten könnten sich aber auch in Gent begegnet sein.¹⁷ Stilistische Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten hinsichtlich der verarbeiteten Cantus firmi im Werk beider Komponisten jedenfalls lassen nicht nur gleiche bzw. ähnliche Inspirationsquellen vermuten, sondern auch, daß sowohl Pipelare als auch Obrecht Werke des anderen kannten und schätzten. Aber auch Johannes Ockeghem, Jean Pullois und Johannes Regis waren mit der Kathedrale in Antwerpen verbunden. Und vor allem die Werke Ockeghems, der die herausragende Persönlichkeit seiner Zeit war und von der jüngeren Generation als "vray trésorier de musique" und "bon père" verehrt wurde,¹⁸ haben Pipelare nachweislich beeinflusst. Die Kompositionen über *Fors seulement* (zwei Chansons und eine Messe), die *Missa Mi mi* und das Credo der *Missa De feria* Pipelares sind mit gleichnamigen Kompositionen Ockeghems eng verwandt. Da die Antwerpener Kathedralbibliothek 1566 beim Bildersturm in den Niederlanden vernichtet wurde, existieren jedoch keine Zeugnisse oder dort aufbewahrte Handschriften mit Werken Pipelares mehr, die weiteren Aufschluß über diese Lebenszeit und das Werk des Komponisten geben könnten.

Eine frühe Messe Pipelares, die *Missa Floruit egregius infans Livinus in actis*, könnte ein Hinweis auf Verbindungen Pipelares nach Gent sein, wo man dem heiligen Livinus an verschiedenen Festtagen und in alljährlichen Prozessionen gedachte und die Verehrung dieses lokal bedeutsamen Heiligen und Schutzpatrons der Stadt Gent eine so große Popularität erreichte, daß sein Hauptfest auch in die Kalendarien von Brüssel, Brügge und Tournai gelangte.¹⁹ Da die musikalische Ausschmückung der Livinus-Feierlichkeiten der Marienbruderschaft an der Genter Hauptkirche *St. Bavo* übertragen war, wäre es denkbar, daß Pipelare dort eine ähnliche Stelle bekleidete wie in 's-Hertogenbosch. Dokumentarisch ist Pipelare in Gent allerdings nirgends nachweisbar.²⁰

Auch Pipelares weiterer Lebensweg liegt im Dunkeln. Zwar finden seine Kompositionen unter anderem den Weg in repräsentative italienische, deutsche und spanische Quellen; Pipelare selbst jedoch hat allem Anschein nach seine engere Heimat nie verlassen und

¹⁷ Siehe hierzu Anmerkung 20 dieses Kapitels.

¹⁸ So in der fünfstimmigen *Déploration Nymphes des bois*, dem von Josquin vertonten "Epitaphe de bonne mémoire Okgam, trésorier de Tours" des burgundischen Dichters Jehan Molinet (1435-1507).

¹⁹ Siehe *Bloxam 1991*, S. 163-220.

²⁰ Vgl. die Ausführungen von Rob C. Wegman in seinem Artikel: Communications, in: *JAMS* 45/1 (1992), S. 161-164. Wegman vermutet, daß Gent als Heimatstadt Obrechts auch der Ort gewesen sein könnte, an dem sich Obrecht und Pipelare persönlich oder zumindest in ihren Musikwerken begegnet sein könnten, muß jedoch auch das Fehlen eines diese Hypothese beweisenden Dokuments einräumen.

gehört damit nicht zu den "Italienfahrern" – im Unterschied zu den meisten seiner bedeutenden Zeitgenossen wie Josquin Desprez (um 1455-1521),²¹ Loyset Compère (um 1445-1518), Alexander Agricola (um 1446-1506) oder Jacob Obrecht (um 1450-1505). Wie sein berühmter Zeitgenosse Pierre de la Rue (um 1460-1518) könnte auch Pipelare enge Verbindungen zum habsburgisch-burgundischen Hof in Mechelen-Brüssel gehabt haben, denn die hier Anfang des 16. Jahrhunderts angefertigten Handschriften enthalten auffallend viele Werke Pipelares. Wie Pipelare war auch La Rue, der in seiner vierstimmigen *Missa de Sancto Job* aus Pipelares schon erwähneter *Missa Floruit egregius infans Livinus in actis* zitiert und in anderen Messen ebenfalls auf Cantus firmi zurückgreift, die auch von Pipelare vertont worden sind, mehrere Jahre Mitglied der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch (von 1489 bis 1493), und es ist anzunehmen, daß sich beide Komponisten auch persönlich begegnet sind.

Pipelares genaue Lebensdaten sind unbekannt. Weder über das Geburtsjahr noch den Geburtsort gibt es verlässliche Angaben. Die im 19. Jahrhundert verbreitete Annahme, daß Pipelares Geburtsort Leuven (frz. Louvain, dt. Löwen) ist, läßt sich mit keiner Quelle belegen und ist wahrscheinlich falsch.²² Auch das Sterbedatum Pipelares kann nicht genau bestimmt werden. Allerdings läßt sich sein Todesjahr anhand von drei im *Alamire*-Skriptorium am habsburgisch-burgundischen Hof in Mechelen-Brüssel zur Zeit Margaretes von Österreich als Statthalterin der Niederlande angefertigten Handschriften näher eingrenzen. In den Chorbüchern 2 und 20 der Manuskripte der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek in Jena (*JenaU 2* und *JenaU 20*), die Pipelares *Missa Fors seulement* und das *Magnificat tertii toni* enthalten, ist neben seinem Namen ein † notiert, welches angibt, daß Pipelare zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Manuskripte schon gestorben war (siehe Abbildungen 1 und 2). Auch neben dem Namen von Antoine de Févin findet sich in diesen beiden Manuskripten das Kreuzzeichen.²³ Und da sicher ist, daß Févin 1512 starb, können

²¹ Eigentlich Jossequin Lebloitte, genannt Desprez. Siehe Richard Sherr: Chronology of Josquin's Life and Career, in: ders. (Ed.): *The Josquin Companion*, Oxford u.a. 2000, S. 11-20 [im folgenden: Sherr 2000].

²² Siehe Robert Julien van Maldeghem: *Trésor musical*, Bd. 1, Brüssel 1865, S. 8; François Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens*, Bd. 7 (während sich in der ersten Auflage [Brüssel 1841] in dem Artikel über Pipelare noch kein Hinweis auf den Geburtsort findet, wird in der zweiten, 1878 in Paris erschienenen und den folgenden Auflagen Louvain als Geburtsort genannt); Robert Eitner: *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon*, Leipzig 1900-1904, Reprint 1947, Bd. 7. Aber auch bei Gustave Reese: *Music in the Renaissance*, London/New York 1954, ²1959, S. 275, ist Louvain als Geburtsort Pipelares angegeben. Vgl. *Cross 1961*, S. 9-11, und *Cross 1963*, S. 98.

²³ Todesangaben finden sich in den Jenaer Chorbüchern neben dem Namen von Pipelare (Chb. 2: fol. 66v, Chb. 20: fol. 31v [nicht, wie Roediger angibt, auf fol. 32v], Févin (Chb. 2: fol. 33v, Chb. 4: fol. 66v, Chb. 5: fol. 74r [nicht, wie Roediger angibt, auf fol. 73v], Chb. 20: fol. 37v und 43v), Josquin (Chb. 21: fol. 71v) und Compère (Chb. 3: fol. 73v). Vgl. Karl Erich Roediger: *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Jena*, 2 Bde., Jena 1935 (*Claves Jenenses 3*), S. 61, Anmerkung 7 [im folgenden: Roediger 1935].

diese für Friedrich den Weisen (1463-1525) bestimmten Chorbücher nicht vor 1512 entstanden sein.²⁴ Sie lassen sich somit auf die Zeit zwischen 1512 (dem Todesjahr Févins) und 1525 (dem Todesjahr Friedrichs des Weisen) datieren.²⁵ Da das genaue Sterbedatum von Pierre de la Rue (20.11. 1518) bekannt ist und er in diesen Manuskripten nicht als verstorben bezeichnet wird, läßt sich der Entstehungszeitraum der Jenaer Chorbücher 2 und 20 und somit Pipelares Todesdatum auf die Zeit zwischen 1512 und 1518 eingrenzen. Noch enger begrenzen läßt sich dieser Zeitraum durch eine andere, noch genauer datierte Handschrift: Das Manuskript 215-216 der Bibliothèque Royale Albert Ier in Brüssel (*BrusBR 215-6*). Diese Handschrift mit Kompositionen für das Fest der *Sieben Schmerzen Mariens* ist wahrscheinlich zwischen 1512 und 1516 entstanden.²⁶ Sie enthält Pipelares siebenstimmige Marienmotette *Memorare Mater Christi*, und neben seinem Namen steht auf fol. 33v: PIE MEMORIE † (siehe Abbildung 17). Aus der recht genauen Datierung dieser Handschrift und der Tatsache, daß Pipelare in keiner der vor 1512 angefertigten Handschriften als verstorben verzeichnet ist, läßt sich ableiten, daß er vor 1516 gestorben sein muß. Sein Sterbedatum wird daher mit ca. 1515 angegeben.

Abbildung 1: Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 2, fol. 66v: Superius



²⁴ Vgl. *Roediger 1935*, S. 39-40 und S. 50-51.

²⁵ Siehe Herbert Kellman und Charles Hamm: *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, American Institute of Musicology, Bd. 1, Neuhausen-Stuttgart 1979 (RMS 1), S. 288 und S. 293 [im folgenden: *Census-Catalogue*]. Siehe auch *Kellman 1999*, S. 84-85 und S. 102.

²⁶ Siehe Herbert Kellman: *Josquin and the Courts of the Netherlands and France. The Evidence of the Sources*, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival Conference held at the Juillard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, hg. von Edward E. Lowinsky, London u.a. 1976, S. 181-216. Siehe außerdem *Census-Catalogue I* (1979), S. 91. Die Datierung Kellmans übernimmt Howard Mayer Brown in seiner Studie: *In Alamire's Workshop. Notes on Scribal Practice in the Early Sixteenth Century*, in: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, hg. von Ludwig Finscher, Wiesbaden 1983 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance 2; Wolfenbütteler Forschungen 26), S. 15-63. Zur Datierung dieser Handschrift siehe auch *Kellman 1999*, S. 66-67.

Abbildung 2: Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 20, fol. 31v: Superius



In Dokumenten der Kathedralen St. Donatien in Brügge und St. Peter in Rom ist ein Johannes Pipelare als Tenorist und *magister* genannt, der von 1493 bis 1499 Sänger an St. Donatien in Brügge und von Oktober 1499 bis April 1502 Mitglied der Päpstlichen Kapelle an St. Peter in Rom war. Ronald Cross hat ausgeschlossen, daß Pipelares Namensverwandter mit ihm identisch sein könnte, da Gehaltslisten belegten, daß Johannes Pipelare schon 1499 in Rom war, Matheus Pipelare 's-Hertogenbosch aber erst im Frühsommer 1500 verlassen hat.²⁷ Denkbar ist jedoch eine verwandtschaftliche Verbindung zwischen den beiden Musikern unter Einschluß der Möglichkeit, daß Johannes Pipelare – und nicht ausschließlich "Italienfahrer" unter den Komponisten-Kollegen – als Mittler zwischen niederländischem und italienischem Stilgut auftrat, indem er Werke Pipelares mit nach Italien brachte und möglicherweise den Komponisten umgekehrt auch mit italienischen Stilelementen und Kompositionen bekanntmachte. Für die Präsenz der Werke Pipelares in italienischen, insbesondere auch in Vatikanischen Quellen sowie die Kenntnis und Verarbeitung des vorwiegend aus italienischen Quellen bekannten Cantus firmus der Chanson *Vray dieu d'amours* wäre dies eine plausible Erklärung.

²⁷ Siehe Cross 1961, S. 32-37, und Cross 1963, S. 103 und S. 105. Siehe außerdem Christopher A. Reynolds: *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380-1513*, Berkeley u.a. 1995, S. 105. Vgl. auch Reinhard Strohm: *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 187. Zwar führt, wie Jennifer Bloxam gezeigt hat, die Interpretation der Einträge über die Gehaltszahlungen an Pipelare unter der Voraussetzung, daß das Rechnungsjahr der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch ab dem Festtag Johannes des Täufer (24.6.) – und nicht, wie von Cross angenommen, ab Ostern – gezählt wurde, zu der Annahme, daß Pipelare zwischen November 1499 und Januar 1500 offensichtlich für ungefähr sieben Wochen nicht in 's-Hertogenbosch anwesend war und damit in dieser Zeit in Rom gewesen sein könnte. (Daß der in den Dokumenten der Päpstlichen Kapelle in Rom aufgeführte Sänger unter dem Namen Johannes Pipelare verzeichnet ist, muß dem nicht widersprechen, denn bei der Unkenntnis über Pipelares wirklichen Namen und der damaligen Uneinheitlichkeit und Vielfalt in der Namensnennung besteht durchaus die Möglichkeit, daß der Komponist Pipelare mit seinem Taufnamen auch Johannes geheißen haben könnte.) Gegen die Identität beider Musiker spricht jedoch die Tatsache, daß Johannes Pipelare schon im Oktober 1499 in Rom eintraf und für seine Dienste auch noch im Februar 1500 Zahlungen von der Päpstlichen Kapelle erhielt, denn zu diesen Zeitpunkten befand sich Matheus Pipelare nachweislich in 's-Hertogenbosch. Siehe Bloxam 1991, S. 170 und Anmerkung 26.

In mehreren bedeutenden musiktheoretischen Abhandlungen aus dem 16. Jahrhundert wird Pipelare namentlich erwähnt.

Nunc ad rem redeo et Amusos illos atque ridiculos Phormiones (quorum plures musice provintiam: proh pudor: invasere) Harmoniarum non compositores: ymmo corruptores, non musarum, sed furiarum alumnos: virorum minimo dignor honore. Ridenda enim sunt cantica in ipsis musice fontibus non radicata. licet quantumvis consona sint. Quoniam non artifex artem, sed ars artificem decorat ... Fides itaque nec ulla prestetur componistis, nisi inveniantur arte probati. Quorum autem probata est auctoritas, ij sunt: Joannes Okeken, Joannes Tinctoris, Loyset, Verbonet, Alexander agricola, Jacobus Obrecht, Josquin, Petrus de larue, Henricus Jsaack, Henricus Fynck. Antonius Brummel, **Matheus Pipilare**, Georgius Brack, Erasmus Lapidica, Caspar Czeys, Conradus Reyn, et similes: quorum poemata ex artis radicibus emanare conspiciuntur.

(Andreas Ornithoparchus: Musice active micrologus, Leipzig 1517, Liber II, Cap. 8: De diminutione)²⁸

In tertio genere, sunt Musici praestantissimi, & ceterorum quasi reges, qui non in arte docenda haerent, sed theoriam optime & docte cum practica coniungunt, qui cantuum virtutes, & omnes compositionum nervos intelligunt, & vere sciunt cantilenas ornare, in ipsis omnes omnium affectus admiratione sunt, quorum cantilena, vel solae sunt admiratione dignae. Inter hos facile princeps fuit Iosquinius de Pres, cui ego tantum tribuo, et eum omnibus ceteris praeferam. In hoc etiam genere sunt peritissimi Musici, & artificiosissimi Symphonistae: Petrus de La rue, Brumel, Henricus Isaac, Ludovicus Senfel, Adrian Willarth, Le brun, Concilium, Morales, La fage, Lerithier, Nicolaus Gombert, Criquilon, Champion, & Iaquet, **Pipelare**, Nicolaus Paien, Courtois, Meyster Ian, Lupi, Lupus, Clemens non Papa, Petrus Massenus, Iacopus de Buis, & innumeri alij, quos omitto brevitatis gratia.

(Adrian Petit Coclico: Compendium Musices, Nürnberg 1552, Prima Pars: De musicorum)²⁹

Tertio, Practici theorici, caeterorum Principes, qui canere et componere, et composita intelligere noverant, Josquinius Des pres, Petrus de la rue, Brumel, Henricus Isaac, Ludovicus Senfel, Adrian Vuillart, Lebrun, concilium, morales, La fage, Iheritier, Nicolaus Gombert, Thomas Crequillon, Champion, Petrus Massenus, Iaquet, **Pipelari**, Nicolaus Paien, Courtois, Luxi, Lupus, Clemens non Papa, Homerus Herpoll, Claudin, etc. Divus Bernhardus, Beatus Gregorius, Berno Abbas.

(Claudius Sebastiani: Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges, Straßburg 1563, Cap. 27)³⁰

²⁸ Zit. nach der Ausgabe von Gustave Reese und Steven Ledbetter (Ed.): Ornithoparchus/Dowland. A Compendium of Musical Practice, New York 1973. Das lateinische Original ist ohne Seitenzählung herausgegeben, die englische Übersetzung befindet sich in dieser Edition auf S. 169-170.

²⁹ Zit. nach der Ausgabe von Manfred F. Bukofzer: Adrian Petit Coclico. Compendium Musices, Faksimile-Neudruck, Kassel/Basel 1954 (DM 9), S. 15-16.

³⁰ Zit. nach Honey Meconi: Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court, Oxford/New York 2003, S. 308.

Andreas Ornithoparchus³¹ reiht Pipelare in seinem Traktat *Musice active Micrologus* in eine Gruppe von Komponisten ein, deren Werke "aus dem wahren Brunnen der Kunst strömen"³² und nennt ihn neben Ockeghem, Tinctoris, Agricola, Obrecht, Josquin, La Rue, Isaac und Brumel. In den Werken dieser Musiker sah Ornithoparchus sein Ideal eines Ausgleichs zwischen "sensus" und "ratio" in der Musik verwirklicht.

In Anlehnung an die Klassifizierung bei Adrianus Petit Coclico³³ teilt Claudius Sebastiani³⁴ die Musiker in seiner Schrift *Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges* in vier Gruppen ein:

1. *Theoretiker* (z.B. Boethius und Guido von Arezzo, aber auch Ockeghem und Obrecht),
2. *Mathematiker* (z.B. Dufay, Tinctoris, Busnois und Caron),
3. *Praktiker* (Josquin, La Rue, Brumel, Isaac, Senfl, Willaert, Morales, Gombert, Crequillon, **Pipelare**, Clemens non Papa u.a.) und
4. *Poeten* (hier wird allgemein auf Belgier, Franzosen, Komponisten aus der Picardie und aus Brabant verwiesen, Komponistennamen sind nicht genannt).

Pipelare gehört zu den Musikern, die Sebastiani als die Praktiker lobt: sie wüßten zu singen, zu komponieren, Kompositionen zu beurteilen und seien die Anführer der anderen.³⁵

³¹ Ornithoparchus = gräzisierte Form für Vogelhofer, -huber, -sang, -maier, -stätter? * um 1490 in Meiningen, † unbekannt; deutscher Musiktheoretiker. Ornithoparchus wirkte unter anderem in Tübingen (1515), Wittenberg und Leipzig (1516) sowie Greifswald (1518).

³² "[...] flow from the very fountaine of Art", nach der englischen Übersetzung von John Dowland, London 1609: Andreas Ornithoparcus. His Micrologus, or Introduction. Containing the Art of Singing, Amsterdam/New York 1969 (The English Experience 160), S. 50.

³³ * 1499 oder 1500, † 1562; flämischer Komponist und Musiktheoretiker. Coclico prägte durch seine Motettensammlung *Musica reservata. Consolationes piae ex psalmis Davidicis* (1552) und sein *Compendium musices* den Begriff "Musica reservata".

³⁴ Sebastianis Lebensdaten sind unbekannt; er stammte aus Metz, wo er wahrscheinlich ebenso wie von 1557-1565 in Freiburg (Schweiz) als Organist tätig war. Sebastianis Lehre vom Choral- und Figuralgesang, das *Bellum musicale*, fußt sowohl auf dem Traktat *Musice active micrologus* von Ornithoparch als auch auf dem *Compendium musices* des A. P. Coclico.

³⁵ Siehe Raymund Schlecht (Hg.): *Bellum musicale des Claudius Sebastiani Metensis*, Trier 1876, S. 170-171.

ZUM WERK

Pipelares erhaltenes Gesamtwerk ist stilistisch abwechslungsreich und umfaßt die für die damalige Zeit repräsentativen Gattungen Messe, Motette und Chanson. Es besteht – soweit es heute überschaubar ist – aus 10 Messen, 6 Motetten, 7 Chansons in französischer und niederländischer Sprache, 1 Magnificat und 1 Credo. Die Messen bilden, betrachtet man allein schon den Umfang ihres Notentextes, eindeutig das Hauptschaffensgebiet des Komponisten, und mit den Motetten, dem Credo und dem Magnificat nehmen die geistlichen und liturgisch gebundenen Kompositionen gegenüber dem relativ kleinen weltlichen Werk Pipelares eine klar dominierende Stellung ein. Aufgrund des Verlustes von Quellen dürfte es sich bei dem heute bekannten Korpus allerdings nur um einen Teil des ursprünglichen Gesamtwerkes handeln. Allein in 's-Hertogenbosch beispielsweise ging beim Bildersturm 1566 und dem Großbrand in der *Sint-Jans*-Kathedrale 1584 nicht nur die große Orgel der Marienbruderschaft, sondern auch die Hälfte der in ihrem Besitz befindlichen Musikalien verloren.³⁶

Die meisten Kompositionen Pipelares sind vierstimmig. Mehrere der geistlichen Werke jedoch sind fünfstimmig,³⁷ und die Motette *Memorare Mater Christi* ist sogar für sieben Stimmen geschrieben. Auch bei den Chansons ist die Vierstimmigkeit Norm, eine Ausnahme hiervon bildet nur der dreistimmige Satz *Myns liefkens bruyn ooghen*. Einzelne Unterabschnitte der Messen und Motetten sind häufig stimmenreduziert,³⁸ im letzten Teil von Kompositionen dieser Gattungen kommt es dagegen manchmal zu einer Zunahme der Stimmenzahl.³⁹ Fast alle Chansons haben eine zweiteilige Formanlage, nur die Ballade *Vray dieu d'amours* aber ist in einer der *formes fixes* komponiert. Auch die Marienmotetten *Ave Maria ... Virgo serena* und *Memorare Mater Christi* gliedern sich in eine Prima und eine Secunda Pars, während beim *Salve Regina* wie beim *Magnificat tertii toni* die Anzahl der mehrstimmig vertonten Verse dieser Alternativvertonungen die Gliederung in vier bzw. sechs Teile bestimmt. Die kürzeren Vertonungen *Ave castissima*, *Hic est vere martyr* und *Virga tua et baculus tuus* sind in einem Stück komponiert.

³⁶ Siehe Roelvink 2002, S. 207.

³⁷ Die Motetten *Ave Maria ... Virgo serena* und *Salve Regina*, die *Missa Fors seulement* und das *Credo de Sancto Johanne evangelista*.

³⁸ So ist der Beginn der Secunda Pars im *Ave Maria* ebenso stimmenreduziert wie einzelne mehrstimmige Verse im *Salve Regina* und im *Magnificat tertii toni*; in den Messen ist häufig das Pleni, das Benedictus oder das zweite Agnus Dei wenigerstimmig.

³⁹ Eine Steigerung der Stimmenzahl erfolgt im letzten mehrstimmigen Vers des *Salve Regina* und des *Magnificat tertii toni* sowie im dritten Agnus Dei der *Missa L'homme armé*.

Wie die folgende Übersicht zeigt, hat Pipelare bei der mensuralen Ordnung der Chansons und Motetten eindeutig das imperfekte Tempus bevorzugt,⁴⁰ nur die Chanson *Myns liefkens bruyn ooghen* und die Vertonung *Ave castissima* stehen in dreizeitigem Tempus (Tabelle 1). In zwei der Chansons und Motetten erfolgt innerhalb der Komposition ein Mensurwechsel: Wechselt Pipelare in den Chansons *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen* und *Vray dieu d'amours* im Schlußabschnitt kurzzeitig in die *Proportio tripla*, so beginnen die Motetten *Ave Maria ... Virgo serena* und *Salve Regina* im dreizeitigen Tempus, gehen dann jedoch in das gängige *Tempus imperfectum diminutum* über.⁴¹

Tabelle 1: Übersicht über die Messuren in den Chansons und Motetten

MENSURZEICHEN	○	⊙	♯2	♯	♯3
Chansons					
Een vrolic wesen				x	
Fors seusement I				x	
Fors seusement II				x	
Ic weedt een molenaarinne				x	
Myns liefkens bruyn ooghen		x			
Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen				x	x ¹⁾
Vray dieu d'amours				x	x ¹⁾
Motetten					
Ave castissima		x			
Ave Maria ... Virgo serena	x ²⁾			x ³⁾	
Hic est vere martyr				x	
Memorare Mater Christi			x ⁴⁾	x ⁵⁾	
Salve Regina	x ⁶⁾			x ⁷⁾	
Virga tua et baculus tuus				x	
Magnificat tertii toni				x	

1) Im Schlußteil der Chanson.

2) In der Prima Pars.

3) In der Secunda Pars.

4) In der Prima Pars.

5) In der Secunda Pars.

6) Im I. Teil (Vers 2).

7) Ab dem II. Teil (Vers 4 ff.).

⁴⁰ Gleiches gilt für die Messen Pipelares.

⁴¹ Die Messurenfolge: ○ ♯ ist im 15. Jahrhundert häufig, ihre Interpretation jedoch nicht eindeutig. In der Regel wurde ihr Verhältnis zueinander als 3:4 auf der Ebene der Semibrevis und 1:2 auf der Ebene der Minima gedeutet. Siehe Alejandro Enrique Planchart: Tempo and Proportions, in: Howard Mayer Brown und Stanley Sadie (Ed.): Performance Practice. Music before 1600, New York/London 1989, S. 126-144.

Ronald Cross listet in seiner Werkübersicht 9 Messen, 8 Motetten, 8 Chansons, 1 Magnificat und 1 Credo auf.⁴² Drei weitere Messen und ein Magnificat sind dort als nicht mehr erhaltene Kompositionen Pipelares aufgeführt. Die von Cross herausgegebene dreibändige Gesamtausgabe der Werke Pipelares spiegelt diese Werkübersicht wider.⁴³ Die Diskrepanz in der Anzahl der Werke einzelner Gattungen zu der in der vorliegenden Studie gegebenen Werkübersicht sei im folgenden näher erläutert.

Da es sich bei den von Cross als eigenständige Werke unter den Motetten angeführten Kompositionen *Exortum est in tenebris* und *Sensus carnis mors est* um Kontrafakturen handelt,⁴⁴ reduziert sich der tatsächliche Bestand der Motetten auf sechs.⁴⁵ Aber auch der zweistimmige Satz *Virga tua et baculus tuus* ist mit großer Wahrscheinlichkeit ursprünglich kein eigenständiges Werk, denn die Faktur dieses Satzes ist eher typisch für einen Unterabschnitt eines größeren Werkes, beispielsweise das Benedictus oder das zweite Agnus Dei einer Messe. Außerdem existiert keine weitere eigenständige zweistimmige Komposition Pipelares. Da der Text als Versus des Graduale *Si ambulem* in vortridentinischer Zeit vor allem im Norden in Vertonungen des Requiems (*Sarum Rite*) Verwendung fand⁴⁶ und der Satz eindeutig auf der choralen Vorlage basiert, liegt die Vermutung nahe, daß dieser zweistimmige Satz Teil einer *Missa pro defunctis* Pipelares ist, deren anderen Teile verlorengegangen sind.⁴⁷ Da aber weitere Hinweise auf eine Requiemvertonung Pipelares nicht eruiert werden konnten und sich daher nicht ausschließen läßt, daß *Virga tua et baculus tuus* ein singuläres motettisch angelegtes Duo und nicht Teil eines größeren Werkes ist, bleibt seine Einordnung im Werkverzeichnis unter den Motetten sinnvoll.⁴⁸

⁴² Siehe Cross 1961, S. 54-59, und Cross 1963, S. 112-114.

⁴³ *Pipelare: Opera omnia I-III*, American Institute of Musicology 1966-67 (CMM 34).

⁴⁴ *Exortum est in tenebris* ist eine Kontrafaktur der Chanson *Fors seulement II*, *Sensus carnis mors est* eine des zweiten Agnus Dei der *Missa Mi mi*.

⁴⁵ Gleiches gilt für die von Cross im aktuellen Lexikonartikel *Pipelare* (NGroveD², Bd. 19, London u.a. 2001, S. 771-772) unter den Motetten eingereihte Kontrafaktur *Laudate pueri dominum* (= Hosanna I der *Missa Sine nomine I*).

⁴⁶ So z.B. in den Requiemvertonungen von Johannes Ockeghem, Antoine de Févin, Johannes Prioris, Jean Richafort und Orlando di Lasso.

⁴⁷ Auch die Tatsache, daß an Pipelares Wirkungsstätte in 's-Hertogenbosch das Singen polyphoner Requiemessen viermal im Jahr üblich war und viele Chorbücher des ehemaligen Bestands heute nicht mehr existieren, läßt diese Vermutung plausibel erscheinen. Siehe van Dijk 1973, S. 107-108. Vgl. auch Smijers 1939, S. 188.

⁴⁸ Für die Marienbruderschaft in Antwerpen beispielsweise ist aus dem 16. Jahrhundert das Singen zwei- und dreistimmiger motettischer Vertonungen lateinischer Texte belegt und ein solches Repertoire überliefert, siehe Kristine K. Forney: Music, Ritual and Patronage at the Church of Our Lady, Antwerp, in: EMH 7 (1987), S. 1-57, insbesondere S. 40-41 [im folgenden: Forney 1987]; zweistimmige Motetten gibt es z.B. auch von Orlando di Lasso.

Zwei von Cross unter den verlorengegangenen bzw. verschollenen Werken angeführte Messen waren aufgrund der Auslagerungen von Bibliotheksbeständen während des 2. Weltkriegs und der Nachkriegsumstände jahrelang nicht greifbar, sind inzwischen aber wieder zugänglich und erhöhen somit die Anzahl der erhaltenen und von Cross Pipelare zugeschriebenen Messen auf 11. Dabei handelt es sich zum einen um die vierstimmige *Missa Omnium carminum*, die in einem Manuskript überliefert ist, das ursprünglich zur Bibliothek Werner Wolffheim gehörte, dann in den Besitz der Preußischen Staatsbibliothek Berlin übergang (*BerlPS 40634*) und sich heute in der Biblioteka Jagiellńska in Krakau befindet, leider jedoch nicht mehr vollständig ist: Nur die Stimmbücher des Altus und des Bassus sind noch erhalten.⁴⁹ Zum anderen handelt es sich um eine in einem Manuskript der Sammlung Bohn (*WrocS 98*) Pipelare zugeschriebene achtstimmige Messe. Dieses Manuskript der Stadtbibliothek Breslau befindet sich derzeit in Verwahrung der Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz. In beiden Discantusstimmen des Manuskripts ist die Messe mit "Missa super Pipilare à 8" bezeichnet (Abbildung 3). So gibt auch Emil Bohn den Namen der Messe an,⁵⁰ ordnet die Messe in seinem systematischen Verzeichnis allerdings unter die anonym überlieferten Werke ein.⁵¹ Dies läßt entweder die Annahme zu, daß Bohn den Namen des Komponisten irrtümlich für das der Messe zugrundeliegende Modell hielt, oder aber die Messe tatsächlich nicht von Pipelare, sondern von einem unbekanntem Komponisten stammt und einen Cantus firmus Pipelares verarbeitet.⁵² Eine solche Bezeichnung widerspräche allerdings der üblichen Praxis, wonach das zugrundeliegende Modell und nicht sein Autor den Namen einer Messe bestimmt. Zweifel an der Autorschaft Pipelares lassen zudem ebenso die anderen in diesem Manuskript des späten 16. Jahrhunderts vertretenen und durchweg einer späteren Generation angehörenden Komponisten⁵³ aufkommen wie die Tatsache eines singulären achtstimmigen Werkes in seinem Œuvre, und zwar zu einer Zeit, da schon die Fünfstimmigkeit eine eher seltene Erweiterung der kompositorischen Norm bedeutete. Daher rangiert diese Messe – auch wenn erst eine genaue stilistische Untersuchung der Messe und die Klärung der Herkunft des zugrundeliegenden Cantus firmus entscheidende

⁴⁹ Zu diesem Manuskript siehe Martin Staehelin: Eine wiedergefundene Messen-Handschrift des frühen 16. Jahrhunderts, in: Studien zur Musikgeschichte. Festschrift Ludwig Finscher, hg. von Annegrit Laubenthal, Kassel u.a. 1995, S. 133-144.

⁵⁰ Emil Bohn: Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert, Nachdruck der Ausgabe Breslau 1890, Hildesheim/New York 1970, S. 111: "Missa super: Pipilare" [im folgenden: Bohn 1970].

⁵¹ Siehe Bohn 1970, S. 320.

⁵² Vgl. auch die Anmerkung Bohns zum Ms. 97, in: Bohn 1970, S. 109.

⁵³ Philippe de Monte (1521-1603), Orlando di Lasso (1532-1594), Luca Marenzio (um 1553-1599), Johannes Nucius (um 1556-1620), Melchior Vulpius (um 1570-1615) u.a.

Argumente für oder gegen die Urheberschaft Pipelares erbringen können – in der folgenden Werkübersicht unter den zweifelhaften bzw. unechten Kompositionen Pipelares und reduziert die Zahl seiner Messen auf 10.

Die vierstimmige Chanson *Vray dieu quel paine* ist nur in der sogenannten *Sicher-Tabulatur* (*SGallis 530*) Pipelare zugeschrieben, andere Quellen weisen sie Gaspar van Weerbeke oder Loyset Compère zu, in den meisten Quellen ist die Chanson jedoch anonym überliefert.⁵⁴ Sowohl die widersprüchliche Quellenlage als auch die Analyse der wichtigsten satztechnischen Merkmale der Komposition legen die Schlußfolgerung nahe, daß *Vray dieu quel paine* mit großer Wahrscheinlichkeit keine Komposition Pipelares ist,⁵⁵ weshalb sie im Werkverzeichnis ebenfalls unter den zweifelhaften bzw. unechten Kompositionen aufgeführt ist und in der vorliegenden Arbeit keine Besprechung erfährt.⁵⁶

In einem Verzeichnis der Musikbibliothek Raimund Fuggers d.J. aus dem Jahr 1566 ist Pipelare in zwei Manuskripten namentlich erwähnt.⁵⁷ Während nicht auszuschließen ist, daß die dort genannte Magnificatvertonung identisch ist mit dem auch in anderen Quellen überlieferten *Magnificat tertii toni* und es sich somit hierbei nur um eine weitere

⁵⁴ In der Auflistung der Quellen in: *Pipelare: Opera omnia I*, S. XVI, befinden sich zum Teil fehlerhafte Angaben; die Seitenangaben der folgenden Quellen der Chanson lauten richtig: *SGallis 530*, fol. 67r, und *BolC Q 17*, fol. 71v-72r.

⁵⁵ Zwar ist, wie auch Ludwig Finscher bemerkt, die Frage der Urheberschaft stilistisch nur schwer zu entscheiden; jedoch wären sowohl die systematisch-konsequente kontrapunktische Anlage (ein bis zum Schlußabschnitt der Chanson durchgehaltener Kanon zwischen Superius und Tenor sowie Anfangsimitation in den anderen Stimmen) als auch die kurzen melodischen Phrasen, das Fehlen bestimmter formelhafter Motive, die das gesamte Schaffen Pipelares durchziehen, und schließlich die Schlußbildungen mit Klängen, die an Binnenzäsuren wie am Schluß der Chanson die Terz enthalten, für Pipelare eher untypisch. Vgl. hierzu Ludwig Finscher: *Loyset Compère. Life and Works*, American Institute of Musicology 1964 (MSD 12) [im folgenden: Finscher 1964], S. 48, und ders.: *Art. Compère*, in: *MGG²*, Personenteil, Bd. 4, Kassel u.a. 2000, Sp. 1446-1454. Die Zuweisung der Chanson an Compère bestätigt auch Gerhard Croll in seinem Artikel über *Weerbeke*, in: *NGroveD*, Bd. 20, London 1980, S. 292.

⁵⁶ Während sich im Falle der Chanson *Vray dieu quel paine* die Autorenfrage nicht völlig zweifelsfrei klären läßt, ist die Zuschreibung zweier weiterer Chansons an Pipelare durch Robert Julien van Maldeghem nach heutigem Forschungsstand falsch. In seiner Sammlung: *Trésor musical. Collection authentique de musique sacrée et profane des anciens maîtres belges*, Brüssel 1865-93, Reprint Vaduz 1965, sind Pipelares Motette *Memorare Mater Christi* (Bd. 11, Brüssel 1875, S. 31) und die Chansons *Fors seulement II* (Bd. 1, Brüssel 1865, S. 12, Text: *Quand vers le soir*, und Bd. 21, Brüssel 1885, S. 25) und *Ick weedt een molenarinne* (Bd. 14, Brüssel 1878, S. 7) enthalten. Die in dieser Edition ebenfalls unter Pipelares Namen publizierten Chansons *Helas de vous* (Bd. 13, Brüssel 1877, S. 35) und *Sur tous regretz* (Bd. 13, Brüssel 1877, S. 37) aber, die aus dieser Sammlung übernommen auch Eingang in die Reihe "Das Chorwerk" gefunden haben (Heft 3: *Josquin Desprez und andere Meister. Weltliche Lieder zu 3-5 Stimmen*, hg. von Friedrich Blume, unveränderte Neuauflage [ca. 1960] Nr. 9, S. 25, und Nr. 8, S. 23), konnten inzwischen als Werke anderer Komponisten identifiziert werden. *Helas de vous* ist die Secunda Pars der Chanson *Se je vous eslonge* von Alexander Agricola oder Hayne van Ghizeghem, *Sur tous regretz* ist eine Chanson Compères mit dem Text "Plaine d'ennuy de longue main atteinte/Anima mea liquefacta est". Siehe David Fallows: *A Catalogue of Polyphonic Songs 1415-1480*, Oxford u.a. 1999, S. 362 und S. 313 [im folgenden: Fallows 1999].

⁵⁷ Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J.: I,2: *Liber 22 Magnificat 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7. et 8. Toni diversorum Author (Pipelaire)*, und I,4: *Liber 8 Missarum Trium vocum diversis Author (math. Pipelaire)*. Siehe Richard Schaal: *Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J.*, in: *AMI 29* (1957), S. 126-137.

Konkordanz, nicht aber um ein weiteres Werk Pipelares handeln könnte, ist die an gleicher Stelle belegte dreistimmige Messe Pipelares allein aufgrund ihrer von allen anderen Messen abweichenden Stimmenzahl als zusätzliches Werk in Betracht zu ziehen. Über den Verbleib der betreffenden Manuskripte aus der Fugger-Bibliothek konnten im Rahmen dieser Arbeit keine neuen Erkenntnisse gewonnen werden,⁵⁸ so daß die dort belegte Messe und eventuell ebenso ein Magnificat des Komponisten als verlorengegangene bzw. verschollene Werke gelten müssen.

Abbildung 3: Breslau, Stadtbibliothek, Sammlung Bohn, Ms. mus. 98, fol. 50r: Discantus 1



Obwohl das Gesamtwerk Pipelares verhältnismäßig klein ist, sind seine Kompositionen in einer großen Anzahl von Quellen überliefert. Dies kann als ein Indiz für den Bekanntheitsgrad des Komponisten und die Achtung gewertet werden, die man seinem Werk entgegenbrachte. Von den weit über 40 Handschriften und rund einem Dutzend früher Drucke, die Werke von Pipelare enthalten, gehören viele zu den wichtigsten Quellen mit polyphoner Musik aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Pipelares Werke stehen dort neben solchen von Josquin, Agricola, Isaac, Brumel und La Rue. 13 dieser Handschriften wurden in dem berühmten *Alamire*-Skriptorium angefertigt.⁵⁹ Die Quellen mit Werken von Pipelare sind über ganz Europa verstreut. Allein in Italien befinden sich

⁵⁸ Auch die sonst informative Literatur zu den Fugger-Handschriften (Leopold Nowak: Die Musikhandschriften aus Fuggerschem Besitz in der Österreichischen Nationalbibliothek, in: Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift Josef Bick, hg. von Josef Stummvoll, Wien 1948, S. 505-515, und Renate Eikermann (Hg.): "lautenschlagen lernen und ießen". Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag, Augsburg 1993) gibt über den Verbleib dieser Manuskripte keine Auskunft.

⁵⁹ *BrusBR* 215-6 und *BrusBR* 228, *FlorC* 2439, *JenaU* 2, *JenaU* 4, *JenaU* 20, *JenaU* 21 und *JenaU* 22, *MechAS*, *MontsM* 766, *MunBS* 34, *VatS* 34 und *VienNB* 11883.

über 20 Quellen, unter ihnen so bedeutende wie drei Chorbücher der Sixtinischen Kapelle (*VatS 16*, *VatS 34* und *VatS 41*) und mehrere Bände mit polyphoner Musik des italienischen Druckers Ottaviano Petrucci: die *Canti B* (Petrucci 1502/1503), die *Canti C* (Petrucci 1504) und die *Motetti a cinque* (Petrucci 1508). Einige von Pipelares Kompositionen – vor allem die zwei Chansons und die Messe über *Fors seulement* und seine *Missa L'homme armé*, die sich jeweils in eine lange Tradition von Kompositionen über denselben Cantus firmus einreihen – müssen geradezu populär gewesen sein. Dafür jedenfalls sprechen sowohl die Anzahl der Quellen, in denen diese Werke überliefert sind, als auch die Übernahmen aus ihrem Material durch andere Komponisten.

Eine chronologische Einordnung der Werke Pipelares ist äußerst schwierig. Die spärlichen biographischen Daten geben lediglich für drei seiner Kompositionen einen Hinweis auf ihren Entstehungszeitraum. So sind die *Missa Joannes Christi care*, das *Credo de Sancto Johanne evangelista* und die Motette *Memorare Mater Christi* eng mit Pipelares Wirken als *zangmeester* der Marienbruderschaft an der Kathedrale St. Johannes in 's-Hertogenbosch vom Frühjahr 1498 bis zum Sommer 1500 verbunden und vermutlich in diesem Zeitraum entstanden. Da Pipelares folgende Lebensjahre jedoch nicht dokumentiert sind, läßt sich auch nicht ausschließen, daß er der Bruderschaft weiterhin verbunden war und zu einem späteren Zeitpunkt noch Kompositionen für sie schrieb. Neben Anhaltspunkten aus der Biographie eines Komponisten ist die Datierung der Quellen ein weiteres maßgebliches Kriterium zur chronologischen Einordnung seiner Werke. Im Falle Pipelares ist die Quellendatierung jedoch nur bedingt hilfreich, denn zum einen stellt sie lediglich einen *Terminus ante quem* dar, und zum anderen sind die Datierungen nur selten auf einen für die Chronologie der Werke relevanten engen Zeitraum einzugrenzen. Manche von Pipelares Kompositionen sind außerdem ausschließlich in Quellen überliefert, die nach seinem Tod angefertigt wurden, so daß die Datierung dieser Quellen zwar einen Beleg dafür liefert, wie lange die in ihnen enthaltenen Werke noch bekannt und aktuell waren, für die Eingrenzung ihres Entstehungsdatums aber wenig nützlich ist. Somit muß für eine chronologische Einordnung der Werke Pipelares vor allem auf stilistische Kriterien zurückgegriffen werden: ein schwieriges und nicht immer zu eindeutigen Ergebnissen führendes Unterfangen. Denn es setzt nicht nur eine erkennbare stilistische Entwicklung, beispielsweise von ausschließlich polyphoner zu verstärkt auch homophoner, die Deklamation und Ausdeutung einzelner Textworte berücksichtigender Schreibweise voraus, sondern erscheint in einer Zeit, in der es nur ansatzweise möglich ist, den "Personalstil" eines Komponisten zu beschreiben und nicht umsonst die Frage der

Zuschreibung häufig letztlich nicht zu klären ist, überhaupt fragwürdig. Daher kann und soll die von Ronald Cross vorgenommene Einteilung der Werke in eine frühe, eine mittlere und eine späte Schaffensphase Pipelares weder insgesamt bestätigt noch grundsätzlich in Frage gestellt werden.⁶⁰ Auf einige darin enthaltene Widersprüche sei an dieser Stelle jedoch hingewiesen.

Cross ordnet zwei in einem Chorbuch der Kathedrale in Segovia (*SegC*) überlieferte Chansons den zeitlich am weitesten voneinander entfernten Schaffensphasen zu: Die Chanson *Myns liefkens bruyn ooghen* ist dem Frühwerk zugeordnet, die ausschließlich in dieser Quelle überlieferte Chanson *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen* aber rangiert aufgrund ihrer ausgeprägt homophonen Struktur unter den späten Werken. Da das Manuskript *SegC* inzwischen relativ genau auf den sehr engen Entstehungszeitraum der Jahre zwischen 1500 und 1503 (wahrscheinlich auf das Jahr 1502) datiert werden konnte,⁶¹ ist die Einordnung von *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen* in Pipelares Spätwerk nicht länger haltbar. In demselben Chorbuch befindet sich auch die *Missa Sine nomine I*, die außerdem in einem Chorbuch in Jena (*JenaU 32*) überliefert ist, das schon vor 1500 entstanden sein könnte.⁶² Damit ist diese Messe wahrscheinlich ebenfalls kein Spätwerk und belegt, daß die Anwendung homophoner Satztechniken nicht ausschließlich Merkmal des Spätstils des Komponisten ist. Die Datierung der genannten Quellen relativiert somit auch Cross' These, daß alle Werke Pipelares, die verstärkt homophon-akkordische Passagen einbeziehen, späte Kompositionen seien.⁶³ Vielmehr hat Pipelare offensichtlich in allen Schaffensphasen von den verschiedenen Satztechniken im Sinne der von Johannes Tinctoris in seiner achten kontrapunktischen Grundregel geforderten *varietas* Gebrauch gemacht. Stilistische Unterschiede zwischen seinen Werken resultieren vermutlich eher aus den Unterschieden der einzelnen Gattungen, der vertonten Texte und der angewandten satztechnischen Verfahren als aus einem erkennbaren Wandel der kompositorischen Grundeinstellung. Zu überdenken ist ferner, ob die Chanson *Fors seulement II* tatsächlich

⁶⁰ Siehe Cross 1961, S. 298. Unter den frühen Werken listet Cross die folgenden Kompositionen auf: *Missa Floruit egregius infans Livinus in actis*, *Missa Sine nomine II (Vienna)*, *Ave castissima*, *Ave Maria*, *Salve Regina*, *Hic est vere martyr*, *Een vrolic wesen*, *Ik weedt een molenarinne*, *Myns liefkens bruyn ooghen*, *Fors seulement I*, *Vray dieu quel paine*. Als Werke einer mittleren Schaffensphase nennt er: *Missa Dicit Dominus: Nihil tuleritis in via*, *Missa Joannes Christi care – Ecce puer meus* (1498?), *Missa L'homme armé*, *Credo de Sancto Johanne evangelista* (1499?), *Memorare Mater Christi*, *Fors seulement II*. Dem Spätwerk ordnet Cross schließlich die folgenden Werke zu: *Missa De feria*, *Missa Fors seulement*, *Missa Mi mi*, *Missa Sine nomine I* (Segovia-Jena), *Magnificat tertii toni*, *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen* und *Vray dieu d'amours*.

⁶¹ Vgl. die Datierung im *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke II* im Anhang dieser Arbeit.

⁶² Siehe ebenda.

⁶³ Siehe Cross 1961, S. 295-297.

erst in einer mittleren Schaffensperiode des Komponisten entstanden ist; denn ihre – sicher spätere – Kontrafaktur *Exortum est in tenebris* ist gleichfalls in dem Manuskript *SegC* überliefert. Denkbar wäre, daß beide Sätze über *Fors seulement* in unmittelbarer zeitlicher Nähe in einer frühen Schaffenszeit vor 1500 entstanden sind, und Pipelare nicht erst Jahre später einer Ockeghems originaler Chanson huldigenden Fassung (*Fors seulement I*) eine von diesem Vorbild losgelöste Chanson (*Fors seulement II*) an die Seite stellte. Gleiches gilt möglicherweise für die in zwei stilistisch unterschiedlichen Fassungen existente Chanson *Vray dieu d'amours*. Pipelares Chanson könnte die Bearbeitung eines Satzes sein, der anonym in einem Manuskript der Biblioteca Capitolare in Verona (*VerBC 757*) überliefert ist und schon von Tinctoris in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477) zitiert wird.⁶⁴ Unabhängig davon, ob diese anonyme frühere Fassung der Chanson ebenfalls Pipelare zuzuschreiben ist oder nicht, liegt die Vermutung nahe, daß Pipelares Chanson *Vray dieu d'amours* gerade in der Zeit entstanden sein könnte, in der die populäre Version unter den Musikern kursierte – also nicht erst in den letzten Jahren seines Schaffens.

Mit dem Versuch einer chronologischen Einordnung der Werke Pipelares untrennbar verbunden ist die für eine Wiederaufführung seiner Kompositionen wichtige Frage, wo und wie diese erklingen sein mögen. Ihre Beantwortung aber ist noch schwieriger und in vielen Teilbereichen ausschließlich auf Vermutungen angewiesen, so daß an dieser Stelle lediglich einige allgemeine aufführungspraktische Überlegungen angefügt sind. Grundsätzlich ist zwischen der Intention des Komponisten, der Präsentation der Kompositionen in den Quellen, einem zeitgenössischen und lokal zum Teil voneinander abweichenden Aufführungsideal und der tatsächlichen, von den jeweiligen Umständen abhängigen aufführungspraktischen Lösung zu unterscheiden. Da wir nicht wissen, ob Pipelare seine Kompositionen mit einer bestimmten Vorstellung für deren klangliche Realisation schuf und selbst von seinen zweckbestimmten Kompositionen nicht mit Sicherheit sagen können, für welche Kapelle oder welches Ensemble sie bestimmt und welche und wieviele Sänger oder Musiker tatsächlich an ihrer jeweiligen Aufführung beteiligt waren, ist eine Annäherung an aufführungspraktische Fragen nur mittelbar möglich über die Auswertung von Informationen, welche die musikalischen Quellen, zeitgenössische literarische und ikonographische Quellen, vor allem aber die Gehaltslisten

⁶⁴ Siehe Johannes Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti*, Liber III, Cap. 3, in: *Opera theoretica II*, hg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1975 (CSM 22), S. 148.

und Dokumente der verschiedenen kirchlichen und höfischen Institutionen und der Städte über musikalische Ereignisse vermitteln.⁶⁵

Aus den mensural notierten Quellen der Werke Pipelares und den Kompositionen selbst lassen sich außer der Feststellung, daß – mit Ausnahme der Chanson *Morkin ic hebbe ter scole gheleghen* – alle Kompositionen Pipelares vokal konzipiert und damit für eine Aufführung *a cappella* geeignet sind, keine Hinweise auf eine bestimmte Besetzung ableiten. Bei den Motetten wie bei den Messen ist davon auszugehen, daß sie als geistliche Kompositionen für die Aufführung von den an den Kathedralschulen professionell ausgebildeten Sängern im Kirchenraum bestimmt und – je nach Anlaß und Größe der zur Verfügung stehenden Kapelle – solistisch oder (seltener) chorisch besetzt gesungen worden sind. Auch die französischen Chansons und niederländischen Lieder Pipelares sind vermutlich in erster Linie rein vokal aufgeführt worden, haben in der Besetzungsfrage aber einen größeren Spielraum. Den Sängern der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch beispielsweise oblag nicht nur die musikalische Gestaltung der liturgischen Feiern und

⁶⁵ Auch wenn der Alltag der Menschen des 15. und 16. Jahrhunderts von Ereignissen durchwoben war, die musikalischer Umrahmung bzw. Beteiligung bedurften und Musik vielfältige repräsentative, zeremonielle und unterhaltende Funktionen im gesellschaftlichen Leben hatte, sind nur wenige Dokumente, die über die Musikpraxis Auskunft geben, erhalten. Die wenigen Augenzeugenberichte schildern naturgemäß am ehesten Ereignisse mit Beteiligung öffentlicher Persönlichkeiten wie z.B. das Treffen der maximilianischen und der burgundischen Hofkapelle Maximilians I. und Philipps des Schönen im Herbst 1503 in Innsbruck, als Philipp auf der Rückreise von Spanien nach Brüssel bei seinem Vater in Innsbruck Station machte. Das wichtigste Zeugnis für die instrumentale Musizierpraxis um 1500, und nicht nur Beleg für das vorhandene Instrumentarium Anfang des 16. Jahrhunderts sowie das Spielen der Instrumentalisten nach Noten, sondern auch für das Zusammenwirken von Sängern und Instrumentalisten, die gemeinsam aus einem Chorbuch musizieren, ist der Triumphzug Maximilians I. (Hans Burgkmaier). Als eine auf Ruhm und Nachruhm Maximilians bedachte, vermutlich übertriebene Demonstration von Macht und Prunk ist diese Darstellung aber ebensowenig eine getreue Abbildung der musikpraktischen Realität wie die zahlreichen Bilder mit musizierenden Engeln (Hans Memling, Tielman Riemenschneider), deren vielfältiges Instrumentarium eher paradisische Zustände abzubilden scheint. Nur wenige Traktate enthalten Ausführungen über das Instrumentarium der Zeit; außer Johannes Tinctoris' *De inventione et usu musicae* (1487) sind dies vor allem die folgenden Schriften: *Musica getuscht* von Sebastian Virdung (1511), *Musica instrumentalis deudsch* von Martin Agricola (1528) und der zweite Band aus dem *Syntagma musicum* von Michael Praetorius (1619). Zur Aufführungspraxis franko-flämischer Polyphonie und insbesondere der Mitwirkung von Instrumenten siehe die Studien von Keith Polk: *Polk 1975*; *Minstrels and Music in the Low Countries in the Fifteenth Century*, in: *Musicology and Archival Research. Colloquium Proceedings Brussels, 22-23.4.1993*, hg. von Barbara Haggh, Frank Daelemans und André Vanrie, Brüssel 1994 (Archives et Bibliothèques de Belgique: Numéro special; 46), S. 392-410 [im folgenden: Polk 1994a]; *Instrumental Music in the Low Countries in the Fifteenth Century*, in: *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicum Willem Elders*, hg. von Albert Clement und Eric Jas, Amsterdam/Atlanta 1994 (Chloe: Beihefte zum Daphnis 21), S. 13-29 [im folgenden: Polk 1994b]. In dieser Hinsicht informativ sind außerdem die folgenden Aufsätze von Howard Mayer Brown: *Instruments and Voices in the Fifteenth-Century Chanson*, in: *Current Thought in Musicology*, hg. von John W. Grubbs, Austin/London Press 1976 (Symposia in the Arts and the Humanities 4), S. 89-137; *The Instrumentalist's Repertory in the Sixteenth Century*, in: *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1.-11. juillet 1991*, hg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 21-32. Die verschiedenen Positionen zur Frage der Aufführungspraxis faßt Kenneth Kreitner in dem folgenden Artikel kurz zusammen: *Bad news, or not? Thoughts on Renaissance Performance Practice*, in: *EM 26* (1998), S. 323-333.

mehrerer jährlicher Prozessionen, sondern ebenso die musikalische Unterhaltung bei den von den Brüdern organisierten Banketten, wo sowohl geistliche als auch weltliche Musik überwiegend rein vokal erklang. Insbesondere zur Unterhaltung bei verschiedenen Gelegenheiten am Hof des Herrschers, in Adelskreisen oder den Räumen des gehobenen Bürgertums jedoch könnten neben der Besetzung durch einen anderen Sängertyp und unter Einbeziehung von Frauenstimmen in den hohen Stimmlagen (anstelle von Falsettisten oder Knabenstimmen) auch verstärkt gemischt vokal-instrumentale oder rein instrumentale Fassungen der Chansons zu Gehör gebracht worden sein. Im Vorwort vieler Drucke des 16. Jahrhunderts mit weltlichem Repertoire kann man den aufführungspraktischen Hinweis lesen, daß die enthaltenen Stücke sowohl zum Singen als auch zum Spielen geeignet sind; vermutlich, um ein möglichst breit gefächertes Publikum zu erreichen und so den kommerziellen Erfolg zu sichern.

Eine eigenständige komponierte Instrumentalmusik gab es zur Zeit Pipelares in den Niederlanden noch nicht; das rein instrumentale Repertoire war zum größten Teil von instrumental ausgeführter Vokalmusik geprägt, erst der Notendruck und die damit verbundene Musikverbreitung (sowie alle Neuerungen im Instrumentenbau) haben die Praxis des Instrumentalspiels im 16. Jahrhundert entscheidend vorangebracht. Dennoch gehörten die *menestruels* genannten Instrumentalisten schon im 15. Jahrhundert fest zum höfischen wie zum städtischen Leben und waren zudem in kirchlichem Rahmen außer an den zahlreichen Prozessionen teilweise auch an der musikalischen Gestaltung der Gottesdienste beteiligt. Besonders bei sehr feierlichen und prunkvoll ausgestatteten Anlässen sowie für die in vielen niederländischen Städten um 1500 etablierten, in 's-Hertogenbosch sogar täglich abgehaltenen abendlichen *Salve*- oder *Lof*-Andachten ist die Mitwirkung von Instrumentalisten belegt.⁶⁶ Umgekehrt partizipierten die Sänger der Kapelle mancherorts auch an der musikalischen Unterhaltung bei Hofe, wie dies für die

⁶⁶ Siehe *Polk 1994a*, S. 29, und *Polk 1994b*, S. 393ff. Die Instrumentalisten wurden grundsätzlich in zwei Gruppen geteilt: In die Gruppe der "lauten" Instrumentalisten, zu denen vor allem die städtischen Bläserensembles, bestehend aus mehreren Schalmei-Spielern und einem Posaunisten, aber auch andere durchdringende Blasinstrumente und verschiedene Schlaginstrumente gehörten; und in die Gruppe der "leisen" Instrumentalisten, die für das Musizieren in den intimen Räumen der Herrscher- und Adels Häuser prädestiniert waren und deren Instrumentarium sowohl gezupfte (Laute, Harfe) als auch gestrichene (Fidel, Instrumente der Violenfamilie) Saiteninstrumente sowie Blas- (vor allem verschiedene Blockflöten) und Tasteninstrumente (beispielsweise Orgel-Portativ) umfaßte und mit Sologesang kombiniert werden konnte. Während sich das Repertoire der "leisen" Instrumentalisten vorwiegend aus dem großen internationalen Fundus polyphoner Chansons zusammensetzte, spielten die "lauten" Instrumentalisten in der Kirche und auf städtischen Plätzen vorwiegend das, was auch gesungen wurde (instrumentale Versionen geistlicher Vokalmusik).

renommierte Kapelle des habsburgisch-burgundischen Hofes in Mechelen-Brüssel, in dessen Manuskripten sich zahlreiche Stücke Pipelares befinden, belegt ist.⁶⁷

In der Messe wurden zur Unterstützung der Vokalensembles Bläser (*trompette des menestrels*, Posaune, Zink) herangezogen, welche einzelne Stimmen verstärken oder ersetzen konnten. Bläsergruppen spielten außerdem häufig ein polyphones geistliches Repertoire, das hauptsächlich aus Marienkompositionen bestand. Die Merkmale von Pipelares Vertonung *Ave castissima* klassifizieren diese als solche, seinerzeit vermutlich rein instrumental aufgeführte motettische Vertonung. Bei der Aufführung anderer geistlicher Kompositionen Pipelares könnten Instrumentalisten zumindest beteiligt gewesen sein. Mehrere Messen Pipelares, so auch die im Rahmen dieser Arbeit besprochene fünfstimmige *Missa Fors seulement*, scheinen geradezu nach instrumentaler Unterstützung zu verlangen, denn sowohl der teilweise extrem tiefe Klang und die langen Cantus firmus-Töne der Kompositionen als auch ihre Überlieferung in Chorbüchern des habsburgisch-burgundischen Hofes, bei dessen Meßfeiern die Mitwirkung von Instrumenten belegt ist, sprechen dafür. Die Anlage des Cantus firmus legt auch bei Pipelares Motetten *Memorare Mater Christi* und *Ave Maria ... Virgo serena* eine instrumentale Verstärkung oder eine instrumentale Besetzung des Tenors nahe. Außerdem könnten bei den *Alternatim*-Vertonungen des *Salve Regina* und des *Magnificat tertii toni* die mehrstimmigen Verse anstelle von einstimmig-choraliter gesungenen Versen von der Orgel abgelöst worden sein.⁶⁸

Während Instrumentalisten bei allen Aufführungen geistlicher Musik also eine fast immer ausschließlich unterstützende und somit eher marginale Rolle spielten, ist die Besetzungsfrage bei den weltlichen Vertonungen nicht eindeutig zu Gunsten der Sänger zu beantworten. *A cappella*-Vortrag scheint zwar auch hier die bevorzugte Art der Aufführung gewesen zu sein, war jedoch nur eine der vielfältigen Möglichkeiten, deren Variationsbreite noch wächst, wenn man bedenkt, daß die meisten Spieler leiser Instrumente mehrere Instrumente beherrschten und diese beim Vortrag einer strophischen Chanson auch wechselweise einsetzen konnten. Gerade beim Chansonrepertoire hat man

⁶⁷ Siehe Martin Picker: *The Habsburg Courts in the Netherlands and Austria, 1477-1530*, in: *The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century*, hg. von Iain Fenlon, Basingstoke u.a. 1989 (Man & music 2), S. 216-242.

⁶⁸ Diese Praxis ist nicht nur für das repräsentative musikalische Leben der Stadt Antwerpen, sondern für verschiedene niederländische Städte belegt. Siehe *Forney 1987*, S. 2-18, und dies.: *16th-Century Antwerp*, in: *The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century*, hg. von Iain Fenlon, Basingstoke u.a. 1989 (Man & music 2), S. 361-378.

daher vielfach versucht, aus den musikalischen Quellen des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts und speziell aus der Art der Textierung Hinweise auf die Aufführungspraxis zu erhalten. Das dabei für die Partizipation von Instrumenten oder eine rein instrumentale Ausführung häufig angeführte Argument, daß in den Quellen meistens nur eine Stimme (in der Regel die Hauptstimme: der Superius oder der Tenor) vollständig textiert ist, die anderen Stimmen aber ohne Text notiert bzw. überhaupt weder Text noch Textmarken vorhanden sind, erweist sich jedoch schon mit einem Blick auf die bekannteste Chanson Pipelares als brüchig. Denn die Tatsache, daß die Textierung in Pipelares Chanson *Fors seulement II* in den verschiedenen Handschriften in allen denkbaren Varianten geschieht:

1. alle Stimmen sind vollständig textiert (*BrusBR 228*),
2. nur der Superius ist vollständig textiert, die anderen Stimmen tragen nur Incipits (*ParisBNF 1597*),
3. alle Stimmen sind nur mit Incipits versehen (*BolC Q 19*), und
4. alle Stimmen sind gänzlich ohne Text notiert (*SGalls 461*),

zeigt, daß die Textierung eher von der Initiative des Schreibers und bestimmten regional und gattungsabhängig unterschiedlichen Schreiberkonventionen sowie der Interessenlage des Adressaten der jeweiligen Quelle abhing, als daß sie die vom Komponisten intendierten oder aus der Musik selbst abzuleitenden idealen Aufführungsmodalitäten verriet. Das für die Aufführung durch die *capella alta* bestimmte, ca. 1480 am Hof von Ferrara angefertigte umfangreiche *Canzoniere di Isabella d'Este* (Roma, Biblioteca Casanatense 2856), in dem alle Stücke textlos und nur zum Teil mit Textmarken versehen überliefert sind, ist zwar ein besonders eindrucksvolles Beispiel für den Zusammenhang zwischen konsequent textloser Notation eines vokalen Repertoires und seiner Bestimmung als Instrumentalmusik,⁶⁹ generell aber ist die Überlieferung nur mit Incipits ebenso wie das völlige Fehlen von Text kein sicheres Kriterium für die Bestimmung einer Quelle als Aufführungsmaterial von Instrumentalmusik. Denn das Weglassen des Textes beim Kopieren fremdsprachiger Chansons wie im Falle von Pipelares *Fors seulement II* (in *ParisBNF 1597*, *BolC Q 19* und *SGalls 461*) geschah offenbar aus Mangel an Sprachkenntnissen, worauf sowohl die häufig verunstaltete Schreibweise der Textincipits

⁶⁹ Siehe Lewis Lockwood: *The Manuscript Roma, Biblioteca Casanatense 2856: A Ferrarese Chansonnier of the Fifteenth Century*, in: ders. (Ed.): *A Ferrarese Chansonnier*. Roma, Biblioteca Casanatense 2856: *Canzoniere di Isabella d'Este*, Lucca 2002 (Libreria Musicale Italiana), S. 11-30.

als auch die Praxis, sich ein Repertoire fremder Sprache mittels Kontrafazierung zugänglich zu machen, hinweisen. Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang aber auch erstens der mit der Textierung einhergehende größere handschriftliche oder drucktechnische Aufwand, zweitens die Möglichkeit, daß Text und Musik getrennt voneinander notiert sein konnten sowie drittens die absichtlich textlose Abschrift von Stücken, die nicht zum praktischen Musizieren, sondern zu Lehrzwecken notiert wurden. In der Musikpraxis gehörte die Aufteilung des Textes ohnehin zur unmittelbaren Ausführung der Musik durch die Sänger und war damit nicht Gegenstand der *ars musica*; entsprechend enthalten nur wenige Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts Anweisungen zur Textunterlegung.

Ebenso wie das Fehlen von Text also nicht automatisch als Indiz für eine instrumentale Ausführung gewertet werden darf, muß auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß textierte Stimmen nicht immer gesungen wurden, sondern instrumental ausgeführt werden konnten. Bei einer Gesang und Instrumente kombinierenden gemischten Besetzung der Chansons beispielsweise wurden die Gerüststimme(n) in der Regel gesungen und bei einer rein instrumentalen Ausführung so besetzt, daß sie sich in Lautstärke und Tonerzeugung von den anderen Stimmen abhob(en). Die um 1500 gängigste Zusammenstellung war bei den dreistimmigen Chansons eine Besetzung mit Solostimme und Laute oder Harfe, die bei den vierstimmigen Chansons entweder um eine weitere Singstimme oder ein Blasinstrument wie Blockflöte oder Zink erweitert wurde. Auch das Spielen von Chansons mit einem Ensemble aus gleichen Instrumenten wurde mit dem Bau von Instrumentenfamilien (mit Instrumenten unterschiedlicher Größe) möglich und war ab dem 16. Jahrhundert zunehmend verbreitet. Letztlich aber hing das Erklingen der Chansons in ungleich stärkerem Maß als bei den Motetten und den Messen ab von den verfügbaren Sängern und Instrumentalisten am jeweiligen Aufführungsort und deren Können. Und so bleiben die Notwendigkeit der Interpretation des in vielen Parametern nicht vollständig festgelegten Notentextes und die der Musik eigene *varietas* der Aufführungsmöglichkeiten faszinierende und lebendige Aspekte der Musik Pipelares und der polyphonen Musik seiner Epoche.

WERKÜBERSICHT

I. CHANSONS

1. Een vrolic wesen à 4 (Opera omnia I, 1. (a, b), 1ff.)
2. Fors seulement I à 4 (Opera omnia I, 5., 9ff.)
3. Fors seulement II à 4 (Opera omnia I, 6. (a, b), 11ff.)
4. Ic weedt een molenaarinne à 4 (Opera omnia I, 2., 4ff.)
5. Myns liefkens bruyn ooghen à 3 (Opera omnia I, 3., 6f.)
6. Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen à 4 (Opera omnia I, 4., 7f.)
7. Vray dieu d'amours à 4 (Opera omnia I, 7. (a, b, c), 15ff.)

II. MOTETTEN

1. Ave castissima à 4 (Opera omnia I, 9., 22f.)
2. Ave Maria ... Virgo serena à 5 (Opera omnia I, 10., 24ff.)
3. Hic est vere martyr à 4 (Opera omnia I, 12., 36f.)
4. Memorare Mater Christi à 7 (Opera omnia I, 14., 45ff.)
5. Salve Regina à 5 (Opera omnia I, 15., 56ff.)
6. Virga tua et baculus tuus à 2 (Opera omnia I, 17., 66f.)

Magnificat tertii toni à 4 (Opera omnia I, 13., 37ff.)

III. MESSEN

1. De feria à 4 (Opera omnia II, 19., 10ff.)
2. Dicit Dominus: Nihil tuleritis in via à 4 (Opera omnia II, 20., 23ff.)
3. Floruit egregius infans Livinus in actis à 4 (Opera omnia II, 21., 54ff.)
4. Fors seulement à 5 (Opera omnia II, 22., 82ff.)⁷⁰
5. Joannes Christi care - Ecce puer meus à 4 (Opera omnia III, 23., 1ff.)
6. L'homme armé à 4 (Opera omnia III, 24., 24ff.)
7. Mi mi à 4 (Opera omnia III, 25., 51ff.)
8. Sine nomine I à 4 (Opera omnia III, 26., 71ff.)
9. Sine nomine II à 4 (Opera omnia III, 27., 94ff.)
10. Omnium carminum à 4⁷¹

Credo de Sancto Johanne evangelista à 5 (Opera omnia II, 18., 1ff.)

IV. Zweifelhafte bzw. unechte Kompositionen

Vray dieu quel paine (Vray dieu que pene m'esse) à 4 (Opera omnia I, 8., 21)
Missa ... à 8⁷²

V. Verschollene oder verlorengegangene Werke

Magnificat⁷³
Missa ... à 3⁷⁴

⁷⁰ Die Seiten 89-96 erscheinen in dieser Edition der Messe versehentlich doppelt.

⁷¹ Krakow, Biblioteka Jagiellńska, olim Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Mus. ms. 30634, Nr. 6. Nur Altus und Bassus, noch nicht ediert.

⁷² Breslau, Stadtbibliothek, Sammlung Bohn, Ms. mus. 98, Nr. 13, noch nicht ediert.

⁷³ Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J.:

I,2: Liber 22 Magnificat 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7. et 8. Toni diversorum Author (Pipelaire).

⁷⁴ Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J.:

I,4: Liber 8 Missarum Trium vocum diversis Author (math. Pipelaire).

DIE CANTUS FIRMI

Nahezu alle Werke Pipelares stützen sich auf präexistentes musikalisches Material, das in der Regel in einer der Stimmen als Cantus firmus zitiert wird und die Grundlage der jeweiligen Komposition bildet. Die von Pipelare verwendeten Cantus firmi sind vielfältiger Herkunft. Die geistlichen, den Kompositionen häufig eine liturgische Funktion für ihren Gebrauch innerhalb der Messe, des Stundengebets, einer privaten Andacht oder einer Prozessionsfeier zuweisenden Cantus firmi stammen aus dem römischen Choral; die weltlichen Cantus firmi sind in der Regel einem mehrstimmigen polyphonen Modell entnommen, das entweder ein anonym überlieferter Liedsatz oder eine Chanson mit höfischer Liebesdichtung ist. Mit Ausnahme des vierstimmigen Satzes *Vray dieu d'amours confortez l'amoureux* sind alle von Pipelare zitierten weltlichen Vorlagen dreistimmig. Es kommen in Pipelares Kompositionen jedoch auch frei erfundene *soggetti* vor. Insbesondere die Cantus firmi der niederländischen Lieder wie auch der Motetten und Messen mit heute liturgisch nicht mehr gebräuchlichen Melodien oder solchen von ausschließlich lokaler Bedeutung reflektieren Pipelares Verwurzelung in der Kultur seiner niederländischen Heimat. Die von Pipelare verarbeiteten Cantus prius facti aus Quellen italienischer, spanischer und deutscher Herkunft zeigen jedoch gleichzeitig internationale Einflüsse, welche die um 1500 vielfache Verpflichtung franko-flämischer Komponisten an die wichtigsten musikalischen Institutionen in ganz Europa und der damit verbundene, durch die Beziehungen in Politik und Handel begünstigte und in den Sammelhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts dokumentierte fluktuierende kulturelle Austausch mit sich brachten. Mehrere Kompositionen Pipelares gehören aufgrund der in ihnen zitierten Cantus firmi zu den umfangreichsten Werkfamilien des 15. und 16. Jahrhunderts. Dies gilt vor allem für die *Fors seulement*-Vertonungen und die *Missa L'homme armé*, aber auch für die Chanson *Een vrolic wesen* und die *Missa Mi mi*.

Die in den verschiedenen Gattungen und unterschiedlichen Kompositionen zum Einsatz gelangten Verarbeitungstechniken der Cantus firmi lassen in dem von Pipelare bevorzugten Satztypus des Tenor-Cantus-firmus-Satzes zwar deutlich konservative Züge erkennen, beinhalten andererseits aber auch seinerzeit innovative Verfahren wie den Einbezug mehrerer Stimmen einer polyphonen Vorlage in der sogenannten Parodietechnik oder das Wandern eines Cantus firmus durch die verschiedenen Stimmen. Während die weltlichen Cantus firmi der Chansons von Pipelare häufig als diastematisch und rhythmisch unveränderte Stimme übernommen und seltener paraphrasiert zitiert oder als "Pfundnoten"-Cantus firmus verwendet wurden, sind die beiden letztgenannten Cantus

firmus-Techniken in den motettischen Werken wie den Messen Pipelares die bevorzugten Bearbeitungsverfahren. Anders als in den gattungsbedingt längeren mehrsätzigen Meßvertonungen Pipelares werden die Cantus firmi in den Chansons wie den Motetten in der Regel insgesamt nur einmal durchlaufen. Nur der Tenor-Cantus firmus in Pipelares *Ave Maria ... Virgo serena* erklingt im Verlauf der Motette zweimal: Je einmal vollständig in der Prima und der Secunda Pars. Als weitere Ausnahme von dieser Regel ist auch das *Magnificat tertii toni* Pipelares zu nennen. Denn jedem seiner sechs mehrstimmigen Teile liegt, bestimmt von der Anlage des choralen *Magnificat*, der gleiche Cantus firmus zugrunde.

Von den Chansons und Motetten Pipelares basiert nur *Morkin ic hebbe ter scole gheleghen* nicht auf einem Cantus prius factus. Zudem hebt sich diese Chanson sowohl durch das Fehlen eines Textes als auch durch ein teilweise homophones und instrumentales Satzgebilde von den anderen Chansons ab, in denen Pipelares die einer Chanson-Vorlage entlehnte Stimme als Cantus firmus entweder unverändert übernimmt (*Een vrolic wesen*, *Fors seulement I* und *Fors seulement II*) oder lediglich teilweise mit der Vorlage übereinstimmend in seinen Satz integriert (*Ic weedt een molenarinne*, *Myns liefkens bruyn ooghen*, *Vray dieu d'amours*). In den Chansons ist die Tenorstimme am häufigsten Cantus firmus-Träger (*Fors seulement II*, *Ic weedt een molenarinne*, *Myns liefkens bruyn ooghen*), zweimal liegt der Cantus prius factus als melodisch führende Stimme jedoch auch im Superius (*Een vrolic wesen*, *Vray dieu d'amours*), einmal im Altus (*Fors seulement I*). Die anderen Stimmen sind durch die Imitation einzelner Motive des Cantus prius factus teilweise in die Verarbeitung des Cantus firmus einbezogen. Zwei der von Pipelares in seinen gleichnamigen Sätzen zitierten Chansons gehörten seinerzeit zu den beliebtesten und vielfach bearbeiteten weltlichen Sätzen: *Een vrolic wesen* von Jacob Barbireau und *Fors seulement l'actente* von Johannes Ockeghem. Die Komponisten der anderen Chansonvorlagen sind unbekannt. Drei von Pipelares zitierte Cantus firmi sind jeweils dreistimmigen Sätzen entnommen, die in derselben Quelle kompiliert wurden und stilistisch früher als Pipelares Chansons anzusiedeln sind. Die Chansons *Fors seulement II*, *Ic weedt een molenarinne* und *Myns liefkens bruyn ooghen* sind jeweils mit einem gleichnamigen anonymen Satz aus dem *Chansonnier des Hieronymus Lauweryn Van Watervliet* (LonBM 35087) verwandt.⁷⁵ Diese Handschrift flämischen Ursprungs stellt für

⁷⁵ Zu diesem Manuskript siehe William McMurtry: *The British Museum Manuscript Additional 35087. A Transcription of the French, Italian, and Latin Compositions with Concordance and Commentary*, Ph. D. diss. North Texas State University 1967 [im folgenden: McMurtry 1967]. Derselbe Autor hat diese

das Liedrepertoire um 1500 und insbesondere für das niederländische Lied eine der bedeutendsten Quellen dar. Sie wurde von dem Adeligen Jérôme Lauweryn van Watervliet in Auftrag gegeben, welcher am habsburgisch-burgundischen Hof unter Maximilian I. sowie dessen Kindern Philipp dem Schönen und Margarete von Österreich tätig war, und durch dessen Kontakte zu englischen Humanisten diese Handschrift vermutlich nach England gelangte.⁷⁶

Pipelares Motetten, in denen ebenfalls am häufigsten der Tenor Cantus firmus-Träger ist, haben überwiegend chorale Cantus firmi zur Grundlage (*Hic est vere martyr, Salve Regina, Virga tua et baculus tuus, Magnificat tertii toni*), basieren teilweise aber auch auf einer Stimme aus einem weltlichen Liedsatz. So zitiert Pipelare in der Motette *Memorare Mater Christi* den Tenor aus dem spanischen Villancico *Nunca fué pena mayor* von Johannes Wreede, und in seiner Vertonung *Ave castissima* den Bassus des anonymen Liedsatzes *Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden*. Letzterer wurde von Pipelare diastematisch wie rhythmisch unverändert als Bassus seiner Komposition übernommen – so wie es für die Behandlung des Cantus prius factus in mehreren seiner Chansons typisch ist. Die fünfstimmige Motette *Ave Maria ... Virgo serena* gründet sich auf zwei verschiedene Cantus firmi, die in unterschiedlichen Zitierweisen miteinander kombiniert sind und dieser Vertonung damit eine Ausnahmestellung unter seinen Motetten und Chansons einräumen.⁷⁷ Der Tenor ist *fundamentum relationis* und als "Pfundnoten"-Tenor angelegt, der seinen modal festgelegten Oktavambitus wie in einer Solmisationsübung stufenweise auf- und abwärts durchschreitet; in den anderen Stimmen erklingen gleichzeitig Fragmente der Sequenz *Ave Maria ... Virgo serena*, die von Pipelare so paraphrasiert wird, daß abgesehen von den choralen Gerüsttönen lediglich wenige Motive eindeutig erkennbar bleiben. Die in dieser Motette zusammen eingesetzten Verfahrensweisen der Cantus firmus-Bearbeitung: ein langmensurierter Tenor-Cantus firmus einerseits, und die Paraphrasierung eines choralen Cantus prius factus andererseits, sind in Pipelares anderen Motetten entweder ausschließlich oder in verschiedenen Teilen der Vertonung nacheinander angewandt. Die Motette *Memorare Mater Christi* besitzt ebenfalls einen

Handschrift als Faksimile herausgegeben: Chansonier of Hieronymus Lauweryn van Watervliet: London, British Library MS. ADD. 35087, introduction: William McMurtry, Peer: Alamire 1989 [im folgenden: McMurtry 1989].

⁷⁶ Siehe Eugene Schreurs: *Het Nederlandse Polyfone Lied*, Peer 1986, S. 33.

⁷⁷ Die Verwendung mehrerer Cantus firmi ist in Pipelares Messen dagegen nichts Ungewöhnliches. Einen Sonderfall unter den seit Dufays *Missa Ecce ancilla Domini/Beata es Maria* zahlreichen Meßvertonungen mit mehreren Cantus firmi, darunter diversen von Pipelares Zeitgenossen Obrecht, stellt jedoch Pipelares *Missa Floruut egregius infant Livinus in actis* dar. In ihr werden nicht weniger als 20 durch die verschiedenen Stimmen wandernde Cantus firmi verarbeitet.

"Pfundnoten"-Tenor, der sich von den anderen Stimmen zusätzlich durch einen eigenen Text abhebt.⁷⁸ Typische Beispiele für die Paraphrasierung eines choralen Cantus prius factus sind dagegen Pipelares Vertonungen *Hic est vere martyr* und *Virga tua et baculus tuus*. In dem nur in Tabulatur überlieferten Satz *Hic est vere martyr* ist Pipelares Umgang mit der Vorlage relativ frei – nicht zuletzt vermutlich deshalb, weil das integrierte Responsorium *Hic est vere martyr* und Pipelares vierstimmiger Satz in unterschiedlichen Tonarten stehen. Eine stärkere und hörend nachvollziehbare Beziehung zwischen choraler Vorlage und mehrstimmiger Komposition besteht in Pipelares zweistimmigem Satz *Virga tua et baculus tuus*, dessen Gliederung und melodischer Verlauf sich in beiden Stimmen eng an den Cantus prius factus anlehnen.

Das *Salve Regina* und das *Magnificat tertii toni* sind die motettischen Werke Pipelares mit dem größten Spektrum eingesetzter Cantus firmus-Techniken. In den einzelnen mehrstimmigen Versen des *Salve Regina* werden die durchweg im Tenor zitierten Choralabschnitte jeweils unterschiedlich rhythmisiert und unterschiedlich stark paraphrasiert; in denjenigen des *Magnificat tertii toni* durchläuft der in verschiedenen Stimmen auftretende, in allen Versen gleiche chorale Cantus prius factus unterschiedliche Stadien der Paraphrasierung bis hin zum Tenor-Cantus firmus in langen Notenwerten und ohne Einschub von Zwischentönen. Dabei werden in beiden Kompositionen andere Stimmen teilweise durch Imitation einzelner Cantus firmus-Motive, teilweise durch strengen Kanon zum Cantus firmus-Träger in die Verarbeitung der Vorlage einbezogen. Eine Verstärkung des Cantus firmus-Gerüsts durch eine zu diesem kanonisch verlaufende Stimme begegnet auch in Pipelares *Hic est vere martyr*.

Welche der Chansons und Motetten Pipelares haben Kompositionen anderer Komponisten beeinflusst? Bei der gegebenen Quellenlage bleiben diesbezügliche Aussagen immer unvollständig und lassen immer dann Raum für Spekulationen, wenn sie nicht durch ein nachweisbares Zitat gestützt werden können. So ist von Pipelares Chanson *Een vrolic wesen* anzunehmen, daß sie als häufig kopierte Chanson und als eine der ersten Vertonungen der auf Barbireaus gleichnamige Chanson zurückgehenden Liedfamilie zur Verbreitung der Melodie entscheidend beigetragen hat, und daß somit nicht nur von dem

⁷⁸ Ein weiteres Beispiel für einen Cantus firmus, der als "Pfundnoten"-Tenor mit eigenem Text und ohne Bezug zu den anderen Stimmen die Kompositionsgrundlage bildet, ist Pipelares fünfstimmiges *Credo de Sancto Johanne evangelista*, das im Tenor die Antiphon *Ocurrit beato Iohanni* in dieser Weise zitiert. In Pipelares Messen ist ein Tenor-Cantus firmus, der die einzelnen Segmente des Cantus prius factus in langen Notenwerten durchläuft der bevorzugte Umgang mit der jeweiligen Vorlage, manchmal kombiniert mit systematischer Augmentation oder Diminution.

originalen dreistimmigen Satz Barbireaus, sondern vielmehr ebenso von Pipelares vierstimmiger Vertonung Impulse für spätere Kompositionen über denselben Cantus firmus ausgingen; aufgrund der Ähnlichkeit beider Chansons aber ließe sich ein Beweis dafür, daß für die eine oder andere spätere Vertonung über *Een vrolic wesen* eher der Satz Pipelares als derjenige von Barbireau die Zitatgrundlage bildete, nur schwer erbringen. Zwei der Chansons von Pipelares aber dienten nachweislich als Modell für andere Kompositionen. Seine zweite Chanson über *Fors seulement* ist nicht nur die Vorlage für Pipelares eigene *Missa Fors seulement* sowie die *Fors seulement*-Messe von Jheronimus Vinders, die Motette *Infirmis nostram* von Philippe Verdelot und eine in einem Manuskript in Leiden anonym enthaltene *Salve Regina*-Vertonung (*LeidGA 1442*, fol. 1v); sie ist außerdem verwandt mit etlichen *Fors seulement*-Chansons.⁷⁹ Außerdem liegt der Tenor von Pipelares *Myns liefkens bruyne ooghen* der *Missa Myns liefkens bruyne ooghen* von Noel Bauldeweyn als Cantus firmus zugrunde, und der anonyme Liedsatz *Schoen lief ick moet u groeten* (Tielman Susato, *Musyck boexken*, Antwerpen 1551, Nr. 11) ist eine kontrafazierende Umarbeitung von Pipelares *Ic weedt een molenarinne*.

Die folgende tabellarische Übersicht faßt die wichtigsten Angaben zu den Cantus firmi der Chansons und Motetten Pipelares noch einmal zusammen.

⁷⁹ Siehe hierzu das Kapitel *Die Vertonungen über 'Fors seulement'*.

Tabelle 2: Übersicht über die Cantus firmi der Chansons und Motetten

CHANSONS	Modell	entlehnte Stimme	als C. f. im	C.f.-Technik
Een vrolic wesen à 4	Barbireau: <i>Een vrolic wesen</i> à 3	Superius	Superius	Übernahme der Stimme
Fors seulement I à 4	Ockeghem: <i>Fors seulement l'actente</i> à 3	Tenor	Altus (Oktave ↓)	Übernahme der Stimme
Fors seulement II à 4	<i>Fors seulement</i> à 3 (LonBM 35087, fol. 80v-81r) [anon.]	Tenor	Tenor	Übernahme der Stimme
Ic weedt een molenarinne à 4	<i>Ic weedt een molenarynne</i> à 3 (LonBM 35087, fol. 6v-7r) [anon.]	Bassus	Tenor (Ganzton ↓)	Übernahme der Stimme (teilweise)
Myns liefkens bruyn ooghen à 3	<i>Mijns liefkins bruyn ooghen</i> à 3 (LonBM 35087, fol. 19v-21r) [anon.]	Tenor	Tenor (Quinte ↓)	Übernahme der Stimme
Morkin ic hebbe ter scolen ghelegghen à 4	-	-	-	-
Vray dieu d'amours à 4	<i>Vray dieu d'amours confortez l'amoureux</i> à 4 (VerBC 757, fol. 63v-64r) [anon.]	Superius	Superius	Übernahme der Stimme
MOTETTEN	Modell	entlehnte Stimme	als C. f. im	C.f.-Technik
Ave castissima à 4	<i>Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden</i> à 3 (UlmS 237, fol. 26v-27r) [anon.]	Bassus	Bassus (Quinte ↓)	Übernahme der Stimme
Ave Maria ... Virgo serena à 5	1. skalarer Cantus prius factus 2. Sequenz <i>Ave Maria ... Virgo serena</i>	(Choral)	1. Tenor 2. Superius Contratenor I (+ Contratenor II?) Bassus	1. "Pfundnoten-Tenor" 2. Paraphrase
Hic est vere martyr à 4	Responsorium <i>Hic est vere martyr</i>	(Choral)	Tenor Bassus (Quarte ↓)	Paraphrase
Memorare Mater Christi à 7	Wreede (Urreda): <i>Nunca fué pena mayor</i> à 3	Tenor	Tenor I	"Pfundnoten-Tenor"
Salve Regina à 5	Antiphon <i>Salve Regina</i>	(Choral)	Tenor Quinta vox	verschiedene C.f.-Techniken
Virga tua et baculus tuus à 2	Graduale <i>Si ambulem</i>	(Choral)	Superius (Oktave ↑) Tenor	Paraphrase
Magnificat tertii toni à 4	Canticums-Psalmodie <i>Magnificat</i> im 3. Ton	(Choral)	Tenor Superius (Oktave ↑) Altus	verschiedene C.f.-Techniken

DIE TONARTEN UND SCHLÜSSELUNGEN

Die Untersuchung der Tonarten in den Werken Pipelares zeigt, daß diese in jeder Komposition von grundlegender Bedeutung sind, und zwar als "Träger und Vermittler musikalisch logischen Zusammenhangs und Verlaufs" und als "Vermittler von Affektgehalten".⁸⁰ Die konstituierenden Merkmale der Modi: die Finalis, die Klauselstufen und deren Hierarchie sowie der Ambitus und der melodische Verlauf der einzelnen Stimmen, insbesondere in der Initialmotivik, geben in der Regel verlässliche Auskunft über die Tonart einer Komposition, wengleich Pipelares Werke gerade in der Stimmendisposition und hinsichtlich der idealtypischen Umfänge der Stimmen häufig von der Disposition *a voce piena* abweichen.

Wie der folgenden tabellarischen Übersicht zu entnehmen ist (Tabelle 3), zeigen die Tonarten der Motetten ein recht vielfältiges Bild, bei den Chansons dagegen dominiert das Moduspaar mit der Finalis *d* bzw. *g-re*: Nur eine der acht Chansons steht in einer anderen Tonart als dem 1. oder 2. Modus.⁸¹ Insgesamt gibt es Kompositionen im 1. bis 6. Modus, die überwiegend die Stimmendisposition *a voce piena* aufweisen. Nur der motettische Satz *Ave castissima* ist in der Disposition *ad voces aequales* konzipiert.⁸² Werke im 7. oder 8. Modus existieren von Pipelares nicht; Kompositionen mit der Finalis *g* stehen immer im 1. bzw. 2. Modus transpositus (*per b-molle*). Überhaupt ist eine deutliche Bevorzugung der Modi mit kleiner Terz gegenüber denen mit großer Terz über der Finalis festzustellen, und zwar in den Messen mit ihrem feststehenden Text ebenso wie in den Chansons und Motetten, deren individuelle Texte einen größeren Einfluß auf die Wahl der Tonart haben können. Zusammen mit einer Stimmendisposition, welche häufig die Tenorlage stärkt und die tieferen Klangräume aufsucht, bewirkt dies ein dunkel-warmes Timbre der Musik Pipelares.

⁸⁰ So beschreibt Bernhard Meier in seiner Maßstäbe setzenden Studie: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974 [im folgenden: Meier 1974], die an musikalischen Denkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts ablesbare und von Musiktheoretikern als gleichermaßen für den einstimmigen Choral wie für die mehrstimmige Musik geltend formulierte Funktion der Modi. Hauptthesen und Nomenklatur von Meiers ausführlicher Beschreibung des mehrstimmig-modalen Systems werden in der vorliegenden Arbeit als bekannt vorausgesetzt.

⁸¹ Auch bei den Messen Pipelares dominiert der 2. Modus: Von den neun Messen sind vier (*Fors seulement*, *L'homme armé*, *Sine nomine II* und *Floruit egregius*) sowie das Kyrie der *Missa De feria* im 2. Modus geschrieben. Die *Missa Joannes Christi care* steht im 3. Modus, drei Sätze der *Missa De feria* (Gloria, Credo und Sanctus) und die *Missa Mi mi* im 4. Modus. Kompositionen im traditionellen *f*-Modus sind die *Missa Sine nomine I* (5. Modus), die *Missa Dicit Dominus* (6. Modus) und das *Credo de Sancto Johanne evangelista* (6. Modus). Wie bei den Chansons und den Motetten gibt es auch bei den Messen kein Beispiel für eine Vertonung im 7. oder 8. Modus.

⁸² Eine Disposition *ad voces aequales* weisen auch die Messen *Dicit Dominus: Nihil tuleritis in via* und *Sine nomine I* auf.

Tabelle 3: Übersicht über die Tonarten der Chansons und Motetten

TONART	CHANSONS	MOTETTEN
1. Modus:	- Fors seulement II - Myns liefkens bruyn ooghen	- Salve Regina - Virga tua et baculus tuus
2. Modus:	- Fors seulement I - Morkin ic hebbe - Een vrolic wesen - Ic weedt een molenarinne	- Ave castissima
3. Modus:	-	- Memorare Mater Christi - Magnificat tertii toni
4. Modus:	-	-
5. Modus:	- Vray dieu d'amours	- Hic est vere martyr
6. Modus:	-	- Ave Maria ... Virgo serena
7. Modus:	-	-
8. Modus:	-	-

Die Tonarten mit der Finalis *e-mi* (3./4. Modus) kommen nur untransponiert vor. Bei den Moduspaaren mit den Finalistönen *d* (1./2. Modus) und *f* (5./6. Modus) hingegen läßt sich eine genauso häufige Verwendung der nach *g* bzw. *c* transponierten Varianten dieser Modi konstatieren wie deren untransponierter Gebrauch. Der 2. Modus kommt neben seiner originalen tiefen Lage und der Transposition nach *g-re* außerdem um eine Oktave nach oben transponiert vor.

In der Regel ist die Tonart eines Werkes durch den Cantus firmus bestimmt. Liegt dieser im Tenor oder – seltener – im Superius, so ist der Gesamtmodus der mehrstimmigen Komposition identisch mit der Tonart des Cantus firmus. Wird der Cantus prius factus jedoch im Altus oder Bassus zitiert, so ergibt sich als Gesamtmodus die jeweils andere zu derselben Finalis gehörende authentische oder plagale Tonart. In Pipelares Vertonung *Ave castissima* beispielsweise ist eine entlehnte Melodie im 1. Modus transpositus Grundlage

der Komposition und wird im Bassus zitiert, woraus für den Tenor ein plagaler Ambitus und somit als Gesamtmodus der 2. Modus transpositus resultiert.⁸³

Nicht zuletzt aufgrund der relativ geringen Zahl an Werken steht keineswegs für jeden Modus ein Beispiel aus jeder Gattung zur Verfügung. So ließen sich z.B. für den 4. Modus nur Werke aus der Gattung der Messe anführen, umgekehrt aber gibt es für den sonst häufig verwendeten 1. Modus kein einziges Beispiel aus den Ordinariusvertonungen Pipelares. Im Umgang mit den modal wirksamen Merkmalen eines Werkes wie Ambitus der Stimmen oder Schlußbildungen ist kein Unterschied in der Tonartenbehandlung zwischen Werken der verschiedenen Gattungen Messe, Motette und Chanson zu erkennen.

An Pipelares Œuvre läßt sich ablesen, daß der Komponist die klanglichen Möglichkeiten des Einsatzes verschiedener Stimmendispositionen und einer unterschiedlichen Anzahl an Stimmen mit ihren Kombinationsmöglichkeiten zur Erzielung von *varietas* bewußt eingesetzt und sich dieser Mittel stets im Dienste des musikalischen Ausdrucks bedient hat. Daher verwundert es nicht, daß sich nur ein Teil der Werke Pipelares mit den später üblichen Schlüsselkombinationen erfassen läßt, der größere Teil seiner Kompositionen sich einer solchen Klassifikation jedoch entzieht.⁸⁴ Das gilt auch für den bei Werken späterer Komponistengenerationen häufig ablesbaren Zusammenhang zwischen Tonart und Schlüsselung eines Werkes. Die ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorherrschende Norm in den Schlüsselkombinationen ist in den Werken Pipelares zugunsten einer variableren Handhabung in der Zusammenstellung verschiedener Stimmlagen und Schlüssel noch nicht gegeben. Nur die Chanson *Een vrolic wesen* steht in der sogenannten Normalschlüsselung (*chiavi naturali*: C1- C3 - C4 - F4/F3).⁸⁵ Im letzten mehrstimmigen Teil des *Salve Regina* wird der bis dahin vierstimmige Satz mit der Schlüsselung C1 - C4 - C4 - F4 um eine Stimme im F3-Schlüssel erweitert, so daß im fünfstimmigen Schlußteil der Komposition latent ebenfalls die um eine Stimme im C4-Schlüssel ergänzte Normalschlüsselung vorhanden ist.

⁸³ Es gibt aber auch Werke, in denen die Tonart des verarbeiteten Cantus firmus nicht die Tonart des Stückes festlegt. In der *Missa Joannes Christi care – Ecce puer meus* im 3. Ton integriert Pipelare beispielsweise Segmente verschiedener Cantus firmi, die im 1. Ton stehen.

⁸⁴ Zu diesen Schlüsselkombinationen siehe Wolfgang Hirschmann: Art. *Chiavette*, in: MGG², Sachteil, Bd. 2, Kassel u.a. 1995, Sp. 656-663 (Bei der Angabe G1 unter dem Violinschlüssel [Sp. 656] handelt es sich um einen Druckfehler, der auch in dem Wiederabdruck des Artikels in: Andreas Jaschinski (Hg.): *Notation*, Kassel u.a. 2001, S. 128, unkorrigiert übernommen wurde); Patrizio Barbieri: *Chiavette and Modal Transposition in Italian Practice (c. 1500-1837)*, in: *Recercare* 3 (1991), S. 5-79; Siegfried Hermelink: *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960.

⁸⁵ Gleiches gilt nur noch für die *Missa Floruit egregius infans Livinus in actis*.

Mehrere Werke Pipelares weisen eine Schlüsselkombination auf, die man als Chiavette (*chiavi trasportare*) bezeichnet: Die Chanson *Morkin ic hebbe ter scolen ghelegghen* und das *Magnificat tertii toni* stehen in der Hohen Chiavette (G2 - C2 - C3 - F3/C4), die Chanson *Fors seulement I* hat die Schlüsselkombination der Tiefen Chiavette (C2 - C4 - F3 - F5). Versucht man, auch Werke mit höherer oder geringerer Stimmenzahl noch einer dieser drei vierstimmigen Schlüsselkombinationen zuzuordnen (mit Abweichungen in einer Stimme), könnte auch die dreistimmige Chanson *Myns liefkens bruyn ooghen* (G2 - C3 - F3) der Hohen Chiavette zugerechnet werden.⁸⁶

In etlichen Werken Pipelares haben die Mittelstimmen die gleiche Lage. Dabei handelt es sich immer um zwei Tenorstimmen, die in der Regel auch im gleichen Schlüssel stehen, wie in den Chansons *Ic weedt een molenarinne* (C2 - C4 - C4 - F4) und *Vray dieu d'amours* (in *VerBC 757*: C1 - C3 - C3 - F3) sowie den Motetten *Ave castissima* (C2 - C4 - C4 - F4) und *Ave Maria ... Virgo serena* (C1 - C3 - C3 - [] - F4). In den meisten Kompositionen Pipelares hat mindestens eine Stimme einen erweiterten Ambitus.⁸⁷

Pipelares Chanson *Fors seulement II (Exortum est in tenebris)* bildet hinsichtlich ihrer Stimmendisposition und Schlüsselung eine Ausnahme. Alle drei Oberstimmen haben Superiuslage und stehen im Diskantschlüssel, hinzu kommt eine Stimme im Alt- bzw. Tenorschlüssel (*Fors seulement II*: C1 - C1 - C1 - C3 / *Exortum est in tenebris*: C1 - C1 - C1 - C4). Viel häufiger als die Betonung des hohen Klangraums findet man in Werken Pipelares aber die klangliche Erweiterung in die Tiefe. In der Chanson *Fors seulement I* und in mehreren Messen ist der tiefe Klangraum stark ausgeprägt.⁸⁸ In diesen Werken haben alle Stimmen eine sehr tiefe Lage, und der im Subbaßschlüssel (F5) notierte Bassus bewegt sich bis zu den extrem tiefen Tönen *E*, *D* und *C* hinab. Dieses Merkmal seiner Musik verbindet Pipelare mit anderen franko-flämischen Komponisten, deren Werke ebenso einen häufigen Gebrauch der sonoren Baßlage aufweisen, z.B. Ockeghems

⁸⁶ Im fünfstimmigen *Credo de Sancto Johanne evangelista* findet sich diese Schlüsselkombination um eine Stimme im C4-Schlüssel erweitert.

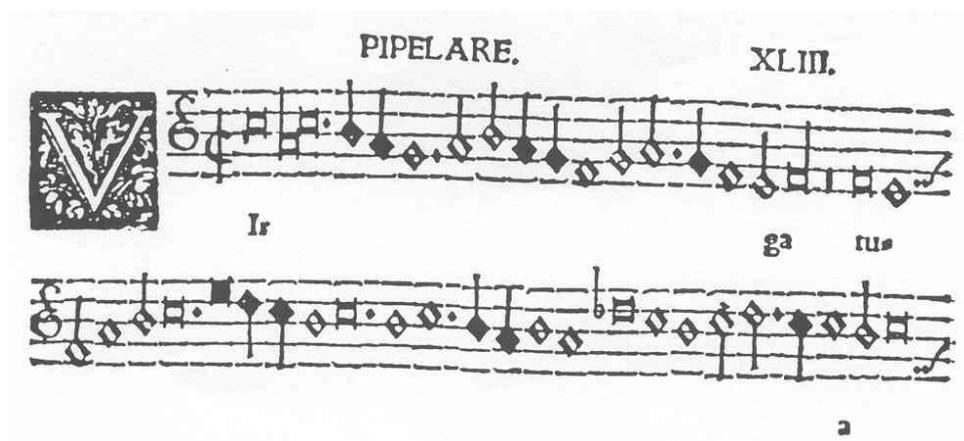
⁸⁷ In folgenden Werken hat mindestens eine Stimme sowohl den authentischen als auch den plagalen Ambitus des jeweiligen Modus: *Een vrolic wesen* (A), *Fors seulement II* (S), *Ic weedt een molenarinne* (B), *Salve Regina* (S und A), *Ave Maria* (S und B), *Hic est vere martyr* (S, A und B), *Memorare Mater Christi* (vier von sieben Stimmen) und *Magnificat* (S); außerdem im *Credo de Sancto Johanne evangelista* (die drei Oberstimmen) und den Messen *De feria* (B, ab dem Gloria), *Floruit egregius infans Livinus in actis* (A), *Joannes Christi care* (S) und *Fors seulement* (die drei Unterstimmen). In mehreren Messen wird dem Superius sogar ein Umfang von zwei Oktaven zugemutet (so in der *Missa Fors seulement*, *Missa L'homme armé*, *Missa Sine nomine I* und *Missa Sine nomine II*; in der *Missa Dicit Dominus* dagegen haben Altus und Bassus einen stark erweiterten Ambitus), was zwecks der Vermeidung von Hilfslinien bei der Notation dieser Stimme in den Quellen zu häufigen Schlüsselwechseln führte.

⁸⁸ Es handelt sich um die Messen *Fors seulement*, *L'homme armé*, *Mi mi* (Kyrie) und *De feria* (Kyrie).

Missa Mi mi, die Messen *L'homme armé* und *Sine nomine I* von Tinctoris oder die *Missa De feria* und das Requiem von La Rue.

In drei Quellen mit Werken Pipelares kommen seinerzeit nur selten gebrauchte Schlüssel vor. Während der Superius des zweistimmigen Satzes *Virga tua et baculus tuus* mit dem Tonumfang $c' - c''$ in einer Handschrift der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg (*RegB B220-2*) in dem für diese Stimmlage üblichen C1-Schlüssel notiert ist, steht diese Stimme in dem etwas späteren Bicinien-Druck von Georg Rhau (*Rhau 1545*) im G3-Schlüssel (Abbildung 4).⁸⁹

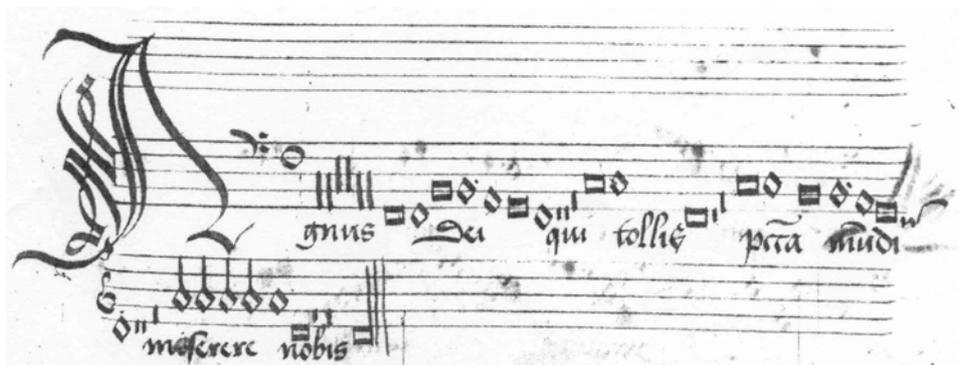
Abbildung 4: Rhau, *Bicinia gallica, latina, germanica*, Wittenberg 1545, Nr. 43: Superius



Ein gleichfalls selten verwendeter G-Schlüssel tritt in einer der Quellen auf, die Pipelares *Missa L'homme armé* überliefern. Dem in dieser Messe bis zum C absteigenden und in allen Quellen im Subbaßschlüssel notierten Bassus ist für die Schlußtöne des ersten Agnus Dei in dem Vatikanischen Chorbuch *VatSM 26* ein G-Schlüssel auf der zweiten Linie vorgezeichnet, der das große G angibt (Abbildung 5). Da in beiden Schlüsseln die Lage der Töne im Liniensystem identisch ist und der Bassus an dieser Stelle nur bis zur Finalis *D* absteigt, die in beiden Schlüsseln noch ohne Hilfslinie darstellbar ist, scheint diese schreibtechnische Besonderheit nicht in einer der sonst für die Wahl des Schlüssels üblichen Gepflogenheiten begründet, sondern vielmehr der Laune des Kopisten entsprungen zu sein.

⁸⁹ Die Lage der Töne im Liniensystem ist in beiden Schlüsseln gleich.

Abbildung 5: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Santa Maria Maggiore, Ms. 26, fol. 13r: Bassus

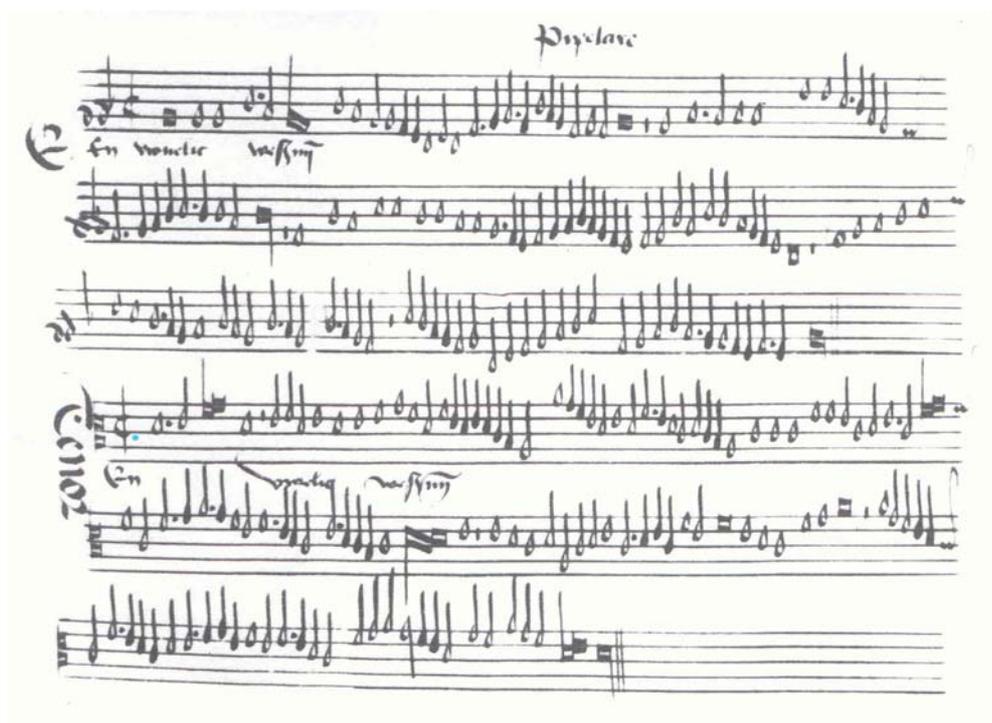


Noch bemerkenswerter als die beiden vorangegangenen Beispiele ist der Gebrauch eines D-Schlüssels im sogenannten *Basevi-Codex* (*FlorC* 2439). Abbildung 6 zeigt den Superius und den Tenor von Pipelares Chanson *Een vrolic wesen*. Am Beginn des Superius läßt sich auf der zweiten Linie ein doppeltes geschriebenes **d** erkennen (so, wie der Ton *d''* z.B. auch in damaligen Darstellungen des Tonsystems angegeben wurde), gefolgt von einem **b** auf der dritten Linie. Hierbei handelt es sich um den selten gebrauchten, auf der zweiten Linie den Ton *d''* kennzeichnenden D2-Schlüssel. Das **b** ist kein Vorzeichen, sondern gibt – wie damals vielfach üblich – den Halbton zwischen *e''* und *f''* an (*fa-fictum*). Was mag hier zu der Wahl dieses besonderen Schlüssels geführt haben? Pipelares Chanson zitiert im Superius die Oberstimme der dreistimmigen Chanson *Een vrolic wesen* von Jacob Barbireau und steht wie diese im 2. Modus. Wie Barbireaus originale Chanson hat Pipelares *Een vrolic wesen* in mehreren Quellen die Finalis *g* (2. Modus transpositus *per b-molle*). Im *Basevi-Codex* steht die Chanson jedoch im untransponierten 2. Modus, der hier um eine Oktave nach oben versetzt wurde, wodurch der Oktavambitus des Superius in eine relativ hohe Lage gerät (*a'-a''*).⁹⁰ Sicher hat bei der Wahl des ungewöhnlichen Schlüssels die Möglichkeit der Vermeidung von Hilfslinien eine Rolle gespielt, denn in keinem anderen Schlüssel wären diese gänzlich zu umgehen. Schlüssiger scheint jedoch folgende Erklärung zu sein, die dem Zitat im Superius Rechnung trägt: Vermutlich hat der Schreiber die bekannte Melodie auch bei ihrer Transposition nach *d* als sofort erkennbares Zitat niederschreiben wollen und hat sich beim Abschreiben der Melodie gleichzeitig das Transponieren dieser Stimme gespart (vorausgesetzt, ihm lag Barbireaus oder Pipelares

⁹⁰ Die gleiche Lage und Schlüsselung weist die Chanson auch in zwei weiteren Quellen auf: *SamaP* 30-1 und *TrentBC* 1947/4. In bezug auf den besonderen Schlüssel im Superius ist ein Vergleich mit dem *Basevi-Codex* aber nicht möglich, denn von der Handschrift in Samedan existieren nur noch die Stimmbücher des Altus und des Bassus, und in der Handschrift in Trient ist der Superius der Chanson nicht notiert.

Chanson mit der Finalis *g* vor); denn auf diese Weise kann die Lage der Töne im Liniensystem gleich bleiben: Mit einem G2-Schlüssel und *b*-Vorzeichnung steht die Melodie im 2. Modus mit der Finalis *g*, mit dem D2-Schlüssel auf derselben Linie ist sie um eine Quinte aufwärts transponiert und steht im untransponierten plagalen *d*-Modus (Notenbeispiel 1).

Abbildung 6: Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica, Cod. 2439, fol. 26v



Notenbeispiel 1: Beginn des Superius der Chanson *Een vrolic wesen* im G2-Schlüssel [a] und im D2-Schlüssel [b]

[a]

s

Een vrolic wesen

The notation shows a vocal line in G2 key (one flat) with a common time signature. The lyrics are 'Een vrolic wesen'.

Finalis: *g* (Tonart: 2. Modus transpositus)

[b]

s

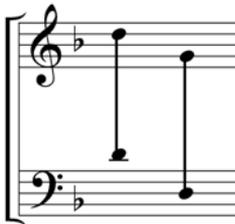
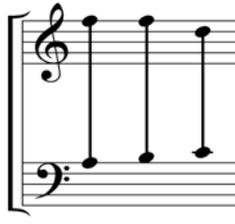
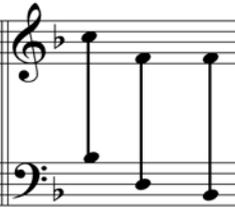
Een vrolic wesen

The notation shows a vocal line in D2 key (two flats) with a common time signature. The lyrics are 'Een vrolic wesen'.

Finalis: *d* (Tonart: 2. Modus, um eine Oktave nach oben versetzt)

Die folgende tabellarische Übersicht faßt die wichtigsten Angaben zur Stimmendisposition und Tonart eines jeden Werkes – nach Gattungen geordnet – noch einmal zusammen. Die jeweils angegebene Schlüsselung bzw. Transposition ist diejenige der Quelle(n), die der Gesamtausgabe zugrundeliegt und dort am Beginn eines Werkes (bzw. Werkteils) verzeichnet ist. Abweichende Verhältnisse in anderen Quellen eines Werkes werden in den nachgestellten Anmerkungen mitgeteilt.

I. CHANSONS

	1. Een vrolic wesen à 4	2. Fors seulement I à 4
Schlüsselung:	C1 C3 C4 F4	C2 C4 F3 F5
Ambitus der Einzelstimmen:		
Ambitus gesamt:	F - d 2	D - c 2
Finalis:	g	d
Tonart:	2. Modus transpositus	2. Modus
	3. Fors seulement II à 4	4. Ic weedt een molenarinne à 4
Schlüsselung:	C1 C1 C1 C3 (C4)	C2 C4 C4 F4
Ambitus der Einzelstimmen:		
Ambitus gesamt:	d - f 2	G - c 2
Finalis:	d	g
Tonart:	1. Modus	2. Modus transpositus

**5. Myns liefkens bruyn
ooghen à 3****6. Morkin ic hebbe ter
scolen gheleghen à 4**

Schlüsselung:

G2 C3 F3

G2 C2 C3 C4

Ambitus der Einzelstimmen:



Ambitus gesamt:

G - f 2

d - f 2

Finalis:

g

d

Tonart:

1. Modus transpositus

2. Modus

7.1 Vray dieu d'amours à 4**7.2 Vray dieu d'amours à 4**

Schlüsselung:

C1 C2 C3 F3

C1 C3 C3 F3

Ambitus der Einzelstimmen:



Ambitus gesamt:

B - d 2

B - c 2

Finalis:

f

f

Tonart:

5. Modus

5. Modus

II. MOTETTEN**1. Ave castissima à 4****2. Ave Maria ... Virgo serena à 5**

Schlüsselung:

C2 C4 C4 F4

C1 C3 C3 [] F4

Ambitus der Einzelstimmen:



Ambitus gesamt:

G - c 2

G - f 2

Finalis:

g

c

Tonart:

2. Modus transpositus

6. Modus transpositus

3. Hic est vere martyr à 4 4. Memorare Mater Christi à 7

Schlüsselung:

Tabulatur

G2 C3 C3 C4 C4 F4 F4

(c1/g1/d2-Linien sind markiert)

Ambitus der Einzelstimmen:



Ambitus gesamt:

F - g 2

E - e 2

Finalis:

f

e

Tonart:

5. Modus

3. Modus

5. Salve Regina à 5

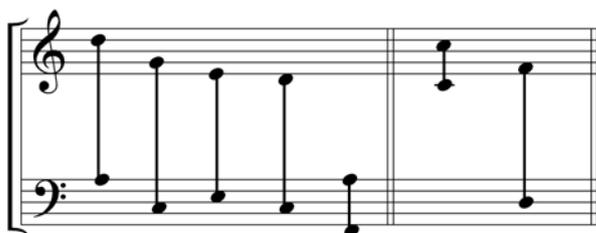
6. Virga tua et baculus tuus à 2

Schlüsselung:

C1 C4 [C3] C4 F4

G3 C4

Ambitus der Einzelstimmen:



Ambitus gesamt:

F - d 2

d - c 2

Finalis:

d

d

Tonart:

1. Modus

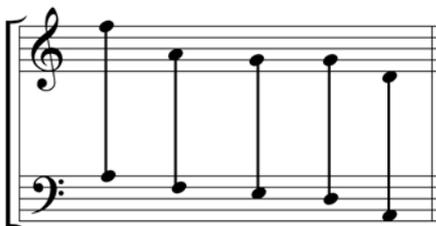
1. Modus

Magnificat tertii toni à 4

Schlüsselung:

G2 C2 [C3] C3 F3

Ambitus der Einzelstimmen:



Ambitus gesamt:

A - f 2

Finalis:

e

Tonart:

3. Modus

ANMERKUNGEN

I. CHANSONS

1. Een vrolic wesen à 4

In *FlorBC 2439*: Finalis *d* (um eine Quinte aufwärts transponiert),

Schlüsselung: *dd* (= D2-Schlüssel) - C1 - C3 - C4. Dieselbe Transposition und Schlüsselung der drei unteren Stimmen auch in *TrentBC 1947/4*.

3. Fors seulement II à 4

() = Schlüssel des Bassus in *SegC (Exortum est in tenebris)*, vgl. *Pipelare: Opera omnia I*, S. 34.

Auch in allen anderen Quellen: C1 - C1 - C1 - C4.

5. Myns liefkens bruyn ooghen à 3

In *MunBS 1516*: C2 - C4 - F4 (mit b-Vorzeichnung in allen Stimmen), um eine Quarte nach unten transponiert. In *SegC* und *UlmS 237*: G2 - C3 - C4, um eine große Sekunde nach oben transponiert.

Die von Ronald Cross gewählte Vorzeichnung zweier b-Vorzeichen (vgl. *Pipelare: Opera omnia I*, S. 6-7) deckt sich mit keiner der Quellen.

7.1 Vray dieu d'amours à 4

In *VatV 11953*: (nur) Bassus mit F4-Schlüssel.

7.2 Vray dieu d'amours à

Fassung der Chanson in *VerBC 757* (vgl. *Pipelare: Opera omnia I*, S. 19).

II. MOTETTEN

1. Ave castissima à 4

In *UlmS 237*: (nur) Bassus mit C4-Schlüssel, transponiert um eine Quinte nach oben.

2. Ave Maria ... Virgo serena à 5

Die Angabe des Schlüsselwechsels im Superius von C1 nach G2 in T. 54 bzw. vice versa in T. 181 fehlt, vgl. *Pipelare: Opera omnia I*, S. 27 und S. 30.

[] : Das Stimmbuch dieser Stimme fehlt (einzige Quelle: *Petrucchi 1508*). In der vorliegenden Ausgabe hat Ronald Cross einen rekonstruierten zweiten Contratenor eingefügt, vgl. *Pipelare: Opera omnia I*, S. 24ff.

5. Salve Regina à 5

Bei der Angabe des C4-Schlüssels im Superius (*Pipelare: Opera omnia I*, S. 56) handelt es sich um einen Druckfehler.

Die Angabe des Schlüssels der Quinta vox [C3] fehlt, vgl. *Pipelare: Opera omnia I*, S. 63.

6. Virga tua et baculus tuus à 2

In *RegB 220-2*: C1 und C4.

Magnificat tertii toni à 4

[C3]: Die Angabe des Schlüssels für die fünfte Stimme im letzten Vers fehlt,

vgl. *Pipelare: Opera omnia I*, S. 43. In *LeipU 49* und *Rhau 1544* erfolgt im letzten mehrstimmig gesetzten Vers (Vers 12) im Superius ein Schlüsselwechsel zu G3.

II. CHANSONS

1. DIE CHANSONS MIT FRANZÖSISCHEM TEXT

DIE VERTONUNGEN ÜBER *FORS SEULEMENT*

FORS SEULEMENT L'ACTENTE QUE JE MEURE

(Dijon, Bibliothèque publique,
Ms. 517, fol. 28v-29r)

<p>Fors seulement l'actente que je meure, En mon las cuer nul espoir ne demeure, Car mon maleur si tresfort me tourmente Qu'il n'est douleur que pour vous je me sente Pour ce que suis de vous perdre bien seure.</p>	<p>Außer der Erwartung des Todes bleibt meinem müden Herzen keine Hoffnung mehr, denn so schrecklich plagt mich mein Mißgeschick, daß es keinen Schmerz gibt, den ich nicht um Euch leide, weil ich ganz sicher bin, Euch zu verlieren.</p>
--	---

<p>Vostre rigueur tellement m' y queurt seure Qu' en ce parti il fault que je m'asseure Dont je n'ay bien qui en riens me contente.</p>	<p>Eure Hartherzigkeit gibt mir wirklich Zuversicht, denn in dieser Lage muß ich gewiß sein, daß es gar nichts gibt, was mir wohl tut.</p>
---	--

<p>Fors seulement l'actente que je meure, En mon las cuer nul espoir ne demeure, Car mon maleur si tresfort me tourmente.</p>	<p>Außer der Erwartung des Todes allein bleibt meinem müden Herzen keine Hoffnung mehr, denn so schrecklich plagt mich mein Mißgeschick.</p>
---	--

<p>Mon desconfort toute seule je pleure, En maudisant, sur ma foy, a toute heure, Ma leauté qui tant m' a fait dolente. Las, que je suis de vivre mal contente, Quant de par vous n'ay riens qui me demeure.</p>	<p>Ganz allein beklage ich meinen Gram und verfluche wahrlich zu jeder Stunde meine Treue, die mich so unglücklich macht. Oh weh, wie unzufrieden bin ich, daß ich lebe, wenn nichts von Euch mir bleibt.</p>
--	---

Fors seulement ... (Strophe 1)

Die *Fors seulement*-Kompositionen bilden wahrscheinlich die größte "Familie" von Kompositionen, die auf einem mehrstimmigen polyphonen Modell (bzw. einer Stimme daraus) basieren. Ausgehend von Johannes Ockeghems Chanson *Fors seulement l'actente* entstanden in dem Zeitraum von ca. 1475 bis 1540 mehr als 30 Chansons, 7 Messen und 2 Motetten, von denen die meisten ebenso wie eine weitere Chanson und eine *Fors seulement*-Messe Ockeghems selbst auf dessen originaler Chanson basieren.¹

¹ Eine Auflistung aller weltlichen Werke und der Motetten wurde zuerst von Helen Hewitt in der folgenden Publikation unternommen: 'Fors seulement' and the Cantus Firmus Technique of the 15th Century, in: Essays

In späteren Werken der *Fors seulement*-Familie greifen die Komponisten aber auch einen anderen Cantus firmus auf, der zuerst in mehreren anonymen Sätzen und in Pipelares weitverbreiteter zweiter *Fors seulement*-Chanson auftritt. Anfangs noch mit Motiven aus Ockeghems Chanson verbunden, wurde dieser neue Cantus firmus später auch unabhängig von Ockeghems Chanson zur Grundlage vieler *Fors seulement*-Kompositionen.

Fast alle Komponisten der *Fors seulement*-Familie waren Niederländer oder Franzosen. Nur ein deutscher Komponist ist mit einem Satz in der Edition aller vollständig erhaltenen weltlichen Werke durch Martin Picker vertreten.² Die meisten Komponisten der *Fors seulement*-Vertonungen gehören der Generation nach Johannes Ockeghem (ca. 1420-1497) an, so außer Pipelare auch Jacob Obrecht († 1505), Johannes Ghiselin-Verbonnet († ca. 1511), Antoine de Févin (†1512), Antoine Brumel († ca. 1515, nach 1520?), Pierre de la Rue († 1518), Andreas de Silva († nach 1520), Antoine Divitis († ca. 1525) und Mabriano de Orto († 1529). Die wichtigsten Komponisten der darauffolgenden Generation sind: Elzéar Genet Carpentras (†1548), Philippe Verdelot († ca. 1550), Jheronimus Vinders († ca. 1550?) und Adrian Willaert († 1562). Ein Satz des Italieners Costanzo Festa († 1545) ist verloren.

Die *Fors seulement*-Kompositionen waren ähnlich anderen Werkgruppen des 15. und 16. Jahrhunderts über denselben Cantus firmus wie z.B. die *L'homme armé*-, *De tous biens plaine*- oder *Fortuna desperata*-Vertonungen sehr beliebt, so daß in einigen Manuskripten ganze Serien dieser Werke zusammengestellt wurden. Die umfangreichste dieser Sammlungen befindet sich im Liederbuch des Fridolin Sicher (*SGallS 461*). Dieses Manuskript enthält zwölf *Fors seulement*-Sätze, darunter beide Chansons von Ockeghem, die zweite *Fors seulement*-Chanson Pipelares sowie Kompositionen von Obrecht, Brumel, Ghiselin, La Rue, Agricola und Jacobus Romanus. Der *Basevi*-Codex (*FlorC 2439*) enthält sieben vierstimmige *Fors seulement*-Sätze in Folge und einen dreistimmigen Satz (Kompositionen von Obrecht, Brumel, Ghiselin, La Rue, Ockeghem, de Orto und Pipelare). Sechs fünfstimmige *Fors seulement*-Sätze sind in einem Manuskript der

in Musicology. In Honor of Dragan Plamenac on his 70th Birthday, hg. von Gustave Reese und Robert J. Snow, Pittsburgh 1969, S. 91-126 [im folgenden: Hewitt 1969]. Diese Liste Hewitts bildete auch die Grundlage der Edition aller weltlichen *Fors seulement*-Sätze durch Martin Picker (siehe die folgende Anmerkung). Zu den Quellen von Ockeghems Chanson und den auf ihr basierenden Werken siehe *Fallows 1999*, S. 163f., und Honey Meconi: Art-Song Reworkings. An Overview, in: *JAMS* 119 (1994), S. 1-42.

² *Fors seulement. Thirty Compositions for Three to Five Voices or Instruments from the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, hg. von Martin Picker, Madison (Wisconsin): A-R Editions 1981 (RRMMAER 4) [im folgenden: Picker 1981]. In dieser insgesamt 30 Kompositionen umfassenden Sammlung sind viele *Fors seulement*-Sätze zum ersten Mal in einer modernen Edition zugänglich.

Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (*VienNB 18746*) enthalten. Schließlich sind in dem sogenannten *Pernner-Codex* (*RegB C 120*) sechs hintereinander notierte *Fors seulement*-Sätze überliefert (Werke von Obrecht, Brumel, Ghiselin, Pipelare, de la Val und La Rue).

Insgesamt existieren vier verschiedene Texte zu den *Fors seulement*-Kompositionen.³ Der originale Text, am häufigsten und zuerst von Ockeghem vertont, ist das Rondeau *Fors seulement l'actente que je meure*. Dieser Text liegt der Chanson von Obrecht, dem fünfstimmigen Satz von La Rue, zwei anonymen Chansons und beiden *Fors seulement*-Sätzen Pipelares zugrunde, deren Quellen überwiegend nur Textincipits und keine vollständige Textunterlegung überliefern.⁴ In seiner zweiten *Fors seulement*-Chanson verwendet Ockeghem den Text: *Fors seulement contre ce qu'ay promys*. Antoine Brumel übernimmt mit der Tenorstimme aus Ockeghems *Fors seulement l'actente* auch den Refraintext des originalen Rondeaux, die anderen Stimmen seiner Chanson singen aber einen anderen Text: *Du tout plongiet au lac de desespoir*. Févin und Willaert haben eine Bearbeitung des ursprünglichen Rondeau-Textes vertont, deren Beginn lautet: *Fors seulement la mort sans nul autre attente*.

³ Alle Texte (mit englischer Übersetzung) sind in *Picker 1981* im Vorwort mitgeteilt.

⁴ Weshalb die hier angegebene Fassung des Textes einer Quelle für Ockeghems Chanson entnommen ist. Ronald Cross hat im Kritischen Kommentar zur Gesamtausgabe (*Pipelare: Opera omnia I*, S. IVX) aus mehreren Quellen für Pipelares zweite Chanson eine hiervon nur geringfügig abweichende Version des Textes zusammengestellt.

Die am häufigsten zitierte Stimme aus Ockeghems Chanson *Fors seulement l'actente* ist der Tenor.⁵ Diese Stimme bildet die Grundlage der folgenden Vertonungen:

Komponist:	Stimmzahl:	Tenor Ockeghems als:	abwärts transponiert um:	Picker1981 Nr.:
Ockeghem	à 3	Bassus	Duodezime	2
Obrecht	à 4	Altus	Quarte	3
La Rue	à 4	Altus	Quinte	4
Pipelare	à 4	Altus	Oktave	5
Brumel	à 4	Altus	gr. None	6
Reingot	à 4	Tenor	Oktave	7
de Orto	à 4	Bassus	Duodezime	8
Agricola	à 4	Bassus	Duodezime	9
anonym	à 4	Bassus	Duodezime	10
de Silva	à 4	Superius ⁶	Duodezime	11
La Rue	à 5	Superius	(untransponiert)	12
anonym	à 5	Altus	Oktave	13
anonym	à 5	Altus	Oktave	14
anonym	à 5	Quinta vox	Duodezime	15
anonym	à 5	Quinta vox	Oktave + Sexte	16
Divitis	à 5	Altus	Quinte (2:1 augmentiert)	17

Aber auch die anderen Stimmen der Chanson Ockeghems sind in manche *Fors seulement*-Vertonungen als Zitat eingegangen. In den vierstimmigen *Fors seulement*-Sätzen von Romanus und de la Val⁷ dient der Superius aus Ockeghems *Fors seulement l'actente* ebenso wie in der fünfstimmigen Motette *Maria mater gratie* (anonym/La Rue?)⁸ als Cantus firmus, und Ghiselin-Verbonnet⁹ zitiert sowohl den Superius als auch den Tenor.

⁵ Es ist die klingend höchste Stimme des Satzes, die in der neuen Ockeghem-Edition von Jaap van Benthem mit der Bezeichnung Tenor folgerichtig über dem Superius angeordnet wurde (Johannes Ockeghem: *Masses and Mass sections II,4*, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1998, S. VII f.). In der Gesamtausgabe der Werke Ockeghems von Richard Wexler und Dragan Plamenac (Ockeghem: *Collected Works III*, American Musicological Society, Philadelphia 1992, Nr. 4, S. 62 f.) ist der Tenor als Mittelstimme, in der Edition der Chanson durch Martin Picker (*Picker 1981*, Nr. 1a und 1b) dagegen als höchste Stimme und mit der Bezeichnung Superius notiert.

⁶ Dieser Satz hat die ungewöhnliche Disposition von vier Stimmen in Bassus-Lage, so daß die Bezeichnung Superius lediglich die Stimmfunktion angibt. Der Cantus prius factus befindet sich in der höchsten Stimme, die in demselben Tonraum verläuft wie die zwei Mittelstimmen. Die tiefste Stimme des Satzes reicht sogar bis zum Kontra-B.

⁷ *Picker 1981*, Nr. 18 und Nr. 19.

⁸ Diese Motette ist enthalten in dem Manuskript *BrusBR 228*, Nr. 21, und ediert in: Martin Picker: *The Chanson Albums of Marguerite of Austria: MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique*, Brussels, Berkeley/Los Angeles 1965, S. 257 [im folgenden: *Picker 1965*].

⁹ *Picker 1981*, Nr. 20.

Drei Chansons der *Fors seusement*-Familie schließlich basieren auf der tiefsten Stimme von Ockeghems *Fors seusement l'actente*, dem Contratenor.¹⁰

Pipelare komponierte zwei verschiedene Sätze über *Fors seusement*. Während der erste Satz an die Tradition der Bearbeitungen von Ockeghems populärer Chanson anknüpft, enthält der zweite, zu seiner Zeit sehr beliebte und weitverbreitete Satz lediglich Reminiszenzen an Ockeghems Chanson und basiert auf dem neuen Cantus firmus im Tenor, der – später oft zitiert – einen neuen Zweig der *Fors seusement*-Familie begründete. Diese zweite Chanson Pipelares bildet auch die Grundlage für seine fünfstimmige *Missa Fors seusement*.

An den im 15. und 16. Jahrhundert über einen langen Zeitraum entstandenen Kompositionen der *Fors seusement*-Familie läßt sich die Entwicklung von der strengen Cantus firmus-Technik zur Parodie als grundlegendem Verfahren der Einbeziehung von Altem in Neues und gleichzeitig die Entwicklung von der Drei- zur Vierstimmigkeit und deren Erweiterung zur Fünfstimmigkeit nachvollziehen. Pipelares aus verschiedenen Schaffensphasen stammenden *Fors seusement*-Vertonungen spiegeln diese Tendenzen der Kompositionsgeschichte wider.

¹⁰ Picker 1981, Nr. 21 à 4 (Ghiselin?/Josquin?), Nr. 22 à 4 (Josquin?) und Nr. 23 à 5 (anonym).

FORS SEULEMENT I à 4

Pipelares Chanson *Fors seulement I* ist im *Basevi-Codex (FlorC 2439, Nr. 20, fol. 21v-22r)* überliefert und basiert auf der dreistimmigen Chanson *Fors seulement l'actente* von Johannes Ockeghem.¹¹ Der Altus dieses vierstimmigen Satzes ist die vollständig übernommene Tenorstimme der Chanson Ockeghems, um eine Oktave nach unten versetzt. Während jedoch Ockeghems Chanson 70 Takte umfaßt, beträgt die Anzahl der Takte bei Pipelare 73. Diese Diskrepanz ergibt sich aus dem gegenüber der Chanson Ockeghems um einen Takt später erfolgenden ersten Einsatz der übernommenen Stimme sowie einer gegenüber der Vorlage um zwei Takte längeren Schlußbildung.¹² Pipelare beschränkt die Referenz an Ockeghem jedoch nicht auf die Übernahme der Hauptstimme aus dessen berühmter Chanson; auch die anderen, den Cantus firmus umgebenden Stimmen haben Anteil an seinem Material und zitieren darüber hinaus vor allem den Superius Ockeghems, die zweite melodisch wichtige Stimme der Vorlage. Der Bassus der Chanson Pipelares bezieht außerdem Elemente und Wendungen des Contratenors aus Ockeghems Satz in seine Linienführung ein. Aber auch über das direkte Zitat hinaus gibt es formale und motivische Parallelen zu Ockeghems Chanson.

Pipelares Satz ist wie derjenige Ockeghems in zwei Teile gegliedert.

Fors seulement I, Gliederung:

I. T. 1-40/45

Abschnitt	Takt
1.	1-22
2.	22-40/45

II. T. 43-73

Abschnitt	Takt
3.	43-62
4.	62-73

¹¹ Alle Angaben zu Ockeghems Chanson beziehen sich auf die folgende Edition: Johannes Ockeghem: *Collected Works III*, hg. von Richard Wexler und Dragan Plamenac, American Musicological Society, Philadelphia 1992, Nr. 4, S. 62-63.

¹² Der Einsatz des Tenors erfolgt bei Ockeghem in T. 10, der des Altus bei Pipelare in T. 11. Der vom C.f. im Altus in T. 71 (entsprechend dem Schlußtakt T. 70 im Tenor bei Ockeghem) erreichte Schlußton *a* wird in eine den Satz abschließende und den *d*-Modus bekräftigende Klausel auf der Finalis der drei anderen Stimmen integriert und entsprechend länger gehalten.

Im Unterschied zu dem Rondeau Ockeghems aber vermeidet Pipelare mit einem auskomponierten Übergang die Bildung einer Mittelzäsur, welche die beiden Teile ähnlich klar voneinander abgrenzen und die Ausführung der Chanson in der Form des Rondeau ermöglichen würde. Denn zwar wird das Ende des I. Teils durch die Klausel in T. 38-40, der einzigen inmitten des Satzes, an der alle vier Stimmen beteiligt sind, deutlich markiert; durch den Schritt im Bassus vom *E* zum *F* wird diese Klausel aber zur *clausula fuggita* und damit in ihrer Schlußwirkung abgeschwächt. Außerdem setzt der Superius seine Linie über die Klausel hinaus noch bis T. 45 fort, während in T. 43 mit dem aus Ockeghems Chanson übernommenen Motiv im Bassus schon der II. Teil beginnt. Sowohl der I. als auch der II. Teil der Chanson werden mit einer *clausula formalis* auf der Finalis *d* in zwei Abschnitte unterteilt.

Die Chanson steht im 2. Modus, der aufgrund seiner tiefen Lage selten untransponiert gebraucht wurde. Es ist anzunehmen, daß Pipelare gerade die Besonderheit des tiefen Klanges und die Merkmale eines plagalen Modus für die Vertonung des melancholischen Rondeautextes bevorzugte. Deshalb liegt der von Ockeghem übernommene Cantus firmus – eine Melodie, die sich im authentischen Tonraum bewegt – auch im Altus und nicht in einer der modusbestimmenden Stimmen (dem Tenor oder dem Superius). Alle Stimmen weisen einen regulären Ambitus auf.¹³ Und ebenso bestätigen alle Klauseln auf den Tonstufen *d*, *f* und *a* die Tonart; modusfremde Klauseln fehlen.

Der charakteristische Beginn der Chanson Ockeghems wird in der Chanson Pipelares von jeder der vier Stimmen aufgegriffen. Dabei sind der Tenor und der Bassus einerseits, der Superius und der Altus andererseits zu Stimmpaaren gekoppelt und durch paarige Imitation aufeinander bezogen (Notenbeispiel 2).

Der Tenor von Pipelares Chanson lehnt sich eng an Ockeghems Superius an, dessen erste Phrase er vollständig übernimmt.¹⁴ Daran schließt sich noch einmal das schon in den Takten 3 und 4 erklangene und den Refraintteil der Chanson Ockeghems prägende, den Rahmen einer Quarte abwärts durchschreitende Motiv an (Motiv x, siehe Notenbeispiel 3a). Diese Wendung findet sich an äquivalenter Stelle bei Ockeghem im Contratenor (T. 10-11), bei Pipelare hat der Schlußton des Motivs allerdings die doppelte Dauer.

¹³ Siehe hierzu auch das Kapitel *Die Tonarten und Schlüsselungen*, S. 38.

¹⁴ Seine Takte 1-10 entsprechen den Takten 1-10 des Superius bei Ockeghem, eine Oktave tiefer.

Notenbeispiel 2: *Fors seulement I*, T. 1-22

Soprano (S):

Alto (A):

Tenor (T):

Bass (B):

1. System (Measures 1-5):

S: [Blank]

A: [Blank]

T: Fors seu - le - ment l'ac - ten - te

B: Fors seu - le - - - ment l'ac -

2. System (Measures 6-10):

S: [Blank]

A: [Blank]

T: que je meu - - - - re,

B: ten - - - te que je meu - re,

3. System (Measures 11-16):

S: seu - le - ment l'ac - ten - - - te que je

A: Fors seu - le - ment l'ac - ten - te que je

T: [Blank]

B: [Blank]

4. System (Measures 17-22):

S: meu - - - - re,

A: meu - - - - re, En mon las cueur nul

T: En mon las

B: [Blank]

Auch die wie bei Ockeghem mit *e* beginnende und mit einer Diskantklausel auf *a* schließende zweite Phrase des Tenors (T. 18-31) ist derjenigen des Superius aus Ockeghems *Fors seulement l'actente* (T. 30-39) sehr ähnlich. In den Takten 43ff. zitiert Pipelare den melodisch einprägsamen Beginn des B-Teils aus Ockeghems Chanson (T. 42ff.); dabei wird wie in der Vorlage das Kopfmotiv der Phrase von jeder Stimme imitatorisch aufgegriffen.¹⁵ Die Schlußwendung dieser Phrase des Tenors ist wieder das Motiv x (T. 49-50), es erklingt bei Ockeghem an entsprechender Stelle (T. 53-54) im Tenor.

Der Superius basiert in weiten Teilen der Chanson ebenfalls auf dem Superius von Ockeghems *Fors seulement l'actente*. Der Zeitpunkt seines ersten Einsatzes nach neun Pausentakten entspricht aber demjenigen des Tenors bei Ockeghem. In der ersten Phrase des Superius (T. 10-22) hat Pipelare die ersten vier bzw. fünf Takte von Ockeghem exakt übernommen, den weiteren melodischen Verlauf dann aber paraphrasiert. Alle Töne der Takte 1-10 des Superius Ockeghems sind im Superius der Chanson Pipelares enthalten, der diese ab T. 14 jedoch umspielt und in ihrer Dauer meistens verändert. Der Abschluß des I. Teils (in T. 40) erfolgt im Superius mit einer Diskantklausel auf *a'*, eingeleitet von einem Portamento. Dies ist eine genaue Übertragung der Wendung des Superius Ockeghems an entsprechender Stelle, der in beiden Kompositionen bei gehaltenem *a* im Cantus firmus noch eine ausschwingende melismatische Linie angefügt ist. In den Takten 47-54 ähnelt der Superius Pipelares dem Superius der Chanson Ockeghems in den Takten 49-55. Das Kopfmotiv der Phrase ist (eine Quinte tiefer) genau übernommen, danach gibt es rhythmische Entsprechungen und in beiden Stimmen eine Klauselbildung auf *f'*. Die zwei aufeinanderfolgenden fallenden Terzen in den Takten 55-57 (*c''-a'-f'*) sind imitatorisch mit dem Cantus firmus verknüpft¹⁶ und kommen bei Ockeghem als melodischer Bestandteil außerdem im Superius (T. 29) und im Tenor (T. 18-19) vor. Schließlich nutzt Pipelare dieselbe Stelle des Cantus firmus wie Ockeghem für eine Kadenz auf *d* (T. 60-61), in welcher der Altus als zweite Gerüststimme zu der Diskantklausel im Superius anstelle der erwarteten Ultima *d* zunächst eine Pause hat und damit die Schlußwirkung abschwächt (*cadenza fuggita*). Die letzte Phrase des Superius in den Takten 63ff. schließlich enthält noch zwei kurze Reminiszenzen an die Vorlage. Zunächst übernimmt der Superius die

¹⁵ Die Takte 45-49 im Tenor der Chanson Pipelares entsprechen den Takten 49-53 des Superius Ockeghems (um eine Oktave + Quinte tiefer) bzw. dessen Tenor in den Takten 47-51. Dem Tenor in Pipelares Chanson vorausgegangen ist dieses Kopfmotiv schon im Bassus in den Takten 43-47, danach nimmt es der Superius in den Takten 47-51 auf, und einen Takt später erscheint es schließlich in der originalen Tonlage des C.f. im Altus (T. 48-52).

¹⁶ Vgl. den Altus in T. 56-58 (*c'-a-f*) bzw. den Tenor der Chanson Ockeghems in T. 55-57.

ersten vier Töne des Cantus firmus im Altus, dann erinnert die stufenweise aufwärts ausgefüllte Quarte von c' bis f' vor der den Satz abschließenden Diskantklausel auf d' in T. 71 an die Wendung des Superius bei Ockeghem in den Takten 66-67.

Der Bassus von *Pipelares Fors seulement I* orientiert sich nach dem in allen Stimmen zitierten Chansonbeginn¹⁷ vor allem an Ockeghems Contratenor. Der Beginn der zweiten Phrase im Bassus, der Quartanstieg von A bis d (T. 23-25), ist eine Imitation des Cantus firmus im Altus (T. 22-24) und entspricht dem Contratenor Ockeghems in den Takten 22-24 (vgl. auch T. 40ff.). Die sich bei *Pipelares* im Bassus daran anschließenden Töne $A-d-A-F$ (T. 26-29) sind in der diastematischen Linie des Contratenors zu Beginn des B-Teils bei Ockeghem als Gerüsttöne enthalten.¹⁸ Außerdem gibt es im letzten Abschnitt des Bassus (T. 54ff.) Parallelen zum Contratenor der Chanson Ockeghems. Die langen Töne F und D im Bassus (T. 54-57 und T. 62-64) sind dem f und d des Contratenors Ockeghems (T. 55-57 und T. 61-63) vergleichbar, und ähnlich der Rolle des Contratenors bei Ockeghem hat auch der Bassus *Pipelares* in diesem letzten Abschnitt des Satzes fast ausschließlich Klangträgerfunktion. In den Takten 70-71 ist der Bassus mit der Tenorklausel auf A der Gegenpart zur Diskantklausel des Cantus firmus im Altus. In Ockeghems Chanson lag diese Wendung an entsprechender Stelle im Superius (T. 69-70).

Außer den vorstehend genannten und direkt als Zitat erkennbaren Übernahmen *Pipelares* zeigt sich die stilistische Nähe beider *Fors seulement*-Sätze zudem in den folgenden für Ockeghems Chanson charakteristischen Elementen, die in *Pipelares* Chanson auch außerhalb eines direkten Zitatzusammenhangs vorkommen:

- motivische Tonwiederholungen: T. 35f. (S), T. 54 (T), T. 68 (B);
- "Dreiklangsbildungen": T. 55-57 (S), T. 69-70 (T);
- Terz- bzw. Sext-Parallelen: T. 5-8 (T + B), T. 14-18 (S + A), T. 23-25 (A + B), T. 42-45 (S + B), T. 45-47 (T + B), T. 48-49 (S + T), T. 59-60 (S + A), T. 63-65 (S + A).

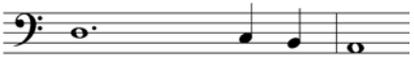
Das für Ockeghems Chanson so typische "Quartrahmen-Motiv" (Motiv x, siehe Notenbeispiel 3a) durchzieht auch *Pipelares* Chanson und erscheint auf allen bei Ockeghem vorkommenden und modal wichtigen Tonstufen (mit den Anfangstönen a, f und d), teilweise auch außerhalb eines direkten Zitatzusammenhangs. Darüber hinaus verwendet *Pipelares* dieses Motiv auf weiteren Tonstufen (mit den Anfangstönen g und c)

¹⁷ Vgl. die Takte 2-5 des Bassus bei *Pipelares* mit Ockeghems Superius in T. 1-4 bzw. dessen Tenor in T. 10-13.

¹⁸ Vgl. die Takte 41ff. in Ockeghems Contratenor: $a-d'-a-f$, der Quartrahmen $a-d'$ ist hier wie in den Takten 22ff. stufenweise ausgefüllt.

und in rhythmisch abgeschwächter Form.¹⁹ Das mit dem Motiv x verwandte, gleichfalls in Ockeghems Chanson vorkommende Motiv y (Notenbeispiel 3b), das Cantus firmusgebunden in den Takten 27-28 im Altus erklingt, integriert Pipelare auch zitaturabhängig in seine Chanson.²⁰ Im Unterschied zu Ockeghems Chanson kommt in Pipelares *Fors seulement I* noch eine diastematische Variante mit demselben Rhythmus vor: Motiv z (Notenbeispiel 3c), dessen ersten drei Töne denjenigen der Motive x und y entsprechen, dessen Schlußton jedoch im Terzsprung erreicht wird und somit gleich dem Anfangston ist.²¹

Notenbeispiel 3: Das "Quartrahmen-Motiv" x [a] und die verwandten Motive y [b] und z [c]

[a] 
Motiv X

[b] 
Motiv Y

[c] 
Motiv Z

¹⁹ Anfangston a: T. 3f. (T), T. 4f. (B), T. 12f. (S), T. 13f. (A), T. 33f. (S); Anfangston d: T. 10f. (T), T. 49f. (T), T. 68f. (A); Anfangston f: T. 33f. (A), T. 54f. (A). Anfangston g: T. 14f. (S); Anfangston c: T. 65f. (A). Ohne Punktierung zu Beginn: T. 28f. (T), T. 29f. (S), T. 64f. (T), T. 70f. (S). Auch in den zahlreichen Quellen von Ockeghems *Fors seulement l'actente* differiert der Rhythmus dieses für die Chanson so typischen Motivs in dieser Weise.

²⁰ Während es bei Ockeghem nur noch ein weiteres Mal auftritt (T. 14f.: S), findet es sich bei Pipelare in T. 7f. (B) und T. 43f. (T), ohne Punktierung des ersten Tons auch in T. 36f. (S).

²¹ Siehe T. 6f. (T + B). Zwar handelt es sich bei den Motiven x, y und z um stilistisches Allgemeingut, das in jedem Werk Pipelares mehr oder weniger häufig vertreten ist (vergleichsweise oft und in allen hier angeführten Varianten tritt es z.B. auch im 12. Vers des *Magnificat tertii toni* auf); da dem Motiv x als elementarem Bestandteil des prägnanten und als Zitat sofort erkennbaren Beginns von Ockeghems *Fors seulement l'actente* in Werken der *Fors seulement*-Familie aber ein besonderer Stellenwert zukommt, die Anhäufung dieser miteinander verwandten Motive in den *Fors seulement*-Werken Pipelares und denen anderer Komponisten auffällt und nur schwer zwischen bewußtem Zitat und selbstverständlicher stilistischer Floskel unterschieden werden kann, ist ihre analytische Darstellung in diesem Rahmen gerechtfertigt.

FORS SEULEMENT II à 4

Pipelares zweite Chanson über *Fors seulement* ist in über einem Dutzend Quellen überliefert.²² Sechs davon weisen sie Pipelare zu, während sie in Ottaviano Petruccis *Canti B (Petrucci 1502/1503)* Pierre de la Rue zugeschrieben ist. Die restlichen Quellen überliefern den Satz anonym. In der *Sicher*-Tabulatur (*SGalls 530*) ist eine Version für Tasteninstrumente enthalten, und im Kodex der Kathedrale von Segovia (*SegC*) existiert die Chanson *Fors seulement II* als Kontrafaktur mit dem Psalmtext: "Exortum est in tenebris lumen rectis corde: misericors et miserator et justus Dominus".²³ Die Überlieferung dieser Chanson in überdurchschnittlich vielen Manuskripten und frühen Drucken wie auch die von ihr ausgehenden Verbindungslinien zu einer ganzen Reihe anderer *Fors seulement*-Kompositionen lassen vermuten, daß diese Vertonung um 1500 sehr beliebt, geschätzt und bekannt gewesen sein muß. In der Tat ist sie eine der klangschönsten und berühmtesten Chansons Pipelares, die zur Neuentdeckung und Wertschätzung dieses Komponisten wesentlich beigetragen hat. Pipelare selbst hat eine fünfstimmige Messe über seine eigene Chanson geschrieben. Diese Tenor-Cantus-firmus-Messe verwendet die Tenorstimme von *Fors seulement II* als Cantus firmus, zitiert im Sanctus aber auch andere Stimmen der Chanson, so daß sich hier Ansätze zur Parodie feststellen lassen – eine Anfang des 16. Jahrhunderts als Verfahrensweise innerhalb der Meßkomposition noch verhältnismäßig neue Technik.

Die Tenorstimme von Pipelares *Fors seulement II* entspricht, von geringen Abweichungen abgesehen, der Tenorstimme einer anonym überlieferten dreistimmigen Chanson, deren wichtigste Quelle das *Chansonnier des Hieronymus Lauweryn Van Watervliet* ist (*LonBM 35087*, Nr. 67, fol. 80v-81r).²⁴ Dieser Cantus prius factus bildet den Ausgangspunkt für eine Reihe von *Fors seulement*-Vertonungen, die mit Pipelares Chanson *Fors seulement II* verwandt sind.²⁵ Mit großer Wahrscheinlichkeit ist der dreistimmige Satz der Londoner

²² Siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit. Die Quellenangaben in *Pipelare: Opera Omnia I*, S. XIV-XV enthalten zwei Druckfehler; die richtigen Seitenangaben unter 6. und 8. lauten: *RegB C 120*, fol. 336, und *TourBV 94*, fol. 22r-22v.

²³ "Erstanden ist in der Finsternis ein Licht des unbeugsamen Herzens: der barmherzige, erbarmende und gerechte Herr". Dieser Text stammt aus Psalm 111, Vers 4. Siehe *Biblia Sacra, Iuxta Vulgatam Versionem*, Deutsche Bibelgesellschaft 1994, S. 914.

²⁴ Die Chanson ist ediert in *Picker 1965*, S. 477f., und *Picker 1981*, Nr. 24. Zum Manuskript *LonBM 35087* siehe die Arbeiten von William McMurtry: *McMurtry 1967* und *McMurtry 1989*.

²⁵ So ist dieser Cantus firmus unter anderem Superius einer anonymen vierstimmigen Chanson, die in dem Manuskript *BolC Q 19* Pipelares Chanson unmittelbar angeschlossen ist (*Picker 1981*, Nr. 25), und Tenor in einer anderen, in dem Manuskript *CambraiBM 124* anonym überlieferten vierstimmigen Chanson (*Picker 1981*, Nr. 27). Antoine de Févin zitiert in seiner dreistimmigen *Fors seulement*-Chanson (*Picker 1981*, Nr. 28) aus Pipelares *Fors seulement II*. Dieser Satz Févins ist vielleicht die erste Chanson, die das Parodieverfahren zur Zitatgrundlage hat. Sie ist wiederum Vorlage für die fünfstimmige *Fors seulement*-

Quelle chronologisch früher anzusiedeln als Pipelares vierstimmige Vertonung mit diesem neuen Cantus firmus.²⁶ Zwar ist nicht auszuschließen, daß beide Sätze auf eine gemeinsame, heute nicht mehr ausfindig zu machende Quelle zurückgehen könnten; wahrscheinlicher ist jedoch, daß Pipelare die anonyme dreistimmige Chanson gekannt und die Tenorstimme seiner Chanson dieser entnommen hat, womit er nicht – wie Ronald Cross mutmaßt – Schöpfer der Melodie wäre.²⁷ Zweifellos feststehen dürfte aber, daß Pipelares Chanson *Fors seulement II* aufgrund ihrer außergewöhnlichen Beliebtheit und großen Verbreitung für die in ihrem Umkreis entstandenen Kompositionen mit diesem neuen Cantus firmus das Modell gewesen ist und so einen von Ockeghems berühmter Chanson *Fors seulement l' actente* unabhängigen neuen Zweig der Familie der *Fors seulement*-Kompositionen begründete.

Der Cantus firmus im Tenor besteht aus sieben Abschnitten, die entweder mit einer Klausel auf der Finalis *d* oder auf der Repercussa *a* enden (siehe Abbildung 7 und Notenbeispiel 6). Der zweite, vierte und sechste Abschnitt schließen mit einer Diskantklausel, die im mehrstimmigen Satzgefüge jeweils in eine dreistimmige Parallelklausel integriert ist.²⁸ Zweimal ist eine solche Schlußwendung mit einem Portament eingeleitet. Der Cantus firmus im Tenor ist eine typisch authentische Melodie. Sie bewegt sich zunächst nur in dem für den 1. Modus im Unterschied zum 2. Modus charakteristischen Quartrahmen von *a'* bis *d''* und verwendet erst ab der fünften Phrase (T. 35ff.) auch die Töne der darunterliegenden, authentischem und plagalem *d*-Modus gemeinsamen Quintenspezies. Insgesamt bewegt sich der Tenor in einem für den 1. Modus

Chanson von Adrian Willaert (*Picker 1981*, Nr. 30), eine der spätesten Vertonungen der *Fors seulement*-Familie. Willaert übernimmt Févins Tenor (um eine Quinte abwärts transponiert) als Superius, zitiert aber auch dessen Contratenor. Außerdem ist die Tenorstimme von Pipelares *Fors seulement II* auch Cantus firmus in einem Teil der fünfstimmigen Motette *Infirmiorem nostram* von Philippe Verdelot (ediert in: *Treize livres de motets parus chez Pierre Attaingnant en 1534 et 1535*, hg. von Albert Smijers, Paris 1934-64, Bd. 4, S. 99ff.) und einer nur noch als Fragment erhaltenen anonymen *Salve Regina*-Vertonung (*LeidGA 1442*, fol. 1v). Die fünfstimmige, lange Zeit Nicolas Gombert zugeschriebene *Missa Fors seulement* von Jheronimus Vinders schließlich basiert auf zwei Modellen: Pipelares *Fors seulement II* und Févins dreistimmiger Chanson.

²⁶ Siehe *Picker 1981*, S. XX, und *Hewitt 1969*, S. 99.

²⁷ Für diese Vermutung spricht auch die Tatsache, daß genauso zwei andere in demselben Chansonier enthaltene dreistimmige Sätze (Nr. 7: *Ic weet een molenarynne* und Nr. 18: *Mijns liefskins bruun ooghen*) als Vorstufen bzw. Vorlagen für die Vertonung der jeweiligen Liedmelodie durch Pipelare anzusehen sind. Siehe dagegen *Cross 1969*, S. 516, Anmerkung 53: "It seems logical to assume that Pipelare based his work on the three-part London setting, just as he based his settings of *Ic weedt een molenarinne* and *Mijns liefskins bruyen ooghen* on models in this London MS; however, as regards *Fors seulement*, this is perhaps not quite as clear cut, for the late date of the Formschneider print (gemeint ist: H. Formschneider: *Trium vocum carmina a diversis musicis composita*, Nürnberg 1538 [RISM 1538⁸]; dort ist die anonyme Chanson als Nr. 46 enthalten, Anmerkung der Verfasserin) and the great popularity of the Pipelare work are two factors which suggest that the Pipelare version might be the 'original' of this group."

²⁸ In T. 22-23, 33-34 und 48-49 [49-50].

idealtypischen Ambitus, allerdings in der Lage eines Superius. Von einprägsamer und zugleich gliedernder Wirkung sind die Tonwiederholungen an jedem Phrasenbeginn des Cantus firmus (auf der Tonstufe *a'* bzw. *e'*). Ebenso tragen melodisch gleich oder ähnlich wiederkehrende Schlußwendungen zur formalen Geschlossenheit und perzeptiven Eingängigkeit der Melodie bei. Das Motiv mit einer Folge absteigender Semiminimen und dem Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ vor der abschließenden Tenorklausel ist in der Tenorstimme einmalig und dient als signalhaftes Motiv der Schlußbildung.²⁹

Abbildung 7: Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. 228, fol. 17v: Tenor



²⁹ In den anderen Stimmen kommt diese Wendung im Verlauf der Chanson dagegen mehrfach vor, und zwar ebenso stets unmittelbar vor einer Klausel: T. 24f. (A + B), T. 32f. (S + B), T. 42f. [43f.] (B).

Pipelares *Fors seulement II* gliedert sich in zwei Teile mit je zwei Abschnitten.

Fors seulement II, Gliederung:

I. T. 1-34

Abschnitt	Takt
1.	1-23
2.	24-34

II. T. 34-58 [35-59]³⁰

Abschnitt	Takt
3.	34 [35]-49 [50]
4.	49 [50]-58 [59]

Die Klauselbildung in T. 33-34 ist gegenüber anderen Binnenklauseln als stärkere Zäsur konzipiert und zeichnet sich durch folgende Merkmale aus: Alle drei an dieser Stelle singenden Stimmen (der Altus pausiert) sind an der Klauselbildung beteiligt, die Diskantklausel im Tenor wird durch ein Portament eingeleitet, und ein mit der Vorbereitung der Synkopensdissonanz im Tenor zusammenfallender relativ betonter Durchgang im Bassus hebt die Schlußwendung auch dissonanztechnisch hervor. Auf der Ultima dieser Klausel setzt der Altus mit dem ersten Ton des schon zum II. Teil gehörenden und in den anderen drei Stimmen einen Takt später homorhythmisch aufgenommenen Motivs ein, wodurch sich das Ende des I. und der Beginn des II. Teils überlappen.

Die Chanson steht im 1. Modus, was sich aus der Finalis *d*, dem melodischen Verlauf des Tenors sowie den im Verlauf des Stückes vorkommenden Klauseln auf den Tonstufen *d*, *a* und *f*, die in ihrer Häufigkeit gemäß ihrer Rangordnung abgestuft auftreten, eindeutig bestimmen läßt. Merkwürdig ist nur das Ambitusschema der vier Stimmen, welches weder mit der für die Werke der klassischen Vokalpolyphonie typischen Disposition *a voce piena* noch der eines *ad aequales* besetzten Werkes korreliert:

³⁰ Da Ronald Cross in seiner Edition der Chanson die Zweiteiligkeit durch eine Teilung des Taktes 34 verdeutlicht (T. 34,1 soll bei der Wiederholung des I. Teils, T. 34,2 beim Fortgang in den II. Teil gesungen werden) und den Notentext der Chanson damit durch keine der Quellen legitimiert äußerlich der Form des Rondeau anpaßt, diesen Takt aber unüblicherweise zweifach (als T. 34 und T. 35) zählt, ist die dieser Analyse zugrundeliegende Taktzählung im II. Teil der Chanson von der bei Cross abweichend (dessen Zählung hier in eckigen Klammern angegeben ist). Die Taktzahlen stimmen überein mit der Ausgabe von Martin Picker (*Picker 1981*, Nr. 26).

Fors seulement II, Stimmumfang:³¹

	I. T. 1-34	II. T. 34-58 [35-59]	insgesamt
S	(a,h,c') d'-d'' (e'',f')	[d'-f] g'-d'' (e'',f')	a - f'
A	(h, c') d'-d''	d'-d'' (e'',f')	h - d''
T	[d'-f] g'-d''	(c') d'-c'' [d'']	c' - d''
B	d -d' (e',f)	d -d' (e',f)	d - f'

Der Altus, der Tenor und der Bassus haben einen eindeutig authentischen Ambitus, der Superius hat ebenfalls einen für einen authentischen Ambitus typischen Melodieverlauf, erweitert diesen in T. 10 jedoch bis zur Quarte unter der Finalis und umfaßt somit im I. Teil der Chanson den authentischen und den plagalen Ambitus des *d*-Modus. Der ungewöhnlich große Umfang der zuerst einsetzenden Stimmen Superius und Bassus könnte vielleicht damit erklärt werden, daß diese den jeweils kollateralen Ambitus der zwei anderen Stimmen, die erst in T. 13 einsetzen, zu Beginn des Stückes mit übernehmen, um die klanglichen Möglichkeiten bei der gegebenen Disposition zu erhöhen (Schlüsselung: C1-C1-C1-C3). Der sich kaum voneinander unterscheidende Tonraum der drei Oberstimmen führt insgesamt zu einem in der hohen Lage sehr dichten Klang und bringt häufige Stimmkreuzungen mit sich.

Zu Beginn seiner Chanson *Fors seulement II* knüpft Pipelare mit einem Zitat an Ockeghems *Fors seulement l'actente* an. Die Tonwiederholungen am Beginn des Bassus sind aus Ockeghems Chanson exakt übernommen, anschließend lassen sich noch diastematische und rhythmische Übereinstimmungen konstatieren. Dieses viertaktige Zitat im Bassus wird nach zwei Breven vom Superius in der Oberoktave imitiert. Aber auch der später mit dem Altus zusammen einsetzende und die Tonwiederholungen auf dem Ton *a* ebenfalls aufgreifende Tenor erinnert anfangs an den Beginn von Ockeghems *Fors seulement l'actente* (Notenbeispiel 4).

³¹ (): Die Töne in runden Klammern sind solche, die den idealtypischen Oktavambitus in zulässigem Umfang überschreiten.

[]: Die in den eckigen Klammern angegebenen Töne sind nicht erklingende, zur vollständigen Ausfüllung des jeweils idealtypischen Oktavambitus fehlende Töne.

Notenbeispiel 4: Vergleich einzelner Stimmen am Beginn der Chanson *Fors seulement l'actente* von Ockeghem [a] und *Fors seulement II* von Pipelare [b] und [c]

Ockeghem, *Fors seulement l'actente*:

Tenor (T. 10ff.) bzw. Superius (T. 1ff.)

[a] 
 Fors seu - le - ment _____ l'ac - ten - te

Pipelare, *Fors seulement II*:

Bassus (T. 1-4) bzw. Superius (T. 3-6)

[b] 
 Fors seu - le - ment _____

Tenor (T. 13ff.)

[c] 
 Fors seu - le - ment l'ac - ten - - - te

Wie bei Ockeghem und – Ockeghem zitierend – in Pipelares erster *Fors seulement*-Chanson endet die Phrase des einleitenden Duos von Bassus und Superius mit einer *d*-Klausel, auf deren Ultima die bis dahin pausierenden Stimmen einsetzen.³² Eine weitere Gemeinsamkeit aller drei *Fors seulement*-Sätze ist das häufige Vorhandensein der Motive x und y sowie damit verwandter Wendungen. Pipelare nimmt auch die schon in seiner ersten *Fors seulement*-Chanson, nicht aber bei Ockeghem vorhandene Variante (Motiv z) wieder auf, hier jedoch meistens an kürzere Notenwerte gebunden, so daß die motivische Einheit aus melodischen Gesetzmäßigkeiten um einen stufenweise abwärts anschließenden Ton erweitert ist.³³ Abgesehen von dem Anfangszitat und den genannten motivischen Gemeinsamkeiten ist dieser spätere Satz Pipelares über *Fors seulement* eine von Ockeghems ursprünglicher Chanson unabhängige Komposition. Auffallend ist, daß nach dem auf Ockeghems Chanson Bezug nehmenden Anfang nirgends in der Chanson Imitation ein Gestaltungsprinzip ist. Die Phrasen sind stets kurz sowie durch die Koppelung von Stimmen in demselben Rhythmus oder in diastematischer Parallelführung

³² Vgl. Pipelares *Fors seulement II*, T. 11-13, und *Fors seulement I*, T. 8-10, mit Ockeghems *Fors seulement l'actente*, T. 8-10.

³³ **Motiv x:** T. 6f. (S), T. 37f. (T), T. 54 [55]f. (S + A), vgl. auch T. 6f. (B), T. 8f. (S), T. 9f. (S + B); **Motiv y:** T. 5f. (S + B), T. 29f. (A), vgl. auch T. 27f. (S), T. 45 [46]f. (S); **Motiv z:** T. 37 [38]f. (A), vgl. auch T. 26 (S), T. 42 [43]f. (A), T. 56 [57] (S). Für ein Notenbeispiel der genannten Motive siehe Notenbeispiel 3 im Kapitel über *Fors seulement I*, S. 52.

übersichtlich gegliedert und leicht faßlich, was sicher eine der Voraussetzungen für die Beliebtheit und Popularität der Chanson war.³⁴

Im folgenden sei noch auf einige Besonderheiten dieses insgesamt verhältnismäßig dissonanzarmen Satzes hingewiesen.³⁵ Neben leichten und relativ betonten Durchgängen (in Semiminimen) kommen an zwei Stellen des Satzes relativ betonte Durchgänge gleichzeitig mit der Vorbereitung einer Synkopendissonanz vor – eine im geglätteten *Palestrinastil* fast gänzlich eliminierte, zur Zeit Pipelares jedoch beliebte Formel, die zumeist in Schlußwendungen Anwendung fand. Diese besondere Dissonanzsituation – eine Ausnahme von der sonst stets konsonant erfolgenden Vorbereitung einer Synkopendissonanz – unterstreicht auch in Pipelares *Fors seulement II* durch die somit gesteigerte Aufmerksamkeit für den Vorhalt in der Klausel die formale Gliederung der Chanson in zwei Teile: Sie kommt jeweils am Schluß des I. und des II. Teils vor (T. 33 und T. 57 [58], siehe Notenbeispiel 5). Bemerkenswert ist auch eine andere Art der Hervorhebung der Vorhaltsdissonanz, die in diesem Satz nur innerhalb von Klauselwendungen vorkommt: In T. 17 und T. 40 [41] tritt diese als *sincopta tutta cattiva* auf. Mehrfach begegnet in diesem Satz Pipelares auch die im Vergleich zu anderen Dissonanzformen seltene, stufenweise eingeführte und im Sprung verlassene Dissonanz, in der Regel als Semiminima auf leichter bzw. leichtester Zeit, z.B. in T. 22 im Superius (innerhalb einer dreitönigen Cambiata), als stufenweise von oben eingeführte und im Quartsprung aufwärts verlassene Semiminimendissonanz aber auch in der Schlußwendung der Chanson (T. 57 [58], Notenbeispiel 5). Auffallend ist eine solche Dissonanz in T. 26 im Superius: Hier ist die Dissonanz (der Ton *e'*) zwar melodisch in eine dreitönige Cambiata eingebunden, jedoch von der Dauer einer Minima.

³⁴ Oft sind die Außenstimmen einerseits und die Mittelstimmen andererseits zu Stimmpaaren verbunden, z.B. in T. 1-13 (Duo B + S) und T. 13ff. (Homorhythmik A + T); vgl. auch T. 35ff. (Koppelung von A + T und S + B).

³⁵ In der Edition der Chanson von Ronald Cross (in *Pipelare: Opera Omnia I*, S. 13) bildet der Ton *f* im Altus in T. 51 [52] sowohl einen tritonischen Querstand zum Tenor als bei seiner Fortschreitung auch eine reine Quintparallele zum Superius. Hier liegt, wie ein Blick in die Quellen verrät, ein Druckfehler vor. Das *f* muß durch *e'* ersetzt werden (konform mit der Edition der Chanson bei *Picker 1981*, S. 91).

Notenbeispiel 5: *Fors seulement II*, T. 56-58 [57-59]

56 [57]

S
seu - - - - - re.

A
bien - - - - - seu - - - - - re.

T
bien - - - - - seu - - - - - re.

B
bien - - - - - seu - - - - - re.

Notenbeispiel 6: *Missa Fors seulement: Cantus firmus (Fors seulement II, Tenor)*

1.

Tenor I
(C.f.)

2.

3.

4.

5.

6.

7.

EXKURS: DIE MISSA FORS SEULEMENT à 5

EINLEITUNG

Die *Missa Fors seulement*, ein Spätwerk Pipelares und seine einzige fünfstimmige Messe, ist in neun Chorbüchern überliefert,³⁶ von denen drei aus der Werkstatt des Petrus Alamire stammen.³⁷ Die Tatsache, daß diese Messe in mehrere bedeutende Handschriften aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgenommen worden ist, zeugt von ihrer Bekanntheit und Wertschätzung in den damaligen musikalischen Zentren Europas. Der Beginn der Messe ist in einem besonders prunkvoll ausgestatteten, in Wolfenbüttel aufbewahrten Chorbuch (*WolfA A*, fol. 55v-56r) mit Ausnahme des Cantus firmus im Tenor I in jeder Stimme mit einer Miniatur versehen. Das Bild am Beginn des Contratenors stellt den Heiligen Sebastian dar (Abbildung 8). Dieser Heilige († um 288) gehört zu den bekanntesten und in der Kunst häufig dargestellten frühchristlichen Märtyrern.³⁸ Meistens ist er als entblößter Jüngling abgebildet, der an einen Baum gebunden und von Pfeilen durchbohrt ist, da Sebastian der Legende nach die Marterung durch Pfeile, die ihn auf Anweisung des römischen Kaisers töten sollten, überlebt und sich dem Kaiser erneut für seinen Glauben entgegengestellt hat, schließlich aber doch umgebracht worden ist. Außerdem herrschte die Auffassung, daß die Pest, als deren Schutzpatron der heilige Sebastian verehrt wurde, durch geheimnisvolle, vom strafenden Gottvater gesendeten Pfeile hervorgerufen werde. Aus der Illustration der *Missa Fors seulement* mit einem Bildnis dieses Heiligen kann hervorgehen, daß der weltliche Text *Fors seulement*, ähnlich der Assoziation zwischen der *L'homme armé*-Melodie und ihrem Text mit dem heiligen Michael, symbolisch mit dem heiligen Sebastian in Verbindung gebracht wurde. Vielleicht deutete man die bis zum Tod getreue Liebe, von der im Text der Chanson die Rede ist, als mystische Liebe, verkörpert durch den von (Liebes-) Pfeilen Gottes durchbohrten Märtyrer?

³⁶ Siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit.

³⁷ *JenaU 2*, *MechAS* und *MontsM 766*.

³⁸ Der heilige Sebastian wird seit dem 7. Jahrhundert als Pestpatron verehrt, er wird gegen Ketzerei und Religionsfeinde angerufen, ist Schutzheiliger der Soldaten, Kreuzritter und Schützen, außerdem Patron der Gärtner, Töpfer, Steinmetzen, Gerber, Tuchmacher, Eisenhändler und Zinngießer. Seine Verehrung in Rom, wo er durch den Kaiser Diokletian verfolgt und ermordet wurde, ist schon seit dem 4. Jahrhundert nachgewiesen, die ersten Darstellungen in nördlicheren Ländern kommen in der Buchmalerei des 12. Jahrhunderts vor. Vor allem ist die Legende vom heiligen Sebastian aber Thema von Mosaiken, Glasfenstern, Holzschnitten (Martin Schongauer), Altarfiguren (Isenheimer Altar, Matthias Grünewald) und Gemälden (Hans Holbein d.Ä., Raffael). Siehe Karl Künste: *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg i.Br. 1926, S. 524ff.; Peter Assion: *Art. Sebastian*, in: *LCI*, Bd. 8, Freiburg i.Br. 1994, Sp. 318ff.; ferner Hiltgard L. Keller: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1968, 2001, S. 507f.

Abbildung 8: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A. Aug. 2°, fol. 56r



Interessant sind auch die aufwendigen Illuminationen am Beginn der *Missa Fors seulement* in dem *Alamire*-Chorbuch in Mechelen (*MechAS*, fol. 1v-2r), einem Manuskript mit insgesamt sieben Messen, das von Pipelares Messe eröffnet wird. Neben den abgebildeten Wappen hat vor allem die große Miniatur am Beginn des Superius die Forschung immer wieder beschäftigt (Abbildung 9).³⁹ Die Szene zeigt Erzherzog Karl, den späteren Kaiser Karl V., in Rüstung und Hermelinmantel auf dem großen Thron sitzend, mit Zepter, Schwert und der Ordenskette des Goldenen Vlieses, und an dessen Seite seinen Bruder Ferdinand (auf einem kleinen Thron) und seine Schwester Eleonore (auf der Wiese). Mit den drei weiteren, auf der Wiese sitzenden Schwestern bilden diese Personen einen Kreis, in dessen Mitte ein Hund als Symbol der Familientreue liegt. Diese Szene ist rechts und links im Bild jeweils mit einer Gruppe von drei stehenden Personen eingerahmt, welche

³⁹ Siehe *Kellmann 1999*, S. 112-113.

die kirchlichen und die weltlichen Stände repräsentieren. Ein über dem Thron sich befindender Doppeladler, Symbol des Heiligen Römischen Reiches, hält in seinen Händen ein Schwert und drei *fleur-de-lys*, über seinen Köpfen ist die kaiserliche Krone zu sehen. Vincenzo Borghetti hat überzeugend dargelegt, daß diese Miniatur eine Allegorie der Macht des Österreichischen Herrscherhauses darstellt und auf Wunsch des habsburgischen Hofes für diesen zu einer Zeit hergestellt worden ist, da die Fortdauer seiner Macht aufgrund der Bestrebungen Frankreichs keineswegs gesichert war.⁴⁰ Diese Deutung erschließt sich nicht zuletzt aus einer bedeutsamen Änderung des Tenorincipits, in dem die abgeänderten Anfangsworte der Chanson dem Text des Ordinariums vorangestellt sind (Abbildung 10). Anstelle des Chansonbeginns: *Fors seulement l'atente que ie meure* ist am Beginn des Tenor I zu lesen: *Fors seulement l'atente que ie **demeure*** (das Wort *que* wurde dabei zu *q* mit einem Strich darüber abgekürzt).

Abbildung 9: Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek, Liber Missarum, Ms. s.s., fol. 1v



⁴⁰ Siehe Vincenzo Borghetti: Petrus Alamire und die *Fors seulement*-Messe von Matthaues Pipelare, in: The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500-1535) and the Workshop of Petrus Alamire, Colloquium Proceedings Leuven, 25.-28. November 1999, hg. von Bruno Bouckaert und Eugene Schreurs, Leuven-Neerpelt 2003 (Yearbook of the Alamire Foundation 5), S. 309-324, insbesondere S. 309-314. Borghetti hat auch die Wappen als die von Österreich (T I), Altburgund (T II), Portugal (Ct) und Ungarn mit Habsburg-Burgund (B) identifiziert.

Abbildung 10: Mechelen, Archief en Stadsbibliotheek, Liber Missarum, Ms. s.s., fol. 1v: Tenor



Außer Pipelare haben Johannes Ockeghem,⁴¹ Jacob Obrecht,⁴² Elzéar Genet Carpentras,⁴³ Jheronimus Vinders,⁴⁴ Guillaume Le Heurteur⁴⁵ und Ludwig Daser⁴⁶ *Fors seulement*-Messen geschrieben. Ockeghems fünfstimmige Messe und Obrechts dreistimmiges Werk haben das originale Rondeau Ockeghems zur Vorlage, Carpentras zitiert in seiner vierstimmigen Messe Févins dreistimmige, sich an Pipelares *Fors seulement II* anlehrende Chanson, und Vinders' fünfstimmige Messe basiert interessanterweise sowohl auf Pipelares als auch auf Févins Chanson über *Fors seulement*. Die Vorlagen für die Messen von Le Heurteur und Daser sind noch nicht ermittelt.

⁴¹ *Missa Fors seulement à 5* (nur Kyrie, Gloria, Credo), ediert in: Johannes Ockeghem: Collected Works II, hg. von Dragan Plamenac, American Musicological Society, New York 1947, ²1966, Nr. 13., S. 65ff., und Johannes Ockeghem: Masses and Mass Sections II,4, hg. von Jaap van Benthem, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1998.

⁴² *Missa Fors seulement à 3*, ediert in: Jacob Obrecht: Collected Works IV, hg. von Barton Hudson, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1986, S. 25-47, und Jacob Obrecht: Werken, Missen V, hg. von Johannes Wolf, Amsterdam 1908/1921, S. 133ff.

⁴³ *Missa Fors seulement à 4*, ediert in: Elzéar Genet Carpentras: Opera omnia I, hg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1972 (CMM 58), S. 91ff.

⁴⁴ Eric Jas hat darauf aufmerksam gemacht, daß nicht nur die Zuschreibung an Vinders in der älteren der beiden Quellen, einem in den Niederlanden entstandenen und mehrere Messen Vinders' beinhaltenden Chorbuch der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch, glaubwürdiger ist als die Zuschreibung an Gombert in der jüngeren, in Hamburg angefertigten und in Rostock aufbewahrten Handschrift, für die zudem mehrere falsche Zuschreibungen bei Kompositionen franko-flämischer Komponisten nachgewiesen werden konnten, sondern seine Behauptung, daß die von der Forschung lange Zeit Gombert zugewiesene Messe ein Werk Vinders' ist mit einer stilistischen Analyse untermauert, die ebenso für dessen Autorschaft spricht. Siehe Eric Jas: Nicolas Gombert's *Missa Fors seulement*. A conflicting attribution, in: RBM 46 (1992), S. 163-177. Die Messe ist ediert in: Nicolai Gombert: Opera omnia II, hg. von Joseph Schmidt Görg, American Institute of Musicology 1954 (CMM 6), S. 89ff.

⁴⁵ Die *Missa Fors seulement à 4* von Guillaume Le Heurteur befindet sich in: Pierre Attaingnant: *Missarum musicalium quatuor vocum*, Liber primus, Paris 1534 (RISM 1534¹). Eine moderne Edition existiert unseres Wissens nicht.

⁴⁶ *Missa Fors seulement à 4*. Diese Messe Dasers ist in einem Manuskript der Bayerischen Staatsbibliothek München überliefert: Mus. Ms. 10, Nr. 4, fol. 87v-122r, das ausschließlich Messen dieses Komponisten enthält, unter anderem auch eine vierstimmige *Missa Mein lyfken braun augen à 4*.

Pipelares *Missa Fors seulement* steht im 2. Modus und basiert auf seiner zweiten *Fors seulement*-Chanson, deren Tenorstimme um eine Oktave nach unten versetzt und in der Regel augmentiert als Cantus firmus dieser Messe im Tenor I zitiert wird (Notenbeispiel 6). Der Cantus prius factus ist eine Melodie im authentischen *d*-Modus und deckt im Dispositionsschema der Messe die Lage eines Altus ab. Der Superius und der Tenor II haben einen plagalen, der Bassus einen authentischen Stimmumfang. Vor allem der Ambitus des Superius wird im Laufe der Messe stark ausgedehnt. Diese vierstimmige Disposition *a voce piena* wird erweitert durch eine fünfte Stimme in Tenorlage und mit einem den plagalen und den authentischen Tonraum des Modus repräsentierenden Ambitus: den Contratenor. In drei Unterabschnitten der Messe ist die Stimmenzahl auf die Vierstimmigkeit reduziert. Das nur vierstimmige Pleni ist der einzige Cantus firmus-freie Teil der Messe. Im Benedictus, in dem der Tenor I ebenfalls pausiert, zitiert der Superius die vollständige Oberstimme der Chanson, zugleich verarbeiten auch die anderen Stimmen Chansonmaterial. Damit integriert Pipelare hier Ansätze zur Parodietechnik in diese Tenor-Cantus-firmus-Messe. Im stimmenreduzierten Agnus Dei II fehlt der Superius, so daß hier der Cantus firmus im Tenor I als höchste Stimme des Satzes erklingt.

Eine Besonderheit dieser Messe ist ihr vor allem in der Tenor- und Baßlage in allen Sätzen dichter und extrem tiefer Klang. Der durchweg im Subbaßschlüssel notierte Bassus steigt regelmäßig bis zum *D*, im Credo sogar bis zum *C* hinab. Jedoch nicht nur die tiefe Lage der Stimmen, auch ihr zum Teil großer Ambitus stellen die Sänger damals wie heute vor eine besondere Aufgabe. Besonders der Superius wird in dieser Hinsicht herausgefordert. Im Agnus Dei hat er einen sehr tief liegenden Ambitus von einer Duodezime zu bewältigen, im Credo umfaßt sein insgesamt höher liegender Umfang sogar eine Oktave plus große Sexte, so daß diese Stimme im Verlauf der gesamten Messe einen Tonraum von insgesamt zwei Oktaven (von *d* bis *d''*) abdeckt. Im Unterschied zu den anderen Stimmen, deren Umfänge während der Messe konstant bleiben, wird vom Superius im Benedictus sogar ein Lagenwechsel in den Tonraum von *A* bis *a* verlangt (siehe Tabelle 4).

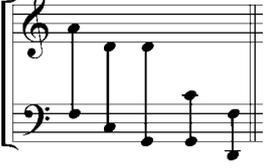
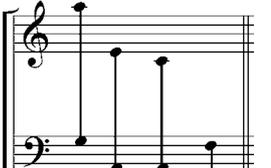
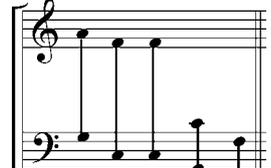
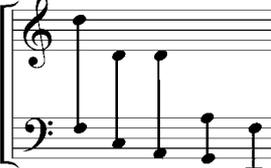
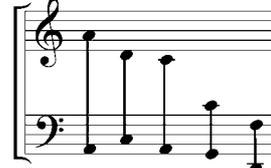
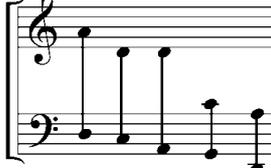
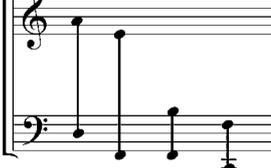
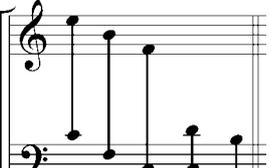
Diese Merkmale der *Missa Fors seulement*: ein bis zu den Tönen *D* und *C* hinabsteigender, im Subbaßschlüssel notierter Bassus, eine in allen Stimmen verhältnismäßig tiefe Lage sowie auffällige Registerwechsel einzelner oder aller Stimmen kennzeichnen auch Pipelares ebenfalls im 2. Modus stehende vierstimmige *Missa L'homme armé* und stellen beide Messen in einen Traditionszusammenhang mit ähnlich disponierten Werken von

Tinctoris, Ockeghem und La Rue, auf den Kenneth Kreitner aufmerksam gemacht hat.⁴⁷ Kreitner führt unter anderem die dreistimmige *Missa Sine nomine I* von Tinctoris sowie die zwei fünfstimmigen und nur dreisätzigen Messen Ockeghems, die *Missa Fors seulement* und die *Missa Sine nomine*, als Beispiele an und formuliert die sich aus der besonderen Disposition der Werke für die musikalische Praxis unweigerlich ergebenden Fragen: Wurde diese Musik tatsächlich in der außergewöhnlich tiefen Lage gesungen, in der sie notiert wurde? Und wenn ja, welche Absicht des Komponisten steht dahinter? Wenn aber die notierten Tonhöhen möglicherweise als relative Tonhöhen gemeint waren, die bei einer Aufführung routiniert transponiert wurden, warum hat der Komponist sie dann so tief notiert?

Die Ergebnisse der Untersuchung Kreitners sind ohne Einschränkung auf die Messen Pipelares, die möglicherweise Ockeghems Messen zum Vorbild hatten, übertragbar. Auch wenn sich die biographische Spur Pipelares nach seinem Wirken an der *Sint-Jans Kathedraal* in 's-Hertogenbosch im Jahre 1500 verliert und somit aus der Zeit seiner späten Kompositionen, zu der die *Missa Fors seulement* unzweifelhaft zählt, nichts über die Entstehungs- und Aufführungsbedingungen oder die Pipelare zu Verfügung stehende Kapelle bekannt ist, so ist doch davon auszugehen, daß sowohl die *Missa Fors seulement* als auch die *Missa L'homme armé* in der jeweils notierten Lage *a cappella* oder mit die Baßlage verstärkenden Instrumenten ausgeführt worden ist. Denn der extrem große Gesamtambitus der Stimmen (in der *Missa Fors seulement*: C - d'', in der *Missa L'homme armé* sogar: C - a'') schließt die Möglichkeit der Transposition aller Stimmen aus, da das Erreichen einer für den Bassus angenehmen Lage automatisch zu einer für den Superius nicht mehr zu realisierenden Höhe führen würde und zudem keine den Modus wahrende Transposition innerhalb der damals üblichen Vorzeichnung möglich ist. Die außergewöhnliche klangliche Disposition beider Messen ist sicher ebenso wie ihre jeweils kunstvolle satztechnische Struktur ein von Pipelare bewußt eingesetztes und auf eine besondere Wirkung zielendes Mittel, auch wenn die Intention des Komponisten dem heutigen Hörer und Betrachter der Werke weitgehend verborgen bleibt.

⁴⁷ Siehe Kenneth Kreitner: Very Low Ranges in the Sacred Music of Ockeghem and Tinctoris, in: EM 14 (1986), S. 467-479.

Tabelle 4: Vergleich der Ambitus und Schlüsselungen in Messen von Pipelare und Ockeghem

Pipelare, Missa Fors seulement à 5	Pipelare, Missa L'homme armé à 4	Ockeghem, Missa Fors seulement à 5
<p>C3 C4 F3 F4 F5</p> <p>Kyrie bis Gloria</p> 	<p>C2 F3 F4 F5</p> <p>Kyrie</p>  <p>C3 F3/F4 F4 F5</p>	<p>C2 C4 C4/C3 F4 F5</p> <p>Kyrie</p> 
<p>Credo</p>  <p>Sanctus</p>  <p>Agnus Dei</p>  <p>Ambitus gesamt: C - d'' Finalis: d Tonart: 2. Modus</p>	<p>Gloria - Agnus Dei</p>  <p>Ambitus gesamt: C - a'' Finalis: d Tonart: 2. Modus</p>	<p>Gloria</p>  <p>C1 C2 C4 C4 F4</p> <p>Credo</p>  <p>Ambitus gesamt: C - e'' Finalis: d Tonart: 2. Modus</p>

DER CANTUS FIRMUS

Der Cantus firmus wird in jedem Satz der Messe im Tenor I einmal vollständig durchlaufen, in der Regel in gegenüber der Vorlage verdoppelten Notenwerten.⁴⁸ Er ist stets in sieben Abschnitte unterteilt (1.-7., siehe Notenbeispiel 6), deren melodischen Einheiten immer zusammenhängend erklingen, zwischen die aber ebenso wie vor Beginn des Cantus firmus jeweils eine variable Anzahl an Pausen eingefügt ist.⁴⁹ Wie die Augmentation der Chansonmelodie und die Einfügung von Pausentakten dient auch die Verlängerung von Schlußtönen einzelner Abschnitte des Cantus firmus der formalen Streckung. An allen Satzenden der Messe ist die Tenorklausel am Ende seines 7. Abschnitts als Gegenpart zur Diskantklausel im Superius essentiell an der Schlußbildung beteiligt. Bis auf wenige Ausnahmen sind alle Schlußwendungen der anderen Abschnitte des Cantus firmus Bestandteil einer zwei- oder mehrstimmigen Klausel inmitten der Sätze oder an Abschlüssen von Satzteilen.⁵⁰ Aufgrund der Augmentation des Cantus firmus in den meisten Teilen der Messe eignen sich darüber hinaus auch andere Stellen zu Klauselbildungen; so sind z.B. im Kyrie die Töne *g* und *f* inmitten des 6. Abschnitts des Cantus firmus (T. 93-94) in eine *f*-Klausel eingebunden. Die folgende Übersicht zeigt die Aufteilung der einzelnen Cantus firmus-Abschnitte auf die Satzteile der Messe, die entsprechend der formalen Anlage der einzelnen Sätze erfolgt (Tabelle 5). Im Kyrie sind die sieben Abschnitte des Cantus firmus so auf die drei Teile des Satzes aufgeteilt, daß jeder Teil im Tenor I ähnlich, nämlich mit einem langen Ton und Tonwiederholungen auf dem Ton *a* beginnt (Beginn des 1., 3. und 6. C.f.-Abschnitts). In den zweiteiligen Sätzen Gloria und Credo sowie im Sanctus ist die Melodie des Cantus firmus zweigeteilt (1.-4. und 5.-7. Abschnitt). Im Credo (T. 198ff.) erklingen die letzten vier Takte des Cantus firmus in originalen Notenwerten und unterbrechen damit das bis dahin strenge Augmentationsprinzip im Cantus firmus zum ersten Mal. An derselben Stelle zitiert auch der Superius die Schlußwendung des Superius der Chanson in originalen Notenwerten.⁵¹ Im Hosanna wird das Augmentationsschema des Cantus firmus dann für längere Zeit durchbrochen. Der Cantus firmus (5., 6. und 7. Abschnitt) beginnt hier zunächst in den Notenwerten der Vorlage (1:1), wechselt ab T. 111 dann aber zwischen kurzen Abschnitten in der für die Messe typischen Augmentation 2:1, solchen im Verhältnis 1:1 und wenigen

⁴⁸ Die Vorlage ist der Tenor der Chanson *Fors seulement II* bzw. der Tenor I im Agnus Dei III der *Missa Fors seulement*.

⁴⁹ Diese Stellen sind in Notenbeispiel 6 mit Pfeilen gekennzeichnet.

⁵⁰ Nie ist das Ende des 3., und in der Regel auch nicht dasjenige des 5. Abschnitts in eine Schlußwendung eingebunden.

⁵¹ Vgl. *Missa Fors seulement*, Credo, T. 199ff. (S), mit *Fors seulement II*, T. 55 [56] (S). Im Hosanna hat der Superius in den Takten 132ff. eine ähnliche Schlußwendung.

Takten im Verhältnis 4:1 zur Vorlage. Im Agnus Dei I und II singt der Tenor I jeweils nur den ersten Teil des Cantus firmus (1.-4. Abschnitt), bevor im Agnus Dei III dann als Mittel finaler Steigerung die gesamte Melodie des Cantus firmus (1.-7. Abschnitt) ohne Unterbrechungen durch eingeschobene Pausentakte in originalen Notenwerten (1:1) erklingt. Zu Beginn eines jeden Satzes der Messe erfolgt der Einsatz des Cantus firmus immer zeitgleich mit der Ultima einer Klausel auf der Finalis *d*.⁵² Inmitten der einzelnen Sätze geschehen die meisten Einsätze eines neuen Cantus firmus-Abschnitts ebenfalls nach diesem Prinzip, im ersten Teil des Sanctus beispielsweise gibt es keine Ausnahme von dieser Regel.⁵³

Missa Fors seulement, Sanctus:

Takt	C.f.-Abschnitt	Beginn auf der Ultima einer
13	1.	<i>d</i> -Klausel (S + Ct) ⁵⁴
29	2.	<i>a</i> -Klausel (S + Ct)
45	3.	<i>d</i> -Klausel (S + T II)
62	4.	<i>a</i> -Klausel (Ct + S)

Der Cantus firmus als *fundamentum relationis* hat aber nicht nur formal gliedernde Wirkung, sondern beeinflusst an vielen Stellen der Messe auch die diastematische Beschaffenheit und die Faktur der anderen Stimmen, und zwar durch:

- die Ausweitung seiner Tonwiederholungen auf die anderen Stimmen,⁵⁵
- das Auftreten von Cantus firmus-immanenten oder vom Cantus firmus abgeleiteten Motiven in den anderen Stimmen,⁵⁶

⁵² Kyrie: T. 9 (*d*-Klausel von S + Ct), Gloria: T. 21 (*d*-Klausel von T II + B), Credo: T. 35 (vierstimmige *d*-Klausel), Sanctus: T. 13 (*d*-Klausel von S + Ct), Agnus Dei I: T. 13 (*d*-Klausel von S + Ct).

⁵³ Dieses Gestaltungsmerkmal des C.f. findet sich aber auch in den anderen Stimmen. Ein neuer Phrasenbeginn in einer Stimme fällt oft zusammen mit der Ultima einer Klausel in anderen Stimmen. Siehe z.B. Kyrie, T. 62: Einsatz des Superius auf der Ultima einer *clausula formalis* von Bassus und Contratenor.

⁵⁴ Die hier und in weiteren Klauselübersichten angegebenen zwei Stimmen bilden jeweils das aus Diskant- und Tenorklausel bestehende zweistimmige Klauselgerüst.

⁵⁵ Im Gloria haben beim ersten Einsatz des C.f. in T. 21 alle Stimmen Tonwiederholungen. Der Superius beginnt seine Phrase sogar mit derselben Anzahl von Repetitionen des Tones *a* wie der C.f. im Tenor I, rhythmisch jedoch gegenüber diesem diminuiert. Die wortreichen Sätze Gloria und Credo sind überwiegend syllabisch gestaltet und neigen schon deshalb eher zu motivischen Tonwiederholungen als die übrigen Sätze der Messe. Tonwiederholungen und Homorhythmik prägen im Gloria vor allem den letzten Teil (T. 132ff.: "Cum Sancto Spiritu").

⁵⁶ Das im Gloria in den Takten 92-95 im Bassus und Tenor II homorhythmische, nur aus Tonwiederholungen bestehende Motiv ("suscipe deprecationem") ist vom C.f. abgeleitet und kehrt in denselben Notenwerten in T. 99-100 des Agnus Dei III im Tenor I wieder. Das Kopfmotiv dieser Wendung im Bassus und im Tenor II wird in T. 112f. in beiden Stimmen in gleicher Tonlage noch einmal aufgegriffen, einen Takt später erscheint dieses Motiv mit um die Hälfte verkürzten Notenwerten im Superius (vgl. auch Agnus Dei II, Superius, T. 74-75). Eine aus Tonwiederholungen und teilweiser Homorhythmik bestehende Faktur haben die den C.f. umgebenden Stimmen auch bei dessen Einsatz im zweiten Teil des Credo (T. 134ff.: "Et in Spiritum"). Ein

- das Vorkommen insgesamt kürzerer Notenwerte in den anderen Stimmen da, wo der Cantus firmus sein Augmentationsprinzip aufgibt,⁵⁷
- seine ständige Präsenz ohne mensurale Veränderungen, die zu einer durchgehend geraden Mensur (ϕ) der Messe führt, was in Pipelares (Messen-)Schaffen einmalig ist.

Tabelle 5: Der Verlauf des Cantus firmus in den einzelnen Sätzen der *Missa Fors seulement*

KYRIE	GLORIA	CREDO	SANCTUS	AGNUS DEI
Kyrie I: 1., 2.	I.: 1., 2., 3., 4.	I.: 1., 2., 3., 4.	I.: 1., 2., 3., 4.	Agnus Dei I.: 1., 2., 3., 4.
Christe: 3., 4., 5.	II. (Qui tollis): 5., 6., 7.	II. (Et resurrexit): 5., 6., 7.	II. (Pleni): C.f.-frei	Agnus Dei II.: 1., 2., 3., 4.
Kyrie II: 6., 7.			III. (Hosanna I): 5., 6., 7.	Agnus Dei III.: 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7.
			IV. (Benedictus): Superius der Chanson im Superius	
			V. (Hosanna II): ut supra	
2 : 1	2 : 1	2 : 1 1 : 1 (in 7., ab T.198)	2 : 1 (I.); 1 : 1 / 2 : 1 / 4 : 1 (III./V.)	2 : 1 (I.); 1 : 1 (II./ III.)
Tenor I	Tenor I	Tenor I	Tenor I	Tenor I
1x	1x	1x	1x ¹⁾	1x ²⁾

1) In IV. außerdem 1x der vollständige Superius sowie vereinzelte Zitate aller Stimmen der Chanson.

2) Außerdem 2x der erste Teil des C.f. (Abschnitte 1.-4.).

im Sanctus mehrmals auftretendes Motiv scheint ebenfalls aus dem C.f. abgeleitet zu sein, denn verschiedene Stellen in den anderen Stimmen haben große Ähnlichkeit mit dem im Tenor I in den Takten 13 ff. deklamierten Wort "Sanctus". Siehe T. 23-24 (S), T. 29-30 (T II + B), T. 30-31 (Ct), T. 45-46 (Ct + B), T. 46-47 (S + T II). Im Anschluß daran kommt der Rhythmus dieses Motivs mehrfach diminuiert vor: T. 48 (S), T. 51 (S), T. 72 (Ct).

⁵⁷ Während die Haltetöne und Tonwiederholungen im Agnus Dei I in den C.f.-ungebundenen Stimmen auf den Einfluß des Cantus firmus zurückgehen könnten, scheint sich im Agnus Dei II und III dagegen der nun durchgängig in originalen Notenwerten erscheinende Cantus firmus dem schnelleren Duktus der anderen Stimmen anzupassen. Damit hebt sich der Cantus firmus am Schluß der Messe kaum mehr ab von dem Stimmengewirr, das ihn umgibt, so daß der Eindruck eines homogenen Satzgefüges mit gleichberechtigten Stimmen entsteht.

DAS MOTTO

Mehrere Sätze der *Missa Fors seurement* beginnen gleich oder ähnlich. Das Kyrie (T. 1-10) wird ebenso wie das Sanctus (T. 1-9) und das Agnus Dei I (T. 1-9) mit einem imitatorisch angelegten Duo der Stimmen Contratenor und Superius eröffnet, deren Kopfmotiv die modal wichtigen Tonstufen *d*, *f* und *a* umspielt, bevor jede Stimme im Anschluß daran den für den 2. Modus typischen plagalen Ambitus von *A* bis *a* bzw. von *a* bis *a'* durchläuft (Notenbeispiel 7). Zu Beginn des Gloria (T. 1-6) übernehmen der Tenor II und der Superius lediglich das Kopfmotiv,⁵⁸ im Credo fehlt ein mit den anderen Sätzen der Messe verwandter Anfang ganz – vermutlich, weil hier außer dem Cantus firmus ein gregorianisches Zitat strukturbestimmend ist.

Neben einem in allen Sätzen der Messe beibehaltenen Cantus firmus ist die Wiederkehr identischer Satzanfänge, die Verwendung eines sogenannten *Mottos*, ein wichtiges musikalisches Verfahren zur Schaffung zyklischer Einheit, indem es die bei einer Aufführung liturgisch voneinander getrennten Teile der Messe hörend wahrnehmbar miteinander verbindet. Diese Technik hatte sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts parallel in England und auf dem Kontinent ausgebildet.⁵⁹ Eines der frühesten Beispiele ist Guillaume Dufays ca. 1450 komponierte *Missa Se la face ay pale*. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts gibt es zahlreiche Messen mit einem am Beginn einzelner Sätze wiederkehrenden Motto. Außer der *Missa Fors seurement* weisen mehrere andere Messen Pipelares teilweise identische Satzanfänge auf,⁶⁰ in keiner der Messen ist dieses formbildende Prinzip jedoch so ausgereift wie in der *Missa Fors seurement*.⁶¹

⁵⁸ Dies läßt sich aus der im Gegensatz zu den anderen Sätzen der Messe unmittelbaren Aufeinanderfolge von Kyrie und Gloria im liturgischen Ablauf erklären.

⁵⁹ Siehe Ludwig Finscher: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, Laaber 1989 u. 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3,1 u. 3,2), S. 205ff.

⁶⁰ In der Regel gleichen sich die Satzanfänge des Kyrie und des Sanctus; teilweise wird diese Technik aber auch auf andere Sätze ausgedehnt, nie jedoch auf das Credo.

⁶¹ In der *Missa Sine nomine I* beispielsweise kehrt der vollstimmige Beginn des Kyrie (T. 1-6) zu Beginn des Sanctus (T. 1-6) fast identisch wieder. Außerdem erinnert der Phrasenbeginn des Superius zu Beginn des Agnus Dei noch einmal an die Wendung des Superius im Kyrie bzw. Sanctus. In der *Missa Dicit Dominus* sind das Kyrie, das Gloria und das Sanctus mit einem Motto musikalisch verbunden. Der Superius eröffnet die Messe zu Beginn des Kyrie mit einer Wendung, die aus dem Cantus firmus der Messe abgeleitet ist, vom Altus kontrapunktiert mit einer Tonfolge, die fast der Umkehrung seiner Wendung entspricht. Im Gloria und Sanctus, deren ersten fünf Takte sich exakt entsprechen, werden beide motivischen Einheiten wieder aufgegriffen und melodisch erweitert. Die vom Superius im Kyrie (T. 1-3) exponierte Wendung erklingt hier zuerst im Altus (T. 1-3) und wird nach zwei Takten vom Superius imitiert (T. 3-5). Die Wendung des Altus (Kyrie, T. 1-3) wird im Gloria und im Sanctus vom Bassus (T. 1-3) übernommen.

Notenbeispiel 7: *Missa Fors seulement*, Beginn des Kyrie [a] und des Sanctus [b]: Motto

[a] *Missa Fors seulement*, Kyrie, T. 1-10

Soprano: Ky - ri - e e - lei - - - son.

Tenor I: Ky - -

Contralto: Ky - ri - e e - lei - - - son, e - lei - - - son. - -

Tenor II: Ky - -

Bass: Ky - -

[b] *Missa Fors seulement*, Sanctus, T. 1-15

Soprano: San - - - - -

Contralto: San - - - - - ctus, San -

Soprano: ctus, San - - - - - ctus, - - - - -

Tenor I: San - - - - -

Contralto: ctus, - - - - -

Tenor II: San - - - - -

Bass: San -

GREGORIANIK: DAS CREDO

Am Beginn beider Teile des Credo (I., T. 1-8: "Patrem omnipotentem"; II., T. 106-110: "Et resurrexit tertia die") zitiert Pipelare – während der Cantus firmus pausiert – aus dem choralen *Credo IV* bzw. *Credo I*.⁶² Dabei folgen fast alle Töne der zitierten Phrasen unmittelbar aufeinander, so daß die Zitate auch hörend deutlich erkennbar sind. Nur in der abschließenden Klauselwendung sind ausschmückende Töne eingeschoben (Notenbeispiel 8).

Notenbeispiel 8: *Missa Fors seulement*, Credo, T. 1-8

5

S
T I
Ct
T II
B

Pa - - - trem o - mni - po - ten - - - tem.

Während zu Beginn des I. Teils nicht mehr als die erste Phrase der jeweiligen choralen Vorlage erklingt, ist das Zitat aus dem *Credo IV* zu Beginn des II. Teils länger, auf verschiedene Stimmen aufgeteilt und an zwei Textstellen durch die Art und Weise der Einbindung der hinzutretenden Stimmen symbolhaft hervorgehoben.⁶³ Das viertönige, stufenweise aufsteigende und dem choralen *Credo IV* entlehnte Motiv "et ascendit" wandert in den Takten 112-116 durch alle vier Stimmen. Die musikalische Abbildung des Aufstiegs mittels des melodischen *ascensus* wird durch die Einsatzfolge der Stimmen, welche von der tiefsten zur höchsten Stimme fortschreitet, noch verstärkt. Ebenso ist die Ergänzung des Zitats der Textstelle "judicare vivos et mortuos" im Contratenor

⁶² Siehe *Liber usualis*, Tournai 1953, S. 64ff. (*Credo I*) und S. 71ff. (*Credo IV*).

⁶³ In den Takten 106-128 wird der Abschnitt "Et resurrexit ... judicare vivos et mortuos" der choralen Vorlage zitiert, dessen Töne zunächst im Contratenor (T. 106-113), dann im Superius (T. 114-120), und anschließend wieder im Contratenor (T. 121-128) verarbeitet sind.

(T. 124-128) durch die beiden tiefsten Stimmen zu einem dreistimmigen Fauxbourdonsatz als Mittel der Textausdeutung zu werten (Notenbeispiel 9).⁶⁴

Notenbeispiel 9: *Missa Fors seulement*, Credo, T. 124-128: Fauxbourdon

124

S
8
cu - jus re - -

TI
8

Ct
+ + + + +
a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - - - tu - os: cu -

T II
8
a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - - - tu - os: cu -

B
8
a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - - - tu - os: cu -

Im weiteren Verlauf ist das Credo frei von der gregorianischen Vorlage. Mit dem Einsatz des Cantus firmus in T. 35 des I. bzw. in T. 134 des II. Teils bildet dieser wieder das satztechnische Gerüst und führt in beiden Teilen des Satzes zu der jeweils ersten vollstimmigen Stelle. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang noch eine andere, sich von ihrer wenigerstimmig-polyphonen Umgebung abhebende fünfstimmige Stelle: Der zentrale Glaubenssatz "Et homo factus est" ist in den Takten 75-84 in langen Notenwerten homophon-akkordisch gesetzt (Notenbeispiel 10).⁶⁵ Seit einem frühen Beispiel in Dufays *Missa Sancti Jacobi* diene ein solches *Noëma* dazu, bestimmten Textworten Nachdruck zu verleihen und ihre Textverständlichkeit inmitten einer polyphonen Umgebung zu

⁶⁴ Der um 1500 längst als veraltet geltende, dem polyphonen Stilideal widerstrebende Fauxbourdonsatz konnte aufgrund seiner dreistimmigen Struktur nicht nur als Symbol alles dessen eingesetzt werden, was die Zahl Drei repräsentiert, sondern durch seinen "alten" und "schlechten" Klang ebenso Textworte versinnbildlichen, die auf etwas Altes, auf das Alte Testament oder die Sünde verweisen. An dieser Stelle der *Missa Fors seulement* liegt die Interpretation des Einsatzes der Fauxbourdontechnik ebenso wie bei seiner Verwendung im Credo der *Missa Joannes Christi care* (T. 85-89: "sedet ad dexteram Patris") als Symbol der Göttlichen Dreieinigkeit nahe.

⁶⁵ Dieselben Töne des Cantus firmus (sie entsprechen den Chansontakten 26ff.) waren auch schon im Gloria zu den Worten "Jesu Christe" in ein fünfstimmiges *Noëma* eingebunden (Gloria, T. 51-60). Aus den zahlreichen Beispielen für ein *Noëma* in den anderen Messen Pipelares seien hier nur diejenigen angeführt, welche dieselbe Textstelle im Gloria bzw. im Credo wie in der *Missa Fors seulement* akkordisch-homophon hervorheben: *Missa L'homme armé*, Credo, T. 94-101 ("Et homo factus est"); *Missa Mi mi*, Gloria, T. 29-30 ("Jesu Christe"), und Credo, T. 66-69 ("Et homo factus est"); *Credo de Sancto Johanne evangelista*, T. 107-112 ("Et homo factus est").

gewährleisten. In den Meßzyklen der niederländischen Komponisten der Josquin-Zeit gehörte es bereits zur selbstverständlichen Praxis der *musica reservata*.⁶⁶

Notenbeispiel 10: *Missa Fors seulement*, Credo, T. 73-84: Noëma

IMITATION: DAS PLENI (Sanctus, T. 76-100)

Dieser vierstimmige Teil des Sanctus ist der einzige Cantus firmus-freie Teil der Messe. Er ist zudem völlig frei von präexistentem Material. Möglicherweise haben diese Voraussetzungen seine von Imitation bestimmte Anlage begünstigt. Das Pleni ist in vier Abschnitte unterteilt, in denen der Superius und der Contratenor einerseits und der Tenor II und der Bassus andererseits zu Stimmpaaren gekoppelt sind,⁶⁷ deren Duos sich stets überlappend abwechseln und dabei in ihrer Phrasenlänge kontinuierlich kürzer werden.

Missa Fors seulement, Pleni, Gliederung:

Abschnitt	Takt	Imitation
1.	76-86	Ct → S
2.	86-91	T II → B
3.	91-96	Ct → S → B → T, B + T II
4.	96-100	→ Ct + S (paarige Imitation)

Das Duo zu Beginn des Pleni wird im Contratenor mit einem die Gerüsttöne des *d*-Modus klar exponierenden *soggetto* eingeleitet und nach kurzer Pause mit der Sequenzierung

⁶⁶ Siehe Fritz Feldmann: Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin, in: MD 8 (1954), S. 141-171.

⁶⁷ Diese Satztechnik bestimmt ebenso die fünfstimmigen Teile der Messe. Häufig treten der Superius und der Contratenor bzw. der Tenor II und der Bassus paarweise auf, streckenweise zur Dreistimmigkeit ergänzt durch den C.f. im Tenor I. Die volle Fünfstimmigkeit ist nur an wenigen Stellen der Messe erreicht.

eines fallenden Terzmotivs fortgeführt. Der Superius imitiert fast die gesamte Phrase des Contratenors im Abstand einer Brevis in der Oberquinte.⁶⁸ Im zweiten Abschnitt des Pleni wird der in T. 86 einsetzende Tenor II vom Bassus in der Unterquinte imitiert. Beide Stimmen sequenzieren für die Dauer der Kopffimitation ein den Rahmen einer Quinte fallend durchschreitendes Motiv, um ihre Phrase danach kontrapunktisch frei abzuschließen. Das aus Tonwiederholungen bestehende "gloria"-Motiv (T. 91ff.) wandert, an das Prinzip der Durchimitation erinnernd, paarweise durch alle vier Stimmen. Daran schließt sich in den Takten 93-98 die paarige Imitation zwischen Unter- und Oberstimmen, die den 3. und den 4. Abschnitt miteinander verbindet. Die Wendung von Bassus und Tenor II in den Takten 93-96 wird vom Contratenor und Superius eine Oktave höher in den Takten 96-98 exakt übernommen. Eine dreistimmige Parallelklausel auf der Tonstufe *a-mi* schließt das Pleni ab. Der vierstimmige Schlußklang mit einer exponiert im Superius liegenden Terz,⁶⁹ schafft eine Verbindung zu dem folgenden Hosanna, an dessen Beginn dieser Klang in voller Fünfstimmigkeit aufgegriffen wird.

Der Superius hat in diesem Teil des Sanctus einen um eine Terz tieferen Ambitus als in den vorangegangenen Teilen der Messe und deckt damit die Lage des im Tenor I pausierenden Cantus firmus ab.

Pleni (Sanctus, T. 76-100), Stimmenumfänge:

S d - d' (e', f')

T I –

Ct A - a

T II A - a

B D - d

Im Unterschied zum gleichfalls stimmenreduzierten Benedictus erübrigt sich im Falle des Pleni aber eine Diskussion der Besetzungsfrage dieser Stimme. Da nämlich im vollstimmigen Agnus Dei I der Superius einen die Duodezime von *d* bis *a'* umspannenden Tonraum zu bewältigen hat,⁷⁰ ist davon auszugehen, daß die höchste, in den Quellen als Superius notierte Stimme im Pleni auch mit dem Superius besetzt war.

⁶⁸ Die Takte 77-84 im Superius entsprechen den Takten 76-83 im Contratenor.

⁶⁹ Ein Schlußklang mit Terz kommt sonst nur am Ende des Christe vor und ist nie am Ende eines Satzes der Messe zu finden.

⁷⁰ Siehe Agnus Dei I, T. 25-28; in diesen Takten durchläuft der Superius den gesamten Ambitus.

ANSÄTZE ZUR PARODIE: DAS BENEDICTUS (Sanctus, T. 139-197)

Das vierstimmige Benedictus, in dem der Tenor I mit dem Cantus firmus ebenfalls pausiert, enthält Zitate aus allen Stimmen der Chanson in originalen Notenwerten, womit es sich besonders eng an die Chanson anlehnt und das Prinzip der strengen Tenor-Cantus-firmus-Messe unterbricht. Auch die satztechnische und die formale Anlage des Benedictus entspricht weitgehend derjenigen der Chanson *Fors seulement II*. Klanglich jedoch könnte der Gegensatz zwischen der Chanson und diesem Teil der *Missa Fors seulement* kaum größer sein, denn während die Chanson mit einer Stimmendisposition, bestehend aus drei Stimmen in Diskant- und einer Stimme in Tenorlage (und somit ohne reale Baßstimme), gerade durch ihren ungewöhnlich hellen und in der hohen Lage dichten Klang besticht, zeichnet sich das Benedictus durch einen durchgehend sehr tiefen, in der Tenor- und Baßlage vollen Klang aus, dem die Klangregion eines typischen Superius gänzlich fehlt, da der Superius die Oberstimme der Chanson um eine Oktave tiefer zitiert.⁷¹ Diese Stimme bildet zugleich das Gerüst des Benedictus.

Fors seulement II

Stimmenumfänge:

S a - f'
 A h - f'
 T c' - d''
 B d - f'

Missa Fors seulement, Benedictus

Stimmenumfänge:

S A - a
 Ct A - d'
 T II G - a
 B D - f

Verlangen einzelne Teile der Messe dem Superius auch schon einen außerhalb der Norm liegenden und bis an die Grenzen der stimmlichen Möglichkeiten gehenden, jedoch noch realisierbar erscheinenden Ambitus ab,⁷² so sprengt die extrem tiefe Lage des Superius im Benedictus diesen eindeutig. Generell sind bei einer derart auffälligen Änderung des Tonraums einer Stimme in einem Satz einer Messe zwei aufführungspraktische Lösungsmöglichkeiten denkbar: Entweder hat man diesen Satz (oder die anderen Sätze rundherum) mittels Transposition der Stimmlage angeglichen; oder aber einzelne Stimmen wurden flexibel besetzt, so daß die Sänger nicht den ganzen Notentext ihrer Stimme gesungen haben und die außerhalb ihres Ambitus liegenden Kompositionsabschnitte von

⁷¹ Hier sei noch einmal daran erinnert, daß die Stimmenbezeichnung konform mit ihrer Notation in den Quellen die Funktion der Stimme bezeichnet, wovon die reale Stimmlage wie im vorliegenden Beispiel abweichen kann. So hat der Superius (= Stimmfunktion) im Benedictus einen Ambitus in Tenorlage (= Stimmlage).

⁷² Dieser ist überwiegend in dem Tonraum von *f* bis *a'* angesiedelt, wird im Credo jedoch bis zum *d''* nach oben, und im Pleni und Agnus Dei I bis zum *d* nach unten ausgeweitet.

Sängern mit entsprechender Stimmlage übernommen wurden. Da die Lage der vier Unterstimmen in Pipelares *Missa Fors seulement* durch alle Sätze hindurch konstant bleibt, scheidet die Möglichkeit der Transposition von vornherein aus, und offensichtlich ging es Pipelare gerade um einen spektakulär tiefen Klang, der auf den Hörer eine ganz besondere Wirkung entfalten sollte. Somit ist bei einer Aufführung dieser Messe der Superius im Benedictus vermutlich von Sängern aus dem Contratenor oder dem Tenor II besetzt worden, deren Stimmen entweder geteilt oder in diesem Satz durch zusätzliche Sänger unterstützt wurden. Bei einer Aufführung mit klanglich stützenden und einzelne Stimmen verdoppelnden Instrumenten könnte bei gleichbleibender Größe der Kapelle der Superiuspart aber auch instrumental besetzt worden sein.

Wie die Chanson *Fors seulement II* beginnt das Benedictus mit einem Duo der Außenstimmen, das mit einer Kopffimitation zwischen dem Bassus und dem Superius eingeleitet wird, und auf dessen abschließender *d*-Klausel die beiden Mittelstimmen einsetzen, ebenfalls mit einem Zitat aus der Chanson. Auch alle weiteren Klauseln des Benedictus haben eine genaue Entsprechung in Pipelares *Fors seulement II*; sie erfolgen hier wie dort an denselben Stellen des Superius.

Klauselübersicht:

Fors seulement II		Missa Fors seulement, Benedictus		
Takt	Stimmen	Takt	Stimmen	Tonstufe
12-13	S + B	150-151	S + B	d
17-18	S + A	155-156	S + T II	d
22-23	T + B	160-161	Ct + B	a
25-26	A + B	166-167	Ct + S	d
31-32	A + S	169-170	Ct + S	d
33-34	T + B			a
40-41 [41-42]	S + T	178-179	S + Ct	d
43-44 [44-45]	A + B	181-182	T II + B	f
48-49 [49-50]	A + B	186-187	T II + B	d
55-56 [57-58]	T + B	193-194	Ct + B	a-mi
57-58 [58-59]	S + T	195-197	S + T II	d

Der Bassus zitiert und paraphrasiert über weite Teile seines Parts den Bassus der Chanson *Fors seulement II*. Seine ersten vier Takte (T. 139-142) sind ein genaues Chanson-Zitat (T. 1-4), die folgenden zwei Takte sind eng an die Chanson angelehnt, und das Motiv der stufenweise fallend ausgefüllten Quarte in T. 147-148 des Benedictus stammt aus dem Bassus der Chanson, T. 9-10. Dieses für die *Fors seulement*-Vertonungen typische "Quartrahmen-Motiv" ist auch an die Tenorklausel des Bassus in Takt 150-151 angehängt.⁷³ In den anderen Stimmen kommt es auch außerhalb eines Zitatzusammenhangs vor.⁷⁴ Die Takte 152-156 des Bassus sind fast identisch mit den Takten 14-19 des Bassus in der Chanson, und die sich nach einer Pause in den Takten 159-161 anschließenden Töne sind die Gerüsttöne der Wendung, die den ersten Teil von *Fors seulement II* im Bassus abschließt (T. 32-34). Alle Töne des Bassus in den Takten 167-169 kommen im Bassus der Chanson in den Takten 37 [38]ff. vor, danach nimmt der Bassus den Quintfall *A-D* vom Beginn des II. Teils der Chanson auf,⁷⁵ und seine Wendung in den Takten 180-182 stammt aus den Takten 9-10 der Chanson. Am Schluß des Benedictus findet sich in dieser Stimme noch einmal ein genaues Chansonzitat: Die Takte 191-197 des Bassus im Benedictus entsprechen den Chansontakten 54-58 [55-59].⁷⁶

Im Contratenor und im Tenor II gibt es dagegen nur vereinzelt Anleihen bei der Vorlage. Bei ihrem ersten Einsatz (T. 151ff.) zitieren beide Stimmen die entsprechende Stelle aus den Mittelstimmen der Chanson (T. 13ff.).⁷⁷ Etwas später (T. 161-163) nimmt der Contratenor dann ein aus dem Superius der Chanson entlehntes Motiv vorweg, das unmittelbar danach (T. 163-165) in Terzenparallelen im Superius und Contratenor erklingt.⁷⁸ Insofern der Contratenor den Superius genauso in den Takten 182-184 in Unterterzen begleitet, hat er auch dort Anteil am Material der Vorlage.

⁷³ Vgl. Pipelare, *Fors seulement I*, T. 10-11 (T), und Ockeghem, *Fors seulement l'actente*, T. 10-11 (Ct).

⁷⁴ Z.B. in T. 156f. und 167f. (Ct) sowie in T. 179f. (T II).

⁷⁵ Vgl. Benedictus, T. 172-176 (B), mit *Fors seulement II*, T. 34 [35]ff. (B).

⁷⁶ In T. 194-95 kurz unterbrochen von einer die Linie ausschmückenden Cambiata.

⁷⁷ Der Contratenor zitiert in den Takten 151-156 des Benedictus die Takte 13-17 des Tenors der Chanson, der Tenor II gleichzeitig die Takte 13-18 des Altus der Chanson.

⁷⁸ Vgl. *Fors seulement II*, T. 25-27 (S), mit Benedictus, T. 161-163 (Ct) und T. 163-165 (S + Ct).

VRAY DIEU D'AMOURS à 4

VRAY DIEU D'AMOURS CONFORTEZ L'AMOUREUX

(Olivier Arnoullet (Ed.): L'Esperit trouble, Nr. 32
[Lyon ca.1538])

Vray dieu d'amours confortez l'amoureux
Qui nuit et jour vit en tresgrant martir
Pour la belle au gent corps et gracieux

Qui ne me veult de joye ou jeux nantir

Pour vray vous dis sans en rien mentir

Si vous requiers que j'aye allegement

Joye et soulas au lieu de grief tourment
Donnés secours ne soyés esgaree
Car j'ay douleurs plains de gemissement
Dueil angoisseux rage desmesuree

S' il advenoit que fusse il heureux

Qu' à mon desir puisse parvenir

Oncques amant ne fust si vertueux

S' amour vouloit à mon fait convenir
Mais il me fait angoisse soustenir

N' avoir ne puis repos aulcunement
Pour la belle qui me point ardamment
Et enflambit jouant a desperee

Pour elle j'ay desconfort asprement
Dueil angoisseux rage desmesuree

Son doux regard tresplaisant et joyeux
Et son gent corps me font grant desplaisir

Quant je la voys je suis assez songneux
De l' honnorer pour luy faire plaisir
Puis la servy quant j'ay temps et loisir

Je vueil mais suis sans quelque esbatement
Triste pensif dolent entierement

Qui me point fort c' est dure destinee

Wahrer Gott der Liebe, tröstet den Liebenden,
der Tag und Nacht in größtem Leiden lebt
wegen der Schönen mit dem liebreizenden
Körper,

die mir weder Freude noch Spiele gewähren
will.

Um es Euch ohne Lüge in aller Wahrheit zu
sagen:

Wenn Ihr möchtet, daß mir Erleichterung zuteil
wird,

Freude und Trost anstelle von schwerer Qual,
dann gewährt mir Hilfe und entzieht Euch nicht,
denn ich habe Schmerzen voller Seufzen,
angstvolle Traurigkeit, maßlos rasenden
Schmerz.

Wenn es geschehen und sich das Glück ereignen
sollte,

daß ich zur Erfüllung meines Verlangens
gelangen könnte,

dann hätte es nie zuvor einen derart
tugendhaften Liebenden gegeben,
wenn nur die Liebe meinen Taten zustimmte.

Doch sie läßt mich angstvolle Bedrängnis
erleiden,

ich kann keine Ruhe mehr finden
wegen der Schönen, die mich heftig anspornt
und entflammt, während sie die Verzweifelte
spielt.

Ihretwegen erleide ich bittere Pein,
sorgenvolle Trauer, unmäßige Wut.

Ihr süßer Blick, anmutig und fröhlich,
und ihr lieblicher Körper verursachen mir großes
Leid.

Wenn ich sie sehe, bin ich sehr bemüht,
ihr Ehre zu erweisen, um ihr zu gefallen.
Dann will ich ihr dienen, wenn ich Zeit und
Muße habe,

doch bin ich ohne jede Lebensfreude,
tieftraurig, in Gedanken versunken, ganz und gar
leidend.

Was mich so stark quält, ist das grausame
Schicksal.

O dieu d' amour ostés moy briefvement
 Dueil angoisseux rage desmesuree

O Gott der Liebe, befreie mich rasch von
 beängstigendem Schmerz, grenzenloser Wut.

Prince d' amours je requiers humblement
 Qu' on voit priant que ma tres destree
 Vueille enchasser de moy hastivement
 Dueil angoisseux rage desmesuree.

Herrscher der Liebe, ich bitte demütig,
 daß auf mein Gebet hin die Frau meines Herzens
 schnell von mir verjagen möge
 die angstvolle Traurigkeit, den maßlos rasenden
 Schmerz.

Pipelares in mehreren Quellen⁷⁹ überlieferte Vertonung der Ballade *Vray dieu d'amours confortez l' amoureux* ist die Bearbeitung einer Liedmelodie, die in verschiedenen, stilistisch zum Teil ähnlichen Sätzen in das internationale Chansonrepertoire der höfischen Kultur um 1500 eingegangen ist. In der um 1480 am Aragoner Hof in Neapel entstandenen Handschrift Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, Ms. 871 (*MonteA 871*, S. 67) ist die vermutlich früheste mehrstimmige Bearbeitung der Melodie enthalten: Eine vierstimmige anonyme Chanson mit dem Text "Voca la galiera".⁸⁰ Mit der melodischen Führung in der Oberstimme und ihrer homorhythmisch-akkordischen Satzstruktur weist diese Chanson ebenso typische Merkmale der italienischen Frottola auf wie ein anderer vierstimmiger Satz mit demselben Cantus prius factus in der höchsten Stimme. Diese ebenfalls anonym überlieferte Chanson ist nur in einer Handschrift der Biblioteca Capitolare in Verona (*VerBC 757*, fol. 63v-64r) erhalten und war offenbar so populär, daß Johannes Tinctoris ein zweistimmiges Zitat ihres Anfangs in seinen Traktat *Liber de arte contrapuncti* (1477) aufnahm.⁸¹ Ausgehend von diesem Tinctoris-Zitat, das in einer Quelle des *Liber de arte contrapuncti* mit dem Text "Vray dieu d'amer confortez l'amoureux qui nuit et jour" versehen ist (während andere Quellen des Traktats es mit den Worten "O Barbara virgo pulcherrima" textiert verzeichnen), konnte Ronald Cross aus der großen Zahl der Gedichte, die mit den Worten "Vray dieu d'amours" beginnen, den vollständigen Text zu Pipelares strophischer Chanson eruieren,⁸² deren Quellen die Musik lediglich mit Textmarken versehen überliefern.

⁷⁹ Siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit.

⁸⁰ Ediert in: *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, hg. von Isabel Pope und Masakata Kanazawa, Oxford 1978, Nr. 18, S. 157-158.

⁸¹ *Liber III*, Cap. 3; siehe auch Anmerkung 83.

⁸² Der von Pipelare vertonte Text ist enthalten in der Sammlung von François Gomain: *L'Esperit trouble. Le joyeux devis recreatif de Lesperit trouble, contenant plusieurs ballades, épistres, chansons, complaints, rescripts, dizains, huycetains, épitaphes, rondeaulx, et aultres nouvelletez*, Nr. 32, hg. von Olivier Arnoullet, Lyon ca. 1538 (nicht datiert). Ronald Cross entnahm die hier mitgeteilte Version des Textes einer Kopie des Buches in der Bibliothèque Nationale Paris (Manuscrits, Bibliothèque de Madame la baronne James de Rothschild 2963), eine andere Kopie befindet sich in der Bibliothèque Municipale d'Etude et d'Information Grenoble (Ms. F. 2420 Réserve), vgl. *Pipelare: Opera omnia I*, S. XV-XVI. Außer der Edition von Olivier

Der Text in der Form einer Ballade ist die Klage eines unglücklichen Liebenden, dem seine unerfüllte Sehnsucht und die abweisende Haltung seiner schönen Angebeteten großen Kummer, Leid und Schmerz bereiten, der in seiner Verzweiflung zu Gott betet und diesen um Hilfe und Erleichterung seiner Qualen bittet. Alle Zeilen des Textes sind zehnsilbig. Die drei gleichgebauten zehnzeiligen Strophen haben ein Reimschema, das bei einer musikalischen Aufführung wie folgt auf die Abschnitte der Melodie aufgeteilt ist:

Text:	α	β	α	β	β	γ	γ	δ	γ	δ
Musik:	a	b	a	b	a	b	a	b	c	c
	⏟				⏟					
	A				A				B	

Diesen aus zwei Stollen und einem Abgesang bestehenden Strophen folgt noch eine vierzeilige Geleitstrophe (envoi) mit dem Reimschema $\gamma - \delta - \gamma - \delta$, musikalisch mit den melodischen Zeilen a - b - c - c vorzutragen.

Bestimmt von dem übernommenen Cantus prius factus im Superius gliedert sich Pipelares Chanson in zwei Teile mit insgesamt sechs Abschnitten. Die ersten vier Abschnitte, von dem Wechsel der Melodiezeilen a und b geprägt (= A), werden bei einer Aufführung wiederholt, bevor mit der Einführung der neuen musikalischen Zeile c in den beiden letzten Abschnitten (= B, Refrain) eine Strophe abgeschlossen wird.

Vray dieu d'amours, Gliederung:

I. T. 1-42

Abschnitt	Takt	Superiusabschnitt	Formteil
1.	1-10	a	A
2.	11-21	b	
3.	22-31	a	
4.	32-42	b	

Arnoullet existieren zwei weitere Ausgaben des *L'Esperit trouble*: Alain Lotrian, Paris 1538, und Benoist Rigaud und Jean Saugrain, Lyon 1555, siehe Frédéric Lachèvre: *Bibliographie des Recueils collectifs de poésies du XVI^e siècle*, Paris 1922, Reprint Genf 1967, S. 50, und Emile Picot: *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild IV*, New York 1967, S. 285-288.

II. T. 43-55

Abschnitt	Takt	Superiusabschnitt	Formteil
5.	43-47	c	B
6.	47-55	c'	

Pipelares Chanson *Vray dieu d'amours* und die gleichnamige Chanson des Veroneser Manuskripts weisen etliche Parallelen auf und sind klanglich sehr ähnlich, weshalb Ronald Cross die These aufstellte, es handele sich nicht um zwei Vertonungen verschiedener Komponisten, sondern um zwei Fassungen der Chanson Pipelares, aus deren Unterschieden man die stilistische Entwicklung des Komponisten ablesen könne.⁸³ Zwei oder mehr Kompositionen aus der Feder eines Komponisten, die denselben Cantus prius factus zur Grundlage haben, waren im 15. und 16. Jahrhundert ebenso wie die Bearbeitung oder das verarbeitende Zitieren eines Stückes nichts Ungewöhnliches. Allein die Praxis der Kontrafazierung und der späteren Hinzufügung einzelner Stimmen (*Si placet*-Repertoire) verdeutlicht, daß der Werkbegriff, der eine Komposition als ein vollendetes, in seinen einzelnen Komponenten endgültig festgelegtes und unantastbares Werk begreift, damals noch nicht existierte. So berechtigt aber die These von Ronald Cross ist, beweisen läßt sie sich nicht. Eine vergleichende Analyse beider Kompositionen fördert neben den Übereinstimmungen auch essentielle Unterschiede zutage, welche zusammen mit dem Umstand, daß dieselbe Melodie auch noch von anderen Komponisten als Cantus firmus verwendet und zum Teil sehr ähnlich mehrstimmig gesetzt wurde, eher dafür sprechen, von zwei eigenständigen Vertonungen auszugehen: einer früheren, im Manuskript *VerBC 757* anonym enthaltenen Chanson im Stil der italienischen Frottola, die aufgrund ihrer singulären Überlieferung in der italienischen Quelle, vor allem aber, weil sie keine stilistische Parallele in Pipelares Schaffen hat, vermutlich nicht von ihm stammt; und einer

⁸³ Siehe Cross 1969, S. 518-519, bzw. Cross 1961, S. 105. Sich auf Cross berufend gibt Albert Seay in seiner Edition des *Liber de arte contrapuncti* Pipelare als Komponisten des zweistimmigen Zitats "Vray dieu d'amer/O Barbara virgo" an, siehe Johannis Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti*, in: *Opera theoretica II*, hg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1975 (CSM 22), S. 148, Anmerkung 4. Auch John Bergsagel vermerkt in seiner Studie: *Tinctoris and the Vatican Manuscripts Cappella Sistina 14, 51 and 35*, in: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle, Tagungsbericht Heidelberg 1989*, hg. von Bernhard Janz, Città del Vaticano 1994, S. 500, Pipelare als Komponisten des betreffenden Musikbeispiels aus dem *Liber de arte contrapuncti*, und Rainer Birkendorf teilt in seiner kurzen Notiz zu Pipelares Chanson ebenfalls die Ansicht, daß beide Vertonungen eng miteinander verwandt und nicht jeweils als selbständige Neuvertonungen zu werten sind. Siehe Rainer Birkendorf: *Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120), Bd. 1, Augsburg 1994 (*Collectanea musicologica 6/I*), S. 237 [im folgenden: Birkendorf 1994].

späteren, in mehreren Quellen überlieferten und Pipelare zuzuschreibenden Chanson,⁸⁴ die mit ihren homorhythmischen Abschnitten, dem Cantus prius factus in der Oberstimme und ihrer strophischen Anlage Elemente der sogenannten *chanson rustique* erkennen läßt,⁸⁵ in ihrem Phrasenbau und mit ihren wenigerstimmig-imitierend angelegten Abschnitten aber eindeutig dem polyphonen franko-flämischen Stil entsprungen ist.

Um Gemeinsamkeiten wie Unterschiede zwischen beiden Vertonungen aufzuzeigen, wird die folgende Analyse der Chanson Pipelares immer wieder auf den gleichnamigen Satz aus der Handschrift *VerBC 757* Bezug nehmen. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Vertonungen ist, daß die Veroneser Chanson durchgehend homophon verläuft und nur der Superius Cantus firmus-Träger ist, Pipelare in seinem Satz aber zwischen homophoner und polyphon-imitierender Satzweise abwechselt und dadurch auch andere Stimmen Anteil am Material des Cantus prius factus haben.

Jeder der beiden Teile von Pipelares *Vray dieu d'amours* wird vierstimmig homophon eröffnet (Abschnitt a bzw. c des Superius), die Verarbeitung der Zeile b des Cantus prius factus dagegen geschieht in einem von Imitation geprägten Abschnitt, in dem sich die zu Stimmpaaren gekoppelten hohen und tiefen Stimmen abwechseln. So erklingt die Zeile b des Cantus firmus jeweils zweimal hintereinander, zunächst im Superius (T. 11-17 bzw. T. 32-38), und danach im Tenor (T. 16-21 bzw. T. 37-42), der den Superius in der Unteroktave imitiert. Interessanterweise sind die Kontrapunkte dazu im Altus und im Bassus bei der ausgeschriebenen Wiederholung teilweise variiert, so daß das im 2. und 4. Abschnitt der Chanson formal und in der Hauptstimme Gleiche insgesamt doch nicht genau gleich ist.⁸⁶

Diese diastematischen Varianten, die wechselnden Koppelungen der Stimmen und der Wechsel in die *Proportio tripla* für die Dauer des ersten Refrainabschnitts sind Mittel zur Schaffung von *varietas* und für Pipelares Stil ebenso typisch wie die häufige Überlappung

⁸⁴ Zu den Quellen von Pipelares *Vray dieu d'amours* siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit.

⁸⁵ Zu dieser vor 1530 vergleichsweise seltenen, ab 1520/30 aber vor allem durch die Kompositionen von Claudin de Sermisy populär gewordenen Richtung der Chanson siehe Howard M. Brown: 'The Chanson rustique'. Popular Elements in the 15th- and 16th-Century Chanson, in: JAMS 12 (1959), S. 16-26. Homophone Satztechniken gab es aber nicht nur in der Chanson. Dem stilistischen Einfluß der italienischen Lauda auf das mehrstimmige geistliche Repertoire der niederländischen Komponisten um 1500, für den Josquins homophone und 1508 in Petruccis Laudenbuch aufgenommene Motette *Tu solus qui facis mirabilia* wohl das bekannteste Beispiel ist, geht beispielsweise Mary Jennifer Bloxam nach in ihrer Studie: 'La Contenance Italienne'. The Motets on *Beata es Maria* by Compère, Obrecht and Brumel, in: EMH 11(1992), S. 39-89.

⁸⁶ Vgl. im Altus die Takte 12-13 mit den Takten 33-34, im Bassus die Takte 18-19 mit den Takten 39-40.

eines Abschnittsendes mit dem Beginn des nächsten Abschnitts. Im Unterschied hierzu erfolgen die Stimmeneinsätze und Pausen in der überwiegend homorhythmischen Chanson der Handschrift *VerBC 757* immer gleichzeitig in allen vier Stimmen, so daß der Satz deutlich mehr Zäsuren und eine insgesamt eher akkordische Wirkung erhält.

In beiden *Vray dieu d'amours*-Chansons entscheidet die jeweils im Superius untransponiert zitierte authentische Melodie mit der Finalis *f* über die Tonart des Satzes. Sowohl Pipelares Chanson als auch der anonyme Satz im Manuskript *VerBC 757* stehen im 5. Modus – der Tonart, die von den Theoretikern des 16. Jahrhunderts übereinstimmend als "von heiterer Natur" beschrieben und für fähig erachtet wurde, "die Sorge aus dem Gemüt zu verjagen".⁸⁷ Diese Tonart sei "die Freude der Trauernden, Erquickung der Verzweifelten, Trost der Bedrängten".⁸⁸ Auch wenn Aussagen zur Affektcharakteristik der Tonarten immer nur vor dem widersprüchlich erscheinenden Hintergrund geschehen können, daß einerseits die Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts bei ihrer Erläuterung der Tonarten an der Beschreibung ihrer verschiedenen Affektgehalte festhielten und propagierten, der Text einer Komposition müsse bei der Wahl der Tonart in jedem Fall Berücksichtigung finden (und zwar unabhängig davon, ob sie der traditionellen 8-Tonarten-Lehre anhängen oder sich im Gefolge Heinrich Glareans der 12-Tonarten-Lehre zuwandten), andererseits es jedoch eine große Zahl an offensichtlich austauschbaren Vertonungen verschiedener Modalität zu jeweils identischer Textvorlage gibt und dieselben Theoretiker bezüglich der Affektcharaktere der Tonarten ebenso betonten, ein guter Komponist müsse imstande sein, in jedem Modus heiter oder traurig zu komponieren: Im Falle der Chanson *Vray dieu d'amours confortez l' amoureux* Pipelares ist der Bezug zwischen vertontem Text und Tonart der Komposition offensichtlich.

Der vollstimmige homorhythmische Beginn der Chanson geschieht mit einem Klang über der Finalis *f*, der im Superius die große Terz enthält und damit gleich zu Beginn der Komposition den besänftigend-heiteren Charakter der Tonart hervortreten läßt, während der allererste Klang des sonst identischen Beginns in der anonymen Chanson aus der Handschrift *VerBC 757* hingegen ein reiner Quint-/Oktavklang auf dem Ton *a* ist (vgl. Notenbeispiel 11b und c). Keine andere Chanson oder Motette Pipelares beginnt mit einem imperfekten, vollstimmig gesetzten Klang.

⁸⁷ Giovanni Maria Lanfranco: *Scintille di musica*, Brescia 1533, zit. nach Manfred Cordes: *Die lateinischen Motetten des Iacobus Regnart im Spiegel der Tonarten- und Affektenlehre des 16. Jahrhunderts*, Diss. Bremen 1991, S. 23 [im folgenden: Cordes 1991].

⁸⁸ Hermann Finck: *Practica Musica*, Wittenberg 1556, zit. nach Cordes 1991, S. 23.

Der weitere melodische Verlauf aller Stimmen und die Klauselbildungen in Pipelares Chanson bestätigen die Tonart gleichermaßen. Vier *clausulae formales* auf der Finalis *f* und ebensoviele auf der Repercussa *c* sind durchweg mit einem Portamento versehen, das die Klauselwendungen jeweils signalhaft einleitet. Diese bei Pipelare häufig auftretende, jedoch selten so konsequent eingesetzte Umspielung⁸⁹ kennzeichnet auch fast alle Schlußwendungen der Chanson aus der Veroneser Handschrift; im Unterschied zu Pipelares Chanson werden deren Klauseln aber durch eine entsprechende Wendung im Bassus mehrfach zu einer *clausula fuggita*, beispielsweise gleich beim Abschluß ihres ersten Abschnittes in T. 10-11 (siehe Notenbeispiel 11b).⁹⁰

Vergleicht man die in beiden *Vray dieu d'amours*-Vertonungen vorkommenden Klänge miteinander, so zeigt sich, daß in beiden Kompositionen eine gleich große Palette an verschiedenen akkordlichen Konstellationen zu hören ist, die harmonischen Extreme der anonymen Chanson in Pipelares Satz jedoch nicht auftreten:

Klänge der Chanson in <i>VerBC</i> 757						
		Klänge der Chanson Pipelares				
Es	-	B	-	F	-	C
					-	G
		g	-	d	-	a
					-	e vermindert

Der "verminderte Dreiklang" auf *e* (in Grundstellung) und der "Es-Dur"-Klang, welcher in der Chanson des Veroneser Manuskripts an mehreren Stellen zu querständigen, allein durch den Text legitimierbaren Fortschreitungen von besonderer Wirkung führt,⁹¹ sind in der Chanson Pipelares nicht vertreten.

⁸⁹ Ebenfalls die Schlußwendungen prägende Bedeutung hat das Portamento in der Vertonung *Ave castissima* Pipelares, in der über die Hälfte der Diskantklauseln mit einem Portamento eingeleitet werden.

⁹⁰ Außerdem in den Takten 17-18, 37-38 und 44-45.

⁹¹ Siehe T. 8, T. 28 und vor allem T. 42, wo der Bassus bei den Worten "douleurs plains" den (verbotenen) Sprung vom *a* zum *es* zu singen hat.

Unabhängig davon, ob Pipelare als Komponist der Chanson aus dem Manuskript *VerBC 757* in Frage kommt und diese seiner Chanson als Vorlage gedient hat oder die Ähnlichkeiten beider Chansons über *Vray dieu d'amours* allein auf der Identität und Beschaffenheit des in ihnen zitierten Materials zurückzuführen ist – eine Frage, die sich nicht mehr zweifelsfrei klären läßt – stellt jeder der beiden klangschönen Sätze in seinem jeweiligen stilistischen Umfeld etwas Besonderes und für das gesamte Repertoire der *Vray dieu d'amours*-Vertonungen eine Bereicherung dar.

Derselbe in Pipelares *Vray dieu d'amours*-Chanson wie in den beiden genannten weltlichen Sätzen (aus den Manuskripten *MonteA 871* und *VerBC 757*) in der Oberstimme zitierte Cantus prius factus diente außerdem in zwei weiteren Kompositionen franko-flämischer Komponisten als Cantus firmus: In der vierstimmigen Chanson *Pourquoy je ne puis dire* von Johannes Stokhem liegt sie im Tenor,⁹² in einer fünfstimmigen Chanson von Johannes Japart in der Oberstimme.⁹³ Beide Vertonungen heben sich von den anderen Sätzen mit demselben Cantus prius factus jeweils durch bestimmte Merkmale ab. Der Satz von Stokhem ist der einzige mit der *Vray dieu d'amours*-Melodie in der Tenorstimme, und mit einem eigenständigen, von Imitation durchsetzten Satzgeflecht in den anderen Stimmen ein typisches Beispiel für die kunstvolle Polyphonie der *oltramontani*, deren Kompositionen man in Italien am Beginn des 16. Jahrhunderts so sehr schätzte. Japarts Vertonung dagegen zitiert den Cantus prius factus im Superius seines Satzes, kombiniert diesen aber im Altus mit der Heiligen-Litanei und beginnt die Komposition mit einer Vorimitation des Kopfmotivs des Cantus prius factus im Tenor, wodurch auch diese Vertonung ihren eigenen Charakter erhält.

Anhand von Notenbeispiel 11 lassen sich die Anfänge der verschiedenen genannten, durch denselben Cantus firmus miteinander verwandten Vertonungen über *Vray dieu d'amours* vergleichen.

⁹² Diese Chanson ist enthalten in Petruccis *Harmonice Musices Odhecaton A* (Venedig 1501), Nr. 16, fol. 18v-19r, ediert in: Ottaviano Petrucci, *Harmonice Musices Odhecaton A*, hg. von Helen Hewitt und Isabel Pope, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (Massachusetts) 1946, S. 255-257.

⁹³ Dieser Satz fand Aufnahme in Petruccis *Canti C* (Venedig 1504), Nr. 74, fol. 95v-96r. Eine Faksimile-Edition der *Canti C* ist 1978 bei Broude Brothers in New York erschienen (*Monuments of music and music literature in facsimile I*, 25).

Notenbeispiel 11: Beginn der verwandten Vertonungen über *Vray dieu d'amours* in *MonteA 871* [a] und *VerBC 757* [b], von Pipelare [c], Stokhem [d] und Japart [e]

MonteA 871, Voca la galiera (anonym), T. 1-11

[a]

S
Voca la galiera

A
Voca la galiera

T
Voca la galiera

B
Voca la galiera

6

S
A
T
B

VerBC 757, Vray dieu d'amours (anonym), T. 1-11

[b]

S
Vray dieu d'a - mours, con - for - tez l'a - mou -

A
Vray dieu d'a - mours, con - for - tez l'a - mou -

T
Vray dieu d'a - mours, con - for - tez l'a - mou -

B
Vray dieu d'a - mours, con - for - tez l'a - mou -

7

S
reux qui nuit et jour

A
reux qui nuit et jour

T
reux qui nuit et jour

B
reux qui nuit et jour

Pipelare, *Vray dieu d'amours*, T. 1-10

[c]

S
Vray dieu d'a - mours, con - for - tez l'a - mou -

A
Vray dieu d'a - mours, con - for - - - tez l'a - mou -

T
Vray dieu d'a - mours, con - for - tez l'a - mou -

B
Vray dieu d'a - mours, con - for - tez l'a - mou -

6

S
reux qui nuit et jour

A
reux qui nuit et jour vit

T
reux qui nuit et jour

B
reux qui nuit et jour

Stokhem, *Pourquoy je ne puis dire/Vray dieu d'amours*, T. 1-12

[d]

S
Pourquoy je ne puis dire

A
Pourquoy je ne puis dire

T
Pourquoy je ne puis dire

B
Pourquoy je ne puis dire

7

S
VRAY DIEU D' AMOURS

A
VRAY DIEU D' AMOURS

T
VRAY DIEU D' AMOURS

B
VRAY DIEU D' AMOURS

Japart, *Vray dieu d'amours/Sancte Joannes baptista*, T. 1-12

[e]

S
Vray dieu d'amours

A
Sancte Joannes baptista

T
Vray dieu

B
Vray dieu

7

S
A
T
B

Die Gegenüberstellung der Fassungen des Cantus firmus in diesen Vertonungen über *Vray dieu d'amours* zeigt in der Melodiezeile a die größten Übereinstimmungen zwischen allen Versionen, in der Zeile b wenige, jedoch charakteristische Unterschiede, und in der Zeile c jeweils die meisten Varianten. In der folgenden Übersicht (Tabelle 6) sind die Ergebnisse des Vergleichs der wichtigsten melodischen Merkmale zusammengefaßt.

Die Intavolierung von Pipelares *Vray dieu d'amours* in der *Sicher*-Tabulatur (*SGalls* 530, Nr. 73, fol. 66v) lehnt sich eng an die vokale Vorlage an. Fast alle gegenüber dem Vokalsatz feststellbaren Abweichungen resultieren aus ihrer Bestimmung für die instrumentale Ausführung, verändern den Charakter des Satzes aber kaum. Dabei handelt es sich um:

- eine floskelhafte Verzierung der Diskantklausel im Superius,⁹⁴
- die Verkürzung von langen Notenwerten durch Pausen oder nochmaligen Anschlag,⁹⁵
- rhythmische Verschärfungen durch das Einfügen von Punktierungen,⁹⁶

⁹⁴ In den Takten 9, 30 und 54.

⁹⁵ In den Takten 8, 9, 15, 29, 30, 36, 53 und 54 (S); in T. 53 (A); in den Takten 10-11, 20, 31-32 und 41 (T); in den Takten 16-17 und 37-38 (S + A).

⁹⁶ In T. 19 (B) und T. 29 (A).

- die Eliminierung einzelner Durchgangstöne,⁹⁷
- geringfügige rhythmische Veränderungen⁹⁸ sowie
- die Oktavierung einzelner Töne des Bassus im Schlußabschnitt der Chanson.⁹⁹

Tabelle 6: Vergleich des Cantus firmus in den verwandten Vertonungen über *Vray dieu d'amours*

Melodiezeile:	a	b	c
MonteA 871 "Voca la galiera"	- Pause nach 3. Takt führt zu einer Zäsur in allen Stimmen der Chanson	- beginnt mit Terzsprung <i>f'-a'</i> - melodischer Aufstieg bis zum <i>c''</i> - Mensurwechsel in der Mitte des Abschnitts - endet nach einer Diskantklausel auf <i>c''</i> auf dessen Unterterz <i>a'</i>	- Wechsel zwischen zwei- und dreizeitiger Mensur (vgl. b) - identische Wiederholung der Zeile c
VerBC 757 "Vray dieu d'amours"	- Pause nach 3. Takt führt zu einer Zäsur in allen Stimmen der Chanson	- beginnt mit Terzsprung <i>f'-a'</i> - melodischer Aufstieg bis zum <i>c''</i> - kein Mensurwechsel - endet nach einer Diskantklausel auf <i>c''</i> auf dessen Unterterz <i>a'</i>	- kein Mensurwechsel - identische Wiederholung der Zeile c
Pipelare "Vray dieu d'amours"	- keine den Abschnitt untergliedernde Pause	- beginnt mit Wiederholungen des Tons <i>a'</i> (vgl. a) - melodischer Aufstieg bis zum <i>d''</i> - kein Mensurwechsel - endet auf dem mit einer Diskantklausel erreichten <i>c''</i>	- Wechsel in die Proportio tripla - leicht abgewandelte und augmentierte Wiederholung der Zeile c in zweizeitiger Mensur
Stokhem "Pourquoy je ne puis dire/ Vray dieu d'amours"	- Pause nach 3. Takt, aber ohne gliedernde Wirkung auf die anderen Stimmen	- beginnt mit Wiederholungen des Tons <i>a'</i> (vgl. a) - melodischer Aufstieg bis zum <i>c''</i> - kein Mensurwechsel - endet nach einer Diskantklausel auf <i>c''</i> auf dessen Unterterz <i>a'</i>	- kein Mensurwechsel - identische Wiederholung der Zeile c
Japart "Vray dieu d'amours"	- Pause nach 3. Takt, aber ohne gliedernde Wirkung auf die anderen Stimmen	- beginnt mit Wiederholungen des Tons <i>a'</i> (vgl. a) - melodischer Aufstieg bis zum <i>c''</i> - kein Mensurwechsel - endet nach einer Diskantklausel auf <i>c''</i> auf dessen Unterterz <i>a'</i>	- kein Mensurwechsel - variierte Wiederholung der Zeile c

⁹⁷ In T. 20 (B) und T. 36 (A).

⁹⁸ In den Takten 22 und 49 (A + T).

⁹⁹ In den Takten 47, 49 und 55.

Außer den genannten, durch denselben Cantus prius factus miteinander verwandten Vertonungen über *Vray dieu d'amours confortez l'amoureux* gibt es etliche andere Gedichte und musikalische Sätze mit dem Textincipit "Vray dieu".¹⁰⁰ Am häufigsten sind der dreistimmige Satz *Vray dieu d'amours confortez moy* von Antoine Brumel und der vierstimmige Satz *Vray dieu qui me confortera* von Antoine Bruhier überliefert.¹⁰¹ Genauso bekannt und verbreitet war die vierstimmige Chanson *Vray dieu quel paine*, die in etliche Handschriften sowie Petruccis *Canti C* aufgenommen wurde und in der *Sicher-Tabulatur* als Vertonung Pipelares angegeben ist, nach heutigem Stand der Forschung jedoch von Loyset Compère komponiert worden ist.¹⁰²

¹⁰⁰ Siehe hierzu *Fallows 1999*, S. 409f.

Mehrere Gedichttexte und Melodien mit dem Incipit "Vray dieu", darunter auch die von Brumel und Bruhier vertonten Fassungen, sind in der folgenden Sammlung leicht zugänglich: Gaston Paris und Auguste Gevaert: *Chansons du XV^e siècle*, Paris 1875. Text und Melodie der Chanson Pipelares bzw. der mit ihr verwandten Sätze sind hierin jedoch nicht enthalten.

¹⁰¹ Beide Stücke sind in einer Neuausgabe vorhanden, der Satz Brumels in: Antoine Brumel: *Opera omnia VI, Secular works*, hg. von Barton Hudson, American Institute of Musicology 1972 (CMM 5), Nr. 14, der Satz von Bruhier in: Ottaviano Petrucci: *Canti B numero cinquanta*, Venice 1502, hg. von Helen Hewitt, Chicago/London 1967 (MRM 2), Nr. 4, S. 105-107, und *Picker 1965*, S. 430-433.

¹⁰² Zu den Quellen dieser Chanson siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit. Die Version für Tasteninstrumente aus der *Sicher-Tabulatur* ist ediert in: *Pipelare: Opera omnia I*, S. 21; St. Galler Orgelbuch. Die Orgeltabulatur des Fridolin Sicher: St. Gallen, Codex 530, hg. von Hans Joachim Marx in Zusammenarbeit mit Thomas Warburton, Basel 1992 (Schweizerische Musikforschende Gesellschaft: Tabulaturen des XVI. Jahrhunderts, Teil 3), Nr. 74, S. 171 [im folgenden: Marx 1992]; Loyset Compère: *Opera omnia V*, hg. von Ludwig Finscher, American Institute of Musicology 1972 (CMM 15), S. 63. Schon Ronald Cross äußerte Zweifel an der Autorschaft Pipelares (siehe *Cross 1969*, S. 520). Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel *Zum Werk*, S. 13-14.

2. DIE CHANSONS MIT NIEDERLÄNDISCHEM TEXT

MYNS LIEFKENS BRUYN OOGHEN à 3

MYNS LIEFKENS BRUYN OOGHEN

(München, Bayerische Staatsbibliothek,
Mus. Ms. 1502, Nr. 38)

Myns liefkens bruyn ooghen	Meines Liebchens braune Augen
En haren lachende mondt,	und ihr lachender Mund,
Die doet my pyne dooghen.	die lassen mich Schmerzen ertragen,
Dat ic se sien noch spreken en mach,	weil ich sie weder sehen noch sprechen kann.
Dat claeg ic god en de myn ooghen:	Das klage ich Gott und meinen Augen:
Ic ben bedroghen.	Ich bin betrogen.

Das um 1500 vor allem im niederländischen Sprachraum bekannte Gedicht *Myns liefkens bruyn ooghen* ist Grundlage verschiedener mehrstimmiger Kompositionen mit gleichem bzw. ähnlichem Cantus firmus, deren Verbreitung sich auch auf den französischen und den deutschen Sprachraum erstreckt. Die wahrscheinlich früheste mehrstimmige Bearbeitung findet sich in dem *Chansonnier des Hieronymus Lauweryn Van Watervliet* (LonBM 35087, Nr. 18, fol. 19v-21r.). Die hier anonym überlieferte dreistimmige Chanson *Mijns liefkens bruyn ooghen* weist sowohl mit der Chanson Pipelares als auch mit anderen mehrstimmigen Bearbeitungen der Melodie grundlegende Übereinstimmungen auf und scheint der Ausgangspunkt für die nachfolgenden polyphonen Vertonungen gewesen zu sein.¹⁰³ In dieser Londoner Handschrift flämischen Ursprungs ist das niederländische Gedicht vollständig mitgeteilt, in der Überlieferung der Chanson Pipelares hingegen fehlt die vierte, sich mit der zweiten reimende Zeile ebenso wie in den meisten anderen gleichnamigen Chansons.¹⁰⁴

¹⁰³ Zu dieser Liedfamilie gehören insgesamt neun Chansons, drei Messen, zwei *Salve Regina*-Vertonungen und zwei Intavolierungen. Siehe Jan Willem Bonda: *De meerstemmige Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw*, Hilversum 1996, S. 579 [im folgenden: Bonda 1996], und Eric Jas: *A Rediscovered Mass of Jheronimus Vinders?* in: *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicum Willem Elders*, hg. von Albert Clement und Eric Jas, Amsterdam/Atlanta 1994 (Chloe: Beihefte zum *Daphnis* 21), S. 221-243, Appendix I [im folgenden: Jas 1994].

¹⁰⁴ Von den später in diesem Text angeführten weltlichen Kompositionen enthält nur der Satz von Tielman Susato alle Zeilen des Gedichtes.

(London, British Museum, Ms. Add. 35087, Nr. 18)¹⁰⁵

Mijns liefkins bruun ooghen

Ende haren lachende mont,

Die doen mij pijnne doeghen

In alder stont.¹⁰⁶

Dat ic haer zien noch spreken niet en mach,

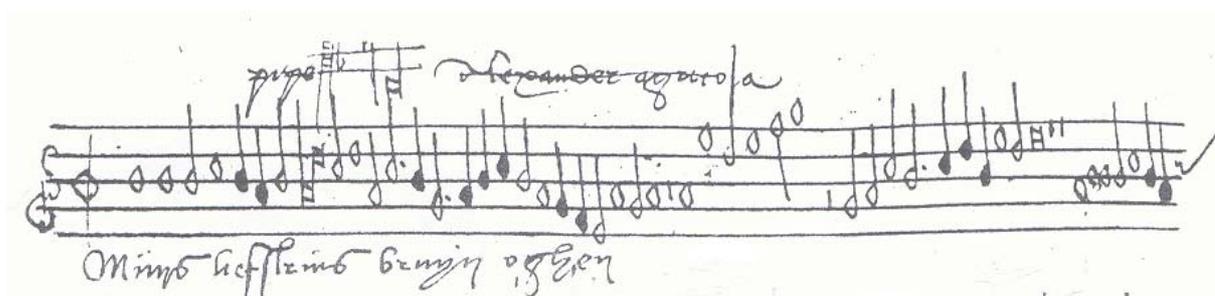
Dat claege ic Gode en mijnen ooghen:

Ic ben bedroghen.

Der Text verleiht der Klage eines Mannes Ausdruck, dessen Liebe zu seiner Angebeteten keine Erfüllung erfährt und damit als konventionelles Liebeslied einzuordnen ist, deren Topos der braunen Augen auch in anderen niederländischen Liedern wiederkehrt.¹⁰⁷

Pipelares dreistimmiger Satz über *Myns liefkens bruyn ooghen* ist in vier Quellen überliefert,¹⁰⁸ davon dreimal anonym. Nur im Kodex der Kathedrale von Segovia (*SegC*, fol. 177v) ist die Komposition Pipelare zugeschrieben, eine sich neben dem Namen Pipelares befindende Zuschreibung an Alexander Agricola ist durchgestrichen (Abbildung 11).

Abbildung 11: Segovia, Archivo Capítular de la Catedral, Ms. s.s., fol. 177v: Beginn des Superius



¹⁰⁵ Vgl. auch René Bernard Lenaerts: *Het Nederlands Polifonies Lied in de Zestiende Eeuw*, Mechelen/Amsterdam 1933, S. 70 [im folgenden: Lenaerts 1933].

¹⁰⁶ "Zu jeder Stunde".

¹⁰⁷ So beispielsweise in zwei anonym überlieferten Sätzen, die Tielman Susato in die ersten beiden Bücher seiner *Musyck boexken* (Antwerpen 1551) aufgenommen hat: *Myn herteken is my heymelic wuyt ghetooghem* (Buch I, Nr. 14) und *Schoen lief, ick moet u groeten* (Buch II, Nr. 11), ediert in: Tielman Susato: *Musyck boexken, books 1 and 2. Dutch Songs for Four Voices*, hg. von Timothy McTaggart, Madison (Wisconsin): A-R Editions 1997 (RRMR 108), S. 56-58 und S. 169-172 [im folgenden: McTaggart 1997].

¹⁰⁸ Siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit.

Ronald Cross stützt sich in seiner Edition der Chanson vor allem auf die früheste Quelle: München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 1502 (*MunBS 1502*, Nr. 38), welche die Chanson mit der Finalis *g* und vollständig textiert überliefert,¹⁰⁹ während die anderen Quellen nur Incipits enthalten.¹¹⁰

Pipelares Chanson steht im 1. Modus transpositus und zitiert die typisch authentische Melodie *Myns liefkens bruyn ooghen* im Tenor.¹¹¹ Die fünf, sich zum Teil wiederholenden melodischen Abschnitte der Tenorstimme (Form: a - b - a - c - c) durchschreiten insgesamt den Tonraum von der Finalis *g* bis zu deren Oberseptime und enden meistens mit einer Tenorklausel auf *g*, nur die zweite Phrase schließt mit einer Klausel auf der Repercussa *d* (siehe Abbildung 12 und Notenbeispiel 12). Die Gliederung dieses Cantus prius factus bestimmt zugleich den formalen Verlauf der anderen Stimmen. Sie unterteilt die Chanson in zwei Teile mit insgesamt fünf Abschnitten, deren erster und dritter Abschnitt in allen Stimmen fast gleich und deren fünfter Abschnitt die genaue Wiederholung des vierten ist.

Myns liefkens bruyn ooghen, Gliederung:

I. T. 1-17

Abschnitt	Takt	Tenorabschnitt
1.	1-6	a
2.	6-12	b
3.	12-17	a

II. T. 17-30

Abschnitt	Takt	Tenorabschnitt
4.	17-23	c
5.	23-29/30	c

¹⁰⁹ In den anderen Quellen ist die Chanson eine Quarte tiefer bzw. einen Ganzton höher notiert.

¹¹⁰ Die Schreibweise des Incipits in den Quellen variiert, deckt sich jedoch in keiner der Quellen mit der von Cross angegebenen Variante (*MunBS 1502*: "Myns liefkens bruyn ooghen"; *MunBS 1516*: "Mein liebfkind"; *SegC*: "Myns lefskins bruyn oghen"; *UlmS 237*: "Myn liefgyens bruyn ougen").

¹¹¹ Unverständlich ist, weshalb sich Ronald Cross dafür entschied, bei seiner Übertragung und Edition der Chanson durchgängig die Vorzeichnung von *b* und *es* vorzuschreiben; denn dies weicht nicht nur von der Quellenlage ab, sondern schließt die der Tonart entsprechende Oktatonik (mit der Doppelstufe *e* und *es*) aus und löst die aufführungspraktisch zu diskutierenden Probleme der Akzidentiensetzung in dieser Chanson nicht.

Abbildung 12: München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 1502, Nr. 18:
Tenor

Handwritten musical score for Tenor, No. 38. The score consists of four staves of music with lyrics in Dutch. The lyrics are: "myn liefkens bruyn ooghen en hare lachende mond die doet myn pijn dooghen dat hebbe ik niet meer bereken en mag dat d'aug' te god s'ide myn ooghen teken des droghes". The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is written in a cursive hand.

Notenbeispiel 12: *Myns liefkens bruyn ooghen*, Tenor

Printed musical score for Tenor, showing five staves of music. The score is in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music is written in a standard printed font. The score includes annotations 'a', 'b', and 'c' above the notes, indicating specific intervals or accidentals. The first staff starts at measure 8, the second at measure 7, the third at measure 12, the fourth at measure 18, and the fifth at measure 24. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Der Superius und der Tenor in Pipelares *Myns liefkens bruyn ooghen* sind durch das Prinzip der Vorimitation eng miteinander verknüpft. Jeder Abschnittsbeginn im Tenor erklingt zuvor in der höchsten Stimme der Chanson in der Oberquinte oder Oberoktave (siehe Notenbeispiel 13). Die Bezogenheit beider Stimmen aufeinander ist auch an den Schlußbildungen ablesbar: Mit Ausnahme der Klausel in T. 11-12 bilden stets der Superius und der Tenor das zweistimmige Klauselgerüst aus Diskant- und Tenorklausel, das durch einen Septimenvorhalt in der Diskantklausel immer zu einer *clausula formalis* wird. Der Bassus ergänzt dieses Klauselgerüst nie um eine reguläre Klausel, sondern stets um eine Wendung, die anstelle des erwarteten Ultimatons entweder deren Unterterz (in T. 3, 10 und 14) oder eine Pause (in T. 6, 17, 23 und 29) bringt, wodurch die Musik an keiner Stelle eine wirklich starke Zäsur erhält. Selbst am Schluß der Chanson vermeidet der Bassus eine reguläre Kadenzwirkung (Notenbeispiel 14). Wahrscheinlich wurde Pipelare zu einem derart extensiven Gebrauch der *cadenze fuggite* durch die Schlüsselworte des Textes angeregt: "ic ben bedroghen".

Notenbeispiel 13: *Myns liefkens bruyn ooghen*, T. 1-10

S
Myns lief-kens bruyn — oo - - - ghen en ha - ren — la -

T
Myns lief - kens bruyn — oo - ghen en — ha -

B
Myns lief kens bruyn — oo - ghen en ha - ren — la - - -

5

S
- - chen-de mondt, die doet my py - ne, die doet my pyne doo - ghen

T
- ren lachende mondt, die doet my py - ne doo - - ghen

B
- chen - de mondt, die doet — my py - ne, doo - ghen, die doet myn

Der Bassus von Pipelares *Myns liefkens bruyn ooghen* ist eine melodisch weitgehend eigenständige, dem Oberstimmenduo untergeordnete und im Schlußabschnitt der Chanson überwiegend auf die Rolle einer klanglichen Stütze reduzierte Stimme, durch gelegentliche Parallelführungen sowie die Übernahme kurzer Motive aus dem Superius aber mit den anderen Stimmen verwandt, was sich als satztechnisch vereinheitlichendes Moment auswirkt. Dies wird beispielsweise gleich zu Beginn der Chanson deutlich: Nach der Führung in Terzenparallelen zum Superius (T. 1-2, beginnend mit dem Ton *f*) erklingt in T. 3-4 eine Tonfolge des Bassus zwei Semiminimen später transponiert im Superius, und das in dieser Tonfolge enthaltene Motiv einer dreitönigen Cambiata wird außerdem unmittelbar danach im Tenor (T. 4-5) aufgegriffen.¹¹² Auch die scheinbar singuläre, nur in der spanischen Quelle ausgezierte (aber in die Edition der Chanson innerhalb der Gesamtausgabe eingegangene) Schlußwendung des Bassus hat eine Entsprechung im Superius.¹¹³ Unterstützt wird die Verwobenheit aller drei Stimmen zusätzlich durch eine bewegliche, oft in allen drei Stimmen komplementär verlaufende Rhythmik, die mit punktierten Notenwerten und synkopisch wirkenden Ligaturen durchsetzt ist.

Bemerkenswert in dieser Chanson Pipelares ist der Einsatz unterschiedlicher Wiederholungstechniken. Die Wiederkehr des 1. Abschnitts in T. 12 ist durch einen auskomponierten Übergang in den Außenstimmen gegenüber dem Anfang der Chanson variiert. Im Unterschied dazu wird durch die genaue Wiederholung des Schlußabschnitts nicht nur das Ende der Chanson musikalisch betont und eine Schlußwirkung geschaffen, sondern zugleich die zentrale Aussage des Textes unterstrichen: "Ic ben bedroghen". Die Schlußwendung der Chanson weist zudem eine dissonanztechnische Besonderheit auf. Die angesprungene Semiminima *g* im Tenor in T. 28 ist als "Parasitdissonanz" zu erklären.¹¹⁴ Das Hinein- und Herausspringen aus diesem zum Bassus dissonierenden Ton ist möglich, weil der Superius zeitgleich denselben Ton (oktaviert) als Antizipation korrekt behandelt (siehe Notenbeispiel 14). An der entsprechenden Stelle in T. 22 allerdings fehlt diese Verzierung im Superius und damit eine Legitimation der Dissonanzbehandlung im Tenor.

¹¹² Vgl. außerdem z.B. das rhythmische Motiv im Bassus in den Takten 11, 18, 24 und 29 mit den Takten 18, 24 und 27-28 des Superius.

¹¹³ Vgl. den Bassus in T. 29 mit dem Superius in T. 18-19 bzw. T. 24-25. Diese Schlußwendung im Bassus findet sich nur im Manuskript *SegC*. Sie erweitert den bis dahin typisch plagalen Ambitus des Bassus bis zum *G*, was im 1. Modus transpositus generell häufig vorkommt. Siehe Bernhard Meier: *Alte Tonarten*, Kassel u.a. 1992, S. 40 [im folgenden: Meier 1992].

¹¹⁴ Zur Bezeichnung "Parasitdissonanz" und Beispielen ihres Vorkommens siehe Knud Jeppesen: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 152ff.

Es ist zu vermuten, daß Pipelare das Dissonieren dieser Semiminima im Cantus firmus nicht zuletzt aus Textgründen in Kauf genommen hat.

Notenbeispiel 14: *Myns liefkens bruyn ooghen*, T. 27-30

Ein Vergleich des Cantus prius factus im Tenor mit der Tenorstimme der anonymen Chanson aus der Handschrift *LonBM 35087*, die im Unterschied zu Pipelares Chanson im zweizeitigen Tempus komponiert ist, zeigt in der Form und Melodik auffällige Parallelen, aber auch charakteristische Unterschiede zwischen beiden Fassungen der Melodie.¹¹⁵ Sie ist ebenfalls in fünf Abschnitte gegliedert und wiederholt als dritten Abschnitt den ersten; anders als im Tenor der Chanson Pipelares handelt es sich dabei jedoch um eine variierte Wiederholung. Ihr vierter und fünfter Abschnitt sind im Unterschied zu Pipelares Satz, für den gerade die genaue Wiederholung des Schlußabschnitts typisch ist, verschieden (Form: a - b - a' - c - d). Die größten melodischen Übereinstimmungen bestehen zwischen den Abschnitten a und c beider Tenores. Der Abschnitt b ist in beiden Kompositionen nur durch wenige gemeinsame Gerüsttöne zu Beginn ähnlich, der Abschnitt d der anonymen Chanson fehlt bei Pipelare ganz. In den anderen Stimmen weisen beide Sätze nur sehr wenige Entsprechungen auf. Pipelares Chanson präsentiert sich insgesamt als der kompaktere und dabei in der Formgebung klarer strukturierte Satz, in dem längere zweistimmige Abschnitte – wie sie in dem anonymen Satz vorkommen – ganz fehlen. Dennoch gibt es stilistische Parallelen: Der Superius und der Tenor beider Vertonungen sind durch Kopffimitation aufeinander bezogen, außerdem ähnelt der melodische Verlauf des Bassus in Pipelares Satz demjenigen des Bassus der anonymen Chanson.

¹¹⁵ Die Chanson ist ediert in: 25 Driestemmige Oud-Nederlandsche Lieder, nach dem Codex London, British Museum Add. 35087, hg. von Johannes Wolf, Amsterdam 1910, S. 6-7.

Aufgrund der genannten Übereinstimmungen und Parallelen zwischen beiden Sätzen und der Prämisse, daß die im Umkreis des habsburgisch-burgundischen Hofes bekannte anonyme Chanson aus dem Manuskript *LonBM 35087* die frühere Komposition ist, läßt sich vermuten, daß Pipelares Chanson auf dieser fußt und sich dabei einerseits bewußt an die Vorlage anlehnt, andererseits aber nicht zuletzt mit einem konsequenteren Gebrauch der eingesetzten kontrapunktischen und klanglichen Mittel sich stilistisch von ihr abhebt und eine neue Stufe in der musikalischen Verarbeitung der Melodie darstellt.

Außer der Chanson Pipelares sind mehrere weltliche Sätze über *Myns liefkens bruyn ooghen* aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt.¹¹⁶ Ob Pipelares Chanson für die eine oder andere spätere Komposition als Vorlage diente, läßt sich im Einzelfall nur schwer beweisen, da ein stilistischer Vergleich lediglich in bezug auf den ersten charakteristischen Abschnitt des Cantus firmus deutliche Übereinstimmungen zwischen den nachfolgend genannten Sätzen und der Chanson Pipelares zutage fördert. Vermutlich hat Nicolas Craen den Satz von Pipelare gekannt; er war einer der Amtsnachfolger Pipelares in 's-Hertogenbosch und hat eine gleichnamige vierstimmige Chanson komponiert.¹¹⁷ Der Namensverwandte von Josquin Desprez und wenig greifbare franko-flämische Komponist Josquin Baston hat einen fünfstimmigen Satz über *Myns liefkens bruyn ooghen* hinterlassen.¹¹⁸ Benedictus Ducis ist eine fünfstimmige Chanson zugeschrieben, und von Jheronimus Vinders ist ein sechsstimmiger Satz überliefert,¹¹⁹ der eine Kontrafaktur des zweiten Agnus Dei seiner fünfstimmigen, in einem Chorbuch der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch anonym enthaltenen Messe ist.¹²⁰ Zwei vierstimmige Vertonungen über *Myns liefkens bruyn ooghen* hat der Musikdrucker und Komponist Tielman Susato in seine umfangreiche Sammlung niederländischer Lieder (*Musyck boexken*, Buch I und II) aufgenommen, die 1551 in Antwerpen gedruckt wurde (RISM 1551¹⁸⁻¹⁹): einen eigenen Satz und eine Komposition von Carolus Souliaert, die der letzten Zeile des Textes mit einer in allen Stimmen fallend sequenzierten Motivik eindringlich klagend Ausdruck verleiht.¹²¹

¹¹⁶ Siehe hierzu auch *Cross 1961*, S. 86-93, bzw. *Cross 1969*, S. 510-512.

¹¹⁷ Quelle: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 530 (Sicher Tabulatur), fol. 66r. Ediert in: *Marx 1992*, Nr. 72, S. 169.

¹¹⁸ Quelle: Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Cod. Q 26, Nr. 15.

¹¹⁹ Beide Sätze sind enthalten in der Sammlung von Melchior Kriesstein: *Selectissimae Cantiones*, Augsburg 1540 (RISM 1540⁷), Nr. 61 und 62. Ediert in: *Lenearns 1933*, S. 30-34 (Vinders) und S. 35-38 (Ducis).

¹²⁰ 's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 75, fol. 154v-180r. Zu der Zuschreibung dieser Messe an Vinders siehe *Jas 1994*, S. 221-243.

¹²¹ Ediert in *McTaggart 1997*, Nr. 9, S. 36-41 (Tielman Susato), und Nr. 12, S. 49-52 (Carolus Souliaert). Eine Bearbeitung des Satzes von Souliaert stammt von dem Komponisten Joannes Zacheus und ist in dem

Die Melodie ist auch Cantus firmus in zwei mehrstimmigen Vertonungen des *Salve Regina*¹²² und in mehreren Messen. Der als Nachfolger Ludwig Senfls in München und später in Stuttgart als Hofkapellmeister tätige Ludwig Daser hat eine vierstimmige Messe *Mein lyfken braun augen* komponiert.¹²³ Für die auf mehreren Modellen basierende vierstimmige Messe des flämischen Komponisten Noel Bauldeweyn¹²⁴ schließlich bildet offenkundig vor allem die Chanson Pipelares die Vorlage. Bauldeweyn übernimmt den Tenor aus Pipelares *Myns liefkens bruyn ooghen* als Cantus firmus im Kyrie, Gloria, Benedictus und Agnus Dei I seiner *Missa Myns liefkens bruyn ooghen*, wobei dieser im Tenor abschnittsweise als genaues Zitat, als paraphrasierte oder augmentierte Melodie verarbeitet wird.¹²⁵ Bauldeweyn zitiert die Melodie allerdings einen Ganzton höher als Pipelare, beginnend mit dem Ton *e'*. Im Kyrie, in dem der Cantus firmus im Tenor insgesamt einmal vollständig durchlaufen wird, ist die Anlehnung an die Vorlage besonders eng. Im Kyrie I erklingt nur der Abschnitt a des Cantus firmus. Er ist gegenüber der Vorlage variiert und erscheint hier dreimal hintereinander rhythmisch identisch. Im Christe wird der Abschnitt b zitiert. Er erscheint zweimal nacheinander, wobei seine Notenwerte beim zweiten Mal um die Hälfte verkürzt sind. Das Kyrie II beginnt mit der Wiederholung des Cantus firmus-Abschnitts a, der hier anders als im Kyrie I in seiner

folgenden Druck überliefert: Jacob Baethen: *Dat ierste boeck vanden nieuwe duytsche liedekens*, Maastricht 1554 (RISM 1554³¹), Nr. 11.

¹²² Eine anonyme *Salve Regina*-Vertonung befindet sich in *MunBS* 34, fol. 115v-118r. Mehrere hier kompilierte *Salve Regina*-Vertonungen zitieren zusätzlich zu dem choralen *Salve Regina* flämische Lieder. Einer anonymen vierstimmigen Vertonung (fol. 99v-103r) beispielsweise liegt die beliebte Chanson *Mijn hert altijt heeft verlanghen* von Pierre de la Rue zugrunde, eine der drei in diesem Manuskript überlieferten *Salve Regina*-Vertonungen von Jheronimus Vinders zitiert die Chanson *Ghy syt die wertste boven al* von Johannes Ghiselin-Verbonnet (fol. 33v-37r). Dieses Manuskript ist auch die Quelle für Pipelares *Salve Regina*. Eine Benedictus Appenzeller zugeschriebene Vertonung des *Salve Regina* mit der Melodie *Myns liefkens bruyn ooghen* als Cantus firmus findet sich in der folgenden Quelle: *LeidGA* 1442, fol. 59v-64r.

¹²³ Diese Messe befindet sich in *MunBS* 18, fol. 58v-86r. Die Angabe, Dasers Messe läge Pipelares Chanson als Modell zugrunde, ist falsch. Vgl. dagegen Martin Bente u.a.: Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften I: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung, München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1), S. 86 [im folgenden: Bente 1989]. Sowohl King Kellogg als auch Anton Schneiders nennen in ihren Studien zum Schaffen Dasers den erwähnten Satz von Benedictus Ducis als Zitatgrundlage der Messe. Siehe King Kellogg: *Die Messen von Ludwig Daser*, München 1938, S. 11, und Anton Schneiders: *Ludwig Daser. Beiträge zur Biographie und Kompositionstechnik*, München 1953, S. 108. Doch auch diese These ist nicht haltbar, das Modell für die Messe Dasers ist noch nicht zweifelsfrei identifiziert. Vgl. *Jas* 1994, S. 238.

¹²⁴ Die Lebensumstände Bauldeweyns sind weitgehend unbekannt, seine Lebensdaten unsicher. Als gesichert gilt, daß Bauldeweyn in den Jahren 1509-1513 als Nachfolger von Jean Richafort *magister cantores* an St. Rombaut's in Mechelen war. Ob er danach in derselben Funktion in Antwerpen gewirkt hat, läßt sich zweifelsfrei nicht belegen. Siehe Jürgen Heidrich: Art. *Bauldeweyn*, in *MGG*², Personenteil, Bd. 2, Kassel u.a. 1999, Sp. 512-514.

¹²⁵ Die Messe befindet sich in den folgenden Quellen: *MunBS* 7, fol. 60v-76r, und *JenaU* 8, fol. 85v-104r (die von Ronald Cross in *Pipelare: Opera Omnia I*, S. XIII, mitgeteilte Angabe: 35v-104r ist ebenso ein Druckfehler wie die an derselben Stelle gemachte Seitenangabe für den Altus in Pipelares Chanson in der Quelle *UlmS* 237, wo es anstelle von fol. 24r heißen muß: fol. 21r). Zu dieser Messe Bauldeweyns siehe auch Edgar H. Sparks: *The Music of Noel Bauldeweyn*, New York 1972 (American Musicological Society, Studies and Documents 6), S. 9-12.

Diastematik und Rhythmik mit der Vorlage exakt übereinstimmt. Hieran schließt sich zweimal der nur durch sein sequenzierend aneinandergereihtes Anfangsmotiv noch als Zitat erkennbare Abschnitt c an, der bei seiner Wiederholung variiert wird (Notenbeispiel 15). Mehrere Merkmale der von Bauldeweyn als Cantus firmus verwendeten Gestalt der Melodie lassen darauf schließen, daß vor allem Pipelares Chanson die Vorlage für seine Messe gewesen ist. Das formale Charakteristikum der Wiederholung des Abschnitts c in der Chanson Pipelares ist auch für die Messe Bauldeweys typisch. Außerdem stimmen einzelne Cantus firmus-Abschnitte und Schlußwendungen exakt mit denen bei Pipelare, nicht jedoch mit denen anderer Vertonungen der Melodie überein. Vor allem das Zitat des Abschnitts b der Melodie legt die Verwandtschaft zwischen beiden Vertonungen offen, denn dies ist in der Chanson Pipelares der melodische Abschnitt mit der größten Eigenständigkeit, weshalb sie sich in diesem Abschnitt eindeutig von allen anderen Vertonungen unterscheidet und anhand dieses Abschnitts als Zitat zweifelsfrei identifizieren läßt. Die genaue Übernahme des Cantus firmus-Abschnitts b aus der Chanson Pipelares läßt diese somit zweifelsfrei als Zitat-Vorlage der Messe Bauldeweys erkennen.

Notenbeispiel 15: Bauldeweyn, *Missa Myns liefkens bruyn ooghen*, Kyrie: Cantus firmus

Kyrie I
a (3x)

Tenor

Christe
b (2x)

Tenor

Kyrie II

a

Tenor

c

c'

EEN VROLIC WESEN à 4

EEN VROLIC WESEN

(Tournai, Bibliothèque de la Ville,
Ms. 94, fol. 26r-27v)

Een vraulic wesen myn oogskins saghen,
Wien ic ghetrauwicheyt moet thoe scriven.
Al wilt my haer jonst uut liefde driven,
Naer dese gheen ander om my te behaghen.

Ein weibliches Wesen meine Äuglein sahen,
dem ich Treue zuschreiben muß.
Wenn auch ihre Gunst mich aus der Freude
vertreibt,
so gibt es doch neben ihr keine andere, die mir
gefällt.

Die dreistimmige Chanson *Een vrolic wesen* des in Antwerpen wirkenden Komponisten Jacob Barbireau (um 1455-1491) ist wohl die bekannteste Komposition aus seinem Œuvre.¹²⁶ Sie gelangte gegen Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts zu so großer Beliebtheit, daß sie in zahlreichen Sätzen anderer Komponisten zitiert wurde, so auch in der gleichnamigen vierstimmigen Chanson von Pipelare, der den Superius der Chanson Barbireaus als Oberstimme übernimmt und mit drei eigenen Unterstimmen kombiniert. Pipelare hatte vermutlich vor allem als Chorsänger in Antwerpen die Möglichkeit, Werke Barbireaus kennenzulernen und zu studieren. Seine Vertonung über *Een vrolic wesen* läßt in der Anlehnung an Barbireaus Chanson die Wertschätzung für das Modell des Antwerpener Meisters erkennen, zugleich aber auch das der *imitatio* eigene Bemühen, dieses Modell kompositorisch noch zu übertreffen. Unter seinen *liedekens* in niederländischer Sprache war Pipelares *Een vrolic wesen* vermutlich das bekannteste, denn im Vergleich zu seinen anderen Chansons und den Motetten ist es in verhältnismäßig vielen Quellen erhalten geblieben.¹²⁷ Diesen Status verdankt Pipelares *Een vrolic wesen* zu einem Teil sicher der Popularität des Cantus prius factus und des Textes sowie dem in vielen Chansonnières zu beobachtenden Usus, mehrere Kompositionen über denselben Cantus firmus zu Gruppen zusammenzufassen, wodurch Pipelares Chanson allein als "Sammel-" bzw. "Vergleichsobjekt" interessant gewesen ist. Nicht minder jedoch dürfte die unbestreitbar hohe kompositorische Qualität und Ausdruckskraft dieses Satzes zu seiner Verbreitung beigetragen haben. Auch heute vermag Pipelares klangschöne Chanson

¹²⁶ Alle Angaben zu Barbireaus Chanson beziehen sich auf folgende Ausgabe: Jacobus Barbireau: Opera omnia II, hg. von Bernhard Meier, American Institute of Musicology 1957 (CMM 7), S. 185-186.

¹²⁷ Siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit.

eine unmittelbare Wirkung auf ihre Hörer auszuüben und einen beispielhaften Eindruck von der Liedkunst dieses franko-flämischen Komponisten zu vermitteln.

Keine der Quellen für Pipelares Chanson überliefert den vollständigen Text.¹²⁸ Mehrere Quellen enthalten jedoch Incipits, die je nach Sprachraum ihres Entstehungsortes variieren. Im *Pernner-Codex (RegB C 120)* lautet das Incipit "Ain frelich wesen", in der Handschrift *VienNB 18810* "Ain frölich wesen". In den anderen, sich an den originalen flämischen Text anlehnenden Quellen dagegen führt die Schreibweise des Adjektivs zu zwei verschiedenen Deutungen:

ein "vrolic/vroelic/vroylic" (heute: vrolijk) = fröhliches Wesen

bzw.

ein "vrouelic/vraulic" (heute: vrouwelijk) = weibliches Wesen.

Diese Doppeldeutigkeit zeigt sich exemplarisch am Beginn von Pipelares Chanson im *Basevi-Codex (FlorC 2439, Nr. 25, fol. 26v-27r)*: Das Incipit des Superius heißt "Een vrouelic wessenn", dasjenige der anderen Stimmen aber "Een vrolic/vroelic wessenn" (vgl. Abbildung 6, S. 37). Daß es sich hierbei nicht um ein Versehen oder die Nachlässigkeit des Kopisten handelt, sondern dieser anscheinend vielmehr die Absicht hatte, auf das Wortspiel aufmerksam zu machen, zeigen die Textmarken zweier Parallelvertönungen in derselben Quelle. In einer direkt im Anschluß an Pipelares Satz notierten, im Index dem Komponisten "hylaire"¹²⁹ zugeschriebenen vierstimmigen Chanson heißen die Incipits einheitlich "Een vrolic/vroelic wessenn",¹³⁰ in der dreistimmigen Chanson von Ghiselin-Verbonnet dagegen "Een vrouwelic wessen",¹³¹ was im Superius mit einer Miniatur illustriert ist, die eine junge Frau – vermutlich die Adressatin der Handschrift – in einem Kornfeld zeigt (Abbildung 13).¹³²

¹²⁸ Die Textunterlegung der vorliegenden Edition ist daher dem Tenor-Stimmbuch *TourBV 94*, fol. 26r-27v, entnommen, welches auch für die Edition der Chanson Barbireaus die Textgrundlage bildet.

¹²⁹ Diese Zuschreibung verweist auf den am Hof des französischen Königs von 1510 bis 1512 als Leiter der Kapelle tätigen Komponisten Hilaire Bernoneau. Siehe Richard Sherr: *The Membership of the Chapels of Louis XII and Anne de Bretagne in the Years preceding their Deaths*, in: *JM 6* (1988), S. 74-75.

¹³⁰ Nr. 26, fol. 27v-28r.

¹³¹ Nr. 44, fol. 49v-50r. Von besonderem Interesse ist die Chanson Ghiselins im *Basevi-Codex* auch deshalb, weil sie der einzige Beleg für die Nennung beider Namen des Komponisten ist ("Johannes Ghiselin alias Verbonnet").

¹³² Die Handschrift *FlorC 2439* wurde zwischen 1505-8 für ein Mitglied der Agostini Ciardi-Familie in Siena zusammengestellt, gelangte im 19. Jh. dann in den Besitz von Abramo Basevi, der das Manuskript dem Conservatorium in Florenz vermachte. Zur Deutung der Miniatur auf fol. 49v siehe Honey Meconi (Ed.): *Basevi Codex: Florence, Biblioteca del Conservatorio, Ms. 2439*, Peer: Alamire 1990, introduction, S. 7.

Abbildung 13: Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica, Cod. 2439, fol. 49v



Pipelares Chanson *Een vrolic wesen* steht im 2. Modus transpositus und gliedert sich in zwei Teile mit je zwei Abschnitten.

Een vrolic wesen, Gliederung:

I. T. 1-19/20

Abschnitt	Takt
1.	1-11
2.	12-19/20

II. T. 21-46

Abschnitt	Takt
3.	21-31
4.	32-46

Sowohl die Tonart als auch die Gliederung der Chanson sind von dem Cantus prius factus im Superius bestimmt, werden in der Konzeption der drei Unterstimmen jedoch ebenso mustergültig ausgeprägt. Barbireaus Superius, der von Pipelare unverändert als Superius übernommen wurde, ist eine typisch plagale Melodie mit der Finalis *g-re*. Jeder Textzeile des niederländischen Gedichtes entspricht ein melodischer Abschnitt im Cantus prius factus, der mit einer Klausel auf einer der modal konstitutiven Tonstufen *g*, *b* oder *d* endet

und zusätzlich mit einer Pause vor dem Beginn des nächsten Abschnitts abgesetzt ist. Schon in ihrem 1. Abschnitt (T. 1-11) exponiert diese Stimme die wesentlichen tonartlichen Merkmale und den sehnsuchtsvollen Charakter der Chanson: Ausgehend von der Finalis g' bewegt sie sich mehrmals bis zur Repercussa b' , durchschreitet in fallender Motivik den Tonraum bis zum unteren Ambitusgrenzton d' und endet mit einer Diskantklausel auf der Finalis g' . Der Schlußton am Ende ihres 2. Abschnitts (T. 19-20) ist gegenüber den anderen Abschnittsendtönen doppelt so lang, wodurch ein stärkerer melodischer Einschnitt entsteht, der die Chanson entsprechend der Syntax des Textes in zwei Teile gliedert. Die Zusammengehörigkeit der Abschnittspaare und die Zweiteiligkeit des Satzes wird zudem dadurch verdeutlicht, daß die beiden Abschnitte des Cantus prius factus im I. Teil (in T. 1 und T. 12) mit der Finalis g' , diejenigen des II. Teils (in T. 21 und T. 32) mit dem Ton f' beginnen.

Pipelares *Een vrolic wesen* ist ein vierstimmiger Satz in der Disposition *a voce piena* mit Ambituserweiterungen im Altus und im Bassus, die im Vergleich zu der dreistimmigen Vorlage Barbireaus die Tenorregion klanglich deutlich verstärken. Wie dem vorstehenden Kadenzplan zu entnehmen ist, nutzt Pipelare dieselben Stellen des Cantus prius factus für eine mehrstimmige Klausel wie Barbireau in seiner Chanson, fügt diesem Kadenzplan aber weitere Schlußbildungen hinzu, eine davon auf der modusfremden Tonstufe f . Sowohl das Ende als auch den Beginn eines Abschnitts im Cantus prius factus hebt Pipelare mit einer Klausel konsequent satztechnisch hervor. Ein neuer Abschnittsbeginn im Superius erfolgt stets auf der Ultima einer Klausel in den Unterstimmen, und an den Abschnittsenden ist der Superius immer als Gerüststimme an der Klausel beteiligt. Für dennoch fließende Übergänge an den Zäsurstellen innerhalb der Chanson sorgt Pipelare mit der melodischen Weiterführung der Unterstimmen, deren Phrasen versetzt zum Cantus prius factus beginnen und enden.

Barbireau: Een vrolic wesen à 3

2. Modus transpositus

Stimmumfange

D $d' - g' - d''$

T $g - g'$

B $G - g (a, b)$

Pipelare: Een vrolic wesen à 4

2. Modus transpositus

Stimmumfange

S $d' - g' - d''$

A $(d, e, f) g - g'$

T $d - d'$

B $(F) G - g (a, b, c')$

Barbireau: Een vrolic wesen à 3**Kadenzplan**

Takt	Stimmen	Tonstufe
10-11	D + T	g
11-12	T + B	b
18-19	D + T	b
25-27	T + B	d
30-31	T + D	d
35-36	T + B	g
44-46	D + T	g

Pipelare: Een vrolic wesen à 4**Kadenzplan**

Takt	Stimmen	Tonstufe
5-6	B + T	g
10-11	S + T	g
11-12	T + B	g
17-18	A + B	f
18-19	S + T	b
20-21	T + B	b
25-27	A + B	d
30-31	A + S	d
31-32	T + B	b
35-36	A + B	b
44-46	S + T	g

Obwohl die Entsprechungen und Parallelen zwischen Pipelares *Een vrolic wesen* und seinem Modell unüberhörbar sind (Barbireaus und Pipelares Chanson haben die gleiche Oberstimme, die gleiche Tonart, eine identische Gliederung sowie bis in satztechnische Details gehende Übereinstimmungen im Kadenzplan und in der Motivik), schafft Pipelare mit verschiedenen kompositorischen Mitteln einen dennoch eigenständigen, von der Vorlage klanglich wesentlich verschiedenen Satz, was mehrere Beispiele belegen mögen. Schon der Beginn und der Verlauf des 1. Abschnitts beider Chansons sind unterschiedlich und offenbaren die Verschiedenheit der Satzkonzeptionen. In Barbireaus *Een vrolic wesen* setzen alle drei Stimmen simultan, jedoch mit einer Kopffimitation zwischen dem Superius und dem Bassus (ab T. 2) ein und verharren bis T. 5 auf dem Klang über der Finalis g. Im Vergleich hierzu setzen in Pipelares Chanson die drei Oberstimmen zwar mit demselben Quint-/Oktavklang wie in der Vorlage zusammen ein, von dieser abweichend wird das dreimal nacheinander erklingende g' des Cantus prius factus aber jedes Mal anders "harmonisiert", bevor der Tonwechsel zum b' in der Oberstimme (T. 3) dann auch melodische Abwechslung und der darauf erfolgende Einsatz des Bassus klangliche Verstärkung bewirkt. Und während der 1. Abschnitt in Pipelares Chanson in T. 10-11 mit einer regulären *clausula formalis* auf der Finalis g endet, wird diese Klausel an der entsprechenden Stelle bei Barbireau durch die Wendung im Bassus zur *clausula fuggita* (Notenbeispiel 16). Eine deutliche musikalische Zäsur befindet sich in Barbireaus Chanson

dagegen zwischen dem I. und dem II. Teil (T. 19-20), wohingegen Pipelare diesen vom Cantus prius factus bestimmten formalen Einschnitt zwar ebenso mit einer Klausel auf der Repercussa *b* markiert, mittels der Fortführung der Unterstimmen einen melodischen Stillstand aber vermeidet.

Der letzte Abschnitt beider Chansons (T. 32ff.) zeigt gleichfalls charakteristische Unterschiede. In Barbireaus *Een vrolic wesen* ist dieser von längeren Parallelführungen der Außenstimmen und kleingliedrigen Sequenzen im Tenor und Bassus geprägt, in Pipelares Chanson hingegen ist das Satzbild rhythmisch belebter und von keinem über längere Strecken durchgehaltenen Muster beherrscht. Insgesamt läßt sich bei dem an die höfische Eleganz und Klarheit der burgundischen Chanson erinnernden Satz Barbireaus trotz imitatorischer Ansätze eine durch Parallelführungen, rhythmische Koppelungen und Sequenzbildungen stärkere Abhängigkeit der Stimmen voneinander konstatieren, während die kontrapunktisch freien und rhythmisch beweglicheren Stimmen der Chanson Pipelares auch ohne jeden Einsatz imitatorischer Techniken eine sowohl polyphone wie klanglich eindringliche Satzstruktur schaffen.

Notenbeispiel 16: Beginn der Chanson *Een vrolic wesen* von Barbireau [a] und Pipelare [b]

Barbireau, *Een vrolic wesen*, T. 1-11

[a]

S
Een vrou - lic we - - - sen myn ooghs -

T

B

7
S
kins sa - - - - - ghen

D

T

B

Pipelare, *Een vrolic wesen*, T. 1-11

[b]

S
Een vroue - lic we - - sen myn - -

A
8 Een vrolic wesen

T
8 Een vrolic wesen

B
Een vrolic wesen

S
6 oogs - kins sa - - - - ghen

A
8

T
8

B

In beiden Sätzen über *Een vrolic wesen* durchziehen verschiedene Motive des Cantus prius factus auch die anderen Stimmen. In der Chanson Barbireaus treten diese insgesamt jedoch seltener und meistens in Parallelführung zur Oberstimme auf, in der Chanson Pipelares dagegen erklingen sie in der Regel nicht in mehreren Stimmen gleichzeitig, wodurch ein rhythmisch abwechslungsreiches und zugleich homogenes Satzbild entsteht (siehe Notenbeispiel 17). Das für Barbireaus Chanson so typische Motiv der dreitönigen Cambiata¹³³ kommt in Pipelares Satz allerdings nicht vor.

¹³³ Konsonierend in T. 16 (T) und T. 23 (T), dissonierend in T. 8-9 (T) und T. 24 (T).

Notenbeispiel 17: Motive des Cantus prius factus in den anderen Stimmen von Pipelares Chanson



S:	T. 6-7, T. 9-10, T. 29-30	T. 36-37	T. 8	T. 16, T. 39	T. 17
A:	T. 11-12, T. 12-13 T. 16 [cf. T. 33-34]	T. 4-5, T. 36	T. 24-25, T. 39-40	T. 25, T. 29-30 T. 44	T. 7-8, T. 8-9 T. 39 [cf. T. 19-20 (↓)]
T:	T. 9-10, T. 12-13 [cf. T. 21-22, T. 38, T. 43]		T. 19-20, T. 24-25	T. 11, T. 20 T. 25, T. 41	
B:		T. 31-32	T. 11		

Eine Analyse der Dissonanzen in Pipelares *Een vrolic wesen* zeigt ein für sein gesamtes Werk hinsichtlich der Dissonanzbehandlung charakteristisches Bild. Zur Geschmeidigkeit in der Stimmführung tragen die zahlreichen Durchgangstöne bei, die als dissonierende Durchgänge die häufigste Dissonanzform darstellen und auf leichter bzw. leichtester sowie auf relativ betonter Zeit (meistens als Semiminimen, seltener als Minimen) vorkommen. Vorhalte treten nur im Zusammenhang mit einer Klausel auf, andere Dissonanzformen (alle von der Dauer einer Semiminima) sind vergleichsweise selten.¹³⁴

Nicht stiltypisch hingegen sind einige ungesangliche Wendungen in den beiden Contratenores. Dem Altus wird zweimal ein ungewöhnlicher Sprung zugemutet (in T. 8 vom *f* zum *d*, in T. 44 vom *g* zum *f'*), und der Bassus fällt mehrfach durch eine sprunghafte Linienführung auf (so in den Takten 14-16 und 33-34). Zwar schließen diese Merkmale eine rein vokale Ausführung nicht aus; sie könnten aber zusammen mit der Tatsache, daß die Quellen lediglich Incipits überliefern, als Argument für eine gemischte vokalinstrumentale oder auch eine rein instrumentale Ausführung angeführt werden. Wie bei fast allen Chansons Pipelares und den Komponisten seiner Generation ist bei Überlegungen zur Aufführungspraxis aber davon auszugehen, daß die Besetzungsfrage in weit höherem Maße als von dem Stück selbst von den jeweils zur Verfügung stehenden

¹³⁴ Außer den genannten Dissonanzformen begegnen in Pipelares *Een vrolic wesen* nur noch wenige dissonierende Töne; ein Portamento in T. 44 (S), leichte untere Wechselnoten in T. 8 und T. 39 (T) sowie eine stufenweise von oben eingeführte und im Aufwärtssprung verlassene Semiminimendissonanz auf leichtester Zeit in T. 29 (A).

Möglichkeiten der musikalischen Praxis, also den verfügbaren Sängern und Instrumentalisten und deren Fähigkeiten bestimmt war, welche auch die Bildung eines Repertoires und deren Notation in den Quellen beeinflussen konnten.

An der Verbreitung des Liedes *Een vrolic wesen*, deren mehrstimmigen Vertonungen eine der größten Liedfamilien des niederländischen polyphonen Liedes im 15. und 16. Jahrhundert bilden, hat sicher nicht nur die originale Chanson Barbireaus, sondern als eine der frühesten Bearbeitungen dieses Cantus prius factus ebenso Pipelares Vertonung einen nicht unwesentlichen Anteil gehabt und vermutlich auch andere Komponisten zur Nachahmung angeregt. Außer den schon erwähnten Sätzen von Ghiselin-Verbonnet und Bernoneau ("hylaire") seien abschließend noch einige Parallelvertonungen genannt.¹³⁵

Im *Pernner-Codex* (*RegB C 120*, Nr. 75, S. 282-283) steht Pipelares Chanson zusammen mit einem vierstimmigen Satz von H. Bucis (Nr. 73, S. 278-279, Hermannus Buschius?),¹³⁶ der den Superius Barbireaus als Altus übernimmt, und einem vierstimmigen Satz von Heinrich Isaac (Nr. 74, S. 280-281),¹³⁷ der den Bassus Barbireaus als Altus integriert. Isaac diente Barbireaus Chanson außerdem als Vorlage für einen zweistimmigen Satz sowie für seine vierstimmige *Missa Een vrolic wesen*.¹³⁸ Im *Liederbuch des Arnt von Aich* (RISM 1519⁵, Nr. 28) ist ein anonym vierstimmiger Satz mit einem dreistrophigen deutschen Text überliefert, der Barbireaus Superius als Cantus prius factus im Altus zitiert.¹³⁹ Im Unterschied zu der französischen Textversion von *Een vrolic wesen*, mit der Barbireaus Chanson in einer Quelle überliefert ist, handelt es sich bei der längeren deutschen Fassung nicht um die Übersetzung des flämischen Textes, sondern um ein

¹³⁵ Alle dreizehn Kompositionen dieser Liedfamilie und ihre Quellen sind von Jan Willem Bonda katalogisiert. Siehe *Bonda 1996*, S. 556-557. Als Literaturhinweise seien hier desweiteren zwei Studien angeführt, die sich explizit den Bearbeitungen über *Een vrolic wesen* und den verschiedenen Textversionen widmen: Charles Warren Fox: Ein Fröhlich Wesen. The Career of a German Song in the Sixteenth Century, in: Papers read by members of the American Musicological Society at the annual meeting, Pittsburgh 1937, o.O. und o.J., S. 56-74, und Johannes du Saar: Het leven en de composities van Jacobus Barbireau, Utrecht 1946, S. 101-130. Eine Edition der Vertonungen über *Een vrolic wesen* legte Richard Taruskin vor: *Een vrolic wesen. Fourteen settings in two, three and four parts (modern score), four partbooks in original notation*, Miami (Florida): Ogni Sorte Editions 1979 (Renaissance standards 2) [im folgenden: Taruskin 1979].

¹³⁶ Ediert in: *Taruskin 1979*, Nr. 8, S. 34-35.

¹³⁷ Ediert in: *Taruskin 1979*, Nr. 12, S. 44-45.

¹³⁸ Der zweistimmige Satz Isaacs ist ediert in: *Taruskin 1979*, Nr. 4, S. 26-27. Die Messe ist ediert in: Heinrich Isaac: Opera omnia VI, hg. von Edward R. Lerner, American Institute of Musicology 1984 (CMM 65), S. 105-139.

¹³⁹ Ediert in: *Das Liederbuch des Arnt von Aich*, hg. von Eduard Bernoulli und Hans Joachim Moser, Kassel 1930, S. 56-57, und *Taruskin 1979*, Nr. 7, S. 32-33. Daß die Zuschreibung dieses Satzes an Pipelare durch Hans Joachim Moser (in: Paul Hofheimer, Stuttgart 1929, S. 143) und Otto Baumann (in: *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen*, Kassel 1934, S. 39) jeglicher Grundlage entbehrt, hat Ronald Cross nachdrücklich festgestellt. Siehe *Cross 1961*, S. 63, bzw. *Cross 1969*, S. 501.

eigenständiges Gedicht. Neben weiteren, zumeist anonymen Sätzen, die in der Regel nur eine Stimme aus der Chanson Barbireaus als Cantus firmus entlehnt haben, sind auch zwei vierstimmige Kompositionen bekannt, die zum sogenannten *Si placet*-Repertoire zu zählen sind: Ein anonymes Satz ergänzt Barbireaus Chanson um eine tiefste Stimme,¹⁴⁰ ein vermutlich fälschlicherweise Obrecht zugeschriebener Satz erweitert sie um einen Altus.¹⁴¹

Einige Sätze über *Een vrolic wesen* sind für Laute oder Orgel intavoliert worden, so auch die Chanson Pipelares. Ein Vergleich dieser Übertragung in der *Sicher*-Tabulatur (*SGalls* 530, fol. 34v)¹⁴² mit den anderen Quellen von Pipelares *Een vrolic wesen* läßt einige aus der instrumentalen Praxis zu erklärende Abweichungen erkennen, beispielsweise die Verkürzung langer Notenwerte durch Pausen oder nochmaligen Anschlag¹⁴³ sowie die Einfügung floskelhafter Verzierungen.¹⁴⁴ Die meisten Änderungen in dieser Version für Tasteninstrumente betreffen den Altus, der keine tragende Rolle im Satzgerüst hat und damit prädestiniert ist für Ornamentierungen und Veränderungen, die den Satz spieltechnisch angenehmer gestalten.

Notenbeispiel 18: *Een vrolic wesen*, T. 1-11: *Sicher*-Tabulatur

¹⁴⁰ Quelle: München, Universitätsbibliothek, 8° Cod. ms. 238-331 (olim Cim. 44^c), fol. 69v-70v (S), fol. 44v-45r (A), fol. 121v-122r (T), fol. 58r (B), ediert in: *Taruskin* 1979, Nr. 3, S. 24-25.

¹⁴¹ Quellen: *SGalls* 462 (Heer Liederbuch), fol. 28v-29r, und *SGalls* 463 (Tschudi Liederbuch), Nr. 153, ediert in: *Taruskin* 1979, Nr. 2, S. 22-23. Zur Frage der Zuschreibung siehe: Jacob Obrecht: *Collected Works XVII*, Secular works and textless compositions, hg. von Leon Kessels und Eric Jas, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1997, S. LXXXI.

¹⁴² Ediert in: *Pipelare: Opera omnia I*, S. 3, und *Marx* 1992, S. 100-101.

¹⁴³ Z.B. in T. 9, 18, 30, 44 und 45 (S); T. 5, 32-33, 34, 36, 40 (A); T. 40 (T); T. 22 (B).

¹⁴⁴ Z.B. in T. 12 und T. 24 (A). Manchmal sind aber auch Töne weggelassen, z.B. in T. 8 und T. 16 (A).

IC WEEDT EEN MOLENARINNE à 4**IC WEEDT EEN MOLENARINNE**

(Cambrai, Bibliothèque Municipale,
Ms. 125-8, fol. 123r)

Ic weedt een molenarinne	Ich weiß eine Müllerin
Van herten alzo fijn,	mit einem solch stolzen Herzen,
In alle deze landen	daß in allen Ländern
En mach geen schoonder zijn.	keine schönere sein kann.
Rijk God mocht zij mij malen,	Gott, wollte sie für mich (Korn) mahlen,
Goed cooren zoud ic haer halen,	würde ich ihr gutes Korn holen,
Wou zij mijn molenarinnekin zijn.	wenn sie (nur) meine kleine Müllerin sein wollte.

Wie die Vertonungen über *Myns liefkens bruyn ooghen* und *Een vrolic wesen* gehört auch diese Chanson Pipelares zu den *Minneliederern* und ist eine der frühesten mehrstimmigen Vertonungen einer "Liedfamilie"; im Unterschied zu den anderen Chansons liegen die Wurzeln von Pipelares *Ic weedt een molenarinne* aber nicht in der stilisierten höfischen Dichtung, sondern eindeutig im Volkslied. Diese Chanson ist nur in einer Quelle, dem sogenannten *Liedboek van Zeghere Van Male* (*CambraiBM 125-8*, fol. 123r) überliefert, dessen vier umfangreichen Stimmbücher mit Messen, Motetten und weltlichen Sätzen im Jahr 1542 für den wohlhabenden Kaufmann Van Male aus Brügge angefertigt wurden und erst später nach Cambrai gelangten. Diese Handschrift ist vor allem auf den Seiten mit dem Notentext französischer und niederländischer Chansons in allen Stimmen reich mit phantasievollen Miniaturen ausgestattet, die in der Regel Szenen des täglichen Lebens darstellen. Der Thematik des vertonten Textes entsprechend ist am Beginn der Chanson Pipelares im Superius eine Frauengestalt abgebildet, die auf einer Leiter zu einer Windmühle emporsteigt. Am Beginn des Bassus befindet sich ebenfalls eine Windmühlenzeichnung.¹⁴⁵

Wie die Chansons *Fors seulement II* und *Myns liefkens bruyn ooghen* ist auch Pipelares *Ic weedt een molenarinne* verwandt mit einem gleichnamigen anonymen dreistimmigen Satz aus dem *Chansonnier des Hieronymus Lauweryn Van Watervliet* (*LonBM 35087*,

¹⁴⁵ Ein Faksimile mit dem Superius der Chanson Pipelares befindet sich in *Pipelare: Opera omnia I*, S. XIX.

Nr. 7, fol. 6v-7r),¹⁴⁶ dessen Bassus mit dem Tenor der Chanson Pipelares etliche Übereinstimmungen aufweist. Ebenso jedoch wie bei den anderen beiden Vertonungen läßt sich auch bei der Chanson *Ic weedt een molenarinne* nicht mehr mit Sicherheit feststellen, ob Pipelare den im Manuskript *LonBM 35087* überlieferten Satz kannte und sich explizit auf diesen bezieht oder beide Vertonungen aus einer heute nicht mehr auffindig zu machenden Quelle schöpfen.¹⁴⁷ Die ursprüngliche volkstümliche Melodie wurde vermutlich nur mündlich weitergegeben, so daß die in der Londoner Handschrift überlieferte und als früheste mehrstimmige Bearbeitung der Liedfamilie anzusehende Chanson *Ic weet een molenarynne* die wichtigste Quelle für die Volksliedmelodie darstellt.¹⁴⁸ Die offensichtlichen Gemeinsamkeiten zwischen diesem Satz und Pipelares Chanson in bezug auf den Text, die melodische Hauptstimme und die Form, sowie das Fehlen einer einstimmigen Melodie, auf die sich Pipelare bei der Komposition seiner Chanson bezogen haben könnte, stützen aber die Vermutung, daß er Pipelare als Vorlage gedient hat. Sowohl Pipelares vierstimmige Chanson *Ic weedt een molenarinne* als auch der anonyme Satz *Ic weet een molenarynne* aus dem Manuskript *LonBM 35087* sind vollständig textiert, allerdings jeweils nur mit der ersten Strophe eines eigentlich mehrere Strophen umfassenden Gedichts.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Die Chanson ist ediert in: *Wolf 1910*, S. 2.

¹⁴⁷ Ronald Cross vermutet, daß eine solche Melodie in verschiedenen Fassungen entlang der Rhein- und Donautäler bekannt gewesen sein muß. Siehe *Pipelare: Opera omnia I*, S. XIII, und *Cross 1961*, S. 85.

¹⁴⁸ Viele Lieder und als Cantus firmus zitierte Melodien liegen heute nur noch in polyphonen Bearbeitungen und nicht in einer die Melodie einstimmig überliefernden Quelle vor, der gegenüber den frühen mehrstimmigen Bearbeitungen die Priorität eingeräumt werden könnte. Und gerade in den flämischen Liedersammlungen wurden in der Regel nur die Texte, nicht aber die Melodien kompiliert. Daher ist es in der Regel ein schwieriges, wenn nicht unmögliches Unterfangen, die "Urfassung" einer Melodie zu bestimmen. Im Falle des Gedichtes *Ic weedt een molenarinne* ist mehrfach eine dem originalen flämischen Volkslied möglichst nahe kommende Rekonstruktion der Melodie versucht worden, die sich interessanterweise am Superius der Chanson Pipelares orientiert (obwohl der Cantus prius factus bei Pipelare im Tenor liegt). Siehe Jan Frans Willems: *Oude Vlaemsche Lieder ten deele met de melodiën*, Gent 1848, S. 492, und Florimond van Duyse: *Het Oude Nederlandsche Lied I*, The Hague 1903, S. 866-867 [im folgenden: van Duyse 1903]. Da Pipelares Superius jedoch weder mit einer Stimme aus einer der anderen mehrstimmigen Vertonungen verwandt ist, noch mit den einstimmig überlieferten Melodien dieser Liedfamilie übereinstimmt, ist die in den genannten Publikationen gemachte Angabe, es handle sich bei der Superiusstimme von Pipelares *Ic weedt een molenarinne* um die ursprüngliche, von Pipelare komponierte Volksmelodie, nicht haltbar. Zu diesem Irrtum könnte geführt haben, daß Pipelares in der Tat sehr reizvolle, klangschöne und formal wie kontrapunktisch kunstvoll gestaltete Vertonung von *Ic weedt een molenarinne* wahrscheinlich auch zu einer Zeit noch bekannt gewesen ist, als die Volksmelodie in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht mehr greifbar war, so daß sie mit dem flämischen Text leicht in Verbindung gebracht wurde. Die durch ihren Text und/oder die Melodie miteinander verwandten mehrstimmigen Sätze dieser Liedfamilie sind katalogisiert in: *Bonda 1996*, S. 290-291 und S. 571-572. Für Nachweise einstimmiger Melodien dieser Liedfamilie, die mit Pipelares Vertonung *Ic weedt een molenarinne* aber keine Übereinstimmungen aufweisen, siehe Martine de Bruin und Johan Oostermann (Ed.): *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600 (Repertory of Dutch songs until 1600)*, Bd. 2, Gent/Amsterdam 2001 (Studies op het gebied van de cultuur in de Nederlanden 4), S. 651.

¹⁴⁹ Vier Strophen eines flämischen Gedichts, dessen erste Strophe sich mit dem Text beider Chansons deckt, sind mitgeteilt in: *van Duyse 1903*, S. 866-867. Zu den zwei Gruppen von verwandten deutschen Texten siehe Elizabeth Mincoff-Marriage (Ed.): *Souterliedekens. Een Nederlandsch Psalmboek van 1540 met de oorspronkelijke Volksliederen die bij Melodiën behooren*, 's-Gravenhage 1922, S. 268-269. Die Verbindung

Pipelares *Ic weedt een molenarinne* gliedert sich in zwei Teile mit insgesamt fünf Abschnitten und steht im 2. Modus transpositus. Der Superius, der Tenor und der Bassus haben einen der Disposition *a voce piena* entsprechenden Ambitus, der Altus dagegen weicht mit seinem plagalen Ambitus davon ab und verstärkt klanglich die Tenorlage. Die Gliederung der Chanson in fünf Abschnitte ist bestimmt durch den Cantus prius factus im Tenor; allerdings fällt der Beginn eines neuen formalen Abschnitts der Chanson nur in T. 20 mit dem Beginn eines neuen Tenorabschnitts zusammen. In der Regel setzt der Tenor erst später ein, und teilweise führt er seinen zusammengehörigen melodischen Abschnitt auch über eine formbildende Zäsur der anderen Stimmen hinaus fort.

Ic weedt een molenarinne, Gliederung:

I. T. 1-26/28

Abschnitt	Takt	Tenorabschnitt
1.	1-10	a (T. 5-10)
2.	10-20	b (T. 12-17)
3.	20-26/28	c (T. 20-32)

II. T. 27-52

Abschnitt	Takt	Tenorabschnitt
4.	27-39/41	d (T. 33-45)
5.	40-52	d' (T. 46-52)

Ein großer Teil der melodischen Substanz des Bassus der anonymen dreistimmigen Chanson aus dem Manuskript *LonBM 35087* findet sich im Tenor der Chanson Pipelares wieder (siehe Notenbeispiel 19), und auch die formale Gliederung beider Stimmen ist gleich (Form: a - b - c - d - d'). Die Wiederholung des Schlußabschnitts fällt bei Pipelare jedoch verkürzt aus (Tenorabschnitt d'). Pipelare verwendet die Melodie auch nicht mit der Finalis *a*, sondern transponiert um einen Ganzton abwärts: auf *g*. Außerdem ist der Beginn der Chanson Pipelares in allen Stimmen von dem der anonymen Chanson *Ic weet een molenarynne* sehr verschieden und motivisch unabhängig, so daß beide Kompositionen einen prägnanten, unverwechselbaren Anfang haben (Notenbeispiel 20). Auch im Hinblick auf die Art und Weise der Verarbeitung des zitierten Materials scheint es so, als habe

von Pipelares Chanson zu deutschen Sätzen und deren verschiedenen Texte wurden von Ronald Cross ausführlich diskutiert; siehe *Cross 1969*, S. 507-508, bzw. *Cross 1961*, S. 79-85.

Pipelare seiner Vertonung trotz der Anlehnung an ein Modell größtmögliche Eigenständigkeit und eine eigene Prägung verleihen wollen.

Notenbeispiel 19: *Ic weedt een molenarinne*, Tenor

The image shows a musical score for the Tenor part of the song 'Ic weedt een molenarinne'. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of six staves of music, each starting with a treble clef and a common time signature. The staves are labeled with measure numbers and letters: Staff 1 (measures 8-10) is labeled 'a'; Staff 2 (measures 11-19) is labeled 'b' and includes the reference 'vgl. LonBM 35087, Nr. 7, Bassus, T. 9-14'; Staff 3 (measures 20-27) is labeled 'c' and 'b' and includes the reference 'vgl. LonBM 35087, Nr. 7, Bassus, T. 15-17'; Staff 4 (measures 28-35) is labeled 'd' and includes the reference 'vgl. LonBM 35087, Nr. 7, Bassus, T. 22-25'; Staff 5 (measures 36-43) is labeled 'd'' and includes the reference 'vgl. LonBM 35087, Nr. 7, Bassus, T. 31-35'; Staff 6 (measures 44-51) is labeled 'd'' and includes the reference 'vgl. LonBM 35087, Nr. 7, Bassus, T. 31-35'. The score features various melodic phrases, including repeated notes and rests, and is marked with a sharp sign (#) at the end of the fifth and sixth staves.

Ab dem zweiten Abschnitt (Abschnitt b) beider Fassungen des Cantus prius factus gibt es jedoch eindeutige Übereinstimmungen zwischen beiden Vertonungen. Das mit dem Bassus der anonymen Chanson korrespondierende melodische Material im Tenor der Chanson Pipelares leitet jeweils einen neuen Abschnitt ein und wird dann eigenständig fortgeführt, so daß die melodischen Phrasen des Tenors im Vergleich zu denen des Bassus der anonymen Chanson deutlich länger sind. Interessant ist der unterschiedliche Umgang mit Wiederholungen in beiden Vertonungen. Außer der Wiederholung des gesamten Schlußabschnitts, der für beide Sätze charakteristisch ist, unterscheiden sich beide Stücke insofern voneinander, als daß der Abschnitt d des Bassus in der anonymen Chanson (T. 18-27) schon in sich eine melodische Wiederholung birgt, so daß die Chanson ab T. 18 von kleingliedrigen Wiederholungen geprägt ist,¹⁵⁰ in Pipelares Tenor dagegen die unterschiedlich beginnenden Abschnitte c (T. 20ff.) und d (T. 33ff.) melodisch gleich

¹⁵⁰ Vgl. die Takte 18-20, 22-24, 27-30 und 31-34 im Bassus der Chanson miteinander.

fortgeführt werden,¹⁵¹ bei der Wiederholung des Abschnitts d (= d', T. 46ff.) diese Fortführung aber wegfällt, was nicht nur größere musikalische Einheiten zueinander in Beziehung setzt, sondern trotz der gliedernden Wiederholungen auch die Forderung nach *varietas* erfüllt.

Die anderen Stimmen der Chanson bezieht Pipelare jeweils durch Kopfimitation des Tenors in die Verarbeitung des Cantus prius factus ein. Zu Beginn der Chanson geschieht dies mit einem Motiv, das den tonartlich charakteristischen Halbtonschritt vom *a* (*mi*) zum *b* (*fa*) betont und insgesamt die Repercussio von *g* bis *b* stufenweise ausfüllt. Es erklingt zuerst im Altus (T. 1-3), dann im Bassus (T. 2-4), danach im Superius (T. 4-6) und schließlich im Tenor (T. 5-7). Der Altus und der Bassus werden danach frei weitergeführt, während der Superius auch über dieses Motiv hinaus enger mit dem Tenor verbunden ist: Alle Töne des 1. Abschnitts im Tenor (T. 5-10) sind im Superius (T. 4-10) enthalten, in der Fortführung des Kopfmotivs allerdings rhythmisch verändert und diastematisch umspielt (paraphrasiert). Der Ambitus, den jede Stimme in diesem Abschnitt durchläuft, festigt den Modus ebenso wie die Klauseln auf den Tonstufen *g* (T. 5-6 und T. 7) und *d* (T. 9-10). Außerdem wird der Charakter des nach Aussagen der Musiktheoretiker für melancholische und traurige Texte besonders geeigneten 2. Modus mit einer überwiegend fallenden melodischen Linienführung unterstrichen.¹⁵² Klanglich reizvoll sind die Einsätze des Superius und des Tenors, die jeweils mit dem Eintritt einer Synkopensdissonanz zusammenfallen und diese in ihrer Wirkung verstärken. Das an zwei Zäsurstellen dieses Abschnitts auftretende Motiv der stufenweise abwärts ausgefüllten Quinte (in T. 6 im Altus und in T. 10 im Bassus) kehrt in den letzten beiden Abschnitten der Chanson als Teil des Zitats im Tenor wieder (T. 36-37 und T. 49-50) und leitet dort mit einer durch Parallelführungen mit dem Altus und Superius entstehenden fauxbourdonähnlichen Wirkung jeweils signalhaft die Schlußwendung ein.

¹⁵¹ Im Tenor der Chanson Pipelares entsprechen die Takte 26-32 den Takten 39-45 (jeweils mit dem Ton *b* beginnend).

¹⁵² Zur allgemeinen Charakterisierung der Authentica als heiter, würdevoll oder auch kriegerisch und der Plagales als traurig, flehentlich, aber auch sanft oder lieblich, und speziell des 2. Modus als geeignet für traurige Texte siehe *Meier 1974*, S. 370 und S. 447-448, Anmerkung 5. Zu den Äußerungen einzelner Theoretiker zum 2. Modus siehe *Cordes 1991*, S. 18-19 bzw. S. 312-321. Die Aussagen einer ganzen Reihe von Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts zur Affektcharakteristik der Modi zitiert in einer übersichtlichen Zusammenstellung mit einer englischen Übersetzung auch Steven Charles Krantz in seiner Dissertation: *Rhetorical and Structural Functions of Mode in Selected Motets of Josquin des Prez*, Ph. D. diss. University of Minnesota 1989, S. 328-386.

Im 2. Abschnitt der Chanson erscheint das Kopfmotiv des Tenors (T. 12-14) zweimal im Superius: in T. 10-12 und (rhythmisch leicht verändert) in T. 16-18. Da dieses Motiv bei seinem ersten Erscheinen im Superius vom Altus ähnlich kontrapunktiert wird wie vom Bassus bei seinem Auftreten im Tenor in den Takten 12-14, entsteht der Eindruck paariger Imitation. Das kontrapunktisch Besondere der Stelle "In alle deze landen" ist aber nicht die zeitweise Koppelung von Stimmen, sondern die immer wieder kunstvoll ineinandergreifende und gerade nicht blockhaft wirkende Phrasengestaltung der einzelnen Stimmen.

Der Einsatz des Tenors und des Superius in T. 20 markiert den Beginn des 3. Abschnitts und zugleich die Stelle innerhalb der Chanson, ab der mehr rhythmische Bewegung und eine nun hauptsächlich aufwärts gerichtete melodische Linienführung eine eher heitere Atmosphäre schaffen.¹⁵³ Das Kopfmotiv des Tenors (T. 20-22) wird auch hier von allen anderen Stimmen aufgegriffen, und zwar zunächst vom Altus (T. 22), dann vom Superius (T. 23) und anschließend vom Bassus (T. 24), der den Tenor am längsten imitiert. Während vor dem Beginn aller anderen Abschnitte des Satzes eine reguläre Klauselbildung stattfindet, geschieht der Übergang in den 3. Abschnitt fast unmerklich, denn die den 2. Abschnitt abschließende *clausula formalis* auf der Repercussa *b* wird im Superius durch eine Pause anstelle der erwarteten *Ultima* zur *clausula fuggita*, und der Bassus setzt seine Phrase noch bis T. 22 fort. Unterdessen leiten der Tenor und der Superius mit ihrem Einsatz in T. 20 den neuen Abschnitt ein.

Eine solche Überlappung von Abschnittsende und -beginn kennzeichnet ebenso die formale Zäsur beim Übergang in den nächsten Abschnitt (T. 26-27), wo die *clausula formalis* auf *g*, an der alle Stimmen beteiligt sind, musikalisch gliedernd wirkt, die melodische Weiterführung im Tenor und im Bassus den musikalischen Fluß jedoch aufrecht erhält, und der Altus während dieser Fortführung der beiden unteren Stimmen in T. 27 schon mit der zum 4. Abschnitt gehörenden Wendung wieder einsetzt. In diesem Schlußabschnitt, der ab T. 40 wiederholt wird, hat die einleitende Imitation zwischen allen Stimmen die Einsatzfolge wie am Beginn der Chanson: Der Altus (T. 27-30 bzw.

¹⁵³ Die Affektcharaktere der Modi waren nicht nur schon immer ein kontrovers diskutierter Gegenstand innerhalb der Moduslehre, sondern galten trotz der Übereinstimmungen in den Aussagen vieler Autoren gleichzeitig auch als etwas Wandelbares. Der Komponist konnte durch verschiedene Mittel wie der Transposition des Modus, der Bevorzugung einer bestimmten Tonlage, der Verwendung rascher oder langsamer Bewegung oder der Veränderung anderer musikalischer Parameter in ein und demselben Modus verschiedene Affekte hervorrufen. Siehe hierzu *Meier 1974*, S. 371-73.

Mit Pipelares *Ic weedt een molenarinne* und dem anonymen Satz *Ic weet een molenarynne* aus dem Manuskript *LonBM 35087* sind drei weitere vierstimmige Sätze verwandt, die offensichtlich auf denselben Cantus prius factus zurückgreifen. Der von Tielman Susato in das zweite Buch seiner *Musyck boexken* (Antwerpen 1551, Nr. 11) aufgenommene vierstimmige anonyme Satz *Schoen lief, ick moet u groeten* steht wie Pipelares Chanson im 2. Modus transpositus und hat über die Verarbeitung desselben Cantus prius factus hinaus teilweise in allen Stimmen eine verblüffend große Ähnlichkeit mit Pipelares *Ic weedt een molenarinne*. Besonders ein Vergleich der Schlußwendungen beider Chansonteile von Pipelares *Ic weedt een molenarinne* mit korrespondierenden Abschnitten aus dieser anonymen Chanson erhellt, daß der anonyme Satz *Schoen lief, ick moet u groeten* eine paraphrasierende Kontrafaktur von Pipelares Chanson ist (Notenbeispiel 21).¹⁵⁴ Außerdem weist die Vertonung *Ich weis mir ein Mülnerin* von Arnold von Bruck, deren Text eine (freie) Übersetzung des von Pipelare vertonten flämischen Textes ist, sowohl zu der anonymen Chanson *Ic weet een molenarynne* des Manuskripts *LonBM 35087* als auch zu Pipelares Chanson Bezüge auf.¹⁵⁵ Und schließlich bestehen Gemeinsamkeiten zwischen den genannten Vertonungen und einem Satz aus einem der Drucke Christian Egenolffs, von dem allerdings nur noch der Superius erhalten ist.¹⁵⁶ Aus der Gruppe der im 16. Jahrhundert in Deutschland entstandenen und überwiegend als instrumentale Stücke in Lautentabulaturen überlieferten Sätze gleichen Sujets, die stilistisch und musikalisch keine Verbindung zu Pipelares Chanson aufweisen, sei aufgrund seiner musikalischen Qualitäten und seines Bekanntheitsgrades noch der vierstimmige Liedsatz *Ich weisz ein stolze Müllerin* von Ludwig Senfl erwähnt.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Ediert in: *McTaggart 1997*, Nr. 39, S. 169-172.

¹⁵⁵ Dieser Satz ist ediert in: DTÖ 37/2, Bd. 72: Das Deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480-1550, Graz 1960, S. 12. Die von Ronald Cross aufgestellte Behauptung, Arnold von Brucks Liedsatz habe Pipelares Chanson zur Vorlage gehabt und zitiere dessen Tenor als eigenen Superius (vgl. *Cross 1969*, S. 505, und *Cross 1961*, S. 75-77), kann so nicht aufrecht erhalten werden. Der Superius von Brucks *Ich weis mir ein Mülnerin* zeigt keine größeren Übereinstimmungen mit Pipelares Tenor als mit dem Bassus der dreistimmigen anonymen Chanson in *LonBM 35087* und enthält auch Wendungen, die in keiner der beiden Vertonungen vorkommen. Ein Merkmal, das der Liedsatz Brucks mit der Chanson Pipelares, nicht jedoch mit der Vertonung aus dem Londoner Manuskript teilt, ist allerdings die Tonart: Beide Sätze zitieren den Cantus prius factus auf g und stehen im 2. Modus transpositus.

¹⁵⁶ Christian Egenolff: Lieder zu 3 und 4 Stimmen, Frankfurt a.M. ca. 1535 (RISM [c. 1535] ¹⁴), Vol. II, Nr. 24 (Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vm7 504). Andere Drucke Egenolffs enthalten zwei musikalisch eigenständige vierstimmige Sätze mit dem deutschen Text "Ich weiß ein stolze Müllerin", die in einer Neuausgabe zugänglich sind: Achtzehn weltliche Lieder aus den Drucken Christian Egenolffs, hg. von Hans-Christian Müller, Wolfenbüttel 1970 (Das Chorwerk 111), Nr. 7 (anonym) und Nr. 8 (Cosmas Alderinus).

¹⁵⁷ Zu dieser Gruppe von Vertonungen siehe *Cross 1969*, S. 506-507, und *Cross 1961*, S. 79-80. Der Satz Senfls ist ediert in: Ludwig Senfl: Sämtliche Werke V, hg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg, Wolfenbüttel 1949, S. 64-65.

Notenbeispiel 21: Schluß der Chanson *Ic weedt een molenarinne* von Pipelare [a] und des verwandten Satzes *Schoen lief, ick moet u groeten* [b]

Pipelare, *Ic weedt een molenarinne*, T. 44-52

[a]

45

S
goed coo-ren zoud ic haer ha - - - - -

A
ha - - - - - len, zoud ic haer ha - len, wou zij mijn - - - - -

T
goed coo-ren zoud ic haer ha -

B
ha - len, wou zij mijn - - - - -

45 50 #

S
- len, wou zij mijn mo - lena - rinne - kin zijn.

A
mo - - - - - le - na - rin - - - - - ne - kin zijn.

T
- len, wou zij mijn mo - le - na - rin - ne - kin zijn.

B
mo - - - - - le - na - rin - ne - kin zijn.

Susato, *Musyck boexken* (Antwerpen 1551), *Schoen lief, ick moet u groeten*, T. 50-56

[b]

50

S
Die doen myn vrucht ver - dro - - - - - ghen:

A
Die doen myn vrucht ver - dro - - - - - ghen: Dys

T
Die doen myn vrucht ver - dro - ghen: Dys

B
doen myn vrucht ver - dro - - - - -

50 54 #

S
Dys blyf ick nu zeer on - ge - sont.

A
blyf ick nu zeer on - - - - - ge - - - - - sont.

T
blyf ick nu zeer on - - - - - ge - - - - - sont.

B
- ghen: Dys blyf ick nu zeer on - ge - sont.

MORKIN IC HEBBE TER SCOLEN GHELEGHEN à 4**MORKIN IC HEBBE TER SCOLEN
GHELEGHEN**

(Segovia, Archivo Capitular de la Catedral,
Ms. s. s., fol. 119r)

Morkin ic hebbe ter scholen gheleghen.

Mütterchen, ich bin zur Schule gegangen.¹⁵⁸

Diese kurze Chanson Pipelares ist nur im Codex der Kathedrale von Segovia (*SegC*, fol. 119r)¹⁵⁹ überliefert und die einzige Komposition unter den Chansons und Motetten, welche offensichtlich nicht auf präexistentes Material zurückgreift. Einen Sonderstatus erlangt dieses Stück aber auch durch die Beschaffenheit seiner melodisch-rhythmischen Motive und deren satztechnischer Verarbeitung, wodurch es sich von den anderen Kompositionen Pipelares abhebt und für eine instrumentale Ausführung prädestiniert zu sein scheint. Vielleicht hat Pipelare dieses Stück speziell für eine Aufführung durch städtische Bläsergruppen geschrieben, die zur Unterhaltung auf öffentlichen Plätzen spielten? Der vollständige Text dieser Chanson, von dem die Quelle lediglich die erste Zeile mitteilt, ist unbekannt.¹⁶⁰

Die Chanson steht im 2. Modus (um eine Oktave nach oben oktaviert) und weist eine für die Kompositionen Pipelares typische Stimmendisposition auf: Beide Mittelstimmen haben die gleiche (Tenor-) Lage.¹⁶¹ Das die Chanson eröffnende, von der höchsten bis zur tiefsten Stimme imitatorisch durch alle Stimmen geführte und in jeder Stimme sequenzartig zweimal nacheinander erklingende Motiv offenbart gleich zu Beginn den instrumentalen Charakter des Satzes (Notenbeispiel 22): Diastematisch lediglich aus einer fallenden

¹⁵⁸ "Morkin" ist im mittelniederländischen Handwörterbuch nicht belegt; "moederkin" (Mütterchen) liegt zu "moerkin" kontrahiert zugrunde ("moer" ist als Kurzform von "moeder" belegt). Für diesen Hinweis danke ich Herrn Dr. Wilhelm Breuer (Bonn).

¹⁵⁹ Die in der Edition der Chanson in *Pipelare: Opera omnia I*, S. XIV, gemachte Angabe: fol. 112r ist ein Druckfehler; die richtige Seitenangabe nennt Ronald Cross in seinen anderen Publikationen (vgl. *Cross 1961*, S. 47 und 54, und *Cross 1963*, S. 108 und 112).

¹⁶⁰ In keiner der bekannten niederländischen Gedicht- und Liedersammlungen, z.B. dem Antwerpener Liederbuch von 1544, ist der Text enthalten, der offenbar auch anderweitig nicht vertont worden ist. Dasselbe gilt für etliche volkssprachige Chansons anderer niederländischer Komponisten um 1500, deren Kompositionen in mehreren Bänden der *Musyck boexkens* (1551) des Antwerpener Musikverlegers Tielman Susato kompiliert und publik gemacht worden sind, deren vollständigen Texte aber unbekannt und auch in niederländischen Volkslied-Archiven nicht mehr zu finden sind. Siehe *McTaggart 1997*, introduction, S. XI-XV. Siehe auch Willem Elders: *The Dutch Song*, in: *Composers of the Low Countries*, Oxford 1991, S. 109-113.

¹⁶¹ Siehe das Kapitel *Die Tonarten und Schlüsselungen*, S. 39.

kleinen Terz (und Tonwiederholungen) bestehend, formiert sich dieses Motiv im Zusammenklang mit den anderen Stimmen zu repetierten, in ihrem daktylischen Rhythmus tänzerisch wirkenden Klängen. In der vierstimmigen Weiterführung greift der Tenor in T. 10-11 den markanten Rhythmus des Anfangsmotivs noch einmal auf, bevor eine in der Diskantklausel im Superius mit einem Portamento und im Altus mit einer dreitönigen Cambiata eingeleitete *clausula formalis* auf der Finalis *d* den ersten Abschnitt der Chanson abschließt. Die Wiederaufnahme dieses prägnanten Chansonbeginns in den Takten 33ff. gliedert den Satz in zwei Teile mit jeweils zwei Abschnitten:

Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen, Gliederung:

I. T. 1-33

Abschnitt	Takt
1.	1-13/14
2.	14-33

II. T. 33-67

Abschnitt	Takt
3.	33-45/46
4.	46-67

Notenbeispiel 22: Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen, T. 1-13

The musical score for 'Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen' (T. 1-13) is presented in four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen'. The score shows the vocal lines with lyrics and the instrumental accompaniment. The first system starts at measure 5, and the second system starts at measure 7. The key signature has one sharp (F#).

Während also der 3. Abschnitt in allen Stimmen dem 1. Abschnitt entspricht, sorgt die Struktur des jeweils zweiten Abschnitts beider Teile trotz ihrer eindeutigen Bezugnahme aufeinander für Abwechslung. Der 2. Abschnitt (T. 14ff.) wird wie der Beginn der Chanson (und dessen Wiederholung) mit einer Kopffimitation zwischen allen Stimmen eingeleitet (diesmal in anderer Einsatzfolge) und über eine *clausula formalis* auf *a*, die durch die Wendung im Tenor zur *clausula fuggita* wird, bis T. 28 fortgeführt, woran sich eine zweistimmige, in Sextparallelen geführte und in eine Klausel auf *d* mündende Überleitung in den zweiten Teil der Komposition anschließt. Im 4. Abschnitt (T. 46ff.) übernimmt der Superius in den Takten 46-54 exakt seine Wendung aus den Takten 20-28, in den Unterstimmen wird diese nun jedoch mit rhythmisch-motivischen Elementen vom Anfang der Chanson (bzw. des zweiten Teils) kombiniert. Auch die Weiterführung dieses Abschnitts in den Takten 55ff. geschieht anders als im ersten Teil der Chanson. Zunächst greifen die drei Unterstimmen in den Takten 55-56 das gerade erklungene Schlußmotiv des Superius (T. 53-54 = T. 27-28) homophon-akkordisch auf, anschließend führt ein vierstimmig-akkordischer Satz in eine abschließende Kadenz auf der Finalis *d*. Nach einer Pause in allen Stimmen erklingt diese vierstimmig-homophone Schlußwendung der Chanson etwas variiert in der *Proportio tripla* noch einmal. Eine solche Schlußkonzeption, die das rhythmisch-tänzerische wie das vertikal-klangliche Element in den Vordergrund rückt, hat ihre Begründung vermutlich in einer vom Komponisten intendierten instrumentalen Ausführung (Notenbeispiel 23).

Schon Ronald Cross bemerkte,¹⁶² daß dieser reizvolle Satz Pipelares, dessen rhythmische Struktur typische Merkmale der Pavane aufweist und dessen satztechnische Anlage auf die französischen Chansons des jüngeren Claudin de Sermisy (um 1490-1565)¹⁶³ vorausweist, eine instrumentale Ausführung, beispielsweise durch Bläser, Violen oder auch ein gemischtes Ensemble, fordert; jedoch nicht, wie Cross seine These begründete, weil die Chanson in der Quelle mit nur einer Zeile Text überliefert ist, sondern vielmehr, weil ihre kompositorische Struktur sich wie für ein Instrumentalensemble geschaffen präsentiert und sich darin von anderen Werken Pipelares unterscheidet. Die Überlieferung einer Komposition nur mit einem Textincipit oder gänzlich textlos sagt häufig mehr über die

¹⁶² Siehe Cross 1969, S. 512.

¹⁶³ Die meisten der französischen Chansons de Sermisys enthalten akkordisch-homophone Passagen und prägen damit den Stil der sogenannten Pariser Chanson (andere Vertreter sind Clément Janequin und Pierre Certon), siehe z.B. die folgenden Chansons: *Allez, souspirs, enflammez au froid cueur*, *Amour passion increable*, *Au joly boys en l'ombre d'un soucy* oder *Bien heureuse est la saison et l'année*, ediert in: Claudin de Sermisy: Opera omnia III, hg. von Gaston Allaure und Isabelle Cazeaux, American Institute of Musicology 1974 (CMM 52).

Intention des Kopisten und die Bestimmung einer Quelle aus als über die Intention des Komponisten und kann daher nicht die alleinige Begründung für eine instrumentale Ausführung sein – zumal im zeitgenössischen Verständnis um 1500 in der artifiziellen Musik eine grundlegende Unterscheidung von vokaler und instrumentaler Musik nicht vorhanden und die Aufführungsmodalitäten sowohl der geistlichen wie der weltlichen Gattungen vom *a cappella*-Ideal bestimmt waren. In der Chanson *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen* sprechen aber vor allem die folgenden kompositorischen Merkmale für die Bestimmung und Aufführung des Satzes durch Instrumentalisten (insbesondere ein Bläserensemble):

- das Fehlen eines als Cantus firmus verwendeten Cantus prius factus und die daraus resultierende Gleichberechtigung der Stimmen,
- die rhythmisch-betonte motivische Anlage der Chanson mit einer auffälligen Häufung von Tonwiederholungen und der Reduktion auf wenige Notenwerte,
- die vergleichsweise extrem kurze Dauer der einzelnen Phrasen,
- mehrere instrumental wirkende, fanfarenartige Einsätze und Abschnitte (z.B. T. 27 und T. 35ff.) sowie
- die nach einer Generalpause erfolgende vierstimmig-homophone Wiederholung der Schlußwendung.

Notenbeispiel 23: *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen*, T. 55-67

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in mensural notation on four-line staves. The time signature is 3/4, and the key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 55 to 60, and the second system covers measures 65 to 67. The Soprano part begins at measure 55, while the Alto, Tenor, and Bass parts enter at measure 60. The piece concludes with a four-part homophonic ending at measure 67.

III. MOTETTEN

1. DIE MARIANISCHEN MOTETTEN

AVE MARIA ... VIRGO SERENA à 5

AVE MARIA ... VIRGO SERENA

(Ottaviano Petrucci: Motetti a cinque,
Venedig 1508, Libro primo, Nr. 12)¹

PRIMA PARS (T. 1-91)

I. (T. 1-53)

1. Ave Maria gratia plena:
2. Dominus tecum, Virgo serena.

Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade,
der Herr ist mit dir, huldreiche Jungfrau.

3. Benedicta tu in mulieribus:
Quae peperisti pacem hominibus,
Et Angelis gloriam.

Du bist gebenedeit unter den Frauen,
die du den Menschen Frieden geboren hast,
und den Engeln Ehre.

II. (T. 54-91)

4. Et benedictus fructus ventris tui:
Qui cohaeredes ut essemus sui:
Nos fecit per gratiam.

Und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes,
die, damit wir zu Miterben würden,
uns aus Gnade geschaffen hat.

5. Per hoc autem Ave,
Mundo tam suave,
Contra carnis jura:

Durch dieses Ave aber,
der Welt so lieblich,
hast du gegen die Gesetze des Fleisches

6. Genuisti prolem,
Novum stella solem,
Nova genitura.

einen Sohn geboren,
du neuer Stern, der eine neue Sonne
gebären sollte.

SECUNDA PARS (T. 92-289)

I. (T. 92-137)

7. Tu parvi et magni,
Leonis et agni,
Salvatoris Christi
Templum exstitisti,
Sed Virgo intacta.

Du bist des kleinen und großen,
des Löwen und Lammes
Christus, des Erlösers,
Tempel geworden
und doch reine Jungfrau geblieben.

¹ Text und Melodie der von Pipelare vertonten Sequenz *Ave Maria ... Virgo serena* finden sich in den *Variae preces*, Solesmes 1901, S. 46-48, und den *Cantus selecti*, Tournai 1949, S. 159-161. Zu Abweichungen des dort angegebenen Wortlauts von der Textfassung in der Quelle von Pipelares Vertonung siehe die folgenden Anmerkungen.

II. (T. 138-180)

8. Tu floris et roris,
Panis et pastoris,
Virginum regina,
Genitrix es facta.

Du Königin von Blume und Tau,
Brot und Hirten
Rose ohne Dornen,
bist Mutter geworden.

III. (T. 181-233)

9. Tu civitas Regis justitiae,
10. Tu Mater es misericordiae:
11. De lacu faecis et miseriae,
12. Theophilum reformans gratiae.²

Du Stadt des Königs der Gerechtigkeit,
du bist die Mutter der Barmherzigkeit;
aus dem Sumpf der Schande und des Elends
verwandelst du Theophilus aus Gnade.

13. Tu es regis et filia,³
14. Per te patet caelestis curia,⁴
15. Per te reis donatur venia,

Du bist auch des Königs Tochter;
durch dich steht der Himmelssaal offen,
durch dich wird den Schuldigen Vergebung
geschenkt,
durch dich werden die Gerechten belohnt.

16. Per te justis reddantur premia.⁵

IV. (T. 234-289)

17. Ergo maris stella,
Verba Dei cella,⁶
Et solis aurora:

Darum, du Meerstern,
Kammer des Wortes Gottes
und der Sonne Morgenröte,

18. Paradisi porta,
Per quam lux est orta,
Natum tuum ora:

Pforte des Paradieses,
durch die das Licht aufgegangen ist:
Bitte deinen Sohn,

19. Ut nos solvat a peccatis,
Et in regno claritatis,
Quo lux lucet sedula,
Collocet per saecula.
20. Amen.

daß er uns von den Sünden erlöse
und uns in das Reich der Herrlichkeit,
wo das Licht für immer leuchtet,
aufnehme in Ewigkeit.
Amen.

Pipelares fünfstimmige Motette *Ave Maria ... Virgo serena* steht im 6. Modus transpositus und basiert auf zwei verschiedenen Cantus firmi, die in unterschiedlichen Verarbeitungstechniken Eingang in die Komposition gefunden haben. Der Tenor ist *fundamentum relationis* des Werkes und ein von Pipelare konstruierter Cantus firmus, der seinen Oktavambitus in langen Notenwerten stufenweise auf- und abwärts durchschreitet und an ähnlich konstruktive Verfahren in verschiedenen Werken von Josquin Desprez und

² In *Variae preces* und *Cantus selecti*: "Paenitentem reformans gratiae".

³ In *Variae preces* und *Cantus selecti*: "Te collaudat caelestis curia".

⁴ In der Edition der Motette durch Ronald Cross steht in diesem Vers anstelle von "patet" das in diesem Zusammenhang sinnwidrige Wort "Pater" (vgl. *Pipelare: Opera omnia I*, S. 31), wobei es sich eindeutig um einen Lesefehler handelt. In *Variae preces* und *Cantus selecti* heißt der 14. Vers: "Tibi nostra favent obsequia".

⁵ In *Variae preces* und *Cantus selecti*: "Per te justis confertur gratia".

⁶ In allen Stimmen des Petrucci-Druckes steht "Verba", wobei es sich um einen Druckfehler handeln muß, denn nur "Verbi" ist an dieser Stelle sinnvoll, vgl. *Cantus Selecti*, S. 161, und *Variae Preces*, S. 48.

einigen Meßvertonungen anderer Komponisten über "ut re mi fa sol la" erinnert.⁷ Die anderen Stimmen der Motette zitieren dagegen paraphrasierend aus der gregorianischen Sequenz *Ave Maria ... Virgo serena* im 6. Ton. Diese seit dem 11. Jahrhundert handschriftlich erhaltene marianische Sequenz war im Mittelalter weit verbreitet. Die zwölf Strophen des Textes gliedern sich in neun musikalisch gleiche Doppelversikel und einen längeren Schlußvers sowie eine abschließende *Amen*-Formel. Vom 14. Jahrhundert an gehörte diese Sequenz zum liturgischen Allgemeingut, im 16. Jahrhundert jedoch zählte sie dann zum Kanon der vom Tridentiner Konzil aus der Liturgie eliminierten Gesänge und ist daher heute nicht mehr gebräuchlich.⁸ Auffälliges Merkmal der Sequenz *Ave Maria ... Virgo serena* ist die Erwähnung der Theophiluslegende. Nach dieser im Mittelalter äußerst beliebten Marienlegende hatte sich Theophilus der Büber mit dem Teufel verbündet und dem Christentum abgeschworen, dann aber, um Amt und Würde zurückzuerhalten, reumütig Maria um Hilfe angerufen, die ihn schließlich errettete.⁹

Über das genaue Entstehungsdatum wie die Bestimmung dieser Komposition Pipelares lassen sich heute nur Vermutungen anstellen. Naheliegender ist aber, diese Motette ebenso wie das *Salve Regina* mit Pipelares Wirken als *zangmeester* der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch in Verbindung zu bringen, da sie in einem Zeitraum entstanden ist, der die sicher dokumentierten Jahre in 's-Hertogenbosch einschließt, außerdem gerade hier der Marienverehrung besondere Bedeutung zukam und daher auch ein Bedarf an polyphonen marianischen Vertonungen vorhanden war. Denn insbesondere die musikalische Ausgestaltung der Marienfeste und etlicher Heiligenfeste gehörte zu den wesentlichen Aufgaben der Bruderschaft.¹⁰ Im Ablauf der Liturgie waren Sequenzen in der Regel zwischen dem Alleluja (bzw. dem Tractus) und der Lesung des Evangeliums plaziert. An dieser Stelle der Messe könnte Pipelares *Ave Maria* an einem der im Jahresablauf zahlreichen Marienfeste erklingen sein.¹¹ Die Motette könnte ebenso jedoch in den in vielen niederländischen Städten um 1500 etablierten *Salve*-Andachten oder bei einer marianischen Prozession verwendet worden sein.

⁷ In erster Linie sind hier Josquins *Miserere mei, Deus*, die *Missa La sol fa re mi* und die *Missa L'homme armé super voces musicales* zu nennen. Hexachordmessen gibt es unter anderem von Brumel, de Morales, Palestrina und Esquivel.

⁸ Siehe Birgit Gansweidt, Art. *Ave, Maria, gratia plena, ... virgo serena*, in: ML, Bd. 1, St. Ottilien 1988, S. 317.

⁹ Siehe Barbara Böhm, Art. *Theophilus*, in: LCI, Bd. 8, Freiburg i.Br. 1994, Sp. 462.

¹⁰ Siehe van Dijck 1973, S. 107-108.

¹¹ Wie z.B. am Fest *In Purificatione B.M.V.* (2.2.), *In Annuntiatione B.M.V.* (25.3.), *In Visitatione B.M.V.* (2.7.), *In Assumptione B.M.V.* (15.8.), *In Nativitate B.M.V.* (8.9.) oder *In Conceptione Immaculata B.M.V.* (8.12.). Siehe Ulysse Chevalier: *Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, Bd. 1, Louvain 1892, S. 111.

Aus der Aufnahme dieses Werkes in den Motettendruck *Motetti a cinque* von Ottaviano Petrucci aus dem Jahr 1508 (*Petrucci 1508*, Libro primo, Nr. 12) läßt sich zwar folgern, daß für diese Komposition Pipelares eine gewisse Wertschätzung vorhanden war, über den Anlaß ihrer Entstehung aber sagt diese Quelle nichts aus. Und da von diesem Druck Petruccis, der die einzige Quelle für Pipelares *Ave Maria* darstellt,¹² ein Stimmbuch verlorengegangen ist, ist Pipelares Motette nur unvollständig erhalten.¹³ Aufgrund des Fehlens einer Stimme, die für die kontrapunktische Anlage wie als Cantus firmus-Träger und klangliche Füllstimme gleichermaßen relevant gewesen sein mag, wurde hier auf eine detaillierte, am Notentext entlanggeführte und unvermeidbar stets unvollständige Analyse verzichtet. Vielmehr werden im folgenden die wichtigsten konstitutiven Elemente der Motette genannt und die für Pipelares Stil und seinen Umgang mit den Cantus firmi typischen Stellen der Motette exemplarisch angeführt.

Pipelares *Ave Maria* ... *Virgo serena* ist mit 289 Takten seine längste Motette. Sie ist in eine Prima und eine Secunda Pars gegliedert, in denen der Cantus firmus im Tenor jeweils einmal vollständig durchlaufen wird. Dieser Tenor-Cantus firmus besteht aus zwei Abschnitten (Abschnitt A und Abschnitt B) mit mehreren, fast immer achttaktigen Phrasen. Beginnend und endend mit der Finalis *c'* durchschreitet er seinen für den 6. Modus transpositus regeltypischen Oktavambitus von *g* bis *g'* in Longen und Breven stufenweise auf- und abwärts (Abbildung 14 und Notenbeispiel 24). In der Secunda Pars sind die Notenwerte des Cantus firmus gegenüber der Prima Pars aufgrund des Mensurwechsels vom drei- zum zweizeitigen Tempus im Verhältnis 2:3 diminuiert.

Abbildung 14: Petrucci, *Motetti a cinque* 1508, Libro primo, fol. 29v: Tenor



¹² Siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit.

¹³ In seiner Edition der Motette hat Ronald Cross den Versuch einer Rekonstruktion des zweiten Contratenors unternommen (dessen Töne in den Notenbeispielen 25-27 in kleineren Noten wiedergegeben sind).

Notenbeispiel 24: *Ave Maria ... Virgo serena*, Secunda Pars, T. 181-289: Tenor-Cantus firmus

T. 181-233
A

T. 234-289
B

Die zweiteilige Anlage dieses Tenor-Cantus firmus untergliedert die Prima und die Secunda Pars der Motette in je zwei fünfstimmige Teile, denen in der Secunda Pars noch zwei Duos ohne Beteiligung des Tenors vorangehen. In diesen zweistimmigen Teilen ist die Anlehnung an die marianische Sequenz besonders eng. In den fünfstimmigen Teilen der Motette dagegen wechseln Partien, in denen einzelne Verse der Mariensequenz von verschiedenen Stimmen paraphrasiert werden mit solchen ab, die offensichtlich keine Anbindung an den choralen Cantus firmus haben.

***Ave Maria ... Virgo serena*, Gliederung:**

Prima Pars (T. 1-91)

Teil	Takt		Tenor-C.f.
I.	1-53	à 5	A
II.	54-91	à 5	B

Secunda Pars (T. 92-289)

Teil	Takt		Tenor-C.f.
I.	92-137	à 2	-
II.	138-180	à 2	-
III.	181-233	à 5	A
IV.	234-289	à 5	B

Weil sowohl der Tenor-Cantus firmus als auch der chorale Cantus firmus den transponierten 6. Modus repräsentieren, die stufenweise Bewegung das wichtigste melodische Element aller Choralmelodien ist, und die melodischen Verläufe beider Cantus firmi sich an denselben, modusspezifisch konstitutiven Tonstufen orientieren, gibt es zwischen den beiden Cantus firmi der Motette motivische Übereinstimmungen, die den Cantus prius factus Pipelares mit der Mariensequenz verwandt erscheinen lassen. Vor allem das Motiv der stufenweise auf- oder abwärts ausgefüllten Quarte ist ein beide Cantus firmi verbindendes Element. Es ist in jedem Vers der Mariensequenz zu finden. Andere das chorale *Ave Maria* prägende Motive¹⁴ spielen in Pipelares mehrstimmiger Vertonung keine vergleichbare Rolle. Auch das in dieser Motette verhältnismäßig häufig auftretende Unterterzportament,¹⁵ das in umgekehrter Bewegungsrichtung die häufigste Schlußformel der Sequenz ist,¹⁶ kann nicht als Anlehnung an den choralen Cantus firmus gewertet werden, da es für andere Kompositionen Pipelares, beispielsweise die Motette *Memorare Mater Christi*, ebenso typisch und somit ein von der Vorlage unabhängiges Stilelement ist. Damit tritt die marianische Sequenz nur an wenigen Stellen der Motette als konstitutives Element in Erscheinung.

Warum aber wählte Pipelare in seiner Marienmotette dieses scheinbar abstrakte Cantus firmus-Gerüst, hinter dem die chorale Sequenz als kompositorisches Ausgangsmaterial und Fundament weit zurücktritt? Die Bedeutung des Tenor-Cantus firmus reicht über seine strukturelle Funktion weit hinaus; und der Schlüssel zum Verständnis liegt in den Versen des Textes, die in den fünfstimmigen Abschnitten der Secunda Pars verarbeitet werden (III. Teil, Vers 9ff.) und deren zentraler Gedanke die zwischen Gott und den Menschen vermittelnde Rolle Mariens ist. In ihnen wird Maria als den himmlischen Saal öffnende "Pforte des Paradieses" angesprochen. Damit läßt sich der skalare Tenor-Cantus firmus als *scala regni caelestis* deuten, die hier symbolisch für Maria steht. Die *scala regni caelestis* (Jakobsleiter, Himmelsleiter), die in der byzantinischen und westlichen Kunst schon früh auch als Treppe dargestellt und als Leiter der Tugenden interpretiert worden ist, erhielt im späten Mittelalter die Bedeutung eines marianischen Symbols und ist, wie Willem Elders gezeigt hat, in Josquins vierstimmiger Motette *Ut Phoebi radiis* vermutlich zum ersten Mal in einer Komposition durch den konkreten Stimmenverlauf "abgebildet" worden, indem

¹⁴ Z.B. das Viertelmotiv zu Beginn des 9., 10., 13. und 14. Verses sowie inmitten des 7. und 8. Verses.

¹⁵ Siehe in der Prima Pars: T. 22 (S), T. 44-46 (S + Ct I; mit motivischer Bedeutung), T. 63-64 (S), T. 68 (S), T. 71 (S), T. 80-81 (S); in der Secunda Pars: T. 119-120 (S), T. 130-131 (S), T. 135 (S), T. 196-197 (S), T. 197-198 (Ct I), T. 211 (S), T. 213-214 (Ct I), T. 253-254 (S), T. 256 (S).

¹⁶ Vgl. das Ende der Verse 1 bis 6, 11 und 12 sowie 15 bis 19.

der kanonisch geführte Tenor und Bassus in sukzessiver Steigerung der Anzahl der Tonstufen den Tonraum eines Hexachords auf- und wieder abwärts durchschreiten.¹⁷ In bezug auf das *Ave Maria* Pipelares dürfte noch bedeutsamer aber die Tatsache sein, daß in unmittelbarer Nähe zu Pipelares Komposition in Petruccis *Motetti a cinque* (Libro primo, Nr. 15) die Motette *Exaudi nos filia Sion* von Crispin van Stappen überliefert ist, in der sich van Stappen, der in 's-Hertogenbosch als Sänger engagiert war, während Pipelare dort das Amt des Chorleiters ausübte, mit einem ähnlich gebauten Tenor-Cantus firmus derselben Symbolik bediente.¹⁸

Der Beginn der Motette *Ave Maria ... Virgo serena* zeigt beispielhaft, wie Pipelare bei der Verarbeitung der choralen Vorlage verfährt (Notenbeispiel 25). In den Takten 1 bis 23 der Prima Pars erklingt der erste Doppelversikel der Sequenz paraphrasiert im Superius. Dabei sind die Töne des 1. bzw. 2. Verses so in die diastematische Linie des Superius eingebunden, daß die motivischen Einheiten des Sequenzabschnitts, auch wenn sie ohne Zweifel die Grundlage dieser Stimme bilden, hörend nicht mehr erkannt und selbst lesend nicht immer eindeutig nachvollzogen werden können, womit sich der melodische Verlauf des Superius als Synthese aus der gerüstbildenden Bindung an das Modell und freier melodischer Gestaltung erweist. Ebenfalls Cantus firmus-Träger ist zu Beginn dieses Abschnitts der Contratenor I. Dieser zitiert jedoch nur den Anfang des ersten Verses. Beide Versenden werden mit einer Klausel auf der Finalis *c* abgeschlossen (in T. 7-8 bzw. T. 22-23), so daß die Gliederung der Sequenz bis in die Abschnittsgliederung der Motette hinein formbildend wirkt. Auf der ersten Klausel des die Motette eröffnenden Duos von Superius und Contratenor I setzt der Bassus ein, gefolgt vom Einsatz des Tenors, der in den Takten 9ff. den zweiten Cantus firmus einführt. Dieser sukzessive Einsatz der Stimmen ist für den Beginn motettischer Werke Pipelares ebenso typisch wie die (vermutlich) auf wenige Stellen beschränkte Vollstimmigkeit sowie die Reduktion der Stimmenzahl in selbständigen Unterabschnitten des Werkes.

¹⁷ Siehe Willem Elders: *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden u.a. 1994 (Symbola emblemata 5), S. 84-89 [im folgenden: Elders 1994]. Josquins Motette ist ebenfalls nur in einem Motettendruck Petruccis überliefert: *Motetti libro quarto*, Venedig 1505 (RISM 1505²), Nr. 7. Sie ist ediert in: *Werken van Josquin des Prez, Motetten, Deel 1*, hg. von Albert Smijers, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1971, Nr. 22, S. 110-113.

¹⁸ Siehe Elders 1994, S. 88.

Notenbeispiel 25: *Ave Maria ... Virgo serena*, Prima Pars, T. 1-23

1. Ave Maria gratia plena:
2. Dominus tecum, Virgo serena.

S
A - - - - - ve - Ma - ri - a gra - ti - a ple - - - na:
Ct I
A - ve Ma - ri - - - - a gra - ti - a ple - - - - - - - - na:
T
[Ct II]
Do -
B
Do -

9
S
Do - - - - - mi - nus te - - - - - cum. Vir - - - - -
Ct I
Do - - - - - mi - - - - - nus te - - - - -
T
A - - - - - ve - - - - -
[Ct II]
mi - nus te - - - - - cum. Do - - - - - mi - nus te - - - - -
B
mi - - - - - nus te - - - - - cum. Do - - - - - mi - nus te - - - - -

17
S
go se - - - - - re - - - - - na.
Ct I
cum. Vir - go -
T
[Ct II]
cum. Vir - go -
B
mi - - - - - nus te - cum, Vir - go - - - - - se - re - na.

Anders als zu Beginn der Motette verfährt Pipelare am Beginn des ersten fünfstimmigen Teils der Secunda Pars (III., T. 181-189). Dort zitiert der Contratenor I den 9. Vers der Mariensequenz ohne jegliche Ornamentierung (Notenbeispiel 26).

Notenbeispiel 26: *Ave Maria ... Virgo serena*, Secunda Pars, T. 181-189

9. Tu civitas Regis justitiae

181

S Tu ci - vi - - tas Re - gis ju - sti - ti - ae

Ct I Tu ci - vi - - tas Re - - - gis ju - - - sti - - - ti - ae

T

[Ct II]

B Tu ci - vi - - tas Tu

Spielt in den vollstimmigen Teilen der Motette (zumindest zwischen den erhaltenen vier Stimmen) Imitation als Gestaltungsprinzip so gut wie keine Rolle,¹⁹ ist diese in den zweistimmigen Unterabschnitten des Werkes ein umso stärker hervortretendes Merkmal. Den 7. und den 8. Vers der Mariensequenz, in denen sprachlich die rhetorische Figur des Oxymorons auffällt, hat Pipelare als zweistimmige Teile mit imitatorisch aufeinander bezogenen Stimmen vertont und damit nicht nur satztechnisch wie klanglich Abwechslung im Sinne der *varietas*, sondern gleichfalls eine musikalische Entsprechung zur Struktur der Dichtung geschaffen. Mit der Abwesenheit des streng konstruktiven Tenor-Cantus firmus sind die zweistimmigen Teile des *Ave Maria* zudem prädestiniert für eine besonders enge Anlehnung an die chorale Vorlage. Pipelare zitiert in ihnen mit dem vollständigen vierten Doppelversikel den längsten zusammenhängenden Sequenzausschnitt, dessen diastematische und formale Anlage den Verlauf der Stimmen gleichermaßen prägen. Dabei verfährt Pipelare sowohl hinsichtlich der Integration der Töne des Modells wie des Einsatzes von Imitation im Duo zwischen dem Bassus und dem Contratenor I (Secunda Pars, II., T. 138ff.) konsequenter als im Duo zwischen dem Superius und dem Contratenor I (Secunda Pars, I., T. 92ff.). Dieses zweite, auf der

¹⁹ Lediglich an zwei Stellen gibt es kurze Imitationen zwischen dem Superius und dem Contratenor I: In T. 54-58 imitiert der Superius den Contratenor I in der Oberoktave, in T. 194-198 imitiert der Contratenor I den Superius in der Oberquinte.

Bei einem Vergleich von Pipelares großangelegtem Werk mit *Ave Maria*-Vertonungen anderer franko-flämischer Komponisten fällt eine Affinität zu den Kompositionen von Josquin Desprez und Jean Mouton auf. Die ersten beiden Verse von Josquins *Ave Maria ... Virgo serena* à 4 stimmen mit jenen des von Pipelare vertonten Textes überein;²⁰ und wenn an die schlichte Schönheit und kunstvolle Kontrapunktik Josquins auch kaum eine andere Vertonung heranzureichen scheint, muten mehrere Stellen in Pipelares *Ave Maria ... Virgo serena* wie kurze Allusionen auf Josquins Komposition an, die Pipelare möglicherweise gekannt hat (Notenbeispiel 28).²¹ Nach weiteren Gemeinsamkeiten oder mit Sicherheit als Zitat einzustufenden Übereinstimmungen zwischen beiden *Ave Maria*-Vertonungen sucht man jedoch vergebens. Gleiches gilt für das Verhältnis zwischen Pipelares *Ave Maria ... Virgo serena* und der gleichnamigen Motette von Jean Mouton, deren Text in den meisten Strophen mit der von Pipelare vertonten Fassung übereinstimmt (nur die Bittgebete am Ende der Texte sind verschieden) und deren melodisches Material auf dieselbe chorale Vorlage zurückgreift.²² Da auch Moutons Komposition, die aufgrund der Quellenlage vermutlich die spätere Vertonung ist, für fünf Stimmen geschrieben ist, sich in eine Prima und eine Secunda Pars gliedert und die Mariensequenz *Ave Maria ... Virgo serena* in verschiedenen Stimmen in der Technik der Paraphrase in das Stimmengewebe einbezieht, liegt ein Vergleich mit Pipelares Vertonung hier besonders nahe.²³ Im Unterschied zu Pipelares Vertonung steht Moutons *Ave Maria ... Virgo serena* aber im untransponierten 6. Modus, verwendet keinen Tenor-Cantus firmus und zeigt nicht zuletzt aufgrund der stärkeren Einbeziehung imitatorischer Techniken sowie der Integration von homophon-akkordischer Schreibweise einen eher an Josquin orientierten Stil (Notenbeispiel 29), so daß außer den genannten äußerlichen Gemeinsamkeiten keine Verwandtschaft zwischen beiden Werken festzustellen ist.

²⁰ Josquins *Ave Maria* ist ediert in: Werken van Josquin des Prez, Motetten, Deel 1, hg. von Albert Smijers, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1971, Nr. 1, S. 1-4.

²¹ Vgl. ferner den Superius bei Pipelare in den Takten 181-185 mit dem Superius bei Josquin in den Takten 119-124.

²² Moutons Motette ist in einer Neuedition zugänglich, siehe Jean Mouton: *Ave Maria ... Virgo serena*, hg. von Thomas G. MacCracken, Fazer Music, Espoo 1994 (Fazer Editions of Early Music).

²³ Zum Text und zu den Quellen von Moutons *Ave Maria* siehe Josephine M. Shine: *The Motets of Jean Mouton*, Ph. D. diss. New York University 1953, S. 69 und S. 152.

SALVE REGINA à 5**SALVE REGINA²⁴**

(Antiphonale Monasticum, Solesmes ²1995,
S. 176-177)

- | | |
|---|--|
| 1. Salve, Regina, mater misericordiae: | Sei begrüßt, o Königin, Mutter der Barmherzigkeit; |
| 2. Vita, dulcedo, et spes nostra, salve. | unser Leben, unsere Wonne, unsere Hoffnung, sei begrüßt! |
| 3. Ad te clamamus, exsules filii Hevae. | Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas. |
| 4. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. | Zu dir seufzen wir trauernd und weinend in diesem Tal der Tränen. |
| 5. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. | Wohlan denn, unsere Fürsprecherin, wende deine barmherzigen Augen uns zu. |
| 6. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende: | Und nach diesem Elend zeige uns Jesus, die gebenedeite Frucht deines Leibes. |
| 7. O clemens, | O gütige, |
| 8. O pia, | o milde, |
| 9. O dulcis Virgo Maria. | o süße Jungfrau Maria! |

Aus dem 15. und 16. Jahrhundert gibt es eine fast unüberschaubar große Zahl an mehrstimmigen Vertonungen der Marienantiphon *Salve Regina*. Allein aus dem Zeitraum zwischen 1425 und 1550 sind ca. 130 Werke von Komponisten überliefert, die zu den sogenannten Niederländern gehören, unter ihnen jeweils zwei von Dufay, Ockeghem, Josquin und Vinders, jeweils drei von Agricola und Obrecht, sechs von La Rue und vier von Gombert. Hinzu kommen etliche anonyme Sätze und viele mehrstimmige Vertonungen englischer und spanischer Komponisten.²⁵

²⁴ Die deutsche Übersetzung des *Salve Regina* stimmt überein mit der Übersetzung in: Stundenbuch für die katholischen Bistümer des deutschen Sprachgebietes, hg. im Auftrag der Deutschen und der Berliner Bischofskonferenz u.a., Bd. 1: Advent und Weihnachtszeit, Freiburg i.Br. u.a. 2000, S. 366.

²⁵ Zwei Spezialstudien befassen sich mit der Geschichte der Marienantiphon und den mehrstimmigen Vertonungen aus diesem Zeitraum: Johannes Maier: Studien zur Geschichte der Marienantiphon "Salve regina", Regensburg 1939 [im folgenden: Maier 1939], und Sonja Stafford Ingram: The Polyphonic Salve Regina, 1425-1550, Ph. D. diss. University of North Carolina 1973 [im folgenden: Ingram 1973].

Das *Salve Regina* gehört zu den auch heute noch gebräuchlichen vier marianischen Antiphonen: *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* und *Salve Regina*. Die Verbreitung des *Salve Regina* ging von einzelnen Orden und den monastischen Kreisen aus, wo die Marienantiphon seit dem 12. Jahrhundert als Prozessions- oder Canticums-Antiphon überliefert ist. Die mehrstimmige Ausschmückung der liturgischen Melodie gewann mit der wachsenden Marienverehrung im Mittelalter dann zunehmend an Bedeutung. Auch wenn die Forschung sich darüber einig ist, daß der Text und die Melodie des *Salve Regina* von demselben Autor stammen, ist ihre Herkunft nicht mit Sicherheit geklärt. Die lange Zeit aufrecht erhaltene Zuschreibung an Hermannus Contractus († 1054) ist vermutlich falsch. Am zuverlässigsten erscheint die Zuweisung an Adhemar von Monteil, Bischof von Le Puy-en-Velay (1078-1098) in einer Quelle aus dem Jahr 1227. Vor dem Konzil von Trient (1545-63, reformiertes Brevier von Pius V. 1568) und seit 1955 wird das *Salve Regina* zur feierlichen Beendigung der Komplet gesungen, und zwar in regelmäßiger Rotation mit den drei anderen Marienantiphonen. Dem *Salve Regina* ist dabei der längste liturgische Zeitraum, nämlich derjenige von der ersten Vesper am Sonntag Trinitatis bis zur Non des Samstags vor dem 1. Adventssonntag, zugeordnet. Dieser Brauch geht bis in das 13. Jahrhundert zurück, wurde aber auch im 15. Jahrhundert noch nicht einheitlich praktiziert.²⁶

Seit dem 15. Jahrhundert war das *Salve Regina* auch elementarer Bestandteil der vor allem in den Niederlanden vielerorts etablierten *Salve*-Andachten (*Salve*-, *Salut*- oder *Lof*-Andachten), die in der Regel von den Marienbruderschaften initiiert und gefördert wurden. In 's-Hertogenbosch wurden ebenso wie in Antwerpen sogar tägliche *Salve*-Andachten abgehalten, an deren Gestaltung der Priester, der Organist, mehrere Sänger, der Chorleiter und die Chorknaben teilhatten.²⁷ In Antwerpen ist für die Aufführung polyphoner *Salve Regina*-Vertonungen und anderer motettischer Werke in Andachten der Marienbruderschaft außerdem die Beteiligung weiterer Instrumentalisten, vorwiegend Bläser, belegt.²⁸ Die Popularität dieser Andachten und die zahlreichen liturgischen Einsatzmöglichkeiten des *Salve Regina* sind eine Erklärung dafür, warum im Zusammenhang mit der wachsenden Marienfrömmigkeit im 15. und 16. Jahrhundert der Bedarf an polyphonen *Salve Regina*-Vertonungen sprunghaft anstieg.

²⁶ Siehe Dietmar von Huebner: Art. *Salve Regina*, in: ML, Bd. 5, St. Ottilien 1993, S. 648-649. Siehe ferner Ingram 1973, S. 17-21, und Maier 1939, S. 1-26.

²⁷ Siehe Ingram 1973, S. 32ff., insbesondere S. 44-45.

²⁸ Siehe Forney 1987, S. 8-18. In Antwerpen ist auch die Verwendung polyphoner *Salve Regina*-Vertonungen bei marianischen Prozessionen belegt. Siehe Forney 1987, S. 28-29.

Pipelares *Salve Regina* ist in einem Manuskript der Bayerischen Staatsbibliothek in München überliefert (*MunBS* 34, fol. 25v-29r, Abbildung 15), das ausschließlich polyphone Vertonungen des *Salve Regina* enthält.²⁹ Neben Pipelare sind dort unter anderem Noel Bauldeweyn, Antonius Divitis, Josquin Desprez, Pierre de la Rue, Jean Richafort und Nicolas Craen als Komponisten vertreten. Das chorale *Salve Regina* bildet die Grundlage für Pipelares Marienmotette.³⁰ Es wird in allen mehrstimmigen Teilen der Komposition im Tenor so zitiert und paraphrasiert, daß einerseits einzelne melodische Motive als charakteristische Einheiten erhalten bleiben und somit direkt als Zitat erkennbar sind, andererseits aber die Gerüsttöne der choralen Melodieabschnitte durch Umspielung in eine hörend nicht mehr als Zitat wahrnehmbare diastematische Linie eingebettet sind.

Abbildung 15: München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 34, fol. 25v-26r

²⁹ Ronald Cross nahm an, daß diese *Alamire*-Handschrift ursprünglich zur Bibliothek von Raimund Fugger d.J. gehörte und identisch ist mit dem in einem Verzeichnis der Musikalien der Fugger-Bibliothek aus dem Jahr 1566 angeführten Manuskript mit *Salve Regina*-Vertonungen (siehe Cross 1961, S. 132, Anmerkung 23, bzw. Cross 1963, S. 107, Anmerkung 23). Dies ist jedoch nicht zuletzt aufgrund des auf fol. 2v enthaltenen bayerischen Wappens in Frage zu stellen; siehe Bente 1989, S. 141. Zur Herkunft dieses für Wilhelm IV. von Bayern bestimmten Manuskripts siehe auch *Census-Catalogue II*, S. 198, und Kellman 1999, S. 118.

³⁰ Siehe *Antiphonale Monasticum*, Tournai 1934, Solesmes 1995, S. 176-177, oder *Liber usualis*, Tournai 1953, S. 276.

Von den insgesamt neun Versen der Antiphon hat Pipelare – wie etliche andere Komponisten seiner Zeit auch – nur die geradzahligen vertont (2., 4., 6., 8. Vers), so daß die Komposition aus vier mehrstimmigen Teilen besteht, die bei einer Aufführung des Werkes im Wechsel mit den ungeraden, einstimmig vorzutragenden Versen der Antiphon (1., 3., 5., 7., 9. Vers) gesungen werden (Alternatimpraxis).³¹ Der erste, dritte und vierte Teil des *Salve Regina* sind fünfstimmig, der zweite Teil ist vierstimmig gesetzt. Im Manuskript ist aber nur der letzte mehrstimmige Teil fünfstimmig notiert, im ersten und im dritten Teil des Werkes resultiert die Quinta vox jeweils aus einem Oberquart- bzw. Oberquintkanon zum Tenor, der durch das Wort *fuga* bzw. ein *signum congruentiae* angezeigt ist und das Cantus firmus-Gerüst verdoppelt. Außer dem Tenor (und der von ihm abgeleiteten Stimme) ist der Superius am häufigsten Cantus firmus-Träger. Aber auch der Altus und der Bassus werden von Pipelare durch Imitation einzelner aus dem Cantus firmus stammender Wendungen partiell in die Verarbeitung des choralen *Salve Regina* einbezogen. Drei Motiven der choralen Vorlage verleiht Pipelare in seiner mehrstimmigen Vertonung eine musikalisch exponierte Stellung: Dem Initialmotiv "Salve" (bzw. "Vita") zu Beginn des ersten Teils, sowie den Motiven "Et Jesum" und "nobis" aus dem 6. Vers im dritten Teil.

Salve Regina, Gliederung:

- | | | |
|------|---|--|
| I. | 2. Vers: Vita dulcedo à 5
(21 Takte) | 1. Vers: Salve, Regina (choraliter) |
| II. | 4. Vers: Ad te suspiramus à 4
(42 Takte) | 3. Vers: Ad te clamamus (choraliter) |
| III. | 6. Vers: Et Jesum à 5
(90 Takte) | 5. Vers: Eia ergo (choraliter) |
| IV. | 8. Vers: O pia à 5
(27 Takte) | 7. Vers: O clemens (choraliter) |
| | | 9. Vers: O dulcis Virgo Maria (choraliter) |

Das *Salve Regina* ist nicht nur ein Beispiel für verschiedene von Pipelare angewandte Cantus firmus-Techniken (vor allem für die Paraphrasierung der Vorlage), sondern verdient auch aufgrund der in ihm enthaltenen Imitationen und Kanons besondere Aufmerksamkeit. Der Wechsel von vollstimmigen mit nur zwei- oder dreistimmigen

³¹ Ebenfalls nur die geraden Verse sind beispielsweise in den *Salve Regina*-Vertonungen von Bauldeweyn, Craen, La Rue, Obrecht und Vinders mehrstimmig gesetzt.

Abschnitten, eine wechselnde Koppelung der Stimmen sowie eine mal mehr in kleinen Notenwerten melismatisch-bewegte, mal eher in großen Notenwerten und langmensurierten Cantus firmus-Tönen fast statisch wirkende Satzstruktur schaffen einen abwechslungsreichen kompositorischen Verlauf. Die Ausdehnung der ersten drei Teile (I.: 21 Takte, II.: 42 Takte, III.: 90 Takte) korrespondiert mit der Länge des jeweils zugrundeliegenden Verses des choralen *Salve Regina*. Nur der vierte und letzte Teil bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme: Der hier verarbeitete kurze 8. Vers der Antiphon wird in sehr langen Notenwerten zitiert, so daß dieser Teil mit seinen 27 Takten unverhältnismäßig lang und in seiner Dauer dem ersten Teil vergleichbar ist.

Pipelares *Salve Regina* steht – dies geht aus der Analyse der Schlußtöne bzw. -klänge, der Stimmumfang, Klauseln und melodischen Wendungen hervor – wie das chorale *Salve Regina* im 1. Modus.³² Bemerkenswert ist, daß der Tenor als Hauptträger des Cantus firmus sich im Ambitus eng an die gregorianische Vorlage anlehnt, obwohl er durch die Zitattechnik der Paraphrase freie Töne enthält und somit über den zumeist sehr begrenzten Umfang der Vorlage hinausgehend jeweils den Ambitus des 1. Modus voll ausschöpfen könnte. Stattdessen aber bewegt sich der Tenor im ersten Teil nur in dem Tonraum von der Finalis *d* bis zur Repercussa *a* (mit mehrmaliger Berührung des oben daran angrenzenden Tons *b-durum*), im zweiten Teil wie die gregorianische Melodie fast im gesamten modal regeltypischen Ambitus, aber – analog zur Vorlage – ohne den oberen Ambitusgrenzton *d'*, und geht im vierten Teil mit seinem von *g* bis *d'* reichenden Ambitus nur mit einem Ton über den Umfang der Vorlage hinaus. Doch während das chorale *Salve Regina* im 6. Vers der Antiphon in den plagalen *d*-Modus wechselt, umgeht der Tenor in Pipelares mehrstimmiger Vertonung dieser Choralzeile im dritten Teil der Komposition diese *mixtio tonorum* und repräsentiert somit überall eindeutig den 1. Modus (Notenbeispiel 30).

Notenbeispiel 30: Ambitus in den einzelnen Versen des choralen *Salve Regina* [a] und dem Tenor (C.f.) in Pipelares *Salve Regina* [b]

[a] 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.



[b] I. (2.) II. (4.) III. (6.) IV. (8.)



³² Siehe hierzu das Kapitel *Die Tonarten und Schlüsselungen*, S. 40.

I. (2. Vers: Vita dulcedo)

Ein klangvoller und zugleich lebendig-bewegter fünfstimmiger Satz, dessen Gerüst von einem bis zum Schluß des Teiles durchgehaltenen Kanon in der Oberquarte im Abstand einer Semibrevis zwischen dem Tenor und der Quinta vox gebildet wird, eröffnet Pipelares *Salve Regina*. Von dem 2. Vers der choralen Vorlage verarbeitet Pipelare nur die ersten beiden Abschnitte (Phrasen a und b); die Schlußformel dieses Choralabschnitts (Phrasen c und d) bleibt in seiner mehrstimmigen Vertonung unberücksichtigt. Der I. Teil des *Salve Regina* gliedert sich in zwei Abschnitte: eine Einleitung, in der das Initialmotiv der Antiphon "Salve" (bzw. "Vita") in langen Notenwerten zuerst im Superius (T. 1-3, mit Anfangston *a'*) und anschließend im Tenor und in der Quinta vox erklingt (T. 2-4, mit den Anfangstönen *h* und *e'*) und die mit einer dreistimmigen *clausula formalis* auf der Finalis *d* (T. 5-6) abschließt (Notenbeispiel 31); und einen Hauptteil (T. 7-21), in dem der zweite Melodieabschnitt des 2. Verses der Antiphon (Phrase b) in den beiden Kanonstimmen paraphrasierend zitiert wird und eine in allen Stimmen sich steigernde melismatische Bewegung schließlich zum Abschluß des Teils führt.

Salve Regina, I. (Vers 2), Gliederung:

Abschnitt	Takt
1.	1-6
2.	7-21

In den Takten 7-9 zitieren der Tenor und die Quinta vox jeweils transponiert und in langen Notenwerten den Quartabstieg, mit dem der zweite Abschnitt des Choralverses (Phrase b) eingeleitet wird, und anschließend den Rest dieses Abschnitts, welcher im Tenor in den Takten 9-14 in originaler Tonhöhe, aber mit eingeschobenen Tönen und Pausen, und in der Quinta vox eine Semibrevis später eine Quarte höher erklingt. Im Superius wurde die insgesamt von der Repercussa *a* zur Finalis *d* absteigende zweite Phrase der Choralzeile schon in der Einleitung (T. 4-6) angedeutet.

In der Schlußwendung des I. Teils kommt es in T. 20 durch das *h* in der (im Manuskript nicht notierten) Quinta vox in der Edition des *Salve Regina* durch Ronald Cross – es entsteht durch die strikte Fortführung des Kanons bis zur vorletzten Note des Tenors – zu zwei satztechnischen Merkwürdigkeiten: Erstens ergibt sich zur Penultima *A* des Bassus eine Note-gegen-Note-Dissonanz von der Dauer einer Semibrevis, und zweitens entstehen

mit dem darunterliegenden Tenor von der Penultima zur Ultima reine Quintparallelen.³³ Daher müßte die Auflösung der Kanonstimme am Schluß so erfolgen, daß sie schon eine Semibrevis früher ihren Schlußton *a* erreicht. Denn mit einer Tonwiederholung bzw. einem Halteton *a* in der Quinte vox wären nicht nur die genannten satztechnisch bedenklichen Verstöße gegen die stilistische Norm eliminiert, es ergäbe sich mit dieser Form der *clausula altizans* zudem die für eine Mittelstimme typische Schlußwendung.

Notenbeispiel 31: *Salve Regina*, I. (Vers 2), T. 1-6

2. (a) (b) (c) (d)

Vi - ta, dul - ce - - - do, et spes nostra salve.

S
A
Qv
T
B

Vi - - - - ta, dul - - - ce - - do dul -
Vi - - - - ta, vi - - - ta, dul - ce -
Vi - - - - ta.
Vi - - - - ta,
Vi - - - - ta, dul -

II. (4. Vers: Ad te suspiramus)

Der vierstimmige II. Teil des *Salve Regina* hat den 4. Vers der Antiphon zur Grundlage, dessen drei Melodieabschnitte (Phrasen a, b und c) von Pipelare im Tenor in der Technik der Paraphrase vollständig zitiert werden und diesen Teil in drei Abschnitte gliedern.

Salve Regina, II. (Vers 4), Gliederung:

Abschnitt	Takt
1.	1-15
2.	15-26
3.	26-42

³³ Siehe *Pipelare: Opera omnia I*, S. 57.

Zusätzlich zum Tenor sind teilweise auch die anderen Stimmen an der Verarbeitung des Choralzitats beteiligt. Kennzeichnend für diesen Teil des Werkes ist außerdem eine überwiegend zwei- bis dreistimmige und von Imitation durchsetzte Faktur. Die Reduktion der Stimmen im II. Teil von Pipelares *Salve Regina* ist wie der Wechsel von der dreizeitigen in die zweizeitige Mensur ein Merkmal zur Schaffung klanglicher Abwechslung, das zahlreiche Parallelen in anderen *Salve Regina*-Vertonungen hat.³⁴

Der 1. Abschnitt (T. 1-15) besteht aus kurzen, einander überlappend ablösenden Duos der Stimmpaare Superius/Altus und Tenor/Bassus, die in paariger Oktav-Imitation aufeinander bezogen sind. Der Superius und der Tenor zitieren, vom Altus und Bassus identisch kontrapunktiert, in den Takten 1-7 jeweils den Beginn des 4. Choralverses (mit eingeschobenem Durchgangston *g*) und in den Takten 7-15 (mit mehreren eingeschobenen Tönen) die Fortführung der ersten melodischen Phrase des Cantus firmus (Phrase a). Dieser Abschnitt endet mit einer *clausula formalis* auf der Repercussa *a* in T. 14-15 (Notenbeispiel 32).

Das Kopfmotiv des zweiten Melodieabschnitts des 4. Choralverses (Phrase b) wird von Pipelare zu Beginn des 2. Abschnitts in jeder Stimme in gleichmäßigen Semibreven zitiert, und zwar im Superius und im Tenor in originaler Tonlage (T. 16-17 und T. 17-18), und im Altus und im Bassus in der Unterquarte (T. 15-17 und T. 21-23). Durch die über die Klausel auf *g* in T. 25-26 hinweg fortgeführte Linie des Tenors geht dieser Abschnitt fließend in den 3. und längsten Abschnitt dieses Teils über, in dem der dritte Melodieabschnitt (Phrase c) des choralen Cantus firmus die Grundlage der Tenorstimme bildet, dessen in gleichmäßig-deutlichen Semibreven eingeführtes Kopfmotiv (T. 26-29) auch hier wieder von den anderen Stimmen imitiert wird (vom Superius in T. 28-30, vom Altus in T. 29-31, vom Bassus in T. 31-34). Im Unterschied dazu sind die anschließend im Tenor zitierten restlichen Choraltöne dieser Phrase in den Takten 34-42 so in eine diastematisch-rhythmische Linie eingebettet, daß sie als Zitat hörend kaum noch wahrnehmbar sind, zumal die den Tenor umgebenden Stimmen hier nicht pausieren und ebenfalls recht bewegt verlaufen. Dieser gleichzeitige Einsatz aller Stimmen am Ende des II. Teils führt zu einer musikalischen Steigerung mit Schlußwirkung.

³⁴ So z.B. in den Kompositionen von Agricola, Obrecht, La Rue und Gombert. Siehe hierzu *Ingram 1973*, S. 103f.

Notenbeispiel 32: *Salve Regina*, II. (Vers 4), T. 1-16

4. (a) (b) (c)

Ad te suspi - ras, gemen - tes et flentes in hac lacri - ma - rum val - le.

III. (6. Vers: Et Jesum)

Dieser entsprechend der choralen Vorlage längste Teil des *Salve Regina* basiert auf dem 6. Vers der Antiphon, der vollständig im Tenor zitiert wird. Im letzten Abschnitt dieses Teils (ab T. 70) wird der vierstimmige Satz durch eine fünfte Stimme erweitert, die zum Tenor einen durch Kongruenzzeichen angegebenen strengen Oberquintkanon im Einsatzabstand einer Brevis bildet und damit das Cantus firmus-Gerüst verstärkt. Die anderen Stimmen sind auch hier wieder durch kurze Imitationen der Tenorstimme teilweise an der Verarbeitung des Cantus firmus beteiligt.

Die Gliederung dieses Teils des *Salve Regina* lehnt sich wie diejenige der anderen mehrstimmigen Teile eng an die Gliederung des zitierten Choralverses an, denn auch hier werden die einzelnen melodischen Phrasen des Cantus firmus (Phrasen a bis e) von Pipelare in voneinander abgegrenzten Abschnitten verarbeitet. Allerdings unterteilt er in

diesem Teil der Komposition den vorletzten Melodieabschnitt des Cantus firmus (Phrase d), ordnet seine zwei Hälften verschiedenen Abschnitten zu und fügt an das Zitat der zweiten Hälfte den Schlußabschnitt des Cantus firmus (Phrase e) direkt an. Auf diese Weise entsprechen den fünf melodischen Choralabschnitten ebenfalls fünf Abschnitte der mehrstimmigen Komposition. Insgesamt aber besteht der III. Teil aus sechs Abschnitten. Der nur zweistimmige zweite Abschnitt ist ein Duo ohne Beteiligung des Tenors.

Salve Regina, III. (Vers 6), Gliederung:

Abschnitt	Takt	Cantus firmus-Phrase	
1.	1-8	a	"Et Jesum"
2.	9-23	–	
3.	23-40	b	"benedictum fructum ventris tui"
4.	40-57	c	"nobis"
5.	57-69	d1	"post hoc"
6.	70-90	d2 + e	"exsilium ostende"

Der III. Teil des *Salve Regina* wird mit einem vierstimmigen Abschnitt eingeleitet (T. 1-8), dessen Worte "Et Jesum" als eindringliche Akklamation gestaltet sind (Notenbeispiel 33). Die in langen Tondauern geführten Mittelstimmen mit dem Cantus firmus im Tenor werden von den bewegteren und imitatorisch aufeinander bezogenen Außenstimmen umrankt, deren einziges zwischen den vertikal sich ergebenden Klängen melodisch vermittelndes Motiv das vor allem aus den *Fors seulement*-Vertonungen bekannte und von Pipelare auch sonst häufig verwandte "Quartrahmen-Motiv" ist.³⁵ Die Cantus firmus-Töne im Tenor (Phrase a) erklingen gegenüber der choralen Vorlage um eine Quinte aufwärts transponiert. Der Grund für das Zitieren des Initialmotivs auf einer anderen Tonstufe ist vermutlich die Wahrung der tonartlichen Einheit, denn damit bleibt der Tenor in Pipelares Vertonung im Ambitus des 1. Modus, während die Chormelodie mit dem Durchschreiten der unter der Finalis liegenden Quartenspecies zu Beginn des 6. Verses in den plagalen *d*-Modus wechselt. Da die folgenden Choralabschnitte des 6. Verses (Phrasen b bis e) sich in dem Tonraum bewegen, der 1. und 2. Modus gemeinsam ist, liegen die Cantus firmus-Töne der Tenorstimme anschließend wieder untransponiert als Gerüst zugrunde.

³⁵ Diese formelhafte melodische Wendung tritt hier an folgenden Stellen auf: T. 2-3 (S), T. 5-6 (S), T. 3-4 (B), T. 6-7 (B), T. 7-8 (A).

Notenbeispiel 33: *Salve Regina*, III. (Vers 6), T. 1-8

6. (a) (b)

Et Je - sum, bene - dictum fruc - tum ventris tu - - i,

(c) (d1) (d2)

no - bis post hoc ex - si - lium ostende.

S
A
Qv
T
B

Et Je - - - - - sum,
Et Je - - - - - sum,
+
Et Je - - - - - sum,
Et Je - - - - - sum,

5

Der vierstimmigen Einleitung folgt ein Duo von Superius und Altus (T. 9-23), das einzelne Motive der ab Takt 23 im Tenor zitierten zweiten Phrase des Cantus firmus (Phrase b) vorwegnimmt und bis Takt 16 von Imitation gekennzeichnet ist. Wie für längere kanonisch verlaufende Stellen in Pipelares Messen typisch, geschieht in T. 13 ein Wechsel von vorausgehender und nachahmender Stimme, verbunden mit einer Änderung des Einsatzabstandes.³⁶ Durch die Art der Verarbeitung nimmt in diesem Teil des Werkes der kurze dritte Melodieabschnitt des Cantus firmus (Phrase c) eine herausragende Stellung ein. Pipelare zitiert ihn melodisch abgewandelt und läßt ihn (als einziges Motiv in diesem Teil) durch alle Stimmen wandern. Der mit dem oberen Halbton umspielte Quintsprung von der Finalis *d* zur Repercussa *a* wird dabei stufenweise ausgefüllt und der Repercussionston *a* durch eine verzierte Diskantklausel umspielt. Zu Beginn des 4. Abschnitts erklingt dieses Motiv im Superius (T. 40-44), worauf es vom Altus in der Unteroktave (T. 43-46) und vom Bassus in der Unterquarte (T. 46-48) imitiert wird, bevor es in den Takten 49-52 schließlich im Tenor erscheint. Damit verleiht Pipelare dem Wort

³⁶ Vgl. z.B. den Kanon zwischen dem Tenor und dem Altus im V. Teil (Vers 10) des *Magnificat tertii toni* von Pipelare.

"nobis" eine zentrale Bedeutung mit einer musikalischen Geste, die nicht nur den Hörer unmittelbar anspricht, sondern – interpretiert man das Wandern des Motivs durch alle Stimmen in dieser Weise – alle Gläubigen in die im Text geäußerte Bitte einbezieht. Einen Höhepunkt und zugleich eine Schlußwirkung erreicht Pipelare in diesem Teil des *Salve Regina* durch die Erweiterung der Stimmenzahl von der Vier- zur Fünfstimmigkeit im letzten Abschnitt (T. 70ff.) mittels der kanonischen Verdoppelung des Cantus firmus-Gerüsts, das die Töne des vorletzten und letzten Melodieabschnitts des 6. Verses des choralen *Salve Regina* (Phrase d2 und Phrase e) in relativ langen Notenwerten zitiert und deren ruhigem Duktus sich die anderen Stimmen anpassen (Notenbeispiel 34). Das Zusammentreffen des kanonbedingten *c'* in der Quinta vox mit dem Leitton *cis'* in der abschließenden Diskantklausel im Superius in T. 88 verleiht der Schlußwendung des IV. Teils zusätzlich einen der *musica ficta* entsprungenen klanglichen Reiz.

Notenbeispiel 34: *Salve Regina*, III. (Vers 6), T. 70-90

70 75

S hoc e - xi - li - um

A e - xi - li -

Qv e - xi - li - um

T e - xi - li - um

B post hoc e - xi - li - um

80 85

S o - sten - de.

A um o - sten - de.

Qv o - sten - de.

T o - sten - de.

B li - um o - sten - de.

IV. (8. Vers: **O pia**)

Dem letzten mehrstimmigen Teil von Pipelares *Salve Regina* liegt der 8. Vers der choralen Vorlage zugrunde, der als Cantus firmus mit nur wenigen zusätzlichen Tönen umspielt in langen Notenwerten im Tenor liegt. Pipelare teilt diese kurze Choralzeile des *Salve Regina* in zwei durch Pausen getrennte Hälften, fügt am Beginn des Zitats den Ton *a* und in der Mitte den Ton *d'* hinzu, und gestaltet den Verlauf der Tenorstimme damit fast vollständig symmetrisch (Abbildung 16 und Notenbeispiel 35): Ihre zweite Hälfte (T. 20-27) ist annähernd der Krebs der ersten (T. 1-15).

Salve Regina, IV. (Vers 8), Gliederung:

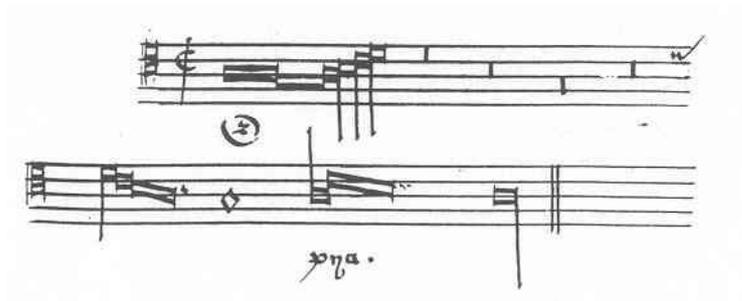
Abschnitt	Takt
1.	1-15
2.	15-27

Die beide Hälften der Tenorstimme trennenden Pausen führen jedoch nicht zu einer Zäsur aller Stimmen. Eine solche ist im Satzverlauf gerade vermieden, so daß der ruhige Fluß der den Cantus firmus wechselweise umspielenden Stimmen bis zur Schlußwendung nicht unterbrochen wird. Die Augmentation des Cantus firmus ist nicht nur ein in Schlußsätzen mehrteiliger Kompositionen, vor allem dem letzten Agnus Dei in zyklischen Meßvertonungen häufig anzutreffendes Steigerungsprinzip; im Verbund mit den ebenfalls gemessen ruhig verlaufenden anderen Stimmen ergibt sich im Schlußteil von Pipelares *Salve Regina* eine Satzfaktor, die auch musikalisch einen vom Text evozierten Ausdruck der Andacht und emphatischen Steigerung schafft ("O clemens, **o pia**, o dulcis Virgo Maria").

Die in diesem Teil der Komposition ausgeschriebene Quinta vox enthält in den Takten 11-23 ebenfalls die Töne des 8. Verses der Antiphon. Eine besondere Wirkung aber erreicht Pipelare in diesem Teil mit dem gezielten Einsatz der höchsten Stimme, die hier gleichfalls Cantus firmus-Träger ist (keinen Anteil am Material des Cantus firmus haben dagegen der Altus und der Bassus). Zunächst pausiert der Superius 14 Takte lang. Mit seinem Einsatz in T. 15 und dem paraphrasierten Erklingen des Cantus firmus in der höchsten Stimme verleiht Pipelare der mehrstimmigen Komposition auch klanglich einen krönenden Abschluß.

Da der Cantus firmus im Tenor und im Superius auf *a* endet, schließt der IV. Teil mit einem Klang auf der Confinalis. Während die Schlußklänge der ersten drei Teile im Altus jeweils eine Wendung von der Terz zur Quinte über der Finalis enthalten,³⁷ ist dieser das mehrstimmige *Salve Regina* abschließende Klang für seine gesamte Dauer ein reiner Quint-/Oktavklang. Der sich daran anschließende 9. Vers des gregorianischen *Salve Regina* führt mit einer Wendung von der Confinalis *a* zur Finalis *d* die modale Geschlossenheit des Werkes herbei.

Abbildung 16: München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 34, fol. 29v: Tenor



Notenbeispiel 35: *Salve Regina*, IV. (Vers 8), Tenor

8.

O pi - - - a:

Tenor

16

³⁷ Im Schlußklang des III. Teils ist dies kombiniert mit der Wendung von der kleinen Sexte zur Quinte im Tenor (siehe Notenbeispiel 34).

MEMORARE MATER CHRISTI à 7**MEMORARE MATER CHRISTI**

(Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier,
Ms. 215-16, fol. 33v-38r)

PRIMA PARS (T. 1-120)**CANTUS FIRMUS**

(Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms. 1335:
Cancionero Musical de Palacio, Nr. 1)³⁸

Nunca fué pena mayor,
Nin tormento tan extraño,
Que iguale con el dolor
Que rescibo engaño.

Nie gab es größeres Leiden,
noch so furchtbare Qualen
wie den Schmerz,
den ich nun erleide.

I. (T. 1-43/46)

Memorare, Mater Christi,
Perturbata quae fuisti,
Dum per Symeonis dictum
Prescivisti cordis ictum.

Gedenke, Mutter Christi,
wie bestürzt du warst,
als du durch Simeons Wort
den Stich ins Herz vorausgeahnt hast.

Ab Herodem fugiendo,
Tibi, Virgo, condolendo
Precamur, ut a reatu
Solvamur tuo precatu.

Du bist vor Herodes geflohen.
Indem wir, Jungfrau, mit dir leiden,
bitten wir, daß von unserer Schuld
wir durch deine Fürbitte erlöst werden.

II. (T. 44-83/88)

Auxiata plus fuisti,
Filius dum perdidisti,
Lagrimando non cessabas,
Donec Jesum, quem amabas,

Du wurdest noch mehr heimgesucht,
als du deinen Sohn verloren hattest,
zu klagen nicht aufhörtest,
bis du Jesus, den du liebtest, wiedergefunden
hattest.

Reperisti: supplicamus,
Per te Jesum sic queramus,
Ut in hora mortis dirae
Mereamur invenire.

Wir erflehen,
Jesus durch dich so zu suchen,
daß in der bitteren Todesstunde
wir ihn zu finden verdienen.

Rersum, Virgo, doluisti,
Captum natum cum scevisti
Dumque crucem bajulabat
Et in mortem properabat.

Wieder, Jungfrau, hast du gelitten,
als den Sohn du gefangen wußtest,
und als das Kreuz er trug
und dem Tod entgegenteilte.

³⁸ Folgende Editionen liegen vor: Cancionero Musical de Palacio, hg. von Joaquín González Cuenca, Madrid 1996 (Biblioteca Filología Hispana 24), S. 29; Cancionero Musical de los siglos XV y XVI, hg. von José Romeu Figueras, Barcelona 1965 (MME XIV, 2), S. 247; Cancionero Musical de los siglos XV y XVI, hg. von Francisco Asenjo Barbieri, Madrid 1890, S. 57 (Text) und S. 233-234 (Musik) [im folgenden: Barbieri 1890].

III. (T. 87-120)

Fac nos crucem venerari,
 Ut per eam assignari
 Mereamur mortis hora
 Christo regi sine mora.

Laß uns das Kreuz verehren,
 damit wir durch dieses verdienen
 in der Todesstunde sogleich
 Christus, dem König, überantwortet zu werden.

SECUNDA PARS (T. 121-189)**CANTUS FIRMUS**

Y este conocimiento
 Hace mis dias tan tristes.

Dies zu erkennen,
 macht meine Tage so traurig.

I. (T. 121-153)

Jam te, Matrem gloriosam,
 Juxta crucem lacrymosam,
 Perforatam gladio
 Doloris pie recolo.

Nun, glorreiche Mutter,
 rufe ich mir dich fromm in Erinnerung,
 wie du weinend am Kreuze stehst,
 vom Schwert des Schmerzes durchbohrt.

II. (T. 153-189)

Fac nos tibi condolere,
 Mortem Jesum tecum flere,
 Ne ingrati desperemus,
 Sed in fide recta stemus.

Laß uns mit dir trauern,
 Jesu Tod mit dir beweinen,
 daß wir Undankbare nicht verzweifeln,
 sondern im rechten Glauben stehen.

Alma Virgo Redemptoris,
 Recordare nunc doloris,
 Quem in corde sustulisti,
 Quando Jesum sepulisti.

Gütige Jungfrau des Heilands,
 gedenke nun des Schmerzes,
 den im Herzen du hast ertragen,
 als du Jesus hast begraben.

Fac nos tibi famulatos
 Exhibere semper gratos,
 Ut nostrae mortis certamen
 Per te fiat dulce.
 Amen.

Mach, daß wir als deine Diener,
 uns als dankbar stets erweisen,
 damit unser Todeskampf
 durch dich sanft werden möge.
 Amen.

Pipelares siebenstimmige Motette *Memorare Mater Christi* ist nur in einer Quelle der Bibliothèque Royale Albert Ier in Brüssel enthalten: der im *Alamire*-Skriptorium in Mechelen-Brüssel entstandenen Handschrift *BrusBR 215-6* (fol. 33v-38r).³⁹ Dieses

³⁹ Die umfangreichsten Informationen zu diesem Manuskript und dem Offizium *De septem doloribus* beinhaltet die Studie von Barbara Helen Hagg: Charles de Clerc, Seigneur de Bouvekercke, and two Manuscripts: Brussels, Bibliothèque Royale de Belgique, MS 215-16, and Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40, in: *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500-1535) and the Workshop of Petrus Alamire, Colloquium Proceedings Leuven, 25.-28. November 1999*, hg. von Bruno Bouckaert und Eugeen Schreurs, Leuven-Neerpelt 2003 (*Yearbook of the Alamire Foundation* 5), S. 185-202 [im folgenden: Hagg 2003]. Eine detaillierte Beschreibung des Manuskripts *BrusBR 215-6* liegt auch von Jozef Robijns vor: *Eine Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts im Zeichen der Verehrung Unserer Lieben Frau der Sieben Schmerzen*, in: *KmJb XLIV* (1960), S. 28-43 [im folgenden: Robijns 1960]. Siehe außerdem *Kellman 1999*, S. 66-67.

vermutlich 1516 für Charles de Clerc⁴⁰ zu seinem privaten Gebrauch angefertigte Manuskript vereinigt mehrere polyphone Kompositionen und ein chorales Offizium zur Verehrung Mariens als *Mater dolorosa*.⁴¹ Außer Pipelares Motette beinhaltet es das *Stabat mater* von Josquin sowie die vier- und die fünfstimmige *Missa De septem doloribus* von La Rue.⁴² Die Bestimmung der Kompositionen dieses Manuskriptes zum Gedenken an die *Sieben Schmerzen Mariens* wurde in der Handschrift auch illustriert. Am Beginn des Superius von Pipelares *Memorare Mater Christi* befindet sich eine Miniatur, auf der Maria mit einem blauen goldbestickten Gewand vor goldenem Hintergrund abgebildet ist (fol. 33v, Abbildung 17). Hinter ihrem Rücken sind sieben Schwerter im Kreis aufgestellt; sie symbolisieren die Schmerzen Mariens und versinnbildlichen den Text der ersten Antiphon der ersten Vesper des Offiziums *De septem doloribus*, die Weissagung Simeons:

"Et tuam ipsius animam pertransiet gladius".⁴³

Die von der Kirche anerkannten sieben Schmerzen Mariens sind:⁴⁴

1. Simeons Vorhersage,
2. die Flucht nach Ägypten,
3. der Verlust des zwölfjährigen Jesus,
4. die Begegnung mit Christus auf dem Kreuzweg,
5. die Kreuzigung,
6. die Kreuzabnahme,
7. die Grablegung.

⁴⁰ Charles de Clerc (Seigneur de Bouvekercke) war ein hoher Verwaltungsbeamter des habsburgisch-burgundischen Hofes unter Maximilian I., seinem Sohn Philipp dem Schönen und seinem Enkel Karl V., siehe *Haggh 2003*, S. 185.

⁴¹ Die Texte des Offiziums wurden ca. 1490 von Petrus Verhoeven (alias de Manso von Mechelen, † 1523) kompiliert und an verschiedene Komponisten weitergegeben. Die Musik stammt von Petrus Duwez, der am habsburgisch-burgundischen Hof verschiedene Positionen innehatte und der Hofkapelle über viele Jahre als Sänger angehörte. Seine Melodien wurden 1495 unter einer Reihe an Vorschlägen von einer Jury ausgewählt. Siehe *Haggh 2003*, S. 188, und *Kellman 1999*, S. 67.

⁴² Das *Stabat mater* von Josquin ist ediert in: *Werken van Josquin des Prez, Motetten, Bundel VIII*, hg. von Albert Smijers, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1971, Nr. 36, S. 51-57, die Messen von Pierre de la Rue in: *Opera omnia III*, hg. von John Evan Kreider, American Institute of Musicology 1992 (CMM 97), S. 137-196 (*Missa De septem doloribus* à 5), und *Opera omnia VII*, hg. von John Evan Kreider, American Institute of Musicology 1998 (CMM 97), S. 1-25 (*Missa De septem doloribus* à 4).

⁴³ "Dir selbst aber wird ein Schwert durch die Seele dringen" (Lukas 2,35). Vgl. *Haggh 2003*, S. 197.

⁴⁴ Ursprünglich zählte man nur 5 Schmerzen Mariens, um 1400 wurden jedoch auch 12 Schmerzen aufgeführt, und später finden sich daneben auch Reihen mit den Zahlen 15, 27, 50 und sogar 150, bevor sich die Siebenzahl, ebenso bei der Betrachtung der Freuden Mariens, endgültig durchsetzte. Siehe Theodor Maas-Ewerdt: *Art. Schmerzen Mariens*, in: *ML*, Bd. 6, St. Ottilien 1994, S. 24-25.

Aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind eine Reihe ähnlicher Mariendarstellungen erhalten. So ist beispielsweise die schon erwähnte fünfstimmige *Missa De septem doloribus* von Pierre de la Rue in einer anderen Quelle, dem Chorbuch 4 der in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek in Jena befindlichen Manuskripte (*JenaU 4*, fol. 42v), mit einem Bild illustriert, das Maria zeigt, umgeben von sieben kleineren, die sieben Schmerzen Mariens darstellenden Szenen; auch hier trägt Maria einen blauen goldbestickten Mantel vor goldenem Hintergrund, Symbol für die "Himmelskönigin".⁴⁵ Berühmt ist auch das von Adrian Isenbrandt um 1530 für die Kirche *Unserer Lieben Frau* in Brügge gemalte Paneel, auf dem Maria inmitten ihrer sieben schmerzhaften Lebensstationen in ähnlicher bildlicher Anordnung zu sehen ist, als Zeichen der Trauer jedoch ganz in Schwarz gekleidet.

Der Kult der *Sieben Schmerzen Mariens* war in Deutschland und auf dem Gebiet der Niederlande schon früh entwickelt, nahm um 1500 jedoch stark an Bedeutung zu; nicht zuletzt, weil Persönlichkeiten wie Philipp der Schöne und Margarete von Österreich sich seiner besonders annahmen. Entscheidenden Anteil an der Verbreitung dieses Marienkultes und der Gründung der ersten flandrischen *Sieben Schmerzen*-Bruderschaften hatte der Maler Jan van Coudenberghe, der zugleich Dekan der Kollegiatskirche St. Gilles zu Abbenbroeck und Pastor der St. Pieters- und Paulskirche zu Reimerswaal und von St. Salvator zu Brügge war und Verbindungen zum habsburgisch-burgundischen Hof hatte. Um den Segen für die durch den Tod Karls des Kühnen (1477) und Marias von Burgund (1482) in Unruhe versetzten Provinzen zu erbitten, ließ van Coudenberghe in den drei von ihm verwalteten Kirchen Gemälde anbringen mit einer Darstellung der *Mater dolorosa* und einer Inschrift, die ausdrücklich die Zahl Sieben enthält. Diese Gemälde stießen auf großes Interesse und zogen zahlreiche Pilger an. Schließlich wurden an diesen Kirchen wie andernorts Bruderschaften gegründet, die der Marienverehrung in besonderem Maße verpflichtet waren. Philipp der Schöne übernimmt um 1490 das Patronat über die neu gegründeten Bruderschaften und fördert die Entstehung und den Druck von Offiziums- und Andachtstexten zum Gedenken an die *Sieben Schmerzen Mariens* ebenso wie die Stiftung von Privatandachten oder die Aufführung von Mysterienspielen.⁴⁶

⁴⁵ Blau ist die Farbe des Firmamentes, daher Sinnbild des Himmels und des Himmlischen, es symbolisiert auch Wahrheit und Treue. Blau hat Anteil an der Bedeutung des Purpurs (Königliche Würde), aber auch an der Farbe Weiß, sofern es Unberührtheit, Unschuld und Reinheit versinnbildlicht, und wurde daher zur Farbe der Madonna. Seit dem 15. Jahrhundert wird die Gottesmutter in der Kunst häufig mit hell- oder mittelblauem Mantel dargestellt. Zur Symbolik der Farbe Blau siehe Dorothea Forstner: *Die Welt der christlichen Symbole*, Innsbruck 1977, S. 116.

⁴⁶ Siehe *Robijns 1960*, S. 29, und *Haggh 2003*, S. 187-188.

Eine liturgische Verankerung fand schon am 22.4.1423 auf der Synode von Köln statt. Dort wurde in einem Dekret ein eigenes Fest empfohlen, das in den liturgischen Büchern des 15. Jahrhunderts als *De compassione B.M.V.*, *De planctibus Mariae*, *Festum commemorationis B.M.V.* oder ähnlich bezeichnet wurde und terminlich lange Zeit differierte.⁴⁷ Eine für die Entstehung des Manuskripts *BrusBR 215-6* mit Pipelares *Memorare Mater Christi* entscheidende Rolle spielte offenbar die 1493 in Mechelen aus dem Zusammenschluß zweier Rhetoriker-Gilden hervorgegangene und von Charles de Clerc unterstützte *Sieben Schmerzen*-Gilde, die eine der führenden Gemeinschaften der *rederijkers* war und als solche unter anderem zuständig für die Aufführung geistlicher Schauspiele und die Durchführung einer jährlich am Sonntag vor Himmelfahrt stattfindenden marianischen Prozession. Am 25.3.1493 führte dieser Rhetorikzirkel in Mechelen vor Philipp dem Schönen und Margarete von Österreich ein Stück über die *Sieben Schmerzen Mariens* auf. Daher läßt sich ein direkter Zusammenhang zwischen den Verbindungen de Clercs zu dieser Gilde, ihrer höfischen Unterstützung durch Philipp den Schönen und Margarete von Österreich und der Entstehung des Manuskriptes *BrusBR 215-6* vermuten.⁴⁸

Der Text *Memorare Mater Christi*, dessen Herkunft und Autor unbekannt und dessen Vertonung durch Pipelare offenbar einmalig ist, ähnelt dem der Sequenz *Stabat mater dolorosa* und könnte wie dieser als privates Reimgebet entstanden sein. Pipelares Motette *Memorare Mater Christi* könnte somit am Marienfest *Commemoratio Septem Dolorum B.M.V.* anstelle des *Stabat mater* gesungen worden sein. Möglicherweise war die Motette aber auch eine Auftragskomposition für eine der neu gegründeten Bruderschaften von den *Sieben Schmerzen* und wurde als Andachtsmusik verwendet.

⁴⁷ Der Dominikanermönch, Beichtvater Philipps des Schönen und Theologieprofessor Michel François schrieb 1495 unter dem Titel *Quodlibetica decisio* (Antwerpen 1496) eine Verteidigungsschrift für das neue Fest, die im Anhang auch die Offiziumstexte von Petrus Verhoeven (de Manso) veröffentlichte. Das Fest zum Gedenken an die *Sieben Schmerzen Mariens* wurde am Samstag vor Palmsonntag oder, wenn dies mit Mariä Verkündigung zusammenfiel, am Freitag der darauffolgenden Woche oder am Freitag nach dem Sonntag Quasimodo gefeiert. Ab dem Jahr 1727 wurde es (von Papst Benedict XIII. für die gesamte Katholische Kirche vorgeschrieben) unter der Bezeichnung *Commemoratio Septem Dolorum B.M.V.* am Freitag vor Palmsonntag begangen. Da jedoch auch das dem Orden der Serviten 1668 als Eigenfest gestattete, gleichfalls zu Ehren der Schmerzen Mariens gefeierte Fest *Septem Dolorum B.M.V.* ab 1814 allgemein verpflichtend wurde, das seit 1913 am 15. September begangen wird, entfiel nach der Kalenderreform von 1969 das Fest *Commemoratio Septem Dolorum B.M.V.*, da es offenkundig eine Doppelung zum Fest am 15.9. war, welches heute das offizielle Fest der *Sieben Schmerzen Mariens* mit dem neuen Namen *B.M.V. Perdolentis* ist. Siehe Bruno Kleinheyser: *Maria in der Liturgie*, in: *Handbuch der Marienkunde*, hg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, Regensburg ²1996, S. 404-439, insbesondere S. 430ff.

⁴⁸ Vgl. die Ausführungen von Barbara Haggh in: *Haggh 2003*, S. 197-199.

Die in Werken der Renaissance seltene Siebenstimmigkeit ist in der Regel in Werken der Marienverehrung anzutreffen,⁴⁹ so unter anderem in Kompositionen von Jacob Obrecht, Philippe Verdelot, Clemens non Papa, Cipriano de Rore, Adrian Willaert, Philippe de Monte und Orlando di Lasso. Das älteste Repertoire mit siebenstimmigen Werken stammt jedoch aus England. Im *Eton Choirbook* (Eton, College Library, Ms. 178) sind drei siebenstimmige Marienmotetten überliefert, von denen eine, die Motette *Gaude, flore virginali* von Hugh Kellyk, gewissermaßen ein Gegenstück zu Pipelares *Memorare Mater Christi* bildet.⁵⁰

Die Bezeichnung der einzelnen Stimmen in der Motette Pipelares als *Primus Dolor*, *Secundus Dolor* usw. bis *Septimus Dolor* (vgl. Abbildung 17) verdeutlicht unmißverständlich, daß die Siebenstimmigkeit symbolisch zu verstehen ist.⁵¹

Primus	Dolor	-	Superius
Secundus	Dolor	-	Triplum
Tertius	Dolor	-	Tenor I (C.f.)
Quartus	Dolor	-	Tenor II
Quintus	Dolor	-	Contratenor
Sextus	Dolor	-	Bassus I
Septimus	Dolor	-	Bassus II

⁴⁹ Willem Elders belegt die Besonderheit dieser Stimmenzahl durch folgendes Beispiel: Unter den 1387 Kompositionen, die der niederländische Drucker Tielman Susato zwischen 1543 und 1561 gedruckt hat, sind 53 Werke für 6 Stimmen und 8 Werke für 8 Stimmen, aber nur ein Werk für 7 Stimmen: *O mors inevitabilis*, das Lamento auf den Tod Josquins von Jheronimus Vinders. Siehe *Elders 1994*, S. 157.

⁵⁰ Die Motette ist ediert in: *The Eton Choirbook I*, hg. von Frank Harrison, London 1956 (MB 10), S. 15-30.

⁵¹ Neben ihrer besonderen Bedeutung im Zusammenhang mit der Marienverehrung hat die Zahl 7 als die heilige und perfekte Zahl schlechthin zahlreiche andere symbolische Bedeutungen. So finden sich in der Bibel unter anderem die folgenden Heptaden: 7 Tage der Schöpfungswoche und Ruhe Gottes am 7. Tag, 7 Säulen am Haus der Weisheit, 7 Gemeinden der Apokalypse, 7 Seligpreisungen, 7 Vaterunserbitten und 7 Weltreiche. Die Sieben ist die Zahl des Heiligen Geistes und seiner 7 Gnadengaben. Außerdem ist sie das Zeichen der irdischen Zeit (7 Wochentage), aber auch der Ewigkeit (durch den 7. Tag = Ruhetag Gottes). Weitere Bedeutungsfelder der Zahl 7 resultieren aus ihrer Zusammensetzung aus den Zahlen 3 (Trinität; göttliche Zahl) und 4 (4 Elemente, Himmelsrichtungen, Jahreszeiten, Evangelisten, Temperamente; irdische Zahl). Sie ist also eine Zahl, die in ihren Bedeutungen Schöpfer und Schöpfung vereinigt. Nicht zuletzt sei an dieser Stelle hingewiesen auf die *7 artes liberales*, bestehend aus den 4 Disziplinen des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie) und den 3 Disziplinen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik). Zur Symbolik der Zahl 7 siehe Heinz Meyer und Rudolf Suntrup: *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987, S. 479ff., und Heinz Meyer: *Die Zahlenallegorese im Mittelalter*, München 1975, S. 133ff.

Abbildung 17: Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. 215-16, fol. 33v

Matheus Dixit . . . pie memorie

Primum. Memorare matris tui perfructa
 ta q̄ fusti dum per symonem dicitur presertim
 si rodit utrum ad herodem fugiendo tibi virgo ronsolendo

Secundus color. Memorare matris tui perfructa
 bata q̄ fusti dum per symonem dicitur presertim rodit q̄
 utrum ad herodem fugiendo tibi virgo ronsolendo do presertim

Tertius color. *Nullum fuit pena maior.*

Quartus color. Memorare matris tui perfructa q̄ fusti
 si dicitur per symonem dicitur presertim rodit utrum ad fugiendo tibi virgo ronsolendo
 presertim. **Verte.**

Pipelares Motette besteht aus einer Prima und einer Secunda Pars, in denen sich polyphone und zum Teil imitatorisch angelegte Abschnitte mit deklamatorisch-homophonen Partien abwechseln. Die Prima Pars ist in drei, die Secunda Pars in zwei Teile untergliedert, wobei sich das Ende des einen und der Beginn des nächsten Teils in der Regel überlappen – ein Prinzip, das auch die Gestaltung der Binnenzäsuren bestimmt.

Memorare Mater Christi, Gliederung:

Prima Pars (T. 1-120)

Teil	Takt	Abschnitt	Takt
I.	1-43/46	1.	1-10
		2.	11-43
II.	44-83/88	3.	44-70
		4.	70-83/88
III.	86-120	5.	86-99/100
		6.	100-120

Secunda Pars (T. 121-189)

Teil	Takt	Abschnitt	Takt
I.	121-153	1.	121-137
		2.	137-153
II.	153-189	3.	153-169/171
		4.	171-189

In der musikalischen Gliederung der Motette lehnt sich Pipelare eng an die Sinngliederung des Textes an. Die Prima Pars besteht aus drei Teilen und enthält die ersten sechs der insgesamt zehn vierzeiligen Strophen, in denen der Leidensweg Mariens von der Vorhersage Simeons bis zur Kreuzigung Christi beschrieben wird, und denen auf der musikalischen Ebene eine Gliederung in sechs Abschnitte entspricht (wobei allerdings die musikalische Gliederung in Abschnitte und die strophische Gliederung des Textes in der Regel weder in der Prima noch in der Secunda Pars deckungsgleich sind). Alle drei musikalischen Formteile der Prima Pars beginnen im Text mit einer direkten Anrede Mariens (I.: "Memorare Mater Christi"; II.: "Auxiliata plus fuisti"; III.: "Fac nos crucem venerari"). In den vier Strophen der Secunda Pars spricht der Text zum einen vom Mitleiden der Gläubigen mit der *Mater dolorosa*, zum anderen enthält er Verse eines direkten Bittgebetes an Maria als Fürsprecherin und Mittlerin zwischen Gott und den

Gläubigen. Dem entspricht die musikalische Gliederung in zwei Teile und vier Abschnitte. Ebenso durch den Text motiviert dürften die in der Secunda Pars in ihrer Häufigkeit deutlich zunehmenden schlichten homophon-akkordischen und von Tonwiederholungen bestimmten Partien sein; sie unterstreichen musikalisch den sich im Verlauf der Motette wandelnden Charakter des Textes von der Schilderung der Leidensstationen in der Prima Pars hin zu dem Hoffnung und Glaubensstärke ausdrückenden Gebet in der Secunda Pars.

Die Grundlage der Motette bildet ein weltlicher Cantus prius factus mit eigenem Text, der als Cantus firmus in der Handschrift zum Zweck der Hervorhebung mit roter Tinte notiert ist: Der Tenor I von Pipelares *Memorare Mater Christi* ist die Tenorstimme aus dem dreistimmigen Villancico *Nunca fué pena mayor* des aus Brügge stammenden und nach Spanien emigrierten Komponisten Johannes Wreede (Urreda).⁵² Der Text, von dem Pipelare im Cantus firmus der Motette nur die ersten sechs von insgesamt zwölf Zeilen des Gedichts zitiert, stammt von García Álvarez de Toledo, dem Herzog von Alba, in dessen Diensten Wreede 1476 stand.⁵³ Diese Komposition Wreedes war zur Zeit Pipelares zweifellos berühmt und wurde sehr geschätzt. Sie eröffnet die wichtigste und umfangreichste Liederhandschrift Spaniens, das *Cancionero Musical de Palacio* (Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms. 1335), und wurde von Petrucci in seine Drucke *Harmonice Musices Odhecaton A* (Venedig 1501) und *Canti C* (Venedig 1503/1504) aufgenommen.⁵⁴ Außer in Pipelares Motette *Memorare Mater Christi* wird Wreedes *Nunca fué pena mayor* in zahlreichen Werken anderer Komponisten zitiert, darunter in den gleichnamigen Messen von Pierre de la Rue⁵⁵ und Francisco Peñalosa⁵⁶.

⁵² Das Villancico *Nunca fué pena mayor* ist ediert in: *Barbieri 1890*, S. 233-234. Die im internationalen Repertoire des 16. Jahrhunderts ebenfalls stark vertretene vierstimmige Fassung mit einem hinzugefügten Altus ist in folgender Neuedition zugänglich: *The Si Placet Repertoire of 1480-1530*, hg. von Stephen Self, Madison (Wisconsin): A-R Editions 1996 (RRMR 108), Nr. 18, S. 58-60.

⁵³ Und nicht – wie von Paul van Nevel im Beiheft zur CD mit Werken Pipelares angegeben (Sony Classical 68258 [1996], Huelgas Ensemble, Paul van Nevel) – von dem portugiesischen Dichter Gil Vicente (ca. 1465-1540), der das Lied in seinen Theaterstücken *Las cortes de Jupiter* und *Fragoa d'Amor* erwähnt, siehe Helen Hewitt und Isabel Pope: Petrucci: *Harmonice Musices Odhecaton A*, New York 1978, S. 169 [im folgenden: Hewitt 1978], und Robert Stevenson: *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague 1960, S. 54 und S. 203, Anmerkung 19 [im folgenden: Stevenson 1960].

⁵⁴ Ediert in: *Hewitt 1978*, Nr. 4, S. 226-227. Zum *Cancionero Musical* siehe Paul R. Laird: *Towards a History of the Spanish Villancico*, Warren (Michigan) 1997 (Detroit monographs in music, studies in music 19), S. 10ff., und *Stevenson 1960*, S. 249ff.

⁵⁵ *Missa Nunca fué pena mayor* à 4, ediert in: Pierre de La Rue: *Opera omnia IV*, hg. von T. Herman Keahey, American Institute of Musicology 1996 (CMM 97), S. 128-152.

⁵⁶ *Missa Nunca fué pena mayor* à 4, ediert von Martyn Imrie, Lochs, Isle of Lewis (Schottland): Vanderbeek & Imrie 1993.

Sowohl die Wahl dieses Cantus firmus als auch die Verwendung des *mi*-Modus mit der Finalis *e* stehen unzweifelhaft im Zusammenhang mit dem leidvoll-ausdrucksstarken Affektgehalt des Motettentextes und sind daher als von Pipelare bewußt eingesetzte Mittel der Textausdeutung zu interpretieren.⁵⁷ Zeitgenössische Theoretiker betonen auch immer wieder, daß die Wahl des Modus sich nach dem Text zu richten habe und die Betrachtung des Modus an erster Stelle des Kompositions- oder Analyseprozesses stehen sollte. Unterstützt wird der eher traurige Charakter des *mi*-Modus in Pipelares *Memorare Mater Christi* durch das häufige Aufsuchen der tiefen Klangregionen und eine Melodiebildung von überwiegend fallender Bewegungsrichtung. Ein die Motette prägendes Motiv ist die fallende Terz. Mit ihr beginnt das Anfangsmotiv "Memorare", und sie durchzieht, häufig als Unterterzportament, die gesamte Motette.⁵⁸ Legt schon die Nähe der vertonten Texte und die Aufeinanderfolge beider Werke in der Handschrift *BrusBR 215-6* einen Vergleich zwischen Pipelares *Memorare Mater Christi* und dem *Stabat mater* von Josquin nahe, so sind die Verwendung eines weltlichen Cantus firmus aus dem Bereich der höfischen Liebeslyrik, der jeweils als "Pfundnoten-Tenor" das Gerüst der Kompositionen bildet,⁵⁹ und die motivisch ebenfalls Josquins *Stabat mater* kennzeichnende fallende Terz musikalische Parallelen, die es nicht abwegig erscheinen lassen, daß Pipelare stilistisch möglicherweise an Josquins berühmte Komposition anknüpfen wollte.

Der von Pipelare stark augmentiert verwendete Cantus prius factus im Tenor I (Vergrößerung der Notenwerte im Verhältnis 4:1 zur Vorlage) ist bis auf wenige Pausentakte stets präsent, so daß er mit seinen langmensurierten Tönen *fundamentum relationis* und klangliche Grundlage für die ihn umgebenden Stimmen ist. Sein Melodieverlauf bewegt sich in der authentischen Oktave von *e* bis *e'* (*f'*, *g'*) und ist somit dem 3. Modus zuzuordnen. Auch der Superius und der Bassus I weisen einen für den 3. Modus typischen Ambitus auf, die anderen Stimmen jedoch umfassen sowohl den authentischen als auch den plagalen Ambitus des *e*-Modus (3. + 4. Modus).⁶⁰

⁵⁷ Zur Verwendung des *mi*-Modus in Werken traurig-ernsten oder melancholischen Charakters siehe Jean-Pierre Ouvrad: Modality and Text Expression in 16th-Century Chansons. Remarks concerning the E-Mode, in: BJBHM 16 (1992), S. 89-116.

⁵⁸ Siehe z.B. die imitatorisch durch die Stimmen wandernden Motive in T. 1-9, T. 71-75, T. 75-79, T. 100-104 und T. 117-120, sowie die zahlreichen Stellen mit einem Unterterzportament: T. 26-27 (S), T. 63-64 (B I), T. 70-71 (S), T. 87 (Ct), T. 99-100 (T II + B I), T. 109 (Tr), T. 124 (S), T. 154 (Ct), T. 154-155 (S), T. 155 (B I), T. 155-156 (Tr), T. 156-157 (S), T. 187 (B II). Das stufenweise Portamento kommt in der gesamten Motette nur als konsonante Semiminima zur Einleitung einer Klausel vor: siehe T. 9 (Tr), T. 132 (S), T. 151-152 (Tr) und T. 167-168 (Tr).

⁵⁹ Josquin zitiert als Cantus firmus in seiner Vertonung den Tenor der Chanson *Comme femme desconfortée* von Gilles Binchois.

⁶⁰ Für eine Übersicht der Stimmumfangs siehe das Kapitel *Die Tonarten und Schlüsselungen*, S. 40.

Liegt hier also die Verbindung eines authentischen mit seinem plagalen Modus vor? Und wäre Pipelares *Memorare Mater Christi* daher als einem Moduspaar zugehörig zu bezeichnen, also eine Komposition "ad ambas formas alicuius Modi" bzw. "ad connexum aliquem Modum" (Sethus Calvisius)?⁶¹ In der Vokalmusik des späten 16. Jahrhunderts, vor allem im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Mehrchörigkeit, gibt es häufiger Werke, die auf einem Moduspaar basieren. Joachim Burmeister gibt in seiner *Musica poetica* (Rostock 1606)⁶² auch für die Analyse solcher Art disponierter Werke eine eindeutige Antwort auf die Frage, wie der Modus zu bestimmen sei.⁶³ Auch bei der Verbindung eines authentischen mit dem entsprechenden plagalen Modus bestimme nur ein Modus den Charakter des Satzes, und bei einer Analyse des Modus sei zuerst der Tenor, dann der Superius, und erst danach der Bassus und der Altus zu betrachten. Somit gilt also auch hier das Prinzip der modal "herrschenden" Stimmen Tenor und Superius, denen die modal "dienenden" Stimmen Altus und Bassus untergeordnet sind, wodurch sich für Pipelares *Memorare Mater Christi* der 3. Modus als Tonart eindeutig feststellen läßt. Doch nicht nur der abstrakte Ambitus der Stimmen, sondern vielmehr deren konkreten melodischen Verläufe und Zäsurbildungen auf bestimmten Klauselstufen prägen den authentischen *e*-Modus klar aus. Das zu Beginn der Motette durch alle den Cantus firmus umgebenden Stimmen wandernde, den Quintraumen von *e* bis *a* fallend ausfüllende Initialmotiv "Memorare" kennzeichnet die Motette gleich zu Beginn hörend nachvollziehbar als im authentischen *mi*-Modus stehendes Werk (Notenbeispiel 36). Weiterhin spricht die melodische Dominanz des Repercussionstons *c* im Superius für den 3. Modus: In den Takten 14ff. ist der Ton *c*" der im Superius am häufigsten wiederholte Ton, und der homophone Abschnitt in den Takten 95ff. beginnt und schließt in dieser Stimme ebenfalls mit *c*". Besonders deutlich ist die melodisch gerüstbildende Funktion der Repercussa in der Secunda Pars. Sie beginnt mit dem Repercussionston, und im Superius bleibt dieser ein melodisch immer wieder angesteuerter Ton.⁶⁴ Die fast ausschließlich verwendeten Klauselstufen (*e*, *a*, *c* und *g*) sind die regulären Klauselstufen 1., 2. und 3. Ranges des 3. Modus; nur am Übergang vom 1. zum 2. Abschnitt der Prima Pars (T. 44-46) befindet sich mit einer Klausel auf der Tonstufe *d* eine *clausula peregrina*.

⁶¹ Zu Werken, die auf einem Moduspaar fundiert sind und ihrer Klassifizierung durch zeitgenössische Theoretiker siehe Meier 1992, S. 157ff.

⁶² Kapitel 6: *De Modis Musicis*, siehe Joachim Burmeister: *Musica poetica*, hg. von Martin Ruhnke, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Rostock 1606, Kassel/Basel 1955 (Documenta musicologica 1; 10), S. 40-45.

⁶³ Siehe Siegfried Gissel: Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550-1650. Eine Quellenstudie, in: *Mf* 39 (1986), S. 201-217.

⁶⁴ Vor allem im letzten Abschnitt der Motette (T. 153ff.).

Sowohl die Prima als auch die Secunda Pars beginnen mit der perfekten Konsonanz der Oktave und enden mit einem Klang auf der Finalis *e*, der die kleine Terz enthält. Auch wenn die Terz im Schlußklang am Ende der Motette – anders als die Terz im Klang am Ende der Prima Pars – bedingt ist durch die Integration des auf dem Ton *g* schließenden Cantus firmus, ist ein solcher Schlußklang im gesamten Motettenschaffen Pipelares einmalig und auch in bezug auf sein gesamtes Œuvre etwas Besonderes: Nur die Chanson *Ic weedt een molenarinne* schließt gleichfalls mit einem die kleine Terz beinhaltenden Klang, alle anderen Kompositionen enden mit Schlußklängen, die nur aus perfekten Konsonanzen bestehen. Selbst die Binnenschlüsse am Ende von Motettenteilen oder Teilen der einzelnen Meßsätze sind in der Regel terzlos.

Prima Pars (T. 1-120)

Pipelare eröffnet seine monumentale Motette mit einem von Imitation geprägten Abschnitt, in dem das die Gerüsttöne des Modus umspielende Initialmotiv "Memorare" durch alle sechs zum Cantus firmus hinzutretenden Stimmen wandert. Ausgehend vom Bassus I, der mit dem Cantus firmus im Tenor I zusammen einsetzt, wird es nacheinander von den darüberliegenden Stimmen aufgenommen, bevor es in den Takten 7-9 schließlich in der tiefsten Stimme und auf einer anderen Tonstufe erscheint. Das Triplum und der Bassus I schließen diesen einleitenden Abschnitt in T. 9-10 mit einer Klausel auf *a* ab, die im Unterschied zu anderen Zäsuren des I. Teils der Prima Pars (sowie vielen der Motette insgesamt) Merkmale eines deutlichen formalen Einschnitts aufweist: Die Diskantklausel liegt in der (klingend) höchsten Stimme, wird durch ein Portamento eingeleitet und enthält einen Vorhalt, dessen Vorbereitung zusammenfällt mit einer Durchgangsdissonanz auf relativ betonter Zeit (in der in die Tenorklausel führenden Gegenstimme), womit diese *clausula formalis* auch dissonanztechnisch hervorgehoben wird (Notenbeispiel 36).

Notenbeispiel 36: *Memorare Mater Christi*, Prima Pars, T. 1-10

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The time signature is 2/2. The lyrics are distributed across the vocal staves as follows:

- System 1 (Measures 1-5):**
 - Soprano (S): Me - mo - ra - re
 - Tenor (Tr): Me -
 - Tenor I (T I): Nun - ca
 - Tenor II (T II): Me - mo - ra - re Ma -
 - Contralto (Ct): Me - mo - ra - re Ma -
 - Bass I (B I): Me - mo - ra - re
 - Bass II (B II): (no lyrics)
- System 2 (Measures 6-10):**
 - Soprano (S): (no lyrics)
 - Tenor (Tr): mo - ra - re Ma - ter
 - Tenor I (T I): fué
 - Tenor II (T II): ter
 - Contralto (Ct): ter
 - Bass I (B I): Ma - ter
 - Bass II (B II): Me - mo - ra - re

Der sich daran anschließende vollstimmige Abschnitt ist von Tonwiederholungen geprägt. Ein rhythmisches Motiv, bestehend aus drei aufeinanderfolgenden Miniminen und anschließendem längerem Ton, durchzieht die gesamte Prima Pars und wird auch in der Secunda Pars wieder aufgenommen.⁶⁵ Zuerst in Takt 16f. im Superius auftretend, kommt

⁶⁵ Z.B. in T. 135f. (S + B II) und T. 153ff. (in verschiedenen Stimmen).

es im I. Teil insgesamt 17mal vor.⁶⁶ Im II. Teil der Prima Pars ist es ebenso häufig vertreten (16mal).⁶⁷ Besondere Bedeutung kommt diesem Motiv im 3. Abschnitt der Prima Pars (T. 71ff. und T. 75ff.) zu, wo es imitatorisch verarbeitet wird und an das Intervall der fallenden Terz geknüpft ist. Auch in der Schlußwendung der Prima Pars, in der die Stimmen nach und nach zur Ruhe kommen, spielt es eine wirkungsvolle Rolle. Während das Triplum und der Tenor I nach ihrer *e-mi*-Klausel in Takt 114-115 den Finalton *e* festhalten und auch der Bassus II und der Bassus I aus der melodischen Bewegung in Haltetöne übergehen, wandert dieses Motiv deutlich hörbar vom Superius in den Contratenor und danach in den Tenor II (Notenbeispiel 37).

Notenbeispiel 37: *Memorare Mater Christi*, Prima Pars, T. 115-120

115

S
- ra, si - ne mo - ra.

Tr
8 - ra.

T I
8 - no.

T II
8 - ra, si - ne, si - ne mo - ra.

Ct
8 - ne, mo - ra, si - ne mo - ra.

B I
mo - ra, si - - - ne mo - ra.

B II
si - ne mo - ra.

⁶⁶ In T. 16f. (S), T. 25f. (Tr), T. 26f. (S + Tr), T. 28f. (T II), T. 29f. (Tr), T. 30f. (T II), T. 30f. (S + Ct), T. 32f. (S), T. 33f. (TII), T. 34f. (S + B I), T. 38f. (S), T. 39f. (T II), T. 40f. (Ct) und T. 42f. (Tr).

⁶⁷ In T. 56f. (Tr), T. 59f. (S), T. 62f. (T II), T. 63f. (S), T. 65f. (Ct), T. 68f. (T), T. 71f. (S), T. 72f. (T II), T. 72f. (B I), T. 73f. (T), T. 75f. (T II), T. 76f. (S), T. 76f. (Ct), T. 77f. (T), T. 77f. (B I) und T. 78f. (Ct).

Im I. Teil der Prima Pars sind die beiden tiefsten Stimmen mit ihren vielen Tonwiederholungen fast durchgängig zu einem homorhythmischen, zumeist in Terzenparallelen verlaufenden Stimmenpaar gekoppelt.⁶⁸ Zeitweise passen sich auch andere Stimmen ihrem Rhythmus an, besonders deutlich ist dies in den Takten 19ff., wo fast alle Cantus firmus-freien Stimmen weitgehend rhythmisch identisch sind. Nur der Contratenor ist völlig eigenständig. Er wiederholt und sequenziert kurze motivische Einheiten. Eine rhythmische Koppelung der Unterstimmen kommt auch im II. Teil der Prima Pars vor.⁶⁹ Wie der I. Teil der Prima Pars beginnt auch dieser mit einem imitatorisch gestalteten Abschnitt. Das zuerst im Bassus II in den Takten 47ff. auftretende Motiv erscheint in den Takten 49ff. im Superius, zwei Takte später im Tenor II, und in den Takten 53ff. im Contratenor, jeweils auf einer anderen Tonstufe. Sonst ist Imitation in dieser Motette Pipelares jedoch selten, in der Prima Pars tritt sie nur noch an folgenden Stellen auf:

- In den Takten 31ff.: Der Bassus I imitiert hier das Motiv zu den Worten "Tibi Virgo" des Bassus II in der Oberquinte, und wenige Takte später wandert ein viertöniges Motiv vom Contratenor (T. 35-36) in den Superius (T. 37-38) und wieder zurück in den Contratenor (T. 37-38).
- In den Takten 100ff.: Das Motiv des Contratenors in den Takten 100-103 wird vom Bassus II eine Brevis später in der Unterquinte (unvollständig) und zwei Breven später vom Triplum in der Oberquarte (vollständig) imitiert.

Die den I. Teil der Prima Pars abschließende Klausel auf *a* in T. 42-43 ist mit ihrer umspielten Diskantklausel im Superius und der Tenorklausel im Cantus firmus die erste deutliche Zäsur seit der den einleitenden Abschnitt abschließenden Klausel in T. 9-10. Doch während der Tenor II und der Bassus I ihre Linie bei gehaltener Ultima *a* von Superius und Tenor I melodisch noch fortsetzen, beginnt in T. 44 mit der Phrase des hier wiedereinsetzenden Triplums schon der II. Teil der Prima Pars, wodurch sich das Ende des I. und der Anfang des II. Teils überlappen.⁷⁰

⁶⁸ So von T. 12 bis T. 28 und von T. 35 bis T. 42.

⁶⁹ So in T. 55-63 (Homorhythmik von Ct, B I und B II).

⁷⁰ Die Textunterlegung durch Ronald Cross trägt dieser formalen Analyse im Tenor II und Bassus I nicht Rechnung. Deren den ersten Teil abschließenden Wendungen sind schon mit den Anfangsworten des zweiten Teils ("Auxiata plus fuisti") textiert. Im Tenor II fehlt dabei das erste Wort (und wird auch nicht mehr nachgeholt). Der Schwierigkeit, den langen Text der Motette auf den überwiegend durchbrochenen Satz und damit auf verhältnismäßig wenig Notentext in jeder einzelnen Stimme zu verteilen, begegnet Cross außer mit der Eliminierung einzelner Worte in einzelnen Stimmen mit der Aufteilung des Textes auf die verschiedenen, sich melodisch ablösenden Stimmen, z.B. in T. 75ff.: "Rersum Virgo (T II) doluisti (S) captum natum (Ct) cum scevisti (T II)".

Der Übergang vom II. zum III. Teil der Prima Pars erfolgt ebenfalls überlappend. Die *a*-Klausel von Superius, Tenor II und Bassus I in T. 82-83 und die darauf folgende Parallelklausel auf *a* von Triplum, Bassus II und Contratenor in T. 86-87 prägen das Ende des II. Teils klar aus. Die über diese Zäsur hinweg gehaltenen Töne des Cantus firmus aber wirken ebenso verbindend wie der gemeinsame Einsatz von Superius, Tenor II und Bassus I über der gehaltenen Ultima *a* in T. 87. So kommt es innerhalb der Prima Pars auch an den Zäsurstellen nie zu einem melodischen Stillstand und wirklichen Ruhepunkt, denn sie sind jeweils als Übergänge gestaltet, an denen zugleich die Doppelfunktion des Cantus firmus deutlich wird: Da die Zäsuren der Motette zusammenfallen mit Einschnitten in der Melodie des Cantus firmus, gibt dieser einerseits die formale Gliederung der Motette vor, andererseits aber hat der Cantus firmus durch seine zum Teil extrem langen Haltetöne Abschnitte und Teile verbindende Funktion.

Der Schlußteil der Prima Pars hebt sich durch Oberstimmendominanz von den beiden vorangegangenen Teilen ab. In den Takten 87-100 und 108-111 steht der Superius als höchste und rhythmisch bewegteste Stimme klanglich im Vordergrund. Dabei scheinen die trotz der bewegten Oberstimme akkordisch-homophon wirkenden Takte 95-100 schon auf die syllabisch-gleichrhythmischen Abschnitte der Secunda Pars vorauszuweisen.

Secunda Pars (T. 121-189)

Für die einzelnen Abschnitte der Secunda Pars ist im Unterschied zu den überwiegend langen Melodiebögen der Prima Pars eine Folge kleingliedriger und jeweils deutlich voneinander abgegrenzter Phrasen kennzeichnend. Dabei werden wenigerstimmig-polyphone Takte mit einzelnen imitatorisch verarbeiteten Motiven abgelöst von vollstimmigen akkordisch-homophon wirkenden Takten im *Contrapunctus simplex*, in denen Tonwiederholungen, die schon in der Prima Pars auffallend häufig vorkamen, nun zum hervortretenden Merkmal werden.⁷¹

Eine Parallelklausel auf *a* in T. 152-153, an der das Triplum, der Tenor II und der Bassus II beteiligt sind, markiert den Einschnitt zwischen dem I. und dem II. Teil der Secunda Pars. Der Abschnitt zu Beginn des II. Teils (3. Abschnitt, T. 153-169/171) ist der längste überwiegend von Imitation bestimmte Abschnitt der Motette und zugleich die Stelle der Komposition mit dem größten Beziehungsreichtum zwischen den Stimmen, deren Melodieführung mit motivischen Wiederholungen und Sequenzen durchsetzt ist, was vor

⁷¹ So in T. 137, T. 171 und T. 185.

allem für die Phrasenbildung in Pipelares größeren Werken typisch ist. Das zuerst im Contratenor eingeführte Motiv "sed in fide" (T. 153-154) wird nacheinander im Abstand einer Semibrevis vom Superius (T. 153-155), dem Bassus I (T. 154-155) und dem Triplum (T. 154-156) in der Oktave bzw. in der Prime imitiert und anschließend im Superius noch einmal wiederholt. Dieses Motiv beinhaltet das Unterterzportament (immer die Terz *c-a*), eine die gesamte Motette durchziehende Wendung, die hier motivisch eigenständig ist, in der Regel aber als abschließende Geste an Zäsurstellen zum Einsatz kommt,⁷² so auch am Schluß der Motette: Der den Schlußklang fundierende Ton *E* wird im Bassus II über ein Unterterzportament erreicht (siehe Notenbeispiel 38). Auch das zweite Motiv dieses Abschnitts, das zu den Worten "recta stemus" ebenfalls zuerst im Contratenor (T. 155-156) erklingt, wandert in den folgenden Takten durch verschiedene Stimmen, während der Bassus II ein aus Tonwiederholungen bestehendes rhythmisches Motiv wiederholt und sequenziert (T. 157-160). Anschließend werden alle Stimmen in eine zweitaktige Sequenz eingebunden (T. 161-165), in welcher der Superius, der Contratenor und der Tenor II zudem imitatorisch miteinander verknüpft sind. Das danach im Bassus I in den Takten 165-166 erscheinende zweitaktige Motiv wird zunächst vom Triplum (T. 165-167) und vom Bassus II (T. 169-170) imitiert und nach dem homophon deklamierten Abschnitt der Takte 171-175 dann noch einmal vom Contratenor (T. 175-176) und vom Bassus I (T. 177-178) aufgenommen.

Von diesem mit Imitation durchsetzten Abschnitt abgesehen werden aber auch in der Secunda Pars von Pipelares *Memorare Mater Christi* nur einzelne kurze Tonfolgen von einer oder mehreren Stimmen aufgegriffen:

- In den Takten 122ff.: Der Contratenor (T. 122-124: "Gloriosam") wird vom Bassus II imitiert (T. 127-129: "Perforatam").
- In den Takten 133ff.: Ein viertöniges Motiv wandert vom Tenor II (T. 133-134) in den Superius (T. 133-134) und anschließend in den Bassus II (T. 135-136).
- In den Takten 143ff.: Das die Prima Pars abschließende viertönige Motiv (im Superius, Contratenor und Tenor II in den Takten 117ff.) tritt als Kopfmotiv im Tenor II (T. 143-144), im Triplum (T. 149-150) und im Bassus II (T. 149-151, augmentiert) auf (vgl. auch T. 153ff.).

⁷² Siehe T. 63f. (B I), T. 70f. (S), T. 87 (Ct), T. 99f. (T II + B I), T. 124 (S), T. 187 (B II); vgl. auch T. 26-27 (S) und T. 109 (T).

Eher ungewöhnlich ist die Schlußbildung ohne reguläre Klausel. Der in den Mittelstimmen schon in T. 187 erreichte und ab dem Taktende auch von der tiefsten Stimme fundierte Schlußklang auf der Finalis *e* wird mit einer Wendung eingeführt, die von einem Klang über *F* zu einem über *G* fortschreitet (T. 186-187), wodurch weder zu dem Schlußklang auf der Finalis *e*, noch zu dem vorangegangenen Klang auf *g* ein Leitton möglich ist. Die anschließende, in den einzelnen Stimmen sukzessiv erfolgende melodische Beruhigung verändert den Schlußklang lediglich noch in seiner Farbe und Dichte; die von der Finalis *e* zur Quinte des Schlußklangs absteigende Wendung im Bassus I (T. 188-189) – ein in der Motette mehrfach anzutreffendes wie allgemein übliches formelhaftes Motiv⁷³ – unterstreicht am Schluß noch einmal den kontemplativen Charakter des Werkes. Das Kyrie I der gleichfalls auf *e* fundierten *Missa Mi mi* Pipelares im 4. Ton schließt mit demselben Motiv (Notenbeispiel 38).

Notenbeispiel 38: Schlußwendung der Motette *Memorare Mater Christi* [a] und des Kyrie I der *Missa Mi mi* [b]

Memorare Mater Christi, T. 185-189

185

[a]

The musical score for 'Memorare Mater Christi' (measures 185-189) features eight vocal parts. The lyrics are: 'Per te fi - at dul - ce. A - men.' and 'tes.'.

- Soprano (S):** Per te fi - at dul - ce. A - men.
- Tenor (Tr):** Per te fi - at dul - ce. A - men.
- Tenor I (T I):** tes.
- Tenor II (T II):** Per te fi - at dul - ce. A - - - - men.
- Contralto (Ct):** Per te fi - at dul - ce. A - men.
- Bass I (B I):** fi - at dul - ce. A - men. A - - - - men.
- Bass II (B II):** Per te fi - at dul - ce. A - - - - men.

⁷³ Siehe T. 24f. (T) und T. 87f. (T); vor allem in den *Fors seulement*-Kompositionen Pipelares und dem zweistimmigen Satz *Virga tua et baculus tuus* tritt dieses Motiv häufig auf, meistens jedoch mit einer punktierten Minima als Anfangston; so auch am Beginn des III. Teils des *Salve Regina* (Vers 6, T. 1-8).

Missa *Mi mi*, Kyrie, T. 5-7

5

S e - lei - - - - - son.

A 8 Ky - ri - e e - - - - lei - son.

T 8 Ky - ri - e e - - - - lei - son.

B Ky - ri - e e - lei - - - - son.

Die besondere musikalische Textur der Motette *Memorare Mater Christi* – eine überwiegend syllabische Schreibweise mit vielen Tonwiederholungen, insgesamt relativ wenig Imitation und verhältnismäßig wenig Dissonanzen – ist sicher einerseits durch die von der vierstimmigen Norm abweichende hohe Stimmenzahl, andererseits aber wohl auch dadurch bedingt, daß der Komponist viel Text für den Zuhörer möglichst verständlich auf kleinem Raum unterzubringen hatte (der vom Cantus firmus vorgegeben ist). Darüber hinaus können die vielen *redictae* von Pipelare aber auch als Mittel der Textausdeutung eingesetzt worden sein: als Symbol für die Textinhalte Schmerz, Leid, Trauer und Tod. Den Höreindruck jedenfalls prägen über weite Teile des Werkes die vertikal sich ergebenden vollstimmigen Zusammenklänge, die in ihrer schlichten Schönheit sicher nicht nur für den damaligen Hörer ein besonderes klangliches Erlebnis waren, sondern auch für den Hörer von heute von ergreifender Wirkung sind.

DAS MAGNIFICAT TERTII TONI à 4

MAGNIFICAT⁷⁴

(Liber usualis, Missae et Officii, Tournai 1953,
S. 208-209)

1. Magnificat anima mea Dominum.	Meine Seele erhebt den Herrn,
2. Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter.
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut. Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter.
4. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.	Denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und dessen Name heilig ist.
5. Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.	Und seine Barmherzigkeit währt von Geschlecht zu Geschlecht bei denen, die ihn fürchten.
6. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.	Er hat Macht ausgeübt mit seinem Arm und die zerstreut, die im Herzen voll Hochmut sind.
7. Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.	Die Mächtigen hat er vom Thron gestoßen und die Niedrigen erhöht.
8. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.	Die Hungrigen hat er mit Gütern gefüllt, und die Reichen ließ er leer ausgehen.
9. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.	Er hat sich seines Volkes Israel angenommen, im Gedenken an sein Erbarmen.
10. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.	Wie er es unseren Vätern verheißen hat: Abraham und seinen Nachkommen in Ewigkeit.
11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Wie es war im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

⁷⁴ Die deutsche Übersetzung erfolgte in Anlehnung an die Textfassung in: Stundenbuch für die katholischen Bistümer des deutschen Sprachgebietes, hg. im Auftrag der Deutschen und der Berliner Bischofskonferenz u.a., Bd. 1: Advent und Weihnachtszeit, Freiburg i.Br. u.a. 2000, S. 364-365.

Das *Magnificat* gehört zu den am häufigsten mehrstimmig vertonten marianischen Texten. Seit dem 6. Jahrhundert ist der Lobgesang der Maria während ihres Besuchs bei Elisabeth (Lukas I, 46-55), das *Canticum Beatae Mariae Virginis*, fester Bestandteil des monastischen Offiziums. Es bildet, umrahmt von zwei Antiphonen, den Höhepunkt des abendlichen Vespere Gottesdienstes der römischen Kirche. Auf der Grundlage der in jedem der acht Modi vorhandenen rezitativischen Psalmformel zum *Magnificat* (Magnificattöne) schufen im 15. und 16. Jahrhundert vor allem franko-flämische Meister, aber auch Komponisten englischer, spanischer, deutscher und italienischer Herkunft eine große Zahl polyphoner *Magnificat*-Vertonungen. In der Regel wurde der Text versweise vertont und in der Alternatimpraxis aufgeführt, wobei entweder nur die geradzahligen oder die ungeradzahligen Verse mehrstimmig-polyphon gesungen wurden und sich mit einstimmig-choraliter vorgetragenen Versen abwechselten. Nur selten sind alle zwölf Verse des *Magnificat* (10 Verse und 2 Verse Doxologie) vertont worden.⁷⁵ In vielen Manuskripten und Drucken wurden die *Magnificat*-Kompositionen für die liturgische Praxis nach Tonarten gruppiert, und nicht selten haben Komponisten ganze *Magnificat*-Zyklen mit Werken in jedem der acht Modi geschrieben. Solche *Magnificat*-Zyklen gibt es beispielsweise von Costanzo Festa, Pierre de la Rue, Alexander Agricola, Nicolas Gombert und Clemens non Papa.⁷⁶

Im Unterschied zu etlichen seiner Zeitgenossen, von denen jeweils mehrere *Magnificat*-Vertonungen überliefert sind, ist von Pipelare nur ein *Magnificat* erhalten. Dieses hochartifizielle und dem Spätwerk des Komponisten zuzurechnende *Magnificat tertii toni*, das schon von Ronald Cross als "a mature work of art" und "one of the most eloquent works of the 16th century" gerühmt wurde,⁷⁷ ist in mehreren Quellen überliefert.⁷⁸ Die früheste und zugleich wichtigste Quelle ist das im *Alamire*-Skriptorium für Friedrich den

⁷⁵ Beispiele für die mehrstimmige Vertonung aller Verse sind vor allem unter den für die Päpstliche Kapelle bestimmten Kompositionen zu finden, da es dort üblich war, alle zwölf Verse des *Magnificat* mehrstimmig zu singen. Allerdings sind längst nicht alle der in den Vatikanischen Chorbüchern befindlichen *Magnificat*-Vertonungen durchkomponiert. Häufig wurden für eine durchweg mehrstimmige Aufführung die polyphon vertonten Teile einfach als Kontrafakturen wiederholt. Siehe Richard Sherr: Two Hymns and Three Magnificats, in: *Sherr 2000*, S. 326.

⁷⁶ Mehrere Spezialstudien befassen sich mit den mehrstimmigen *Magnificat*-Vertonungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Die folgende Publikation von Carl-Heinz Illing ist vor allem aufgrund des in ihr enthaltenen chronologischen Verzeichnisses der *Magnificat*-Kompositionen bis 1620 auch heute noch von Nutzen: Zur Technik der *Magnificat*-Komposition des 16. Jahrhunderts, Wolfenbüttel-Berlin 1936 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 3). Außerdem sind hier zu nennen: Josef Meinholz: Untersuchungen zur *Magnificat*-Komposition des 15. Jahrhunderts, Diss. Köln 1956, und Winfried Kirsch: Die Quellen der mehrstimmigen *Magnificat*- und *Te Deum*-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Tutzing 1966. Siehe auch die Lexikonartikel von Winfried Kirsch in: MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a. 1996, Sp. 1572-1579 (Art. *Magnificat*), und N GroveD², Bd. 15, London u.a. 2001, S. 588-590 (Art. *Magnificat: Polyphonic to 1600*).

⁷⁷ Siehe Cross 1961, S. 122.

⁷⁸ Siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit.

Weisen angefertigte Chorbuch 20 der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek in Jena (*JenaU 20*), das – nach Tonarten geordnet und in jedem der acht Modi – ausschließlich *Magnificat*-Vertonungen franko-flämischer Komponisten enthält. Pipelares *Magnificat tertii toni* steht dort zwischen Vertonungen von La Rue, Mouton, Divitis und Févin, hinter dessen Name sich ebenso wie bei Pipelare ein Kreuz befindet, das Pipelare und Févin zum Entstehungszeitpunkt des Manuskripts als schon verstorbene Komponisten kennzeichnet (vgl. Abbildung 2). Damit ist diese Handschrift nicht nur die früheste und zuverlässigste der Quellen, sondern zugleich ein wichtiges Dokument zur Eingrenzung der Lebensdaten Pipelares.⁷⁹ Ungefähr 30 Jahre später nimmt Georg Rhau das *Magnificat* Pipelares zusammen mit Werken von Févin, La Rue, de Morales, Richafort, Adam Rener und anderen in seinen 1544 in Wittenberg herausgegebenen monumentalen Druck *Postremum vespertini officii opus* (*Rhau 1544*) auf. Eine Leipziger Handschrift aus dem Jahr 1558 schließlich (*LeipU 49*), die das *Magnificat tertii toni* anonym enthält, stellt eine weitere Quelle für diese Komposition Pipelares dar.⁸⁰

Wie in den meisten *Magnificat*-Vertonungen seiner Zeit sind auch von Pipelare nur die geraden Verse des Textes vertont worden, so daß sich im Verlauf der Komposition die sechs mehrstimmigen Teile mit den ungeraden einstimmigen Choralversen abwechseln und Pipelares *Magnificat tertii toni* mit einem mehrstimmig-polyphonen Teil schließt. In zwei Teilen des Werkes ist die grundsätzlich vierstimmige Stimmendisposition verändert. Im stimmenreduzierten zweiten Teil pausiert der Superius, im vierten Teil ist der Satz um eine zweite Tenorstimme zur Fünfstimmigkeit erweitert. Eine Reduktion der Stimmen in einem der mehrstimmigen Teile des *Magnificat* war schon allein aus Gründen der *varietas* üblich. Die von Pipelare vorgenommene Verringerung der Stimmen auf die Dreistimmigkeit in dem Teil des Werkes, der den aus drei Abschnitten bestehenden 4. Vers des *Magnificat* verarbeitet, könnte aber nicht zuletzt auch aus Gründen der Textausdeutung geschehen sein ("der da mächtig ist und dessen Name heilig ist": die Zahl 3 als heilige Zahl und Symbol des dreieinigen Gottes). Die Erweiterung der Stimmenzahl im Schlußteil des Werkes ist schon allein aufgrund der damit einhergehenden größeren klanglichen und

⁷⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel *Zur Biographie*, S. 5-7.

⁸⁰ Auch in einem 1566 angelegten Verzeichnis der Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J. ist ein *Magnificat* Pipelares aufgeführt. Da die Musikalien verlorengegangen sind, ist nicht auszuschließen, daß es sich hierbei um ein weiteres *Magnificat* des Komponisten gehandelt haben könnte. Vermutlich jedoch ist die genannte Handschrift (in der Quelle: Kurbayern Äußeres Archiv 4851 [olim Libri antiquitatum], fol. 170-180) lediglich als Konkordanz zu den noch existenten Manuskripten der bekannten Vertonung Pipelares im 3. Modus zu betrachten. Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel *Zum Werk*, S. 14-15.

kontrapunktischen Möglichkeiten ein Mittel der Steigerung; dieser zugleich längste mehrstimmige Teil der Komposition wurde von Pipelare aber auch dadurch als krönender Höhepunkt des Werkes konzipiert, daß der Magnificatton von einer paraphrasierenden Verarbeitung in den oberen Stimmen zu Beginn der Komposition bis zum typischen Cantus firmus-Gerüst im Tenor am Schluß des Werkes eine zielgerichtete Entwicklung durchläuft.

Magnificat tertii toni, Gliederung:

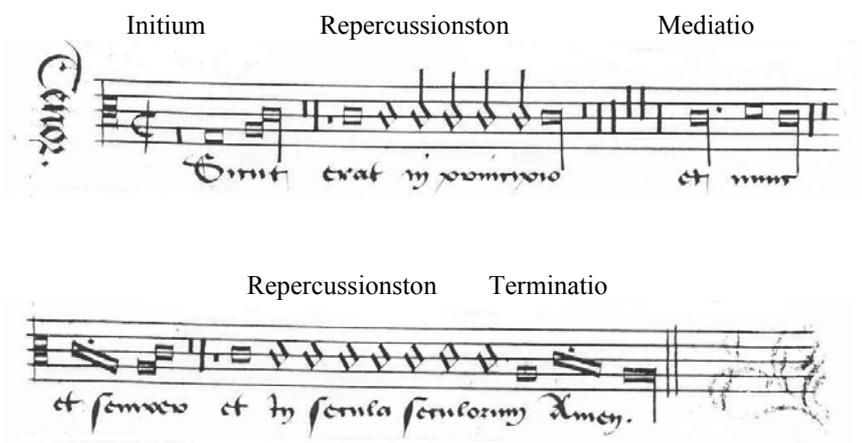
I.	2. Vers: Et exsultavit à 4 (23 Takte)	1. Vers: Magnificat (choraliter)
II.	4. Vers: Quia fecit à 3 (33 Takte)	3. Vers: Quia respexit (choraliter)
III.	6. Vers: Fecit potentiam à 4 (25 Takte)	5. Vers: Et misericordia (choraliter)
IV.	8. Vers: Esurientes à 4 (C.f.-frei) (51 Takte)	7. Vers: Deposuit (choraliter)
V.	10. Vers: Sicut locutus à 4 (19 Takte)	9. Vers: Suscepit Israel (choraliter)
VI.	12. Vers: Sicut erat à 5 (53 Takte)	11. Vers: Gloria Patri (choraliter)

Pipelares *Magnificat tertii toni* basiert auf der ersten Choralmelodie des *Canticum*-Psalmtons im 3. Ton, endend mit der *Schlußformel a*, der die formale und modale Grundlage des Werkes bildet.⁸¹ In fünf der sechs mehrstimmigen Teile der Komposition wird dieser Magnificatton in mindestens einer Stimme, meistens im Tenor, vollständig zitiert, wobei zwecks Streckung des musikalischen Materials eine variable Anzahl an Pausen zwischen die einzelnen melodischen Bausteine des Cantus firmus tritt (Abbildung 18). Andere Stimmen haben durch Imitation einzelner Cantus firmus-Segmente oder durch Kanonbildung zum Cantus firmus-Träger teilweise Anteil an der Verarbeitung des Magnificattons, dessen zweiteilige Anlage außerdem Einfluß auf die Formgebung der einzelnen Teile hat, indem diese entweder in allen Stimmen zu einem formalen Einschnitt führt (in den Versen 2, 6, 10) oder eine solche gemeinsame Zäsur

⁸¹ Siehe *Liber usualis*, Tournai 1953, S. 208.

gerade vermieden ist (in den Versen 4 und 12). Der vierte Teil des *Magnificat* (Vers 8) ist Cantus firmus-frei.

Abbildung 18: Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 20, fol. 36v, Tenor



Da jeder Vers des *Magnificat* auf die immer gleiche schlichte zweiteilige Psalmformel gesungen wird und jedem der mehrstimmigen Teile somit der gleiche, in seinem musikalischen Material begrenzte Cantus firmus zugrundeliegt, ist die Schaffung von *varietas* die wichtigste zu meisternde kompositorische Herausforderung, welcher Pipelare in seinem *Magnificat tertii toni* mit allen zur Verfügung stehenden stilistischen Mitteln begegnet. Unterschiedliche Verfahren der Cantus firmus-Verarbeitung in wechselnden Cantus firmus-Trägern, eine variable Handhabung von Stimmenzahl und -disposition zusammen mit dem Einsatz unterschiedlicher, sich abwechselnder Satztechniken schaffen ein kunstvoll differenziertes Satzgefüge. Allein die wechselweise entweder mit dem Initialmotiv des Magnificattons oder einem Cantus firmus-freien Duo beginnenden, stets imitatorisch gestalteten Satzanfänge veranschaulichen in ihrer unterschiedlichen Gestaltung und Kombination der Stimmen satztechnischen Erfindungsreichtum.

Außer dem zusammenhangstiftenden Cantus firmus und dem stets unveränderten imperfekten Tempus sorgt bei aller *varietas* gleichfalls die Wahrung der Tonart für den notwendigen Zusammenhalt des Werkes. Festgelegt durch den zitierten Magnificatton, ebenso jedoch bestätigt von den Ambitusverhältnissen und den melodischen Verläufen aller Stimmen wie vom Kadenzplan des Werkes, sind in Pipelares *Magnificat* alle wesentlichen Merkmale des 3. Modus paradigmatisch ausgeprägt.⁸²

⁸² Siehe hierzu auch das Kapitel *Die Tonarten und Schlüsselungen*, S. 40.

Wie die folgende Übersicht zeigt (Tabelle 7), haben alle Stimmen fast ausnahmslos einen regulären Ambitus, lediglich die Außenstimmen unter- bzw. überschreiten den idealtypischen Oktavumfang in den Teilen vier bis sechs gelegentlich um mehr als die zulässige Terz, stellen die Tonart insgesamt aber an keiner Stelle in Frage. Alle Klauseln auf den Tonstufen *e* (1. Ranges), *a* und *c* (2. Ranges) sowie *g* (3. Ranges) befestigen die Tonart, modusfremde Schlußbildungen gibt es im gesamten *Magnificat* überraschenderweise nicht. Anzumerken ist allerdings, daß nicht nur alle (ein- wie mehrstimmigen) Verse des *Magnificat* choralbedingt mit einem Klang auf *a* enden, sondern auch insgesamt Klauseln auf der Tonstufe *a* häufiger sind als diejenigen auf der Repercussa *c* und lediglich drei Klauseln auf der Finalis *e-mi* vorkommen, wodurch der Hörer geneigt sein könnte, *a* als Finalis des Werkes anzunehmen.

Magnificat tertii toni, Schlußklänge:

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
S	a'	-	a'	a'	a'	a'
A	e'	a	e'	e'	e'	e'
T I	a	e	a	a	a	a
T II	-	-	-	-	e	-
B	A	A	A	A	A	A

Zwar ist wie im Falle der Psalmtöne auch für mehrere Magnificattöne charakteristisch, daß sie auf einem anderen Ton enden als der Finalis, deren Tonart sie repräsentierten; und gerade für mehrstimmige Kompositionen im 3. Modus, selbst wenn diese nicht auf der Grundlage eines choralen Cantus prius factus entstanden sind, ist die Bevorzugung der Tonstufe *a* als Klauselstufe vor derjenigen der Repercussa *c* typisch – offenbar sind jedoch gerade diese dem *mi*-Modus unter den acht Modi einen Sonderstatus einräumenden Merkmale der Grund für Pipelares in seinem *Magnificat tertii toni* sonst wenig lizenziösen Umgang mit den tonartlich konstitutiven Parametern.⁸³

⁸³ Auf das Phänomen von der Finalis abweichender Schlußtöne in den Magnificattönen weist Gustave Reese hin in seiner Studie: *The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Design in Tonal Centers*, in: *JAMS* 13 (1960), S. 68-78. Zu den Merkmalen des 3. und 4. Modus siehe außerdem *Meier 1974*, S. 147-152 und S. 211-219.

Tabelle 7: Ambitus und Klauselstufen in den mehrstimmigen Teilen des *Magnificat tertii toni*

Ambitus:	S	A	T I	T II	B	Klauseln auf:			
						e:	c:	a:	g:
I. (2. Vers)	[e', f'] g' - e''	a - a'	[e, f] g - e' (f, g')	-	A - a (h, c')	e: -	c: 1	a: 2	g: -
II. (4. Vers)	-	(g) a - d'	(d) e - e' (f, g')	-	A - a	e: 2	c: 2	a: 4	g: -
III. (6. Vers)	[e', f'] g' - d''	(g) a - a'	[e, f]g - e' (f, g')	-	A - a (h, c')	e: -	c: 1	a: 1	g: -
IV. (8. Vers)	e' - e'' (f'')	(f, g) a - a'	[e, f]g - e' (f, g')	-	A - a	e: 1	c: 1	a: 4	g: -
V. (10. Vers)	(a-d') e' - e''	[a- c'] d' - a'	[e, f]g - d'	-	A - a (h, c')	e: -	c: -	a: 1	g: -
VI. (12. Vers)	(c', d') e' - e'' (f'')	(g) a - a'	[e, f]g - d'	e - e' (f, g')	A - a (h, c', d')	e: -	c: 4	a: 1	g: 1
insgesamt:	a - f''	f - a'	d - g'	e - g'	A - d'	e: 3	c: 9	a: 13	g: 1

I. (2. Vers: Et exultavit)

Im I. Teil des *Magnificat* zitiert Pipelare den Magnificatton sowohl im Tenor als auch im Superius, so daß dieser trotz in beiden Stimmen eingeschobener freier Töne fast immer präsent ist und als motivische wie formale Grundlage des Satzes deutlich erkennbar bleibt. Die Töne des choralen Gerüsts erklingen in beiden Cantus firmus-Trägern überwiegend syllabisch deklamiert; an den formal wichtigen Zäsurstellen des Verses aber, der Mediatio und der Terminatio, sind sie paraphrasiert umspielt. Wie am Beginn der anderen mehrstimmigen Teile setzen die Stimmen am Beginn des I. Teils sukzessiv ein, wobei der Superius den Tenor in den ersten acht Takten in der Oberoktave im Einsatzabstand dreier Semibreven imitiert. Währenddessen setzt in T. 4 zunächst der Bassus ein, der das Cantus firmus-Gerüst mit kurzen, sich wiederholenden bzw. sequenzierenden Motiven kontrapunktiert, gefolgt vom Einsatz des Altus, welcher zunächst das Kopfmotiv des Cantus firmus rhythmisch imitiert (T. 5-6), im weiteren Verlauf dieses Teils aber überwiegend als klangliche Füllstimme dient und an zwei Stellen für mehrere Takte in

Dezimenparallelen zum Bassus verläuft (in T. 7-10 und T. 15-17). An der Klausel auf *c* in T. 12-13, welche die im Tenor und im Superius zeitgleich erreichte Mittelzäsur des Magnificattons markiert, sind auch der Altus und der Bassus beteiligt, so daß in diesem Teil des Werkes die beiden Vershälften des Magnificattons zu einer Gliederung des Satzes in zwei musikalisch deutlich voneinander abgegrenzte Abschnitte führen (Notenbeispiel 39).

Magnificat tertii toni, I. (Vers 2), Gliederung:

Abschnitt	Takt
1.	1-13
2.	13-23

Indem aber der Bassus anstelle seiner erwarteten Ultima *c* in T. 13 zunächst eine Minima lang pausiert (*clausula fuggita*) und dann bei noch gehaltener Ultima der drei Oberstimmen mit dem die zweite Vershälfte einleitenden Motiv auf derselben Tonstufe fortfährt, sind beide Abschnitte zugleich subtil miteinander verbunden. Dieses zuerst vom Bassus intonierte und aus Tonwiederholungen bestehende Motiv (T. 14-15: "in Deo") wird jeweils eine Semibrevis später von den anderen Stimmen aufgegriffen, und zwar zunächst vom Altus (T. 14-15), anschließend vom Tenor (T. 14-15), und schließlich vom Superius (T. 15-16). Der Tenor und der Superius führen es als Zitat des Repercussionstons in imitatorischer Schreibweise noch bis T. 19 fort, während die Kontrapunkte im Altus und im Bassus für eine satztechnische Auflockerung der Tonwiederholungen sorgen. Bevor die im Tenor und im Superius in den Takten 20-23 unterschiedlich paraphrasiert zitierte Terminatio in den Schluß des Teils führt, erklingt das vollständige Tonmaterial der zweiten Vershälfte des Magnificattons in den Takten 18-20 als diminuiertes Zitat im Bassus.

Wie alle mehrstimmigen Teile des *Magnificat* endet der I. Teil auf einem reinen Quint-/Oktavklang auf der Tonstufe *a*. Bei einem Vergleich der Schlußwendungen aller sechs mehrstimmigen Verse fällt auf, daß Pipelare durch identische Wendungen in einer Stimme Bezüge zwischen den Schlüssen verschiedener Teile herstellt, gleichzeitig jedoch mit deren jeweils anderer Einbettung in den mehrstimmigen Kontext jeder Schlußwendung eine eigene Prägung verleiht. So sind die Schlüsse des I., II. und VI. Teils aufgrund ihrer jeweils in der Oberstimme gelegenen Gestalt der Diskantklausel miteinander verwandt, insgesamt aber von unterschiedlicher Wirkung. Ähnliches gilt auch für das Zitat der Mediatio des Magnificattons. Diese in eine *clausula formalis* auf der Repercussa *c*

mündende Wendung ist in den Teilen eins bis drei in der jeweils höchsten Stimme des Satzes diastematisch und rhythmisch identisch, in ihrer Kombination mit den darunterliegenden Stimmen aber jedes Mal etwas anders gestaltet.⁸⁴

Notenbeispiel 39: *Magnificat tertii toni, I. (Vers 2)*

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

S Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus
A Spi - ri - tus me -
T Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus
B Et ex - sul - ta -

9
S me - us in De - o
A us in De - o sa - lu -
T me - us, me - us in De - o
B vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu -

17
S sa - lu - ta - ri me - o.
A ta - ri me - o. me - o.
T sa - lu - ta - ri me - o.
B - ta - ri sa - lu - ta - ri me - o.

⁸⁴ Vgl. die Takte 12-13 des I. Teils (Vers 2) mit den Takten 23-25 des II. (Vers 4) und den Takten 11-13 des III. Teils (Vers 6).

II. (4. Vers: Quia fecit)

Der nur dreistimmige II. Teil des *Magnificat* wird eingeleitet von einem bis T. 9 kanonisch verlaufenden und danach bis T. 16 kontrapunktisch frei fortgesponnenen Duo von Bassus und Tenor, nach dessen Klausel auf der Finalis *e-mi* in T. 13 der Altus mit dem Cantus firmus einsetzt. Die einzelnen Abschnitte des Magnificattons erklingen im Altus durch Pausen getrennt und kaum umspielt, die beiden Unterstimmen hingegen sind während des gesamten II. Teils frei von Material aus der choralen Vorlage und bilden für den überwiegend syllabisch zitierten Magnificatton im Altus einen weitgehend selbständigen und rhythmisch bewegteren Unterbau, in dessen Verlauf der Bassus und der Tenor teilweise imitatorisch (T. 16-20), teilweise parallel (T. 15-16, T. 20-23 und T. 27-28) und zeitweise kontrapunktisch frei geführt werden. Aus dieser satztechnischen Anlage resultiert, daß es an der Stelle der Mittelzäsur des Cantus firmus in T. 25 durch die Weiterführung des Unterstimmenduos zu keiner stärkeren gemeinsamen Zäsur kommt, sondern dieser Teil vielmehr in drei Abschnitte zerfällt, die ohne einen den musikalischen Fluß unterbrechenden Einschnitt ineinander übergehen.

Magnificat tertii toni, II. (Vers 4), Gliederung:

Abschnitt	Takt
1.	1-13
2.	13-25
3.	25-33

III. (6. Vers: Fecit potentiam)

Auch im 6. Vers des *Magnificat* wird der Magnificatton von Pipelare in der höchsten Stimme des Satzes choralartig zitiert, getragen von einem rhythmisch bewegteren Stimmengeflecht der drei Unterstimmen, womit sich dieser Teil als Weiterentwicklung der den II. Teil bestimmenden satztechnischen Idee erweist. Die gegenüber dem vorangegangenen mehrstimmigen Vers ungleich größere Komplexität und satztechnische Dichte des III. Teils begründet sich jedoch weniger aus der höheren Stimmenzahl als vielmehr aus dem für Pipelares Stil eher ungewöhnlichen Reichtum an motivischen Beziehungen zwischen den drei Unterstimmen. Nach der Vorwegnahme des choralen Initiums im Tenor (T. 1-2) – der einzigen Beteiligung einer der Unterstimmen an der Verarbeitung des Cantus firmus in diesem Teil – setzt in T. 2 der Superius mit dem Magnificatton ein, dessen Mediatio genau in der Mitte des Satzes (T. 12-13) zu der

einzigem mehrstimmigen Binnenklausel und damit zu einer Gliederung dieses Teils in zwei Abschnitte führt.

Magnificat tertii toni, III. (Vers 6), Gliederung:

Abschnitt	Takt
1.	1-13
2.	13-25

Der Superius zitiert die einzelnen melodischen Segmente des Magnificattons durch Pausen getrennt und ohne Umspielungen, lediglich am Ende der beiden Vershälften (T. 11-13 bzw. T. 24-25) sind klauselbedingt einzelne Zusatztöne eingeschoben. Außer dem Superius kommt in diesem Teil dem Bassus als weiterer Gerüststimme gliedernde Funktion zu. Dieser wiederholt ostinat eine viertaktige Phrase, in der mit einer sechstönigen, nacheinander von zwei verschiedenen Tonstufen aus erklingenden Tonfolge der Oktavraum zwischen c' und c ausgefüllt wird. Das Ostinato im Bassus erklingt insgesamt fünfmal, wobei der Schlußton fast immer gleichzeitig auch neuer Anfangston ist. Da Wiederholung und Sequenzierung zu den zumal in Kompositionen größeren Ausmaßes charakteristischen Stilmerkmalen Pipelares gehören, ist nicht der Einsatz eines Ostinatos das Besondere dieses Verses, sondern die Art und Weise, wie dessen musikalische Substanz in die Struktur der Mittelstimmen eingeht und Pipelare damit permanent motivische Bezüge zwischen den drei Unterstimmen herstellt, ohne daß diese durch Imitation oder Kanon aufeinander bezogen wären. Notenbeispiel 40 zeigt Gestalt und Vorkommen der aus dem Ostinato des Bassus herausgelösten Motive sowie die aus ihnen abgeleiteten motivischen Varianten in den anderen Stimmen.

Den der Phrase des Bassus immanenten Motiven x und y ist sowohl der Quartrahmen als auch die insgesamt fallende Bewegungsrichtung gemeinsam, während das nicht in der Baßlinie enthaltene Motiv z rhythmisch identisch mit Motiv y ist. Bei allen drei Motiven handelt es sich um Viertonmotive. Motiv x erscheint rhythmisch und diastematisch stets unverändert, die Motive y und z kommen dagegen auch in einer die Punktierung eliminierenden Variante (Motive y' und z') und Motiv y außerdem in der Umkehrung vor (Motiv y''). Erweitert man die Motive z und z' um den ihnen immer vorangestellten Ton, so offenbart sich ein im Altus und Bassus insgesamt dreimal auftretendes Motiv als weitere Variante desselben Motivs (Motiv z''). Damit ist fast das gesamte motivische Material der

Mittelstimmen, das zwischen den drei Unterstimmen ein dichtes Netz an Beziehungen knüpft, auf zwei dem Ostinato des Bassus entlehnte Bausteine zurückzuführen.

Notenbeispiel 40: *Magnificat tertii toni*, III. (Vers 6): Ostinato des Bassus und daraus abgeleitete Motive in den anderen Stimmen

1. T. 3-7
2. T. 7-10
3. T. 13-16
4. T. 16-20
5. T. 20-23

Motiv x

A: T. 4-5, T. 8-9, T. 14-15,
T. 15-16, T. 21-22

T: T. 10-11

Motiv y

A: T. 5-6, T. 9-10

T: T. 2-3, T. 14-15,
T. 15-16, T. 18-19,
T. 21-22

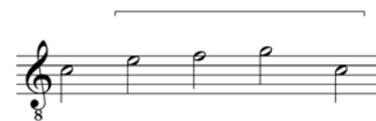
Motiv

A: T. 2-3, T. 3-4,
T. 16-17, T. 17-18

T: T. 4-5, T. 7-8

Motiv y'

T: T. 23-24

Motiv z'

A: T. 18-19

T: T. 5-6, T. 9-10

Motiv y''

T: T. 19-20

Motiv z''

A: T. 10-11

T: T. 16-17, T. 22-23

IV. (8. Vers: Esurientes)

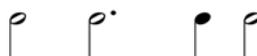
Der gegenüber den vorangegangenen mehrstimmigen Teilen deutlich längere IV. Teil des *Magnificat*, in dem Pipelare den 8. Vers vertont, ist Cantus firmus-frei und besteht aus drei zweistimmigen Abschnitten benachbarter Stimmen, die in einen vollstimmigen Schlußabschnitt münden. Jedes Duo der Stimmpaare Altus/Superius und Bassus/Tenor beginnt mit der jeweils tieferen Stimme, die von der jeweils höheren einige Takte lang imitiert wird, und setzt sich dann in beiden Stimmen kontrapunktisch frei bis zu einer abschließenden *clausula formalis* fort, wo es das andere Stimmenpaar ablöst. Die Einsatzabstände der Anfangsimitationen werden dabei kontinuierlich kürzer.

Magnificat tertii toni, IV. (Vers 8), Gliederung:

Abschnitt	Takt	
1.	1-19	Duo Altus/Superius: Imitation in der Oberoktave im Einsatzabstand von 3 Semibreven (T. 1-7)
2.	18-29	Duo Bassus/Tenor: Imitation in der Oberoktave im Einsatzabstand von 2 Semibreven (T. 19-22)
3.	29-40	Duo Altus/Superius: Imitation in der Oberquinte im Einsatzabstand von 1 Semibrevis (T. 29-35)
4.	40-51	Vierstimmiger Schlußabschnitt

Obwohl in keiner der Stimmen der Magnificatton als Cantus firmus etabliert ist, sind am Beginn und am Ende des IV. Teils einzelne Choralsegmente latent vorhanden. So sind die Töne des choralen Initiums in den Takten 2-4 in gleichmäßigen Semibreven in den Anfang des ersten Duos integriert, und in der Schlußwendung des Superius (T. 49-51) sind fast alle Töne der Terminatio des Magnificattons enthalten.

In keinem anderen Teil des *Magnificat* Pipelares spielen motivische Wiederholungen und Sequenzbildungen eine so große Rolle wie im 8. Vers.⁸⁵ Dabei zieht sich ein rhythmisches Motiv wie ein roter Faden durch alle Abschnitte, in denen es in verschiedenen diastematischen Varianten auftritt:



⁸⁵ Auch in den anderen Motetten Pipelares kommt ein vergleichbar langer mit Wiederholungen und Sequenzen durchsetzter Abschnitt nicht vor; in etlichen Messen des Komponisten aber nehmen diese Satztechniken unter den Stilmitteln einen wichtigen Platz ein, vor allem in den musikalisch ausgedehnten, aber textarmen Sätzen wie dem Agnus Dei.

Im ersten Abschnitt beispielsweise beherrscht es die zum Altus in Sextparallelen verlaufende Superiusstimme in einer Sequenz, die sich in T. 8 unmittelbar an die Anfangsimitation der beiden Stimmen anschließt: Mit der ostentativen Wiederholung des viertönigen Motivs "implevit", die zu einer langen, zunächst stufenweise steigenden und danach wieder fallenden Sequenzkette fortgesponnen wird, unterstreicht Pipelare die Bedeutung des Wortes musikalisch wirkungsvoll. Außerdem kommt das rhythmische Motiv in der Schlußwendung des ersten Abschnitts (T. 17) parallel in beiden Stimmen vor.

Der vierstimmige Schlußabschnitt und Kulminationspunkt des IV. Teils ist als typische Repetitions coda gestaltet und von demselben rhythmischen Grundmotiv durchdrungen wie die vorangegangenen Abschnitte.⁸⁶ Ein neun Takte langer Liegeton auf der Finalis *e'* im Altus wird umrahmt von insistierend wirkenden motivischen Wiederholungen in den anderen Stimmen. Die führende Stimme ist hier der Bassus, welcher sechsmal nacheinander das fallende Quartintervall *a-e* mit der Figur einer dreitönigen Cambiata ausfüllt, während der Superius und der Tenor jeweils abwechselnd einen Takt lang mit einem gleichrhythmischen Motiv an den Bassus gekoppelt sind und einen Takt lang pausieren, bevor alle Stimmen in die Schlußwendung des 8. Verses einmünden (Notenbeispiel 41).

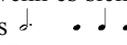
Notenbeispiel 41: *Magnificat tertii toni*, IV. (Vers 8), T. 40-51: Repetitions coda (ab T. 43)

⁸⁶ Der vor allem von Carl Dahlhaus in seinen Analysen der Messen Josquins geprägte Begriff "Repetitions coda" bezeichnet einen von kleingliedrigen Wiederholungen gekennzeichneten Schlußabschnitt. Besonders prägnante Beispiele finden sich in Josquins *Missa Pange lingua*. Siehe Carl Dahlhaus: Studien zu den Messen Josquins des Pres, Diss. Göttingen 1952 (maschr.), S. 368-369 und S. 371.

V. (10. Vers: *Sicut locutus*)

Eingerahmt von den beiden längsten mehrstimmigen Teilen des *Magnificat* dauert der im V. Teil vertonte 10. Vers nur 19 Takte. Er ist damit der kürzeste Teil des Werkes, aufgrund seiner besonderen Formation der vier Stimmen und seiner komprimierten satztechnischen Anlage jedoch von ebenso eindrucksvoller wie klanglich schöner Wirkung. Ein doppeltes Cantus firmus-Gerüst in den beiden Mittelstimmen bildet die musikalische Grundlage dieses Teils. In relativ gleichmäßigen Notenwerten und ohne umspielende Zusatztöne liegt der Magnificatton im Tenor, zu welchem der Altus einen Oberquintkanon mit wechselnden Einsatzabständen bildet. Zu Beginn folgt der Altus dem Tenor im Abstand von drei Semibreven, in T. 12 kehrt sich das Verhältnis von vorausgehender und nachfolgender Stimme bei gleichzeitiger Verkürzung des Einsatzabstandes auf eine Semibrevis dann um, so daß nun der Altus die vorausgehende und der Tenor die nachahmende Stimme ist. Für das Zitat der Terminatio und damit als ein Prinzip der Schlußbildung vergrößert Pipelare den Einsatzabstand zwischen den Kanonstimmen in T. 16 noch einmal auf eine Brevis.

An der Imitation des choralen Initiums ist auch der Superius beteiligt, der noch vor dem Altus einsetzt und den Tenor in den Takten 2-3 in der Oberoktave imitiert. Bedingt durch diese Kopfimitation entsteht in T. 2 hörend eine Folge reiner Quinten, die jedoch aufgrund der Beteiligung verschiedener Stimmen kontrapunktisch unbedenklich und nicht als Parallele einzustufen ist ("Ohrenquinten"). Von dieser kurzen Anfangsimitation abgesehen sind der Superius und der Bassus in der ersten Vershälfte (T. 1-12) nicht an der Verarbeitung des Magnificattons beteiligt; sie umranken vielmehr das Kanongerüst der Mittelstimmen mit rhythmisch abwechslungsreichen Linien, die teilweise in parallelen Dezimen verlaufen und durchsetzt sind mit stiltypischen formelhaften Motiven.⁸⁷ Die zwischen die einzelnen Segmente des Magnificattons eingeschobenen Pausen werden durch das imitatorische Ineinandergreifen von Tenor und Altus überbrückt, so daß der Cantus firmus klanglich fast ununterbrochen präsent ist. Nur nach der Mediatio in T. 11-12 pausieren beide Mittelstimmen für kurze Zeit gleichzeitig, womit Pipelare auch in diesem Teil der Komposition eine formale Zäsur aller Stimmen in der Versmitte des Cantus firmus herbeiführt. Insgesamt jedoch gliedert sich der V. Teil in drei kurze Abschnitte.

⁸⁷ Eine solche Parallelführung von Superius und Bassus geschieht in T. 4-6, T. 8-9 und T. 11-12. Als Pipelares Stil kennzeichnende Motive seien – auch wenn es sich dabei um stilistisches Allgemeingut handelt – beispielsweise die verschiedenen an den Rhythmus  gekoppelten Wendungen (B: T. 3-4 und T. 9-10; B + S: T. 8-9) sowie das vor allem mit den *Fors seulement*-Vertonungen assoziierte "Quartrahmen-Motiv" angeführt, das hier im Superius und im Bassus den ersten und den zweiten Abschnitt beschließt (B + S: T. 5-6 und T. 11-12), auch im VI. Teil des *Magnificat* verhältnismäßig häufig auftritt, und in etlichen Kompositionen Pipelares elementarer Bestandteil der melodischen Gestaltung ist.

Magnificat tertii toni, V. (Vers 10), Gliederung:

Abschnitt	Takt
1.	1-6
2.	6-12
3.	12-19

Der 1. Abschnitt schließt in T. 6 mit einer *clausula simplice* auf der Repercussa *c*, während der 2. Abschnitt in T. 12 ohne eine Kadenzbildung endet, mit verschiedenen kompositorischen Mitteln aber dennoch als formaler Einschnitt und satztechnischer Umbruch konzipiert ist. Die in beiden Kanonstimmen zusammenfallenden Pausen (in T. 11-12) verursachen ebenso wie der Wechsel von vorausgehender und nachahmender Stimme und die Verkürzung des Einsatzabstandes (in T. 12-13) eine Zäsur in der Wahrnehmung des strukturellen und klanglichen Gerüsts. Eine entscheidende Rolle bei der formalen Gliederung spielen hier aber auch die Außenstimmen. Sie wechseln an der Übergangsstelle vom 2. zum 3. Abschnitt von einer das Kanongerüst umrahmenden zu einer teilweise imitatorisch auf dieses bezogenen kontrapunktischen Schreibweise. Sowohl der Superius (in T. 14-15) als auch der Bassus (in T. 15-16) greifen eine zuvor in den Mittelstimmen erklangene Wendung auf. Vor allem aber hebt sich der Schlußabschnitt des V. Teils von den vorangegangenen Abschnitten durch seine vom Cantus firmus inspirierte, in allen vier Stimmen mit Tonwiederholungen durchsetzte und komplementärrhythmisch verlaufende Motivik ab, die im Zusammenspiel der Stimmen zu einer Klangwirkung von fast statisch-akkordlichem Charakter führt, welche der Verheißung des Textes musikalisch Nachdruck verleiht (Notenbeispiel 42).

Notenbeispiel 42: *Magnificat tertii toni, V. (Vers 10), T. 8-19*

8

S
- tres no - stros, stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la.

A
no - - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la.

T
no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la.

B
ad pa - tres no - - - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la.

VI. (12. Vers: *Sicut erat*)

Im 12. Vers seines *Magnificat* erweitert Pipelare den vierstimmigen Satz um eine zweite Tenorstimme zur Fünfstimmigkeit. Eine solche, in vielen *Magnificat*-Vertonungen des 15. und 16. Jahrhunderts zu beobachtende Erhöhung der Stimmenzahl im letzten mehrstimmig vertonten Vers war ein probates Mittel zur Steigerung des Klanges und der kontrapunktischen Möglichkeiten am Schluß der Komposition. So ist beispielsweise auch in den vierstimmigen *Magnificat*-Vertonungen im 3. Ton von Jean Mouton und Claudin de Sermisy der 12. Vers fünfstimmig gesetzt.⁸⁸ Der VI. Teil ist in vier Abschnitte gegliedert, deren ruhig-feierlicher und klangvoller erster und letzter Abschnitt sich durch eine vollstimmige und überwiegend akkordisch-homophone Textur von den mittleren Abschnitten abheben.

Magnificat tertii toni, VI. (Vers 12), Gliederung:

Abschnitt	Takt
1.	1-13
2.	13-25
3.	25-43
4.	43-53

Der *Magnificat*ton liegt in diesem Teil als *Cantus firmus* im Tenor I, umgeben von je einem tiefer- und einem höhergelegenen Stimmenpaar. Er erklingt größtenteils in "Pfundnoten", und auch in diesem Vers sind die einzelnen *Cantus firmus*-Segmente durch Pausen voneinander getrennt, wobei zwischen das Zitat der ersten und der zweiten Vershälfte des *Magnificat*ttons so viele Pausen eingeschoben sind, daß der *Cantus firmus* im Tenor I während des gesamten 2. Abschnitts pausiert. Nur die Tonwiederholungen des Repercussionstons zitiert Pipelare in kleineren Notenwerten (in T. 9-13 und T. 43-47), woran andere Stimmen teilweise homorhythmisch gekoppelt sind.

⁸⁸ Siehe Jean Mouton: *Magnificat tertii toni*, hg. von Thomas G. MacCracken, Fazer Music, Espoo 1994 (Fazer Editions of Early Music); Claudin de Sermisy: *Magnificat tertii toni*, in: Opera omnia I, hg. von Gaston Allaire, American Institute of Musicology 1970 (CMM 52), S. 12-17.

Ein Sonderfall unter den *Magnificat*-Vertonungen der Josquin-Zeit hingegen ist Gomberts *Magnificat tertii et octavi toni*, das ebenfalls nur die geraden Verse als polyphone Teile enthält. In diesem *Magnificat* steigert Gombert die Anzahl der Stimmen ab dem dreistimmigen zweiten Vers systematisch: In jedem weiteren vertonten Vers kommt eine Stimme hinzu, so daß der zwölfte als Doppelkanon angelegte Vers auf acht Stimmen angewachsen ist. Diese Komposition ist ediert in: Nicolai Gombert: Opera omnia IV, hg. von Joseph Schmidt Görg, American Institute of Musicology 1957 (CMM 6), S. 21-37.

Der Bassus und der Tenor II eröffnen den 12. Vers mit dem Intervall der kleinen Terz, was in Pipelares Motettenschaftern eine Ausnahme darstellt.⁸⁹ Danach setzen die anderen Stimmen sukzessiv von unten nach oben ein, wobei die Töne des choralen Initiums im Tenor I (T. 2-5) drei Takte später vom Superius in der Oberoktave imitiert werden (T. 5-8) (siehe Notenbeispiel 43). Darüber hinaus ist in diesem Teil keine Beteiligung der anderen Stimmen an der Verarbeitung des Magnificattons festzustellen. Im 2. Abschnitt wechseln kurze Phrasen der zu Stimmpaaren zusammengeschlossenen hohen bzw. tiefen Stimmen ab. Dabei wird die erste Phrase des Altus und des Superius (T. 13-16) vom Tenor II und vom Bassus in paariger Imitation beantwortet (T. 15-20), allerdings mit Vertauschung der Stimmen. Der satztechnisch abwechslungsreiche 3. Abschnitt beginnt mit dem Wiedereinsatz des Cantus firmus im Tenor I in T. 25 vollstimmig und wird ab T. 30 dann wechselweise von einem der beiden etablierten Stimmpaare fortgeführt, das der Tenor I in den Takten 34-39 mit langen Cantus firmus-Tönen klanglich ergänzt.

In der musikalischen Konzeption der beiden mittleren Abschnitte des VI. Teils läßt sich ein konkreter Bezug zur Aussage des Textes des 12. Verses erkennen. Denn sowohl der in mehrfachem Wechsel von hohem und tiefem Stimmenpaar durchmessene Tonraum und der *pes ascendens* zu dem Wort "principio" im Superius (T. 14) bzw. Bassus (T. 17) als auch die Lage der langmensurierten Cantus firmus-Töne in der Mitte der fünf Stimmen heben die zentralen Worte des Textes musikalisch hervor und könnten als symbolische Abbildungen von Himmel und Erde, Raum und Zeit sowie Ursprung und Mitte aufgefaßt werden (Notenbeispiel 43).

Eine besondere Schlußwirkung erreicht Pipelare in dem durchgehend vollstimmigen letzten Abschnitt des Werkes (T. 43-53) mit einer im *Magnificat* noch unverbrauchten Stimmendisposition. Die Töne des Magnificattons im Tenor I gehen hier ganz in der homophon-akkordischen Struktur der vier unteren Stimmen auf, über deren fast statisch wirkenden Klängen der Superius die melodische Führung übernimmt. Dieser schließt das *Magnificat* mit einer von den anderen Stimmen klanglich gestützten gesanglichen Linie ab,

⁸⁹ In allen anderen mehrstimmigen Versen des *Magnificat* ist sowohl das sukzessiv erklingende Einsatzintervall als auch das erste simultan erklingende Intervall (zwischen den beiden zuerst einsetzenden Stimmen) immer eine perfekte Konsonanz. Während sich unter den Motetten und Chansons Pipelares kein weiteres Beispiel für den Beginn einer Komposition oder eines Teils mit einer imperfekten Konsonanz findet, beginnen Unterabschnitte einzelner Meßsätze häufiger 1. mit einer Terz oder 2. mit einem Terz-/Quint-Klang (zu 1.: siehe *Missa Dicit Dominus: Agnus Dei III*; *Missa Joannes Christi care: Hosanna*; *Missa L'homme armé: Pleni*; *Missa Mi mi: Kyrie II* und *Qui tollis*; *Missa Sine nomine II: Kyrie II*; zu 2.: siehe *Missa De feria: Christe*; *Missa Dicit Dominus: Et incarnatus est* und *Hosanna*; *Missa Fors seulement: Christe* und *Hosanna*; *Missa Joannes Christi care: Kyrie II*; *Missa Mi mi: Christe, Gloria, Hosanna* und *Agnus Dei II*; *Missa Sine nomine II: Qui tollis* und *Et incarnatus est*; *Credo de Sancto Johanne evangelista: Et resurrexit*).

die sich noch einmal bis zu seinem Hochtone f'' aufschwingt und anschließend nach und nach bis zu derselben Schlußwendung auf a' absteigt, mit welcher die ersten beiden Teile des *Magnificat tertii toni* im Superius ausklingen.

Notenbeispiel 43: *Magnificat tertii toni*, VI. (Vers 12), T. 1-20

5

S
A
T I
T II
B

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o, et nunc, prin - ci - pi - o.

II

S
A
T I
T II
B

in prin - ci - pi - o, prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o, et nunc, prin - ci - pi - o.

2. WEITERE VERTONUNGEN

MOTETTE ODER LIEDSATZ? DIE VERTONUNG AVE CASTISSIMA à 4

Diese vierstimmige Vertonung ist mit der Zuschreibung an Pipelare als *Unicum* im *Pernner-Codex* (*RegB C 120*, Nr. 70, S. 270-271) überliefert. Wie die anderen in derselben Quelle enthaltenen Chansons von Pipelare ist auch dieser Satz nicht textiert,⁹⁰ am Beginn des Superius befindet sich lediglich das Textincipit "Ave castissima" (Abbildung 19), welches in der Komposition eine Marienmotette oder Kontrafaktur vermuten läßt.

Abbildung 19: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120, S. 270: Superius



Ein liturgischer Text mit diesem Titel ist nicht bekannt. Die Worte "Ave castissima" verweisen aber eindeutig auf einen Maria gewidmeten Text.⁹¹ "Ave" ist die Grußformel, mit der etliche Marientexte beginnen, etwa das liturgisch an verschiedener Stelle verwendete *Ave Maria*, der Hymnus *Ave maris stella* oder die Antiphon *Ave Regina caelorum*; "castissima" ist einer der Ehrentitel Mariens, die beispielsweise in der auf eine

⁹⁰ Es handelt sich um die Chansons *Vray dieu d'amours* (Nr. 55), *Een vrolic wesen* (Nr. 75) und *Fors seusement II* (Nr. 96). Die textlose Notation der Stücke in Verbindung mit den bekannten Informationen über den Entstehungskontext dieser Quelle lassen ihre Bestimmung für eine instrumentale Ausführung vermuten.

⁹¹ Beziehungsweise auf eine aufführungspraktisch (und aller Wahrscheinlichkeit nach nicht vom Komponisten, sondern vielmehr vom Auftraggeber bzw. Adressaten oder vom Kopisten der Handschrift) intendierte Bestimmung dieser Komposition für einen Anlaß, bei dem sie aufgrund ihres Titels auch ohne einen Text als marianische Vertonung eingeordnet werden konnte. Diese Komposition Pipelares könnte vor allem außerhalb der Liturgie, beispielsweise in einer privaten Andacht oder bei einer der zahlreichen marianischen Prozessionen erklingen sein.

mittelalterliche Reim-Litanei zurückgehenden *Lauretanischen Litanei* aufgezählt werden.⁹² Als getrennte Akklamationen sind beide Wörter Teil vieler mittelalterlicher marianischer Dichtungen, die nicht nur in der monastischen Liturgie Verwendung fanden, sondern auch zum nicht-liturgischen Gebrauch in privaten Gebetsbüchern gesammelt wurden.⁹³ Ihre unmittelbare Aufeinanderfolge jedoch ist ungewöhnlich und könnte daher als Kurzformel von "**Ave** Maria, Mater **castissima**"⁹⁴ gemeint sein.

Pipelares *Ave castissima* liegt im Bassus ein Cantus prius factus zugrunde: Der Bassus des anonymen dreistimmigen Liedsatzes *Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden* aus einer Sammelhandschrift der Scherमार-Bibliothek Ulm (*UlmS 237*, Nr. 44) bildet die Grundlage der Vertonung.⁹⁵ Nicht nur die durchgehend ungerade Mensur und ein häufig daktylisch-tänzerischer Rhythmus, sondern vor allem der für eine Motette ungewöhnlich kurze und in seiner Faktur teilweise instrumental anmutende Notentext mit dem Cantus firmus in der tiefsten Stimme des Satzes unterscheidet das Stück von den anderen Motetten Pipelares und weist damit Merkmale auf, die es eher als Liedsatz bzw. Chanson denn als motettische Vertonung klassifizieren. Das lateinische Incipit scheint dazu jedoch auf den ersten Blick nicht so recht zu passen.

Die Frage der Gattungszugehörigkeit dieses Stückes ist in der Tat nicht leicht zu beantworten, denn das wichtigste Unterscheidungsmerkmal fehlt: der Text. Und weil keine Konkordanz bekannt sind, läßt sich die Annahme, es könne sich bei diesem Satz um die (freilich nicht vollständig textierte) Kontrafaktur eines vierstimmigen Liedsatzes von Pipelare in niederländischer Sprache handeln, nicht belegen. Da Pipelares *Ave castissima* aus einem dreistimmigen Satzgerüst besteht, zu dem die höchste Stimme bis auf wenige imitatorisch angelegte Takte lediglich eine akzidentielle, nicht eine essentielle Ergänzung bildet, könnte man in ihr eine kontrafazierende Umarbeitung des dreistimmigen Liedsatzes

⁹² Für den Text und die Melodie der *Lauretanischen Litanei* siehe *Cantus selecti*, Tournai 1949, S. 182-184, *Processionale monasticum*, Solesmes 1998, S. 281-283, oder *Variae preces*, Solesmes 1901, S. 31-33.

⁹³ Zu den marianischen Litaneien siehe Genoveva Nitz: Art. *Lauretanische Litanei*, in: ML, Bd. 4, St. Ottilien 1992, S. 33-44.

⁹⁴ "Gegrüßet seist du, Maria, du keusche Mutter".

⁹⁵ Die Seitenangaben der einzelnen Stimmbücher lauten: fol. 26v-27r (B), fol. 27v-28r (D), fol. 25r-25v (T); Konkordanz gibt es nicht, siehe Clytus Gottwald: Katalog der Musikalien in der Scherमार-Bibliothek Ulm, Wiesbaden 1993 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm 17), S. 121. Der niederländische Liedsatz ist nicht ediert, jedoch in einem Faksimile-Druck zugänglich: Scherमार-Sammlung, Ms. 237: Faksimile-Edition Scherमार-Bibliothek Ulm Nr. 37, Stuttgart: Cornetto 1998. Sowohl die Überlieferung dieser dreistimmigen Chanson in der etwas älteren Quelle als auch stilistische Gründe sprechen dafür, daß sie die ältere, von Pipelare zitierte Komposition ist und nicht umgekehrt. Vgl. auch *Cross 1961*, S. 111, und *Birkendorf 1994/I*, S. 245.

aus dem Manuskript *UlmS 237* vermuten.⁹⁶ Der lateinische Titel und der einem weltlichen Lied entnommene *Cantus prius factus* des Stückes erinnern aber auch an Vertonungen aus dem Repertoire der sogenannten Motetten-Chanson. Dies sind Kompositionen, die mit einem lateinisch textierten, in der Regel dem Choral entlehnten *Cantus firmus* im Tenor und frei komponierten Stimmen mit französischem Text eine Mischform zwischen den Gattungen Motette und Chanson darstellen.⁹⁷ In Anlehnung an diesen etablierten Begriff könnte man daher versucht sein, Pipelares Komposition als "Chanson-Motette" zu bezeichnen; jedoch: Der *Cantus firmus* liegt hier nicht in einer sich auch satztechnisch von den anderen Stimmen abhebenden Tenorstimme, sondern im Bassus, und außerdem fehlt das der Motetten-Chanson eigene und somit auch für eine "Chanson-Motette" wesentliche Merkmal der Doppeltextigkeit.

Naheliegender ist daher die Parallele zwischen Pipelares *Ave castissima* und einer Gruppe von Stücken, die Richard Sherr als "instrumental motets" bezeichnete.⁹⁸ Es handelt sich dabei um Kompositionen mit lateinischem Titel, aber ohne Textierung der Stimmen, die Anfang des 16. Jahrhunderts Eingang in Handschriften und gedruckte Motettensammlungen gefunden haben.⁹⁹ Bei denjenigen dieser instrumentalen Motetten, deren Titel einen bekannten lateinischen Text verrät, besteht prinzipiell die Möglichkeit, daß die Sänger den Text bei einer vokalen Aufführung ergänzt haben könnten. Bei Pipelares *Ave castissima* scheint dies aber genauso unwahrscheinlich zu sein wie bei anderen von Sherr untersuchten Kompositionen, deren einzige aufführungspraktische Lösung somit die instrumentale Ausführung war (und ist), auch wenn sich diese Sätze von

⁹⁶ Beispiele für die Praxis der Kontrafaktur im niederländischen Liedrepertoire sind aus dem ersten gedruckten geistlichen Liederbuch (*Een suverlick boecxken*, Antwerpen 1508) bekannt. In niederländischen Handschriften zwischen 1480 und der Reformation befinden sich neben Stücken mit niederländischem und mit lateinischem Text sogar Lieder mit gemischt lateinischem und niederländischem Text, so daß es möglich erscheint, daß zumindest für den Bassus von Pipelares *Ave castissima* ursprünglich der niederländische Liedtext vorgesehen gewesen sein könnte. Siehe Kees Vellekoop: Art. *Niederlande*, in: MGG², Sachteil, Bd. 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 176.

⁹⁷ Vor allem von Loyset Compère sind Beiträge zu dieser Gattung bekannt (*Le corps/Corpusque meum*, *Male bouche/Circumdede runt me*, *O devotz cueurs/O vos omnes*, *Plaine d'ennuy/Anima mea* und *Royne du ciel/Regina celi*). Zu diesem hauptsächlich von der Josquin-Generation zwischen 1480 und 1520 geschaffenen Repertoire gehören auch die zahlreichen Nänien, z.B. von Josquin: *Cueurs desolez/Plorans ploravit*, *Nymphes nappés/Circumdede runt me* und *Nymphes des bois/Requiem*. Siehe Honey Meconi: Ockeghem and the Motet-Chanson in Fifteenth-Century France, in: Actes du XLe Colloque international d'études humanistes, hg. von Philippe Vendrix, Klincksieck 1998 (Collection Epitome musical 1), S. 381-402. Zum Begriff der Motetten-Chanson siehe Ludwig Finscher: Art. *Motetten-Chanson*, in: MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 546-548, und *Finscher 1964*, S. 205-208.

⁹⁸ Siehe Richard Sherr: Questions concerning Instrumental Ensemble Music in Sacred Contexts in the Early Sixteenth Century, in: *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes* Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1.-11. juillet 1991, hg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 145-156.

⁹⁹ Zwei von Sherr angeführte "instrumental motets" sind beispielweise die dreistimmige Vertonung *Pater meus agricola est* von Agricola und die vierstimmige Motette *Rogamus te* (*La mi la sol*) von Isaac.

vokal konzipierten Stücken nicht signifikant unterscheiden. Das Repertoire der um 1500 in den größeren europäischen Städten an Kathedralen und Höfen etablierten Bläserensembles umfaßte vermutlich weit mehr als die Tänze und instrumental aufgeführten Chansons; denn die Praxis, Motetten innerhalb der Liturgie wie auch in weltlicher Umgebung instrumental auszuführen, und zwar vorwiegend durch reine Bläserensembles, ist beispielsweise für die Niederlande schon um 1500 belegt.¹⁰⁰ Somit gab es bereits vor dem Aufstieg der Instrumentalmusik im Laufe des 16. Jahrhunderts einen Bedarf an hierfür geeigneten Stücken, dem bei der Zusammenstellung der Kompositionen für eine Handschrift oder einen der frühen italienischen Drucke offenbar Rechnung getragen wurde. Für das im *Pernner-Codex (RegB C 120)* vermutlich im Auftrag von Paul Hofheimer zusammengestellte und im wesentlichen zum Bestand der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. gehörende Repertoire hat Rainer Birkendorf überzeugend festgestellt, daß die vom Kopisten Lucas Wagenrieder nur sehr spärlich vorgenommenen Textunterlegungen aus eben einem solchen instrumentalen Praxisbezug zu erklären sind.¹⁰¹ Damit kann als gesichert gelten, daß Pipelares Komposition *Ave castissima* in dieser Handschrift und einzigen Quelle für die instrumentale Ausführung bestimmt war.

Der Satz steht im 2. Modus transpositus und gliedert sich in vier Abschnitte, die jeweils überlappend aneinander angeschlossen sind.

Ave castissima, Gliederung:

Abschnitt	Takt
1.	1-10/11
2.	11-22/23
3.	23-32/33
4.	33-44

Die formale Gliederung der Komposition wird vom Cantus prius factus im Bassus bestimmt. Dieser ist gegenüber dem Bassus des Liedes *Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden* um eine Quinte abwärts transponiert, melodisch und rhythmisch aber fast identisch.¹⁰² Die vier Abschnitte des Cantus prius factus sind strophisch angelegt. Sie

¹⁰⁰ Siehe hierzu die Arbeiten von Keith Polk: *Polk 1975, Polk 1994a* und *Polk 1994b*.

¹⁰¹ Siehe *Birkendorf 1994/I*, S. 266.

¹⁰² Nur selten weichen beide Stimmen voneinander ab: in der Schlußwendung des zweiten Abschnitts (vgl. *Ave castissima*, T. 20-22, mit T. 19-21 der Vorlage), zu Beginn des dritten Abschnitts (vgl. *Ave castissima*, T. 23, mit T. 22 der Vorlage) und inmitten des vierten Abschnitts (vgl. *Ave castissima*, T. 38-39, mit T. 37-38 der Vorlage).

haben ein gemeinsames melodisches Gerüst und enden mit der gleichen bzw. einer ähnlichen Schlußwendung, die sowohl in der Vorlage als auch in Pipelares mehrstimmigem Satz jeweils im Fauxbourdon-Stil gesetzt ist (Notenbeispiel 44).

Notenbeispiel 44: Schluß des Satzes *Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden* in *UlmS 237* [a] und der Vertonung *Ave castissima* von Pipelare [b]

UlmS 237, Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden (anonym), T. 41-43

[a]

Pipelare, *Ave castissima*, T. 42-45

[b]

Ähnlich ist auch der Beginn beider Kompositionen: Das Kopfmotiv des Bassus wird in den anderen Stimmen vorimitiert. In der anonymen Chanson geschieht dies von der höchsten zur tiefsten Stimme fortschreitend als Imitation in der Prime und im Einsatzabstand einer Brevis, in Pipelares Satz sind Altus und Superius einerseits und Tenor und Bassus andererseits in demselben Einsatzabstand, jedoch mit anderen Anfangstönen und als Oberoktav- bzw. Unterquintimitation aufeinander bezogen, so daß die Tonart des Stückes bis zum Einsatz des Bassus mit der Finalis *g-re* verschleiert wird (siehe Notenbeispiel 45). Während die drei Stimmen des anonymen Liedsatzes im 1. Modus die gleiche Lage haben, ist Pipelares Vertonung als vierstimmige Disposition *ad voces aequales* konzipiert: Ihre Mittelstimmen befinden sich in gleicher Lage, ihre Außenstimmen haben einen oktavidentischen Ambitus.

Pipelare: Ave castissima2. Modus transpositus *ad voces aequales***Stimmumfang:**

S	g - g' (a', b', c'')
A	(c)d - d'
T	(c)d - d' (e', f')
B	G - g

**Nu noch nimmer me sal ick van ju
scheyden (anonym)**

1. Modus

Stimmumfang:

D	(c)d - d' (e', f')
T	(c)d - d' (e', f')
B	d - d'

Pipelare nutzt dieselben Stellen des Bassus wie in der Vorlage zu Schlußbildungen und lehnt sich damit eng an den Kadenzplan des Liedes an. Auffallend viele Klauseln werden mit einer typischen Verzierung, dem Portamento, eingeleitet,¹⁰³ und auffällig ist auch die verhältnismäßig große Zahl an modusfremden Klauseln.¹⁰⁴

Notenbeispiel 45: Beginn des Satzes *Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden* in *UlmS 237* [a] und der Vertonung *Ave castissima* von Pipelare [b]

UlmS 237, Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden (anonym), T. 1-9

[a]

[b]

¹⁰³ Dies ist bei mehr als der Hälfte der Klauseln der Fall (insgesamt achtmal): T. 9 (T), T. 17 (A), T. 21 (T), T. 22 (S), T. 28 (T), T. 31 (A), T. 39 (A), T. 43 (A). In dem dreistimmigen Liedsatz dagegen kommt nur eine mit einem Portamento vorbereitete Diskantklausel vor: T. 23 (D).

¹⁰⁴ Acht der insgesamt vierzehn Klauseln sind reguläre Klauseln ersten bzw. dritten Ranges (auf den Tonstufen g bzw. d), sechs Klauseln aber sind *clausulae peregrinae* (auf den Tonstufen c bzw. a-mi).

Pipelare, *Ave castissima*, T. 1-10

[b]

Außer am Beginn des Satzes ist Imitation in Pipelares Vertonung nur noch am Anfang des 4. Abschnitts (T. 33ff.) zu finden. Wie in dem dreistimmigen Liedsatz wandert das Kopfmotiv des *Cantus prius factus* auch hier wieder durch alle Stimmen, allerdings in anderer Einsatzfolge.¹⁰⁵

Abgesehen von diesen kurzen Stellen mit Durchimitation aber präsentiert sich Pipelares *Ave castissima* als Vertonung mit einer für einen vierstimmigen Satz ungewöhnlichen Faktur. Die drei Unterstimmen bilden eine satztechnische Einheit, welche von einer pausendurchsetzten, motivisch, rhythmisch und satztechnisch sich abhebenden Superiusstimme ergänzt wird, deren Phrasen wie ein nachträglich komponierter Zusatz von überwiegend umspielendem Charakter wirken (und deren Töne teilweise sogar im Widerspruch zu solchen der drei Unterstimmen stehen, z.B. in T. 9, wo das *f'* im Superius zusammenfällt mit dem an dieser Stelle eigentlich erforderlichen Leitton *fis* im Tenor, siehe Notenbeispiel 45b). Daher ließe sich auch über die genannten Gemeinsamkeiten zwischen Pipelares *Ave castissima* und der dreistimmigen Liedvorlage hinaus ein enger

¹⁰⁵ Vgl. die Takte 32-35 von Pipelares *Ave castissima* mit den Takten 32-34 von *Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden*.

Konnex der drei Unterstimmen zur Vorlage vermuten – etwa das paraphrasierende Zitieren oder die Übernahme einzelner Motive aus dem Discantus und dem Tenor des Liedes im Altus und im Tenor der Komposition Pipelares. Bis auf einige ähnliche skalenartige Wendungen, die für beide Vertonungen kennzeichnend sind, sucht man nach solchen Übereinstimmungen oder direkten Zitaten aus der Vorlage in den anderen Stimmen von Pipelares *Ave castissima* jedoch vergebens. Diese sind vielmehr frei komponiert. Damit zeigt sich an dieser Komposition einmal mehr der schöpferische Gestaltungswille Pipelares, der auch dann zu eigenständigen und individuellen kompositorischen Lösungen führt, wenn nicht nur ein Cantus prius factus, sondern sogar das formale und teilweise auch das satztechnische Gerüst der Vorlage in die Komposition integriert wurden. Pipelares *Ave castissima* ist daher mehr als eine kontrafazierende Umarbeitung des weltlichen Liedes *Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden*. Dieser dem Prinzip der *imitatio* verpflichtete, jedoch als Neuvertonung zu wertende, klanglich dichte und stilistisch reizvolle Satz stellte sicher nicht nur aufgrund seiner verschiedenen Einsatzmöglichkeiten eine Bereicherung des im *Pernner*-Codex kompilierten vielseitigen Repertoires dar.

DER ZWEISTIMMIGE SATZ VIRGA TUA ET BACULUS TUUS à 2

VIRGA TUA ET BACULUS TUUS

(Graduale Romanum, Tournai 1974, S. 125-126)

Virga tua et baculus tuus ipsa me consulata sunt. Dein Stecken und Stab haben mich getröstet.

Diese Psalmvertonung ist der einzige überlieferte zweistimmige Satz Pipelares. Möglicherweise war er Bestandteil einer sonst verlorengegangenen *Missa pro defunctis*.¹⁰⁶ Pipelares *Virga tua et baculus tuus* ist in zwei Quellen überliefert¹⁰⁷ und hat die gleichnamige Chormelodie zur Grundlage, die Teil des Graduale *Si ambulem* im 1. Modus ist.¹⁰⁸ Der melodische Verlauf, die Schlußbildungen und die damit verbundenen Zäsuren beider Stimmen gliedern den Satz in Anlehnung an die Phrasenbildung des Chorals in sechs Abschnitte. Jeder Abschnitt dieses Duos von Superius und Tenor beginnt mit einer Oktavimitation zwischen den Stimmen, wobei sich vorausgehende und nachahmende Stimme regelmäßig abwechseln:

Virga tua et baculus tuus, Gliederung:

Abschnitt	Takt	Anfangsimitation
1.	1-7/8	S → T
2.	8-23/24	T → S
3.	25-32	S → T
4.	32-43	T → S
5.	44-50	S → T
6.	6.1 50-57	T → S
	6.2 57-65	

¹⁰⁶ Vgl. die Ausführungen im Kapitel *Zum Werk*, S. 12.

¹⁰⁷ *Rhau 1545* und *RegB B220-2*, siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit.

¹⁰⁸ Siehe *Graduale Romanum*, Tournai 1974, S. 125-126. Mit der Zuschreibung an Pipelare hatte Georg Rhau diesen Satz in seinen Biciniendruck von 1545 (*Rhau 1545*, Nr. 43) aufgenommen. Da der Satz in der anderen der beiden Quellen: *RegB B220-2* (fol. 37r-38r) mit einer Zuschreibung an Pierre de la Rue überliefert wurde, ist er unter den Opera dubia auch ediert in: Pierre de La Rue: Opera omnia IX, The Motets, hg. von Nigel Davison u.a., American Institute of Musicology 1996 (CMM 97), S. 213f. Davison hält allerdings auch Pipelare und nicht La Rue für den Autor, siehe ebenda, S. CLI-CLIII.

In beiden Stimmen wird die Choralmelodie paraphrasierend vollständig zitiert. Der Superius lehnt sich mit nur wenigen freien Tönen deutlich stärker an diese an als der Tenor (siehe Notenbeispiel 46). Die enge Bindung des Superius an den Cantus prius factus zeigt sich auch daran, daß sein eine Oktave umspannender Ambitus (oktav-) identisch ist mit demjenigen der gregorianischen Melodie und ebenso wie diese den Tonraum am oberen Rand des 1. Modus nicht berührt, obwohl die Zitattechnik der Paraphrase diese Möglichkeit bieten würde. Die Tenorstimme dagegen hat einen größeren Umfang als die Vorlage, sie geht mit drei Tönen über den Ambitus der Choralmelodie hinaus und zeigt damit einen regulären, den Tonraum des 1. Modus voll ausschöpfenden Ambitus.

Virga tua et baculus tuus, Stimmenumfänge:

S (c') d' - c'' [d'']
 T (c) d - d' (e', f')

Alle anderen tonartlich konstitutiven Merkmale sind gleichermaßen mustergültig ausgeprägt, so daß die Vertonung *Virga tua et baculus tuus* exemplarisch den 1. Modus repräsentiert. Schon die Exordialmelodik prägt die Merkmale der Tonart klar aus: Sie beginnt auf der Repercussa *a* und füllt die Repercussio *d-a* in hauptsächlich fallender Motivik bis zur ersten Klausel auf der Finalis *d* systematisch aus. Nach dieser Fixierung der melodischen Hauptstufen des 1. Modus wird der Ambitus des melodischen Verlaufs im 2. Abschnitt (T. 8ff.) in beiden Stimmen weiter nach oben ausgedehnt und somit der erste Eindruck eines authentischen Modus bestätigt (Notenbeispiel 46). Alle weiteren Abschnitte weisen ebenfalls eine für den 1. Modus charakteristische Melodieführung auf. Nicht anders verhält es sich mit dem Kadenzplan des Satzes. Auch er festigt die Tonart.

Virga tua et baculus tuus, Kadenzplan:

Takt	Stimmen	Tonstufe	Klauseln insgesamt:	
6-7	S + T	d	d (clausula primaria):	2 x
22-23	S + T	a	a (clausula secundaria):	4 x
31-32	S + T	a	g (clausula peregrina):	1 x
42-43	S + T	a		
49-50	S + T	g		
56-57	S + T	a		
64-65	S + T	d		

Die erste und die letzte Klausel des Satzes sind solche auf der Finalis *d*, fast alle Binnenzäsuren enden auf der Repercussa *a*. Mit Ausnahme der Wendung in T. 31-32 erfolgt die Klauselbildung stets mit einem Septimenvorhalt in der Diskantklausel des Superius (*clausula formalis*). Die einzige *clausula peregrina* befindet sich in T. 49-50. Diese Klausel auf *g* ist zwar durch die chorale Vorlage vorgegeben; daß Pipelare sie im Tenor seines Satzes übernimmt und mit dem Superius zu einer *clausula formalis* ergänzt, zeugt jedoch von einem bewußten Einsatz dieser modusfremden Klausel, und zwar an einer Stelle des Textes, die im Unterschied zur Textumgebung, die von göttlichen Attributen spricht, durch die Worte "ipsa me" deutlich auf den (fehlbaren) Menschen verweist und somit als Beispiel für die Wortausdeutung mit tonartlichen Mitteln angeführt werden kann.¹⁰⁹

Sowohl die Paraphrasierung des Cantus prius factus als auch andere grundlegende satztechnische Merkmale, wie der nur sparsam, aber gezielt im Dienst der formalen Gliederung eingesetzte Gebrauch von Imitation, die Gestaltung der Phrasen und Zäsuren sowie der Einsatz dissonierender Töne, geschehen in der Vertonung *Virga tua et baculus tuus* in einer für Pipelares Stil charakteristischen Art und Weise. Das in beiden Stimmen gehäufte Auftreten des vor allem die *Fors seulement*-Kompositionen prägenden "Quartrahmen-Motivs"¹¹⁰ rückt diesen schön gearbeiteten, klar strukturierten und klanglich schlichten Satz in deren stilistische Nähe.

¹⁰⁹ Zur Wortausdeutung mit Hilfe der Klauselbildung und anderen tonartlichen Mitteln siehe *Meier 1974*, S. 338ff.

¹¹⁰ Siehe hierzu das Kapitel über *Fors seulement I*, S. 51-52.

Notenbeispiel 46: *Virga tua et baculus tuus*, T. 1-23

The musical score is presented in mensural notation with two systems of vocal parts (Soprano and Tenor) and corresponding lute tablature. The tablature uses letters 'a' and 'b' on a six-line staff to indicate fret positions.

System 1 (Measures 1-4):
 - Soprano: Vir - - - - - ga tu - - - - -
 - Tenor: - - - - - a
 - Tablature: b b b

System 2 (Measures 5-8):
 - Soprano: Vir - - - - -
 - Tenor: Vir - - - - -
 - Tablature: + + + +

System 3 (Measures 9-12):
 - Soprano: ga - - - - -
 - Tenor: ga tu - - - - -
 - Tablature: + + # +

System 4 (Measures 13-16):
 - Soprano: tu - - - - -
 - Tenor: - - - - -
 - Tablature: + + + + + +

System 5 (Measures 17-20):
 - Soprano: - - - - -
 - Tenor: - - - - -
 - Tablature: + + + + + () +

System 6 (Measures 21-23):
 - Soprano: - - - - -
 - Tenor: a
 - Tablature: + + + b + b + + + ()

DIE INTAVOLIERUNG HIC EST VERE MARTYR à 4

HIC EST VERE MARTYR

(Processionale Monasticum, Solesmes 1998,
S. 218-219)

Hic est vere martyr qui pro Christi nomine sanguinem suum fudit: Qui minas iudicum non timuit, nec terrenae dignitatis gloriam quaesivit, sed ad caelestia regna pervenit.	Dieser ist wahrhaft ein Märtyrer, der für Christi Namen sein Blut vergossen hat: der die Drohungen der Richter nicht gefürchtet noch den Ruhm irdischer Würde gesucht hat, sondern zu den himmlischen Reichen gelangt ist.
Juxtum deduxit Dominus per vias rectas, et ostendit illi regnum Dei.	Den Gerechten hat der Herr über rechte Wege hingeführt, und jenem das Reich Gottes gezeigt.

Dieser vierstimmige Satz Pipelares, der das Responsorium *Hic est vere martyr* zitiert,¹¹¹ ist nur in der von dem Organisten Fridolin Sicher in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angelegten Orgeltabulatur (*SGalls 530*, fol. 65v-66r) überliefert.¹¹² Der liturgische Ort des von Pipelare verwendeten choralen Cantus prius factus ist das *Commune Martyrum*, als dessen erstes oder zweites Responsorium der dritten Nokturn der Matutin *Hic est vere martyr* außerhalb der Osterzeit Verwendung findet.¹¹³ Pipelares originale mehrstimmige Komposition könnte zudem wie die liturgische Melodie auch als Prozessionsgesang erklingen sein; die vokale Vorlage der Intavolierung ist jedoch nicht bekannt.

¹¹¹ Siehe *Processionale Monasticum*, Nachdruck der Ausgabe Paris-Tournai 1893, Solesmes 1998, S. 218, oder *Liber Responsorialis pro festis I. classis et communi sanctorum juxta ritum monasticum*, Solesmes 1895, S. 158. Die Melodie ist auch überliefert in: André Mocquereau (Ed.): *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant*, Bd. 9: *Antiphonaire monastique XIIe siècle: Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques*, Nachdruck der Ausgabe Tournai 1906, Bern 1974, S. 483, und Bd. 12: *Antiphonaire monastique XIIIe siècle: Codex F. 160 de la Cathédrale de Worcester*, Nachdruck der Ausgabe Tournai 1922, Bern 1971, S. 417.

¹¹² Siehe das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und Frühe Drucke I* im Anhang dieser Arbeit. Die Kompositionen der *Sicher*-Tabulatur liegen in einer vollständigen Neuausgabe vor: *Marx 1992* (wie Anmerkung 102 im Kapitel über *Vray dieu d'amours*, S. 92). Zu dieser Quelle siehe Walter Robert Nef: *Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur*, Basel 1938 (SJMw 7), und Hans Joachim Marx: *Neues zur Tabulatur-Handschrift St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 530*, in: *AfMw 37* (1980), S. 264-291.

¹¹³ Siehe *Breviarium Romanum*, Bd. 1, Rom u.a. 1960, S. 1009.

Von den Komponisten Clemens non Papa und Giovanni Pierluigi da Palestrina gibt es Parallelvertونungen dieses Responsoriums im 7. Ton.¹¹⁴ Diese später entstandenen gleichnamigen Kompositionen sind über die gemeinsame chorale Vorlage hinaus mit dem Satz Pipelares aber nicht verwandt.

Die Motette Pipelares steht im 5. Modus und gliedert sich in sechs Abschnitte.

Hic est vere martyr, Gliederung:

Abschnitt	Takt
1.	1-12
2.	13-22
3.	22-34
4.	34-41
5.	42-50
6.	6.1 50-54
	6.2 54-63

Der Tenor ist die Hauptstimme der Vertonung. Er paraphrasiert das Responsorium in originaler Tonhöhe und bildet zum Bassus einen während des gesamten Stückes durchgehaltenen Oberquartkanon im Einsatzabstand einer Brevis.¹¹⁵ Beide Unterstimmen basieren somit auf der choralen Vorlage und bilden in überwiegend längeren Notenwerten das Gerüst der Motette, deren insgesamt ruhiges Klangbild durch die bewegteren Oberstimmen klanglich ergänzt, rhythmisch aufgelockert und melodisch ausgeschmückt wird. Eine Besonderheit dieser Komposition ist die Integration eines Cantus firmus mit einer anderen Tonart, was in Pipelares Schaffen eine Ausnahme darstellt und den recht freien Umgang mit der choralen Melodie erklärt. Weil nur bestimmte Gerüsttöne des Responsoriums *Hic est vere martyr* im 7. Ton von Pipelare im Tenor (und kanonbedingt auch im Bassus) seiner Motette übernommen und paraphrasiert werden, läßt sich das Material der auf g fundierten responsorialen Melodie problemlos in die im f-Modus stehende vierstimmige Vertonung im 5. Ton einbinden.

¹¹⁴ Die Motette *Hic est vere martyr* von Clemens non Papa gilt aufgrund der mit dem Datum 21. April 1555 versehenen Eintragung "ultimum opus Clementis non Papa" in der einzigen Quelle, einer Handschrift der Universitätsbibliothek Löwen (Ms. 4), als seine letzte Komposition, die allerdings nur unvollständig erhalten geblieben ist, da nur noch das Bassus-Stimmbuch existiert. Die vierstimmige Motette Palestrinas ist ediert in: La opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina III, Il libro primo dei mottetti à 4 voci, hg. von Raffaele Casimiro Casimiri, Roma 1939, ²1966, S. 116ff.

¹¹⁵ Die Takte 5 bis 63 des Tenors entsprechen den Takten 4 bis 62 des Bassus.

Besonders eng ist die Anlehnung an die chorale Vorlage am Beginn des Stückes. Hier vollzieht sich der klangliche Aufbau sukzessiv von der Ein- zur Vierstimmigkeit, wobei das Gerüst aller vier Stimmen aus Material besteht, das dem Cantus firmus entlehnt ist. In Takt 4 im Bassus beginnend und in Takt 5 in den Tenor übergehend erklingt mit Zwischentönen versehen bis zum Takt 11 fast die gesamte Tonfolge der das Responsorium eröffnenden Wendung. Der Superius umspielt in den Takten 2-5 zudem die der Vorlage entnommenen Töne *g*, *c* und *d*, und der Altus nimmt in den Takten 1-5 den Beginn des Tenors (T. 5-11) tongetreu, aber mit leicht veränderten Notenwerten vorweg (Notenbeispiel 47).

Notenbeispiel 47: *Hic est vere martyr*, T. 1-12

Auch die Anfangs- und die Schlußtöne der zweiten Phrase der gregorianischen Melodie werden mit nur wenigen Zwischentönen im 2. Abschnitt der Motette im Tenor zitiert. Dabei ist der für den 7. Modus typische Ton *h* (*b quadratum*) durch den für den *f*-Modus charakteristischen Ton *b* (*b rotundum*) ersetzt. Insgesamt sind bis zum Ende des 4. Abschnitts des Satzes (T. 41) die Gerüsttöne des Responsoriums bis einschließlich zu der Textstelle "Qui minas iudicum non timuit" als Gerüst des Tenors zu erkennen, danach ist die Zuordnung der Töne der choralen Vorlage zu Tönen des Tenors oder anderer Stimmen nicht mehr eindeutig möglich. So ließe sich beispielsweise in der Wendung des

Altus in den Takten 55-60 aufgrund ihrer gleichmäßig langen Notenwerte und der Ähnlichkeit mit Tonfolgen des Responsoriums ein Zitat vermuten; wahrscheinlicher ist jedoch, daß es sich hierbei nur um eine zufällige ungefähre Übereinstimmung handelt, weil der Altus sich an dieser Stelle gerade in dem für die Chormelodie konstitutiven Intervall ihrer Repercussio *g-d'* aufhält – zumal in dieser Stimme die Anbindung an vorangegangene Zitate fehlt.

Auch wenn aufgrund fehlender Konkordanzen ein Vergleich mit anderen Quellen bzw. der Vorlage für diese Intavolierung nicht möglich ist, sind zwei Merkmale des Satzes allein aus der instrumentalen Praxis zu erklären. Dies sind einerseits die typisch instrumentalen Floskeln oder Läufe,¹¹⁶ andererseits sind es kurze Pausen, die mehrfach zu dissonanten Stimmeneinsätzen führen. Diese Semiminimen- oder Minimenpausen sind vermutlich aus Gründen der besseren Spielbarkeit und als Artikulationsangabe (Absetzen) für den Tastenspieler dort in den Notentext eingefügt worden, wo sich in der vokalen Vorlage eine längere Note befunden haben muß.¹¹⁷

Schwierigkeiten in der Akzidentiensetzung hingegen lassen sich nicht allein aus dem Umstand erklären, daß es sich um eine Intavolierung handelt, worauf schon Ronald Cross aufmerksam machte.¹¹⁸ Und so enthalten beide vorliegenden Editionen des Stückes¹¹⁹ mehrere Stellen, an denen Töne verschiedener Stimmen miteinander in Konflikt geraten. Während beispielsweise das Zusammentreffen des Tones *H* im Bassus mit einem *b'* im Superius in T. 46 (in der Ausgabe von Ronald Cross, Notenbeispiel 48a) problemlos dadurch gelöst werden kann, daß auch der Bassus den Ton *B* hat (wie in der Ausgabe von Hans Joachim Marx, Notenbeispiel 48b), ist an anderer Stelle eine völlig befriedigende Lösung kaum möglich. Vermeidet man nämlich in T. 48 ein gleichzeitiges *cis'* im Superius und *c'* im Altus dadurch, daß auch für den Altus das *c'* zu *cis'* alteriert wird, resultiert daraus die verbotene lineare Fortschreitung *b - cis' - b* im Altus. Da an dieser Stelle aber das *b* im Altus, bei dessen chromatischer Veränderung zu *h* zudem ein tritonischer Querstand zum Tenor entstehen würde, als essentiell, und das *cis'* in seiner Funktion als

¹¹⁶ Solche verhältnismäßig häufig auftretenden, Verbindung schaffenden Wendungen in Semiminimen (in der Regel von einer punktierten bzw. übergebundenen Minima ausgehend und melodisch abwärts gerichtet) befinden sich in T. 3 (A), T. 7 (B), T. 8 (T), T. 13 (S), T. 16 (S), T. 17 (S), T. 17 (A), T. 20 (A), T. 23 (A), T. 24 (S), T. 25 (A), T. 26 (S), T. 37f. (S), T. 39 (S) und T. 57 (S).

¹¹⁷ Siehe T. 20 (S), T. 29 (A), T. 32 (S), T. 33 (S), T. 39 (A), T. 43 (A), T. 55 (A), T. 57 (S). Die dadurch teilweise dissonierend erfolgenden Einsätze (in T. 20 im Superius und in T. 29 und 39 im Altus) wären jeweils "in Ordnung", wenn der vorangegangene Ton um den Wert der Pause verlängert ist.

¹¹⁸ Siehe Cross 1961, S. 121.

¹¹⁹ In: *Pipelare: Opera omnia I*, Nr. 12, S. 36-37, und Marx 1992, Nr. 71, S. 167-168.

Leitton innerhalb einer Klausel im Superius als akzidentiell anzusehen ist, erscheint hier aus linearer Sicht das Zusammentreffen zweier Varianten eines Stammtons bei Einhaltung der grundlegenden Stimmführungsregeln eindeutig als das geringere und in der vokalen Praxis durchaus vorkommende "Übel". Der alternativen Akzidentiensetzung ist hier allerdings deshalb vorzuziehen, weil die Quelle diese Komposition für die Ausführung auf einem Tasteninstrument überliefert, auf dem auch ungesungliche Intervalle problemlos spielbar sind, der Verlauf der einzelnen Stimmen aber nicht immer eindeutig darstellbar ist und zusammen angeschlagene dissonante Intervalle deutlich härter klingen als bei einer von verschiedenen Stimmen getragenen vokalen Ausführung.

Notenbeispiel 48: Vergleich der Takte 46-49 der Intavolierung *Hic est vere martyr* in den Ausgaben von Ronald Cross [a] und Hans Joachim Marx [b]

[a]

46

[b]

46

SCHLUSSBEMERKUNG

Obwohl das kompositorische Schaffen von Matheus Pipelare relativ klein ist und die vorliegende, sich hauptsächlich den Werkgruppen Chanson und Motette widmende Untersuchung den Blickwinkel auf dieses noch einengt, zeichnet sich in der Zusammenschau der einzelnen Analysen das Bild eines Komponisten ab, dessen Vertonungen in vielerlei Hinsicht die künstlerische Entwicklung seiner Zeit spiegeln. Dokumentiert Pipelares Bezugnahme auf Vorbilder der "Antwerpener Schule" wie Ockeghem und Barbireau ebenso wie das Festhalten am Cantus firmus-Prinzip als Grundlage des Komponierens auch einerseits eine enge Verbundenheit mit der überkommenen Tradition, so sind in seinem die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten ausschöpfenden Umgang mit den seinerzeit zur Verfügung stehenden stilistischen Mitteln und deren ansatzweisen Weiterentwicklung andererseits jedoch etliche auf die musikalische Entwicklung des späteren 16. Jahrhunderts vorausweisende Elemente zu finden.¹²⁰ Zusammen mit den führenden franko-flämischen Musikerpersönlichkeiten derselben Generation – wie Josquin, La Rue, Compère oder Obrecht – hatte Pipelare Anteil am Stilwandel beim Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert. Seine französischen Chansons, niederländischen *liedekens* und marianischen Motetten zeigen eine große stilistische Bandbreite und erfüllen damit beispielhaft und bis ins Detail die von Johannes Tinctoris im *Liber de arte contrapuncti* formulierte Stilforderung seiner Epoche:

"... in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est [...]. Quemadmodum enim in arte dicendi varietas, [...] ita et in musica concentuum diversitas animos auditorum vehementer in oblectamentum provocat."¹²¹

Die folgende Übersicht über einzelne Komponenten der untersuchten Kompositionen Pipelares ist der Versuch, zusammenfassend auf grundlegende strukturelle Bausteine und typische stilistische Merkmale seiner Musik hinzuweisen. Dies geschieht in dem Wissen, daß die zusammengetragenen Ergebnisse eine nur begrenzte Aussagekraft haben können; denn sowohl die Tatsache, daß die vorliegende Untersuchung das Messenschaffen analytisch (fast vollständig) ausspart als auch die im 15. und 16. Jahrhundert vergleichsweise hohe Koinzidenz von Zeit- und Personalstil wirken relativierend.

¹²⁰ Hier wären vor allem Pipelares Beitrag zur Parodiemesse, sein Umgang mit verschiedenen klanglichen Effekten mittels einer variablen Handhabung der Stimmenzahl, Stimmendisposition und Stimmenkoppelungen sowie das mit verschiedenen musikalischen Parametern beleuchtete Wort-Ton-Verhältnis zu nennen.

¹²¹ Johannis Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti*, Liber III, Cap. 8, in: *Opera theoretica*, hg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1975 (CSM 22), S. 155.

Zur Cantus firmus-Technik

Mit Ausnahme des Satzes *Morkin ic hebbe ter scoleu gheleghen* basiert jede der Chansons und Motetten Pipelares auf einem entweder einem mehrstimmigen weltlichen Satz (*soggetto di canto figurato*) oder dem Choral (*soggetto di canto fermo*) entnommenen Cantus prius factus, der die strukturelle und musikalische Grundlage der jeweiligen Vertonung bildet. Während in den Chansons die aus der Vorlage übernommene Stimme fast immer vollständig als eine Stimme des Satzes beibehalten wird, hat Pipelare in seinen Motetten (und Messen) unterschiedliche Verarbeitungstechniken angewandt und teilweise miteinander gekoppelt. Die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorherrschende Form der Tenormotette mit choralem Cantus firmus weicht in seinen Motetten häufig einem Wechsel der Cantus firmus-Träger und dem paraphrasierenden Einbezug des präexistenten Materials. Vor allem das *Salve Regina* und das *Magnificat* beinhalten ein ganzes Spektrum unterschiedlicher Cantus firmus-Techniken. Ein typischer "Pfundnoten"-Tenor-Cantus firmus liegt den folgenden Motetten bzw. Motettenteilen zugrunde: *Memorare Mater Christi*, *Ave Maria ... Virgo serena*, *Salve Regina* (6. und 8. Vers) und *Magnificat tertii toni* (12. Vers). In der Motette *Ave Maria ... Virgo serena* ist dieser kombiniert mit der Paraphrasierung eines zweiten Cantus firmus in den anderen Stimmen, im *Salve Regina* und im *Magnificat* wechselt er mit einer paraphrasierenden Zitierweise ab. In den motettischen Vertonungen *Virga tua et baculus tuus* und *Hic est vere martyr* hat Pipelare ausschließlich die Zitattechnik der Paraphrase eingesetzt.¹²² Manchmal ist nicht nur eine Stimme Cantus firmus-Träger: Im 2. Vers des *Salve Regina* zitiert Pipelare den choralen Cantus firmus gleichzeitig im Tenor und im Superius, in der Motette *Ave Maria ... Virgo serena* sind durch die gleichzeitige Verarbeitung zweier verschiedener Cantus firmi von vornherein mehrere Stimmen von präexistentem Material bestimmt, und das Zitieren aus allen Stimmen der Vorlage läßt in Pipelares erster *Fors seulement*-Chanson ebenso wie im Benedictus der *Missa Fors seulement* schon das im späteren 16. Jahrhundert die anderen Zitierweisen in den Hintergrund drängende Parodieverfahren erkennen. Im *Salve Regina* (Verse 2 und 6), im *Magnificat* (Vers 10) und in der Vertonung *Hic est vere martyr* ist das satztechnische Gerüst durch einen Kanon zum Cantus firmus verdoppelt. Die anderen Stimmen sind häufig durch Imitation einzelner Motive des Cantus firmus an

¹²² Dabei sind zwei Arten der Paraphrase zu beobachten: Entweder wird der C.p.f. so integriert, daß er trotz der eingefügten Zusatztöne auch hörend als Grundlage erkennbar bleibt (wie in dem Satz *Virga tua et baculus tuus*, der die chorale Vorlage vollständig absorbiert); oder einzelne motivische Einheiten des C.p.f. werden so in einen übergeordneten melodischen Zusammenhang eingebettet, daß diese als Zitat kaum mehr wahrnehmbar sind (wie in der Vertonung *Hic est vere martyr* oder der Motette *Ave Maria ... Virgo serena*). Im 4. Vers des *Salve Regina* sind beide Arten der Paraphrase vertreten.

der Verarbeitung des präexistenten Materials beteiligt. Dies geschieht in der Regel am Beginn der Komposition bzw. eines neuen Kompositionsabschnitts, auch als "Vorimitation".¹²³ Aber auch ohne imitatorische Techniken kann der Cantus firmus Einfluß auf die Satzstruktur der anderen Stimmen nehmen. In der Chanson *Een vrolic wesen* beispielsweise sind diese mit Motiven durchzogen, die aus dem Cantus firmus übernommen oder abgeleitet sind, so daß zwischen allen Stimmen Beziehungen bestehen. Ein homogenes Satzbild bzw. ein Aufgehen des Cantus firmus in der satztechnischen Struktur erreicht Pipelare auch durch die rhythmische Angleichung der Stimmen aneinander. So paßt sich der Cantus firmus am Schluß des 4. Verses des *Salve Regina* und im Agnus Dei der *Missa Fors seulement* durch Diminution den kleineren Notenwerten der ihn umgebenden Stimmen an, während in anderen Teilen des *Salve Regina* (Verse 6 und 8) und im *Magnificat* (am Schluß des 10. und 12. Verses) die großen Notenwerte des Cantus firmus in lange Töne der anderen Stimmen eingebettet sind. Der erste Einsatz wie der Wiedereinsatz des Cantus firmus erfolgt meistens auf der Ultima einer Klausel der anderen Stimmen. In den Motetten führt die Präsenz des Cantus firmus in der Regel zu einer vollstimmigen, seine Absenz zu einer stimmenreduzierten und verstärkt von Imitation geprägten Satzstruktur.

Zur Satztechnik

Zusammen mit dem Einsatz verschiedener Cantus firmus-Techniken und unterschiedlicher Tonarten und Stimmendispositionen sorgen vor allem die wechselnden satztechnischen Verfahren und Elemente für stilistische Vielfalt. Zum satztechnischen Repertoire Pipelares gehören:

- die Koppelung je zweier Stimmen zu Stimmpaaren;¹²⁴
- die kurzzeitige rhythmische und/oder intervallische Parallelführung zweier Stimmen (in imperfekten Konsonanzen);¹²⁵
- der Einsatz von Wiederholungen,¹²⁶ und zwar als:

¹²³ Siehe z.B.: *Fors seulement I*, *Fors seulement II*, *Ic weedt een molenarinne*, *Myns liefkens bruyen ooghen*, *Ave castissima*, *Salve Regina* (Verse 2, 4 und 6) und *Magnificat* (Verse 6, 10 und 12).

¹²⁴ In je ein hohes und ein tiefes Paar benachbarter Stimmen z.B. in: *Fors seulement I*, *Vray dieu d'amours*, *Salve Regina* (Verse 4 und 6), *Magnificat* (Verse 8 und 12), *Missa Fors seulement* (Pleni). Die Koppelung von Außen- und Mittelstimmen kommt z.B. vor in: *Fors seulement II* und *Magnificat* (10. Vers).

¹²⁵ Z.B. in: *Fors seulement II*, *Myns liefkens bruyen ooghen*, *Memorare Mater Christi*, *Magnificat* (Vers 10).

¹²⁶ Dabei setzt Pipelare das Prinzip der Wiederholung vielfach unter Beachtung des *varietas*-Gebots ein: Die Wiederholung des Cantus firmus in der Secunda Pars des *Ave Maria* erfolgt diminuiert, Tonwiederholungen einer Stimme werden durch die anderen Stimmen unterschiedlich "harmonisiert" (*Een vrolic wesen*), die Wiederholung des Schlußabschnitts als Pointe des Stückes erfolgt nicht als wörtliche, sondern als variierte Wiederholung (*Vray dieu d'amours*, *Ic weedt een molenarinne*), die Wiederkehr eines Motivs (z.B. die Schlußwendung der höchsten Stimme in den Versen 2, 4 und 12 des *Magnificat*) oder eines ganzen Abschnitts in einer Stimme wird von den anderen Stimmen jeweils anders kontrapunktiert (*Vray dieu d'amours*, *Myns liefkens bruyen ooghen*, *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen*).

- a) Tonwiederholung motivischen Charakters,¹²⁷
 - b) Wiederholung und Sequenzierung einzelner Motive,¹²⁸
 - c) Ostinato,¹²⁹
 - d) Wiederholung des Schlußabschnitts;¹³⁰
- der Einsatz bestimmter formelhafter Motive,¹³¹ zu denen das "Quartrahmen-Motiv" und damit verwandte Motive,¹³² verschiedene an den Rhythmus  gebundene Motive, aber auch die dreitönige Cambiata,¹³³ das Portament,¹³⁴ das Unterterzportament¹³⁵ und einige rhythmische Motive zu zählen sind;¹³⁶
 - der Wechsel von polyphonen, zum Teil imitatorisch gestalteten Partien mit homophon-akkordisch wirkenden Abschnitten;¹³⁷
 - Abschnitte im Fauxbourdonsatz.¹³⁸

Imitatorische Techniken kommen in den Chansons und Motetten Pipelares in weitaus geringerem Maße zum Einsatz als bei anderen franko-flämischen Komponisten – darin zeigt sich eine stilistische Parallele zum Schaffen von Pierre de la Rue, der zwar für die Kanonkünste in seinen Messen berühmt ist, in seinen Chansons und Motetten aber vergleichsweise wenig Gebrauch von Imitation macht.¹³⁹ Dennoch sind in den untersuchten Kompositionen Pipelares alle Arten von Imitation vertreten. Als Imitations- bzw. Kanonintervalle kommen ausschließlich die Oktave und die Quinte und deren Komplementärintervalle vor. Am häufigsten ist die Imitation des Kopfmotivs einer Phrase zwischen zwei oder mehreren Stimmen am Beginn eines Stückes oder eines neuen

¹²⁷ Siehe *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen, Vray dieu d'amours, Magnificat* (10. Vers) sowie die *Fors seulement*-Vertonungen.

¹²⁸ Siehe z.B. *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen, Magnificat* (Verse 2 und 8), *Memorare Mater Christi, Missa Fors seulement* (Pleni).

¹²⁹ Im 6. Vers des *Magnificat* (und im Gloria und Agnus Dei der *Missa Sine nomine I*).

¹³⁰ In den Chansons *Myns liefkens bruyen ooghen, Ic weedt een molenaarinne* und *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen*.

¹³¹ Diese gehören zwar zum stilistischen Allgemeingut der Zeit, treten jedoch in nahezu jeder Komposition Pipelares auf und können somit als Stilkonstanten gelten.

¹³² Diese sind vor allem typisch für die *Fors seulement*-Vertonungen, vgl. Notenbeispiel 3, S. 52.

¹³³ Siehe z.B.: *Fors seulement II, Myns liefkens bruyen ooghen, Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen, Ave Maria ... Virgo serena* und *Magnificat* (Repetitions coda des IV. Teils).

¹³⁴ Siehe Anmerkung 145.

¹³⁵ Siehe vor allem: *Memorare Mater Christi* und *Ave Maria ... Virgo serena*.

¹³⁶ Wiederkehrende, dabei jedoch an verschiedene diastematische Varianten gekoppelte rhythmische Motive durchziehen z.B. die Motette *Memorare Mater Christi* und das *Magnificat* (Verse 8 und 10).

¹³⁷ In formbildender Funktion geschieht dies z.B. in: *Vray dieu d'amours, Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen* und *Memorare Mater Christi*.

¹³⁸ Z.B. in: *Ave castissima* und *Missa Fors seulement* (Credo).

¹³⁹ Weiterhin ist beiden Komponisten gemeinsam, daß sie eine Vorliebe für tiefe Stimmendispositionen haben und teilweise auf die gleichen bzw. auf ähnliche Cantus firmi zurückgreifen. Vermutlich nicht zuletzt aufgrund dieser stilistischen Parallelen sind mehrere Kompositionen Pipelares in einzelnen Quellen mit einer Zuschreibung an La Rue überliefert.

Abschnitts.¹⁴⁰ Nicht selten wandert dabei ein kurzes Motiv durch alle Stimmen.¹⁴¹ Die Imitation längerer Phrasen und die Kanons in den Werken Pipelares sind häufig mit einem Wechsel des Einsatzabstandes verbunden, wodurch es zu einem Wechsel der vorausgehenden und der nachahmenden Stimme kommen kann. Auch paarige Imitation tritt in einigen Vertonungen Pipelares auf.¹⁴²

Zur Konzeption der Schlüsse und Zäsuren

Die Schlußklänge der Motetten und Motettenteile sind ebenso wie diejenigen der Chansons fast ausnahmslos reine Quint-/Oktavklänge.¹⁴³ Nur die Motette *Memorare Mater Christi* und die Chanson *Ik weedt een molenarinne* schließen mit einem Klang, der die kleine Terz enthält. Für die Schlußbildung am Ende der größeren motettischen Werke ist typisch, daß die Stimmen nacheinander zur Ruhe kommen; der Cantus firmus-Träger hat dabei in der Regel als erste Stimme seinen Schlußton erreicht. Eine besondere Schlußwirkung erzielt Pipelare am Ende des 8. Verses des *Magnificat*: Der im Altus über mehrere Takte gehaltene Schlußton wird mit kleingliedrigen motivischen Wiederholungen in den anderen Stimmen kombiniert ("Repetitions coda"). Pipelare verwendet alle damals gängigen Klauselformen. Auch die im 16. Jahrhundert eher seltene Oktavsprung- und Parallelklausel kommen relativ häufig vor. Der Cantus firmus ist fast immer als eine der beiden gerüstbildenden Klauseln an der Zäsurbildung beteiligt. Die Diskantklausel ist oft zur Unterterzklausel ausgeschmückt. Sowohl zur Gestaltung einer Binnenzäsur als auch am Ende eines Stückes ist die Diskantklausel fast ausnahmslos mit einem Vorhalt versehen (*clausula formales*);¹⁴⁴ dabei kann die Vorbereitung der Vorhaltsdissonanz zusammenfallen mit einem relativ betonten Durchgang in der in die Tenorklausel führenden Stimme. Eine weitere stiltypische formelhafte Wendung ist die Einleitung der Diskantklausel mit einem Portament.¹⁴⁵ In ähnlicher signalhafter Funktion kommen mehrfach auch vier stufenweise absteigende Semiminimen vor.¹⁴⁶ Eine Klauselbildung erfolgt fast immer auf einer der tonartlich konstitutiven Tonstufen, *clausulae peregrinae*

¹⁴⁰ Siehe z.B. *Memorare Mater Christi*, *Magnificat* und *Virga tua et baculus tuus*.

¹⁴¹ So z.B. in den Kompositionen: *Ave castissima*, *Ik weedt een molenarinne*, *Morkin ic hebbe ter scole gheleghen*, *Salve Regina* und *Magnificat*.

¹⁴² Z.B. in: *Fors seulement I*, *Missa Fors seulement (Pleni)*, *Salve Regina* und *Magnificat* (mit Vertauschung von Ober- und Unterstimme).

¹⁴³ In den Schlußklängen des 2., 4. und 6. Verses des *Salve Regina* ist die Terz im Schlußklang zunächst enthalten, wird dann aber jeweils noch in die Quinte geführt.

¹⁴⁴ Nur im 10. Vers des *Magnificat* kommt eine Kadenz mit einer *clausula simplice* als Abschluß eines Abschnitts vor.

¹⁴⁵ Z.B. in den folgenden Kompositionen: *Fors seulement II*, *Vray dieu d'amours*, *Morkin ic hebbe ter scole gheleghen*, *Ave castissima*, *Memorare Mater Christi*, *Magnificat* (Vers 8).

¹⁴⁶ Und zwar in den folgenden Vertonungen: *Fors seulement I*, *Fors seulement II*, *Virga tua et baculus tuus*, *Magnificat* (Vers 6).

sind selten und stehen zum Teil im Dienst von *varietas* und Textausdeutung.¹⁴⁷ Die Vermeidung bzw. Abschwächung einer Zäsurbildung durch Eintritt einer Pause oder eines anderen Tons anstelle der erwarteten Ultima (*clausula fuggita*) ist bei Pipelare ein beliebtes Stilmittel. Dabei wird die *cadenza fuggita* in den Chansons und Motetten fast nie von einer Stimme des zweistimmigen Klauselgerüsts herbeigeführt (also in der Regel nicht von der Stimme mit der Diskant- oder Tenorklausel), sondern fast immer von einer zu diesem hinzutretenden dritten Stimme. Besondere Bedeutung kommt der *cadenza fuggita* in der Chanson *Myns liefkens bruyne ooghen* zu, wo sie textausdeutend eingesetzt ist.¹⁴⁸ Der Beginn und das Ende eines Abschnitts im Cantus firmus werden meistens mit einer Klauselbildung satztechnisch hervorgehoben. Für die Binnengliederung der Chansons und Motettenteile ist dennoch charakteristisch, daß das Ende des einen und der Beginn des nächsten Abschnitts überlappend konzipiert sind.¹⁴⁹

Zur Dissonanztechnik

Der Einsatz von Dissonanzen geschieht sorgfältig und läßt in den verschiedenen Gattungen keine Unterschiede in ihrer Behandlung erkennen. Die am häufigsten auftretende Dissonanzform ist die (in der Regel abwärtsgehende) Durchgangsdissonanz, und zwar als Semiminima auf leichter bzw. leichtester Zeit sowie auf relativ betonter Zeit, seltener als Minima auf leichter Zeit. Als Dissonanz auf leichtester Zeit (von der Dauer einer Semiminima) kommen außerdem in fast jeder Komposition Pipelares vor: die Wechselnote (überwiegend als untere, selten als obere Wechselnote), das Portament und die stufenweise von oben eingeführte und im Aufwärtssprung verlassene Dissonanz.¹⁵⁰ Auch der zweite Ton einer (zumeist dreitönigen) Cambiata kann dissonierend auftreten.¹⁵¹ Während es für die meisten der genannten Dissonanzformen keinen typischen Ort im Satzverlauf gibt, sind die auf schwerer Zeit eintretenden Vorhaltdissonanzen fast ausnahmslos an die Wendung der Diskantklausel innerhalb einer Kadenz gebunden und kommen dort auch als *incopa*

¹⁴⁷ In dieser Hinsicht mustergültig ist das Verhältnis von tonartlich konstitutiven zu tonartfremden Klauseln in der Chanson *Een vrolic wesen*: Nur 1 von 11 Klauseln ist modusfremd; dasjenige in Pipelares *Ave castissima* dagegen ist die Ausnahme (von insgesamt 14 Klauseln finden 6 auf modusfremden Tonstufen statt).

¹⁴⁸ Prägnante Beispiele finden sich aber auch in den folgenden Kompositionen: *Fors seulement I*, *Ik weedt een molenarinne*, *Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen* und *Magnificat* (Verse 2 und 12).

¹⁴⁹ Z.B. durch die Weiterführung einzelner Stimmen über eine Klausel hinweg, währenddessen dann andere Stimmen wieder einsetzen. Siehe z.B.: *Fors seulement I*, *Fors seulement II*, *Een vrolic wesen*, *Vray dieu d'amours*, *Ik weedt een molenarinne*, *Ave castissima* und *Memorare Mater Christi*.

¹⁵⁰ Eine in dem Satz *Myns liefkens bruyne ooghen* zweimal (T. 22 und 28) vorkommende, jedoch nur an einer Stelle als "Parasitdissonanz" legitimierte, von oben angesprungene und im Aufwärtssprung verlassene Semiminimendissonanz stellt in der Dissonanzbehandlung Pipelares eine Ausnahme dar.

¹⁵¹ Ähnlich verhält es sich mit dem z.B. in Pipelares *Myns liefkens bruyne ooghen* vorkommenden formelhaften Motiv (T. 27: S, siehe Notenbeispiel 14, S. 99); auch hier kann eine stufenweise eingeführte und im Terzsprung verlassene Semiminima dissonieren. Vgl. auch *Ave castissima*, T. 5: T, siehe Notenbeispiel 45b, S. 196).

tutta cattiva vor.¹⁵² Als mustergültiges Beispiel für Pipelares Umgang mit Dissonanzen kann die Chanson *Een vrolic wesen* dienen, in der auf kleinem Raum fast alle Dissonanzformen vereint sind.

Zum Wort-Ton-Verhältnis

Außer dem Einfluß auf die formale Gliederung einer Komposition kann der jeweils vertonte Text auf verschiedenen musikalischen Ebenen eine gestaltbildende Rolle spielen und musikalische Elemente zu Bedeutungsträgern machen. Die folgenden Beispiele beleuchten das Wort-Ton-Verhältnis in den untersuchten Kompositionen Pipelares näher:

1. Textausdeutung mit satztechnischen Mitteln

Ave Maria ... Virgo serena:

- der in langen Notenwerten stufenweise auf- und absteigende Tenor-Cantus firmus (*soggetto sopra voci musicali*) hat als Abbild der *scala regni caelestis* die Bedeutung eines marianisches Symbols,
- der 7. und der 8. Vers der marianischen Sequenz sind in Entsprechung zur rhetorischen Figur des Oxymorons als Duos mit imitatorisch aufeinander bezogenen Stimmen vertont;

Memorare Mater Christi:

- die 7 Stimmen symbolisieren die 7 Schmerzen Mariens,
- die Textinhalte Leid, Trauer und Schmerz sind musikalisch umgesetzt in einer überwiegend fallenden Bewegungsrichtung der Motivik, zahlreichen *redictae* und dem häufigen Aufsuchen der tiefen Klangregionen;

Magnificat tertii toni:

- die Reduktion der Stimmenzahl auf die Dreistimmigkeit und die Gliederung des Satzes in drei Abschnitte im 4. Vers könnten als Symbol des dreieinigen Gottes gemeint sein ("qui potens est et sanctum nomen ejus");

Missa Fors seulement, Credo:

- die zentralen Worte "et homo factus est" sind mit einem *Noëma* hervorgehoben,
- die Worte "judicare vivos et mortuos" sind im Fauxbourdonsatz gesetzt (als Symbol der richtenden Dreieinigkeit?)¹⁵³.

¹⁵² Eine Wendung wie in T. 188 der Motette *Ave Maria ... Virgo serena* (siehe Notenbeispiel 26, S. 134) ist für Pipelare untypisch: Der hier offenbar unvorbereitet eintretende Septimenvorhalt im Superius resultiert vermutlich aus dem Fehlen des zweiten Contratenors, denn mit dem Ton *d* in dieser darunterliegenden (in der einzigen Quelle aber verlorengegangenen) Stimme könnte die merkwürdige zweistimmige Wendung zu einer regulären dreistimmigen Klausel ergänzt werden.

¹⁵³ Vgl. Anmerkung 64 im Kapitel *Exkurs: Die 'Missa Fors seulement'*, S. 74.

2. Textausdeutung mit tonartlichen Mitteln

- die Wahl des Cantus firmus und die Festlegung der Tonart erfolgen in Übereinstimmung mit dem Gehalt des Textes und den überlieferten Aussagen zur Affektcharakteristik der Modi;¹⁵⁴
- die Art der Klauselbildung dient der Ausdeutung oder Akzentuierung bestimmter Textworte.¹⁵⁵

3. Einzelwortausdeutung

Magnificat tertii toni:

- im 8. Vers wandert das Motiv zu dem Wort "implevit" durch alle Stimmen, es wird wiederholt und sequenziert und füllt so den Tonraum,
- im 12. Vers sind die Worte "sicut erat in principio" mit einem *pes ascendens* vertont;

Missa Fors seulement, Credo:

- das dem choralen Credo entlehnte Motiv zu den Worten "et ascendit" wandert durch alle Stimmen, und zwar von der tiefsten zu höchsten Stimme.

Die Ergebnisse der Analysen der Chansons und Motetten Pipelares bestätigen und festigen seine kompositionsgeschichtliche Stellung als "einer der bedeutendsten Vertreter der Zwischengeneration zwischen Ockeghem und der Gombert-Generation",¹⁵⁶ dessen Musik in den lobenden Beurteilungen von Theoretikern des 16. Jahrhunderts (Ornithoparchus, Coclico, Sebastiani) ebenso wie in den Handschriften, allen voran den prächtigen *Alamire*-Chorbüchern, sowie in den ersten italienischen Drucken von Petrucci, Antico und Giunta zu Recht einen Platz zwischen den führenden Musikerpersönlichkeiten der franko-flämischen Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts behauptet.

¹⁵⁴ Siehe z.B.: *Fors seulement I* (2. Modus zur Vertonung des melancholischen Rondeautextes), *Vray dieu d'amours* (5. Modus zur Vertonung eines als Bittgebet abgefaßten Textes, der von schmerzvollem Liebeskummer handelt) und *Memorare Mater Christi* (3. Modus mit der Finalis *e-mi* zur Vertonung eines marianischen Textes im Gedenken an die sieben Schmerzen Mariens). Die manchmal transponierte Verwendung eines Cantus prius factus, die Integration eines Cantus firmus in einer Tonart, die von derjenigen des Stückes abweicht, und die Wahl eines (weltlichen) Cantus firmus (und der Tonart) für solche Vertonungen, deren Text wie in Pipelares *Memorare Mater Christi* nicht an eine bestimmte Melodie gekoppelt ist, belegt, daß sowohl die Festlegung des Cantus firmus als auch die Bestimmung der Tonart als bewußt gestaltete subjektive Kompositionsvorgänge einzuordnen sind.

¹⁵⁵ In dem Satz *Virga tua et baculus tuus* sind die Worte "ipsa me" durch eine *clausula peregrina* hervorgehoben, in der Chanson *Myns liefkens bruyn ooghen* haben die Schlüsselworte des Textes: "ic ben bedroghen" in den zahlreichen als "geflohene Kadenzen" angelegten Schlußwendungen eine musikalische Entsprechung.

¹⁵⁶ Ludwig Finscher: Art. *Pipelare*, in: MGG, Bd. 10, Taschenbuchausgabe, München/Kassel u.a. 1989, Sp. 1289.

IV. ANHANG

Zum Quellenverzeichnis

Das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und frühe Drucke I* nennt in einer an der Werkübersicht orientierten Reihenfolge für jede Komposition Pipelares deren Quellen und gibt so einen Überblick über die Konkordanzen.¹

Im *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und frühe Drucke II* werden zuerst die Handschriften in alphabetischer Reihenfolge, dann chronologisch die Erstdrucke mit den in ihnen überlieferten Kompositionen Pipelares aufgeführt. Der Auflistung der Drucke wurden die *RISM*-Ordnungszahlen beigelegt. Die Angaben zu Provenienzen und Entstehungsdaten stützen sich vor allem auf den *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, hg. von Herbert Kellman und Charles Hamm, 5 Bde., American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart 1979-88 (RMS 1) [= *Census-Catalogue I-V*] und dort angegebene Literatur. Für die 13 Handschriften aus der Schreiberwerkstatt des Petrus Alamire wurde außerdem die folgende Publikation herangezogen: Herbert Kellman: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*, Ghent/Amsterdam 1999 [= Kellman 1999]. Aus Gründen der Übersichtlichkeit sind in das Verzeichnis andere Literaturangaben nur dann aufgenommen worden, wenn diese in keinem der oben genannten Kataloge berücksichtigt wurden.

¹ Zwei Verzeichnisse von Quellen, deren Musikalien verloren gegangen sind (1. Heidelberg: Cod. Pal. Germ. 318; 2. Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J.: I,2 und I,4), sind nur in das *Verzeichnis der Quellen: Handschriften und frühe Drucke II* aufgenommen und dort im Unterschied zu den noch vorhandenen Quellen mit einem + gekennzeichnet worden.

**VERZEICHNIS DER QUELLEN:
HANDSCHRIFTEN UND FRÜHE DRUCKE**

I

I. CHANSONS

1. Een vrolic wesen à 4

FIRENZE, Biblioteca del Conservatorio di Musica, Cod. 2439 (Basevi Codex),
Nr. 25, fol. 26v-27r [Pipelare]

REGENSBURG, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske,
Ms. C 120 (Pernner Codex), Nr. 75, S. 282-283 [Pipelare]

SAMEDAN (Samaden), Fundaziun Planta, Ms. M 30/31, fol. 6rv (A), fol. 6rv (B),
(D und T fehlen) [anon.]

ST. GALLEN, Stiftsbibliothek, Codex 530 (Sicher Tabulatur), Nr. 38,
fol. 34v [anon.]

TRENTO, Biblioteca Comunale, Ms. 1947-4, fol. 6v-7r (ohne S) [anon.]

WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung,
Ms. 18810, fol. 23v-24r (D), fol. 21rv (A), fol. 21v-22r (T), fol. 21v-22r (B)
[petri.de.la.rue]

2. Fors seulement I à 4

FIRENZE, Biblioteca del Conservatorio di Musica, Cod. 2439 (Basevi Codex),
Nr. 20, fol. 21v-22r [Pipelare]

3. Fors seulement II à 4

BASEL Universitätsbibliothek, Ms. F.X. 1-4, Nr. 118, fol. 67v (S), fol. 66v (A),
fol. 97v (T), fol. 65v (B) [Mathias Pipilari]

BOLOGNA, Civico Museo Bibliografico Musicale, Cod. Q 19 (Rusconi Codex),
Nr. 4, fol. 1v- 2r [Piplare]

BRUXELLES, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. 228 (Album de Marguerite
d'Autriche), Nr. 16, fol. 17v-18r [anon.]

BRUXELLES, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. IV. 90, fol. 20v-21v, (S) /

TOURNAI (Doornik), Bibliothèque de la Ville, Chansonnier de Tournai, Ms. 94,
fol. 22rv (T), (A und B fehlen) [anon.]

- FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl., XIX 164-67, No. LXI, fol. 75rv (S), fol. 82v (A), fol. 79r (T), 80v-81r (B) [anon.]
- PARIS, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Ms. fonds fr. 1597, Nr. 55, fol. 60v-61r [anon.]
- REGENSBURG, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120 (Pernner Codex), Nr. 96, S. 336-337 [Pipelare]
- SEGOVIA, Archivo Capítular de la Catedral, Ms. s.s., fol. 92r (Text: *Exortum est in tenebris*) [Matheus Pipelare]*
- ST. GALLEN, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 461 (Sicher Liederbuch), Nr. 5, S. 8-9 [M. pipelare]
- ST. GALLEN, Stiftsbibliothek, Cod. 530 (Sicher Tabulatur), Nr. 123, fol. 97v [pipalare]
- PETRUCCI, Canti B, Venice 1502, Nr. 32., fol. 31v-32r [Pe.de la Rue]
- PETRUCCI, Canti B, Venice 1503, Nr. 32. [Pe. de la rue]
- LIEDERBUCH des ARNT von AICH (Köln ca. 1519), S. 19-20 (D), S. 12 (A), S. 74 (T), S. 35 (B) [anon.]
- ATTAINGNANT, Dix neuf chansons musicales reduictes en la tabulature des orgues, Espinettes, Manicordions, Paris 1531, Nr. 10, fol. 18v [anon.]
- EGENOLFF, Lieder zu 3 und 4 Stimmen, Frankfurt a. M. ca. 1535, Vol. I, Nr. 31 (nur D) (= Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vm7 504) [anon.]

4. **Ic weedt een molenarinne à 4**

CAMBRAI, Bibliothèque Municipale, Ms. 125-8 (Liedboek van Zeghere Van Male), fol. 123r [Pipelare]

5. **Myns liefkens bruyn ooghen à 3**

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus.Ms. 1502, Nr. 38 [anon.]

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus.Ms. 1516, Nr.137 [anon.]

SEGOVIA, Archivo Capítular de la Catedral, Ms. s. s., fol. 177v [pipelare]*

ULM, Stadtbibliothek, Sammlung Schermer, Ms. 237, Nr. 33, fol. 23v- 24r (D), fol. 21v (T), fol. 22v-23r (B) [anon.]

PHALESE, Des Chansons reduictz en tabulature de lut à deux, trois et quatre parties, Livre I, Louvain 1545, Nr. 34, fol. 24v-25r [anon.]

PHALESE, Carminum quae chely vel testudine canuntur, duarum, trium, et quatuor partium, Liber I, Louvain 1547, Nr. 25, fol. 18v-19r [anon.]

6. Morkin ic hebbe ter scole gheleghen à 4

SEGOVIA, Archivo Capítular de la Catedral, Ms. s. s., fol. 119r [Matheus Pipelare]*

7. Vray dieu d'amours à 4

REGENSBURG, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120 (Pernner Codex), Nr. 55, S. 216-217 [Pipelare]

ST. GALLEN, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 461 (Sicher Liederbuch), Nr. 30, S. 56-57 [anon.]

ST. GALLEN, Stiftsbibliothek, Cod. 530 (Sicher Tabulatur), Nr. 73, fol. 66v [Matheus pipalare]

ROMA, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 11953, fol. 16v-17r (nur B) [anon.]

VERONA, Biblioteca Capitolare, Cod. Mus. DCCLVII, fol. 63v-64r [anon.]

II. MOTETTEN

1. Ave castissima à 4

REGENSBURG, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120 (Pernner Codex), Nr. 70, S. 270-271 [Pipelare]

ULM, Stadtbibliothek, Sammlung Schermer, Ms. 237, fol. 26v-27r (nur B)²

2. Ave Maria ... Virgo serena à 5

PETRUCCI, Motetti a cinque, Libro primo, Venice 1508, Nr. 12, fol. 10v-11v (S), fol. 29 rv (T), fol. 29 rv (B), fol. 49r-50r (Ct 1) (Ct 2 fehlt) [Pipelare]

3. Hic est vere martyr à 4

ST. GALLEN, Stiftsbibliothek, Cod. 530 (Sicher Tabulatur), Nr. 71, fol. 65v-66r [Matheus pipalare]

² Als Bassus von Nr. 44, der anonym überlieferten dreistimmigen Chanson *Nu noch nimmer me sal ick van ju scheyden*.

4. Memorare Mater Christi à 7

BRUXELLES, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. 215-16, fol. 33v-38r
[Matheus Pipelare]*

5. Salve Regina à 5

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 34,
fol. 25v-29r [Pipelare]

6. Virga tua et baculus tuus à 2

REGENSBURG, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. B 220-222,
fol. 37r-38r (D), fol. 37r-38r (T) [P. de La rue]

RHAU, Bicinia gallica, latina, germanica, ex praestantissimis musicorum
monumentis collecta, Wittenberg 1545, Nr. 43 [Pipelare]

Magnificat tertii toni à 4

JENA, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 20, fol. 31v-37r
[Pipelare]*

LEIPZIG, Universitätsbibliothek, Musikhandschriften der Thomaskirche, Ms. 49,
fol. 258v-259v (D), fol. 288r-289v (A), fol. 241r-244r (T), fol. 267r-268v (B),
fol. 101rv (Vagans) [anon.]

RHAU, Postremum vespertini officii opus, cuius prioris partes, iam antea typis
nostris aeditae sunt. Magnificat octo modorum seu tonorum numero XXV,
Wittenberg 1544, fol. 49r-50r (D), fol. 52v-53v (A), fol. 47r-48v (T),
fol. 41r-42v (B) [Pipelare]

III. MESSEN**1. Missa De feria à 4**

JENA, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 21, fol. 59v-69r
[Pipelare]

RHAU, Opus Decem Missarum quatuor vocum in gratiam scholarum atque adeo
omnium musices studiosorum, Wittenberg 1541, Nr. 10 [Pipelare]

2. Missa Dicit Dominus: Nihil tuleritis in via à 4

WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, Ms. 11883, Nr. 15, fol. 164r-175v [Pipelare]

3. Missa Floruit egregius infans Livinus in actis à 4

WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, Ms. 11883, Nr. 29, fol. 306r-315r [Pipelare]

4. Missa Fors seulement à 5

BERLIN, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40091, fol. 38v-56r [Pipelare]

JENA, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 2, fol. 66v-79r [anon.]

MECHELEN (Malines), Archief en Stadsbibliotheek, Liber Missarum (Ms. s.s.), fol. 1v-15r (S. 1-28) [anon.]

MODENA, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. Mus. X, fol. 1v-15r [Pipelare]*

MONTSERRAT, Biblioteca del Monestir, Ms. 766, fol. 95v-111r [Pipelare]

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 510, fol. 160v-179r [anon.]

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriften-Inkunabelabteilung, Mus. Ms. C, fol. 100v-123r [Pipelare]*

ROMA, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Cod. 16, fol. 21v- 36r [Pipelare]*

WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A. Aug. 2°, fol. 55v-77r [Pipelare]*

5. Missa Joannes Christi care - Ecce puer meus à 4

WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, Ms. 11883, Nr. 28, fol. 295v-303v [Matheus Pipelare]*

6. Missa L'homme armé à 4

CAMBRAI, Bibliothèque Municipale, Ms. 18, fol. 125v-137r [Pipelare]*

JENA, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 22, fol. 116v-128r [anon.]

ROMA, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Cod. 41, fol. 15v-26r [anon.]

ROMA, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Santa Maria Maggiore, Ms. 26 (olim JJ. III. 4), fol. 1v-14r [anon.]

ANTICO, Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt, Roma 1516, LVIII-LXX [Pipe.la.re]

GIUNTA, Missarum decem a clarissimis musicis compositarum nec dum antea exeptis tribus aeditarum, Liber primus, Roma 1522, Nr. IX, fol. 24v-29v (S), fol. 30r-35r (A), fol. 26v-29r (T), fol. 26v-29r (B) [Pipe.la.re]

7. Missa Mi mi à 4

JENA, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 21, fol. 19v-30r [Pipelare]

RHAU, Tricinia. Tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum, latina, germanica, brabantica et gallica, Wittenberg 1542, Nr. 12 (nur Agnus Dei II mit dem Text: *Sensus carnis mors est*) [Matth. Pipelare]

8. Missa Sine nomine I à 4

JENA, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 32, fol. 233v-250r [anon.]

SEGOVIA, Archivo Capitular de la Catedral, Ms. s. s., fol. 54v-63r [Matheus Pipelare]*

MÜNCHEN, Universitätsbibliothek, 8° Cod. ms. 326-327 (Cim. 44^b), Nr. 26, fol. 20r (A) (nur unvollständiger Altus des Hosanna I mit dem Text: *Laudate pueri Dominum*) [anon.]

RHAU, Symphoniae iucundae atque adeo breves 4 vocum, ab optimis quibusque musicis compositae, Wittenberg 1538, Nr. 20 (nur Hosanna I mit dem Text: *Laudate pueri dominum*) [anon.]

9. Missa Sine nomine II à 4

WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, Ms. 11883, Nr. 30, fol. 315v-325v [Pipelare]

10. Missa Omnium carminum à 4

KRAKOW, Biblioteka Jagiellńska, olim BERLIN, Preußische Staatsbibliothek, Mus. ms. 40634, Nr. 6, fol. 40v-46r (A), fol. 34v-39r (B)

(S und T fehlen) [Matheus Pipelare]*

Credo de Sancto Johanne evangelista à 5

JENA, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Chb. 4,

fol. 113v-117r [Matheus Pipelare]*

ROMA, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina,

Cod. 34, fol. 2v-8r [anon.]

*: Pipe 

Zweifelhafte bzw. unechte Kompositionen

Vray dieu quel paine (Vray dieu que pene m'esse) à 4

BOLOGNA, Civico Museo Bibliografico Musicale, Cod. Q 17, fol. 71v-72r [anon.]

CORTONA, Biblioteca Comunale, Ms. 95-96, Nr. 35, fol. 30v-31r (S),

fol. 30v-31r (A)/PARIS, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits,

Ms. n. a. fr. 1817, fol. 33v-34r (T), (B fehlt) [anon.]

FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX 178, fol. 38v-39r [anon.]

FIRENZE, Biblioteca del Conservatorio di Musica, Cod. 2442

(Strozzi Chansonnier), Nr. 48 (ohne B) [Gaspart]

ROMA, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia,

Ms. XIII 27 (Codex Medici), fol. 94v- 95r [anon.]

ST. GALLEN, Stiftsbibliothek, Cod. 530 (Sicher Tabulatur), Nr. 74,

fol. 67r [Matheus pipalare]

PETRUCCI, Canti C, Venice 1504, Nr. 130 [Compère]

Missa ... à 8

BRESLAU, Stadtbibliothek, Sammlung Bohn, Ms. mus. 98, derzeit in Verwahrung

der Staatsbibliothek BERLIN Preußischer Kulturbesitz, Nr. 13, fol. 50r-53v (D1),

fol. 52v-55v (D2)³, fol. 46v-49v (A1), fol. 5v-9r (A2), fol. 50r-53v (T1),

fol. 49v-52v (T2), fol. 41r-44r (B1), fol. 2v-5v (B 2) [super Pipilare]

³ Die originale Bezeichnung des Stimmbuches lautet: *Tenor 3*. Von späterer Hand ist in dieses Stimmbuch unter der Signatur des Manuskripts *Discant II* eingetragen. Die Schlüsselung C1 und der Tonumfang von *c'* bis *d''* der Stimme in diesem Werk bestätigen eindeutig ihre Benennung als Discantus. Bei der Disposition der acht Stimmen dieser Messe handelt es sich um eine Verdoppelung der vierstimmigen Normalschlüsselung (C1/C1 - C3/C3 - C4/C4 - F4/F4).

**VERZEICHNIS DER QUELLEN:
HANDSCHRIFTEN UND FRÜHE DRUCKE**

II

HANDSCHRIFTEN

BASEL, Universitätsbibliothek:

Ms. F. X. 1-4: Schweiz: Basel ca. 1518 (1512?) - ca. 1527

- Fors seulement II à 4

Census-Catalogue I: 29f., Census-Catalogue IV: 239, Census-Catalogue V: 290, Kmetz 1988, 1995 und 1998

BERLIN, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz:

Mus. ms. 40091: Italien: Rom ca. 1516

- Missa Fors seulement à 5

Census-Catalogue I: 53, Census-Catalogue V: 284, Korth/Lambrecht 1997: 184ff.

BOLOGNA, Civico Museo Bibliografico Musicale:

Cod. Q 17: Italien: Florenz? um 1500 (1490er Jahre?)

- Vray dieu quel paine (Vray dieu que pene m' esse) à 4

Census-Catalogue I: 71f., Census-Catalogue IV: 276, Census-Catalogue V: 284

Cod. Q 19 (Rusconi Codex): Italien: Cento? Bologna? ca. 1518

- Fors seulement II à 4

Census-Catalogue I: 73f., Census-Catalogue IV: 277f., Census-Catalogue V: 285, Heyink 1994

BRESLAU, Stadtbibliothek, Sammlung Bohn, derzeit in Verwahrung der Staatsbibliothek

BERLIN Preußischer Kulturbesitz:

Ms. mus. 98: Deutschland: Breslau 1597

- Missa ... à 8

Bohn 1970

BRUXELLES, Bibliothèque Royale Albert Ier:

Ms. 215-16: Niederlande: Brüssel/Mechelen 1508-1518, wahrscheinlich 1512-1516

- Memorare Mater Christi à 7

Census-Catalogue I: 91, Census-Catalogue IV: 294, Census-Catalogue V: 287, Kellman 1999: 67, Haggh 2003

Ms. 228 (Album de Marguerite d'Autriche): Niederlande: Brüssel/Mechelen 1508-1523

- Fors seulement II à 4 (1508-1516?)

Census-Catalogue I: 91f., Census-Catalogue IV: 294f., Census-Catalogue V: 287, Kellman 1999: 69,
Meconi 2003: 267

Ms. IV. 90 (cf. Tournai, Ms. 94): Niederlande: Brügge ca. 1511

- Fors seulement II

(nur S; T in Tournai, A und B fehlen)

Census-Catalogue I: 97, Census-Catalogue IV: 297, Census-Catalogue V: 287

CAMBRAI, Bibliothèque Municipale:

Ms. 18: Frankreich: Cambrai ca. 1520

- Missa L'homme armé à 4

Census-Catalogue I: 123, Census-Catalogue IV: 309, Census-Catalogue V: 278

Ms. 125-8 (Liedboek van Zeghere Van Male): Niederlande: Brügge 1542

- Ic weedt een molenarinne à 4

Census-Catalogue I: 125f., Census-Catalogue IV: 310, Census-Catalogue V: 287

CORTONA, Biblioteca Comunale:

Ms. 95-96 (cf. Paris Ms. n. a. fr. 1817): Italien: Florenz ca. 1515 (teilweise früher?) - 1523

- Vray dieu quel paine (Vray dieu que pene m'esse) à 4

(nur S und A; T in Paris, B fehlt)

Census-Catalogue I: 166f., Census-Catalogue IV: 337, Census-Catalogue V: 285, Cummings 1981, 1983,
1991 und 1997

FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale:

Ms. Magl. XIX 164-67: Italien: Florenz zwischen ca. 1515 und 1540

- Fors seulement II à 4

Census-Catalogue I: 228f., Census-Catalogue IV: 373, Census-Catalogue V: 285

Ms. Magl. XIX 178: Italien: Florenz ca. 1492-1494

- Vray dieu quel paine (Vray dieu que pene m'esse) à 4

Census-Catalogue I: 230, Census-Catalogue IV: 374, Census-Catalogue V: 284

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung:

Mus. Ms. 34: Niederlande: Brüssel/Mechelen 1521- ca. 1530

- Salve Regina à 5

Census-Catalogue II: 198, Census-Catalogue V: 287, Kellman 1999: 118

Mus. Ms. 510: Deutschland: Augsburg? München? 1513-1519

- Missa Fors seulement à 5

Census-Catalogue II: 215f., Census-Catalogue V: 279

Mus. Ms. 1502: Niederlande zwischen 1525 und 1575, Mitte des 16. Jh.

- Myns liefkens bruyn ooghen à 3

Census-Catalogue II: 217f., Census-Catalogue IV: 444, Census-Catalogue V: 288

Mus. Ms. 1516: Deutschland: Augsburg ca. 1540

- Myns liefkens bruyn ooghen à 3

Census-Catalogue II: 222f., Census-Catalogue IV: 444, Census-Catalogue V: 280

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriften-Inkunabelabteilung:

Mus. Ms. C: Deutschland: München 1543-1544, mit Nachträgen aus den 1570ern

- Missa Fors seulement à 5

Census-Catalogue II: 233f., Census-Catalogue V: 280

+ **MÜNCHEN**, Bayerisches Hauptstaatsarchiv:

Kurbayern Äußeres Archiv 4851 (olim Libri antiquitatum), fol. 170-180:

Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J.: Deutschland: 1566

I,2: Liber 22 Magnificat 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7. et 8. Toni diversorum Author:

- Magnificat

I,4: Liber 8 Missarum Trium vocum diversis Author:

- Missa ... à 3

Schaal 1957, Haberkamp/Zuber 1988

MÜNCHEN, Universitätsbibliothek:

8° Cod. ms. 326-327 (Cim. 44^b): Deutschland: München 1543

- Missa Sine nomine I

(nur A, unvollständiges Hosanna I)

Finscher 1958, Gottwald 1968: 75ff., Census-Catalogue V: 280

PARIS, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits:**Ms. fonds fr. 1597:** Frankreich: Paris um 1500

- Fors seulement II à 4

Census-Catalogue III: 21f., Census-Catalogue IV: 463, Census-Catalogue V: 278

Ms. n. a. fr. 1817 (cf. Cortona Ms. 95-96): Italien: Florenz 1515-1516

- Vray dieu quel paine (Vray dieu que pene m'esse) à 4

(nur T; S und A in Cortona, B fehlt)

Census-Catalogue III: 28, Census-Catalogue IV: 463, Census-Catalogue V: 285

REGENSBURG, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske:**Ms. C 120** (Pernner Codex): Österreich: Innsbruck?/Deutschland: Augsburg? 1518-1521

- Ave castissima à 4

- Een vrolic wesen à 4

- Fors seulement II à 4

- Vray dieu d'amours à 4

Census-Catalogue III: 102f., Census-Catalogue IV: 470, Census-Catalogue V: 274, 279, Haberkamp 1989, Birkendorf 1994 und 1998

Ms. B 220-222: Österreich: Salzburg? um 1540

- Virga tua et baculus tuus à 2

Census-Catalogue III: 97f., Census-Catalogue V: 274, Haberkamp 1989

ROMA, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana:**Cappella Giulia, Ms. XIII 27** (Codex Medici): Italien: Florenz 1492-1494

- Vray dieu quel paine (Vray dieu que pene m'esse) à 4

Census-Catalogue IV: 18f., Census-Catalogue V: 284

Cappella Sistina, Cod. 16: Italien: Rom ca. 1512-1517

- Missa Fors seulement à 5

Census-Catalogue IV: 30, Census-Catalogue V: 285

Cappella Sistina, Cod. 34: Niederlande: Brüssel/Mechelen ca. 1513-1521

- Credo de Sancto Johanne evangelista à 5

Census-Catalogue IV: 40f., Census-Catalogue V: 287, Kellman 1999: 133

Cappella Sistina, Cod. 41: Italien: Rom ca. 1482-1507, Index ca. 1509-1512

- Missa L'homme armé à 4

Census-Catalogue IV: 45f., Census-Catalogue V: 284f.

Santa Maria Maggiore, Ms. 26 (olim JJ. III. 4): Italien: Rom ca. 1516-1520,

- Missa L'homme armé mit Nachträgen bis ca. 1550

Census-Catalogue IV: 64f., Census-Catalogue V: 285f.

Cod. Vat. lat. 11953: Deutschland?/Österreich: Innsbruck? ca. 1515-1530

- Vray dieu d'amours à 4 (nur B)

Census-Catalogue IV: 71, Census-Catalogue V: 279f.

SAMEDAN (Samaden), Fundaziun Planta:

Ms. M 30/31: Deutschland ca. 1500-1550

- Een vrolic wesen à 4 (nur A und B)

Census-Catalogue III: 129, Census-Catalogue V: 279f.

SEGOVIA, Archivo Capitular de la Catedral:

Ms. s. s.: Spanien: Toledo? 1500-1503, wahrscheinlich 1502

- Exortum est in tenebris à 4 (= Fors seulement II)

- Myns liefkens bruyn ooghen à 3

- Morkin ic hebbe ter scolen gheleghen à 4

- Missa Sine nomine à 4

Census-Catalogue III: 137f., Census-Catalogue IV: 475, Census-Catalogue V: 289

ST. GALLEN, Stiftsbibliothek:

Cod. Sang. 461 (Sicher Liederbuch): Schweiz: St. Gallen? ca. 1515 (Fallows),

- Fors seulement II à 4 Niederlande?/Italien? ca.1500 (Census-Catalogue)

- Vray dieu d'amours à 4

Census-Catalogue III: 144f., Census-Catalogue IV: 475, Census-Catalogue V: 284f., 287, Fallows 1996: 5-13

Cod. 530 (Sicher Tabulatur): Schweiz: St. Gallen 1512-1521, mit einem Nachtrag 1531

- Een vrolic wesen à 4

- Fors seulement II à 4

- Hic est vere martyr à 4

- Vray dieu d'amours à 4

- Vray dieu quel paine (Vray dieu que pene m'esse) à 4

Nef 1938, Marx 1980, Marx 1992

TOURNAI, Bibliothèque de la Ville:

Ms. 94 (Chansonnier de Tournai; cf. Bruxelles, Ms. IV. 90): Niederlande: Brügge ca. 1511

- Fors seulement II à 4

(nur T; S in Bruxelles, Ms. IV. 90, A und B fehlen)

Census-Catalogue III: 217, Census-Catalogue V: 287

TRENTO, Biblioteca Comunale:

Ms. 1947- 4: Italien: Trento? um 1500

- Een vrolic wesen à 4 (ohne S)

Census-Catalogue III: 221, Census-Catalogue V: 284f.

ULM, Stadtbibliothek, Sammlung Schermar:

Ms. 237: Deutschland?/Niederlande: Brügge? ca. 1510-1520, mit Erweiterungen um 1538

- Ave castissima à 4 (nur B)

- Myns liefkens bruyn ooghen à 3

Census-Catalogue III: 258f., Census-Catalogue IV: 481, Census-Catalogue V: 280, Gottwald 1998

VERONA, Biblioteca Capitolare:

Cod. Mus. DCCLVII: Italien: Verona ca. 1500

- Vray dieu d'amours à 4

Census-Catalogue IV: 77f., Census-Catalogue V: 284f.

WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung:

Ms. 11883: Niederlande: Brüssel/Mechelen ca. 1475-1540

- Missa Dicit Dominus: Nihil tuleritis in via à 4

- Missa Floruit egregius infans Livinus in actis à 4

- Missa Joannes Christi care - Ecce puer meus à 4

- Missa Sine nomine à 4

Census-Catalogue IV: 92f., Census-Catalogue V: 287f., Kellman 1999: 150f.

Ms. 18810: Deutschland: Augsburg? München? ca. 1524-1533

- Een vrolic wesen à 4

Census-Catalogue IV: 108f., Census-Catalogue V: 279f.

WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibliothek:

Cod. Guelferbytanus A. Aug. 2°: Deutschland: München 1519-1520

- Missa Fors seulement à 5

Census-Catalogue IV: 143, Census-Catalogue V: 279

†: Es existiert nur noch ein Verzeichnis der Quelle, die Musikalien sind nicht mehr erhalten.

FRÜHE DRUCKE

PETRUCCI, Ottaviano (dei):

CANTI B: Venice 1502 und 1503 (RISM 1502² und 1503³)

- Fors seulement II à 4

CANTI C: Venice 1504 (RISM 1504³)

- Vray dieu quel paine (Vray dieu que pene m'esse) à 4

MOTETTI a cinque, Libro primo: Venice 1508 (RISM 1508¹)

- Ave Maria ... Virgo serena à 5

ANTICO (Antiquis), Andrea de:

LIBER QUINDECIM MISSARUM electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt: Roma 1516 (RISM 1516¹)

- Missa L' homme armé à 4

LIEDERBUCH des **Arnt von Aich**: Köln ca. 1519 (RISM 1519⁵)

- Fors seulement II à 4

GIUNTA, Jacopo:

MISSARUM DECEM a clarissimus musicis compositarum nec dum antea exeptis tribus aeditarum, Liber primus: Roma 1522 (RISM 1522)

- Missa L' homme armé à 4

ATTAINGNANT, Pierre:

DIXNEUF CHANSONS musicales reduictes en la tabulature des orgues, Espinettes, Manicordions: Paris 1531 (RISM 1531⁶)

- Fors seulement II à 4

EGENOLFF, Christian:

LIEDER zu 3 und 4 Stimmen, Vol. I: Frankfurt a. M. ca. 1535 (RISM [c. 1535]¹⁴)

(= Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vm7 504):

- Fors seulement II à 4 (nur D)

RHAU, Georg:

SYMPHONIAE IUCUNDAE atque adeo breves 4 vocum, ab optimis quibusque musicis compositae: Wittenberg 1538 (RISM 1538⁸)

- Laudate pueri Dominum à 4 (= Missa Sine nomine I: Hosanna I)

OPUS DECEM MISSARUM quatuor vocum in gratiam scholarum atque adeo omnium musices studiosorum: Wittenberg 1541 (RISM 1541¹)

- Missa De feria à 4

TRICINIA. Tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum, latina, germanica, brabantica et gallica: Wittenberg 1542 (RISM 1542⁸)

- Sensus carnis mors est à 3 (= Missa Mi mi: Agnus Dei II)

POSTREMUM VESPERTINI OFFICII OPUS, cuius prioris partes, iam antea typis nostris aeditae sunt. Magnificat octo modorum seu tonorum numero XXV:

Wittenberg 1544 (RISM 1544⁴)

- Magnificat tertii toni à 4

BICINIA gallica, latina, germanica, ex praestantissimis musicorum monumentis collecta:

Wittenberg 1545 (RISM 1545⁶)

- Virga tua et baculus tuus à 2

PHALESE, Pierre:

DES CHANSONS REDUICTZ EN TABULATURE DE LUT à deux, trois et quatre parties: Louvain 1545 (RISM 1545²¹)

- Myns liefkens bruyn ooghen à 3

CARMINUM quae chely vel testudine canuntur, duarum, trium, et quatuor partium:

Louvain 1547 (RISM 1547¹⁹)

- Myns liefkens bruyn ooghen à 3

- Birkendorf 1994 Rainer Birkendorf: Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120), 3 Bde., Augsburg 1994 (Collectanea musicologica Bde. 6/I-III).
- Birkendorf 1998 Ders.: Bemerkungen zur Entstehung des Codex Pernner: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Cod. ms. C 120, in: Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert, hg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3; Wolfenbütteler Forschungen 83), S. 170-177.
- Bohn 1970 Emil Bohn: Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Nachdruck der Ausgabe Breslau 1890, Hildesheim/New York 1970.
- Census-Catalogue I-V Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550, 5 Bde., American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart 1979-88 (RMS 1):
- Census-Catalogue I Bd. 1: Herbert Kellman, Charles Hamm (Ed.), 1979.
- Census-Catalogue II Bd. 2: Herbert Kellman (Ed.), 1982.
- Census-Catalogue III Bd. 3: Herbert Kellman (Ed.), 1984.
- Census-Catalogue IV Bd. 4: Herbert Kellman (Ed.), 1988.
- Census-Catalogue V Bd. 5: Herbert Kellman (Ed.): Cumulative Bibliography and Indices, 1988.
- Cummings 1981 Anthony M. Cummings: Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet, in: JAMS 34 (1981), S. 43-59.
- Cummings 1983 Ders.: A Florentine Sacred Repertory from the Medici Restoration, in: AMI 55 (1983), S. 267-332.
- Cummings 1991 Ders.: Giulio de' Medici's Music Books, in: EMH 10 (1991), S. 65-122.
- Cummings 1997 Notes on a Josquin Motet and Its Sources, in: Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood, hg. von Anthony M. Cummings und Jessie Ann Owens, Warren (Michigan) 1997, S. 113-122.
- Fallows 1996 The songbook of Fridolin Sicher (ca. 1515), Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 461, introduction: David Fallows, Peer: Alamire 1996, S. 5-13.
- Finscher 1958 Ludwig Finscher: Eine wenig beachtete Quelle zu Johann Walters Passions-Turbae, in: Mf 11 (1958), S. 189-195.
- Gottwald 1968 Clytus Gottwald: Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek München, Wiesbaden 1968.
- Gottwald 1993 Ders.: Katalog der Musikalien in der Schermer-Bibliothek Ulm, Wiesbaden 1993 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm 17).

- Gottwald 1998 Ders.: Datierungen und Provenienzen der Ulmer Mensuralhandschriften des 16. Jahrhunderts, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3; Wolfenbütteler Forschungen 83), S. 203-211.
- Haberkamp/
Zuber 1988 Gertraut Haberkamp; Barbara Zuber: *Die Musikhandschriften Herzog Wilhelms in Bayern, der Grafen zu Toerring-Jettenbach und der Fürsten Fugger von Babenhausen*, München 1988 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 13).
- Haberkamp 1989 Gertraut Haberkamp: *Die Musikhandschriften der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg*, Bd. 1: *Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen AR, B, C, AN*, München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/1).
- Haggh 2003 Barbara Helen Haggh: Charles de Clerc, Seigneur de Bouvekercke, and two Manuscripts: Brussels, Bibliothèque Royale de Belgique, MS 215-16, and Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40, in: *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500-1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, Colloquium Proceedings Leuven, 25.-28. November 1999, hg. von Bruno Bouckaert und Eugeen Schreurs, Leuven-Neerpelt 2003 (Yearbook of the Alamire Foundation 5), S. 185-202.
- Heidrich 1993 Jürgen Heidrich: *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 84).
- Hermelink 1956 Siegfried Hermelink: *Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544*, in: *Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556-1559)*, hg. von Georg Poensen, Heidelberg 1956, S. 247-260.
- Heyink 1994 Rainer Heyink: *Der Gonzaga-Kodex Bologna Q 19. Geschichte und Repertoire einer Musikhandschrift des 16. Jahrhunderts*, Paderborn u.a. 1994 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 1).
- Kellman 1999 Herbert Kellman (Ed.): *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*, Ghent/Amsterdam 1999.
- Kmetz 1988 John Kmetz: *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts*, Basel 1988.
- Kmetz 1995 Ders.: *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contexts and Contents*, Bern u.a. 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 2/35).

- Kmetz 1998 Ders.: The Compilation and Ownership of Basel University Library Manuscript F X 1-4, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 (*Quellenstudien zur Musik der Renaissance* 3; *Wolfenbütteler Forschungen* 83), S. 144-147.
- Korth/
Lambrecht 1997 Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften, Bd. 13: Die Signaturengruppe Mus. ms. 40 000ff., Erste Folge: Handschriften des 15.-19. Jahrhunderts in mensuraler und neuerer Notation, bearbeitet von Hans-Otto Korth und Jutta Lambrecht, unter Mitarbeit von Helmut Hell, München 1997.
- Lambrecht 1987 Jutta Lambrecht: *Das Heidelberger Kapellinventar von 1544* (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar, 2 Bde., Heidelberg 1987 (*Heidelberger Bibliotheksschriften* 26).
- Marx 1980 Marx, Hans Joachim: Neues zur Tabulatur-Handschrift St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 530, in: *AfMw* 37 (1980), S. 264-291.
- Marx 1992 St. Galler Orgelbuch. Die Orgeltabulatur des Fridolin Sicher (St. Gallen, Codex 530), hg. von Hans Joachim Marx in Zusammenarbeit mit Thomas Warburton, Basel 1992 (*Schweizerische Musikforschende Gesellschaft: Tabulaturen des XVI. Jahrhunderts*, Teil 3), Einleitung, S. 9-15.
- Meconi 2003 Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court, Oxford/New York 2003.
- Nef 1938 Walter Robert Nef: *Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur*, Basel 1938 (*SJbMw* 7).
- RISM Répertoire international des sources musicales, Recueils imprimés, I, München/Duisburg 1960.
- Schaal 1957 Richard Schaal: Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J., in: *AMI* 29 (1957), S. 126-137.
- Staehelin 1995 Martin Staehelin: Eine wiedergefundene Messen-Handschrift des frühen 16. Jahrhunderts, in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift Ludwig Finscher*, hg. von Annegrit Laubenthal, Kassel u.a. 1995, S. 133-144.

A U S G A B E N

1. MUSIKALIEN

a) FACSIMILIA

ALBUM DE MARGUERITE D'AUTRICHE: Brussel, Koninklijke Bibliotheek MS. 228, introduction: Martin Picker, Peer: Alamire 1986, ²1997.

LIEDERBUCH DES ARNT VON AICH (Köln ca. 1519), Faksimile-Edition Rara Nr. 4, Stuttgart: Cornetto 1997.

BASEVI CODEX: Florence, Biblioteca del Conservatorio, MS. 2439, introduction: Honey Meconi, Peer: Alamire 1990.

BOLOGNA, CIVICO MUSEO BIBLIOGRAFICO MUSICALE, MS. Q 19 (Rusconi Codex), introduction: Jessie Ann Owens, New York/London: Garland 1988 (Renaissance music in facsimile 1).

A FERRARESE CHANSONNIER. Roma, Biblioteca Casanatense 2856: **CANZONIERE DI ISABELLA D'ESTE**, Faksimile-Edition, hg. von Lewis Lockwood, Lucca 2002 (Libreria Musicale Italiana).

CHANSONNIER OF HIERONYMUS LAUWERYN VAN WATERVLIET: London, British Library MS. ADD. 35087, introduction: William McMurtry, Peer: Alamire 1989.

COLLECTION OF GERMAN, FRENCH AND INSTRUMENTAL PIECES: Wien, Österreichische Nationalbibliothek MS. 18810, introduction: Matthias Schneider, Peer: Alamire 1987.

OTTAVIANO PETRUCCI: CANTI C numero cento cinquanta, Faksimile der Edition Venedig 1503/4, New York: Broude Brothers 1978.

PIERRE PHALÈSE: Des **CHANSONS REDUCTZ EN TABULATURE DE LUT** à deux, trois et quatre parties, Livres I-III, introduction: Henri Vanhulst, Réimpression des éditions de Louvain 1545-1547, Genf: Minkoff 1984.

GEORG RHAU: BICINIA gallica, latina, germanica, Wittenberg 1545, Faksimile-Edition, hg. von Christoph Becker, Köln 1990, ²1996.

GEORG RHAU: OPUS DECEM MISSARUM, Wittenberg 1541, Faksimile-Edition, hg. von Christoph Becker, Köln 1997.

GEORG RHAU: POSTREMUM VESPERTINI OFFICII OPUS, Wittenberg 1544, Faksimile-Edition Schermer-Bibliothek Ulm Nr. 44, Stuttgart: Cornetto 1997.

SCHERMAR-SAMMLUNG, Ms. 237: Faksimile-Edition Schermer-Bibliothek Ulm Nr. 37, Stuttgart: Cornetto 1998.

THE SONGBOOK OF FRIDOLIN SICHER (ca. 1515), Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 461, introduction: David Fallows, Peer: Alamire 1996.

TIELMAN SUSATO: HET IERSTE MUSYCK BOEXKEN, Antwerpen 1551, introduction: Eugeen Schreurs, Peer: Musica-Alamire 1989.

TIELMAN SUSATO: HET TVUEETSTE MUSYCK BOEXKEN, Antwerpen 1551, introduction: Eugeen Schreurs, Peer: Musica-Alamire 1987.

b) NEUAUSGABEN

PIERRE ATTAINGNANT: Transcriptions of Chansons for Keyboard, hg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1961, Reprint Neuhausen-Stuttgart 1978 (CMM 20).

JACOBUS BARBIREAU: Opera omnia II, hg. von Bernhard Meier, American Institute of Musicology 1957 (CMM 7).

ANTOINE BRUMEL: Opera omnia VI, Secular works, hg. von Barton Hudson, American Institute of Musicology 1972 (CMM 5).

CANCIONERO MUSICAL de los siglos XV y XVI, hg. von Francisco Asenjo Barbieri, Madrid 1890.

CANCIONERO MUSICAL de los siglos XV y XVI, hg. von José Romeu Figueras, Barcelona 1965 (MME XIV, 2).

CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO, hg. von Joaquín González Cuenca, Madrid 1996 (Biblioteca Filología Hispana 24).

ELZEAR GENET CARPENTRAS: Opera omnia I, hg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1972 (CMM 58).

CHANSONS du XV^e siècle, hg. von Gaston Paris und Auguste Gevaert, Paris 1875.

LOYSET COMPERE: Opera omnia V, hg. von Ludwig Finscher, American Institute of Musicology 1972 (CMM 15).

25 Driestemmige Oud-Nederlandsche Lieder, nach dem Codex London, **BRITISH MUSEUM ADD. 35087**, hg. von Johannes Wolf, Amsterdam 1910.

EEN VROLIC WESEN. Fourteen settings in two, three and four parts (modern score), four partbooks in original notation, hg. von Richard Taruskin, Miami (Florida): Ogni Sorte Editions 1979 (Renaissance standards 2).

THE ETON CHOIRBOOK I, hg. von Frank Harrison, London 1956 (MB 10).

FORS SEULEMENT. Thirty Compositions for Three to Five Voices or Instruments from the Fifteenth and Sixteenth Centuries, hg. von Martin Picker, Madison (Wisconsin): A-R Editions 1981 (RRMMAER 4).

NICOLAI GOMBERT: Opera omnia II, hg. von Joseph Schmidt Görg, American Institute of Musicology 1954 (CMM 6).

HEINRICH ISAAC: Opera omnia VI, hg. von Edward R. Lerner, American Institute of Musicology 1984 (CMM 65).

Werken van JOSQUIN DES PREZ: Motetten, Deel 1, hg. von Albert Smijers, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1971.

Werken van JOSQUIN DES PREZ: Motetten, Bundel VIII, hg. von Albert Smijers, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1971.

PIERRE DE LA RUE: Opera omnia III, hg. von John Evan Kreider, American Institute of Musicology 1992 (CMM 97).

PIERRE DE LA RUE: Opera omnia IV, hg. von T. Herman Keahey, American Institute of Musicology 1996 (CMM 97).

PIERRE DE LA RUE: Opera omnia VII, hg. von John Evan Kreider, American Institute of Musicology 1998 (CMM 97).

The Musical MANUSCRIPT MONTECASSINO 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century, hg. von Isabel Pope und Masakata Kanazawa, Oxford 1978.

JEAN MOUTON: Ave Maria ... Virgo serena, hg. von Thomas G. MacCracken, Fazer Music, Espoo 1994 (Fazer Editions of Early Music).

JEAN MOUTON: Magnificat tertii toni, hg. von Thomas G. MacCracken, Fazer Music, Espoo 1994 (Fazer Editions of Early Music).

JACOB OBRECHT: Collected Works IV, hg. von Barton Hudson, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1986.

JACOB OBRECHT: Werken, Missen V, hg. von Johannes Wolf, Amsterdam 1908/1921.

JACOB OBRECHT: Collected Works XVII, Secular works and textless compositions, hg. von Leon Kessels und Eric Jas, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1997.

JOHANNES OCKEGHEM: Collected Works II, hg. von Dragan Plamenac, American Musicological Society, New York 1947, ²1966.

JOHANNES OCKEGHEM: Collected Works III, hg. von Richard Wexler und Dragan Plamenac, American Musicological Society, Philadelphia 1992.

JOHANNES OCKEGHEM: Masses and Mass sections II,4, hg. von Jaap van Benthem, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1998.

FRANCISCO PENALOSA: *Missa Nunca fué pena mayor*, hg. von Martyn Imrie, Lochs, Isle of Lewis (Schottland): Vanderbeek & Imrie 1993.

OTTAVIANO PETRUCCI: *Canti B*, numero cinquanta, Venedig 1502, hg. von Helen Hewitt, Chicago/London 1967 (MRM 2).

OTTAVIANO PETRUCCI: *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venedig 1501, hg. von Helen Hewitt und Isabel Pope, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (Massachusetts) 1946, Reprint New York: Da Capo Press 1978.

MATTHAEUS PIPELARE: *Opera omnia*, Gesamtausgabe in 3 Bänden, hg. von Ronald Cross, American Institute of Musicology, I 1966, II und III 1967 (CMM 34).

GEORG RHAU: *Symphoniae jucundae* atque adeo breves 4 vocum, ab optimis quibusque musicis compositae, Wittenberg 1538, hg. von Hans Albrecht, Kassel 1959 (Veröffentlichungen des Landesinstitutes für Musikforschung Kiel 3).

GEORG RHAU: *Postremum vespertini officii opus ... Magnificat octo modorum seu tonorum numero XXV*, Wittenberg 1544, hg. von Paul Bunjes, Kassel 1970 (Veröffentlichungen des Landesinstitutes für Musikforschung Kiel 5).

LUDWIG SENFL: *Sämtliche Werke V*, hg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg, Wolfenbüttel 1949.

CLAUDIN DE SERMISY: *Opera omnia III*, hg. von Gaston Allaire und Isabelle Cazeaux, American Institute of Musicology 1974 (CMM 52).

ST. GALLER ORGELBUCH. Die Orgeltabulatur des Fridolin Sicher: **St. Gallen, Codex 530**, hg. von Hans Joachim Marx in Zusammenarbeit mit Thomas Warburton, Basel 1992 (Schweizerische Musikforschende Gesellschaft: Tabulaturen des XVI. Jahrhunderts, Teil 3).

TIELMAN SUSATO: *Musyck boexken*, books 1 and 2. Dutch Songs for Four Voices, hg. von Timothy McTaggart, Madison (Wisconsin): A-R Editions 1997 (RRMR 108).

TREIZE LIVRES DE MOTETS parus chez **Pierre Attaignant** en 1534 et 1535, Bd. 4, hg. von Albert Smijers, Paris: Editions de l'Oiseau Lyre 1934.

TRÉSOR MUSICAL. Collection authentique de musique sacrée et profane des anciens maîtres belges, hg. von Robert Julien van Maldeghem, Brüssel 1865-93, Reprint Vaduz 1965.

2. GEDRUCKTE QUELLEN

a) PRACTICA

ANTIPHONALE MONASTICUM pro diurnis horis, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Tournai: Desclée & Co. 1934, ²1995.

BIBLIA SACRA. Iuxta Vulgatam Versionem, Deutsche Bibelgesellschaft ⁴1994.

BREVIARIUM ROMANUM, ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum summorum pontificum cura recognitum, Bd. 1, Rom u.a.: Mame 1960.

CANTUS SELECTI, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Tournai: Desclée & Co. 1949.

GRADUALE ROMANUM, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Tournai: Desclée & Co. 1974.

LIBER RESPONSORIALIS, pro festis I. classis et communi sanctorum juxta ritum monasticum, Solesmes 1895.

LIBER USUALIS, Missae et Officii, Tournai: Desclée & Co. 1953.

PALEOGRAPHIE MUSICALE. Les principaux manuscrits de chant, hg. von André Mocquereau, Bd. 9: Antiphonaire monastique XIIe siècle: Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques, Nachdruck der Ausgabe Tournai 1906, Bern 1974, und Bd. 12: Antiphonaire monastique XIIIe siècle: Codex F. 160 de la Cathédrale de Worcester, Nachdruck der Ausgabe Tournai 1922, Bern 1971.

PROCESSIONALE MONASTICUM, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Nachdruck der Ausgabe Paris-Tournai 1893, Solesmes 1998.

STUNDENBUCH für die katholischen Bistümer des deutschen Sprachgebietes, hg. im Auftrag der Deutschen und der Berliner Bischofskonferenz u.a., Bd. 1: Advent und Weihnachtszeit, Freiburg i.Br. u.a. 2000

VARIAE PRECES, Solesmes 1901.

b) THEORETICA

JOACHIM BURMEISTER: Musica poetica, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Rostock 1606, hg. von Martin Ruhnke, Kassel/Basel 1955 (DM 1; 10).

ADRIAN PETIT COCLICO: Compendium Musices, Faksimile-Neudruck, hg. von Manfred F. Bukofzer, Kassel/Basel 1954 (DM 1; 9).

JOHN DOWLAND: Andreas Ornitoparchus: His Micrologus, or Introduction. Containing the Art of Singing, London 1609, Amsterdam/ New York 1969 (The English Experience 160).

HENRICUS GLAREANUS: Dodekachordon, Faksimile der Ausgabe 1547, New York: Broude Brothers 1967.

HEINRICH GLAREAN: Dodekachordon, in der Übersetzung und Übertragung von Peter Bohn, Leipzig 1888 (PÄMw 16), New York: Broude Brothers 1966.

ANDREAS ORNITHOPARCUS: Musice active micrologus, Leipzig 1517, Faksimile-Reprint hg. von Gustave Reese; Steven Ledbetter: Ornithoparchus/Dowland, A Compendium of Musical Practice, New York 1973.

CLAUDIUS SEBASTIANI: Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges, in der deutschen Übersetzung von Raymund Schlecht: Bellum musicale des Claudius Sebastiani Metensis, Trier 1876.

JOHANNES TINCTORIS: Liber de arte contrapuncti, in: Opera theoretica II, hg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1975 (CSM 22).

JOHANNES TINCTORIS: Liber de natura et proprietate tonorum, in: Opera theoretica I, hg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1975 (CSM 22).

JOHANNES TINCTORIS: Terminorum musicae diffinitorium. Faksimile der Inkunabel Treviso 1495, mit der Übersetzung von Heinrich Bellermann und einem Nachwort von Peter Gülke, Kassel u.a. 1983 (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Facsimiles, Bd. 37).

L I T E R A T U R

- ASSION**, Peter: Art. *Sebastian*, in: LCI, Bd. 8, Freiburg i.Br. 1994, Sp. 318-324.
- ATLAS**, Allan W.: Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600, New York/London 1998.
- BALMER**, Lucie: Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris, Nachdruck der Ausgabe Bern und Leipzig 1935, Hildesheim 1978.
- BARBIERI**, Patrizio: Chiavette and Modal Transposition in Italian Practice (c. 1500-1837), in: *Recercare* 3 (1991), S. 5-79.
- BEINERT**, Wolfgang; **PETRI**, Heinrich (Hg.): Handbuch der Marienkunde, Regensburg 1984, ²1996.
- BENT**, Margaret: Musica Recta and Musica Ficta, in: MD 26 (1972), S. 73-100.
- DIES.: Diatonic Ficta, in: EMH 4 (1984), S. 1-48.
- BENTE**, Martin: Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformzeitalters, Wiebaden 1968.
- DERS.; **GÖLLNER**, Marie Louise; **HELL**, Helmut; **WACKERNAGEL**, Bettina: Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften 1: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung, München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1).
- BERGER**, Karol: Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino, Cambridge 1987.
- BERGSAGEL**, John: Tinctoris and the Vatican Manuscripts Cappella Sistina 14, 51 and 35, in: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle*, Tagungsbericht Heidelberg 1989, hg. von Bernhard Janz, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 1994, S. 497-522.
- BIRKENDORF**, Rainer: Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120), 3 Bde., Augsburg 1994 (*Collectanea musicologica* 6/I-III).
- BLACKBURN**, Bonnie J.: On Compositional Process in the Fifteenth Century, in: JAMS 40 (1987), S. 210-284.
- BLOXAM**, Mary Jennifer: A Survey of Late Medieval Service Books from the Low Countries. Implications for Sacred Polyphony, 1460-1520, Ph. D. diss. Yale University 1987.
- DIES.: In Praise of Spurious Saints. The *Missae Floruit egregiis* by Pipelare and La Rue, in: JAMS 44 (1991), S. 163-220.

DIES.: 'La Contenance Italienne'. The Motets on *Beata es Maria* by Compère, Obrecht and Brumel, in: EMH 11 (1992), S. 39-89.

DIES.: Sacred Polyphony and Local Traditions of Liturgy and Plainsong: Reflections on Music by Jacob Obrecht, in: Plainsong in the Age of Polyphony, hg. von Thomas F. Kelly, Cambridge u.a. 1992 (Cambridge Studies in Performance Practice 2), S. 140-177.

DIES.: Plainsong and Polyphony for the Blessed Virgin. Notes on Two Masses by Jacob Obrecht, in: JMT 12 (1994), S. 51-75.

BÖHM, Barbara: Art. *Theophilus*, in: LCI, Bd. 8, Freiburg i.Br. 1994, Sp. 462.

BOHN, Emil: Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert, Nachdruck der Ausgabe Breslau 1890, Hildesheim/New York 1970.

BONDA, Jan Willem: De meerstemmige Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw, Hilversum 1996.

BOORMAN, Stanley: Two Aspects of Performance Practice in the Sistine Chapel of the Early Sixteenth Century, in: Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle, Tagungsbericht Heidelberg 1989, hg. von Bernhard Janz, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 1994, S. 575-597.

BORGHETTI, Vincenzo: Petrus Alamire und die *Fors seulement*-Messe von Matthaëus Pipelare, in: The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500-1535) and the Workshop of Petrus Alamire, Colloquium Proceedings Leuven, 25.-28. November 1999, hg. von Bruno Bouckaert und Eugeen Schreurs, Leuven-Neerpelt 2003 (Yearbook of the Alamire Foundation 5), S. 309-324.

BRANDES, Heinz: Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert, Berlin 1935.

BROWN, Howard Mayer: The 'Chanson rustique'. Popular Elements in the 15th- and 16th-Century Chanson, in: JAMS 12 (1959), S. 16-26.

DERS.: Instruments and Voices in the Fifteenth-Century Chanson, in: Current Thought in Musicology, hg. von John W. Grubbs, Austin/London 1976 (Symposia in the Arts and the Humanities 4), S. 89-137.

DERS.: In Alamire's Workshop. Notes on Scribal Practice in the Early Sixteenth Century, in: Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit, hg. von Ludwig Finscher, Wiesbaden 1983 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance 2; Wolfenbütteler Forschungen 26), S. 15-63.

DERS.: The Instrumentalist's Repertory in the Sixteenth Century, in: Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1.-11. juillet 1991, hg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 21-32.

DERS.; **SADIE**, Stanley (Ed.): Performance Practice. Music before 1600, New York/London 1989.

DERS.; **STEIN**, Louise K.: Music in the Renaissance, second edition, Upper Saddle River (New Jersey) 1999.

BRUIN, Martine de; Oostermann, Johan (Ed.): Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600 (Repertory of Dutch songs until 1600), 2 Bde., Gent/Amsterdam 2001 (Studies op het gebied van de cultuur in de Nederlanden 4).

CHEVALIER, Ulysse: Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours, 5 Bde., Louvain 1892-1921.

CORDES, Manfred: Die lateinischen Motetten des Iacobus Regnart im Spiegel der Tonarten- und Affektenlehre des 16. Jahrhunderts, Diss. Bremen 1991.

CROLL, Gerhard: Art. *Weerbeke*, in: NGroveD, Bd. 20, London 1980, S. 292.

CROSS, Ronald: Matthaëus Pipelare. A Historical and Stylistic Study of his Works, Ph. D. diss. New York University 1961.

DERS.: The Life and Works of Matthaëus Pipelare, in: MD 17 (1963), S. 97- 114.

DERS.: The Chansons of Matthaëus Pipelare, in: MQ 55 (1969), S. 500-520.

DERS.: Art. *Pipelare*, in: NGroveD, Bd. 14, London 1980, S. 764-765, und NGroveD², Bd. 19, London u.a. 2001, S. 771-772.

DAHLHAUS, Carl: Studien zu den Messen Josquins des Pres, Diss. Göttingen 1952 (maschr.).

DIJCK, Godfried Christiaan M. van: De Bossche Optimaten. Geschiedenis van de Illustre Lieve Vrouwebroederschap te 's-Hertogenbosch 1318-1973, Tilburg 1973.

DUNNING, Albert: Die Staatsmotette 1480-1555, Utrecht 1969.

DUYSE, Florimond van: Het Oude Nederlandsche Lied I, The Hague 1903.

EIKELMANN, Renate (Hg.): "lautenschlagen lernen und ieben". Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag, Augsburg 1993.

ELDERS, Willem: Studien zur Symbolik in der Musik der Alten Niederländer, Bilthoven 1968.

DERS.: Zur Aufführungspraxis der altniederländischen Musik, in: Renaissance-Muziek 1400-1600. Donum natalicum René Bernard Lenaerts, hg. von Jozef Robijns, Leuven 1969 (Musicologica Lovaniensia 1), S. 89-104.

DERS.: Composers of the Low Countries, Oxford 1991.

DERS. (Ed.): Proceedings of the International Josquin Symposium Utrecht 1986, Utrecht 1991.

DERS.: Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance, Leiden u.a. 1994 (Symbola emblemata 5).

FALLOWS, David: A Catalogue of Polyphonic Songs 1415-1480, Oxford u.a. 1999.

FELDMAN, Fritz: Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin, in: MD 8 (1954), S. 141-171.

DERS.: Numerorum mysteria, in: AfMw 14 (1957), S. 102-129.

FENLON, Iain (Ed.): The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century, Basingstoke u.a. 1989 (Man & music 2).

DERS.: Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy, London 1995.

FINSCHER, Ludwig: Loyset Compère. Life and Works, American Institute of Musicology 1964 (MSD 12).

DERS.: Die nationalen Komponenten in der Musik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Bericht über den neunten Internationalen Kongreß Salzburg 1964, hg. von Franz Giegling, Bd. 1: Kassel u.a. 1964, S. 37-45 u. Bd. 2: Kassel u.a. 1966, S. 81-87.

DERS.: Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins, in: Renaissance-Studien. Helmut Osthoff zum 80. Geburtstag, hg. von Ludwig Finscher, Tutzing 1979 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 11).

DERS.: Art. *Pipelare*, in: MGG, Bd. 10, Taschenbuchausgabe, München/Kassel u.a. 1989, Sp. 1288-1290.

DERS. (Hg.): Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, 2 Bde., Laaber 1989 u. 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3,1 u. 3,2).

DERS.: Art. *Motetten-Chanson*, in: MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 546-548.

DERS.: Art. *Compère*, in: MGG², Personenteil, Bd. 4, Kassel u.a. 2000, Sp. 1446-1454.

FITCH, Fabrice: Johannes Ockeghem. Masses and Models, Paris 1997 (Collection Ricercar 2).

FORNEY, Kristine K.: Music, Ritual and Patronage at the Church of Our Lady, Antwerp, in: EMH 7 (1987), S. 1-57.

DIES.: 16th-Century Antwerp, in: The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century, hg. von Iain Fenlon, Basingstoke u.a. 1989 (Man & music 2), S. 361-378.

FORSTNER, Dorothea: Die Welt der christlichen Symbole, Innsbruck 1977.

FOX, Charles Warren: "Ein Fröhlich Wesen". The Career of a German Song in the Sixteenth Century, in: Papers read by members of the American Musicological Society at the annual meeting, Pittsburgh 1937, o.O. und o.J., S. 56-74.

GANSWEIDT, Birgit: Art. *Ave, Maria, gratia plena, ... virgo serena*, in: ML, Bd. 1, St. Ottilien 1988, S. 317.

GENNRICH, Friedrich: Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle (Saale) 1932.

GISSEL, Siegfried: Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550-1650. Eine Quellenstudie, in: Mf 39 (1986), S. 201-217.

GOMBOSI, Otto Johannes: Jacob Obrecht. Eine stilkritische Studie, Leipzig 1925.

GORYS, Erhard: Lexikon der Heiligen, München 1997.

GOTTWALD, Clytus: Katalog der Musikalien in der Schermer-Bibliothek Ulm, Wiesbaden 1993 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm 17).

GÜLKE, Peter: "Et incarnatus est". Beobachtungen zur Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses in der Messkomposition des 15. Jahrhunderts, in: Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jh., hg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1984 (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 10).

GÜNTHER, Ursula; **PERKINS**, Leeman L.; **BERNSTEIN**, Lawrence F.: Art. *Chanson*, in: MGG², Sachteil, Bd. 2, Kassel u.a. 1995, Sp. 559-601 u. 614-621.

DIES.; **FINSCHER**, Ludwig; **DEAN**, Jeffrey (Hg.): Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart 1996 (MSD 49).

HAAR, James (Ed.): Chanson & Madrigal 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast, Cambridge (Massachusetts) 1964.

DERS.: Zarlino's Definition of Fugue and Imitation, in: JAMS 24 (1971), S. 226-254.

HAGGH, Barbara Helen: Music, Liturgy, and Ceremony in Brussels, 1350-1500, 2 Bde., Ph. D. diss. University of Illinois, Urbana-Champaign 1988.

DIES.: The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music, in: JRMA 120 (1995), S. 1-43.

DIES.: Singers and Scribes in the Secular Churches of Brussels, in: Fiona Kisby (Ed.): Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns, Cambridge 2001, S. 143-156.

DIES.: Charles de Clerc, Seigneur de Bouvekercke, and two Manuscripts: Brussels, Bibliothèque Royale de Belgique, MS 215-16, and Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40, in: The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500-1535) and the Workshop of Petrus Alamire, Colloquium Proceedings Leuven, 25.-28. November

1999, hg. von Bruno Bouckaert und Eugeen Schreurs, Leuven-Neerpelt 2003 (Yearbook of the Alamire Foundation 5), S. 185-202.

HARRAN, Don: Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart 1986 (MSD 40).

HEIDRICH, Jürgen: Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500, Baden-Baden 1993 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 84).

DERS.: Art. *Bauldeweyn*, in MGG², Personenteil, Bd. 2, Kassel u.a. 1999, Sp. 512-514.

HERMELINK, Siegfried: Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen, Tutzing 1960.

HEWITT, Helen: 'Fors seulement' and the Cantus Firmus Technique of the Fifteenth Century, in: Essays in Musicology. In Honor of Dragan Plamenac on his 70th Birthday, hg. von Gustave Reese und Robert J. Snow, Pittsburgh 1969, S. 91- 126.

HIRSCHMANN, Wolfgang: Art. *Chiavette*, in: MGG², Sachteil, Bd. 2, Kassel u.a. 1995, Sp. 656-663.

HOPPIN, Richard H.: Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-Century Sources, in: JAMS 6 (1953), S. 197-215.

HORTSCHANSKY, Klaus (Hg.): Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance. Ein Symposium aus Anlaß der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Münster (Westfalen) 1987, Bericht, Kassel u.a. 1989 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 28).

HUDSON, Barton: A Neglected Source of Renaissance Polyphonie. Rome, Santa Maria Maggiore JJ.III.4, in: AML 48/2 (1976), S. 166-180.

DERS.: A Glimpse into a Scribal Workshop. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, MS 11883, in: From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicum Willem Elders, hg. von Albert Clement und Eric Jas, Amsterdam/Atlanta 1994 (Chloe: Beihefte zum Daphnis 21), S. 179-214.

HUEBNER, Dietmar von: Art. *Salve Regina*, in: ML, Bd. 5, St. Ottilien 1993, S. 648-649.

ILLING, Carl-Heinz: Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts, Wolfenbüttel u.a. 1936 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 3).

INGRAM, Sonja Stafford: The Polyphonic Salve Regina, 1425-1550, Ph. D. diss. University of North Carolina 1973.

JAS, Eric: Sicut lilium inter spinas. Het Muziekleven te 's-Hertogenbosch rond de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, in: Kloosters, Kronieken en Koormuziek. Cultuur in Bourgondisch 's-Hertogenbosch 1450-1629, 's-Hertogenbosch 1991 (Brabantse Lezingen 6), S. 41-60.

DERS.: Nicolas Gombert's *Missa Fors seulement*. A conflicting attribution, in: RBM 46 (1992), S. 163-177.

DERS.: A Rediscovered Mass of Jheronimus Vinders? in: From Ciconia to Sweelinck. *Donum natalicum Willem Elders*, hg. von Albert Clement und Eric Jas, Amsterdam/Atlanta 1994 (Chloe: Beihefte zum Daphnis 21), S. 221-243.

JEPPESEN, Knud: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925.

JUDD, Cristle Collins: Modal Types and Ut, Re, Mi Tonalities. Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500, in: JAMS 45/3 (1992), S. 428- 467.

DIES.: *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge u.a. 2000 (Cambridge studies in music theory and analysis 14).

KELLER, Hiltgard L.: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1968, ⁹2001.

KELLMAN, Herbert: Josquin and the Courts of the Netherlands and France. The Evidence of the Sources, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, hg. von Edward E. Lowinsky, London u.a. 1976, S. 181-216.

DERS.; **HAMM**, Charles: *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 Bde., American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart 1979-88 (RMS 1).

DERS.: (Ed.): *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*, Ghent/Amsterdam 1999.

KELLOG, King: *Die Messen von Ludwig Daser*, München 1938.

KIRSCH, Winfried: *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966.

DERS.: Art. *Magnificat*, in: MGG ², Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a. 1996, Sp. 1572-1579.

DERS.: Art. *Magnificat: Polyphonic to 1600*, in: NGroveD ², Bd. 15, London u.a. 2001, S. 588-590.

KIRSCHBAUM, Engelbert (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom u.a. 1972, Sonderausgabe Freiburg i. Br. 1994.

KISBY, Fiona (Ed.): *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Cambridge 2001.

KNIGHTON, Tess; **FALLOWS**, David: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Berkeley/Los Angeles 1997.

KRANTZ, Steven Charles: *Rhetorical and Structural Functions of Mode in Selected Motets of Josquin des Prez*, Ph. D. diss. University of Minnesota 1989.

KREITNER, Kenneth: Very Low Ranges in the Sacred Music of Ockeghem and Tinctoris, in: EM 14 (1986), S. 467-479.

DETS.: Bad news, or not? Thoughts on Renaissance Performance Practice, in: EM 26 (1998), S. 323-333.

KÜGLE, Karl; **LÜTTEKEN**, Laurenz; **FORCHERT**, Arno; **FINSCHER**, Ludwig: Art. *Motette*, in: MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 499-546.

KÜNSTE, Karl: Ikonographie der Heiligen, Freiburg i.Br. 1926.

LAIRD, Paul R.: Towards a History of the Spanish Villancico, Warren (Michigan) 1997 (Detroit monographs in music, studies in music 19).

LENEARTS, René B.: Het Nederlands Polifonies Lied in de Zestiende Eeuw, Mechelen/Amsterdam 1933.

DETS.: The 16th-Century Parody Mass in the Netherlands, in: MQ 36 (1950), S. 410-421.

LOCKWOOD, Lewis: A View of the Early Sixteenth-Century Parody Mass, in: Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937-1962), hg. von Albert Mell, The Department of Music, Queens College of the City University of New York, New York 1964, S. 53-77.

DETS.: Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century, Cambridge 1984.

LOWINSKY, Edward E.: Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der niederländischen Zeitgenossen, Haag 1937.

DETS. (Ed.): Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juillard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971, London u.a. 1976.

MAIER, Johannes: Studien zur Geschichte der Marienantiphon "Salve regina", Regensburg 1939.

MARX, Hans Joachim: Neues zur Tabulatur-Handschrift St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 530, in: AfMw 37 (1980), S. 264-291.

MECONI, Honey: Art-Song Reworkings. An Overview, in: JAMS 119 (1994), S. 1-42.

DIES.: Ockeghem and the Motet-Chanson in Fifteenth-Century France, in: Actes du XLe Colloque international d'études humanistes, hg. von Philippe Vendrix, Klincksieck 1998 (Collection Epitome musical 1), S. 381-402.

DIES.: Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court, Oxford/New York 2003.

MEIER, Bernhard: Wortausdeutung und Tonalität bei Orlando di Lasso, in: KmJb 47 (1963), S. 75-104.

DETS.: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974.

DERS.: Zur Modalität der 'ad aequales' disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie, in: Festschrift Georg Dadelsen zum 60. Geburtstag, hg. von Thomas Kohlhase und Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 230-239.

DERS.: Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes, in: JRMA 115 (1990), S. 182-190.

DERS.: Alte Tonarten, Kassel u.a. 1992 (Bärenreiter Studienbücher Musik 3).

MEINHOLZ, Josef: Untersuchungen zur Magnificat-Komposition des 15. Jahrhunderts, Diss. Köln 1956.

MEYER, Heinz: Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch, München 1975.

MEYER, Heinz; **SUNTRUP**, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987.

MINCOFF-MARRIAGE, Elizabeth (Ed.): Souterliedekens. Een Nederlandsch Psalmboek van 1540 met de oorspronkelijke Volksliederen die bij Melodiën behooren, 's-Gravenhage 1922.

MUNROW, David: Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance, aus dem Englischen übersetzt von Edith und Wolfgang Ruf, Celle 1980.

McMURTRY, William: The British Museum Manuscript Additional 35087. A Transcription of the French, Italian, and Latin Compositions with Concordance and Commentary, Ph. D. diss. North Texas State University 1967.

NEF, Walter Robert: Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur, Basel 1938 (SjBmW 7).

NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance, in: Renaissance-Rhetorik, hg. von Heinrich F. Plett, Berlin/New York 1993, S. 285-315.

NITZ, Genoveva: Art. *Lauretanische Litanei*, in: ML, Bd. 4, St. Ottilien 1992, S. 33-44.

NOWAK, Leopold: Die Musikhandschriften aus Fuggerschem Besitz in der Österreichischen Nationalbibliothek, in: Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift Josef Bick, hg. von Josef Stummvoll, Wien 1948, S. 505-515.

ORF, Wolfgang: Die Musikhandschriften Thomaskirche Mss. 49/50 und 51 in der Universitätsbibliothek Leipzig, Leipzig 1977 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 13).

OSTHOFF, Helmuth: Josquin Desprez, 2 Bde., Tutzing 1962 und 1965.

OUVRARD, Jean-Pierre: Modality and Text Expression in 16th-Century Chansons. Remarks concerning the E-Mode, in: BJBHM 16 (1992), S. 89-116.

OWENS, Jessie Ann; **CUMMINGS**, Anthony M. (Ed.): Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood, Warren (Michigan) 1997.

PERKINS, Leeman L.: Music in the Age of the Renaissance, New York/London 1999.

PESCE, Dolores (Ed.): Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance, New York 1997.

PICKER, Martin: The Chanson Albums of Marguerite of Austria: MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels, Berkeley/Los Angeles 1965.

DERS.: The Habsburg Courts in the Netherlands and Austria, 1477-1530, in: The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century, hg. von Iain Fenlon, Basingstoke u.a. 1989 (Man & music 2), S. 216-242.

DERS.: Reflections on Ockeghem and Mi-Mi, in: Johannes Ockeghem. Actes du XLe Colloque international d'études humanistes, hg. von Philippe Vendrix, Klincksieck 1998 (Collection Epitome musical 1), S. 415-432.

PLANCHART, Alejandro Enrique: Tempo and Proportions, in: Howard Mayer Brown und Stanley Sadie (Ed.): Performance Practice. Music before 1600, New York/London 1989, S. 126-144.

POLK, Keith : Ensemble Music in Flanders 1450-1550, in: Journal of Band Research 11 (1975), S. 12-27.

DERS.: Minstrels and Music in the Low Countries in the Fifteenth Century, in: Musicology and Archival Research. Colloquium Proceedings Brussels, 22-23.4.1993, hg. von Barbara Haggh, Frank Daelemans und André Vanrie, Brüssel 1994 (Archives et Bibliothèques de Belgique: Numéro special; 46), S. 392-410.

DERS.: Instrumental Music in the Low Countries in the Fifteenth Century, in: From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicum Willem Elders, hg. von Albert Clement und Eric Jas, Amsterdam/Atlanta 1994 (Chloe: Beihefte zum Daphnis 21), S. 13-29.

POWERS, Harold S.: Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony, in: JAMS 34 (1981), S. 428-470.

PRIEBSCH, Robert: Deutsche Handschriften in England, Bd. 2: Das British Museum, Erlangen 1901.

PRIZER, William F.: Music and Ceremonial in the Low Countries. Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece, in: EMH 5 (1985), S. 113-153.

REESE, Gustave: Music in the Renaissance, London/New York 1954, ²1959.

DERS.: The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Design in Tonal Centers, in: JAMS 13 (1960), S. 68-78.

REMPF, Frieder: Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino, in: Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre, hg. von Alberto Gallo u.a. (Geschichte der Musiktheorie, hg. im Auftrag des Staatlichen Institutes für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Bd. 7), Darmstadt 1989, S. 39-220.

REYNOLDS, Christopher A.: *Papal Patronage and the Music of St. Peter's, 1380-1513*, Berkeley u.a. 1995.

ROBIJNS, Jozef: Eine Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts im Zeichen der Verehrung Unserer Lieben Frau der Sieben Schmerzen, in: *KmJb* 44 (1960), S. 28-43.

ROEDIGER, Karl Erich: *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitäts-Bibliothek Jena*, 2 Bde., Jena 1935 (Claves Jenenses 3).

ROELVINK, Véronique: Gegeven den sangeren. Meerstemmige muziek bij de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch in de zestiende eeuw, 's-Hertogenbosch 2002.

SAAR, Johannes du: *Het leven en de composities van Jacobus Barbireau*, Utrecht 1946.

SANTARELLI, Cristina: Quattro Messe sul Tenor 'Fors seulement', in: *NRMI* 14/3 (1980), S. 333-349.

DIES.: Messe fiamminghe sulla Chanson 'Fors seulement', in: *RIMS* 4 (1981), S. 420-439.

SCHAAL, Richard: Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J., in: *AMI* 29 (1957), S. 126-137.

SCHAUERTE, Heinrich: *Die volkstümliche Heiligenverehrung*, Münster 1948.

SCHMIDT-GÖRG, Joseph: *Nicolas Gombert: Kapellmeister Karl V. Leben und Werk*, Nachdruck der Ausgabe 1938, Tutzing 1971.

SCHNEIDERS Anton: *Ludwig Daser. Beiträge zur Biographie und Kompositionstechnik*, München 1953.

SCHREURS, Eugeen: *Het Nederlandse Polyfone Lied*, Peer: Alamire 1986.

SHERR, Richard: The Membership of the Chapels of Louis XII and Anne de Bretagne in the Years preceding their Deaths, in: *JM* 6 (1988), S. 74-75.

DERS.: Questions concerning Instrumental Ensemble Music in Sacred Contexts in the Early Sixteenth Century, in: *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1.-11. juillet 1991*, hg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 145-156.

DERS.: Chronology of Josquin's Life and Career, in: *Ders. (Ed.): The Josquin Companion*, Oxford u.a. 2000, S. 11-20.

DERS.: Two Hymns and Three Magnificats, in: *Ders. (Ed.): The Josquin Companion*, Oxford u.a. 2000, S. 321-334.

SHINE, Josephine M.: *The Motets of Jean Mouton*, Ph. D. diss. New York University 1953.

SMIJERS, Albert: Music of the Illustrious Confraternity of our Lady at 's-Hertogenbosch from 1330-1600, in: PAMS (1939), S. 184-192.

DERS.: Meerstemmige muziek van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch, in: TVNM 16 (1946), S. 1-106.

SPARKS, Edgar H.: Cantus firmus in Mass and Motet 1420-1520, Berkeley/Los Angeles 1963.

DERS.: The Music of Noel Bauldeweyn, New York 1972 (American Musicological Society, Studies and Documents 6).

STAEHELIN, Martin: Zum Egenolff-Diskantband der Bibliothèque Nationale in Paris. Ein Beitrag zur musikalischen Quellenkunde der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: AfMw 23 (1966), S. 93-109.

DERS.: Zum Schicksal des alten Musikalien-Fonds von San Luigi dei Francesi in Rom, in: FAM 17 (1970), S. 120-126.

DERS.: Zum Phänomen der Tradition in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Max Lütolf, München 1973, S. 85-100.

DERS.: Die Messen Heinrich Isaacs, 3 Bde., Bern 1977.

DERS.: Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz, in: SBzMw 3 (1978), S. 57-83.

DERS.: Eine wiedergefundene Messen-Handschrift des frühen 16. Jahrhunderts, in: Studien zur Musikgeschichte. Festschrift Ludwig Finscher, hg. von Annegrit Laubenthal, Kassel u.a. 1995, S. 133-144.

DERS. (Hg.): Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1998 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3; Wolfenbütteler Forschungen 83), S. 125-131.

STEPHAN, Wolfgang: Die Burgundisch-Niederländische Motette zur Zeit Ockeghems, Reprint der Ausgabe Kassel 1937, Kassel u.a. 1973 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 6).

STERN, David: The Use of Accidental Inflections and the Musical System in Josquin's Period, ca. 1480-1520, Ph. D. diss. New York 1991.

STEVENSON, Robert: Spanish Music in the Age of Columbus, The Hague 1960.

STOCK, Franz: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis in den Credosätzen der Niederländer zwischen Josquin und Lasso, in: KmJb 41 (1957), S. 20-63.

STROHM, Reinhard: Music in Late Medieval Bruges, Oxford 1985.

DERS.: The Rise of European Music 1380-1500, Cambridge u.a. 1993.

McTAGGART, Timothy: Susato's Musyck Boexken I and II. Music for a Flemish Middle Class, in: Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries. Alta Capella. Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century, Colloquium Proceedings Antwerpen 23.-25. August 1995 u.a., hg. von Eugeen Schreurs und Henri Vanhulst, Leuven-Peer 1997 (Yearbook of the Alamire Foundation 2), S. 307-332.

THEIN, Wolfgang: Musikalischer Satz und Textdarbietung im Werk von Johannes Ockeghem, Tutzing 1992.

VELLEKOOP, Kees: Art. *Niederlande*, in: MGG², Sachteil, Bd. 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 176.

VENTE, Maarten Albert: Die Brabanter Orgel. Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik und der Renaissance, Amsterdam ²1963.

WEGMAN, Rob C.: New Light on Secular Polyphony at the Court of Holland in the Early Fifteenth Century. The Amsterdam Fragments, in: JRMA 117/2 (1992), S. 181- 207.

DERS.: Communications, in: JAMS 45/1 (1992), S. 161-164.

DERS.: Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht, Oxford 1994, ²1996.

WELKER, Lorenz: Die Musik der Renaissance, in: Musikalische Interpretation, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), S. 139-215.

WERBECK, Walter: Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Kassel u.a. 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zu Musikwissenschaft 1).

WIENPAHL, Robert W.: Zarlino, the Senario, and Tonality, in: JAMS 12 (1959), S. 27-41.

WILLEMS, Jan Frans: Oude Vlaemsche Lieder ten deele met de melodiën, Gent 1848.

REGISTER

- Adhemar** von Monteil,
Bischof von Le Puy-en-Velay: 139
- Agricola**, Alexander: 5, 8, 9, 14 (Fn. 56), 15, 94
Fors seulement: 43, 45
Magnificat: 172
Pater meus agricola est : 192 (Fn. 99)
Salve Regina: 138, 145 (Fn. 34)
- Agricola**, Martin:
Musica instrumentalis: 19 (Fn. 65)
- Aich**, Arnt von:
Liederbuch: 111
- Alamire**, Petrus: 1, 61
Skriptorium: IV, 5, 62, 140 (Fn. 29), 172
- Alderinus**, Cosmas: 120 (Fn. 156)
- Antico**, Andrea: 214
- Appenzeller**, Benedictus:
Salve Regina: 101 (Fn. 122)
- Arnoullet**, Olivier:
L'Esperit trouble: 80
- Baethen**, Jacob:
Dat ierste boeck vanden nieuwe duytsche liedekens: 101 (Fn. 121)
- Barbireau**, Jacob: 3, 207
Een vrolic wesen: 26, 28-30, 36, 103, 104 (Fn. 128), 105-109, 111, 112
- Baston**, Josquin:
Myns liefkens bruyn ooghen: 100
- Bauldeweyn**, Noel : 3
Missa Myns liefkens bruyn ooghen: 29, 101-102
Salve Regina: 140, 141 (Fn. 31)
- Baumann**, Otto: 111 (Fn. 139)
- Benedict XIII**, Papst (1724-1730): 156 (Fn. 47)
- Bernoneau**, Hilaire (hylaire): 111
Een vrolic wesen: 104
- Binchois**, Gilles:
Comme femme desconfortée: 161 (Fn. 59)
- Birkendorf**, Rainer: 83 (Fn. 83), 193
- Bloxam**, Mary Jennifer: V
- Boethius**, Ancius Manlius Severinus: 9
- Bohn**, Emil: 13
- Bonda**, Jan Willem: 111 (Fn. 135)
- Borghetti**, Vincenzo: 63
- Bosch**, Hieronymus: 1
- Bruck**, Arnold von:
Ich weis mir ein Mülnerin : 120
- Bruhier**, Antoine:
Vray dieu qui me confortera: 92
- Brumel**, Antoine: 8, 9, 15, 43, 128 (Fn. 7)
Fors seulement: 43, 44, 45
Vray dieu d'amours confortez moy: 92
- Bucis**, H. (Hermannus Buschius?):
Een vrolic wesen: 111
- Burgkmaier**, Hans:
Triumphzug Maximilians I.: 19 (Fn. 65)
- Burmeister**, Joachim:
Musica poetica: 162
- Busnois**, Antoine: 9
- Caron**: 9
- Calvisius**, Sethus: 162
- Carpentras**, Elzéar Genet: 43
Missa Fors seulement: 64
- Certon**, Pierre: 124 (Fn. 163)
- Clemens non Papa**: 8, 9, 157
Hic est vere martyr: 203
Magnificat: 172
- Clerc**, Charles de,
Seigneur de Bouvekercke: 154, 156
- Clibano**, Nicasius de: 2
- Coclico**, Adrian Petit: 9, 214
Compendium Musices: 8, 9 (Fn. 33 u. 34)
- Compère**, Loyset: 5, 14, 14 (Fn. 55 u. 56), 207
Vray dieu quel paine: 92
Motetten-Chanson (Le corps/Corpusque meum, Male bouche/Circumdederunt me, O devotz cueurs/O vos omnes, Plaine d'ennuy/Anima mea und Royne du ciel/Regina celi): 192 (Fn. 97)
- Contractus**, Hermannus: 139
- Coudenberghe**, Jan van: 155
- Craen**, Nicolas: 3
Myns liefkens bruyn ooghen: 100
Salve Regina: 140, 141 (Fn. 31)
- Crequillon**, Thomas: 8, 9
- Cross**, Ronald: V, VI, 2, 7, 12, 13, 17, 41, 54, 56 (Fn. 30), 59 (Fn. 35), 81, 83, 92 (Fn. 102), 95, 101 (Fn. 125), 111 (Fn. 139), 114 (Fn. 147), 115 (Fn. 149), 124, 129 (Fn. 13), 140 (Fn. 29), 143, 166 (Fn. 70), 172, 205, 206
- Dahlhaus**, Carl: 184 (Fn. 86)
- Daser**, Ludwig:
Missa Fors seulement: 64
Missa Mein lyfken braun augen: 101
- Davison**, Nigel: 198 (Fn. 108)
- Divitis**, Antoine: 43
Fors seulement: 45
Magnificat: 173
Salve Regina: 140
- Diokletian**, römischer Kaiser: 61 (Fn. 38)
- Dowland**, John: 9 (Fn. 32)

- Ducis**, Benedictus:
Myns liefkens bruyn ooghen: 100
- Dufay**, Guillaume: 9
Missa Se la face ay pale: 71
Missa Sancti Jacobi: 74
Salve Regina: 138
- Duwez**, Petrus: 154 (Fn. 41)
- Egenolff**, Christian: 120
- Elders**, Willem: 131, 157 (Fn. 49)
- Elen**, Anthony van: 3 (Fn. 13)
- Eleonore**, Schwester Karls V.: 62
- Esquivel**, Juan: 128 (Fn. 7)
- Festa**, Costanzo: 43
Magnificat: 172
- Ferdinand I.**, Bruder Karls V.,
Kaiser der Heiligen Römischen Reiches: 62
- Févin**, Antoine de: 5, 6, 43,
Fors seulement: 44, 53-54 (Fn. 25), 64
Magnificat: 173
Requiem: 12 (Fn. 46)
- Finck**, Hermann:
Practica Musica: 85 (Fn. 88)
- Finscher**, Ludwig: 14 (Fn. 55), 214 (Fn. 156)
- François**, Michel:
Quodlibetica decisio: 156 (Fn. 47)
- Friedrich III., der Weise**,
Kurfürst von Sachsen: 6, 172-173
- Fugger**, Raimund d.J.: 14, 24 (Fn. 73 u. 74),
140 (Fn. 29), 172 (Fn. 80)
- García Álvarez de Toledo**,
Herzog von Alba: 160
- Ghiselin-Verbonnet**, Johannes: 43, 109
Een vrolic wesen: 103-104
Fors seulement: 43, 44, 45, 46 (Fn. 10)
Ghy syt die wertste boven al: 101 (Fn. 122)
- Ghizeghem**, Hayne van: 14 (Fn. 56)
- Giunta**, Jacopo: 214
- Glarean**, Heinrich: 85
- Gombert**, Nicolas: 8, 9
Magnificat: 172
Magnificat tertii et octavi toni: 187 (Fn. 88)
Missa Fors seulement: 54 (Fn. 25), 64 (Fn. 44)
Salve Regina: 138, 145 (Fn. 34)
- Grünewald**, Matthias: 61 (Fn. 38)
- Guido von Arezzo**: 9
- Hofheimer**, Paul: 193
- Holbein**, Hans d.Ä.: 61 (Fn. 38)
- Isaac**, Heinrich: 8, 9, 15
Een vrolic wesen: 111
Rogamus te (La mi la sol): 192 (Fn. 99)
- Isenbrandt**, Adrian: 155
- Janequin**, Clément: 124 (Fn. 163)
- Japart**, Johannes:
Vray dieu d'amours: 87, 90, 91
- Jas**, Eric: 64 (Fn. 44)
- Johannes**, Evangelist und Heiliger: 2
- Josquin Desprez**: IV, 5, 8, 9, 15, 100, 127, 206
Ave Maria ... Virgo serena: 136-137
Fors seulement: 46 (Fn. 10)
Miserere mei Deus: 128 (Fn. 7)
Missa La sol fa re mi: 128 (Fn. 7)
Missa L'homme armé super voces musicales: 128 (Fn. 7)
Motetten-Chanson (Cueurs desolez/Plorans ploravit, Nymphes nappés/Circumdedederunt me und Nymphes des bois/Requiem): 192 (Fn. 97)
Nymphes des bois: 4 (Fn. 18)
Salve Regina: 138, 140
Stabat mater: 154, 161
Tu solus qui facis mirabilia: 84 (Fn. 85)
Ut Phoebi radiis: 131
- Karl der Kühne**, Graf von Charolais,
Herzog von Burgund: 155
- Karl V.**, König und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches,
König von Spanien: 62, 154 (Fn. 40)
- Kellog**, King: 101 (Fn. 123)
- Kellyk**, Hugh:
Gaude, flore virginali: 157
- Kreitner**, Kenneth: 66
- Kriesstein**, Melchior:
Selectissimae Cantiones: 100 (Fn. 119)
- La Rue**, Pierre de: IV, 1 (Fn. 4), 5, 6, 8, 9, 15,
43, 52, 65, 197 (Fn. 108), 206, 209
Fors seulement: 43, 44, 45
Magnificat: 172, 173
Mijn hert altijd heeft verlanghen: 101 (Fn. 122)
Missa De Sancto Job: V, 5
Missa De feria: 35
Missa De septem doloribus: 154-155
Missa Nunca fué pena mayor: 160
Requiem: 35
Salve Regina: 138, 140, 141 (Fn. 31), 145 (Fn. 34)
- Lanfranco**, Giovanni Maria:
Scintille di musica: 85 (Fn. 87)
- Lasso**, Orlando di: 12 (Fn. 46 u. 48), 13 (Fn. 53),
157
- Livinus**, Heiliger: V, 4
- Marenzio**, Luca: 13 (Fn. 53)
- Le Heurteur**, Guillaume:
Missa Fors seulement: 64
- Male**, Zeghere van:
Liedboek: 113

Margarete von Österreich,

Statthalterin der Niederlande: 1 (Fn. 4), 5, 27, 155-156

Kapelle des habsburgisch-burgundischen Hofes in Mechelen-Brüssel: 21

Maria von Burgund,

Herzogin von Burgund: 155

Marx, Hans Joachim: 205, 206

Maximilian I., König und Kaiser des Heiligen

Römischen Reiches: 27, 154 (Fn. 40)

Hofkapelle: 193

Memling, Hans: 19 (Fn. 65)

Michael, Heiliger: 61

Molinet, Jehan: 4 (Fn. 18)

Monte, Philippe de: 13 (Fn. 53), 157

Morales, Cristóbal de: 8, 9, 128 (Fn. 7)

Magnificat: 173

Moser, Hans Joachim: 111 (Fn. 139)

Mouton, Jean:

Ave Maria ... Virgo serena: 136, 137

Magnificat: 173

Magnificat tertii toni: 187

Nevel, Paul van: 160 (Fn. 53)

Nucius, Johannes: 13 (Fn. 53)

Obrecht, Jacob: IV, 3, 4, 5, 8, 9, 43, 156, 206

Een vrolic wesen: 112

Fors seusement: 43, 44, 45

Missa Fors seusement: 64

Salve Regina: 138, 141 (Fn. 31), 145 (Fn. 34)

Ockeghem, Johannes: 4, 9, 65, 206

Fors seusement-Vertonungen: 4, 18, 42

Fors seusement l'actente: 25, 29, 42-46, 47-48, 50-52, 54, 57-58

Missa Fors seusement: 42, 64, 66-67

Missa De feria: 4

Missa Mi mi: 4

Missa Sine nomine: 65

Requiem: 12 (Fn. 46)

Salve Regina: 138

Ornithoparchus, Andreas: 9, 214

Musice active micrologus: 8, 9

Orto, Mabriano de: 43

Fors seusement: 43, 45

Palestrina, Giovanni Pierluigi da: 128 (Fn. 7)

Hic est vere martyr: 203

Peñalosa, Francisco de:

Missa Nunca fué pena mayor: 160

Petrucchi, Ottaviano de: 16, 214

Canti B: 16, 53

Canti C: 16, 87 (Fn. 93), 92, 160

Harmonice Musices Odhecaton A: 87 (Fn. 92), 160

Motetti a cinque: 16, 126, 129, 132

Motetti libro quarto: 132 (Fn. 17)

Philipp I., der Schöne, Regent und König von Kastilien: 27, 154 (Fn. 40), 155-156

Picker, Martin: 43

Pipelare, Johannes: 7

Pius V., Papst (1566-1572): 139

Praetorius, Michael:

Syntagma musicum: 19 (Fn. 65)

Prioris, Johannes:

Requiem: 12 (Fn. 46)

Pullois, Jean: 4

Raffael (Raffaello Santi): 61 (Fn. 38)

Regis, Johannes: 4

Rener, Adam:

Magnificat: 173

Reese, Gustave: 176 (Fn. 83)

Reingot:

Fors seusement: 45

Rhau, Georg: 35, 173

Bicinia gallica, latina, germanica: 35, 198 (Fn. 108)

Postremum vespertini officii opus: 173

Richafort, Jean: 101 (Fn. 124)

Requiem: 12 (Fn. 46)

Magnificat: 173

Salve Regina: 140

Riemenschneider, Tielman: 19 (Fn. 65)

Romanus, Jacobus:

Fors seusement: 43, 45

Rore, Cipriano de: 157

Schongauer, Martin: 61 (Fn. 38)

Schneiders, Anton: 101 (Fn. 123)

Seay, Albert: 83 (Fn. 83)

Sebastian, Heiliger: 61

Sebastiani, Claudius: 214

Bellum musicale: 8-9

Senfl, Ludwig: 9, 101

Ich weisz ein stolze Müllerin: 120

Sermisy, Claudin de: 84 (Fn. 85)

Magnificat tertii toni: 187

Pariser Chanson: 124

Sherr, Richard: 192

Sicher, Fridolin:

Liederbuch: 43

Tabulatur: 53, 90, 92, 112, 202

Silva, Andreas de: 43, 45

Simeon, Heiliger:

Weissagung (Lukas 2,35): 154, 159

Souliaert, Carolus:

Myns liefkens bruyn ooghen: 100

- Stappen**, Crispin van: 3
Exaudi nos filia Sion: 132
- Stokhem**, Johannes:
Pourquoy je ne puis dire: 87, 89, 91
- Susato**, Tielman: 157 (Fn. 49)
Musyck boexken: 29, 94 (Fn. 107), 100, 120, 122 (Fn. 160)
Myns liefkens bruyn ooghen: 93 (Fn. 104), 100
- Theophilus der Büßer**, Heiliger: 128
- Tinctoris**, Johannes: 8, 9, 17, 65
De inventione et usu musicae: 19 (Fn. 65)
Liber de arte contrapuncti: 18, 81, 83 (Fn. 83), 207
Missa L'homme armé: 35
Missa Sine nomine I: 35, 66
varietas: 17
- De la Val**:
Fors seulement: 44, 45
- Verdelot**, Philippe: 43, 157
Infirmittatem nostram: 29, 53-54 (Fn. 25)
- Verhoeven**, Petrus (Manso von Mechelen):
154 (Fn. 41), 156 (Fn. 47)
- Vernei**, Jan : 3
- Vicente**, Gil:
Las cortes de Jupiter: 160 (Fn. 53)
Fragoa d'Amor: 160 (Fn. 53)
- Vinders**, Jheronimus: 43
Missa Fors seulement: 29, 53-54 (Fn. 25), 64
Myns liefkens bruyn ooghen: 100
O mors inevitabilis: 157 (Fn. 49)
Salve Regina: 101 (Fn. 122), 138, 141 (Fn. 31)
- Virdung**, Sebastian:
Musica getuscht: 19 (Fn. 65)
- Vulpius**, Melchior: 13 (Fn. 53)
- Wagenrieder**, Lucas: 193
- Watervliet**, Jérôme Lauweryn van: 27
Chansonnier: 26, 53, 93, 113
- Weerbeke**, Gaspar van: 14
- Wilhelm IV., der Weise**: 140 (Fn. 29)
- Willaert**, Adrian: 9, 43, 156
Fors seulement: 44, 53-54 (Fn. 25)
- Wolffheim**, Werner: 13
- Wreede** (Urreda), Johannes:
Nunca fué pena mayor: 27, 30, 160