

CHRISTIAN BERGER

Die Bedeutung der Trienter Codices
in der Geschichte Tirols

Originalbeitrag erschienen in: *Musikgeschichte Tirols. Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Frühen Neuzeit* / Hrsg. von Kurt DREXEL und Monika FINK. Innsbruck : Wagner, 2001 (Schlern-Schriften ; 315), S. 615-627.

Die Bedeutung der Trienter Codices in der Geschichte Tirols

Die sogenannten Trienter Codices umfassen 7 Handschriftenbände des 15. Jahrhunderts. Sechs davon, die Franz Xaver Haberl in den 1880er Jahren im Trienter Domarchiv entdeckte, werden heute unter der Signatur 1374 bis 1379 im Museo Provinciale d'Arte im Trienter Castello del Buonconsiglio aufbewahrt. Ein weiterer Band, der erst 1920 von Rudolf von Ficker entdeckt wurde, wird unter der Signatur 93* im Trienter Archivio capitolare verwahrt. Diese 7 Bände, die in der musikwissenschaftlichen Literatur meist mit ihren alten Signaturen 87-93 bezeichnet werden, sind von unschätzbare Bedeutung für die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts. Aufgrund der immensen Handschriftenverluste, die in den zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen jener Zeit begründet liegen, gibt es aus jener Zeit keine vergleichbare Sammlung dieses Umfangs und dieser Bedeutung. Die 7 Papierbände umfassen etwa 1600 Stücke, die meisten davon Vertonungen des Messordinariums, zu denen zahlreiche Motetten und weltliche Werke hinzukommen. Die Herkunft der Stücke reicht von England über den flämisch-niederländischen Raum, Frankreich, Italien und Deutschland bis hin nach Böhmen, Schlesien und Polen. Soweit die Komponisten angegeben werden, finden sich in der Sammlung alle bedeutenden Persönlichkeiten des 15. Jahrhunderts von John Dunstaple (1380-1453), Guillaume Dufay (1400-1474) und Gilles Binchois (1400-1460) bis hin zu Antoine Busnois (+1497) und Johannes Ockeghem (1425-1496).¹ Franz Xaver Haberl, der in den Jahren 1882 bis 1885 zur Vorbereitung einer Palaestrina-Gesamtausgabe in Italiens Archiven nach musikalischen Quellen suchte, berichtete erstmals 1885 in seiner Studie „Wilhelm du Fay“² über den aufsehenerregenden Trienter Fund.

Politisch gehörte das Trentino im 19. Jahrhundert aufgrund der Verhandlungen des Wiener Kongresses als Teil Südtirols zum österreichischen Kaiserreich und auch zum Deutschen Bund. Seit dem Wiener Frieden von 1866 mit Italien, in dem Österreich Venetien abtreten musste, bildete das Gebiet die letzte italienischsprachige Region im Vielvölkerstaat der Donaumonarchie. Die italienische „Irredenta“, die Bewegung zur Angliederung „unerlöster“ italienischer Volkstumsgebiete an das

¹ Vgl. die Abbildung in: *I Codici musicali Trentini a cento anni dalla loro riscoperta. Atti del Convegno 'Laurence Feininger: la musica come missione' Trento 1985*, hrsg. von Nino Pirrotta u. Danielo Curti, Trento 1986, S. 45. Vgl. auch die Faksimile-Ausgabe hrsg. von Vivarelli und Gulla, *Codex Tridentinus 87-92*, 7 Bände, Rom 1969-1970.

² *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft (VfMw)* 1 (1885), S. 397-530, bes. S. 483-494.

Mutterland, sollte erst nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie im Friedensvertrag von St. Germain-en-Laye am 10.9.1919 Erfolg haben. In diesem Vertrag musste Österreich die Gebiete südlich des Brenner, und zwar sowohl die deutsch- wie auch die italienischsprachigen Regionen an Italien abtreten. Das Problem der nationalen Zugehörigkeit der jeweiligen Minderheiten wurde dadurch gleichsam nur umgeschichtet und erst lange nach dem 2. Weltkrieg durch das Autonomiestatut zur Zufriedenheit beider betroffenen Bevölkerungsteile geregelt.

Vor diesem politischen Hintergrund sollte der Fund der Handschriftenbände am Ende des 19. Jahrhunderts für die nationale Propaganda Österreichs nutzbar gemacht werden. 1891 wurden die Handschriften vom kaiserlich-königlichen Ministerium für Unterricht und Kultus in Wien erworben und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien leihweise zur Erforschung und Edition überlassen. Der Gründer und damalige Leiter des Instituts, Guido Adler, schloss denn auch sein Vorwort zum ersten Band der Edition ausgewählter Stücke der Codices mit dem Hinweis, dass diese Werke „zu den schätzbarsten Denkmälern [...] für Musik- und Culturgeschichte im Allgemeinen, so für die vaterländische Kunstgeschichte im Besonderen“ gehören.³ Im übrigen ist es bemerkenswert, dass auch nach der Rückgabe der Handschriften an Italien im Jahre 1918 die Bände von der italienischen Regierung „in vornehmer Weise der Leitenden Kommission der ‚Denkmäler der Tonkunst in Österreich‘ [...] zur weiteren Herausgabe überantwortet“ wurden.⁴ Es war dann in den 1920er Jahren das Verdienst des damaligen Innsbrucker Privatdozenten Rudolf von Ficker, gegenüber den ursprünglichen Absichten Guido Adlers, der vor allem die nationalen Quellen dokumentieren wollte, auf ihre internationale Verflechtung hingewiesen und sie in seinen Editionsbänden verdeutlicht zu haben. Nach dem 2. Weltkrieg erschien eine Fortsetzung der Edition der Trienter Codices in der Reihe der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* zunächst problematisch, da man ihre „Herkunft aus Oberitalien und dem Trentino als gesichert“ annahm.⁵ Der einzige bislang erschienene Band sollte denn auch nur der Komplettierung der Werkreihe dienen. Neben einer weiteren Edition zahlreicher liturgischer Kompositionen durch Laurence Feiniger⁶ sind zahlreiche Werke seitdem in Einzelbänden der Reihe *CMM* veröffentlicht worden, und 1994 wurde eine Edition des gesamten Corpus in der Reihe *Monuments of Renaissance Music* angekündigt.⁷

Für die Forscher-Generation um 1900 war es schwierig, sich von ihrer historisch bedingten ästhetischen Voreinschätzung gegenüber „diesen oft noch rührend unbe-

³ Guido Adler, „Vorwort“, in: *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jhs.*, hrsg. von Guido Adler und Oswald Koller (= DTÖ 14-15), Wien 1900, Nachdruck Graz 1959, S. ix.

⁴ Guido Adler, „Vorbemerkung“ zu *Sieben Trienter Codices. V. Auswahl*, hrsg. von Rudolf Ficker (= DTÖ 61), Wien 1924, Nachdr. Graz 1960, S. v.

⁵ Erich Schenk, „Vorbemerkung“ zu *Trienter Codices. Siebente Auswahl*, hrsg. von Rudolf Flotzinger (= DTÖ 120), Graz 1970, S. v.

⁶ *Monumenta polyphoniae liturgicae sanctae ecclesiae Romanae*, 1, hrsg. von Laurence Feiniger, Rom 1947 ff u. Trient 1958.

⁷ Vgl. Reinhard Strohm, Art. „Trienter Codices“, in: *MGG* 9, Kassel 1998, Sp. 810. Vgl. auch Peter Wright, *The Related Parts of Trent Museo Provinciale d'arte, Mss. 87 (1374) and 92 (1379): a Paleographical and Text-Critical Study* (= Outstanding dissertations in music from British universities), New York u. London 1989, S. 6 ff.

holfenen, aber doch schon von dem freien Hauche einer freieren, schöneren Kunst berührten Erstlingswerken⁸ zu lösen. Außerdem fand sich bis heute in den Handschriften kaum ein Hinweis auf eine regionale Zuordnung der Kompositionen. Es gab zwar einige Werke, die eindeutig auf eine lokale Begebenheit rekurrieren. So wurde auch der erste Editionsband mit Huldigungsgedichten an Georg Hack von Themeswald, der in den Jahren von 1446 bis 1465 als Bischof Georg II. in Trient residierte, eröffnet. Aber gleich das erste Lied „Imperitante Octaviano“⁹ ist als eine Übernahme einer allerdings unbekanntes französischen Chanson „Pour l’amour qui est en vous“ gekennzeichnet, und der Text der Begrüßungsmotette für Georg II. „Advenisti, desiderabilis“ in Trient 88¹⁰ ist eine Umdichtung eines Textes, der ursprünglich einem Papst gegolten haben muss.¹¹ So sind wohl auch die weiteren derartigen Stücke meist, wenn nicht alle Kontrafakta, die keinesfalls in Trient selbst entstanden sind.¹² Und auch die wenigen unbekanntes Komponistennamen wie Ludwicus Krafft, W[alter] de Salice oder Hainricus Collis lassen sich nicht durch weitere Archivalien als zu Trient gehörig belegen.¹³ Es ist bezeichnend, dass andererseits auch die These regionaler italienischer Spuren, die nach 1918 von italienischen Forschern vehement vertreten wurde,¹⁴ unlängst ebenfalls von einem italienischen Forscher eindeutig widerlegt worden ist,¹⁵ wie auch die bis in die jüngste Zeit hinein vertretene These einer Wiener Herkunft dieser Handschriften inzwischen als unzutreffend abgetan werden kann.¹⁶ Dank intensiver archivalischer, paläographischer und Repertoire-Untersuchungen können wir heute ein wesentlich differenzierteres Bild von der Geschichte und Bedeutung der Trienter Codices zeichnen. Sogar die beiden Hauptschreiber, die dieses Repertoire zusammengestellt haben, konnten identifiziert werden: Johannes Lupi [Volp, Wolff] für den früheren Teil der Bände 87 und 92 und Johannes Wisser für die übrigen späteren Bände. 1975 wurden die Bände vom Laboratorium des Klosters S. Maria di Rosano in Pontassieve einer umfassenden Restaurierung unterzogen, bei der „die Papierblätter selbst restauriert und die Holz- und Ledereinbände durch neue Holz- und Ledereinbände ersetzt wurden, wobei die alten Metallschließen und -kappen, soweit noch vorhanden, wiederverwendet wurden.“ (Strohm 1998: 802) Leider kann auch die aufwendigste Restaurierung nicht verhindern, was bei vielen Manuskripten des Mittelalters zu beobachten

⁸ Koller, „Einleitung“, in: *Sechs Trienter Codices*, S. xxxiv.

⁹ Trient 90, f. 463b (Nr. 1141), ediert in *Sechs Trienter Codices*, S. 81-82.

¹⁰ Trient 88, f. 366b (Nr. 452), ediert in *Sechs Trienter Codices*, S. 83-85.

¹¹ Martin Staehelin, „Trienter Codices und Humanismus“, in: *I Codici musicali Trentini*, S. 166.

¹² Marco Gozzi, *Il manoscritto Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 1377 (Tr 90) con un'analisi del repertorio non derivato da Tr 93* (= Studi e testi musicali I), Cremona 1992, Bd. 1, S. 24 vgl. auch Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge 1993, S. 510f.

¹³ Vgl. dazu vor allem das Kapitel „Gli autori“ in: Gozzi, *Il manoscritto Trento*, Bd. 1, S. 37-47.

¹⁴ Renato Lunelli, „La patria dei codici musicali tridentini“, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 4 (1928), S. 116-128.

¹⁵ Gozzi, *Il manoscritto Trento*, S. 24 f und S. 155, Fußnote 197.

¹⁶ R. Wolkan, „Die Heimat der Trienter Musikhandschriften“, in: *StMw* 8 (1921), S. 5-8; zuletzt Walter Pass, „Eine Handschrift aus dem Schottenstift zu Wien zur Erklärung der Trienter Codices?“, in: *ÖMZ* 35 (1980), S. 143-153; dazu Strohm, Art. „Trienter Codices“, Sp. 810.

ist, dass nämlich Mikrofilme oder Faksimilia aus älterer Zeit, hier vor allem aufgrund der Auswirkungen der Entsäuerung des Papiers, „stellenweise besser lesbar [sind] als die Originale im heutigen Zustand.“ (Strohm 1998: 802)¹⁷

Die Handschriften, so viel wissen wir vor allem dank der Papier- und Wasserzeichen-Untersuchungen von Suparmi Elizabeth Saunders heute erstaunlich genau,¹⁸ sind über einen Zeitraum von 1439 bis 1470 hinweg entstanden. Viele Stücke, vor allem aber auch ganze Werkgruppen lassen sich mit einer Fülle politischer Ereignisse und Zusammenhänge dieser Jahre in Beziehung setzen. Diesen Verflechtungen möchte ich an einigen wenigen Punkten nachgehen.

Mit Albrecht II., bislang als Albrecht V. Herrscher über Innerösterreich und Senior des Hauses Habsburg, hatte 1438 nach dem Tod Sigismunds von Luxemburg wieder ein Habsburger die Königswürde des Heiligen Römischen Reiches Deutsche Nation erhalten. Seitdem sollte diese Würde bis zum Jahre 1806, als Kaiser Franz II. unter dem Druck Napoleons darauf verzichtete, innerhalb dieses Geschlechtes vererbt werden. Für Albrecht II. waren damit aber die innerösterreichischen Auseinandersetzungen der Habsburger untereinander längst nicht bereinigt. Als sich Albrecht V. 1411 mit Hilfe der Stände gegen den Willen seiner Vormünder Leopold IV. und Herzog Ernst des Eisernen seine Landesherrschaft antrat, hatten sich die drei Ländergruppen herausgebildet, die bis in die Neuzeit hinein die verwaltungsmäßige Gliederung der habsburgischen Erbländer ausmachen sollten: Niederösterreich mit den Gebieten ob und unter der Enns, Innerösterreich mit Steiermark, Kärnten, Krain, den istrischen Gebieten und dem adriatischen Küstenland, und Oberösterreich mit Tirol, den vorarlbergischen Herrschaften und den vorderösterreichischen Landen (vgl. die Herrschertafel).¹⁹ Zwar gab es eine habsburgische Hausordnung, aber das „Privilegium maius“ war seit dem Neuburger Teilungsvertrag von 1379, der das Geschlecht in zwei Linien, die albertinische und die leopoldinische, spaltete (Niederstätter 1996: 140), außer Kraft gesetzt, und es bedurfte eines ganzen Jahrhunderts, um wieder eine regionale Machtbasis zu schaffen, die allein in der Lage war, die Basis „für ein dauernd mit dem Haus Österreich verknüpftes Kaisertum“ zu bilden (Niederstätter 1996: 136). Eine Schlüsselrolle dabei sollte Friedirch V., der spätere Kaiser Friedrich III. übernehmen, der 1434 aus der Vormundschaft Friedrichs IV. heraustrat und die Herrschaft Innerösterreichs übernahm.

Das Herrschaftsgebiet der Bischöfe von Brixen und Trient lag zwar in Tirol, aber sie waren „Reichsfürsten und ihre weltlichen Herrschaften reichsunmittelbare Fürstentümer.“ In der Praxis jedoch hatte der Tiroler Landesherr seine Grafschaft immer weiter auf Kosten bischöflicher Rechte und Besitzungen ausgebaut. Schließlich einigte man sich 1363 in den „Tridentiner Kompaktanten“ auf eine enge Zusammenarbeit: „Der Landesherr übernahm den Schutz der Kirche von Trient und konnte einen Hauptmann eigener Wahl über alle Amtsträger des Bischofs stellen, während dieser Burgen und Ämter nur mit Zustimmung des Habsburgers besetzen

¹⁷ Vgl. Gozzi, *Il manoscritto Trento*, Bd. 1, S. 1, Anm. 7.

¹⁸ Suparmi Elizabeth Saunders, *The Dating of the Trent Codices from their Watermarks. With a Study of the Local Liturgy of Trent in the Fifteenth Century* (= Outstanding dissertations in music from British universities), New York 1989.

¹⁹ Alois Niederstätter, *1400-1522. Das Jahrhundert der Mitte. An der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit* (= Österreichische Geschichte 5), Wien 1996, S. 136.

konnte.“ (Niederstätter 1996: 193) Alexander von Masowien, der seine Ernennung noch Kaiser Sigismund verdankte, versuchte erfolglos, sich gegen eine Ausweitung der Tiroler Landesherrschaft aufzulehnen, während seine Nachfolger Georg II. und Johannes Hinderbach enge Gefolgsleute des regierenden Herzogs waren, die sogar an der Versammlung der Tiroler Stände teilnahmen. Aber sie betonten dennoch, dass dies kein Zeichen der Unterwerfung sei, sondern nur ein Zusammenwirken der wichtigsten Kräfte des Landes ermöglichen sollte (Niederstätter 1996: 194). Sie vermieden somit einen erfolglosen Konfrontationskurs, wie ihn Ende der 1450er Jahre Nicolaus Cusanus als Bischof von Brixen gegenüber Sigmund von Tirol einschlug.

Die Geschichte unserer Handschriftenbände setzt im Jahre 1431 ein, als Friedrich IV., damals Herzog von Tirol und Innerösterreich, an den Bischof von Trient, Alexander von Masowien, schrieb und ihn bat, seinem treuen Diener „Johannem Wolff de Bolzano“, einem Kleriker der Trienter Diözese, ein Benefiz zu übertragen, ein Wunsch, dessen Erfüllung nur wenige Tage später von Trient bestätigt wurde.²⁰ Wolff oder, wie er sich meist selbst nannte, Johannes Lupi hatte, wie eine Matrikel der Wiener Universität aus dem Jahr 1428/1429 belegt, in Wien studiert und war dann am Hofe Friedrichs IV. tätig (Wright 1989: 102). Nun kam diesem Hof damals im Machtgefüge der Habsburger eine besondere Rolle zu, da Friedrich IV. seit dem Tode Herzogs Ernst des Eisernen im Jahre 1424 als Vormund dessen Sohnes Friedrich V. auch die Herrschaft über Innerösterreich ausübte. Deshalb nimmt man gemeinhin an, dass er zumeist in Graz residierte. Sein Neffe Friedrich V. konnte erst 1435, 4 Jahre später als ursprünglich vereinbart, die ererbte Landesherrschaft Innerösterreichs antreten. 1439 starb sein Onkel Friedrich IV., und auf Bitten der Tiroler Stände übernahm nun Friedrich V. die Vormundschaft über dessen minderjährigen Sohn Sigmund und damit auch die Herrschaft über Tirol. Als im Oktober des gleichen Jahres Herzog Albrecht V., der 1438 als König Albrecht II. den deutschen Thron bestiegen hatte, auf einem Ungarn-Feldzug starb, war Friedrich plötzlich der Senior des Hauses Habsburg. Da auch Albrecht nur einen minderjährigen Sohn hatte, der sogar erst 1440 nach dem Tode des Vaters auf die Welt kam und deshalb Ladislaus Postumus genannte wurde, vereinigte Friedrich für einen Zeitraum von 7 Jahren „die ganze *domus Austriae* in seiner Hand“ (Niederstätter 1996: 144), eine Machtfülle, die erst wieder sein Sohn Maximilian 1493, dann aber im uneingeschränkten Umfang erreichen sollte. Mit dieser Machtfülle war Friedrich die Nachfolge Albrechts V. im Deutschen Reich als Friedrich III. nicht mehr streitig zu machen. Allerdings kümmerte sich Friedrich nach seiner Krönung in Aachen wenig um reichspolitische Belange, sondern nutzte sein hohes Amt vor allem zur Festigung österreichischer Präsenz im deutschen Südwesten (Niederstätter 1996: 137). Anstatt unmittelbare Ansprüche auf Böhmen durchzusetzen, an die bislang für die Luxemburger das römische Königtum geknüpft war, orientierte sich Friedrich wie schon Albrecht II. sehr früh und deutlich, politisch wie kulturell nach Westen hin, wobei vor allem die beiden Konzile in Konstanz und Basel eine entscheidende Rolle spielten. Damit legte Friedrich die Basis für die europäische Machtfülle seiner Nachfolger Maximilian I. und Karl V.

²⁰ Vgl. Peter Wright, *The Related Parts of Trent*, S. 102.

Wahrscheinlich hielt sich Johannes Lupi von 1431 bis 1439 am Hof des Herzogs von Tirol auf, der zunächst in Graz, seit 1435 aber, nach der Übergabe der steirischen Herrschaft an Friedrich V., in Innsbruck residierte. Allerdings stammen die ersten Nachweise für seinen Aufenthalt am Hof aus dem Jahr 1440, also aus der Zeit nach dem Tode Herzogs Friedrich IV. (Wright 1989: 107 f.). Damals hat sich Lupi als Begleiter und wahrscheinlich auch musikalischer Erzieher des noch minderjährigen Sigmunds, womöglich sogar in direkten Diensten des Königs am Hof Friedrichs des III. aufgehalten, also wieder in Graz oder Wiener Neustadt, wenn er sich nicht in Begleitung des Königs auf Reisen durch West-Europa befand. Unbekannt ist bislang auch, ob Lupi jemals in Basel gewesen ist, obwohl sein geistlicher Dienstherr Alexander von Masowien, Bischof von Trient und Patriarch von Aquileia, zu denjenigen Gesandten des Basler Konzils gehörte, die dort eine eigene Kapelle mitführten. Immerhin stand Alexander, obwohl er gegen den Tiroler Landesherrn die Reichsunmittelbarkeit seiner Diözese verteidigte, schon aufgrund des Basler Konzils mit dem Hof seines Neffen Friedrichs III. in enger Verbindung. Allerdings blieb er anders als sein Neffe bis zu seinem Tod auf der Seite des Gegenpapstes Felix V. und starb, von Papst Eugen IV. exkommuniziert, 1444 in Wien.

Die Handschriften Trient 87 und 92

Aus den Jahren 1439-1442 stammen nachweislich die beiden ältesten Bände der sieben Codices, die Bände 87 und 92. Schon Oswald Koller teilte diese Bände aufgrund des „allgemeinen Charakter[s] der Schrift und andern Merkmalen, z. B. Ueberresten alterthümlicher Compositionsweise und dem Vorhandensein rother Notation“ als ältere Zeugnisse von den übrigen Handschriften. Dabei lassen sich diese beiden älteren Bände noch genauer untergliedern, denn sie bestehen eigentlich aus vier unterschiedlichen Teilen, von denen nur die Abschnitte 87/I, das sind die Lagen 1-18 von Trient 87, und 92/II, also die Lagen 13-22 von Trient 92, auf Lupi selbst zurückgehen. Diese beiden großen Abschnitte wurden zunächst in einzelnen Faszikeln von Lupi gesammelt und schließlich mit den übrigen beiden Teilen in zwei ausgewogenen Bänden zusammengebunden. Damit ließ sich die Annahme Peter Wrights, diese beiden Abschnitte hätten einmal als Codex „TR“ zusammengehört, als bloße „philologische Konstruktion“ widerlegen.²¹

In der Hauptsache enthalten diese beiden Bände mehrstimmige Musik, wie sie vor allem für den liturgischen Gebrauch am Hof der Könige Albrechts II. und Friedrichs III. aufgeführt worden sein mag. Albrecht hatte die Hofkapelle von seinem Amtsvorgänger Sigismunds übernommen, darunter die flämischen Sänger Johannes de Sarto und Johannes Brassart. Brassart sollte 1439 Albrechts Begräbnismotette „Romanorum rex“ wie auch 1440 die Begrüßungsmotette für Friedrich III. „O rex

²¹ Reinhard Strohm, „Zur Entstehung der Trienter Codices. Philologie und Kulturgeschichte“, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von M. Staehelin (= Wolfenbütteler Forschungen 83 / Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3), Wiesbaden 1998, S. 13.

Fridrice“ komponieren.²² Weiterhin ist die Sammlung ein Zeugnis der Orientierung an den westlichen, vor allem flandrischen und englischen Vorbildern, denen sich der Hof in jenen Jahren bewusst öffnete. Deutliches Zeugnis dafür ist eine Faszikelgruppe aus Trient 89 und 93, die von Sören Meyer-Eller als „Zwischenlage“ bezeichnet wurde und auffallende Parallelen zur Handschrift Aosta aufweist. Hinzu kommen die Datierung und die regionale Zuweisung der Papiersorten, was alles zusammen auf eine Entstehung der Sammlung während der Krönungsfahrt Friedrichs III. im Jahre 1442 hinweist, die ihn von Innsbruck zur Krönung nach Aachen und anschließend zum Reichstag in Frankfurt führte, den er am 8. Juli eröffnete.²³ Nach dem Reichstag traf Friedrich sich in Lausanne und Basel mit dem vom Basler Konzil gewählten Gegenpapst Felix V., dem vormaligen Herzog Amadeus VIII. von Savoyen. Dieses Treffen mag Lupi Gelegenheit dazu gegeben haben, die mit dem 4. Teil des Aosta-Codex²⁴ übereinstimmenden Stücke, die zum Teil flämischer Herkunft sind, in seine Sammlung aufzunehmen (Meyer-Ellen 1989: 192). Auch das sogenannte „Battre-Faszikel“ aus der Diözese Lüttich, die Lagen 19-20 der Handschrift Trient 93, könnte auf dieser Reise erworben worden sein. Es enthält Kompositionen eines sonst unbekanntes H. Battre, der in Ciney in der Provinz Namur tätig gewesen zu sein scheint.²⁵ Die Faszikel stammen zwar aus den Jahren 1434-1437, sind aber erst 1445 mit den übrigen Lagen zu einem größeren Band vereinigt worden. Auch der Teil 92/I, also die Lagen 1-12 der Handschrift 92, ist erst nach 1442 mit den von Lupi aufgeschriebenen Faszikeln aus 92/II verbunden worden und stammt ebenfalls aus den 1430er Jahren. Die enge Verbindung dieser 12 Lagen zum Basler Konzil konnte Tom Ward an der Person des dort nachweisbaren Komponisten Nicholas Merques fest machen.²⁶ Auch die Tatsache, dass hier geistliche Kompositionen zu finden sind, die unterschiedlichen liturgischen Ordnungen verpflichtet sind, deutet auf eine Herkunft vom Basler Konzil hin, bot doch dieser Ort eine einmalige Möglichkeit, unterschiedlichste Repertoires kennen zu lernen und sammeln zu können.

Die beiden ältesten Bände spiegeln in ihrem Repertoire die politische Entwicklung Österreichs in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit der Konzentration auf einen zentralen Hof der drei Habsburger Häuser, der sich kulturell bewusst nach Westeuropa hin öffnete. Sogar direkte Verbindungen nach Flandern und England lassen sich nachweisen. Darüber hinaus spielte das Basler Konzil eine wichtige Rolle bei der Vermittlung der arriviertesten und am österreichischen Hof begierig aufgenommene Musik. Lupi nutzte diese Chance, wo auch immer er Zugang zu seinen Vorlagen erhielt, aus einem fast privat zu nennenden Interesse heraus eine solche großartige

²² Beide sind überliefert im 4. Teil des Aosta-Codex (Aosta, Biblioteca del Seminario maggiore, Ms. A¹D19, Lage 23-24 (f. 259-281), und sind ediert in: J. Brassart, *Opera omnia*, hrsg. von K. E. Mixer (= CMM 35), Bd. 2, AIM 1971.

²³ Sören Meyer-Eller, *Musikalischer Satz und Überlieferung von Messensätzen des 15. Jahrhunderts. Die Ordinariumsvertonungen der Handschriften Aosta 15 und Trient 87/92* (= Studien zur Musik 8), München 1989, S. 189 f.

²⁴ Vgl. Anm. 22.

²⁵ Vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge 1993, S. 255.

²⁶ Tom R. Ward, „The Structure of the Manuscript Trent 92-1“, in: *MD* 29 (1975), S. 127-148.

Sammlung anzulegen. Bei seinem Wechsel nach Südtirol hat er sie mit sich genommen und wohl auch in seinem Testament von 1455 seiner Heimat-Diözese vererbt.

Die Handschriften Trient 93 und 90

Die Handschrift Trient 93 bildet ein weiteres Bindeglied zwischen der königlich-habsburgischen Hofkapelle und Südtirol, das zudem weitere Beziehungen nach Westeuropa und Italien aufzeigt. Ihre Entstehung fällt zeitlich zwischen die übrigen Bände, nämlich in die Jahre 1450-1452 bzw. 1456. Der ältere Teil umfasst die Lagen 1-18 und 21-30, deren Inhalt deutlich auf die nunmehr kaiserliche Hofkapelle verweist, zugleich aber die Verbindung zu Trient aufscheinen lässt. Ein auffälliges Kernstück dieses Bandes bildet eine Folge englischer Tenor-Messen, zu denen einige nicht-englische Werke wie die Mess-Sätze von Johannes Pullois hinzugefügt wurden. Die Wege, die zur Zusammenstellung dieser Stücke führten, lassen sich aufgrund zahlreicher Indizien rekonstruieren. Daraus ergibt sich eine Geschichte, deren Ablauf über die damaligen europäischen Handelswege führt.²⁷ Pullois war Anfang der 1440er Jahre zusammen mit Johannes Ockeghem in Antwerpen tätig, das enge Handelsverbindungen mit England besaß, so dass die Kenntnis englischer Musik nahe liegt. 1447 verließ er Antwerpen, um in die päpstliche Kapelle aufgenommen zu werden. Auf dem Weg dorthin übergab er in Ferrara dem Herzog Leonelle d'Este ein Buch mit 6 Messen. Auf diese Weise gelangten diese Stücke möglicherweise in die Handschrift Modena,²⁸ die 1448 zusammen gebunden wurde. 1452, im Jahr seiner römischen Kaiserkrönung, besuchte Friedrich III. auf dem Rückweg von Rom auch Ferrara, und zwar bevor er in Padua der Verleihung der Doktorwürde der Universität an Johannes Hinderbach beiwohnte. Hinderbach hatte zunächst in Wien studiert, bevor er in Padua im kanonischen Recht promoviert wurde. In seiner Wiener Zeit gehörte er zum Kreis um den bedeutenden Humanisten Aeneas Sylvius Piccolomini, den späteren Papst Pius II., der zunächst Sekretär des Basler Gegenpapstes Felix V., dann der kaiserlichen Kanzlei Kaiser Friedrichs III. gewesen war. Hinderbach war ab 1455 als Domprobst in Trient tätig und wurde 1465 nach dem Tode Georg II. zum Bischof gewählt. Das Repertoire der Handschrift 93 dokumentiert also die weitere Öffnung des habsburgischen Hofes sowohl nach Westen wie auch nach Süden hin. Zugleich wird in der Person Johannes Hinderbach die enge geistige Verbindung des Humanistenzirkels der Wiener Universität zu seinem späteren Wirkungsort Trient deutlich,²⁹ eine Verbindung, die wahrscheinlich auch seinen Sekretär, den späteren Trienter Schulrektor Johannes Wisner geprägt haben wird, obwohl wir keinen sicheren Beleg für ein Studium in Wien haben.

Dieser Johannes Wisner aus München, der ebenfalls seit 1455 in Trient nachweisbar ist (Wright 1989: 110), ist einer der wichtigsten Schreiber der späteren Lagen der

²⁷ Zusammengefasst bei Margaret Bent, "Trent 93 and Trent 90. Johannes Wisner at work", in: *I Codici musicali Trentini*, S. 89.

²⁸ Modena, Biblioteca Estense, Ms. αX.1.11.

²⁹ Vgl. Martin Staehelin, "Trienter Codices und Humanismus", in: *I Codici musicali Trentini*, S. 158-169.

Handschrift Trient 93. Als Wiser zunächst als Succentor des damaligen Schulrektors Johannes Prenner nach Trient kam, kopierte er große Teile des Codex Trient 93 in ein eigenes Exemplar, die heutige Handschrift Trient 90. Nachdem er 1459 selber zum Rektor der Domschule ernannt worden war, erübrigte sich die weitere Abschrift, da er nun in Trient bleiben konnte, und er vervollständigte beide Handschriften mit weiteren Stücken.³⁰ Vor allem ergänzte er die Ordinarius-Sätze seiner Vorlage durch weitere Offiziums-Gesänge wie Hymnen, Magnifikats und Antiphone.³¹

Die Handschriften Trient 88, 89 und 91

Die jüngeren drei Trienter Codices, die wohl aus den Jahren 1460-1477 stammen, folgen zeitlich unmittelbar der Handschrift Trient 90, wobei sie jeweils durch gemeinsame Papierlagen miteinander verbunden sind. Außerdem sind alle zumindest der Anregung Johannes Wisers zu verdanken, wenn auch sein unmittelbarer Anteil an der Schreibe mehr und mehr zurückgeht. An seine Seite tritt möglicherweise Peter Schrott, seit 1460 Wisers Succentor und 1465 sein Nachfolger als Rektor. In diesen Bänden verstärkt sich vor allem die Öffnung nach Süden, die wohl in erster Linie den Vermittlungen des neuen Bischofs Johannes Hinderbach zu verdanken ist, der oft in Diensten Kaiser Friedrichs III. in Italien, insbesondere in Rom tätig war. So findet sich in Trient 89 eine ganze Serie von Antiphonen, die mit der römischen Quelle San Pietro B 80 konform geht.³² Das gleiche gilt auch für die Mess-Propriums-Zyklen in Trient 88, von der man heute sicher weiß, dass sie der burgundischen Hofkapelle entstammen, wenn sie nicht sogar Dufay selbst zugeschrieben werden können.³³

Österreichische Polyphonie

Lupi und Wiser haben sich über Jahre hinweg bemüht, den neuesten Stand der kompositorischen Entwicklung Europas in der Mitte des 15. Jahrhunderts zu dokumentieren. Aber es gibt in diesen Bänden auch ebenso viele Zeugnisse einer regionalen österreichischen, in wenigen Fällen sogar Tiroler Praxis mehrstimmigen Singens und Komponierens. So sind die Messen über deutsche geistliche Melodien und Tenorlieder in ihrer Faktur zwar kaum von ihren flämischen oder gar englischen Vorbildern zu unterscheiden, aber Komponisten dieser Stücke sind nicht in den Ursprungsländern ihres Stils, sondern in Österreich selbst zu suchen. Schon am Hof Albrechts II. waren flämische und flandrische Sänger beschäftigt. Süddeutsche und

³⁰ Dazu v.a. Gozzi, *Il manoscritto Trento*.

³¹ Dazu ausführlich Gozzi, *Il manoscritto Trento*; vgl. Strohm, "Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria", in: *MD* 38 (1984), S. 222 f.

³² Vgl. Strohm, "Native and Foreign Polyphony", S. 223; vgl. auch Christopher Reynolds, "The Origins of San Pietro B 80 and the Development of a Roman Sacred Repertory", in: *Early Music History* 1 (1981), S. 257-304.

³³ Dazu David Fallows, "Dufay and the Mass Proper cycles of Trent 88", in: *I Codici musicali Trentini*, S. 46-59.

österreichische Musiker, die ebenfalls an diesem Hof tätig waren, aber auch Gelehrte im Umkreis der Wiener Universität mit der musikalischen Wirkungsstätte St. Stephan konnten leicht von ihren ausländischen Vorbildern lernen. Seitdem bekannt ist, dass die *Missa Caput*, die offensichtlich aufgrund ihres Prestiges in allen vier späteren Codices aufgezeichnet wurde (Trient 93, 90, 88 und 89), englischen Ursprungs ist,³⁴ kann die *Missa Christus surrexit*, die in vielen Punkten Ähnlichkeiten mit diesem Werk aufweist, aber auf eine deutsche Weise zurückgeht, nur eine Nachahmung des englischen Vorbildes durch einen österreichisch-süddeutschen Komponisten sein.³⁵ Ebenfalls diesem Raum muss der Komponist der *Missa Gross senen* entstammen, der sogar als ein „Pionier der franko-niederländischen Messenkunst in der unmittelbaren Nachfolge Dufays“ bezeichnet worden ist (Strohm 1989: 93). Leider haben Lupi und Wisner nur die Namen der international berühmten Komponisten angeführt, während sie die Namen heimischer Komponisten selten festhielten.

Eine wichtige Rolle spielen auch die in Trient 91 vertretenen *Missae breves*, die offensichtlich auf Mailänder Vorbilder zurückgehen, aber auf durchaus eigenständige Weise in den liturgischen Kontext der Innsbrucker Hofkapelle eingepasst wurden. Wahrscheinlich sind sie dann von dort in den Band Trient 89 übernommen worden.³⁶ Eine mögliche Rolle als Übermittler und Umgestalter mag Johannes Martini gespielt haben, der als Organist am Konstanzer Dom mit den österreichischen Praktiken der mehrstimmigen Setz- und Aufführungsweise wohlvertraut war, zugleich aber auf dem Niveau der führenden flämisch-niederländischen Komponisten stand. Immerhin war er seit 1474 als Hofkapellmeister in Ferrara angestellt, also auf einer der renommiertesten Positionen der damaligen Zeit. Dass er enge Beziehungen zu Innsbruck hatte, wissen wir aus seinen späteren Kontakten zu Paul Hofhaimer, dem Hoforganisten Kaiser Maximilians, lässt sich aber auch schon für seine Konstanzer Zeit vermuten.³⁷

Eine seltene Ausnahme unter all diesen österreichisch-süddeutschen Kompositionen stellt das vierstimmig gesetzte Lied „Heya, heya nu wie sie grollen“ in Trient 89 dar.³⁸ Aufgrund textlicher Indizien lässt sich als Komponist der weltlichen Tenorvorlage der Tiroler Musiker Oswald von Wolkenstein glaubhaft machen, dessen Lied von einem Österreichischen Musiker, einem Vorläufer Heinrich Isaacs (Johannes Martini?), mehrstimmig ausgearbeitet worden ist (Strohm 1984: 225 f.).

Die sieben Trienter Codices bieten ein facettenreiches Material zur europäischen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts. Sie entstammen einem Ort, der einmalige Voraussetzungen für ein solches Unternehmen bot. Zwar lag Trient im Randbereich

³⁴ Strohm, „Quellenkritische Untersuchungen an der Missa 'Caput'“, in: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, hrsg. von L. Finscher (= Quellenstudien zur Musik der Renaissance 2 / Wolfenbütteler Schriften 26), Wiesbaden 1983, S. 153-176.

³⁵ Strohm, „Meßzyklen über deutsche Lieder in den Trienter Codices“, in: *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Martin Just und Reinhard Wiesend, Tutzing 1989, S. 81 f.

³⁶ Vgl. Adely Peck Leverett, „An early 'Missa brevis' in Trent Codex 91“, in: *Music in the German Renaissance: Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von J. Kmetz, Cambridge 1994, S. 152-173.

³⁷ Vgl. die zusammenfassenden Beobachtungen zu dieser Diskussion bei Leverett, „An early 'Missa brevis' in Trent Codex 91“, S. 167.

³⁸ Trient 89, f. 399 (Nr. 751), ediert in: *Sechs Trienter Codices*, II. Auswahl, hrsg. von Guido Adler und Oswald Koller (= DTÖ 22), Wien 1904, Nachdruck Graz 1959, S. 118-119.

Tafel 1: Die habsburgischen Herrscher im 15. Jahrhundert

Niederösterreich Österreich ob u. unter der Enns Albrecht V. (seit 1406) dt. König Albrecht II. (1438) + 1439	Innerösterreich Steiermark, Kärnten, Krain, Istrische Gebiete, adriat. Küste Ernst der Eiserne (seit 1404) + 1424	Oberösterreich Tirol, Vorarlberg, Vorderösterreich Friedrich IV. (seit 1406) + 1439
Ladislaus Postumus (*1440) +1457 Albrecht VI. (seit 1458) (nur Vorderösterreich) + 1463	1452 Kaiserkrönung + 1493 König Maximilian I.	Sigmund (seit 1446) 1490 Abdankung

des habsburgischen Herrschaftsgebietes, dafür hatten die Tridentiner Chorherren immer enge und gute Beziehungen zum Innsbrucker, dank der dynastischen Verhältnisse auch zum königlichen Hof in Graz bzw. Wiener Neustadt. So hatten sowohl Johannes Lupi als auch Johannes Wisner immer Zugang zu den Vorlagen mit der aktuellsten Musik aus ganz Europa. Hinzu kommt die verstärkte Ausrichtung des kaiserlichen Hofes nach Westen, mit der der habsburgische Hof Anschluss an die westlichen Entwicklungen zu finden suchte. Vor dem Hintergrund des in Trient gesammelten Repertoires zeichnen „sich Umriss eines kosmopolitischen und dynamischen Musiklebens in Mitteleuropa“ ab (Strohm 1998: 809), das gegenüber den Regionen im Westen, die durch die Handelswege von Flandern über Frankreich und Savoyen nach Italien verbunden waren, seit dem Konstanzer, vor allem aber seit dem Basler Konzil ein neues kulturelles Gegengewicht im Osten herausbildete. Dadurch kam dem wichtigsten Verbindungsweg über die östlichen Alpen, nämlich dem Brennerpass, dessen Weg an Trient vorbeiführte, eine neue Bedeutung zu, die Trient als Zentrum musikalischer Vermittlung in Europa prädestinierte. Wie schon Oswald von Wolkenstein bodenständiges Volksgut mit europäischer Kunst zu verbinden wusste, zeugen auch die Trienter Codices von einem intensiven Austausch zwischen europäischer Kultur und traditionellen regionalen Gegebenheiten.

Literatur

- Dalmonte, Rossana (Hrsg.), *Musica e società nella storia trentina*, Trient 1995 (mit Beiträgen von D. Curti u. M. Gozzi).
- Evans, Jean-Marc, „A unique cantus firmus usage in a 15th-century English Mass“, in: *Early Music* 26 (1998), S. 469-477.
- Federhofer, Hellmut, „Harmonik in Motetten der Trienter Kodices“, in: *AfMw* 49 (1992), S. 200-206
- Ficker, Rudolf, „Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 7 (1920), S. 5-47.
- Gozzi, Marco, *Il manoscritto Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 1377 (Tr 90) con un'analisi del repertorio non derivato da Tr 93* (= Studi e testi musicali I,2), Cremona 1992.
- Gozzi, Marco, „Un nuovo frammento trentino di polifonia del primo quattrocento“, in: *Studi musicali* 21 (1992), S. 237-251.
- Hagg, Barbara, „The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music“, in: *Journal of the Royal Musical Association (RMA)* 120 (1995), S. 1-43.
- Kirnbauer, Martin, „Funktion der Fehler. Zur Rezeption eines internationalen Chanson-Repertoires nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft NF* 16 (1996), S. 37-47.
- Leverett, Adely Peck, „An early 'Missa brevis' in Trent Codex 91“, in: *Music in the German Renaissance: Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von J. Kmetz, Cambridge 1994, S. 152-173.
- Leverett, Adely Peck, „An anonymous Mass from Bohemia in Trent Codex 91“, in: *Revista de Musicologia* 16 (1993), S. 2553-2566.
- Leverett, Adely Peck, „Song masses in the Trent Codices: the Austrian connection“, in: *Early Music History* 14 (1995), S. 205-256.
- Lunelli, Renato, „La patria dei codici musicali tridentini“, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 4 (1928), S. 116-128.
- Meyer-Eller, Sören, *Musikalischer Satz und Überlieferung von Messensätzen des 15. Jahrhunderts. Die Ordinariusvertonungen der Handschriften Aosta 15 und Trient 87/92* (= Studien zur Musik 8), München 1989.
- Niederstätter, Alois, *1400-1522. Das Jahrhundert der Mitte. An der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit* (= Österreichische Geschichte 5), Wien 1996.
- Pass, Walter, „Eine Handschrift aus dem Schottenstift zu Wien zur Erklärung der Trienter Codices?“, in: *Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ)* 35 (1980), S. 143-153.
- Pirrotta, Nino u. Danielo Curti (Hrsg.), *I Codici musicali Trentini a cento anni dalla loro riscoperta. Atti del Convegno 'Laurence Feininger: la musica come missione' Trento 1985*, Trento 1986 (Beiträge von M. Bent, G. Cattin, D. Fallows, S. E. Saunders, M. Staehelin, T. Ward, P. Wright).
- Sachs, Klaus-Jürgen, „Die Gyml-Stimmen zum Superius des 'O rosa bella'.-Satzes im Kodex Trent 90“, in: *Die Musikforschung (Mf)* 49 (1996), S. 287-292.
- Saunders, Suparmi Elizabeth, *The Dating of the Trent Codices from their Watermarks. With a Study of the Local Liturgy of Trent in the Fifteenth Century*, New York 1990.
- Strohm, Reinhard, „Meßzyklen über deutsche Lieder in den Trienter Codices“, in: *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. von M. Just und R. Wiesend, Tutzing 1989, S. 77-106.
- Strohm, Reinhard, „Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria“, in: *Musica Disciplina (MD)* 38 (1984), S. 205-230.
- Strohm, Reinhard, „Quellenkritische Untersuchungen an der Missa 'Caput'“, in: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, hrsg. von L. Finscher (= Quellenstudien zur Musik der Renaissance 2 | Wolfenbütteler Schriften 26), Wiesbaden 1983, S. 153-176.

- Strohm, Reinhard, „Zur Entstehung der Trienter Codices. Philologie und Kulturgeschichte“, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von M. Staehelin (= Wolfenbütteler Forschungen 83 / Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3), Wiesbaden 1998, S. 11-20.
- Strohm, Reinhard, Art. „Trienter Codices“, in: MGG₂, Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 801-812.
- Strohm, Reinhard, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge 1993.
- Vivarelli, u. Gulla, *Codex Tridentinus 87-92*, 6 Bände, Rom 1969-1970 Ward, Tom R., „The Structure of the Manuscript Trent 92-1“, in: *Musica disciplina (MD)* 29 (1975), S. 127-148.
- Weright, Peter (Hrsg.), *I Codici Musicali Trentini. Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca*, Treviso 1998 (mit Beiträgen von B. J. Blackburn, D. Fallows, R. L. Gerber, M. Gozzi, A. Laubenthal, A. Kirkman, A. P. Leverett, R. Strohm und P. Wright).
- Wolkan, R., „Die Heimat der Trienter Musikhandschriften“, in: *Studien zur Musikwissenschaft (StMw)* 8 (1921), S. 5-8.
- Wright, Peter, „Paper Evidence and the Dating of Trent 91“, in: *Music and Letters (ML)* 76 (1995), S. 487-508.
- Wright, Peter, „The compilation of Trent 87/1 and 92/2“, in: *Early Music History* 2 (1982), S. 237-272.
- Wright, Peter, *The Related Parts of Trent Museo Provinciale d'arte, Mss. 87 (1374) and 92 (1379): a Paleographical and Text-Critical Study* (= Outstanding dissertations in music from British universities), New York u. London 1989.