

# Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet

## VII

*Neue Quellen zur Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts  
in München, Solothurn und Augsburg*

ARMIN BRINZING

Vorwort	245
Abkürzungen	247
1. Neue Fragmente mehrstimmiger Musik des 13.–16. Jahrhunderts in der Bayerischen Staatsbibliothek	247
1.1. Fragmente einer Handschrift aus dem Umkreis der Notre-Dame-Polyphonie des 13. Jahrhunderts (CIm 29775(14; Abb. 1)	247
1.2. Ein Einzelblatt aus einem Pergamentchorbuch des frühen 15. Jahrhunderts (2° Inc. c.a. 1452; Abb. 2)	250
1.3. Ein Fragment einer Papierhandschrift aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (CIm 26608; Abb. 3)	257
1.4. Ein vierstimmiges Tenorlied des frühen 16. Jahrhunderts (2° Inc. c.a. 2371a; Abb. 4)	261
2. Fragmente von Orgel-Intavolierungen und Vokalkompositionen im Staatsarchiv Solothurn	263
2.1. Orgeltabulatur-Fragmente von der Hand des Solothurner Schulmeisters und Organisten Johann Wagner (Abb. 5)	263
2.2. Fragmente weiterer Handschriften mit Vokalmusik (Abb. 6–7)	268
3. Primitive Mehrstimmigkeit in einem Fragment der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (Fragm. rel. 18; Abb. 8)	269
Reproduktionen	272

## Vorwort

Mit ihrem im Juli 2002 erschienenen Heft VI ist die Publikationsreihe der *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* zu einem vorläufigen Ende gekommen. Das lag einerseits daran, daß der Herausgeber, damals dicht vor dem Übergang in den Ruhestand, es für tunlich hielt, das hinter den bis dahin erschienenen Heften stehende Unternehmen institutionell abzuschließen, um seinen universitären Nachfolger vor möglichen Belastungen durch

eine wissenschaftliche „Erbschaft“ zu verschonen – wenngleich das bisher nicht publizierte Material noch veröffentlicht werden sollte. Unglücklicherweise geriet der Herausgeber andererseits bald in eine langandauernde Folge von gesundheitlichen Anfechtungen, die ihm eine intensive Herausgeberarbeit verunmöglichte. Und nach leidlicher Wiederherstellung forderten unvorhergesehene Umstände von ihm auch noch die langwierige „Abwicklung“ des Göttinger Johann-Sebastian-Bach-Instituts, ein so bedrängender Vorgang, daß er neue gesundheitliche Beeinträchtigung brachte. Aber nachdem nun alle diese unerfreulichen Verhältnisse bereinigt sind, kann die herausgeberische Bemühung um die *Kleinüberlieferungs*-Reihe fortgesetzt werden; dies erscheint umso dringender, als das insgesamt gefundene und zum Teil geradezu aufregende Material in den vorausgegangenen Heften I-VI noch keineswegs vollständig bearbeitet und veröffentlicht worden ist.

Wenn hier die Lieferung VII der Reihe erscheint, so muß zuerst nachdrucksvoll darauf hingewiesen werden, daß deren Erscheinungsort nicht mehr die „Nachrichten“, sondern neu die „Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Neue Folge“ sind; so wird es auch weiterhin bleiben, da die beiden bisher getrennt firmierenden *Periodica* der Akademie-Klasse nun in einer einzigen Reihe, den genannten „Abhandlungen“, vereinigt worden sind. An der grundsätzlichen formalen und inhaltlichen Publikationspraxis der *Kleinüberlieferungs*-Texte ändert sich dadurch nichts, es sei denn, daß sie von vorneherein in den umfangreicheren Sammelbänden der erwähnten „Abhandlungen“ eingefügt sind und ihre Publikation damit zeitlich vom Erscheinen des ganzen Bandes abhängig ist.

Im Blick auf das Wiederanlaufen der Reihe ist es eine willkommene Fügung, daß der schon früher im Forschungsunternehmen der *Kleinüberlieferung* tätige Verfasser des vorliegenden Textes hier mehrere besonders interessante Beiträge aus Sammlungen in München, Solothurn und Augsburg zu vereinigen vermocht hat. Herausgeber und Autor möchten auch an dieser Stelle den dort jeweils behilflichen Damen und Herren Mitarbeitern für ihre Unterstützung herzlich danken: ohne ihre Unterstützung hätten die meisten der hier vorgestellten Fragmente nicht aufgefunden werden können. Namentlich und zugleich stellvertretend für weitere Helfer seien hier genannt: Dr. Brigitte Gullath und Dr. Ulrich Montag (Bayerische Staatsbibliothek München) sowie lic. phil. Silvan Freddi (Staatsarchiv Solothurn). Und in diesen Dank seien auch jetzt wiederum die Deutsche Forschungsgemeinschaft und die Akademie der Wissenschaften zu Göttingen eingeschlossen; ohne die Förderung durch diese beiden Institutionen hätte das Unternehmen seinerzeit gar nicht in Angriff genommen werden können.

Göttingen, im Januar 2009

Armin Brinzing  
Martin Staehelin

## Abkürzungen

- A Alt  
 B Baß  
 Bl. Blatt  
 C Cantus  
 Ct Contratenor  
 D Discantus  
 E Edition (bezieht sich bei Intavolierungen auf Editionen der Vorlage)  
 K Konkordanz(en)  
 r recto  
 T Tenor  
 T. Takt  
 v verso  
 V Vorlage

Signlen für Sammeldrucke folgen dem *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), Bd. B I/1: Recueils Imprimés, XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> Siècles, München/Duisburg 1960

## 1. Neue Fragmente mehrstimmiger Musik des 13.–16. Jahrhunderts in der Bayerischen Staatsbibliothek

### 1.1. Fragmente einer Handschrift aus dem Umkreis der Notre-Dame-Polyphonie des 13. Jahrhunderts (Cm 29775(14; Abb. 1)

In der Sammlung unkatalogisierter Fragmente der Bayerischen Staatsbibliothek fanden sich drei kleine Bruchstücke einer Handschrift mit Kompositionen aus dem Umkreis der sog. Notre-Dame-Polyphonie, die inzwischen unter der neuen Signatur Cm 29775(14 verwahrt werden. Sie lagen in einem Umschlag, auf dem von der Hand des großen Handschriftenkudlers Bernhard Bischoff<sup>1</sup> vermerkt war: „Musikhs. s. XIII.“ Leider ist keinerlei Hinweis auf den Band vorhanden, aus dem diese Fragmente (wohl im Zug einer Restaurierung) ausgelöst wurden. Es nimmt nicht Wunder, daß die drei kleinen Pergamentfragmente in der Folge unbeachtet blieben, überliefern sie doch nur wenig Notentext. Immerhin ließen sich größere Teile der Notentexte identifizieren, so daß ihre kurze Vorstellung in diesem Rahmen gerechtfertigt erscheint. Schrift und Parallelüberlieferung der enthaltenen Kom-

1 Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Dieter Kudorfer.

positionen lassen auf eine Entstehung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts schließen.

### Äußere Beschreibung der einzelnen Fragmente

Blatt A: Höhe ca. 6,6, Breite ca. 6,4–6,9 cm (mit einem ausgerissenen Stück oben). Es handelt sich um ein Fragment aus etwa der Mitte des Blattrandes. Auf der einen Seite (im folgenden *recto*) ist eine oben und unten beschnittene, in der Breite aber unversehrte Spalte, erhalten; links daneben sind hier Reste einer zweiten beschriebenen Spalte erkennbar. Die Spaltenbegrenzungen wurden mit roter Tinte gezogen (Abstand: 4,4 cm). Die Rückseite ist dagegen nur einspaltig oder weist eine größere Spaltenbreite auf.

Blatt B: Höhe ca. 8–9, Breite 7,6–9 cm. Linker oberer Rand eines Blattes, offenbar einspaltig.

Blatt C: Höhe ca. 8,3–9,4, Breite ca. 6,9–7,6 cm. Untere Ecke eines Blattes, zweispaltig mit roter Begrenzungslinie rechts. Drei Notenzeilen, davon die erste oben beschnitten; der Text jeweils direkt unter den einzelnen Systemen. Die Rückseite ist nur rastriert.

### Der Inhalt der Fragmente

A<sup>r</sup> *Ad cantus leticie* [Anonymus]

K: - Bamberg, Staatsbibliothek, Theol. 74  
(Fragment ohne Beginn).<sup>2</sup>

Eine zweistimmige Komposition auf zwei roten Fünfliniensystemen in Partituranordnung mit einer roten Initialie „A“ über beide Systeme. Noten und Text sind aufgrund von Abreibungen und Klebespuren schlecht lesbar.

Jacques Handschin hat auf die weite geographische und zeitliche Streuung der Überlieferung dieses *Benedicamus-Tropus* hingewiesen, die vom Anfang des 13. Jahrhunderts bis in das späte 16. Jahrhundert reicht.<sup>3</sup> Kontrapunktisch lassen sich allerdings verschiedene Gruppen des zweistimmigen Satzes ausmachen; allen gemeinsam ist die gleich bleibende Hauptstimme sowie die Anwendung des Stimmtausches. Als Konkordanz im engeren Sinne ist für das vorliegende Fragment nur das aus dem 14. Jahrhundert stammende und in

2 Ediert bei Jacques Handschin, *Angelomontana polyphonica*, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft III (1928), S. 64–96, Notenbeilage Nr. 25.

3 Ebenda, S. 93.

gotischen Neumen geschriebene Bamberger Fragment anzusprechen; alle anderen Versionen zeigen stärkere Abweichungen<sup>4</sup>.

Eine bislang unbekannte Quelle einer weiteren Fassung ist ein Augsburger Fragment aus der Zeit um 1500, das weiter unten in diesem Beitrag vorgestellt wird (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Fragm. rel. 18).

A<sup>v</sup> [*Virgo pare*]ns christi paritu[ra]

K: ?

Fragment einer (zweistimmigen?) Komposition  
in Partituranordnung(?).<sup>5</sup>

B<sup>r</sup> [*In seculum „longum“*] [*Hyspanus*]

K: – Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. lit. 115 (olim Ed.IV.6) [Ba], fol. 63<sup>v</sup>

– Madrid, Biblioteca nacional, Ms. 20486 (olim Hh 167) [Ma], fol. 122<sup>v</sup>

– Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section de Médecine,  
Ms. H.196 [Mo], fol. 111<sup>r</sup>

– Ebenda, fol. 1<sup>v</sup>–3<sup>f</sup> (4st. mit dem Motetten-Quadruplum *Je n'amerai*)

– Motetten-Quellen: „*Sire Diex*“ / „*Ja n'amerai*“ / *In seculum* in: Paris,  
Bibl. nationale,

Nouv. acq. fr. 13521, fol. 387<sup>r-v</sup>; Mo, fol. 187<sup>v</sup>–189<sup>r</sup> (vgl. E Nr. 58).

E: Edward H. Roesner (Hrsg.): *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*, Bd. 1: *Les Quadrupla et Tripla de Paris*, Monaco 1993, S. 262  
(Nr. 56)<sup>6</sup>.

Vorhanden ist ein in Partitur-artiger Form notierter Ausschnitt aus dem Schluß der dreistimmigen Komposition, entsprechend T. 63–84 der Neuausgabe.

B<sup>r</sup>-B<sup>v</sup> *P[resul] nostri temporis* [Anonymus]

K: – Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 628 [W 1], fol. 72<sup>r</sup>–72<sup>v</sup>

– Florenz, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1 [F], fol. 211<sup>r</sup>–211<sup>v</sup>

– Madrid, Biblioteca Nacional, 20486 [Ma], fol. 115<sup>r</sup>–116<sup>r</sup> (ohne  
Triplum)

4 Zu dieser Handschrift vgl. ebenda, S. 91–95 sowie RISM B IV,1, S. 74 f. Zur Überlieferung vgl. auch F. Alberto Gallo, *The practice of 'Cantus planus binatim' in Italy from the beginning of the 14th to the beginning of the 16th century*, in: *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, hrsg. von Cesare Corsi und Pierluigi Petrobelli (*Miscellanea Musicologica* 4), S. 13–30, hier S. 25.

5 Vom Text dieses Responsoriums sind nur wenige Fragmente lesbar: [*Virgo pare*]ns christi paritu[ra] deum genuisti fulgida stella ma]ris nos protege nos tu c[aris]. *Dum paris et gaudes can[tant] celi agmina alleluya laudes*].

6 Vgl. auch den Kommentar zur Edition, S. 352 (mit Hinweisen auf weitere Literatur).

- Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1099 [W 2], fol. 92<sup>r</sup>-93<sup>r</sup> (ohne Triplum)
- London, British Library, Egerton 2615 [LoA], fol. 87<sup>v</sup>-88<sup>v</sup>
- E: *Notre-Dame and Related Conductus, Part 1*, hrsg. von Gordon A. Anderson, Henryville/Ottawa/Binningen 1986 (Institute of Mediaeval Music, Gesamtausgaben, Bd. IX [recte: X]/1), S. 47–49.

Die Komposition ist dreistimmig. Der Beginn des Triplums ist vollständig, innerhalb des mittleren Systems (Duplum) ist das Blatt beschnitten; vom Text ist fol. B<sup>r</sup> nur die stark verwischte Initiale „P“ vorhanden. Fol. B<sup>v</sup> enthält den rechten oberen Blattrand mit drei vollständigen Systemen und Text (*nostrī temporis presidi[um]*) sowie einen weiteren Ausschnitt aus Triplum und Duplum (ohne Text).

Die Quellen weisen verschiedene Formen der modalen Rhythmik auf<sup>7</sup>. Das Fragment gehört zu jener Gruppe (F und W2), die den zweiten Modus zugrunde legt (Ma und LoA bieten eine Mischfassung). Die Notation ist mit der in F nahezu identisch (dies gilt jedoch nicht für die Schlüsselung und die Zeilenfälle).

- C<sup>r</sup> 1. System : ...*tis pia* ... (unleserlich).
- 2. und 3. System: Beginn mit kleiner Initiale *Salve*[?]  
... *spina rosa* ... *na gracio*.
- C<sup>v</sup> Nur leer gebliebene Fragmente von drei Notensystemen.

## 1.2. Ein Einzelblatt aus einem Pergamentchorbuch des frühen 15. Jahrhunderts (2<sup>o</sup> Inc. c.a. 1452; Abb. 2)

Die Inkunabel *Postilla symonis de cremona super euangeliis et epistolis omnium dominicarum* (Reutlingen 26.5. 1484) enthält als Vorsatz ein Pergamentblatt mit schwarz-roter Mensuralnotation des frühen 15. Jahrhunderts.<sup>8</sup> Der linke Rand des Blattes, das links und oben beschnitten ist, wurde um die erste Lage des Drucks herumgezogen; die Breite beträgt ca. 22,6 cm, wobei 1,8 cm auf einen schmalen Streifen entfallen, der auf der gegenüberliegenden Seite der Lage sichtbar ist (zwischen fol. II und III des Drucks); die Höhe beträgt 28,9 cm<sup>9</sup>. Der seitliche Rand (zwischen Begrenzungslinie und Blattrand) beträgt 4 cm,

7 Vgl. dazu den kritischen Bericht der Edition, S. 162.

8 Das Exemplar ist beschrieben in: *Bayerische Staatsbibliothek: Inkunabelkatalog. BSB-Ink*, Bd. 5, Wiesbaden 2000, S. 158.

9 Als Nachsatz wurde am Ende des Bandes in entsprechender Weise ein Pergamentblatt einer Choralhandschrift mit linienlosen Neumen verwendet.

der zwischen unterem System und Blattrand ebenso 4 cm; die Höhe der Systeme beträgt 1,5 cm, der Abstand zwischen ihnen etwa 0,9 cm. Auf beiden Seiten des Blattes sind 11 Systeme vorhanden, wobei jeweils das oberste beschnitten wurde; der Umfang des Vorhanden läßt darauf schließen, daß mindestens zwei weitere Systeme abgeschnitten wurden. Die seitliche Beschnidung ist dagegen weniger gravierend, so daß sich eine geschätzte ursprüngliche Größe des Blattes von ca. 38×29 cm ergibt.

Ein weiterer Streifen derselben Handschrift wurde als Falz zwischen fol. 4 und 5 des Drucks verwendet; er bleibt aufgrund seiner geringen Ausmaße, die eine genauere Identifizierung unmöglich machen, hier außer Betracht (28,9×1 cm).

### Der Inhalt des Fragments

- Recto Kyrie *Rex immense* [*maiestatis*] – [*Dulcis potens*] [Anonymus]  
 K: – Barcelona, Biblioteca de Catalunya, BM 853c/d, fol. 1<sup>r</sup> (nur C 2 und T)  
 – Barcelona, Biblioteca de Catalunya 971 (olim 946), fol. 9<sup>v</sup>-10<sup>r</sup>  
 – Barcelona, Biblioteca de Catalunya 971c, fol. 1<sup>v</sup> (nur Fragment des C 1)  
 – Madrid, Archivo Historico Nacional, Carpeta 1474, frag. 17, fol. 1<sup>v</sup> (nur Fragment des C 1)  
 E: *French Sacred Music*, hrsg. von Giulio Cattin und Francesco Facchin, Monaco 1992 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Bd. XXIII A), S. 75–79.

Vorhanden: Cantus II, T. 102–196 (Schluß), zusätzlich ein neuer Contratenor (vollständig, außer T. 1–2).

- Verso [...] – *Verbum vite* [Nicolaus Frangens de Leodio?]  
 K: keine

Das sonst nur aus spanischen Quellen bekannte Kyrie *Rex immense* ist eine im Original dreistimmige Komposition im Stil einer isorhythmischen Motette. Bei den Texten der beiden Oberstimmen handelt es sich jeweils um einen Kyrie-Tropus, der Tenor ist unbekannter Herkunft und nicht textiert<sup>10</sup>. Das Münchner Fragment überliefert abgesehen von Teilen des Cantus II einen in den anderen Quellen nicht vorhandenen *Contratenor*, mithin also eine bislang

10 Vgl. Hanna Stäblein-Harder, *Fourteenth-century mass music in France*, Rom 1962 (Musicological Studies and Documents, Bd. 7), S. 22 f., und *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. XXIII B, S. 472 f.

München, 2° Inc. c.a. 1452 110

Übrige Quellen (nach PMFC XXIII A, S. 77f.)

Notenbeispiel 1: Kyrie *Rex immense* (T. 107–116)

unbekannte vierstimmige Fassung. Dieser neuen Stimme ist kein Text unterlegt, sie ist lediglich durch den Beginn des Cantus 1-Textes (*Rex immense*) gekennzeichnet. Der *Contratenor* ist jedoch nicht gänzlich neu. An einigen Stellen nämlich ist er mit dem hier fehlenden Tenor der anderen Quellen identisch, dann aber weicht der sonst mit den übrigen Quellen übereinstimmende Cantus II ab (vgl. Notenbeispiel 1 auf dieser Seite). Dies bedeutet natürlich auch, daß der im Münchner Fragment heute fehlende Tenor von jenem in den anderen Quellen wenigstens in diesen Passagen abweichend gewesen sein muß.

Die Übereinstimmungen des *Contratenors* mit dem Tenor der anderen Quellen kehren jeweils an denselben Stellen innerhalb der drei *taleae* der Komposition wieder (T. 27, 45 und an den entsprechenden Stellen T. 93, 111, 159, 177). Der Bearbeiter der Komposition war sich offensichtlich der panisorhythmischen Struktur der Komposition bewußt, indem er auch den *Contratenor* (mit gewissen Freiheiten) isorhythmisch anlegte, der Cantus II allerdings bricht in seinen abweichenden Abschnitten aus dem isorhythmischen Schema aus.

Der Tenor der zweiten Komposition *Verbum vite* (der Texanfang der Oberstimme fehlt) ist isorhythmisch und in zwei *taleae* gegliedert; er wird nach Aussage der beigegeführten *Canon*-Anweisung insgesamt dreimal vorgetragen<sup>11</sup>. Auch die nur teilweise vorhandene Oberstimme ist isorhythmisch. Der Beginn fehlt zwar, doch läßt sich rekonstruieren, daß der vorhandene Beginn (erste Notenzeile) einem rhythmischen Schema angehört, das sich vom nachfolgenden deutlich unterscheidet. Danach jedoch (beginnend in der zweiten Zeile, der Beginn fehlt) läßt sich ein komplexes isorhythmisches Muster

11 *Tenor dicitur ter p[rimo] e[n]i[m] ut Jacet / Secundo redeu[n]do[?] eod[em] Tercio eu[n]do ut sup[er] se[...]. p[ro]lac[i]onis minoris.*

feststellen, das zweimal vollständig durchgeführt wird; eine Besonderheit ist dabei die Refrain-artige Wiederkehr eines Abschnitts in der *prolatio imperfecta*, der zweimal innerhalb des rhythmischen Schemas erscheint (d. h.: *abcb abcb*)<sup>12</sup>. Das zweite Erscheinen des Abschnitts *b* wird dabei durch einen kurzen vorgeschalteten *Hoquetus*-Abschnitt hervorgehoben.

Der Oberstimmtext spielt auf verschiedene Stellen des alten Testaments an, insbesondere bezieht er sich auf die Bundeslade sowie die Stiftshütte der Israeliten und die Verpflichtung der Leviten zum Dienst in ihr<sup>13</sup>. Am Schluß nennt sich der Komponist, indem er Gott bittet, diesen Gesang anzunehmen: *suscipe melos Nicolai*, von dem es weiter heißt, er komme aus Lüttich (*ueniens a leodio*).

Bei der Suche nach einem Komponisten, dem das Werk dementsprechend zugewiesen werden könnte, kann die Motette *Argi vices Polyphemus / Tum Philemon* herangezogen werden. Wie im Fall der hier vorliegenden Komposition wird gegen Ende des Motetus-Textes ein Nicolaus als Komponist genannt<sup>14</sup>. Bereits diese Übereinstimmung läßt eine Identität der Komponisten als durchaus möglich erscheinen, auch stilistisch spricht die pan-isorhythmische Faktur beider Werke nicht dagegen.

Die Frage, um wen es sich bei diesem Nicolaus handelt, ist wohl nicht mit letzter Sicherheit zu klären. Mehrfach wurde die Motette *Argi vices Polyphemus /*

*Tum Philemon* einem in Archivalien genannten Nicolaus Frangens de Leodio zugeschrieben – daß sich der Komponist im Münchner Fragment ausdrücklich als aus Lüttich (*Leodium*) stammend bezeichnet, würde für eine Zuschreibung an ihn sprechen. Die bereits bekannte Motette preist den Pisaner Papst Johannes XXIII. und wurde vermutlich zu dessen Wahl 1410 oder zur Eröff-

12 Der Beginn der zweiten Durchführung ist auf dem Faksimile in der dritten Notenzeile (ab der punktierten Brevis bei „federe“) erkennbar.

13 Der Tenor konnte nicht identifiziert werden. Er steht in keiner Beziehung zu der Sequenz *Dilectus deo*, deren zweite Strophe ebenfalls mit den Worten *Verbum vitae* beginnt; ebenso stimmt er melodisch nicht mit dem Responsorium *Verbum vitae dum palam promitur* überein. Die *Analecta hymnica* verzeichnen drei weitere Texte mit diesem Beginn, doch ließ sich keiner sicher zuordnen (siehe Bd. 45a, S. 67, Bd. 24, S. 272 und Bd. 24, S. 202). Die Wendung selbst ist biblisch (Philipper 2, 16). Für wertvolle Hinweise zum lateinischen Text danke ich Heinz-Jürgen Winkler sehr herzlich.

14 Der Text dieser Motette stammt von einem an selber Stelle genannten Guilhermus; im Münchner Fragment fehlt ein entsprechender Hinweis auf einen Textautor. Vgl. den Abdruck des Textes in *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von Kurt von Fischer und F. Alberto Gallo, Monaco 1987 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century XIII*), S. 285 f. (Notentext S. 220–227). Diese Motette ist allein in der Handschrift Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore A1 D19, fol. 4<sup>v</sup>–7<sup>r</sup> überliefert.

nung des Konstanzer Konzils 1414 geschrieben<sup>15</sup>. Doch auch die Identität dieses Nicolaus ist alles andere als eindeutig gesichert: ein „Magister Nicolaus Frangens de Leodio“ ist von 1407 bis 1433 praktisch lückenlos als *mansionarius* und *cantor* in Cividale del Friuli, Treviso und Chioggia nachweisbar<sup>16</sup>. Er wird zwar nicht ausdrücklich als Komponist bezeichnet, doch gehörte in Chioggia zu seinen Aufgaben auch das Unterrichten der Kleriker im ein- und mehrstimmigen Singen<sup>17</sup>. Aufgrund dieser Tatsachen ist die in der Literatur verbreitete Identifizierung dieses Nicolaus mit einem „dominus Nicolaus, olim Simonis de leodio“, der 1409 in Diensten des Gegenpapstes Gregor XII. stand, wenig wahrscheinlich<sup>18</sup>. Reinhard Strohm sieht dagegen beide als identisch an, lehnt daher eine Zuschreibung an Nicolaus ab und weist das Werk Nicolaus Zacharie zu<sup>19</sup>. Da es, wie Strohm natürlich zurecht anmerkt, unwahrscheinlich ist, daß ein in den Diensten Gregors XII. stehender Komponist eine Motette zum Lob des konkurrierenden Papstes Johannes XXIII. komponiert haben sollte, wird man den im Veneto nachweisbaren „Magister Nicolaus Frangens de Leodio“ wohl am ehesten als Komponist der beiden Motetten in Betracht ziehen dürfen<sup>20</sup>.

- 
- 15 Vgl. PMFC XIII, S. 285. Zur historischen Situation infolge des großen Schismas vgl. z.B. Erich Meuthen, *Das 15. Jahrhundert*, 2. Aufl. München 1984 (Oldenbourg Grundriß der Geschichte, Bd. 9), S. 74 ff. 1415 brachte das Konzil Johannes XXIII. zum Verzicht auf sein Amt.
- 16 Vgl. die einzelnen Nachweise bei Pierluigi Petrobelli, *La musica nelle cattedrali e nelle città, ed i suoi rapporti con la cultura letteraria*, in: *Storia della cultura veneta*, 2: Il trecento, hrsg. von Gianfranco Folena, Vicenza 1976, S. 440–468, hier S. 467 f.
- 17 „insegnar a cantar e biscantar a tutti li chierici de la dicta [giesia] che averà volontà de imparar“ (nach Petrobelli, ebenda).
- 18 Vgl. Franz Xaver Haberl, *Wilhelm Du Fay: monographische Studie über dessen Leben und Werke*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 397–530 (auch als: *Bausteine für Musikgeschichte*, Bd. 1, Leipzig 1885), hier S. 452. In einer in jüngerer Zeit zusammengestellten Liste päpstlicher Musiker erscheint er als „Nicolaus olim Symonis de Frangees de Leodio“; vgl. Giuliano di Bacco und John Nadas, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford 1998, S. 44–92, hier S. 91.
- 19 Vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 116 f. Zu einer weiteren Diskussion der Verfasserfrage und weiteren Literaturhinweisen vgl. Jon Michael Allsen, *Style and intertextuality in the isorhythmic motet, 1400–1440*, Diss. University of Wisconsin, Madison, 1992, S. 530 f.; Allsen weist auch auf die Möglichkeit hin, *Argi vices* Nicolas Grenon zuzuschreiben.
- 20 Ein weiterer Nicolaus, der mit verschiedenen Beinamen 1414–1416 in der Kapelle Pandolfos III. Malatesta begegnet, dürfte dagegen mit Strohm als weiterer Kandidat ausgeschlossen werden; vgl. Allan W. Atlas, *Pandolfo III Malatesta mecenate musicale: musica e musicisti presso una signoria del primo quattrocento*, in: *Rivista italiana di musicologia* 23 (1989), S. 38–92, hier S. 68 f. Vgl. zur Zuschreibungsfrage auch Margaret Bent, *Early Papal Motets*, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Re-*

Die Herkunft des Fragments bleibt weitgehend im Dunkeln. Schriftbefund und Konkordanzen deuten darauf hin, daß das Manuskript in Frankreich oder Spanien entstanden sein könnte. Doch sicher ist, daß die Inkunabel, in der das Blatt als Vorsatz dient, im Kloster Tegernsee gebunden wurde. Dies zeigen verschiedene Rollen- und Plattenstempel auf dem Ledereinband, von denen einige auch auf anderen Tegernseer Einbänden der Zeit nachzuweisen sind<sup>21</sup>. Zudem gibt eine handschriftliche Notiz unter dem Titel des Drucks Auskunft über die Anschaffung des Werkes durch den Tegernseer Abt Konrad von Weilheim:

*Et attinet iste Liber venerabili Cenobio sancti Quirini regis et martyris atque Patroni nostri in Tegernsee. Emptus per Reuerendum dominum Abbatem nostrum Conradum de Weylham. Anno domini etc. 1485.*

Konrad von Weilheim (auch: Conrad Ayrinschmalz oder Ayrmschmalz), geboren 1424, studierte an der Wiener Artistenfakultät und erwarb dort 1445 den Grad eines Baccalaureus. 1447 kam er als Novize nach Tegernsee, legte die Profess ab und wurde 1461 zum Abt gewählt; er starb 1492. Seine Zeit als Abt ging insbesondere durch seine zahlreichen Bücheranschaffungen in die Geschichte des Klosters ein.<sup>22</sup> Der Besitzeintrag selbst stammt wohl von der Hand des Tegernseer Bibliothekars Ambrosius Schwerzenbeck<sup>23</sup>. Somit kann als sicher gelten, daß auch das Fragment in Tegernsee vermakuliert wurde. In

---

naissance Rome, Oxford 1998, S. 5–43, hier S. 29 f.; Bent weist ebenfalls auf Widersprüchlichkeiten bei den verschiedenen Zuschreibungsversuchen hin, geht aber ebenfalls von der Identität des Nicolaus Frangens de Leodio (der im Veneto nachweisbar ist) mit Nicolaus, olim Simonis de leodio (im Dienst Gregors XII.) aus.

21 Vgl. Ernst Kyriss, *Verzierte gotische Einbände im alten deutschen Sprachgebiet*, Bd. 1, Stuttgart 1951, S. 31 und Bd. 2 (I. Tafelband), Stuttgart 1954, S. 102 (Nr. 3, 5, 6, 32). Die ursprünglich vorhandenen Messingbuckel auf beiden Deckeln fehlen heute.

22 Zu ihm vgl.: Virgil Redlich O.S.B.: *Tegernsee und die deutsche Geistesgeschichte im 15. Jahrhundert*, München 1931, S. 35–38 sowie Pirmin Lindner: *Familia S. Quirini in Tegernsee. Die Äbte und Mönche der Benediktiner-Abtei Tegernsee*, 1. Teil, München 1897, S. 63 f.

23 Schwerzenbeck stammte aus München und ist seit 1481 als Bibliothekar nachweisbar (vgl. *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*, Bd. IV,2, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München, München 1979, S. 743). Er war nach seinem Studium in Wien 1455 in das Tegernseer Kloster eingetreten und bis um 1500 als Bibliothekar tätig; er starb 1508 (vgl. Virgil Redlich O.S.B.: *Tegernsee und die deutsche Geistesgeschichte im 15. Jahrhundert*, München 1931, S. 76–84).

Das Buch trägt auf dem vorderen Innendeckel einen weiteren handschriftlichen Besitzvermerk 1486 [es folgt eine einfache Zeichnung des Tegernseer Wappens mit zwei herabhängenden Seerosenblättern] *Tegernsee attinet*. Virgil Redlich weist darauf hin, daß auch solche Eintragungen auf den Bibliothekar Schwerzenbeck zurückgehen (wie Anm. 22, S. 79). Auf dem vorderen Buchdeckel befindet sich zudem ein älteres Signatur-Schildchen, wie es für die Bände der Tegernseer Bibliothek typisch ist („G 64.°“).

diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, daß zu dieser Zeit ein Diakon des Klosters als Buchbinder tätig war, der auch als bedeutender Musiker bezeichnet wurde: Der Bibliothekar Schwerzenbeck notierte auf dem hinteren Innendeckel des ebenfalls aus Tegernsee stammenden Clm 18725 der Bayerischen Staatsbibliothek, der Band sei 1487 von einem Diakon Frater Petrus, *viru[m] egregiu[m] atque Musicum valde gloriosum*, gebunden worden<sup>24</sup>. Bei diesem handelt es sich um den Tegernseer Pater Petrus Göbl aus München, der seit 1484 dem Kloster Tegernsee angehörte und 1493 Abt von Wessobrunn wurde<sup>25</sup>.

Ob die Ursprungshandschrift des Fragments in einer direkten Beziehung zur Musikpflege des Klosters oder eines seiner Angehörigen stand, läßt sich nicht feststellen, ist doch über die Musikausübung im Kloster Tegernsee in der Zeit um 1400 nichts bekannt. Zwar wird das Kloster gerühmt für seine früh- und hochmittelalterlichen musiktheoretischen Handschriften, doch gilt das 14. und frühe 15. Jahrhundert in der modernen Literatur als Zeit des Niedergangs, der erst durch die von Melk ausgehenden monastischen Reformen, die in Tegernsee seit 1426 durchgeführt wurden, beendet worden sei<sup>26</sup>. Diese Reformen hatten u. a. eine Abkehr vom Orgelspiel und vor allem dem mehrstimmigen Musizieren zur Folge, wie dies in der Visitationscharta von 1426 und den Tegernseer *Consuetudines* von 1452 gefordert wurde<sup>27</sup>. Die entsprechenden Vorschriften sind jedoch weitgehend mit bereits seit 1418 in Österreich durchgeführten Bestimmungen identisch, so daß zwar durchaus mit entsprechenden Praktiken zu rechnen ist, genauere Nachrichten über die Art des mehrstimmigen oder instrumentalen Musizierens liegen jedoch nicht vor<sup>28</sup>. Im Parallellfall Melk, von wo die Reform ausgegangen war, sind im-

24 *Attinet Tegernsee liber iste* [ein Wort wurde rasiert] *inligatus An[n]o d[omi]ni etc. 1487° p[er] fr[at]re[m] petru[m] dyaconu[m] viru[m] egregiu[m] atque Musicum valde gloriosum.*

25 Vgl. Redlich (wie Anm. 22), S. 78.

26 Vgl. dazu Joachim F. Angerer, *Zur Musikgeschichte des Klosters Tegernsee im 14. und 15. Jahrhundert – Erkenntnisse aus der von Subiaco und Melk ausgehenden Reform*, in: *Klingendes Tal. Zur Musikpflege von der Benediktinerabtei über den Kiem Pauli bis zur Gegenwart*, Valley 1996 (Tegernseer Jubiläumsreihe 746–1996, Bd. I), S. 32–49. Zu den musiktheoretischen Handschriften vgl. Hans Schmid, *Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktiner-Abtei Tegernsee*, Diss. München 1951.

27 Vgl. Angerer (wie Anm. 26), S. 40 ff. Speziell zu den *Consuetudines* siehe: derselbe, *Die Bräuche der Abtei Tegernsee unter Abt Kaspar Ayndorffer (1426–1461), verbunden mit einer textkritischen Edition der Consuetudines Tegernseenses*, Ottobeuren 1968 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige, 18. Ergänzungsband), S. 109.

28 Ein weiteres, sehr kleines Fragment aus einem Credo (weiße Mensuralnotation) findet sich im Einband der 1487 in Tegernsee gebundenen Handschrift Clm 18987.

merhin einige Fragmente mehrstimmiger Musik überliefert, die wie das Tegernseer wohl den Reformen zum Opfer fielen<sup>29</sup>.

Es ist durchaus denkbar, das vorliegende Fragment in Verbindung mit dem regen Musikaustausch im Umfeld des Konstanzer Konzils zu bringen.<sup>30</sup> Dieser Gedanke liegt gerade aufgrund der Verbindung des möglichen Komponisten Nicolaus mit dem auf dem Konzil anwesenden und von diesem 1415 abgesetzten Papst Johann XXIII. nahe, läßt sich freilich nicht belegen.

### 1.3. Ein Fragment einer Papierhandschrift aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Cm 26608; Abb. 3)

Der Sammelband Cm 26608 enthält als Vorsatzblätter vorne und hinten zwei zusammengehörende Hälften eines Papierblattes mit schwarzer Mensuralnotation. Die stark beschädigten Blatthälften wurden bei einer Restaurierung des Bandes 1972 ebenfalls restauriert und in den Band eingebunden; ihr Erhaltungszustand läßt vermuten, daß sie ursprünglich als Spiegel auf den beiden Innendeckeln aufgeklebt waren<sup>31</sup>. Bei dem hinteren Blatt (im Folgenden „A“) handelt es sich um die obere, bei dem vorderen („B“) um die untere Hälfte des Blattes. Die beiden Blatthälften mit jeweils einer Höhe von 14 und einer Breite von 21 cm sind an den seitlichen Rändern nur wenig beschnitten, ebenso oben und unten (der Notentext ist kaum berührt). Ein Wasserzeichen ist in den beiden Fragmenten nicht erkennbar.

Auf dem hinteren Innendeckel des Bandes ist ein Titelschildchen aufgeklebt, welches auf das Jahr 1603 datiert ist und ursprünglich wohl auf dem Rücken des Bandes aufgeklebt war. Ein weiteres Schildchen – von derselben Hand geschrieben, doch ohne Datierung – befindet sich auf dem vorderen Einbanddeckel. Auf dem vorderen Innendeckel ist ein (unvollständiges) Inhaltsverzeichnis aufgeklebt, das wohl aus derselben Zeit stammen dürfte.

Vom Einband selbst sind nach der Restaurierung nur größere Teile des Lederüberzuges erhalten geblieben. Es finden sich darauf keine Hinweise mehr, die bei einer Datierung oder Lokalisierung des Einbandes helfen könnten.

Die Handschrift, in deren Einband die Fragmente verwendet wurden, entstammt Beständen, die 1876 aus der Stadtbibliothek Regensburg nach

29 Vgl. Joachim F. Angerer, *Die Begriffe 'Discantus', 'Organa' und 'scolares' in reformgeschichtlichen Urkunden des 15. Jahrhunderts*, in: Österr. Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse: Anzeiger 109 (1972), S. 146–170 (auch als: Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 22).

30 Zum Repertoire im Umkreis des Konzils vgl. Strohm (wie Anm. 19), S. 115–118.

31 Über die Restaurierung unterrichtet ein Schildchen auf dem hinteren Innendeckel.

München kamen<sup>32</sup>. In Regensburg befand sie sich zuvor in der Bibliothek des 1810 aufgelösten Klosters der Augustiner-Eremiten; ein entsprechender Vermerk findet sich auf fol. 1<sup>r</sup> (*Ad Augustinen[ses] Rat[isbonenses]*)<sup>33</sup>. Diese Handschrift enthält etliche theologische Texte, als deren Autoren Thomas von Aquin, Henricus de Hassia und Bernhardus Claraevallensis genannt werden; des Weiteren wurden Engelbert von Admont und Heinrich von Langenstein ermittelt<sup>34</sup>. An einer Stelle enthält der Band eine Datierung auf das Jahr 1412; er dürfte damit insgesamt um diese Zeit entstanden sein<sup>35</sup>.

### Der Inhalt des Fragments

Recto [Motetten-Fragment] [Anonymus]

Bl. A enthält drei vollständige und ein unten stark beschnittenes System, Bl. B ein oben beschnittenes und drei vollständige Systeme (Bl. B ist allerdings so schwer beschädigt, daß der Notentext nur noch stellenweise lesbar ist).

Vorhanden ist eine Stimme im f3-Schlüssel, deren Beginn fehlt, sowie im letzten System eine textlose Stimme mit dem Vermerk *Tenor huius* zu Beginn (der Notentext ist nahezu unlesbar)<sup>36</sup>.

32 Karl Halm und Wilhelm Meyer, *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, Bd. II/4, München 1881 (Reprint 1969), S. 194.

33 Eine Liste der aus diesem Kloster stammenden Handschriften bei Sigrid Krämer, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz, Erg.-Bd. 1. Handschriften-erbe des deutschen Mittelalters, Teil 2*, München 1989, S. 675. Vgl. auch *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*, Bd. IV,1, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München, München 1977, S. 463–468. Vgl. weiter Josef Hemmerle, *Die Klöster der Augustiner-Eremiten in Bayern*, München-Pasing 1958 (Bayerische Heimatforschung, Bd. 12), S. 76–80.

34 Ergänzende Nachweise zu der Beschreibung im gedruckten Katalog (s. Anm. 32) enthalten die Dokumentationen der Abteilung für Handschriften und Seltene Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek sowie (zu Engelbert von Admont) P. Glorieux, *La faculté des arts et ses maitres au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1971 (*Études de philosophie médiévale* LIX), S. 128–130.

35 Am Ende des Textes *De moribus* heißt es auf fol. 348<sup>v</sup>: *Explicit libellus bernhardi Clara-valens[is] abbatis / Anno 1412<sup>mo</sup>*.

36 Der Text ist nur bruchstückhaft lesbar (u. a. *misse[?] de facio beneficio generati [...] inter fuisse[?] iam huius sacrificio [...]*).

- Verso [Gloria spiritus et alme] [Magister Egardus / Johannes Ecghaert]  
 K: – Padua, Biblioteca Universitaria 1225, fol. 1<sup>r</sup> (anonym, C 2 vollständig, Amen des T).  
 – Padua, Biblioteca Universitaria 1475 fol. [43<sup>r</sup>] (6<sup>v</sup>): Engardus (nur C 2 und T von T.163–223).  
 – Utrecht 6 E 37 (1846), fol. I A<sup>v</sup> (C 1 und T, unvollständig).  
 E: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von Kurt von Fischer und F. Alberto Gallo, Monaco 1987 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Bd. XIII), S. 90–96 (Rekonstruktion nach den übrigen Quellen).

Die bisher bekannten Quellen des *Gloria spiritus et alme* überliefern diese Komposition ebenfalls nur unvollständig. Das Münchner Fragment ist zwar nicht umfangreich (die gesamte Komposition umfaßt 234 Takte), bringt aber immerhin einen gewissen Zuwachs an gesichertem Notentext und überliefert mehr oder weniger vollständig in keiner anderen Quelle enthaltene Teile der ersten Oberstimme<sup>37</sup>.

Das Fragment bietet einen an mehreren Stellen deutlich von den anderen Quellen abweichenden Notentext. Diese Varianten lassen sich aufgrund der Unvollständigkeit des Fragments nicht immer eindeutig bewerten. Teils handelt es sich offenbar um Fehler, an einigen Stellen scheinen aber auch Varianten vorzuliegen, die durchaus in die Klanglichkeit eingreifen. So sind beispielsweise in Takt 22 beide Oberstimmen in ihrer Führung verändert; aufgrund des Fehlens der Tenorstimme ist eine eindeutige Bewertung allerdings schwierig (siehe Notenbeispiel 2, auf S. 260).

Das Fragment gehört seiner Schrift nach in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Komposition des Egardus läßt eine ungefähre Einordnung in die Quellsituation zu. Egardus wurde von Reinhard Strohm mit dem 1370 an Kollegiatkirche St. Donatian in Brügge als *sucentor* nachgewiesenen Johannes Ecghaert identifiziert, der um 1390 nach Italien ging<sup>38</sup>. Seine wenigen Werke sind in italienischen, einer niederländischen sowie einer polnischen Hand-

37 Entsprechend der Edition ist vorhanden: C 1, T. 1–59 vollständig, T. 60–108 mit größeren Lücken; C 2, T. 1–40. Das dritte und letzte System auf Bl. A ist unten beschnitten, die 3 Systeme auf Bl. B schließen sich direkt an, sind aber stark beschädigt. Die Stimme C 1 reicht bis zum Beginn 6. Systems (T. 1–108), nach einem Doppelstrich schließt sich unmittelbar der C 2 an (T. 1–40). Der Tenor fehlt vollständig.

38 Vgl. *Magister Egardus and other italo-flemish contacts*, in: *L'ars nova italiana del trecento VI*, hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia Dalla Vecchia, Certaldo 1992, S. 41–68, sowie ders., *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 95; außerdem Bernhard Schmid, *Zur Rekonstruktion einer Gloria-Motette von Engardus in den Paduaner Fragmenten*, in: *Die Musikforschung*, XXXVIII (1985), S. 195–201, und die Einleitung zu *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. XIII, S. X.

München, Clm 26608 (Textunterlegung original) 20

C1  
adoramus te gratias agimus

C2  
[Text unleserlich] glorificamus te gratias

T  
[Stimme fehlt]

Übrige Quellen (nach PMFC, Bd. XII, S. 90)

C1  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

C2  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

T

Notenbeispiel 2: Magister Egardus (Johannes Ecghaert): Ausschnitt aus *Gloria spiritus et alme* (T. 18–23)

schrift überliefert. Auf eine zentraleuropäische, möglicherweise polnische Provenienz des Fragments deuten Schriftduktus und Notationsformen hin. Gerade die Bezeichnung des Tenors mit dem Hinweis *Tenor huius*, wie sie in der nicht identifizierten Motette auf Bl. A begegnet, ist typisch für jene Quellen. Zu diesen gehört auch das Krasinski-Manuskript der Warschauer Nationalbibliothek, welches ein *Gloria* von Egardus enthält.<sup>39</sup>

Wie so oft muß auch hier die Frage nach dem räumlichen und zeitlichen Zusammenhang zwischen dem Trägerband und dem bei dessen Einbinden verwendeten Fragment offen bleiben. Nicht unerwähnt bleiben sollte jedoch, daß eine hervorragende Persönlichkeit, die in jenen Jahren mit dem Regensburger Kloster verbunden war, von Reinhard Strohm in Verbindung mit zusammengehörenden Fragmenten in Nürnberg (Lat 9 und Lat 9a der Nürnberger Stadtbibliothek) und Melk (Stiftsbibliothek, Ms. 749) gebracht wurde<sup>40</sup>: Berthold Puechhauser (Buchhauser), 1365 in Regensburg geboren, trat 1388, nachdem er an der Wiener Universität den Grad eines Baccalaureus der *facultas artium* erworben hatte, in Regensburg dem Augustinerorden bei. Seine Studien führten ihn bald weiter nach Oxford, Wien und Bologna. Seit

39 Warschau, Nationalbibliothek, Ms. III. 8054 (olim Krasinski 52), entstanden zwischen etwa 1426 und 1450. Vgl. *Sources of Polyphony up to c.1500: Facsimiles*, hrsg. von Mirosław Perz, Warschau/Graz 1973 (*Antiquitates Musicae in Polonia* 13), S. XXII–XXVI.

40 Reinhard Strohm, *Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria*, in: *Musica Disciplina* XXXVIII (1984), S. 205–230, hier S. 215 f.

1404 lehrte er an der Wiener Universität, nahm auch wichtige Funktionen innerhalb seines Ordens wahr und trat unter anderem auch 1417 auf dem Konstanzer Konzil in Erscheinung<sup>41</sup>. Aus seinem Besitz sind zwei Texthandschriften erhalten, die sich beide in der Bibliothek des Regensburger Augustiner-Eremiten befanden und heute in der Bayerischen Staatsbibliothek liegen<sup>42</sup>. Die Herstellung einer solchen Verbindung erscheint zwar reizvoll, doch ist eine Verbindung Puechhausers zu keinem Fragmente belegbar, überhaupt liegt kein Hinweis darauf vor, daß er sich überhaupt mit Musik beschäftigt hat<sup>43</sup>. Somit bleibt festzuhalten, daß die Handschrift, aus der das Münchner Fragment entstammt, möglicherweise in Regensburg zerschnitten wurde – doch selbst dies läßt sich nicht mehr mit Bestimmtheit sagen.

#### 1.4. Ein vierstimmiges Tenorlied des frühen 16. Jahrhunderts (2° Inc. c.a. 2371a; Abb. 4)

Die zwei hier zu besprechenden Papierblätter sind in einer 1493 in Venedig gedruckten Ausgabe des *Canon medicinae* von Avicenna enthalten.<sup>44</sup> Das erste der zusammen gehörenden Blätter (Blatt A) ist dem Druck als hinterer Vorsatz beigegeben, das nachfolgende (Blatt B) ist auf den hinteren Innendeckel aufgeklebt. Der Band enthält einen auf das Jahr 1607 datierten Besitzvermerk des Münchener Jesuitenkollegs<sup>45</sup>. Da er um diese Zeit auch gebunden worden sein dürfte, liegt die Vermutung nahe, auch die musikalischen Niederschriften seien in München entstanden<sup>46</sup>.

41 Zu ihm vgl. Hemmerle (wie Anm. 33), S. 77 sowie Adalbero Kunzelmann, *Geschichte der deutschen Augustiner-Eremiten*, 6. Teil: *Die bayerische Provinz bis zum Ende des Mittelalters*, Würzburg 1972, S. 123–133.

42 Vgl. *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*, Bd. IV,1, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München, München 1977, S. 463. Es handelt sich um Clm 26676 (teilweise Autograph Puechhausers) und Clm 26711.

43 Strohm (wie Anm. 40, S. 216) geht von einer Entstehung der in Nürnberg bzw. Melk liegenden Fragmente in Wien aus, beschränkt sich aber darauf, auf eine Ähnlichkeit mit der Handschrift Wiener Gelehrter der Zeit, insbesondere derer Puechhausers, zu verweisen. Das Münchner Fragment weist durchaus Schreiberähnlichkeiten mit dem Puechhauser-Autograph in Clm 26676 auf, die jedoch nicht über zeittypische Ähnlichkeiten hinausgehen.

44 Die Ausgabe mit Kommentaren von Gentilis de Fulgineo und anderen enthält nur das dritte Buch des Werkes; vgl. die Beschreibung des Exemplars, welche auch auf die Musikhandschrift hinweist, in: *Bayerische Staatsbibliothek: Inkunabelkatalog. BSB-Ink*, Bd. 1, Wiesbaden 1988, S. 295.

45 Auf dem ersten Blatt des Drucks: *COLLEGII SOCIETATIS JESV MONACHII M.DCVII*.

46 Ein Wasserzeichen, das eine genauere Einordnung ermöglichen könnte, ist nur schemenhaft erkennbar (vermutlich eine Krone).

Blatt A ist vollständig erhalten (ca. 41×28 cm), während Blatt B verschiedene Beschädigungen aufweist, vor allem ist es rechts um etwa 7 cm beschnitten; vom Notentext fehlen dabei etwa 2,5 cm.

Auf Blatt A<sup>r</sup> ist ein fünfstrophiges Gedicht aufgezeichnet, das mit den Zeilen *Es ist nit new / dein groß vntrew* beginnt. Die Tatsache, daß das folgende Gedicht *Dw sichst hertzlieb es mag nit sein* (Blatt A<sup>v</sup>-B<sup>r</sup>) im Anschluß an den zugehörigen vierstimmigen Satz aufgezeichnet wurde, legt den Schluß nahe, daß vor Blatt A ein weiteres heute fehlt, auf dem auch der zum ersten Text gehörende Satz notiert war.

Die Texte konnten in anderen Quellen nicht nachgewiesen werden<sup>47</sup>. Beide weisen enge Beziehungen zueinander auf, indem in der letzten Strophe jeweils ein gewisser *Hanns Jacob* erwähnt wird. Im ersten Text war es diesem gelungen, dem Autor die Geliebte auszuspannen (die der Sänger freilich als *alt runzel vas* abqualifiziert, das ihn ohnehin nicht mehr interessiere). Im zweiten begegnet er als ein Neider, der (nun jedoch erfolglos) versucht, den Autor und dessen treue Geliebte auseinander zu bringen.

Die vierstimmige Komposition zum zweiten Text *Dw sichst hertzlieb es mag nit sein* (Blatt A<sup>v</sup>-B<sup>r</sup>) wird über der Diskantstimme *Allexander Freydanck* zugeschrieben. Sie ist sonst nicht nachweisbar und erweitert das Oeuvre dieses Komponisten, dessen einzige weitere erhaltene Komposition das Liederbuch des Aegidius Tschudi überliefert (St. Gallen Ms. 463)<sup>48</sup>. In Tschudis Komponistenverzeichnis wird er als *Alexander Frijdanck Germanus*<sup>49</sup> bezeichnet, doch erschöpfen sich damit bereits unsere Kenntnisse über diesen Komponisten. Es wäre sicher reizvoll, das auffällig großformatige Fragment mit der Musikpflege am Münchner Hof in Verbindung zu bringen, doch fehlen hierzu einstweilen konkrete Anhaltspunkte<sup>50</sup>.

47 *Es ist nit new / dein groß vntrew* beginnt nicht nur mit den selben Worten wie das vierstimmige Lied *Es ist nit new / das kumbt die rew* (3 Strophen) in Peter Schöffers Liederbuch (RISM 1513<sup>2</sup>), sondern weist auch ein übereinstimmendes Vers- und Reimschema auf. Dies deutet zwar auf eine Beziehung zwischen beiden Texten hin, unmittelbar zusammen gehören sie aber nicht, da keine wörtlichen Übereinstimmungen vorhanden sind und der Text Schöffers allgemeiner formuliert ist, während unser Fragment in vergleichsweise persönlichem Ton gehalten ist.

48 Das Manuskript enthält die Motette *O quam metuendus*; siehe Donald G. Loach, *Aegidius Tschudi's Songbook (St. Gall Ms 463): A Humanistic Document from the Circle of Heinrich Glarean*, Diss. University of California at Berkeley 1969, S. 317.

49 Vgl. ebenda, S. 88 f., 92.

50 Schon vor der Ankunft Ludwig Senfls am Münchner Hof (1523) fand dort eine anspruchsvolle Pflege mehrstimmiger Musik statt; vgl. dazu Armin Brinzing, *Bemerkungen zur Hofkapelle Herzog Wilhelms IV.*, in: Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhard Schmid, München 2006 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 128), S. 20–46.

## 2. Fragmente von Orgel-Intavolierungen und Vokalkompositionen im Staatsarchiv Solothurn

Das Staatsarchiv in Solothurn verwahrt in seiner Fragmentensammlung mehrere Papierblätter mit Orgel- und Vokalmusik des 16. Jahrhunderts<sup>51</sup>. In den Nummern 167, 168 und 169 sind verschiedene, teils zusammen gehörende Handschriftenbruchstücke enthalten. Diese Fragmente, die bei Restaurierungen aus städtischen Archivalien abgelöst wurden, werden im Folgenden getrennt nach ihrer Zusammengehörigkeit vorgestellt<sup>52</sup>.

### 2.1. Orgeltabulatur-Fragmente von der Hand des Solothurner Schulmeisters und Organisten Johann Wagner (Abb. 5)

Mehrere Blattfragmente mit Aufzeichnungen in älterer deutscher Orgeltabulatur lassen zunächst die Frage aufkommen, ob diese möglicherweise mit der bedeutendsten geistlichen Institution der Stadt, dem Stift St. Urs, in Verbindung stehen. Dort wirkten um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Organisten zwei bedeutende Persönlichkeiten: Gregor Meyer, vor allem durch seine von seinem Freund Glarean veröffentlichten Kompositionen bekannt, und der vor allem aufgrund seiner geistlichen Schauspiele bekannte Hans Wagner (Carpentarius)<sup>53</sup>. Ein Schriftvergleich zeigt, daß mit großer Wahrscheinlichkeit Wagner als Schreiber der Tabulaturfragmente angesehen werden kann.

Wagner studierte seit 1538 in Freiburg im Breisgau und erwarb 1542 den Grad eines Magisters. Seine Studien wurden von Heinrich Glarean gefördert und beaufsichtigt, auch dürfte er in Freiburg seine musikalische Ausbildung

---

51 Die Mehrzahl der Fragmente ist in einer maschinenschriftlichen Liste des Staatsarchivs Solothurn verzeichnet. Eine Anzahl interessanter musiktheoretischer und choraler Fragmente, die bis in das 10. Jahrhundert zurückreichen, beschreibt neben anderen Ambros Kocher, *Mittelalterliche Handschriften aus dem Staatsarchiv Solothurn*, Solothurn 1974 (Veröffentlichungen des Solothurner Staatsarchives, Heft 7). Herrn lic. phil. Silvan Freddi (Staatsarchiv Solothurn) danke ich vielmals für die tatkräftige Unterstützung meiner Recherchen und zahlreiche wichtige Hinweise.

52 Genaue Signatur: Staatsarchiv Solothurn, Handschriften-Fragmente, Nr. 167, 168, 169 (gemäss altem Verzeichnis). Die Fragmente Nr. 167 wurden 1959 ausgelöst aus dem Seckelmeisterbuch BB 29,3 (Mixta 80), Nr. 168 entstammt BB 24,25 (Journal zu den Seckelmeisterrechnungen 1566) und wurde 1961 ausgelöst, Nr. 169 stammt aus BB 24,30 (Journal zu den Seckelmeisterrechnungen 1571).

53 Vgl. Ambros Kocher, *Die ersten Orgeln zu St. Ursen*, in: St. Ursen-Glocken und Solothurner Geschichtsblätter 1939, S. 129–131, 133–135 (hier zitiert nach dem mit handschriftlichen Korrekturen versehenen Exemplar des Staatsarchivs Solothurn).

erhalten haben<sup>54</sup>. 1543 oder 1544 wurde Wagner Lateinschulmeister in Solothurn. Die Schule war Teil des St. Ursenstifts, daher gehörte zu seinen Aufgaben auch die Teilnahme an Gottesdiensten und die Unterweisung der Knaben im Choral sowie die Chorleitung. 1558, nachdem Gregor Meyer aus Solothurn ausgewiesen worden war, wechselte Wagner in das Organistenamt und übernahm dann 1561 zusätzlich auch wieder das des Schulmeisters. 1585 trat er vom Schuldienst zurück, blieb aber noch bis 1589 Organist. Wagner starb 1590 in Solothurn.

In seiner noch in größeren Teilen erhaltenen und in der Solothurner Zentralbibliothek verwahrten Bibliothek befinden sich heute noch einige musiktheoretische Werke, jedoch keine Musikalien<sup>55</sup>. In seinen Schauspielen aber spielt die Musik eine bedeutende Rolle. Die 1575 fertig gestellte, aber erst 1581 aufgeführte *Sant Mauritzen Tragoedia* erwähnt an den Aktschlüssen Musikaufführungen, an den Enden des ersten, zweiten und vierten Aktes sogar unter ausdrücklicher Nennung von Motetten Nicolaus Gomberts, Clemens non Papas und Jacques Arcadelts, ohne freilich die Musik selbst mitzuteilen<sup>56</sup>. Auch in Wagners zweitem großen Schauspiel, dem 1581 als Gegenstück zum vorigen aufgeführten *Sant Ursen Spil*, werden verschiedene Motetten erwähnt, neben je einer Motette Claudin de Sermisys und Hagenweilers wiederum je eine Komposition von Gombert und Arcadelt<sup>57</sup>.

Darüber hinaus verwendete Wagner zwei mehrstimmige Kompositionen in seiner *Sant Mauritzen Tragoedia*, zu denen er auch die Musik selbst in seine autographe Niederschrift einbezog. Bei diesen zu deutschen Texten ver-

---

54 Zur Biographie vgl. Rolf Max Kully, *Das Leben des lateinischen Schulmeisters und Dramatikers Hanns Wagner alias <Ioannes Carpentarius>*, Bern/Frankfurt a.M. 1981, hier besonders S. 13–25.

55 Vgl. ebenda, S. 25 ff. Zur Geschichte des Bestandes vgl. Hans-Rudolf Binz, *Die historische Musiksammlung der Zentralbibliothek Solothurn*, in: „Freude an der Wissenschaft“, *Festschrift für Rolf Max Kully zur Feier seines 70. Geburtstages*, hrsg. von Thomas Franz Schneider u. a., Solothurn 2004 (Veröffentlichungen der Zentralbibliothek Solothurn, Bd. 27), S. 1–42.

56 Vgl. die kommentierte Ausgabe Hanns Wagner alias <Ioannes Carpentarius>, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rolf Max Kully, 2 Bände, Bern/Frankfurt a.M. 1982, Bd. 1, S. 21–142 sowie Kully (wie Anm. 54), S. 28 f.

57 Entgegen den Ausführungen Kullys in der Wagner-Ausgabe (S. 10 f.) lassen sich durchaus Drucke ermitteln, die für die Motettenaufführungen verwendet wurden, häufen sich die erwähnten Kompositionen doch in verschiedenen Motettensammlungen. Der *Secunda pars magni operis musici* (1559<sup>1</sup>) wurden z. B. Gomberts *Vias tuas* und *Anima nostra* entnommen. Bei der zweiten Komposition findet sich in der Handschrift des Spiels der ausdrückliche Hinweis auf die Nr. 17 im Album eines gewissen Leodegar (Eichholtzer); tatsächlich hat die Motette in diesem Nürnberger Druck die Nummer 17 (vgl. die Edition Kullys, Bd. 1, S. 322).

wendeten Kompositionen, deren Komponist nicht genannt wird, handelt es sich um metrische Odenvertonungen des Petrus Tritonius<sup>58</sup>.

Die zwei im Solothurner Staatsarchiv verwahrten Briefe Wagners sind bemerkenswerterweise, wie ein Vergleich mit den Musikfragmenten deutlich macht, später ebenfalls als Einbandmaterial verwendet worden, doch leider wurde im Fall der Briefe nicht deren Herkunft vermerkt. Bei beiden handelt es sich offensichtlich um Entwürfe, die nicht abgeschickt wurden. Der erste Brief stammt aus dem Jahr 1554 (der Name des Adressaten fehlt), der zweite ist auf das Jahr 1557 datiert und an Lorenz Stapfer, Organisten in Beromünster, gerichtet<sup>59</sup>. Nicht nur aus diesem Kontext, sondern auch aus dem Charakter der Fragmente selbst, wird deutlich, daß es sich bei diesen nicht um Reste einer Tabulaturhandschrift, sondern wie bei den Briefen um Konzepte handelt, die nach ihrem Gebrauch wohl an einen ortsansässigen Buchbinder übergeben wurden, der sie zum Einbinden städtischer Archivalien verwendete<sup>60</sup>.

Im Einzelnen sind folgende Fragmente vorhanden:

- 1) Ein am Rand defektes Doppelblatt mit einer Höhe von ca. 30,5 cm und einer Breite der Einzelblätter von jeweils ca. 20–20,5 cm (Fragment Nr. 167). Im Folgenden Blatt A (A 2<sup>r</sup> ist leer).
- 2) Zwei stark beschädigte, zusammengehörende Einzelblätter, 28×21 bzw. 28×14,5 cm (Fragment Nr. 168) – Blätter B und C.

A1<sup>r</sup> [Ausschnitt aus einer unbekanntem Komposition, 4st.]

A1<sup>v</sup> *Nativitas gloriose* (4st.)

*Concilium*

[= Claudin de Sermisy]

V: RISM 1529<sup>1</sup>, fol. 1<sup>v</sup> (Sermisy).

A2<sup>r</sup> [leer]

A2<sup>v</sup> *Inviolata* (4st.)

*Adria[n] Villard* [Willaert]

58 Zu dem Text *Dich Juppiter* singt zunächst ein Vorsänger den Tenor allein, worauf die übrigen Sänger mit dem mehrstimmigen Satz folgen (Wagner, *Werke*, Bd. 1, S. 99 und 107 f.); es handelt sich um Tritonius' Satz zu *Vides ut alta*. Bei dem Satz zu *Mars du strybarer* handelt es sich um Tritonius' *Quis multa* (Wagner, *Werke*, Bd. 1, S. 110 f.). Vgl. auch Armin Brinzing, *Neue Quellen zur Geschichte der humanistischen Odenkomposition in Deutschland* (Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet V), in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen I. Philologisch-historische Klasse*, Jg. 2001, Nr. 8, S. 515–564, hier S. 524.

59 Staatsarchiv Solothurn, Briefsammlung 238 bzw. 239. Beide sind ediert und kommentiert in der materialreichen Biographie von Rolf Max Kully (wie Anm. 54), S. 133 f. bzw. S. 148 ff.

60 Auf dem Brief 239 sind zudem die Abdrücke eines Notensystems erkennbar, dessen Maße mit jenen des Fragments Nr. 168 übereinstimmen.

Unter dem ersten System: *Inviolata integra et casta*.

V: RISM 1538<sup>7</sup>, Nr. 6 und weitere Quellen.

E: Adriano Willaert, *Opera omnia*, Bd. I, hrsg. von Hermann Zenck u. a., Rom 1950 (Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 3/I), S. 95–99 (bis T. 36).

B<sup>r</sup> [Ausschnitt aus einer unbekanntenen  
Komposition, 4st.]  
Beschrieben im Querformat.

B<sup>v</sup>-C<sup>r</sup> *Plaude superna Sjon* (unter dem ersten [Clemens non Papa]  
System, 5st.)

II. [*Ecce tabernaculum*]

Der Beginn ist defekt (mit Vermerk *quinque* [vocum]). Nur die Oberstimme ist vollständig ausgeführt, die übrigen Stimmen brechen an unterschiedlichen Stellen ab.

V: RISM 1553<sup>11</sup>, Nr. 11 und weitere Quellen.

E: Jacobus Clemens non Papa, *Opera omnia*, Bd. XIV, hrsg. von K. Ph. Bernet Kempers, Rom 1955 (Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 3/XIV), S. 91.

C<sup>v</sup> [Unleserliche Überschrift, 4st.]

Beginn von D und A fehlt, ebenso der Schluß. Satz ist durchgestrichen.  
Beschrieben im Querformat.

Diese Niederschriften gehören zu den spätesten Beispielen der älteren deutschen Orgeltabulatur<sup>61</sup>. Bei der Betrachtung der Blätter wird rasch deutlich, daß es sich hier, wie eingangs erwähnt, um Entwürfe handelt, die teils durchgestrichen und teils auch gar nicht zu Ende geführt wurden. Daß auf ein und demselben Blatt Aufzeichnungen im Hoch- und im Querformat begegnen, verdeutlicht, daß die Blätter nie Teil einer vollständigen Handschrift waren, sondern von Wagner von vornherein nur für Tabulaturentwürfe verwendet wurden.

Die Art und Weise der Niederschrift, bei der zunächst die Oberstimme (in einer abgewandelten Mensuralnotation) und anschließend (weiter von oben nach unten) die übrigen Stimmen in Buchstabenschrift notiert werden, läßt sich auch in der bekannten Tabulatur des Jan von Lublin beobachten; diese Handschrift nämlich schließt mit einem *Finale*, bei dem nur die Oberstimme zu Ende geführt wurde und die zweite Stimme abbricht (die übrigen Stimmen

61 Einen Überblick über die Quellen des 16. Jahrhunderts sowie weitere Literaturhinweise finden sich bei Hans-Joachim Marx, *Mitteldeutsche Orgelmusik des 16. Jahrhunderts*, in: Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts, hrsg. von Jürgen Heidrich u. a., Göttingen 1999, S. 75–88.

fehlen).<sup>62</sup> Die Stimmen sind in der Reihenfolge Diskant, Alt, Tenor und Baß von oben nach unten angeordnet, nicht, wie in etwas früheren Schweizer Tabulaturen, dem Vorbild der deutschen Chorbuchanordnung folgend in der Reihenfolge Diskant, Baß, Alt, Tenor (Alt auch unter dem Tenor).

Wie seine Vorgänger (so Arnolt Schlick 1512) verwendet auch Wagner eine dreifache Schlüsselung (c', g', d''). Eine Besonderheit ist in der Oberstimme die Übertragung der Brevis aus der Mensuralnotation als eine schwarze Semibrevis auf dem Liniensystem mit einem zusätzlich darüber gesetzten Punkt (diese Notationsweise begegnet z. B. auch bei Jan von Lublin oder dem Konstanzer Domorganisten Hans Buchner). Grund hierfür dürfte die so besser gewährleistete Unterscheidbarkeit sein, da eine Folge mehrerer (modern gesprochen) Sechzehntelnoten in der Form notiert wird, daß nur das erste Notenzeichen vollständig notiert und bei allen weiteren, rhythmisch identischen Noten jeweils nur der Notenkopf aufgezeichnet wird (ein Beispiel findet sich auf Bl. A1<sup>v</sup> im zweiten System nach der Mitte).

Veränderungen gegenüber den Vokalvorlagen wurden nur in geringem Maße vorgenommen. Diese beschränken sich auf rhythmische Vereinfachungen oder Glättungen, wie sie in solchen instrumentalen Fassungen häufig anzutreffen sind: Breven (in den Notenwerten der Vokalvorlagen) werden teilweise in zwei Semibreven gespalten, Semibreven durch eine Minima mit Minima Pause ersetzt (insbesondere in Synkopen), Tonwiederholungen auf Minimen werden zusammengezogen. Die für das Orgelspiel der Zeit typischen koloristischen Verzierungen fehlen dagegen völlig. Ein weiteres Beispiel für solche einfachen Übertragungen bietet die Orgeltabulatur des St. Galler Schulmeisters und Predigers Clemens Hör<sup>63</sup>. Dies bestätigt den eingangs konstatierten Entwurfscharakter der Aufzeichnungen. So wäre es auch denkbar, daß Wagner seine vorlagentreuen Intavolierungen als Ausgangsmaterial für später ergänzte organistische Verzierungen verwendete, die er anschließend in gültiger Form niederschrieb (von solchen Niederschriften fehlt allerdings jede Spur).

62 Krakau, Biblioteka Polskiej Akademii Nauk, Ms. 1716, fol. 257<sup>r</sup>-258<sup>r</sup>. Faksimile der Handschrift: *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, Bd. 1, hrsg. von Krystyna Wilkowska-Chomińska, Warschau 1964 (Monumenta Musicae in Polonia, seria B, vol. I,1).

63 Neuausgabe: *Tabulaturen des XVI. Jahrhunderts. Teil 2: Die Orgeltabulatur des Clemens Hör* (Ms. Zürich, Zentralbibliothek, Z.XI.301), hrsg. von Hans Joachim Marx, Basel 1970 (Schweizerische Musikdenkmäler, Bd. 7).

## 2.2. Fragmente weiterer Handschriften mit Vokalmusik (Abb. 6–7)

Neben den Tabulaturfragmenten sind auch einige kleinere Fragmente aus Stimmbüchern vorhanden.

Die Signatur Nr. 168 enthält neben den oben beschriebenen Tabulaturfragmenten auch zwei nicht zusammen gehörende Blattfragmente mit Vokalmusik. Ein erstes Fragment (Bl. D), das kaum mehr als die Hälfte eines Blattes umfaßt (Höhe: 18, Breite maximal 15,5 cm) enthält auf beiden Seiten eine Diskantstimme, welche bis auf die Textmarke *O benigna* ohne Text ist. Es handelt sich hierbei um ein Fragment aus Nicolas Gomberts fünfstimmiger Motette *Inviolata integra* mit der *secunda pars O benigna*<sup>64</sup>.

Ein weiterer kleiner Streifen von maximal 14,5 cm Höhe und einer Breite von 2,5–5 cm ist das einzig verbliebene Fragment eines Tenor-Stimmbuches (Bl. E). Eine Seite des Fragments ist lediglich rastriert, die andere enthält ein Fragment des anonymen deutschen Liedes *Keer wider glück*, das in zahlreichen Drucken und Handschriften überliefert ist<sup>65</sup>.

Das Fragment eines Doppelblattes aus einer weiteren Handschrift (Bl. F) enthält die Signatur Nr. 169 (15 cm hoch, die beiden Blatthälften sind 16,5 bzw. 13,5 breit). Hier ist eine anonyme Motette *Illuminare Jherusalem* aufgezichnet. Der Motette, als deren Komponist Jean Mouton zu ermitteln ist, fehlt hier jedoch der zweite Teil, der vermutlich auf einem folgenden Doppelblatt, das mit dem vorliegenden Teil eine Lage bildete, vorhanden war<sup>66</sup>.

64 Gedruckt in RISM 1539<sup>7</sup>, 1539<sup>8</sup> und 1541<sup>3</sup>. Vgl. Nicolas Gombert, *Opera omnia*, Bd. VII, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg (Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 6/VII), American Institute of Musicology 1968, S. IX und S. 47–54 (Edition).

65 RISM 1513<sup>2</sup>, Nr. 51; 1535<sup>11</sup>, Nr. 27; 1549<sup>37</sup>, Nr. 25; 1552<sup>28</sup>, Nr. 25; 1563<sup>17</sup>, Nr. 25; Basel F.X. 17–20, Nr. 17; Basel F.X.21, Nr. 77; Berlin 40193, Nr. 14 und Iserlohn, Nr. 68. Zu den Quellen vgl. *Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580*, hrsg. vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Zusammengestellt und bearbeitet von Norbert Böker-Heil, Harald Heckmann und Ilse Kindermann, 3 Bände, Kassel/Basel/London 1979–1986.

66 Sonst überliefert in RISM 1519<sup>1</sup> als Nr. 12 (4st); eine erweiterte sechsstimmige Fassung enthält Mus. Ms. 41 der Bayerischen Staatsbibliothek München auf fol. 212<sup>v</sup>–226<sup>r</sup>. Edition in Josephine M. Shine, *The motets and [recte: of] Jean Mouton*, Diss. New York Univ. 1953, Bd. 1, S. 345–358.

### 3. Primitive Mehrstimmigkeit in einem Fragment der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (Fragm. rel. 18; Abb. 8)

Dieses Papier-Blatt fand sich unter noch nicht katalogisierten Fragmenten der Bibliothek und erhielt in der Folge die Signatur Fragm. rel. 18. Es handelt sich um das Fragment eines Doppelblattes (11,5–11,8×15,9 cm) mit leichten Klebespuren, unten ist etwa ein Drittel abgeschnitten. Eine Seite ist am Rand nur wenig beschnitten (ohne Textverlust), von der anderen fehlen etwa zwei Drittel. Die Breite des Schriftspiegels, begrenzt von Spiegellinien, beträgt ca. 8,5 cm. Das Wasserzeichen „P“ mit darüber angebrachtem Kleeblatt ist zu stark beschnitten, um eine Identifizierung zu erlauben; der Provenienz-Band ist leider nicht dokumentiert. Die Höhe der einzelnen Systeme, deren vier Linien nicht mit einem Rastral gezogen wurden, beträgt ca. 1–1,3 cm.

Das Fragment enthält neben kleinen Resten einstimmiger Melodien (darunter auf der Rückseite einen Ausschnitt aus Matthäus 1,16<sup>67</sup>) einen zweistimmigen *Benedicamus-Tropus*, dessen räumliche und zeitliche Überlieferung weit gestreut ist – sie reicht vom Norditalien des 14. bis zum Schweden des späten 16. Jahrhunderts. Die weit verzweigte Überlieferung dieses *Ad festum leticie* kann hier nicht erschöpfend behandelt werden, sei hier aber in tabellarischer Form zusammengefaßt<sup>68</sup>.

*Ad festum leticie*

- K: – Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. 8° 190, fol. 9<sup>v</sup>.  
 – Köln, Histor. Archiv der Stadt, Ms. W 75 (unrhythmisierte schwarze Longen)<sup>69</sup>.  
 – Köln, Universitäts- und Stadtbibl., Cod. 979, fol. 55<sup>r</sup>/56<sup>v</sup> (*Ad festum letitie ... benedicat domino ...*).  
 – Vilnius, Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften, Ms. F22–95, fol. 105<sup>v</sup>.<sup>70</sup>

67 [*Iacob autem genuit Ioseph virum*] *marie de qua natus [es]t ihesus qui vocatur christus.*

68 Zur Überlieferung vgl.: Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I, Abt. 1, Halle/Saale 1910, S. 329; Jacques Handschin, *Angelo-montana polyphonica*, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft III (1928), S. 64–96, hier S. 93 f.; Kurt von Fischer, *Organal and chordal style in Renaissance sacred music: new and little-known sources*, in: *Aspects of Mediaeval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York 1966, S. 173–182, hier S. 174 f.; F. Alberto Gallo, *The practice of 'Cantus planus binatim' in Italy from the beginning of the 14th to the beginning of the 16th century*, in: *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, hrsg. von Cesare Corsi und Pierluigi Petrobelli (*Miscellanea Musicologica* 4), S. 13–30, hier S. 25.

69 Vgl. Kurt von Fischer, *Organal and Chordal Style in Renaissance Sacred Music: New and Little-Known Sources*, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York 1966, S. 173–182, hier S. 175.

Mit Text *Ad cantus (cantum) leticie* (mit verschiedenen Abweichungen in der Stimmführung):

– Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, Ms. 9-E-17 (C 3), fol. 64<sup>r-v</sup> (*In vigilia nativitatis domini ad vespere benedicamus*, unrhythmisiert)<sup>71</sup>.

– Ebenda, Ms. 9-E-19, fol. 78<sup>r</sup> (*In vigilia nativitatis domini ad vespere benedicamus*).<sup>72</sup>

– Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Cod. LVI, fol. 242<sup>v</sup>–243<sup>r</sup> (*Ad cantum leticie*, hier *in nativitate*, unrhythmisiert).

– Emden, Johannes-a-Lasco-Bibliothek (Bibliothek der Großen Kirche), Hs. 4<sup>o</sup> 18, fol. 26<sup>v</sup> (*Ad cantus leticie*)<sup>73</sup>.

– Großer St. Bernhard, Bibliothek, Ms. o.S., fol. 70<sup>v</sup>–71<sup>r</sup><sup>74</sup>.

Mit sehr deutlichen Abweichungen in beiden Stimmen, doch mit erkennbaren kontrapunktischen Übereinstimmungen (stellenweise auch ähnlicher Rhythmisierung) in dem Druck *Piae cantiones* (1582)<sup>75</sup>; vgl. des weiteren auch: Staatsbibliothek Bamberg, Theol. 74 (Anfang 14. Jahrhundert, unrhythmisiert);<sup>76</sup> ehem. Donaueschingen, Hofbibliothek, Ms. 882, fol. 225<sup>v</sup>;<sup>77</sup> Landesbibl. Karlsruhe, St. Georgen 31, fol. 128<sup>v</sup>; Universitätsbibl. Genf, Ms. lat. 155, fol. 130<sup>v</sup>–134<sup>r</sup>, sowie Staatsbibl. München, Clm 29775(14 (siehe oben Abschnitt 1.1.)).

70 Faksimile: Ike de Loos und Victoria Goncharova, *Vilnius, Library of the Lithuanian Academy of Sciences, Department of Manuscripts, F22–95*, Ottawa 2003 (Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften Nr. 29).

71 Vgl. Kurt von Fischer, *Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, in: *Acta Musicologica* 36 (1964), S. 79–97, bes. S. 87–90.

72 Vgl. Frank Ll. Harrison, *Benedicamus, Conductus, Carol: A Newly-Discovered Source*, in: *Acta Musicologica* 37 (1965), S. 35–48; Edition nach dieser Handschrift ebd., S. 41 f.

73 Diese Handschrift ist nicht in RISM verzeichnet; siehe Irene Stahl: *Handschriften in Nordwestniedersachsen: Aurich – Emden – Oldenburg*, Wiesbaden 1993 (Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen: Kurzkatalog, Bd. 3), S. 74. Herrn Prof. Dr. Martin Staehelin danke ich für die freundlich gewährte Einsichtnahme in eine Kopie.

74 Vgl. Jürg Stenzl, *Repertorium der liturgischen Musikhandschriften der Diözesen Sitten, Lausanne und Genf, Bd. I: Diözese Sitten*, Freiburg (Schweiz) 1972 (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg), S. 152 f., 218, 299 und S. 306 (Edition).

75 Zur Überlieferung in den schwedischen *Piae cantiones* von 1582 vgl. John Bergsagel, *The practice of 'Cantus planus binatim' in Scandinavia in the 12th to 16th centuries*, in: *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, hrsg. von Cesare Corsi und Pierluigi Petrobelli (*Miscellanea Musicologica* 4), S. 63–82, hier S. 74 f.

76 Vgl. Handschin (wie Anm. 68), *Notenbeilage* Nr. 25.

77 Edition bei Christopher Allworth, *The Medieval Processional: Donaueschingen MS 882*, in: *Ephemerides Liturgicae LXXXIV* (1970), S. 169–186, hier S. 179. Der Verbleib dieser Handschrift ist unbekannt; sie befindet sich nicht unter den Beständen der Handschriftensammlung der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek, die 1993 vom Land Baden-Württemberg angekauft wurde.

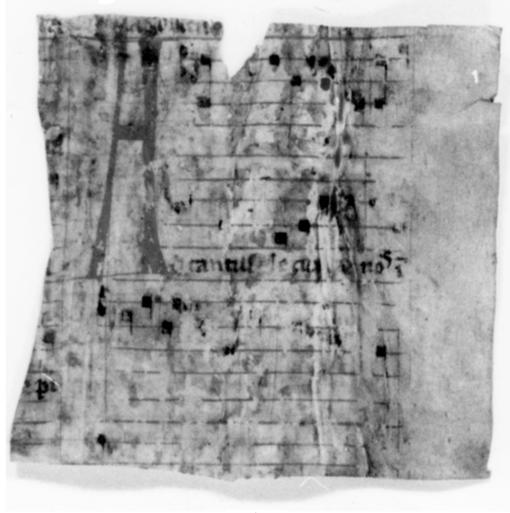
Die verschiedenen Quellen überliefern mehr oder wenig stark voneinander abweichende Fassungen. Dies betrifft melodische und kontrapunktische Unterschiede, wie z.B. die Anwendung des Stimmtausches: Dieser findet hier erst nach der zweiten Zeile statt, während in anderen Quellen (wie Aosta 9-E-19) der Stimmtausch zeilenweise angewandt wird<sup>78</sup>.

Eine wesentliche Besonderheit der hier vorliegenden Überlieferung ist die Übertragung dieser sonst in verschiedenen Formen choraler Notation aufgezeichneten Komposition in die weiße Mensuralnotation, wobei dieser Prozeß nicht ohne Unstimmigkeiten und Fehler vor sich ging<sup>79</sup>. Insbesondere das Melisma am Ende des kleinen Stückes ist in der vorliegenden Form kaum verständlich und allenfalls anhand eines Vergleiches mit der Parallelüberlieferung zu entschlüsseln. Sowohl die Text- als auch die Notenschrift lassen eine Entstehung des Fragments in der Zeit um 1500 vermuten.

---

78 Hier also: AAB gegenüber ABA; alle Fassungen schließen mit einem Melisma. Die Fassung in Vilnius (Manuskript aus dem Konvent Mariënpoel bei Leiden) wendet den Stimmtausch nicht an.

79 So sollte der c-Schlüssel in beiden Stimmen auf der obersten, vierten Linie stehen. Die vertikalen Striche entstammen der zeitgenössischen Notation einstimmiger Melodien und werden jeweils am Ende eines Wortes zwischen die Noten gesetzt, um so die Textunterlegung zu erleichtern. Das Fragment enthält nur die erste Strophe, die übrigen vier Strophen waren vermutlich auf dem heute fehlenden unteren Teil des Blattes notiert.



a)

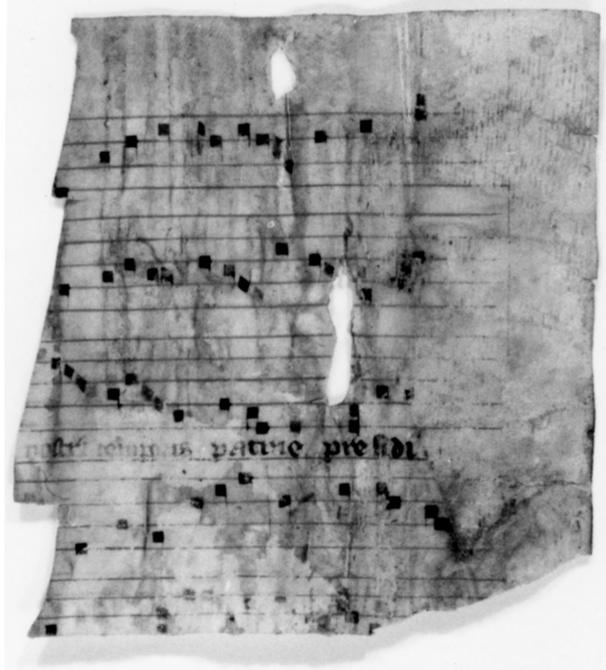


b)

Abb. 1: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 29775(14  
a) Bl. A<sup>r</sup>, b) Bl. A<sup>v</sup>



c)

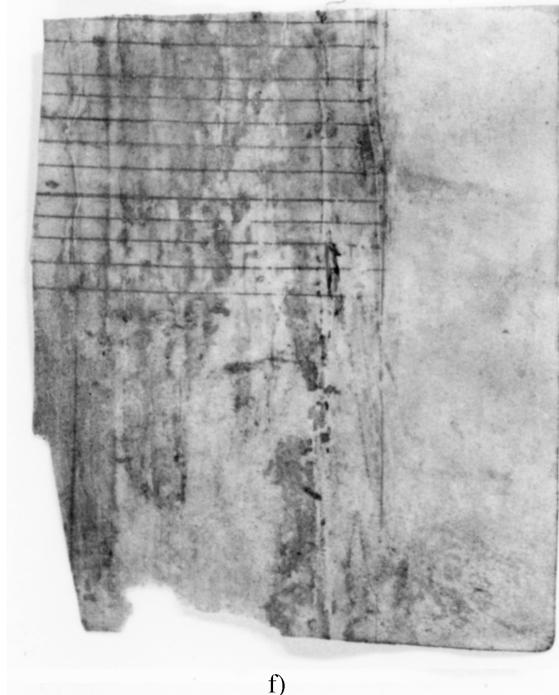


d)

Abb. 1. c) Bl. B<sup>f</sup>, d) Bl. B<sup>v</sup>



e)



f)

Abb.1. e) Bl. C<sup>r</sup>, f) Bl. C<sup>v</sup>



Abb. 2: Bayerische Staatsbibliothek München, 2° Inc. c.a. 1452 (Vorsatzblatt)  
a) recto

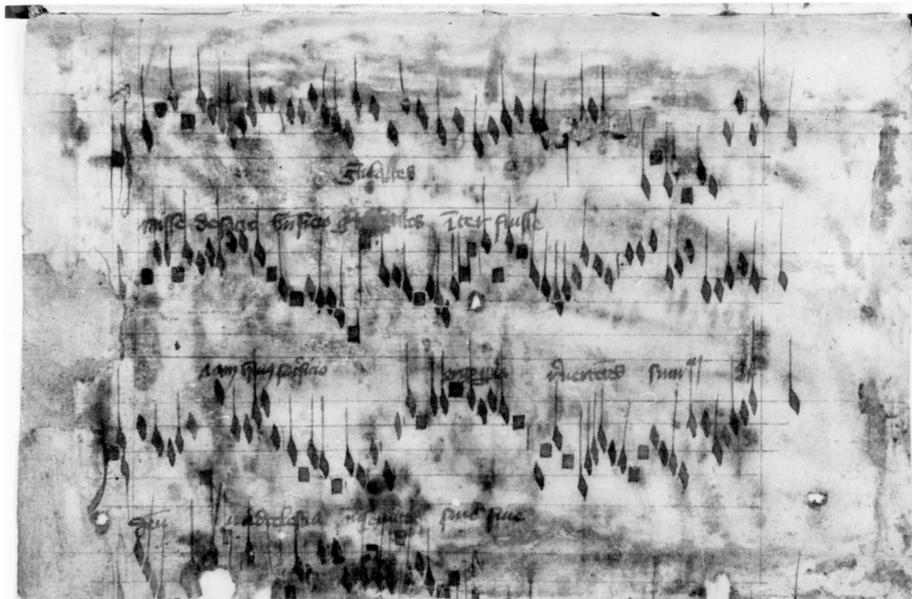
N. 821.

altario quos sacra plebs legalis precepit illis in uelutis hinc quos fidei moysi re  
 nu fata q pollente refectua viscer ho quos muris aurea z ardetes a agm ob  
 donatus sui q opibus ymolant baptiz mali federe st et firm tabnaali  
 auree et ut candelabra lucenaa limne defia p nob existant impetina  
 flumis sanctifici o tunc rez pater si sape melos nuolan lina sub hac  
 m tuis sanctis de te fanas mma uenies a leodio ytrato conuermio m  
 uibilo te laudat sine fine

**G**loria  
 Enor Verbum vite

Cant  
 Tenor Natur  
 ut iacet Ecce  
 ut dicit eud  
 placomus am

Abb. 2. b) verso

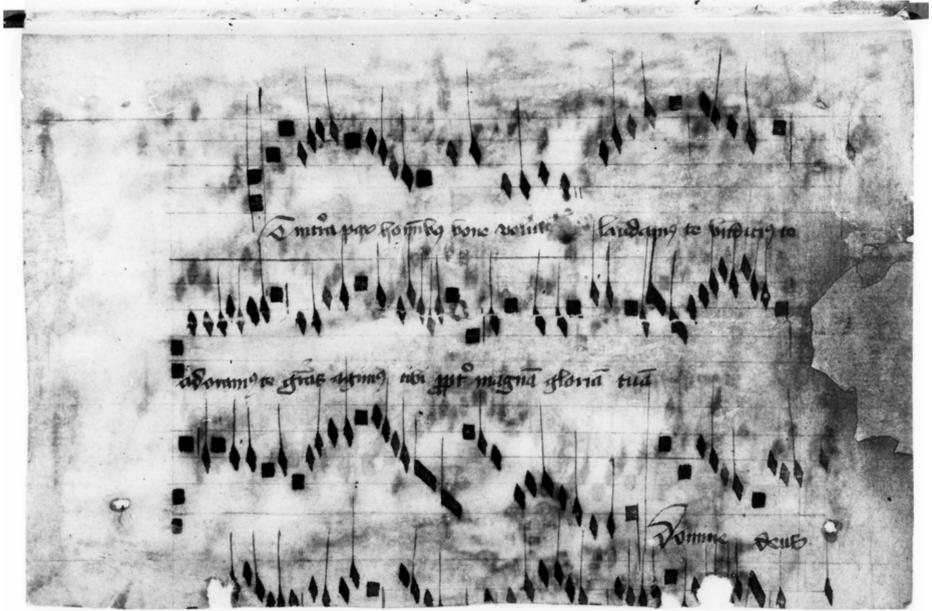


a)

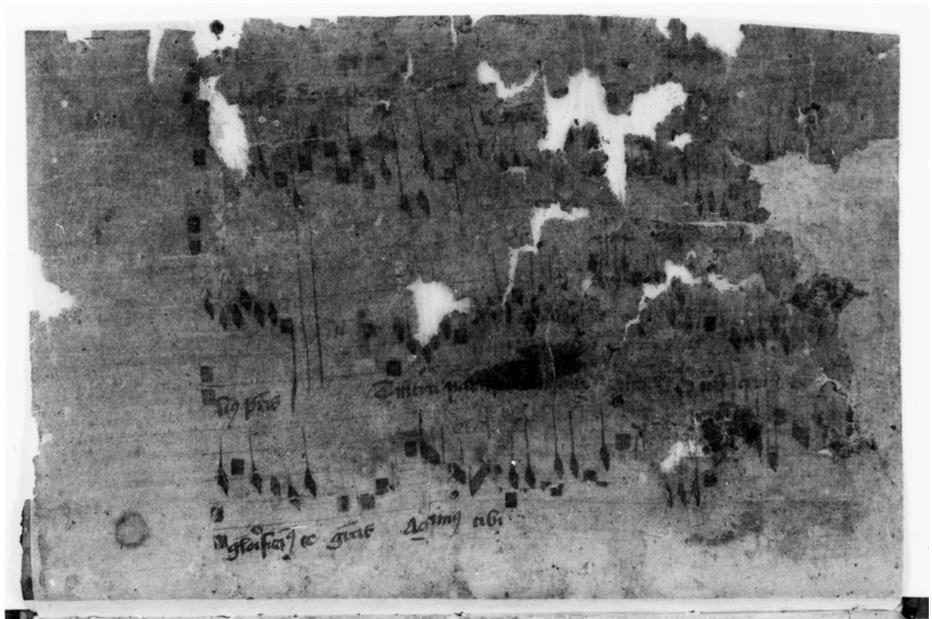


b)

Abb. 3: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 26608 (Vor- und Nachsatz-Blatt)  
a) Bl. A<sup>r</sup>, b) Bl. B<sup>r</sup>



c)



d)

Abb. 3. c) Bl. A<sup>v</sup>, d) Bl. B<sup>v</sup>

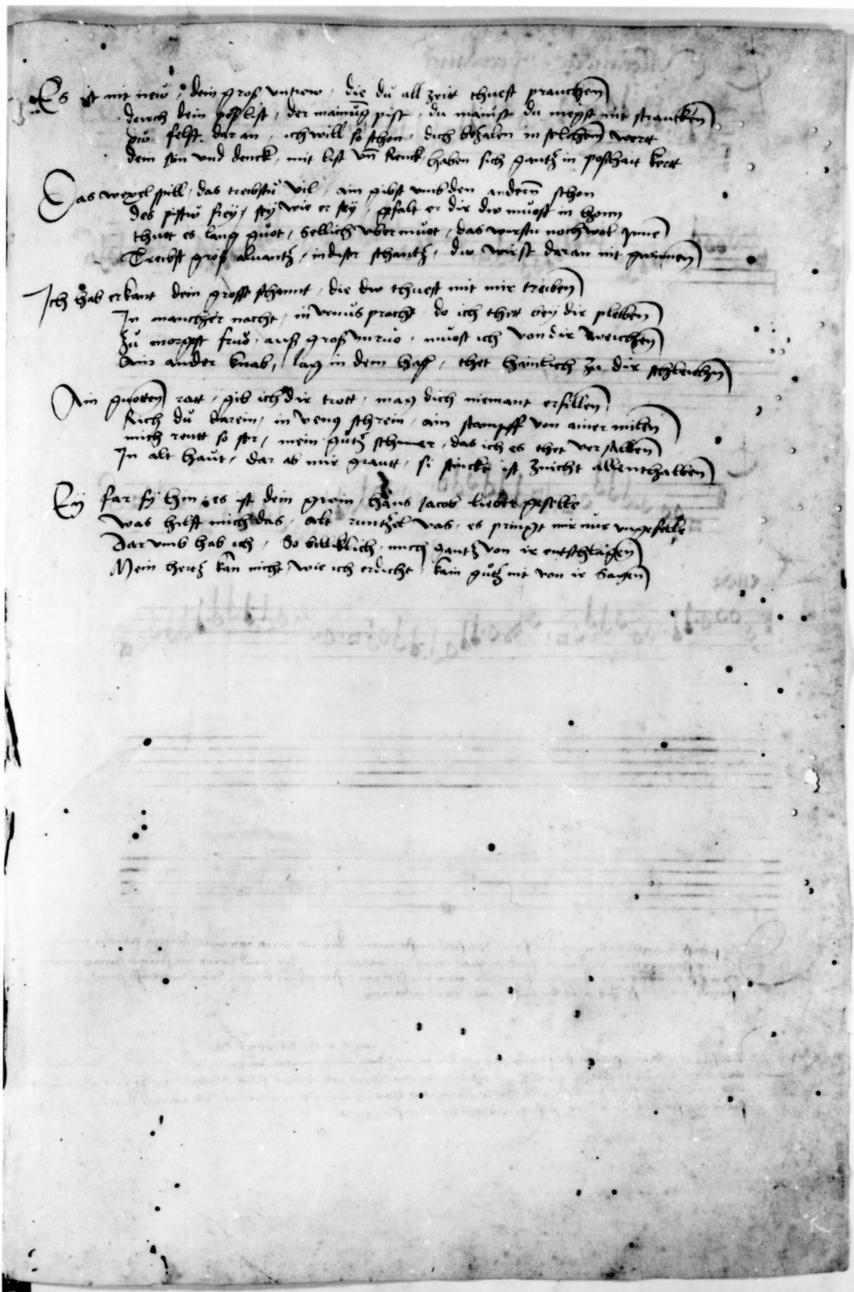


Abb. 4: Bayerische Staatsbibliothek München, 2° Inc. c.a. 2371a (hinterer Vorsatz und hinterer Spiegel)  
 a) Bl. A<sup>r</sup>

*Allegretto . frondant*

*Zwei*

Je prest d'écouter ce mag me sem des störmste mein Das ist mich graine d'incer d'ocin d'ocin /  
 C'est störmste und auch fender von weg ist allem von die und tout est störmste ganz neu  
 Aug störmste not die störmste tout est me se d'ocin d'ocin d'ocin / tout est tout est que se  
 ferd und tout est que se ferd tout est tout est tout est tout est tout est tout est tout est

C'estes des störmste ferd des ist die tout / tout est tout est tout est tout est tout est tout est  
 des störmste tout est  
 tout est tout est tout est tout est tout est tout est tout est tout est tout est tout est tout est

Abb. 4. b) Bl. A'



Abb. 4. c) Bl. B<sup>r</sup>



Abb. 5. a) Staatsarchiv Solothurn, Handschriften-Fragmente, Nr. 167 (gemäss altem Verzeichnis), Bl. A 1'

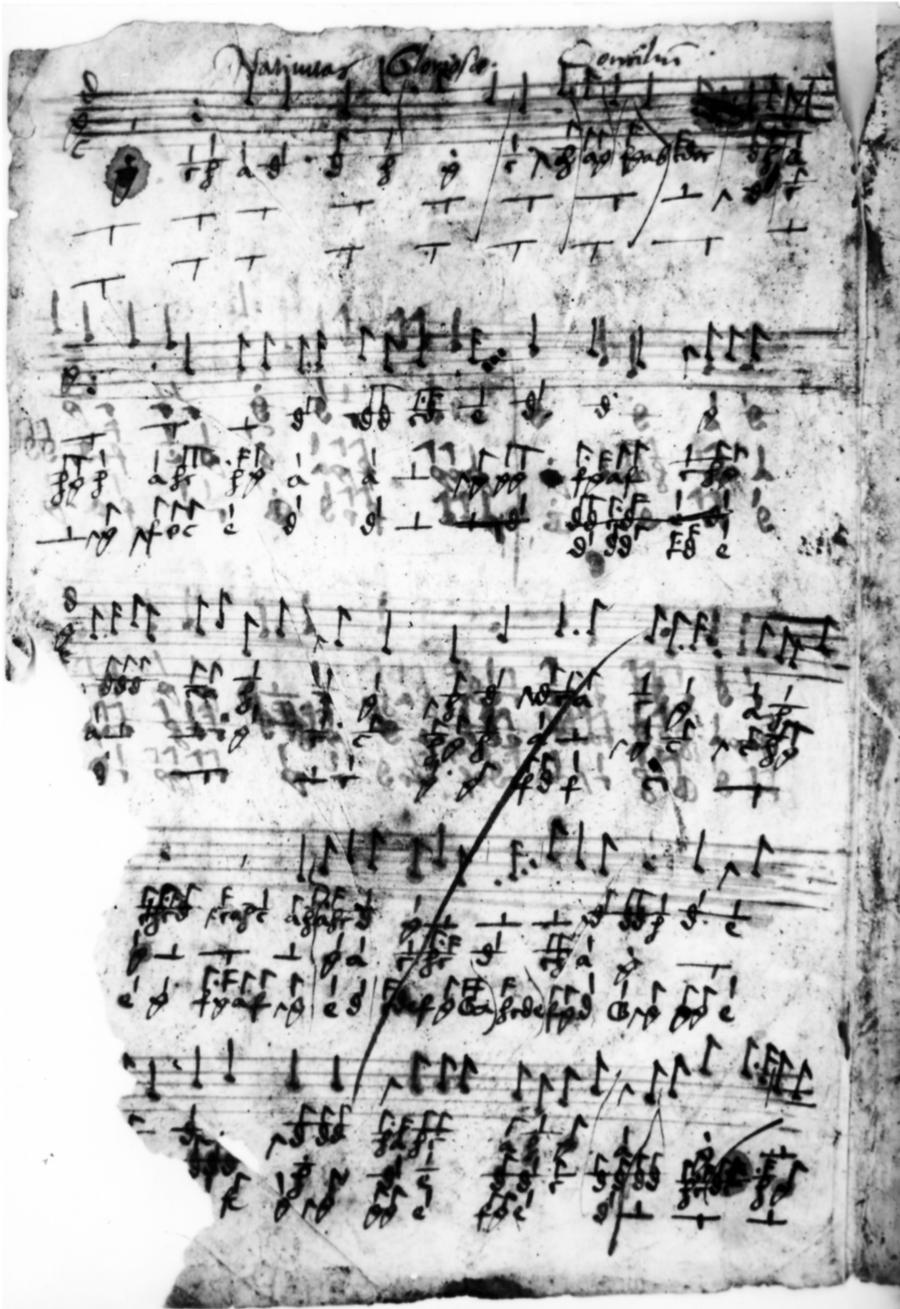


Abb. 5. b) ebd., Bl. A 1<sup>v</sup>





Abb. 5. d) ebd., Nr. 168 (gemäss altem Verzeichnis), Bl. B'

Abb. 5. e) ebd., Bl. B<sup>v</sup>



Abb. 5. f) ebd., Bl. C'

Abb. 5. g) ebd., Bl. C<sup>v</sup>



a)

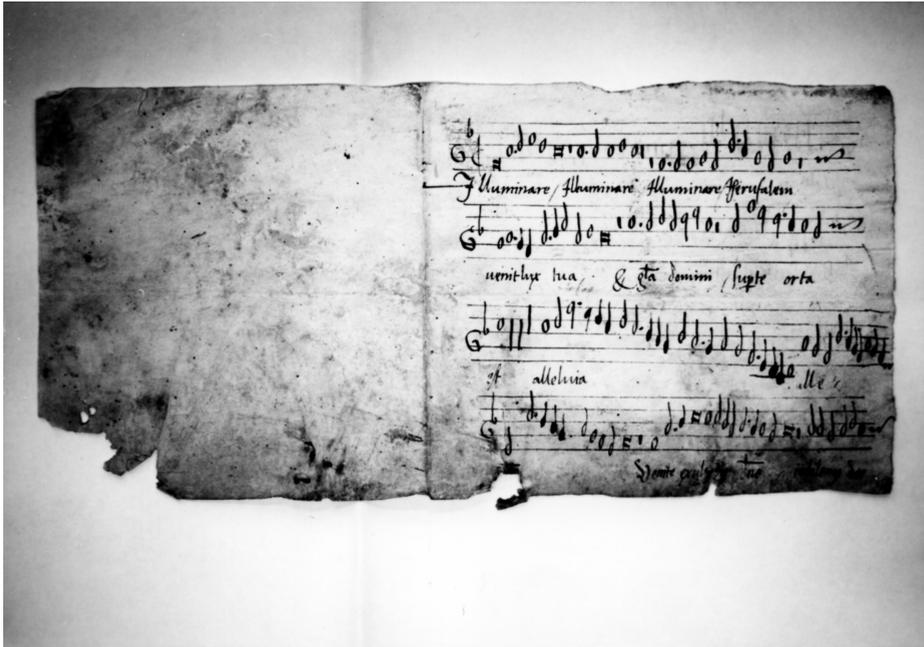


b)

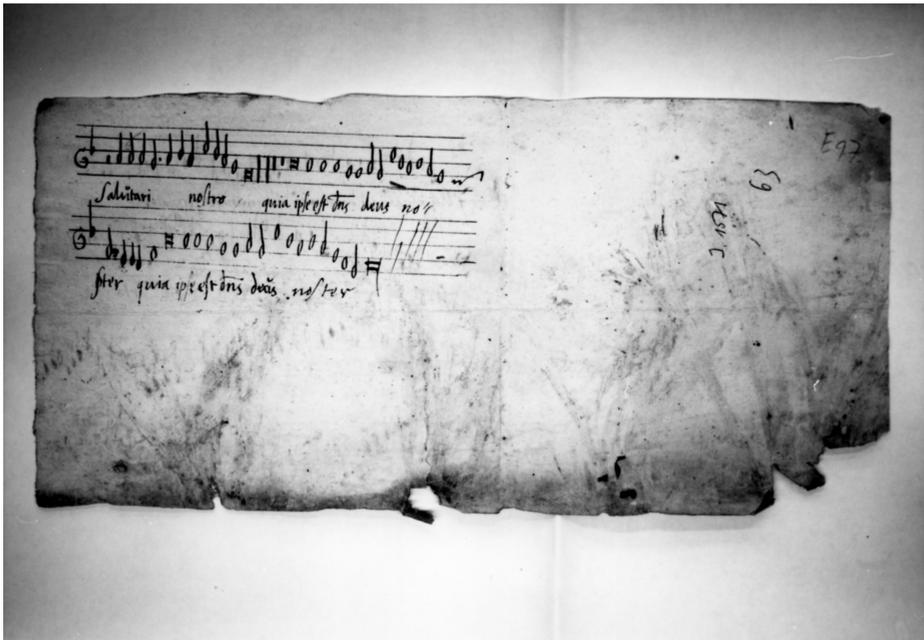
Abb. 6: Staatsarchiv Solothurn, Handschriften-Fragmente, Nr. 168 (gemäss altem Verzeichnis)  
a) Bl. D<sup>r</sup>, b) Bl. D<sup>v</sup>



Abb. 6. c) Bl. E'



a)



b)

Abb. 7: Staatsarchiv Solothurn, Handschriften-Fragmente, Nr. 169 (gemäss altem Verzeichnis)

a) Bl. F<sup>r</sup>, b) Bl. F<sup>v</sup>





