

Mariko Teramoto

Die Rezeption der franko-flämischen Musik in der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

I

Zum Titel und Inhalt meines Beitrages sei zunächst angemerkt, dass ich hier die Rezeption vor allem im Sinne der Übernahme der Musikwerke erörtern möchte.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die franko-flämische Musik, besonders Josquins Musik als deren Vertreter, im deutschsprachigen Raum sehr viel gedruckt, in die Instrumentalmusik intavoliert und als Musikbeispiele in die musiktheoretischen Werke aufgenommen. Die letztgenannten musiktheoretischen Werke wurden bislang bis auf einzelne Monographien in erster Linie unter dem Gesichtspunkt der Schulmusik behandelt.¹ Obwohl sie heute größtenteils nachgedruckt oder ins Deutsche oder Englische übersetzt sind, findet sich kaum ein umfassender, sich mit Musikbeispielen befassender Versuch.²

An Hand von verschiedenen Katalogen³ wurden insgesamt 23 musiktheoretische Werke herausgesucht, die zwischen 1504 und 1553 im deutschsprachigen Raum gedruckt wurden (vgl. Übersicht 1). Zwölf dieser Werke enthalten polyphone Musikbeispiele (*-Zeichen), die hier näher betrachtet werden. In diesen 12 musiktheoretischen Traktaten von zehn Autoren finden sich insgesamt 171 Musikbeispiele, die sich auf 39 Komponisten zurückführen lassen (vgl. Übersicht 2a). Bemerkenswerterweise stammt circa ein Viertel (41) von Josquin, darauf folgen Gaffurius (15) und Obrecht (10). Im Gegensatz dazu sind 33 Beispiele (19%) von 14 deutschen, also nicht zur franko-flämischen Schule gehörenden Komponisten.

Dieser Anteil hängt wahrscheinlich mit der Hochschätzung der Josquinschen Musik in Deutschland sowie einem Rückgriff der deutschen Theoretiker auf Gaffuriussche theoretische Schriften zusammen. Was die Musikgattung angeht, ist ferner zu

¹ Vgl. Georg Schünemann: *Geschichte der deutschen Schulmusik*, 1. Teil, Köln 1931, Nachdruck 1968 und Klaus Wolfgang Niemöller: *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969. Als kleinere Beiträge sind zu erwähnen: Frederick W. Sternfeld: *Music in the Schools of Reformation*, in: *Musica Disciplina*, Bd. 2-2 (1948), S. 99-122 und Carl Parrish: *A Renaissance Music Manual for Choirboys*, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music – A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York 1966, S. 649-664.

² Die jüngste amerikanische Dissertation *Josquin des Prez and His Motets: A Case-Study in 16th-Century Reception History* von Stephanie P. Schlager (1996, University of North Carolina, Ph. D. Dissertation) befasst sich zwar mit den Musiktraktaten im Zusammenhang mit der Rezeption, aber lässt Musikbeispiele außer Acht.

³ Z. B. Ake Davidsson: *Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1962; *Répertoire International des Sources Musicales: Serie B Bd. VI/1-2: Écrits Imprimés Concernant la Musique*, München 1971; Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, 11 Bde., Leipzig 1900-1904 sowie Mariko Teramoto u. Armin Brinzing: *Katalog der Musikdrucke des Johannes Petreius in Nürnberg*, Kassel u. a. 1993.

bemerken, dass 78 von 171 Musikbeispielen Teile von Messordinarien sind und die Motette nur wenig Raum einnimmt (vgl. Übersicht 2b). Dabei sind die kürzesten Messteile, d. h. Kyrie und Agnus Dei am häufigsten als Beispiele gewählt, und darauf folgen Sanctus und Benedictus. Im Gegensatz dazu ist der Anteil der Lehrbeispiele viel geringer. In der Vorrede zur ersten Auflage *Musica* (1537) erwähnt Sebald Heyden, dass „die übernommenen Kanons von den vornehmsten und lobenswertesten Komponisten, wie Josquin, Obrecht, Pierre de la Rue und Isaac seinem Werkchen mehr Wert geben könnten“.⁴

II

Als Gegenstand der Betrachtung werden hier 20 Musikwerke gewählt (vgl. Übersicht 3), die mehrfach überliefert und mindestens in einem der folgenden drei Traktate enthalten sind: zwei Schriften von Sebald Heyden *Musica, id est artis canendi* (1537)⁵ und *De arte canendi* (1540)⁶ (beide sind beim Nürnberger Drucker Petreius gedruckt) sowie *Dodecachordon* von Heinrich Glareanus (1547, Basel, gedruckt bei Heinrich Petri).⁷ Drei Viertel davon, also 15 Stücke, sind Teile der Messe, während zwei Stücke aus Motetten herausgenommen sind und vier Stücke von weltlichen Werken oder Lehrbeispielen stammen. Manchmal werden mehrere Teile aus der gleichen Messe als Beispiele gewählt, zum Beispiel vier Teile aus der Josquinschen Messe *L'homme armé super voces musicales*, drei Teile aus seiner Messe *Mater patris* sowie Obrecht's Messe *Je ne demande*. Wenn man die Verbreitung dieser 20 Stücke in den Quellen geographisch betrachtet, sind fünf Beispiele nur in deutschen Quellen zu belegen (Gruppe a), und sieben Stücke hauptsächlich in deutschen Quellen enthalten (Gruppe b), während die Quelle von acht Musikbeispielen in ganz Europa weit verbreitet sind (Gruppe c). Bei der quellenkritischen Forschung, besonders bei der Herstellung des Stemmas werden oft Musikbeispiele im musiktheoretischen Traktat außer Acht gelassen, weil sie im wesentlichen bruchstückhaft sind. In dieser Betrachtung wird aber nicht auf das vollständige Stemma gezielt, sondern sie konzentriert sich auf die musiktheoretischen Werke, um die mögliche Herkunft der Musik-

⁴ Fol. Aiiiv-Aiiir: „*Quas vero Fugas non absquibuslibet, sed ab illis optimis ac laudatissimis Musicis Josquino, Oberto, Petro de la rue, Henricho Isaac, et similibus, huc nobis commodato acceptas pueri sciant, ut et hoc nomine hos nostros libellos tanto pluris habeant, dum sciant [...]*“.

⁵ Sebald Heyden: *Musica, id est artis canendi* (1537), Exemplar aus dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Kassel, 1/457.

⁶ Das zweite Werk ist die verbesserte und erweiterte Auflage des ersten. Sebald Heyden: *De arte canendi* (1540). Faksimile: Sebald Heyden: *De arte canendi. A Facsimile of the 1540 Nuremberg Edition*, New York 1969 (= *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series – Music Literature CXXXIX*). Ausgabe (engl.): Sebald Heyden: *De arte canendi*. Translation and Transcription by Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1972 (= *Musicological Studies and Documents 26*).

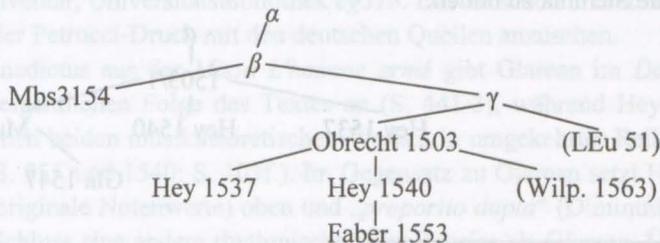
⁷ Heinrich Glareanus: *Dodecachordon* (1547); Faksimile: Henricus Glareanus: *Dodecachordon. A Facsimile of 1547 Basel Edition*, New York 1967 (= *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series – Music Literature LXV*); Ausgabe (engl.): Heinrich Glarean: *Dodecachordon*. Translation and Transcription by Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1965 (= *Musicological Studies and Documents 6*); Ausgabe (deutsch): *Glareani Dodecachordon*, übersetzt und übertragen v. Peter Bohn, Leipzig 1888 (= *Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke Bd. XVI*).

beispiele herauszufinden und die gegenseitige Abhängigkeit der musiktheoretischen Werke herauszustellen. Zu diesem Zwecke werden hier nur typische Beispiele jeweils mit der außerdeutschen Überlieferung betrachtet, also Gruppen b und c.

Zunächst betrachten wir drei Beispiele aus der oben erwähnten zweiten Gruppe b: Die hier zu behandelnden Stücke sind sowohl in den Petrucci-Drucken als auch in den deutschen Quellen überliefert.

Im Jahre 1503 druckte Petrucci den Einzeldruck *Misse Obrecht*.⁸ Dessen erstes Stück *Missa Je ne demande* ist außer bei Petrucci nur in der Münchner Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek 3154 (im sogenannten Chorbuch des Nikolaus Leopold) überliefert (fol. 370r-379v).⁹ Aufgrund der Schreibweise ist die gegenseitige Unabhängigkeit dieser beiden Quellen festzustellen, wobei die gedruckte Ausgabe nach Ansicht des Herausgebers der neuen Obrecht-Gesamtausgabe Thomas Noblitt nicht zuverlässiger ist als die handschriftliche Quelle und nicht unter der Aufsicht des Komponisten entstanden sein muß.¹⁰ Nur Tenor und Bass aus dieser Messe sind außerdem in der Leipziger Handschrift (Thomaskirche 51) enthalten.

Alle deutschen musiktheoretischen Schriften sind nun vom Petrucci-Druck abzuleiten. In seiner ersten Auflage der *Musica* zitiert Heyden aus dieser Messe die Tenorstimme vom Kyrie (S. 97), einen Teil des Gloria *Qui tollis* (S. 83) und einen Teil des Sanctus *Qui ex Patre* (S. 98f.: nach der Heydenschen Bezeichnung „Credo“), und gibt jedesmal zwei Ausdrücke als Kanon („Fuga“) und dessen Auflösung („Resolutio“) an. Aus dem Vergleich des Petrucci-Drucks mit beiden Heydenschen musiktheoretischen Werken wird ersichtlich, dass die letzte Pause im oben erwähnten zweiten Beispiel, die in *De arte canendi* (1540) ergänzt ist, bei *Musica* (1537) fehlt (vgl. Notenbeispiele 1a-e). Da dieses Weglassen der Pause mehr als ein Druckfehler anzusehen ist, mag dies der Autor Heyden an Hand des Petrucci-Drucks selbst korrigiert haben. In *De arte canendi* beschränken sich die Beispiele aus dieser Messe nur auf diesen Gloria-Teil (S. 109: außerdem nur Tenor auf S. 101), der ferner in *Musica practicae erotematum libri II* von Gregor Faber (Basel 1553)¹¹ übernommen wird (S. 210). Es ergibt sich das Stemma, wie es Noblitt in seinem kritischen Bericht aufzeichnet:¹²



⁸ Exemplar aus der Bayerischen Staatsbibliothek, München, Musiksammlung.

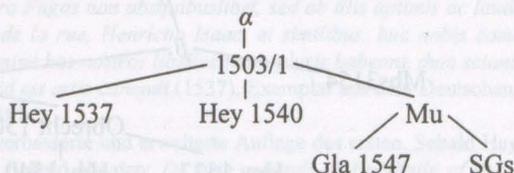
⁹ Die betreffende Messe in dieser Münchner Handschrift ist jedoch unvollständig: Diskant und Bass des gesamten Kyrie sowie Alt und Tenor des Agnus Dei III fehlen.

¹⁰ Thomas Noblitt: *Critical Report on Missa 'Je ne demande'*, in: Jacob Obrecht, *Collected Works* vol. 3 (Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1985), S. XXV-XXVI.

¹¹ Exemplar aus dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Kassel, 1/1755.

¹² Noblitt, S. XXV.

Die ebenfalls im Jahre 1503 gedruckte Musiksammlung von Petrucci *Motetti B* (RISM 1503/1)¹³ hat eine große Rolle in der Überlieferung sowohl der Josquinschen Motette *Ave verum corpus* (fol. 17v-19r.) als auch von Pierre Moulus dreistimmigem Kanon *Sic unda impellitur* (fol. 71v) gespielt. Aus dieser Josquinschen Motette gibt Heyden in der ersten Auflage *Musica* (1537) jeweils die erste Hälfte der beiden Teile (zweistimmig: S. 112 und S. 77) und in der zweiten Auflage *De arte canendi* (1540) nur die erste Hälfte des zweiten Teils (S. 91) wieder. Aus dem Vergleich mit Petruccis Ausdruck ist ersichtlich, dass in der ersten Hälfte des ersten Teils in *Musica* der Anfang des Tenors eine Linie höher steht (vgl. Notenbeispiele 2b-c). Dieser Fehler könnte also ein Grund dafür sein, dass dieses Beispiel in *De arte canendi* nicht aufgenommen wurde. Das *Dodecachordon* enthält den ganzen ersten Teil zusammen mit dem Text, und dieses Beispiel ist identisch mit dem Ausdruck bei Petrucci, abgesehen vom Fehlen eines Punktes in der Contratenor-Stimme der zweiten Hälfte. So kann man zunächst folgern, dass der Ausdruck im *Dodecachordon* von dem in den beiden Heydenschen musiktheoretischen Werken unabhängig ist. Ferner muss hier die Münchner Handschrift der Universitätsbibliothek *Mus. Cod. 322-325* in Betracht gezogen werden, die diese Motette vollständig überliefert. Martinos Bersadós hat um 1527 unter der Aufsicht von Glarean diese Sammlung zusammengestellt und zusammen mit Aegidius Tschudi geschrieben.¹⁴ So befinden sich die in den drei Motettendruckten Petruccis (RISM 1502/1 *Motetti A*, 1503/1 *Motetti B*, 1504/1 *Motetti C*) enthaltenen sieben Werke sowohl im *Dodecachordon* als auch in dieser Münchner Handschrift, und sie finden sich ferner in der St. Galler Handschrift der Stiftsbibliothek *Ms. 463* (nur Diskant und Alt), die um 1540 von Tschudi zusammengestellt und geschrieben wurde (Nr. 27: vgl. Notenbeispiel 2e). Aus dem Umstand der Entstehung und der Schreibweise ist anzunehmen, dass der Ausdruck im *Dodecachordon* nicht direkt aus dem Petrucci-Druck sondern aus der Münchner Handschrift stammt; Glarean wählte den für sein musiktheoretisches Werk geeigneten Motettenabschnitt aus dieser Handschrift, die als separate Stimmbücher der Petrucci-Sammlung treu abgeschrieben wurde (Notenbeispiele 2a und d).¹⁵ Aus dieser Betrachtung ist das folgende Stemma zu bilden:



¹³ Exemplar aus der British Library, London, Music Collection.

¹⁴ Donald Gleen Loach: *Aegidius Tschudi's Songbook (St. Gallen Ms. 463)*, Ph. D. Dissertation, University of California, Berkeley 1969, Bd. 1, S. 78, und Arnold Geering: *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation* (= Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 6), Aarau 1933, S. 92.

¹⁵ In der eigenhändig geschriebenen Vorrede zum Tenorstimmbuch dieser Münchner Handschrift betont Glarean vor allem die Wichtigkeit des Kirchengesangs sehr stark. Nebenbei sei bemerkt, dass das in der Baseler Handschrift (Universitätsbibliothek F. X. 22-24, um 1547) als Nr. 11 enthaltene Stück keine Konkordanz, sondern ein Kontrafaktum zu dieser Motette darstellt.

Missa Mater Patris von Josquin ist nur in Petruccis Einzeldruck *Liber tertius missarum Josquin* (1514) vollständig,¹⁶ danach in den deutschen musiktheoretischen Quellen bruchstückweise überliefert. Ein Teil des Sanctus *Pleni sunt* und Benedictus sind sowohl in *Musica* (1537: S. 26f. und S. 28f.) als auch in *De arte canendi* (1540: S. 28f. und S. 30f.) als Beispiele des zweistimmigen Kanons enthalten. Der Ausdruck in der *Musica* weicht durch rhythmische Schreibweise (drei Stellen in *Pleni sunt*, eine Stelle in Benedictus) und eine Tonhöhe (nicht g^1 , sondern e^1 in *Pleni sunt*) von der Wendung in Petruccis Druck ab, was bei der zweiten Auflage von *De arte canendi* berichtigt ist (vgl. Notenbeispiele 3a-c). Aus der Tatsache, dass die Schreibweise im *Dodecachordon* (S. 446f. und S. 448f.) jedoch mit der in der *Musica* identisch ist, kann man die Abhängigkeit der beiden Werke folgern (vgl. Notenbeispiel 3d). Denkbar ist, dass Glarean die zweite Auflage *De arte canendi* zeitlich nicht mehr nachsehen konnte, weil das *Dodecachordon* wahrscheinlich bis 1540 schon abgeschlossen war.¹⁷ Aber Glarean ist nicht immer abhängig von Heyden, sondern hat vermutlich auch Petruccis Druck gesehen. Denn als Beispiel für *Monados in Aeolio* gibt Glarean erneut das *Agnus Dei II* aus derselben Messe an (S. 257), getreu dem Petrucci-Druck; ferner überliefert die Regensburger Handschrift um 1540 (Proskesche Bibliothek Ms. B 220-222. fol. 72v-73r) gleichfalls einen mit dem Petrucci-Druck übereinstimmenden Ausdruck des *Agnus Dei II*.

Die direkte oder indirekte Beziehung der Petrucci-Drucke zu den deutschen musiktheoretischen Traktaten ist ferner in acht Musikwerken zu erkennen, die in ganz Europa überliefert sind. Hinsichtlich der vier Josquinschen Messen sind je zwei Messen in Petrucci-Drucken *Liber primus missarum Josquin* (1502)¹⁸ und *Missarum Josquin Liber secundus* (1505) enthalten. Die zwei Messen in der ersten Sammlung, nämlich Nr. 1 *Missa L'homme armé super voces musicales* und Nr. 3 *Missa Gaudeamus*, sind ferner in derselben Reihenfolge in den folgenden vier deutschen Quellen zu finden: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung Hs. 11 778, Basel, öffentliche Bibliothek der Universität, Musiksammlung F IX 25 a-d, in der bei dem Nürnberger Drucker Petreius veröffentlichten Messensammlung (RISM 1539/1) und im Heidelberger Kapellinventar, Universitätsbibliothek cg318. Das ist schon als Indiz für den Zusammenhang der Petrucci-Druck mit den deutschen Quellen anzusehen.

Das dreiteilige Benedictus aus der *Missa L'homme armé* gibt Glarean im *Dodecachordon* nach der eigentlichen Folge des Textes an (S. 441-3), während Heyden diese Messteile in seinen beiden musiktheoretischen Werken in umgekehrter Reihenfolge anführt (1537: S. 85f. und 1540: S. 103f.). Im Gegensatz zu Glarean setzt Heyden „*integer valor*“ (originale Notenwerte) oben und „*proportio dupla*“ (Diminution) unten, und zeigt am Schluss eine andere rhythmische Schreibweise als Glarean. Über den Teil *Agnus Dei II* gibt Petrucci drei Stimmen gleichzeitig mit drei Proportionszei-

¹⁶ Exemplar aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung.

¹⁷ Auf Grund der Notizen, die sich hierzu in Briefen Glareans an den Solothurner Stiftspropst Johannes Aal finden, ist die Datierung des *Dodecachordon* berichtigt worden, und zwar von etwa 1519 bis 1539. Vgl. Bernhard Meier: *Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker*, in: Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, 22. Heft, Freiburg 1960, S. 82.

¹⁸ Exemplar aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung.

chen in der Diskant-Stimme (fol. 5r). Als Beispiel von *Ex una voce tres* folgt Glarean (S. 442f.) zunächst dem Petrucci-Druck, gibt dann „*resolutio*“ (Auflösung) an, während Heyden jede Stimme getrennt anführt; dabei steht „*integer vox*“ in der ersten Auflage (1537: S. 90) unten, in der zweiten Auflage (1540: S. 112) als mittlere Stimme (vgl. Notenbeispiele 4a-d). Heinrich Faber übernimmt das *Agnus Dei II* in seinem Traktat *Ad musicam practicam introductio* (Nürnberg 1550, fol. T1v)¹⁹ nach *Dodecachordon*, jedoch keine „*resolutio*“. Faber führt ferner sowohl *Christe* (fol. Y1r-v) als auch *Osanna* (fol. M1v-2r) als Musikbeispiele an, deren Wendung aber von Heydens Ausdruck (1540: S. 126 und S. 159) abweicht. So ist Faber eher von Glarean als von Heyden abhängig.

III

Nun fasse ich die bisherige quellenkritische Betrachtung über die in mehreren musiktheoretischen Werken aufgenommenen Musikstücke zusammen. Auf den engen Zusammenhang der Musikbeispiele in den deutschen musiktheoretischen Traktaten mit den Petrucci-Drucken wurde mehrfach hingewiesen. Da der größte Teil solcher Musikbeispiele von franko-flämischen Komponisten stammt, lässt sich folgern, dass solche Musikbeispiele keine geringe Rolle in der Rezeption der franko-flämischen Musik gespielt haben. Damalige Handelsstraßen nach Italien führten nicht nur über Nürnberg, den Druckort der Werke von Cochlaeus, Heyden und Listenius, sondern auch über Basel, den Erscheinungsort der Traktate von Glareanus und Gregor Faber. So ist es verständlich, dass Musikalien über diesen Weg nach Deutschland gebracht wurden.²⁰

Als Vorlage für seine Musikbeispiele wählte Sebald Heyden den zuverlässigeren unter den Petrucci-Drucken aus. Bei der Herausgabe der zweiten Auflage von *De arte canendi* (1540) überprüfte er noch einmal die Musikbeispiele in der ersten Auflage von der *Musica* (1537) und korrigierte sie wahrscheinlich an Hand der Petrucci-Drucke. Aus dieser direkten Übernahme ist zu folgern, dass Heyden die franko-flämische Musik direkt rezipiert hat.

Ebenfalls stützte sich Glarean direkt auf die Petrucci-Drucke. Nur in wenigen Fällen, wie bei der Josquinschen Messe *Missa Mater Patris* scheint er, soweit aus dem Stemma anzunehmen ist, Musikbeispiele der Heydenschen ersten Auflage der *Musica* (1537) zu übernehmen; da das *Dodecachordon* wahrscheinlich bis 1539 vollendet war, war es für ihn zeitlich nicht möglich, die zweite Auflage von *De arte canendi* nachzuprüfen. Aber auch in diesem Fall überprüft er die italienischen Drucke und nimmt noch andere Beispiele aus demselben Musikstück wie bei der *Missa Mater Patris*. Obwohl beide Heydenschen musiktheoretischen Werke heute in der in der Münchner Universitätsbibliothek aufbewahrten Glareanschen Bibliothek nicht vorhanden sind, findet sich dort die Messensammlung von dem gleichen Nürnberger Drucker Petreius' *Liber quindecim missarum* (RISM 1539/1), die den engen Zusammenhang zwischen Nürnberg und Basel andeutet; Petreius' erste Typen für Mensural-

¹⁹ Exemplar aus dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Kassel, 1/1314.

²⁰ Vgl. Mariko Teramoto: *Die Psalmotettendrucke des Johannes Petrejus in Nürnberg* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 10), Tutzing 1983, S. 15-16.

notendruck in der ersten Ausgabe von Heydens Traktat (*Musica*) wurden auch vom Petreius'schen Verwandten Heinrich Petri in Basel für den Druck des *Dodecachordon* verwendet.²¹ Dass in Glareans Bibliothek jedoch jeweils eine Messen- und Motetten-Sammlung von Petrucci liegen,²² ist ein Indiz dafür, dass Glarean damals mehrere Petrucci-Drucke besaß. Diese Annahme unterstützt ferner die Münchner Handschrift *Cod. Mus. 322-325* (= *Cim 44a*), die von einem der Schüler Glareans, Martinos Besardós, aus mehreren Petrucci-Drucke abgeschrieben wurde und im engen Zusammenhang mit dem *Dodecachordon* steht, wie oben schon erwähnt. Daraus lässt sich folgern, dass Glarean die franko-flämische Musik direkt rezipiert hat.

Im Gegensatz zu Heyden und Glarean findet sich bei Heinrich Faber und Gregor Faber eine indirekte Rezeption, weil sich die beiden Theoretiker meistens auf das *Dodecachordon* stützen. Indirekte Rezeption ist aber nicht immer mit der passiven Übernahme der Musikbeispiele gleichzusetzen. Zum Beispiel ist ein Magnificat-Teil *Sicut erat* von Antoine Brumel in *Musices practicae erotematum* von Gregor Faber (1553 Basel) enthalten (S. 168f.), und dieses Musikbeispiel ist die einzige gedruckte Ausgabe von diesem Magnificat; ferner nimmt er als einziger Musiktheoretiker das *Stabat Mater* von Josquin in seinen musiktheoretischen Traktat auf (S. 116 f.).

Die hier in Betracht gezogenen musiktheoretischen Schriften wurden sozusagen als Musiklehrbuch hauptsächlich in der Schule oder im privaten Kreis benutzt. Aus diesem Grund beschränken sich Heyden, Gregor Faber und Heinrich Faber bei der Erklärung der Musikbeispiele immer nur auf die praktische Musiktheorie. Zum Beispiel bemerkt Heyden im Widmungsbrief zu *De arte canendi* (1540) den kunstvollen Wechsel des Zeichens bei Ghiselins Messe *Je ne demande*. Im Gegensatz dazu erklärt Glarean tief Sinnig den Grund dafür, warum er diese Musik als Beispiel wählt. Zum Beispiel sei die Josquinsche Motette *Ave verum corpus* sehr gelehrt (S. 288: „quidem eruditissimum“). Komponist der ‚*Missa Salve diva parens*‘ sei „Jakob Obrecht, der in Rücksicht der Zahl und der Majestät [...] keinem nachsteht“ (S. 256: „Primum est Iacobi Hobrechtii Symphonetae, quod ad copiam attinet, [...] nulli secundus“). Ferner bildet den Schluss seines Werkes ein Kapitel „Technik der polyphonen Komponisten“ (3. Band, 26. Kapitel: 'Symphonetae'), wo die kontrapunktische Technik der franko-flämischen Komponisten wie Josquin Desprez, Pierre de la Rue, Ockeghem, Brumel, Isaac und Mouton näher behandelt wird. Der größte Teil der Musikbeispiele gehört eigentlich zu diesem Kapitel. Hier bemerkt er zum Beispiel zu Pleni sunt aus Josquins Messe *Mater Patris*, „denn sie sind in der Tat schön“ (S. 446: „sunt enim sane elegantia“). Über den Komponisten dieser Messe, Josquin, sagt er: „Aber so ein Mensch ist unser Jodocus gewesen, weil er von Genie übersprudelte, wie wir früher gesagt haben“ (S. 448: „Sed sic fuit homo Iodocus noster nimis ingenio lasciviens,

²¹ Vgl. Teramoto u. Brinzing, *Katalog*, S. XV.

²² Tenor- und Bass-Stimmbuch (*Cim. 44m*) von Petruccis *Motetti C* (RISM 1504/1) und *Missarum diversorum* (RISM 1509/1). Außerdem befinden sich in Glareans Bibliothek der Münchner Universitätsbibliothek vollständige Stimmbücher (*Cim. 44i*) der zusammengebundenen vier Motettenbände von *Motetti libro primo* (RISM 1521/3), *Motetti novi libro secundo* (RISM 1520/1), *Motetti novi libro tertio* (RISM 1520/2) und *Motetti libro quarto* (RISM 1521/5), und am Schluss jedes Stimmbuchs folgt die von Glarean abgeschriebene Motettensammlung.

quemadmodum antea diximus“). Dieses ästhetische Urteil über die Komponisten und ihre Werke ist ein Indiz dafür, dass Glarean die franko-flämische Musik nicht nur direkt, sondern auch aktiv rezipiert hat. In diesem Sinne ist sein Hauptwerk *Dodecachordon* als ein einzigartiger Sonderfall für die Rezeption der franko-flämischen Musik in den deutschen musiktheoretischen Traktaten anzusehen.

Übersicht 1: Musiktheoretische Werke in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum (*= Drucke mit polyphonen Musikbeispielen)

Martin Agricola (1486-1556): *Musica choralis deudsch* (Wittenberg 1553; 3. Aufl. v. *Ein kurtz deudsche Musica*, 1528); *Rudimenta musices* (Wittenberg 1539); *Musica figuralis deudsch* (Wittenberg 1532)

Johannes Aventius (1477-1534): *Musica rudimenta* (Augsburg 1516)

Johannes Cochlaeus (1479-1552): **Tetrachordum Musices* (Nürnberg 1511); **Musica* (n. p. c. 1504; n. p. c. 1505)

Gregor Faber (um 1520 – nach 1554): **Musices practicae erotematum libri II* (Basel, H. Petri 1553)

Heinrich Faber (vor 1500-1552): **Ad musicam practicam introductio* (Nürnberg, Berg & Neuber 1550); *Compendiolum musicae* (Braunschweig 1548)

Heinrich Glarean (1488-1563): *Isagoge in musicen* (Basel, Johann Froben 1516); **Dodecachordon* (Basel, H. Petri 1547)

Sebald Heyden (1499-1561): **Musica, id est artis canendi* (Nürnberg, J. Petreius 1537); **De arte canendi* (Nürnberg, J. Petreius 1540)

Nicolaus Listenius (um 1510-?): *Rudimenta musica* (Wittenberg, G. Rhau 1533); **Musica* (Wittenberg, G. Rhau 1537; Nürnberg, J. Petreius 1549)

Auctor Lampadius (um 1500-1559): **Compendium musices tam figurati quam plani cantus* (Bern 1537)

Othmar Luscinius (1478/80-1537): *Musicae institutiones* (Straßburg 1515); *Musurgia seu praxis musicae* (Straßburg 1536)

Andreas Ornithoparchus (um 1490-?): **Musicae activae micrologus* (Leipzig 1517)

Georg Rhau (1488-1548): **Enchiridion utriusque musicae practicae* (Wittenberg, Rhau 1517); *Enchiridion musicae mensuralis* (Leipzig 1520)

Johannes Spangenberg (1484-1550): *Quaestiones musicae* (Nürnberg, Petreius 1536);
Grammaticae latinae partes (Augsburg 1538; Nürnberg, Petreius 1546)

Übersicht 2: Musikbeispiele

a. Komponisten

Josquin des Prés:	41 Stücke	24%
Franchinus Gaffurius:	15 Stücke	9%
Jacob Obrecht:	10 Stücke	6%
Gregor Meyer(dtsch.):	10 Stücke	6%
Antoine Brumel:	9 Stücke	
Johannes Ghiselin:	9 Stücke	
Heinrich Isaac:	9 Stücke	
Sixtus Dietrich (dtsch.):	6 Stücke	
Johannes Ockeghem:	6 Stücke	
Alexander Agricola:	5 Stücke	
zusammen: 39 Komponisten (davon 36%...deutsche Komponisten)		

b. Musikgattung

Teile der Messordinarien	78 Beispiele	46%
Motetten	53 Beispiele	31%
Weltliche Werke	7 Beispiele	4%
Lehrbeispiele	28 Beispiele	16%
Lateinische Oden	4 Beispiele	2,3%
Contrafactum	1 Beispiel	0,6%
zusammen: 171 Musikbeispiele		

Übersicht 3: Mehrfach überlieferte Musikwerke

Gruppe a: die nur in deutschen Quellen überlieferten Werke

- Antoine Brumel: *Benedictus qui venit*
- Heinrich Isaac: *Missa Paschale (I)*
- Heinrich Isaac: *De radice Jesse* (aus *Choralis Constantinus* Bd. 2)
- Ludwig Senfl: *Fortuna ad voces musicales*
- Ludwig Senfl: *Trium ex una*

Gruppe b: die hauptsächlich in deutschen Quellen überlieferten Werke

- Johannes Ghiselin: *Missa Narayage*
- Josquin des Prés: *Missa Mater Patris*
- Josquin des Prés: *Ave verum corpus*
- Pierre de la Rue: *Missa O salutaris hostia*
- Pierre Moulu: *Sic una impellitur unda*
- Jacob Obrecht: *Missa Je ne demande*
- Mabrianus de Orto: *Missa J'ay pris amour*

Gruppe c: die in ganz Europa weit verbreiteten Werke

- Heinrich Isaac: *Missa Quant j'ay au cueur*
- Josquin des Prés: *Missa Malheur me bat*
- Josquin des Prés: *Missa Hercules Dux Ferrariae*
- Josquin des Prés: *Missa L'homme armé super voces musicales*
- Josquin des Prés: *Missa Gaudeamus*
- Pierre de la Rue: *Missa L'homme armé (I)*
- Jacob Obrecht: *Missa Salve diva parens*
- Johannes Ockeghem: *Prennez sur moi*

Abbildungen (Pfeile von der Verfasserin)

1. Jacob Obrecht: *Missa Je ne demande*, Gloria-Teil *Qui tollis*

Notenbeispiel 1a: *Missa Obrecht* (1503 Petrucci). Nr. 1: Tenor, 21v. Exemplar in D-Mbs.

Exemplum in Je ne demande Oberti.
Qui tollis.

Notenbeispiel 1b: Heyden *Musica* (1537, Nürnberg), S. 83.

2. Jodoci des Præteritæ, die erste Hälfte des ersten Teils
Jodoci Præteritæ de Ionico exēplū

Exemplum in Iene demande Oberti.
Qui tollis

Canon. Primo crescat per $\frac{1}{7}$ Secūdo per $\frac{1}{4}$ Tertio per $\frac{1}{2}$.

Resolutio.

Itaq̃

Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The first staff is a single melodic line. The second staff shows a canon with three voices, with the instruction 'Canon. Primo crescat per 1/7 Secūdo per 1/4 Tertio per 1/2.' The third staff is labeled 'Resolutio.' and shows the resolution of the canon. A circled '3' and the word 'Itaq̃' are at the bottom.

Notenbeispiel 1c: Heyden *De arte canendi* (Nürnberg 1540), S. 101.

Exemplum Oberti.

Canō.

primo crescat per $\frac{1}{7}$, secūdo per $\frac{1}{4}$, tertio per $\frac{1}{2}$.

Resolutio.

Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The first staff is a single melodic line. The second staff shows a canon with three voices, with the instruction 'Canō. primo crescat per 1/7, secūdo per 1/4, tertio per 1/2.' The third staff is labeled 'Resolutio.' and shows the resolution of the canon.

Notenbeispiel 1d: Gregor Faber *Musices practicae erotematum* (Basel 1553), S. 210.

Qui tollis

Miserere nobis qui tollis peccata mundi:

Qui sedes ad dexteram patris

Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The first staff is a single melodic line with the text 'Qui tollis'. The second staff shows a canon with three voices, with the text 'Miserere nobis qui tollis peccata mundi:'. The third staff shows the resolution of the canon, with the text 'Qui sedes ad dexteram patris'. There are some handwritten annotations and a circled '3' at the bottom.

Notenbeispiel 1e: München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. 3154 (Chb. d. N. Leopold), Fol. 371r.

Notenbeispiel 2e: St. Gallen, Stiftbibliothek, Ms. 403, Nr. 27 (fol. 11)

2. Josquin des Prés: *Ave verum corpus*, die erste Hälfte des ersten Teils

The image shows a musical score for Josquin des Prés' *Ave verum corpus*. It consists of two staves of music. The top staff is for a vocal part, with lyrics: "Te verum corpus natum ex maria virgine ex maria virgine". The bottom staff is for a Tenor part, with lyrics: "Ave verum corpus natum ex maria virgine Te vere passum immolatum in cruce pro mundi peccatis, cuius lateris perforatum". The Tenor label is written vertically on the left side of the bottom staff. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines.

Notenbeispiel 2a: *Motetti De passione...B* (RISM 1503/1, Petrucci), Fol. 17v, 18r, Exemplar in GB-Lbl.

The image shows a musical score for Josquin des Prés' *Ave verum corpus*, labeled as "Exemplum. Josquin, Duo." It consists of four staves of music. The first two staves are for a vocal part, with lyrics: "Ave verum corpus natum ex maria virgine Te vere passum immolatum in cruce pro mundi peccatis, cuius lateris perforatum". The last two staves are for a lute part. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines.

Notenbeispiel 2b: Heyden *Musica* (1537, Nürnberg), S.112.

Notenbeispiel 1b: Heyden *Musica* (1537, Nürnberg), S. 83.

Iodoci Pratēsis de Ionico exēplū

CANTVS Duūm.

A Veuerū corpus Christi na tum ex Maria uir-
gi ne, ex Maria uirgine.

TENOR

A Veuerū corpus Christi na tum ex Ma ri a
uir gi ne Vere

Notenbeispiel 2c: Glarean *Dodecachordon* (1547, Basel), S. 288.

Insequimur Auctor.

Duo

Christi
Aue utrum corpus, nati Ex Maria Virgine, et Maria Virgine

Insequimur Auctor.

Duo

Aue utrum corpus, nati Ex Maria Virgine.

Notenbeispiel 2d: München, Uni.-Bibliothek, Cod. 322 (Cim. 44a-1), fol. 11v u. Cod. 324 (Cim. 44a-3), fol. 12v.

et Iodocus Pratensis. *Ionius.*

Duo

A ue utrum .ij. corpus natum ex Maria uirgine et Maria uir-
gine .ij. ex pasum .ij. immolatum in reus probomine in reus .ij. gine.

Notenbeispiel 2e: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 463, Nr. 27 (fol. 13).

3. Josquin des Prés: *Missa Mater Patris*, ein Teil von *Sanctus Pleni sunt*

Notenbeispiel 3a: *Liber tertius missarum Josquin* (1514 Petrucci), Nr. 1: Superius, 2v-3r, Exemplar in A-Wn.

Notenbeispiel 3a: *Liber tertius missarum Josquin* (1514 Petrucci), Fol. 17r, 18r, Exemplar in A-Wn.

Fuga. author Josquin.

Notenbeispiel 3b: Heyden *Musica* (1537, Nürnberg), S. 26.

Notenbeispiel 3b: Heyden *Musica* (1537, Nürnberg), S. 26.

Fuga duarum uocum, quarum altera priorem
post tempus sequitur, altior tono .Iosf.



Notenbeispiel 3c: Heyden *De arte canendi* (1540, Nürnberg), S. 28.



Notenbeispiel 3d: Glarean: *Dodecachordon* (1547, Basel), S. 446.

4. Josquin des Prés: *Missa L'homme armé super voces musicales*, Agnus Dei II



Notenbeispiel 4a: *Liber primus missarum Josquin* (1502, Petrucci), Nr. 1: Superius, 5r, Exemplar in A-Wn.

Fuga duarum uocum, quarum altera priorem
post tempus sequitur, altior tono .Iof.

Notenbeispiel 4b: Heyden *Musica* (1537, Nürnberg), S. 90.

Notenbeispiel 4c: Heyden *De arte canendi* (1540, Nürnberg), S. 112.

Ex una uoce tres, ex eiusdē Io
doci Miſſa L'homme arme ſuper uoces musicales.

A **Cantus**
 Gnuſ Del qui tole
 liſ pecca ta mun di
 Mi ſe re re no ſſi.
 no ſſi.

A **Cantus**
 Gnuſ De i qui tole
 liſ pecca ta mun di
 Mi ſe re re no ſſi.

A **Tenor**
 Gnuſ Del qui tollis peccata mundi miſere re no ſſi.

A **Baſis**
 Gnuſ Del qui tol liſ pecca ta
 mun di miſere re no ſſi.

Sequitur reſolutio.

Notenbeispiel 4d: Glarean *Dodecachordon* (1547, Basel), S. 442-3.

Exempium trium uocum ex unica,
 ex L'homme arme Ioſquini.

Superior uox canit ualorem proportionatum,
 Media integrum in hypodiatessaron, Infima dimi-
 nutum in subdiapason.

Notenbeispiel 4e: Heinrich Faber *Ad musicam practicam introductio* (1550, Nürnberg), Fol. T1v.