

Andrea Pietro Ammendola

Zwischen musikalischer Tradition und persönlicher Widmung: Polyphone Herrschermessen für Angehörige des Hauses Habsburg

Die Verbindung von Musik und Politik war und ist ein beständig auftretendes Phänomen. So sind politische Einflüsse auf Musik bereits seit dem Mittelalter dokumentiert¹ und ziehen sich gleich einem roten Faden durch die gesamte abendländische Musikgeschichte. Wie vielfältig die »Dimensionen [dieser] undefinierten Beziehung«² sind, belegen zahlreiche Untersuchungen zum 20. Jahrhundert, das durch besondere politische Instabilität und eine damit einhergehende Instrumentalisierung von Musik geprägt gewesen ist.³ Für die davor liegenden Jahrhunderte sind solche Phänomene zum Teil untersucht bzw. angerissen worden, in vielen Bereichen und Gattungen zeigen sich jedoch noch zu schließende Forschungslücken.⁴ Im Hinblick auf das 15. und 16. Jahrhundert spielen diesbezüglich sogenannte Staatsmotetten eine tragende Rolle.⁵ Die Gattung Motette eignete sich aufgrund ihres ungebundenen Textcharakters vorzüglich als Vehikel, um politische Ereignisse zu kommentieren, politische Botschaften zu transportieren oder um einzelnen Personen bzw. Personengruppen zu huldigen. Bezogen auf die Entstehungsmotivation von Staatsmotetten reicht das denkbare Spektrum von Auftrags-

- 1 Mit Blick auf die Verquickung von Musik und Politik in mittelalterlicher Musik vgl. etwa Leo Schrade, »Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries«, in: *Annales musicologiques* 1 (1953), S. 9–63; sowie Ernst Hartwig Kantorowitz, *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley 1946.
- 2 So der Untertitel des einschlägigen Sammelbandes *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, hrsg. von Bernhard Frevel, Regensburg 1997.
- 3 Besonders rege sind Publikationen zur Instrumentalisierung von Musik im dritten Reich erschienen. Vgl. etwa *Über Musik und Politik. Neun Beiträge*, hrsg. von Rudolph Stephan, Mainz 1971 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 10); Hans Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, München 1973; Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982; Stephan Eisler, *Musik und Politik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*, München 1990; Michael H. Kater, *Die mißbrauchte Muse: Musiker im dritten Reich*, München 1998.
- 4 Als aktuelles Beispiel sei das Teilprojekt *Politisch-nationale Stoffe und geistlich-religiöse Form – Das Oratorium vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* unter der Leitung von Dominik Höink genannt, das im Exzellenzcluster *Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne* an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angesiedelt ist.
- 5 Vgl. das Standardwerk von Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Utrecht 1970.

kompositionen für bestimmte festliche Gelegenheiten, zum privaten Gebrauch der Herrscher bis hin zu Initiativkompositionen der Musiker mit einem Huldigungs- und Patronage-Hintergrund, um eine bereits vorhandene Position bei Hofe zu festigen oder eine erhoffte Anstellung zu erlangen.

Ähnlich verhält es sich mit Messvertonungen, die weltlichen Herrschern dediziert sind.⁶ Doch während Staatsmotetten tendenziell durch politische oder persönliche Ereignisse motiviert sind, funktionieren Herrschermessen eher als unspezifische Widmungswerke für weltliche Herrscher. Dabei manifestiert sich die Huldigung textlich und bisweilen sogar musikalisch. Josquin Desprez' *Missa Hercules Dux Ferrariae* ist der Prototyp einer solchen Herrschermesse.⁷ Sie basiert auf einem künstlich generierten Cantus firmus aus dem Herrschernamen und -titel (seit Gioseffo Zarlino spricht man von einem »soggetto cavato dalle vocali«⁸). Zwar wurden schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts weltliche Cantus firmi zur zyklischen Vereinheitlichung von Messvertonungen eingesetzt, das Generieren aber eines neuen, selbst erfundenen Cantus firmus stellt das innovative Moment des Josquin'schen Prototyps dar. Die Popularität der Hercules-Messe und die hohe Reputation eines Josquin Desprez veranlassten die nachfolgenden Komponistengenerationen zur Adaption und Weiterentwicklung des Modells. Einige Komponisten transferieren schlichtweg das soggetto cavato-Prinzip, zum Teil mit frappierender Ähnlichkeit. Andere verzichten darauf, gleichwohl übernehmen sie die Idee der Herrscherakklamation und betten sie in modernere Formen der Messvertonung ein. Die kompositorische Herausforderung liegt dabei stets in der Verquickung von liturgischem Messen- und weltli-

6 Dem weiten Feld dieser Herrschermessen widmet sich meine in Kürze abgeschlossene Dissertationsschrift. Im Hinblick auf Papstmessen vgl. Rafael Köhler, »Pervia Coelos. Formen päpstlicher Huldigung in der polyphonen Meßvertonung des 16. Jahrhunderts«, in: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*. Tagungsbericht Heidelberg 1989, hrsg. von Bernhard Janz, Città del Vaticano 1994 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea, Acta, Monumenta, 4), S. 351–404, sowie Daniel Glowotz, »Repräsentation und Papsthuldigung in der römischen a cappella-Messe des 16. und frühen 17. Jahrhunderts«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 92 (2008), S. 25–36.

7 Äußerst detailreich ist die Analyse von Carl Dahlhaus, *Studien zu den Messen Josquins des Pres*, Göttingen 1952, Bd. 2, S. 205–222. Knappere Zusammenfassungen finden sich bei Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962, Bd. 1, S. 177–181; Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, Rev. Ausg. London 1959, S. 236f.; Edgar H. Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet, 1420–1520*, New York 1975, S. 331–336; Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge 1984, S. 241–249; Bonnie J. Blackburn, »Masses on Popular Songs and on Syllables«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 82–87; den aktuellsten Beitrag liefert David Fallows, *Josquin*, Brepols 2009, S. 256–262.

8 Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Buch 3, Kapitel 66, S. 267.

chem Huldigungstext. In Parodiemessen auf weltliche oder geistliche Vorlagen werden zusätzliche Cantus firmus-Stimmen eingegliedert, die auf teils freien, teils liturgischen Melodien weltliche Huldigungstexte deklamieren. Es offenbart sich eine vielschichtige, auf mehreren semantischen und technischen Ebenen gleichzeitig stattfindende Verbindung von liturgischen und weltlichen Elementen.

II.

Neben kompositorischen Traditionslinien sind bei der Untersuchung von Herrschermessen zudem lokale Schwerpunkte auszumachen. So existieren etwa ein knappes Dutzend solcher Messen für Angehörige des Hauses Habsburg.

Komponist	Messentitel	Datierung	Widmungsträger
Pierre de la Rue	<i>Missa O gloriosa Margareta</i> («Domina«)	[1508–1514]	Margarete von Österreich
Nicolas Champion	<i>Missa Ducis Saxoniae</i> («Sing i niet wol«)	[1510–1525]	Friedrich der Weise
Lupus Hellinck	<i>Missa Carolus Imperator Romanorum quintus</i>	[1519–1530]	Karl V.
Nicolas Gombert	<i>Missa A la incoronation</i> («Sour tous regretz«)	[1530–1542]	Karl V.
Annibale Padovano	<i>Missa Ove chi posi</i>	[1562]	Maximilian II.
Simone Gatto	<i>Missa Hodie Christus natus est</i>	[1571–1579]	Karl II. und Maria von Bayern
Lambert de Sayve	<i>Missa Laudate Dominum</i>	[1577–1582]	Herrscher Österreichs
Carl Luython	<i>Missa Basim: Caesar vive!</i>	[1609]	Rudolf II.
Angelo Ragazzi	<i>Missa Carolus Sextus</i>	1736	Karl VI.
Angelo Ragazzi	<i>Missa Secunda Carolus Sextus</i>	1737	Karl VI.
Angelo Ragazzi	<i>Missa Tertia Carolus Sextus</i>	1739	Karl VI.

Übersicht über Herrschermessen für Angehörige des Hauses Habsburg

Nach einem knappen überblickshaften Kommentar sollen zwei Messen genauer in den Blick genommen und vor allem hinsichtlich ihrer kontextuellen Problemfelder beleuchtet werden.

Drei Messen aus dem frühen 16. Jahrhundert weisen keinen innermusikalischen Herrscherbezug auf: Pierre de la Rues *Missa O gloriosa Margaretha* für Margarete von Österreich⁹ trug ursprünglich den Titel *Missa O gloriosa Domina* und erfuhr erst nachträglich diese Titelumwidmung.¹⁰ Zwei Alamire-Handschriften aus München und 's-Hertogenbosch überliefern Nicolas Champions *Missa Ducis Saxoniae*.¹¹ In der Münchner-Quelle trägt sie den Titel *Missa Sing ich niet wol, es ist mir leyt*, es handelt sich entsprechend um eine Cantus-firmus-Messe, basierend auf einem deutschen weltlichen Lied. In der niederländischen Quelle ist dieselbe Messe anonym und unter dem auf Friedrich den Weisen hindeutenden Titel überliefert. Weshalb die Messe in den bekannten Jenaer Chorbüchern für Friedrich den Weisen nicht erscheint, dafür in anderen Alamire-Codices aus München und 's-Hertogenbosch, bleibt rätselhaft. Aus der Biographie Champions gehen die Verbindungen zu Habsburg deutlich hervor: Ab 1501 diente er zeitlebens dem burgundisch-habsburgischen Hof unter Philipp dem Schönen, Johanna von Kastilien, Erzherzog bzw. Kaiser Karl V., und er empfing außerdem zahlreiche Benefizien. Anders als la Rues Messe wurde Nicolas Gomberts *Missa Sur tous regretz* im Erstdruck von 1542 bei Girolamo Scotto zunächst als *Missa A la Incoronation* publiziert, bevor der Gardane-Druck von 1547 sie auch im Titel als Parodiemesse auf die Chanson *Sour tous regretz* von Jean Richafort ausweist.¹²

9 Vgl. Näheres zu Margarete von Österreich und ihrer Musikpflege in: *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, hrsg. von Martin Picker, Berkeley 1965, hier: S. 9–31.

10 Vgl. hierzu Jozef Robyns, *Pierre de la Rue (circa 1460–1518). Een Bio-Bibliographische Studie*, Brüssel 1954, S. 89–91 und S. 161; Pierre de la Rue, »Missa o gloriosa Margaretha«, in: *Pierre de La Rue. Opera Omnia*, hrsg. von Nigel St. John Davison, John Evan Kreider und T. Herman Keahey, Neuhausen-Stuttgart 1996 (Corpus Mensurabilis Musicae, 97.5), hier vor allem das Vorwort zu Nr. 21 von T. Herman Keahey, S. XV–XVIII; Honey Mecconi, *Pierre de la Rue and musical life at the Habsburg-Burgundian court*, Oxford 2003, sowie den Beitrag Christiane Wiesenfeldts in diesem Band.

11 Vgl. *Nicolas Champion. Collected Works*, hrsg. von Nors S. Josephson, Neuhausen-Stuttgart 1973 (Corpus Mensurabilis Musicae, 60), S. IX–X. Vgl. außerdem Georg van Doorslaer, »Nicolas et Jaques Champion, dits Liégeois, chantres au début du XVIe siècle«, in: *Mechlinia* 8 (1930), S. 4–13. Zum Werk Champions vgl. Nors J. Josephson, »Some Remarks on the Music of Nicolas Champion«, in: *Musica Disciplina* 29 (1975), S. 149–163.

12 Vgl. *Nicolas Gombert. Opera Omnia*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Rom 1954 (Corpus Mensurabilis Musicae, 6); Joseph Schmidt-Görg, *Nicolas Gombert. Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben und Werk*, Bonn 1938, S. 81–82 und S. 180–183, sowie Alan Lewis, »Un certo che di Grandezza: Nicolas Gombert's First Book of Four-Part Motets«, Diss. University of California, Berkeley 1994.

Gombert, seit 1529 Kapellmeister am Hofe Karls V., war bei dessen Krönung in Bologna 1530 anwesend. Chronistenberichten zufolge sind während der zahlreichen Feierlichkeiten polyphone Messen gesungen worden, spezifische Auskünfte über Werktitel und Komponisten dieser Messen enthalten diese Berichte aber nicht. Auch wenn Gomberts Verhältnis zu Karl V. vor allem gegen Ende der 1530er-Jahre problematisch gewesen ist,¹³ suggeriert doch der Titel des Erstdruckes, dass seine *Missa Sur tous regretz* in einem nicht weiter eruierbaren Zusammenhang mit Karls Kaiserkrönung gestanden haben dürfte. Wie in la Rues fehlt auch in Gomberts und Champions Messe eine tiefer liegende innermusikalische Relation zum Widmungsträger; ihre textlich-musikalische Faktur ist abgesehen von den Messentiteln frei von musikalischen Widmungselementen.

Am Grazer Hof des Erzherzogs Karl II. entstanden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts drei Herrschermessen der Komponisten Annibale Padovano, Lambert de Sayve und Simone Gatto, dessen *Missa Hodie Christus natus est* im zweiten Teil dieses Beitrages näher behandelt wird. Die formale Ähnlichkeit dieser drei Messen lässt auf eine gegenseitige Beeinflussung schließen, zumal das Komponistentrio bisweilen gleichzeitig am Hofe Karls II. wirkte.¹⁴ Das verbindende Element der Messen sind zusätzlich eingeflochtene Spruchbänder im Agnus Dei. Dieser Befund ist insofern neuartig, als die den Huldigungstext deklamierende Stimme nicht als durchgehender Cantus-firmus der gesamten Messe auftritt, sondern sich erst am Ende offenbart.¹⁵ Das Spruchband in Padovanos *Missa Ove chi posi* verweist eindeutig

13 Vgl. Alan Lewis, »Nicolas Gombert's First Book of Four-Voice Motets: Anthology or Apologia?«, in: *The Empire Resounds. Music in the Days of Charles V.*, hrsg. von Francis Maes, Leuven 1999, S. 48–62.

14 Vgl. zu Leben und Werk der drei Komponisten: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II. 1564–1590*, hrsg. von Hellmut Federhofer, Wien 1954 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 90), insbesondere S. VII–XXVII; Ders., *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, S. 80–88, S. 103–110 und S. 131f.

15 Von diesem Messentyp sind weitere Beispiele zu nennen wie etwa die im Chorbuch L. 451 α.N.1.1 der Biblioteca Estense in Modena überlieferten Messen Adrian Willaerts (*Missa Mittit ad Virginem*) und Francesco della Viola (*Missa Veni Sancte Spiritus*), in denen der Huldigungstext für Herzog Alfonso II. d'Este im Sanctus bzw. Agnus Dei erscheint. Vgl. zu Willaerts Messe: Hermann Beck, »Adrian Willaerts Motette *Mittit ad Virginem* und seine gleichnamige Parodiemesse«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961), S. 195–204, sowie David Kidger, *The Masses of Adrian Willaert: A Critical Study of Sources, Style and Context*, Diss. Harvard University 1998, S. 126–128. Ferner ist Gaspar de Albertis – auf dem gleichnamigen Madrigal Philippe Verdelots basierende – *Missa Italia mia* anzuführen, die im Agnus Dei den Huldigungstext für einen Bergameser Patrizier namens Giovanni Hieronimo Albano offenbart.

auf Maximilian II. als Widmungsträger: »Vivat Maximilianus Romanorum et Bohemiae rex perpetuo foelix vivat«. Im Agnus Dei von de Sayves *Missa Laudate Dominum* erscheint folgender Huldigungstext: »Austriacos Reges occasus cantet et ortus«. Anlass war hier offenbar eine bisher nicht eruierbare Feierlichkeit im Hause Habsburg. Einzigartig ist de Sayves Messe insofern, als sie einer ganzen Herrschergruppe statt einem einzelnen Herrscher gewidmet ist.

Die einzige Herrschermesse für einen Habsburger aus dem 17. Jahrhundert stammt von Carl Luython, der von 1566 bis zu seiner Pensionierung 1611 in der kaiserlichen Hofkapelle erst am Hofe Maximilians II. und ab 1576 am Prager Hof Rudolfs II. als Chorknabe, Organist und Kapellmeister wirkte. Seine *Missa Basim: Caesar, vive* eröffnet einen opulent-repräsentativen Messendruck aus dem Jahre 1609, der ausdrücklich Kaiser Rudolf II. gewidmet ist. In der Vorrede des Druckes betont Luython, dass viele der Messen in der Gegenwart des Kaisers gesungen worden sind, so dass der Messendruck wohl in erster Linie für den privaten Gebrauch des Kaisers bestimmt gewesen sein dürfte.¹⁶ Schließlich ist eine Messentriologie für Karl VI. aus den Jahren 1736–1739 des Wiener Hofkomponisten Angelo Ragazzi zu nennen.¹⁷ Dabei handelt es sich um drei Messen auf der Grundlage desselben *soggetto cavato*: »Carolus Sextus Romanorum Imperator, et Hispaniarum Rex«. Während die ersten beiden Messen als *A capella*-Messen konzipiert sind, ist die dritte Messe größer dimensioniert und – mit Instrumenten und Doppelchor – dem zeitgemäßen Stil der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angepasst.

III.

Eine möglichst präzise Kenntnis der Messendatierungen und der Kontexte ist unablässig, um ein deutlicheres Bild der Werke und ihrer Entstehungsmotivation zu erhalten. Hinsichtlich Datierung, Anlass oder gar Aufführung

16 Vgl. Carmelo Peter Comberiati, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court. Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)*, New York 1987, insbesondere S. 62–77; Ders., »Carl Luython at the court of Emperor Rudolf II: Biography and his polyphonic settings of the mass«, in: *Music from the middle ages through the twentieth century. Essays in honor of Gwynn McPeck*, hrsg. von Carmelo Peter Comberiati und Matthew C. Steel, New York 1988, S. 130–146.

17 Vgl. hierzu Elisabeth Theresia Hilscher, »Kontrapunkt für den Kaiser. Angelo Ragazzis Messen für Karl VI«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 49 (2002) (Festschrift für Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag), S. 173–183.

gen von Herrschermessen, besonders der frühen Messen des 16. Jahrhunderts, sind jedoch mitunter große Lücken zu beklagen.

Lupus Hellincks *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus* kann in dieser Hinsicht als paradigmatisches Beispiel gelten.¹⁸ Mit Bonnie J. Blackburns Dissertation *The Lupus Problem* aus dem Jahre 1970¹⁹ war die in der Renaissance nicht selten auftretende Zwei- oder Mehrfachmeisterproblematik in den Fokus der Forschung gerückt. Insbesondere ihrem 1973 entstandenen Aufsatz »Johannes Lupi and Lupus Hellinck: A double Portrait« ist es zu verdanken, dass sowohl durch biographische Erkenntnisse als auch durch Quellen- und Stilforschung die Werke Hellincks von denen Johannes Lupis unterscheidbar geworden sind.²⁰

Lupus Hellinck	Johannes Lupi
* ca. 1494 in Axel † 1541 in Brügge • 1506 Chorknabe an St. Donatian in Brügge • 1511 wegen Stimmbruchs freigestellt • 1513 Kirchendiener an St. Donatian • Dezember 1515 bis Oktober 1519: lückenhafte Überlieferung, Italien-Aufenthalt • Ab 1519 wieder als Chorsänger in St. Donatian • Ab 1521 Kapellmeister an St. Notre-Dame in Brügge • Ab 1523 bis Lebensende Kapellmeister an St. Donatian	* ca. 1506 in Cambrai † 1539 in Cambrai • Ca. 1514 Chorknabe an St. Notre-Dame in Cambrai • 1522 Student in Leuven • 1526 Rückkehr nach Cambrai als parvus vicarius • 1528 magister puerorum/choralium an Notre-Dame • Ab 1530 bis Lebensende magnus vicarius
Zahlreiche Messen und Motetten	Zahlreiche Chansons und Motetten
Wenige Chansons	Wenige Messen

Die Biogramme Hellincks und Lupis im Vergleich

Der kompositorische Schwerpunkt des vor allem in Brügge als Chorknabe, Kirchendiener, Sänger und schließlich als Kapellmeister wirkenden Hel-

18 Die Messe wurde im Abschlusskonzert der diesem Band vorausgehenden troja-Tagung 2009 in der Petrikerche Münster am 5.6.2009 vom Ensemble *La Renaissance vocale* unter der Leitung von Michael Schmutte aufgeführt.

19 Bonnie J. Blackburn, *The Lupus Problem*, Diss. University of Chicago 1970.

20 Bonnie J. Blackburn, »Johannes Lupi and Lupus Hellinck: A double Portrait«, in: *The Musical Quarterly* 59 (1973), S. 547–583.

linck lag auf sakraler Musik. Johannes Lupi aus Cambrai trat vor allem als Chanson- und Motettenkomponist in Erscheinung. Außerdem wird in den Quellen in der Regel zwischen Werken von »Lupus« bzw. »Lupus Hellinck« und »Lupi« bzw. Johannes Lupi« differenziert. Als problematisch stellte sich hingegen eine unter »Lupus« (unter anderem im berühmten Medici-Codex) überlieferte, um 1518 zu datierende Werkgruppe aus Nord- und Mittelitalien, heraus.²¹ Diese vor allem motettischen Werke unterscheiden sich stilistisch und qualitativ von den Werken Hellincks und Lupis. Daher vermuteten Edward Lowinsky 1950²² und Blackburn die Existenz eines dritten, italienischen Lupus³, der in der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts in Italien gewirkt haben müsse. Richard Sherr veröffentlichte 1989 hingegen Belege, die Hellinck eindeutig als Mitglied der päpstlichen Kapelle ausweisen.²³ Dies deckte sich wiederum mit einem bereits 1979 publizierten Aktenfund Lewis Lockwoods, der einen »Lupo francese cantore« am Hofe der Este in Ferrara von Juni 1518 bis April 1519 nachwies.²⁴ Durch diese Aktenfunde konnte eine biographische Lücke bei Hellinck von 1515 bis 1519 geschlossen werden. Es ist demnach wahrscheinlich, dass sich hinter dem dritten, italienischen Lupus kein anderer verbirgt, als der junge Lupus Hellinck.

Während hinsichtlich Biographie und Werkzuweisung in den letzten Jahrzehnten einige Aufklärungsarbeit geleistet werden konnte, verhält es sich im Hinblick auf Entstehung und Datierung von Werken Hellincks anders. Seine *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus* finden wir nicht in den besagten norditalienischen Quellen überliefert, sondern in zwei süddeutschen Chorbüchern aus München und Stuttgart.

21 Vgl. I–Rv 35–40, I–Bc Q 19.

22 Vgl. Edward E. Lowinsky, »A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript in the Biblioteca Vallicelliana in Rome«, in: *Journal of the American Musicological Society* 3 (1950), S. 173–232.

23 In einem Dokument der päpstlichen Kurie vom 1. April 1518 ist ein Bittgesuch eines »Lupus Hellinck« erhalten, in welchem dieser als ständiges Mitglied des päpstlichen Haushaltes einen Antrag auf Priesterweihe stellte und darum bat, Rom verlassen zu dürfen. Ein weiteres Dokument der Kurie vom 12. April desselben Jahres bestätigt Hellincks Antrag sowie die Erlaubnis zur Abreise. Vgl. *Selections from Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 19* (»Rusconi Codex«), hrsg. von Richard Sherr, New York 1989 (Sixteenth-Century Motet, 6), S. XI–XII.

24 Vgl. Lewis Lockwood, »Jean Mouton and Jean Michel: New Evidence on French Music and Musicians in Italy, 1505–1520«, in: *Journal of the American Musicological Society* 32 (1979), S. 191–246, hier: S. 198f., sowie Ders., »Bruhier, Lupus, and Music Copying at Ferrara: New Documents«, in: *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, hrsg. von Barbara Hagg, Paris (Centre d’Etudes Supérieures de la Renaissance. Collection »Épitome musical«), S. 150–160, hier: S. 155f.



Lupus Hellinck, *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus*, Kyrie I
 © Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 69, fol. 50^v–51^r

Das Münchner Chorbuch Mus. Ms. 69, ein heterogenes Gebilde dreier unabhängiger Faszikel von unterschiedlichen Schreibern,²⁵ kam im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts im Zuge der Reorganisation des Hofkapellenrepertoires durch Ludwig Senfl, vermutlich zusammen mit dem berühmten Codex Mus. Ms. C über Heidelberg an den Münchner Hof. Grund für diese Annahme ist neben dem Exlibris von 1630 eine in Ms. 69 enthaltene Messe von Gregor Peschin, der in Diensten des Pfalzgrafen Ottheinrichs während dessen Neuburger Regentschaft stand.²⁶ Und in der Tat ist Hellincks Carolus-Messe im sogenannten Heidelberger Kapellinventar Ottheinrichs, das um 1544 entstand, aufgelistet, so dass die in der Münchner Quelle überlieferte Messe mit dieser Nennung im Kapellinventar in einem direkten Zu-

25 Als Autor der Messe ist in der Münchner Quelle fälschlicherweise das Hybrid »Johannes Lupus« angegeben. Vgl. die ausführliche Quellenbeschreibung in: *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, beschrieben von Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel., München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 5/1), S. 206f.

26 Vgl. hierzu Bente, *Katalog der Musikhandschriften* (wie Anm. 25), S. 12f.

sammenhang stehen dürfte.²⁷ Die engen Verbindungen mit dem Stuttgarter Hof, die sich spätestens durch Ludwig Daser (ca. 1526–1589) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts manifestierten, erklären die Existenz einer Konkordanz in einem Stuttgarter Chorbuch, das um 1550 zu datieren ist.²⁸ Die Carolus-Messe ist hier neben anderen Messen, die Hellinck ausdrücklich als Autor nennen, anonym überliefert und aus der Feder eines unbekanntenen Schreibers auf anderem Notenpapier notiert. Ein Quellenvergleich lässt darauf schließen, dass die Stuttgarter Konkordanz entweder auf die Münchner Quelle zurückgeht oder aber beide auf eine gemeinsame. Eine weitere Konkordanz ist in einem heute verschollenen Chorbuch aus dem Bestand des spanischen Königshofes im späten 16. Jahrhundert überliefert, das laut RISM²⁹ vermutlich aus dem Nachlass Marias von Ungarn, der Schwester Karls V., stammt. Diese recht periphere und späte Quellenüberlieferung erschwert die Datierung der Carolus-Messe. Auch wenn Blackburn wegen des *soggetto cavato* »Carolus Imperator Romanorum quintus« davon ausging, dass die Messe nicht vor Karls Kaiserkrönung durch Papst Clemens VII. in Bologna im Jahre 1530 komponiert worden sein konnte,³⁰ ist eine frühere Datierung nicht auszuschließen. Papst Clemens VII. bestätigte 1530 Karl als Kaiser des Römischen Reiches; zum römischen König gewählt und gekrönt wurde er aber schon 1519/1520 in Frankfurt bzw. Aachen und so bezeichnete er sich wie schon sein Großvater Kaiser Maximilian I. von diesem Zeitpunkt an als »erwählter Kaiser«. Karl verstand sich, insbesondere durch die Theorie einer von Gott bestimmten *Monarchia universalis* seines Großkanzlers Mercurino Gattinaras (1465–1530) beeinflusst, als legitimer Nachfolger des römischen Kaisertums.³¹ Daher bestand sein Selbstverständnis als »Impe-

27 Vgl. Jutta Lambrecht, *Das »Heidelberger Kapellinventar« von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar*, 2 Bde., Heidelberg 1987, hier: Bd. 1, S. 225 und S. 244.

28 Vgl. zur Quellenbeschreibung: *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. I. Reihe, I. Band, Codices Musici*, beschrieben von Clytus Gottwald, Wiesbaden 1964, S. 67.

29 Verzeichnet in: RISM (Reihe B/XV). *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490–1630*, Kapitel »Verschollene Quellen am Spanischen Königshof 1558–1603, aus der Sammlung Felipe III«, München 2005, S. 292, sowie die beständigen Einträge in: Edmond Vander Straaten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Brüssel 1888, Bd. 8, S. 356 und S. 373.

30 Vgl. Blackburn, *Lupus Problem* (wie Anm. 19), S. 104 und S. 123–125.

31 Gattinara bekleidete das Amt des Großkanzlers seit 1518 und prägte das Selbstverständnis Karls als »Imperator Romanorum« in höchstem Maße. Vgl. Weiterführendes bei Hans-Joachim König, *Monarchia Mundi und Res Publica Christiana. Die Bedeutung des mittelalterlichen Imperium Romanum für die politische Ideenwelt Kaiser Karls V. und seiner Zeit, dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Phil. Diss. Hamburg 1969, hier: S. 58–98, S. 152–189. Vgl. außerdem Franz Bosbach, *Monarchia universalis. Ein Leitbegriff der frühen Neuzeit*, Göttin-

rator Romanorum« spätestens nach seiner Krönung im Kaiserdom zu Aachen 1520 und nicht erst durch die Bestätigung der Kaiserwürde durch den Papst 1530, wenngleich sie für Karl machtpolitisch von enormer Bedeutung gewesen ist.³² Mit Blick auf die Hellinck-Messe ist daher ein aus den Worten »Carolus Imperator Romanorum quintus« gebildetes *soggetto cavato* in einer Messvertonung grundsätzlich schon um 1519/1520 denkbar.

Karl V. kann als Musterbeispiel eines um Repräsentation und Inszenierung bedachten Herrschers gelten. Dafür sprechen zahlreiche mit seinem Konterfei erhaltene Porträts, Münzprägungen, Halsbänder, Tapisserien, Holzschnitte sowie andere Artefakte.³³ Eine besondere Rolle spielte dabei die Bildsymbolik bei Einzügen und Festen des Kaisers, vor allem nach ruhmreichen Siegen.³⁴ Karl V. war am Brüsseler Hof seiner kunstliebenden Tante Margarete von Österreich aufgewachsen³⁵ und setzte die schon durch seinen Vater Philipp dem Schönen geführte Tradition fort, musikalische Prachthandschriften anzufertigen – einerseits um die diplomatischen und dynastischen Beziehungen zu anderen Höfen aufrecht zu erhalten, andererseits um den künstlerischen Rang des eigenen Hofes zu demonstrieren. Dementsprechend ließ er zahlreiche Codices etwa für den englischen oder den Münchner Hof um Herzog Wilhelm IV. erstellen.³⁶ Ferner schätzte Karl ihm persönlich gewidmete Kompositionen. Bei seinem Aufenthalt in Brüssel im September 1520 soll er vom greisen Josquin Desprez »aucunes chansons nouvelles« als Geschenk erhalten und diesen dafür mit einer Geldsumme belohnt haben.³⁷ Teil dieser Sammlung war vermutlich auch die Chanson »Mille regretz«, die als spanische Vihuela-Transkription im Jahre 1538 als »La cancion del emperador« publiziert wurde.³⁸ Dass sich das Stück nicht

gen 1988 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 32), hier besonders Kap. 3: »Die Universalmonarchie Karls V.«, S. 35–63.

- 32 Vgl. den Reichstagsabschied in Worms aus dem Jahre 1521, der mit den Worten beginnt: »Wir Carol, der fünfft, von GOTTes Gnaden, erwählter Römischer Käyser, [...]«, in: *Das Deutsche Reichs-Archiv*, hrsg. von Johann Christian Lünig, Bd. 2, Leipzig 1713, S. 382–389.
- 33 Vgl. hierzu ausführlich Peter Burke, »Präsentation und Re-Präsentation. Die Inszenierung Karls V.«, in: *Karl V. 1500–1558 und seine Zeit*, hrsg. von Hugo Soly, Köln 2000, S. 393–476.
- 34 Vgl. zusammenfassend Roy Strong, »Das Reich der Bildsymbolik. Karl V. und die kaiserlichen Reisen«, in: Ders., *Feste der Renaissance 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht*, Freiburg 1991, Kapitel 2, S. 136–173.
- 35 Vgl. weiterführend: Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria* (wie Anm. 9).
- 36 Vgl. hierzu Honey Meconi, »Foundation for an Empire. The Musical Inheritance of Charles V«, in: Maes, *The Empire Resounds* (wie Anm. 13), S. 19–34.
- 37 Vgl. die aktuellste Darstellung dieses Zusammenhanges in: Fallows, *Josquin* (wie Anm. 7), S. 338–342.
- 38 Diese Vihuela-Bearbeitung erschien in: Luis de Narvaez, *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela*, Valladolid 1538.

nur bei Karl großer Beliebtheit erfreute, belegen zahlreiche Bearbeitungen etwa als sechsstimmiges Vokalwerk Gomberts oder als Parodiemesse von Cristóbal de Morales mit dem Titel *Missa Mille regretz*. Darüber hinaus sind zahlreiche, eindeutig Karl V. dedizierte Staatsmotetten von Komponisten erhalten, die der kaiserlichen Hofkapelle nahestanden. Zu nennen wären etwa Gomberts Motetten »Qui colis Ausoniam« und »Felix Austriae Domus«, Thomas Crecquillons »Carole, magnus erat«, Clemens non Papas ähnlich lautende Motette »Carole, magnus eras«, und Nicolas Payens »Carole, cur defles«.³⁹

Karl V. besaß mit seiner *capilla flamenca* ein renommiertes Ensemble sehr guter und angesehener Musiker, deren Werke in zahlreichen Prachthandschriften sowie in italienischen, französischen und deutschen Drucken Verbreitung fanden. Das hohe künstlerische Niveau sollten regelmäßige Sängere-Rekrutierungen sicherstellen. Karl sandte häufig Talentsucher aus, um neue begabte Sänger an die Kapelle zu binden. Die Vorzüge einer Anstellung am Hofe Karls waren enorm: Die Chorknaben durften nach dem Stimmbruch drei Jahre auf Kosten des Hofes ein Studium absolvieren. Danach wurden sie, sofern die Stimme es zuließ, als Kapellsänger bevorzugt. Als langjähriges Mitglied der Kapelle erlangte man später nicht nur eine ausgezeichnete Reputation als Musiker, sondern hatte auch Aussicht auf kirchliche Benefizien. Die meisten späteren Kapellmeister wurden daher aus dem Kreis der Sänger rekrutiert, die schon langjährig an den Hof gebunden waren.⁴⁰

Lupus Hellinck spielte in der kaiserlichen Hofkapelle zu keiner Zeit eine Rolle. Seine Zeit als Chorknabe absolvierte er in Brügge, seine Studienzeit hauptsächlich in Italien. In der mit Blick auf den Personalbestand gut erforschten Hofkapelle Karls wird Hellinck nicht genannt, außerdem sind keine direkten Kontakte zu Karl V. belegt.⁴¹ Weshalb und in welchem Zeitraum hat er also seine Herrschermesse für Karl V. komponiert? Es sei vorweg genommen, dass diese Frage aufgrund fehlender Quellen letztlich nicht eindeutig beantwortet werden kann. Es können jedoch Möglichkeiten erörtert wer-

39 Vgl. Näheres zu diesen und weiteren Staatsmotetten für Karl V. bei Dunning, *Die Staatsmotette* (wie Anm. 5), S. 143–212, sowie den Beitrag von Henri Vanhulst, »Karl V. und die Musik«, in: Soly, *Karl V. und seine Zeit* (wie Anm. 33), S. 501–511.

40 Vgl. Bruno Bouckaert, »The *Capilla Flamenca*: the Composition and Duties of the Music Ensemble at the Court of Charles V, 1515-1558«, in: Maes, *The Empire Resounds* (wie Anm. 13), S. 37–45. Vgl. außerdem Ignace Bossuyt, »Charles V and the Composers of the *Capilla Flamenca*«, in: Maes, *The Empire Resounds* (wie Anm. 13), S. 141–150.

41 Das bestätigen die Mitgliederlisten der Hofkapelle in: Vander Straeten, *Musique aux Pays-Bas* (wie Anm. 29), Bd. 7, S. 262–406, sowie Schmidt-Görg, *Gombert* (wie Anm. 12), S. 25–72.

den, um der Messendatierung und ihrer Entstehungsmotivation näher zu kommen. Mit einem Blick auf Hellincks Biogramm (vgl. Abbildung 2), erscheinen die Jahre 1519/1520 als Entstehungszeitraum günstig. Hellinck kehrte aus Italien im Herbst 1519 nach Brügge zurück und wurde dauerhaft als Sänger in den Chor von St. Donatian aufgenommen, bevor er 1521 Kapellmeister an der Liebfrauenkirche (Notre Dame) in Brügge wurde. Genau dieser Wechsel belegt sein Bemühen um eine höhere Position um 1520. Da Hellinck aber erst ab dem Jahre 1523 als Kapellmeister seiner Heimatgemeinde St. Donatian fest etabliert war, könnte er die Messe im Zeitraum von 1519 bis 1523 etwa als Bewerbungskomposition angefertigt haben, um eine Anstellung als Sänger oder Kapellmeister am Hofe des neu gewählten bzw. gekrönten Kaisers zu erhalten. Als weitere Entstehungsmotivation könnte auch ein Auftrag seitens des kaiserlichen Hofes in Frage kommen.⁴² Da Karl V. bekanntlich keine Gelegenheit ausließ, seine Macht zu demonstrieren bzw. zu inszenieren, ist eine solche Auftragskomposition denkbar. Die aus dem Nachlass Marias von Ungarn stammende und verschollene Handschrift aus dem Bestand der spanischen Hofkapelle lässt es plausibel erscheinen, dass die Messe Maria von Ungarn und/oder Karl V. bekannt gewesen sein dürfte.⁴³ Karl V. beurteilte ihm angebotene Werke und deren Komponisten rigoros:

Noch in Yuste schätzte der Kaiser die Musik; er belohnte die Hieronymiten, die ihm als Sänger und Organisten dienten. Hier wartete er ungeduldig auf ›einige Musik-Bücher‹, die ihm seine Schwester Maria von Ungarn zukommen lassen wollte. Hier empfing er noch den jungen Guerrero, der ihm einige Kompositionen anbot. Eine ließ der Kaiser aufführen, ohne daß sie sein Gefallen finden konnte; er fluchte und entließ de[n] Komponisten als ›un sutil ladron‹, einen gewieften Dieb. Erkannte er zu leicht die Vorlage einer ›Parodie-Messe‹ oder verärgerte ihn die Ungeschicklichkeit des Anfängers?⁴⁴

42 Der festliche Einzug des jungen Karl in Brügge im Jahre 1515 ist mit Blick auf eine solche Auftragskomposition eher auszuschließen, da Karl um 1515 einerseits noch Erzherzog war und andererseits Hellinck im Musikleben Brügges noch eine untergeordnete Rolle spielte. Vgl. Remy DuPuys, *La tryumphant Entrée de Charles Prince des Espagnes en Bruges en 1515*, Faksimile-Edition der Ausgabe Paris 1515, hrsg. von Sydney Anglo, Amsterdam 1973.

43 Dass Hellinck, zumindest als reifer Komponist, von Maria von Ungarn geschätzt war, beweist ein Eintrag in Jehan Berthouts 1543 in Brüssel publiziertem Handbuch *Seer Gemeyne Samencontingen/Collocutions Bien Familières*, in welchem er die Aufführung der Hellinck'schen Motette »In te Domine speravi« am Ende des Gottesdienstes in der Brüssler Kathedrale Notre Dame du Sablon nennt; zit. nach Glenda G. Thompson, »Music in the Court Records of Mary of Hungary«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 34 (1984), S. 137 und Anm. 35. Vgl. auch Rob C. Wegman, »From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 409–479.

44 Vanhulst, Karl V. und die Musik (wie Anm. 39), S. 511.

Auch mit Blick auf Hellincks Messe ist ein solches Szenario denkbar. Eine spätere Datierung der Messe um 1530 kann zwar grundsätzlich nicht ausgeschlossen werden, jedoch sprechen neben den genannten biographischen auch musikimmanente Faktoren für eine frühere Datierung. Blackburn hat überzeugend dargestellt, dass Form, Stil und mitunter auch die Qualität der Messe stark von den übrigen, späteren Messen Hellincks abweichen.⁴⁵ Im Gegensatz zu den späteren Parodiemessen⁴⁶ offenbaren sich in der Cantus firmus-Messe nicht selten leere Quint-Oktav-Klänge, Oktavparallelen, kontrapunktisch fehlerhafte Fortschreitungen und mitunter ungewöhnliche Dissonanzauflösungen.⁴⁷ Folgerichtig geht sie mit dem Komponisten der Messe hart ins Gericht:

The early Lupus emerges as a mediocre composer. In an age of abundant musical talent, his gifts are extremely modest. His works show a variety of techniques and styles; he is above all an eclectic composer, lacking an individual musical personality.⁴⁸

Der analytische Befund Blackburns lässt zu, die Messe als Frühwerk und möglicherweise gar als einen der ersten Kompositionsversuche zu betrachten, so wie dies Thomas Schmidt-Beste für die oben genannten Motetten Hellincks aus den norditalienischen Quellen vermutet.⁴⁹ Wenn man nun seine *Missa Carolus Imperator* als Frühwerk voraussetzt, erscheint Blackburns Urteil sicher zu drastisch: »It is not a particularly good work; in places it is not even competent.«⁵⁰

45 Vgl. Blackburn, Lupus Problem (wie Anm. 19), S. 122–133.

46 Hellinck entwickelte sich zu einem famosen Komponisten, dessen Werke wir in zahlreichen Handschriften sowie Druckwerken prominenter Verleger wie Attaignant, Moderne, Gardane, Formschneider, Petreius und Rhau überliefert finden. Speziell zu den Parodiemessen Hellincks vgl. Näheres bei René Bernard Lenaerts, »Les Messes de Lupus Hellinck du manuscrit 766 de Monserrat«, in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, hrsg. von Consejo superior de investigaciones científicas, Barcelona 1958–1961, Bd. 1, S. 465–477; Mirosław Antonowycz, »Das Parodieverfahren in der Missa Mater Patris von Lupus Hellinck«, in: *Renaissance-Muziek 1400–1600. Donum natalicum René Bernard Lenaerts*, hrsg. von Jozef Robijns, Leuven 1969 (Musicologica Lovaniensia, 1), S. 33–38, sowie John Graziano, »Lupus Hellinck: A survey of fourteen masses«, in: *Musical Quarterly* 56 (1970), S. 247–269.

47 Vgl. hierzu Blackburn, Lupus Problem (wie Anm. 19), S. 129–133.

48 Ebda., S. 407.

49 Thomas Schmidt-Beste, »Art. Hellinck, Lupus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kassel 2002, Sp. 1253–1258, hier: Sp. 1254; vgl. außerdem Ders., »Art. Lupus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 11, 2004, Sp. 626f.

50 Blackburn, Lupus Problem (wie Anm. 19), S. 133.

Auch wenn die dargelegten Überlegungen zur Datierung der *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus* sich letztlich im »quellenfreien« Raum bewegen, weist besonders der werkimmanente Befund darauf hin, dass es sich um eine frühe Messe handeln dürfte, die Hellinck entweder per Auftrag oder Eigeninitiative im Zeitraum von 1519 bis 1530 komponierte.⁵¹ Es bleibt zu hoffen, dass neue Quellenfunde die Datierung und Entstehung der einzigen bekannten *soggetto cavato*-Messe für Karl V. erhellen und präzisieren mögen.

IV.

Gewissermaßen als Kontrast soll abschließend der Entstehungskontext von Simone Gattos *Missa Hodie Christus natus est* in den Blick genommen werden. Sie wurde als mittlere von drei eigenen Messen in einem venezianischen Gardano-Druck aus dem Jahre 1579 publiziert. Der Terminus *post quem* der Entstehung der Messe ist auf das Jahr 1571 anzusetzen, in welchem Erzherzog Karl II. Maria von Bayern heiratete. Gatto⁵² war von 1568 bis 1571 Mitglied der Münchner Hofkapelle, verließ im Jahr der Hochzeit den Münchner Hof für ein Jahr Richtung Venedig, um Ende 1572 als Trompeter an den Grazer Hof zu gelangen – vermutlich durch die Vermittlung Marias von Bayern.⁵³

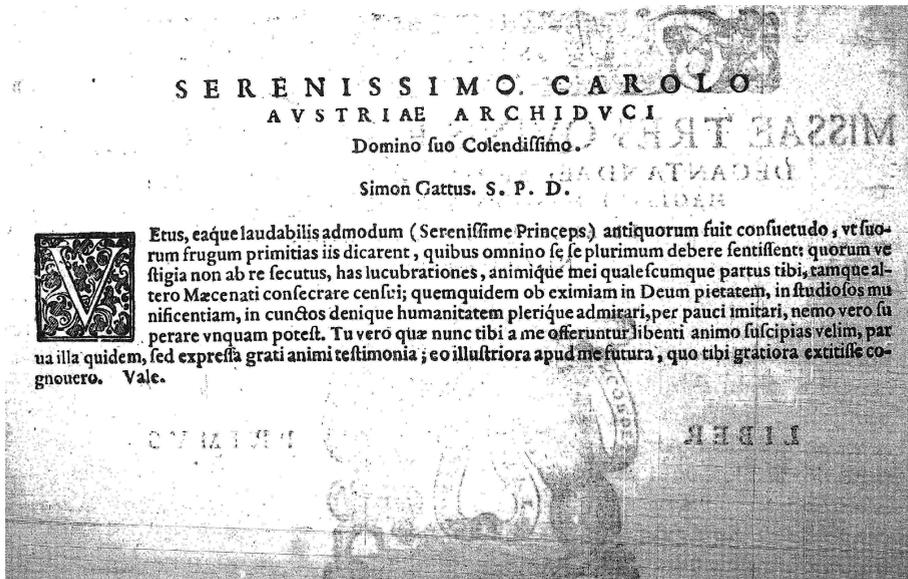
Der Messendruck hat offenbar dazu beigetragen, Gattos Stellung am Grazer Hof Ende der 1570er Jahre erheblich zu verbessern. 1577 war er zum

51 Von Hellinck ist eine weitere Herrschermesse überliefert, eine *Missa Hercules Dux Ferrariae*, deren Entstehungskontext ähnlich nebulös wie der seiner *Carolus-Messe* ist. Sie erschien erstmals innerhalb eines Messendruckes des Lyoner Verlegers Jaques Moderne im Jahre 1532. Da allerdings der als Widmungsträger in Frage kommende Herzog Ercole d'Este II. erst 1534 durch den unvorhergesehenen Tod seines Vaters Herzog Alfonso I. d'Este auf den Fürstenthron gelangte, ist eine vorgegriffene Widmung an den zukünftigen Herzog Ercole II. unwahrscheinlich, ja undenkbar. Als Widmungsträger der Messe wäre auch der 1505 verstorbene Herzog Ercole I. d'Este möglich, für den Josquin bekanntlich seine *Hercules-Messe* komponierte. Dafür könnte der von Juni 1518 bis April 1519 nachgewiesene Aufenthalt Hellincks am Hofe der Este sprechen.

52 Vgl. zur Biographie Gattos: Federhofer, *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II.* (wie Anm. 14), S. XXII–XXIII; Wolfgang Suppan, Art. »Gatto, Simon«, in: *Steirisches Musiklexikon*, hrsg. von Wolfgang Suppan, Graz 1962, S. 167–169; Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof* (wie Anm. 14), S. 80–88.

53 Vgl. hierzu Gernot Gruber, »Magnificatkompositionen in Parodietechnik aus dem Umkreis der Hofkapellen der Herzöge Karl II. und Ferdinand von Innerösterreich«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51 (1967), S. 33–60, hier: S. 36.

Leiter der Instrumentisten, zum »Obriste[n] Musicus« ernannt worden.⁵⁴ Die begehrte Kapellmeisterstelle war nach Annibale Padovanos Tod 1575 vakant geblieben, der Altist Dionisius Fabri verwaltete lediglich das Amt. Es scheint kein Zufall zu sein, dass Gatto 1579, in der Zeit der Vakanz, seinen Messendruck publiziert und ihn Erzherzog Karl widmet.



Simone Gatto, *Missae tres*, [...]: Widmungsvorrede
© München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 94

Die Karl dedizierte Vorrede ist weitgehend in der zeittypischen devoten Widmungsprosa verfasst und gespickt mit formelhaften Topoi des Fürstenlobes, wobei Gatto trotz der etikettierten Sprache auf ausschweifende antike Exempla verzichtet. Er bezeichnet seine drei Messen als Erstlingswerke und erklärt, nach altem Brauch die Ergebnisse seiner Nacharbeit und alle Früchte seines Geistes dem Herzog widmen zu wollen. Betont wird sodann des Herzogs besondere Frömmigkeit, dessen Wohltätigkeit gegenüber Freunden von Kunst oder Wissenschaft und dessen Menschenfreundlichkeit gegenüber allen: Gatto wolle ihm seine geringen Werke als deutliche Beweise der Dankbarkeit widmen und hoffe, dass der Herzog sie mit Wohlwollen annehme,

54 Vgl. Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof* (wie Anm. 14), S. 80.

um so ihre Bedeutung zu steigern. Freilich hatte Gatto bei der Abfassung der Vorrede vornehmlich einen Zugewinn der eigenen Reputation im Sinn.

Die Widmungsintention manifestiert sich in Gattos *Missa Hodie Christus natus est* auch musikalisch. Ähnlich wie in den oben genannten Messen Padovanos und de Sayves offenbart sie sich aber erst im siebenstimmigen Agnus Dei II in Form eines dreistimmigen Kanons und eines spektakulären Doppelspruchbandes für Karl II. sowie für dessen Frau Maria von Bayern: »Carolus Austriace vivat Dux inclytus ore« und »Vive Maria diu Boiorum gloria stirpis«. ⁵⁵

1581, zwei Jahre nach dem Messendruck, sollten sich Simone Gattos Bemühungen um eine bessere Position auszahlen. Am 1. August wurde er zum Kapellmeister ernannt, am 28. Oktober desselben Jahres erhielt er zu seiner Hochzeit ein »Trinkhgeschier in funfzig Gulden werth«. ⁵⁶ Gatto erwarb in seiner Funktion als Kapellmeister auf Reisen zahlreiche Instrumente für die Hofkapelle, rekrutierte Sänger und führte die von Padovano initiierte Italianisierung der Grazer Hofkapelle fort. Auch nach dem Tode Karls II. 1590 blieb er im höchsten musikalischen Amt am Grazer Hof. Gattos Messendruck aus dem Jahre 1579 ist als Meilenstein seiner Karriere zu bezeichnen, mit dem er als Komponist erfolgreich reüssierte. Als zentrale Widmungsmesse des Druckes dürfte seine *Missa Hodie Christus natus est* keine unbedeutende Rolle dabei gespielt haben, sich bei Erzherzog Karl und seiner Frau Maria für höhere Aufgaben zu empfehlen – etwa für die vakante Kapellmeisterstelle.

V.

Die mannigfache Auseinandersetzung mit Josquin Desprez' prototypischem Modell ist beredtes Zeugnis für eine unzweifelhafte Faszination, die seine *Missa Hercules Dux Ferrariae* bei zahlreichen Komponisten des 16. Jahrhunderts ausgelöst hat. Anders ist die ausgiebige Nachahmung – in Ausläufern sogar bis ins 18. Jahrhundert nachweisbar – nicht zu erklären. Dieser Beitrag sollte einen Ausschnitt der Modellnachahmung für den habsburgischen Raum präsentieren, gleichzeitig das enorme symbolische Potenzial der Verbindung von Musik und Politik in Herrschermessen andeuten. Die Kenntnis um Messendatierungen und Entstehungskontexte kann die Entstehungs-

55 In meiner Dissertation über Herrschermessen wird eine ausführliche Analyse dieser Messe erfolgen.

56 Vgl. Federhofer, Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof (wie Anm. 14), S. 80.

motivation der Messen erhellen. Dabei dürfte es sich einerseits um Auftragswerke der Herrscher (an Komponisten des eigenen Hofes zu Zwecken der Selbstrepräsentation oder als Geschenkgabe für andere Potentaten zur Festigung höfischer Beziehungen) oder andererseits um selbst motivierte Werke der Komponisten handeln, mit dem Ziel, eine Stellung am Hofe eines Herrschers zu erlangen, Dank für eine erworbene Stellung abzustatten oder zur Festigung einer solchen beizutragen. Es muss aber beklagt werden, dass aufgrund fehlender Quellen präzise Aussagen zu diesen zweifelsohne relevanten Patronage-Beziehungen von Herrscher und Komponist heikel sind. Abgesehen von biographischen Lücken sind kontextuelle Aussagen zu Herrschermessen besonders problematisch, wenn die Messen ausschließlich in nachträglich zusammengestellten Codices überliefert sind und ihr Kontext weder durch die Datierung von individuellen Messendrucke noch durch Widmungsvorreden erschlossen werden kann. Wenn darüber hinaus ein offensichtlicher Bezug des Komponisten zum Widmungsträger wie bei Hellinck und Karl V. fehlt, bleiben die Gründe für die Komposition einer solchen Messe rätselhaft.