

Der Medici-Kodex – Geschichte und Edition *

von Ludwig Finscher, Frankfurt am Main

Edward Lowinskys Ausgabe des Medici-Kodex verlangt nach einer Rezension, die vom üblichen Besprechungs-Schema wie Besprechungs-Umfang abweicht: sie ist eine Edition, die in vielfacher Hinsicht Maßstäbe setzt, und zugleich eine Edition, die mannigfache Probleme aufwirft. Hinzu kommt, daß die Handschrift, um die es geht, nicht eine unter vielen, sondern eine zugleich historisch bedeutsame und durch ihre vielfach besonders guten Lesarten überlieferungsgeschichtlich wichtige Quelle ist (beides nachgewiesen zu haben, gehört zu den besonderen Verdiensten von Lowinskys Edition). Eine etwas ausführlichere Darstellung erscheint damit gerechtfertigt.

Der Medici-Kodex erhielt seinen – leicht mißverständlichen¹ – Namen durch Arnaldo Bonaventura, der schon 1913 unter dem Titel *Di un codice musicale Mediceo* eine kurze Beschreibung der Handschrift veröffentlichte, allerdings an einer für Musikhistoriker relativ entlegenen Stelle² und mit gerade genug Detailinformationen, um das Interesse der Spezialisten anzustacheln. Dieses Interesse ließ sich freilich auf lange Zeit nicht recht befriedigen, denn die Handschrift – 1913 von Leo S. Olschki in Florenz erworben – galt bald als verschollen. Erst Lowinskys Spürsinn gelang es, sie wieder ans Licht zu ziehen und ihre Geschichte zu rekonstruieren. Heute befindet sie sich unter der Signatur Ms. Acquisti e doni 666 in der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz.

Lowinsky hatte schon 1957 eine detaillierte Studie über die Handschrift veröffentlicht³; die wesentlichen Ergebnisse und Hypothesen dieser Studie sind, mit einigen Korrekturen, in die vorliegende Ausgabe eingegangen. Die Ausgabe selbst ist in ihrer Gründlichkeit und Genauigkeit exemplarisch, in ihrer Präsentation so opulent wie noch keine zuvor: ein umfangreicher Kommentarband mit einer Darstellung der Entstehungsgeschichte der Handschrift, der Editionsgrundsätze und Editionsprobleme und ausführlichem Kommentar zu den einzelnen Werken; ein Band mit der Transkription der Werke, und schließlich ein vollständiges Faksimile der Handschrift. In Druck und Ausstattung gehören alle drei Bände zum Schönsten, was das musikwissenschaftliche Denkmälerwesen hervorgebracht hat; der Faksimileband ist eine phototechnische und drucktechnische Meisterleistung. Schon unter diesen Gesichtspunkten setzt die Ausgabe Maßstäbe, die nicht so leicht zu übertreffen sein werden.

Maßstäbe setzt sie aber ebenso für die Edition vollständiger Quellen – Handschriften und Drucke –, der die von Lowinsky gegründete Reihe *Monuments of Renaissance Music* gewidmet ist und die der Herausgeber als notwendiges Komplement zu den Gesamtausgaben einzelner Komponisten versteht und begründet. Dieser Begründung ist, auch abgesehen von dem besonderen Interesse, das der Medici-Kodex verdient, nichts hinzuzufügen⁴: Gesamtausgaben, so not-

* *The Medici Codex of 1518. A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino. Historical Introduction and Commentary, Transcription, Facsimile Edition with a Prefatory Note* by Edward E. Lowinsky. Chicago and London: The University of Chicago Press (1968). IX und 245, IX und 405 Seiten sowie (Faksimileband) IX Seiten und 154 gezählte Folia. (Monuments of Renaissance Music. III-V.)

1 Mißverständlich, weil er suggerieren könnte, daß es sich hier um die einzige Musikhandschrift handelt, die mit dem Haus Medici in Verbindung steht, wovon natürlich keine Rede sein kann. Aber der Name ist „griffig“ und hat sich seit dem Erscheinen von Lowinskys Edition eingebürgert.

2 La Bibliofilia XV, 1913, 3-11.

3 *The Medici Codex. A Document of Music, Art, and Politics in the Renaissance*, in: *Annales Musicologiques* V, 1957, 61-178.

4 Vgl. das Vorwort zu Bd. I der *Monuments* sowie die vorliegende Ausgabe, III, 85 ff. und passim.

wendig sie sind, verzerren die musikgeschichtliche Wirklichkeit der Epoche, vor allem das Verhältnis der Zeitgenossen zu Persönlichkeit und Gesamtschaffen der Komponisten, zum einzelnen Werk und seinen Funktionszusammenhängen und zur Aufzeichnung der Werke selbst. Quellenpublikationen wie die vorliegende sind deshalb so wichtig, weil sie dieser Verzerrung entgegenwirken, die Gesamtausgaben gleichsam in eine historische Perspektive stellen.

In seiner *Historical Introduction* (III, 3-81) untersucht Lowinsky Herkunft, Entstehung und Zweckbestimmung der Handschrift, ihre späteren Schicksale, ihre politisch-biographischen Verflechtungen (Auftraggeber, Empfänger und möglicher „*editor*“), ihren Inhalt und die Stile oder Stil-Ebenen, die dieser Inhalt repräsentiert. In zwei Exkursen werden die Beziehungen Costanzo Festas zum Medici-Kodex untersucht und zwei weitere Quellen analysiert, die der Handschrift nahesteht (Bologna Q 19 und Rom Pal. lat. 1980-1981). Die Fülle der Informationen, Entdeckungen und Erkenntnisse, die Lowinsky in diesen Kapiteln mit ebensoviel Gelehrsamkeit wie Scharfsinn präsentiert, ist fast erdrückend – sie wäre es, schließe nicht in der Darstellung die Begeisterung eines Historikers aus Leidenschaft so sehr durch, daß die ganze *Introduction* samt allen Exkursen und Fußnoten ausgesprochen kurzweilig, ja spannend zu lesen ist. Die Brillanz, mit der hier politische Geschichte und Musikgeschichte im Spiegel einer musikalischen Quelle zum Leben erweckt werden, dürfte schwer zu übertreffen sein. Es ist kein alltägliches Vergnügen, unter Musikwissenschaftlern einem Historiker von Format zu begegnen.

Angesichts des Detailreichtums – und Problemreichtums – dieser *Introduction* wird es gut sein, die folgenden Bemerkungen als eine Art laufenden Kommentars anzulegen, also der Stoffgliederung Lowinskys zu folgen. Auch so können freilich nur einige Details herausgegriffen werden, die dem Rezensenten wichtig erscheinen und zu denen er beitragen zu können glaubt.

Lowinsky beginnt mit Provenienz, Datierung und Zweckbestimmung der Handschrift. Datierung und Zweckbestimmung ergeben sich zweifelsfrei aus Widmungs-Distichen, dem als Akrostichon angelegten Index und einem Allianzwapen auf den ersten Blättern der Handschrift: der Kodex war als Hochzeitsgeschenk für Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, und Madeleine de la Tour d'Auvergne gedacht, die am 2. Mai 1518 in Florenz getraut wurden. Aus dem Charakter der Handschrift als Hochzeitsgabe erklärt sich auch die Auswahl einiger Motetten bzw. Motettentexte (von Lowinsky III, 22-27 ausführlich erörtert). Hinweise auf den oder die Auftraggeber bieten die Anfangsseiten der ersten Motette des Kodex, Willaerts *Virgo gloriosa Christi, Margareta* mit reichverzierten Initialen und drei Medici-Wappen. Die Wappen gehören Giulio de' Medici, Kardinal und Erzbischof von Florenz seit 1513, Lorenzo de' Medici und (in der Mitte stehend, größer und von Petrus-Schlüsseln und Tiara gekrönt) Leo X. Die Initialen entwickeln offenbar ein emblematisches Programm, in dem eine gewisse Mehrdeutigkeit intendiert zu sein scheint, so daß Lowinskys Deutung (III, 11-14) bei allem Scharfsinn nicht völlig überzeugt: der Putto der Sopran-Initiale steht auf Flügeln, die ein Emblem des Ruhmes, aber auch ein allgemein-sakrales Emblem sein können; die Schwänze der Putten und Löwen in den übrigen Initialen können Fisch- oder Delphinschwänze sein und in beiden Fällen emblematisch für die Symboltiere Christi und Petri stehen, wobei die Anspielung auf Petrus angesichts der Anspielungen auf den Papst Leo X. wahrscheinlicher ist. Sicher sind aber jedenfalls die ebenfalls in den Initialen versteckten, von Lowinsky entschlüsselten Anspielungen auf die Familie Medici (Devise „*Semper*“ und Farben weiß, grün und rot) und auf Leo X. (Rebus über Leos Motto „*Jugum enim meum suave est*“, vielleicht auch die Löwen in der Altus-Initiale).

Auf eine besonders enge Beziehung zu Leo X. deutet auch die Person des Illuminators, den Mirella Levi d'Ancona als den Florentiner Attavante degli Attavanti identifiziert hat (III, 15-16): Attavante ist bis 1517 in Florenz nachweisbar, scheint aber bis mindestens 1520 eine ganze Reihe von Handschriften für Leo X. ausgeschmückt zu haben, entweder in Rom oder, als Auftragsarbeiten „von Haus aus“, in Florenz. Da Lowinsky (wie noch zu erörtern) der Überzeugung ist, daß die Handschrift nicht in Italien, sondern in Frankreich geschrieben wurde, ergibt sich hier die erste Schwierigkeit: da Mirella Levi d'Ancona die Annahme, Attavante sei mit Leonardo da Vinci, zu dem er Beziehungen gehabt haben soll, 1517 nach Frankreich gegangen, für weniger wahrscheinlich hält als einen Aufenthalt Attavantes am päpstlichen Hof, rückt für Lowinsky die Tatsache in den Vordergrund, daß Attavante häufig Aufträge von auswärts ausführte, in diesem Falle also einen Auftrag des französischen Hofes. Dafür scheint zu sprechen, daß das Doppelblatt mit Attavantes Illuminationen (fol. 2-3) eine eigene Lage bildet und

daß die Schmuck-Initialen im Rest der Handschrift grundsätzlich vor der Eintragung von Text und Musik gemalt wurden (III, 16). Dagegen spricht, daß Text und Noten auf fol. 2'-3 und auf den folgenden Seiten, also ab fol. 3', von ein und demselben Schreiber stammen und daß dieser Schreiber (wie sogleich zu erörtern) für die Cappella Sistina unter Leo X. gearbeitet hat. Schon an diesem Punkt des Argumentationsganges liegt also die Vermutung nahe, daß der Auftraggeber der Handschrift Leo X. war und daß die Handschrift in Rom geschrieben und illuminiert wurde. Mirella Levi d'Anconas unabhängig von unserem Problem entwickelte Ansicht, Attavante könne nach 1517 in Rom gearbeitet haben, fügt sich dieser Vermutung ohne Zwang.

Damit sind wir beim zentralen Problem der Interpretation Lowinskys: der Frage, ob die Handschrift in Frankreich oder in Rom geschrieben worden ist, als ein Hochzeitsgeschenk Franz' I. oder als ein Hochzeitsgeschenk Leos X. Der politische Hintergrund der Hochzeit Lorenzos de' Medici und Madeleines de la Tour d'Auvergne, den Lowinsky höchst anschaulich darstellt, würde zweifellos beide Interpretationen erlauben. Der paläographische Befund spricht jedoch eindeutig für Rom.

Die Handschrift ist, wie Lowinsky ausführt (III, 5-11), von zwei Schreibern geschrieben, die einander zweimal abwechseln. Der erste Schreiberwechsel erfolgt in Lage 6, der zweite zwischen Lage 10 und 11, der dritte in Lage 17. Beide Schreiber haben also offenbar ziemlich eng zusammengearbeitet. Sie unterscheiden sich aber deutlich, besonders in der Textschrift: Schreiber I wechselt zwischen einer humanistischen romana und einer schwungvoll verzierten rotunda; Schreiber II schreibt einheitlich eine typische französische bâtarde. Da überdies Schreiber I zu Italianisierungen einzelner Textwörter und Komponistennamen neigt (Lowinsky III, 10-11), Schreiber II dagegen nicht, liegt die Annahme nahe, daß Schreiber I ein Italiener, Schreiber II ein Franzose war. Der entscheidende Punkt aber ist, daß beide Schreiber in Handschriften der Cappella Sistina und der Cappella Giulia aus der Zeit Leos X. reich vertreten sind, worauf unabhängig voneinander bereits Leeman L. Perkins⁵ und Joshua Rifkin⁶ hingewiesen haben. Selbst wenn bei Lowinskys Schreiber II noch Zweifel am Ausmaß möglich sind, in dem er in vatikanischen Handschriften vertreten ist⁷, so ist doch die Tatsache, daß er vertreten ist, gesichert. Ebenso wenig kann daran gezweifelt werden, daß Lowinskys Schreiber I an römischen Handschriften mitgearbeitet hat⁸.

Lowinskys Hauptargument für seine Hypothese, daß der Medici-Kodex vom französischen Hof stammt, ist der stark französisch geprägte Charakter des Inhalts der Handschrift: „*The decisive argument against Italian origin of the manuscript lies in the character of its repertory. It*

5 Rezension der vorliegenden Ausgabe in MQ 55, 1969, 255-269.

6 *Scribal Concordances for some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, JAMS 26, 1973, 305-326. Rifkins zusammenfassendes Urteil, der Medici-Kodex sei „*a valuable addition to the small number of sources that mirror directly (Sperrung von mir) the musical tastes and productivity of the Vatican during the reign of one of the greatest artistic patrons of the Renaissance*“ (309) scheint mir zumindest voreilig zu sein. Vgl. dagegen Perkins' Bemerkungen über die Mischung von französischem und päpstlichem Hof-Repertoire in der Handschrift (dazu auch unten weiter) und über die „*juxtaposition of the illuminated arms and devices of the Medici family with the musical repertory of the royal French chapel*“, die aus politischen Gründen „*appears indeed as an unusually clever stroke by one of the most astute politicians of the Renaissance*“ (a. a. O., 264).

7 Vgl. dazu Rifkin, a. a. O., 308-309.

8 Lowinsky selbst weist auf eine Konkordanz hin, die noch dazu eine Werkkonkordanz ist (III, 60-61 und Tafel XIII): Costanzo Festas *Angelus ad pastores ait* steht im Medici-Kodex fol. 33'-35 und in Cappella Giulia XII 2 fol. 288'-291 (hier anonym), beide Male von Schreiber I geschrieben, beide Male mit seiner charakteristischen Mischung von romana- und rotunda-Textschrift, und (natürlich) beide Male fast ohne unterschiedliche Lesarten. Übrigens ist dies der einzige Fall, in dem Werkkonkordanz' und Schreiberkonkordanz zwischen dem Medici-Kodex und einer vatikanischen Handschrift zusammenfallen; alle anderen Fälle sind entweder Werk- oder Schreiberkonkordanzen. – Von Schreiber I stammen außerdem in CS 46 fol. 115'-121 (neu 116'-122); zu eventuellen weiteren Spuren seiner Aktivität vgl. Rifkin, a. a. O.

*breathes an air of familiarity with the French musical scene; it displays works by the youngest generation of French musicians, many of whom appear for the first time in the Medici Codex; it reflects recent events at the royal court of France in outstanding compositions transmitted in no other source; it contains motets by French composers completely unknown so far, such as Boyleau and Le Santier. All of this points to French origin“ (III, 28). Alle diese Beobachtungen sind natürlich richtig; ihr Indizienwert für Lowinskys Hypothese wird aber fragwürdig angesichts der Identifizierung bzw. Lokalisierung der Schreiber. Außerdem lassen sie sich teilweise auch anders interpretieren, als Lowinsky es tut, und schließlich sind sie zusammen mit denjenigen Charakteristika des Repertoires zu sehen, die eher auf Italien als auf Frankreich deuten (und die Lowinsky keineswegs verschweigt). Costanzo Festa, dem Lowinsky ein ganzes Kapitel widmet (III, 42-51), war vielleicht 1514 in der französischen Hofkapelle – darauf deuten seine Trauermotette *Quis dabit oculis nostris* auf den Tod der Anne de Bretagne, zudem mit musikalischen Beziehungen zu Moutons Motette über denselben Text zum selben Ereignis⁹, und sein *Super flumina Babylonis*, wahrscheinlich eine Nänie auf Louis XII. –; er war aber mit Sicherheit seit 1517 und bis zu seinem Tode im Dienste Leos X. Andreas de Silva, wo auch immer er seine Lehrjahre verbracht haben mag, ist seit 1519 in päpstlichem Dienst nachweisbar¹⁰. Adrian Willaert hat seine Lehrjahre sicherlich in Frankreich verbracht, aber zu bedenken ist Zarlinos Bericht, Willaert sei (schon) „*al tempo di Leone X.*“ in Italien gewesen, und außerdem taucht Willaerts Name „*al tempo di Leone X.*“ im Repertoire der Cappella Sistina auf¹¹. Pierquinde Therache (nur „*Therache*“ im Medici-Kodex) stand 1492-1527 im Dienst des Herzogs von Lothringen, aber ein Perrocto Therache ist in der savoyischen Hofkapelle 1494 bis 1515 nachweisbar, zeitweise zusammen mit Brumel und Longueval¹² – welcher ist der Komponist des Medici-Kodex? Richafort soll nie in Italien gewesen sein, aber Leo X. verlieh ihm nach dem Konkordat von Bologna am 30. 1. 1516 eine Expektanz¹³ – in absentia des so Geehrten? Bruhier war 1513-1517 cantor secretus Leos X.¹⁴ Jacotin kann aus Altersgründen schwerlich*

9 Vgl. dazu neuerdings auch A. Dunning, *Die Staatsmotette 1480-1555*, Utrecht 1969, 89-98.

10 Übrigens ist es merkwürdig, daß im Medici-Kodex drei Motetten mit „*Andreas*“ und nur zwei – musikalisch wesentlich bedeutendere – mit „*Andreas de silua*“ gezeichnet sind; alle fünf sind vom Schreiber I geschrieben. Deutet das auf zwei verschiedene Komponisten? Irritierend ist allerdings, daß zwei der mit „*Andreas*“ überschriebenen Werke in anderen Quellen unter dem Namen Andreas de Silva erscheinen (Bologna Q 19 und Antico 1520¹). Immerhin könnte man an Andreas Michot denken, der 1513-1522 Mitglied der päpstlichen Kapelle war (Herman Walther Frey, *Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle*, in: *Mf* 8, 1955, 60-61 und *Mf* 9, 1956, 413) und von dem Werke in CS 55 überliefert sind (Schreiber dieser Werke ist Johannes Parvus, die Handschrift wurde zusammengestellt unter Papst Clemens VII., also zwischen 1523 und 1534). Ob der abgeschnittene Name über dem letzten Stück in CS 46 Andreas Michot war, wie Llorens zu glauben scheint, ist unklar (José M. Llorens, *Cappellae Sistine Codices...*, Vatikan 1960, 97). Dieses Stück, ein *Regina celi*, ist vom Medici-Schreiber II geschrieben.

11 CS 16, fol. 131^v-149 (neu 133^v-151), *Missæ Mente tota*, geschrieben wahrscheinlich vom Medici-Schreiber II. R. B. Lenaerts (*De zesstemmige mis Mente tota van Adrian Willaert*, in: *Musica sacra* 42, Mecheln 1935, 153-165) und H. Beck (*Adrian Willaerts Messen*, in: *AfMw* 17, 1960, 239) vermuten, daß die Messe in Rom entstanden sei. Dafür oder wenigstens für eine Entstehung für Rom, d. h. für Leo X. könnte auch sprechen, daß das Werk in CS 16, einer einheitlich angelegten Handschrift, unmittelbar vor Moutons Petrus-Messe steht, die wohl einen ähnlichen Hintergrund hat (vgl. unten Anm. 19).

12 M.-Th. Bouquet, *La Cappella musicale dei Duchi di Savoia dal 1450 al 1500*; dieselbe, *La Capella . . . dal 1504 al 1550*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* III, 1968, 223-285 und V, 1970, 3-36.

13 P. Kast, Art. *Richafort* in *MGG* 11, Spalte 439-443; H.-W. Frey, Art. *Leo X.* in *MGG* 8, Spalte 619-622.

14 Frey, *Regesten*, *Mf* 8, 1955, 61-62, 412, 413-414; *Mf* 9, 1956, 53, 55, 146, 417; Lowinsky III, 155.

der Jacotin Le Bel sein, der 1532-1555 an der Sainte Chapelle in Paris nachgewiesen ist; eher dürfte es sich um den Jacotino Level handeln, der 1516/17 und 1519/20 im Dienste Leos X. stand¹⁵. Brunet, über den sonst nichts bekannt ist, taucht außer im Medici-Kodex nur noch in Handschriften der Cappella Sistina auf¹⁶. Lupus ist wahrscheinlich, wie Lowinsky selbst betont (III, 235-236), das italienische Mitglied des „wolf pack“. Erasmus kann kaum, wie Lowinsky vermutet (III, 230), Erasmus Lapidida sein, sondern ist wahrscheinlich ein italienischer Komponist Erasmus oder Rasmio, der nur in italienischen Quellen auftaucht und über den sonst nichts bekannt ist¹⁷.

Damit bleiben – abgesehen von den internationalen Größen der älteren Generation, Josquin und Brumel – nicht mehr viele Komponisten aus dem Medici-Kodex übrig, von denen uns entweder nichts als ihr französischer Name bekannt ist (Boyleau, Elimot, La Fage) oder die biographisch oder nach Indizien in Frankreich bzw. am französischen Hof zu lokalisieren sind (Lheritier, Mouton, Divitis, De Santier). Lheritier ist sicherlich in Frankreich aufgewachsen, aber sein erstes dokumentarisch belegtes Lebenszeichen ist sein Aufenthalt in Rom, freilich nach der Entstehung des Medici-Kodex (Juli 1521 bis August 1522). Und Mouton, der im Medici-Kodex der am häufigsten vertretene Komponist ist, war zur Zeit Leos X. in Rom kein Unbekannter mehr. Am 17. Dezember 1515 verlieh der Papst ihm und Antoine de Longueval den Titel eines päpstlichen Notars¹⁸; CS 16, 26 und 46 enthalten Werke von ihm, zum Teil vom Schreiber II

15 Frey, *Regesten*, Mf 8, 1955, 178, 416, 420-423; N. Bridgman, Art. *Jacotin* in MGG 6, Spalte 1640-1642.

16 Die Sequenz *Victimae paschali laudes* in CS 24, geschrieben 1545 von Johannes Parvus, aber in der von Lowinsky entdeckten Florentiner Handschrift Rom, Vallicelliana S. Borr. E. II. 55-60 und anderweitig Josquin zugeschrieben; die Sequenz *Veni Sancte Spiritus* in CS 46 (CS 46 ist aus Faszikeln, die zwischen spätestens 1512 und den frühen dreißiger Jahren geschrieben wurden, von Johannes Parvus zusammengestellt worden; vgl. dazu Rifkin, a. a. O., Anm. 12, und R. Sherr, *The Papal Chapel ca. 1492-1513 and its Polyphonic Sources*, Diss. Princeton 1975, maschinenschr., passim; Brunets Motette ist wahrscheinlich vom Medici-Schreiber II geschrieben); schließlich eine weitere Zuschreibung in CS 45, in der tabula dort aber dasselbe Werk Brumel zugeschrieben (CS 45 ist unter Clemens VII., 1523-1527 entstanden).

17 Für die Unterscheidung sprechen die Biographie Lapididas (vgl. O. Wessely, Art. *Lapidida* in MGG 8, Spalte 204-208 und die dort aufgearbeitete und genannte ältere Literatur) und die Werküberlieferung. Lapidida hat 1514 eine Motette zur Inthronisation Bernhards von Cles (Clesio) als Fürstbischof von Trient geschrieben, ist sonst aber nur nördlich der Alpen in habsburgischen Diensten nachweisbar. Unter dem Namen Lapidida sind überliefert zwei Motetten in Petruccis *Motetti libro quarto*, je eine Motette im Kodex Pernner und in Rhau *Symphoniae jucundae* 1538, eine „Tandernaken“-Bearbeitung in Petruccis *Canti C* (intavoliert bei Newsidler I, 1536, anonym) und, als einzige größere Werkgruppe, deutsche Liedsätze in Forster I, 1539, und in Ulm 236a-d. Unter dem Namen Erasmus oder Rasmio sind überliefert zwei Sätze in Petruccis *Lamentationes* II, eine Motette in Florenz II. I. 232 (Magl. XIX 58), eine Motette im Medici-Kodex und eine Frottola in Petruccis *Frottole* IX. Beide Werkgruppen sind also streng getrennt. Konkordanzen gibt es nur innerhalb jeder Werkgruppe, und auch hier nur wenige: einerseits einige der Lieder und eine der Lapidida-Motetten aus Petruccis *Motetti libro quarto* in der späten und peripheren Handschrift Zwickau LXXIII; andererseits die Motette aus dem Medici-Kodex in zwei französischen Drucken (vgl. Lowinsky III, 229) unter dem Namen Moutons – eine Zuschreibung, die von Lowinsky wegen der minderen Qualität des Stückes mit Recht abgelehnt wird. Das Qualitäts-Argument spricht übrigens auch – obwohl es angesichts der suggestiven Quellenlage nur sekundäre Bedeutung hat – gegen die Gleichsetzung von Erasmus und Lapidida: wenigstens die deutschen Lieder und die Motette bei Rhau (die übrigen Werke Lapididas sind mir nicht bekannt) zeigen das „männlein bey hundert jahren oder drüber“ als einen durchaus achtbaren Komponisten.

18 Frey, Art. *Leo X.* in MGG, a. a. O.

des Medici-Kodex geschrieben¹⁹, und schließlich sind in CS 42, die von dem schon 1512 gestorbenen scriptor der Cappella Sistina Johannes Orceau geschrieben wurde²⁰, zwei Motetten Mouton zugeschrieben²¹. Nimmt man alle diese Indizien zusammen und bedenkt man dazu die auch von Lowinsky hervorgehobene Tatsache, daß Leo X. eine besondere Vorliebe für französische Musik und französische Komponisten hatte, so kann kaum noch zweifelhaft sein: das Repertoire des Medici-Kodex ist zwar weitgehend französisch, aber es enthält „nothing... to which Leo would not have had access“²² – und zwar zu dem Zeitpunkt, da der Kodex angelegt wurde.

Ein weiteres, wenn auch wiederum angesichts der entscheidenden Schreiberfrage sekundäres Indiz für den römischen Ursprung der Handschrift liefern die von Lowinsky durchgeführten Lesartenvergleiche (III, 123ff.): fast oder gänzlich variantenfreie Konkordanz, die mit dem Medici-Kodex offenkundig stemmatisch eng zusammenhängen²³, sind regelmäßig²⁴ die Medici-Handschrift Pal. lat. 1980-1981 (dazu zusammenfassend III, 61) und die Sistina-Handschriften 16, 26, 42 und 46²⁵. Rom und die Cappella Sistina unter Leo X. rücken also, unter welchem Blickwinkel man den Medici-Kodex auch betrachtet, immer wieder ins Zentrum.

Der römische Ursprung der Handschrift führt notwendig auch zu einer Revision des Kapitels V, in dem Lowinsky die Frage nach dem „Editor of the Medici Codex“ stellt (III, 38-41). Die Argumente, mit denen Lowinsky für Mouton als diesen „editor“ plädiert, lassen sich umkehren bzw. in Einklang mit der Redaktion der Handschrift im Rom Leos X. bringen:

19 In CS 46 *Noe noe noe psallite*, fol. 28'-30 (neu 29'-31), Schreiber Medici II; *Queramus cum pastoribus*, fol. 34'-36 (neu 35'-37), Schreiber nur 34'-35 (neu 35'-36) Medici II. In CS 16 *Missa Tu es Petrus*, fol. 131'-149 (neu 133'-151), Schreiber wahrscheinlich Medici II, komponiert wohl für Leo X. (P. Kast, *Studien zu den Messen des Jean Mouton*, Dissertation Frankfurt/Main 1955, maschinenschr., 23 und 143, hält es für möglich, daß die Messe für die Konkordats-Feierlichkeiten in Bologna 1516 komponiert wurde). In CS 26 (ganz vom Schreiber Medici II) *Missa (Regina mearum bzw. de Alemania)*, fol. 65'-77, dieselbe Messe auch in Cappella Giulia XII 2 und Pal. lat. 1982; ferner die Motetten *Ave Maria* und *Tua est potentia*. Zumindest für *Tua est potentia* scheint CS 26 die früheste Quelle zu sein (Konkordanz: Cambrai 124-128, 's-Hertogenbosch 72C, RISM 1521³ – eigentlich 1518, wenige Wochen jünger als der Medici-Kodex, vgl. unten – 1540⁷, 1569¹).

20 Sherr, a. a. O. (s. Anm. 16).

21 *Sancti Dei omnes*, fol. 11'-15 und *Missus est Gabriel*, fol. 25'-31. – Daß Mouton tatsächlich (dokumentarische Belege fehlen) 1515 mit Franz I. in Italien war, wird auch durch seine Motette zum Sieg von Marignano *Exalta Regina Galliae* nahegelegt, die sich an Louise von Savoyen richtet (vgl. Lowinsky, III, 72 und Dunning, a. a. O., 108-116, sowie weiter unten).

22 Perkins, a. a. O., 263 (s. Anm. 5).

23 Wohl nicht so, daß dieser die direkte Vorlage zu einer der anderen Handschriften gebildet hätte oder umgekehrt, sondern wahrscheinlicher so, daß jeweils beide Niederschriften (im Falle von Josquins *Virgo salutiferi* sind es drei – Medici-Kodex, CS 16, dort vom Medici-Schreiber II eingetragene, und CS 42) auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

24 Eine mögliche Ausnahme bildet Moutons *Corde et animo Christo canamus* (nächstverwandte Quelle London RCM 2037 aus Ferrara), doch sind hier die Leitvarianten widersprüchlich. Die zweite mögliche Ausnahme bildet Moutons *Per lignum salvi facti sumus* (nächstverwandte Quelle Florenz II. I. 232), aber Florenz II. I. 232 ist immerhin eine (florentinische?) Medici-Handschrift, die ihrerseits mit der Medici-Handschrift Cortona/Paris zusammenhängt.

25 Hinzu kommt in zwei Fällen (Brumels *Sicut lilium* und Elimots *Nuptiae factae sunt*) eine auffallende Übereinstimmung mit Antico 1520¹ bzw. Antico 1521³ (eigentlich 1518), wo aber der Komponistname Elimot gegen den kaum weniger obskuren Barra ausgetauscht ist. Sollte Antico für seine Drucke auch auf das Sistina-Repertoire zurückgegriffen haben bzw. mit diesem gemeinsame Quellen benutzt haben, so befände er sich damit in guter Gesellschaft, denn zwischen Petruccis frühen (venezianischen) Drucken und dem vor-leonischen Sistina-Repertoire bestehen ähnliche Beziehungen. In beiden Fällen steht die dringend zu wünschende genauere Untersuchung noch aus.

1. Mouton „*is represented with the largest number of works, ten in all*“. Aber Mouton ist auch der am häufigsten vertretene Komponist in Bologna Q 19, ebenfalls eine italienische Handschrift von 1518 (dazu unten ausführlicher), und schon in Petruccis *Motetti de la corona libro primo* 1514, außerdem der nach Josquin häufigste in Anticos verschollenen *Motetti libro primo* 1518²⁶, einem Druck, der mit dem Repertoire des Medici-Kodex offenbar eng zusammenhängt; außerdem weist Lowinsky selbst mehrfach und mit Recht darauf hin, daß Mouton ein Lieblingskomponist Leos X. war, was durch den Befund der Quellen und Dokumente (vgl. oben und Lowinsky, III, passim) hinreichend bestätigt wird. Ihn als den „offiziellen“ Komponisten des französischen Hofes in einer Handschrift besonders herauszustellen, die für eine italienisch-französische Hochzeit bestimmt war, war für Leo X. wohl nicht nur eine Sache des persönlichen musikalischen Geschmacks, sondern auch ein Akt politischer Courtoisie.

2. Unter Moutons Werken im Medici-Kodex „*are several composed for the private use of the royal family; one of them, the celebration of the battle of Marignano, is not known from any other source, printed or written*“. Daß Staatsmotetten für den „private use“ der Betroffenen bestimmt seien, ist eine problematische These, wenn mit ihr impliziert sein soll, daß ihrer Verbreitung enge Grenzen gesetzt waren. Der Quellenbefund, etwa bei den Trauermotetten auf Anne de Bretagne, spricht dagegen. Die Motette auf die Schlacht von Marignano, *Exalta Regina Galliae*, richtet sich an Louise von Savoyen, die zwar de facto in Amboise residierte, aber de jure Herrscherin von Savoyen war, das politisch und kulturell eine Mittlerrolle zwischen Frankreich und Italien spielte²⁷. Für dieses Werk gilt also verstärkt (wie für die ganze Werkgruppe) das Argument der Verbindung von persönlichem musikalischem Geschmack und politischer Courtoisie seitens Leos X.

3. „*The second-largest number of works is given, despite his youth, to Adrian Willaert, a pupil of Mouton's, and one of whom he undoubtedly was very proud*“. Richtig ist sicherlich, daß der Medici-Kodex und in zweiter Linie wiederum Bologna Q 19 eine Art „Durchbruch“ für den jungen Willaert dokumentieren: die Eröffnungsmotette des Medici-Kodex, vermutlich für diesen Anlaß komponiert, und sechs weitere Werke hier, dazu drei weitere in Bologna Q 19 stammen von ihm; sie bilden die früheste unter seinem Namen überlieferte Werkgruppe. Für eine neue Einschätzung der Entwicklung und Bedeutung Willaerts, für die Lowinsky im weiteren Verlauf seines Kommentars selbst schon höchst wichtige und weiterführende Beiträge bringt, hat diese Werkgruppe zentrale Bedeutung; insoweit leisten Lowinskys Edition und Kommentar für die Willaertforschung geradezu Pionierarbeit. Zu bedenken ist aber auch die Überlieferung der Messe *Mente tota* (vermutlich eine Papstmesse, vgl. oben) in CS 16 und die Tatsache, daß in allen diesen Quellen (und in der noch nicht genau zu datierenden Eintragung der Motette *Enixa est puerpera* in CS 46) der Komponist Adrien, Adrian oder Adriano – ohne Familiennamen – genannt wird. Ersteres, zusammen mit Zarlinos Bericht, daß Willaert „*al tempo di Leone X.*“ in Italien gewesen sei, deutet wiederum auf Leo X.; letzteres paßt gut zu der Vorstellung, daß der Jüngling „Adriano“ mit der französischen Hofkapelle 1515 nach Italien kam und als Adriano zuerst bekannt wurde.

4. „*A great number of Mouton's colleagues in the French court chapel are represented in the manuscript*“. Aber wir haben gesehen, daß sie alle in ihren Werken (und vielleicht sogar persönlich 1515 in Bologna) dem Papst und seiner Hofkapelle bis 1518 bekannt geworden sein konnten, und außerdem stehen neben ihnen Mitglieder der päpstlichen Kapelle: Costanzo Festa mit vier repräsentativen Werken, Jacotin Level, Bruhier.

5. „*The glorious traditions of French music from Dufay to Mouton are highlighted in Moulus's festive motet as well as in Josquin's 'Deploration d'Ockeghem'*“. Aber gerade diese

26 C. W. Chapman, *Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus*, JAMS 21, 1968, 67; frdl. Hinweis von Martin Picker. Von den 15 Motetten dieses Druckes, dessen zweite Ausgabe RISM 1521³ ist, finden sich 11 im Medici-Kodex wieder.

27 Vgl. oben, Anm. 12, und neuerdings D. Crawford, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare of Casale Monferrato*, American Institute of Musicology 1975 (Renaissance Manuscript Studies. 2), passim.

„glorious traditions“ mußten dem Papst als Liebhaber französischer Musik bekannt und teuer sein, ganz abgesehen von der Josquin-Tradition der Cappella Sistina. Moutons Musiker-Motette allein dürfte wenig beweiskräftig sein, zumal Lowinskys weitergehende Interpretation des Werkes als einer Krönungsmotette für Franz I. (1517) in sich problematisch erscheint. Kann man wirklich aus der formelhaften Schlußwendung „date gloriam regi et reginae in cordis et organo“ angehängt an einen langen Musikerkatalog, auf ein spezielles Ereignis mit „rex et regina“ im Mittelpunkt schließen?²⁸

6. Schließlich spricht gegen Mouton als „editor“, daß sein Name mehrfach zu „Monton“ italianisiert erscheint. Lowinsky (III, 40) erklärt das als Kopistenfehler (der sowohl dem unmittelbar betroffenen „editor“ als auch dessen angeblichem „assistant“ Willaert entgangen sein sollte?); es stimmt aber völlig überein mit der Unbefangenheit, mit der man in Italien den Namen Mouton verballhornte. Lowinsky selbst erwähnt Zarlinos „Gio. Motone“ (III, 40 Anm. 10) und Folengos „Iannus Motonus“ (III, 49 Anm. 45), hinzuzufügen ist die ständige Schreibweise „Moton“ in Bologna Q 19.

Zu fragen ist aber auch, ob die Vorstellung von einem „editor“, wie Lowinsky sie entwickelt, überhaupt realistisch ist. Hier sind fast alle Fragen noch offen. Wer entwarf den Plan für Repräsentations-Handschriften und überwachte seine Ausführung? Bei den „normalen“ Handschriften der Cappella Sistina – soweit sie nicht ad-hoc-Konglomerate oder spätere Buchbinder-Synthesen sind – scheinen die Schreiber selbst die Werkauswahl und Werkfolge bestimmt zu haben, und als Mitglieder der Kapelle waren sie sowohl mit deren Bedürfnissen und Interessen als auch mit dem Geschmack des Papstes vertraut. Bei einer so sorgfältig geplanten und anspielungsreichen Werkauswahl und Werkfolge wie im Medici-Kodex – und gerade sie tritt aus Lowinskys Untersuchung überzeugend hervor – bleibt eigentlich nur die Annahme, daß der allerhöchste Auftraggeber selbst, wenn auch wohl nicht ohne Hilfe, den Gesamtplan entworfen hat. Und wiederum erscheint für diese Rolle der Papst, der nicht nur ein Kenner, sondern ein Fachmann in musikalischen Dingen war, weit geeigneter als der König von Frankreich.

28 Auch die Anlage des Musikerkatalogs hilft nicht so weit, wie es für Lowinskys Argumentation notwendig wäre. Richtig ist, daß im zweiten Teil des Textes die Musiker aufgezählt werden, die unter Louis XII. in der französischen Hofkapelle dienten, und daß sie „ingerahmt“ werden von dem Kapellmeister Longueval und dem (vermutlichen) „official court composer“ Mouton: Lourdault, Prioris, Antoine de Fevin und Divitis. Aber in die Aufzählung eingestreut sind auch andere, die weder 1514 noch 1517 in der französischen Kapelle nachweisbar und wiederum andere, die zu diesen Zeiten an anderen Orten nachweisbar sind: Robert de Fevin (Savoyen), Hilaire Penet (Rom), Brumel (Ferrara), Isaac (Florenz), Ninot de Petit (Italien?), Bruhier (Rom). Mathurin Forestier ist sicherlich nicht, wie Lowinsky vermutet, identisch mit dem Mathurin Dubuisson an der Sainte Chapelle: Dubuisson und Forestier sind „echte“ Familiennamen, deren Verwechslung kaum möglich ist; außerdem sind Forestiers Werke (abgesehen von einer Chanson in Petruccis *Canti C*) nur in burgundischen Quellen überliefert (der Forestier bei Moderne 1541 dürfte ein anderer, jüngerer Komponist sein, entgegen W. Rehm, Art. *Forestier* in MGG). In den burgundischen Kreis um Pierre de la Rue gehören sie auch stilistisch. – Eine andere Merkwürdigkeit: im ersten Teil der Motette zählt Mouton eine Reihe großer Komponisten in ziemlich genauer Chronologie auf – Dufay, Regis, Busnois, Basiron, Agricola – und faßt dann als „memorabiles“ eine zweite Gruppe zusammen, bei der man durch die Doppeldeutigkeit von „memorabilis“ (piae memoriae oder famosus?) zunächst den Eindruck hat, es könne sich um lauter Verstorbene handeln – aber: Obrecht starb 1505, Eloy (d'Amerval) und Hayne (van Ghizeghem) starben sicherlich noch früher, aber Compère segnete das Zeitliche am 16. 8. 1518 und Pierre de la Rue folgte ihm am 20. 11. desselben Jahres. Was bedeutet diese seltsame Gruppierung im Jahre 1514 oder 1517? Ist es Zufall – durch den die Bedeutung des ganzen Katalogs dann vollends zweifelhaft würde – oder ein makabrer Scherz auf Kosten zweier ehrwürdiger Greise?

„*The Medici Codex throws new light on the life and music of Costanzo Festa, the first great Italian composer of the High Renaissance*“ (III, 42)²⁹. In der Tat ist die Handschrift, wiederum zusammen mit Bologna Q 19, von ähnlich zentraler Bedeutung für die Festa- wie für die Willaert-Forschung. Lowinsky konzentriert sich auf Festas erstaunlichstes hier überliefertes Werk, *Super flumina Babylonis*, und interpretiert dessen Textkompilation zugleich als Nänie auf Louis XII. und als verstecktes Anspielungs-Gewebe auf die traurige Lebens- und Liebesgeschichte der Mary Tudor, die er in einem brillant geschriebenen, geradezu bewegenden historischen Exkurs darstellt. Aber so suggestiv diese Darstellung auch ist, so schwierig ist es für mich, ihre Anwendung auf Festas Motette nachzuvollziehen. Festas Textkompilation erscheint mir weder als „*odd*“ noch als „*unique*“, sie ist zweifelsfrei nur als Kompilation für einen Todesfall zu deuten, von dem „die Musik“ oder eine bestimmte Musikergruppe oder Kapelle besonders betroffen war („*music turning to lamentation*“, III, 46). Alle weiteren politischen Implikationen entstehen nur dadurch, daß Lowinsky Bibelstellen aus unmittelbarer Nähe der vertonten Verse heranzieht – aber eben Stellen, die Festa nicht vertont hat – und daß er Festas Aufenthalt in der französischen Hofkapelle, der sich bislang nicht strikt beweisen läßt, als zusätzliche Hypothese einführt, die die politische Interpretation der Motette stützen soll. Ohne zusätzliche Argumente erscheint mir eine solche Argumentation aber per se als nicht sehr beweiskräftig³⁰.

Die Diskussion der Rolle Festas leitet über zu Lowinskys letzten quellenkritischen Kapitel, in dem er vor allem zwei dem Medici-Kodex verwandte Handschriften beschreibt: den unvollständigen Stimmbuchsatz Rom Pal. lat. 1980-1981 und den sogenannten Codex Rusconi, Bologna Q 19. Die römischen Stimmbücher gehören, wie Lowinsky nachweist, zur Gruppe der Medici-Handschriften; ihre Konkordanzen mit dem Medici-Kodex sind praktisch lesartengleich, was wiederum ein Indiz für die römische Herkunft des letzteren ist. Wichtiger, aber auch problematischer ist Bologna Q 19. Lowinsky entwickelt in einem ebenso ingeniosen wie komplizierten Gedankengang die Hypothese, die Handschrift sei von Costanzo Festa in Paris angelegt worden

29 Daß Festa der erste wirklich (d. h. ästhetisch) „große“ italienische Komponist der Epoche war, ist natürlich ganz unbestreitbar. Insofern erscheint mir (als freilich Betroffenen) der kleine polemische Ausflug Lowinskys über Gafurius (III, 49 Anm. 39) als unnötig. Meine Gafurius-Ausgabe und die sie ergänzende Ausgabe der Fabbrica del Duomo Milano zeigen deutlich, daß Gafurius ein ungewöhnlich langweiliger Komponist war – was aber über seine historische Bedeutung zunächst noch gar nichts sagt. Daß die Ausgaben aber auch zeigen sollen, daß Gafurius keine „*mastery*“ der „*art of counterpoint*“ besessen habe, möchte ich vorläufig noch bezweifeln: Handwerk hatte der Theoretiker-Komponist sehr wohl, nur eben leider kaum Imagination. Vielleicht rührt der negative Eindruck zum Teil von den vielen Druckfehlern her, die meine Ausgabe (nicht die der Fabbrica) schmücken?

30 Vgl. auch A. Main, *Maximilian's Second-Hand Funeral Motet*, in: MQ 48, 1962, 173-189. Main diskutiert Lowinskys Interpretation von *Super flumina Babylonis* besonders hinsichtlich der Inhalte der herangezogenen Bibelstellen. Seine These, die Motette sei – ohne allen weiteren politischen Hintergrund – auf den Tod Louis XII. komponiert, hat den Vorzug der Einfachheit und der vollen Kompatibilität mit den tatsächlich von Festa komponierten Bibelstellen; sie scheint mir auch durch Lowinskys zusätzliche Argumente (III, 4 Anm. 1) nicht widerlegt zu sein. – Mit *Quis dabit oculis nostris*, Trauermotette auf Anne de Bretagne (gestorben Januar 1514) mit musikalischen Beziehungen zu Moutons Motette über denselben Text zum selben Anlaß, und *Super flumina Babylonis*, Trauermotette auf Louis XII. (gestorben Januar 1515) hätten wir wohl die zwei frühesten datierbaren Werke Festas, beide für den französischen Hof komponiert. Die Wahrscheinlichkeit, daß Festa 1514-1515 tatsächlich im Dienst dieses Hofes stand, wird damit immerhin größer. Das beseitigt aber nicht das grundsätzliche Bedenken gegen Lowinskys Argumentationsgang, in dem eine Hypothese die andere stützt und in dem nichtkomponierte Texte die komponierten interpretieren sollen.

und später in den Besitz der Diane de Poitiers übergegangen, auf die ein am Beginn angebrachtes Monogramm D. P. mit gekreuzten Pfeilen und ein Emblem deuten. Perkins hat in seiner schon herangezogenen Rezension die meisten Punkte dieser Argumentation bereits entkräftet; zusammenfassend und mit einigen Ergänzungen ist festzuhalten: das Papier der Handschrift, d. h. sein Wasserzeichen ist venezianisch. Die Überschrift am Beginn (Lowinsky III, Tafel X)

/ 1518 / adi 10. d zugno /
 . Seb. Festa .

stammt eindeutig von der Hand, die die ganze Handschrift geschrieben hat; wengleich es möglich ist, den Namenszug als zur Komposition gehörig zu betrachten, wie Lowinsky es tut, liegt es doch näher, beide Schriftzeilen, die offensichtlich in einem Zug geschrieben sind, als Einheit anzusehen und damit als kombinierten Besitzer-Schreiber-Vermerk und Datum des Beginns der Niederschrift zu deuten. Das hieße also, das Sebastiano Festa die Handschrift am 10. Juni 1518 begonnen hat; die einheitliche Anlage und der ziemlich einheitliche Schriftduktus – mit den bei einer nicht kalligraphischen, eher flüchtigen Gebrauchsschrift zu erwartenden Varianten – deuten darauf hin, daß die ganze Handschrift zügig zu Ende gebracht wurde. Lowinskys Argument, Sebastiano Festa habe schwerlich Gelegenheit gehabt, „to gather a repertory of French compositions, many of them of very recent vintage“, da er offenbar nie in Frankreich gewesen sei (III, 59), ist nicht stichhaltig. Wie schnell auch Kompositionen „of very recent vintage“ in dieser Zeit ihren Weg von Frankreich nach Italien fanden, zeigen etwa der französische Anteil in Petruccis *Motetti de la corona libro primo* von 1514 oder das Auftauchen von Moutons Nanie auf Anne de Bretagne in der schon erwähnten Handschrift Cortona/Paris; außerdem ist hier nochmals an die Reise Franz' I. mit zumindest Teilen seiner Hofkapelle nach Italien und an die damit zusammenhängenden musikalischen Ereignisse in Bologna 1515 zu erinnern; schließlich war Sebastiano Festa etwas später, 1520-1521, im Dienst des Ottobono Fieschi, Bischof von Mondovì seit 1519, päpstlicher Protonotar seit 1518, der wenigstens bis zum Tode Leos X. nicht in Mondovì oder seiner Heimat Genua, sondern in Rom residierte³¹, also dort, wo die neueste französische Musik offenbar sehr schnell bekannt wurde, solange Leo X. den kulturellen Ton angab. Außerdem ist das Repertoire der Handschrift nur gut zur Hälfte französisch, im übrigen aber italienisch mit einer Reihe von wenig bekannten Lokalgrößen, so daß man Lowinskys Argument geradezu umkehren und fragen muß, wo denn, wenn nicht in Italien, Komponisten wie Sebastiano Festa selbst, Jaco. foiam (Jacopo Fogliano), Simon ferra. (Simone Ferrarensis) im Jahr 1518 bekannt sein konnten.

Schließlich hat Lowinsky entdeckt, daß Ottobono Fieschi musikalische Beziehungen zum Gonzagahof in Mantua hatte. Das führt zum letzten Punkt, dem Monogramm D. P. und dem Emblem (ein ruhender, an einen Baum geketteter Hirsch), die auf Diane de Poitiers deuten sollen. Aber Monogramm und Emblem (Lowinsky III, Tafel XI) sind künstlerisch ziemlich primitiv, sehr im Gegensatz zu allem, was man über den Buchschmuck in Dianes Bibliothek weiß, und ohnehin ist es wenig plausibel, daß die hochkultivierte, sich mit erlesenen Kunstschatzen umgebende Diane eine ziemlich unansehnliche Studien- und Gebrauchshandschrift italienischer Provenienz ihrer Bibliothek einverleibt haben sollte. Außerdem stimmen weder Monogramm noch Emblem mit den Formen überein, die aus der Ikonographie der Diane de Poitiers bekannt sind. Ferner sitzt – worauf wiederum Perkins aufmerksam gemacht hat – auf dem Baum, an den der Hirsch gekettet ist, ein Greifvogel, der die rechte Klaue griffbereit ausstreckt, und das deutet auf das Gonzagawappen. Schließlich aber³² ist es völlig offen, ob Monogramm und Emblem überhaupt zusammengehören. Das Emblem ist ein Scherenschnitt, aus weißem Papier ausgeschnitten, auf ein tintengeschwärztes Rechteck geklebt, das Ganze wiederum auf ein Blatt

31 Lowinsky, III, 59-60; W. H. Rubsamen, *Sebastian Festa and the Early Madrigal*, Kongreßbericht Kassel 1962, Kassel 1963, 122-126; K. Jeppesen, *La Frottola*, Kopenhagen 1968, 161 bis 163; Cl. Gallico, *Un canzoniere musicale Italiano del Cinquecento*, Florenz 1961 (Historiae Musicae Cultores. Biblioteca. XIII.), passim, bes. 35-36.

32 Die folgenden Angaben verdanke ich der freundlichen Hilfe von Lorenzo Bianconi.

der Handschrift geklebt. Die Technik des Scherenschnitts fand aber in Europa überhaupt erst am Ende des 16. Jahrhunderts Eingang, und populär wurde sie seit dem Ende des achtzehnten³³.

Es ergibt sich also, daß die Handschrift Bologna Q 19 in Italien entstanden ist, wahrscheinlich von Sebastiano Festa geschrieben wurde, entweder in Rom oder in der Region um Venedig (Papier), Modena (Jacopo Fogliano) und Mantua (Gonzaga)³⁴. Ihr Repertoire deutet im lokalen Teil auf dieselbe Region, im „internationalen“ Teil auf den Medici-Kodex und damit auf den Import französischer Musik nach Italien im Gefolge des Konkordats von 1515³⁵ und unter der Ägide Leos X. Was das Monogramm D. P. bedeutet und wann es in die Handschrift gekommen ist, ist ungewiß. Der emblematische Scherenschnitt deutet auf einen wesentlich späteren Besitzer. Mit Diane de Poitiers und mit Frankreich überhaupt scheint die Handschrift nichts zu tun zu haben.

Wir haben uns so lange – vielleicht zu lange – bei problematischen Punkten von Lowinskys Kommentarband aufgehalten, daß es ein Vergnügen ist, nun zu jenen Kapiteln weiterzugehen, die uneingeschränkt zu begrüßen sind und die die Edition zu weit mehr als einer bloßen Quellen-Ausgabe – auch wenn diese schon wichtig genug ist – machen. Kapitel VIII, *The Contents of the Medici Codex*, befaßt sich vor allem mit den politischen Motetten der Handschrift und mit der Bedeutung des Kodex, vor allem seiner außerordentlich guten Lesarten, für die Josquin-Überlieferung. Noch wichtiger ist das folgende stilkritische Kapitel, in dem die erstaunliche stilistische Vielfalt des Repertoires der Handschrift so eindringlich und lebendig beschrieben wird, daß auf knappstem Raum eine Stilgeschichte von Josquin bis Willaert entsteht. Die Fülle der Einsichten, die dabei gewonnen werden, kann hier nicht einmal angedeutet werden: besonders eindrucksvoll sind die vergleichende Charakteristik de Silvas und Moutons und die Charakterisierung des jungen Willaert, die den Kern der Problematik von Willaerts entschiedener Wendung zum „*humanistically impeccable text setting*“ herausschält. Das Kapitel wird gestützt durch die Kommentare zu den einzelnen Werken, auf die wir noch zurückkommen. Vorgeschaltet sind diesen Kommentaren zwei große Kapitel über Editionsprinzipien und Textunterlegung, die wiederum weit über den aktuellen Anlaß hinaus ins Grundsätzliche reichen: Lowinskys Kritik am einseitigen „opera-omnia-Denken“ und an der unhistorischen Fiktion einer definitiven Werkgestalt, sein Plädoyer für „*diplomatic editions of single prints and manuscripts in a form at once faithful to the original and to the musical traditions of their time*“, schließlich die mit vielen höchst instruktiven Beispielen versehene Darstellung der Schwierigkeiten und Möglichkeiten und der Spielräume der Textunterlegung sollten zur Pflichtlektüre für jeden Herausgeber von Musik dieser Epoche erhoben werden³⁶.

33 M. von Boehn, *Miniaturen und Silhouetten*, München o. J.; frdl. Auskünfte von Prof. Dr. Peter W. Meister, Museum für Kunsthandwerk Frankfurt/Main, und Baron Dr. Döry, Historisches Museum Frankfurt/Main. Die Standardliteratur zur Geschichte des Scherenschnitts geht auf alles, was vor dem 18. Jahrhundert liegt, überhaupt nicht ein (E. N. Jackson, *The History of Silhouettes*, London 1911; D. Coke, *The Art of Silhouette*, London 1913). Das Problem verlangt noch genauere Untersuchung.

34 Der makaronische Kanontext, auf den Perkins aufmerksam macht, bedeutet mit seinem „*heavy Germanic flavour*“ natürlich nicht, wie Perkins scherzhaft meint, „*that the Adriatic coast was popular with Teutonic tourists already in the 16th century*“, sondern verweist auf den Typus des radebrechenden deutschen Lanzknechts, der seit den Kriegszügen des „Vaters der Lanzknechte“, Maximilians I. in Oberitalien zur Spottfigur wurde, mitsamt seiner stereotypen, auch in diesem Text besungenen Vorliebe für „*malvasier*“ und „*mortadel*“.

35 Ist es Zufall, daß die Konkordatsmotette *Vivite foelices* des päpstlichen Kapellsängers Bruhier ausgerechnet in Bologna Q 19 überliefert ist?

36 Zu einem möglicherweise problematischen Detail der Übertragungstechnik – der unterschiedlichen Behandlung von tripla-Abschnitten je nach den Mensurzeichen 3 oder $\frac{3}{2}$ einerseits und ϕ 3 oder Φ 3 andererseits – hat Perkins in seiner Rezension ausführlich Stellung genommen. Ich gestehe meine Unfähigkeit ein, in diesem Streit Stellung zu beziehen, denn was die Theoretiker der Zeit (soweit sie mir bekannt sind) zu diesem Problem sagen und was die Praxis der Zeit tut, scheint sich vor allem durch äußerste Verworrenheit auszuzeichnen. Eine gründliche Unter-

Die Kommentare zu den einzelnen Werken füllen fast die Hälfte des ganzen Kommentarbandes; sie bringen Konkordanz³⁷, Text-Nachweise und -Übersetzungen, einen Kommentar zum Werk und, wo nötig, zum Komponisten, schließlich eine Erörterung wichtiger Lesarten und eventueller Zusammenhänge der Medici-Lesarten mit denen anderer Quellen. Die Fülle des Materials, das auf diese Weise ausgebreitet und verarbeitet wird, ist immens; die Werkkommentare sind von faszinierender Lebendigkeit, nicht zuletzt deshalb, weil sie vor Qualitätsurteilen keineswegs zurückscheuen (die man durchaus nicht zu teilen braucht, um sie dennoch höchst erfrischend zu finden). Die Diskussion der Lesarten ist nicht nur besser lesbar als der übliche tabellarische Varianten-Apparat, sondern auch weit informationsreicher. Das „Bezugsfeld“, in dem die Lesarten des Medici-Kodex stehen, wird aus ihr hinreichend deutlich: es setzt sich zusammen (vgl. auch oben) aus der Medici-Handschrift Rom Pal. lat. 1980-1981, der Medici-Handschrift Florenz II. I. 232, den römischen Handschriften CS 16, 26, 42 und 46, der ferraresischen Handschrift London Royal College of Music 2037 und den Antico-Drucken 1521³ (eigentlich 1518, vgl. oben) und 1520¹. Die meisten dieser Quellen sind jünger als der Medici-Kodex; gemeinsam mit ihm bilden sie eine eindeutig „römisch“ akzentuierte Überlieferung.

Schließlich einige Bemerkungen zu einzelnen Werkkommentaren:

Nr. 9. Andreas (de Silva), *Tota pulchra es*.

Winfried Kirsch hat die Echtheit dieses Werkes angezweifelt und als möglichen Komponisten statt Andreas de Silva Andreas de Silio vorgeschlagen, von dem freilich nur bekannt ist, daß er Leo X. als *musicus secretus* diente. Lowinsky lehnt diese Hypothese ab, wohl mit Recht, auch wenn es nicht angeht, einen dokumentarisch nachweisbaren Musiker „*into the realm of fable*“ (III, 142) zu verweisen. Aber zurück zum Komponisten: Andreas Michot wäre ein besserer Kandidat (vgl. oben), und zumindest sollte man seine Kompositionen auf diese Frage hin untersuchen, bevor man die Akten über dem Fall schließt³⁸.

Nr. 28. Mouton, *In omni tribulatione*.

Die Konkordanz in Rom Pal. lat. 1980-1981 und Verona DCCLX sind anonym, die beiden Drucke Antico 1521⁵ und Antico (?) 1521⁶ schreiben das Werk Moulu zu. Lowinsky plädiert für Mouton, „*considering (the) repertory and historical origins (of) the Medici Codex*“, betont aber andererseits, daß das Werk für Mouton atypisch ist und beschreibt es in Wendungen, die deutlich an seine Beschreibung der Moulu zugeschriebenen Motetten im Medici-Kodex erinnern. Da die Hypothese der französischen Herkunft der Handschrift und ihrer Redaktion durch Mouton nicht mehr aufrechterhalten werden kann, wäre die Zuschreibung erneut gründlich zu prüfen.

Nr. 31. Anonym, *Virgo, Dei Genitrix*.

Das ungewöhnlich qualitätsvolle Stück ist, wie Lowinsky überzeugend belegt, zu Ehren des Hl. Bartholomäus und damit wohl entweder für Florenz oder für San Bartolomeo auf der Isola

suchung, die neben den Theoretikern auch die Notationspraxis berücksichtigt (gleiche Kompositionen in verschiedener Mensurierung in verschiedenen Quellen?), wäre dringend notwendig. Den Weg dahin weist die ausgezeichnete Studie von Ph. Gossett, *The Mensural System and the „Choralis Constantinus“*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, Kassel 1974, S. 71-107.

³⁷ Ein winziger Detailfehler, der aber unter Umständen Verwirrung anrichten könnte: die im Quellenverzeichnis S. 109 und im Kommentar S. 166-167 genannte Handschrift „*Friuli 59*“ muß richtig *Cividale di Friuli 59* heißen (Cividale ist die Stadt, der Sitz des Museo Archeologico, Friuli ist die Provinz Friaul). – Zusätzliche Konkordanz zu einigen Werken finden sich in der Rezension von Perkins und neuerdings in der Anm. 28 genannten Arbeit von Crawford.

³⁸ Bei dieser Gelegenheit eine andere Detailkorrektur: *O felix desiderium* ist tatsächlich so richtig, nicht, wie Lowinsky emendiert, „*desiderium*“ (III, 142). Vgl. dazu W. Kirschs Ausgabe *Andreas de Silva, Opera omnia*, Bd. I, American Institute of Musicology 1970, S. XVI, sowie Crawford, a. a. O., 76-79.

Tibertina in Rom geschrieben, was den italienischen Charakter der Handschrift erneut unterstreicht. Lowinskys Zuschreibung der Motette an Andreas de Silva hat viel für sich; sie ist ein gutes Beispiel für die unzähligen wertvollen und anregenden, zu weiterer Untersuchung herausfordernden Funde, die in Lowinskys Kommentarband aufgehoben sind.

Nr. 34. Mouton, *Salva nos, Domine*.

Lowinskys Erklärung der seltsamen Tatsache, daß dieses Werk in Gardane 1542¹⁰ Willaert zugeschrieben ist, also in „*an edition made, as it were, under his (Willaerts) very eyes*“ (III, 179), ist durchaus überzeugend; etwas zu spekulativ ist höchstens die Annahme, die sorgfältige Überarbeitung der Textdeklamation Moutons stamme von Willaert selbst. Wenn man etwa an die „Editionsprinzipien“ Petruccis denkt³⁹, liegt die Annahme, der Verleger oder ein Amanuensis sei für die Redaktion verantwortlich, wohl ebenso nahe. Mit Recht betont Lowinsky die grundsätzliche Bedeutung dieses Falles: „*it proves that without repertory studies we cannot even accept the opera omnia of a composer with complete confidence. The case is the more remarkable as the attribution to Willaert seems to be founded on a source of indubitable authority . . .*“. Einen ähnlichen Fall demonstriert Lowinsky in Nr. 38: die angebliche Konkordanz zu Moutons *Tua est potentia* in Kriesstein 1540 und Bartfa 23 erweist sich als (ungeschickte) Bearbeitung an der Grenze zum Parodieverfahren.

Nr. 48. Mouton, *Missus est angelus Gabriel*.

Lowinsky widmet dem Werk einen besonders ausführlichen Kommentar, einmal weil es auch unter Josquins Namen überliefert ist und in der alten Josquin-Ausgabe erscheint, zweitens weil er in einer sinnentstellenden Lücke des Textes ein Indiz für eine politische Interpretation der Motette sieht. Das Problem der Zuschreibung ist von der Quellenlage her relativ einfach zu lösen: der Medici-Kodex ist die älteste und außerdem eine generell zuverlässige Quelle (das gilt auch, wenn man ihn für eine römische, nicht für eine französische Handschrift hält), alle anderen handschriftlichen Quellen sind wesentlich später. Bedenken weckt nur, daß der älteste Druck (Petrucci 1519³) Josquin, der zweitälteste (Grimm & Wyrung 1520⁴) Mouton nennt (alle anderen Drucke sind stemmatisch sekundär). An diesem Punkt zieht Lowinsky stilkritische Beobachtungen heran, die recht überzeugend für Mouton und gegen Josquin sprechen. Immerhin sollte man aber, bevor die Frage endgültig entschieden wird, das philologische Fundament doch noch etwas verstärken, d. h. eine vollständige Bewertung der Quellen, ein vollständiges Lesartenverzeichnis und aus diesem ein stemma der Überlieferung erarbeiten. Dazu würde auch die Textunterlegung gehören, die für Lowinskys politische Interpretation des Werkes wichtig ist. Genaue Angaben über Art und Umfang der Textlegung in anderen Quellen als dem Medici-Kodex fehlen, und immerhin wäre zwar die vollständige Evangelienstelle, die im Medici-Kodex ausgelassen ist, kaum unterzubringen („*Gabriel angelus Mariae dixit: Ecce Elisabeth cognata tua*“), wohl aber der Satz nach dem Doppelpunkt, der den Sinn der Stelle restauriert (unter Berücksichtigung der Tatsache, daß ohnehin „*no single part has the whole text*“, so daß „*the text has to be put together from the various voice parts*“, III, 221). Jedenfalls aber ist Lowinskys Begründung der Textauslassung – bei der Überfahrt Mary Tudors von Dover nach Boulogne ging ein Schiff der Entourage namens *The Great Elizabeth* verloren, und daran mochte man die Königin nicht erinnern – ganz gewiß „*too farfetched*“ (III, 222) und überdies für die Hypothese, das Stück sei beim Einzug der Königin in Paris als Festmotette aufgeführt

39 Über die Lowinsky, im Anschluß an seine Diskussion der Überlieferung von Josquins *Miserere* und anderweitig, beherzigenswerte Beobachtungen macht. In der Tat wird Petruccis Unzuverlässigkeit und – was schlimmer ist – seine Tendenz zu teilweise massiven Eingriffen immer deutlicher, je mehr man sich mit seinen Drucken beschäftigt. Welche verheerenden Folgen für die alte Josquin-Ausgabe Smijers' Bevorzugung dieser Drucke hatte, demonstriert Lowinsky in seinen Kommentaren mehrfach; er ist nur zu pietätvoll, um das Fazit ganz deutlich zu ziehen: die Smijers-Ausgabe – in ihrer Zeit eine großartige Leistung – ist nach heutigen philologischen Standards dort, wo sie sich auf Petrucci verläßt, weitgehend überholt.

worden – eine Hypothese, die durch die anderen von Lowinsky beigebrachten Indizien gut begründet ist – gar nicht notwendig.

Abschließend nur wenige Worte zu den beiden übrigen Bänden der Ausgabe, die naturgemäß weit weniger Probleme aufwerfen. Die außerordentliche technische Qualität des Faksimilebandes ist bereits betont worden; zu bemerken wäre noch, daß die Ausgabe durch diesen Faksimileband zum geradezu idealen Demonstrations- und Studien-Objekt für Seminare wird und ganze Exkursionen ersparen könnte (womit sich der natürlich recht hohe Anschaffungspreis amortisieren würde). Der Übertragungsband steht dem Faksimile nicht nach; die Editionsprinzipien sind wohlbegründet, auch wo man in Einzelheiten andere Lösungen vorziehen könnte; die Sorgfalt, mit der sie ins Werk gesetzt werden, ist exemplarisch. Und exemplarisch ist die Ausgabe insgesamt: sie bringt ein historisch, musikhistorisch und textkritisch ungemein bedeutendes Repertoire zu lebendigster geschichtlicher Anschauung, und sie setzt editionstechnisch und kommentatorisch Maßstäbe, an denen sich ähnliche Quellen-Editionen, aber auch Gesamtausgaben in Zukunft messen lassen müssen⁴⁰.

40 Auf eine Reihe der in der bisherigen Diskussion vorgebrachten und von mir aufgegriffenen Argumente ist Lowinsky jüngst eingegangen: *On the Presentation and Interpretation of Evidence: Another Review of Costanzo Festa's Biography*, in: JAMS 30, 1977, S. 106-128. Aus zeitlichen und technischen Gründen konnte dieser Aufsatz hier nicht mehr einbezogen werden; die Rezension stellt also gleichsam den vorletzten Stand der Diskussion dar, die sicherlich noch nicht beendet ist.