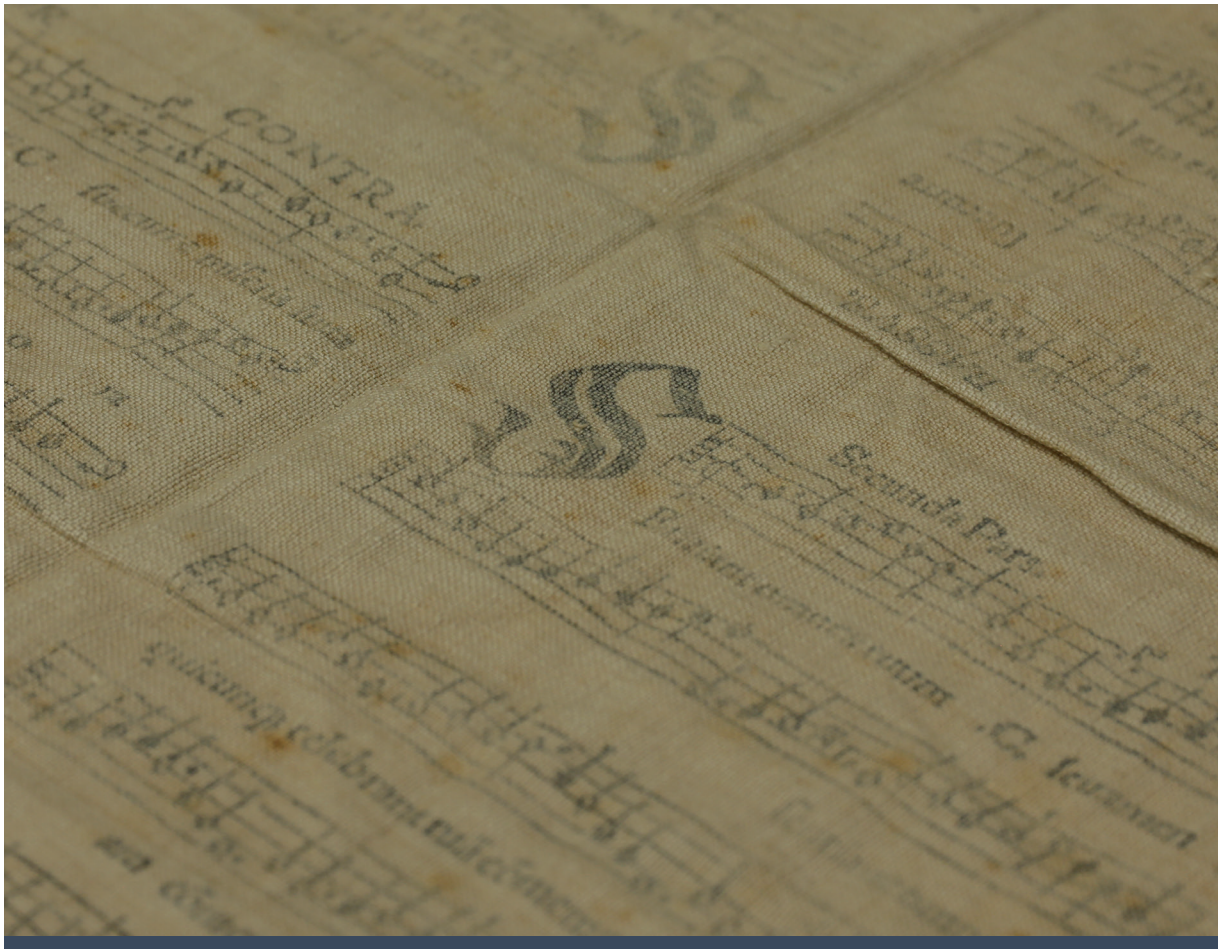


A CANON FOR MARY OF HUNGARY
EEN CANON VOOR MARIA VAN HONGARIJE

ROYAL LIBRARY OF BELGIUM | KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK VAN BELGIË

VI 18.613 C

STUDY | STUDIE

ERIC JAS

ALAMIRE FOUNDATION
DAVIDSFONDS UITGEVERIJ

A CANON FOR MARY OF HUNGARY
EEN CANON VOOR MARIA VAN HONGARIJE

Eric Jas (Author)
David J. Burn & Bart Demuyt (General Editors)

A Canon for Mary of Hungary | Study
Een canon voor Maria van Hongarije | Studie

© 2021 Alamire Foundation vzw
Abdij van Park 1, B-3001 Leuven, België
www.alamirefoundation.org

Published by Standaard Uitgeverij nv,
Franklin Rooseveltplaats 12, 2060 Antwerp
Uitgegeven door Standaard Uitgeverij nv,
Franklin Rooseveltplaats 12, 2060 Antwerpen

Produced under licence of Davidsfonds. 'Davidsfonds' is a registered trademark of Davidsfonds vzw, Quinten Metsysplein 12, 3000 Leuven
Gemaakt onder licentie van Davidsfonds. 'Davidsfonds' is het geregistreerde merk van Davidsfonds vzw, Quinten Metsysplein 12, 3000 Leuven.

IMAGES Copyright remains with the holding institutions / owners of the manuscripts.
BEELDEN De rechten berusten bij de bewaarinstellingen / eigenaars van de handschriften.
GRAPHIC DESIGN | VORMGEVING Peer De Maeyer
TRANSLATION | VERTALING Helen White
COVER IMAGE | COVERFOTO © KBR

First print December 2021
Eerste druk december 2021

ISBN 978 90 223 3884 1
D/2021/0034/371
NUR 615 | 662 | 664 | 665

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced – by any means – without the prior written permission of the Alamire Foundation.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd – op enige manier – zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de Alamire Foundation.

Vlaanderen verbeelding werkt

KBR

LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE
VOL. 5
GENERAL EDITORS: DAVID J. BURN & BART DEMUYT

A CANON FOR MARY OF HUNGARY
EEN CANON VOOR MARIA VAN HONGARIJE

ROYAL LIBRARY OF BELGIUM | KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK VAN BELGIË

VI 18.613 C

STUDY | STUDIE

ERIC JAS

ENGLISH TRANSLATION
HELEN WHITE

ALAMIRE FOUNDATION
DAVIDSFONDS UITGEVERIJ

CONTENTS

Foreword 8

Introduction 10

I Mary of Hungary and Benedictus Appenzeller 13
- *I.1 Mary of Hungary* 13
- *I.2 Benedictus Appenzeller* 14
- *I.3 The name "Appenzeller"* 17

II Sancta Maria succurre miseris 19

III The Diet of Augsburg in 1547-48 23
- *III.1 The Transaction of Augsburg* 24
- *III.2 The Augsburg Interim* 25
- *III.3 A private affair* 26

IV Kriesstein, Ulhart, Salminger, and Mary of Hungary 29

V The canon 33
- *V.1 Layout of the canon and the canon inscriptions* 34
- *V.2 Text* 36

VI The canons by Pathie and Clemens non Papa 39

Appendices 89

Bibliography 125

INHOUD

Woord vooraf 46

Inleiding 48

I Maria van Hongarije en Benedictus Appenzeller 51
I.1 Maria van Hongarije 51
I.2 Benedictus Appenzeller 52
I.3 De naam "Appenzeller" 56

II Sancta Maria succurre miseris 59

III De Rijksdag van Augsburg in 1547-48 63
III.1 De Transactie van Augsburg 64
III.2 Het Interim van Augsburg 65
III.3 Een privékwestie 66

IV Kriesstein, Ulhart, Salminger en Maria van Hongarije 69

V De canon 75
V.1 Lay-out van de canon en de canonspreuken 76
V.2 Tekst 78

VI De canons van Pathie en Clemens non Papa 81

Appendices 89

Bibliografie 125

STUDY

FOREWORD

The *Leuven Library of Music in Facsimile* series presents high-quality reproductions of primary music sources of outstanding aesthetic, historical, and cultural value. The series is broadly conceived, covering monophony and polyphony, both vocal and instrumental, from the Middle Ages, the Renaissance, and later times. In order to approach the original documents as closely as possible, each facsimile is in full colour and at original size. Each is also accompanied by an extended commentary, written by leading experts, that sets out the most recent and up-to-date assessment of the source, including codicology, contents, history, and context.

The Alamire Foundation, International Centre for the Study of Music in the Low Countries, housed in the beautiful surroundings of Leuven's Park Abbey, launched the series in 2017 as a result of two motivating factors. First, digitisation and the internet have fundamentally improved availability of and accessibility to primary documents of all kinds, including musical ones. Many sources, especially in larger national collections, can now be viewed online and downloaded at the touch of a button. The Alamire Foundation itself has played, and continues to play, a major role within this development: the *Alamire Digital Lab*, a state-of-the-art, mobile digitisation set-up, has already photographed extensively in collections both within Belgium and abroad. In doing so, the Foundation aims both to guarantee the preservation of sources for future generations, and, by placing the gathered images in our *Integrated Database for Early Music* (http://idemdatabase.org/), to make them more easily accessible than they would otherwise be. Given the tremendous advantages that it has offered, the digital revolution is clearly a positive step for research and conservation. Nonetheless, digital engagement with sources alone masks important aspects of their materiality, such as the effect of their variable sizes on their functions, and the experience of reading them as books. Such aspects can only truly be appreciated with a physical, rather than virtual, object.

Second, while digital resources are in principle open to all, they nonetheless in practice often remain forbiddingly unapproachable to

non-experts. Many are embedded in sites that are addressed exclusively to scholars and which a broader public rarely visits. In addition, the images can be of highly variable quality and consistency, and are usually presented without any surrounding information or guidance. In accordance with the Alamire Foundation's mission to make musical heritage broadly accessible, the *Integrated Database for Early Music* aims, in future phases, to partly overcome this problem by providing comprehensive historical and contextual information for each of its sources, along with recordings, modern editions, and reference tools for understanding earlier notations and their associated conventions. The *Leuven Library of Music in Facsimile* shares and complements this aim. The series targets not just scholars, but also performers and an interested general public. The facsimiles aim both to enrich the knowledge of an experienced readership as well as to provide an entry for those who may not otherwise encounter primary musical sources by other means.

With the *Leuven Library of Music in Facsimile* we thus hope to put precious musical sources before the eyes, into the hands, and onto the bookshelves of music lovers of all kinds. If these treasures connect with, and enrich, our lives and deepen appreciation of our shared musical heritage, then the *Leuven Library*'s, and the Foundation's, missions will have been fulfilled.

DAVID BURN | BART DEMUYT
General editors

INTRODUCTION

In 1548, Mary of Hungary (1505-58) received an unusual gift: a canon dedicated to her, printed on a piece of linen. The cloth is roughly the size of a small tablecloth, which is an ideal format for the way this music is printed. The music is oriented so that four singers can read it with two of them sitting opposite the other two. In the sixteenth century, complex canons like this one were printed in the most ingenious ways. They sometimes also turn up in unexpected places, such as Ockeghem's three-voice canon *Prenez sur moy*, which can be found inlaid in wood in Isabella d'Este's study at the ducal palace in Mantua.[1] All the same, a printed version of a canon like this one on a linen tablecloth appears to be unique.

The only known exemplar is held by the Royal Library in Brussels. The edges of the cloth are finished with a border of black embroidery. Sadly, the musical notation has faded considerably over the years, to the extent that a facsimile of the Brussels cloth would be a publication of little interest. So the fact that the canon was also printed on paper in broadsheet format at the same time is a stroke of good fortune. We can see from the paper publication that the Brussels linen as it survives today is a mere shadow of the gift presented to Mary.

The information that can be gleaned from the printed canon is limited: the composition is the work of "Benedictus" and dedicated to Mary of Hungary; it was composed (and presumably also printed) in the year 1548. We know that this Benedictus revelled in canonic puzzles, but for which special occasion did he write this little gem? The aim of this study is to put this unusual print into historical context. I will show that the work was indeed printed in 1548: in Augsburg by the printer Philipp Ulhart. His editor, Sigmund Salminger, may have been involved in the publication. The ingenious canon is the work of Benedictus Appenzeller (c. 1480/88-after 1558), Mary's court composer. In all probability, she was

1 See Reese, "Musical Compositions in Renaissance Intarsia".

presented with the work after the Diet of Augsburg in 1547-48, which was such a success for her. Appenzeller's work was not the only composition dedicated to Mary that year. Rogier Pathie, Clemens non Papa, and Pieter Maessens also composed striking canons for her. In this short study, the tributes paid to Mary of Hungary will be placed in historical context, and the canons by Appenzeller, Pathie, and Clemens will be examined in closer detail.[2]

2 I would like to express my thanks to Dr. Sabine Kurth of the Bayerische Staatsbibliothek for information about the printed copy of the canon that is the subject of this publication, to Dr. Katelijne Schiltz for sending her article "Rosen, Lilien und Kanons", and to Martin Ham, for kindly sharing with me his edition of Canis's *Sancta Maria succurre miseris*, which is forthcoming in CMM 111/2.

I MARY OF HUNGARY AND BENEDICTUS APPENZELLER

I.1 MARY OF HUNGARY

Mary was born on 15 September 1505, as the fifth child of Philip the Handsome and Joanna of Castile.[3] She was christened at the Sablon church in Brussels. Following her father's early death and her mother's ensuing depression, she grew up at the court of her aunt, Margaret of Austria, in Mechelen. She was educated in music there by teachers including the organist Henry Bredemers, who taught her to play the clavichord.[4] In the early spring of 1514, Mary was sent to the court of her grandfather, Emperor Maximilian I, to be prepared for a royal marriage. A year later, she was betrothed to King Louis II of Hungary and Bohemia, to whom she would eventually be married in January 1522. The marriage would only last four and a half years: Louis was killed at the Battle of Mohács on 29 August 1526. Shortly afterwards, Mary's brother Ferdinand, who had married Louis's elder sister Anna in 1515, became king of Bohemia and Hungary, with Mary ruling for a while as regent in his name.

When Margaret of Austria died on 1 December 1530, Mary was asked by Charles V, her eldest brother, to take up her aunt's mantle. Mary agreed to his request and was appointed governess of the Netherlands in 1531.[5] She chose not to use the palace in Mechelen, where she had grown up, as her residence, and moved into the palace in Brussels instead.[6] Mary had been born in Brussels, and Brussels was also the city where she would spend most of her time from now on.

3 For a more extensive version of the following text, see the foreword of AppM.
4 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 34; Király, "Königin Maria von Habsburg und die Musik", 364.
5 Thompson, "Music in the Court Records", 133.
6 For the history of the Brussels palace, which was destroyed in 1731, see Heymans (ed.), *Het Coudenbergpaleis te Brussel.*

When Margaret of Austria's palace was sold to the city of Mechelen, Mary took over her aunt's library. The contents of the residence in Mechelen were distributed between the palace in Brussels, Binche castle, and the hunting lodge Mariemont, where Mary enjoyed staying. In 1554, the residences of Binche and Mariemont were destroyed by the king of France as revenge for destruction wrought by Charles V's army in Picardy. Subsequently, Mary often stayed in the Renaissance castle in Turnhout, near Antwerp, when she was not in Brussels.[7]

Mary's court consisted of more than 150 people. To cover the costs of this community, she received an annual sum of 36,000 *livres* from Charles V. Approximately 1,000 *livres* of this was intended for the upkeep of the court chapel.[8] The musicians included several who had been transferred from Margaret of Austria's chapel, including the "maistre des enffans" ("master of the boys") Jehan Goessins.[9] The oldest account containing the names of musicians dates from 1534, and mentions an organist, a calcant (to operate the organ bellows), six choirboys, "maistre Jehan Goessins", and approximately nine to twelve adult singers.[10] In the period between 1534 and 1551, there were always six choirboys and no fewer than ten adult members of the chapel—but sometimes as many as seventeen—who could take on singing roles.[11]

I.2 BENEDICTUS APPENZELLER

Benedictus Appenzeller is first mentioned in the court accounts for 1536, when he received payment for his work in the months of February and March of that year.[12] His name was written as "benedictus appezelders" and his position is that of "chantre de la chappelle de la Royne" ("singer in the queen's chapel"). Appenzeller must have already been about fifty years old when he entered Mary's service, but nonetheless he only received nine *sols* per day, the normal wage of a singer in the chapel.[13] This appears to indicate a modest status, but Appenzeller cannot have been

7 For more detailed information about Mary's residences, see Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 135-43.
8 Kerkhoff, "Het hof van Maria van Hongarije", 165.
9 Bossuyt, "Alexander Utendal", 60-61; Thompson, "Music in the Court Records", 135. For information on Mary's musicians before she came to Brussels, see Király, "Königin Maria von Habsburg und die Musik".
10 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 118; Thompson, "Music in the Court Records", 152.
11 Thompson, "Music in the Court Records", 135.
12 Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 65.
13 "Sol" (later: "sou"), derived from solidus, is the French term that corresponds to the Dutch "schelling" and English "shilling".

entirely unknown in that period.[14] In 1517-19, he had been employed as a singer and singing master at St. James's church in Bruges, where he is first mentioned in the accounts in 1517. It seems that he succeeded Adriaen Vander Wulsche that year—or perhaps even the year before—after Vander Wulsche was dismissed, apparently for being too young to fulfil his role properly.[15] The surname Appenzeller is noted in the accounts as "appelschelder(s)". The same documents reveal that besides working as a singer, he was a music copyist and composer and also took care of the choirboys.[16] It is no longer known what exactly happened in 1519, but when Appenzeller left St. James's on 10 July, he had fallen out of favour with the church authorities.[17]

It is not known where Appenzeller went next, but he reappears in Brussels in 1536. Jehan Goessins died in April 1537, and Appenzeller succeeded him as the "maistre des enffans" in October of that year. From that point on, he is mentioned in the accounts as "Maistre benedictuz appezelders m[aistre] dez enffanz de la chappelle".[18] The title page of Appenzeller's collection *Des chansons a quattre parties* (1542) describes his position as "M[aistre] de la Chapelle de Madame la Regente, Douagiere de Honguerie &c.", from which one may deduce that the roles of master of the choirboys and choirmaster were one and the same at the Brussels court.[19] Appenzeller's name appears for the last time in the accounts for 1551, when Mary travelled to Augsburg and Munich accompanied by the court chapel. In all probability, he remained in her service until Mary officially resigned on 25 October 1555, upon Charles V's abdication.[20]

Otherwise, little is known of Appenzeller's life. Unlike many of his predecessors, he does not appear to have been trained as a priest. The accounts of the Confraternity of Our Lady in 's-Hertogenbosch, which

14 Bossuyt, "Alexander Utendal", 63.
15 The accounts state that he was dismissed "mits zijnder joncheijt" ("due to his youth"); Dewitte, "Zangmeesters, organisten en schoolmeesters", 341; see also Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 58-59, 65; Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 300.
16 Dewitte, "Zangmeesters, organisten en schoolmeesters", 337, 342. Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 58-59, 65; Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 300-1.
17 Gabriëls, "Bourgeois Music Collecting in Mid Sixteenth-Century Bruges", 148.
18 Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 65.
19 Bossuyt, "Alexander Utendal", 64.
20 The only surviving accounts of Mary's court are those for 1534, 1539, 1543, 1548, 1549, and 1551. Payments to musicians are published in Thompson, "Music in the Court Records", 152-56; see also the numerous appendices in Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*.

received Mary and her chapel as guests on two occasions, reveal that Appenzeller was married to a woman named Liennaertken.[21]

Shortly after his arrival in Brussels, Appenzeller seems to have begun composing for Mary's court chapel. Desiderius Erasmus, Mary's favourite humanist author, died on 12 July 1536. Erasmus had dedicated his *De vidua christiana* to Mary in 1530, calling her "the most gifted woman of her time".[22] Appenzeller's idea to compose the lament *Plangite pierides*, calling upon "Belgica terra" to mourn this great man, was doubtless inspired by Mary's admiration for the prominent humanist.

In 1538, Mary and her entourage travelled to the royal court of France to visit her sister Eleanor, who had married Francis I in 1530. They met in Compiègne from 14 to 21 October, and Appenzeller was paid extra to transport the choirbooks.[23] Mary and Eleanor's reunion was held in a flurry of hunting parties, banquets, balls, and tournaments.[24] Appenzeller probably composed the motet *Felix es regno Francisce* here, in honour of their host.[25]

On 25 October 1555, Mary resigned and Charles V abdicated, and plans were made to retire to Spain. The court in Brussels was disbanded on 1 October.[26] No more than half of Mary's original courtiers would ultimately accompany Mary to Spain, but Benedictus was not among them. He remained in Brussels, working as the singing master of the church of St. Gudula from December 1555 until December 1558.[27] This church was probably an obvious choice for Appenzeller, because there had always been close links between it and the court chapel.[28]

In the meantime, Philip II tried to persuade Mary to stay on for a while as governess of the Netherlands, but she refused. In September 1556, Mary, her sister Eleanor (whose husband had died in 1547), and her brother Charles V boarded the Spanish ship *El Espiritu Santo* for their

21 Vente, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch", 40; Roelvink, *Gegeven den sangeren*, 315.
22 Bossuyt, "Alexander Utendal", 64; Dunning, "Een 'tombeau musical' voor Erasmus".
23 Thompson, "Music in the Court Records", 145; Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 302.
24 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 217.
25 The year after the visit, the motet was published in Lyon by Jacques Moderne. See Bossuyt, "Alexander Utendal", 64-65; Dunning, *Die Staatsmotette*, 215-16.
26 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 72.
27 Schreurs and Van Wonterghem, "Music in the Accounts of the Church Fabric of St Goedele", 60; Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 70.
28 Schreurs and Van Wonterghem, "Music in the Accounts of the Church Fabric of St Goedele", 60; Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 304.

last journey to Spain. Incidentally, none of them would have much time to spend at their leisure there; they all died in 1558.[29]

It is not known what became of Appenzeller after 1558. A personal request from the composer dated 8 July 1558 tells us that he was an old man at the time. In this request, addressed to the Council of State in Brussels, Appenzeller declared that he had served Mary for many years to the very best of his ability and had given her several compositions and songbooks. He was now asking for the privilege of being allowed to buy wine and beer for himself and his family "sin molesta" ("without difficulties"), a privilege he had enjoyed in the queen's time and for some time after her departure. The original privilege, apparently an exemption from tax on beer and wine, had been revoked shortly after Mary's departure from the Netherlands. Appenzeller supported his request by emphasising that he consumed very little and was now more than seventy years old, and so did not have much longer to live.[30] If Appenzeller was indeed more than seventy years old in 1558, he must have been born before 1488. Judging by the earliest surviving musical source containing work by Appenzeller, the manuscript GB-Lbl Add. 35087 (copied around 1505/06), he is likely to have been born in the early 1480s.

1.3 THE NAME "APPENZELLER"

In the previously mentioned manuscript Add. 35087, made for the Flemish nobleman Jérôme Lauweryn van Watervliet (c. 1450-1509), the three-voice chanson *Buvons ma commere* is attributed to "Benedictus Appescelders".[31] This spelling of the composer's name is almost exactly the same form that would later be used in the accounts at St. James's church. At Mary's court, the composer's surname was usually spelled "appe(l)zelder(s)". Most other sources, including Appenzeller's request in 1558, simply used "Benedictus".

Interestingly, there are only three sources that use the (now customary) form "Appenzeller": all three are volumes of Susato's *Liber*

29 Eleanor died on 25 February, Charles V on 21 September, and Mary on 18 October.

30 Bossuyt, "Alexander Utendal", 67; Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 70; Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 304.

31 For more information about this manuscript and references to other literature, see McMurtry, *Chansonnier of Hieronymus Lauweryn van Watervliet*, 5.

Ecclesiasticarum series (RISM 1554[8], 1555[9], 1557[3]).[32] This version of the name has led to speculations that Appenzeller may have been of Swiss origin.[33] However, Edmond Vander Straeten was not convinced of the composer's Swiss roots, alluding to a person with the name "Louis Appenselder" that he had found in a guild book from the town of Oudenaarde.[34] When Glenda Thompson conducted her research into Appenzeller's music in the 1970s, she was unable to confirm Vander Straeten's reference, but she agreed with him that the composer was very probably of Flemish origin.[35] After all, all the documented phases of Appenzeller's life locate him in the Netherlands, and many of his works have been passed down in sources from the Low Countries. His connection to Flemish churches and his composing at least two Dutch polyphonic songs implies that Appenzeller's native language was Flemish. Furthermore, the spelling of Appenzeller's surname as found in the accounts of St. James's church—"appelschelder" or "appelschelder(s)"—seems to indicate Flemish roots. The name consists of the words "appel" (apple) and "schelder" (from "schellen" or "schillen", to peel: thus a "schelder" is "someone who peels"). The fact that this name is corrupted to "Appezelder" in the accounts of Mary's court is unsurprising, because the Flemish sound "sch" was most likely unpronounceable for the French-speaking courtiers.

In 1548, Appenzeller decided to honour Mary with an unusual musical canon, presented to her in an extremely original way. Before we can take a closer look at the canon itself, we need to consider the circumstances in which it was published.

32 In D-Rp A.R. 940 the motet *Beati omnes* is found with the attribution "Benedictus Appenzeller", but a study of its transmission reveals that both the motet and the attribution itself were copied from Susato's edition (RISM 1554[8]).

33 See for example Fétis, *Biographie universelle*, vol. 1, 339, and Bossuyt, "Appenzeller, Benedictus", col. 17.

34 Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, vol. 3, 311.

35 "Archival Accounts of Appenzeller", 56-57. Thanks to the efforts of Stijn Lybeert, the archivist of Oudenaarde, Vander Straeten's reference has been confirmed. The name "Louis Appenselder" occurs in the "Guldeboek van Sent-Hubrechts Nerynghe, 1575-1795" on fol. 32[r]: "Louijs Appenselder filius Everaert desen v[en] september 1606". My sincere thanks to Mr. Lybeert for tracing this reference and for sending me a digital image of the relevant passage.

II SANCTA MARIA SUCCURRE MISERIS

To find out more about the specific history of Appenzeller's canon, it makes sense to begin with a detailed examination of the information offered by the printed music. The following dedication is printed above the composition:

> *IN GRATIAM SERENISSIMAE, ET GRATIO≠||SISSIMÆ D:DOMINÆ MARIÆ, VNGARIÆ, AC BOEMIÆ REGINÆ. INFERIORIS || Germaniae gubernatricis, Dominae suae clementissimae composuit, Benedictus. Anno. 1. 5. 4. 8.*
>
> *In gratitude to the most serene and most gracious ruler Mary, queen of Hungary and Bohemia. Benedictus composed this piece for his most merciful ruler, the governess of the Netherlands. In the year 1548.*

The following text is printed in the border around the canon:

> *AD LECTOREM. QVISQVIS ES ASPICIENS HVIVS MODULAMINA CANTVS || SI MODO MVSARVM TE MOVET VLLVS HONOR. || INGENIVM AVTHORIS MERITA DIGNABERE LAVDE, || QVAQVE POTES MVSAS SPONTE IVVABIS OPE.*
>
> *To the reader. Whoever you may be who is looking at the melodies of this song || if at least a certain reverence for the Muses impresses you, || you will value the author's skill with well-earned praise. || You will assist the Muses of your own volition, with all your power.*

The other Latin inscriptions have to do with the performance of the music and will be discussed in ▶ section V below. The dedication to Mary

of Hungary requires no explanation, and neither does the fact that she is honoured in music. Mary was musically educated and spent a lot of money on her court chapel. Neither was it the first time that tribute had been paid to Mary in a musical context. The Antwerp-based music printer Tylman Susato obtained his first printing privilege on 20 July 1543, and produced his first collection of twenty-six polyphonic chansons shortly afterwards.[36] The tenor partbook includes an extensive dedication to Mary of Hungary, accompanied by a woodcut depicting Susato presenting his work to the governess (▶ Fig. 1).

▶ p. 116

It should be clear that "Benedictus" in the dedication of the canon *Sancta Maria succurre miseris* refers to none other than Mary's court composer. Most of Appenzeller's works were transmitted under this name in sixteenth-century sources. This led to confusion, particularly in the German-speaking part of Europe, with the works of two other composers with the same first name: Benedictus Ducis, from near Konstanz (c. 1492-1544); and Benedictus de Opiciis (before June 1471-1524), who was during the last eight years of his life employed at the court of Henry VIII. This is also exactly what happened when Appenzeller's canon was reprinted by the German printer Dietrich (Theodor) Gerlach in 1567.[37] Gerlach did not reprint the canon in the same form as in 1548, but in two partbooks.[38] He gave the name "Benedictus Ducis" as the composer of the work in the two partbooks. This was probably not because he or his editor believed that the piece could not be by Appenzeller, but simply because Ducis was the first (and probably only) composer that came to Gerlach's mind when he saw the first name "Benedictus". Thanks to detailed research by various musicologists, distinguishing the works of these three composers is no longer problematic.[39]

What remains unclear is the exact reason why the canon was composed and dedicated to Mary. Given the unusual presentation of the canon on a linen tablecloth, it must have been for a special occasion.

36 RISM [1543]^{15}.

37 RISM 1567^{1}, no. 4. For more detailed information about this publication, see Schiltz, "Rosen, Lilien und Kanons".

38 In doing so, Gerlach, or his editor Clemens Stephani, made a subtle change to the text of the canon: the opening words "Sancta Maria succurre miseris" were replaced by "Sancte Jesu Christe succurre miseris", which either concealed the original context of the canon (Schiltz, "Rosen, Lilien und Kanons", 118), or adapted the text for a Lutheran audience (Jas, "'Tafelmuziek' voor Maria van Hongarije", 22; also compare James, "Transforming the Motet", 4).

39 See the following publications: MaM 6, v-viii; Barclay Squire, "Who was 'Benedictus'?"; Bartha, *Benedictus Ducis und Appenzeller*; Thompson, "Benedictus Appenzeller: 'Maître de la chappelle' to Mary of Hungary"; Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller"; and Thomayer, "Ducis [Duch, Dux, Herzog], Benedictus".

Unfortunately, the printed score itself offers no more information than the clue that this occasion must be sought in or shortly before 1548.

Strangely enough, the edition of the canon does not state who printed it. However, the person responsible for it can be traced, because the printer who applied the musical notation to the tablecloth also printed the same canon on paper. It is clear that both prints were made by the same printer because of the identical typesetting. The only known exemplar of this print of the canon on paper is held by the Bayerische Staatsbibliothek in Munich under the shelfmark 2 Mus.pr. 156-5. The print is a single-sided broadsheet (c. 33.5 × 36.6 cm), a format that was not used for publishing polyphonic music in the Low Countries at that time.

The copy in Munich is glued to a piece of cardboard and stored along with nineteen similar, pamphlet-style editions.[40] One of the other prints (2 Mus.pr. 156-10) contains the resolution (*resolutio*) to Appenzeller's canon, likewise in broadsheet format (28 × 23.5 cm). Another resolution is printed beneath it: this one belongs to a four-voice canon with the text "Sicut lilium". The original notation of that canon is found on yet another sheet (2 Mus.pr. 156-7; ▶ Fig. 2). Although it is severely damaged, it is still possible to see that this canon print is also dedicated to Mary of Hungary. The print presents three canons, the first of which is attributed to Rogier (Pathie) and the last to Clemens non Papa (see ▶ section VI below). There is no year of publication stated anywhere, but the name of the editor is provided: Sigismundus Salminger. Salminger is known to have worked with the printers Melchior Kriesstein and Philipp Ulhart in Augsburg. If the two sheets of the canons are compared, it soon becomes clear that they were printed by one and the same printer, using the same music type.[41]

▶ p. 118

▶ p. 39

Which printer that was is revealed by a third canon sheet produced in a similar format: Ulrich Brätel's *Ecce quam bonum* (▶ Fig. 3).[42] This canon was printed in 1547 and is dedicated to the five sons of Raymund

▶ p. 119

40 For the use of the pamphlet format in Augsburg, see: Röder, "Verborgene Botschaften?", 237, and James, "Transforming the Motet", 67-68; see Youens, "Forgotten Puzzles: Canons by Pieter Maessens", 85-86 for a description of all twenty broadsheets stored at the Bayerische Staatsbibliothek under the shelfmark 2 Mus.pr. 156.

41 According to Röder and Wohnhaas, "Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges", 310, the two canon sheets (as well as the two partbooks in the set *Cantiones selectissimae* [...] *liber primus* [RISM 1548²]) are set in the music type "Günther-Typensatz".

42 For a description of this canon and a transcription of the music, see Schiltz, *Music and Riddle Culture*, 286-92; see also Röder, "Verborgene Botschaften?", 242-45.

Fugger,[43] and the editor of this publication was also Salminger. The unusual, circular presentation of the canon meant that the music could not be typeset, but had to be printed using a woodcut. The place of publishing and the printer are stated at the bottom: "Augustae Vindelicorum excudebat Philippus Ulhardus".[44] When these details are compared to the fragments that are still visible on the damaged sheet of canons by Rogier Pathie and Clemens non Papa, it becomes clear that the latter sheet was also printed in Augsburg by Philipp Ulhart (▶ Fig. 4). Although, oddly enough, "Vindelicorum" has been forgotten on the sheet containing the canons by Rogier and Clemens, the first letters of the printer's first name (Philippus) are still clearly visible.[45] Consequently, we can conclude that Ulhart must also be the printer of the *resolutio* sheet belonging to the canons by Pathie and Appenzeller, and it can be deduced from this that Ulhart was also the printer of Appenzeller's canon.[46]

▶ p. 120

Now that it is clear that both canon sheets and the sheet containing the resolutions were printed in Augsburg in 1548, the immediate reason for the composition of these pieces and the dedication to Mary of Hungary becomes obvious: a Diet held in Augsburg in 1548 that Mary and her two famous brothers attended to discuss important matters.[47]

43 The Fugger family were merchants and bankers in fifteenth- and sixteenth-century Europe who exercised a significant influence on business life, particularly by lending exorbitant amounts of money to monarchs and emperors.

44 "Augusta Vindelicorum" was the usual Latin name for the city of Augsburg in the sixteenth century.

45 The absence of "Vindelicorum" looks like a misprint that makes one wonder if the surviving exemplar might be a rejected printing proof. That may also explain the damage to the sheet.

46 Röder missed this, since he indicated in 2007 that Appenzeller's canon must have been printed by either Kriesstein or Ulhart ("Verborgene Botschaften?", 236). This information is repeated in Lodes, "Sigmund Salmingers *Selectissimae cantiones*", 103.

47 The sheet containing the canons by Rogier and Clemens is undated, but the circumstances in which it was published and presented to Mary of Hungary indicate that it was made in 1548.

III THE DIET OF AUGSBURG IN 1547-48

The Holy Roman Empire had a long history of meetings attended by hundreds of rulers, prince-bishops, and prince-abbots or abbesses, known as Diets. At least nine such meetings were held in Augsburg in the sixteenth century, and highly important matters were discussed during at least three of them. In 1530, there was an attempt to reconcile the conflicting parties in the Reformation. The 1555 session brought this conflict to a definitive conclusion with the Peace of Augsburg. This peace settlement was based on the principle that any ruler within the Empire could decide for themself which confession to impose on their territory; this also gave them the right to manage church property. For Charles V, who had always striven for unity among Christians, this was an unsatisfactory solution to the religious wars that had raged across the Holy Roman Empire for years. The religious situation was obviously on the agenda at the Diet of 1547-48, but other issues were also at stake.

For Mary, the journey to Augsburg began on 20 October 1547.[48] Her company travelled from Brussels via Beaumont, Mariembourg, Neustadt, and Speyer to Augsburg, arriving on 23 November. Mary was welcomed at the city gates by her brother Ferdinand I and his son Maximilian. Charles V was obliged to excuse himself due to attacks of gout.[49] During the Diet, the imperial family stayed at the "Fuggerhäuser", built between 1512 and 1515 as a residence for the Fugger family. Doubtless Charles stayed in the "Palatium", which Anton Fugger had had built especially for the emperor. Mary probably stayed in the "Damenhof" with her female courtiers.[50]

48 Details of this trip and the subsequent Diet of Augsburg can be found in Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 224-30.
49 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 225.
50 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 227.

Mary hoped that she would be able to deal with and finally put to rest a longstanding private matter concerning her widow's dower at the Diet, with so much of her family present. But the main reason for her presence in Augsburg was her position as the governess of the Netherlands. In that capacity, she would discuss two important matters with her brother and other monarchs and rulers of the Holy Roman Empire: the religious reformations and the "Burgundian Circle".

III.1 THE TRANSACTION OF AUGSBURG

High on the agenda was Charles's attempt to protect the provinces of the Netherlands more effectively from threats by France. For Mary, this was a delicate question because it had initially been Charles's idea to absorb the provinces of the Netherlands into a single, general league within the Empire, modelled on the Swabian League. In the first decades of the sixteenth century, this league had been the primary tool for Maximilian and Ferdinand to impose their will on southwestern Germany.[51] However, Mary and the government of the Netherlands were not enthusiastic about this plan,[52] because it would make the Netherlands dependent again on a coalition upon which they could only exercise a limited influence.[53] Because not all the provinces agreed to Charles's plan, it was Mary's task to find a solution that would satisfy both the Netherlands and her brother.[54] Mary charged the Friesian legal expert Viglius van Aytta van Zwichem (1507-57) with this task. After the Imperial Estates had rejected Charles's plan for a league, Viglius saw his chance to unite the different parties behind his alternative, a solution that he had discussed extensively with Mary and the provinces.[55] With great patience

51 Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 147.

52 Mary was assisted in governing the Netherlands by three central councils with advisory powers: the Council of State, the Secret Council, and the Council of Finance. The Council of State consisted of two high-ranking clergymen and a group of prominent nobles from the Habsburg Netherlands. The Secret Council was made up of professional governors (academically trained lawyers). The Council of Finance was supervised by the governor herself; see Gorter-van Royen, *Maria van Hongarije, regentes der Nederlanden*, 142-45.

53 Since 1495, the Holy Roman Empire had been divided into several circles (cooperative alliances of various Imperial Estates). In 1512, the number of circles was increased to ten, at which point the Habsburgs's Austrian and Burgundian Netherlandish territories were each placed in a circle of the same name. The provinces of Utrecht, Overijssel, Guelders, and Drenthe, which was acquired later, were absorbed into the Westphalian Circle. Inclusion in such circles also implied subjection to imperial taxes and the obligation to provide financial and/or personal support in conflicts. All of this meant that the Netherlands were largely dependent on the organisation of the circles, over which they had little influence; for more on this subject, see among others Koop, "De rechtshistorische betekenis van het keizerschap van Karel V".

54 For a detailed report of the deliberations that would ultimately lead to the Transaction of Augsburg (and the Augsburg Interim), see Rabe, *Reichsbund und Interim*.

55 See Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 147-50.

and tact, Viglius succeeded in convincing the parties. The independence of the provinces of the Netherlands from the German Empire was enacted in the Transaction of Augsburg on 26 June 1548. Guelders, Utrecht, and Overijssel were removed from the Westphalian Circle, and were brought into the Burgundian Circle along with Charles V's "inherited Netherlands".[56] This renewed Burgundian Circle was removed from the judicial authority of the *Reichskammergericht* (Imperial Chamber Court) and the legislation of the Holy Roman Empire. In return, the Burgundian Circle was expected to make a financial contribution to the costs of the Holy Roman Empire equal to that of two prince-electors. After the treaty was signed on 26 June 1548, the Habsburg Netherlands were almost entirely released from the Romano-German Empire, exactly as Mary of Hungary and Viglius had intended.[57]

III.2 THE AUGSBURG INTERIM

Another question brought to the negotiating table was that of the Reformation.[58] The Augsburg Confession, a reformed confession of faith drawn up by Philipp Melanchthon, had been presented during the Diet of 1530. The document was moderate in tone, because Melanchthon and Martin Luther still hoped for a reconciliation with the Roman Catholic Church. Less than a year later, the Schmalkaldic League was founded as an alliance of Protestant rulers within the Holy Roman Empire, whose members fought for the acceptance of Lutheranism. Charles V considered this league to be a threat to the unity of the Empire. Initially, he tried to solve the problem by diplomatic means, but when the League declared its intention to oppose the Council of Trent with violence in 1546, he lost patience. The emperor embarked upon his Schmalkaldic War to restore the unity of the Holy Roman Empire. The fighting began in southern Germany, subsequently shifting into Saxony, where Charles's armies dealt the League a crushing defeat. During the Diet of Augsburg, Charles issued the Augsburg Interim: an imperial decree that ordered Protestants to readopt traditional Catholic beliefs and practices. Protestant laypeople were permitted to receive both the bread and the wine at

56 Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 150.
57 See also Blok, *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, vol. 5, 482-84; for a modern edition of the treaty, see Kohler, *Quellen zur Geschichte Karls V*, no. 102, 392-99.
58 In particular, see Rabe, *Reichsbund und Interim*; see also Röder, "Verborgene Botschaften?", 238.

communion, and Protestant clergy were temporarily given the right to marry, but this was insufficient for the decree to be generally accepted. Ultimately, Charles only succeeded in imposing the decree in areas where he had military control. The religious question was a troublesome and recurrent topic of conversation for Mary, who was not entirely inimical to the supporters of the Reformation but was expected to enforce Charles's policy.[59]

III.3 A PRIVATE AFFAIR

In personal terms, a long-standing conflict between Mary and her brother Ferdinand I was also put to rest in Augsburg. This conflict had to do with the payment of Mary's dowry, a sum of 200,000 ducats that Mary's father had bequeathed to her in 1505, and that was supposed to be paid out within three years of her marriage.[60] When Louis was killed on the battlefield in 1526, the dowry had still not been paid. That was the beginning of a difficult time for Mary, who was obliged to provide for herself with pledged income from what she had received from the Hungarian crown upon her marriage to Louis.[61] The situation worsened when Ferdinand managed to persuade his brother Charles V to allocate the 200,000 ducats to him because he had never been able to pay his wife Anna the dowry agreed in their marriage contract.[62]

Mary objected to this behaviour by her brothers and obtained legal advice. She managed to reach an arrangement stating that Ferdinand would pay 100,000 ducats back to her and that a judge would rule on the remaining amount. In spite of this arrangement and various legal cases, the conflict dragged on. Ultimately, Mary brought in Viglius van Aytta in 1545 to put an end to it. Viglius managed to get the Court of Milan to rule in favour of Mary, and the question was finally put to rest during the family council at the Diet of Augsburg.[63]

Mary stayed in Augsburg for almost four months, leaving the city and her brothers on 13 March 1548. She was accompanied for a mile beyond

59 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 226; on Mary's attitude to the supporters of the Reformation, see Spruyt, "Verdacht van Lutherse sympathieën".
60 For more on this matter, see Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 132-34.
61 Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 133. On Mary's properties in Hungary and her precarious financial situation, see Gorter-van Royen, *Maria van Hongarije, regentes der Nederlanden*, 79ff, and *passim*.
62 Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 133.
63 See Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 132-34, for further details.

the city gates by her brother "Ferdinand I, her nephews Ferdinand and Maximilian, the prince-electors, the dukes of Bavaria and Brunswick, and Emmanuel Philibert of Savoy (the Prince of Piedmont)".[64] On 9 April 1548, Mary and her courtiers arrived back in Brussels.[65]

64 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 227.
65 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 227.

IV KRIESSTEIN, ULHART, SALMINGER, AND MARY OF HUNGARY

Considering the publication of the canons mentioned earlier (▶ Fig. 2-3), one might imagine that Augsburg was a centre of the art of music printing in southern Germany. However, this was not the case. Augsburg can certainly be called a city of book printers, but the number of printed music editions produced there before 1550 is modest. Less than one per cent of the editions from the Augsburg presses contained music.[66] Two printers who did apply themselves to publishing polyphonic music in the 1540s were Philipp Ulhart and Melchior Kriesstein. They had hardly any experience of printing music, and were only able to put their music publications on the market with the help of Sigmund Salminger.

▶ p. 118-19

Philipp Ulhart worked in Augsburg from 1522/23 until 1567.[67] In the first phase of his career, he mainly produced publications from Reformist circles, in particular Anabaptist works. Doing so was not without risk, because the Anabaptists, who consisted of many different subgroups in this early period, were seen as a radical Reformist movement that caused unrest in southern German cities.[68] For this reason, the Augsburg city authorities began to persecute the Anabaptists in the second half of the 1520s, and Ulhart himself was arrested on two occasions.[69] He was only held for a couple of days, from which it can be assumed that the

66 Künast, »*Getruckt zu Augspurg*«, 218. For a detailed overview of all the music printers working in Augsburg in the sixteenth century and their publications, see Röder and Wohnhaas, "Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges"; see also Röder, "Innovation and Misfortune: Augsburg Music Printing in the First Half of the 16th Century", in particular the table on 474-77.

67 Künast, »*Getruckt zu Augspurg*«, 44.

68 For a concise overview of Anabaptism in Augsburg, see James, "Transforming the Motet", 35-44.

69 On the early period of Ulhart's career, see particularly Schottenloher, *Philipp Ulhart. Ein Augsburger Winkeldrucker*.

rulers of the city did not consider him to be a threat. In the period until 1555, Ulhart would produce around 744 publications.[70] In the few works that also contain music, the (simple) music notation is still printed using woodcuts until 1545, although professional music printers had stopped using that technique years earlier.[71] The music publications that Ulhart produced in partnership with Salminger between 1545 and 1549 are of an entirely different order, set with moveable type.

Melchior Kriesstein worked as a printer in Augsburg from roughly 1540 to 1572.[72] He was originally from Basel, where his father probably had a printing workshop. There are records of his presence in Augsburg as early as 1525, as a typesetter in Silvan Otmar's print-shop. In 1539, he took over Alex Weißenhorn's printing office. Between 1540 and 1549, Kriesstein produced nine music publications: five pieces of music on loose paper in broadsheet format and four extensive anthologies.

Most of the music publications produced by Ulhart and Kriesstein in the 1540s were made possible by Sigmund Salminger. His contribution is shown in the forewords to these volumes, which say that Salminger had collected the repertoire and prepared it for publication.

Not much is known about Salminger's life.[73] He was probably born around 1500 in Munich and seems to have been a Franciscan before he came to Augsburg. His name first appears in Augsburg around 1526, in the foreword to a treatise printed by Philipp Ulhart.[74] It is unclear how Salminger earned his living at that point.[75] What is clear is that Salminger and his wife had joined the Anabaptists. When the city authorities intervened in the second half of the 1520s, due to concerns about the unrest caused by the Anabaptists, Salminger and his wife were arrested along with many others. Salminger was incarcerated and would remain in

70 Künast, *»Getruckt zu Augspurg«*, 11. The total number of publications produced by his print shop is estimated at around 1000 titles; compare Lodes, "Ulhart, Ulhard, Philipp d.Ä.", 1191.

71 A good overview of Ulhart's publications including musical notation is offered by the online catalogue of early German musical prints, the *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke* (http://vdm.sbg.ac.at/). VdM nos. 161, 166, 395, 723, and 456 (from the years 1523-38) all contain simple musical notation.

72 Künast, *»Getruckt zu Augspurg«*, 48; for Kriesstein also see: Röder, "Kriegstein, Kriesstein, Kriechenstainer, Cerasopyrenus, Melchior".

73 For the most recent and complete overview of Salminger's life, see James, "Transforming the Motet", 24-25, 35ff; see also Röder, "Innovation and Misfortune"; Fisher, "Salminger, *Saiblinger, Salbinger, Salblinger, Zallminger*, Sigmund"; Göllner, "Salminger [Salbinger, Salblinger], Sigmund"; Jacoby, "The Salminger Anthologies", 7-17, and the older literature cited by these authors.

74 This is an edition of an older treatise, *Auß was Grund die Lieb entspringt* (Schottenloher, *Philipp Ulhart. Ein Augsburger Winkeldrucker*, no. 153, 130-31).

75 His wife worked as a seamstress in the city; James, "Transforming the Motet", 56.

prison for a good three years. After promising to cease his involvement with the Anabaptists, he was released in December 1530.[76] It is only in 1537 that new traces of Salminger are found in Augsburg. Apparently he had been readmitted into society at that point, because he was given a job as a city musician (*Stadtpfeifer*) and teacher; at about the same time, he produced the first complete edition of the psalter in German.[77] In 1539, he obtained an imperial privilege allowing him to publish anthologies of music for five years, as an editor.[78] His first anthology appeared in 1540, in partnership with Melchoir Kriesstein. This would be the first of ten—or probably more—publications produced in Augsburg. ▶ Appendix 2 provides an overview of the music publications produced by Ulhart and Kriesstein in the 1540s. Not all these publications mention Salminger's involvement, but as we will see, there is a possibility that Salminger was also involved in some of them.[79]

▶ p. 112

An interesting aspect of the publications Salminger produced, besides the repertoire that caught his eye, is the dedications he added to the anthologies. The anthology *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum* (RISM 1545²) was dedicated to the city authorities, the *Cantiones septem, sex et quinque vocum* (RISM 1545³) to Johann Jakob Fugger, and the *Cantiones selectissimae […] liber primus* (RISM 1548²) to the "Heroes of the House of Fugger". His edition of Brätel's canon *Ecce quam bonum* was also dedicated to the Fuggers, in this case the sons of Raymund Fugger.

This raises the question of why these Fugger dedications appear in these music prints at such short intervals. Röder has suggested that Salminger was probably looking for new employment, since he had lost his job as a city musician in 1547/48 due to spending cuts.[80] Moritz Kelber

76 In March 1531, Salminger was ordered to leave the city. He objected to the decision because he was in poor health and in difficult financial circumstances. It is unknown whether the city authorities allowed themselves to be swayed by Salminger's objections.

77 A sample of Salminger's work as a music teacher has been preserved at the Bayerische Staatsbibliothek: the *Gradatio, siue scala principiorum, artis Musicæ, pro tyronibus, iam primum incipientibus. / Ain Gesanglaitter / darmit die anfänger der Music / leichtlich mögen in die Kunst gefürt werden* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-8). The print, a single-sided broadsheet, offers concise information about clefs, note names, and the principles of mensural notation based on a few short examples. See Groote, "Synopsis Musicae: Charts and Tables in Sixteenth-Century Music Textbooks", 101.

78 For this privilege, see Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts*, 199 and 265.

79 For a summary and discussion of the publications in which Salminger was involved, see especially James, "Transforming the Motet", 60 and *passim*; Jacoby, "The Salminger Anthologies"; Röder and Wohnhaas, "Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges"; Röder, "Innovation and Misfortune"; and Röder, "Verborgene Botschaften?".

80 Röder, "Verborgene Botschaften?", 250.

points out that Salminger is mentioned in the city tax records as early as 1547 as "Fuggers Diener"—the Fuggers' servant—and wonders on that basis whether the reason for the publications and dedications might be found in this job, in which case they were possibly even initiated by the Fuggers themselves.[81] If this theory is correct, it may shed new light on the Augsburg printed canons dedicated to Mary of Hungary.

▶ p. 112

▶ Appendix 2 shows that three publications are dedicated to Mary of Hungary: Appenzeller's *Sancta Maria succurre miseris*, the sheet with the canons by Rogier Pathie and Clemens non Papa, and the first canon by Petrus Maessens, *Salve suprema trinitas*, in Ulhart's *Cantiones selectissimae […] liber secundus* (▶ Fig. 5).[82] It is beyond doubt that the dedications by Appenzeller, Pathie, Clemens, and Maessens were motivated by their personal bond with the governess.[83] This does not detract from the fact that the publication of these works by Salminger in Augsburg in 1548 may have been supported, and perhaps even stimulated, by the Fuggers. The Fuggers maintained good relations with the Habsburgs and surely welcomed Charles V's support for the restoration of Catholic power.[84] It can be no coincidence that the foreword to the *Cantiones selectissimae […] liber primus*, an anthology containing music exclusively by Charles V's choirmasters, is dated 3 August 1548, the day when Charles V disbanded the city's guild authorities and replaced them with a city council consisting of patricians, wealthy bankers, and merchants (including some of the Fuggers).[85]

▶ p. 121

81 Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, 257.

82 Lodes, "Sigmund Salmingers *Selectissimae cantiones* (Augsburg 1540)", suggests that the Munich copy of Kriesstein's *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* (RISM 1540[7]) may have been prepared as a gift for Mary of Hungary. Lodes's hypothesis is complicated by the fact that it does not explain why the print was not simply dedicated to Mary, or how the luxury edition that was supposedly presented to her was not taken to Spain with her other books after her resignation in 1555, but instead ended up in the Bayerische Staatsbibliothek.

83 For a discussion and an edition of the canon that Maessens dedicated to Mary, see Youens, "Forgotten Puzzles: Canons by Pieter Maessens" and DTÖ 149. Maessens was Ferdinand I's choirmaster and was also in Augsburg while Mary was there (Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, 273). He may have dedicated the canon *Salve suprema trinitas* to Mary in thanks for her mediation with Ferdinand I; it was mainly thanks to Mary that Maessens was appointed to court in Vienna in 1543 (Youens, "Forgotten Puzzles", 84; DTÖ 149, "Introduction").

84 Röder, "Innovation and Misfortune", 472.

85 Jacoby, "The Salminger Anthologies", 169.

V THE CANON

Appenzeller's *Sancta Maria succurre miseris* has been preserved in two sources. Of these sources, only the earlier of the two, the edition that Philipp Ulhart made in 1548 both on paper and on a linen tablecloth, is relevant to this study (on the other source, a print by Theodor Gerlach made in 1567, see ▶ section II).

▶ p. 19

The linen tablecloth is held by the Royal Library in Brussels under the shelfmark VI 18.613 C (RP) (Storage—valuable works).[86] The cloth is a coarse type of linen, finished at the edges with a black, embroidered border. It measures 40.5 × 43.5 cm (▶ Fig. 6).[87] The music notation is faded and the cloth is damaged in several places.[88] It was printed in Augsburg at Philipp Ulhart's printing workshop.

▶ p. 122

Exactly the same typesetting was used for the version of the canon printed on a large sheet of paper. Likewise, only one copy of this edition is known: Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-5. The entire sheet measures 37.1 × 33.2 cm; the printed area is 29 × 31.9 cm.[89]

Ulhart also published a sheet containing the resolution to Appenzeller's canon (and, directly beneath it, the *resolutio* to the canon *Sicut lilium* by Rogier [Pathie]). This sheet is stored at the Bayerische Staatsbibliothek in Munich under shelfmark 2 Mus.pr. 156-10, and measures 28.1 × 23.6 cm.[90]

Both sheets are glued to a cardboard support. The print of the *resolutio* is not dated; it would seem obvious that this sheet, like the canon itself, was printed in 1548.[91]

---

86 The cloth's former shelfmark was "Ms. 11691-92".

87 See also the description in the *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, (http://vdm.sbg.ac.at/), no. 1178.

88 The most significant damage is a small round hole in the title between "ET" and "GRATIO[-]" and a few small, dark brown stains.

89 See *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, no. 1178.

90 See *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, no. 1179.

91 It is possible, as my colleague Aaron James has suggested (in an e-mail dated 17 October 2021), that the *resolutio* of the canon was published after it became clear that solving the canon was causing problems. That might mean that the *resolutio* was printed later than the canon. However, it does not seem likely in that case that the *resolutio* was printed any later than 1549, because 1549 was the year when Ulhart put his last pieces of polyphonic music onto the market.

V.1 LAYOUT OF THE CANON AND THE CANON INSCRIPTIONS

Puzzle canons were published in all shapes and sizes in the sixteenth century. Among other possibilities, they might take the form of a border, a cross, a circle, or a chess board. Such compositions were often accompanied by instructions that were complicated or deliberately vague, from which the canon's resolution must then be deduced.[92] Sometimes the puzzles were so complicated that the *resolutio* was also provided in various sources. Appenzeller's canon is printed in such a way that the four singers could perform the work when seated opposite each other in pairs. This layout is unusual, but very apt for a piece that was also printed as a tablecloth. Nevertheless, this printing method is not entirely unique. Salminger and Kriesstein also published a work by the German music theoretist and composer Johannes Frosch (c. 1490-after 1535?) in the 1540s, in a similar layout (▶ Fig. 7).[93] The first part of this composition, beginning with the words "Dic io Pean", consists of a four-voice canon (bassus, tenor, altus, and discantus), with each successive voice beginning a fifth higher, and two free voices (the contratenor and contrabassus). These two groups of voices are, as in Appenzeller, printed in such a way that they could be sung by singers sitting opposite each other. The second part of the work (the *altera pars*) is not canonic; the six voices are divided between the four parts of the page so that the notation can be sung by singers sitting on all four sides of the table. Later in the sixteenth century, printed editions in similar formats were used, for example, for the anonymous canon *Miraris mundum* (Prague, 1589)[94] and for John Dowland's *First Booke of Songes* (London, 1597).

▶ p. 123

The four following inscriptions explain how the two voices notated by Appenzeller can be used to create the intended four-part polyphony:

Prima pars
[S/B] *Licet bene operor est qui contrariatur*
[T/Ct] *Qui non est mecum contra me est [Matt. 12:30]*

92 Among others, see Lamla, "Canons on Artistic Prints from the 16th to the 18th Centuries", 482-83, and Schiltz, *Music and Riddle Culture*, ch. 4.

93 The print is undated, but the VdM website mentioned above dates it on the basis of the music type used to between 1537 and 1546. Given that Kriesstein's first music publication did not appear until 1540, I consider it likely that Frosch's work was not published any earlier than the first half of 1540.

94 For an image, transcription, and discussion of this piece, see Schiltz, *Music and Riddle Culture*, 293-98.

Secunda pars

[T/Ct]	*Erunt novissimi primi & primi novissimi [Matt. 20:16]*
[B/S]	*Erunt primi novissimi & novissimi primi [Matt. 19:30; Mark 10:31]*

Appenzeller, who had a particular taste for canon structures, had used the two inscriptions in the *prima pars* in a previous composition: the final "Agnus Dei" of the *Missa Ick had een boelken uutvercoren*. This "Agnus" is notated for four voices, but four canon inscriptions reveal that these voices are to be sung simultaneously from start to finish and from finish to start, resulting in an eight-voice work.[95] The quotation from Matthew's gospel—"Who is not for me is against me"—can be interpreted musically in various ways, but in the "Agnus Dei" the intention is that one singer sings the melody as notated and the other sings the same melody in retrograde (from finish to start). The other inscription, "Although I work well, there is one who opposes me", which describes the same procedure, is not known from other canons and seems to have been invented by Appenzeller himself.[96]

Although there are two inscriptions under the music of the *prima pars* of *Sancta Maria succurre miseris* and two others under the music of the *secunda pars*, these inscriptions do not refer only to the parts of the composition under which they are notated. The two inscriptions in the *prima pars* should be interpreted to mean that the notated voices must be sung both as they are printed and in inversion (with each ascending interval becoming a corresponding descending interval and each descending interval becoming a corresponding ascending interval). The two inscriptions in the *secunda pars* ("The last shall be first and the first shall be last" and "The first shall be last and the last shall be first") indicate that the entire composition can also be performed in a second way: as a canon in inversion in which the order that the voices enter is changed and the *comes* (the following voice) precedes the *dux* (the leading voice).

S*igna congruentiae* and combinations of letters and numbers are used in the print to indicate where each voice should stop in both ways of performing the piece. A small mistake has been made in the *prima*

95 Jas, "Another Mass", 100. An edition of this mass can be found in AppM.
96 See Schiltz, *Music and Riddle Culture*, 409.

pars of the tenor: in the last staff for this part, "C1" should be replaced by "C1/2", and "C2" by "T2". If this change is not made, the contratenor ends too early in the second way of performing the canon and the tenor ends too late. In ▶ p. 90 ▶ Ex. 1a and b, the two solutions to the canon are written out in modern notation.

Appenzeller's *Sancta Maria succurre miseris* can be described as a polymorphous double canon in inversion: double because four voices are derived from the two notated parts; in inversion because the two derived voices invert the notated parts; and polymorphous because, depending on the order in which the voices enter, two different performances are possible. From a technical perspective, composing such a piece is extremely challenging. Only one other composer seems to have applied the technique: Appenzeller's colleague Rogier Pathie in his double canon *Sicut lilium* (see ▶ p. 39 ▶ section VI).

V.2 TEXT

The text that Appenzeller chose for his canon was written by Bishop Fulbert of Chartres (c. 951-c. 1029). Most singers and composers in Appenzeller's time will have been familiar with the text as that of a famous Gregorian chant used for various festivals of the Virgin Mary:[97]

> *Sancta Maria, succurre miseris, iuva pusillanimes, refove flebiles, ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto femineo sexu: sentiant omnes tuum iuvamen, quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem. Amen.*
>
> *Holy Mary, hasten to the aid of the unfortunate, support the faint-hearted, comfort the sorrowful, pray for the people, speak on behalf of the clergy, and intercede for all women devoted to God, so that all who celebrate your sacred commemoration may experience your powerful aid. Amen.*

The Diet of Augsburg in 1547-48 had been a success for Mary. She was probably not particularly pleased with the results of the Interim, given

97 For a modern edition, see *Liber usualis*, 1254-55; for early manuscripts in which the chant is preserved, see the *Cantus Index* (http://cantusindex.org), no. 004703.

her tolerant attitude to the supporters of the Reformation. However, the new role of the provinces of the Netherlands in the Holy Roman Empire and the corresponding independence it offered—the result of Viglius van Aytta's careful preparatory work—was a small triumph for Mary. It seems that the canons dedicated to her should be viewed in the light of this success. Appenzeller could have chosen no better text for his tribute: it is easy to read it as an expression of gratitude to Mary of Hungary for the battle she fought to protect her people and nation.

Finally, one cannot help but wonder whether Salminger, who is not named on Appenzeller's canon sheet, had a hand in the publication of *Sancta Maria succurre miseris*. Röder deduced from the imperial privilege featured on the print that he was indeed involved in it. One wonders whether this is correct, because Salminger's original privilege was granted in 1539 for a period of about five years, and it does not seem likely that a print could be produced under Salminger's privilege without his name on it. The idea that Salminger's name might be missing from the print because of the Marian text of the canon, which would be problematic for someone with Reformist beliefs, is not very likely either, if only because other editions produced by Salminger do contain similar Marian texts.[98]

Still, it is not illogical to imagine that Salminger contributed to the production of this edition. As Aaron James and Thomas Röder have shown, Salminger championed the music of the Habsburg court composers, and especially favoured pieces with canonic frameworks. The anthology *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* that he produced with Kriesstein in 1540 contains many such compositions.[99] Furthermore, Salminger was clearly involved in the publication of the canons by Dietrich,[100] Brätel, Rogier [Pathie], Clemens non Papa, and Frosch (▶Appendix 2). This suggests that he also played a role in producing Appenzeller's print. Yet the fact remains that the editions of these other works all explicitly mention Salminger's name while Appenzeller's canon does not.

▶ p. 113

98 Röder, "Verborgene Botschaften?", 248. A study of the repertoire that Salminger collected and had printed quickly reveals that the compositions included all kinds of Marian motets. It does not seem plausible, therefore, that Salminger took offence at publishing such compositions. For the repertoire, see James, "Transforming the Motet", Appendix I, at 387-426, and Jacoby, "The Salminger Anthologies", 41-191.

99 Röder, "Innovation and Misfortune", 471; James, "Transforming the Motet", 136-47.

100 Dietrich's *Laudate Dominum* was printed by Kriesstein in 1547 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-9; VdM no. 1176). For more on this canon, see Röder, "Verborgene Botschaften?", 236, 239-42.

If Salminger was not involved in the publication of Appenzeller's *Sancta Maria*, who was in charge of typesetting and checking the musical notation? We know that Charles V had brought his chapel with him to Augsburg, which means that the composers Canis and Crecquillon were close at hand.[101] Ferdinand had also brought his musicians, which means that Petrus Maessens was also in Augsburg. There are no indications that Mary's chapel travelled with her to Augsburg and thus that Appenzeller was able to supervise the publication of the canon himself.[102] Unfortunately it is not known whether the canon was printed while the chapels of Charles and Ferdinand were still in Augsburg. If that was the case, a colleague may have done the honours for Appenzeller. In this respect, it is interesting to note that Canis himself composed a four-voice setting of *Sancta Maria succurre miseris* in the form of a puzzle. This setting was probably also written around 1548, and may perhaps be included among the tributes paid to Mary.[103]

101 Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, 263; Ferer, *Music and Ceremony at the Court of Charles V*, 110-12.

102 Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, 279.

103 The work can be performed in two ways: as notated in the source, or with the superius a twelfth lower (turning this voice into a second bass). My thanks to Martin Ham for sharing his transcription of and commentary on this work, to be published in his forthcoming edition of Cornelis Canis's collected works (CMM 111/2).

VI THE CANONS BY PATHIE AND CLEMENS NON PAPA

To close this essay, in which Mary of Hungary is in a sense the central figure, it is worth briefly examining the canon print containing works by Rogier and Clemens non Papa, published in Augsburg, probably in 1548 (see ▶ Fig. 2). It is clear that "Rogier" refers to the organist and composer Rogier Pathie. Rogier's father, Jean Pathie, was a singer at the court of Francis I. He received the sum of 35 *livres* in May 1530 to cover food and medical expenses for his son Rogier, the king's "petit organiste". Rogier may have fled the French court in 1534.[104] His name occurs in Mary of Hungary's court accounts for the first time in 1535. He was apparently a highly valued musician, because the salary lists show that he earned twice as much as the other instrumentalists. Pathie is not mentioned on the list of chapel musicians after 1539, but, from then on, instead fulfilled other roles at court. The accounts for 1543 mention him as a "valet de chambre", and those for 1551 as the "Controlleur et Greffier du Bureau". By 1555, he had become treasurer and, in that role, was responsible for dealing with Mary's estate after her death. He ended his career in service to Philip II, who made him governor of the castle of Aranjuez. According to the codicil to Mary's will, Pathie received a fixed pension of 380 ducats after his patroness's death, and, besides that, the enormous sum of 600 *livres* for good and faithful service in 1565.[105]

▶ p. 118

As far as we know, Clemens non Papa was never in Mary of Hungary's service, but some of his works indicate that he must have maintained

104 Dobbins, "Pathie [Patie, Patye], Rogier [Roger]".

105 By comparison, Mary paid all the members of the chapel collectively a total of about 1000 *livres* per year. For Pathie's career at Mary's court, see in particular Thompson, "Music in the Court Records", 146-48, and Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 31, 74-75, 102, 176, 287, 314-15.

links with the House of Habsburg.[106] It is certain that he was in service for some time to Philippe de Croÿ, Duke of Aarschot and one of Charles's most important generals.[107]

The canon print with the dedication to Mary of Hungary contains an extensive paean to Mary in Latin at the bottom of the page, with three separate compositions above it:

[1] *ROGIER. CANON FVGA QVATVOR VOCVM.*
[2] *CANON REPENDVNT VICES /*
CANON. REPENDERE VICES GRATI A[NIMI EST]
[3] *Clemens non papa. Canon. Per quintam*

The first canon is for four voices, to the text "Recordare domine testamenti tui", a text that occurs in liturgical chant books as the beginning of a responsory:[108]

> *Recordare domine testamenti tui & dic angelo percucienti cesset iam manus tua ut non desoletur terra.*
>
> *Remember, O Lord, thy covenant, and say unto the destroying angel: stay now thine hand, that the land be not utterly laid waste.*

It was not necessary to publish a separate resolution to this canon because the notation is entirely clear: the entrances of the tenor, altus, and discantus are marked with *signa* and the pitch on which the three imitating voices enter is indicated with the letters *b*, *c*, and *g* under the first staff. Although all four voices sing the same melody, Pathie was able to create the suggestion of two pairs of voices: the tenor imitates the bassus at the upper fifth (from *e* to *b*), and the discantus does the same with the altus on a different pitch (from *c'* to *g'*; see ▶ Ex. 2 for a transcription). How the text of the piece is to be read in connection with the dedication to Mary is not entirely clear. It may refer to Mary's reluctance to implement Charles's strict edicts against Protestants or, like *Sancta Maria*, to

▶ p. 101

106 This is reflected in motets such as *Caesar habet naves*, *O quam moesta dies*, *Quis te victorem*, and *Carole magnus eras*; for a discussion of these compositions, see Dunning, *Die Staatsmotette 1480-1555*, 190-203.
107 For Clemens's few known biographical details, see Jas, "Introduction", in *Beyond Contemporary Fame*.
108 See the *Cantus Index* (http://cantusindex.org), no. R007510; in the responsory, this text is followed by, "et ne perdas omnem animam vivam". For the canon, see also Röder, "Verborgene Botschaften?", 246-47.

the fact that the Low Countries had become a safer place thanks to the creation of the renewed Burgundian Circle.[109]

The second canon is more complex in structure. Like Appenzeller's *Sancta Maria*, it is notated in two voices (a discantus and a bassus) from which two other voices (an altus and a tenor) are to be derived. The canon sheet is so tattered that the composition can no longer be performed or transcribed from this notation. Fortunately, the same canon was reprinted by Gerlach and Stephani in RISM 1567[1]. This canon is also attributed to Rogier in this edition, which is not unlikely given that the attribution to Rogier on the 1548 canon sheet, though only provided above the first canon, may also apply to the second canon. The text of the canon is taken from the Song of Songs, an antiphon, or from the motto of the Confraternity of Our Lady in 's-Hertogenbosch, which hosted Mary and her chapel in 1539 and 1545:[110]

Sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias hominum.

As the lily among thorns, so is my love among the daughters of men.

In the liturgy, this text is usually taken as a reference to Mary, the mother of God. It was understood this way by the confraternity in 's-Hertogenbosch. This identification with Mary may have been the reason that Rogier chose this specific text for a tribute to his patroness. It is possible that he added the word "hominum" to the end of the text to emphasise that it is a reference to the earthly Mary, not the heavenly Virgin.[111]

109 That the text may be intended to be read as a prayer of protection from the plague that was raging in Ulm at the time, as claimed in Röder, "Verborgene Botschaften?", does not seem very probable or apt to me.

110 For the antiphon, see the *Cantus Index* (http://cantusindex.org), no. 004937. The text can be found in Song of Songs 2:2. The 's-Hertogenbosch confraternity had been using the motto since the late fifteenth century. Mary and her singers stayed in 's-Hertogenbosch on 14 July 1539 and 29 July 1545, upon which occasions Appenzeller and his singers helped the confraternity musicians sing mass. See Roelvink, *Gegeven den sangeren*, 249-50, 257, and Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 67-68.

111 Röder has attempted to explain the canon text from Salminger's perspective, proposing that Mary was a "lily among thorns" for him because of her tolerant attitude to the Protestants ("Verborgene Botschaften?", 246-47). Lodes, "Sigmund Salmingers *Selectissimae cantiones* (Augsburg 1540)", 104, argues that Salminger may have published works dedicated to Mary of Hungary in order to obtain her leniency in matters related to the Reformation (compare Röder, "Innovation and Misfortune", 473). Aside from the fact that Salminger no longer seems to have involved himself in religious matters after the 1540s, one wonders whether an underlying message of this kind, coupled with the unconcealed praise from the composers and the compositions themselves, would have been clear to Mary. Although it cannot be ruled out that the composer and editor each had their own ideas about the music they published, it seems very improbable to me that Mary would have perceived it in this way. Moreover, since Appenzeller and Pathie worked at Mary's court, I believe it is most likely that the initiative to create a tribute in 1548 came from the composers rather than from Salminger.

Like Appenzeller's *Sancta Maria*, the canon is a double canon that can be solved in two ways. In the first solution, the discantus and bassus are sung as notated. The tenor imitates the bassus after two and a half breves, a fifth higher, and the altus imitates the discantus after two breves, a fifth lower (▶ Ex. 3a). In the second solution, the bassus and tenor sing the discantus and altus in inversion, and the discantus and altus sing the bassus and tenor in inversion (▶ Ex. 3b). This solution is more complex than the first one, which is probably why it is printed with the resolution to Appenzeller's canon on the *resolutio* sheet discussed earlier.

▶ p. 105

▶ p. 107

Thus both Appenzeller and Pathie composed a double canon by inversion for Mary, but each did it in his own way and each canon has its own specific difficulties. Since no other double canons by inversion seem to have been composed in the first half of the sixteenth century, and perhaps not even in the entire sixteenth century, it seems most likely that Appenzeller and his colleague Pathie discussed their work with each other.[112]

Like *Recordare domine testamenti tui*, the last canon is unique. Sadly only fragments of the work have been preserved, due to damage to the sheet. The text that Clemens chose for his canon is taken directly from the Gospel of St. Matthew or from the antiphon that uses the same words:[113]

> *Domine nonne bonum semen seminasti in agro tuo unde ergo habet zizania et ait illi haec fecit inimicus homo.*
>
> *Sir, didst not thou sow good seed in thy field? From whence then hath it tares? He said unto them, "An enemy hath done this".*

With the Diet of 1547-48 in mind, the text can be read as a commentary on the Reformation and the Schmalkaldic War: how could it be that in spite of all the good work of the emperor and his governess for the Catholic Church, there were apostates who have chosen a different faith?

112 In an e-mail dated 16 October 2021, Katelijne Schiltz informed me that she was not aware of any other examples of canons with this structure either.

113 For the antiphon, see the *Cantus Index* (http://cantusindex.org), no. 002364. The text is an exact quotation of Matthew 13:27-28.

In other words, the canon may have been intended as a reaction to the Augsburg Interim.

The three *signa congruentiae* indicate that the notated voice is imitated by three others, thus making it a four-voice canon. "Per quintam" ("at the fifth") is written above the canon; the following words can no longer be deciphered. The music is notated without a clef, but the flat sign at the beginning of the staff indicates the position of the solmization syllable *fa*. After a few experiments, it becomes clear that the tenor imitates the bassus at the upper fifth and that the bassus-tenor duet is then imitated by the two upper voices (discantus and altus) an octave higher (▶ Ex. 4). It is extremely unfortunate that the canon has survived in such a tattered state, because only a few canons by Clemens non Papa are known and the beginning of the work gives the impression that it was a canon of particularly high quality.

▶ p. 109

The canons by Pathie and Clemens non Papa have brought us, figuratively speaking, to the end of 1548, a year in which Mary of Hungary received unusual musical tributes from four or perhaps five composers. Many canons were written in the sixteenth century that were printed in remarkable ways, but the publication of a group of works like these, all in the same year, in one specific city and in honour of one individual, seems to be unique. The direct reason for the composition of these canons may be clear enough, but the question remains why so many such works appeared at the same time. The composers concerned probably saw this as the perfect opportunity to offer an appropriate gesture of appreciation to Mary of Hungary who, unlike her brother Charles V, had not been previously honoured with official, "state" motets.[114] If this was indeed one of their motives, then Mary's patronage, which developed during her rule to impressive proportions, is echoed here in outstanding music.[115]

114 Compare Dunning, *Die Staatsmotette*, 213-19.
115 For the importance of Mary's patronage, see Van den Boogert, "Macht en pracht".

STUDIE

WOORD VOORAF

De reeks facsimile-uitgaven van de *Leuven Library of Music in Facsimile* bestaat uit kwalitatief hoogstaande reproducties van originele muzikale bronnen die op esthetisch, historisch en cultureel vlak bijzonder waardevol zijn. De reeks is ruim opgevat, met zowel vocale als instrumentale een- en meerstemmige composities uit de middeleeuwen, de renaissance en latere perioden. Met het oog op een weergave die het origineel zo dicht mogelijk benadert, is elke facsimile volledig in kleur en op ware grootte. Toonaangevende experten schrijven voor elke uitgave een grondige commentaar over de stand van zaken van het onderzoek, met aandacht voor de codicologie, de inhoud, de geschiedenis en de context van de bron.

De Alamire Foundation, Internationaal Centrum voor de Studie van de Muziek in de Lage Landen, gehuisvest in de prachtige omgeving van de Abdij van Park, nam in 2017 het initiatief tot deze reeks met een tweeledig doel. Ten eerste wil ze originele, onder meer, muzikale bronnen, via digitalisering en het internet beschikbaar en toegankelijk maken. Heel wat bronnen, vooral die in grote nationale collecties, zijn online te raadplegen en met een eenvoudige muisklik te downloaden. In dit proces heeft de Alamire Foundation een doorslaggevende rol gespeeld en ze wil dat ook blijven doen: het Alamire Digital Lab, een mobiel up-to-date digitaliseringslaboratorium, heeft al op grote schaal opnamen gemaakt in Belgische en buitenlandse collecties.

De bedoeling van de Foundation is voor toekomstige generaties het behoud van de bronnen te verzekeren en die toegankelijk te maken door alle afbeeldingen onder te brengen in de *Integrated Database for Early Music* (http://idemdatabase.org/). Deze digitale revolutie komt verder onderzoek en conservatie in grote mate ten goede. Belangrijke facetten die aan de materiële omgang met de bronnen gerelateerd zijn, blijven bij een exclusief digitale benadering echter onderbelicht. Aspecten zoals de relatie tussen formaat en functionaliteit of de impact van het lezen van een tastbaar boek, kunnen slechts ten volle worden doorgrond aan de hand van het object als fysiek en niet als louter virtueel gegeven.

Een tweede doelstelling betreft de toegankelijkheid van de digitale bronnen, die in principe bestemd zijn voor iedereen, maar in de praktijk vaak voor leken een drempel vormen. Veel van deze bronnen zijn geïmplementeerd in websites die zich exclusief richten tot academici en zelden door een ruim publiek worden geraadpleegd. Bovendien zijn de beelden vaak van een zeer variabele kwaliteit en consistentie en zijn ze niet van duiding en commentaar voorzien. Aansluitend bij de missie van de Alamire Foundation om muzikaal erfgoed ruimer toegankelijk te maken, streeft de *Integrated Database for Early Music* ernaar dit probleem stapsgewijs op te lossen door voor elke bron uitgebreide historische en contextuele informatie aan te reiken, samen met opnamen, moderne uitgaven en referentiemateriaal in functie van de interpretatie van de oorspronkelijke notatie en de daarmee geassocieerde conventies. De *Leuven Library of Music in Facsimile* staat ten dienste van dit streven. De reeks mikt niet alleen op academici, maar ook op uitvoerders en een breed geïnteresseerd publiek. De facsimile's zijn bedoeld als aanvulling van de kennis van een ervaren lezerspubliek, maar eveneens als introductie voor wie anders niet in contact zou komen met primaire muzikale bronnen.

Met de *Leuven Library of Music in Facsimile* hopen we dan ook waardevolle muzikale bronnen onder de ogen, in de handen en op de boekenplanken van muziekliefhebbers van alle slag te brengen. Als deze schatten onze leefwereld verrijken en de waardering voor ons gezamenlijk muzikaal erfgoed vergroten, hebben de *Leuven Library* en de Alamire Foundation hun doel bereikt.

DAVID J. BURN | BART DEMUYT
General Editors

INLEIDING

In 1548 ontving Maria van Hongarije (1505-58) een bijzonder geschenk: een aan haar opgedragen canon die was gedrukt op een linnen doek. Het formaat van het doek doet denken aan een klein tafelkleed en dit sluit uitstekend aan bij de manier waarop de muziek is gedrukt. Die is namelijk zo geplaatst dat vier zangers, twee aan twee tegenover elkaar gezeten, de notatie konden lezen. In de zestiende eeuw werden ingewikkelde canons als deze op de meest ingenieuze wijzen gepubliceerd. Men treft ze soms ook op onverwachte plaatsen aan, zoals Ockeghems driestemmige canon *Prenez sur moy* die, in hout ingelegd, te vinden is in het studeervertrek van Isabella d'Este in het hertogelijke paleis van Mantua.[1] Maar een druk van een dergelijke canon op een linnen doek lijkt een unicum te zijn.

Het enige bekende exemplaar wordt bewaard in de Koninklijke Bibliotheek in Brussel. Het doek is rondom afgewerkt met een geborduurde zwarte rand. De muzieknotatie is in de loop der jaren helaas flink vervaagd, zozeer zelfs dat het uitbrengen van een facsimile van dit Brusselse doek tot een weinig aantrekkelijke publicatie zou leiden. Het is dan ook een gelukkige bijkomstigheid dat de canon indertijd tevens is gedrukt op groot formaat papier. Die papieren editie laat zien dat het Brusselse doek in de huidige staat nog maar een zwakke afspiegeling zal zijn van het exemplaar dat aan Maria werd aangeboden.

De informatie die aan de canonpublicatie kan worden ontleend is beperkt: de compositie is het werk van Benedictus, is opgedragen aan Maria van Hongarije en gecomponeerd (en vermoedelijk dus ook gedrukt) in het jaar 1548. Van deze Benedictus is bekend dat hij een voorliefde had voor canonische puzzels, maar voor welke bijzondere gelegenheid schreef hij dit kleine kunstwerk? Het doel van deze studie is om deze bijzondere druk in een historische context te plaatsen. Hieronder zal uit de doeken worden gedaan dat het werk inderdaad in 1548 is gedrukt,

1 Zie Reese, "Musical Compositions in Renaissance Intarsia".

en wel in Augsburg door de drukker Philipp Ulhart. Mogelijk was diens editor Sigmund Salminger bij de uitgave betrokken. De ingenieuze canon is het werk van Benedictus Appenzeller (ca. 1480/88-na 1558), Maria's hofcomponist, en het werk werd naar alle waarschijnlijkheid aan haar aangeboden na de voor Maria zo succesvol verlopen Rijksdag van 1547-48 die in Augsburg plaatsvond. Appenzellers werk was niet de enige compositie die in dit jaar aan Maria werd opgedragen. Ook Rogier Pathie, Clemens non Papa en Pieter Maessens lieten zich niet onbetuigd en componeerden voor haar bijzondere canons. In deze beknopte studie zal het eerbetoon dat Maria van Hongarije ten deel viel in een historische context worden geplaatst en zullen de canons van Appenzeller, Pathie en Clemens in meer detail worden beschouwd.[2]

2 De auteur is voor deze studie dank verschuldigd aan dr. Sabine Kurth van de Bayerische Staatsbibliothek voor informatie over de canondruk die het onderwerp is van deze publicatie, aan dr. Katelijne Schiltz voor toezending van haar artikel "Rosen, Lilien und Kanons", en aan Martin Ham, die zo vriendelijk was om zijn binnen afzienbare tijd te verschijnen editie van Cornelius Canis' *Sancta Maria succurre miseris* (in CMM 111/2) met mij te delen.

I MARIA VAN HONGARIJE EN BENEDICTUS APPENZELLER

I.1 MARIA VAN HONGARIJE

Maria werd op 15 september 1505 geboren als het vijfde kind van Filips de Schone en Johanna van Castilië.[3] Ze werd gedoopt in de Onze-Lieve-Vrouw-ter-Zavelkerk te Brussel en groeide, na de vroegtijdige dood van haar vader en de daaropvolgende depressie van haar moeder, op aan het hof van haar tante Margaretha van Oostenrijk in Mechelen. Daar kreeg ze een muzikale opvoeding van onder meer de organist Henry Bredemers die haar het klavichord leerde bespelen.[4] In het vroege voorjaar van 1514 werd Maria naar het hof van haar grootvader, keizer Maximiliaan I, geroepen om daar voorbereid te worden voor een vorstelijk huwelijk. Een jaar later volgde al de uithuwelijking aan koning Lodewijk II van Hongarije en Bohemen, met wie zij uiteindelijk in januari 1522 in de echt werd verbonden. Het huwelijk zou slechts vier en een half jaar duren. Lodewijk sneuvelde op 29 augustus 1526 in de Slag bij Mohács. Kort daarna werd Maria's broer Ferdinand, die in 1515 getrouwd was met Lodewijks oudere zuster Anna, koning van Bohemen en Hongarije, en enige tijd regeerde Maria als regentes in zijn naam.

Toen Margaretha van Oostenrijk op 1 december 1530 overleed, werd Maria door Karel V, haar oudste broer, gevraagd om in de voetsporen van haar tante te treden. Maria gaf gehoor aan dit verzoek en werd in 1531 benoemd tot landvoogdes van de Nederlanden.[5] Ze koos ervoor om

3 Voor een uitgebreidere versie van deze tekst, zie het voorwoord van AppM.
4 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 34; Király, "Königin Maria von Habsburg und die Musik", 364.
5 Thompson, "Music in the Court Records", 133.

niet het paleis in Mechelen, waar zij was opgegroeid, als residentie te gebruiken maar nam haar intrek in het paleis in Brussel.[6] In Brussel was Maria geboren en Brussel was ook de stad waar ze vanaf dat moment het vaakst zou verblijven.

Toen het paleis van Margaretha van Oostenrijk aan de stad Mechelen werd verkocht, nam Maria de bibliotheek van haar tante over. De inboedel van de Mechelse residentie werd verdeeld over het paleis in Brussel, het kasteel van Binche en het jachtslot Mariemont waar Maria graag verbleef. In 1554 werden de residenties van Binche en Mariemont door de Franse koning verwoest als wraak voor vernielingen door het leger van Karel V in Picardië. Daarna verbleef Maria, wanneer zij Brussel verliet, vaak in het renaissancekasteel in Turnhout, bij Antwerpen.[7]

Maria's hofhouding bestond uit meer dan honderdvijftig personen. Voor de onkosten die dit gezelschap met zich meebracht, ontving zij jaarlijks 36.000 pond van Karel V. Ongeveer 1.000 pond daarvan was bestemd voor het onderhoud van de hofkapel.[8] Onder de musici waren er verschillende die waren overgenomen uit de kapel van Margaretha van Oostenrijk, waaronder de "maistre des enffans" Jehan Goessins.[9] De oudste rekening waarin namen van musici zijn opgetekend, dateert uit 1534 en vermeldt een organist, een orgelblazer, zes koorknapen, "maistre Jehan Goessins" en ongeveer negen tot twaalf volwassen zangers.[10] In de periode van 1534 tot 1551 waren er steeds zes koorknapen en niet minder dan tien—soms wel zeventien—volwassen leden van de kapel die als zangers konden fungeren.[11]

I.2 BENEDICTUS APPENZELLER

Benedictus Appenzeller wordt voor het eerst genoemd in de hofrekeningen van 1536 en ontvangt dan een vergoeding voor zijn werk gedurende de maanden februari en maart van dat jaar.[12] Zijn naam wordt geschreven als "benedictus appezelders" en zijn functie is die van "chantre de la

6 Voor de geschiedenis van dit paleis, dat in 1731 werd verwoest, zie Heymans (ed.), *Het Coudenbergpaleis te Brussel*.
7 Voor nadere informatie over de residenties van Maria, zie Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 135-43.
8 Kerkhoff, "Het hof van Maria van Hongarije", 165.
9 Bossuyt, "Alexander Utendal", 60-61; Thompson, "Music in the Court Records", 135. Voor informatie over Maria's musici voor haar komst naar Brussel, zie Király, "Königin Maria von Habsburg und die Musik".
10 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 118; Thompson, "Music in the Court Records", 152.
11 Thompson, "Music in the Court Records", 135.
12 Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 65.

chappelle de la Royne". Appenzeller moet al ongeveer 50 jaar oud zijn geweest toen hij bij Maria in dienst trad, maar toch ontving hij niet meer dan negen *sols* per dag, het normale loon voor een zanger in de kapel.[13] Dat lijkt te wijzen op een bescheiden positie, maar toch kan Appenzeller in die tijd geen volslagen onbekende meer zijn geweest.[14] In de jaren 1517-19 had hij als zanger en zangmeester al gediend in de Sint-Jacobskerk van Brugge. In de rekeningen van die kerk wordt hij voor het eerst vermeld in 1517. Het lijkt erop dat hij in dat jaar, maar misschien zelfs al een jaar eerder, Adriaen Vander Wulsche opvolgde, die was ontslagen omdat hij kennelijk te jong was om goed te functioneren.[15] De achternaam van Appenzeller wordt in de rekeningen van de kerk geschreven als "appelschelder(s)". Uit diezelfde documenten blijkt dat hij niet alleen als zanger werkzaam was maar ook als muziekkopiist en componist, en dat hij ook zorg droeg voor de koorknapen.[16] Wat er zich in 1519 precies heeft voorgedaan is niet meer te achterhalen, maar op 10 juli van dat jaar verliet Appenzeller de Jacobskerk in onmin verkerend met de kerkbestuurders.[17]

Waar Appenzeller heen trok is onbekend, maar vanaf 1536 is hij te vinden in Brussel. In april 1537 overleed Jehan Goessins en vanaf oktober in dat jaar volgde Appenzeller hem op als "maistre des enffans". In de rekeningen wordt hij vanaf dit moment vermeld als "Maistre benedictuz appezelders m[aistre] dez enffanz de la chappelle".[18] De titelpagina van Appenzellers bundel *Des chansons a quattre parties* uit 1542 omschrijft zijn functie als "M[aistre] de la Chapelle de Madame la Regente, Douagiere de Honguerie &c.", waaruit vermoedelijk mag worden afgeleid dat de functies van "maistre des enffans" en "maistre de la chapelle" aan het Brusselse hof samenvielen.[19] Appenzellers naam wordt voor het laatst vermeld in de rekeningen van 1551, toen Maria naar Augsburg en

13 "Sol" (later: "sou"), afgeleid van solidus, is de Franse term die overeenkomt met het Nederlandse "schelling".
14 Bossuyt, "Alexander Utendal", 63.
15 De rekeningen vermelden dat hij werd ontslagen "mits zijnder joncheijt"; Dewitte, "Zangmeesters, organisten en schoolmeesters", 341; zie ook Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 58-59, 65; Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 300.
16 Dewitte, "Zangmeesters, organisten en schoolmeesters", 337, 342. Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 58-59, 65; Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 300-1.
17 Gabriëls, "Bourgeois Music Collecting in Mid Sixteenth-Century Bruges", 148.
18 Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 65.
19 Bossuyt, "Alexander Utendal", 64.

München reisde, begeleid door de hofkapel. Naar alle waarschijnlijkheid bleef hij bij haar in dienst tot Maria, samen met Karel V, op 25 oktober 1555 officieel terugtrad.[20]

Over het leven van Appenzeller is verder weinig bekend. In tegenstelling tot veel van zijn voorgangers lijkt hij geen geestelijke opleiding te hebben genoten. Uit de rekeningen van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch, waar Maria met haar kapel tweemaal te gast was, blijkt dat Appenzeller getrouwd was met een vrouw genaamd Liennaertken. [21]

Kort na zijn aankomst in Brussel lijkt Appenzeller begonnen te zijn met het componeren voor Maria's hofkapel. Op 12 juli 1536 stierf Desiderius Erasmus, de meest geliefde humanistische auteur van Maria. Erasmus had zijn *De vidua christiana* van 1530 aan Maria opgedragen en haar beschreven als "de meest begaafde vrouw van haar tijd".[22] Appenzellers idee om de klaagzang *Plangite pierides* te componeren, waarin "Belgica terra" wordt opgeroepen om te rouwen om deze grote man, zal zonder twijfel zijn ingegeven door Maria's bewondering voor deze grote humanist.

In 1538 maakte Maria met haar gevolg een reis naar het Franse koninklijke hof om haar zuster Eleonora te bezoeken, die in 1530 getrouwd was met Frans I. Het bezoek vond plaats in Compiègne van 14 tot 21 oktober en Appenzeller werd extra betaald voor het vervoer van de koorboeken.[23] Het weerzien van Maria en Eleonora vond plaats in het kader van een reeks jachtfeesten, banketten, bals en toernooien.[24] Als eerbetoon aan de gastheer componeerde Appenzeller hier vermoedelijk het motet *Felix es regno Francisce*.[25]

Op 25 oktober 1555 trad Maria samen met Karel V af en werden plannen gemaakt om zich naar Spanje terug te trekken. Het Brusselse hof werd vanaf 1 oktober ontbonden.[26] Niet meer dan de helft van de oorspronkelijke hofhouding zou Maria uiteindelijk naar Spanje

20 Van Maria's hof zijn alleen de rekeningen bewaard gebleven van de jaren 1534, 1539, 1543, 1548, 1549 en 1551. Betalingen aan musici zijn gepubliceerd in Thompson, "Music in the Court Records", 152-56; zie ook de vele appendices in Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*.
21 Vente, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch", 40; Roelvink, *Gegeven den sangeren*, 315.
22 Bossuyt, "Alexander Utendal", 64; Dunning, "Een 'tombeau musical' voor Erasmus".
23 Thompson, "Music in the Court Records", 145; Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 302.
24 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 217.
25 In het jaar na het bezoek werd het motet in Lyon uitgegeven door Jacques Moderne. Vgl. Bossuyt, "Alexander Utendal", 64-65; Dunning, *Die Staatsmotette*, 215-16.
26 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 72.

vergezellen. Benedictus behoorde niet tot dit gezelschap. Hij bleef in Brussel en was daar van december 1555 tot december 1558 zangmeester van de Sint-Goedelekerk.[27] De keuze voor deze kerk lag voor Appenzeller vermoedelijk voor de hand, want er waren altijd nauwe banden geweest tussen de hofkapel en de Sint-Goedelekerk.[28]

Intussen probeerde Filips II Maria over te halen om nog enige tijd aan te blijven als landvoogdes van de Nederlanden, maar ze weigerde. In september 1556 gingen Maria, haar zuster Eleonora (wiens man in 1547 was overleden) en haar broer Karel V aan boord van het Spaanse schip *El Espiritu Santo* voor hun laatste reis naar Spanje. Geen van hen zou overigens veel tijd krijgen om daar in rust door te brengen; zij stierven allen in 1558.[29]

Wat er met Appenzeller gebeurde na 1558 is niet bekend. Een persoonlijk verzoek van de componist van 8 juli 1558 leert ons dat hij op hoge leeftijd was. In dit verzoek, gericht aan de Raad van State in Brussel, verklaart Appenzeller dat hij Maria jarenlang met alle mogelijke ijver had gediend en haar een aantal composities en liedboeken had geschonken. Hij vraagt nu het privilege om "sin molesta" ("zonder moeilijkheden") wijn en bier te mogen kopen voor zichzelf en zijn gezin, een privilege dat hij had gehad ten tijde van de koningin en enige tijd na haar vertrek. Het oorspronkelijke privilege, dat kennelijk een vrijstelling van belasting op bier en wijn inhield, was kort na het vertrek van Maria uit de Nederlanden ingetrokken. Appenzeller zette zijn verzoek kracht bij door te benadrukken dat hij zeer weinig consumeerde en nu ouder dan zeventig jaar was en dus niet lang meer zou leven.[30] Als Appenzeller in juli 1558 inderdaad ouder dan zeventig was, moet hij vóór 1488 geboren zijn. Te oordelen naar de vroegste muzikale bron waarin een werk van Appenzeller is overgeleverd, het handschrift GB-Lbl Add. 35087 (dat omstreeks 1505/06 werd gekopieerd), ligt een geboortejaar in het begin van de jaren 1480 voor de hand.

27 Schreurs en Van Wonterghem, "Music in the Accounts of the Church Fabric of St Goedele", 60; Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 70.
28 Schreurs en Van Wonterghem, "Music in the Accounts of the Church Fabric of St Goedele", 60; Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 304.
29 Eleonora overleed op 25 februari; Karel V op 21 september, en Maria op 18 oktober.
30 Bossuyt, "Alexander Utendal", 67; Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 70; Andriessen, *Die van muziken gheerne horen*, 304.

I.3 DE NAAM "APPENZELLER"

In het zojuist genoemde Ms. Add. 35087, dat werd gemaakt voor de Vlaamse edelman Jérôme Lauweryn van Watervliet (ca. 1450-1509), wordt het driestemmige chanson *Buvons ma commere* toegeschreven aan "Benedictus Appescelders".[31] Deze spelling van de naam van de componist is bijna exact dezelfde als degene die later gebruikt werd in de rekeningen van de Sint-Jacobskerk. Aan Maria's hof werd de achternaam van de componist gewoonlijk gespeld als "appe(l)zelder(s)". De meeste andere bronnen, waaronder Appenzellers verzoek uit 1558, gebruiken gewoon "Benedictus".

Interessant is dat er slechts drie bronnen zijn die de (nu gangbare) vorm "Appenzeller" gebruiken: alle drie zijn delen uit Susato's *Liber Ecclesiasticarum*-serie (RISM 1554[8], 1555[9], 1557[3]).[32] Deze versie van de naam heeft geleid tot speculaties dat Appenzeller wellicht van Zwitserse afkomst was.[33] Edmond Vander Straeten was echter niet overtuigd van een Zwitserse herkomst en wees erop dat hij een persoon met de naam "Louis Appenselder" had gevonden in een gildeboek uit de stad Oudenaarde.[34] Toen Glenda Thompson in de jaren 1970 haar onderzoek naar Appenzellers muziek verrichtte, kon zij de verwijzing van Vander Straeten niet bevestigen, maar zij was het met hem eens dat een Vlaamse afkomst zeer aannemelijk leek.[35] Alle gedocumenteerde fases van Appenzellers leven situeren hem immers in de Nederlanden, vele van zijn stukken zijn overgeleverd in bronnen uit de Lage Landen, en de verbondenheid met Vlaamse kerken en de compositie van tenminste twee Nederlandse polyfone liederen lijken aan te tonen dat Appenzeller Vlaamstalig was. Hier komt nog bij dat de spelling van Appenzellers achternaam zoals die voorkomt in de rekeningen van de Sint-Jacobskerk—"appelschelder" of "appelschelder(s)"—lijkt te wijzen op een Vlaamse afkomst. De naam is immers samengesteld uit de woorden "appel" en "schelder" (afgeleid van

31 Voor meer informatie over dit handschrift en verwijzingen naar verdere literatuur, zie McMurtry, *Chansonnier of Hieronymus Lauweryn van Watervliet*, 5.

32 In D-Rp A.R. 940 komt het motet *Beati omnes* voor met de toeschrijving "Benedictus Appenzeller", maar uit een bestudering van deze overlevering blijkt dat zowel de lezing van het motet als de toeschrijving zelf werden gekopieerd uit Susato's muziekdruk (RISM 1554[8]).

33 Zie bijvoorbeeld Fétis, *Biographie universelle*, vol. 1, 339, en Bossuyt, "Appenzeller, Benedictus", col. 17.

34 Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, vol. 3, 311.

35 "Archival Accounts of Appenzeller", 56-57. Dankzij de inspanningen van Stijn Lybeert, de archivaris van Oudenaarde, kan Vander Straetens verwijzing worden bevestigd. De naam "Louis Appenselder" komt voor in het "Guldeboek van Sent-Hubrechts Nerynghe, 1575-1795" op fol. 32[r]: "Louijs Appenselder filius Everaert desen v[en] september 1606". Mijn hartelijke dank gaat uit naar dhr. Lybeert voor het naspeuren van Vander Straetens verwijzing en voor het mij toezenden van een digitale afbeelding van de relevante passage.

"schellen", schillen; een "schelder" is derhalve "iemand die schilt"). Dat deze naam in de rekeningen van Maria's kapel werd verbasterd tot "Appezelder", is niet verwonderlijk, want de Vlaamse lettercombinatie "sch" was zonder twijfel onuitspreekbaar voor de Franssprekende hovelingen.

In 1548 besloot Appenzeller Maria te eren met een bijzonder canonisch werk dat op een uiterst originele wijze aan haar werd aangeboden. Voor deze canon nader beschouwd kan worden, moet eerst de uitgave van het werk zelf onder de loep worden genomen.

II SANCTA MARIA SUCCURRE MISERIS

Om meer te weten te komen over de specifieke ontstaansgeschiedenis van Appenzellers canon, is het verstandig eerst de informatie die de muziekdruk ons biedt in detail te bekijken. Bovenaan het werk is de volgende opdracht gedrukt:

> *IN GRATIAM SERENISSIMAE, ET GRATIO=||SISSIMÆ D:DOMINÆ MARIÆ, VNGARIÆ, AC BOEMIÆ REGINÆ. INFERIORIS || Germaniae gubernatricis, Dominae suae clementissimae composuit, Benedictus. Anno. 1. 5. 4. 8.*
>
> *Uit dankbaarheid voor de meest serene en meest gracieuze heerseres Maria, koningin van Hongarije en Bohemen. Voor zijn meest clemente gebiedster, landvoogdes der Nederlanden, heeft Benedictus gecomponeerd. In het jaar 1548.*

In het kader rondom de canon is de volgende tekst afgedrukt:

> *AD LECTOREM. QVISQVIS ES ASPICIENS HVIVS MODULAMINA CANTVS || SI MODO MVSARVM TE MOVET VLLVS HONOR. || INGENIVM AVTHORIS MERITA DIGNABERE LAVDE, || QVAQVE POTES MVSAS SPONTE IVVABIS OPE.*
>
> *Aan de lezer. Wie gij ook zijt die de melodieën van dit gezang aanschouwt || als tenminste enige eerbied voor de Muzen indruk op u maakt, || zult ge het vernuft van de auteur met verdiende lof waardig houden. || Ge zult de muzen uit eigen beweging helpen, met alle macht.*

De overige Latijnse spreuken houden verband met de uitvoering van het muziekstuk en komen later ter sprake in ▶ sectie V hieronder. De ▶ p. 75

opdracht aan Maria van Hongarije behoeft geen toelichting, en dat zij met een muziekstuk geprezen werd evenmin. Maria was muzikaal ontwikkeld en besteedde veel geld aan haar hofkapel. Het was ook niet de eerste keer dat Maria in een muzikale context geëerd werd. De Antwerpse muziekdrukker Tylman Susato verwierf op 20 juli 1543 zijn eerste drukprivilege en bracht kort daarna zijn eerste bundel met zesentwintig meerstemmige chansons uit.[36] In het stemboek van de tenor is een uitgebreide opdracht aan Maria van Hongarije opgenomen die vergezeld gaat van een houtsnede waarop afgebeeld is hoe Susato zijn werk aanbiedt aan de landvoogdes (▶ p. 116 ▶ Afb. 1).

Dat in de opdracht van de canon *Sancta Maria succurre miseris* met "Benedictus" niemand anders dan de hofcomponist van Maria bedoeld is, zal duidelijk zijn. De meeste van Appenzellers werken zijn onder deze naam in de zestiende-eeuwse bronnen overgeleverd. Dat leidde, met name in het Duitstalige gebied in Europa, tot verwarring met het werk van twee andere componisten die diezelfde voornaam gebruikten: de uit de omgeving van Konstanz afkomstige Benedictus Ducis (ca. 1492-1544), en Benedictus de Opiciis (vóór juni 1471-1524), die de laatste acht jaar van zijn leven werkzaam was aan het hof van Hendrik VIII. Dit is ook precies wat er gebeurde bij de herdruk van Appenzellers canon door de Duitse drukker Dietrich (Theodor) Gerlach in 1567.[37] Gerlach herdrukte de canon niet in de vorm van 1548, maar in twee stemboeken.[38] Als componist van het werk vermeldde hij in de twee stemboeken "Benedictus Ducis". Dit vermoedelijk niet omdat hij, of zijn editor, meende dat het werk niet van Appenzeller kon zijn, maar eenvoudigweg omdat Ducis de eerste (en vermoedelijk enige) componist was aan wie Gerlach dacht bij de voornaam "Benedictus". Dankzij gedetailleerd onderzoek van verschillende musicologen, is het vandaag de dag niet langer een probleem om de werken van deze drie componisten van elkaar te scheiden.[39]

36 RISM [1543]^{15}.

37 RISM 1567^{1}, no. 4. Voor nadere informatie over deze publicatie, zie Schiltz, "Rosen, Lilien, und Kanons".

38 Daarbij bracht Gerlach, of zijn editor Clemens Stephani, een subtiele wijziging aan in de tekst van de canon: de openingswoorden "Sancta Maria succurre miseris" werden vervangen door "Sancte Jesu Christe succurre miseris", waarmee hetzij de oorspronkelijke context van de canon verborgen werd gehouden (Schiltz, "Rosen, Lilien, und Kanons", 118), hetzij de tekst van de compositie werd aangepast voor publiek uit het Lutherse milieu (Jas, "'Tafelmuziek' voor Maria van Hongarije", 22; vgl. ook James, "Transforming the Motet", 4).

39 Zie met name de volgende publicaties: MaM 6, v-viii; Barclay Squire, "Who was 'Benedictus'?"; Bartha, *Benedictus Ducis und Appenzeller*; Thompson, "Benedictus Appenzeller: 'Maître de la chappelle' to Mary of Hungary"; Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller"; and Thomayer, "Ducis [Duch, Dux, Herzog], Benedictus".

Wat onduidelijk blijft, is de precieze aanleiding tot de compositie van de canon en de opdracht aan Maria. Die aanleiding moet, gelet op de uitzonderlijke presentatie van de canon op een linnen doek, bijzonder geweest zijn. De druk zelf biedt ons helaas niet meer informatie dan dat deze aanleiding in, of kort voor 1548 gezocht moet worden.

Opmerkelijk genoeg vermeldt de editie van de canon niet door wie deze in druk is uitgebracht. Degene die hiervoor verantwoordelijk was, kan wel worden achterhaald, omdat de drukker die het tafelkleedje van muzieknotatie voorzag, dezelfde canon namelijk ook op papier drukte. Dat het hier om een en dezelfde drukker gaat, blijkt uit het identieke zetsel dat voor de twee drukken werd gebruikt. Het enige bekende exemplaar van de canondruk op papier wordt bewaard in de Bayerische Staatsbibliothek in München onder signatuur 2 Mus.pr. 156-5. Het betreft een enkelzijdig bedrukte uitgave op groot formaat (ca. 33,5 × 36,6 cm). Dit type muziekpublicaties werd in de Lage Landen op dat moment, door drukkers zoals Tylman Susato en Pierre Phalèse, niet gebruikt voor het uitgeven van meerstemmige muziek.

Het exemplaar uit München is op een kartonnen vel geplakt en wordt samen met negentien soortgelijke, pamfletachtige uitgaven bewaard.[40] Eén van die andere uitgaven (2 Mus.pr. 156-10) geeft, eveneens in groot formaat (28 × 23,5 cm), de oplossing (de *resolutio*) van de canon van Appenzeller. Onder die oplossing is nog een andere *resolutio* afgedrukt: een die hoort bij een vierstemmige canon met de tekst “Sicut lilium”. De oorspronkelijke notatie van die canon is op weer een ander vel te vinden (2 Mus.pr. 156-7; ▶Afb. 2). Hoewel dat vel flink beschadigd is, kan nog wel worden vastgesteld dat ook deze canondruk is opgedragen aan Maria van Hongarije. De druk presenteert drie canons waarvan de eerste is toegeschreven aan Rogier en de laatste aan Clemens non Papa (zie ▶sectie VI hieronder). Een jaar van uitgave wordt nergens vermeld, maar de naam van de betrokken editor wel: Sigismundus Salminger. Van deze Salminger is bekend dat hij in Augsburg samenwerkte met de drukkers Melchior Kriesstein en Philipp Ulhart. Wanneer men de twee

▶ p. 118

▶ p. 81

40 Zie over het gebruik van het pamfletformaat in Augsburg: Röder, “Verborgene Botschaften?”, 237, en James, “Transforming the Motet”, 67-68; zie Youens, “Forgotten Puzzles: Canons by Pieter Maessens”, 85-86 voor een beschrijving van alle twintig groot-formaatdrukken die onder het signatuur 2 Mus.pr. 156 in de Bayerische Staatsbibliothek worden bewaard.

canonvellen met elkaar vergelijkt, wordt snel duidelijk dat ze door een en dezelfde drukker, en met hetzelfde notentype, moeten zijn gedrukt.[41] Welke drukker dat was, blijkt uit een derde canonvel dat op een soortgelijk formaat werd uitgebracht: Ulrich Brätels *Ecce quam bonum* (▶ Afb. 3).[42] Deze canon werd in 1547 gedrukt en is opgedragen aan de vijf zonen van Raymund Fugger,[43] en ook deze uitgave werd verzorgd door Salminger. Vanwege de bijzondere, cirkelvormige presentatie van de canon kon de muziek niet worden gezet, maar moest deze door middel van een houtsnede worden gedrukt. Onderaan worden de plaats van uitgave en de drukker vermeld: "Augustae Vindelicorum excudebat Philippus Ulhardus".[44] Wanneer men deze details vergelijkt met de restanten die zichtbaar zijn op het beschadigde canonvel van Rogier Pathie en Clemens non Papa, wordt duidelijk dat de aan Maria van Hongarije opgedragen canons ook in Augsburg door Philipp Ulhart werden gedrukt (▶ Afb. 4). Weliswaar is op het vel met de canons van Rogier en Clemens "Vindelicorum" merkwaardigerwijs vergeten, maar de eerste letters van de voornaam van de drukker (Philippus) zijn nog duidelijk zichtbaar.[45] Ulhart moet bijgevolg ook de drukker zijn van het *resolutio*-vel behorend bij de canons van Pathie en Appenzeller, waaruit weer kan worden afgeleid dat Ulhart ook de drukker was van Appenzellers canon.[46]

▶ p. 119

▶ p. 120

Nu duidelijk is dat beide canonvellen en het vel met de oplossingen gedrukt zijn in Augsburg in 1548, wordt ook de directe aanleiding voor deze werken en de opdracht aan Maria van Hongarije duidelijk. In 1548 vond in Augsburg immers een Rijksdag plaats, waarbij Maria en haar twee beroemde broers aanwezig waren en belangrijke zaken bespraken.[47]

41 Volgens Röder en Wohnhaas, "Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges", 310, zijn de twee canonvellen (net als twee stemboeken van de set *Cantiones selectissimae* […] *liber primus* [RISM 1548²]) gezet in de "Günther-Typensatz".

42 Voor een beschrijving van deze canon en een transcriptie van de muziek, zie Schiltz, *Music and Riddle Culture*, 286-92; zie ook Röder, "Verborgene Botschaften?", 242-45.

43 De Fugger-familie is een geslacht van koopmannen en bankiers in vijftiende- en zestiende-eeuws Europa dat van grote invloed was op het zakenleven, met name door het lenen van exorbitante geldbedragen aan vorsten en keizers.

44 "Augusta Vindelicorum" was in de zestiende eeuw de gangbare Latijnse naam voor de stad Augsburg.

45 De afwezigheid van "Vindelicorum" is een dermate merkwaardige zetfout dat men zich kan afvragen of het hier niet om een afgekeurde drukproef gaat, hetgeen de beschadiging van het vel zou kunnen verklaren.

46 Dit is kennelijk over het hoofd gezien door Röder, die in 2007 aangaf dat Appenzellers canon door Kriesstein, dan wel door Ulhart moet zijn gedrukt ("Verborgene Botschaften?", 236). Deze informatie is vervolgens herhaald in Lodes, "Sigmund Salmingers *Selectissimae cantiones*", 103.

47 Het vel met de canons van Rogier en Clemens is ongedateerd, maar de specifieke omstandigheden waaronder deze canons werden gepubliceerd en aangeboden aan Maria van Hongarije wijzen op het jaar 1548.

III DE RIJKSDAG VAN AUGSBURG VAN 1547-48

Het Heilige Roomse Rijk kent een lange geschiedenis van vergaderingen waaraan honderden vorsten, vorst-bisschoppen en vorst-abten of -abdissen deelnamen: de zogeheten rijksdagen. In de zestiende eeuw vonden minstens negen van zulke bijeenkomsten plaats in Augsburg en zeker drie keer werden uiterst belangrijke zaken besproken. In 1530 werd geprobeerd om de strijdende partijen in de reformatie nader tot elkaar te brengen. De sessie van 1555 bracht in deze zaak een definitieve regeling, de zogeheten Vrede van Augsburg. Die vredesregeling ging uit van het principe dat iedere vorst binnen het rijk zelf mocht beslissen welke godsdienst in zijn gebied opgelegd werd en daarmee ook het recht had om de kerkgoederen te beheren. Het was voor Karel V, die altijd naar eenheid onder de christenen had gestreefd, een onbevredigende oplossing voor een godsdienststrijd die jarenlang in het Roomse Rijk had gewoed. Tijdens de Rijksdag van 1547-48 stond de religieuze situatie uiteraard ook al op het programma, maar er waren ook andere zaken die speelden.

De reis naar Augsburg begon voor Maria op 20 oktober 1547.[48] Via Beaumont, Mariembourg, Neustadt en Spiers (Speyer) reisde het gezelschap van Brussel naar Augsburg, waar het op 23 november arriveerde. Maria werd bij de stadspoort verwelkomd door haar broer Ferdinand I en diens zoon Maximiliaan. Karel V moest wegens opspelende jichtaanvallen verstek laten gaan.[49] De keizerlijke familie verbleef tijdens de Rijksdag in de zogeheten “Fuggerhäuser”, die tussen 1512 en 1515 tot stand waren gekomen als residentie voor de Fugger-familie. Karel zal zonder twijfel hebben verbleven in het “Palatium”, dat Anton Fugger

48 Details over deze reis en de aansluitende Rijksdag van Augsburg zijn te vinden in Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 224-30.

49 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 225.

speciaal voor de keizer had laten bouwen. Maria verbleef vermoedelijk met haar dameshofhouding in het zogeheten "Damenhof".[50]

Op de rijksdag hoopte Maria, temidden van de familie, een langlopende privézaak met betrekking tot haar weduwengoed eindelijk af te handelen. Maar primair was ze in Augsburg uit hoofde van haar positie als landvoogdes der Nederlanden. In die hoedanigheid zou ze twee belangrijke onderwerpen met haar broer en andere vorsten en bestuurders van het Roomse Rijk bespreken: de godsdienstige hervormingen en de zogeheten Bourgondische Kreits.

III.1 DE TRANSACTIE VAN AUGSBURG

Hoog op de agenda stond de poging van Karel om de Nederlandse gewesten beter te beschermen tegen dreiging van het Franse koninkrijk. Voor Maria was dit een delicate kwestie, omdat het aanvankelijk Karels idee was om de Nederlandse gewesten op te nemen in een grote algemene rijksbond die gemodelleerd zou zijn naar het voorbeeld van de Zwabische Bond. In de eerste decennia van de zestiende eeuw was deze bond voor Maximiliaan en Ferdinand het middel bij uitstek geweest om hun wil aan Zuidwest-Duitsland op te leggen.[51] Maria en de Nederlandse regering waren echter niet bijzonder enthousiast over dit plan,[52] omdat het de Nederlanden opnieuw afhankelijk zou maken van een samenwerkingsverband waarop slechts in beperkte mate invloed zou kunnen worden uitgeoefend.[53] Omdat niet alle gewesten akkoord gingen met Karels plan, was het Maria's taak een oplossing te zoeken die zowel de Nederlanden als haar broer tevreden zou stellen.[54] De Friese jurist Viglius van

50 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 227.

51 Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 147.

52 Maria werd bij het besturen van de Nederlanden ondersteund door drie centrale raden die adviserende bevoegdheden hadden: de Raad van State, de Geheime Raad, en de Raad van Financiën. De Raad van State bestond uit twee hoge geestelijken en een groep voorname edelen uit de Habsburgse Nederlanden. In de Geheime Raad hadden beroepsbestuurders (academisch geschoolde juristen) zitting. In de Raad van Financiën werd het toezicht met name uitgeoefend door de landvoogdes; zie Gorter-van Royen, *Maria van Hongarije, regentes der Nederlanden*, 142-45.

53 Sind 1495 was het Roomse Rijk verdeeld in een aantal kreitsen (samenwerkingsverbanden van verschillende Rijksstanden). In 1512 werd het aantal kreitsen uitgebreid tot tien, en toen werden ook de Oostenrijkse en Bourgondisch-Nederlandse bezittingen van de Habsburgers elk in een eigen gelijknamige kreits ondergebracht. De later verworven gewesten Utrecht, Overijssel, Gelre en Drenthe waren ingedeeld bij de Westfaalse Kreits. Aan de opname in dergelijke kreitsen was ook de heffing van Rijksbelasting verbonden en de verplichting tot financiële en/of persoonlijke steun in conflictsituaties. Dit alles maakte de Nederlanden in grote mate afhankelijk van de kreitsorganisaties waarop weinig invloed viel uit te oefenen; zie hierover onder meer Koop, "De rechtshistorische betekenis van het keizerschap van Karel V".

54 Voor een gedetailleerd verslag van de beraadslagingen die uiteindelijk tot de Transactie (en het Interim) van Augsburg zouden leiden, zie de gedetailleerde studie van Rabe, *Reichsbund und Interim*.

Aytta van Zwichem (1507-57) werd door Maria belast met deze kwestie. Nadat de Rijksstanden het bondsplan van Karel hadden afgewezen, zag Viglius zijn kans schoon om de verschillende partijen achter zijn alternatief te krijgen, een oplossing waarover hij met Maria en de gewesten uitgebreid had gesproken.[55] Met veel geduld en tact wist Viglius de partijen te overtuigen. De onafhankelijkheid van de Nederlandse gewesten ten overstaan van het Duitse Rijk werd op 26 juni 1548 vastgelegd in de Transactie van Augsburg. De "nedere erflanden" van Karel V werden, inclusief Gelre, Utrecht en Overijssel die daartoe werden onttrokken aan de Westfaalse Kreits, samengebracht in de Bourgondische Kreits.[56] Deze vernieuwde Bourgondische kreits werd onttrokken aan het juridisch gezag van het Rijkskamergerecht en de wetgeving van het Heilige Roomse Rijk. Als tegenprestatie zou de Bourgondische Kreits een financiële bijdrage in de grootte van die van twee keurvorsten bijdragen aan de lasten van het Roomse Rijk. Na de ondertekening van het verdrag op 26 juni 1548 waren de Habsburgse Nederlanden nagenoeg geheel losgemaakt uit het Rooms-Duitse Rijksverband, precies zoals Maria van Hongarije en Viglius voor ogen had gestaan.[57]

III.2 HET INTERIM VAN AUGSBURG

Een ander vraagstuk dat ter tafel kwam, was dat van de hervorming.[58] Tijdens de Rijksdag van 1530 was de Confessie van Augsburg ingediend, een door Philipp Melanchthon opgestelde geloofsbelijdenis van de reformatorische beweging. Het stuk was gematigd van toon, omdat Melanchton en Maarten Luther nog altijd hoopten op een verzoening met de Rooms-Katholieke Kerk. Nog geen jaar later ontstond het zogeheten Schmalkaldisch Verbond: een alliantie van protestantse vorsten binnen het Heilige Roomse Rijk, waarvan de leden ijverden voor de erkenning van het lutheranisme. Karel V beschouwde dit verbond als een aantasting van de eenheid van het keizerrijk. Aanvankelijk probeerde hij de kwestie diplomatiek op te lossen, maar toen het verbond in 1546 verklaarde het Concilie van Trente met geweld te willen bestrijden, was voor hem de maat vol. De keizer begon zijn Schmalkaldische Oorlog om de eenheid

55 Zie Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 147-50.
56 Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 150.
57 Zie hierover ook Blok, *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, vol. 5, 482-84; voor een moderne editie van het verdrag, zie Kohler, *Quellen zur Geschichte Karls V*, no. 102, 392-99.
58 Zie met name Rabe, *Reichsbund und Interim*; zie ook Röder, "Verborgene Botschaften?", 238.

van het Roomse Rijk te herstellen. De gevechten begonnen in het zuiden van Duitsland en verplaatsten zich vervolgens naar Saksen, waar de legers van Karel de Bond verpletterend versloegen. Tijdens de Rijksdag in Augsburg vaardigde Karel het Interim van Augsburg uit: een keizerlijk decreet dat protestanten opdroeg om het traditionele katholieke geloof en de katholieke gebruiken opnieuw te aanvaarden. Protestanten mochten de lekenkelk gebruiken en het priesterhuwelijk werd voorlopig toegelaten, maar dit was niet voldoende om het decreet algemeen aanvaard te krijgen. Uiteindelijk slaagde Karel er slechts in het decreet daar op te leggen waar hij militaire controle uitoefende.

Het hele religievraagstuk was voor Maria, die niet geheel afwijzend tegenover hervormingsgezinden stond maar wel uitvoering diende te geven aan Karels beleid, een lastig en terugkerend onderwerp van gesprek.[59]

III.3 EEN PRIVÉKWESTIE

Op persoonlijk vlak werd in Augsburg ook een jarenlang lopend conflict tussen Maria en haar broer Ferdinand I afgehandeld. Dit conflict ging over de uitbetaling van Maria's bruidsschat: een som van 200.000 dukaten die Maria's vader in 1505 aan haar had gelegateerd en die binnen drie jaar na haar huwelijk als bruidsschat zou worden uitgekeerd.[60] Toen Lodewijk in 1526 op het slagveld omkwam, was het bedrag nog altijd niet uitgekeerd. Daarna brak een penibele tijd aan voor Maria die in haar levensonderhoud moest voorzien met verpande inkomsten uit hetgeen ze bij haar huwelijk met Lodewijk van de Hongaarse kroon had ontvangen.[61] De situatie verergerde toen Ferdinand het van zijn broer Karel V gedaan kreeg dat de 200.000 dukaten hem werden toegewezen, omdat hij zijn vrouw Anna nooit de in hun huwelijkscontract overeengekomen bruidsschat had kunnen betalen.[62]

Maria verzette zich tegen dit optreden van haar broers en won juridisch advies in. Ze slaagde erin een regeling te bereiken die erin voorzag

59 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 226; zie over Maria's verhouding tot hervormingsgezinden, Spruyt, "Verdacht van Lutherse sympathieën".
60 Zie over deze kwestie Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 132-34.
61 Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 133. Zie voor wat betreft Maria's eigendommen in Hongarije en haar penibele financiële situatie Gorter-van Royen, *Maria van Hongarije, regentes der Nederlanden*, 79ff, *passim*.
62 Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 133.

dat Ferdinand haar 100.000 dukaten zou terugbetalen en het oordeel over het resterende bedrag zou worden overgelaten aan de rechter. Deze regeling en verschillende rechtszaken ten spijt, sleepte het conflict maar voort. Uiteindelijk schakelde Maria in 1545 Viglius van Aytta in om een einde aan de zaak te maken. Viglius slaagde erin om het Hof van Milaan in het voordeel van Maria te laten beslissen en tijdens het familieberaad op de Rijksdag van Augsburg werd de kwestie uiteindelijk afgehandeld.[63]

Maria bleef uiteindelijk bijna vier maanden in Augsburg. Het afscheid van de stad en van haar broers kwam op 13 maart 1548. Ze werd tot een mijl buiten de stadspoorten begeleid door haar broer "Ferdinand I, haar neven Ferdinand en Maximiliaan, de keurvorsten, de hertogen van Beieren en Brunswijk en Emanuel Filibert van Savooie (de prins van Piemont)".[64] Op 9 april 1548 arriveerde Maria met haar hofhouding weer in Brussel.[65]

63 Zie Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat*, 132-34, waar nadere details over de door Viglius gevolgde strategie te vinden zijn.
64 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 227.
65 Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 227.

IV KRIESSTEIN, ULHART, SALMINGER EN MARIA VAN HONGARIJE

Met het oog op de canonpublicaties die eerder werden aangehaald (▶ Afb. 2-3), zou men het idee kunnen krijgen dat Augsburg een centrum van de muziekdrukkunst in Zuid-Duitsland was. Maar dat was niet echt het geval. Een stad van boekdrukkers mag Augsburg zeker genoemd worden, maar het aantal muziekdrukken dat er voor 1550 werd uitgebracht is ronduit bescheiden te noemen. Minder dan 1% van wat er in Augsburg werd gedrukt, betrof uitgaven met muziek.[66] Twee drukkers die zich in de jaren 1540 op het publiceren van meerstemmige muziek toelegden, waren Philipp Ulhart en Melchior Kriesstein. Op het gebied van de muziekdrukkunst hadden ze nauwelijks ervaring en ze konden hun muziekuitgaven uiteindelijk alleen maar op de markt brengen dankzij de hulp van Sigmund Salminger.

▶ p. 118-19

Philipp Ulhart was actief in Augsburg van 1522/23 tot 1567.[67] In de eerste fase van zijn carrière waren het vooral publicaties uit het reformatorische milieu—in het bijzonder werken uit de anabaptistische kring—die hij uitbracht. Dat was geen ongevaarlijke onderneming, omdat de wederdopers, die in deze begintijd uit veel verschillende subgroeperingen bestonden, als een radicale hervormingsbeweging werden gezien die voor onrust zorgde in de steden in Zuid-Duitsland.[68] Het stadsbestuur

66 Künast, »*Getruckt zu Augspurg*«, 218. Voor een gedetailleerd overzicht van alle muziekdrukkers die in Augsburg in de zestiende eeuw actief waren en hun publicaties, zie Röder en Wohnhaas, “Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges”; zie ook Röder, “Innovation and Misfortune: Augsburg Music Printing in the First Half of the 16th Century”, in het bijzonder de tabel op 474-77.

67 Künast, »*Getruckt zu Augspurg*«, 44.

68 Voor een bondig overzicht van het anabaptisme in Augsburg, zie James, “Transforming the Motet”, 35-44.

van Augsburg begon in de tweede helft van de jaren 1520 de wederdopers dan ook te vervolgen en Ulhart zelf werd tot tweemaal toe gearresteerd.[69] Langer dan een paar dagen werd hij niet vastgehouden, waaruit mag worden opgemaakt dat de stadsbestuurders hem niet als een gevaar zagen. In de periode tot 1555 zou Ulhart zo'n 744 publicaties uitbrengen.[70] In de spaarzame werken waarin ook muziek is afgedrukt, is tot 1545 voor de (eenvoudige) muzieknotatie steeds gebruikgemaakt van houtsneden, een techniek die door professionele muziekdrukkers op dat moment al jarenlang niet meer in gebruik was.[71] De muziekuitgaven van de jaren 1545-49, die Ulhart in samenwerking met Salminger uitbracht, zijn van een heel andere orde en werden als drukwerk gezet.

Melchior Kriesstein was als drukker actief in Augsburg van ongeveer 1540 tot 1572.[72] Hij was afkomstig uit Bazel waar zijn vader vermoedelijk een drukkerij had. Vanaf 1525 is hij al te vinden in Augsburg en wel als zetter in de drukkerij van Silvan Otmar. In 1539 nam hij de drukkerij van Alex Weißenhorn over. Tussen 1540 en 1549 bracht Kriesstein een negental muziekpublicaties uit; vijf muziekwerken op losse vellen van groot formaat en vier omvangrijke bundels.

De muziekpublicaties die Ulhart en Kriesstein in de jaren 1540 uitbrachten, zijn grotendeels tot stand gekomen dankzij Sigmund Salminger. Diens aandeel blijkt voornamelijk uit de voorwoorden van deze bundels, waarin te lezen staat dat Salminger het repertoire had verzameld en voorbereid voor de uitgave.

Over het leven van Salminger is niet veel bekend.[73] Hij werd vermoedelijk rond 1500 geboren in München en lijkt voor zijn komst naar Augsburg Franciscaan te zijn geweest. In Augsburg duikt zijn naam voor het eerst op rond 1526, en wel in het voorwoord van een traktaat dat door

69 Over de vroege periode van Ulharts carrière, zie met name Schottenloher, *Philipp Ulhart. Ein Augsburger Winkeldrucker*.

70 Künast, »*Getruckt zu Augspurg*«, 11. Het totaal aantal publicaties dat door zijn drukkerij werd uitgebracht, wordt geschat op ca. 1000 titels; vgl. Lodes, "Ulhart, Ulhard, Philipp d.Ä.", 1191.

71 Een goed overzicht van de uitgaven van Ulhart waarin muzieknotatie is opgenomen, biedt de online catalogus van vroege Duitse muziekdrukken, de *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke* (http://vdm.sbg.ac.at/). VdM-nummers 161, 166, 395, 723 en 456 (uit de jaren 1523-38) bevatten alle eenvoudige muzieknotaties.

72 Künast, «*Getruckt zu Augspurg*», 48; zie verder over Kriesstein: Röder, "Kriegstein, Kriesstein, Kriechenstainer, Cerasopyrenus, Melchior".

73 Voor het meest recente en complete overzicht van Salmingers leven, zie James, "Transforming the Motet", 24-25, 35ff; zie verder ook Röder, "Innovation and Misfortune"; Fisher, "Salminger, *Saiblinger*, *Salbinger*, *Salblinger*, *Zallminger*, Sigmund"; Göllner, "Salminger [Salbinger, Salblinger], Sigmund"; Jacoby, "The Salminger Anthologies", 7-17, en de door deze auteurs aangehaalde oudere literatuur.

Philipp Ulhart werd gedrukt.[74] Het is niet duidelijk wat Salminger op dat moment voor de kost deed.[75] Wel is het duidelijk dat Salminger en zijn vrouw zich hadden geschaard onder de anabaptisten. Toen het stadsbestuur in de tweede helft van de jaren 1520 ingreep omdat men zich zorgen maakte over de onrust die de wederdopers veroorzaakten, werden Salminger en zijn vrouw, net als velen anderen, opgepakt. Salminger werd vastgezet en zou ruim drie jaar opgesloten blijven. Nadat hij had beloofd om zich niet langer in te laten met de wederdopers, werd hij in december 1530 vrijgelaten.[76] Salmingers spoor in Augsburg is pas weer vanaf 1537 te volgen. Kennelijk was hij op dat moment gerehabiliteerd, want hij kreeg een baan als stadsmuzikant *(Stadtpfeifer)* en leraar en verzorgde rond diezelfde tijd de eerste complete editie van het psalter in het Duits.[77] In 1539 verwierf hij een keizerlijk privilege om gedurende vijf jaar, als uitgever, muziekbundels te mogen publiceren.[78] Zijn eerste bundel verscheen in 1540 in samenwerking met Melchior Kriesstein. Het zou de eerste van een tiental (of wellicht zelfs meer) Augsburgse uitgaven zijn. ▶Appendix 2 geeft een overzicht van de muziekdrukken die Ulhart en Kriesstein in de jaren 1540 uitbrachten. Niet alle edities vermelden de medewerking van Salminger, maar zoals we later zullen zien, bestaat de kans dat Salminger ook bij enkele van die uitgaven betrokken was.[79]

▶ p. 114

Een interessant aspect van de edities die Salminger uitbracht, is niet alleen het repertoire waarop zijn oog viel, maar ook de opdrachten die hij de bundels meegaf. De bundel *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum* (1545) werd opgedragen aan het stadsbestuur, de *Cantiones septem, sex et quinque vocum* (1545) aan Johann Jakob Fugger en

74 Het betreft hier een editie van een oudere verhandeling: *Auß was Grund die Lieb entspringt* (Schottenloher, *Philipp Ulhart. Ein Augsburger Winkeldrucker*, no. 153, 130-31).

75 Zijn vrouw was actief als naaister in de stad; James, "Transforming the Motet", 56.

76 In maart 1531 werd Salminger opgedragen de stad te verlaten. Hij verzette zich tegen deze beslissing omdat hij in slechte gezondheid was en er financieel niet goed voor stond. Het is niet bekend of het stadsbestuur zich door Salminger heeft laten overtuigen.

77 Een proeve van Salmingers activiteit als muziekdocent wordt bewaard in de Bayerische Staatsbibliothek: de *Gradatio, siue scala principiorum, artis Musicæ, pro tyronibus, iam primum incipientibus. / Ain Gesanglaitter / darmit die anfänger der Music / leichtlich mögen in die Kunst gefürt werden* (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-8). De betreffende druk (een eenzijdig bedrukt vel van groot formaat) geeft aan de hand van enkele korte voorbeelden een beknopte instructie in onder meer sleutels, notennamen en de beginselen van de mensurale notatie. Zie Groote, "Synopsis Musicae: Charts and Tables in Sixteenth-Century Music Textbooks", 101.

78 Voor dit privilege, zie Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts*, 199 en 265.

79 Voor een overzicht en behandeling van de edities waar Salminger bij betrokken was, zie vooral James, "Transforming the Motet", 60 en *passim*; Jacoby, "The Salminger Anthologies"; Röder en Wohnhaas, "Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges"; Röder, "Innovation and Misfortune"; en Röder, "Verborgene Botschaften?".

de *Cantiones selectissimae liber primus* (1548) aan de "Helden van het Fugger-huis". Ook de editie van Brätels canon *Ecce quam bonum* werd opgedragen aan Fuggers, in dit geval de zonen van Raymund Fugger.

De vraag rijst waarom deze Fugger-opdrachten zo kort na elkaar in deze muziekdrukken verschijnen. Röder heeft gesuggereerd dat Salminger wellicht op zoek was naar een nieuwe betrekking, omdat zijn baan als stadsmuzikant in 1547/48 wegens bezuinigingen verloren was gegaan.[80] Moritz Kelber wijst erop dat Salminger al in 1547 in de stedelijke belastingadministratie vermeld wordt als zijnde "Fuggers Diener", en vraagt zich naar aanleiding daarvan af of de publicaties en de opdrachten niet door dit dienstverband of wellicht door de Fuggers zelf werden geïnitieerd.[81] Als dit juist is, werpt dit mogelijk een nieuw licht op de Augsburgse canondrukken die aan Maria van Hongarije werden opgedragen.

▶ p. 114

In ▶Appendix 2 is te zien dat drie publicaties zijn opgedragen aan Maria van Hongarije: Appenzellers *Sancta Maria succurre miseris*, het vel met de canons van Rogier Pathie en Clemens non Papa, en de eerste canon van Petrus Maessens, *Salve suprema trinitas*, in Ulharts *Cantiones selectissimae* [...] *liber secundus* (▶Afb. 5).[82] De opdrachten van Appenzeller, Pathie, Clemens en Maessens zullen zonder enige twijfel zijn ingegeven door hun persoonlijke band met de landvoogdes.[83] Dit neemt niet weg dat de publicatie van die werken in Augsburg in 1548 door Salminger tegelijkertijd kan zijn ondersteund, en misschien zelfs wel gestimuleerd, door de Fuggers. De Fuggers onderhielden goede banden met de Habsburgers en zullen de hulp van Karel V bij het herstellen van de katholieke macht zeker verwelkomd hebben.[84] Het zal geen toeval zijn dat het voorwoord van de *Cantiones selectissimae* [...] *liber primus*, een bundel die uitsluitend muziek bevat van de kapelmeesters van Karel V, is

▶ p. 121

80 Röder, "Verborgene Botschaften?", 250.

81 Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, 257.

82 Lodes, "Sigmund Salmingers *Selectissimae cantiones* (Augsburg 1540)", heeft gesuggereerd dat het exemplaar van Kriessteins *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* (RISM 1540[7]) mogelijk is voorbereid als geschenk aan Maria van Hongarije. Wat Lodes' hypothese complex maakt is dat niet wordt verklaard waarom de druk niet gewoon aan Maria werd opgedragen en hoe het mogelijk is dat het luxe exemplaar dat aan haar zou zijn geschonken na Maria's terugtreden in 1555 niet met haar andere boeken naar Spanje is overgebracht, maar in de Bayerische Staatsbibliothek terecht is gekomen.

83 Zie voor een bespreking en een editie van de canon die Maessens aan Maria opdroeg onder meer Youens, "Forgotten Puzzles: Canons by Pieter Maessens" en DTÖ 149. Maessens was de kapelmeester van Ferdinand I en was ook in Augsburg toen Maria daar was (Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, 273). Mogelijk droeg hij de canon *Salve suprema trinitas* aan Maria op als dank voor de bemiddeling met Ferdinand I; het was vooral dankzij de interventie van Maria dat Maessens in 1543 een aanstelling kreeg aan het hof te Wenen (Youens, "Forgotten Puzzles", 84; DTÖ 149, "Introduction").

84 Röder, "Innovation and Misfortune", 472.

gedateerd op 3 augustus 1548, de dag dat Karel V het gildenbestuur van de stad ontbond en in plaats daarvan een stadsbestuur aanstelde dat was samengesteld uit patriciërs en rijke bankiers-handelaars (waaronder enkele Fuggers).[85]

85 Jacoby, "The Salminger Anthologies", 169.

V DE CANON

Appenzellers *Sancta Maria succurre miseris* is overgeleverd in twee bronnen. Van deze overleveringen is alleen de oudste relevant voor deze studie. Het betreft hier de druk van Philipp Ulhart die in 1548 zowel op papier als op een linnen doek werd gedrukt. Voor de andere bron, een druk van Theodor Gerlach uit 1567, zie ▶sectie II. ▶ p. 59

Het linnen doek wordt bewaard in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel onder de plaatsingscode VI 18.613 C (RP) (Magazijn—kostbare werken).[86] Het doek is van een grof soort linnen, aan de randen afgewerkt met een zwarte, geborduurde rand en meet 40,5 × 43,5 cm (▶Afb. 6).[87] ▶ p. 122 De muzieknotatie is vervaagd en het doek is op enkele plaatsen beschadigd.[88] Het drukwerk is uitgevoerd in Augsburg in de drukkerij van Philipp Ulhart.

Precies hetzelfde zetsel werd ook gebruikt voor de op groot papier gedrukte versie van de canon. Ook van deze druk is slechts één exemplaar bekend; dit wordt bewaard in de Bayerische Staatsbibliothek te München, onder het signatuur 2 Mus.pr. 156-5. Het complete vel meet 37,1 x 33,2 cm; het bedrukte gebied beslaat 29 × 31,9 cm.[89]

Ulhart publiceerde ook een vel met de oplossing van Appenzellers canon (en direct daaronder de oplossing van de canon *Sicut lilium* van Rogier [Pathie]). Dit vel wordt bewaard in de Bayerische Staatsbibliothek te München, onder het signatuur 2 Mus.pr. 156-10 en meet 28,1 × 23,6 cm.[90]

Beide vellen zijn opgeplakt op een kartonnen ondergrond. De druk van de *resolutio* is niet gedateerd. Het lijkt voor de hand te liggen dat dit vel, net als de canon zelf, in 1548 werd gedrukt.[91]

---

86 De oude plaatsingscode van het doek was Ms. 11691-92.

87 Zie ook de beschrijving op de website in de *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke* (http://vdm.sbg.ac.at/) onder VdM-nr. 1178.

88 De belangrijkste daarvan zijn een klein rond gat (in titel tussen "ET" en "GRATIO[-]") en enkele kleine donkerbruine vlekken.

89 Zie *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, no. 1178.

90 Zie *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, no. 1179.

91 Het is mogelijk, zoals mijn collega Aaron James suggereerde (e-mail van 17 oktober 2021) dat de *resolutio* werd gepubliceerd nadat was gebleken dat de oplossing van de canon in de praktijk voor problemen zorgde. In dat geval zou de *resolutio* later gedrukt kunnen zijn dan de canon zelf. Het lijkt echter niet voor de hand te liggen dat de *resolutio* in dat geval nog na 1549 is gedrukt, want 1549 is het jaar waarin Ulhart zijn laatste meerstemmige muziek op de markt bracht.

V.1 LAY-OUT VAN DE CANON EN DE CANONSPREUKEN

Puzzelcanons werden in de zestiende eeuw in allerhande vormen gepubliceerd. Ze konden de vorm hebben van een omlijsting, een kruisvorm, een cirkel, of een schaakbord. Vaak gingen deze composities vergezeld van ingewikkelde, of bewust vaag gehouden omschrijvingen waaruit moest worden afgeleid hoe de canon diende te worden opgelost.[92] Soms waren de puzzels zo ingewikkeld dat in verschillende bronnen ook de oplossing (de *resolutio*) werd aangegeven. Appenzellers canon is zo gedrukt dat de vier zangers, twee aan twee tegenover elkaar gezeten, het werk konden uitvoeren. Deze opmaak is ongewoon maar zeer toepasselijk voor een werk dat ook als tafelkleed werd gedrukt. Uniek is de drukwijze niet helemaal. Salminger en Kriesstein publiceerden in de jaren 1540 ook een werk van de Duitse muziektheoreticus en componist Johannes Frosch (ca. 1490-na 1535?) in een soortgelijke opmaak (▶ p. 123 ▶ Afb. 7).[93] Het eerste deel van die compositie, beginnend met de woorden "Dic io Pean", bestaat uit een vierstemmige canon (bassus, tenor, altus, en discantus) waarbij elke volgende stem steeds een kwint hoger inzet, en twee vrije stemmen (de contratenor en de contrabassus). Deze twee stemgroepen zijn, net als bij Appenzeller, zo gedrukt dat ze door tegenover elkaar gezeten zangers kunnen worden gezongen. Het tweede deel van het werk (het "altera pars") is niet canonisch; de zes stemmen zijn verdeeld over de vier zijden van het blad zodat de notatie gezongen kan worden door zangers die aan alle vier de zijden van de tafel zitten. Later in de zestiende eeuw werden soortgelijke drukvormen gebruikt voor bijvoorbeeld de anonieme canon *Miraris mundum* (Praag, 1589)[94] en voor John Dowlands *First Booke of Songes* (Londen, 1597).

De vier volgende spreuken verklaren hoe uit de twee door Appenzeller genoteerde stemmen de gewenste vierstemmigheid kan worden gecreëerd:

92 Zie onder meer Lamla, "Canons on Artistic Prints from the 16th to the 18th Centuries", 482-83, en met name hoofdstuk 4 van Schiltz, *Music and Riddle Culture*.

93 De druk is ongedateerd maar wordt op de eerder aangehaalde VdM-website op basis van het gebruikte notentype gedateerd tussen 1537 en 1546. Gelet op het feit dat Kriessteins eerste muziekpublicatie pas in 1540 verscheen, lijkt het mij waarschijnlijk dat het werk van Frosch niet eerder dan in de eerste helft van de jaren 1540 is uitgebracht.

94 Zie voor een afbeelding, transcriptie en bespreking van dit werk, Schiltz, *Music and Riddle Culture*, 293-98.

Prima pars
[S/B] *Licet bene operor est qui contrariatur*
[T/Ct] *Qui non est mecum contra me est [Math. 12:30]*

Secunda pars
[T/Ct] *Erunt novissimi primi & primi novissimi [Math. 20:16]*
[B/S] *Erunt primi novissimi & novissimi primi [Math. 19:30; Marc. 10:31]*

De twee spreuken van het *prima pars* had Appenzeller, die een voorliefde voor canonische structuren had, al in een eerder werk van hem gebruikt: in het laatste "Agnus Dei" van de *Missa Ick had een boelken uutvercoren*. Dit "Agnus" is genoteerd voor vier stemmen, maar uit vier canonspreuken blijkt dat deze stemmen zowel van voren naar achteren als tegelijkertijd van achteren naar voren gezongen dienen te worden, waardoor een achtstemmig werk ontstaat.[95] De spreuk uit het Mattheus-evangelie—"Wie niet met mij is, is tegen mij" —kan muzikaal gezien op verschillende manieren worden uitgelegd, maar in het "Agnus Dei" is het de bedoeling dat de ene zanger de melodie zingt zoals genoteerd, en de andere diezelfde melodie in de kreeft (van achteren naar voren). De andere spreuk, "Hoewel ik goed werk, is er een die tegen me is", die hetzelfde procedé omschrijft, is niet uit andere canons bekend en lijkt dus door Appenzeller zelf ontworpen te zijn.[96]

Hoewel in het *Sancta Maria succurre miseris* twee spreuken genoteerd zijn onder de muziek van het *prima pars*, en twee andere onder de muziek van het *secunda pars*, hebben deze spreuken niet slechts betrekking op die delen van de compositie waarbij ze genoteerd zijn. Uit de twee spreuken van het *prima pars* moet worden afgeleid dat de genoteerde stemmen zowel moeten worden gezongen zoals ze genoteerd staan, alsook in de omkering (waarbij elk stijgend interval een overeenkomstig dalend interval wordt en elk dalend interval een overeenkomstig stijgend interval). De twee spreuken van het *secunda pars* ("De laatsten zullen de eersten en de eersten de laatsten zijn" en "De eersten zullen de laatsten en de laatsten de eersten zijn") geven aan dat de compositie als

95 Jas, "Another Mass", 100. Een editie van de mis is te vinden in AppM.
96 Zie Schiltz, *Music and Riddle Culture*, 409.

geheel op nog een tweede manier kan worden uitgevoerd: als een canon in de omkering waarbij de volgorde van de steminzetten is gewijzigd en de *comes* (de imiterende stem) aan de *dux* voorafgaat.

Met *signa congruentiae* en letter-cijfercombinaties is in de druk aangegeven waar welke stem in de eerste en in de tweede uitwerking moet stoppen. Hierbij is in het *prima pars* van de tenor een foutje gemaakt: in de laatste notenbalk van deze partij moet "C1" vervangen worden door "C1/2" en "C2" door "T2". Wordt deze wijziging niet aangebracht, dan eindigt de contratenor in de tweede uitwerking van de canon te vroeg en de tenor te laat. In ▶ Vb. 1a en 1b zijn de twee oplossingen van de canon in moderne notatie uitgewerkt.

▶ p. 90

Appenzellers *Sancta Maria succurre miseris* kan worden omschreven als een polymorfe dubbelcanon in de omkering: een dubbelcanon omdat uit twee genoteerde stemmen vier stemmen worden afgeleid; een canon in de omkering omdat de twee canonische stemmen de genoteerde notatie spiegelen (omkeren), en polymorf omdat er, gelet op de volgorde van de steminzetten, twee verschillende uitwerkingen mogelijk zijn. Compositietechnisch is het ontwerpen van een dergelijk stuk een fikse uitdaging. De techniek lijkt slechts door één andere componist te zijn toegepast, en wel door Appenzellers collega Rogier Pathie, in diens dubbelcanon *Sicut lilium* (zie ▶ sectie VI).

▶ p. 81

V.2 TEKST

De tekst die Appenzeller voor zijn canon koos, is van de hand van bisschop Fulbert van Chartres (ca. 951-ca. 1029). De meeste zangers en componisten van Appenzellers tijd zullen de tekst vooral hebben gekend als die van een beroemd gregoriaans gezang dat voor verschillende Mariafeesten werd gebruikt:[97]

> *Sancta Maria, succurre miseris, iuva pusillanimes, refove flebiles, ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto femineo sexu: sentiant omnes tuum iuvamen, quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem. Amen.*

97 Voor een moderne editie, zie *Liber usualis*, 1254-55; voor oude handschriften waarin het gezang bewaard is gebleven, zie de *Cantus Index* (http://cantusindex.org), no. 004703.

Heilige Maria, snel de ongelukkigen te hulp, help de kleinmoedigen, beur de bedroefden op, bid voor het volk, wees de voorspraak der geestelijkheid, en de voorbede der Godgewijde vrouwen: dat allen uw machtige hulp ondervinden, die uw heilige herdenking vieren.

De Rijksdag van 1547-48 was voor Maria een succes geworden. Met de resultaten van het Interim zal ze, gelet op haar milde houding ten aanzien van reformatiegezinden, vermoedelijk niet echt gelukkig zijn geweest. Maar de nieuwe plaats van de Nederlandse gewesten in het Roomse Rijk en de onafhankelijkheid die daarmee gepaard ging—het resultaat van Viglius van Aytta's zorgvuldig voorbereide werk—was een kleine triomf voor Maria. Het lijkt erop dat de canons die aan Maria werden opgedragen in het licht van dit succes moeten worden beschouwd. Appenzeller had voor zijn eerbetoon geen betere tekst kunnen kiezen: deze laat zich eenvoudig lezen als een tekst waarin Maria van Hongarije wordt bedankt voor de strijd die ze heeft gevoerd om haar volk en natie te beschermen.

Tot slot moet de vraag worden gesteld of Salminger, die niet genoemd wordt op het canonblad van Appenzeller, de hand in de editie van *Sancta Maria succurre miseris* heeft gehad. Op basis van de keizerlijke toestemming die op de druk prijkt, vermoedt Röder dat Salminger inderdaad bij de druk betrokken was. De vraag is of dat juist is, want het oorspronkelijke privilege van Salminger werd in 1539 afgegeven voor een periode van ongeveer vijf jaar en het lijkt niet voor de hand te liggen dat een druk zonder Salmingers naam onder diens privilege kon worden uitgebracht. Dat Salmingers naam op de druk zou ontbreken vanwege de mariale tekst van de canon, die voor iemand van het reformatorische geloof al te problematisch zou zijn, is ook niet heel waarschijnlijk, al was het maar omdat andere drukken die Salminger verzorgde soortgelijke Maria-teksten bevatten.[98]

Toch is het niet onlogisch om aan medewerking van Salminger te denken. Zoals Aaron James en Thomas Röder hebben laten zien, was Salminger zeer geporteerd van de muziek van de hofcomponisten van de Habsburgers en van werken met een canonische structuur in het

98 Röder, "Verborgene Botschaften?", 248. Als men het repertoire dat Salminger verzamelde en liet uitgeven bestudeert, valt al snel op dat er zich onder de composities allerhande Mariamotetten bevinden. Het lijkt er dus niet op dat Salminger aanstoot nam aan het uitgeven van dergelijke composities. Voor het repertoire, zie James, "Transforming the Motet", Appendix I op 387-426, en Jacoby, "The Salminger Anthologies", 41-191.

bijzonder. De bundel *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* die hij in 1540 samen met Kriesstein uitbracht, bevat een enorm aantal van dergelijke composities.[99] Salminger was bovendien duidelijk betrokken bij de publicatie van de canons van Dietrich,[100] Brätel, Rogier [Pathie], Clemens non Papa, en van Frosch (▶ Appendix 2). Het lijkt voor de hand te liggen dat hij ook een rol speelde in de totstandkoming van Appenzellers druk. Langs de andere kant blijft het een feit dat de edities van de bovengenoemde werken allemaal uitdrukkelijk de naam van Salminger vermelden, en juist Appenzellers canon niet.

▶ p. 115

Als Salminger niet bij de editie van Appenzellers *Sancta Maria* betrokken was, wie heeft dan zorg gedragen voor het zetten en controleren van de muzieknotatie? We weten dat Karel V zijn kapel had meegebracht naar Augsburg en dat betekent dat onder meer Canis en Crecquillon ter plekke aanwezig waren.[101] Ferdinand had zijn musici ook meegebracht en dat betekent dat ook Petrus Maessens in Augsburg was. Er zijn geen tekenen dat Maria's kapel meegereisd was naar Augsburg en dat Appenzeller dus eigenhandig de publicatie van de canon heeft kunnen begeleiden.[102] Helaas is ook niet bekend of de canon werd gedrukt toen de muziekkapellen van Karel en Ferdinand nog in Augsburg waren. Als dat zo is, zou een collega de honneurs voor Appenzeller hebben kunnen waarnemen. In dit opzicht is het interessant te weten dat Canis zelf ook een vierstemmige zetting van het *Sancta Maria succurre miseris* componeerde in de vorm van een puzzel. Wellicht kwam ook deze zetting rond 1548 tot stand en mag die in het eerbetoon aan Maria worden betrokken.[103]

99 Röder, "Innovation and Misfortune", 471; James, "Transforming the Motet", 136-47.

100 Dietrichs *Laudate Dominum* werd gedrukt door Kriesstein in 1547 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-9; VdM-nr. 1176). Voor meer over deze canon, zie Röder, "Verborgene Botschaften?", 236, 239-42.

101 Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, 263; Ferer, *Music and Ceremony at the Court of Charles V*, 110-12.

102 Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, 279.

103 Het werk kan op twee manieren worden uitgevoerd: zoals genoteerd in de bron, of met de superius een duodecime lager (waardoor deze stem een tweede bas wordt). Mijn dank gaat uit naar Martin Ham voor het delen van zijn transcriptie van en commentaar bij dit werk zoals die gepubliceerd zullen worden in zijn editie van het werk van Cornelis Canis (CMM 111/2).

VI DE CANONS VAN PATHIE EN CLEMENS NON PAPA

Bij wijze van afsluiting van dit essay waarin Maria van Hongarije in zekere zin centraal staat, is het goed nog even stil te staan bij de canondruk met werken van Rogier en Clemens non Papa zoals die in Augsburg, vermoedelijk in 1548, werd gepubliceerd (zie ▶ Afb. 2). Dat met deze "Rogier" de organist-componist Rogier Pathie werd bedoeld, is evident. Rogiers vader, Jean Pathie, was zanger aan het hof van Frans I en kreeg in mei 1530 de som van 35 *livres* uitgekeerd om eten en medische kosten voor zijn zoon Rogier, "petit organiste" van de koning, te betalen. Mogelijk ontvluchtte Rogier het Franse hof in 1534.[104] Zijn naam komt voor het eerst voor in de hofrekeningen van Maria van Hongarije van 1535. Hij was kennelijk een zeer gewaardeerd musicus, want uit de salarislijsten blijkt dat hij twee keer zoveel verdiende als de andere instrumentalisten. Na 1539 komt Pathie niet meer voor op de lijst van de musici in de kapel, maar heeft hij een andere functie. De rekening van 1543 vermeldt hem als "valet de chambre", en die van 1551 als "Controlleur et Greffier du Bureau". In 1555 was hij inmiddels schatbewaarder geworden en na het overlijden van Maria was hij in die functie verantwoordelijk voor de afhandeling van haar nalatenschap. Uiteindelijk eindigde zijn carrière in dienst van Filips II, die hem tot gouverneur van het kasteel van Aranjuez maakte. Volgens het codicil van Maria's testament ontving Pathie na het overlijden van zijn patrones 380 dukaten als vast pensioen, en in 1565 nog eens het enorme bedrag van 600 *livres* voor goede en trouwe diensten.[105]

▶ p. 118

104 Dobbins, "Pathie [Patie, Patye], Rogier [Roger]".

105 Ter vergelijking, Maria keerde elk jaar aan alle leden van de muziekkapel samen ongeveer 1000 pond uit. Voor de carrière van Pathie aan het hof van Maria, zie met name Thompson, "Music in the Court Records", 146-48, en Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 31, 74-75, 102, 176, 287, 314-15.

Clemens non Papa was, voor zover bekend, nooit in dienst van Maria van Hongarije, maar gelet op sommige van zijn werken moet hij banden hebben onderhouden met het Habsburgse huis.[106] Zeker is dat hij enige tijd in dienst was van Philippe de Croÿ, de hertog van Aarschot en een van Karels belangrijke generaals.[107]

De canondruk met de opdracht aan Maria van Hongarije bevat onderaan op het vel een uitgebreide lofzang op Maria in het Latijn en daarboven drie afzonderlijke composities:

[1] *ROGIER. CANON FVGA QVATVOR VOCVM.*
[2] *CANON REPENDVNT VICES / CANON. REPENDERE VICES GRATI A[NIMI EST]*
[3] *Clemens non papa. Canon. Per quintam*

De eerste canon is een vierstemmige compositie op de tekst "Recordare domine testamenti tui", een tekst die in de liturgische gezangboeken voorkomt als het begin van een responsorium:[108]

> *Recordare domine testamenti tui & dic angelo percucienti cesset iam manus tua ut non desoletur terra.*
>
> *Gedenk, o Heer, uw belofte en zeg tot de wrekende engel: houd nu uw hand terug, opdat de aarde niet verwoest wordt.*

Een oplossing van deze canon hoefde niet apart gepubliceerd te worden, omdat de notatie volkomen helder is: de inzetten van de tenor, altus en discantus zijn met *signa* gemarkeerd en de toonhoogte van de drie imiterende steminzetten is aangegeven met de letters *b*, *c* en *g* onder de eerste notenbalk. Hoewel de vier stemmen allemaal dezelfde melodie zingen, heeft Pathie toch de suggestie weten te creëren van twee stemparen: de tenor imiteert de bassus in de bovenkwint (van *e* naar *b*) en de discantus

106 Hierbij moet bijvoorbeeld worden gedacht aan de motetten *Caesar habet naves*, *O quam moesta dies*, *Quis te victorem*, en *Carole magnus eras*; voor een bespreking van deze composities, zie Dunning, *Die Staatsmotette 1480-1555*, 190-203.

107 Voor de weinige biografische gegevens die van Clemens non Papa bekend zijn, zie Jas, "Introduction" in *Beyond Contemporary Fame*.

108 Zie de *Cantus Index* (http://cantusindex.org), no. R007510; in het responsorium volgt op deze tekst nog: "et ne perdas omnem animam vivam". Zie over de canon ook Röder, "Verborgene Botschaften?", 246-47.

doet hetzelfde met de altus, maar op een andere toonhoogte (van *c'* naar *g'*) (zie ▶ Vb. 2 voor een transcriptie van deze canon). Hoe de tekst van het werk gelezen moet worden in relatie tot de opdracht aan Maria, is niet helemaal duidelijk. Mogelijk verwijst deze naar Maria's terughoudendheid met betrekking tot het uitvoeren van Karels strikte plakkaten tegen hervormingsgezinden, of, net als *Sancta Maria*, naar het feit dat de Lage Landen een veiligere plek waren geworden door de inrichting van de vernieuwde Bourgondische Kreits.[109]

▶ p. 101

De tweede canon is complexer van structuur. Net als Appenzellers *Sancta Maria* is hij genoteerd in twee stemmen (een discantus en een bassus) waaruit twee andere stemmen (een altus en een tenor) moeten worden afgeleid. Het canonvel is dermate gehavend dat de compositie niet meer uit deze notatie kan worden uitgevoerd of getranscribeerd. Gelukkig werd ook deze canon herdrukt in de uitgave van Gerlach en Stephani in RISM 1567[1]. Gerlach schrijft ook deze canon toe aan Rogier. Onlogisch is dit niet aangezien de toeschrijving aan Rogier op de druk van 1548, ook al verschijnt deze enkel boven de eerste canon, ook van toepassing kan zijn op de tweede canon. De tekst van de canon is ontleend aan het Hooglied, aan een antifoon, of aan het devies van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch, waar Maria en haar kapel in 1539 en 1545 te gast waren:[110]

> *Sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias hominum.*
>
> *Als een lelie tussen de doornen, zo is mijn vriendin onder de dochters der mensen.*

In de liturgie werd deze tekst, net als bij de Broederschap in 's-Hertogenbosch, doorgaans betrokken op Maria, de moeder van God. Die vereenzelviging met Maria kan voor Rogier de reden zijn geweest om juist deze tekst te kiezen voor zijn eerbetoon aan zijn patrones. Mogelijk voegde hij,

109 Dat de tekst mogelijk gelezen zou moeten worden als bede tegen de pest die op dat moment in Ulm woedde, zoals betoogd in Röder, "Verborgene Botschaften?", lijkt me niet heel waarschijnlijk of toepasselijk.

110 Voor de antifoon, zie de *Cantus Index* (http://cantusindex.org), no. 004937. De tekst is te vinden in het Hooglied 2:2 (*Liber Ecclesiastes*). De broederschap te 's-Hertogenbsoch gebruikte het devies sinds de late vijftiende eeuw. Maria was met haar zangers te gast in 's-Hertogenbosch op 14 juli 1539 en op 29 juli 1545, bij welke gelegenheden Appenzeller en zijn zangers de musici van de Broederschap hielpen bij het zingen van de mis. Zie Roelvink, *Gegeven den sangeren*, 249-50, 257, en Thompson, "Archival Accounts of Appenzeller", 67-68.

om te benadrukken dat het nu niet om een hemelse maar om een aardse Maria gaat, het woord "hominum" toe aan het eind van de tekst.[111]

De canon is, net als Appenzellers *Sancta Maria*, een dubbelcanon die op twee manieren op te lossen is. In de eerste oplossing worden de discantus en de bassus gezongen zoals ze genoteerd zijn. De tenor imiteert na tweeënhalve brevis de bassus in de bovenkwint, en de altus zingt de discantus na twee breves na in de onderkwint (▶ Vb. 3a). In de tweede oplossing van de canon zingen de bassus en de tenor de omkering van de discantus en de altus, en de discantus en altus de omkering van de bassus en tenor (▶ Vb. 3b). Deze oplossing is wat complexer dan de eerste, en om deze reden verscheen die dan vermoedelijk ook, samen met de oplossing van Appenzellers canon op het eerder besproken resolutievel.

▶ p. 105

▶ p. 107

Appenzeller en Pathie componeerden allebei dus voor Maria een dubbelcanon in de omkering, maar ze deden dat wel elk op hun eigen wijze met hun eigen specifieke moeilijkheden. Gelet op het feit dat er in de eerste helft van de zestiende eeuw, en misschien zelfs wel in de gehele zestiende eeuw, geen andere dubbelcanons in de omkering lijken te zijn gecomponeerd, moet er haast wel overleg geweest zijn tussen Appenzeller en zijn collega Pathie.[112]

De laatste canon is, net als *Recordare domine testamenti tui*, een unicum. Helaas is het werk door de beschadiging van het vel slechts fragmentarisch bewaard gebleven. De tekst die Clemens voor zijn canon koos, is rechtstreeks uit het evangelie van Mattheüs genomen of ontleend aan de gelijknamige antifoon:[113]

111 Röder heeft geprobeerd de tekst van de canon te verklaren vanuit het perspectief van Salminger en oppert de suggestie dat voor Salminger Maria wellicht de "lelie onder de doorns" was vanwege haar milde houding tegenover hervormingsgezinden ("Verborgene Botschaften?", 246-47). Ook Lodes heeft geprobeerd aannemelijk te maken dat Salminger mogelijk aan Maria van Hongarije opgedragen werken publiceerde om haar mild te stemmen in zaken betreffende de geloofshervorming (Lodes, "Sigmund Salmingers *Selectissimae cantiones* (Augsburg 1540)", 104; vgl. ook Röder, "Innovation and Misfortune", 473). Afgezien van het feit dat Salminger zich na de jaren 1540 niet meer in geloofszaken lijkt te hebben gemengd, mag men zich afvragen of een dergelijke onderliggende boodschap, naast de onverbloemde lof van de componisten en hun composities zelf, Maria duidelijk geworden zou zijn. Hoewel het in theorie niet uit te te sluiten is dat componist en editor elk hun eigen ideeën hadden bij de gepubliceerde muziek, lijkt het me vrij onwaarschijnlijk dat Maria dit zo zal hebben waargenomen. Gelet op het feit dat Appenzeller en Pathie aan het hof van Maria werkzaam waren, lijkt het me bovendien het meest waarschijnlijk dat het initiatief tot het eerbetoon van 1548 van die componisten is uitgegaan en niet van Salminger.

112 Katelijne Schiltz liet me in een e-mail van 16 oktober 2021 weten dat ook zij geen andere voorbeelden kent van canons met deze specifieke structuur.

113 Voor de antifoon, zie de *Cantus Index* (http://cantusindex.org), no. 002364. De tekst komt woordelijk ook zo voor in het evangelie van Mattheüs: 13:27-28.

Domine nonne bonum semen seminasti in agro tuo unde ergo habet zizania et ait illi haec fecit inimicus homo.

Heer, ge hebt toch goed zaad op uw akker gezaaid? Hoe komt het dan dat er onkruid op staat? Hij antwoordde hun: dat is het werk van een vijand.

De tekst laat zich, met het oog op de Rijksdag van 1547-48, lezen als een commentaar op de reformatie en de Schmalkaldische Oorlog: hoe is het mogelijk dat er ondanks het goede werk van de keizer en zijn landvoogdes voor de katholieke kerk, afvalligen zijn die voor een ander geloof hebben gekozen? De canon zou dus met name bedoeld kunnen zijn als een reactie op het bereikte Interim van Augsburg.

De drie *signa congruentiae* geven aan dat de genoteerde stem door drie andere wordt geïmiteerd, en dat de canon bijgevolg vierstemmig is. Boven de canon staat "Per quintam" ("in de kwint"); wat daarna nog volgde is niet meer te achterhalen. De muziek is zonder sleutel genoteerd, maar de mol aan het begin van de balk geeft de positie van de noot "fa" aan. Na enig proberen wordt duidelijk dat de tenor de bassus imiteert in de bovenkwint en dat het bassus-tenor-duet vervolgens door de twee hoge stemmen (discantus en altus) een octaaf hoger wordt nagezongen (▶ Vb. 4). Het ▶ p. 109 is uitermate jammer dat de canon gehavend is overgeleverd, want van Clemens non Papa zijn maar weinig canons bekend, en het begin van dit werk doet vermoeden dat het een canon van bijzondere kwaliteit was.

Met de canons van Pathie en Clemens non Papa zijn we, in figuurlijke zin, aan het eind gekomen van 1548, een jaar waarin Maria van Hongarije door vier, misschien wel vijf, componisten op bijzondere wijze werd toegezongen. In de zestiende eeuw zijn veel canons gemaakt die op een opmerkelijke wijze werden gedrukt, maar de publicatie van een dergelijke groep werken die in één jaar tijd, in één specifieke stad en ter ere van één iemand werd uitgebracht, lijkt wel een unicum te zijn. De directe aanleiding voor de compositie van deze canons mag duidelijk zijn, maar de vraag die blijft, is waarom er zoveel van die werken tegelijkertijd ontstonden. Wellicht zagen de betrokken componisten dit als de perfecte gelegenheid om Maria van Hongarije, die in tegenstelling tot haar broer Karel V niet eerder met staatsmotetten was geëerd,[114] op toepasselijke

114 Vgl. Dunning, *Die Staatsmotette*, 213-19.

wijze te prijzen. Als dit inderdaad een van hun beweegredenen is geweest, dan is Maria's mecenaat, dat zich gedurende haar bewindsperiode op indrukwekkende wijze ontwikkelde, daarmee op voortreffelijke wijze muzikaal onderstreept.[115]

115 Zie over het belang van het mecenaat van Maria, Van den Boogert, "Macht en pracht".

APPENDICES

APPENDIX 1. Music Examples
Muziekvoorbeelden 90

APPENDIX 2. Music publications by Philipp Ulhart and Melchior Kriesstein (1540s)
Muziekuitgaven van Philipp Ulhart en Melchior Kriesstein (jaren 1540) 112

APPENDIX 3. Figures
Afbeeldingen 116

APPENDIX 1. MUSIC EXAMPLES
MUZIEKVOORBEELDEN

1a Appenzeller's canon *Sancta Maria succurre miseris* in modern transcription *(prima vice)*
Appenzellers canon *Sancta Maria succurre miseris* in moderne notatie *(prima vice)*

1b Appenzeller's canon *Sancta Maria succurre miseris* in modern transcription *(secunda vice)*
Appenzellers canon *Sancta Maria succurre miseris* in moderne notatie *(secunda vice)*

2. Rogier Pathie's canon *Recordare domine* in modern transcription
Rogier Pathies canon *Recordare domine* in moderne notatie

3a. Rogier Pathie's canon *Sicut lilium* in modern transcription (*prima vice*)
Rogier Pathies canon *Sicut lilium* in moderne notatie (*prima vice*)

3b. Rogier Pathie's canon *Sicut lilium* in modern transcription (*secunda vice*)
Rogier Pathies canon *Sicut lilium* in moderne notatie (*secunda vice*)

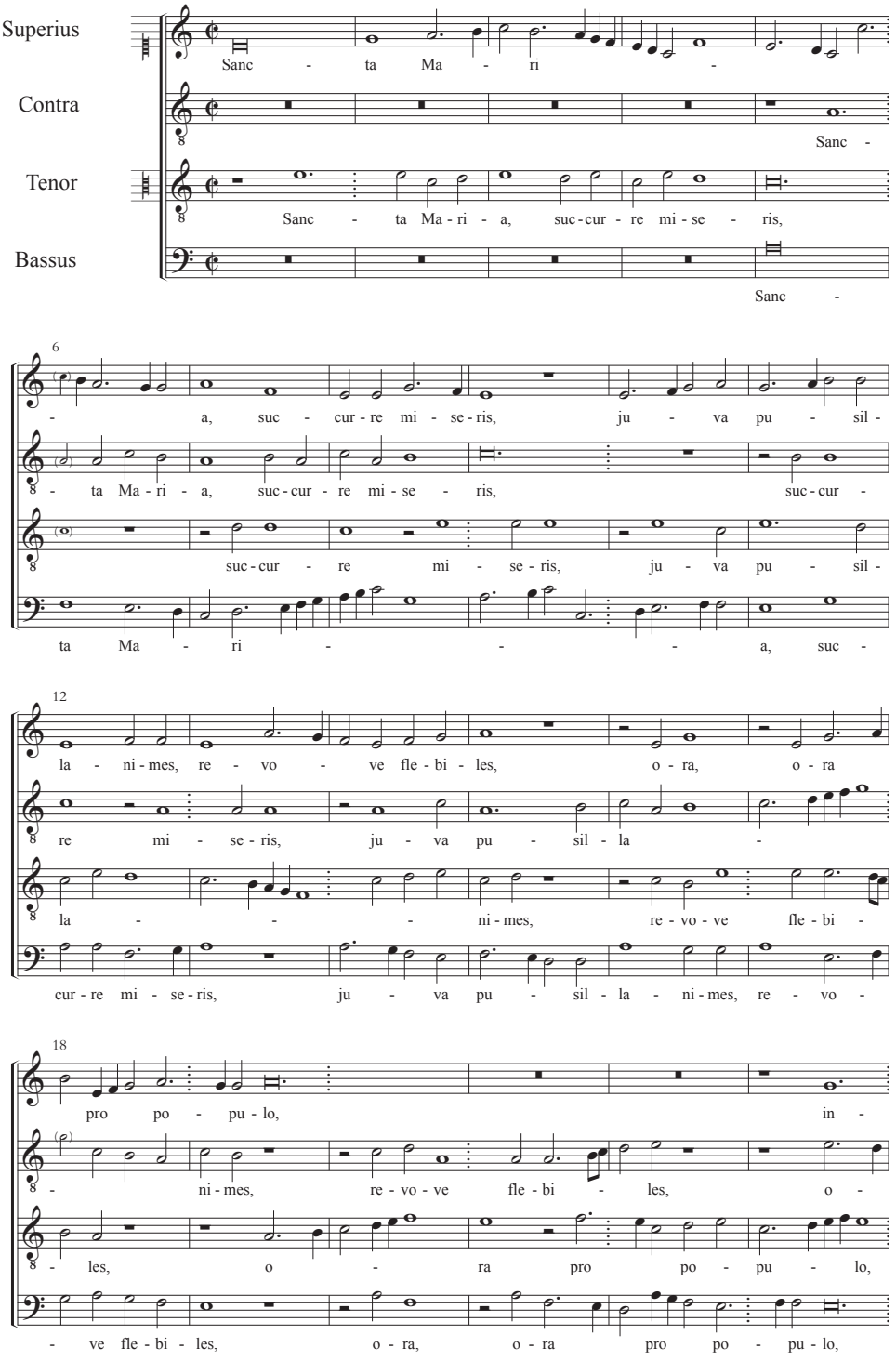
4. Clemens non Papa's canon *Domine nonne bonum* in modern transcription
Clemens non Papa's canon *Domine nonne bonum* in moderne notatie

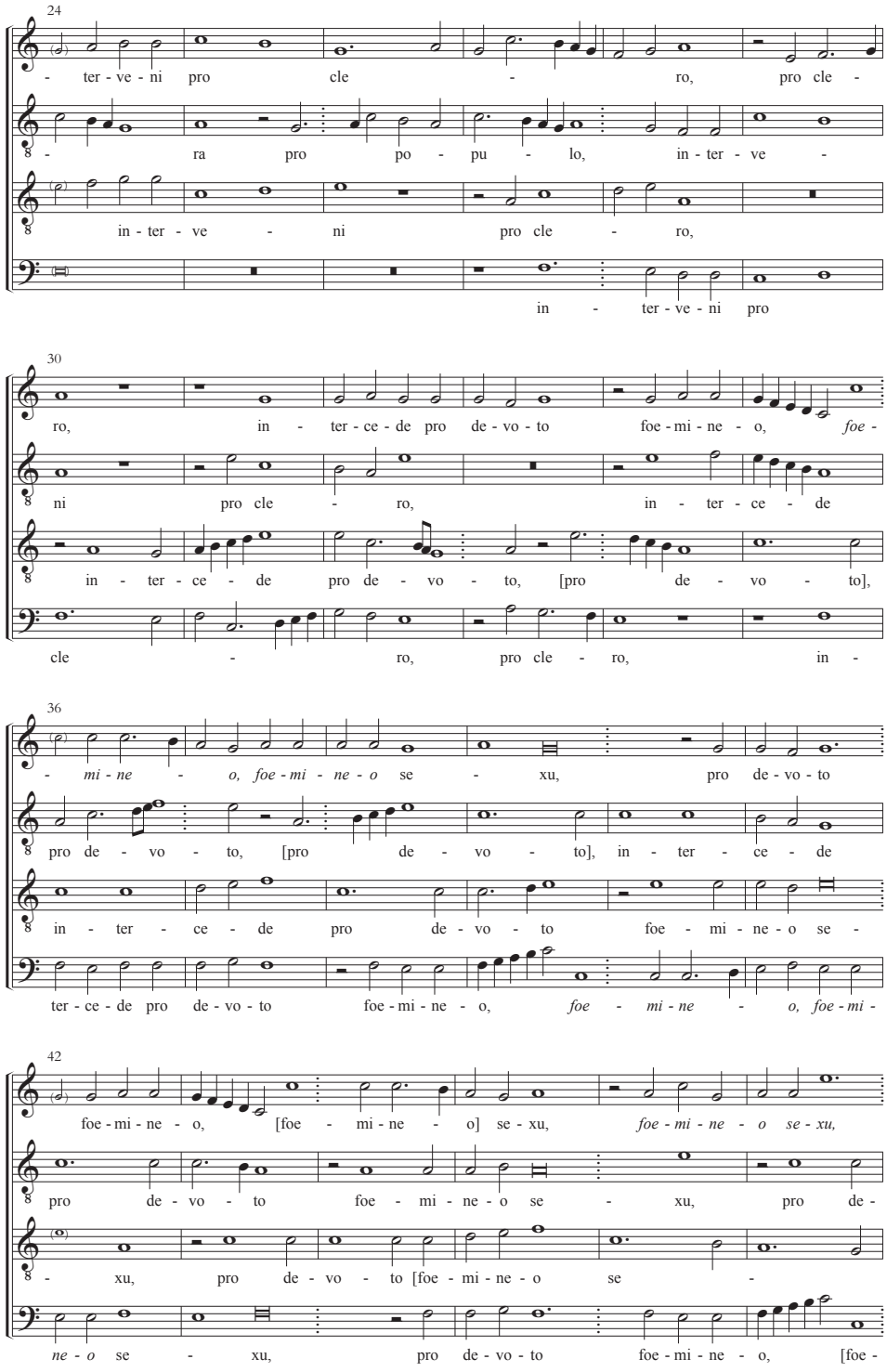
Sancta Maria, succurre miseris

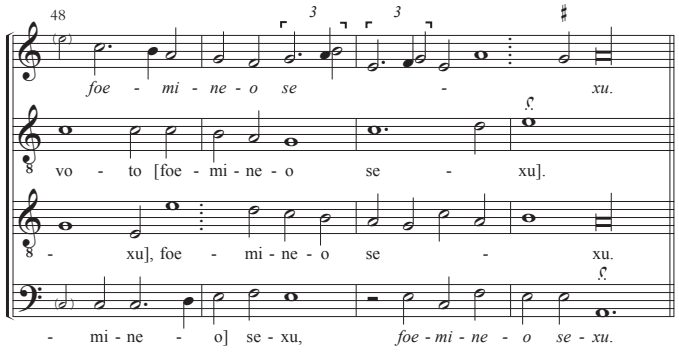
Prima vice

Benedictus Appenzeller

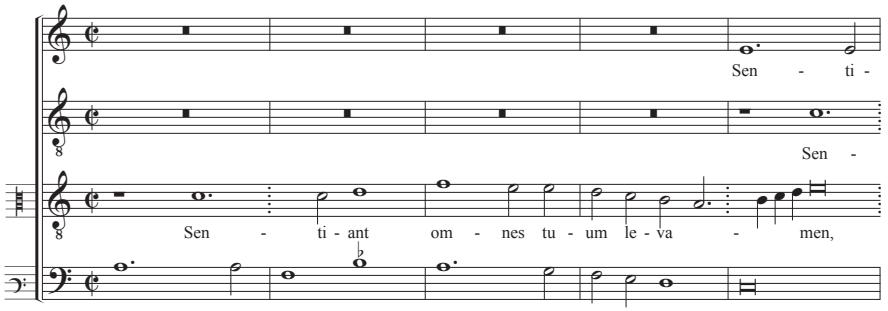
1a

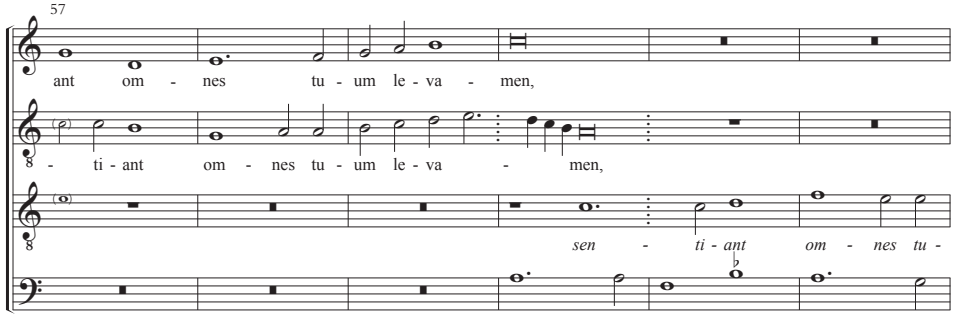


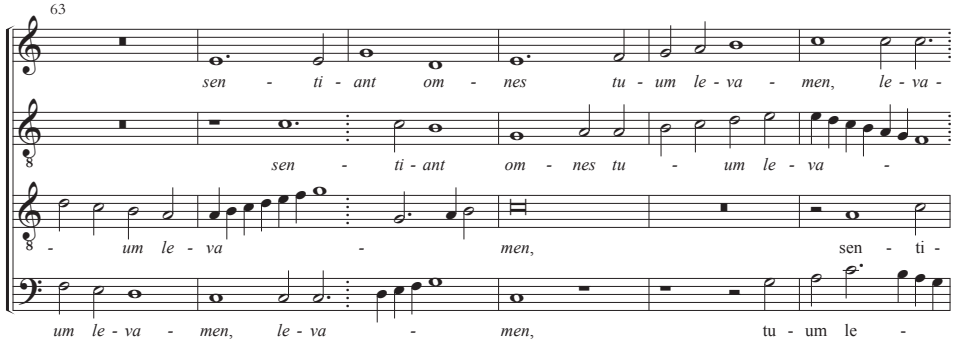

24
- ter - ve - ni pro cle - ro, pro cle -
- ra pro po - pu - lo, in - ter - ve -
in - ter - ve - ni pro cle - ro,
in - ter - ve - ni pro
30
ro, in - ter - ce - de pro de - vo - to foe - mi - ne - o, foe -
ni pro cle - ro, in - ter - ce - de
in - ter - ce - de pro de - vo - to, [pro de - vo - to],
cle - ro, pro cle - ro, in -
36
- mi - ne - o, foe - mi - ne - o se - xu, pro de - vo - to
pro de - vo - to, [pro de - vo - to], in - ter - ce - de
in - ter - ce - de pro de - vo - to foe - mi - ne - o se -
ter - ce - de pro de - vo - to foe - mi - ne - o, foe - mi - ne - o, foe - mi -
42
foe - mi - ne - o, [foe - mi - ne - o] se - xu, foe - mi - ne - o se - xu,
pro de - vo - to foe - mi - ne - o se - xu, pro de -
- xu, pro de - vo - to [foe - mi - ne - o se -
ne - o se - xu, pro de - vo - to foe - mi - ne - o, [foe -

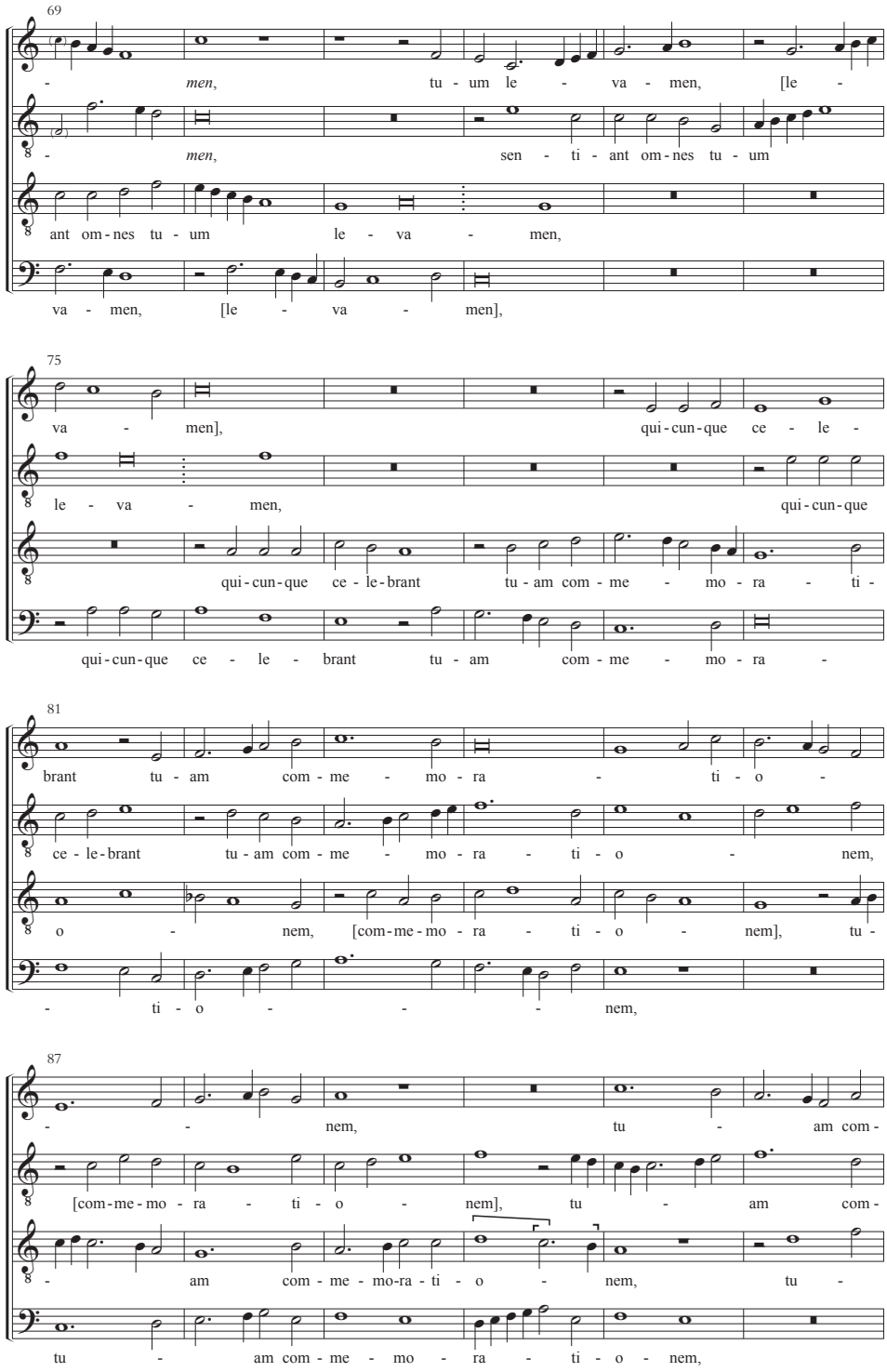


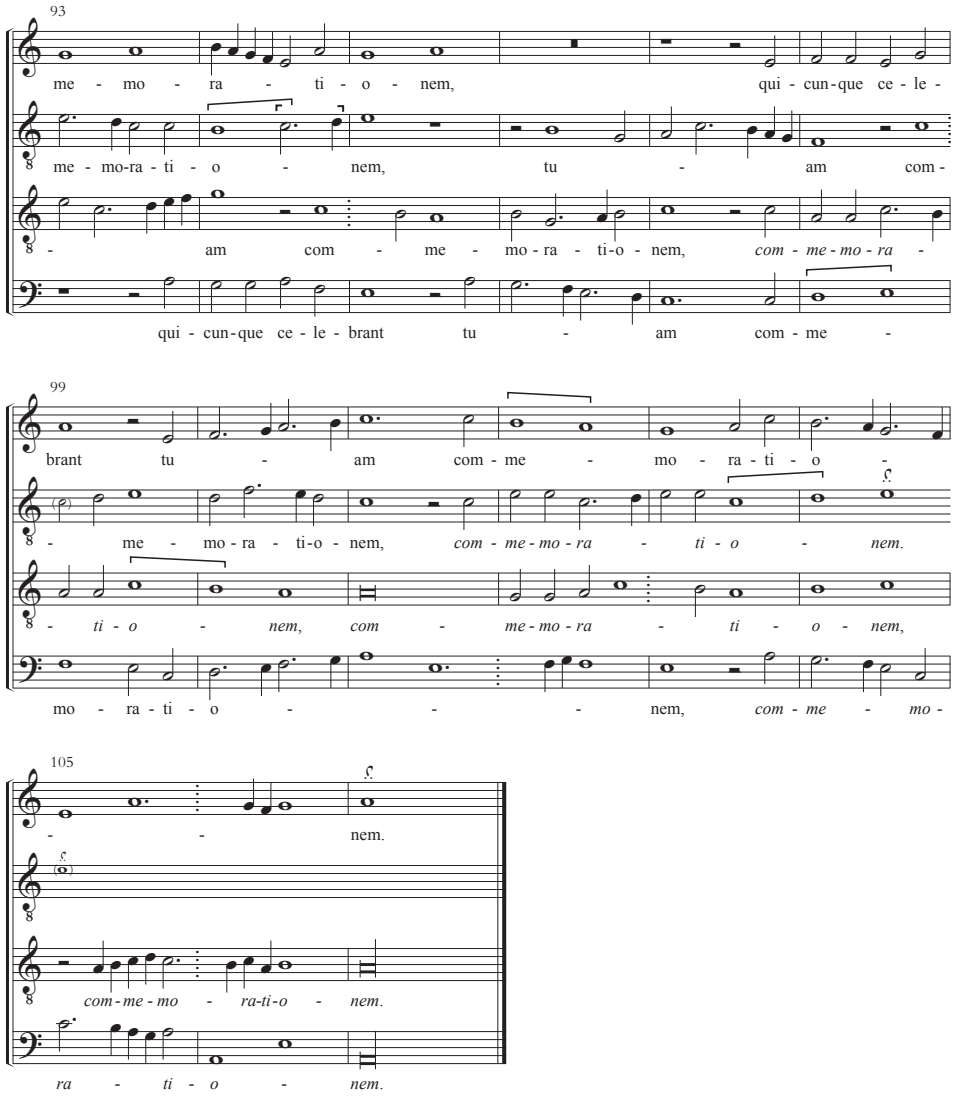
Secunda Pars








69
men, tu - um le - va - men, [le -
men, sen - ti - ant om - nes tu - um
ant om - nes tu - um le - va - men,
va - men, [le - va - men],
75
va - men], qui - cun - que ce - le -
le - va - men, qui - cun - que
qui - cun - que ce - le - brant tu - am com - me - mo - ra - ti -
qui - cun - que ce - le - brant tu - am com - me - mo - ra -
81
brant tu - am com - me - mo - ra - ti - o -
ce - le - brant tu - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,
o - nem, [com - me - mo - ra - ti - o - nem], tu -
- ti - o - - - nem,
87
- - nem, tu - am com -
[com - me - mo - ra - ti - o - nem], tu - am com -
- am com - me - mo - ra - ti - o - nem, tu -
tu - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,

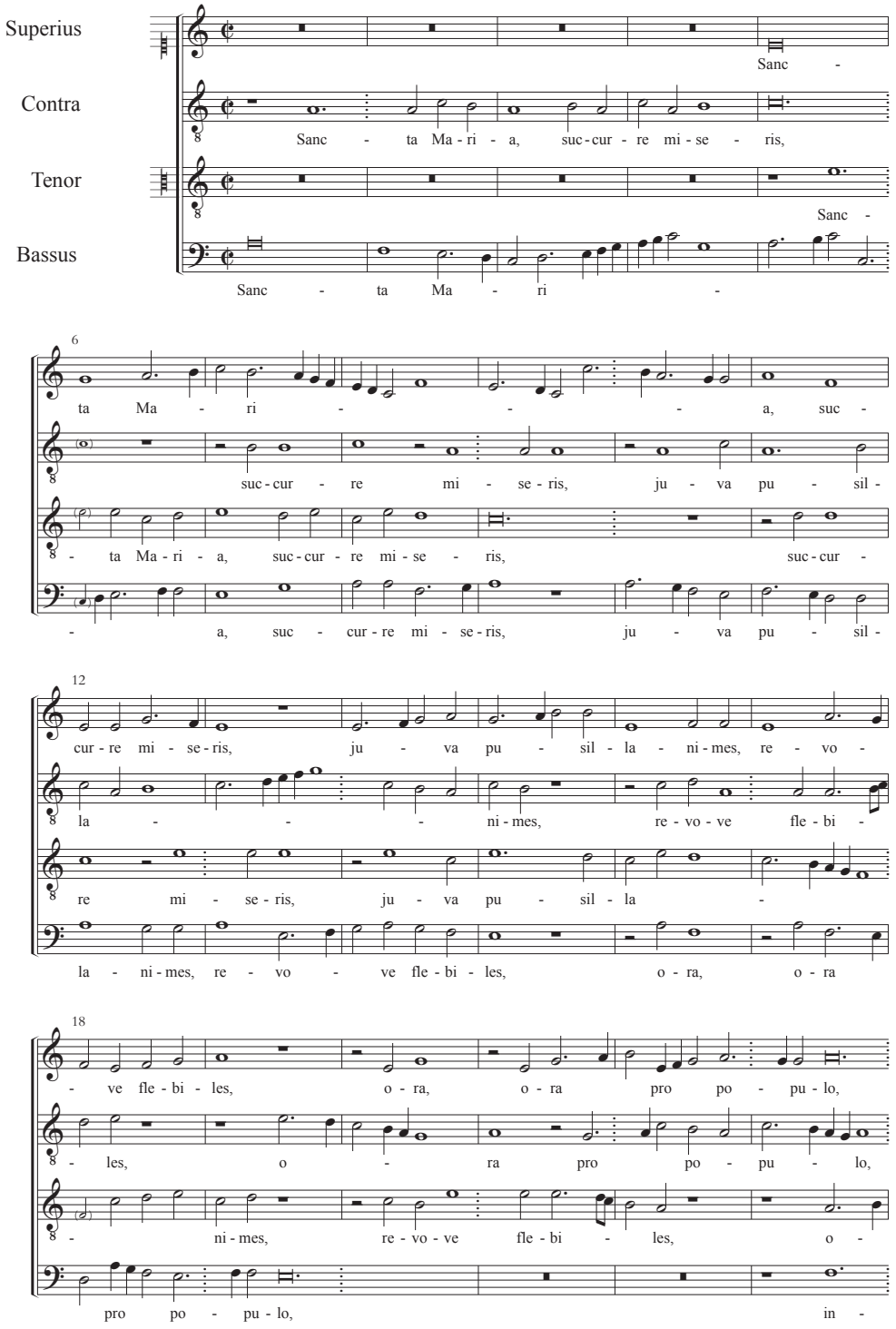

93
me - mo - ra - ti - o - nem, qui - cun-que ce - le -
me - mo-ra - ti - o - nem, tu - am com -
- am com - me - mo - ra - ti-o - nem, com - me - mo - ra -
qui - cun-que ce - le - brant tu - am com - me -
99
brant tu - am com - me - mo - ra - ti - o -
- me - mo - ra - ti-o - nem, com - me - mo - ra - ti - o - nem.
- ti - o - nem, com - me - mo - ra - ti - o - nem,
mo - ra - ti - o - - - nem, com - me - mo -
105
- - nem.
com - me - mo - ra-ti-o - nem.
ra - ti - o - nem.

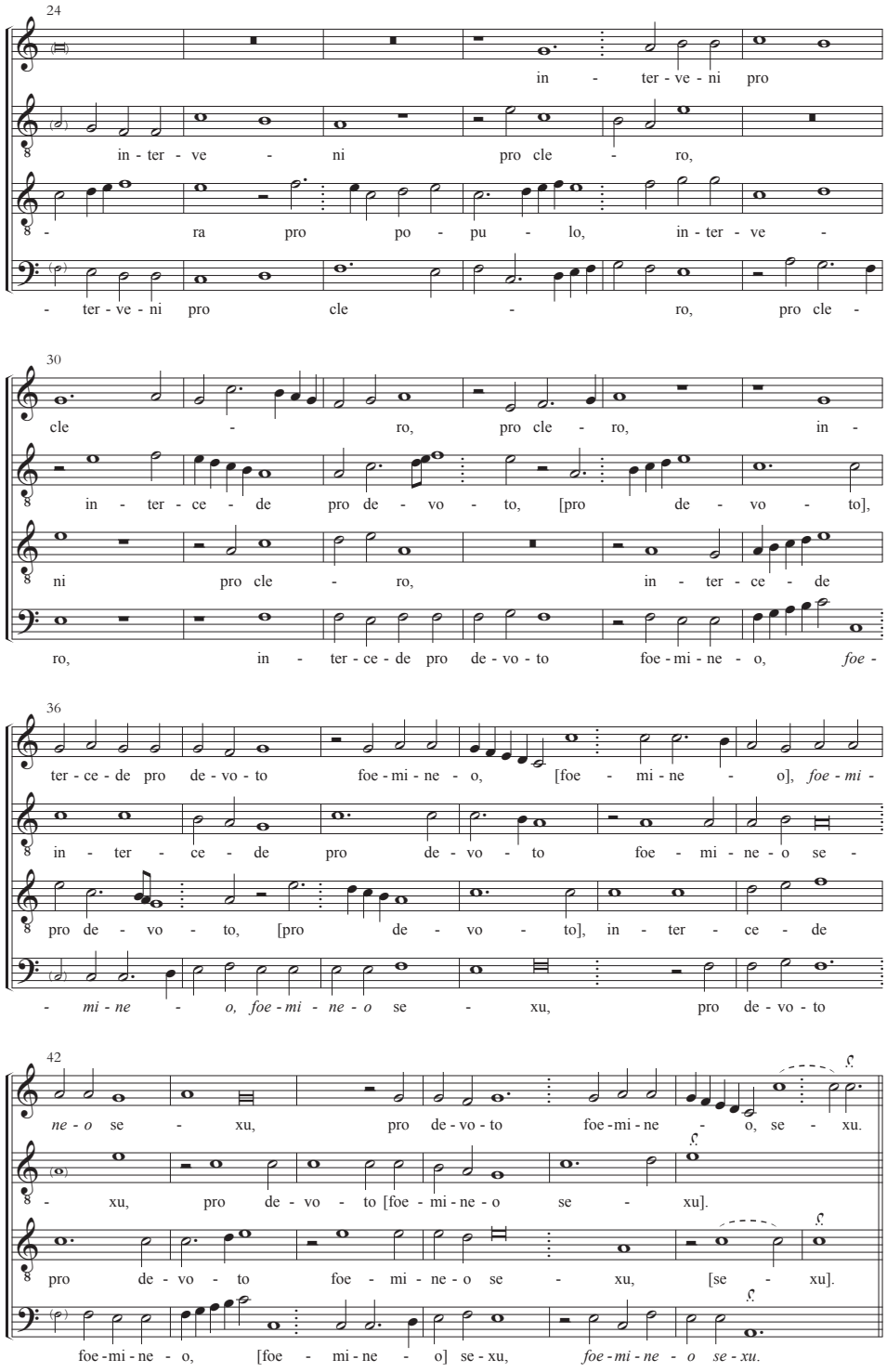
Sancta Maria, succurre miseris

Secunda vice

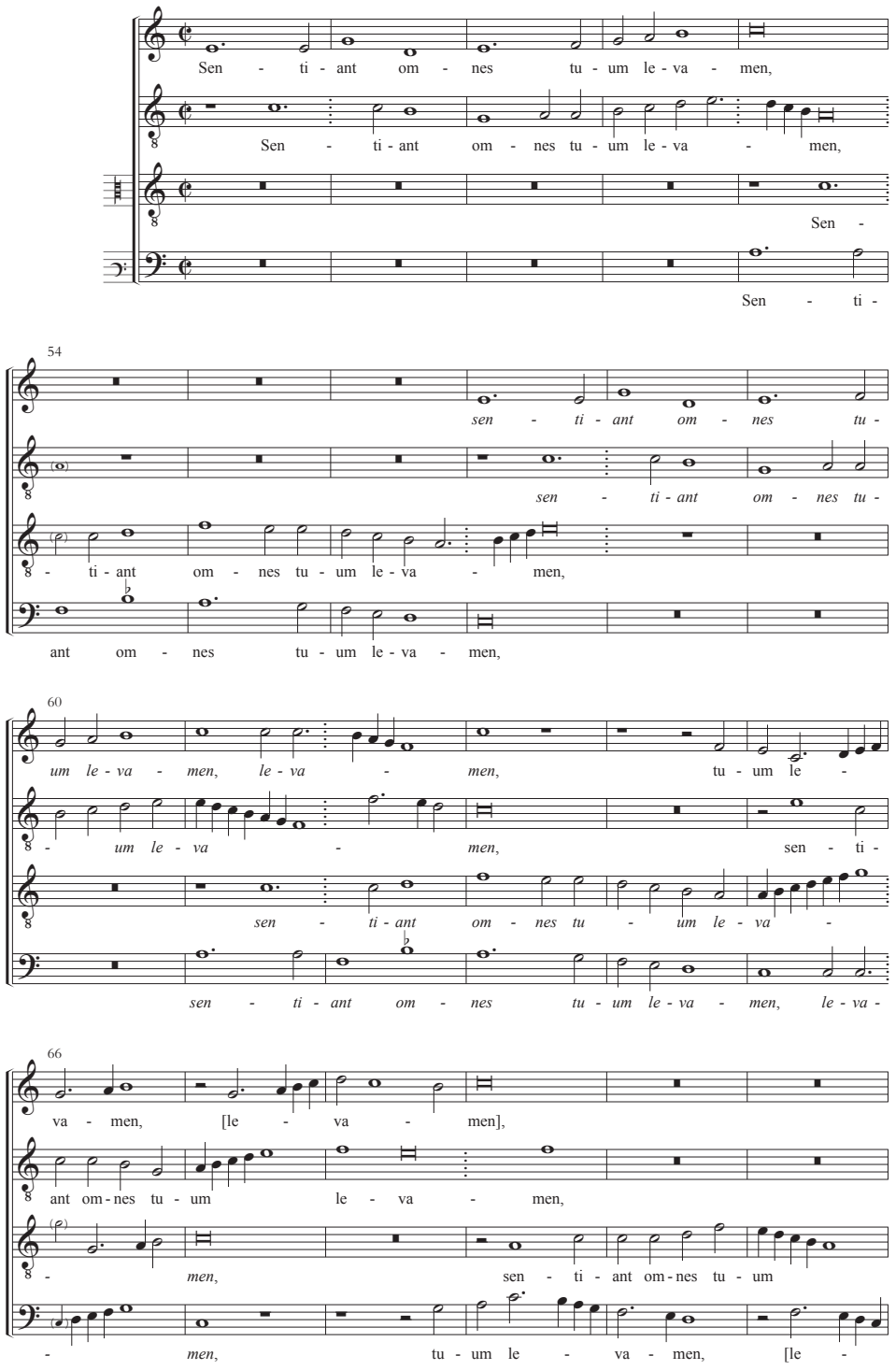
Benedictus Appenzeller

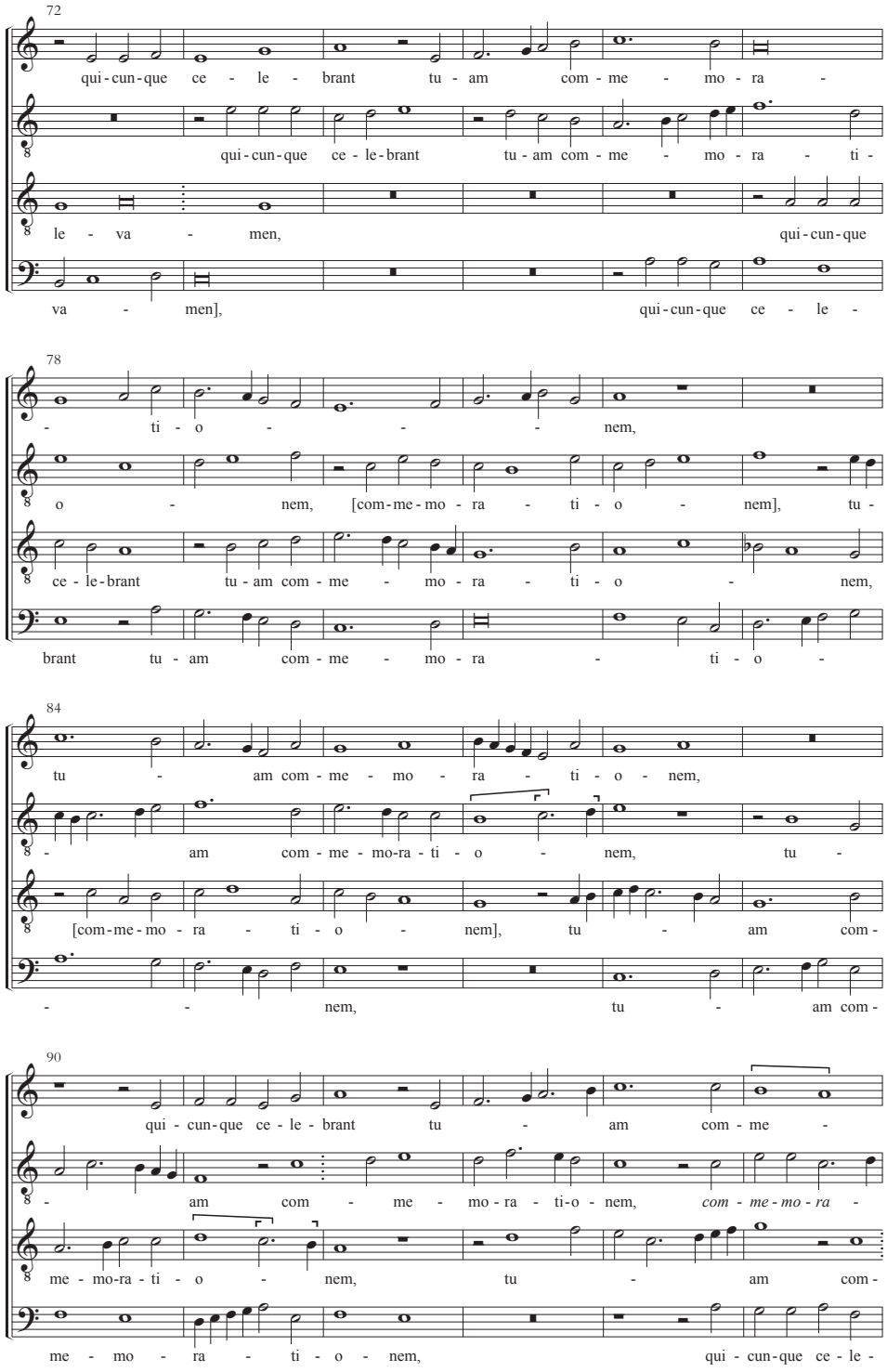
1b

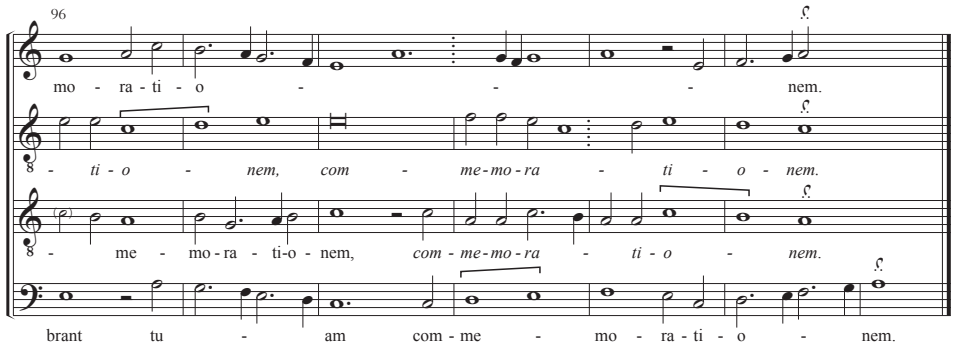



24
in - ter - ve - ni pro
in - ter - ve - ni pro cle - ro,
- ra pro po - pu - lo, in - ter - ve -
- ter - ve - ni pro cle - ro, pro cle -
30
cle - ro, pro cle - ro, in -
in - ter - ce - de pro de - vo - to, [pro de - vo - to],
ni pro cle - ro, in - ter - ce - de
ro, in - ter - ce - de pro de - vo - to foe - mi - ne - o, foe -
36
ter - ce - de pro de - vo - to foe - mi - ne - o, [foe - mi - ne - o], foe - mi -
in - ter - ce - de pro de - vo - to foe - mi - ne - o se -
pro de - vo - to, [pro de - vo - to], in - ter - ce - de
- mi - ne - o, foe - mi - ne - o se - xu, pro de - vo - to
42
ne - o se - xu, pro de - vo - to foe - mi - ne - o, se - xu.
- xu, pro de - vo - to [foe - mi - ne - o se - xu].
pro de - vo - to foe - mi - ne - o se - xu, [se - xu].
foe - mi - ne - o, [foe - mi - ne - o] se - xu, foe - mi - ne - o se - xu.

Secunda Pars




72
qui-cun-que ce - le - brant tu - am com - me - mo - ra -
qui-cun-que ce-le-brant tu-am com-me - mo-ra - ti -
le - va - men, qui-cun-que
va - men], qui-cun-que ce - le -
78
- ti - o - - - nem,
o - nem, [com-me-mo-ra - ti - o - nem], tu -
ce-le-brant tu-am com-me - mo-ra - ti - o - nem,
brant tu - am com - me - mo - ra - ti - o -
84
tu - am com-me - mo - ra - ti - o - nem,
- am com-me-mo-ra-ti - o - nem, tu -
[com-me-mo-ra - ti - o - nem], tu - am com -
- - nem, tu - am com -
90
qui - cun-que ce-le-brant tu - am com-me -
- am com - me - mo-ra - ti-o-nem, com - me-mo - ra -
me-mo-ra-ti - o - nem, tu - am com -
me - mo - ra - ti - o - nem, qui - cun-que ce - le -


96
mo - ra - ti - o - - - nem.
- ti - o - nem, com - me - mo - ra - ti - o - nem.
- me - mo - ra - ti - o - nem, com - me - mo - ra - ti - o - nem.
brant tu - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.

Recordare domine

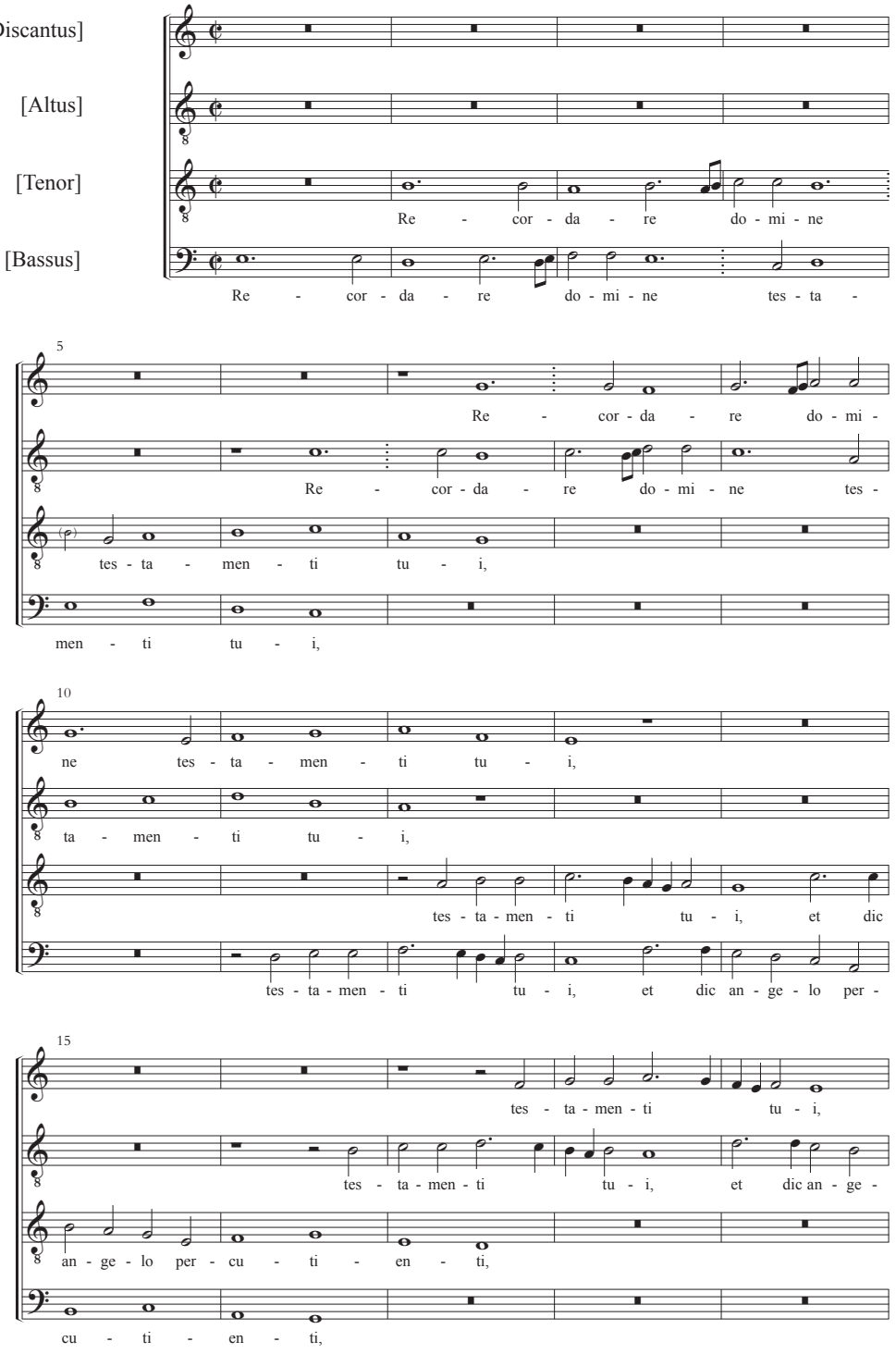
Rogier Pathie

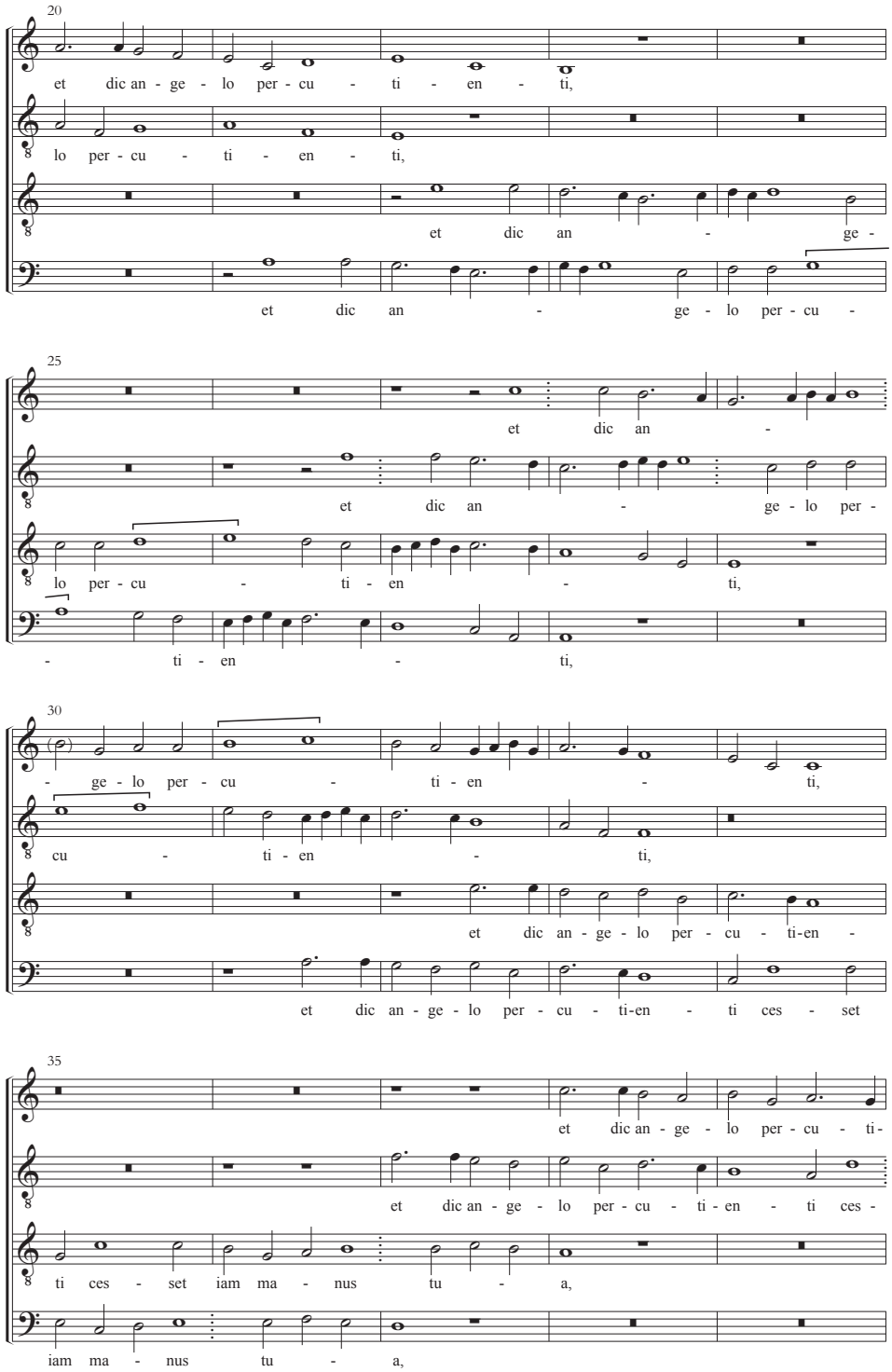
2 [Discantus]

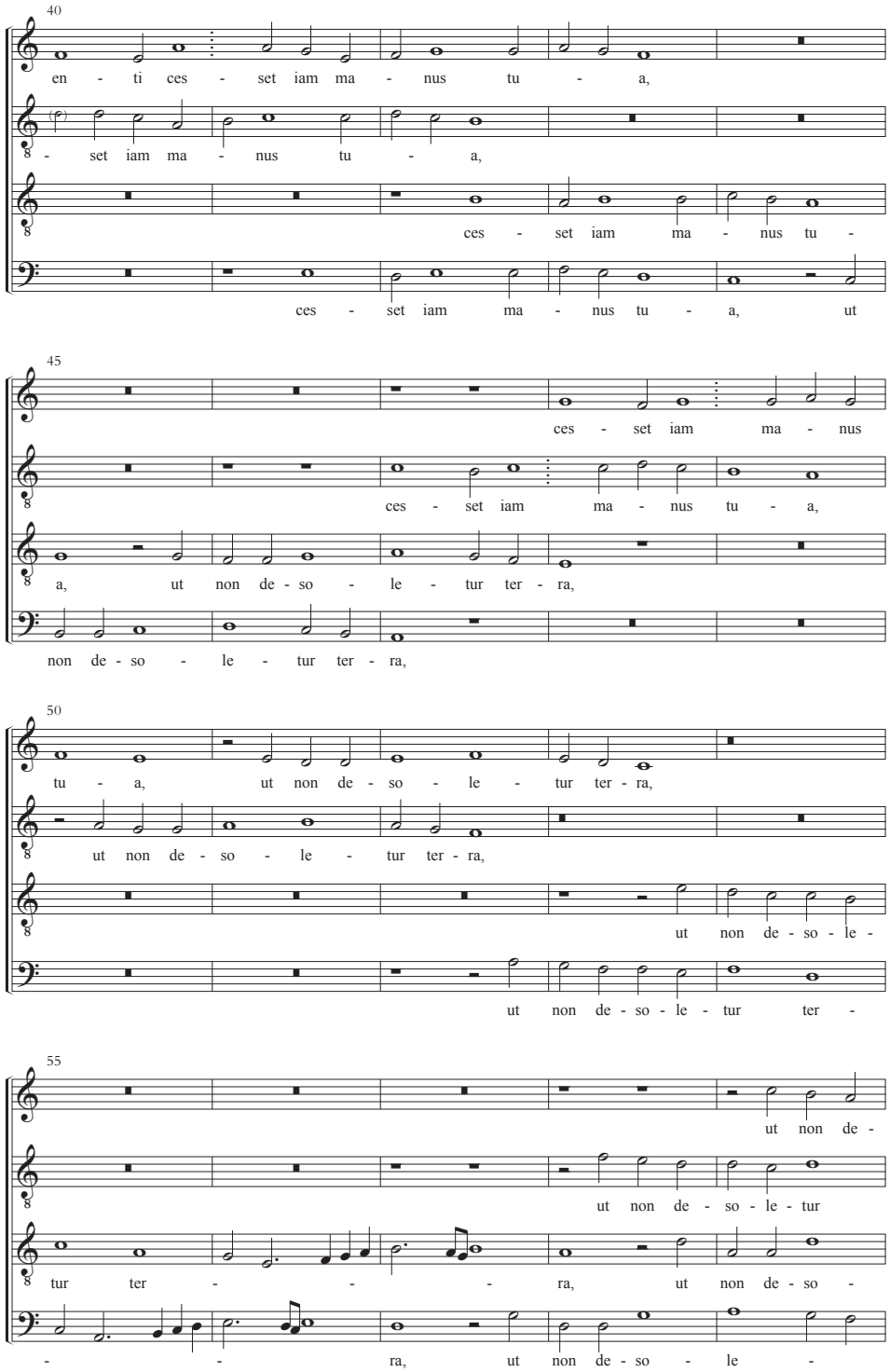
[Altus]

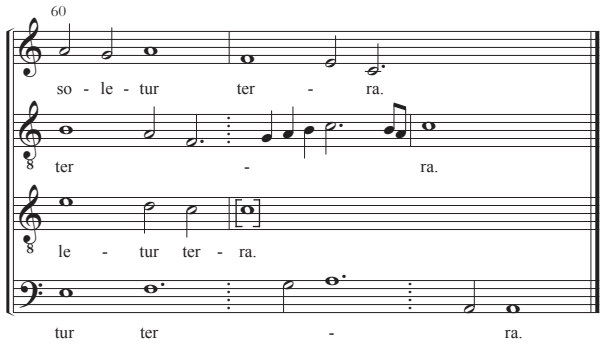
[Tenor]

[Bassus]




20
et dic an - ge - lo per - cu - ti - en - ti,
lo per - cu - ti - en - ti,
et dic an - ge -
et dic an - ge - lo per - cu -
25
et dic an -
et dic an - ge - lo per -
lo per - cu - ti - en - ti,
- ti - en - ti,
30
- ge - lo per - cu - ti - en - ti,
cu - ti - en - ti,
et dic an - ge - lo per - cu - ti-en -
et dic an - ge - lo per - cu - ti-en - ti ces - set
35
et dic an - ge - lo per - cu - ti-
et dic an - ge - lo per - cu - ti - en - ti ces -
ti ces - set iam ma - nus tu - a,
iam ma - nus tu - a,

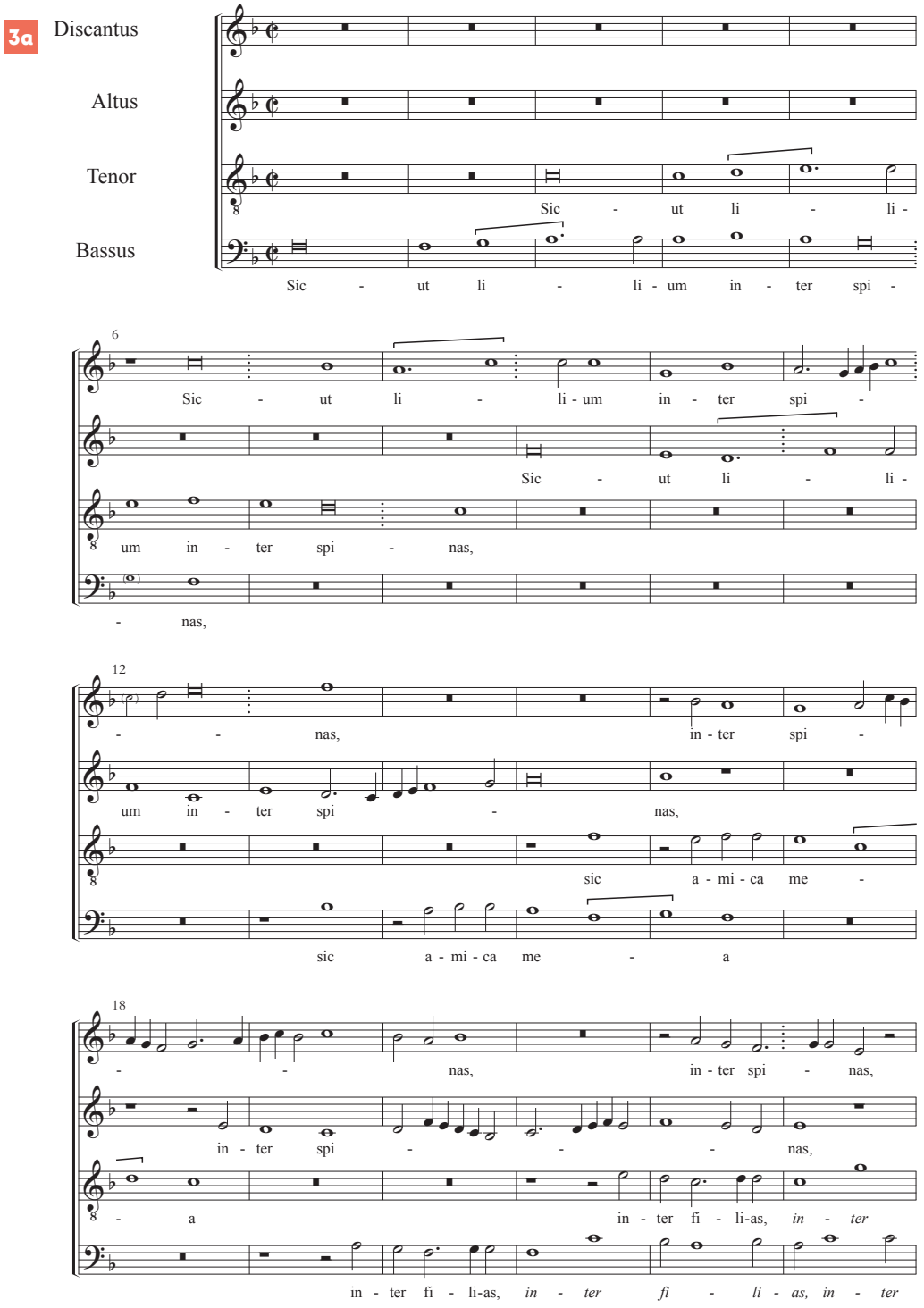

40
en - ti ces - set iam ma - nus tu - a,
- set iam ma - nus tu - a,
ces - set iam ma - nus tu -
ces - set iam ma - nus tu - a, ut
45
ces - set iam ma - nus
ces - set iam ma - nus tu - a,
a, ut non de - so - le - tur ter - ra,
non de - so - le - tur ter - ra,
50
tu - a, ut non de - so - le - tur ter - ra,
ut non de - so - le - tur ter - ra,
ut non de - so - le -
ut non de - so - le - tur ter -
55
ut non de -
ut non de - so - le - tur
tur ter - - - ra, ut non de - so -
- - ra, ut non de - so - le -

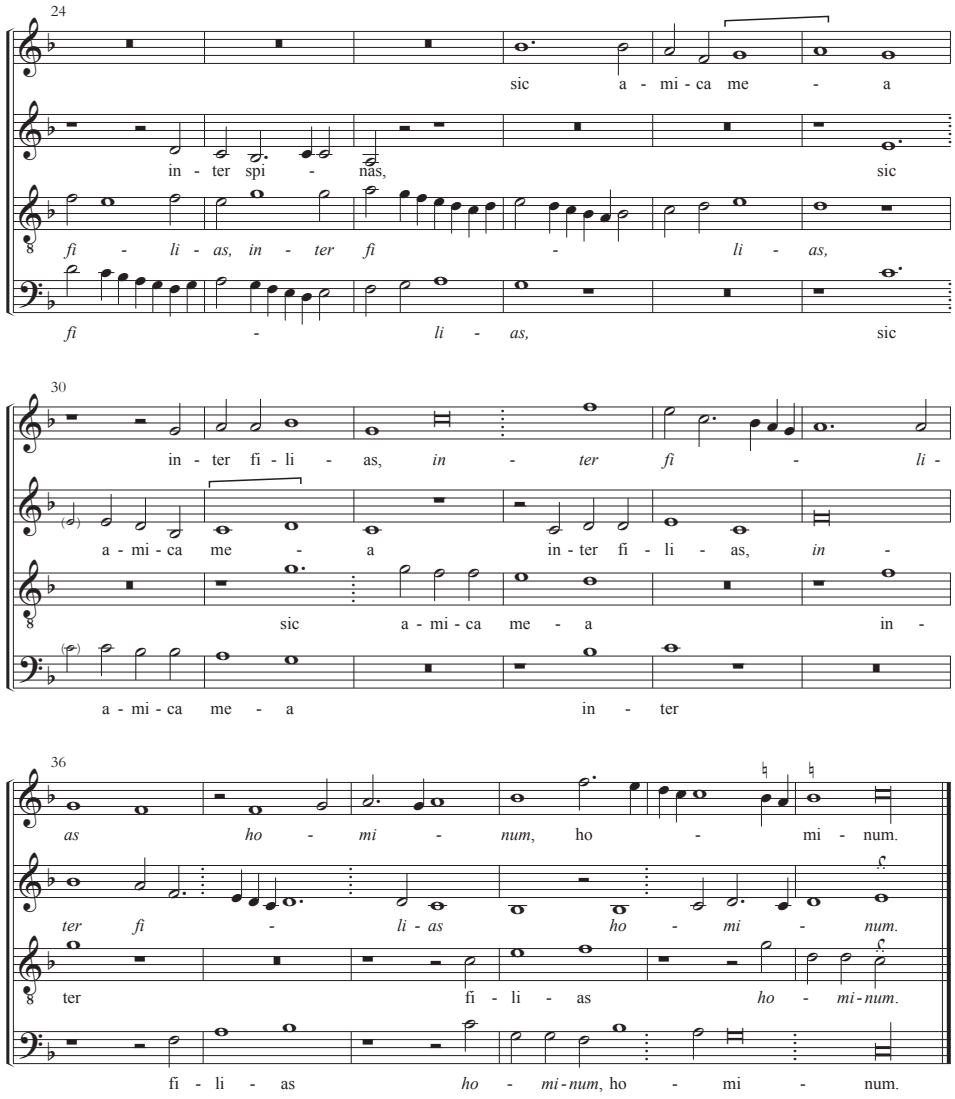

60
so - le - tur ter - ra.
ter - ra.
le - tur ter - ra.
tur ter - ra.

Sicut lilium

Prima vice

Rogier Pathie




24
sic a - mi - ca me - a
in - ter spi - nas, sic
fi - li - as, in - ter fi - li - as,
fi - li - as, sic
30
in - ter fi - li - as, in - ter fi - li -
a - mi - ca me - a in - ter fi - li - as, in -
sic a - mi - ca me - a in -
a - mi - ca me - a in - ter
36
as ho - mi - num, ho - mi - num.
ter fi - li - as ho - mi - num.
ter fi - li - as ho - mi - num.
fi - li - as ho - mi - num, ho - mi - num.

Sicut lilium

Secunda vice

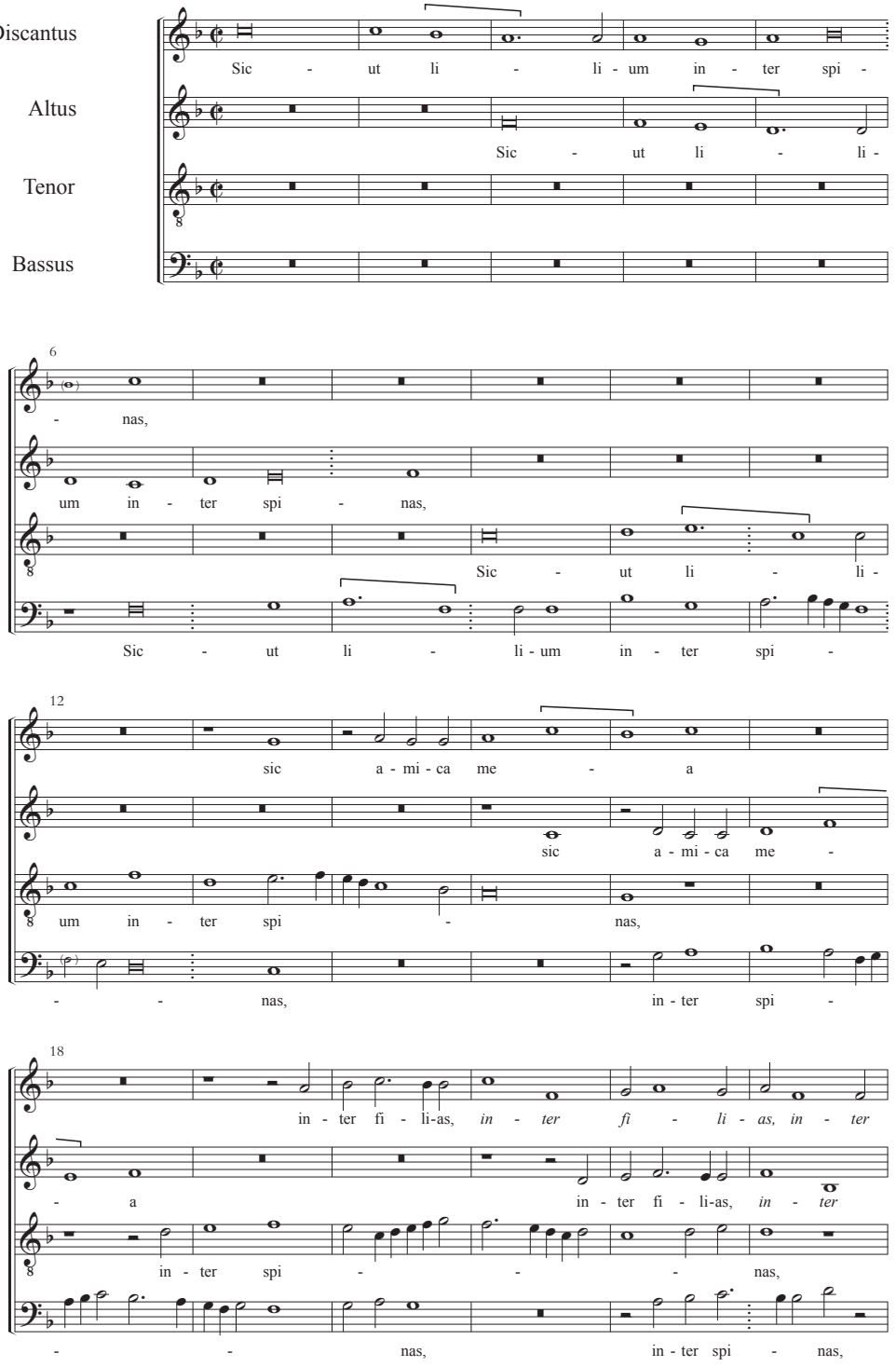
Rogier Pathie

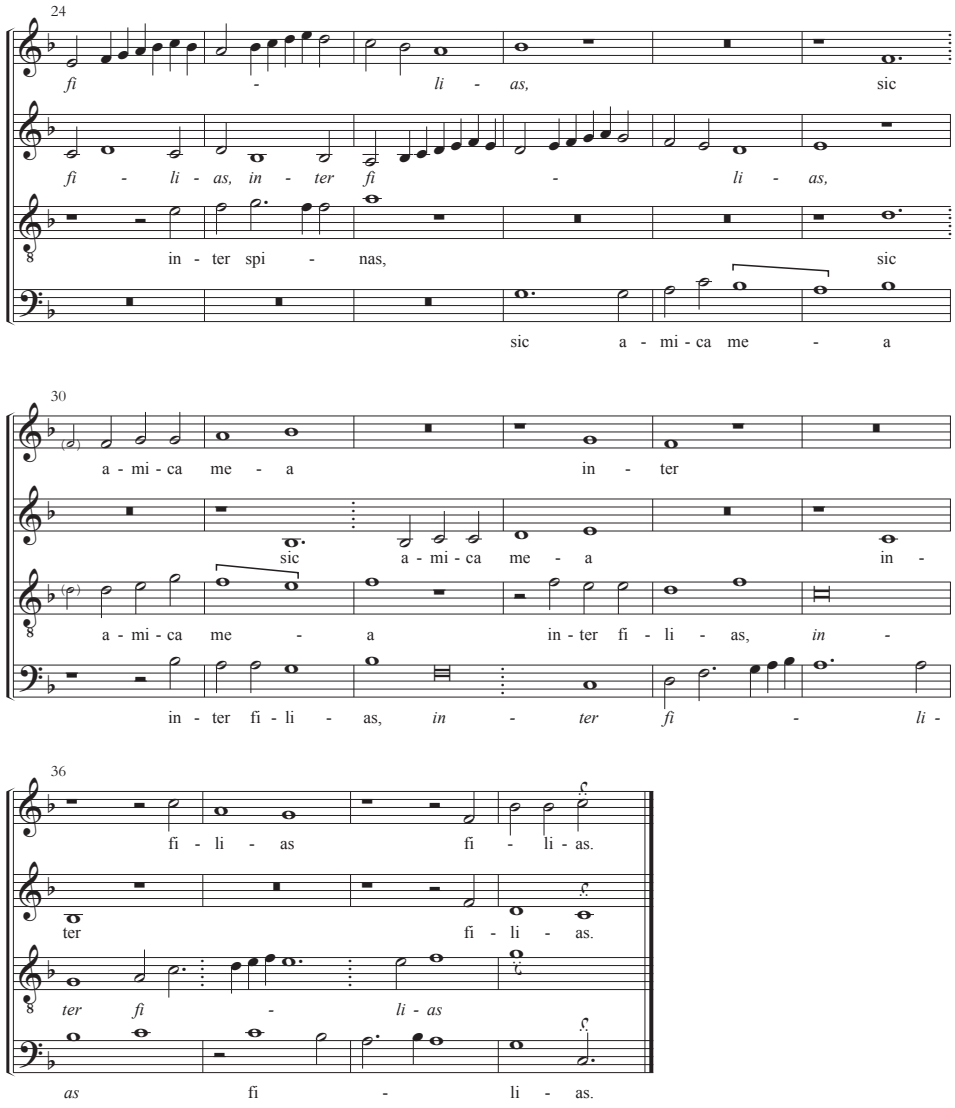
3b Discantus

Altus

Tenor

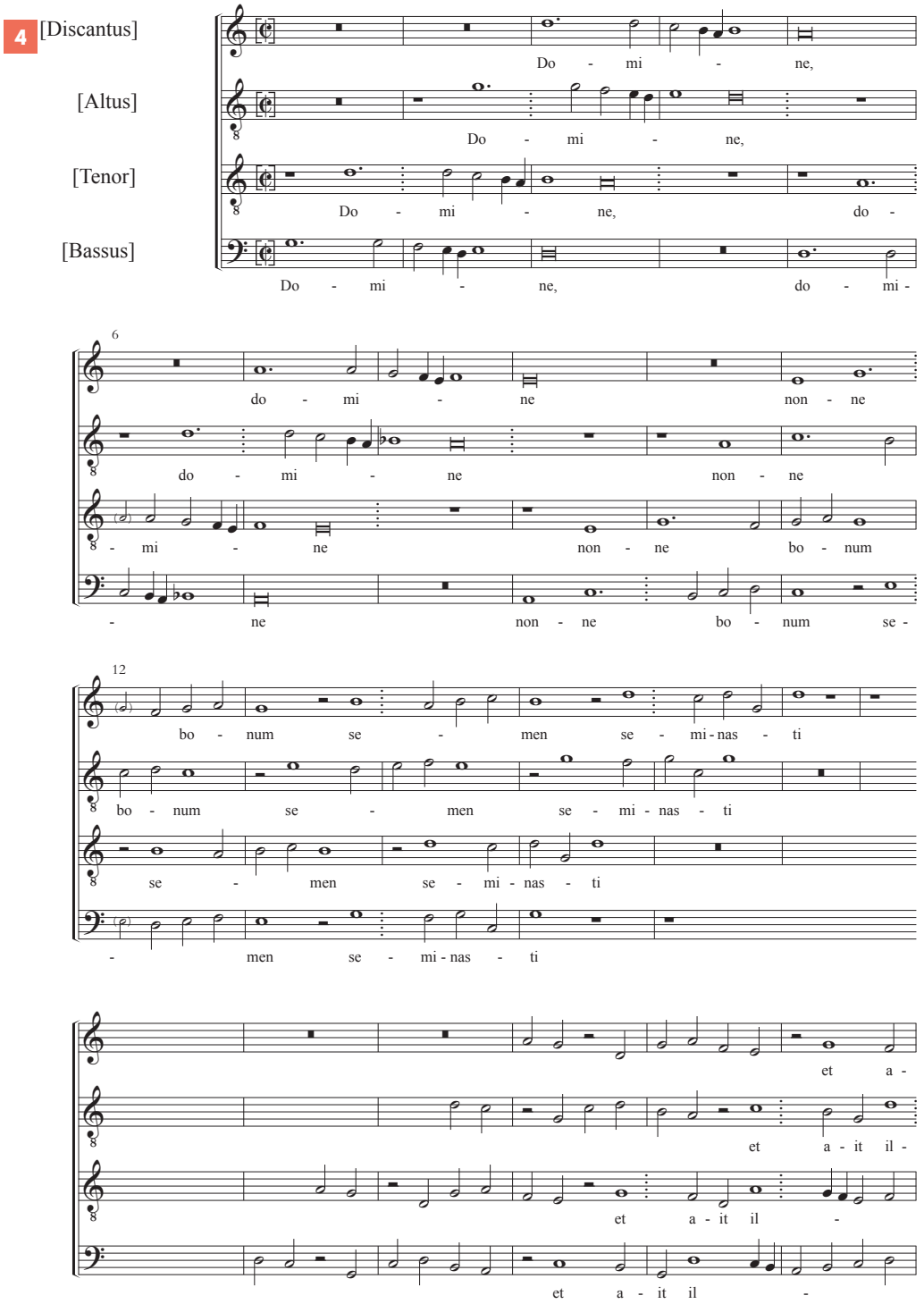
Bassus

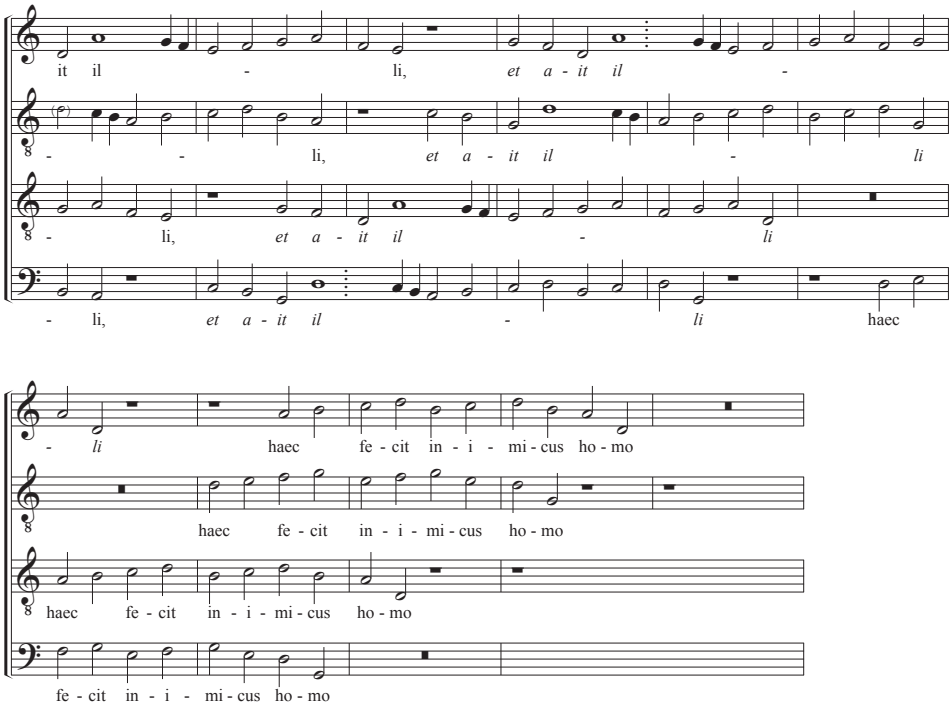



24
fi - li - as, sic
fi - li - as, in - ter fi - li - as,
in - ter spi - nas, sic
sic a - mi - ca me - a
30
a - mi - ca me - a in - ter
sic a - mi - ca me - a in -
a - mi - ca me - a in - ter fi - li - as, in -
in - ter fi - li - as, in - ter fi - li -
36
fi - li - as fi - li - as.
ter fi - li - as.
ter fi - li - as
as fi - li - as.

Domine nonne bonum

Clemens non Papa




it il - li, et a - it il -
- - li, et a - it il - li
- li, et a - it il - li
- li, et a - it il - li haec
- li haec fe - cit in - i - mi - cus ho - mo
haec fe - cit in - i - mi - cus ho - mo
haec fe - cit in - i - mi - cus ho - mo
fe - cit in - i - mi - cus ho - mo

APPENDIX 2. MUSIC PUBLICATIONS BY PHILIPP ULHART AND MELCHIOR KRIESSTEIN (1540S)

		PRINTER	DEDICATION	SALMINGER	RISM B/I	VDM
ANTHOLOGIES						
1540	*Selectissimae necnon familiarissimae cantiones*	Kriesstein	–	Y	1540[7]	51
	Concentus novi, trium vocum	Kriesstein	Albrecht von Brandenburg (who financed the edition)	Y	1540[8]	52
1545	*Cantiones septem, sex et quinque vocum*[*]	Kriesstein	Johann Jakob Fugger	Y	1545[3]	1034
	Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum	Ulhart	Augsburg City Council	Y	1545[2]	1033
1548	*Cantiones selectissimae, quatuor vocum* […] *liber primus*	Ulhart	"Heroes of the House of Fugger"	Y	1548[2]	1119
1549	*Cantiones selectissimae, quatuor vocum, liber secundus*	Ulhart	No formal dedication; the first canon is dedicated to Mary of Hungary and the second to Archduke Maximilian	?	1549[11]	1121

[*] This edition was reprinted a year later, virtually unchanged (RISM 1546[5]; VdM 1064)

		PRINTER	DEDICATION	SALMINGER	RISM B/I	VDM
SINGLE SHEETS						
1542	Ulrich Brätel: *Ain new Lied wider den Türcken*	Kriesstein	–	–		1218
c. 1545	*Das Vater unser kurtz außgelegt*	Kriesstein	–	–		471
	Salminger: *Gradatio sive scala*	Ulhart	–	Y		1183
1546	Caspar Huberinus: *Vom Christlichen Ritter*	Ulhart	–	–	1546[4]	1166
1547	Sixt Dietrich: *Laudate dominum omnes gentes*	Ulhart	–	Y		1176
1548	Ulrich Brätel: *Ecce quam bonum*	Ulhart	Five sons of Raymund Fugger	Y		1182
	Appenzeller: *Sancta Maria succurre miseris*	Ulhart	Mary of Hungary	–		1178
	Mouton/Maessens: *En venant de Lyon*	Kriesstein	–	–		1177
[1548?]	*Resolutio Sancta Maria / Sicut lilium*	Ulhart	–	–		1179
	Canons by Rogier [Pathie] and Clemens non Papa	Ulhart	Mary of Hungary	Y		1180
1549	Danckerts: *Ave maris stella*	Kriesstein	–	–		1184
Undated (1540s)	Johannes Frosch: *Dic io Pean*	Kriesstein	–	Y		65

APPENDIX 2. MUZIEKUITGAVEN VAN PHILIPP ULHART EN MELCHIOR KRIESSTEIN (JAREN 1540)

		DRUKKER	OPDRACHT	SALMINGER	RISM B/I	VDM
BUNDELS						
1540	*Selectissimae necnon familiarissimae cantiones*	Kriesstein	–	J	1540[7]	51
	Concentus novi, trium vocum	Kriesstein	Albrecht von Brandenburg (de financier van de uitgave)	J	1540[8]	52
1545	*Cantiones septem, sex et quinque vocum*[*]	Kriesstein	Johann Jakob Fugger	J	1545[3]	1034
	Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum	Ulhart	Stadsbestuur van Augsburg	J	1545[2]	1033
1548	*Cantiones selectissimae, quatuor vocum* […] *liber primus*	Ulhart	"Helden van het Fugger-huis"	J	1548[2]	1119
1549	*Cantiones selectissimae, quatuor vocum, liber secundus*	Ulhart	Geen formele opdracht; de eerste canon is opgedragen aan Maria van Hongarije; de tweede aan aartshertog Maximiliaan	?	1549[11]	1121

[*] Deze editie werd een jaar later vrijwel ongewijzigd herdrukt (RISM 1546[5]; VdM 1064)

		DRUKKER	OPDRACHT	SALMINGER	RISM B/I	VDM
EINBLATTDRUCKE						
1542	Ulrich Brätel: *Ain new Lied wider den Türcken*	Kriesstein	–	–		1218
ca. 1545	*Das Vater unser kurtz außgelegt*	Kriesstein	–	–		471
	Salminger: *Gradatio sive scala*	Ulhart	–	J		1183
1546	Caspar Huberinus: *Vom Christlichen Ritter*	Ulhart	–	–	1546[4]	1166
1547	Sixt Dietrich: *Laudate dominum omnes gentes*	Ulhart	–	J		1176
1548	Ulrich Brätel: *Ecce quam bonum*	Ulhart	Vijf zonen van Raymund Fugger	J		1182
	Appenzeller: *Sancta Maria succurre miseris*	Ulhart	Maria van Hongarije	–		1178
	Mouton/Maessens: *En venant de Lyon*	Kriesstein	–	–		1177
[1548?]	*Resolutio Sancta Maria / Sicut lilium*	Ulhart	–	–		1179
	Canondruk Rogier [Pathie] en Clemens non Papa	Ulhart	Maria van Hongarije	J		1180
1549	Danckerts: *Ave maris stella*	Kriesstein	–	–		1184
s.d. (jaren 1540)	Johannes Frosch: *Dic io Pean*	Kriesstein	–	J		65

APPENDIX 3. FIGURES
AFBEELDINGEN

1. *Vingt & six chansons musicales & nouvelles* (Antwerp: Susato, [1543]), tenor partbook, fol. 1ᵛ-2ʳ: Susato presents Mary of Hungary with his first collection of polyphonic chansons

Vingt & six chansons musicales & nouvelles (Antwerpen: Susato, [1543]), tenor-stemboek, fol. 1ᵛ-2ʳ. Susato biedt Maria van Hongarije zijn eerste bundel met meerstemmige chansons aan



A TRESILLVSTRE ET TRESVERTVEVSE DAME, DAME MARIE ROYNE
Et Douaigiere D'hongrie. & ce. Thylman Suſato ſon Treſhumble ſeruiteur Felicite proſperite & valitude.

Long temps ya, treſilluſtre Princeſſe,
Que mon vouloir a iamais na prins ceſſe.
De ſ'emploier a trouuer la practicque
Et le moien d'imprimer la Muſicque
Or eſt ainſi, qu' appres grant diligence
Non ſans trauail, non ſans coſt & deſpence
Paruenu ſuis au chief de mon entente
Dont toutesfois encoir ne me contente.
Iuſques a ce qu'il plaira a fortune
De m' octroier ſaiſon bien opportune
Pour humblement en toute obeiſſance
Me preſenter de toute ma puiſſance

A voſtre grace & doulce maieſte
Pour l'aduertir qu'en grant doubte ay eſte
A qui debuoie' addreſſer ma beſoingne
Veu que pour vray ce me ſembloit vergoīgne
De deſdier a vng grant perſonnaige
Choſe petite, ou ſi petit ouuraige
Eſtant ainſi en tel ſoucy & cure
Suruint a moy le meſſaigier Mercure
Accompaigne de ſon maiſtre Phebus
Qui me reprint de mon ſi grant abus
En me donnant entiere cognoiſſance
Qu'au propre iour que vous printes naiſſance
Muſe me print ſoing & ſollicitude
De non iamais laiſſer voſtre altitude
Deliberant pour la ſaiſon future
Faire de vous vng chief d'oeuure en nature
Ie veis auſſi dame Caliope
Et Erato, auecques Euterpe
Qui me feirent ſoubdain commandement
De part Phebus, que ieuſſe a briefuemēt
Laiſſer ma crainte, auſſi leurs aultres ſeurs
M'aduertiſſoiēt de voz biens & doulceurs
Du bening zele, & grant beneuolence
Qu'en nulle n'eſt fors qu'en voſtre excellence
A lors oyant vng tel commandement
Ie delaiſſay crainte, & ſoubdainement
Prins vng vouloir remply d'humilite
Pour preſenter a voſtre maieſte
Et deſdier ce, mon premier ouuraige
En ſuppliant d'humble cueur, & couraige
Voſtre plaiſir eſtre, que voſtre grace
Donne pardon a ma trop grande audace
Nayant eſgardt qu'aultres aucteurs nay mis
Leſquelz pour vray iay laiſſe, & obmis
N'ayant d'iceulx preuilege autenticque
Et ſi iay mis auſſi de ma Muſicque
Ce n'eſt pour loz, ou pour gloire' en auoir
Ains ſeullement qu'il vous plaiſra ſcauoir
Que iay moien de tel art corriger
Si vous ſupply pour Icy abbreger
Me pardonner & en grey recepuoir
Ce mon labeur, & ruſticque ſcauoir
Car iay eſpoir pour ē tout ſatiſfaire
De mieulx en mieulx cy apres ēcoir faire.

2. *Pro gratiarum actione serenissimae et gratiosissimae D. Dominae Mariae, Ungariae, ac Boemiae reginae* with canons by Rogier Pathie and Clemens non Papa (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-7)
Pro gratiarum actione serenissimae et gratiosissimae D. Dominae Mariae, Ungariae, ac Boemiae reginae met canons van Rogier Pathie en Clemens non Papa (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-7)


Mus. Pr. 156/7

Salminger

PRO GRATIARVM ACTIONE SERENISSI-
MÆ ET GRATIOSISSIMÆ D. DOMINÆ MARIÆ, VNGARIÆ, AC
BOEMIÆ REGINÆ, INFERIORIS GERMANIÆ GVBERNATRICI, DOMINÆ
suæ Clementissimæ offert. SIGISMVNDVS SALMINGER.

ROGIER. CANON FVGA QVATVOR VOCVM.

Recordare domine testamenti tui testamenti tui & dic angelo pcucienti & dic angelo percucienti

& dic angelo pcucienti cesset ꝰ manus tua cesset ꝰ manus tua ut nō desolet terra ut nō desolet terra ter ra ut nō desoletur ter ra.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

CANON REPENDVNT VICES.
DISCANTVS ALTVS.

Icut lilium inter spi nas inter spi nas

sic amica mea inter filias ille inter filias ho mi num.

CANON. REPENDERE VICES GRATI
BASSVS TENOR.

Icut li lium inter spinas sic amica mea inter fi li as inter

sic amica mea inter filias inter filias hominum.

Clemens non papa. Canon. Per quintam. Se

Omine domine nonne bonū semen seminasti

& aic il li ille hæc fecit inimicus homo.

Austriasque generosa domus Regina propago
Clarior at multo laudibus ipsa tuis,
Fratribus inuicti Fernando & Cæsare fœlix
Quos caput, et dños, maximus orbis habet,
Musarum quondam qui turabantur honores
Dignaq; Pierijs cura deabus erant
Illorum celebris volitabat fama per orbem
Et meritæ poterant laudis honore frui,
Regia res erat Aonias ornare Camœnas
Nec quod Principibus dignius esse, erat,
Nunc ut cuncta fere senſim ruitura labascunt
Actq; senescentis terminus orbis adest,

Vix pauci Musas qui cōplectant
Quicq; artes foueat nisi honor
Exulibus prope iam tu præstas
Regina, hospitio gaudes Appo
Turba colens Musas, se sentit, ere
Surgit & in lauds ingeniosa
Nec vacuas refero. Regina, rel
Magna mihi studij sunt mo
Namq; dedit nuper tua mu
Munera muneribus no
Accepi, & gratæ tanto pr
Vota dedi tantum plu

Cum Gratia & Priuilegio Cæ

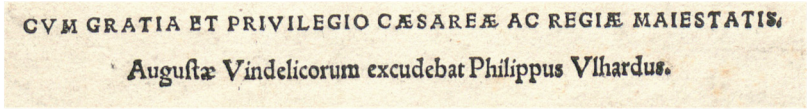
Augustæ excudebat Ph

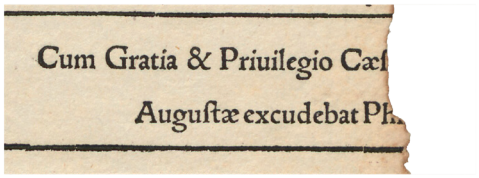
3. Ulrich Brätel, canon *Ecce quam bonum* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-2)

Ulrich Brätel, canon *Ecce quam bonum* (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-2)

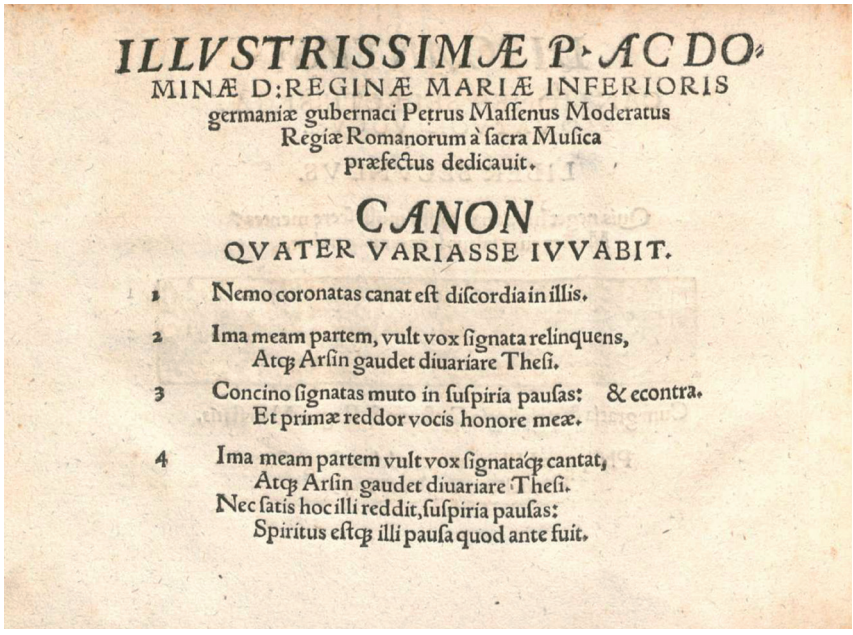


4. Printer's details of Brätel's canon *Ecce quam bonum* and of the sheet with canons by Pathie and Clemens non Papa (Augsburg: Ulhart, [1548?])
Drukkersgegevens van Brätels canon *Ecce quam bonum* en van het canonvel van Rogier Pathie en Clemens non Papa (Augsburg: Ulhart, [1548?])


CVM GRATIA ET PRIVILEGIO CÆSAREÆ AC REGIÆ MAIESTATIS.
Auguſtæ Vindelicorum excudebat Philippus Vlhardus.


Cum Gratia & Priuilegio Cæ
Auguſtæ excudebat Ph

5. *Cantiones selectissimae […] liber secundus* (Augsburg: P. Ulhart, 1549) [RISM 1549[11]], discantus, fol. 1[v]



ILLVSTRISSIMÆ PRÆCDO-
MINÆ D:REGINÆ MARIÆ INFERIORIS
germaniæ gubernaci Petrus Maſſenus Moderatus
Regiæ Romanorum à ſacra Muſica
præfectus dedicauit.

CANON
QVATER VARIASSE IVVABIT.

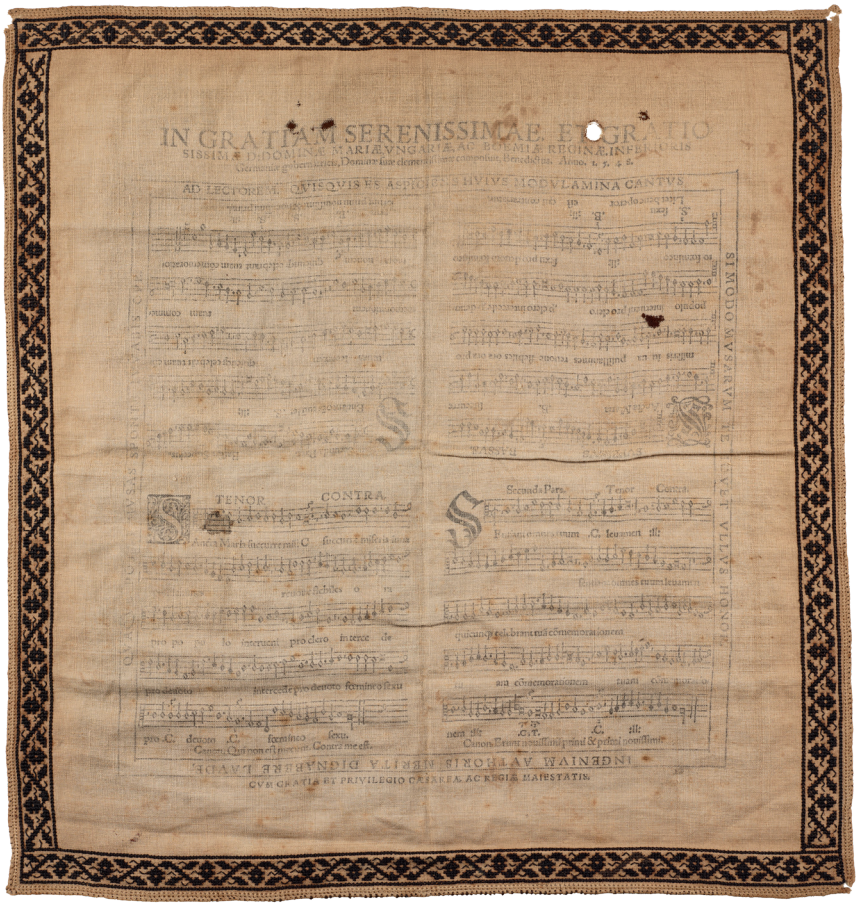
1 Nemo coronatas canat eſt diſcordia in illis.

2 Ima meam partem, vult vox ſignata relinquens,
Atq; Arſin gaudet diuariare Theſi.

3 Concino ſignatas muto in ſuſpiria pauſas: & econtra.
Et primæ reddor vocis honore meæ.

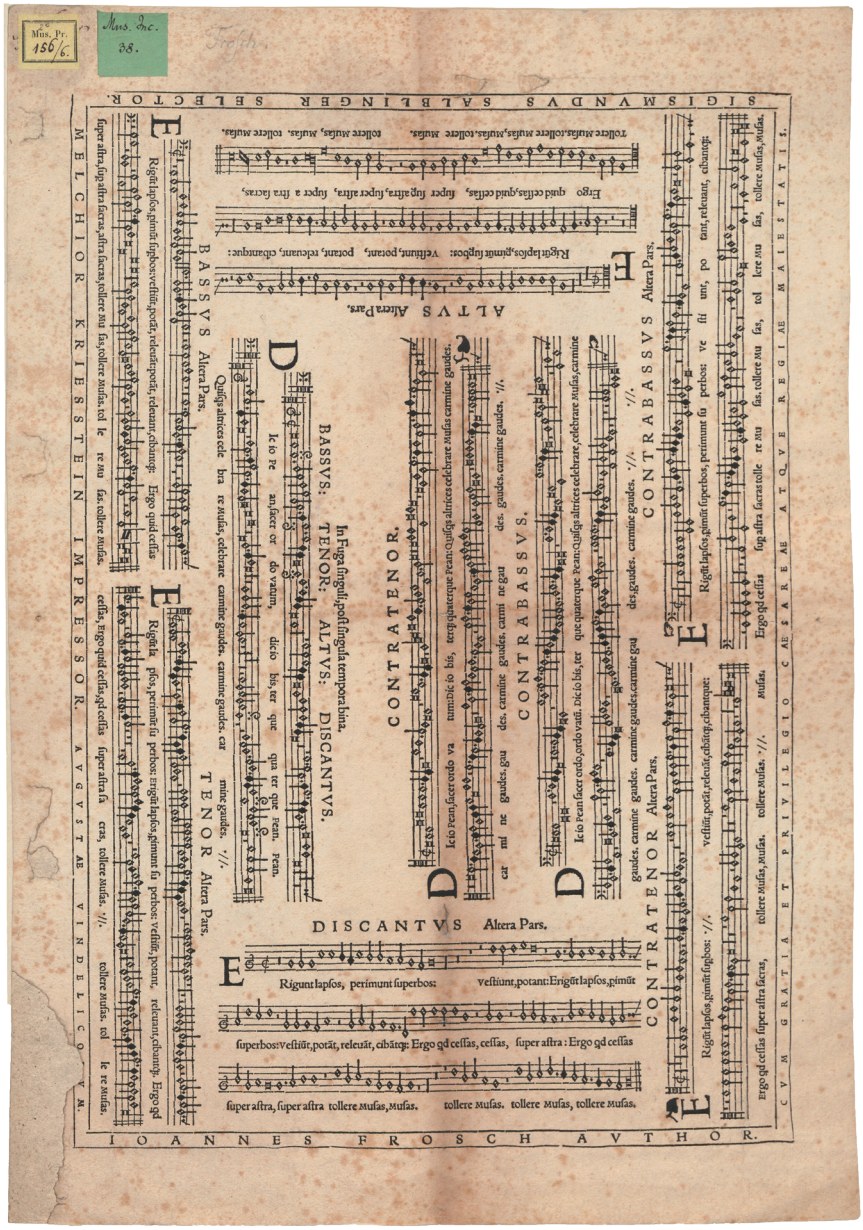
4 Ima meam partem vult vox ſignataq; cantat,
Atq; Arſin gaudet diuariare Theſi.
Nec ſatis hoc illi reddit, ſuſpiria pauſas:
Spiritus eſtq; illi pauſa quod ante fuit.

6. *Sancta Maria succurre miseris*, printed as a tablecloth
Sancta Maria succurre miseris, gedrukt als tafelkleed



7. Johannes Frosch, *Dic io Pean* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-6)

Johannes Frosch, *Dic io Pean* (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 156-6)



BIBLIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIE

MANUSCRIPTS CITED | GECITEERDE PRIMAIRE BRONNEN

D-Rp A.R. 940	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. A.R. 940
GB-Lbl Add. 35087	London, British Library, Ms. Add. 35087

EARLY MUSIC PRINTS | VROEGE MUZIEKDRUKKEN

RISM 1540[7]	*Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* (Augsburg: Kriesstein, 1540)
RISM 1540[8]	*Concentus novi, trium vocum* (Augsburg: Kriesstein, 1540)
RISM [1543][15]	*Vingt & six chansons musicales & nouvelles convenables tant a la voix comme aussi propices a iouer de divers instrumentz imprimees en Anvers par Thylman Susato correcteur et imprimeur de musicque* (Antwerp: Susato, [1543])
RISM 1545[2]	*Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum* (Augsburg: Ulhart, 1545)
RISM 1545[3]	*Cantiones septem, sex et quinque vocum* (Augsburg: Kriesstein, 1545)
RISM 1546[4]	*Caspar Huberinus, Vom Christlichen Ritter* (Augsburg: Ulhart, 1546)
RISM 1546[5]	*Cantiones septem, sex et quinque vocum* (Augsburg: Kriesstein, 1546)
RISM 1548[2]	*Cantiones selectissimae, quatuor vocum […] liber primus* (Augsburg: Ulhart, 1548)
RISM 1549[11]	*Cantiones selectissimae, quatuor vocum, liber secundus* (Augsburg: Ulhart, 1549)
RISM 1554[8]	*Liber quartus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum vulgo moteta vocant* (Antwerp: Susato, 1554)
RISM 1555[9]	*Liber undecimus ecclesiasticarum cantionum quinque vocum vulgo moteta vocant* (Antwerp: Susato, 1555)
RISM 1557[3]	*Liber duodecimus ecclesiasticarum cantionum quinque vocum vulgo moteta vocant* (Antwerp: Susato, 1557)
RISM 1567[1]	*Suavissimae et iucundissimae harmoniae: octo, quinque et quatuor vocum* (Nuremberg: Gerlach, 1567)

EDITIONS | UITGAVEN

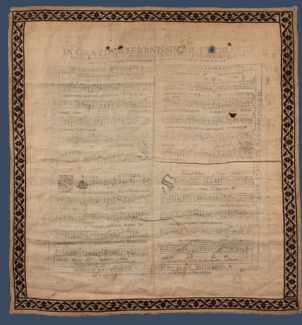
AppM	*Collected Works of Benedictus Appenzeller*, vol. 1: *Masses I*, ed. Eric Jas, Gesamtausgaben/Collected Works 31 (Kitchener ON: The Institute of Mediaeval Music, 2020)
CMM 111/2	*Cornelius Canis, Opera omnia*, ed. Martin Ham, Corpus Mensurabilis Musicae 111/2 (forthcoming)
DTÖ 149	*Pieter Maessins, Sämtliche Werke*, ed. Othmayr Wessely and Martin Eybl, Denkmäler der Tonkunst in Österreich 149 (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1995)
Liber usualis	*Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis* (Paris etc.: Desclée, 1951)
MaM 6	*Benedictus Ducis. Zwei Psalmmotetten*, ed. Hans Albrecht, Musik alter Meister 6 (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1957)

SECONDARY LITERATURE | SECUNDAIRE LITERATUUR

- Andriessen, Pieter, *Die van muziken gheerne horen: Muziek in Brugge 1200-1800* (Bruges: West-Vlaamse Gidsenkring, 2002)
- Barclay Squire, William, "Who was 'Benedictus'?", in *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911-12), 264-71
- Bartha, Dénes, *Benedictus Ducis und Appenzeller. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts* (Berlin: Kallmeyer, 1930)
- Blok, Dirk Peter, Walter Prevenier, and Daniel Jeen Roorda (eds.), *Algemene Geschiedenis der Nederlanden* (Haarlem: Fibula-Van Dishoeck, 1977-83)
- Bossuyt, Ignace, "Alexander Utendal (ca. 1543/1545-1581): Een bijdrage tot de studie van de Nederlandse polyfonie in de tweede helft van de zestiende eeuw" (Ph.D. diss., Katholieke Universiteit Leuven, 1978)
- ---, "Appenzeller, Benedictus", in *Nationaal biografisch woordenboek*, ed. Jozef Duverger et al., vol. 9 (Brussels: Paleis der Academiën, 1981), cols. 17-22
- Dewitte, Alfons, "Zangmeesters, organisten en schoolmeesters aan de Sint-Jacobparochie te Brugge 1419-1591", in *Biekorf: Westvlaams archief voor geschiedenis, oudheidkunde en folklore* 72 (1971), 332-49
- Dobbins, Frank, "Pathie [Patie, Patye], Rogier [Roger]", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, ²2001), vol. 19, 234-35
- Dunning, Albert, "Een 'tombeau musical' voor Erasmus", in *Mens en melodie* 24 (1969), 368-70
- ---, *Die Staatsmotette 1480-1555* (Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1970)
- Ferer, Mary Tiffany, *Music and Ceremony at the Court of Charles V: The* Capilla Flamenca *and the Art of Political Promotion* (Woodbridge: Boydell, 2012)
- Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 1 (Paris: Firmin Didot, ²1866)
- Fisher, Alexander J., "Salminger, *Saiblinger, Salbinger, Salblinger, Zallminger*, Sigmund", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, Personenteil 14 (Kassel etc.: Bärenreiter, 2005), cols. 867-68
- Fuchs, Martina, Orsolya Réthelyi, and Katrin Sippel (eds.), *Maria von Ungarn (1505-1558): Eine Renaissancefürstin* (Münster: Aschendorff, 2007)
- Gabriëls, Nele, "Bourgeois Music Collecting in Mid Sixteenth-Century Bruges: The Creation of the Zeghere van Male Partbooks (Cambrai, Médiathèque Municipale, MSS 125-128)" (Ph.D. diss., Katholieke Universiteit Leuven, 2010)
- Gancarczyk, Paweł, and Agnieszka Leszczyńska (eds.), *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era* (Warsaw: Instytut Sztuki PAN, 2012)
- Gier, Helmut, and Johannes Janota (eds.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1997)
- Göllner, Marie Louise, "Salminger [Salbinger, Salblinger], Sigmund", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, ²2001), vol. 22, 169-70
- Gorter-van Royen, Laetitia Victoria Gratia, *Maria van Hongarije, regentes der Nederlanden: Een politieke analyse op basis van haar regentschapsordonnanties en haar correspondentie met Karel V* (Hilversum: Verloren, 1995)
- Groote, Inga Mai, "Synopsis musicae: Charts and Tables in Sixteenth-Century Music Textbooks", in *Early Music Printing in German-Speaking Lands*, ed. Lindmayr-Brandl et al. (London: Routledge, 2018), 100-20
- Heymans, Vincent (ed.), *Het Coudenbergpaleis te Brussel: Van middeleeuws kasteel tot archeologische site* (Ghent: Uitgeverij Snoeck, 2014)
- Jacoby, Stephen Dunn, "The Salminger Anthologies" (Ph.D. diss., The Ohio State University, 1985)
- James, Charles Aaron, "Transforming the Motet: Sigmund Salminger and the Adaptation and Reuse of Franco-Flemish Polyphony" (Ph.D. diss., University of Rochester, 2016)
- Jas, Eric (ed.), *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon* (Turnhout: Brepols, 2005)
- ---, "'Tafelmuziek' voor Maria van Hongarije", in *Musica antiqua. Actuele informatie over oude muziek* 10 (1993), 22-23
- Kelber, Moritz, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 79 (München: Allitera, 2018)
- Kerkhoff, Jacqueline, "Het hof van Maria van Hongarije in de Nederlanden", in *Maria van Hongarije*, ed. Van den Boogert and Kerkhoff, 162-74
- ---, *Maria van Hongarije en haar hof (1505-1558): Tot plichtsbetrachting uitverkoren* (Hilversum: Verloren, 2008)

- Király, Peter, "Königin Maria von Habsburg und die Musik", in *Maria von Ungarn*, ed. Fuchs et al., 363-79
- Kohler, Alfred (ed.), *Quellen zur Geschichte Karls V.*, Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte der Neuzeit 15 (Darmstadt, 1990)
- Koop, Peter J. F., "De rechtshistorische betekenis van het keizerschap van Karel V voor de Nederlandse staatsvorming" (online, 2003; http://web.archive.org/web/20160204005415/http://home.arcor.de/cmb2004/rh/Staatsvorming.htm)
- Künast, Hans-Jörg, *»Getruckt zu Augspurg«: Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555* (Tübingen: Max Niemeyer, 1997)
- Lamla, Michael H., "Canons on Artistic Prints from the 16th to the 18th Centuries", in *Music Fragments and Manuscripts*, ed. Schreurs and Vanhulst, 479-510
- Lindmayr-Brandl, Andrea, Elisabeth Giselbrecht, and Grantley McDonald, *Early Music Printing in German-Speaking Lands* (London and New York: Routledge, 2018)
- Lodes, Birgit, "Sigmund Salmingers *Selectissimae cantiones* (Augsburg 1540) als musikalischer Geschenkdruck für Königin Maria von Ungarn", in *Gutenberg-Jahrbuch* 83 (2008), 93-106
- ---, "Ulhart, Ulhard, Philipp d.Ä.", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, Personenteil 16 (Kassel etc.: Bärenreiter, 2006), cols. 1181-92
- McMurtry, William, *Chansonnier of Hieronymus Lauweryn van Watervliet: London, British Library Ms. Add. 35 087: Facsimile Edition with an Introduction* (Peer: Alamire, 1989)
- Pohlmann, Hansjörg, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400-1800). Neue Materialen zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1962)
- Postma, Folkert, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat (1507-1549)* (Zutphen: De Walburg Pers, 1983)
- Querol, Miguel, José Llorens, and J. Romeu Figueras (eds.), *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961)
- Rabe, Horst, *Reichsbund und Interim. Die Verfassungs- und Religionspolitik Karls V. und der Reichstag von Augsburg 1547/1548* (Wien: Böhlau, 1971)
- Reese, Gustave, "Musical Compositions in Renaissance Intarsia", in *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, ed. Querol et al., 689-706
- Röder, Thomas, and Theodor Wohnhaas, "Der Augsburger Musikdruck von den Anfängen bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges", in *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen*, ed. Gier and Janota, 291-321
- ---, "Innovation and Misfortune: Augsburg Music Printing in the First Half of the 16th Century", in *Music Fragments and Manuscripts*, ed. Schreurs and Vanhulst, 465-77
- ---, "Kriegstein, Kriesstein, Kriechenstainer, Cerasopyrenus, Melchior", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, Personenteil 10 (Kassel etc.: Bärenreiter, 2003), cols. 731-32
- ---, "Verborgene Botschaften? Augsburger Kanons von 1548", in *Canons and Canonic Techniques*, ed. Schiltz and Blackburn, 235-51
- Roelvink, Véronique, *Gegeven den sangeren: Meerstemmige muziek bij de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch in de zestiende eeuw* ('s-Hertogenbosch: Adr. Heinen, 2002)
- Schiltz, Katelijne, and Bonnie J. Blackburn (eds.), *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History* (Leuven: Peeters, 2007)
- ---, *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015)
- ---, "Rosen, Lilien und Kanons: Die Anthologie *Suavissimae et iucundissimae harmoniae* (Nürnberg, 1567)", in *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, ed. Gancarczyk and Leszczyńska, 107-22
- Schottenloher, Karl, *Philipp Ulhart. Ein Augsburger Winkeldrucker und Helfershelfer der "Schwärmer" und "Wiedertäufer" (1523-1529)* (Munich: Datterer, 1921; repr. Nieuwkoop: B. de Graaf, 1967)
- Schreurs, Eugeen, and Henri Vanhulst (eds.), *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries—Alta Capella—Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century*, Yearbook of the Alamire Foundation 2 (Leuven-Peer: Alamire, 1997)
- ---, and Kaat Van Wonterghem, "Music in the Accounts of the Church Fabric of St Goedele in Brussels in the 16th Century", in *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap / Revue belge de musicologie* 57 (2003), 59-85
- Spruyt, Bart Jan, "Verdacht van Lutherse sympathieën: Maria van Hongarije en de religieuze controversen van haar tijd", in *Maria van Hongarije*, ed. Van den Boogert and Kerkhoff, 87-103

- Thomayer, Klaus, "Ducis [Duch, Dux, Herzog], Benedictus", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, ²2001), vol. 7, 640-41
- Thompson, Glenda G., "Archival Accounts of Appenzeller, the Brussels Benedictus", in *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap / Revue belge de musicologie* 32-33 (1978-79), 51-70
- ---, "Benedictus Appenzeller: 'Maître de la chappelle' to Mary of Hungary and 'Chansonnier'" (Ph.D. diss., University of North Carolina, 1975)
- ---, "Music in the Court Records of Mary of Hungary", in *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 34 (1984), 132-73
- Van den Boogert, Bob, "Macht en pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije", in *Maria van Hongarije*, ed. Van den Boogert and Kerkhoff, 269-301
- ---, and Jacqueline Kerkhoff (eds.), *Maria van Hongarije: Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558* (Zwolle: Waanders, 1993)
- Vander Straeten, Edmond, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle* (Brussels: Muquardt, 1867-88), 8 vols.
- Vente, Maarten Albert, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch 1541-1615", in *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 19 (1960-61), 32-43
- Youens, Laura, "Forgotten Puzzles: Canons by Pieter Maessens", in *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap / Revue belge de musicologie* 46 (1992), 81-144



LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE
VOL. 5
GENERAL EDITORS:
DAVID J. BURN & BART DEMUYT

In 1548 Mary of Hungary (1505-58), who had been appointed by her brother Charles V as governess of the Netherlands, received an unusual gift from her chapel master Benedictus Appenzeller: an ingenious music canon printed on a linen tablecloth. This study focuses on this unique work that, due to its exceptional format, quite literally can be considered as 'table music'. Unraveling the history of this remarkable tablecloth, currently archived in the Royal Library of Belgium in Brussels, leads to the southern German city of Augsburg, where in 1547 an important Diet was held, at which Mary and her brothers, Charles V and Ferdinand I, were present.

The present facsimile with commentary is the fifth volume of the *Leuven Library of Music in Facsimile*, under the general editorship of David J. Burn and Bart Demuyt. The series presents high-quality reproductions of primary music sources of outstanding aesthetic, historical, and cultural value. Each facsimile is in full colour, at original size, and accompanied by an extended commentary, written by a leading expert or experts.

Eric Jas is lecturer in musicology at the University of Utrecht. His research and teaching focuses on music theory and renaissance music.

In 1548 ontving Maria van Hongarije (1505-58), landvoogdes van de Nederlanden, een opmerkelijk muzikaal geschenk van haar kapelmeester Benedictus Appenzeller: een ingenieuze canon gedrukt op een linnen doek. Dit unieke werk, dat door zijn uitzonderlijke wijze van publicatie vrij letterlijk als "tafelmuziek" kan worden opgevat, staat in deze studie centraal. De ontrafeling van de geschiedenis van dit tafelkleed, dat vandaag in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel wordt bewaard, voert naar de Zuid-Duitse stad Augsburg, waar in 1547 een belangrijke rijksdag van het heilige Roomse Rijk plaatsvond, waarbij Maria en haar broers, Karel V en Ferdinand I, aanwezig waren.

Dit becommentarieerde facsimile is het vijfde in de reeks *Leuven Library of Music in Facsimile*, met als general editors David J. Burn en Bart Demuyt. Deze reeks beoogt kwalitatief hoogstaande reproducties van originele muzikale bronnen die zowel in esthetisch, muzikaal als cultureel opzicht bijzonder waardevol zijn. Alle facsimile's worden volledig in kleur en op het originele formaat uitgebracht, voorzien van uitvoerige commentaar door een of meerdere gezaghebbende experts.

Eric Jas is als docent verbonden aan de opleiding Muziekwetenschap van de Universiteit Utrecht. Zijn onderwijs en onderzoek focust op muziektheorie en de renaissancemuziek.

9 789022 338841

DAVIDSFONDS UITGEVERIJ

ALAMIRE FOUNDATION