

Marcel Klinkke

Bartolomeo da Bologna und der Parodiekomplex in GB-Ob MS. Canon. Misc. 213

In den ersten Dekaden des 15. Jahrhunderts entstanden im norditalienischen Raum mehrere Ordinariumssätze, die in verschieden starkem Ausmaß und mithilfe sehr unterschiedlicher Verfahrenstechniken auf polyphones musikalischen Material aus einer weltlichen Vorlage rekurren. Jedem dieser Sätze liegt eine Ballata zugrunde, die auf den gleichen Komponisten zurückgeht, wie der Messsatz selbst. Die Zahl der Sätze, bei denen ein solcher Rückbezug auf ein weltliches Modell eindeutig konstatiert und dieses auch identifiziert werden kann, ist indes recht überschaubar: Es handelt sich um drei Gloria- und drei Credo-Vertonungen, von denen jeweils zwei auf Antonio Zacara da Teramo zurückgehen, jeweils eines auf den deutlich weniger bekannten Bartolomeo da Bologna. In den beiden Tabellen sind die Kombinationen aus Vorlagen und korrespondierenden Messsätzen samt den sie überliefernden Quellen zusammengefasst (vgl. S. 238).

Im Falle von Zacara da Teramo sind mit Ausnahme des Gloria, in dem die Ballata *Rosetta che non canbi may colore* verarbeitet ist, alle aufgelisteten Kompositionen mehrfach überliefert (vgl. Tabelle 1 auf Seite 238). Mit Blick auf das Phänomen des Parodierens¹ fällt zudem auf, dass unter den Quellen einzig im Boverio-Codex (I-Tn MS T.III.2) sowohl die Vorlagen-Ballaten als auch die korrespondierenden Messsätze von *D'amor languire* und dem zugehörigen Credo »Scabioso« sowie von *Deus deorum, Pluto* und dem zugehörigen Credo

»Deus Deorum« in derselben Handschrift enthalten sind. Die Foliozahlen der einzelnen Stücke bezeugen jedoch, dass sie nicht, wie vielleicht zu erwarten, in unmittelbarer Nähe zueinander, sondern der zumindest in Teilen systematischen Anordnung der Handschrift entsprechend an unterschiedlichen Stellen notiert sind.²

Ganz anders stellt sich die Überlieferungssituation für die vier Stücke von Bartolomeo da Bologna dar, die im Zentrum dieses Beitrags stehen (vgl. Tabelle 2 auf Seite 238). Sie sind allesamt als Unika und allesamt in GB-Ob MS. Canon. Misc. 213 überliefert, einer umfangreichen Sammelhandschrift, die wohl im Zeitraum zwischen 1426 und 1436 im Veneto von einem einzigen Schreiber kompiliert wurde, der zugleich auch als ihr Besitzer vermutet werden kann.³ Obwohl in früheren

1 Auch wenn sich der Begriff des Parodierens bzw. der Parodie mit Blick auf die hier zu betrachtenden Kompositionen nicht zuletzt aufgrund zahlreicher Überschneidungen mit der Kontrafaktur als problematisch erweist, wird er zur Vermeidung von wenig zielführenden terminologischen Verästelungen im weiten Sinne einer »umformende[n] Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk-, zumeist auch Gattungszusammenhang« verwendet; Georg von Dadelsen [u. a.]: Art. »Parodie und Kontrafaktur«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel [u. a.].

2 Auf I-Tn MS T.III.2, fol. 1^v–3^r sind neben einem anonymen Stück fünf weitere weltliche Kompositionen enthalten, von denen zwei ohne größere Zweifel, drei hingegen nur mutmaßlich Zacara zugeordnet werden können. Fol. 8^r enthält sodann mit *Deus deorum, Pluto* eine weitere isoliert stehende Ballata von Zacara, bevor sich auf fol. 8^v–14^v, lediglich einmal unterbrochen von der sowohl Johannes Ciconia als auch Zacara zugeschriebenen fragmentarischen Ballata *Non credo, donna, che la dolce fiamma*, sieben Credo-Sätze anschließen, von denen fünf, darunter jene auf *D'amor languire* und *Deus deorum, Pluto*, von Zacara stammen. Zum Inhalt des Boverio-Codex vgl. den Faksimileband: Agostino Ziino (Hrsg.), *Il Codice T. III. 2. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria* (= Ars nova 3), Lucca 1994 sowie <https://www.diamm.ac.uk/sources/753/#/inventory>.

3 Gingen einige frühere kodikologische Untersuchungen von bis zu fünf Schreibern aus, so hat Hans Schoop in seiner profunden philologischen Studie zu der Handschrift den Nachweis erbracht, dass es sich um lediglich einen Schreiber gehandelt hat, der über einen Zeitraum von rund zehn Jahren mit deren Kompilation befasst war, vgl. Hans Schoop: *Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213* (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II, 24), Bern [u. a.] 1971, Kapitel 4 und insb. S. 45f. Bestätigt wurden die Ergebnisse späterhin durch David Fallows: *Introduction*, in: ders. (Hg.): *Oxford, Bodleian Library MS Canon. Misc. 213. With an Introduction and Inventory by*

John Milsom

»Tantus labor«

Lassus, Josquin, and lifetime achievement

This study is concerned with two compositions by Orlando de Lassus, his six-voice motet *Recordare Jesu pie* (LV 1003), and the related six-voice *Magnificat Recordare Jesu pie* (LV 1187), which is modelled on the motet¹. They are both late works, probably composed close to 1590, when Lassus was aged around 60. Clearly the relationship between these works would qualify them for discussion in an issue of *Die Tonkunst* devoted to the theme of ›Parodien, Nachahmen, Imitieren‹, but in fact that motet-Magnificat relationship is not my main subject here. Instead, I want to argue that, in both these compositions, Lassus alludes to a much older work, the great six-voice motet *Preter rerum seriem* by Josquin Desprez, and did so for reasons we can guess². If my interpretation is correct, then Lassus, in *Recordare Jesu pie* and the *Magnificat Recordare Jesu pie*, looks back with respect to Josquin, while at the same time reflecting on his own lifetime's achievement. Thus a towering composer of the late sixteenth century (Lassus), in two late works, most remarkably gives thought to a founding father of Renaissance polyphony (Josquin), and

communicates this by means of quotation. This is, however, correctly my interpretation; no one can look with confidence into a composer's mind; so my real aim here is to present some new ideas, in the hope they will stimulate debate.

Before turning to the works themselves, I need to explain how this article came to be written. It arose from two acts of listening, both of which demonstrate the remarkable capacity of listening to trigger memory. The first of them occurred in 2004, when I was reviewing some recent critical editions of Lassus's motets³. As is always the case when music is unfamiliar to me, I played through the motets on the piano, in order to savour them properly in sound. It was during that process that I noticed with surprise that *Recordare Jesu pie* seems to quote a striking passage from Josquin's *Preter rerum seriem*, a work I know well (and which Lassus also knew well, as we shall see). The second act of listening took place two decades later when, in 2024, I was writing CD booklet notes for a new recording of Lassus's Magnificats modelled on motets⁴. Early edits of the recordings had been sent to me, and I could now hear all the works that belong to the *Preter / Recordare* complex, namely (1) Josquin's motet *Preter rerum seriem*; (2) Lassus's *Magnificat Preter rerum seriem*, which is modelled on Josquin's motet; (3) Lassus's motet *Recordare Jesu pie*; and (4) his *Magnificat Recordare Jesu pie*. Listening to these tracks not only reinforced my belief that Lassus's motet quotes from Josquin's motet; I could also now hear that Lassus, in his *Magnificat Recordare Jesu pie*, quotes a different passage from Josquin's *Preter rerum seriem*. Thus the title of Lassus's *Magnificat Recordare Jesu pie* does not wholly convey its true nature. Although

1 Acknowledgements: I am grateful to Marcel Klinke for commissioning this study, to Bernhold Schmid for reading the pre-publication text and making useful suggestions, and to Jonas Echt for setting the music examples. Modern edition of *Recordare Jesu pie*: Orlando di Lasso: *The Complete Motets 16: Cantiones sacrae sex vocum (Graz, 1594)* (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 131), ed. by David Crook, Middleton WI 2002, pp. 241–248. Modern edition of the *Magnificat Recordare Jesu pie*: Orlando di Lasso, *Magnificat 71–92: Magnificat der Jahre 1583–1585 aus Münchner Handschriften* (= Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe* 16), ed. by James Erb, Kassel 1988, no. 82. For an excellent discussion of Lassus's model-based Magnificats, see David Crook: *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton NJ 1994.

2 Modern edition of *Preter rerum seriem*: Josquin des Prez, *Motets on Non-Biblical Texts, 4: De beata Maria virgine, 2* (= New Josquin Edition 24), ed. by Willem Elders, Utrecht 2007, no. 24.11.

3 John Milsom: *Absorbing Lassus*, in: *Early Music* 33 (2005), pp. 305–320.

4 Orlandus Lassus: *The Alchemist, Volume 2: Magnificats based on polyphonic models*. Magnificat, dir. Philip Cave. Linn Records: CKD 760 (2 CDs, 2025).

Richard Freedman

Digital Tonalities

Exploring the Sounds of the Renaissance Music through the Imitation Mass

I – A French Printer, an Imitation Mass, and a Royal Chanson

The mass considered in this essay comes from a formative moment in the story of Renaissance sacred music: one of the first in a series of fourteen large-format choirbooks containing Mass Ordinaries published by the Parisian printer Nicholas Du Chemin in 1556 and 1557¹. Each was devoted to a single work (typically only about 10 folios in length). Du Chemin's prints were the very first to give a name to what by that point was a relatively well-established practice: works (as the title page boldly announces) »built in imitation« (»ad imitationem condita«) of other polyphonic compositions². This Mass was by the French composer Claudin de Sermisy, then the leading musician of the French royal court and canon of its parish church, the Sainte-Chapelle. And although it is not named as such in the title page, the chanson on which the piece was based (a certain *Voulant honneur*) also had royal pedigree: it was by Pierre

Regnault, better known simply as Sandrin, himself a key figure in the royal chapel³.

The title page is rich with interesting detail, capturing pivotal moments in the history of the genre, and the firm that named it. At the bottom Du Chemin cites his royal privilege of commercial protection – held since 1548 and recently renewed in March of 1555. These were years of profound change in the French book trade. Du Chemin's initial privilege inaugurated an important period of competition in the world of Parisian music printing, breaking the monopoly held by the firm of Pierre Attaignant since the 1520's. Indeed, during the 1550's, Attaignant's heirs competed not only with Du Chemin, but also with Michel Fezandat and the firm of Le Roy et Ballard⁴. Du Chemin's Mass series includes pieces by composers from a variety of institutions. But Sermisy was the author of four of them – more than any other musician. The pride of place given to royal music and musicians was thus perhaps a kind of mutual exchange of prestige between the printer and the court.⁵

1 I would like to thank David Crook and Jessie Ann Owens for their generosity in reviewing drafts of this essay, and for their insights on the ideas considered here. All figures and examples mentioned in this essay can also be found in an online supplement: <https://bit.ly/tonkunst-tonalities>. Many of these are in color and interactive.

2 For a complete digital facsimile, see URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008888c>. The central engraving was reused in each of the other volumes from the series, and in a set of Magnificats published by Du Chemin. On the historiography of the term »ad imitationem« in relation to the polyphonic Mass of the sixteenth century, see Lewis Lockwood: *On »Parody« as Term and Concept in 16th-Century Music, Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue (New York, 1966), pp. 560–575. For a complete modern edition of Sermisy's *Missa Voulant honneur* (and 50 other Imitation Masses with their models), see the Citations: *The Renaissance Imitation Mass (CRIM)*, Richard Freedman, Project Director. URL: https://crimproject.org/masses/CRIM_Mass_0010/.

3 A complete modern edition of *Voulant honneur* appears in *The CRIM Project*: https://crimproject.org/pieces/CRIM_Model_0012/. The chanson was first printed in Pierre Attaignant's *Dixhuytiesme livre* (RISM 1545¹²) and reprinted in Du Chemin's *Tiers livre du Recueil* (RISM 1550⁸). See Daniel Heartz: *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalog* (Berkeley [a. o.], 1969), pp. 335–36. For a facsimile of Attaignant's original print, see <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00086211>.

4 On Du Chemin's royal privilege see François Lesure and Geneviève Thibault: *Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas du Chemin*, in *Annales musicologiques* 1 (1953), p. 271. For a broader view of French music printing, see Heartz, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music*.

5 Sermisy's other masses in the Du Chemin set include *Missa Quare fremuerent gentes* (on his own motet) [Lesure No. 55], *Missa Tota pulchra es* (also his own motet) [Lesure No. 56], and *Missa Ab initio* (model unknown) [Lesure No. 54].

Sonja Tröster

Die Messe »Mein Fleiß und Müh«

Ein Beitrag zur Liedmesse des späten 16. Jahrhunderts

Kompositionen für das Ordinarium der Messe auf der Grundlage bestehender Musik sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vielfältig: Messen, die sakrale Cantus firmi verwenden oder auf Motetten und weltlichen Vorlagen wie Chansons und Madrigalen basieren, bilden ein internationales Repertoire. Im deutschsprachigen Raum dienten ab dem 15. Jahrhundert daneben auch weltliche Lieder mit deutschem Text als Vorlagen. Dominik Höink markierte in einem sehr reichhaltigen Überblick (im Untertitel als »Annäherung« bezeichnet) Stationen der Entwicklung dieses Genres von der *Missa Grossen* in den Trienter-Codices bis hin zu Kompositionen von Jacobus Gallus und Jacob Regnart im späten 16. Jahrhundert.¹ Höink merkt darin auch an, dass eine übergreifende Analyse der Liedmesse in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dadurch erschwert werde, dass für viele dieser Messen entweder die Komposition selbst – wie Luythons *Missa Ekslein liebstes Elselein* – oder aber das im Titel angegebene Lied im erhaltenen Musikrepertoire bisher nicht identifiziert werden konnten; wie etwa das Lied *Duck dich Häslein*, über das Regnart angeblich seine gleichnamige Messe komponierte. Für die erhaltenen Messen mit identifizierten Vorlagen aus dem 16. Jahrhundert kommt Höink zu dem Schluss, dass die Komponisten nach polyphonen und eher zeitgenössischen Liedvorlagen strebten. Gallus beispielsweise basierte seine Liedmessen auf Vertonungen von Orlando di Lasso und Ivo de Vento.

Eine Liedmesse aus den 1570er- oder frühen 1580er-Jahren, die diese Erwartungen nicht erfüllt und aus der Zeit gefallen zu sein scheint, ist im österreichischen Graz überliefert. Die Messe

basiert auf einem Lied, das bereits ca. 60 Jahre vor der Messe entstanden ist – was immerhin einen zeitlichen Abstand von zwei bis drei Komponisten-Generationen bedeutet. Außerdem ist die Messe über eine monophone Vorlage komponiert, oder präziser formuliert: über eine Stimme aus einer mehrstimmigen Vertonung. Zu Recht hat Höink darauf hingewiesen, dass wie bei Chanson-Messen auch die Entwicklung von Messen über Lieder keinem evolutionären Modell entspricht, also z. B. von reinem Zitieren hin zu komplexer Verarbeitung oder von einstimmigen zu mehrstimmigen Vorlagen. Trotzdem scheinen weltliche einstimmige Vorlagen in der Imitationsmesse der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Seltenheit und deren Verwendung ist auch im überregional überlieferten Repertoire nur in Ausnahmefällen wie etwa Palestrinas *L'homme armé*-Messen anzutreffen.²

Handelt es sich demnach auch bei der Grazer Messe um einen in noch unbestimmter Weise besonderen Fall? Birgit Lodes hielt in Bezug auf das Lied *Maria zart* und dessen zahlreiche mehrstimmige Einkleidungen fest, es sei unzweifelhaft, »dass die mehrstimmigen Vertonungen für die Zeitgenossen die gleiche Bedeutung transportierten wie die einstimmige Fassung [...] und wir dürfen wohl davon ausgehen, dass auch bei der Verwendung in einer Messe – wo freilich nur die Melodie, nicht aber der Text des Liedes erklingt – der geistige Horizont durchaus präsent blieb«.³ Dementsprechend

1 Dominik Höink: *Weltliche deutsche Lieder in Messvertonungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine erste Annäherung an das Repertoire*, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, hg. von Andrea Ammendola, Göttingen 2012, S. 65–81.

2 Ein Beispiel aus dem Grazer Umfeld wäre allerdings die *Missa De lustelijke Mey* von Johannes de Cleve, die ebenfalls über eine Liedmelodie komponiert zu sein scheint, deren Faktur aber viel stärker von homophonen Blöcken und Imitation geprägt ist, als die Grazer Messe.

3 Birgit Lodes: »Maria zart« und die Angst vor Fegefeuer und Malafrantz. Die Karriere eines Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Nicole Schwindt (= Troja 1), Kassel [u. a.] 2001, S. 99–131, hier S. 131.

Markus Grassl

Die Parodiemesse am kaiserlichen Hof

Ein (vorläufiger) Überblick zur Quellenlage und eine kurze Fallstudie

Nach der Parodiemesse am Hof der Kaiser aus der österreichischen Linie der Habsburger im 16. Jahrhundert zu fragen, liegt nahe.¹ Immerhin kommt den Kapellen Ferdinands I. (reg. 1521/22–1564), Maximilians II. (reg. 1564–1576) und Rudolfs II. (reg. 1576–1612) in mehrfacher Hinsicht einige Bedeutung zu:² als zentralem Repräsentationsmittel des Oberhauptes des Heiligen Römischen Reichs, aufgrund ihres hohen zeitgenössischen Prestiges bzw. des Ansehens der dort tätigen Musiker und nicht zuletzt allein schon wegen ihrer schiereren Größe, die auf eine ausgedehnte musikalische Aktivität und Produktivität schließen lässt.³ Sobald das Interesse an diesen herausragenden Institutionen des europäischen Musiklebens über die durchaus gut erforschten Aspekte von institutioneller Struktur und Organisation, Prosopografie bzw. Biografie der Hofmusiker hinausgeht und sich auf das Repertoire und die kompositorische Produktion

richtet, tritt freilich ein massives Problem auf: Von dem ehemals zweifellos reichen Bestand an Musikalien hat sich nur ein Bruchteil erhalten.⁴ Nach derzeitigem Kenntnisstand sind insgesamt bloß 16 Chorbücher überliefert, die an diesen drei Höfen angelegt wurden oder dort zumindest in Gebrauch standen.⁵ Bevor allgemeinere Aussagen über die (Parodie-)Messe an den habsburgischen Höfen getroffen werden können, ist daher erforderlich, sich in einem ersten Schritt der Quellenlage zuzuwenden, um überhaupt einmal das einschlägige Repertoire zu eruieren, genauer gesagt: die Möglichkeit von dessen Rekonstruktion auszuloten.

Von den 16 Handschriften enthalten zehn überwiegend oder ausschließlich Vertonungen des Ordinarium missae (die übrigen sind anderen liturgischen Gattungen und Motetten gewidmet). Eine ältere Gruppe besteht aus drei zwischen 1508 und 1516 in der berühmten Werkstatt von Petrus Alamire hergestellten Chorbüchern mit Werken franko-flämischer Komponisten der Josquin-Generation, allen voran von Pierre de la Rue. Sie stammen also noch aus der Zeit Maximilians I. (nach dessen Tod sie in den Besitz Ferdinands I. übergangen).⁶ Davon abgesehen liegt die

1 Wie in den meisten jüngeren Arbeiten zur »Parodiemesse« wird auch im Folgenden aus pragmatischen Gründen an diesem Terminus festgehalten, wiewohl bekanntlich seit einiger Zeit Begriff und Konzept der Parodiemesse einer intensiven kritischen Diskussion unterzogen wurde. Vgl. unter den jüngeren Beiträgen zu dieser Debatte nur Michele Calella: *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel [u. a.] 2014, S. 257–286; John Milsom: *The T-Mass: »quis scrutatur?«*, in: *EM* 14 (2018), Nr. 2, S. 319–331; Alexander Faschon: *Überlegungen zur Selbstrezeption in Parodiemesen*, in: *KmJb* 107 (2023), S. 31–41.

2 Einen hervorragenden Überblick auf Basis des aktuellen Forschungsstands bietet neuerdings Jonas Pfohl: *The Court Chapels of the Austrian Line (I): From Emperor Ferdinand I to Emperor Matthias*, in: *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, hg. von Andrew H. Weaver, Leiden [u. a.] 2021, S. 131–175.

3 Beispielsweise dienten Ferdinand I. am Ende von dessen Herrschaft neben dem Kapellmeister 39 Sänger, 24 Chorknaben, zwei Organisten sowie mindesten 15 weitere Instrumentalisten. Vgl. Markus Grassl: *Die Musiker Ferdinands I.: Addenda und Corrigenda zur Kapelle*, in: *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen* 2012, hg. von Wolfgang Meighörner, Innsbruck [u. a.] 2012, S. 24–49, hier S. 29f.

4 Die plausibelste Erklärung für die erheblichen Verluste dürfte sein, dass die Musikalien nach dem Tod Rudolfs II. größtenteils in Prag verblieben und dort in den Wirren des 30-jährigen Kriegs untergingen. Vgl. Robert Lindell: *Music and Patronage at the Court of Rudolf II*, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hg. von John Kmetz, Cambridge [u. a.] 1994, S. 254–271, hier S. 254.

5 Vgl. Pfohl: *The Court Chapels* (wie Anm. 2), S. 157–159, und Honey Meconi: *Manuscript Culture: The Habsburg-Burgundian Scriptorium and Some Successors*, in: *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, hg. von Andrew H. Weaver, Leiden [u. a.] 2021, S. 247–396, hier S. 385–387.

6 A-Wn Mus.Hs. 15495, 15496 und 15497. Vgl. Meconi: *Manuscript Culture* (wie Anm. 5), S. 355–373, 385, sowie Grassl, *Die Musiker Ferdinands I.* (wie Anm. 3), S. 41, mit Hinweisen auf weitere Literatur.

Sebastian Seifert

Modellwahl in der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts

Eine Fallstudie zu Giovanni Battista Falcidios »Missa A Qualunqu'animal«

Die Forschung hat zahlreiche Motive und Funktionen¹ von Parodiemesen sowie deren kompositionstechnische Verfahren der Materialübernahme² erschließen können, doch äußern sich Komponisten des 16. Jahrhunderts in der Regel nicht explizit dazu, weshalb sie für die Vertonung eines *Ordinarium Missae* eine bestimmte Vorlage wählten. Die Musikwissenschaft zieht daher Rückschlüsse aus Widmungen, Druckkontexten, liturgischen Zusammenhängen, der Auswahl der Modelle und kompositionstechnischen Verfahren. Eine eindeutige Erklärung ist selten möglich, vielmehr kommen unterschiedliche Beweggründe in Betracht. Damit stellt sich die Frage, welche Kriterien Komponisten bei ihrer Auswahl beeinflussten. Waren in erster Linie Text und Musik ausschlaggebend, oder spielten ebenso außermusikalische Faktoren eine Rolle – etwa arbeitsökonomische Überlegungen, die bewusste Einreihung in Traditionslinien, die Nutzung besonders populärer zeitgenössischer Kompositionen oder Momente konfessioneller beziehungsweise institutioneller Identitätsbildung?

In der Renaissance wurde *imitatio* nicht als Mangel an Originalität verstanden, sondern als ein in zeitgenössischen theoretischen und kompositorischen Kontexten fest verankertes Verfahren künstlerischer Gestaltung.³ Diese Praxis lässt sich als Teil einer grundlegenden Denkweise der Zeit verstehen, die Lewis Lockwood als »a period

of whose habits of musical thought such procedures were not merely congenial by-products but also direct and characteristic symptoms, part and parcel of the musicality of the time«⁴ beschreibt. Die Komponisten arbeiteten mit mehrstimmigem Ausgangsmaterial, das sie in neue kompositorische Zusammenhänge überführten. Die *Missa ad imitationem* setzt sich somit bewusst mit bereits bestehenden Werken auseinander, wobei die Übernahme musikalischen Materials eine wesentliche Rolle spielte. Die Verwendung ausgearbeiteter polyphoner, teils auch homophoner Satzanlagen aus Chansons, Motetten und Madrigalen bot ein tragfähiges kontrapunktisches und motivisches Gerüst für die Messvertonung. Die Übernahme einer musikalischen Vorlage bedeutete allerdings keineswegs eine bloße Arbeitserleichterung. Die Adaption des Materials an liturgische Texte erfordert satztechnische und kompositorische Eingriffe sowie weitreichende gestalterische Entscheidungen.⁵

Viele Parodiemesen beziehen sich auf im zeitgenössischen Repertoire verbreitete und geschätzte Werke. Wer eine Missa über eine Motette von Josquin des Prez, Nicolas Gombert oder Adrian Willaert schrieb, griff damit auf Vertonungen anerkannter Vorbilder oder auf im jeweiligen Umfeld Bedeutsames zurück. Diese Wahl konnte auch zur eigenen Positionierung innerhalb musikalischer Traditionszusammenhänge beitragen. Parodieren konnte daher sowohl Ausdruck von Verehrung als auch Form bewusster stilistischer Aneignung sein, wobei beide Aspekte zugleich auftreten oder unterschiedlich stark ausgeprägt sein konnten.⁶ Darüber hinaus deutet vieles darauf hin, dass auch

1 Vgl. exemplarisch Lewis Lockwood: *On »Parody« as Term and Concept in 16th-Century Music*, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hg. von Jan LaRue, New York 1966, S. 560–575.

2 Vgl. Britta Schulmeyer: *Satz- und kompositionstechnische Entwicklung der Parodiemesse bis 1540* (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 22), Paderborn 2017.

3 Vgl. Christiane Wiesenfeldt: *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 70), Stuttgart 2012, S. 52f.

4 Lockwood, *On »Parody«* (wie Anm. 1), S. 573.

5 Vgl. Christiane Wiesenfeldt: *Messe. IV., Mehrstimmige Messvertonungen bis 1600, Kompositorische Modelle, Parodiemesse*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u. a.] 2021.

6 Vgl. Howard Mayer Brown: *Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the*

María Elena Cuenca Rodríguez

Voices Across Generations

CRIM Analysis of Citational Relationships Between Morales and Guerrero in the Spanish Imitation Mass

The analytical investigation of Renaissance imitation masses – compositions in which a setting of the Mass Ordinary derives its thematic, contrapuntal, and harmonic substance from a pre-existing polyphonic work – represents one of the most productive areas of current musicological enquiry. The genre attained its highest development among composers active in the mid-to-late sixteenth century, and nowhere was it practised with greater sophistication and genealogical density than within the Iberian Peninsula. Francisco Guerrero's *Missa Sancta et immaculata virginitas*, published at the head of his *Liber primus missarum*, constitutes a paradigm of this practice: a five-voice parody mass drawing upon the four-voice motet of identical title by Cristóbal de Morales – published in 1541 and again in 1546 – and circulating in manuscript sources preserved in Seville, Toledo and Valladolid¹. Here we will review the historiography of imitation masses in Hispanic polyphonic culture; the methodological apparatus of the CRIM (Citations and Relationships in the Imitation Mass) Project; and the analytical vocabulary concerning contrapuntal presentation types, n-gram similarity, and cadential patterns.

I – Imitation Masses in Hispanic Tradition

The technique of building a Mass Ordinary upon a pre-existing polyphonic work was the dominant compositional procedure in mid-sixteenth-century Catholic sacred music, and within the Hispanic tradition it acquired a specifically genealogical character rooted in the transmission of practice between cathedral composers. Cristóbal de Morales (c. 1500–1553), whose twenty-one masses

established the contrapuntal norms that shaped the following generation², codified a model of creative inheritance that Guerrero would both honour and transform. The concept of »parody mass« or *missa ad imitationem* designates precisely this strategy: the derivation of an entire mass's motivic, harmonic, and contrapuntal fabric from a pre-existing work³, a practice whose theoretical implications – for compositional individuality and the cultural economy of borrowed material – have been scrutinized by Howard⁴ and, in a post-Tridentine comparative context, by Crook⁵. In Guerrero's case the stakes are intensified by a direct pedagogical bond: having studied under Morales in Toledo, he went on to base three masses on his teacher's motets, and Merino's comprehensive study of his parody technique concluded that he »saturates his Masses with borrowed material, presenting it in novel polyphonic combinations⁶.« When Francisco Guerrero chose Cristóbal de Morales's motet *Sancta et immaculata virginitas* as the melodic model for his cyclic mass of the same title, he was engaging in what Pietro Pontio would call the art of »reinventing« another composer's »invention«: preserving the identity of the *soggetti* while varying their disposition so profoundly that the result sounds

1 Francisco Guerrero: *Liber primus missarum*, Paris, Nicolas du Chemin, 1566.

2 Francisco Guerrero (1528–1599): *Opera Omnia IV: Missarum Liber Primus* (= Monumentos de la Música Española 38), Barcelona, 1982.

3 Lewis Lockwood: *On »Parody« as Term and Concept in 16th-century Music*, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. by Jan LaRue et al. New York 1966, pp. 560–575.

4 Vernon A. Howard: »On Musical Quotation«, in: *The Monist* 58 (1974), Vol. 2, pp. 307–318.

5 David Crook: *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats and the Council of Trent*, in: *Journal of the American Musicological Society* 70 (2017), Vol. 1, pp. 105–154.

6 Luis Felipe Merino: *The Masses of Francisco Guerrero (1528–1599)* (Volumes I–III), PhD diss., University of California, Los Angeles 1972, p. vii.