

Jacobus Barbireau: *familiaris* – *musicus praestantissimus* – Hofkomponist *in absentia*?*

Jacques oder Jacobus Barbireau gehört zweifellos zu den faszinierendsten und zugleich mysteriösesten Musikern, die dem Hof von Maximilian assoziiert waren. Soweit wir es sagen können, gehörte er niemals der Kapelle Maximilians an, hat nie an seinem Hof gedient, und doch wissen wir, dass er im Auftrag des römischen Königs nicht nur als musikalischer Erzieher tätig war, sondern auch als eine Art diplomatischer Gesandter. Nur wenige seiner Werke sind erhalten: zwei Messen, ein Messsatz, eine Motette und drei weltliche Lieder, und bis auf das ungeheuer populäre *Een vroelic wesen* hat sich davon keines sonderlich weit verbreitet. Die Zeitgenossen aber waren sich mit den heutigen Musikern und Musikforschern einig, dass dieser Komponist Musik von höchster Qualität produzierte. Beatrix von Ungarn etwa bezeichnete ihn als »musicus praestantissimus«; Rudolf Agricola lobte seine Werke und versuchte sie in Heidelberg zu propagieren; der mit Agricola wie Barbireau befreundete Humanist Judocus Beissel erklärte in einer Grabschrift in Anlehnung an einen klassischen Topos, Barbireau habe Orpheus übertroffen.¹ Die Überlieferungssituation zeigt, dass diese Musik für die Selbst-

* Für die großzügige Überlassung von Transkriptionen zweier hier zitierter Dokumente bin ich David Fiala (Tours) und Grantley McDonald (Wien) sehr verpflichtet; Katelijne Schiltz hat mir liebenswürdigerweise eine Kopie der schwer zugänglichen Schrift von van den Nieuwenhuizen verschafft; Honey Meconi hat Aspekte der Alamire-Handschriften mit mir diskutiert. Ihnen allen sei von Herzen gedankt.

1 Zu Beatrix vgl. Anhang B und unten den Abschnitt »Barbireaus Mission nach Buda«. Vgl. Agricolas Brief an Barbireau, Heidelberg, 7. Juni 1484, in: Rudolph Agricola, *Letters*, hrsg., übers. und komm. von Adrie van der Laan und Fokke Akkerman, Assen 2002 (*Medieval and Renaissance texts and studies*, 216), S. 200–219: S. 218. Dazu Elly Kooiman, »The Letters of Rodolphus Agricola to Jacobus Barbirianus«, in: *Rodolphus Agricola Phrisius, 1444–1485. Proceedings of the International Conference at the University of Groningen, 28–30 October 1985*, hrsg. von Fokke Akkerman und Arie Johan Vanderjagt, Leiden 1988, S. 136–146: S. 141; Elly Kooiman, »The Biography of Jacob Barbireau (1455–1491) Reviewed«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 38 (1988), S. 36–58: S. 37 und 53f. (hier die drei Grabsprüche Beissels auf Barbireau). Susann El Kholi, »Additamenta Beisseliana«, in: *Daphnis* 36 (2007),

repräsentation des habsburgisch-burgundischen Hofes offenbar eine bedeutende Rolle spielte, und zwar weit über Barbireaus Tod hinaus.

Zudem handelt es sich bei Barbireau um einen der wenigen Komponisten des 15. Jahrhunderts, bei denen wir ganz konkret nachweisen können, dass sie im Austausch mit einem Humanisten standen und selbst gelehrten Interessen nachgingen. Obwohl eine solche nahe Beziehung und wechselseitige Einflussnahme zwischen der humanistischen Bildungsreform und der Kompositionsgeschichte immer wieder als selbstverständlich unterstellt worden ist, ist sie doch vor etwa 1530/40 erstaunlich selten konkret zu dokumentieren – eben mit der Ausnahme des maximilianischen Hofes, wo ein solcher Austausch zwischen humanistisch-gelehrter und musikalischer Sphäre vielfach belegt ist (vgl. unten Grafik 1).²

So marginal also die Lebenszeugnisse und die Kompositionen von Barbireau auf den ersten Blick wirken mögen – stets erscheinen sie faszinierend, und wohl nur der frühe Tod des Komponisten im Jahr 1491 im Alter von etwa 36 Jahren hat verhindert, dass sein Name heute zu den Großen der Generation um 1500 gezählt wird. Im Rahmen des vorliegenden Bands sind vor allem die nie ganz aufgeklärten Beziehungen Barbireaus zu Maximilian interessant. Barbireau ist, so könnte man mit nur geringer Übertreibung sagen, der anwesende Abwesende im musikalischen Geflecht rund um Maximilian – seine Beziehung zur Musikkultur des römischen Königs während dessen frühen burgundischen Jahren bleibt unklar.

Neue, gar erhellende dokumentarische Belege zu Barbireau können hier freilich nicht mitgeteilt werden – geplante Recherchen in Antwerpen fielen den durch die Covid 19-Pandemie geforderten Einschränkungen zum Opfer.³ Aber auch wenn vieles nach wie vor im Dunkeln bleiben muss, mögen durch die Analyse und Kontextualisierung der eingangs angedeuteten Aspekte doch nach und nach Konturen und Zusammenhänge erkennbar werden. Dabei versuche ich, die These

S. 685–716, enthält eine weitere Edition dieser drei Epitaphien samt Übersetzung (S. 698f.) und einem philologischen Kommentar (S. 715f.). Die Erstpublikation war: [Judocus Beysseus], *Rosacea augustissima cristifera Marie corona*, Antwerpen: Govert Back, [ca. 1495], fol. [e 6^{r-v}].

2 Die beste Kulturgeschichte des maximilianischen Hofes findet sich bei Nicole Schwindt, *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel und Stuttgart 2018, vor allem S. 47–281. Obwohl Schwindt der Frage des Humanismus keine systematische Behandlung widmet, finden sich vielfältig verstreute, über das Register leicht zu erschließende Informationen.

3 Weder Grantley McDonalds Recherchen zur maximilianischen Hofkapelle noch David Fialas prosopographische Archivistudien haben neue Dokumente zu Barbireau zu Tage gefördert, und auch Eugene Schreurs ist im Rahmen seines Forschungsprojekts zum Musikleben in der Kollegiatenkirche Unsere Liebe Frau in Antwerpen zwischen 1370 und 1530 bisher auf keine neuen Quellen gestoßen (persönliche Mitteilungen). Maßgeblich bleibt somit Ellen Kooimans Aufsatz von 1988 (wie *Anm. 1*).

zu untermauern, dass Barbireau als abwesender Anwesender für den maximilianischen Hof eine durchaus bedeutende Rolle gespielt hat, möglicherweise sogar als eine Art »Hofkomponist in absentia« – wenn auch das Fragezeichen des Titels stehen bleiben muss.

Herkunft und Tätigkeit

Dank zweier Zahlungsbelege können wir Barbireaus Geburtsdatum auf ca. 1455 festlegen. Damit gehörte er zur Generation von Jacob Obrecht, Heinrich Isaac und Josquin Desprez, war vielleicht etwas älter als Pierre de la Rue oder Antoine Brumel. Trotz seines französischen Namens entstammte er einer seit wenigstens zwei Generationen in Antwerpen ansässigen Familie.⁴ Allem Anschein nach hat er diese Familie auch fortgeführt, denn er hatte eine Tochter namens Jacomyne, und in den Briefen von Rudolf Agricola finden sich Anspielungen auf eine – offenbar charmante und liebevolle – Gefährtin Barbireaus.⁵

Vermutlich hat Barbireau zeittypisch eine Ausbildung als Chorknabe in einer *Maîtrise* erfahren, und dies wohl in Antwerpen. Dennoch zählt er zu den vergleichsweise wenigen Komponisten des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die keine geistliche Laufbahn eingeschlagen haben. Oder empfing er als Sohn einer wohlhabenden und alteingesessenen Bürgerfamilie doch einfach privaten Kompositionsunterricht aufgrund persönlicher Neigung und Begabung?⁶ Jedenfalls ist auffällig,

4 Seine Eltern waren Jan Barbireau und Johanne van Sint Pol; seine Großeltern hießen Aernout und Johanne Barbireau. Zum Folgenden vgl. vor allem E. Kooiman, *The Biography* (wie *Anm. 1*).

5 Agricolas Anspielungen auf Venus und Cupido, die Bezeichnung jener Frau als »corpusculum« und »amores tuos«, sprechen eine ungewohnt drastische, geradezu anzügliche Sprache. Auch wenn wir nicht mit Sicherheit sagen können, ob damit eine Geliebte oder doch eine Ehefrau Barbireaus charakterisiert wird, scheint es mir doch sehr wahrscheinlich, dass Jacomyne einer gesellschaftlich legitimierten Ehe entstammte. Vor allem im Hinblick auf Barbireaus Tätigkeit an der Liebfrauenkathedrale Antwerpens erscheint diese Annahme fast unvermeidlich: Als Vater eines illegitimen Kinds wäre er doch wohl seines Postens enthoben worden. Die Stellen bei Agricola lauten folgendermaßen. Erster Brief: »Quam vellem scire, quid agas ..., quomodo tibi cum letissimo et lepidissimo corpusculo illo, quod Veneres omnes Cupidinesque finxerunt, conveniat.« (»Wie sehr würde ich gerne wissen, was Du machst, ... wie es Dir mit jenem fröhlichen und heiteren Körperchen, das alle Venusgöttinnen und Cupidos erzeugt haben, ergeht.« R. Agricola, *Letters*, wie *Anm. 1*, S. 148.) Zweiter Brief: »Festium etiam corpusculum illud et faceciarum leporumque omnium arculam, amores tuos, scis quomodo, meo nomine salutabis.« (»Auch jenes hübsche Körperchen und Schatzkästchen aller Scherze und Heiterkeit, Deine leidenschaftliche Liebe, wirst Du, Du weißt schon wie, in meinem Namen grüßen.« Ebda., S. 180) Zu Jacomyne vgl. E. Kooiman, *The Biography* (wie *Anm. 1*), S. 48.

6 Vielleicht wurde Barbireau als Stammhalter eine solche Entscheidung von der väterlichen Autorität untersagt (von Geschwistern wissen wir nichts). Zum typischen Lebenslauf eines Komponisten

dass zu den wenigen anderen Nicht-Geistlichen unter den Komponisten um 1500 Alexander Agricola, Paul Hofhaimer sowie Heinrich Isaac und sein Schüler Ludwig Senfl zählen, allesamt Musiker, die zur einen oder anderen Zeit im Dienste Maximilians standen. Ob hinter dieser auffälligen Häufung eine bestimmte Intention Maximilians steht – etwa der Versuch, sich vom päpstlich regulierten Benefizienwesen so weit wie möglich unabhängig zu halten –, muss dahingestellt bleiben.

Was vielleicht ebenso bemerkenswert ist: Barbireau scheint, obwohl er zweifellos des Gesangs kundig war, nie als »einfacher Sänger« gearbeitet zu haben. In den Akten der Antwerpener Liebfrauenkirche wurde er seit 1487 als »zangmeester« und »magister choralium«, also Chorleiter und Lehrer der Chorknaben angeführt, vielleicht übte er dieses Amt schon seit 1484 aus. Bei der Berufung auf eine derart verantwortungsvolle Stelle war ihm seine solide stadtbürgerliche Herkunft sicher nicht hinderlich.⁷

Die Beziehung zu Rudolf Agricola

Barbireau scheint sein kurzes Leben fast ausschließlich in Antwerpen verbracht zu haben. Hier lernte ihn der Humanist Rudolf Agricola bei einem kurzen Aufenthalt 1481 in der zweiten Jahreshälfte kennen.⁸ In dieser Zeit entstand unter den Bürgern Antwerpens die Bestrebung, Agricola für 100 Kronen im Jahr für eine Lehrtätigkeit an die Stadt zu binden. Wie Agricola selbst berichtet, waren es »eine Reihe von Kanonikern und viele Angehörige der vornehmen Jugend«,⁹ die diesen letztlich nicht realisierten Plan entwickelt hatten; die Verhandlungen führte der gerade einmal 26-jährige Barbireau. Offenbar traute man ihm zu, nicht nur dem gelehrten und rund zehn Jahre älteren Agricola auf Augenhöhe zu

im 15. Jahrhundert vgl. den Überblick bei Wolfgang Fuhrmann, »Sänger und Komponisten: Ausbildung, Selbstverständnis, Lebenswege«, in: *Musikleben in der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest*, hrsg. von dems., Teilbd. 1: *Orte der Musik*, Laaber 2019 (Handbuch der Musik der Renaissance, 4), S. 19–93.

7 Zu den Aufgaben eines »zangmeester« vgl. Jos van den Nieuwenhuizen, »De koralen, de zangers en de zangmeesters van de Antwerpse O.-L.-Vrouwekerk tijdens de 15e eeuw«, in: *Gouden jubileum gedenkboek ter gelegenheid van de viering van 50 jaar heropgericht Knapenkor van de Onze-Lieve-Vrouwkatedraal te Antwerpen*, hrsg. von Paul Schrooten, Antwerpen 1978, S. 29–72: S. 46–49.

8 Zum Folgenden vgl. E. Kooiman, *The Biography* (wie *Anm. 1*), S. 36f., und dies., *The Letters* (wie *Anm. 1*), S. 136–141.

9 Hier zitiert nach E. Kooiman, *The Letters* (wie *Anm. 1*), S. 137. Dass sich die Kanoniker für die humanistischen Studien einsetzten, erscheint im Lichte der folgenden Ausführungen als außergewöhnlich.

begegnen; er dürfte wohl auch zu den Initiatoren dieses Vorhabens gehört haben, denn sein lebhaftes Interesse sowohl an der Person Agricolas als auch an humanistischen Studien wird in der Folge deutlich: Barbireau begann mit Agricola einen Briefwechsel (von dem nur die Antworten des Humanisten bekannt sind). Wie aus diesem hervorgeht, begegnete Agricola dem jungen Antwerpener Bürger mit offenkundiger Zuneigung, die nicht nur durch die gemeinsamen intellektuellen Interessen begründet scheint.

Letztendlich entschied sich Agricola für die Tätigkeit am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg; im letzten der drei erhaltenen Briefe skizzierte der Humanist dem jungen Musiker eine Art Studienplan, gewissermaßen als Ersatz jenen Lehrgang in humanistischen Studien, den er ihm nicht persönlich in Antwerpen hatte vortragen können. Diese Schrift wurde über den unmittelbaren Anlass hinaus berühmt und zirkulierte unter dem Titel *De formandis studiis* oder *De ratione studii* als selbstständige Abhandlung – ein Prozess, den Barbireau selbst in Gang gesetzt haben könnte. Aus allen drei Briefen geht hervor, dass Agricola den jungen Mann selbst zu einer Art Meisterschüler ausersehen hätte, wäre die Entscheidung für Antwerpen gefallen.

Dieses Interesse eines zeitgenössischen Musikers für humanistische Bildungswerte erscheint außergewöhnlich. Denn bis heute nicht widerlegt sind die Argumente Honey Meconis, dass die Rezeption des Humanismus im franko-flämischen Kernbereich der Musikerausbildung (zumindest bis etwa 1530/40) keineswegs vorauszusetzen sei.¹⁰ Obwohl Meconis Argument sich auf die angebliche Übereinstimmung zwischen humanistischer und kompositorischer *imitatio* konzentriert, lässt es sich doch generell erweitern: Die humanistische Bildungsreform wurde in den Mätrisen der großen Weltkirchen des 14. und 15. Jahrhunderts kaum wahrgenommen. Sie war für das dortige Ausbildungsmodell, die Erziehung zu einem musikkundigen Geistlichen, entbehrlich.¹¹ Angesichts dieses Befunds erscheint das Engagement Barbireaus umso erstaunlicher. Tatsächlich ist mir vor etwa

10 Honey Meconi, »Does Imitatio Exist?«, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 152–178, hier vor allem S. 166–172. Meconi bewertet denn auch die Bezüge zwischen humanistischer Poetik und kompositorischer Praxis durchaus skeptisch. Zum weiteren Kontext mit durchaus vergleichbarem Befund Jozef Ijsewijn, »The Coming of Humanism to the Low Countries«, in: *Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of its European Transformations. Dedicated to Paul Oskar Kristeller on the Occasion of His 70th Birthday*, hrsg. von Heiko Augustinus Oberman und Thomas A. Brady, Leiden 1975 (Studies in medieval and reformation thought, 14), S. 193–301, jetzt auch in: Jozef Ijsewijn, *Humanism in the Low Countries*, hrsg. von Gilbert Tournoy, Leuven 2015 (Supplementa Humanistica Lovaniensia, 40), S. 77–188.

11 Vgl. W. Fuhrmann, Sänger und Komponisten (wie [Anm. 6](#)), S. 26f.

1520 außerhalb des späteren Umfelds der kaiserlichen Hofkapelle nur ein einziger weiterer Briefwechsel zwischen einem Komponisten und einem Humanisten bekannt, nämlich der von Francisco de Peñalosa und Lucius Marineus.¹² Bemerkenswerterweise ist weder von Barbireau noch von dem weit fruchtbareren Peñalosa ein Werk auf einen humanistischen Text erhalten.¹³

Im Umkreis Maximilians gibt es hingegen, wie bereits angedeutet, zahlreiche konkrete Belege für persönliche Kontakte zwischen Musikern wie Hofhaimer und Heinrich Finck und Humanisten wie Konrad Celtis oder Joachim Vadian, und generell für fruchtbare Austauschbeziehungen – durch humanistische Texte für Motetten, Odenvertonungen in antiken Metren, musikalische Beiträge zu humanistischen Dramen, lobende Erwähnungen, musiktheoretische Texte und anderes (vgl. Grafik 1). Wieder scheint Barbireau hier ein Muster späterer maximilianischer Musikkultur zu prägen.

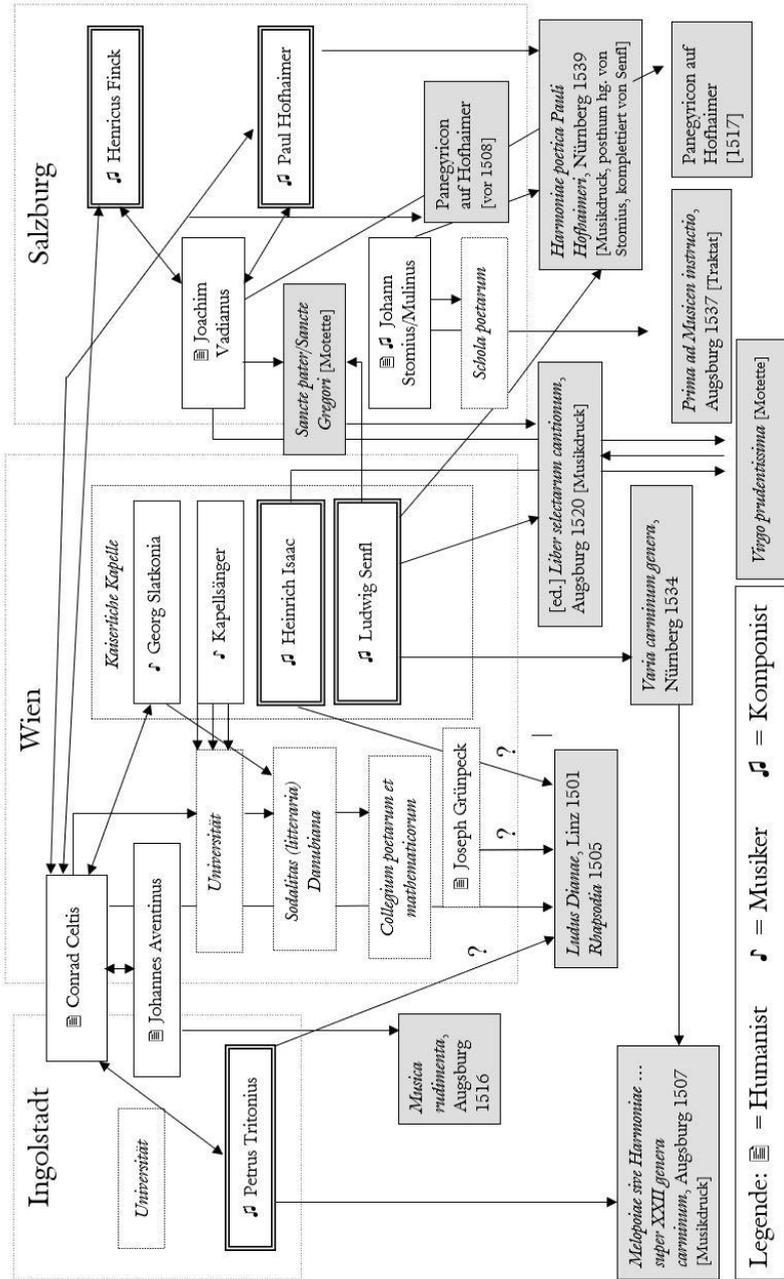
Vielleicht haben aber gerade Barbireaus humanistische Kontakte ihn in Maximilians Nähe geführt. Dabei ist weniger an Rudolf Agricola selbst zu denken. Zwar hielt sich dieser gerade zum Zeitpunkt des Kontakts mit Barbireau, also in der zweiten Hälfte des Jahres 1481, als Gesandter der Stadt Groningen immer wieder am Hof Maximilians in Brüssel auf. Aber er hat dessen Ansinnen, ihn als »secretarius ab epistolis Latinis« und als Erzieher der kaiserlichen Kinder zu gewinnen, ohne Zögern abgelehnt.¹⁴ Eine Rolle in der Etablierung des Kontakts könnte vielmehr der Dritte im Bunde gespielt haben: Jodokus Beissel, der im

12 Ein anderer Komponist war Francisco de Peñalosa. Vgl. Jane Morlet Hardie, *The Motets of Francisco de Peñalosa and their Manuscript Sources*, PhD diss., University of Michigan 1983, Bd. 1, S. 18–25. Der etwas obskure flämische Musiktheoretiker Nicasius Weyts war (1464) mit Lorenzo Vallas *Elegantiae* und Enea Silvio Piccolominis Briefen vertraut. Vgl. Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 44, mit Verweis auf Gilles G. Meerseman, »L'Épistolaire de Jean van den Veren et le début de l'humanisme en Flandre«, in: *Humanistica Lovaniensia* 19 (1970), S. 119–200: S. 164f. Mit seinen lateinischen Versen war es nach dem Urteil von Jacques Handschin jedoch trotzdem nicht weit her, vgl. Jacques Handschin, »Der Musiktheoretiker Nicasius Weyts als Verseschmied«, in: ders., »Miscellanea«, in: *Acta musicologica* 7 (1935), S. 158–162: S. 161f.

13 Der Motettentext, den der am spanischen Königshof tätige sizilianische Humanist Lucius Marineus für Peñalosa auf dessen ausdrücklichen Wunsch schrieb, eine glossenartige Erweiterung des *Ave Maria* (siehe J. M. Hardie, *The Motets*, wie *Anm.* 12, Bd. 1, S. 22), scheint von diesem zwar vertont worden zu sein, ist aber nicht überliefert.

14 Er äußert sich im zweiten Brief an Barbireau geradezu wegwerfend über dieses Ansinnen (R. Agricola, *Letters*, wie *Anm.* 1, S. 174), sodass wir davon ausgehen können, dass er wenigstens damals (1. November 1482) weder Barbireau empfohlen hat noch dieser schon in Maximilians Blickfeld gerückt war (beides wäre sicherlich in dem Brief zur Sprache gekommen).

Graphik 1: Beziehungen zwischen Musikern und Humanisten im Umkreis des Hofes von Maximilian I.: ein Netzwerk



Briefwechsel zwischen Agricola und Barbireau als guter Freund erwähnt wird.¹⁵ Beissel, Sohn des Bürgermeisters von Aachen und Angehöriger der Universität Löwen, war spätestens ab Oktober 1485 als Geheimer Rat für Maximilian tätig. Beissel war zweifellos musikaffin; er soll einen *Dialogus ad Hermolaum Barbarum de optimo genere Musicorum* verfasst haben, der heute leider verschollen ist.¹⁶ Und er hat nach Barbireaus Tod 1491 drei Epitaphien auf ihn verfasst, die er einer Rosenkranz-Dichtung als Anhang beigegeben hat. Zwar lässt sich diesen nichts Konkretes entnehmen, als dass Barbireau vor allem als Kirchenmusiker bzw. -komponist geschätzt wurde und jung gestorben ist.¹⁷ Dass sich Beissel in dem Explicit, das in diesem Druck direkt auf die Epitaphien folgt, als »illustrissimi Regis Romanorum Maximiliani consiliarius« (»Ratgeber des berühmten Römischen Königs Maximilian«) bezeichnet, unterstreicht noch einmal seine mögliche Mittlerfunktion zwischen Barbireau und Maximilian.

Die Erziehung von Guillaume de Ternay jr. und der Kontakt zwischen Maximilian und Barbireau

Einen ersten konkreten Hinweis auf einen direkten Kontakt zwischen Maximilian und Barbireau bietet ein Dokument von 1488, auf das zuerst François-Joseph Fétis hingewiesen hat (siehe Anhang A).¹⁸ Das Dokument besagt, dass Guillaume de Ternay, der natürliche Sohn von Maximilians gleichnamigem verstorbenem »escuier« (Stallmeister, ein hohes Amt bei Hofe) bei Barbireau für zwei Jahre zur musikalischen Ausbildung untergebracht worden ist. Nachträglich erhält der

15 Zweiter Brief (R. Agricola, Letters, wie **Anm. 1**, S. 180): »Iudocus Besselium, humanissimum et ornatissimum hominem et ornamentum Musarum omnisque eruditionis, si quando poteris, meo nomine accuratissime saluta.« (»Bitte grüße Judocus Bessel [sic], diesen so kultivierten und ehrenvollen Menschen, die Zierde der Musen und aller Bildung, nach Möglichkeit ganz ausdrücklich von mir.«)

16 Susann El Kholi, Art. »Jodokus Beissel«, in: *Deutscher Humanismus 1480–1520. Verfasserlexikon*, hrsg. von Franz Josef Worstbrock u. a., Bd. 1: A–K, Berlin 2008, Sp. 170–176: Sp. 175. Die Quelle ist Johannes Trithemius, *Catalogus illustrium virorum* (1495).

17 Zu den Epitaphien vgl. oben, **Anm. 1**. Konkrete – nicht topisch-rhetorische – Bedeutung ließe sich allenfalls der merkwürdigen Zeile »Et potui sevos cantu mollire tyran[n]os« (»und ich vermochte durch meinen Gesang die wilden Tyrannen zu erweichen«, 1. Epitaph) unterstellen. Doch über ihren Anlass zu spekulieren scheint kaum sinnvoll. – Beissel hat auch eine Dichtung von Rudolf Agricola zur Verehrung der heiligen Anna drucken lassen: *De sanctissima Anna mater*; vgl. S. El Kholi, *Addimenta* (wie **Anm. 1**), S. 686.

18 Ich danke David Fiala (Tours) sehr herzlich für seine großzügige Überlassung seiner Transkription. Gedruckt wurde das Dokument zuvor unter anderem bei E. Kooiman, *The Biography* (wie **Anm. 1**), S. 50.

Komponist für seine Auslagen zum Unterhalt und Unterricht des Knaben 72 Pfund.

Das war eine durchaus übliche Praxis. Chorknaben wurden nicht nur durch kirchliche Talentjäger rekrutiert, sie konnten auch, beispielsweise von den Eltern, den Mäitrisen zur Ausbildung gleichsam angeboten werden. So nahm etwa der Komponist Gilles Mureau, magister puerorum an der Kathedrale von Chartres, in den 1470er Jahren einen Knaben namens Gohier auf, der auf Wunsch seines Vaters im »dechant«, also in der Mehrstimmigkeit, unterrichtet werden sollte.¹⁹ Zwar unterhielten auch einige Hofkapellen an festen Residenzen ihre eigene Chorknabenschule, bei einem mobilen Hof wie dem von Maximilian war dies jedoch nicht gut möglich. Wenn man einen Chorknaben benötigte, nahm man ihn der entsprechenden Kirche einfach weg, eine unschöne, auch für den späteren Habsburger Hof belegte Praxis.²⁰

Interessant ist hier aber, dass Maximilian selbst für die Erziehung des Knaben bezahlt. Guillaume de Ternay sen. (ca. 1420–vor 1486) war über viele Jahre ein burgundischer Hofbeamter, der schon unter Philipp dem Guten ein Amt als *escuyer* ausübte und noch Maria von Burgund diente; er hatte verschiedene, teils verantwortungsvolle Tätigkeiten, so war er in den 1470ern als Vorsteher von Lille für den Hof tätig. De Ternay war nicht unvernünftig. Karl der Kühne schenkte ihm 1470 eine kleine Länderei,²¹ und vier ausgesprochen luxuriös illuminierte Manuskripte (in fünf Bänden) haben sich aus seinem Besitz erhalten.²² So hätte

19 Jules-Alexandre Clerval, *L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres du Ve siècle à la Révolution. Avec pièces, documents et introduction sur l'emploi des enfants dans l'office divin aux premiers siècles*, Paris 1899, S. 106.

20 W. Fuhrmann, Sänger und Komponisten (wie *Anm.* 6), S. 31f.

21 »Ch.[arles] donne les terres de Lovendeghem, Brouke et Somerghen, provenant de la confiscation opérée sur Jean Coustain, avec 366 £ de revenu et un logis à Lovendeghem, à Guillaume de Ternay, écuyer panetier, pour en jouir sa vie durant«. Henri Stein, *Catalogue des Actes de Charles le Téméraire (1467–1477). Mit einem Anhang: Urkunden und Mandate Karls von Burgund, Grafen von Charolais (1433–1467)*, bearb. von Sonja Dünnebeil, Sigmaringen 1999 (Instrumenta, 3), S. 231.

22 Laut Hanno Wijsman, *Luxury Bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400–1550)*, Turnhout 2010, S. 468–471, handelt es sich um folgende Werke und Manuskripte: »Les anciennes Chroniques de Pise en Italie: traduites de l'Italien«, Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Hs 133; »Vie de Christ«, ausgestattet vom Meister des flämischen Boethius, 1478, Krakau, Muzeum Narodowe Biblioteka Czartoryskich, Czart. 2919 V; Jean Froissart, »Chroniques«, 2 Bde., Brüssel, Bibliothèque Royale, IV 467; Ludolf von Sachsen, »Vie, passion, vengeance de Nostre seigneur Jhesus Christ, und Pseudo-Bonaventura, Méditations sur la vie du Christ«, beide in München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.gall. 21. Ich danke David Fiala für den Hinweis auf dieses Buch. Vgl. auch *Illuminating the*

er die 72 Pfund, die Barbireau als Aufwandsentschädigung und Lohn enthielt, sicherlich selbst verfügen können; das Dokument nennt sie aber ausdrücklich ein Almosen Maximilians.

Das Todesjahr des älteren de Ternay ist uns nicht bekannt, wir können nur den Zeitpunkt feststellen, zu dem die Ausbildung des jungen Guillaume de Ternay jedenfalls abgeschlossen war. Maximilian muss also mit Barbireau spätestens Anfang 1486 in Kontakt gewesen sein, und zu diesem Zeitpunkt muss er auch schon zumindest einen Begriff von dessen musikalischen Fähigkeiten gehabt haben, die ihn als Musikerzieher qualifizierten. Welche Gelegenheit könnte den Kontakt herbeigeführt haben? In den langjährigen kriegerischen Auseinandersetzungen mit den flandrischen Städten war die Stadt zunächst auf der Seite der nicht zuletzt von Frankreich aufgehetzten Aufständischen gewesen, bis Maximilian 1483 in Brabant ein drastisches Exempel statuierte, wobei der Bürgermeister von Antwerpen neben einigen anderen sogar enthauptet wurde.²³ Wer nun meint, damit wäre das Verhältnis zwischen dem burgundischen Herzog und dieser Stadt endgültig beschädigt gewesen, täuscht sich: Fortan blieb Antwerpen standhaft auf der Seite Maximilians.²⁴ Der Lohn für diese Solidarität der Stadt Antwerpen war ihre Bevorzugung in den Handelskriegen, die ein Teilaspekt dieser Auseinandersetzung war (noch in den 14 Wochen Gefangenschaft Maximilians in Brügge war eine der wichtigsten Forderungen das Textilmonopol für Gent und Brügge).²⁵

Nachweislich hat sich Maximilian zuerst 1478 und 1479, dann zwischen 1482 und 1486 immer wieder, oft mehrmals im Jahr in Antwerpen aufgehalten. Um nur zwei Beispiele herauszugreifen: Im Mai 1485 ließ Maximilian hier eine Flotte von hundert Schiffen in Sold nehmen, um eine Strafexpedition gegen den Kapernkrieg in Zeeland zu unternehmen.²⁶ Und im Juni 1486 bereitete ihm Antwerpen eine prächtige, vom Hofchronisten Molinet detailfreudig beschriebene »entrée«.²⁷ Angesichts dieser häufigen, mal kürzeren, mal ausgedehnteren Aufenthalte

Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, hrsg. von Thomas Kren und Scot McKendrick, Los Angeles 2003, S. 69, mit Anm. 104 auf S. 78, und S. 309.

23 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I., das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 1: *Jugend, burgundisches Erbe und römisches Königtum bis zur Alleinherrschaft, 1459–1493*, München 1971, S. 167f. und 171.

24 Ebda., S. 171 und 203.

25 Ebda., S. 210, vgl. S. 207.– Ein weiterer Grund für Maximilians Bevorzugung dieser Stadt mag die Tatsache gewesen sein, dass hier das Herz seiner ersten Frau Maria von Burgund begraben lag: in St. Michael im Grabmal ihrer Mutter; das von Pieter de Beckere gestaltete Grabmonument Marias selbst steht hingegen im Chor der Liebfrauenkirche zu Brügge. Ebda., S. 162.

26 Ebda., S. 175.

27 Ebda., S. 202.

erscheint es müßig, darüber zu spekulieren, wann und zu welchen Gelegenheiten Maximilian mit Barbireau in Kontakt getreten ist. Klar ist, dass die Beziehung bis zum Tod des Komponisten anhielt.

Barbireaus Mission nach Buda

Damit kommen wir zum wohl auffälligsten und rätselhaftesten Zeugnis von Barbireaus kurzem Leben. Im Januar 1490 reiste Barbireau in Maximilians Auftrag nach Buda und überbrachte Königin Beatrix von Ungarn einen Brief des römischen Königs, wie wir Beatrix' erhaltenem Antwortschreiben entnehmen können.²⁸ Nicole Schwindt hat in ihrer kurzen, aber dichten Diskussion dieser Episode die Frage aufgeworfen, ob sich Barbireau denn damals in Maximilians musikalischer Entourage aufgehalten habe.²⁹ Genau dafür, sogar für die persönliche Betrauung Barbireaus mit dieser Aufgabe durch den Kaiser, spricht in der Tat vieles. Denn angesichts der sofort zu erläuternden Brisanz dieser diplomatischen Mission wäre die Einbeziehung von Dritten, gar die Einschaltung des Postwegs ausgesprochen unvorsichtig gewesen. Die Übermittlung des Schreibens und der Antwort von Beatrix musste auf jeden Fall von einem engen, verlässlichen Vertrauten persönlich durchgeführt werden.

Um die Bedeutung von Barbireaus Mission zu verstehen, müssen wir die politischen Hintergründe dieser Verhandlungen etwas genauer betrachten. Zwischen 1485 und 1490 erlebte das Habsburgerreich eine der schlimmsten Krisen seiner Geschichte. Der ungarische König Matthias Corvinus hatte mit allen Mitteln – zunächst diplomatischen, dann solchen der Waffengewalt – versucht, Kaiser Friedrich III. dazu zu bewegen, ihn zu seinem Nachfolger als römischer König wählen zu lassen. Seit 1485 hielt Corvinus die östlichen Teile der habsburgischen Erblande, also Ostösterreich besetzt. Friedrich aber setzte 1486 bei den Kurfürsten seinen Sohn Maximilian durch. Dieser, in die flandrischen Kriege verstrickt, konnte seinem Vater nicht zu Hilfe eilen, als Matthias Corvinus nun auch noch Wien besetzte.

28 Der Brief ist mit Übersetzung abgedruckt bei E. Kooiman, *The Biography* (wie *Anm. 1*), Appendix V, S. 51.

29 N. Schwindt, *Maximilians Lieder* (wie *Anm. 2*), S. 169: »Die Wahl des angenehmen und unverfänglichen Boten leuchtet ein, aber heißt dies – Beatrix beim Wort genommen –, dass Barbireau sich bei Maximilian aufhielt, der in diesen Monaten bei seinem Vater in Linz weilte, und dort Briefe entgegennehmen und aushändigen konnte? Heißt es gar, dass er schon vor Jahresfrist mit ihm die Niederlande verlassen hatte und sich seitdem in seiner musikalischen Entourage befand, bevor er im Laufe des Jahres 1490 wieder nach Antwerpen zurückkehrte?«

Als Maximilian im Frühjahr 1489 wieder aus den Niederlanden ins Reich heimkehrte, herrschte zwar ein Waffenstillstand, der mehrfach verlängert wurde, umso mehr tobte die Auseinandersetzung nun wieder an der diplomatischen Front.³⁰ Der von Krankheit bereits gezeichnete Corvinus, der keinen legitimen Stammhalter gezeugt hatte, wollte seinen unehelichen Sohn Johannes um jeden Preis legitimieren und hatte eine Verlobung mit Bianca Maria Sforza bereits ins Werk gesetzt; später erzog er eine Ehe mit Maximilians Tochter Margarete. Matthias' Frau Beatrix von Ungarn widersetzte sich jedoch diesen Plänen ihres Mannes heftig; da sie gekrönte Königin war, plante sie diesen Status zu erhalten und nach Matthias' absehbarem Tod ein zweites Mal zu heiraten. Maximilian wiederum stimmte zunächst in der Sache durchaus mit Matthias überein und versuchte, seinen Vater zu einem von dem Ungarn angebotenen Friedensschluss zu drängen, worauf dieser ihm sehr deutlich sein Misstrauen aussprach.

Die Situation war nun also so gespannt, dass Beatrix und Maximilian hinter dem Rücken des Gatten bzw. des Vaters geheime Verhandlungen aufnahmen. Dafür empfahl sich in der Tat die »Wahl des angenehmen und unverfänglichen Boten« Barbireau.³¹ Musiker waren ja oft genug gerade aufgrund dieser ihrer scheinbaren Harmlosigkeit als Diplomaten (oder unter dem Deckmantel des Diplomaten wirkende Spione) unterwegs, und im Umfeld der ohnehin höchst musikkundigen Beatrix fiel ein Sänger mehr oder weniger wohl nicht auf. Es ist jedenfalls in dieser Situation schwer vorstellbar, dass die »perbenignas letteras« (»das gütige Schreiben«) des Kaisers, die Barbireau überbrachte, nur Höflichkeiten enthielten. Die Antwort von Beatrix bestätigt die Ankunft des Boten und des Briefs; sie weist geradezu penetrant darauf hin, dass Barbireau sicheres Geleit verschafft worden war. Was Beatrix mit Maximilian zu verhandeln hatte, hat sie Barbireau sicher persönlich anvertraut oder als Geheimbotschaft mitgegeben.

Das alles bedeutet nun wohl mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit, dass Maximilian Barbireau nach Österreich hatte kommen lassen – wenn auch vermutlich nicht primär im Hinblick auf diplomatische Dienstleistungen. Warum er den Musiker gerade zu einem Zeitpunkt großer Schmach und äußerster, auch finanzieller Not des Reichs nach Linz bestellte oder bereits mitgebracht hatte, darüber lässt sich nur spekulieren.

30 Zum Folgenden vgl. die Darstellung bei H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian* (wie *Anm. 23*), S. 278–282.

31 N. Schwindt, *Maximilians Lieder* (wie *Anm. 2*), S. 169.

Barbireau als Hofkomponist? Die Werke in der burgundisch-habsburgischen Überlieferung

Diese soeben diskutierte Reise Barbireaus kann nun nicht bedeuten, dass er in irgendeiner Form Angehöriger von Maximilians Hof gewesen sei. Die Akten der Kathedrale von Antwerpen lassen keinen Zweifel daran, dass Barbireau bis zu seinem Tod dort als »zangmeester« tätig war.³² Im Folgenden soll aber die These verfochten werden, dass Maximilian ihn zu jener Zeit als eine Art von Hofkomponist ansah, und zwar gleichgültig, ob Barbireau physisch oder nur virtuell präsent war, ob ein Vertrag bestand oder nicht. Barbireau zählte wahrscheinlich zu jenem Teil der burgundischen Erfahrung, die Maximilian nicht missen mochte.

Damit sind wir bei der Frage nach dem Verhältnis von realer Präsenz und virtueller Kommunikation (oder wie es Rudolf Schlögl formuliert hat: von Anwesenden und Abwesenden).³³ Genau dieselbe Strategie hat Maximilian nämlich später bei Isaac verfolgt. Dieser war als Hofkomponist, nicht als Kapellmeister angestellt worden, und mit dieser Tätigkeit war offenbar keine durchgängige Residenzpflicht verbunden. Isaac war 1502 in Florenz und Ferrara, hielt sich zwischen 1505 und 1508 wohl vorwiegend in Konstanz auf und lebte ab 1512 bis zu seinem Tod vorwiegend in Florenz, blieb aber weiterhin im Sold des Kaisers und agierte vermutlich, wenn auch nicht erwiesenermaßen für diesen auch als Diplomat. Ein ähnliches Szenario scheint auch für Barbireau erwägenswert, und zwar gerade aufgrund der Tatsache, dass dieser offenbar nicht als Sänger aktiv war. Er könnte sich primär als Komponist verstanden haben. Agricola empfahl seine Werke den Sängern in Heidelberg,³⁴ und Beatrix von Ungarn – die als gebürtige Aragon keinen Geringeren als Johannes Tinctoris zu ihrem Musiklehrer gehabt hatte – sprach in ihrem Schreiben an Maximilian von Barbireau als »musicus praestantissimus« – »musicus«, nicht »cantor«.³⁵ Der Begriff »musicus« führte in der Verwendungsweise um 1500, wie Rob Wegman beobachtet hat, Konnotationen von gelehrter Distinktion mit sich.³⁶ Aber Wegman ist zu

32 E. Kooiman, *The Biography* (wie *Anm. 1*), Appendix III, S. 48f.

33 Rudolf Schlögl, *Anwesende und Abwesende. Grundriss für eine Gesellschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit*, Konstanz 2014.

34 R. Agricola, *Letters* (wie *Anm. 1*), S. 218.

35 Vgl. Anhang B.

36 Rob C. Wegman, »From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 409–479: S. 437f.

zurückhaltend, wenn er meint, dass der Begriff »not necessarily artistic creativity« impliziere. Die Beispiele, die er für die Anwendung dieses Begriffs bringt (Johannes Ockeghem, Obrecht, Paulus de Roda, Barbireau) waren sämtlich Komponisten, und zwar solche von gelehrter Distinktion, die mit dem Wissensbestand der musica tief vertraut waren.

Dass Barbireau von Maximilian als eine Art Hofkomponist betrachtet worden sein dürfte, lässt sich schließlich mit einem Blick auf die Überlieferungssituation seiner Werke untermauern (siehe die Tabelle a im Anhang C). Es ist auffällig, dass alle seine geistlichen Werke ausschließlich im landläufig als »Alamire-Manuskripte« bezeichneten burgundisch-habsburgischen Handschriftenkomplex überliefert sind – aber kein einziges seiner weltlichen. Mit Ausnahme von Philippe Bouton, dem ersten Eigentümer des berühmten *Chigi-Kodex* (Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C.VIII.234) ist zudem für alle Empfänger dieser Handschriften ein direkter Bezug zum Hause Habsburg nachweisbar; zu vermuten (und im Fall von Cod. 1783 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien gesichert) ist, dass die kostspieligen Manuskripte von Habsburgern bzw. Habsburgerinnen in Auftrag gegeben wurden. Erhalten sind sie im frühen Teil dieser Quellengruppe, beginnend mit Handschriften aus der Werkstatt von Alamires Vorgängers, dem ab 1500 tätigen sogenannten Schreiber B.³⁷ Aber auch zwei vermutlich von Margarete von Österreich in Auftrag gegebene Produktionen der nunmehrigen Alamire-Werkstatt enthalten die *Missa Virgo parens Christi* – eine Komposition, die bereits etwa dreißig Jahre alt war und die Empfänger im Kontext von Werken von Obrecht, La Rue, Josquin oder Jean Mouton stilistisch leicht antiquiert anmuten musste.

Es muss zunächst verwundern, dass Werke von der hohen Qualität Barbireaus nicht weiter verbreitet waren, zumal man schon aufgrund der Aussagen von

37 Zumindest als Fußnote muss die Frage diskutiert werden, ob diese Präsenz von Barbireaus Werken auf Schreiber B selbst zurückgeht, dessen Werkstatt sich in Antwerpen befand; die spätere Alamire-Werkstatt stellte gerade für die Kathedrale und die dort angesiedelte Bruderschaft Unserer Lieben Frau zahlreiche Handschriften her, darunter Requiem-Sammlungen etc., die heute (mit der Ausnahme von vier etwas späteren Fragmenten) allesamt nicht mehr existieren. Vgl. Kristine K. Forney, »Music, Ritual and Patronage at the Church of Our Lady, Antwerp«, in: *Early Music History* 7 (1987), S. 1–57: S. 32–38; *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1550–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Gent 1999, S. 166f. (diesem Band entstammen auch alle Angaben zu den Manuskripten). Ob Alamire überhaupt irgendeinen Einfluss auf die Wahl des Repertoires hatte, muss angesichts der oft sehr sorgfältig und bewusst geplanten Abstimmungen von (Noten-)Text und Bild auf die Adressaten doch bezweifelt werden; für die Manuskripte mit habsburgischen Widmungsempfängern ist ein durch humanistische oder theologische höfische Ratgeber vorgegebenes Programm vorzusetzen.

Agricola annehmen sollte, dass es mehr davon gegeben hat als nur die Handvoll, die wir kennen. Gewiss ist Barbireau jung gestorben, aber die Werke des sogar ein, zwei Jahre jüngeren Obrecht waren etwa zur selben Zeit wesentlich stärker international verbreitet, sei es in deutschen Quellen wie dem *Leopold-Kodex* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3154) oder dem Kodex Mus. Ms. 40021 der Staatsbibliothek zu Berlin, sei es in spanischen wie der Handschrift Segovia (Archivo Capitular de la Catedral de Segovia, ohne Signatur), von den italienischen ganz zu schweigen. Vielleicht war Barbireau nicht so fruchtbar wie Obrecht – aber es verwundert doch, dass etwa in den Segovia-Kodex, der ein so kundiges Panorama der flämischen Musik des ausgehenden 15. Jahrhunderts ausbreitet, nur ein einziges Stück Barbireaus Eingang gefunden hat, nämlich sein internationaler ›Hit‹ *Een vraulic wesen*.

Eine derart quasi-exklusive Repräsentation eines Komponisten kennen wir im Hinblick auf die Alamire-Handschriften hingegen von Pierre de la Rue, vor allem von dessen späteren Werken. Und dazu kommt ein zweiter Aspekt: Nicht selten *eröffnen* Barbireaus Werke ein Manuskript. Interessant ist der Fall im Chigi-Kodex, wo Barbireaus *Missa Virgo parens Christi* die erste Messkomposition nach dem eröffnenden, ausschließlich Ockeghem gewidmeten Abschnitt darstellt. In der Wiener Handschrift Cod. 1783 bildet dieselbe Messe das Eröffnungstück; direkt darauf folgt der einzige weitere Ordinariuszyklus Barbireaus, die *Missa Faulx perverse*. Honey Meconi interpretiert diese Eröffnungen als ein Zeichen eines quasi-chronologischen oder besser: genealogischen Bewusstseins.³⁸ Barbireau, der 1491 starb, wäre dann sozusagen der ›Vorgänger‹ von Hauskomponisten wie La Rue oder Isaac gewesen – oder auch von Gaspar van Weerbeke, der (spätestens) in den 1490er Jahren nachweislich mit der Kapelle von Philipp dem Schönen in Verbindung stand. Diese These soll mit einem kleinen Exkurs zu Gaspar gestützt werden.

Um 1500 war Gaspar van Weerbeke ein marktgängiger Komponist, dessen Werke in Ottaviano Petruccis Drucken in hoher Quantität repräsentiert sind. Umso auffälliger ist, dass genau die fünf Werke Gaspars, die sich im Alamire-Komplex finden, nicht gedruckt wurden (siehe Tabelle I).³⁹ Zu diesen fünf Stücken kommt möglicherweise die anonyme

38 Persönliche Mitteilung. Vgl. auch Birgit Lodes, »Jacob Obrechts Missa Salve diva parens und Erzherzog Maximilian«, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/kapitel/jacob-obrechts-missa-salve-diva-parens-und-erzherzog-maximilian> (30.12.2021): »Überhaupt ist innerhalb des burgundisch-habsburgischen Handschriftenkomplexes die erste Komposition eines Codex meist die für den Widmungsempfänger beziehungsreichste.«

39 Die folgenden Angaben beruhen auf <http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at/full-list-of-gaspar-repertory/> (30.12.2021).

Werk	Überlieferung
<i>Missa brevis</i>	D-Ju MS 21*
<i>Missa Princesse damorette</i> [†]	A-Wn Cod. 1783*; D-Ju MS 31; I-Rvat 35
<i>Stabat mater</i>	I-Rvat 234*
<i>Anima mea liquefacta est</i>	B-Br 228*; CH-SGs 463; E-Bbc M 454; I-Fn 229; I-Fn 178; I-Md 2269; PL-Wtu RM 5892; US-Wc 14
<i>Sans regretz veul entretenir/Allez regretz</i>	I-Fc 2439*

† Im ca. 1505 in der Werkstatt von »Schreiber B« entstandenen Manuskript A-Wn Cod. 1783* folgt diese Messe direkt auf die beiden Messen Barbireaus, die ihrerseits den Kodex eröffnen. *Missa Princesse damorette* gilt als ein vergleichsweise frühes, jedenfalls vor 1490 und damit zu Lebzeiten Barbireaus entstandenes Werk Gaspars (vgl. Jesse Rodin, *Josquin's Rome. Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, New York 2012, S. 148f.; Fabrice Fitch, »Under the Radar« or »Caught in the Crossfire«? The Music of Gaspar van Weerbeke and its Reception History«, in: Gaspar van Weerbeke, wie *Anm. 40*, S. 105–121: S. 119). Zieht man die Tendenz vor allem von »Schreiber B« zur gleichsam »genealogischen« Anlage seiner Manuskripte an (vgl. nur den Chigi-Codex I-Rvat 234* und die bei *Anm. 38* zitierte Bemerkungen von Honey Meconi und Birgit Lodes), so ist die Anordnung der drei Werke ein mögliches Indiz nicht nur für eine ähnliche Entstehungszeit, sondern auch für einen bestimmten Bezug zum Auftraggeber, Philipp dem Schönen, und sicherlich seinem Vater Maximilian. Könnte Gaspar schon vor 1495, seinem ersten dokumentierten Bezug, mit der burgundischen Hofkapelle in Kontakt gestanden haben, die von 1482 (bzw. 1494) bis 1506 im Dienste Philipps stand?

Tabelle 1: Gaspar van Weerbeke: nicht von Ottaviano Petrucci gedruckte Werke. Die Überlieferung in einer Quelle des burgundisch-habsburgischen Handschriftenkomplexes ist mit einem Asterisken gekennzeichnet. (Auflösung der Siglen unter <https://rism.info/de/community/sigla.html> oder unter <https://www.diamm.ac.uk>)

Messe in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena (MS 21*), die zuerst von Zoe Saunders tentativ, dann nachdrücklich von Paul Kolb Gaspar zugeschrieben wurde.⁴⁰ Sämtliche anderen Messen und Messsätze sowie die einzige Lamentation Gaspars wurden von Petrucci gedruckt, außerdem ein Großteil der Motetten, mit Ausnahme von *Ave regina celorum* und der gleichfalls im »Librone 1« des Franchino Gaffurio (also Mailand, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, MS 2269) enthaltenen »Motetti loco missae«-Zyklen *Ave mundi Domina* und *Quam pulchra es*. Neben der oben angeführten Motette *Anima mea* haben einige weitere Teile aus diesem Zyklus (falls es ein Zyklus war) weitere Verbreitung gefunden, allerdings nicht durch Petrucci. Anzumerken wäre zu *Anima mea* noch, dass sie in Margaretas zweitem Chansonalbum (Brüssel, Bibliothèque

40 Vgl. dazu Paul Kolb, »A New Mass and its Implications for Gaspar's Late Mass Style«, in: *Gaspar van Weerbeke. New Perspectives on his Life and Music*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl und dems., Turnhout 2019, S. 205–223. Vgl. Zoe Saunders, *Anonymous Masses in the Alamire Manuscripts: Towards a New Understanding of a Repertoire, an »Atelier«, and a Renaissance Court*, PhD diss., University of Maryland 2010, S. 65–93. Saunders erwog neben Gaspar Johannes Martini und Loyset Compère als Komponisten.

royale, MS 228*) in einer ›nördlichen‹ Variante überliefert ist, die sich so nur noch im *Tschudi-Liederbuch* (St. Gallen, Stiftsbibliothek, MS 463) findet.

Wenn diese Beobachtungen stichhaltig sind, so wurden Barbireaus geistliche Werke, ähnlich bestimmten und meist frühen Stücken Weerbekes, möglicherweise als Eigentum seiner habsburgisch-burgundischen Patrone betrachtet und wenn nicht exklusiv, so doch bevorzugt durch eigens in Auftrag gegebene Prachthandschriften verbreitet. Dass eine solche Denkweise von Werken als Privatbesitz ihrer Auftraggeber, die im späteren 16. Jahrhundert etwa für den Münchner Hof und Orlando di Lasso belegt ist, auch im frühen 16. Jahrhundert nicht ungewöhnlich war, belegt der Brief von Heinrich Finck an Joachim Vadian vom 10. Mai 1524, in dem der am Hof des Salzburger Erzbischofs Matthäus Lang in Diensten stehende Musiker sich darüber beklagt, dass er vertragsgemäß nichts für die Kapelle komponiertes weitergeben dürfe.⁴¹

Bemerkenswert hierbei ist, dass die Überlieferung eher im Umkreis der burgundischen Hofkapelle angesiedelt ist, das heißt also in einer Institution, die seit 1482 nominell dem damals vierjährigen Philipp dem Schönen (mit dessen Erhebung in den Herzogsstand von Burgund) unterstand. Es scheint aber sicher, dass Maximilian bis zur Emanzipation des Herzogs mit 16 Jahren 1494 diese Institution selbst nutzte.⁴²

Barbireau, der Komponist

Eine ausführliche Analyse und historische Einordnung von Barbireaus Werken, also der wahren *raison d'être* von Maximilians Interesse an diesem Komponisten, würde hier den Rahmen sprengen. Einige kursorsische Bemerkungen müssen genügen. Zum einen sind seine beiden Messen in gewisser Weise extravagant. Die *Missa Virgo parens Christi* ist fünfstimmig, etwas ziemlich Rares für einen 1491

41 »sed pacto coercitus gravi, quidquid pro sacelli usu editurus sum, prorsus cuiquam nihil a me præstandum largius.« (»Aber ich bin durch eine strenge Vereinbarung gezwungen: Was auch immer ich zum Gebrauch der Kapelle zu komponieren beabsichtige, darf von mir durchaus niemandem allzu freigebig zur Verfügung gestellt werden.) Heinrich Finck an Joachim Vadian, in: *Die vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen*, hrsg. von Emil Arbenz, Bd. 3: *Die vadianische Briefsammlung, 1523–1525*, St. Gallen 1897 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 27), Brief Nr. 391, S. 68f.: S. 69. Vgl. Hermann Spies, »Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs im Spätmittelalter und zu Anfang der Renaissancezeit«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 81 (1941), S. 41–96: S. 61; Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck – musicus excellentissimus*, Köln 1982, S. 54.

42 Vgl. Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford 2003, S. 19–28.

verstorbenen Komponisten.⁴³ Es handelt sich vermutlich um die erste Messe, die an das Modell der Tenor-Mittelachse in Johannes Regis' Motetten anknüpft, was vor allem in Gloria und Credo auch an der durchbrochenen Textur merklich wird.⁴⁴

Wenn Schlüsselungen in dieser Musik etwas über absolute Tonlagen aussagen, dann ist dieses Stück ausgesprochen hell timbriert. Auffällig erscheint, dass Barbireau an gewissen Stellen durch Stimmteilung den Klang bis in die Achtstimmigkeit erweitert. Und diese Stellen sind textlich keineswegs belanglos.

Stimmteilungen in der *Missa Virgo parens Christi* (auf den kursiv hervorgehobenen Textsilben):⁴⁵

Gloria:

- »Jesu Christe« (6-stimmig, Fermate), T. 47: Bd. I, S. 5

Credo:

- »descendit de coelis« (7-stimmig), T. 49: Bd. I, S. 10
- »et homo factus est« (6-stimmig, Fermate),⁴⁶ T. 58f.: Bd. I, S. 11

43 Vorausgegangen waren vermutlich nur Johannes Ockeghems *Missa Fors selement* und *Missa sine nomine*, vielleicht auch Matthaues Pipelares *Missa Fors selement* und sein *Credo de Sancto Johanne Evangelista*. Überhaupt scheinen fünfstimmige Credo-Sätze in der Frühzeit der fünfstimmigen Komposition von Messen und Messteilen eine gewisse Rolle gespielt zu haben: Marbrianus de Ortos *Credo* im Manuskript Capp. Sist. 35 der Biblioteca Apostolica Vaticana in Vatikanstadt ist hier zu nennen, und auch von Pierre de la Rues der Überlieferungssituation nach frühen Werken (vor 1500) gibt es nur zwei Credo-Sätze, die die Vierzahl überschreiten: ein sechsstimmiges einzelstehendes Credo und das fünfstimmige aus der *Missa Cum iocunditate* (zur Chronologie von La Rues Werken vgl. H. Meconi, Pierre de la Rue, wie *Anm. 42*, S. 98f.). Weitere, wohl durchweg spätere Werke sind: Antoine Bruhier, *Missa Hodie scietis*; Noel Bauldeweyn, *Missa En douleur en tristesse* und *Missa Inviolata*; Alessandro Coppini, *Missa Si dederò* (nach Alexander Agricolus Motette); Robert Fayrfax, *Missa O bone Jesu*; Antoine de Févin, *Missa de feria* und teilweise auch sein *Requiem*; Mathurin Forestier, *Missa Baises moy* und seine – im Osanna und Agnus I zur Sech-, im Agnus III zur Siebenstimmigkeit gesteigerte – *Missa L'homme armé*.

44 Vgl. Timothy Shane Pack, *Axial-Tenor Composition in the Renaissance*, PhD diss., Indiana University 2005, S. 198–227: S. 198 und passim; Wolfgang Stephan, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Kassel 1937, Reprint Kassel 1973 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 6), S. 33. Zur Tenor-Mittelachse vgl. auch Tim S. Pack, »Obrecht's Approach to Five-Voice Composition as an Extension of Regis' Axial Tenor Model«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 3 (2011), S. 76–108.

45 Alle Angaben beziehen sich auf *Jacobi Barbireau opera omnia*, hrsg. von Bernhard Meier, 2 Bde., Amsterdam 1954 und 1957 (Corpus Mensurabilis Musicae, 7), mit Takt-, Band- und Seitenangabe. Zu den Problemen dieser Ausgabe vgl. Charles Warren Fox, »Barbireau and Barbingant: a Review«, in: *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960), S. 79–101.

46 Sean Gallagher, *Johannes Regis*, Turnhout 2010, S. 130, weist hier auf eine Parallele zu Regis' *Missa Ecce ancilla domini/Ne timeas* hin: Beide Komponisten heben die Phrase »vivos et mortuos« heraus, indem sie nach längeren zweistimmigen Passagen durch das volle Ensemble

- »*Et resurrexit*« (6-stimmig, Fermate), T. 68f.: Bd. I, S. 11
- »*vivos* (6-stimmig) et *mortuos*« (5-stimmig mit geteiltem Bass ohne Tenor), T. 91f. und 94: Bd. I, S. 12

Die klangliche Verstärkung, im Credo übrigens ausschließlich im mittleren und tiefen Register, ist also auf den christologischen Aspekt des Glaubensbekenntnisses beschränkt und bezieht sich auf die zentralen heilsgeschichtlichen Ereignisse: Fleischwerdung und Geburt Jesu – »*Virgo parens Christi*«! –, seine Auferstehung, das Weltgericht.⁴⁷ Ein derart ausgeprägter Wort-Ton-Bezug ist im Norden zu dieser Zeit durchaus ungewöhnlich, obwohl der späte Regis in dieser Hinsicht einige Ausgangspunkte geliefert hatte.⁴⁸ Und so vage die Beziehungen zwischen »Humanismus« und »Musik« in dieser Zeit sind, fällt es doch schwer, hier keinen Bezug zu Barbireaus geistigen Interessen zu konstruieren.

Die ganz anders komponierte *Missa Faulx perverse* basiert auf einer verschollenen Chanson, und zwar, wie es scheint, einer mehrstimmigen, denn es gibt keinen durchgehenden Cantus firmus, aber wiederkehrende, frei behandelte Motive.⁴⁹ Wäre die Vorlage überliefert, ließe sich wohl zeigen, wie Barbireau hier über die alte »Parodie«-Technik bei Guillaume Faugues, Firmin Caron und anderen hinausgegangen ist – diese schreiben im Wesentlichen eine Tenormesse mit gelegentlich hinzugefügten Motiven aus anderen Stimmen der Vorlage –, auch wenn er nicht die vergleichsweise systematische Vorgehensweise der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts angestrebt hat. Ein merkwürdig archaisierender Zug ist die Verwendung von **C** (tempus imperfectum cum prolatione maiori) in allen Stimmen in Kyrie II, »*Et unam sanctam*« und *Osanna*. **C** wird in dieser Zeit eigentlich nur noch als Augmentationszeichen verwendet, auch wenn Johannes Tinctoris dies als »error anglorum« tadelte.⁵⁰ Seine Verwendung nach der Jahrhundertmitte als reguläres Mensurzeichen wirkte zunehmend anachronistisch, und zwei der wenigen Beispiele dafür liegen wesentlich früher: In Ockeghems früher *Missa L'homme*

homorhythmisch gesungen wird. Regis unterstreicht diese Worte zusätzlich durch lange Notenwerte und zahlreiche Fermaten, Barbireau durch die erhöhte Stimmenzahl.

47 Im Gloria werden beide Nennungen von Christus (T. 46f., 87–89) durch quasi-homorhythmischen Satz hervorgehoben, die erste zudem in der oben beschriebenen Weise.

48 Neben Anmerkung 46 vgl. auch die Beobachtungen in Wolfgang Fuhrmann, »Another »Most Laudable Competition«? Gaspar, Josquin, Regis, and the Virgin in Distress«, in: A. Lindmayr-Brandl (Hrsg.), *Gaspar van Weerbeke* (wie Anm. 40), S. 177–203: S. 190–194.

49 In *Jacobi Barbireau opera omnia* (wie Anm. 45), weist Bernhard Meier auf einige Passagen hin, die eine solche Parodie einer Vorlage vermuten lassen (»Introduction«, S. III) und kennzeichnet diese auch im Notentext.

50 Johannes Tinctoris, *Proportionale musices* III, 2, in: *Johannis Tinctoris, Opera Theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. IIa, Neuhausen–Stuttgart 1978 (*Corpus Scriptorum de musica* 22), S. 47.

armé wird es im Tenor durchweg, in den anderen Stimmen aber nur im »Christe« und im »Et resurrexit« verwendet;⁵¹ Johannes Regis' Motette *O admirabile commercium* hat Passagen mit \odot und \odot in allen Stimmen.⁵² Zudem verwendet Barbireau nur in diesen Abschnitten hohle Minimen und hohle Semiminimen (mit Fähnchen) – möglicherweise eine Bezugnahme auf die Lehren von Tinctoris.⁵³

Auch bei dieser Messe ist die Klanglichkeit das hervorstechendste Merkmal: Meistens sind alle Stimmen in dichtem, rhythmisch komplexem und kaum imitativem Satz verflochten – das lässt vermuten, Barbireau habe sich Ockeghem zum Vorbild genommen, auch wenn einige auffällige Sequenzen eher an Antoine Busnoys oder Obrecht erinnern. Textdeutungen wie in der *Missa Virgo parens Christi* sind hier seltener (doch werden wie dort die beiden Textstellen »Jesu Christe« im Gloria emphatisch und durch Fermaten hervorgehoben). Ebenfalls an manche Werke Ockeghems erinnert die sehr tiefe Lage des Stücks, der Bass reicht bis zum *D*. Bedenkt man, dass Barbireau in seinen beiden übrigen geistlichen Werken, dem *Kyrie paschale* und der Motette *Osculetur me*, bis zum *E* geht, ist damit eine weitere Spur in Richtung der burgundischen Hofkapelle gelegt, denn wie Honey Meconi in ihrer Untersuchung »The Range of Mourning« feststellte, war diese zwar nicht das einzige musikalische Zentrum, das sehr tiefe Klänge favorisierte, aber sicherlich das wichtigste.⁵⁴ Gerade bei der *Missa Faulx perverse* könnte man aufgrund ihres Titels und ihrer tiefen Lage – sie steht im

51 So in beiden Quellen (Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C.VIII.234 und Capp. Sist. 35). Das Werk wird oft in die 1450er Jahre datiert und mitunter als der Beginn der *L'homme armé*-Tradition angesehen; jedenfalls wurde es 1467/68 in Brügge kopiert.

52 S. Gallagher, Johannes Regis (wie Anm. 46), S. 155, erwägt vorsichtig eine Datierung um 1465.

53 In einem Beispiel für \odot innerhalb einer Exempelsammlung zu Tinctoris' Proportionslehre in Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 1013 werden ebenfalls hohle Minimen und Semiminimen (mit Fähnchen) verwendet. Dieses anonyme Beispiel entstammt zwar nicht Barbireaus Messe, die Ähnlichkeit ist jedoch auffällig. Allerdings impliziert diese Notationsweise eine Augmentation im Verhältnis 2:1 – Tinctoris scheint von seiner früheren Verdammung des »error anglorum« wieder abgerückt zu sein. Eine solche Augmentation, sofern sie in ihrer Relation zu den anderen Abschnitten klingende Konsequenzen gehabt hätte, halte ich in Barbireaus Messe rein musikalisch für wenig wahrscheinlich. Siehe Bonnie J. Blackburn, »A Lost Guide to Tinctoris's Teachings Recovered«, in: *Early Music History* 1 (1981), S. 29–116: S. 41f. (Ich danke Bonnie Blackburn für ihre Hinweise und die Diskussion des Problems.) Barbireau und Tinctoris könnten sehr wohl in Austausch gestanden haben; Tinctoris wurde im Oktober 1487 mit einem Empfehlungsschreiben unter anderem an Maximilian in den Norden gesandt, und Barbireau suchte im Januar 1490, wie erwähnt, Tinctoris' Schülerin Beatrix in Buda auf.

54 Honey Meconi, »The Range of Mourning: Nine Questions and Some Answers«, in: *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes. Tutzing 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 2), S. 141–156: S. 147.

äußerst seltenen zweiten Modus, dem Hypodorischen, der etwa in den Tractus der Fastenzeit bevorzugt wird – eine Trauerkomposition, etwa mit Referenz auf eine Anklage der »faulx perverse Fortune«, vermuten.⁵⁵ »O malice des cieux! O fortune perverse!« heißt es etwa in einem Trauergedicht auf Karl IX. von Pierre Ronsard.⁵⁶ Schrieb Barbireau sein Werk auf den Tod Rudolf Agricolas (27. Oktober 1485)?

Das *Kyrie paschale* – zwischen burgundischer und deutscher Tradition

Neben den beiden Messen – jede in ihrer Art beeindruckend – könnte der einzige weitere überlieferte Messsatz Barbireaus, ein *Kyrie paschale*, als quantité négligeable erscheinen. Und doch ist es gerade dieses auf den ersten Blick unauffällige Stück, das uns die stärksten Hinweise auf eine Verbindung Barbireaus mit Maximilian bietet.

Das *Kyrie* paraphrasiert den Choral *Kyrie Lux et origo*, der in der Osternacht zur Feier der Auferstehung gesungen wird. Es gibt zahlreiche Vertonungen, die ähnlich verfahren. Diese Tradition begann um die Mitte des 15. Jahrhunderts, und zwar als exklusiv deutsche.⁵⁷ Erst um 1500 wird sie, wie Theodor Dumitrescu 2008 gezeigt hat,⁵⁸ auch im frankoflämischen Bereich aufgegriffen, und zwar speziell von Komponisten, die im burgundischen Herrschaftsgebiet tätig waren oder wenigstens von dorthier stammten: Alexander Agricola, Pierre de la Rue, Adam Renner, möglicherweise auch Laurentius de Vorda, bei dem, da auch seine Werke ausschließlich in Alamire-Kodizes überliefert sind, eine habsburgisch-burgundische Affiliation zumindest nicht auszuschließen ist.⁵⁹ Am ausgiebigsten gepflegt wurden sie aber von Heinrich Isaac, zweifellos im Rahmen seiner Tätigkeit als Hofkomponist Maximilians. Alle anderen, inklusive Isaacs Schüler Ludwig

55 B. Meier, Introduction (wie Anm. 49).

56 Pierre Ronsard, »Le Tombeau du feu Roy Tres-chrestien Charles neufiesme«, in: *Œuvres complètes de Ronsard*, hrsg. von Hugues Vaganay, Bd. 4: *Les poèmes*, Paris 1923, S. 289–295: S. 290.

57 Barbara Haggh, »Easter Polyphony in the St. Emmeram and Trent Codices«, in: *Musiktheorie* 27 (2012), S. 112–132.

58 Theodor Dumitrescu, »The Paschal Kyrie c. 1500. The Compositional Tradition and a New Low Countries Fragment«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 58 (2008), S. 3–32.

59 De Vordas *Kyrie paschale* findet sich im *Occo-Kodex* (Brüssel, Bibliothèque royale, MS IV.922, hier folgt auf dieses Stück eine anonyme *Missa paschale*) und in Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Sist. 160; seine Motette *O florens rosa* im unvollständigen Stimmbuch-Set Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 15941 und seine beiden Alternativen *Salve regina* in der großen *Salve*-Sammlung in München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 34.

Senfl, waren deutschsprachige Komponisten. Mit anderen Worten: Jeder franko-flämische Komponist, der um 1500 eine Ostermesse oder ein Osterkyrie mit der Paraphrase des *Kyrie Lux et origo* komponierte, war nachweislich (oder zumindest durchaus wahrscheinlich) der burgundischen oder aber der kaiserlichen Kapelle verbunden.⁶⁰

Der Fall ist bei »burgundischen« Komponisten wie Barbireau oder La Rue umso interessanter, als die burgundische Kapelle, dem Wenigen zufolge, das wir über ihre liturgische Verankerung wissen, dem Ritus von Paris folgte, und dieser Ritus feierte die Osternacht eben *nicht* mit dem *Kyrie Lux et origo*, sondern mit einer spezifischen gallikanischen Choraltradition.⁶¹ Dumitrescu hat bereits, wenn auch nur im Vorbeigehen, gemutmaßt, dass die franko-flämische Adaption sowohl der Choralvorlage als auch ihrer mehrstimmigen Paraphrasierung durch die dynastische Verbindung von Maria von Burgund mit Maximilian zustande gekommen sein könnte.⁶² Dem lässt sich nur zustimmen, und Barbireaus *Kyrie paschale* zeigt sich somit als das – historisch vermutlich früheste – Beispiel einer solchen Melange von franko-flämischer Kompositionskunst und habsburgischen liturgisch-musikalischen Traditionen. Das bekräftigt die biographischen Indizien einer nahen Beziehung von Barbireau zu den musikalischen Institutionen im Umkreis von Maximilians Hof.

Barbireau, der Hofkomponist *in absentia*?

Das Bild, das sich abzeichnet, ist das von Jacobus Barbireau als eines ersten »Hofkomponisten« Maximilians während dessen burgundischer Epoche, eines produktiven Musikers, der sich wie später Isaac in An- wie Abwesenheit dem Herrscher verpflichtete. Der persönliche Kontakt, der sich wohl direkt in

60 Hingegen sind von Komponisten, die der habsburgischen Herrschaft nur lose oder gar nicht assoziiert waren – z. B. Ockgehem, Josquin, Obrecht, Mouton oder Antoine de Févin – eben keine Ostermessen, und oft auch gar keine Choralordinariums-Bearbeitungen überliefert.

61 Zu Beginn der Handschrift Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Sist. 14, deren Provenienz ungeklärt ist, stehen zwei als *Kyrie paschale* ausgewiesene anonyme Kompositionen, die als einzige der gesamten Tradition nicht auf das *Kyrie Lux et origo* zurückgreifen, aber offenbar dieselbe Choralvorlage paraphrasieren; eine Vorlage, die – wie Dumitrescu gezeigt hat – eine bemerkenswerte Nähe zu dem gallikanischen *Kyrie O summe rex* aufweist. Handelt es sich hier um Werke aus dem Umkreis Maximilians, um Dokumente des Übergangs, ein Experiment, die burgundische liturgische Tradition mit den Ansprüchen der neuen habsburgischen Herrscher zu verknüpfen? Falls ja, führte es nirgendwohin. Th. Dumitrescu, *The Paschal Kyrie* (wie *Anm.* 57), S. 15f.

62 Th. Dumitrescu, *The Paschal Kyrie* (wie *Anm.* 58), S. 16.

Antwerpen ergab, führte nicht nur zu Barbireaus Inanspruchnahme als musikalischer Erzieher des Knaben eines burgundischen Höflings und als diplomatischer Gesandter nach Buda; er führt vor allem dazu, dass Barbireaus schmales, aber qualitativ hochwertiges geistliches Œuvre offenbar mit einem gewissen Exklusivitätsanspruch in den Handschriften der Alamire-Werkstatt bewahrt, ja kommemoriert wird. Barbireau erscheint wie ein Vorläufer von Pierre de la Rue einerseits, was seinen Status in den Alamire-Handschriften betrifft, als Vorgänger von Heinrich Isaac andererseits in der kompositorischen Verschmelzung von burgundischer und deutscher Tradition im *Kyrie paschale* – und er zeichnet in seinem Kontakt mit Rudolf Agricola die engen Verflechtungen zwischen Humanismus und Musik vor, wie sie in Maximilians mitteleuropäischer Herrschaftszeit dann ausgebaut werden. Auch wenn nur bei einem seiner vier geistlichen Werke – dem *Kyrie paschale* – ein direkter Bezug zum römischen König wahrscheinlich gemacht werden kann, ist doch die prominente Platzierung seiner damals stilistisch nicht mehr ganz aktuellen Messen – speziell in dem mit Philipp dem Schönen assoziierten Kodex Cod. 1783 der Österreichischen Staatsbibliothek Wien – ein ziemlich deutlicher Hinweis auf diese ›Genealogie‹.

Barbireau, der zeitlebens von schwacher Gesundheit gewesen zu sein scheint, starb am 7. August 1491 in Antwerpen. Etwa ein Jahr später, jedenfalls vor dem 6. November 1492, starb mit Antoine Busnoys der sicherlich prominenteste Komponist der burgundischen Hofkapelle, von dem wir freilich weder sagen können, ob er damals noch in der Kapelle aktiv war, noch, ob er je auch nur eine Note für Maximilian komponiert hat.⁶³ Maximilian stand nun ohne Komponisten von Rang in seinem musikalischen Umfeld da. Es muss ihm als eine glückliche Fügung erschienen sein, dass sich bald darauf Heinrich Isaac auf die Suche nach einem neuen Dienstherrn begab.

63 In den Alamire-Quellen ist er nur noch mit der alten *Missa L'homme armé* (Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C.VIII.234) und dem Lied *In myne zynn* (Florenz, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, MS Basevi 2439) präsent.

Anhang A

Zahlung von Maximilian an Barbireau für die Erziehung des Chorknaben Guillaume de Ternay jr. (Brüssel, Archives Générales du Royaume, Chambre des Comptes, 1926, Registre, fol. 118^v–119^r)

Transkription: David Fiala, Übersetzung: Wolfgang Fuhrmann

6e compte de Hues Du Mont, argentier de Maximilien, roi des Romains, archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne, du 1er janvier au 31 décembre 1488

Autres dons par mandemens particuliers du roy et de mondit seigneur l'archiduc [118^v] A maistre Jaques Barbireau, maistre du chant et des enfans de coir de l'eglise en la ville d'Anvers, la somme de 72 £ dudit pris, a cause de semblable somme que le roy par ses lettres patentes donnees le 24e jour dudit mois de janvier oudit an 87 lui a ordonné prene et avoir de lui pour une fois par les mains dudit argentier et des deniers de la recepte, pour la despence, nourriture, table, vivres et entretènement de Guillaume de Ternay, filz naturel de feu Guillaume de Ternay en son vivant escuier d'escurie du roy, pour deux ans entiers comenchant tantost après le trespas dudit feu Guillaume de Ternay et [119^r] finissans tous ensuyvans, pendant lequel temps il a continuellement entretenu et nourry en sa maison et endoctriné comme les autres josnes enfans qu'il nourrit journallement. Et laquelle somme de 72 £ le roy, pour Dieu et en aulmosne, a donnee et octroyee audit Guillaume de Ternay le josne. Pour ce icy par lesdites lettres patentes du roy veriffiee ... et quittance dudit maistre Jaques Barbireau cy rendue.

6. Abrechnung von Hues Du Mont, Schatzmeister von Maximilian, des römischen Königs, Erzherzogs von Österreich, Herzogs von Burgund, vom 1. Januar bis 31. Dezember 1488

Weitere Gaben auf besonderen Befehl des Königs und meines erwähnten Herrn Erzherzogs Für Magister Jacques Barbireau, Magister des Gesangs und der Chorknaben der Kirche in der Stadt Antwerpen, die Summe von 72 £, von jenem empfangen, weil der König die nämliche Summe durch seine schriftliche Verfügung vom 24. des genannten Monats Januar im genannten Jahr [14]87 ihm als Besitz zugesprochen hat, dass er sie vom genannten Schatzmeister ausgehändigt bekommen sollte. Und dieses empfangene Geld für die Ausgaben, Verpflegung, Speisen, Lebenshaltungskosten und den Unterhalt von Guillaume de Ternay, dem natürlichen Sohn des verstorbenen Guillaume de Ternay, zu seinen Lebzeiten Stallmeister der königlichen Ställe, für zwei ganze Jahre, beginnend mit dem Hinscheiden des besagten verstorbenen Guillaume de Ternay und in direkter Folge zu Ende geführt, in welcher Zeit er ihm kontinuierlich Unterhalt und Ernährung in seinem Haus gewährt hat und ihn unterrichtet hat wie die anderen jungen Knaben, die er täglich verpflegt. Und jene Summe von 72 £ hat der König, für Gott und als Almosen, jenem Guillaume de Ternay dem Jüngeren gegeben und überantwortet. Dies wurde hier durch die genannte schriftliche Verfügung des Königs bestätigt ... und die Quittung des genannten Magister Jacques Barbireau hier empfangen.

Anhang B

Ein Brief von Beatrix von Ungarn an Maximilian, 8. Januar 1490, aus Buda (Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Maximiliana I [1a], Konv. 6, 1^{r-v})
 Transkription: Grantley McDonald, Übersetzung: Wolfgang Fuhrmann

Serenissimo principi et Illustrissimo Domino Maximiliano Dei gratia Romanorum Regi semper Augusto consanguineo & tamquam fratri nostro carissimo: Beatrix eadem gratia Regina hungarie Boemieque &c salutem et prosperorum successuum incrementa: Accepimus per Iacobum barbiria musicum prestantissimum his superioribus diebus perbenignas litteras Maiestatis Vestre. Quibus nobis dictum Iacobum strictissime commendabat: utque ei reditum/ dum eidem placeret/ liberum et tutum prestaremus rogabat: et quum is apud nos per aliquot dies immorari decreuerit/ dum apud nos erit perhumane tractabitur: & vbi ad Vestram Maiestatem et patriam reuerti instituerit/ per uirtutes suas et animi dotes: et quia per Vestram Maiestatem nobis commendatus est: ipsum bene comitatum ac securum remittemus/ et incolumem: quum et Vestre Maiestatis familiares non minoris faciamus/ quam proprios et Domesticos nostros: Quid aliud ad Vestram Maiestatem scribamus/ non habemus: nisi quod hodie e buda recedentes Viennam properamus: Cupide ut hec pax/ et fœdera fiant pro Communi utriusque bono/ et gloria: in qua concludenda omnem operam nostram navare/ sicut alias promisimus/ Denuo pollicemur: Datum Bude viij^o Ianuarii M^o. ccc^oLxxx. Regina Beatrix.

Sanctus Umbrinus [Sanctus de Aversa]

Dem durchlauchtigsten Fürsten und vornehmsten Herrn Maximilian, durch Gottes Gnade Römischer König und allzeit Mehrer des Reichs, unserem Verwandten und gleichsam liebsten Bruder wünscht Beatrix, durch dieselbe Gnade Königin von Ungarn, Böhmen etc. Gesundheit und stets größere und gedeihliche Erfolge in allem. Wir haben durch Jacob Barbireau, den hervorragenden Musiker, unlängst das gütige Schreiben Eurer Majestät empfangen. Darin habt Ihr uns den genannten Jacob sehr eindringlich empfohlen: habt verlangt, dass wir ihm, wann immer es ihm gefalle zurückzugehen, Freiheit und Sicherheit zusichern, und dass er, falls er noch ein paar Tage bei uns verweilen wolle, solange er sich bei uns aufhält, freundlich behandelt werden wird. Und falls er zu Eurer Majestät und ins Vaterland zurückzukehren beschließt, so schicken wir ihn mit gutem Geleit, sicher und unversehrt zurück, aufgrund seiner Tugenden und Geistesgaben, und weil er uns von Eurer Majestät empfohlen worden ist – weil wir die Familiaren Eurer Majestät um nichts weniger in Ehren halten, als die eigenen und die Angehörigen unseres Hauses. Weiteres haben wir nicht zu schreiben, außer dass wir heute von Buda nach Wien gehen werden und begierig sind, dass der Frieden und die Bündnisse zustande kommen mögen für das Gemeinwohl und zum Ruhm beider Seiten. Und darauf wollen wir, um zum Schluss zu kommen, unsere ganze Anstrengung lenken: Wie wir es schon einmal versprochen hatten, so sagen wir es erneut zu. Gegeben Buda, 8. Januar 1490.

Königin Beatrix

[geschrieben vom königlichen Sekretär]

Sanctus de Aversa

Anhang C

Jacobus Barbireau, Werke

Auflösung der Siglen

unter <https://rism.info/de/community/sigla.html> oder unter <https://www.diamm.ac.uk>

a. Geistlich (alle Quellen entstammen der habsburgisch-burgundischen Werkstatt)

Werk	Quelle	Zuschreibung
<i>Missa Virgo parens Christi</i>	A-Wn, Cod. 1783, fol. 1 ^v –17 ^r	Jacobus Barlbyrianus
	E-MO, MS 766 (<i>Missa de venerabili sacramento</i>), fol. 78 ^v –94 ^r *	Jacobus barbireau
	V-CVbav, Chigi C.VIII.234, fol. 143 ^v –153 ^r (kein Agnus)	
	V-CVbav, Capp. Sist. 160, fol. 2 ^v –13 ^r	
<i>Missa Faulx perverse</i>	A-Wn, Cod. 1783, fol. 17 ^v –33 ^r	Barbiriaw
	A-Wn, Cod. 11883, fol. 174 ^v –185 ^r	Barberiauw
<i>Kyrie paschale</i>	A-Wn, Cod. 1783, fol. 175 ^v –178 ^r	Barbirianus
	A-Wn, Mus.Hs. 15497, fol. 1 ^v –5 ^r	Barbireau
	D-Ju, Chorbuch 22, fol. 113 ^v –116 ^r	Barbiriaw
<i>Osculetur me</i>	B-Br, MS 9126, fol. 174 ^v –177 ^r	Jac. Barbireau

* Der Cantus firmus der Messe, *Virgo parens Christi*, ist identisch mit dem Responsorium *Homo quidam fecit cenam magnam* für Fronleichnam; so konnte die Messe für das Kloster ›umgewidmet‹ werden.

b. Überblick über die habsburgisch-burgundischen Quellen

Signatur	Auftraggeber/Empfänger	Datierung
A-Wn, Cod. 1783	Philipp der Schöne/Emanuel von Portugal und Maria von Spanien	1500–1505 (Schreiber B = Martin Bourgeois?)
D-Ju, Chorbuch 22	Friedrich der Weise oder Maximilian?/Friedrich der Weise	1500–1505 (Schreiber B)
V-CVbav, Chigi C.VIII.234	Philippe Bouton (?)/Philippe Bouton (später in Spanien, dort einige Nachträge)	ca. 1505 (Schreiber B)

B-Br, MS 9126	Maximilian?/Philipp der Schöne	1505 (Schreiber B)
A-Wn, Mus.Hs. 15497	Ulrich Pfintzing?/Ulrich Pfintzing	1513–1515 (1516? bevor Pfintzing Abt wurde)
V-CVbav, Capp. Sist. 160	Margarete von Österreich?/ Papst Leo X.	1515–1516 (Alamire)
E-MO, MS 766	Margarete von Österreich?/ Karl V. ?	1520er Jahre? (Alamire)
A-Wn, Cod. 11883	Werkstattmanuskript	1475–1540?

c. Weltlich (keine Quellen entstammen der habsburgisch-burgundischen Werkstatt)

Werk	Quelle	Zuschreibung	Bemerkung
<i>Graculy et biaux</i> (nur Text-incipit, Index: <i>Gracioulx et biaux</i>)	I-Rc, MS 2856, fol. 32 ^v –34 ^r	Barbirau	Tenor wird verwendet in einer anonymen Messe, I-MOe, α.M.1.2, fol. 60 ^v –80, die heute als Werk Obrechts gilt
<i>Scon lief</i>	D-B, Mus.ms. 40021, fol. 203 ^r		Kontrafaktur: <i>Fenix arabie rosei coloris</i>
	I-Rc, MS 2856, fol. 30 ^v –31 ^r	Ja barbirau	
	CH-Bu, F IX 22, fol. 19 ^v –20 ^v		Intabulierung: <i>Die zit nimpt und gipt. Schonlief</i> (Quinte tiefer transponiert)
	Discantus wird zitiert in Obrechts <i>Missa Plurimorum carminum I</i> (Sanctus, im Discantus, Quinte tiefer) und <i>Missa Plurimorum carminum</i> (Kyrie I und Kyrie II, im Bassus, Duodezime tiefer)		
<i>Een vraulic wesen</i> **	CH-Bu, F X 10, fol. 4		nur Bassus
	B-Br, MS IV.90 (Superius), MS IV.1274 (Altus), fol. 26 ^r /kein Altus + B-Tv, MS 94 (Tenor), fol. 15 ^v		

DK-Kk, MS Ny kongelige Samling 1848 2°, S. 373	Maistre Jacques d'anvers	<i>Quen dites vous</i> = S. 418, <i>Quen dites vous</i>
D-GRu, BW 640–641, Nr. 54	Isaac	nur Superius und Bassus
D-ISL, Bindungsfragmente von Inkunabel IV 36 F124, Nr. 68		
GB-Lbl, Add. MS 31922, fol. 3 ^v		
D-Mu, 8° 328–331, fol. 69 ^v , 44 ^v , 121 ^v , 58 ^r		+ Altus
CH-SGs, MS 462, fol. 23 ^v	Obrecht	+ Altus
CH-SGs, MS 463, Nr. 153	Jacobus Obrecht	nur Superius und Altus
E-SE, s.s., fol. 166 ^r	Jacobus barbiriau	
D-Usch, 237 a–d, Nr. 14, Tenor: fol. 14 ^r		
V-CVbav, Capp. Giulia XIII.27, fol. 16 ^v –17 ^r		<i>Se une fois avant</i>
<i>Trium vocum carmina</i> , Nürnberg: Formschneider 1538, Nr. 28	Jacob barbireau (Tenor Ex. D-Ju)	

Tenor wird in einer Messe von Isaac verwendet. Dieses Stück wurde auch Isaac und Obrecht zugeschrieben.

** Auf die Wiedergabe der Textincipitvarianten in Flämisch und Deutsch wird verzichtet, nur Kontrafazierungen werden angeführt.