

Kleinüberlieferung
mehrstimmiger Musik vor 1550
in deutschem Sprachgebiet

Lieferung IX

Abhandlungen
der Akademie der Wissenschaften
zu Göttingen

Neue Folge, Band 15

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550
in deutschem Sprachgebiet

Lieferung IX



De Gruyter

Kleinüberlieferung
mehrstimmiger Musik vor 1550
in deutschem Sprachgebiet

Lieferung IX

Martin Staehelin

Neue Quellen des Spätmittelalters
aus Deutschland und der Schweiz

De Gruyter



Vorgelegt von Martin Staehelin in der Sitzung vom 8. April 2011

ISBN 978-3-11-026138-7
e-ISBN 978-3-11-027060-0
ISSN 0930-4304

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data:

Staehelin, Martin

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet, Lieferung IX :
Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz / Martin Staehelin.

p. cm. -- (Neue Folge ; Bd 15)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-3-11-026138-7

1. Music--Europe, German-speaking--To 1500--Sources. 2. Music--Europe, German-speaking--16th century--Sources. I. Title.

ML172.K66 2011

780.943'09--dc23

2011033735

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Vorwort

Der vorliegende, aus dem Göttinger Forschungsunternehmen *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* hervorgegangene neunte Text erscheint gegenüber dem Corpus der Vorgängerbeiträge¹ erst nach mehrjähriger Frist. Das liegt in vielfachen und längeren gesundheitlichen Anfechtungen des Herausgebers sowie in ihm später auferlegten unvorhergesehenen Aufgaben begründet, die es ihm verboten haben, die letzten redaktionellen Überarbeitungen des Manuskriptes zu vollziehen, bevor es vor längerer Zeit in den Druck hätte gehen sollen.² Und da das entsprechende Forschungsunternehmen im Jahre 2001 in aller Form abgeschlossen wurde, lagen die dann noch folgenden editorischen und redaktionellen Pflichten – das noch unpublizierte Material soll in Zukunft ebenfalls noch bekannt gemacht werden – vollumfänglich beim Herausgeber, ließen sich also nicht einem Stellvertreter übertragen; er wird, da es seither auch keine angestellten Mitarbeiter in dem genannten Unternehmen mehr gibt, ebenfalls für die noch herauszubringenden Hefte als Herausgeber und mitunter, wie hier, gleichzeitig als Autor tätig sein. Wenigstens eine achte Lieferung ist unlängst erschienen.

Es ist gewiß tunlich, an dieser Stelle sogleich mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß die Göttinger Akademie der Wissenschaften, welche die ersten Beiträge aus der Publikationsfolge der „Kleinüberlieferung“ in ihren „Nachrichten“ veröffentlicht hat, eben diese vor kurzer Zeit in der Reihe ihrer „Abhandlungen“ hat aufgehen lassen. Die Veröffentlichungen, die aus dem „Kleinüberlieferungs“-Unternehmen stammen, werden also in Zukunft nicht mehr als Einzelhefte in den „Nachrichten“, sondern als Lieferungen in den umfangreicheren Bänden der „Abhandlungen“ der Göttinger Akademie der Wissenschaften erscheinen.

Der vorliegende Beitrag führt, wie sein Titel sagt, *Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz* vor. Der Präsentation der Einzelfunde geht eine Art Grundsatzabschnitt voraus, der über Sachbegrif-

1 Vgl. dazu die Liste dieser Vorgängerbeiträge unten, S. 1, Anm. 1. Mit „KÜ“ (für „Kleinüberlieferung“) und angeschlossener römischer Ziffer werden die zugehörigen Hefte bzw. Lieferungen abgekürzt.

2 Vgl. dazu das Vorwort zu KÜ VIII.

fe, Untersuchungskriterien und wissenschaftliche Bedeutung Auskunft gibt, wie sie für das Forschungsunternehmen der „Kleinüberlieferung“ wichtig waren und es auch in der vorliegenden und den noch folgenden Publikationen bleiben; ebenfalls werden darin Angaben über die Arbeitsorganisation des Forschungsunternehmens gemacht, so daß der Leser eine knappe Vorstellung von der behandelten Sache und der Art der hierbei geübten wissenschaftlichen Arbeit erhält. Daß dieser Grundsatzabschnitt nicht schon dem ersten Heft der Reihe vorangestellt, sondern dort nur für einen späteren Beitrag angekündigt wurde, liegt darin begründet, daß dafür bereits hinreichende praktische Erfahrung im Umgang mit dem Material gesammelt sein sollte. Nach den erschienenen acht Lieferungen scheint der Zeitpunkt für diese grundsätzlichen Bemerkungen jetzt gegeben. Daß der Autor hierzu und in allen Folgeabschnitten übrigens oft eigene Vorarbeiten in den Fußnoten zitiert, lege man ihm, wie er schließlich noch erbittet, nicht als Unbescheidenheit aus; es liegt dies vielmehr daran, daß er sich seit Jahrzehnten beinahe als einziger Musikforscher in Deutschland um diese besondere quellenkundliche Unterdisziplin bemüht und durch wiederholte Vorauspublikationen auch versucht hat, Verständnis für diese zu wecken; große Gefolgschaft aus den Reihen seiner Kollegen hat er nicht gefunden.



Der Herausgeber und Autor kann jenen Kollegen nicht herzlich genug danken, die ihn auf einzelne der im Folgenden publizierten Stücke hingewiesen und deren Bearbeitung und Aufnahme in die Reihe der „Kleinüberlieferung“ angeregt, ja darum mitunter sogar gebeten haben: es sind dies die Damen und Herren Kollegen Dr. Veronika Gerz-von Büren (Paris), Prof. Dr. Hartmut Broszinski (Kassel), Dr. Helmar Härtel (Wolfenbüttel), Dr. Helmut Hell (Berlin), Dr. Frank Labhardt (Basel) und Prof. Dr. Reinhard Strohm (Oxford); die Art solcher Anregungen oder Bearbeitungsbitten ist im Folgenden je im entsprechenden Abschnitt erläutert. Es ist ihm klar, daß ohne diese wertvollen Hinweise einige der hier behandelten Quellen vielleicht gar nicht aufgespürt worden wären. Daß ihre Veröffentlichung sich aus den oben angedeuteten Gründen schließlich so sehr verzögert hat, bedauert der Herausgeber diesen Kollegen gegenüber besonders; wenn er selber diese Verspätung auch nicht hat vermeiden können, möchte er sich bei ihnen doch in aller Form entschuldigen.

In den Dank des Autors seien sodann besonders auch jene Institutionen eingeschlossen, welche die hier vorgestellten Stücke besitzen und in freundlicher Weise die Bewilligung zu Publikation und Reproduktion erteilt sowie, wo nötig, technische Hilfe geleistet haben. Es sind dies, in al-

phabetischer Reihe der Ortsnamen: Staatsanwaltschaft des Kantons Basel-Stadt, mit der Photographieabteilung der zugehörigen Kriminaltechnischen Abteilung; Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt; Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Murhardsche Bibliothek bei der Hochschulbibliothek Kassel; Hauptstaatsarchiv Stuttgart; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel. Jene Damen und Herren Mitarbeiter dieser Institutionen, denen sich der Autor für geduldigen Rat und sachkundige Hilfe an Ort und Stelle zu Dank verpflichtet weiß, sind in den Texten zu den einzelnen Stücken namentlich genannt; das gilt ebenfalls für Fachkollegen aus Nachbardisziplinen, die aus der Tiefe ihrer Kenntnisse auf Fragen geantwortet haben. Herrn Dr. Alexander Steinhilber (Berlin-Hamburg) sei für die unermüdliche Hilfsbereitschaft gedankt, mit der er um die Beschaffung entlegener wissenschaftlicher Literatur bemüht war.

Schließlich dankt der Herausgeber auch an dieser Stelle der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für ihre großzügige Förderung des genannten Forschungsunternehmens.

Und da der Autor schon einmal am Danken ist, glaubt er dies zuletzt auch noch in ganz anderer Richtung tun zu sollen. Denn in besonderer Dankbarkeit erinnert er sich einiger unvergeßlicher abendlicher Gespräche, die er verschiedentlich mit dem Göttinger Historiker Hermann Heimpel in dessen letzten guten Jahren führen durfte. Sie betrafen zwar wesentlich das Spätmittelalter, selbst im Feld von dessen Musikgeschichte, ja gelegentlich sogar Handschriftenfragmente dieser Zeit, verweilten aber oft auch in anderen Jahrhunderten und Disziplinen und besonders auch bei allgemeineren historischen Themata. Eben hier bestätigten sie eindrucksvoll – um eine mündlich überlieferte Formulierung des von Heimpel so sehr verehrten Jacob Burckhardt zu verwenden –, das Ideal des „Geschichtsmenschen“ überhaupt, der als sein Ziel „den allgemeinen Blick in das Geschichtliche“ erkenne³, ein Ziel, dem Heimpel so eindrucksvoll entsprach und dem wo immer möglich nachzustreben sich auch der Verfasser der vorliegenden Untersuchungen bemüht.

Göttingen, im Herbst 2010

Martin Staehelin

3 Vgl. Felix Staehelin, *Reden und Vorträge*, hrsg. von Wilhelm Abt, Basel 1956, S. 316.

Inhalt

Vorwort	V
Abkürzungen von zitierten musikalischen Quellen	XI
Technische Abkürzungen	XV
1. Grundsätzliche Bemerkungen zu Forschungsunternehmen und -gegenstand „Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet“	1
2. Handschriftenreste der Zeit um 1400 in Basel	21
3. Das Fragment einer französischen Chanson um 1400 in Stuttgart ..	37
4. Das Gerbertsche Chanson-Fragment des frühen 15. Jahrhunderts aus der ehemaligen Bibliothek des Klosters St. Georgen in Villingen	41
5. Ein Fragment des frühen 15. Jahrhunderts mit Musik u.a. von Machaut in Kassel	49
6. Fragmente einer vielleicht elsässischen Sammelhandschrift etwa des mittleren 15. Jahrhunderts aus der Privatbibliothek von Johannes Wolf	53
7. Norddeutsche Fragmente mit Lautenmusik um 1460 in Wolfenbüttel	67
8. Ein Fragment mit mehrstimmiger Musik um 1470 in Basel	89
9. Drei Lied- und Instrumentalsätze in einem vermutlich Baslerischen Sammelband um 1510 in Wolfenbüttel	97
Abbildungen	105
Abbildungsnachweis	153

Abkürzungen von zitierten musikalischen Quellen

Handschriften

Aosta	Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, ohne Sign.
Augsburg 25	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 4° Cod. Mus. 25
Augsburg 38	Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. Oettingen II, 1, 2°, 38 (Traktat) ¹
Basel 10	Basel, Universitätsbibliothek, Ms. F X 10
Basel 26f	Basel, Universitätsbibliothek, Ms. F VI 26f
Berlin 719	Berlin, Staatsbibliothek PK, Ms. germ. qu. 719 („Königsteiner Liederbuch“)
Berlin 40021	Berlin, Staatsbibliothek PK, Mus. ms. 40021
Berlin 40580	Berlin, olim Preußische Staatsbibliothek, Ms. mus. 40580 (verschollen)
Berlin 40613	Berlin, Staatsbibliothek PK, Mus. Ms. 40613 („Lochamer-Liederbuch“ mit „Fundamentum organisandi“ von Conrad Paumann)
Bern 218	Bern, Burgerbibliothek, Cod. 218
Bruxelles, Ste. Gudule/ Mons, Leclercq	Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Fonds Sainte Gudule, Fragment I / Mons, Collection privée F. Leclercq, ohne Sign.
Cambrai 1328	Cambrai, Bibliothèque Municipale, Ms. 1328

1 Zu den handschriftlichen Traktaten, die mehrstimmige Stücke zitieren, vergleiche man, in der Reihenfolge ihres Erscheinens in der hier gebotenen Liste, die folgenden Titel und damit auch die entsprechenden Traktateditionen: Zu Augsburg 38/Philadelphia 36: Martin Staehelin, *Beschreibungen und Beispiele musikalischer Formen in einem unbeachteten Traktat des 15. Jahrhunderts*, AfMw 31 (1974), S. 236-242; zu Melk 950: *Tractatulus de Cantu mensurali seu figurativo Musice artis*, ed. F. Alberto Gallo, o. O. (1971) (= CSM 16); zu Sterzing: Lorenz Welker, *Ein anonymer Mensuraltraktat in der Sterzinger Miscellaneen-Handschrift*, AfMw 48 (1991), S. 255-289; zu Warszawa 61, 1 und Warszawa 61, 2: *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish sources 11th-16th century*. Studies edited by Elżbieta Witkowska-Zaremba, Kraków 2001, S. 487-539; zu Wrocław 16: Johannes Wolf, *Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts*, AfMw 1 (1918/19), S. 331-345.

Chantilly 564	Chantilly, Musée Condé, Ms. 564
Chrudim 12580	Chrudim, Městské muzeum, Ms. 12580
Dijon 2837	Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 2837
Erfurt 44	Erfurt/Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek, Cod. 8° 44
F	Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. 29,1
Faenza 117	Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117
Florenz 26	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26
Florenz 27	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 27
Florenz 107bis	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX. 107bis
Frankfurt 20	Frankfurt/M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Fragm. lat. VII 20
Gent 3360 A	Gent, Rijksarchief, fonds Varia D 3360 A
Groningen 70	Groningen, Universiteitsbibliotheek, Inc. 70
Grottaferrata 197	Grottaferrata, Biblioteca dell'Abbazia, Coll. prov. 197
Harburg 38	s. oben unter Augsburg 38
Hradec Králové 6	Hradec Králové, Museum, Cod. II A 6 („Franz-Cantonale“)
Innsbruck 457	Innsbruck, Universitätsbibliothek, Ms. 457
Innsbruck, Wolkenstein B	Innsbruck, Universitätsbibliothek, ohne Sign.
Ivrea	Ivrea, Biblioteca Capitolare, ohne Sign.
Kapstadt 3	Cape Town, The South African Library, MS Grey 3.b.12
Kopenhagen 17a	Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Frag. 17a
Kopenhagen 1848 2°	Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Ny kgl. Samling 1848 2°
Leiden 342A	Leiden, Universiteitsbibliotheek, Ms. L.T.K. 342A
Leipzig 1494	Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 1494 („Apel-Codex“)
London 29987	London, British Library, MS. add. 29987
Lucca 184	Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184
Melk 950	Melk, Stiftsbibliothek, Ms. 950 (Traktat) ¹
Merseburg 13	Merseburg, Domstift, Archiv und Bibliothek, Ms. 13b

München 810	München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 810 („Schedel-Liederbuch“)
München 3725	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3725 („Buxheimer Orgelbuch“)
München 14274	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274 („Codex St. Emmeram“)
Padua 658	Padova, Biblioteca Universitaria, Ms. 658
Paris 568	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fonds ital. 568
Paris 676	Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vm ⁷ 676
Paris 4379	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. nouv. acq. fr. 4379
Paris 6671	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. nouv. acq. fr. 6771 („Codex Reina“)
Parma 75	Parma, Archivio di Stato, (Frammenti musicali,) Busta n. 75
Perugia 431	Perugia, Biblioteca Comunale „Augusta“, Ms. 431 (G 20)
Philadelphia 36	Philadelphia, University of Pennsylvania, Charles Patterson Van Pelt Library, Ms. latin 36 (Traktat) ¹
Prag 9	Praha, Národní knihovna, Ms. XI E 9
Reichersberg 60	Reichersberg, Stiftsbibliothek, Cod. 60
Segovia	Segovia, Catedral, Archivo Musical, ohne Sign.
Sterzing	Sterzing, Stadtarchiv/Rathaus, ohne Sign. (Traktat) ¹
St. Gallen 462	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 462 („Liederbuch des Johannes Heer“)
St. Gallen 463	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 463
Straßburg 22	Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, Ms. C 22 (verbrannt, aber sehr genau rekonstruiert)
Trento 87	Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, Ms 87
W ₁	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmst.
W ₂	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmst.
Warszawa 61, 1	Warszawa, Biblioteka Narodowa, BOZ 61 (1. Traktat) ¹
Warszawa 61, 2	Warszawa, Biblioteka Narodowa, BOZ 61 (2. Traktat) ¹

Wien, Wolkenstein A	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 2777
Wolfenbüttel 292	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 292 Musica Handschr.
Wrocław 16	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, IV. Qu. 16 (Traktat) ¹
Zwettl	Zwettl, Zisterzienserstift, ohne Sign.
Zwickau 78	Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. LXXVII, 3

Drucke

1504.Petrucchi	<i>Canti C. N° cento cinquanta</i> , Venezia, Petrucci 1503 [n. st. 1504]
1512.Schlick	Arnolt Schlick, <i>Tabulaturen etlicher lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten</i> , Mainz, Schöffler, 1512
<1513>.Oeglin [1519?].Aich	<68 Lieder, Augsburg, Oeglin?, ca. 1513> <i>LXXV. hubscher Lieder ...</i> , Köln, Arnt von Aich, <1519?>
1539.Forster	<Georg Forster>, <i>Ein außzug guter alter und newer Teutscher liedlein ...</i> , Nürnberg, Petreius, 1539, sowie Folgeauflagen von 1543, 1549, 1552 und 1560

★

Für genauere Angaben zu den einzelnen Quellen sei empfohlen, sich für Handschriften im *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 Bde, Neuhausen-Stuttgart, 1979ff., für Drucke in den einschlägigen Bänden des *Répertoire International des Sources Musicales* [= RISM], Reihe B²⁻⁵, München/Duisburg 1969ff. zu informieren.

Technische Abkürzungen

A	Altus
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AM	Acta Musicologica
B	Bassus
C	Cantus
CSM	Corpus Scriptorum de Musica
CT	Contratenor
D	Discantus
ebda.	ebenda
EdM	Das Erbe deutscher Musik
GP	Graduale Pataviense
JAMS	Journal of the Musicological Society
Jg.	Jahrgang
JM	Journal of Musicology
K	Konkordanz(en)
Kf	Kontrafaktur
KÜ	[Reihe] „Kleinüberlieferung ...“ [mit der Nummer der Lieferung]
Mf	Die Musikforschung
PäM	Publikationen älterer Musik
r	recto
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
RM	Revue de Musicologie
Sjbmw	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
StMw	Studien zur Musikwissenschaft
T	Tenor
T.	Takt
TVNM	Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis
v	verso
v.	vocum
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

1. Grundsätzliche Bemerkungen zu Forschungsunternehmen und -gegenstand „Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet“

„Im Hinblick auf die Wechselfälle, welchen die Denkmäler des Mittelalters auch in unsern Gegenden unterliegen können, werden Freunde des Alterthums es nicht für nutzlos erachten, wenn wenigstens das gegenwärtig Vorhandene in kurzer Schilderung constatirt wird“. (Jacob Burckhardt, *Beschreibung der Domkirche zu Chur*, Zürich 1857, S. 151).

Im Vorwort zu Lieferung I der Publikationsfolge *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* wurden einige grundsätzliche Bemerkungen zu den hier zu erwartenden Veröffentlichungen und ihrem Gegenstand an späterer Stelle angekündigt. Daß diese Bemerkungen nicht sogleich zu Beginn erfolgten, lag nicht in der Absicht rascher Publikation eines ersten Beitrags, sondern vielmehr im Wunsche des Herausgebers begründet, bei späterer Formulierung solcher Bemerkungen bereits über einen soliden Erfahrungsschatz in Umgang mit und Erschließung von mehreren Einzelstücken dieser Kleinüberlieferung zu verfügen. Ein solches Erfahrungsmaterial liegt nunmehr, mit der Lieferung IX, in hinreichendem Umfang vor,¹ so daß derartige Bemerkungen vorangestellt werden können.²

1 Die bisher erschienenen Hefte und Lieferungen mit Beiträgen zur „Kleinüberlieferung“ werden im Folgenden aufgelistet und mit „KÜ“ und folgender römischer Ziffer abgekürzt: KÜ I: Martin Staehelin, *Die Notre-Dame-Fragmente aus dem Besitz von Johannes Wolf*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist. Kl., Jg. 1999, Nr. 6. – KÜ II: Armin Brinzing, *Fragmente mit mehrstimmiger Musik des 16. Jahrhunderts im Fürstlich Ysenburg- und Büdingischen Archiv Büdingen*, ebda., Jg. 2001, Nr. 1. – KÜ III: Martin Staehelin, *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig*, ebda., Jg. 2001, Nr. 2. – KÜ IV: Joachim Lüdtke, *Fragmente und versprengte Überlieferung des 14. bis 16. Jahrhunderts aus dem mittleren und nördlichen Deutschland*, ebda., Jg. 2001, Nr. 6. – KÜ V: Armin Brinzing, *Neue*

Es ist gleichzeitig daran gedacht, der dereinst letzten Lieferung in dieser Reihe nicht nur ein Gesamtregister, sondern auch einige weitere grundsätzliche und zusammenfassende Bemerkungen beizugeben, dannzumal aus der Rückschau auf eine noch größere Zahl von erschlossenen und publizierten Stücken, so daß sich Gewinn und Bedeutung der hier insgesamt vorgeführten Kleinüberlieferung noch deutlicher erkennen und breiter beurteilen lassen werden. Zweifellos wird dann auch der Einbezug des jetzt noch nicht, aber bis dahin ebenfalls veröffentlichten Materials willkommen sein.

Eben dieser Hinweis auf die, die Gesamtreihe aus dem Rückblick abschließenden Erläuterungen macht klar, daß die hier vorzutragenden Bemerkungen auch umgekehrten, nämlich praeliminaren Charakter haben sollen; das gilt, auch wenn sie erst jetzt erfolgen. So werden diese Bemerkungen sich bemühen, Thema und Sache der „Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik“ genau zu bestimmen, Begriffe und Kriterien, deren sich die Untersuchungen bedienen und auch schon bedient haben, ausdrücklich festzulegen sowie deren technische und organisatorische Durchführung zu erläutern; sodann soll aus der Sache heraus begründet werden, weshalb die umfangreichen Bemühungen um diese Kleinüberlieferung überhaupt unternommen werden oder worden sind und welchen Gewinn sie verheißen.

Quellen zur Geschichte der Odenkomposition in Deutschland, ebda., Jg. 2001, Nr. 8. – KÜ VI: Joachim Lüdtke, *Fragmente und versprengte Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts im nördlichen und westlichen Deutschland*, ebda., Jg. 2002, Nr. 4. – KÜ VII: Peter Christian Jacobsen, *Ein neues Fragment zum Magnus liber organi*, Jg. 2006, Nr. 3. – KÜ VIII [im Druck irrig bezeichnet: VII]: Armin Brinzing, *Neue Quellen zur Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts in München, Solothurn und Augsburg*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist. Kl., N.F., Bd. 7, 2009, S. 245-292. – KÜ IX: Martin Staehelin, *Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz*, ebda., Bd. 15, 2011. – Vielleicht dürfen hier auch einige Vorläuferpublikationen gleichen Charakters angeführt werden, umso mehr, als aus ihnen die Idee des „Kleinüberlieferungs“-Unternehmens hervorgegangen ist: Martin Staehelin, *Conductus-Fragmente aus einer Notre-Dame-Handschrift in Frankfurt am Main*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist.Kl., Jg. 1987, Nr. 8. – Ders., *Münchener Fragmente des späten Mittelalters mit mehrstimmiger Musik*, ebda., Jg. 1988, Nr. 6. – Ders., *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts*, ebda., Jg. 1996, Nr. 5.

- 2 Einige hier dargelegte Überlegungen sind bereits an früheren Stellen vorgetragen worden: Martin Staehelin, *Die Erforschung mittelalterlicher Musikfragmente. Ein Beitrag zur Revision unserer musikgeschichtlicher Vorstellungen*, Bibliothek und Wissenschaft 30 (1997), S. 26-40, sowie ders., *Erschließung und Bedeutung mittelalterlicher Überlieferung: Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik*, in: *Die Präsenz des Mittelalters in seinen Handschriften*, hrsg. von Hans-Jochen Schiewer und Karl Stackmann, Tübingen 2002, S. 65-81.

Es sei schon jetzt die Hoffnung ausgesprochen, daß die insgesamt geleisteten Bemühungen um diese Kleinüberlieferung die hier folgenden Überlegungen am Ende im Wesentlichen bestätigen und die damit verbundenen Anstrengungen rechtfertigen können.

I.

1. Das im oben gegebenen Titel benannte Forschungsunternehmen, während dreier Jahre (1998–2001) von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen gefördert, verfolgte die Absicht, systematisch nach bisher unbekannter „Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet“ zu suchen, das Gefundene wissenschaftlich zu erschließen und zu publizieren, um es so weiterer Forschung zugänglich zu machen. Die inneren Begründungen dieser Absicht werden erst später in einigem Umfang dargestellt; vorangehen muß die Klärung dessen, was mit der genannten „Kleinüberlieferung“ innerhalb dieses Unternehmens und der daraus hervorgehenden – und auch schon hervorgegangenen – Veröffentlichungen gemeint ist.

Dafür seien im Folgenden die Gebiete mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Buch- und Quellenkunde betreten und aus ihnen, zum Teil in Übereinstimmung mit schon üblichen Begriffen, zum Teil in deren Weiterführung, zwei Quellenformen einer älteren Kleinüberlieferung von mehrstimmiger Musik herausgestellt, die in ihrem prinzipiell geringen äußeren Umfang miteinander vergleichbar sind, sich jedoch in anderer Hinsicht unterscheiden. Es soll die Rede einerseits vom „Fragment“ und andererseits von der „versprengten Überlieferung“ sein. Diese Begriffe seien wie folgt definiert und charakterisiert:

– Als „Fragment“ gilt hier ein, meist schon früh aus seinem ursprünglichen Gesamtzusammenhang herausgelöstes Handschriftenbruchstück, bestehend oft nur aus einem oder zwei Blättern mit notierter mehrstimmiger Musik. Die beschriebene Auslösung wurde in aller Regel durch einen Buchbinder früherer Zeit vorgenommen, der die Aufgabe hatte, einen andern Manuskript- oder Buchblock mit einem Einband zu versehen: zu dessen Verstärkung in Rücken oder Gelenken, zur äußeren Umhüllung der beiden Buchdeckel und/oder zu deren Innenabdeckung durch aufgeklebte sogenannte „Spiegel“,³ gelegentlich auch zur Innenpolsterung solcher Deckel,⁴

3 Vgl. KÜ IV, S. [51]–[54]; auf S. [51]f. sind die Spuren des auf die Bandinnendeckel umgelegten Einband-Pergaments noch gut zu erkennen, über das die Fragmentblätter als Spiegel gelegt wurden.

verarbeitete der Buchbinder Pergament- oder auch Papiermaterial, das sich für die genannten Zwecke eignete und das er, selbst wenn es schon beschrieben war, aus nicht mehr benötigten oder für wertlos gehaltenen Manuskript-, seltener gedruckten Blättern gewann. Neben dieser „direkten“ Provenienz aus einem, ihm zu solchem Verbrauch zur Verfügung stehenden Vorgängerband bestand auch die vermutlich keineswegs seltene Gelegenheit, verarbeitbares Material auf einer Messe oder von einem, solches Material feilbietenden, gelegentlich auch reisenden Papier- und Pergamenthändler zu kaufen.⁵ Wichtig ist, daß der – dann leicht wahrnehmbare – Inhalt bzw. die Beschriftung der das Bindematerial liefernden Althandschrift für den Buchbinder keinerlei Bedeutung hatten: entscheidend war für ihn allein dessen Eignung zum technischen Bindevorgang, und es dürfte eine wirkliche Ausnahme gewesen sein, wenn der Buchbinder einen neuen Buchblock bewußt mit einem vermakulierten Einbandmaterial umgeben hätte, dessen schon vorhandene Beschriftung auch inhaltlich zum Text des Buchblockes gepaßt hätte.⁶ Für jene Papiere, mit denen das Innere neuer Einbanddeckel gepolstert wurde, entfallen derartige Erwägungen natürlich, da jene nach Abschluß des sie mit einem Pergamentüberzug verbergenden Bindevorganges ohnehin nicht mehr sichtbar waren.

Fast immer mußte der Buchbinder bei diesen Arbeitsvorgängen das aus älteren Bänden übernommene Material auf das Format des neuen Codex zurechtschneiden. Darin liegt der Grund dafür, daß dieses Material sehr häufig – und wiederum ohne Rücksicht auf seinen Inhalt und die vorgegebene Beschriftung – in Teilen beschnitten und unvollständig ist, ein Um-

4 Vgl. KÜ III, S. [12]f.

5 Vgl. z. B. einen Rechnungsbeleg aus dem Vatikanischen Archiv, M1, für Konstanz, 6. Juli 1418: „Bartholomeo de Pratis mercatori cartarum pergamenarum Romanam curiam sequenti pro X cartis ... XX solidos monet Constantiensis“, vgl. Karl-August Fink, *Zum Finanzwesen des Konstanzer Konzils*, in: Festschrift für Hermann Heimpel zum 70. Geburtstag, Bd. 2, Göttingen 1972, S. 627-651, bes. S. 651; oder savoyische Hofrechnung vom 19. August 1435: „Libravit ... domino Petro Theobaldi [= Thiébault] capellano et scriptori cuiusdam libri cantus quem dominus fieri facit pro eius capella, videlicet pro expensis suis fiendis eundo apud Friburgum causa apportandi pergamenum necessarium pro dicto libro, II florenos“, vgl. Gino Borghezio, *La fondazione del Collegio nuovo Puerorum innocentium del Duomo di Torino*, in: *Note d'archivio* 1 (1924), S. 200-266, bes. S. 231, Nr. 47. Manche Originalbelege aus dem Überblick über den Papier- und Pergamenthandel einer ganzen Stadt bietet Hans Kälin, *Papier in Basel bis 1500*, Diss. Basel 1974; besonders anschaulich z. B. der Eintrag in den „Wochenausgaben“ der Basler Verwaltung (Basel, Staatsarchiv Finanz D 3) vom 2. Mai 1500: „Item 6 s umb 2 hutt berment zü kopperten uber die sturbücher“.

6 Vgl. z. B. Martin Staehelin, *Bemerkungen zu den Musikfragmenten im Wiener Schotten-Codex 355*, AM 53 (1986), S. 117-129, bes. S. 118 und 127.

stand, der es dem heutigen Forscher nicht selten schwer macht, die auf solchen Fragmenten notierten Stücke zu bestimmen, etwa wenn sie an ihren oberen Original-Blatträndern beschnitten sind und damit die Text- und Musikanfänge ihrer Kompositionen verloren haben.⁷ Oft hat die Arbeit des Buchbinders auf den Fragmenten auch erhebliche Verschmutzungen verursacht, da nicht nur der Gebrauch des neuen Bandes, sondern auch der zuvor verwendete Buchbindekleister bräunende, schwärzende oder bleichende Spuren hinterlassen hat, die das genaue Lesen der ursprünglichen Beschriftung oft sehr mühevoll oder gar unmöglich machen.⁸

Die musikhistorische Erforschung dieser Fragmente vermag am ungehindertsten zu operieren, wenn diese Bruchstücke von ihren Trägercodices abgelöst und, wenn nötig, gereinigt worden sind; dann wird der Blick auf die originalen Eintragungen wieder freigegeben, und es kann der Musikforscher von heute, anders als der frühere Buchbinder, seinem Interesse am ursprünglichen Inhalt dieses Bruchstück-Materials ungehindert nachgehen.

– Von „versprengter Überlieferung“ sodann ist die Rede, wenn in einem Codex, oft einem Sammelband mit Texten, die mit Musik nichts zu tun haben, an irgendeiner Stelle auf einigen wenigen vorhandenen oder auch eigens eingefügten Blättern musikalische Eintragungen vorgenommen worden sind. Manchmal werden trotz der häufigen Fremdheit der Teile untereinander wenigstens lose innere Verbindungen der Eintragungen erkennbar, etwa wenn das Bandcorpus weitgehend aus artistisch-quadrivialen Traktattexten besteht, so daß die versprengte Musikpartie dann doch kein völliger Fremdkörper ist, weil die Musik bekanntlich zum Kanon der quadrivialen Disziplinen der alten universitären Artistenfakultät gehört hat.⁹

Mit den „Fragmenten“ teilt die „versprengte Überlieferung“ ihren in der Regel kleinen äußeren Umfang. Vom „Fragment“ weicht sie jedoch insofern ab, als sie sich meist keine barbarischen Beschneidungen und Beschädigungen hat gefallen lassen müssen: die Eintragungen sind also zum Glück selten bruchstückhaft; auch sind sie, da im Inneren eines Bandes stehend, selten so verschmutzt oder abgegriffen, wie Fragmente es mitunter sein können, die zum äußeren Einband eines neuen Codex haben dienen müssen und durch dessen Gebrauch oft sehr verunreinigt oder abgeschabt sind.¹⁰

7 Vgl. KÜ III, S. [57]-[114], passim.

8 Vgl. KÜ VIII, S. 277f., Abb. 3a)-d).

9 Vgl. unten, Abschnitt 9, S. 97-104.

10 Vgl. unten, Abschnitt 2, S. 29-32, Fragment **D**.

2. Diese eben beschriebenen beiden Überlieferungsformen sind es, die zusammengefaßt als „Kleinüberlieferung“ bezeichnet worden und Gegenstand des fraglichen Forschungsunternehmens gewesen und geblieben sind.

Es liegt auf der Hand, daß sich dieses Unternehmen mit Rücksicht auf Materialumfang und Forschungskraft gewissen Einschränkungen unterwerfen muß; sie sind in seinem Titel auch festgehalten. Zunächst verfolgen sie eine Konzentration auf Stücke mit mehrstimmiger Musik: Eintragungen mit einstimmigen Notationen werden bewußt ignoriert, weil besonders Fragmente mit Niederschriften des gottesdienstlichen sogenannten Gregorianischen Chorals so zahlreich erhalten sind, daß es, bei ihrem oft wenig spezifischen Inhalt und bei den verhältnismäßig wenigen dazu vorhandenen wissenschaftlichen Vorarbeiten, sehr schwierig, ja vielfach unmöglich wäre, die für eine Publikation hinreichende Übersicht über das Material zu gewinnen; auch wäre eine liturgie-historische und -geographische Bestimmung gerade kleiner choraler Manuskriptreste vielfach über die Maßen zeitaufwendig, oft völlig erfolglos. Diese Schwierigkeiten erscheinen bei der mehrstimmigen Kleinüberlieferung wesentlich gemildert: die gefundenen Stücke lassen sich inhaltlich leichter „greifen“, die Vergleichsmaterialien leichter übersehen, und es existieren auch einige grundlegende Nachschlage- und Auskunftsmittel, die zugezogen werden können. Selbstverständlich berücksichtigen die Veröffentlichungen des Unternehmens auch nicht-mehrstimmige Stücke, wenn sie auf dem gleichen Quellendokument zusammen mit mehrstimmigen Kompositionen überliefert sind: der Überlieferungszusammenhang muß in diesem Fall natürlich berücksichtigt werden.¹¹

Die Einschränkung des Projekts auf die Zeit vor 1550 liegt in der Zahl möglicher Quellenfunde begründet. Denn nach der Mitte des 16. Jahrhunderts wächst die Zahl der Quellen mit mehrstimmiger Musik insgesamt an, so daß auch der Umfang der „Kleinüberlieferung“ zunehmen muß; allerdings zeigen die Quellen dieser „Kleinüberlieferung“, ebenso wie die unversehrt gebliebenen, dann oft eine gewisse formale und/oder inhaltliche „Verflachung“. Wenn schon, sollten die Kräfte der Forschung im vorliegenden Zusammenhang voll auf den im allgemeinen wichtigeren und wertvolleren Quellenzuwachs aus früherer Zeit gerichtet werden. Die Grenze des Jahres 1550 wird jedoch nicht doktrinär streng gezogen; in vielen Fällen ist dies schon deshalb nicht möglich, weil Quellen oft nicht genau datiert und ihre Entstehungsjahre nur geschätzt werden können.

Ebenfalls findet eine Einschränkung auf Stücke statt, die in Bibliotheken und Archiven des deutschen Sprachgebietes, mithin Deutschlands,

11 Vgl. z.B. unten, Abschnitt 6, S. 53–66.

Österreichs und der Schweiz, liegen. Das hat zunächst technische Gründe, schon deshalb, weil mit den zur Verfügung stehenden zwei, je halbtags tätigen Mitarbeitern des Projektes kein noch größeres Gebiet berücksichtigt werden konnte und andere europäische Nationen mitunter eine eigene musikhistorische Fragmentenforschung betreiben oder betrieben haben, die doppelte Recherchen unnötig und unsinnig machen würde. Daß die Quellen nach Gestalt, Inhalt (z.B. auch mit Konkordanzen, also Parallelüberlieferungen der ans Licht getretenen Stücke) oder anderen Eigenheiten die Einschränkung auf das deutschsprachige Gebiet aber auch selber rechtfertigen, machen die auftretenden Verschiedenheiten im Vergleich mit Stücken aus anderen Ländern Europas deutlich; nur in Ausnahmefällen werden Funde aus ihren Bibliotheken und Archiven aufgenommen, und auch dies nur, wenn es sich um in deutschem Sprachgebiet entstandene Stücke handelt.

Schließlich ist der Richtlinie gefolgt worden, nur unbekannte oder doch bisher unzureichend erschlossene Stücke aufzunehmen; ihre Auffindung und wissenschaftliche Erschließung im Unternehmung der „Kleinüberlieferung“ soll das Ergebnis neuer und tiefgreifender Bemühung sein. Schon bekannte und auch wissenschaftlich bereits behandelte Stücke sind nur erfaßt, wenn sie direkt zu bisher unbekanntem Material gehören¹² oder wenn ihre wissenschaftliche Bearbeitung zu neuen Einsichten von einiger Bedeutung geführt hat.¹³

II.

Damit ist diese Darlegung an einer Stelle angelangt, an der es sich empfiehlt, kurz über die Organisation des Unternehmens und die Richtlinien zu handeln, denen die Veröffentlichungen der Forschungsergebnisse folgen.

Am Anfang der Aktivitäten stand einerseits ein breites und gründliches Studium von gedruckten Handschriftenkatalogen, andererseits eine Fragebogenaktion, die sich bei Bibliotheken und Archiven mit alten Manuskriptbeständen nach mehrstimmiger Kleinüberlieferung erkundigte. Aus Beidem ergaben sich Hinweise auf sichere, auf mögliche und auch auf zweifelhafte Materialien, die in Frage kamen; in allen diesen Fällen erfolgte zur endgültigen Klärung eine Besichtigung des fraglichen Schriftgutes an Ort und Stelle. Die Zahl der angefragten und der besuchten Institutionen war natürlich erheblich größer als diejenige der dann innerhalb der Publi-

12 Vgl. unten, Abschnitt 2, S. 29f., Fragment **D**.

13 Vgl. ebda.

kationen insgesamt vorgestellten Stücke; trotzdem kann von flächendeckenden oder gar vollständigen Recherchen nicht die Rede sein. Praktisch war einer der beiden Projektmitarbeiter, mit „Hauptquartier“ in München, für das südliche Gebiet des Forschungsgebiets (Dr. Armin Brinzing), der andere, in Göttingen, für den nördlichen Teil zuständig (Dr. Joachim Lüdtke). Bei positiven Befunden wurden äußere Merkmale an Ort und Stelle aufgenommen, aber die weitere wissenschaftliche Untersuchung der Stücke anhand von Photographien oder Filmen „zu Hause“ weiterbetrieben; mitunter mußten später nochmals Kontrollen an den Originalen unternommen werden.

Die Göttinger Akademie der Wissenschaften stellte ihre Publikationsreihe der *Nachrichten* und stellt nach deren Eingehen weiterhin bzw. neuerdings diejenige der *Abhandlungen* zur sukzessiven Publikation der Ergebnisse in Lieferungen zur Verfügung. Dabei galt von Anfang an als Richtlinie, daß die vorgestellten Quellen nicht nach der kargen Art eines üblichen wissenschaftlichen Handschriftenkatalogs präsentiert, sondern hinreichend genau beschrieben und dann in ausgedehnter Weise auf Gestalt, Inhalt, Überlieferungsort und -stellung, Bedeutung u.a. hin gewürdigt würden: dabei sollte der Finder nicht bloßer „Verwalter“ der äußeren Kriterien bleiben, sondern aus der persönlichen Vertrautheit mit dem Original auch Wesen, Substanz und Rang der neuen Quelle in angemessenem Umfang selbst darstellen. Wie das im Einzelnen zu geschehen habe, wurde nicht vorgeschrieben, da am besten die Quelle selber die Form der Darstellung bestimmt; festgelegt wurde jedoch von Anfang an, daß zunächst die äußere Beschreibung, dann der Bericht über ihren Inhalt und schließlich die Würdigung der Quelle vorgelegt werden müsse – in dieser Reihenfolge. Ebenfalls fixiert wurde damals die Richtlinie, daß die Stücke durchweg und vollständig in der jeweiligen Veröffentlichung in Abbildungen reproduziert würden: es sollte tunlichst vermieden werden, daß ein Leser zur Gewinnung klarer Anschauung die originale Quelle selber nochmals würde einsehen oder seinerseits Kopien davon bestellen müssen. Überhaupt und insgesamt war von Anfang an das Bemühen wesentlich, dem Benutzer einen verbalen und bildlichen Informationsstand anzubieten, der ihn in der Regel bereits nach der Lektüre in den Göttinger Akademie-Publikationen in die Lage versetzte, ohne weitere Rückfragen mit oder an dem Stück weiterzuarbeiten. Dazu gehörte, wo es möglich war, die Angabe der konkordanten Parallelüberlieferung; von der Mitteilung musikalischer Notenincipits wurde jedoch abgesehen, da diese den beigegebenen Quellenabbildungen zu entnehmen sein würden.

Die einzelnen Beiträge sind als Hefte oder Lieferungen in der Reihe der *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* römisch gezählt.¹⁴ Ihr jeweiliger Inhalt ist im allgemeinen nicht nach irgendwelchen Kriterien musikalischer Gattungen geordnet, sondern legt vor, was ein Autor gefunden und wissenschaftlich erschlossen hat; in Einzelfällen ist es trotzdem gelungen, die vorgestellten Stücke nach Kriterien einer gewissen Zusammengehörigkeit auszuwählen und im selben Beitrag zusammengruppiert zu präsentieren.¹⁵ Die dereinst letzte Veröffentlichung wird, wie oben bereits angekündigt, die nötigen Register zum Inhalt aller vorangegangenen Hefte und Lieferungen enthalten.

III.

Die Absicht des Forschungsunternehmens entsprach und entspricht zunächst allgemein dem über diesen einleitenden Abschnitt gesetzten Motto Jacob Burckhardts, wonach von „Wechselfällen“ gefährdete „Denkmäler des Mittelalters“ dokumentiert werden möchten. Das Motto deutet mit dem Hinweis auf „wenigstens das gegenwärtig Vorhandene“ freilich auch an, daß Burckhardt sich der eingetretenen Verluste bewußt war. Aus diesem Bewußtsein erklärt sich nun auch die weitergehende Absicht des Forschungsunternehmens, die Zahl älterer Quellen mit mehrstimmiger Musik mit Hilfe von systematischen Recherchen nach unbekannter Kleinüberlieferung zu vergrößern; sie war und ist wesentlich. Sie bleibt freilich an der Oberfläche, wenn nicht auch die tieferen Begründungen eines solchen Bestrebens ausgesprochen werden. Diese resultieren aus verschiedenen Beobachtungen und Feststellungen.

1. Es stand am Anfang die Überzeugung, daß der einstmals vorhandene Bestand an mittel- und spätmittelalterlichen Quellen mit mehrstimmiger Musik im Laufe der folgenden Jahrhunderte gravierende Verluste erlitten haben muß, sogar viel gravierendere, als es die Musikforschung – selbst diejenige der heutigen Zeit – oftmals ahnt: das erhaltene Gebliebene ist, verglichen mit dem seinerzeit überhaupt geschaffenen Bestand, nur noch eine sehr eingeschränkte Trümmerlandschaft. Diese These muß man sich an verschiedenen Überlegungen und Sachverhalten anschaulich machen.

a) Schon eine knappe Vergegenwärtigung jener Quellen, die aus historischen, musikgeschichtlichen und -geographischen Gründen seinerzeit ge-

14 Vgl. oben, S. 1, Anm. 1.

15 So in KÜ II der Bestand „Büdingen“ oder in KÜ V die „Humanistenode“.

wiß vorhanden gewesen sein müssen, aber heute fehlen, muß einem die Augen öffnen, besonders auch im Vergleich mit verschiedenen erhaltenen großen musikalischen Codices dieser Zeit. Eine entsprechende – zugegebenermaßen etwas provokative – Übersicht sei hier einmal in der Konzentration allein auf das, allerdings gesamteuropäisch gesehene musikalische 15. Jahrhundert eröffnet, eine Epoche, die relativ so nahe ist, daß sie einigermaßen deutliche, dann freilich doch ziemlich bedrängende Ergebnisse zu bringen vermag. Gewiß, seit etwa den Jahren um 1470/80 sind vermehrt gewichtige mehrstimmige Musikhandschriften erhalten; aber die Jahrzehnte vor diesem Termin zeigen eine insgesamt ziemlich dünne Überlieferung. Ist es nicht schmerzlich zu sehen, wie schwach zum Beispiel der Beitrag Englands an großen Musikmanuskripten innerhalb dieses Jahrhunderts ist? Man wird dort, etwa neben dem „Old-Hall“-und wenigen anderen größeren Manuskripten, doch noch andere umfangreiche Handschriften hergestellt und benutzt haben!¹⁶ Oder kann es wirklich sein, daß die vielen kulturfreundlichen Höfe der aufblühenden italienischen Renaissance insgesamt nicht mehr als die paar bekannten Ferrareser Großcodices in Modena und im Vatikan hervorgebracht haben, wo doch gerade die Pflege mehrstimmiger Musik ein ideales Mittel staatlicher und kultureller Repräsentation sein konnte? Und kann man ohne Beunruhigung darüber hinwegsehen, daß an burgundischen Quellen der ersten Jahrhunderthälfte nur zwei kleine, vielleicht dorthier stammende Fragmente,¹⁷ ein Chansonnier und aus der zweiten ein, allerdings umfangreiches Chorbuch erhalten sind, wo doch gerade die burgundische Hofkapelle eine erstklassige, weithin berühmte Musikergruppe war und Handschriften mit mehrstimmiger Musik wohl sogar in ansehnlicher Zahl zur Hand gehabt haben mußte? Und wo sind die Musikalien geblieben, deren sich die savoyische Hofkapelle bedient hat, auch sie ein Spitzenensemble der Zeit? Ja, selbst die päpstlichen Kapellen haben aus der Zeit bis 1475 kein einziges großes Manuskript mit mehrstimmiger geistlicher Musik hinterlassen, obwohl sie schon unter den Pontifikaten Gregors XI. bis Martins V. eine hervorragende Gestalt und ein hohes künstlerisches Niveau besessen hatten.¹⁸ Warum besitzen wir aus dem 15.

16 Zu den in Abschnitt II.a) genannten Quellen vgl. grundsätzlich die entsprechenden Angaben im Artikel *Sources, MS*, Kapitel VII-IX, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, ²London/New York 2001, vol. 23.

17 Vgl. die wie folgt veröffentlichten Bruchstücke Dijon 2837 und Merseburg 13: Craig Wright, *A fragmentary Manuscript of early 15th-Century Music at Dijon*, *JAMS* 37 (1974), S. 306–314, sowie Kurt von Fischer, *Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, *AM* 36 (1964), S. 79–97, hier S. 92–94, bes. S. 94.

18 Vgl. z. B. Manfred Schuler, *Zur Geschichte der Kapelle Papst Martins V.*, *AfMw* 25 (1968), S. 30–45. Die in den hier ausgewerteten vatikanischen Eidregistern er-

Jahrhundert sodann keinerlei Orgeltabulaturen aus französischem Gebiet, warum größere nur aus Süddeutschland, zusammen mit einer Zahl von kleineren Fragmenten ebenfalls vorwiegend aus dieser Region und aus Schlesien, aber auch lange Zeit nur Weniges aus Mittel- und Norddeutschland? Oder schließlich: wo bleiben eigentlich die Lautentabulaturen, wo wir doch die Laute damals so oft auf Bildern in den Händen von Engeln dargestellt sehen? Erklärt sich dieses Manko vielleicht mit der Nähe des Lautenspiels zur musikalischen Improvisation und damit einer schriftlosen Tradition? Die Reihe solcher Fragen ließe sich leicht erweitern, und sie würde, wenn nun auch noch die vorangegangenen früheren Jahrhunderte mitüberblickt würden, noch viel länger werden, da deren Verluste wohl noch viel größer sind als diejenige jüngerer Zeit.

b) Der gewonnene pessimistische Eindruck verstärkt sich, wenn frühe Musikalieninventare herangezogen werden, die Auskunft über einmal vorhandene Notenmaterialien geben können. Exemplarisch sei zu Beginn mit einem Neuburger Inventar von 1544¹⁹ und mit spanischen Inventarmaterialien der Zeit von 1558/59 bis 1603²⁰ argumentiert, welche die Musikaliennachlässe und -inventare von Pfalzgraf Ottheinrich sowie von Maria von Ungarn, Juana de Austria und Philipp III. erfassen. In allen diesen Dokumenten sind überquellend viele Musikalien aufgeführt und auch inhaltlich nicht selten so genau beschrieben, daß Identifikationen mit noch vorhandenen Manuskripten möglich sind oder doch wären. Dabei ergibt sich, daß aus dem Neuburger Inventar von insgesamt über 250 Musiksammlungsschriften und überbordend vielen Einzel-„Zeteln“ mit Musik heute noch

scheinenden Sänger zeigen dank ihren Namen französisch-niederländischer Herkunft und ihrer nicht selten angegebenen Stimmlage deutlich, daß sie im Gottesdienst mehrstimmig zu singen hatten. Höchst instruktiv erweist sich ferner der Band *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. by Richard Sherr, Oxford/Washington 1998, in den Aufsätzen von Margaret Bent, *Early Papal Motets*, hier S. 5–43, Giuliano di Bacco und John Nádas, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schisma*, hier S. 44–92, sowie Alejandro Enrique Planchart, *Music for the Papal Chapel in the Early Fifteenth Century*, hier S. 93–124. Der Aufsatz von Margaret Bent befaßt sich zwar kaum mit eigentlich liturgischer Musik, führt aber mitten ins vatikanische Musikleben; die beiden anderen Texte sind wichtig, weil sie den Schritt ebenfalls zu musikalischen Quellen (oft auch Fragmenten) des späten 14. und des frühen 15. Jahrhunderts wagen, die aus dem päpstlichen Rom stammen oder doch damit in Berührung gekommen sein könnten.

19 Vgl. Jutta Lambrecht, *Das sogenannte Heidelberger Kapellinventar von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)*. Edition und Kommentar ... , Heidelberg 1987 (= Heidelberger Universitätschriften, Bd. 26).

20 Vgl. dazu Cristina Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, München 2005 (= RISM B XV), S. 251–319.

ganze zwei Chorbücher greifbar sind,²¹ aus den spanischen Verzeichnissen, um hier nur die Chorbücher mit Messen heranzuziehen, von insgesamt 152 dokumentierten Handschriften heute nur noch neun.²² Schlecht steht es auch um die Musikalien im alten Bibliothekskatalog des Christoph Columbus in Sevilla kurz nach 1500: von den 42 einst vorhandenen Petrucci-Drucken sind heute dort noch bloße 6 erhalten.²³ Und wenn sich der Blick noch auf andere Inventare richtet, so sind auch diese Ergebnisse bedrängend: so hat im Jahre 1589 die Stuttgarter Hofkapelle noch über 150 Chorbücher wohl der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts besessen; heute sind noch 48 von ihnen greifbar.²⁴

Was sich in solcher Weise für das 16. Jahrhundert präsentiert, kann sich in der Zeit vorher wiederum schwerlich besser, muß sich vielmehr noch schlechter verhalten. Das zeigen weitere Stichproben aus Bibliothekskatalogen des Mittelalters. Wo sind zum Beispiel die vier Handschriften mit Mehrstimmigkeit, die der burgundischen Hofkapelle zu Beginn des 15. Jahrhunderts zur Verfügung standen, auch sie identifikationsfähig beschrieben, aber offenkundig verloren?²⁵ Ein Pariser Katalog Karl VI. nennt 1423 zwei ebenfalls verschollene Motetten- und Conducten-Handschriften;²⁶ für 1408 ist ein „Liber de cantu mensurato“ in Aquileia,²⁷ 1426 in Visconti-Besitz in Pavia eine ganze Dreizahl von Motetten-Handschriften,²⁸ 1435

21 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. C, und Regensburg, Staatliche Bibliothek, Ms. 2o Liturg. 18; eben dazu vgl. David Hiley, *Das Chorbuch Regensburg, Staatliche Bibliothek, 20 Liturg. 18 aus dem Jahre 1543*, Musik in Bayern 59 (2000), S. 11-52.

22 Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2431, sowie Monserrat, Biblioteca del Monasterio, Ms. 765-768, 771-773 und 776.

23 Vgl. Catherine Weeks Chapman, *Printed Collections of Polyphonic Music owned by Ferdinand Columbus*, JAMS 21 (1968), S. 34-84, bes. S. 59-65, und Claudio Sartori, *Bibliografia delle Opere Musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Florenz 1948, S. 207f.

24 Vgl. Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 285; auch Clytus Gottwald, *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, Reihe 1, Bd. 1, Wiesbaden 1964, p. XI sowie S. 3-83 mit Cod. Mus. fol. I 1-48.

25 Vgl. Joseph Barrois, *Bibliothèque Prototypographique, ou Librairies des fils du roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philipp de Bourgogne et les siens*, Paris 1830, S. 287f., Nr. 2018-2021.

26 Vgl. L.-Cl. Douet-D'Arcq, *Inventaire de la bibliothèque du roi Charles VI fait au Louvre en 1423 ...*, Paris 1867, S. 29, Nr. 99 (118).

27 Vgl. Vincenzo Joppi, *Inventario del Tesoro della chiesa patriarcale d'Aquileia, fatto tra il 1358 e 1378*, in: *Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino* 3 (1884/86), S. 57-71, bes. S. 58.

28 Vgl. Elisabeth Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, Paris 1955, S. 91, Nr. A. 84; S. 277, Nr. A. 921 und 922.

die Niederschrift eines pergamentenen „Liber Cantus“ für den savoyischen Hof²⁹ oder schließlich 1447 für Ferrara ein „Liber Cantus sex missarum novarum“³⁰ bezeugt. Allein für die Kollegiatskirche St. Donatian in Brügge sind, um schließlich auch noch Kopisten-Rechnungen als Informantinnen für solche Auskünfte heranzuziehen, zwischen 1464 und 1492 insgesamt 91 mehrstimmige Messen und 36 Magnificat-Vertonungen geschrieben worden,³¹ verteilt auf eine unbekannte Zahl von Chorbuchbänden; unter 25 wird es jedoch kaum abgegangen sein. Alles das fehlt uns heute, und zweifellos noch sehr vieles Anderes darüberhinaus. Für das deutsche Gebiet sind Belege dieser Art vielleicht weniger zahlreich; es sei, um zu zeigen, daß es sie auch hier gibt, aber eine 1476 genannte Heidelberger Handschrift mutmaßlich musikalischen Inhalts mit „Quaedam carmina vulgaria Incipit Woluff woluff“, genannt,³² auch sie heute verloren.

Gewiß ist es nötig, am Ende dieser traurigen Reihe von Verlustanzeigen auch noch den Hinweis auf zahlreiche verlorene, aber nun nicht einmal bezeugte Handschriften anzufügen, auf jene Vermittlermanuskripte nämlich, die heutige kritische Musikeditionen als einmal existent erschließen müssen, um die Wege der Überlieferung einer Komposition erklären zu können, also jene schemenhaften Quälgeister, die zwar nach ihrer Zahl, ihrer genauen Existenz und äußeren Gestalt nicht faßbar sind, aber trotzdem in Filiation und Stemma einer musikalischen Überlieferung unfehlbar ihren Platz bekommen müssen.

c) An dieser Stelle empfiehlt es sich, jene Kleinüberlieferung, um die sich das hier zu behandelnde Forschungsunternehmen bemüht, ins Spiel zu bringen; vor allem die Fragmente, die zu ihr gehören, werden im Folgenden von Gewicht sein. Denn trotz der barbarischen äußeren Beschneidung, die der mittelalterliche Buchbinder ihnen oft aufgezwungen hat, lassen sie die Forschung in zunächst willkommener Weise erahnen, wie viele Musikmanuskripte, auch umfangreiche, es einmal auch noch gegeben haben muß. Allerdings ist peinigend, daß sie ebenfalls bewußt machen, welche große und empfindliche Verluste die Forschung mit dem Fehlen der Reste jener Ursprungs-Codices zu leiden hat, aus denen sie ausgeschnitten worden sind. Wichtig sind sie aber in jedem Fall durch das, was sie, auch noch

29 Vgl. Gino Borghezio, *La fondazione ...* (s. oben, Anm. 5), S. 231, Nr. 47.

30 Vgl. Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford 1984, S. 52, Anm. 21.

31 Vgl. Reinhard Strohm, *Music in late medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 29-31, bes. S. 30.

32 Vgl. Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Wiesbaden 1963, S. 39.

in ihrer Eingeschränktheit, an Informationen anbieten: Informationen einmal über den in ihnen aufgezeichneten Inhalt, vielleicht über äußere Gestalt und Umfang der Provenienzhandschrift, der sie entstammen, dann aber auch solche Informationen, die mitunter auch die vollständig erhaltenen Parallelhandschriften und deren Informationen zu relativieren vermögen; dazu später mehr.

2. Die unter 1. insgesamt ausgeführten Feststellungen dürfen die enormen Verluste, welche die einst vorhandenen Quellen der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit getroffen haben, hinreichend deutlich gemacht haben. Diese Verluste sind mit Sicherheit erheblich größer als jene, die im Feld etwa der gleichzeitigen literarischen Überlieferung eingetreten sind,³³ und zwar aus Sachgründen. Denn einen so direkten Zugang zum Aufgezeichneten, wie sie die parallele Literatur in ihren Texten dem Leser gewährt, erlaubt die mehrstimmige Musik nicht, weil sie, um die ihr angemessene Form zu finden, die Aufführung und das Erklingen fordert, das seinerseits nicht nur das bloße Lesenkönnen von Texten, sondern vielmehr anspruchsvollere Notationskenntnisse und auch organisatorische Bemühungen um Ausführende und deren Kombination in einem Ensemble voraussetzt. Zudem hat der Wandel des musikalischen Stils die Musikhandschriften rascher veralten lassen, so daß man sich leichter als bei einer Texthandschrift zum Wegwerfen oder buchbinderischen Vermakulieren eines Manuskriptes entschlossen hat. Nach germanistischer Fachauskunft³⁴ ist im späten Mittelalter ein Manuskript, dessen Worttexte hundert Jahre früher notiert worden waren, für einen Leser eben noch les- und verstehbar gewesen; für die Überlieferung der musikalischen Mehrstimmigkeit dürfte Vergleichbares in aller Regel nicht mehr der Fall gewesen sein.

So führt letzten Endes kein Weg an der Einsicht vorbei, daß die heute erhaltene musikalische Überlieferung der mittelalterlichen und der spätmittelalterlichen Mehrstimmigkeit sich, wie schon oben angedeutet, insgesamt

33 Vgl. Max Wehrli, *Im Schatten der Überlieferung*, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 107 (1985), S. 82-91, bes. S. 84-86, dort mit Referat und kurzer Diskussion der Verlust-Einschätzungen älterer deutscher Literatur durch Elise Walter, *Verluste auf dem Gebiet der mittelhochdeutschen Lyrik*, Stuttgart 1933 (= Tübinger Germanistische Arbeiten 17), Walter Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, ¹Bern 1948, S. 452, und Gerhard Eis, *Von der verlorenen altdeutschen Dichtung*, in: ders., *Vom Werden altdeutscher Dichtung. Literarhistorische Proportionen*, Berlin 1962, S. 7-27.

34 Auch hier sei Klaus Grubmüller, Göttingen, für diese Information herzlich gedankt.

in der Tat als eine veritable Trümmerlandschaft erweist,³⁵ wobei als „Trümmer“ sowohl die zufällig und die vereinzelt erhaltenen Großquellen als auch, im engeren Sinne, jene Kleinüberlieferung, vor allem die Fragmente, zu gelten haben, die wir zusätzlich besitzen. Die „Kontrollkriterien“, die Arnold Esch vor mehreren Jahren in einem überaus anregenden Aufsatz über *Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers* im Blick auf allgemein-historische Quellen des Mittelalters erwogen hat – Kriterien, die es, nach Inhalt, Gattung, Bestandesprovenienz u.a.m., erlauben oder doch erleichtern könnten, zu erkennen, wo welche und wieviele Quellen fehlen, wo es sie vielleicht gar nie gegeben hat u.a.m.³⁶ –, solche Kriterien sind auf musikalische Quellen nur sehr beschränkt anwendbar, einmal, weil in der fraglichen Zeit die spezifisch historischen Parallelinformationen, wenn es sie denn überhaupt gibt, für weitere Einsichten meist nicht präzise genug sind: oft sind Musikalien dieser Zeit sogar geschichtlich isolierte Quellen. Und natürlich liegt dies letztlich auch darin begründet, daß, anders als ein Text, die Musik als solche kein sinnhaftes Medium ist und so häufig keine oder doch nur wenige hinreichend konkrete und genaue Angaben bereithält: der Unterschied in der Substanz zwischen dieser musikalischen und einer reinen Worttext-Überlieferung ist offenkundig.

3. Die herausragende Bedeutung, die unter den beschriebenen Voraussetzungen gravierender Quellenverluste jedes neue Dokument bekommen muß, das mehrstimmige Musik des Mittelalters überliefert, liegt nach alledem auf der Hand. Gerade Fragmente sind – eigentlich eine Banalität – den meisten historischen Wissenschaftsdisziplinen wohlvertraut, etwa der Archäologie, der Kunstgeschichte und allen Philologien, und sie sind dort beinahe allgegenwärtige Konstituentien der jeweiligen Gesamtüberliefe-

35 Bereits Goethe benutzt den Begriff der Überlieferungs-"Trümmer" im Herbst 1797 in einem brieflichen Bericht an Böttiger über die Auslassungen, die ihm der "Kunstmeyer", also der Zürcher Johann Heinrich Meyer (1760-1832), damals am Zürichsee über "die Kunstschätze der alten und mittlern Zeit" im Gespräch vorgetragen hatte; er bewunderte Meyers Erfolg, mit "Genauigkeit" eine "Kunstgeschichte aus diesen Trümmern" zu gestalten, die "gleichsam wie ein Phönix aus einem Aschenhaufen" aufsteige. In der Auswertung von "Trümmern" ist die Musikforschung selbst heute noch nicht so weit! Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Reise in die Schweiz 1797*, in: Goethes Werke, Weimarer Ausgabe. Bd. 34, 1, Weimar 1902, S. 201-445, bes. S. 435.

36 Historische Zeitschrift 240 (1985), S. 529-570; Nachdruck unter unverändertem Titel in: Arnold Esch, *Zeitalter und Menschenalter. Der Historiker und die Erfahrung vergangener Gegenwart*, München 1994, S. 39-69 und S. 228f.

rung; sie sollten es, soweit überhaupt möglich, auch für die Musikforschung sein.

Gewiß, die moderne musikgeschichtliche Mittelalter-Forschung hat sich in ihren deutschen Anfängen, bei Friedrich Ludwig (1872-1930) oder dessen Schüler Heinrich Bessler (1900-1969), aktiv mit solchen Bruchstücken auseinandergesetzt;³⁷ dann aber ist ihr Interesse daran schwach geworden, und daß sie im deutschsprachigen Gebiet heute, wie etwa in England, Holland, Belgien, Italien oder Polen, zielbewußt, ja sogar beinahe systematisch eine Erforschung mittelalterlicher Fragmente betriebe,³⁸ trifft nicht zu – und zwar, wie man sagen möchte und muß: zu ihrem eigenen Schaden. Als Schaden hat diese Situation deshalb zu gelten, weil diese Mittelalterforschung, zum Teil auch die außerdeutsche, sehr bald nach Ludwigs und Besslers Arbeiten – und wie vor ihnen – in vielen Fällen ihr Interesse auf die wenigen Groß-Handschriften mit rein musikalischem Inhalt eingeschränkt hat, ein Vorgang, der keineswegs unverständlich ist, da gerade die umfangreichen Zeugen der Überlieferung auch besonders viele Informationen zu versprechen schienen: man kann, und nicht einmal überspitzt, sagen, daß das Geschichtsbild, das die Forschung von der mittelalterlichen Musik im Laufe mehrerer Jahrzehnte aufgebaut hat, sich wesentlich an den Groß-Codices dieser und der folgenden Zeit geformt hat. Natürlich gibt es keinen Grund, die Mühe, den Fleiß und die Intelligenz, mit denen das geschehen ist und weiterhin geschieht, und auch die Resultate, die sich dabei haben gewinnen lassen, nicht respektvoll zu achten. Aber man sollte sich auch bewußt machen, wie wenig, auch heute, Darstellungen zur älteren Musikgeschichte zu erwägen und deutlich auszusprechen bereit sind, daß vor allem ihre weitreichenden und allgemeinen Aussagen etwa zu ganzen Epochenabschnitten, zur Geschichte von Gattungen, zu Überblicken über irgendwelche größeren Bereiche u.a.m., oft allein auf Grund weniger, zufällig erhaltener Quellen getroffen worden sind, die stillschweigend für aussagefähige General- oder Teilzeugen eines weit zurückliegenden Musik-

37 Vgl. z. B. Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I, Abt. I, Halle 1910, und Bd. I, Abt. II, o.O. 1978, passim; ders., *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, AfMw 5 (1923), S. 185-222 und S. 273-315, passim; ders. [Hrsg.:], G. de Machaut, *Musikalische Werke*, 2. Bd., Leipzig 1928, Einleitung, bes. S. 37*-44*, passim; Heinrich Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters I*, AfMw 7 (1925), S. 167-252, passim.

38 Von den Damen und Herren Kollegen, die in Publikationen immer wieder mit den Ergebnissen ihrer Fragmentenforschung in den genannten Ländern hervortreten, seien beispielhaft genannt: Margaret Bent, Bruno Bouckaert, David Fallows, Barbara Haggh, Eric Jas, Mirosław Perz, Eugeen Schreurs, Andrew Wathey, Ryszard J. Wieczorek, Agostino Ziino.

lebens gehalten werden oder wenigstens in proportional getreuer Verminderung ihrer Aussagefähigkeit dafür stehen könnten; nur selten wird danach gefragt, ob eine so gewonnene Aussage im Blick auf ein seinerzeit vorhandenes Ganzes kompetent oder durch mögliche Quellenverluste mutmaßlich unausgewogen, ja gar entstellt sei oder doch sein könnte und, wenn ja, in welchem Sinne. Denkt man jedoch in dieser vorsichtigen Weise, dann wird man in manchen Fällen die gefundenen Einsichten deutlich als aus geringer Quellenzahl gewonnen bezeichnen und wohl auch über Fehlendes und Unsicheres *expressis verbis* reflektieren müssen; wahrscheinlich wird man sich aber sogar gezwungen sehen, das zum Glück erhaltene Grundlagenmaterial, also die mehrfach erwähnten Großquellen, zu relativieren, aus denen jene Einsichten gewonnen sind.

Es lohnt, bei diesem Zwang zur Relativierung von selbstverständlich für autoritätvoll gehaltenen Großquellen noch etwas zu verweilen und diesen Umstand wenigstens an einem Beispiel anschaulich zu machen. Das Material dazu sei aus dem 13. Jahrhundert herangezogen, und zwar in der Gestalt jener drei wichtigsten und umfangreichsten sogenannten Notre-Dame-Handschriften, die in der Forschung mit den Sigeln W_1 , W_2 und F bezeichnet werden.³⁹ Sie sind besondere Cimelien der Bibliotheken von Wolfenbüttel und Florenz und genießen in der Forschung den Ruhm, großartig bedeutende Zeugen jener Kultur der Mehrstimmigkeit zu sein, die sich damals im Zusammenhang mit der Pariser Notre-Dame-Kathedrale entfaltet hat. Auch wenn die drei Codices die übereinstimmenden Stücke ihre Inhalte – Organa, Conductus und Motetten – nicht selten in unterschiedlichen Fassungen bewahren und die Orte ihrer Entstehung zum Teil offenbar weit voneinander entfernt gelegen haben, hat sich die Forschung, auch angesichts der Seltenheit solcher Notre-Dame-Großmanuskripte überhaupt, weitgehend daran gewöhnt, diese Codices als hauptsächliche Zeugen einer letztlich spezifisch pariserischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters zu werten.

Damit dieses Urteil auch wirklich zutrifft, wäre es wünschenswert, es durch weitere, auch äußere Beobachtungen abgestützt zu sehen. Die wichtigste könnte im klarem Nachweis einer Entstehung in Paris selbst liegen, die dann mit großer Wahrscheinlichkeit auch den hohen inhaltlichen Rang des jeweiligen Manuskriptes oder der Manuskripte begründen würde. Ein solcher Nachweis ist, sozusagen mit mathematischer Genauigkeit, zunächst kaum zu erbringen, so daß es naheliegt, den Blick aus der neueren Zeit rückwärts auf die ältere Provenienzzgeschichte der Handschriften zu rich-

39 Vgl. Friedrich Ludwig, *Repertorium ...*, Bd. I, Abt. I (s. o., Anm. 37), S. 7–42, 57–125 sowie 157–222.

ten.⁴⁰ Man wird dann mit einigem Erstaunen wahrnehmen, auf welchen Wegen diese Manuskripte der Nachwelt überkommen und erhalten geblieben sind. So sind die beiden Wolfenbütteler Codices von dem lutherischen Kontroverstheologen Matthias Flacius Illyricus im mittleren 16. Jahrhundert erworben worden, aber keineswegs, weil ihn die enthaltene Musik interessiert hätte, sondern weil ihm die darin aufgezeichneten antiklerikalen Texte die Mißstände der älteren Kirche schon in ihrer eigenen Zeit ausdrücklich zu dokumentieren schienen;⁴¹ die Florentiner Schwesterhandschrift ist gewiß deshalb bewahrt geblieben, weil sie ausnehmend schöne Illuminationen aufweist und sich deshalb als diplomatische Gabe des französischen Königs Louis XI. an Piero di Cosimo Medici im mittleren 15. Jahrhundert eignete⁴² – aber damals war die Entwicklung der musikalischen Notation so fortgeschritten, daß wohl niemand die modalen Notre-Dame-Eintragungen noch richtig lesen konnte.⁴³ Das Beispiel kann zeigen, daß die drei für uns wichtigsten Notre-Dame-Handschriften, geradezu Pfeilerquellen des musikalischen Mittelalters, nicht etwa als inhaltlich zentrale oder besonders ausgewogene spezifische Musikhandschriften überlebt haben, sondern vielmehr aus zufälligen, jedenfalls unmusikalischen Gründen. Selbst Großquellen brauchen also, was die Unsicherheit der Forschung wiederum erhöhen muß, keineswegs deshalb zu überleben, weil sie ohne weiteres zentrale Zeugen musikalischer Überlieferung wären; glücklicherweise nehmen uns im vorgeführten Fall andere Quellen und breite, oft weitausgreifende Untersuchungen die Zweifel, daß wir hier nicht wesentliche und aussagekräftige Notre-Dame-Quellen besäßen.

Um wieder zur Kleinüberlieferung zurückzukehren: nach allem bisher Gesagten dürfte sich leicht die Bedeutung ergeben, welche diese Klein-

40 Einen willkommenen ersten Vorstoß unternahm Rebecca A. Baltzer, *Notre Dame Manuscripts and Their Owners: Lost and Found*, JM 5 (1987), S. 380-399.

41 Ulrich Konrad, Adalbert Roth, Martin Staehelin, *Musikalischer Lustgarten. Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte*, Ausstellung der Herzog August Bibliothek ... 1985, Wolfenbüttel 1985, S. 28-30, Kommentare zu II.1 und 2 (Oliver K. Olson).

42 Vgl. Barbara Haggh/Michel Huglo, *Magnus liber – Maius munus. Origine et destinée du manuscrit F¹*, RM 90 (2004), S. 193-230, passim.

43 Nach Rebecca Baltzer, *How long was Notre-Dame Organum performed?*, in: *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, ed. Bryan Gillingham/Paul Merley, Ottawa 1990, S. 118-143, bes. S. 129-134, wurde das Notre-Dame-Organum in Paris zwar im 13. Jahrhundert wohl noch gesungen; diese Praxis ging aber seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts immer mehr verloren und wurde etwa um 1340 ganz aufgegeben. Mit der gleichzeitigen, von modalen zu mensuralen Rhythmik übergegangenem Notation und dem damit veränderten "Stil" dieser Musik muß die Fähigkeit, sie korrekt zu lesen und aufzuführen, damals ebenfalls in Abgang gekommen sein.

überlieferung gewinnt, auch für die erhaltenen Großhandschriften. Daraus zieht das hier erläuterte Forschungsunternehmen seinen tieferen Sinn und folgt seine als notwendig erachtete Bemühung, das Quellenmaterial mittelalterlicher Mehrstimmigkeit tunlichst zu vergrößern und sich dabei nicht allein auf zufällig gefundene Einzelzeugen solcher Kleinüberlieferung zu beschränken, sondern vielmehr geplant, ja sogar mit einer gewissen systematischen Breite nach ihnen zu suchen und sie wissenschaftlich zu erschließen. So läßt sich jene Zielsetzung Jacob Burckhardts zu Beginn dieses Abschnitts gewiß noch ergänzen, wonach der erhaltene Quellenbestand nicht nur dokumentiert werden möge: er kann durch ausgebreitetere Recherchen nach weiteren Quellen, auch der Kleinüberlieferung, richtiger und sicherer interpretiert werden. Damit trägt er zu einem treueren und differenzierteren Bild unserer Kenntnisse der älteren Musikgeschichte bei.

2. Handschriftenreste der Zeit um 1400 in Basel

1. Der folgende Abschnitt behandelt nicht ein einzelnes ein- oder mehrblättriges Notenfragment, sondern vier, in unterschiedlichen baslerischen Klosterbeständen überlieferte Manuskriptbruchstücke;¹ wie es scheint, stehen sie unter sich in zum Teil buchbinderischem und zum Teil inhaltlichem Schreiberzusammenhang. Die folgende Beschreibung der Quellen sowie ihres jeweiligen Inhalts kürzt diese vier Fragmente mit den fetten Buchstaben **A-D** ab.

*Fragmente, Klosterarchiv St. Clara (Corpora 1523-1529, Bd. 1525) [im Folgenden = **A**], Basel, Staatsarchiv des Kantons Basel Stadt*

Hochformatiges, an allen vier Seiten, aber nur unten mit Textverlust beschnittenes Pergamentblatt von (heute) ca. 30,9 x ca. 32,2 cm, das offenbar als Koperteinband eines Zinsrodels des Basler St. Clara-Klosters von 1525 diente: die Rücken- und Verarbeitungsspuren sind vor allem auf dem recto, das die Außenseite bildete, noch sichtbar. Beide Blattseiten zeigen zwei Spalten von je 11 (noch sichtbaren,) mit in roter Tinte ausgezogenen Notensystemen von ca. 10,5/10 cm (recto, je in beiden Spalten) und ca. 9,8/10,8cm (verso, je in beiden Spalten) Breite. Schwarze Mensuralnotation, rote Initialen für Stimmbezeichnungen, Textanfangswörter, auch rote Pausenstriche. Keine colores.

r: Auf den ersten 6 (linke Spalte) bzw. 7 Notensystemen (rechte Spalte) ein vierstimmiges *Kyrie* (vgl. Abb. 2a)); die Stimmbezeichnungen „Quadruplum“ und „tenor“ auf der linken, „Triplum“ und „Contratenor“ auf der rechten Spalte. Das erste *Kyrie* des „Triplum“ ist, um den Vermerk „primo“ ergänzt, erst nach dem *Christe* und dem zweiten *Kyrie* dieser Stimme im 4. System der rechten Spalte eingetragen.

Auf den verbleibenden 5 (linke Spalte) bzw. 4 Systemen (rechte Spalte) Beginn eines wohl zum vorangehenden *Kyrie* gehörend verstandenen

1 Den Hinweis auf die hier behandelten Fragmente **A-C** und ihre Überlassung zur Veröffentlichung dankt der Autor der großen Freundlichkeit von Herrn Dr. Frank Labhardt, den Hinweis auf Fragment **D** einer willkommenen Mitteilung von Frau Dr. Veronika Gerz-von Büren (vgl. dazu unten, Anm. 13).

dreistimmigen *Gloria*; die Stimmen sind hier nicht mehr wie im *Kyrie* bezeichnet.

Der C beansprucht die Notensysteme 7–10, Anfang, (linke Spalte) und führt den Text bis „... propter magnam gloriam tuam“. Im System 10, Mitte, (linke Spalte), beginnt ohne lange Unterbrechung der T; am Ende des Blattes (linke Spalte) bricht sein Text mit „... glori-“ (aus „glorificamus te“) ab; die Fortsetzung folgt seitlich verschoben auf dem 11. System (rechte Spalte) und führt, heute nur noch zum Teil lesbar, bis „... propter magnam gloriam tuam“. Das Blatt hat also auf dem recto und, wie sich noch zeigen wird, auf dem verso spaltenweise je 11 Systeme enthalten, und diese sind auf beiden Seiten und in je beiden Spalten fast vollständig erhalten geblieben. Der CT schließlich füllt die Systeme 8–10 (rechte Spalte) des recto; System 11 (rechte Spalte) nimmt Teile des T auf (s. o.).

v (vgl. Abb. 2b)): Die Notensysteme 1–7 (linke und rechte Spalte) bringen, beginnend mit „Domine deus rex celestis ...“, für C und CT Fortsetzung und Ende des auf dem recto begonnenen *Gloria*. Der T nimmt je die Systeme 8–11 (linke und rechte Spalte) ein; der Spaltenwechsel erfolgt bei „... peccata mundi/suscipe ...“.

K: – (gilt für beide Sätze).

Stilistisch weisen die beiden Ordinariumssätze noch ins 14. Jahrhundert. Das dürfte die weitgehend binäre Mensur beider Sätze nahelegen, aber auch – um einige, freilich allzu scharfe Kategorien, aber doch eine gewisse Anschauung schaffende Begriffe zu gebrauchen – der „motet style“ des *Kyrie*, das sich zu Beginn des T an das bekannte chorale Marien-*Kyrie* („cum jubilo“) anlehnt; noch deutlicher wird der Rückweis ins 14. Jahrhundert im *Gloria*, das fast ganz dem „simultaneous style“ verpflichtet ist.² Die äußere Form der Notation in zwei senkrechten Parallelspalten – die an ältere Motettenmanuskripte denken läßt – und die im *Kyrie* verwendeten Stimmbezeichnungen „Quadruplum“ und „Triplum“ mögen diese Datierung zunächst bestätigen; doch ist ungewiß, ob sie auch für den Zeitpunkt der Niederschrift gilt. Er könnte zwar noch vor 1400 gelegen haben, aber vielleicht tut man, im Blick auf das Folgende, besser daran, ihn um 1400 zu vermuten.

2 Vgl. Hanna Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music in France*, o.O. 1962 (= Musicological Studies and Documents 7), S. 15–19, bes. S. 16–18.

Große Fragmente, Klosterarchiv Prediger M 1 (Corpora 1592-1593) [im Folgenden = **B**], Basel, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt

Pergamentdoppelblatt, das 1592, auf dem Kopf stehend, zum Einband eines Corpusbandes des Basler Predigerklosters diente. Es zerfällt in zwei ungleich große Blattanteile: der kleinere mit fol. <1> mißt, seinerzeit am äußeren rechten Rand unter wesentlichem Textverlust beschnitten, ab (altem) Mittelfalz ca. 17,5 x ca. 31,3 cm (Höhe), in dem original erhaltenen umfangreicheren Teil mit fol. <2> ca. 22,4 cm x ca. 31,3 cm. Zur Vergrößerung des beschnittenen fol. <1> auf die ganze, buchbinderisch notwendige Breite ist seitlich an dieses das Pergamentfragment **C** (s. u.) angeklebt worden, so daß der so hergestellte Koperteinband den neuen Prediger-Corpusband umschließen konnte; jener ist auf fol. <2>' auf 1593 datiert.

fol. <1> (vgl. Abb. 2c)) bringt oben eine mutmaßliche Lagen- und Folio-bezeichnung: „v 1 w“; offenbar ist damit das erste recto-Blatt einer Lage „w“, dann also direkt nach der Lage „v“, gemeint und damit ein Hinweis auf eine einst ziemlich umfangreiche Sammelhandschrift gegeben. Daß so die beiden, durch Gattung und Schreiber sich nahestehenden *Agnus*-Sätze auf fol. <1>' und <2> (vgl. Abb. 2d)) auseinandergespreizt worden wären, weil zwischen ihnen weitere, heute verlorene Blätter der Lage „w“ gestanden hätten, dürfte die Deutung des genannten Vermerks nicht erschüttern. – Auf fol. <1> sind 10 Systeme, in der zu unterst stehenden Stimme mit 6 Linien, auf fol. <1>' 9, auf fol. <2> 7 und auf fol. <2>' 9 Systeme durchgezogen worden; auf fol. <1> und <2>' sind sie teilweise oder durchgehend sechs-, auf fol. <1>' und <2> fünflinig. Schwarze Mensuralnotation; keine colores, einzig auf fol. <1> im „Trümpet“ weiße colores. Fol. <1>' und <2> sind von unbekannter Hand je mit dickem Rötelstrich diagonal durchgestrichen worden.

fol. <1> (vgl. Abb. 2c)): „O regina <saba?> grata salomonis mira data ...“ (Zeilenreim „...ata“): Motette mit den Stimmen <Cantus>, „Tenor“, „Contratenor“ und „Trümpet ... concordans absque contratenore“. Die Suche nach einer Parallelüberlieferung des im **C** gegebenen Oberstimmtextes – der, wenn die ergänzende Wortkonjektur im Incipit zutrifft, biblisch möglich und dem Metrum entsprechend Königin von Saba und König Salomon verbindet – ist erfolglos geblieben. Das Stück scheint, soweit sein beschädigter Zustand eine Beurteilung zuläßt, nicht aus deutschsprachigem oder zentraleuropäischem Gebiet zu stammen: wie fast alle eine „Trümpet“[-(bzw.)], „Trompeta“-Stimme vorsehenden Werke dürfte die kompositorisch anspruchsvolle Motette von einem französischen Komponisten aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts stammen;

nur der fragliche Stimmenvermerk geht wohl auf einen Schreiber deutscher Zunge zurück. Unter dieser Voraussetzung ist dann die Stimmbezeichnung „Trümpet“ sogleich auffällig. Margret Bent hat unlängst Klärendes zu den „Trompetta“- und „Concordans“-Stimmen vorgetragen:³ danach haben von dem Bestand von zwölf nachgewiesenen „Trompetta“-Kompositionen immerhin acht eine solche Stimme als nachträgliche Zugabe zu einem in ihnen bereits vorhandenen und selbst-konsistenten Duett meist mittlerer Stimmen nachgetragen erhalten. Diese sind dann oft T/CT-Parte. Die Stimmbezeichnungen „Trompetta“, „Contratenor“ und „Concordans“ werden hierbei gerne untereinander in direkte Beziehung gesetzt, ja in Konkordanzhandschriften sogar für die gleiche Stimme verschieden angewandt. Das vorliegende Stück, für die weitere Diskussion dieser Fragen nicht unwichtig, scheint den Bent'schen Einsichten zu entsprechen: die Stimmmarke „Trümpet“ zeigt sich im Basler Fragment graphisch etwas anders ausgeführt als diejenigen für die, den textierten C tragenden textlosen Parte der als Paar erscheinenden T- und CT-Stimmen. Die Tatsache, daß der Schreiber nach der „Trümpet“-Marke die Angabe „concordans absque contratenore“ beifügt, bedeutet offenbar, daß in diesem Fall jenes „Trümpet“, anderswo auch als „concordans“ bezeichnet, den vorhandenen „Contratenor“ ersetzen soll, ein Vorgang, der zwar das gegebene Duett der Mittelstimmen aufhebt, aber umso näher liegt, als schon der CT erkennbar im Tonraum springt, wenn auch nicht so weit und fanfarenhaft wie das „Trümpet“.

K: –

fol. <1>' (vgl. Abb. 2d)): „Agnus dei“, 3v., bei geringem Textverlust am linken Rand; eine musikalische Vorlagemelodie oder -komposition hat sich nicht finden lassen.⁴

-
- 3 Vgl. Margaret Bent, *Trompetta and Concordans Parts in the Early Fifteenth Century*, in: *Music as Social and Cultural Practice. Essays in honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge 2007, S. 38-73. Vielleicht verdient schon hier die Tatsache ausdrückliche Beachtung, daß das noch zu erörternde Fragment Zwettl, wohl etwas später als **B** entstanden, aber ebenfalls „Trompetta“-Bezogenes enthaltend, offenbar in Basel entstanden ist; diese Provenienz ist durch Peter Wrights Identifikation der Schreiberhand des Johannes Lupi in diesem Fragment glaubwürdig vertreten worden, für den auch Abschrift von Teilen der Trienter Codices festgestellt ist; vgl. Peter Wright, *The compilation of Trent 87-I and 92-II*, in: *Early Music History* 2 (1982), S. 237-271, sowie ders., *On the origins of Trent 87-I and 92-II*, ebda. 6 (1986), S. 245-270.
- 4 Die Durchsicht von Martin Schildbach, *Das einstimmige Agnus und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, Diss. Erlangen-Nürnberg 1967, blieb erfolglos.

K: –

fol. <2> (vgl. Abb. 2d): „Angnus dei“, 3v. (dabei *Agnus III* = *Agnus I*); eine musikalische Vorlagemelodie oder -komposition hat sich nicht finden lassen.⁵

K: –

fol. <2>' (vgl. Abb. 2c): „Et in terra pax“, 1v., am Ende auch mehrstimmig. Obschon vor dem „Amen“ ein Mensurzeichen steht, scheint davor eine grundsätzlich einstimmig-chorale *Gloria*-Melodie mit mensural organisierter „Cantus-fractus“-Rhythmik notiert zu sein: dafür spricht vor allem die Tatsache, daß sie aus durchweg geradzahligen Notenwerten gebaut ist und keinerlei Pausen vorsieht; sie hat sich in Gradualien oder Kyrialien nicht wiederfinden lassen,⁶ weil sie wohl eine spätmittelalterliche Neukomposition ist, aber auch, weil in dieser Zeit einstimmige „Cantus-fractus“-typische Ordinariumssätze nicht zum *Gloria*, sondern wohl ausschließlich zum *Credo cardinale* geschaffen wurden – insofern ist der vorliegende „Cantus-fractus“-Beleg zum *Gloria* exzeptionell. Gegen diese Identifikation spricht auch nicht das Auftreten mehrere kleinwertiger Unterterzklauseln, wie man sie, wenngleich irrig, vor allem in mehrstimmigen Sätzen erwarten würde.⁷

K: –

Darunter und ebenfalls auf dem Kopf stehend Titel des mit diesem Pergamentmaterial eingebundenen neuen „Corpüsbüch von Johan.<nis> A° 92 | Biß wiederumb johann anno 1593“, darunter in weißer Mensuralnotation wohl auch erst des spätesten 16. Jahrhunderts Federproben zum Text „Gloria tibi dominj [sic] ... L: D: S:“.

Das fragliche Doppelblatt überrascht durch die äußere Vielgestaltigkeit seiner Eintragungen: Ordinariumssätze, sowohl einstimmig als auch durchgehalten mehrstimmig, eine Motette mit, wie sich zeigen wird, damals „moderner“ Stimmenfunktion; mit dieser stilistischen Verschiedenheit hängt auch die Beurteilung ihrer Entstehungszeit zusammen. Vielleicht ist das *Gloria* auf fol. <2>' in seiner „Cantus-fractus“-Nähe – nachdem diese be-

5 Die Recherchen bei Schildbach, ebda., führten auch hier zu keinem Ergebnis.

6 Gleiches wie für Anm. 4 und 5 (s. oben) gilt auch für die Recherchen nach dieser Melodie bei Detlev Bosse, *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum „Gloria in excelsis Deo“*, Diss. Erlangen 1955.

7 Vgl. Marco Gozzi/Francesco Luisi, *Il canto fratto – L'altro Gregoriano*, Rom 2005 (= *Miscellanea Musicologica* 7), S. 15ff. (M. Gozzi), und passim.

sondere rhythmische Gestaltung bereits früh auftritt⁸ – das älteste und noch ins 14. Jahrhundert zurückreichende Stück auf **B**. Die Motette *O regina* auf fol. <1> ist jedoch mit ziemlicher Gewißheit eine Schöpfung des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts. Darauf deutet die weiße Notation der colores, wohl auch in der wie hier räumlich engen Kombination mit Proportionsangaben; entscheidend für eine noch etwas genauere Datierung der Komposition und vermutlich auch ihrer Niederschrift auf die Jahre etwa von 1420 bis nach 1430 ist jedoch die Zugehörigkeit des Satzes zu jener „Trompetta“-Mode, die in eben dieser Zeit eine gewisse Blüte erlebt; die Beziehungen von „Trümpet“- , „Contratenor“ und „Concordans“-Bezeichnungen untereinander sowie die satztechnischen Funktionen dieser Stimmen sind schon oben berührt worden.⁹ Die Angabe „Trümpet“ scheint, wie schon vermutet, auf einen deutschsprachigen Schreiber zu deuten. Schließlich bleiben die beiden *Agnus*-Sätze, bei denen besonders die etwas einfache Faktur des zweiten (fol. <2>) auffällt, indem dort *Agnus* I und III in allen drei Stimmen so gut wie identisch, aber trotzdem ausgeschrieben sind. Die beiden *Agnus*-Sätze sind nicht nur vom gleichen Schreiber eingetragen, sondern könnten auch vom gleichen Komponisten stammen. Man möchte sie ins frühere 15. Jahrhundert datieren.

Große Fragmente, Klosterarchiv Prediger M 1 (Corpora 1592-1593) [im Folgenden = **C**], Basel, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt

(Heute) hochformatiges Pergamentfragment, auf einer Seite unter erheblichem Textverlust beschnitten, heute ca. 30,9 x 12,3 cm messend; das Fragment wurde außen rechts an das seinerseits beschnittene eine Blatt (fol. <1>) von **B** angeklebt, um einen volldeckenden Koperteinband zu ermöglichen (s. oben); dabei kam das recto von **C** auch seinerseits in recto-Position unter den Rand von fol. <1> von **B** zu liegen. – Das recto von **C** (vgl. Abb. 2e)) zeigt 11, das verso (vgl. Abb. 2f)) 6 Systeme zu 5 Zeilen; keine colores. Es sind auf recto und verso zwei neue und je verschiedene Schreiber vertreten.

r: Fragment des C und des T des gut bezeugten *Ars-nova-Virelai Par maintes foyz*, 3v. von Johannes Vaillant (vgl. Abb. 2e)). Erhalten sind die

8 „Cantus-fractus“-Rhythmik im choralen Repertoire ist seit der Wende vom 13./14. Jahrhundert nachgewiesen, vgl. Gozzi, ebda., S. 7.

9 S. oben, zu fol. <1>. – Vgl. dazu auch Margaret Bent, *Naming of Parts: Notes on the Contratenor, c. 1350-1450*, in: *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. Ed. by M. Jennifer Bloxam, Goia Filocamo, and Leofranc Holford-Strevens, < Turnhout > 2009, S. 1-12.

Partien des C, 58,9-65,3; 70,4-76,5; 81,1-Schluß (= clos), sowie des T, 65,2-Schluß (= clos).¹⁰

- K: – Bruxelles, Ste. Gudule/Mons, Leclercq; anon.
 – Cambrai 1328, fol. 20 (Fragment); anon.
 – Chantilly 564, fol. 60, „Jo. Vaillant“
 – Grottaferrata 197, fol. 12'-13 (Fragment); anon.
 – Innsbruck, Wolkenstein B, fol. 22'-23 (Kf.); anon.
 – Lucca 184, fol. 74'-75'; anon.
 – München 14274, fol. 27'-28 (Kf.); anon.
 – Straßburg 22, Nr. 101, „Wilhelmi de Maschaudio“ (Kf.)
 – Wien, Wolkenstein A, fol. 19'-20 (Kf.); anon.
 – Warszawa 61, 1, fol. 278-287; „per mantes phorys“ (Traktatzitat); anon.
 – Warszawa 61, 2, fol. 288-293; „per montes foijs“ (Traktatzitat); anon.
 – Wrocław 16, fol. 144'-152'; „Par mantes foys“ (2 Traktatzitate) anon.

v: „exultet vena mea [irrig statt „mea vena“] quodlibet exphylomeua [sic] ...“ (Zeilenreim „...ena“): Oberstimme einer dreistimmigen Motette (vgl. Abb. 2f). Noten sind nur in den ersten vier Systemen niedergeschrieben, der Text jedoch ist bis zum unteren Blattende vornotiert; die Unterstimmen sind auf dem voll ausgenutzten Raum nicht erkennbar, so daß man annehmen muß, daß die Niederschrift der Komposition, wenn sie überhaupt noch komplettiert worden wäre, auf dem folgenden recto gestanden hätte. Die Tatsache, daß die Eintragung dieses Stücks auch in der Straßburger Quelle (s. unten) einstimmig war und die Schlüsselung sowie die Incipits hier und dort identisch waren, schließlich auch die Einsicht, daß die zwei allein in der Leidener Konkordanz erhaltenen Unterstimmen (s. unten), wenngleich sehr schwer lesbar, musikalisch zum Basler/Straßburger C-Incipient passen,¹¹ bestätigen, daß die Motette mehrstimmig war.

- K: – Leiden 342 (Fragment); anon.
 – Straßburg 22, Nr. 42; anon.

Der Worttext dieses „Motetus Philomena“, wie das Stück in Straßburg 22 benannt war, ist in **C** verhältnismäßig am besten überliefert. Freilich ist er

10 In neuerer Zeit ist der Satz ediert in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century...* (= French Secular Music, vol. 19, ed. Gordon K. Greene), Monaco 1982, Nr. 100, S. 170-174, sowie S. 195f., Nr. 100.

11 Vgl. Lorenz Welker, *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Handschrift Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C. 22*, Hab.schr. (maschr.) Basel 1993, Bd. 2, Inventar S. 14, zu Nr. 41/42. Herrn Kollegen Lorenz Welker, München, sei für die Überlassung eines Exemplars seiner Arbeit bestens gedankt.

infolge der Beschneidung des rechten Blattrandes wohl etwa zur Hälfte und am Ende ganz verloren und im vorhandenen Teil mitunter schwer lesbar. Nachdem van den Borren aufgrund jenes Straßburger Titels „Motetus Philomena“ und, ebenda, des Incipits „Exultet mea vena quodlibet ex Phylomena“ [sic] (so im Prinzip auch in **C**) in der vorliegenden Motette ein frühes quodlibet-artiges Werk vermutet und in der Musikernamen-Reihung im Text der etwa gleichzeitigen Motette „Apollinis exclipsatur“ (ebenfalls in Straßburg 22, Nr. 100) tatsächlich den Namen eines „Jugis Philomena“ (also, metaphorisch, einer „unablässig singenden Nachtigal“) gefunden hat,¹² ließe sich die sonst unverständliche Form der noch vorhandenen, aber inhaltlich nicht verbindbaren Reste des fraglichen Oberstimmtextes etwas besser begreifen: Es scheint in ihnen eine quodlibet-artige Reihung verschiedener und umständlich-gelehrt formulierter Einzelaussagen vorzuliegen, die allerdings kaum in einen inhaltlichen Zusammenhang zu bringen sind. Die einzige erkennbare, aber eher formale Ordnung erscheint in den die ursprünglichen Textzeilen je abschließenden Reimwörtern auf „...ena“, also etwa „habena“ (Zügel), „foena“ (Hafer), „cathena“ (Kette, Fessel), „mala ... dena“ (zehn Übel), „venena“ (Gift), „avena“ (Hafer), „balena“ (Walfisch), „epystena“ [sic] Grabstein) u.a. Um in diesem durch Verlust und Zerstörung beeinträchtigten, überdies anspruchsvoll und metaphorisch-reich formulierten Text einen auch nur halbwegs überzeugenden Sinn (wenn es denn überhaupt einen gegeben hat) zu erkennen, müßte man erst über eine wirklich zuverlässige neue Konkordanz verfügen können.

Stärker als die übrigen Blätter macht **C** den Eindruck nicht nur von bunt kopiertem „Sammelgut“, sondern auch von erheblicher Vorläufigkeit und Unbestimmtheit des Notierten. Das liegt weniger an der nicht eben überzeugend präsentierenden Eintragung auf dem recto, deren Schreiber die Musik schlecht disponiert ganz in die obere Seitenhälfte gedrängt hat; aussagekräftiger ist vielmehr, daß hier die Notensysteme ebenfalls nur bis zur Blattmitte, also wohl spontan nur gerade für diese Eintragung gezogen worden sind. Das deutet an dieser Stelle eher auf einen „Füller“ von leerem Raum als auf die geplante Notation eines bewußt bereitgestellten Vorlagenstücks. In die gleiche Richtung des Vorläufigen deutet das verso, das nur eine unfertig gelassene Eintragung enthält, übrigens diejenige eines wohl noch tiefer ins 14. Jahrhundert gehörenden Stückes.

12 Vgl. Charles van den Borren, *Le Manuscrit Musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XV^e siècle) brûlé en 1870, et reconstitué d'après une copie partielle d'Edmond de Coussemaker*, Anvers 1924, S. 75f., zu Nr. 42, sowie S. 113, zu Nr. 100.

Über die Frage, ob das Blatt je in einen größeren Manuskriptzusammenhang gehört habe, ist ein klares Urteil unmöglich; es wäre zwar eine gesonderte und zugefügte Musikkiederschrift an einer leeren Stelle irgendeines Textmanuskripts denkbar, doch wird man auch die Vermutung nicht los, daß – was schon die Konkordanzen nahelegen – das verbrannte Manuskript Straßburg 22 vom Jahre 1411 nach Inhalt und Äußerem an gewissen Stellen etwa so bunt gemischt ausgesehen haben könnte wie **C**.

*Basel, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Fragmente Klosterarchiv St. Clara Q 1, 1522 [im Folgenden = **D**]*

Einzelnes Pergamentblatt des frühen 15., in Teilen vielleicht noch des späten 14. Jahrhunderts; 37,2 x 24,5 cm (Hochformat); eine Längsseite ist etwas beschnitten. 1522 wurde das Fragment als Deckblatt zu einem Rechnungsrodel des Basler Clarissenklosters verwendet. Die bei diesem Deckblatt äußere (recto-)Seite (vgl. Abb. 2g)) ist stark abgerieben und verblaßt, aber in Ultraviolett-Photographie so weit lesbar, daß wenigstens der ganze Notentext, der Worttext jedoch nur teilweise übertragen werden kann; die innere (verso-)Seite (vgl. Abb. 2h)) ist nur an der Schnittkante leicht verwischt.¹³ Auf beiden Seiten sind je zwei parallele senkrechte Spalten von je 11 in roter Farbe rastrierten Notensystemen ausgezogen; da eine Folio-Zahl nirgends zu erkennen ist, läßt sich über den Umfang der Provenienzhandschrift, aus der das Blatt ausgeschnitten wurde, zunächst nichts sagen.

r (vgl. Abb. 2g)), Spalte links: dreistimmige, nicht-isorhythmische Motette mäßigen Umfangs; die Texte aller drei Stimmen sind nur schwer lesbar (leider schon ihre Anfänge nicht), doch verraten die gesicherten C-Zeilen „... ut filias Clare nemini detur assimilare ...“ und „... Jpsis [sc. filiis Clare]

13 Der Autor hat das Blatt bereits 1978 in *Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz*, in: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft 2 (1978), S. 57-83, bes. S. 57-59, veröffentlicht, freilich noch ohne Kenntnis der Fragmente **A-C** und mit photographischer Abbildung allerdings nur der gut erhaltenen v-Seite. Nachdem das Blatt aber hier in einen Fragmenten-Komplex eingefügt erscheint, ist es der Vollständigkeit halber nötig, **D** ganz, also auch mit der r-Seite, zu reproduzieren. Auch an dieser Stelle sei der Photoabteilung der Kriminaltechnischen Abteilung der Staatsanwaltschaft Basel-Stadt mit den Herren Claude Flückiger, Daniel Buchser, Pascal Müller und Fabian Corbaz sehr angelegentlich gedankt, die von der abgeriebenen r-Seite eine Ultraviolett-Reproduktion hergestellt und damit die Lesbarkeit der Niederschrift gegenüber einer früheren Fluoreszenzaufnahme wesentlich verbessert haben (vgl. Abb. 2g)). In der Quellenbeschreibung von **D**, v, Spalte rechts, sind, aufgrund weiterer Beobachtungen, gegenüber 1978 einige Modifikationen vollzogen.

hoc carmen offero pro munere ...“ (Zeilenreim „...are“), daß es sich um eine einem Clarissen-Kloster, dann sehr wahrscheinlich demjenigen im rechtsrheinischen Basel zuge dachte und deswegen die älteste mit Basel¹⁴ verbundene mehrstimmige Komposition handelt.

K: –

r, Spalte rechts: da sich keine Textwiederholung feststellen läßt, liegt eine wohl nur einstimmige Marien-Cantio vor (System 4: „...Gaude [?] plaude ac ymnpusa symphonisa discantisa dic christi [?] ... digne: Veni dulcis consolatrix veni uite reparatrix ...“), mit nur teilweise lesbarem, wohl rhythmischem Marien-Text und schwer lesbarem Notentext, insgesamt vermutlich von einer anderen Hand als derjenigen der vorher besprochenen Eintragung. Unter dem letzten System sind von einer etwas späteren Hand Ansätze zu einem deutschen Liebesliedtext nachgetragen:

„Jch kam an [?] <ei>ne liebesthur | die thur die was beschlossen | |
der Rigel vnd der <?> für [?] |

Jch was kein [?] grosser liden | dann so ich dich herz lieb muß miden“

Dieser Liedtext ist auch sonst und in vollständigerer Form bekannt, wenngleich mit mehreren Textvarianten.¹⁵

K: –

v (vgl. Abb. 2h)), Spalte links: Virelai „Je languis damors“, 2v.. Dem Schriftductus und der korrekten Textschreibung nach wohl von einem Franzosen stammende oder in frankreichnahem Gebiet entstandene Notation des frühen 15., vielleicht noch des späten 14. Jahrhunderts. Als (nur) zweistimmige Version und nach vergleichender Überprüfung der musikalischen Lesarten dürfte die vorliegende Fassung der Konkordanz in Prag 9 (s. oben) verhältnismäßig nahestehen, und damit, in lehrreicher

14 Um der Klarheit willen sei ergänzt, daß es sich beim „Kloster St. Clara“ im vorliegenden Text durchweg um das rechtsrheinische Stift dieses Namens (auf Kleinbasler Boden) und nicht um das linksrheinische „Clarissenkloster in Gnadental“ (auf Großbasler Boden) handelt.

15 Vgl. Joachim Lüdtke, *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers (1578-1647)*, Göttingen 1999 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 5), S. 188-191, bes. S. 188, zu „Ich gieng bey eitler nacht“ bzw. „Ich ging wohl bei der Nacht“ (älteste bisher bekannte Überlieferung um 1478 im Rostocker Liederbuch) sowie S.275 (mit Konkordanzen). Herrn Dr. Joachim Lüdtke (Fürth) sei auch hier für den Hinweis auf dieses Lied, seinen Text und weitere Informationen bestens gedankt. Die Wiedergabe der beiden Textanfänge sucht mutmaßliche Enden (|) und Binnenreime (|) der Zeilen anzuzeigen.

Weise, wiederum einer Handschrift, die oberrheinischer Herkunft ist (wohl Straßburg?) und ebenfalls Beziehungen zum Clarissenorden erkennen läßt.¹⁶

- K: – Florenz 26, Nr. 128, 3v.; anon
 – Paris 568, fol. 132'-133, 3v.; anon.
 – Paris 6771, Nr. 147, 4v.; anon.
 – Parma 75, fol. 2', 3v.; anon.
 – Prag 9, Nr. 12, 2v.; anon.
 – Straßburg 22, Nr. 106, 3v.; anon.
 – Augsburg 38, fol. 173'-180 / Philadelphia 36, fol. 207-216'; „je languis“ (Traktatzitat); anon.
 – Melk 950, fol. 76 (188)'-83 (204)'; „Yelangis“ (Traktatzitat); anon.
 – Sterzing, fol. 1-3; „Jelangwis“ (Traktatzitat); anon.
 – Warszawa 61, 1, fol. 278-287; „zelangwis“ (Traktatzitat); anon.

v, Spalte rechts: Weihnachts-Cantio „Ab archanis [sic] oritur“, 3v. („... plaudite iuencule ob natale parvuli ...“), gegenüber vorher von einer anderen, wohl deutschen Hand etwa des frühen zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts notiert. Die feminine Wortendung „iuencule“ sollte nicht dazu verführen, das Stück ebenfalls auf die Clarissen (s. oben, r, Spalte links) zu beziehen; es folgen jenen im Text nämlich sogleich die maskulinen „parvuli“, so daß hier doch einfach sowohl Mädchen als auch Knaben angesprochen sind. Nachdem die im Folgenden aufgeführten Konkordanzstellen beide böhmischer Herkunft sind, liegt hier wohl ein weiterer Beleg für die auffällige, wohl schon durch die Zerstörungen der Hussitenkriege in Böhmen selber verursachte Erscheinung vor, daß vereinzelt Fassungen von dort entstandenen Cantionen mit zeitlichem Vorsprung in „westdeutschem“ Bereich auftreten, vor einer – weitgehend verlorenen – Hauptüberlieferung in Böhmen selber.¹⁷ Gegenüber der Konkordanzüberlieferung findet sich hier ein CT zugefügt.

16 Am Anfang des überhaupt mit Straßburg verbundenen Manuskripts steht ein Pergamentkalendarium aus einem Straßburger Clarissenkloster; vgl. Friedrich Kammerer, *Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*, Augsburg 1931 (= Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Deutschen Universität in Prag, Bd. 1), S. 11.

17 Vgl. auch Kurt von Fischer, *Zum Repertoire der böhmischen Mehrstimmigkeit vom 14. bis zum 16. Jahrhundert – Die Verbreitung des böhmischen Repertoires außerhalb Böhmens*, in: *Colloquium Musica bohemica et europaea Brno 1970*, Brno 1972, S. 55-61, bes. S. 59-61. Unbekannte neuere Belege für diese besondere Quellenlage, teilweise mit Stücken von Petrus Wilhelmi, bieten Tom R. Ward, *Music in the University: The Manuscript Leipzig, Universitätsbibliothek, MS 1084*, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*. Hrsg. von Martin

- K: – Chrudim, Nr. 15, 2v.; anon.
 – Hradec Kralové 6, Nr. 28, 2v.; anon.

2. Es soll im Folgenden versucht werden, die vorgeführten Fragmente und ihre Übereinstimmungen in Quellengestalt und Schreiberhänden sowie im Inhaltlichen des beschriebenen Fragmentenkomplexes, soweit möglich, zu kommentieren.

A, geschrieben wohl um 1400, vollzieht, was damals eigentlich nicht mehr zeitgemäß ist, die Niederschrift der Ordinariumssätze in Spalten. Allerdings braucht man das – trotz den zeitlich ebenfalls zurückweisenden, aber auch sonst, etwa noch in Straßburg 22 bezeugten Stimmbezeichnungen „Quadruplum“ und „Triplum“ – dann nicht mehr für ein deutlich rückwärtsgerichtetes Charakteristikum zu halten, wenn man sich daran erinnert, daß **D** beiderseits ebenfalls in Spalten notiert ist. Ein genauer Vergleich von **A** und **D** ergibt darüberhinaus, daß bei diesen Blättern die Rastrierungen nach Zahl der Systeme und deren Detailabmessungen (der Abstand der beiden obersten Systemlinien neigt zu etwas mehr Weite als sonst) so ähnlich, ja gar übereinstimmend sind, daß man schließen darf, daß die beiden Blätter derselben Provenienzhandschrift entstammen, ein Umstand, der auch deshalb glaubhaft wird, weil die beiden Fragmente 1522 bzw. nach 1525 in derselben Buchbinderwerkstatt, nämlich der für das Stift St. Clara in Basel tätigen oder gar, wenn vorhanden, stiftseigenen Werkstatt, zur Einfassung der genannten Kloster-Corpora verwendet worden sind. Zugleich scheint der genannte Umstand anzudeuten, daß noch nach 1525 Makulaturpergament aus einer Sammelhandschrift vorrätig war, die schon drei Jahre zuvor Material zu diesem Zweck geliefert hatte, folglich ihrer originalen Gestalt nach einen beträchtlichen Umfang gehabt haben dürfte.

Eine Beziehung zwischen einzelnen der vier Fragmente scheint sich allerdings auch dann zu eröffnen, wenn man speziell der Schrift eines der hier beteiligten Kopisten nachfragt. Denn es handelt sich offenbar um den gleichen Schreiber, der auf **B**, fol. <1>’ und <2>, die beiden Agnus-Sätze und auf **D**, verso, rechte Spalte, die Cantio „Ab archanis oritur“ notiert hat: deutlicher als in den Musiknoten gibt sich diese Übereinstimmung in der Textschrift zu erkennen, etwa in der Bemühung des Kopisten um eine Verzierung des Anfangsbuchstabens „A“ oder in den beiderseitigen Stimmbezeichnungen „Contratenor“ oder „Tenor“; auch die C-Schlüssel und die dreifachen Schlußstriche weisen in diese Richtung. Damit schließen sich auch die im Prediger-Kloster und die für St. Clara vermakulierten Frag-

Staehelin, Wiesbaden 1998, S.21–34 (Leipzig), sowie Joachim Lüdtke, KÜ IV, S. 436–441 mit Abb. 3a)–d) (Lüneburg) und ders., KÜ VI, S. 211–219 mit Abb. 2a)–c) (Frankfurt/M.).

mente untereinander enger zusammen. Man neigt danach zur Annahme, daß dieser Schreiber in Basel selbst gewirkt und damit die Spuren seines Schaffens an verschiedenen Orten der Stadt, also in Manuskripten, die damals ins Prediger- und ins Clarissen-Kloster gelangten und buchbinderisch verarbeitet wurden, hinterlassen habe. – Eine zunächst ebenfalls vermutete Identität der Kopisten von **C**, recto, und **D**, recto, linke oder rechte Spalte, scheint nach genauer Prüfung nicht gegeben.

3. Welche Folgerungen ergeben sich aus dem vorstehend Ausgeführten? Zunächst lassen sich die Fragmente **A-D** in zwei Provenienzgruppen ordnen. Die eine Gruppe besteht aus den Blättern **A** und **D**, die nach äußerer Gestalt, Verarbeitungsprovenienz und -alter als zusammengehörig erscheinen und offenbar aus der gleichen Ursprungshandschrift des 15., vielleicht sogar noch des 14. Jahrhunderts stammen. Dieses Manuskript war in Spalten angelegt und, wie man schließen muß, ursprünglich nur in Teilen beschrieben; die Vielfalt der in **A** und **D** enthaltenen Stücke und die verschiedenen beteiligten Kopistenhände machen den Sammelcharakter der Handschrift deutlich. Die sich über zumindest drei Jahre erstreckende Dauer der buchbinderischen Verarbeitung dieses Manuskripts in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts legt überdies die Vermutung nahe, daß jenes eine verhältnismäßig umfangreiche Handschrift war; die an die Clarissen adressierte Motette auf **D**, recto, linke Spalte, und die spezifische Überlieferungsnähe des Virelai „Je languis damors“ auf dem verso, linke Spalte, zu der auch mit einem Straßburger Clarissen-Kloster verbundenen Handschrift Prag 9 (s. oben) lassen vermuten, daß die Bindung von **A** und **D** an das Basler Kloster St. Clara nicht erst im 16. Jahrhundert, sondern schon viel früher erfolgte. Ob das gesamte Ursprungsmanuskript schon in direkter Nähe zu St. Clara in Basel entstand,¹⁸ bleibt jedoch offen.

Die zweite Fragmenten-Gruppe verbindet zunächst **B** und **C** miteinander, dies allerdings nur durch die äußerliche, etwa gleichzeitig und am gleichen Ort erfolgte buchbinderische Verarbeitung. Ein Entstehungszusammenhang der Ursprungshandschriften von **B** und **C** ist mit einer überein-

18 Wenn das zutreffen sollte, dürfte man sich sogar ausmalen, die Basler Clarissen selber hätten einzelne, vermutlich einfachere mehrstimmige Stücke aus den hier behandelten Fragmenten gesungen. Mehrstimmig singende Clarissen sind, wenn auch nicht in Basel, bezeugt; vgl. z. B. für das Kärntner Stift Bischoflack im Jahr 1486: Helmut Federhofer, *Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens*, Carinthia I, Bd. 145 (1955), S. 372-409, bes. S. 375, oder für das Freiburger Franziskanerinnenkloster St. Clara in den Jahren 1556-1598 (anfänglich unter musikalischer Anleitung Glareans): Antonia E. Harter-Böhm, *Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg im Breisgau um 1500*, Freiburg/Br. 1968 (= Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg im Breisgau 10), S. 46f.

stimmenden Manuskript-Gestalt oder gleichen Schreibern nicht zu begründen, ja wegen des älteren „Exultet ...“-Restes auf **C**, verso, vielleicht nicht einmal wahrscheinlich. Zumindest **B** könnte aber in Basel selbst entstanden sein, nicht nur weil das ebenfalls aus Basel stammende „Trompettafreundliche“ Fragment Zwettl, mit **B** übereinstimmend, die spezifische Stimmbezeichnung „Concordans“ wie in der Motette „O regina“, in **B**, fol. <1>, verwendet; vielmehr und vor allem erscheint in **B**, auf fol. <1>’ und <2> dieselbe Schreiberhand, die auch in **D**, verso, rechte Spalte, tätig gewesen ist. Man wird nun nicht vorschnell so weit gehen wollen, **A**, **B** und **D** als aus derselben Provenienzhandschrift stammend auszugeben – dagegegen spricht schon das Blatt-Format von **B**. Aber der Schluß darauf wird erlaubt sein, daß hier Reste von zwei umfangreichen, vielleicht sogar drei Basler Handschriften mit mehrstimmiger Musik greifbar werden, die aus dem späten 14. und dem frühen 15. Jahrhundert stammen und die Arbeitsspuren eines oder mehrerer in Basel tätiger Kopisten zeigen; daß auch **B** ein umfangreiches Provenienzmanuskript bezeugt, ergibt sich aus der oben erwähnten Notiz, die über zwanzig Lagen vermuten läßt.

Mit der Musikübung des Basler Konzils möchte man aus chronologischen Gründen keines der Blätter in Zusammenhang bringen; ihre Eintragungen dürften fast alle älter sein. Näher liegt es jedoch, an irgendwelche Sammelhandschriften etwa jener Art zu denken, wie sie in Straßburg 22 belegt ist; dies gilt umso mehr, als sich zum einen die Überlieferungsnähe gerade zu Straßburg an verschiedenen Stellen der vorstehenden Ausführungen angedeutet hat, zum anderen Straßburg 22 nach neueren Forschungen einige Jahre nach seiner Entstehung im aargauischen Zofingen, 1411, wohl ebenfalls nach Basel gelangt ist¹⁹ und überdies beide Kompositionen von **C**

19 Dieser Schluß ergibt sich daraus, daß die auf 1442 datierte Eintragung zweier umfangreicher und weitgehend übereinstimmender Musiktraktate aus Straßburg 22 auch in der Basler Handschrift F. VIII. 16 von dem damals in Basel anwesenden Predigermönch Albrecht Löffler vorgenommen worden ist, folglich dort noch als Vorlage zur Verfügung stand; vgl. Martin Staehelin, *Bemerkungen zum verbrannten Manuskript Straßburg M.222 C.22*, Mf 42 (1989), S. 2–20, bes. S. 5–12 und 15–20. Daß Lorenz Welker, *Untersuchungen zu den Traktaten der Handschrift Strasbourg, Bibliothèque Municipale 222 C. 22*, Lic.arbeit (maschr.) Zürich 1989, z. B. S. 76, darauf insistiert, daß das in Straßburg 22 vorhandene Kopierdatum 1411, das im Basler Manuskript in 1442 verändert ist, sich nur auf den letzten eingetragenen Traktat bezogen habe, scheint die Vorlagefunktion von Straßburg 22 nicht auszuschließen. Angesichts der Herkunft des Fragments **C** aus dem Material des Basler Predigerklosters könnte auch eine Rolle gespielt haben, daß Löffler ebendort Predigermönch war, womit aber keineswegs behauptet werden soll, daß er an den Fragmenten **B** und **C** als Schreiber beteiligt gewesen sei.

eben in Straßburg 22 ihre Konkordanzen besitzen²⁰ – wenngleich vielleicht auch in nicht genau übereinstimmenden Fassungen.

Die Bedeutung der vier fraglichen Fragmente liegt zweifellos darin, daß sie für die Basler Region den Zeitraum zwischen dem späten 14. Jahrhundert und dem Basler Konzil mit greifbaren Zeugnissen einer mehrstimmigen geistlichen und weltlichen Musikübung belegen, einen Zeitraum also, den bisher nur jenes, freilich verlorene Straßburger Manuskript abdeckte: der Bestand an Quellen wird auf diese Weise bunter und vielfältiger. Für die Zeit nach etwa 1430 dürfte Basler Provenienz dann für Teile der Manuskripte Aosta und Trento 87 sowie für das Fragment Zwettl gelten.²¹ Wie auch immer: es beginnt sich die Ahnung an vorweisbaren Zeugnissen zu bestätigen, daß das oberrheinische Gebiet im 15. Jahrhundert musikalisch aktiver war, als es bisher allein das Manuskript Straßburg 22 bezeugt hat.

20 Konkordanzen von C mit Straßburg 22: Chanson *Par maintes foyes* und Motette *Exultet vena mea*, diese der Straßburger Fassung erkennbar nahestehend; vgl. Lorenz Welker (wie oben, Anm. 11), Bd. 2, Inventar S. 26, Nr. 100/101, und S. 14, Nr. 41/42.

21 Vgl. dazu oben, Anm. 3; zur Handschrift Aosta sodann Marian Cobin, *The Aosta Manuskript: A Central Source of Early-Fifteenth-Century Sacred Polyphony*, Diss. (maschr.) New York University 1978, passim.

3. Das Fragment einer französischen Chanson um 1400 in Stuttgart

Das *Württembergische Hauptstaatsarchiv Stuttgart* verwahrt in seiner Sammlung abgelöster Einbände, unter der Signatur *J 522, E3, Nr. 474*, ein einzelnes, unter massivem Textverlust auf einer Seite und oben beschädigtes Pergamentblatt. Mit musikalisch-mehrstimmiger Notation ist nur die eine Seite beschrieben (im Folgenden = recto, vgl. Abb. 3a)), die Rückseite (= verso) ist rastriert, aber ohne Niederschrift von Musik und Text geblieben. Hier hat eine neuere Hand vermerkt, daß das Blatt früher Teil eines Lagerbuchs des Domkapitels Konstanz für Untertürkheim, geschrieben in Cannstatt um 1500, gewesen sei: damit ist auf das Lagerbuch *H 212, Bd. 5 (olim NK 470, olim W 270)* hingewiesen; in diesem genannt (fol. 2) ist ausdrücklich „Leonhart heiden Statschriber zu Canstat vnd ein offener Notari, der ouch diß buch mit aigner Hand getrulich geschriben“. Da das Fragment, wie die senkrechte Falte und die ungleiche Beschmutzung zeigen, als Einbandmaterial für das genannte Lagerbuch gedient, eben dieses aber einen neuen Einband bekommen hat, läßt sich zur genauen Zusammengehörigkeit des Bruchstückes zu dem Lagerbuch nichts mehr erkennen; jedoch schließen schon die im Folgenden mitgeteilten unterschiedlichen Beschriftungszeiten von Fragment und Lagerbuch eine engere, schon gar eine genetische Zusammengehörigkeit der beiden Teile aus.

In seinen größten erhaltenen Ausdehnungen mißt das Musikfragment heute ca. 32 cm (Höhe) x ca. 12 cm (Breite); eine nach der Ausdehnung der eingetragenen Komposition unternommene annähernde Rekonstruktionsberechnung ergibt ein Format des originalen Blattes von ca. 32 cm (Höhe) x ca. 18 cm (Breite). Am rechten Rand des Blattes findet sich die bis ins späte 15. Jahrhundert häufige Begrenzung des Schreibfeldes mittels eines breiten ausgezogenen Doppelstrichs. Die auf dem Kopf stehende, in der Angabe der Stimmenzahl irrige moderne Bleistiftbestimmung der Eintragung stammt von der Hand des Archivrats und späteren Universitätsprofessors Hansmartin Decker-Hauff († 1992).

Die auf dem recto stehende Musikeintragung nutzt 11 rot ausgezogene Notensysteme zu je fünf Linien. Das Pergament ist beim dritten System von oben durch Buchbinde- oder Alterungsfolgen einseitig „gequetscht“,

aber im Notentext doch rekonstruierbar. Colores finden sich nur in diesem System (die 6. bis 8. Note von rechts her gezählt); das vorliegende Stück ist sonst nur in schwarzer Mensuralnotation eingetragen.

Die Komposition, die sich hier, zumindest in Teilen, erhalten hat, läßt sich als das dreistimmige Virelai „Or sus, vous dormes trop“ identifizieren: die Vogelrufe in dem zugrundeliegenden Tageweisen-Text, welche die Vertonung in der Folge auch musikalisch imitiert, sind im 4. und im 10. System schon optisch leicht erkennbar. Orientiert man sich, zur Erleichterung eines Vergleichs, einmal an der Ausgabe des Satzes durch Gordon K. Greene,¹ so umfaßt das Bruchstück sukzessive von oben nach unten die folgenden Ausschnitte des originalen Virelais (bezeichnet mit den Taktzahlen der Ausgabe Greenes): C: T. 11, N(ote) 5-T. 15, N. 2; T. 24, N. 4-T. 29, N. 3; T. 43, N. 3-T. 49 sowie T. 62, N. 4-T. 68, N. 6; T. 82. – CT: T. 14, N. 2-T. 26, N. 1; T. 43, N. 1-T. 49 sowie T. 62, N. 1-T. 82. – T: T. 13, N. 1-T. 36, N. 2; T. 50, N. 2-T. 65, N. 3 sowie T. 73, N. 1-T. 82.

- K: – Gent 3360 A, fol. 1 (unvollständig); anon.
 – Ivrea, fol. 14'-15; anon.
 – Kopenhagen 17a, fol. a'-b'; anon.
 – London 29987, fol. 76'-77; anon.
 – Padua 658, fol. 2; anon.
 – Paris 568, fol. 122'-124; anon.
 – Paris 6771, fol. 78'-79; anon.
 – Straßburg 22, fol. 76' (mit Kf-Textmarke „Ave stella“); anon.
 – Faenza 117, fol. 48'-49 (Tabulatur); anon.
 – Warszawa 61, 1, fol. 278-287, „ursuys“ (Traktatzitat); anon.
 – Warszawa 61, 2, fol. 288-293, „orsuis“ (Traktatzitat); anon.

Auch wenn die Konkordanzüberlieferung ein nach Quellenentstehung gemischt französisch-italienisches Bild zeigt, dürfte an einer Entstehung des Satzes in französischem Gebiet kein Zweifel sein. Französische Entstehung auch der vorliegenden Niederschrift erscheint nach den klargezeichneten Noten mit den deutlich umrissenen rhombischen Notenköpfen zwingend: hier war gewiß kein italienischer und schon gar nicht ein Schreiber aus deutschem Gebiet am Werk. Damit ergibt sich auch, daß das Blatt vor seiner Verarbeitung durch einen mutmaßlichen Cannstatter Buchbinder irgendwie den Weg aus Frankreich heraus nach Osten angetreten hat, vielleicht im Gepäck eines reisenden Pergamenthändlers.

1 Vgl. *Polyphonic Music of the Fourteenth Century ...* (= *French Secular Music ...*, vol. 21, edited by Gordon K. Greene), o. O. 1987, S. 112-116, Nr. 48, sowie S. 176 f., Nr. 48.

Unklar ist das vollständige Fehlen des zugehörigen Virelai-Textes im vorliegenden Bruchstück, und dies umso mehr, als zumindest der Notentext, soweit er erhalten geblieben ist, einen durchaus fertigen Eindruck macht. Natürlich könnten, wie auch sonst gelegentlich, die beiden Unterstimmen nur knappe Textmarken am linken Blattrand bekommen haben, ja vielleicht nicht einmal dieses; im ersten Fall wären sie mit dem dort eingetretenen großen Blattschaden verlorengegangen. Weniger überzeugend erschiene eine gleiche Erklärung jedoch für die Oberstimme: hier dürfte man doch gewiß erwarten, daß Einiges mehr als eine bloße Textmarke eingetragen worden wäre, zumindest Teile einer Textunterlegung unter die Musik. Aber schließlich wird man erkennen, daß wohl schon das Originalblatt im Worttext unfertig geblieben sein muß: dies ergibt sich aus der Beobachtung, daß selbst die Partien mit den Vogelrufimitationen, mithin die langen Stimmverläufe mit kleinwertigen Noten im 4. und im 10. System, ohne Textunterlegung geblieben sind, also eben jene syllabischen Partien, die ihre intendierte starke Wirkung in der Ausführung wohl nur zusammen mit dem zugehörigen Textvortrag finden können. Wenn ein Text allenfalls noch im T hätte entbehrlich sein können, so gewiß nicht im C. Sollten diese Überlegungen zutreffen, dann wäre auch die Nutzung des in der Folge für unbrauchbar gehaltenen Blattes als musikfremdes Buchbindematerial leichter verständlich.

Sucht man zu guter Letzt den in dem Bruchstück gebotenen Notentext innerhalb der musikalischen Gesamtüberlieferung des Satzes zu situieren, so ergibt sich keine Möglichkeit, ein näheres Verwandtschaftsverhältnis mit einer der anderen Quellen zu erkennen. Es lassen sich zwar Lesarten finden, die man gegenüber denjenigen einzelner anderer Textzeugen als Binde-, aber auch solche, die man als Trennfehler oder -varianten interpretieren möchte, aber von einem wiederholten oder gar konsequenten Auftreten solcher Lesarten kann hier kaum die Rede sein. Man wird das am einfachsten damit erklären, daß – was schon die erhebliche Zahl erhaltener Konkordanzen nahelegt – der vorliegende Virelai-Satz in seiner Zeit sehr beliebt gewesen sein und deshalb eine breite Gesamtüberlieferung gefunden haben muß; von ihr, mit entsprechend vielfältiger Varianten- und Fehlerzahl, haben bis heute immerhin zehn Überlieferungszeugen überlebt, aber diese haben eben auch eine weitgehend unsystematische Vielfalt unterschiedlicher Abweichungen und Varianten bewahrt, so daß, bei den vielen Lücken im einst Vorhandenen, heute klare Filiationswege und Abhängigkeiten kaum mehr erkennbar werden. In diesem Dilemma wird man jeden neuen Quellenfund als möglichen Helfer begrüßen, selbst, wie hier, ein beschädigtes Fragment ohne Text.

4. Das Gerbertsche Chanson-Fragment des frühen 15. Jahrhunderts aus der ehemaligen Bibliothek des Klosters St. Georgen in Villingen

1. Martin Gerbert, Fürstabt von St. Blasien, hat in seinem magistralen musikhistorischen Werk *De Cantu et Musica Sacra* von 1774 eine ganze Zahl von „nachgestochenen“ Facsimile-Abbildungen aus mittelalterlichen Musikhandschriften publiziert. Dazu gehört ein dem frühen 15. Jahrhundert zugehörendes schwarz notiertes Virelai mit dem Textbeginn *Mais qu'il vous viengne*¹ (vgl. Abb. 4a)); es ist in Gerberts Abbildung in einer Fassung zu drei Stimmen wiedergegeben, wogegen die einzige zuverlässig vergleichbare Konkordanz dieser Chanson im norditalienischen, aber viele französische Chansonsätze enthaltenden Codex Reina (= Paris 6771) nur zwei Stimmen, ohne den CT Gerberts, bietet. Nach dem Gerbertschen Facsimile von 1774 hat wiederum Raphael Georg Kiesewetter im Jahre 1834 ein Facsimile der Chansonnotation sowie erstmals eine Partitur dieses in moderne Notation übertragenen Satzes publiziert, wie sie ihm ein „in der musikalischen Paläologie ungemein bewandeter Freund zugesendet“ hatte;² wer dieser Freund war, ließ sich nicht eruieren.

- K: – Paris 6771, fol. 77; anon.
– Groningen 70 (Tabulatur), fol. I.2'; Kf.: *Empris domoyrs*, anon.
– Augsburg 38, fol. 173'-180' / Philadelphia 36, fol. 207-216'; „Mais quil vous vierge“ (Traktatzitat); anon.

Zur „Leistungsfähigkeit“ dieser Konkordanzen seien bereits hier einige Erläuterungen angeschlossen. Ein Kommentar zum bekannten und gut

1 Vgl. Martin Gerbert, *De Cantu et Musica Sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien 1774, Bd. 2, Tab. XIX, mit Textbeginn in der Schreibung *Mays quil wus viengne* ...

2 Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* ... , Leipzig 1834: „Facsimile“ auf p. IV, No. 3, Übertragung davon auf p. V; das Zitat S. 41. – Eine neue Edition des Satzes nach Gerberts Abbildung bietet *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* ... (= French Secular Music ..., vol. 21, ... Edited by Gordon K. Green), Monaco 1987, S. 102f., Nr. 43, sowie S. 175, Nr. 43.

untersuchten Codex Reina erscheint nicht nötig.³ Die zweite, nicht ganz vollständige Konkordanz, ebenfalls nur zweistimmig und mit abweichender Textmarke, liegt in einem frühen Fragment einer Klaviertabulatur des späten 14. Jahrhunderts vor, das in die Inkunabel der Groninger Universitätsbibliothek Inc. no. 70 eingebunden worden ist.⁴ Der Satz ist gegenüber den beiden anderen Fassungen um eine Sekunde höher notiert. Kurz vor dem Groninger Fragmentenschluß, also in den Takten 20–23 der dem in Anm. 4 genannten Aufsatz beigegebenen Übertragung, scheint der Notentext des Tabulaturfragments, vielleicht schon derjenige der intavolierten Vorlage, gestört. Die Notation der Tabulatur zeigt französische und italienische Einflüsse; eine Provenienz des 1477 in Groningen in den genannten Inkunabel einband eingearbeiteten Blattes ist darüberhinaus allerdings nicht sicher. Die Kolorierung der rechten Spielhand, meist bei längeren Notenwerten der vokalen Vorlage, behindert eine Auswertung der Intavolierung freilich sehr, vor allem dann, wenn diese mit den beiden vokalen Chansonfassungen textkritisch verglichen und beurteilt werden soll; deshalb wird sie eben dazu im Folgenden nicht im Einzelnen herangezogen. Und schließlich findet sich der Textbeginn der Chanson in einem anonymen süddeutschen Traktat dieser Zeit, der in zwei Handschriften überliefert ist und Formen kompositorischer Gattungen beschreibt; der vorliegende Satz ist darin als Beispiel der Form des Virelai zitiert, nicht jedoch musikalisch wiedergegeben.⁵

Zurück zum Gerbertschen Beleg. Über die Herkunft der 1774 „Ex Msc. Scheda Monasterii S. Georgii“⁶ reproduzierten Manuskriptvorlage dieses Virelais gibt Gerbert selber, in der neueren Musikforschung häufig übersehen, weitere und ausführlichere Auskunft: „... damus ... exemplum aliquod ex membrana itidem, quae compacturae serviebat libri choralis monasterii monialium *Urspringensium*, nunc vero servatur in monasterio S.

3 Vgl. Carola Hertel, *Chansonvertonungen des 14. Jahrhunderts in Norditalien. Untersuchungen zum Überlieferungsbestand des Codex Reina*, Hildesheim etc. 2002 (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 17), bes. S. 17ff; direkt zur Gerbertschen Quelle äußert sich diese Arbeit nicht.

4 Vgl. Maria van Daalen/Frank Harrison, *Two keyboard Intabulations of the late fourteenth century on a manuscript leaf now in the Netherlands*, TVNM 34 (1984), S. 97–108. – Der hier mehrfach gebotene Hinweis auf eine weitere zweistimmige Konkordanz in Prag, Universitätsbibliothek, Ms. XI. E. 9, fol. 77, ist irrig; zugrunde liegt offenbar die falsche Auflösung der in der Sekundärliteratur üblichen Handschriftensigle „PR“ (für „Paris, Reina“) als „Prag“ o. ä.

5 Vgl. dazu und zum Folgenden Martin Staehelin, *Beschreibungen und Beispiele musikalischer Formen in einem unbeachteten Traktat des frühen 15. Jahrhunderts*, AfMw 31 (1974), S. 237–242; vgl. dazu unten, Anm. 18.

6 So die Überschrift über dem Gerbertschen Abdruck; vgl. oben, Anm. 1.

Georgii, quod est Villingae, continetque contrapunctum cancionis Gallicae“.⁷ Es handelte sich also um ein Pergamentblatt, das in den Einband eines Choralbuches aus dem Benediktinerinnen-Kloster Urspring eingearbeitet war und sich 1774 im Kloster St. Georgen in Villingen (im Schwarzwald) befand. Kenntnis von dem Urspringer Codex und damit auch dem Chanson-Blatt könnte Gerbert allerdings schon 1761 in St. Georgen bekommen haben, denn im Mai dieses Jahres nutzte er für sein damals in Arbeit befindliches musik- und liturgiehistorisches Werk *De Cantu et Musica Sacra* an Ort und Stelle jene Manuskriptbestände, die Coelestin Wahl, der Abt von St. Georgen, nach dem reformationsbedingten Niedergang seines Klosters dort zusammengebracht hatte. Von Abt Coelestin sprach Gerbert ungemein lobend, „qui subsidia litterarum omnem in modum auget, non novis tantum doctis libris ..., verum etiam antiquis codicibus ... licuitque mihi, non pauca ad rem liturgicam annotare. ... Vix quidem illi, paucis exceptis, saeculum XV. antecedunt, multa tamen ... continent singularia“.⁸

Natürlich ist das fragliche Fragment – und um ein Fragment muß es sich gehandelt haben, dazu unten mehr – der Aufmerksamkeit und dem Interesse eines so gelehrten Quellenforschers wie Friedrich Ludwig nicht entgangen. Seine Recherchen nach dem Verbleib des Bruchstücks waren erfolglos: in dem Material aus St. Georgen, das 1807 nach Karlsruhe gelangte, ließ sich das Blatt jedenfalls nicht finden.⁹ Bemühungen späterer Musikhistoriker – selbst noch nach 1950 –, das originale Fragment anderswo aufzuspüren, fehlten nicht, blieben aber, weil ebenfalls erfolglos, in der musikhistorischen Literatur unerwähnt; mündliche Nachfragen nach dem Schicksal des Blattes unter Kollegen bewiesen allerdings ein nicht geringes Interesse daran, das Bruchstück im Original vielleicht doch wieder ans Licht gefördert zu sehen. Die Möglichkeit, daß es bereits im verheerenden Klosterbrand von St. Blasien von 1768 zerstört worden wäre und eben deshalb unauffindbar geblieben sei, scheidet deshalb aus, weil Gerbert das Fragment sechs Jahre nach jenem Brand ja ausdrücklich als in St. Georgen vorhanden bezeichnete. Jenen umfangreichen, auch musiktheoretischen Sammelband dagegen, der ausdrücklich „Bibliothecae San-Blasianae“ gehörte und verschiedene handschriftliche Traktate von Boethius, Guido

7 Gerbert (s. oben, Anm. 1), Bd. 2, S. 63.

8 Martin Gerbert, *Iter Alemannicum, accedit Italicum et Gallicum ...*, St. Blasien 1765, S. 298f. Es sei an dieser Stelle auch festgehalten, daß die neueren mehrbändigen Ausgaben der Gerbertschen *Korrespondenz* (Karlsruhe 1931ff.) sowie der Gerbertschen *Briefe und Akten* (Karlsruhe 1957ff.) keinerlei Information über das hier behandelte Chansonfragment bringen.

9 Vgl. Friedrich Ludwig [Hrsg.]: Guillaume de Machaut, *Musikalische Werke*, Bd. 2, Leipzig 1928 (= PÄM 3,1), S. 42*.

von Arezzo, Berno, Wilhelm von Hirsau, Odo und anderen Autoren enthielt und im Brand von 1768 tatsächlich zerstört wurde, beklagte Gerbert im gleichen Werk, in dem er das Virelai-Fragment nannte, nachdrücklich als großen Verlust.¹⁰

Auch erneute, im Zuge dieser Darlegung unternommene Bemühungen, das Bruchstück oder den genannten choralen Trägerband aus Urspring wiederaufzufinden, sind erfolglos geblieben: unter den wenigen bekannten, aus St. Georgen erhaltenen Manuskriptresten fand sich auch jetzt keine weiterführende Spur,¹¹ und über die alten Bibliotheksbestände von Urspring und deren Verbleib fehlen Informationen fast ganz.¹² Die Ungewiß-

10 Gerbert (wie oben, Anm. 1), St. Blasien 1774, Bd. 1, praefatio; ergänzend Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Bd. 12, Berlin/Stettin 1796, S. 71f. Aus dem Inhalt des erwähnten Theoretikercodex edierte Gerbert in seinen *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien 1784, eine ganze Zahl von musiktheoretischen Traktaten. Daß es zweifellos eben diese Handschrift war, deren Verlust Gerbert so sehr bedauerte, und nicht – wie gelegentlich zu lesen ist – das heute in der Londoner British Library befindliche, von Gerbert (s. oben, Anm. 1), Bd. 1, S. 376f., behandelte Ms. Add. 27630 [= LoD] mit älterem Organal- und Motettenrepertoire, sei hier ausdrücklich festgehalten; vgl. dessen Ausgabe im EdM, Bd. 52/53, hrsg. von Wolfgang Dömling, Kassel etc. 1972.

11 Es wurden Auskünfte bei den folgenden Institutionen eingeholt: Freiburg i. Br., Universitätsarchiv und Universitätsbibliothek (Dr. Angela Karasch); Karlsruhe, Badische Landesbibliothek (Rainer Fürst) und Generallandesarchiv (Dr. Jutta Krimm-Beumann); Rastatt, Historische Lehrerbibliothek des Ludwig-Wilhelm-Gymnasiums (Hans Heid); Stiftsarchiv St. Paul im Lavanttal (Dr. Rudolf Freisitzer); Stadtarchiv Villingen-Schwenningen (Dr. Heinrich Maulhardt). Den vorstehend in Klammern genannten Damen und Herren sei für ihre freundlichen Auskünfte gedankt. – Vgl. insgesamt Gerhard Stamm, *Zur Geschichte der Bibliothek* [von St. Blasien], in: *Das tausendjährige St. Blasien, ... Ausstellung ... 1983*, Karlsruhe 1983, Bd. 2, S. 171–200.

12 Vgl. Immo Eberl, *Geschichte des Benediktinerinnenklosters Urspring bei Schelklingen 1127-1806*, Stuttgart 1978 (= Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, Bd. 13), bes. S. 297 (zur Bibliotheksgeschichte) und S. 59–67 (zur Bindung von Urspring an St. Georgen). Von Immo Eberl, *Regesten zur Geschichte des Benediktinerinnenklosters Urspring bei Schelklingen 1127-1806*, Stuttgart 1978 (= Schriften zur Südwestdeutschen Landeskunde, Bd. 14), S. 213, Nr. 443, wird eine Bücherschenkung des Priesters Eberhard Wirtschaft, Kaplans der Herren von Ellerbach, an den Urspringer Konvent im Jahre 1441 erwähnt; etwa gleichzeitig stiftete auch Walther von Freyberg 18 Bücher – Näheres bleibt in beiden Fällen unbekannt. Josef Ludwig Fischer, *Entwicklungsgeschichte des Benediktinerinnenstiftes Urspring*, Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 38 (1917), S. 199–234, und 39 (1918), S. 45–67, bietet zur Urspringer Bibliotheksgeschichte nur (39 (1918), S. 48) die Mitteilung, daß die 1577 verstorbene Nonne Anna von Neuneck mit ihrer Mit-Konventualin Katharina von Westerstetten „sechs große Choralbücher auf Pergament zierlich geschrieben“ habe.

heit vergrößert sich dadurch, daß nicht sicher ist, ob der gesuchte Choralband nach Gerberts entsprechender Nennung und gedruckter Auswertung im Jahre 1774 weiterhin im Kloster St. Georgen verblieb oder nach Urspring zurückging; die Verbindungen von St. Georgen und Urspring waren seit alters eng.

2. Etwas Weniges und bisher Übersehenes zum Original des fraglichen Fragmentes – dessen Niederschrift man von seinem Bild her ins frühe 15. Jahrhundert setzen möchte – kann die Gerbertsche Reproduktion allerdings gleichwohl lehren. Es betrifft dies einmal die Tatsache, daß kurz vor dem Ende des T, dabei am rechten Rand des Schriftfeldes, der Rest des Notensystems leer geblieben ist; die letzten sieben Noten nach dieser musikalischen Lücke folgen erst am Beginn des nächsten und damit letzten T-Notensystems. Diese von Kiesewetter zwar bemerkte, aber nicht weiter erklärte Textlücke von fast drei tempora ist wohl am einleuchtendsten mit einer buchbinderischen Beeinträchtigung des Pergamentrandes an dieser Stelle zu begründen, wahrscheinlich verursacht durch einen seitlichen Einschnitt, der dort für die quer verlaufenden Schnüre eines Rückenbundes Platz schaffen sollte; daß in Gerberts Reproduktion die fünf Notenlinien dieses Systems bis ganz an den rechten Rand ausgezogen worden sind, kann diese Vermutung nicht entkräften.¹³ – Dieselbe vermutete Beschädigung des seitlichen Blattrandes durch den Buchbinder kann auch die Fragmentform des Blattes bekräftigen: dieses war, da ja buchbinderisch verarbeitet, schon damals nicht ein originales Einzelblatt mit musikalischer Notation, sondern ein aus dem Zusammenhang einer pergamentenen und auf sauberes Bild angelegten eigentlichen Musikhandschrift mit Mehrstim-

Im vorliegenden Zusammenhang hilft das auch nicht weiter. – Herrn Kollegen Immo Eberl sei auch hier für freundlich gewährte Hinweise gedankt.

- 13 Das gilt schon deshalb, weil die Wiedergabe des Notenbilds bei Gerbert derart präzise und überall übereinstimmend gleiche Systeme nachbildet, daß hier ein sehr genau und mit den neueren Mitteln des Plattenstichs des 18. Jahrhunderts arbeitender Stecher tätig gewesen sein muß. Entsprechendes gilt für die Notenköpfe und -cauden, die in einem Manuskript der Zeit vor 1400 niemals so übereinstimmend gleichförmig ausgefallen wären. Nach den von Green (s. oben, Anm. 2), p. XVI, benannten musikalischen Fehlern in Gerberts Abbildung erscheint allerdings denkbar, daß auch nicht deren originale Vorlage, sondern deren Nachstecher, der Mensuralnotation und der Sprache unkundig, für jene Fehler verantwortlich war. Übrigens hat Kiesewetter (s. oben, Anm. 2) in seinem an Gerberts Vorlage orientierten „Facsimile“ die bei Gerbert am Beginn des letzten T-Systems stehenden sieben Schluß-Noten ohne weitere Bemerkung in die erwähnte Textlücke am rechten Rand des vorangegangenen Systems zurückverschoben, so daß das im Original außen rechts entleerte System bei Kiesewetter vollständig gefüllt ist und das bei Gerbert dann noch folgende sechste System stillschweigend wegfällt.

migkeit isoliertes Bruchstück. Für die ursprüngliche Herkunft aus einem größeren Manuskriptkomplex spricht jedoch der ausgeglichene unterlegte C-Worttext, der sich damit auffällig geordneter präsentiert, als man es in bloß versprengten, zumal deutschen Einzelnotationen des 15. Jahrhunderts häufig findet. Als ganze ist die ursprüngliche Gesamthandschrift freilich mit Sicherheit verloren; über ihren Umfang und Inhalt läßt sich heute nichts mehr sagen, auch nicht vom Gerbertschen Fragment her.

Wichtiger erscheint jedoch das, was das Notierte über die Provenienz des Blattes auszusagen vermag. Der französische Text, den der gute und erfahrene Paläographe Gerbert der C-Stimme offenbar vorlagengetreu unterlegte, ist nach seinen regionalen Eigenheiten ostfranzösischer Herkunft: sie deuten auf Wallonien oder Lothringen.¹⁴ Es ist zunächst nicht ausgeschlossen, daß er bzw. die in Gerberts Fragment kopierte Vorlage auch dort entstanden sein und in früherer Zeit den Weg in das Kloster Urspring gefunden haben könnte. Gegen diese Möglichkeit spricht allerdings entschieden die am Anfang des T gegebene Stimmbezeichnung „Tenor huius“: diese Art, eine besondere Stimme als zu einer bestimmten Komposition gehörig zu bezeichnen, tritt in deutschen und dem zentralen Europa entstammenden Handschriften mit mehrstimmiger Musik seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts nicht selten auf,¹⁵ während sie, soweit zu erkennen, in origi-

14 Herrn Kollegen Ulrich Mölk, Göttingen, sei auch hier für sehr hilfreiche Beratung in dichtungs-, sprachgeschichtlicher und -geographischer Hinsicht gedankt. Ich gebe seine Mitteilungen gerne im Folgenden weiter, teilweise durch eigene Angaben ergänzt. Zunächst ist die hier vertonte Strophe ein metrisch, mithin nach Silbenzahl und Reim, korrekt gebauter Siebenzeiler der Struktur 7a', 7b, 7b, 7a' / 7c, 7c, 7a'. Sprachlich ist sie in der Gerbertschen Fassung, wie erwähnt, ostfranzösischer Herkunft (Wallonien, Lothringen), während die Version im Codex Reina in Kontaktgebiet Norditalien (Padua?) geschrieben sein dürfte; vgl. dazu Hertel (s. oben, Anm. 3).

Die Textherstellung nach der Gerbertschen Fassung ergibt: „[1] Mais qu'il wus viengne a plaisanche, [2] dame, en porcas de pitey, [3] donés moy par carité [4] de ma dolor aliantche. [5] Car del doulz bien, a mon tens, [6] sui si pores diferens [7] que de mort sui en doutanche.“ Dazu Textkritisches: [4] dalor – [5] der; doulr [!] – [6] sin; pores (regionale Variante von povres) – [7] e; dautanche.

Übersetzung ins Deutsche „Wofern es Euch gefällt, Dame, um mir Mitleid zu erweisen [wörtlich: im Verfolgen von Mitleid], gebt mir aus Barmherzigkeit Erleichterung von meinem Schmerz; denn in Bezug auf die süße Freude bin ich, zeit meines Lebens, ein so armseliger Anderer [= von ... so weit entfernt], daß ich vor dem Tode in Angst bin“.

15 Für ein einzelnes, aber diese Stimmzuweisung besonders häufig nutzendes Beispiel (übrigens auch für andere Stimmen als nur den T) sei auf die umfangreichen Fragmente einer offenbar in Breslau etwa um 1450 geschriebenen Handschrift mit Mehrstimmigkeit hingewiesen: KÜ III; vgl. auch KÜ VIII, S. 258 und 260.

när französischen und, wie der Codex Reina zeigt, auch norditalienischen Manuskripten dieser Zeit fehlt.

Daraus ergeben sich für das von Gerbert wiedergegebene originale Blatt zwei Möglichkeiten: nach der einen könnte das Fragment in einem sprachlichen „Kontaktgebiet“ entstanden sein, in dem sich französische und deutsche Sprache und Sprachkenntnisse berührt oder gar überdeckt hätten: das würde die Herkunft in einem Gebiet etwa nördlich des Elsaß über die Regionen um Metz und Luxemburg bis gegen Lüttich verlaufend annehmen lassen.

Die andere, nach dem Folgenden jedoch insgesamt wahrscheinlichere Möglichkeit wäre, daß das Blatt von einem, selbst bei einem französischen Worttext um Kopiertreue wenigstens bemühten deutschen Kopisten – vielleicht sogar in der näheren Umgebung von Urspring – beschrieben, dabei zugleich mit dem genannten Vermerk „Tenor huius“ versehen worden und so in dieses Kloster gelangt wäre. Dafür spricht, daß der Worttext einige fehlerhafte Lesarten zeigt, die man einem muttersprachlich französischen Schreiber kaum wird zumuten können.¹⁶ Angesichts der beiden nur zweistimmigen Konkordanzen des Virelai im Codex Reina und im Groninger Tabulaturfragment¹⁷ ist es sodann, wenngleich nicht gesichert, so auch nicht ausgeschlossen, daß jene Lesarten ebenfalls eine deutsche Herkunft des Gerbertschen Bruchstückes profilieren: das Fehlen des CT in der Version des italienisch–französisch orientierten Codex Reina, vielleicht auch in derjenigen der Groninger Intavolierung, scheint die dreistimmige Überlieferung im Gerbertschen Fragment deutlich abzusondern, und vielleicht ist diese Dreistimmigkeit sogar das Ergebnis einer erst in deutschem Gebiet erfolgten Erweiterung des Satzes.

Für eine deutsche Provenienz – im Blick auf Urspring nun tatsächlich eine solche aus süddeutsch–bayerischem Gebiet – könnte schließlich ebenfalls die Verbindung sprechen, in der das Fragment mit dem oben erwähnten kleinen anonymen Musiktraktat steht, dessen eine Handschrift (P) aus süddeutschem oder österreichischem, dessen andere Handschrift (H) offenbar aus süddeutsch–schwäbischem Gebiet stammt,¹⁸ nach ihrem Besitzer-

16 Vgl. oben, Anm. 14: Fast alle dort zu [4–7] aufgeführten Schreibungen sind eben solche fehlerhaften Lesarten. – Der am Ende dieser Ausführungen gegebene Hinweis auf den unter den Konkordanzen aufgeführten anonymen Musiktraktat und der dort gebotene Titel „Mais quil vous *viège*“ [sic] läßt sogar darüber spekulieren, ob vielleicht eine Nonne von Urspring, die wenigstens geistlicher französischer Begriffe kundig war, das Fragment geschrieben haben könnte.

17 Vgl. oben, Anm. 4.

18 Vgl. oben, Anm. 5. 1974 wurden für die Besitzerbibliotheken in „Philadelphia“ und „Harburg“ die Siglen P und H gewählt und so auch im textkritischen Apparat je-

vermerk im 17. Jahrhundert der Benediktinerabtei Hl. Kreuz in Donauwörth gehörte und möglicherweise auch dort entstanden war. Beide Manuskripte gehen nach der Kollation ihrer Lesarten mit hoher Wahrscheinlichkeit auf dieselbe, heute verlorene Vorlage zurück, und beide Codices zeigen, mit Rücksicht auf das Benediktinerinnenkloster Ursprung kennzeichnend genug, Spuren der Entstehung im Bereich des Benediktinerordens.

Der erwähnte anonyme Traktat bietet Beschreibungen mehrstimmiger musikalischer, meist weltlicher Formen, wie sie um 1400 im Schwange waren. Die zu deren anschaulicher Illustration beigegebenen Text-Incipits von konkreten Form-Beispielen bekräftigen die genannte Datierung für die Entstehung des Traktattextes ohne weiteres, auch wenn beide Handschriften, also P und H, einige Jahrzehnte jünger sein dürften. In dem Traktattext erscheint nun zur formalen Beschreibung eines Virelais tatsächlich der Verweis auf ein „exemplum“ mit dem Textincipit *Mais quil vous vierge*; dieses Incipit scheint die Präsenz des kompositorischen Textes des Virelai im genannten süddeutschen Gebiet zu bestätigen. Und diesen geographischen Bereich dürfte auch die – ohnehin nicht übermäßig große – Distanz zwischen Ursprung und Donauwörth nicht in Frage stellen.

ner Veröffentlichung genutzt; mittlerweile ist H, zusammen mit manchen anderen Handschriften aus Oettingen-Wallersteinschem Besitz, an die Universitätsbibliothek Augsburg übergegangen, wo die Handschrift weiterhin die (vorher gültige) Signatur Cod. II, 1, 2^o, 38 trägt; freundliche Auskunft von Herrn Günther Grünsteudel M.A. von der Universitätsbibliothek Augsburg.

5. Ein Fragment des frühen 15. Jahrhunderts mit Musik u. a. von Machaut in Kassel

Die *Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek zu Kassel* verwahrt in ihrem Bestand an älteren Handschriften unter der Signatur *4° Ms. Med. 1* eine Sammelhandschrift von 396 Blättern mit medizinischen, alchemistischen und astronomischen Texten. In seinem Handschriftenkatalog weist sie Hartmut Broszinski nach Nordfrankreich und in die Zeit von 1430–1475.¹ Ein Besitzereintrag auf fol. 1, „Jo. de Herzelles ... capellany“ dürfte auf die Abtei Herzele im östlichen Flandern deuten; die Tatsache, daß das Fragment, auf das sogleich einzugehen sein wird, Liedsätze mit französischem und mit flämischem Text mischt, könnte eine Provenienz zumindest von Teilen des Gesamtcodex aus dem Grenzgebiet zwischen dem nördlichen Frankreich und Flandern bestätigen helfen.

Das Fragment ist ein einzelnes Pergament-Doppelblatt im (heutigen) Gesamtformat von 14,8 cm (Höhe) x 20,2 cm, das gegenüber seiner Beschriftung um 90 Grad gedreht und, zumindest auf drei Seiten unter teilweise massivem Textverlust beschnitten, als vorderer Spiegel auf den Innendeckel des Provenienzcodex aufgeklebt worden ist; vom ursprünglichen Doppelblatt ist ein größerer Teil eines und etwa die Hälfte des anderen Blattes erhalten geblieben. Heute ist das Fragment herausgelöst: so werden erhebliche Schäden im Pergament deutlich, mit Löchern im Inneren oder am Rand, auch infolge von Wurmfraß; auf der einen Fragmentseite finden sich leider auch Kleister- und Schmutzspuren, die so erheblich sind, daß unter dieser Verschmutzung zwar noch einige Notenreste (neben schwarzer wohl auch weiße Mensuralnotation für colores) oder die Spuren eines Textwortes halbwegs sichtbar werden, aber sich eine Möglichkeit, daraus einen irgendwie bestimmbaren Zusammenhang herzustellen, kaum mehr ergibt; dies gilt selbst für die peinliche Untersuchung am Original selbst. So

1 Vgl. dazu und zum Folgenden: *Die Handschriften der Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek*, Bd. 3,1: *Manuscripta medica*, hrsg. von Dieter Hennig, bearb. von Hartmut Broszinski, Wiesbaden 1976, S. 19–23. Herrn Kollegen Hartmut Broszinski sei für den Hinweis auf dieses Manuskript bestens gedankt, ebenfalls für die Mitteilung, daß das Fragment von dem vor einigen Jahren verstorbenen Kasseler Musikforscher Karl-Günther Hartmann gefunden worden sei; eine Untersuchung darüber hat dieser offenbar nicht mehr vorgelegt.

können die Angaben über eben diese Fragmentseite im Folgenden nur Andeutungen sein.²

1. Die besser erhaltene Seite des Doppelblatts (vgl. Abb. 5a)) läßt deutlich rote Stimm- und Textinitialen, Doppelstriche und Silben-Haltestriche, nicht aber irgendwelche roten colores erkennen. Auf der größeren linken Blattseite, einem ehemaligen verso, finden sich die ganzen Stimmen von CT und T sowie ein erhebliches Stück des C (T. 11-32 nach der *Machaut-Ausgabe* Schrades³) von Guillaume de Machauts „Baladelle“ *En amer a douce vie* aus dessen *Remede de Fortune*. Versucht man zu schätzen, wieviel Raum die vollständige Niederschrift des C oberhalb der vorhandenen Niederschrift noch beansprucht hätte, so wird man zumindest ein zusätzliches Notensystem veranschlagen müssen. Schon das würde ein übliches und eben noch praktisch handhabbares Hochformat eines Manuskripts ergeben. Da das Stück sonst meist mit Triplum, also vierstimmig, überliefert ist, möchte man annehmen, daß es hier nur dreistimmig notiert war, weil es mit dem Triplum eine im Format allzu hohe Seite vorausgesetzt hätte; diese dreistimmige Fassung ist zwar nicht diejenige der „klassischen“ französischen Machaut-Manuskripte, aber ebenfalls überliefert.

K (nur die Fassungen zu drei Stimmen):

- Bern 218, fol. 41'; anon.
- Florenz 26, fol. 97; anon.
- Paris 568, fol. 122; anon.

Auf der noch halb erhaltenen rechten Blattseite, einem ehemaligen recto, finden sich, nach einem textlosen und nicht identifizierten, auch beschädigten Einzelsystem, die Anfänge von C und T einer flämisch textierten Liedkomposition *Amor [... ?] hoochste pant*.

K: –

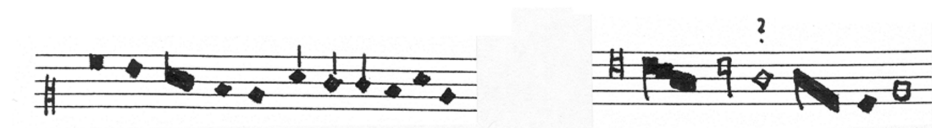
2. Die andere, noch schwerer beschädigte Doppelblattseite (vgl. Abb. 5b)) läßt zwar eine grundsätzlich gleiche Anordnung der Niederschrift mit roten Stimminitialen, Doppelstrichen und Silben-Haltestrichlein erkennen. Überdies erahnt man auf ihrer kleineren linken Seite, einem ehemaligen verso, oben einen unterlegten zweizeiligen Text sowie die darüber stehenden kleineren Notenwerte wohl einer C-Stimme, bleibt aber selbst über der Lesung „... eclos ...“ an der deutlichsten Stelle durchaus unsicher; etwas

2 Hartmut Broszinski (s. oben, Anm. 1) geht auf diese schlecht erhaltene Rückseite nicht ein.

3 Vgl. *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. III (= *The Works of Guillaume de Machaut*, III, ed. Leo Schrade), o. O. 1956, S. 138ff, Nr. 41.

darunter möchte man, offenbar in einer Mittelstimme, einen oder vielleicht mehrere sukzessive schräge Ligaturbalken erraten, vermag aber über das Vorhandensein oder Fehlen von dazugehörenden Cauden schon nichts mehr zu auszusagen.

Die größere rechte Blattpartie, also ein ehemaliges recto, gewährt mit der möglichen Textlesung „madelaine“ am Anfang des zweitobersten erhaltenen Systems bereits das einzige vielleicht lesbare Textelement, wohl ebenfalls aus einem C. Die musikalische Notation ist etwas besser erhalten als auf der linken Seitenhälfte; für Bestimmungsbemühungen interessierter Leser seien die beiden Incipits wohl eines Folgeteils des CT und des T-Beginns hier mitgeteilt:



Der Leser möge diese Notenfragmente mit Vorsicht gebrauchen. Im übrigen versteht es sich, daß es unter so unsicheren Voraussetzungen kaum möglich ist, Konkordanzen nachzuweisen.

3. Die Tatsache, daß der Kasseler Provenienzcodex auch nicht-französische Liedsätze enthielt, macht offenkundig, daß hier keine „geschlossene“ Machaut-Handschrift jener Art vorlag, wie sie in den bekannten Pariser Manuskripten mit Machauts musikalischem Werkcorpus zu greifen ist. Das sowohl in der Text- als auch der Musikschrift nicht sehr elegante Fragment dürfte das leicht bestätigen: man wird hier vielmehr von einer Machaut-„Streuüberlieferung“ sprechen müssen. Diese eröffnet für die Zeit der Entstehung der Provenienzhandschrift des vorliegenden Fragments einen verhältnismäßig weiten Zeitraum, wie dies bei einer „Streuüberlieferung“ auch sonst nicht ungewöhnlich ist. Daß auf der schwer lesbaren Rückseite des Bruchstücks wohl einige weiße colores-Noten erkennbar sind, wird es empfehlen, die Niederschrift der beiden Eintragungen bereits ins frühe 15. Jahrhundert zu datieren, auch wenn die Machaut-Ballade schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts komponiert worden ist. Sie dürfte nach allen vorgetragenen Erwägungen zu Eintragungsmischung, Stimmenzahl und geschätzter Datierung hier in einer durchaus peripheren Quelle vorliegen.

6. Fragmente einer vielleicht elsässischen Sammelhandschrift etwa des mittleren 15. Jahrhunderts aus der Privatbibliothek von Johannes Wolf in Berlin

1. Die im Folgenden zu behandelnden Fragmente sind nicht völlig unbekannt. Sie gehörten in die private Sammlung älterer Musikhandschriften und -fragmente des ehemaligen Leiters der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek Johannes Wolf; dieser hat sie 1937 in einem Aufsatz im Überblick bekannt gemacht.¹ Dabei ging es ihm vor allem darum, die bunte Vielfalt des hier eingetragenen Werkbestandes – mit einstimmigem Choral und geistlicher Mehrstimmigkeit, mit Einzelstimmen- und Partiturnotation, mit älterem und jüngerem Material u.a. – vorzuführen und zu kommentieren. Das Äußere der Bruchstücke mit der Anordnung der Eintragungen u.a. ist von Wolf jedoch nicht oder nur beiläufig festgehalten worden, so daß zum Beispiel die Repertoireverteilung auf den Blättern, die einzelnen Stücke und der Ort ihrer Niederschrift auf dem Papier, ihre Reihenfolge u.a.m. nicht klar und anschaulich werden. Ein Beitrag, der zu Gestalt, aber auch Inhalt des Manuskripts Näheres beizubringen vermag, erscheint danach willkommen.

Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs galten die Bruchstücke, wie auch andere Teile von Wolfs privater Handschriftensammlung, als verschollen;² 1999 kamen sie in Nachlassenschaften Wolfs in der *Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz* wieder zum Vorschein. Sie wurden in der Folge dort unter der Signatur *55 MS 26* in den Handschriftenbestand der Musikabteilung aufgenommen.³

1 Johannes Wolf, *Eine deutsche Quelle geistlicher Musik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1936, Leipzig 1937, S. 30–48.

2 Die Situation war also die gleiche wie bei den Notre-Dame-Fragmenten aus Wolfs Besitz; vgl. KÜ I.

3 Als erster Forscher von außerhalb der Berliner Bibliothek stieß Daniel Leech-Wilkinson auf die Blätter; durch Vermittlung von Reinhard Strohm wurde dem Verfasser dieser Zeilen die Wiederauffindung mitgeteilt und durch Helmut Hell, den damaligen Leiter der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, gleichzeitig die Veröffentlichung der Bruchstücke innerhalb des „Kleinüberlieferungs“-Unternehmens empfohlen – in das die Bruchstücke ja auch genau hineinpassen. Herrn Kollegen Hell sei auch hier für die freundlich gewährte

2. Es liegen insgesamt 20 halbe und dadurch querformatig gewordene Papierblätter vor (vgl. Abb. 6a-m)), die offenbar zur Polsterung eines freilich schon lange verlorenen Bucheinbandes⁴ verwendet wurden; die Halbblätter messen ca. 13,7 cm (Höhe) x ca. 20 cm (Breite). 8 von diesen Halbblättern lassen sich, unter gewissem, aber ungleich großem Textverlust an ihrer „Mittelfuge“, paarweise zu vier „ganzen“, damit hochformatigen Einzelblättern zusammenstellen; 1 Blatt (fol. D) muß, aus inhaltlichen Gründen, von Anfang an ein bloßes Halbblatt gewesen sein, und einem weiteren schwer mitgenommenen halben Blatt (fol. C) fehlt, abgesehen von weitgehendem eigenem Papierverlust, ebenfalls ergänzendes Material, so daß eine Ergänzung zu einem „vollständigen“ Halbblatt, geschweige denn zu einem ganzen Blatt, nicht möglich ist.

Die zeitgenössische Verwendung der Papiere als Buchbindematerial hat Spuren hinterlassen: einmal sind die Blätter durch den verwendeten Kleister zum Teil erheblich verschmutzt, zum anderen sind sie wahrscheinlich alle beschnitten und, vielleicht bei Ihrer Auslösung aus dem alten Einband, auch an den Rändern oder Ecken beschädigt oder gar partiell zerstört. Die Mittelfuge bei zum Ganzblatt kombinierbaren Fragmenten ist, wie die Notation der jeweiligen Anschlußregionen zeigt, nicht immer gleich groß: bei Blatt A beträgt sie etwa eine Systemhöhe, also etwa 1,5-2 cm, bei fol. B und F stoßen die weitesten Papierstellen eben noch aneinander; bei fol. E beträgt die Fugenlücke etwa 1-1,5 cm. Als Format eines originalen Gesamtblattes darf also, unter Einrechnung des Papierverlustes in der Mittelfuge, etwa 30 cm (Höhe) x etwa 20-20,5 cm (Breite) gelten.

Die Fragmente sind wohl nicht von einem einzigen Schreiber notiert worden: eine präzise Aussage hierüber fällt jedoch schwer, weil die Stücke – wie sich noch zeigen wird – sehr unterschiedliche Notationen verwenden und deshalb ein genauer Vergleich schon grundsätzlich problematisch ist. Wolf hat, gewiß zu Recht, angenommen, daß die erhaltenen Reste derselben Provenienzhandschrift entstammen:⁵ die Nutzung im selben Ein-

Erlaubnis gedankt, die Stücke im Folgenden zu publizieren und zu reproduzieren. Er hat auch erste Notizen zur Bestimmung der eingetragenen Choralstücke festgehalten, die im Folgenden nützlich geworden sind. – Überdies sei hier den Herren Kollegen Wolfgang Hirschmann, Halle/S., Fidel Rädle, Göttingen, und Jürg Stenzl, Salzburg, für freundlichst erstattete Auskünfte und gewährte Hilfe herzlich gedankt.

4 Wolf hatte die Fragmente offenbar noch „in situ“, also in den zugehörigen „Pappdeckel“ zur Polsterung eingebunden, erhalten; erst er ließ den Deckel öffnen; vgl. Wolf, ebda. (s. oben, Anm. 1), S. 30. Der Pappdeckel ist mittlerweile verloren.

5 Wolf, ebda. (s. oben, Anm. 1), S. 1, wonach „ein immerhin stattlicher Rest eines liturgisch-musikalisch bedeutsamen Denkmals“ vorläge.

band, die vergleichbar großen Blattformate, die zumindest für die Choralnotationen gleiche Hand (selbst bei etwas unterschiedlicher Worttext-Schrift), die Mischung verschiedener musikalischer Schriftarten und Gattungen auf demselben Blatt sowie vielleicht auch gelegentliche spiegelbildliche Abdruckspuren von Niederschriften auf erhaltenen Seiten rechtfertigen jene Annahme.

Die Eintragungen sind keineswegs repräsentativ gestaltet, sondern bieten sich, besonders in einigen mehrstimmigen Stücken, unschön und nicht besonders professionell dar. Das gilt schon für die Rastrierung, die nur zum Teil mit einem Rastral, sonst auch linienweise mit dem Lineal, ja mitunter von bloßer Hand ausgezogen worden ist. Die seitliche Begrenzung der Schriftfelder ist mit einfachen oder doppelt senkrechten Strichen vorgenommen worden, wobei die Systeme freilich auf beiden Seiten nicht selten über diese Begrenzungslinien hinaus verlängert und auch dort mit Noten beschrieben worden sind. Colores oder Rubrizierungen fehlen; einzig auf fol. E hat der Schreiber im Sanctus/Agnus die obere Textzeile mitunter rot überschrieben, einige gewellte Silben-Haltelinien rot ergänzt und gelegentlich die senkrechten Teilungsstriche im Notentext rot unterlegt.

Wolf hat aufgrund der dialektalen Färbung der deutschen Texte auf Blatt E „südwestdeutsche (elsässische) Herkunft“ der Handschrift vertreten und aus inhaltlichen Gründen – weiße Mensuralnotation, Vergleich mit Parallelquellen u.a. – auf eine Entstehungszeit am „Ende des 15. Jahrhunderts“ geschlossen;⁶ die beiden Wasserzeichen, von denen Wolf eines in die Nähe von ähnlichen Augsburgener Papierzeichen um 1470 hat rücken wollen,⁷ scheiden für eine sichere Zeitbestimmung sogleich aus, weil sie, genau in der Papierfuge liegend, erhebliche Lücken aufweisen und zum Teil sehr schlecht erkennbar sind. Es wird auf Ort und Zeit der Handschriftenentstehung zurückzukommen sein.

3. Die hier folgende Inhaltsangabe wird sehr ins Detail gehen müssen, weil die wenig übersichtlichen Notenbilder dem Leser ein rasches Zurechtfinden entschieden erschweren. Trotzdem darf hier keine genaue Rekonstruktion jener Provenienzhandschrift erwartet werden, der die erhaltenen Bruchstücke entstammen; dazu ist das Material zu gering, zu schadhaft und auch in sich zu inhomogen. Es wird höchstens möglich sein, kleine, in sich „geschlossene“ und mit Buchstaben markierte Komplexe zu bilden und

6 Vgl. Wolf, ebda.

7 Wolf, ebda., stellt fest, daß das eine von ihm erkannte Wasserzeichen zwar bei Briquet fehle, aber „Ähnlichkeit mit Wasserzeichen aus der Augsburgener Gegend um 1470“ zeige. Das wird nach heutigen Vorstellungen für eine präzise Provenienz- und Datierungsbegründung nicht mehr genügen.

diese in einer möglichst vernünftigen Folge zu ordnen: es sei betont, daß die Form, in der das hier geschieht, kaum mehr als ein Vorschlag ist, der auch noch spätere Korrekturen erfahren kann.

Freilich müssen der angekündigten Inhaltsangabe noch einige weitere Bemerkungen vorangestellt werden. Zunächst ist, wie schon zu Beginn angedeutet, auf die ungewöhnliche Vielgestaltigkeit der aus der Provenienzhandschrift stammenden musikalischen Stücke hinzuweisen: in einem Musikmanuskript des fortgeschrittenen 15. Jahrhunderts wird man meist nicht zugleich chorale Einstimmigkeit mit Ordinariums- und Propriumssätzen, sowie Mehrstimmigkeit mit Ordinariums- und zum Teil „freien“ Motettensätzen, aber auch zweistimmigen Lektionen, vorfinden, mithin mehrstimmige Musik, wie sie hier in einigem Umfang mitvertreten und wohl nicht selten, aber auch nicht immer in Einzelproben zur Füllung leergebliebenen Manuskriptsraums nachgetragen worden ist. Selbst die Tatsache, daß der Inhalt der Handschrift, jedenfalls soweit erhalten, offenkundig allein geistlich ist, vermag den Eindruck einer zunächst schwer verständlichen und der Orientierung an einer gottesdienstlichen Liturgie scheinbar entbehrenden Mischung von Gattungen und Stilen nicht zu zerstreuen.

Indessen sind dann doch einige wenige Manuskripte bekannt, die sich aufgrund ihrer bunten Repertoiremischung, gelegentlich auch schon des vielfältigen Schriftbilds, wenigstens grob mit den vorliegenden Fragmenten vergleichen lassen: es sei mit der gebotenen Vorsicht auf Handschriften wie Berlin 40580, Erfurt 44, Innsbruck 457 oder Reichersberg 60 hingewiesen,⁸ deren ungefähre Vergleichbarkeit mit den Wolfschen Fragmenten unterschiedlich begründet ist, sei es in liturgisch ungewöhnlichen Repertoirefolgen, in nachträglichen Ergänzungen oder auch in Stücken mit gleichen Texten. Die bunte Gestalt ihres Repertoires hat diesen Manuskripten nie einen Namen geschenkt, mit dem sie typologisch und begrifflich fixiert werden könnten. Ihre verhältnismäßig geringe Zahl, wohl auch ihre vielleicht etwas provinzielle Herkunft und ihre Nähe zum Improvisatorischen, die einzelne ihrer Stücke kennzeichnen mag, haben ihnen ebenfalls „geschadet“, insofern nämlich, als es nur selten möglich ist, musikalische Konkordanzen einzelner in ihnen enthaltener Sätze zu bestimmen. Alle diese Hindernisse werden dem Leser sogleich voll bewußt werden, wenn er sich mit einigen Stücken der Wolfschen Fragmente näher beschäftigt: fast durchweg, im Äußeren und im Inneren, bleibt die Quelle zuletzt doch

8 Vgl. zu diesen Handschriften Kurt von Fischer/Max Lütolf in RISM B IV², S. 317-320 (Berlin 40580), Gilbert Reaney in B IV³, S. 69-71 (Erfurt 44), Jürg Stenzl in SjbMw 20 (2000), S. 142-201 (Innsbruck 457), sowie Federico Celestini in StMw 44 (1995), S. 7-29 (Reichersberg 60, fehlt in RISM).

etwas rätselhaft und verweigert dem Forscher einen entschiedenen Zugriff und endgültige Aussagen.

Immerhin, wenigstens eine Beobachtung kann im Blick auf die folgende Inhaltsangabe dann doch hilfreich sein. Es zeigt sich nämlich bei genauerer Überprüfung der Bruchstücke, daß verhältnismäßig ausführliche Partien (nur) der einstimmigen hufnagelneumierten Choralniederschrift in sich mit einiger Konsequenz liturgischen Rubriken folgen: insofern präsentiert sich die Handschrift nicht weniger streng oder folgerichtig als einige der oben genannten Vergleichsmanuskripte. Hell hat sich in eigenen Bestimmungsbemühungen der einstimmig-choralen Stücke zunächst an das von Winterburger in Wien im Jahre 1511 gedruckte *Graduale Pataviense* gehalten; das liegt wohl wesentlich an der durch eine moderne Faksimilierung ermöglichten leichten Zugänglichkeit dieser Choralquelle; sie wird auch für die folgende Inhaltsangabe herangezogen und mit ihren liturgischen Verwendungsvermerken zitiert.⁹

Der Vergleich der vorliegenden Choralsätze mit dem *Graduale Pataviense*, auch wenn er sich nur versuchsweise an diesem orientiert, zeigt, daß die neumierten Choralsätze des Fragments offenbar auf eine Vorlage zurückgehen, in der die Ordinarius- und Propriumssätze des Meßgottesdienstes getreu der „zyklischen“ Folge ihrer Aufführung im Gottesdienst, also jeweils als „Plenar“, notiert waren; es findet somit nicht die „klassische“, je nach gleichen liturgischen Bestimmungen vollzogene engere Zusammenordnung der Stücke statt, wie sie ältere Gradualbücher, auch das *Graduale Pataviense*, meistens bieten. Ebenfalls wird erkennbar, daß die erhaltenen choralen Meß-„Zyklen“ liturgisch eher allgemein sind und danach auch verhältnismäßig nahe zusammengehören: so sind die Plenar-Messen „de Apostolis“, „de Confessoribus“, „de Virginibus“, „de Beata Maria Virgine“, mithin Commune-Formulare, vertreten. Der Buchbinder hat an dieser Stelle für die Polsterung seines neuen Einbandes offenbar auf Blätter zurückgegriffen, die im Provenienzmanuskript nahe beisammen gelegen hatten.

Die genannten Plenare dürften, wie diese ihre liturgische Folge lehrt, also eine Art „Kern“ dieses Manuskripts gebildet haben. Es wäre zunächst denkbar, daß die nicht-choral einstimmigen oder auch mehrstimmigen Eintragungen dann Nachträge auf leeren Stellen der Plenarseiten und/oder Ergänzungen auf vor- oder nachher leergebliebenen Feldern der Sammelhandschrift gewesen wären; allerdings erscheint eine solche Annahme angesichts der Zahl der mehrstimmigen Sätze dann auch wieder zweifelhaft, und

9 *Graduale Pataviense (Wien 1511)*. Faksimile. Hrsg. von Christian Väterlein, Kassel 1982 (= EdM 87); im Folgenden abgekürzt: GP.

bereits die Tatsache, daß fol. A´ offenkundig die Folge der vergleichbaren Choralformulare unterbricht, muß dieses Bedenken bekräftigen; allgemeine Sicherheit ist hierüber jedoch nicht zu gewinnen. Gewiß ist es nach dem Vorstehenden aber zweckmäßig, die folgende Inhaltsverzeichnis mit jenen Blättern, Stücken und Komplexen beginnen zu lassen, die den genannten mutmaßlichen „Kern“ der Handschrift bilden, also zu der erwähnten Plenarfolge gehören, und von denen sich einige auch über die Blattgrenzen hinaus in eine einigermaßen plausible und nahe Folge bringen lassen. Daran werden, weil nähere Anhaltspunkte fehlen, mehr oder weniger frei jene übrigen Blätter angefügt, die tropierte Ein- und Mehrstimmigkeit enthalten, eine Anordnung, wie sie ja auch in unversehrten Choralquellen dieser Zeit mitunter vorkommt. An dieser Stelle kann die Verzeichnung natürlich noch weniger als zuvor beanspruchen, mit Gewißheit die richtige Folge der Stücke getroffen zu haben.

Schließlich sei nochmals darauf hingewiesen, daß die folgenden Inhaltsangabe sich besonders darum, bemüht, dem Leser das Auffinden der Stücke in den beigegebenen Reproduktionen zu erleichtern¹⁰ – schon weil jene keine isolierten Incipits oder gar Übertragungen beigt; umgekehrt sollte das oft unübersichtliche Manuskript auch immer im Vergleich mit dem hier folgenden Text gelesen werden. Dieser hat, wie dankbar festgehalten sei, in Wolfs Publikation eine wichtige erste Anleitung gefunden; auf die dort beigegebenen Notenübertragungen nach dem Fragment sei ausdrücklich hingewiesen, weil sie für die genaue Lektüre der Notentexte mitunter eine gute Hilfe darstellen, wie sie ein beschreibender Text allein nicht zu leisten vermag.

fol. A – S. 1-5 [-5]: Sequenz „Exultent Filie syon“ [GP, fol. 275-276, *de* S. 120f. *Virginibus*], ab „...Hodie. Que fragili...“ wohl bis „tu nos tuere“.

10 Zur Anordnung der Abbildungen sei ausdrücklich festgehalten, daß, wo eine Originalseite in ihrer oberen und in ihrer unteren „Hälfte“ erhalten ist, die obere „Hälfte“ im Reproduktionen-Anhang jeweils auf einer verso-, die untere jeweils auf der unmittelbar folgenden recto-Seite erscheint (vgl. oben, S. 54). Die rekonstruierte Folge der ursprünglichen recto- und verso-Seiten des gleichen ganzen Originalblattes verteilt sich also nicht auf 2, sondern auf 2 x 2 Anhangsseiten; nur die beschädigten bzw. nur als Halbblatt erscheinenden Blätter C und D nehmen allein zwei Anhangsseiten ein. Um den Vergleich von Inhaltsangabe und Abbildungen zu erleichtern, werden in dieser die Notensysteme auf den Seiten je von oben nach unten gezählt und mit „S.“ (= System) abgekürzt; die Abbildungen sind unter der fol.-Angabe in petit mit ihrer Seitenzahl vermerkt.

- S. 6: Offertorium „Filie regum“ [GP, fol. 166′-167, *de Virginibus*], ab „Offerentur regi virgines...“ bis „...offerentur tibi“ [gegenüber GP, fol. 167, verändert].
 - S. 6-8: Sanctus [GP, fol. 188′-189, *de Confessoribus*].
 - S. 8-9: Communio „Diffusa est gratia“ [GP, fol. 167′-168, *de Virginibus*].
 - Vier unleserliche Textzeilen.
- fol. A′ – S. 1-6[-5]: „Johannes rollant [in schwärzerer Tinte ergänzt:] de
S. 122f. [dann Rasur?] de francford“: „Aue sidus clarissimum“, 2v. [weiße Mensuralnotation; von der Unterstimme fehlt wegen Textverlustes in der Mittelfuge die Musik zu den Textwörtern „Mater ... saluberrime“]. – Die – offenbar allein textlichen – Konkordanzen, die mit Handschriften aus den Klöstern Himmelsleiter (?), Reichenau, dem Schottenstift Wien sowie Lehnin bestehen,¹¹ liegen so verstreut, daß ein Schluß auf die Provenienz des Textes nicht möglich ist.
- K: –
- S. 6-9: „Remediumque premium“, 2v. [schwarze Mensuralnotation].
- K: –
- S. 9 rechts: Bruchstück [?] einer Melodie [weiße Mensuralnotation] mit Text „We we we we dz jom^o [jomer?] dut mir we“.
- fol. B – S. 1-7: Sequenz „Ave praeclara“ [GP, fol. 276′-278, *de Veneratione B. M. V.*], ab „...quondam moysi“ bis „...ad te transire“.
S. 124f.
- Neben S. 7 am rechten Rand: „Tractus audi filia“ [GP, fol. 122-122′, *in Festo Purificatione Marie*]. Der Satz ist nicht notiert, aber durch Rubrik gefordert.
 - S. 7-9: Offertorium „Diffusa est gratia“ [GP, fol. 167-167′, *de Virginibus*] bis „... seculum seculi“.
 - Unterhalb S. 9: Sanctus *de Beata Virgine* [GP ?]. Der Satz ist nur durch einen Vermerk gefordert, aber nicht notiert.
 - S. 9: Anfang der Communio „Dilexisti iustitiam“ [GP, fol. 168-168′, *de Virginibus*].

11 Vgl. *Pia dictamina. Reimgebete und Leselieder des Mittelalters*. Dritte Folge ..., hrsg. von Guido Maria Dreves S. J., Leipzig 1898 (= *Analecta Hymnica*, 30), S. 243f.

- fol. B' – S. 1: Fortsetzung der Communio „Dilexisti iustitiam“ bis „...Deus
S. 126f. tuus“.
- Neben S. 2 am linken Rand: *Missa de Apostolis*: so durch Rubrik am linken Blattrand fixiert.
 - S. 2-4: Introitus „Michi autem nimis“ [GP, fol. 142'-143, *de Apostolis*] bis „... multiplicabuntur.“
 - S. 3-4: Kyrie [GP, fol. 176; dritter Kyrie-Teil im Manuskript entspricht der neunten Anrufung in GP].
 - S. 4-9: Gloria [GP, fol. 177-177'], bis „...patris. Amen.“
 - S. 9-10: Graduale „Nimis [Ms. irrig: „Agnus“] honorati sunt“ [GP, fol. 142'] bis „... principatus eorum.“, mit Anfang des zugehörigen Verses „Dinumerabo eos“, nur bis „Dinumerabo e...“.
- fol. C – S. 1-2: Sequenz „Clare Sanctorum“ [GP, fol. 267'-268'], erst ab
S. 128 „die bellatores ...“ bis „<impe>ndit.“
- S. 2-3: Offertorium „In omnem terram“ [GP, fol. 144'-145], ab „exiuit sonus ...“ bis „verba eorum.“
 - S. 3: Initiale „P“, ohne erhaltenen Folgetext; Satz und Text sind nicht rekonstruierbar.
- fol. C' – S. 1-3: Gloria [GP, fol. 176'-177], erst ab „... mundi. Suscipe
S. 129 ...“ bis „Amen.“, aber insgesamt unter erheblichem Textverlust beschädigt.
- S. 3: Graduale „Locus iste“ [GP, fol. 168'-169] bis „...tum irre<prehensibilis est.>“
- fol. D – Oberhalb von S. 1, rechts oben: nur kleines Bruchstück einer
S. 130 Notenniederschrift [weiße Mensuralnotation], unbestimmbar.
- S. 1 und folgende Textzeilen: Tropenmelodie und -texte zu einem Sanctus- und Agnus-Satzpaar *de B. M. V.*, 1v. [schwarze Quadratnotation]; je dreizeilige Strophen:
 - für das Sanctus: 1. „Qui de sede...“; 2. „Quem ut daret ...“; 3. „Est de monte ...“; 4. „Per prophetas ...“
 - für das Agnus: 1. „Qui pro nobis ...“; 2. „Crucifixus...“; 3. „Qui in Cruce ...“
 - S. 2-3: Anfang der zugehörigen Sanctus-Melodie, 1v., bis „... Osanna in excelsis. Est <de monte>“ [schwarze Punktnotation mit gelegentlicher cantus-fractus-Differenzierung]; die Melodie hält durch entsprechende Textmarken die Stellen fest, an denen die oben genannten Tropusstrophen eingefügt werden. Vgl. auch zu fol. D'.

fol. D' – S. 1-5: Fortsetzung der Sanctus- und Agnus-Melodie mit ent-
S. 131 sprechenden Tropus-Textmarken; nach „Benedictus“ ist über-
dies der Tropus „Marie filius“ eingeschoben.

N.B.: fol. D kann nicht Teil eines „Ganzblatts“ gewesen sein, da der Inhalt des verso direkt an denjenigen des recto anschließt.

fol. E – S. 1-6 [-5, das unter einigem Textverlust beschädigt ist]: „Iasarus
S. 132f. prüß“: zwei chorale Sanctus-Melodien, 1v. [schwarze Punkt-
notation mit einiger cantus-firmus-Differenzierung]; eine nach-
getragene entsprechende Zweittextierung soll die Melodien
auch als Agnus-Melodien verwendbar machen. Beide haben
sich nicht identifizieren lassen.

– Neben S. 2, rechts außen: Notiz „Est de monte“ mit kronen-
förmigem diakritischem [?] Zeichen; zu dem hier zitierten Sanctus-Tropus-Teil vgl. oben die Angaben zu fol. D, dessen Sanctus-Melodie mit derjenigen von fol. E, Z. 4, „übereinstimmt“, freilich ohne daß hier ein direkter Zusammenhang der Eintragungen im Manuskript bestünde.

– S. 7-9: Kyrie, 3[?]v. [D und (Contra-?)T in weißer Mensural-, eine mit „chorus“ markierte Stimme in schwarzer Punktnotation mit cantus-fractus-Differenzierung]; vorhanden sind der erste Kyrie- und der Christe-Teil je mit ihren drei Anrufungen, ohne daß der Satz wohl auf dem folgenden verso fortgesetzt worden wäre. Die chorale Kyrie-Melodie ist unbestimmt. Dem zweiten Kyrie-Anruf ist hier der Vermerk „chorus“ beigegeben.

K: –

fol. E' – S. 1-6: „Regina celi“, 2v. [weiße Mensuralnotation; in der Mit-
S. 134f. telfuge leichter Textverlust].

K: –

– S. 6-7, äußerster rechter Rand: „Regina celi“, 1v. [schwarze Punktnotation wohl mit erheblicher cantus-fractus-Differenzierung, aber sehr verblaßt und beschädigt, so daß eine genaue Aussage vielfach unmöglich ist].

– S. 7-8: „Puer natus in Bethlehem“, mit angehängter Halbzeile „nobis pro salute“, 2 x 1v. [weiße Mensuralnotation; die beiden Melodien sind so genau übereinander notiert, daß der Schreiber sie für zum selben Satz gehörig gehalten haben dürfte – was jedoch aus musikalischen Gründen schwerlich zutreffen kann]. S.

- 9: „Hoc in anno gratulemur ...“, 1v. [weiße Mensuralnotation; zu dieser Fassung von „Puer natus ...“ gehörend].
- S. 8, außen rechts: vierzeilige Textstrophe „Assumpsit carnem ...“ [ebenfalls zu dieser Fassung von „Puer natus ...“ gehörend.] [Zeilenende verloren].
 - Darunter außen rechts: von anderer Hand die vierzeilige Textstrophe „Hic iacet in presepio ...“.
 - Darunter und daneben rechts: „Puer natus in Bethlehem...“, 1v. [schwarze Mensuralnotation].
 - Unterhalb von S. 9: fünfzeilige lateinisch-deutsche Text-Strophe „Puer natus.../Ein Kint geborn zu bethlehem... | | hic iacet in presepio .../Des fröwz sich jherusalem ...“; zwischen den Strophen die Zeile „Vnß allen zu trost“; vgl. dazu oben, zu S. 7-8.
- fol. F Die Seite ist vor allem im oberen Viertel sehr verblaßt und zum
S. 136f. Teil nicht mehr lesbar.
- S. 1-10: Lektion „Jube dompne“, 1-3v. [schwarze Punktnotation mit cantus-fractus-Differenzierung und vor allem bei längeren Notenwerten (z. B. auch in den S. 9-10) auch weiße Mensuralnotation]; Einzelstimmnotation auch bei mehrstimmigen rezitierenden Teilen. Am äußeren Rand stehen neben S. 2, 4-5 sowie 6-8 die sukzessiven Stimm-Markierungen „disc<antus>“, „Me<dium>“, „Ten<or>“ sowie „discantus“, „Medium“ und „tenor“; hingegen findet sich keiner der aufführungspraktischen Hinweise in Wolfs Übertragung („Organum“, „Sacerdos“, „Chorus“ oder „Instrumenta“) in der Handschrift.
- K: –
- fol. F´ – S. 1-3: „Sacerdotum normula“, 2v. [schwarze Mensuralnotation; S. 138f. in beiden Stimmen sind gestreckt drei Wörter einer Zweitextierung „Microcosmi virginum Marie“ unterlegt].
- Die sukzessive Einzelstimmnotation erfaßt den Satz zunächst nur bis „... quam sedula“; vom folgenden Tripla-Schlußteil an setzt jene neu an.
- K: –
- Nach S. 3: Zwei Textzeilen, welche die folgende Lektion einleiten: „In [?] sonis et organis ... dompne“.
 - S. 4-9: Lektion „<J>ube domine“, 2v. [schwarze Punktnotation, vermischt mit Hufnagelneumen]; das Stück ist in Partitur, mit durch je beide Systeme durchlaufenden senkrechten Ord-

nungsstrichen notiert, und die beiden Stimmen sind am linken äußeren Rand vor S. 4 als „<Discan>tus“ und am Rand vor S. 6 und 7 als „di<scan>tus“ und als „Tenor“ markiert; da dies eher auf einem seitlichen Außen- als Innenrand neben dem Bund geschieht, sind die recto- und verso-Seiten entsprechend bestimmbar. Die in der ersten Niederschrift in S. 4 und 5 übersehene Textpartie „agravata est via maris trans Jordanem“ ist in S. 6 und 7 außen rechts ergänzt.

K: – Berlin 40580, fol. 38-40; anon.

4. Der Überblick über den Inhalt des Manuskripts empfiehlt einige abschließende Bemerkungen. Zunächst fällt es schwer zu glauben, daß das enthaltene Repertoire sich in allen Teilen einem getreu nach liturgischen Büchern der Kirche geordneten Gottesdienst des 15. Jahrhunderts ohne weiteres gefügt habe. Vermutlich macht man sich heute von dieser gottesdienstlichen Ordnung gelegentlich eine allzu feste Vorstellung, vor allem, wenn man eine solche mit kleineren oder etwas abseitig gelegenen kirchlichen Institutionen zu verbinden sucht, in denen ein solcher Gottesdienst stattgefunden hätte. Ohne diese Fragen ausdrücklich zu diskutieren oder seine entsprechenden Annahmen zu belegen, hat Wolf durchaus an eine monastische Herkunft und Verwendung der Quelle gedacht; wo die genannten Parallelhandschriften überhaupt etwas Greifbares zu ihrem Herkunftsort verraten, scheinen diese Orte auch in klösterlichen Institutionen gelegen zu haben.

Sobald man freilich versucht, solche und vergleichbare Fragen nun an die konkreten Wolfschen Fragmente heranzutragen, gerät man, wie hier so oft, wiederum in unlösbare Probleme. Wolfs, vom sprachkundigen Kollegen Arthur Hübner bezogene Auskunft,¹² die deutschen Texte der Bruchstücke zeigten elsässische Dialektcharakteristika, wird von einem Germanisten heutiger Tage, etwas weiter gefaßt, allerdings als „alemannisch“ bestätigt;¹³ für elsässische Provenienz könnte der Nachname des Choralkomponisten „lasarus prüsß“ sprechen, der uns 1428 von einem Straßburger Domkapitular „Paul Prüsse“ und um 1500 von dem bedeutenden Straßburger Buchdrucker „Johannes Prüsß“ bekannt ist.¹⁴ Und sollte die hier vorgeschlagene Lesung des anderen in den Bruchstücken festgehaltenen

12 Vgl. Wolf (s. oben, Anm. 1), S. 1.

13 Herrn Kollegen Klaus Grubmüller, Göttingen, sei für seine Auskunft auch an dieser Stelle bestens gedankt.

14 Für den Hinweis auf Paul Prüsse (nach Strasbourg, Archives Municipales, Archives Saint Thomas, Hist. Eccl. IV, 7) sei auch hier Frau Kollegin Sigrid Schmitt, Trier, bestens gedankt.

Komponistennamens „Johannes rollant de [unleserliche Stelle] francford“, welche die sicher falsche Lesung „Johannes rollant de ordine franciscorum“ von Wolf ersetzen möchte,¹⁵ zutreffen, so könnte auch sie eine südwestdeutsche Herkunft des Manuskripts bestätigen; sie wäre gewiß gewichtiger als die zunächst ebenfalls erwogenen Universitätsmatrikel-Eintragungen eines „Johannes Graland de Nurenberga“ im Sommersemester 1455 in Leipzig oder eines „Johannes Roeland de Novoforo“ im Sommersemester 1461 in Wien, jener der „Nation Bavarorum“, dieser der „Natio Renensium“ zugeordnet.¹⁶

Was der Annahme südwestdeutscher Provenienz jedoch entgegensteht, ist die Tatsache, daß die einstimmig-choralen Messensätze liturgisch dem *Graduale Pataviense* insgesamt näher stehen als den Gradualbüchern der Diözesen Basel oder Straßburg.¹⁷ Und wenn Wolfs Wasserzeichenbestimmung – die freilich nicht so sicher zu sein scheint, wie er vorgegeben hat¹⁸ – dennoch zutreffen sollte, wäre auch damit ein ernstzunehmendes Argument gegen eine Provenienz der Fragmente aus dem Südwesten Deutschlands gegeben.

Ob auch Wolfs beinahe selbstverständliche Gewißheit, die Provenienzhandschrift der Fragmente sei in einem Kloster entstanden, berechtigt ist, läßt sich ebensowenig sicher bestätigen. Einfach ausgeschlossen dürfte eine solche Entstehung zwar nicht sein, aber man sollte dann nicht so sehr an eine lebenskräftige und bedeutende monastische Institution in gleichsam guter „Verkehrslage“ denken als vielleicht doch an ein weniger repräsentatives und wohl auch eher abgelegenes Kloster. Dabei wäre wichtig, auch ein Frauenkloster in Erwägung zu ziehen, und zwar nicht, weil die Eintragungen eben durch eine vorgeschriebene hohe Schlüsselung der Sätze irgendwelche Rücksicht auf hohe Frauenstimmen nähmen – das tun sie keineswegs –, sondern vielmehr, weil Musikmanuskripte etwa dieser Zeit aus Frauenklöstern mitunter ein vergleichbar buntes Gemisch aus sehr verschiedenen Stücken aufweisen:¹⁹ das gilt nicht nur für das Nebeneinander

15 Vgl. Wolf (s. oben, Anm. 1), S. 45.

16 Vgl. *Die Matrikel der Universität Leipzig*, ... hrsg. von Georg Erler, Bd. 1, Leipzig 1895, S. 195, Z. 86 links, bzw. *Die Matrikel der Universität Wien*, Bd. 2, Graz/Köln 1959, S. 72, Z. 30 rechts.

17 Das zeigt der Vergleich der beiderseitigen Choralquellen; Herrn Kollegen Christian Meyer, Eichhoffen i. Elsaß, sei für die Durchsicht eines zeitgenössischen Straßburger Graduales auch an dieser Stelle herzlich gedankt.

18 Vgl. oben, Anm. 7.

19 Vgl. z. B. Martin Staehelin, *Spätmittelalterliche Musik und Musikübung im Kloster Helfta*, in: *Bete und arbeite! Zisterzienser in der Grafschaft Mansfeld*, Halle/S. 1998, S. 192-197.

von Ein- und Mehrstimmigkeit, es gilt auch besonders für gleichzeitig auftretende verschiedenen Notationen und Textgattungen. Auch die äußere Ungeschicklichkeit, ja die gewisse Nachlässigkeit der Eintragungen – fehlende Schlüssel und Custoden findet man in deutschen Musikhandschriften dieser Zeit ja auch sonst – würde zu einer solchen Herkunft passen, natürlich ohne daß solche Flüchtigkeit als besonders weiblich verstanden würde. Daß die mehrstimmigen Marien-Stücke die Entstehung der Fragmente eben in einem Frauenkloster geradezu nahelegten, ist für das 15. Jahrhundert jedoch auch wieder nicht zwingend, und daß der Text des zweistimmigen Hymnus „Remediumque premium“ auf fol. A´, wo er die Sänger „non sine nos<tris?> altisonis modulemur laudes vocibus“ singen läßt, eben damit „hochklingende“ Frauenstimmen meinte, bleibt ebenfalls fraglich, da damit auch einfach „laute“ Stimmen gemeint sein könnten – diese Ungewißheit bleibt hier allerdings auch mit Rücksicht auf die tiefen Stimmlagen bestehen, die das d´ niemals überschreiten. Andererseits könnten die auf Weihnacht und Neujahr bezogenen Stücke „Puer natus in Bethlehem“ mit der Fortsetzung „Hoc in anno gratulemur“ oder die doppelsprachige Fassung „Puer natus/Ein Kint geboren zu bethlehem || hic iacet in presepio / Des fröws sich jherusalem“, alle auf fol. E, genauso in einem Gebetbuch aus einem Frauenkloster dieser Jahrzehnte stehen, und dies, ebenfalls wie hier, zum Teil mit, zum Teil ohne Noten.

Die Vielfalt der musikalischen Notationen, die hier auf engem Raum erscheinen, bedarf schließlich nochmals eines kurzen Wortes, weniger zur Charakterisierung ihrer einzelnen Typen als vielmehr zu eben jenem Nebeneinander. Dieses ist allerdings eindrucksvoll: es finden sich chorale Hufnagelneumen, auch für mehrstimmige Musik; dazu treten schwarze Punkt- und Choralnotation, welche ebenfalls Relikte jener Hufnagelneumenschrift und mitunter Beeinflussung durch mensurale cantus-fractus-Rhythmik zeigen kann. Schließlich erscheint schwarze und weiße Mensuralnotation, mitunter durch senkrechte Strichlein in kleine, die genaue Textwort-Zuordnung regulierende Notenfolgen getrennt – ein Phänomen, das nicht nur die Bemühung, die Quelle auch praktisch musizierend zu nutzen, bezeugt, sondern auch die Ungeschicklichkeit herausstellt, mit der die Stücke niedergeschrieben worden sind. Am wichtigsten erscheint jedoch an diesem Gebrauchsmanuskript – und als solches darf es wohl gelten –, daß uns hier überhaupt Reste einer Musikhandschrift eben dieser Art erhalten sind: sie zeigen, wie einseitig unsere im allgemeinen auf die Mehrstimmigkeit und den entsprechenden, in sich „geordneten“ Inhalt einer Quelle festgelegten Vorstellungen offenbar sind, und sie lassen mit großer Wahrscheinlichkeit vermuten, daß von solchen, äußerlich wenig repräsentativen, in-

haltlich vielgestaltigen Gebrauchshandschriften wie der hier vorgeführten besonders viele verloren gegangen sind: auch im vorliegenden Fall hat sie nicht wegen eines für besonders bedeutend gehaltenen musikalischen Inhalts, eines schönen äußeren Bildes oder soliden Beschriftungsmaterials überlebt, sondern allein wegen ihres zur Polsterung eines anderen Einbands geeigneten weichen Papiers. Für die Würdigung der „Musiklandschaft“ des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen dürften die Wolfschen Fragmente eben als spezifische Gebrauchshandschriften eine höhere Bedeutung erlangen, als es ihre unscheinbare äußere Gestalt zunächst erwarten läßt.

7. Norddeutsche Fragmente mit Lautenmusik um 1460 in Wolfenbüttel

1. Das im Folgenden zu behandelnde Dokument hat sich im Manuskript *VII B Hs 264* des *Staatsarchivs Wolfenbüttel* gefunden.¹ Dieses Manuskript besteht aus 19, von einem mit braunem Leder halb überzogenen Holzdeckelband, heute ohne die alte Schließe, zusammengehaltenen, paginierten Pergamentblättern von 22,6 cm (Höhe) x 16,2 cm und enthält in seinem Hauptcorpus die *Statuta Ecclesiae ad Montem Sancti Cyriaci 1483*, wie sie auf p. 1 (= fol. <1>) eine Hand des 17. Jahrhunderts betitelt hat.² Auf p. 2 (fol. <1'>) steht ganz am unteren Rand ein – von der Schrift her älteres – Abgabenverzeichnis,³ und auf p. 3–34 der Text der im Titel angekündigten Statuten dieses auf einer kleinen Anhöhe außerhalb des alten Braunschweig gelegenen Kollegiatstiftes;⁴ angefügt sind Ergänzungen aus dem Jahre 1536. Die Seiten 35–38 sind vorliniert, aber nicht beschrieben. Sowohl Abgabenverzeichnis als auch Statuten nennen Personennamen, das erste diejenigen von zum Teil sogar noch vor dem 15. Jahrhundert abgabepflichtigen Persönlichkeiten außerhalb des Stiftes, die zweiten die Namen jener Kanoniker des Stiftes St. Cyriacus selbst, welche diese Statuten im April 1483 verabschiedet haben. Ihre vorliegende Niederschrift in der, wie ausdrücklich vermerkt, von Rom gebilligten Form ist nicht vor Anfang 1485, dann aber, angesichts ihres wichtigen kirchenrechtlichen Charakters, wohl sehr bald vollzogen und gebunden worden; die beiden Einzelstempel

1 Für den freundlichen Hinweis auf die Fragmente sei Herrn Dr. Helmar Härtel (Wolfenbüttel) gedankt, der bei der Durchsicht der Handschriftenbände des Niedersächsischen Staatarchivs Wolfenbüttel auf sie stieß. Dank gilt auch den Herren Kollegen Jürgen Heidrich (Münster/W.) und Dr. Joachim Lüdtke (Fürth) für lautentechnische und -historische Auskünfte; Jürgen Heidrich hat auch das Manuskript dieses Abschnitts gelesen und förderliche Ratschläge gewährt.

2 Eine Beschreibung des Gesamtmanuskripts gibt Jörg Schillinger, *Die Statuten der Braunschweiger Kollegiatstifte St. Blasius und St. Cyriacus im späten Mittelalter*, Hannover 1994 (= Quellen und Studien zur Geschichte des Bistums Hildesheim, Bd. 1), S. 32–40.

3 Abdruck bei Schillinger (s. oben, Anm. 2), S. 88, zu fol. 1'.

4 Zur Geschichte des Stifts St. Cyriacus überhaupt vgl. Ernst Döll, *Die Kollegiatstifte St. Blasius und St. Cyriacus zu Braunschweig*, Braunschweig 1967 (= Braunschweiger Werkstücke, Bd. 36), passim.

auf dem Ledereinband – fünfdoppelblättrige umrandete Rosette bzw. kleine Drei- und Fünfkugel-Ornamente in Rhombus, das Ganze in großräumigem rechteckigem und diagonalem Doppellinien-Gerüst – gehören einer nicht namentlich bekannten Braunschweiger Werkstatt,⁵ die mit zwei weiteren teilweise übereinstimmenden Stempelbelegen auf Einbänden von Drucken von 1483 und 1493 in Braunschweig und Wolfenbüttel bezeugt ist,⁶ aber zu einer genaueren Datierung nichts Weiterführendes beibringen kann; der vorliegende Einband dürfte, dem Inhalt entsprechend, aus dem Jahre 1485 stammen.

Die Innendeckel des Bandes sind vorn und hinten mit Papierspiegeln abgedeckt worden, die heute von den Deckelflächen abgelöst, aber im Band eingebunden geblieben sind (vgl. Abb. 7a-d)). Beide Blätter, ohne Folierung oder Paginierung, sind auf allen ihren vier Seiten mit Noten beschrieben: vom Buchbinder bei fol. A am inneren, bei fol. A und B auch je am oberen Blattrand, aber ohne Textverlust beschnitten, messen die beiden Folien vorn ca. 22 cm (Höhe) x ca. 15,8 cm, hinten ca. 22 cm (Höhe) x ca. 15,2 cm; die ehemals auf die Innendeckel aufgeklebten Seiten, also fol. A und B', sind durch den Kleister etwas gebräunt, fol. A unten rechts auch beschädigt. Das dafür verwendete Papier trägt kein Wasserzeichen; nach dem Schriftcharakter der erscheinenden Textmarken und dem Repertoire der eingetragenen Sätze – das, soweit musikalische Konkordanzen bzw. Vergleichsüberlieferungen vorliegen, deutlich in die Zeit um 1450-65 weist – dürfte die Niederschrift um 1460 erfolgt sein. Diese Datierung wird durch die Überlegung bekräftigt, daß der Buchbinder des Gesamtbandes im Jahre 1485 gewiß nicht inhaltlich aktuelles, vielmehr bereits unzweifelhaft veraltetes Fragmentenmaterial für die Abdeckung der Innenseiten der Deckel wiederverwendet habe. Der oben erwähnte Wolfenbütteler Parallelband aus der gleichen Bindewerkstatt zeigt ebenfalls Papierspiegel, und zwar solche, die in darauf aufgezeichneten Wirtschaftsbetrieb-Listen auf wohl braunschweigische und deutlich klösterliche Umgebung hinweisen

-
- 5 In Teilen entspricht die Prägung derjenigen der Einbände der namentlich nicht bekannten Braunschweiger „Kleinfiguren-Meister“-Werkstatt; freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Helmar Härtel, Wolfenbüttel. Zu dieser Werkstatt vgl. Ilse Schunke/Konrad von Rabenau, *Die Schwenke-Sammlung gotischer Stempel- und Einbanddurchreibungen*, Bd. II, Berlin 1979, bes. S. 45f.; wenigstens der Rosetten-Stempel findet sich abgebildet bei Ilse Schunke, ebd., Bd. I, S. 269, Nr. 552.
- 6 Aurelius Augustinus, *Liber epistolarum*, Basileae, Johann Amerbach, 1493 (Stadtbibliothek Braunschweig), und Jordanus de Quedlinburg, *Opus postillarum et sermonum de euangelij dominicalibus*, Argentine 1483 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel). Frau Gundula Schmidt, Stadtbibliothek Braunschweig, sei auch hier für freundliche Auskünfte bestens gedankt.

und wiederholt das Datum schon von 1439 bieten. Das könnte bedeuten, daß die Niederschrift der Fragmente im Stift St. Cyriacus selber erfolgt ist. Sicher ist dies allerdings nicht, da eine eigene Klosterbuchbinderei in St. Cyriacus nicht nachgewiesen ist; auch eine Identifikation des auf fol B' notierten Namens „Joh:<annes>“, (einzige Eintragung nicht in dunkelbraun-schwärzlicher, sondern roter Farbe) mit den zu Beginn der oben erwähnten Statuten aus St. Cyriacus genannten Kanonikern Johannes Schorkop oder Johannes Mysner⁷ bleibt spekulativ, wenngleich denkbar; aber auf jeden Fall darf man vermuten, daß die Fragmente in oder in der näheren Umgebung von Braunschweig beschrieben worden sind. – Auf fol. A' und B finden sich schließlich am unteren bzw. am äußeren und unteren Rand und im Blattinneren Federproben, vielleicht von dritter Hand, darunter auch Notenproben; eine Vermutung, es könnten die Zahlen „39“ (fol. A') und „22“ (? , fol. B) auf eine Numerierung der Stücke hinweisen, ist wegen der Stellung dieser Zahlen auf den beiden Seiten sehr zweifelhaft.

2. Die folgende Übersicht über den Inhalt der beiden Notenblätter reiht diese so, wie sie im Trägerband verarbeitet worden sind. Um nicht den Eindruck zu erwecken, sie hätten auch in ihrer musikalischen Provenienzhandschrift in der gleichen Folge gestanden, werden sie nicht numeriert, sondern mit Buchstaben gekennzeichnet; eine direkte inhaltliche Verbindung von fol. A und B oder umgekehrt durch ihre Eintragungen ist nicht gegeben. Trotzdem läßt die Niederschrift der auf beiden Blättern lückenlos hintereinander notierten Sätze vermuten, daß die Provenienzquelle einen gewissen Umfang besaß; die Beschneidung der Blätter an ihrem oberen Rand und einmal auch ihrer linken Seitenkante hat wohl eine alte Foliierung beseitigt, wenn es eine solche denn einmal gegeben hat. Auf die Problematik der „Konkordanzen“ und deren Benennung wird an späterer Stelle eingegangen.⁸

A:	Systeme 1-2:	<Cum lacrimis>, 2. pars, Schluß	}	anon. [Johannes Ciconia?]
	Systeme 2-4:	3 ^a pars Cum lacrimis, Anfang		
A':	Systeme 1-2:	<Cum lacrimis>, 3. pars, Schluß		

K: - ?

N.B.: Keine sichere Übereinstimmung mit dem *Con lagreme*-Satz 2v. von Ciconia oder dem anonymen *Con lagreme*-Satz in Paris 6771, fol. 27'.

7 Vgl. Schillinger (s. oben, Anm. 2), S. 88, zu fol. 2.

8 Vgl. unten, S. 78f.

- Systeme 3-4: *Myn trud gheselle*, nur erste Hälfte; anon.
 K: - Berlin 40613, p. 38-39; 3v., anon.
 - München 810, fol. 9' (Nr. 21) ; 3v., anon.
 N.B.: Verarbeitet ist der D des K-Satzes in Berlin 40613 und München 3725.
- B: Systeme 1-4: *Gruß senen jch im hertzen traghe*; anon.
 K: - München 810, fol. 57'-58 (Nr. 49); 3v., anon.
 N.B.: Verarbeitet ist der D des K-Satzes in München 810.
- B': Systeme 1-2: *Jch fare do hyn wen eß muß syn*; anon.
 K: - Berlin 40613, p. 9; nur 1v., anon.
 N.B.: Verarbeitet ist, und zwar mehrfach in der Mittellage, die K-Liedmelodie in Berlin 40613.
- Systeme 3-4: *Elende du hest vmb vanghen mich*: anon.
 K: - Berlin 40613, p. 5; nur 1v., anon.
 N.B.: Verarbeitet ist, und zwar in der Mittellage, die K-Liedmelodie in Berlin 40613.

3. Die verwendete Musiknotation wird den Leser staunen lassen, denn er hat eine solche mit Sicherheit so noch nie gesehen. Gewiß, die vier erhaltenen Seiten lassen keinen Zweifel daran, daß Musik aufgezeichnet ist: es zeigen sich achtlinige, auffallend zuverlässig von g bis g'' geschlüsselte Systeme und mit „Köpfen“, Cauden und Fahnen versehene, demnach fraglos mensural zu denkende Musiknoten. Aber es muß sich sofort die Frage nach Wesen und Verwendungsabsicht der hier vorliegenden Notation stellen, und dies umso mehr, als ein vergleichbares Dokument mit in solcher Weise kontinuierlich aufgezeichneten eigentlichen Kompositionen bisher ganz unbekannt ist.

Jede überprüfende Annäherung an diese Eintragungen muß zweifellos sehr sorgfältig, am besten in sauber begrenzten Schritten, erfolgen. Noch ohne daß dies bereits im Einzelnen erläutert wäre, lassen sie bald und leicht Gestaltungen und graphische Zeichen erkennen, von denen einige seltsamerweise auf Lautenmusik, andere auf Charakteristika der sogenannten Älteren deutschen Orgeltabulatur hinweisen. Vor allem im Blick auf die deutsche Lautenmusiknotation ist dies erstaunlich, da fortlaufende Proben von dieser erst aus Sebastian Virdung's *Musica getutscht*,⁹ gedruckt 1511, sowie – dabei aber mit vier eher pro memoria, als dem Lautenspiel dienen-

9 Vgl. Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel <, Michael Furter> 1511, fol. M ii' - <M iv>.

den, intavolierten einstimmigen und rhythmisch nicht differenzierten Melodieniederschriften – in Berlin 719, dem sogenannten Königsteiner Liederbuch,¹⁰ mithin in der Zeit von etwa 1470–1473, bezeugt sind; Ältere deutsche Orgeltabulaturen dagegen sind schon vor 1460 belegt. Gegenüber der Lautentabulatur zunächst offenbart sich bald der grundsätzliche Unterschied, daß die in den Braunschweiger Fragmenten verwendete Notation eine Noten-, also eine Klang-, und nicht, wie die uns bisher vertraute deutsche Lautennotation, eine Griffschrift, mithin eine Tabulatur, ist; schon das schließt die Bruchstücke enger mit der Älteren deutschen Orgeltabulatur zusammen als mit jener eben erwähnten, erst späteren und prinzipiell abweichenden Art von Lautentabulatur, wie Viridung sie 1511 als Schöpfung des blinden Musikers Konrad Paumann bezeichnet.¹¹ Die erwähnte Beziehung der Bruchstücke zur Lautenmusik, um das kurz und konkreter zu exemplifizieren, äußert sich in der Praxis, offensichtlich akkordische Klänge so zu notieren, daß zwei oder mehr, ja bis fünf übereinanderstehende „Notenköpfe“ an einer einzigen Cauda „hängen“ oder „hängen können“; auch daß die Notenköpfe bald oben, bald unten im System stehen, ohne daß die Koordination oder Separierung von oben oder unten verlaufenden „Stimmen“ im graphischen Verlaufsbild räumlich immer erkennbar und anschaulich würde, deutet auf Lautenmusik, die das in ihren später auftretenden deutschen Tabulaturen ebenfalls nicht immer darstellt und, vom Instrument her, einer spontan-improvisatorischen Spielweise überhaupt näher zu stehen scheint. Andere Zeichen gehören jedoch der aus Orgelintavolierungen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts vertrauten Notation an: das gilt schon für die das Bild dort beherrschende mensurale Aufzeichnung von Musik, die sich wenigstens in den Ober-, nicht aber in jenen Mittel- und Unterstimmen findet, die eher „Griffe“ oder Instrumentaltasten, -höhen und -dauern mit Tonbuchstaben und rhythmischen Zusatzzeichen à la Viridung festhalten; in den uns vertrauten älteren deutschen Lautentabulaturen geschieht Ähnliches, indem sich diese bekanntlich eines, mit Buchstaben und Zahlen und davon getrennten, aber unanschaulichen Rhythmuszeichen arbeitenden Notationssystems bedienen. Der organistische Einfluß wird schließlich auch an der einen oder andern spezifischen Einzelheit deutlich, etwa der Kennzeichnung alterierter Tonhöhen durch ein vom Notenkopf abwärts führendes und schräg gekreuztes Strich-

10 Vgl. Paul Sappler, *Das Königsteiner Liederbuch Ms. germ. qu. 719 Berlin*, München 1970 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters ..., Bd. 29), S. 7; 323–328, zu Nr. 82; 375–380, zu Nr. 133–135, sowie Crawford Young und Martin Kirnbauer, Redaktion Thomas Drescher, *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, Winterthur 2003 (= Pratica musicale, 6), S. 191–199.

11 Vgl. unten, S. 82ff.

lein; ja selbst die tendentielle Praxis des Schreibers, Gruppen von befahnten kleinen Noten gleichen Wertes bei mehrheitlich ansteigendem Verlauf einzeln und mit Fahne, bei mehrheitlich absteigendem Verlauf dagegen ohne Fahnen, aber unter verbindendem Balken zu schreiben, findet sich hier – völlig übereinstimmend mit der Oberstimmenschreibung im Buxheimer Orgelbuch.

Glücklicherweise stehen diese Wolfenbütteler Fragmente aber doch nicht völlig allein. Im Jahre 1994 hat Christian Meyer aus dem Codex 2° Ms. math. 31 der Landes- und Murhardschen Bibliothek Kassel eine in die zweite Hälfte oder das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts zu datierende Zeichnung eines Lautenkragens publiziert und kommentiert¹² (vgl. deren linke Hälfte auf Abb. 7e); ihr hat sich Martin Kirnbauer 2001 und 2003 erneut zugewandt und die dort erscheinenden Zeichen nochmals erläutert.¹³ Die Griffstellen an diesem Lautenkragen sind nicht mit den in der bisher bekannten deutschen Lautentabulatur üblichen Buchstaben und Zahlen, sondern mit den gebräuchlichen zusammengesetzten Solmisations-silben (nach dem Muster *eis/eelami/ffaut* etc.), also mit Tonmarken, bezeichnet: das Kasseler Lautenkragen-Blatt ist seiner Funktion nach offenbar ein technischer Schlüssel, der helfen soll, musikalische Zeichen in der hier intendierten lautenmusikalischen Notation zu schreiben oder zu lesen – ein Werkzeug, wie es, im Prinzip übereinstimmend, auch aus dem 16. Jahrhundert bekannt ist.¹⁴ Der Verzicht auf die Angabe der Griffstellen ist, worauf hier bereits hingewiesen werden muß, vor allem deshalb bemerkenswert, weil die Virdung und bisher auch uns vertraute deutsche fünf-, dann sechs-chörige Lautentabulatur im Gegenteil mit Zahlen und Buchstaben, also mit der Angabe der Griffstellen, arbeitet; daß Virdung die Schöpfung dieser Tabulatur, wie schon erwähnt, dem blinden Musiker Konrad Paumann zuschreibt, ist keineswegs unwichtig und muß später nochmals erörtert werden.

Doch zurück zum Kasseler Blatt, das in eigenen kleinen Zusatzübersichten Mensural- bzw. Orgelnotenformen und -werte, aber nun besonders auch solche Notenzeichen ergänzt, die zwingend auf Lautenmusik hinweisen und weitgehend mit denjenigen der Braunschweiger Blätter überein-

12 Vgl. Christian Meyer, *Eine Lauten-Untenweisung aus dem späten 15. Jahrhundert*, Musik in Bayern, H. 49 (1994), S. 25–33.

13 Vgl. Martin Kirnbauer, „*Possi stampar canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto*“. Zur Problematik früher Instrumentaltabulaturen, Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 25 (2001/02), S. 159–175, bes. S. 165–175; vgl. auch Anm. 10.

14 Vgl. z. B. Martin Staehelin, *Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft 3 (1978), S. 57–83, bes. S. 82f.

stimmen. Die Zuordnung zum Lautenspiel geht dabei keineswegs nur aus der Zeichnung des Lautenkragens, sondern auch aus verschiedenen erklärenden Eintragungen, etwa aus einer Beischrift wie „signa sursum traxionis“ (betrifft das Anreißen einer Lautensaite von unten), aus der Differenzierung „in cantu“ bzw. „in lutis“, hervor, mit denen in der Kasseler Zeichnung die übliche Noten- und die Lautengriffschrift von einander unterschieden werden; in der graphischen Darstellung von Semitonia stimmt die Kasseler Quelle mit den Fragmenten fast ganz, in derjenigen von Akkordklängen völlig überein.

Meyers kommentierender Text hat das Verdienst, als erster die in der Forschung langandauernde Vorstellung von damals je selbständigen Instrumentalwelten der Orgel und der Laute aufgebrochen und mit Nachdruck auf eine gewisse Nähe des Spiels von Orgel und Laute hingewiesen zu haben; später ist ihm Martin Kirnbauer aufgrund weitgehend derselben Quelldokumente gefolgt.¹⁵ Verständlicherweise lassen aber beide Autoren neben manchen schönen Quellenkombinationen, die sie beibringen, auch eine gewisse Unsicherheit erkennen, welche praktische Anwendung das auf dem Kasseler Blatt Aufgezeichnete wohl gefunden haben mag; Meyer beklagt am Schluß seines Beitrags ausdrücklich, es fehle nur „eine praktische Lautentabulatur in diesem System, welche die näheren Einzelheiten dieser eigenartigen Notationsweise zu präzisieren vermöchte“.¹⁶ Die hier vorzuführenden Braunschweiger Fragmente lösen dieses Desiderat ein.

3. Freilich, von einer eigentlichen Lautentabulatur kann, wie bereits betont, bei den neuen Fragmenten nicht die Rede sein, da sie keine Griffschrift belegen. Aber es liegt, um dieses Hauptergebnis gleich vorwegzunehmen, Lautenmusik vor,¹⁷ aufgezeichnet in einer Notation, die zwar Charakteristika dieser Musik widerspiegelt, sich aber verschiedentlich, ja vielfach an solche der älteren deutschen Orgeltabulatur anlehnt, dabei offenkundig bei durchgehaltener Meidung der dort üblichen Buchstabenzeichen für Mittel- und Unterstimmen. Bestätigen läßt sich die Bindung dieser Musik an die Laute nicht nur mit den dem Kasseler Lautenkragen beigeschriebenen und übereinstimmenden Zeichen, sondern auch mit der besonderen Gestalt des Notentexts der Stücke (der übrigens in seiner gegenüber den vokalen

15 Vgl. Young/Kirnbauer (s. oben, Anm. 10), bes. S. 172-190. N.B. Die graphische Wiedergabe der Kasseler Zeichen auf S. 173 ist z.T. falsch, z.T. problematisch.

16 Meyer (s. oben, Anm.12), S. 33.

17 Der Aufsatz von Christopher Page, *The 15th-century lute: new and neglected sources*, *Early Music* 9 (1981), S. 11-21, bietet nur, wenngleich sehr willkommene, bildliche oder verbale Lautenzeugnisse des 15. Jahrhunderts, aber keine direkten Lautenmusik-Belege.

„Konkordanz“- Fassungen durchweg etwas nach oben transponiert ist, wohl um den Tonumfang der Laute nicht zu überschreiten), schließlich auch damit, daß die Stücke sich nach Tonumfang und Akkordgriff-Möglichkeit auf einer fünfhörigen Laute gut spielen lassen.¹⁸

Dieses Ergebnis ist einigermaßen aufregend, weil die Musikforschung bisher überhaupt keine so frühe Lautenmusik-Aufzeichnungen kannte und damit von einer in gegebenen Kompositionen durchlaufenden Notation von Lautenmusik keine Kenntnis hatte. Bevor im Anschluß an diese Darlegungen die Braunschweiger Lautensätze, im Rahmen der *Kleinüberlieferungs*-Reihe hier also ausnahmsweise, in vollständiger Übertragung vorgeführt werden, erscheint es – um noch mögliche Zweifel an diesem Ergebnis zu zerstreuen und gleichzeitig dessen Folgen für Instrumentenbesetzung und Aufführungspraxis in den Blick zu bekommen – tunlich, nochmals kurz bei einigen weiteren Überlegungen zu verweilen.

Es könnte ja ein Zweifler zwar in den Fragmenten erhaltene Lautenmusik erkennen, aber eine solche, die einer nicht-lautenistischen Ausführung – nach den geforderten Akkorden dann wohl auf der zum mehrstimmigen Spiel fähigen Orgel – zugänglich gemacht werden sollte. Diese Auffassung ließe sich nicht nur mit den bei der Älteren deutschen Orgeltabulatur gemachten Zeichenentlehnungen der Braunschweiger Aufzeichnungen stützen, sondern auch mit der Vergleichbarkeit ihres Repertoires mit demjenigen, das in der gleichzeitigen süddeutschen Überlieferung der „Konkordanzen“ vorliegt, also etwa mit demjenigen in Berlin 40613 sowie in München 810, also demjenigen im Orgelteil des Lochamer Liederbuchs und im Buxheimer Orgelbuch. In diesem Zusammenhang muß besonders auf die Notiz „In Cytaris vel etiam In Organis“ hingewiesen werden, die eben das Buxheimer Orgelbuch, unter den Initialen Konrad Paumanns, der Orgelintavolierung eines weltlichen Satzes (Nr. 17) auf fol. 7, voranstellt.¹⁹ Die Harfe oder Harfen in der genannten Notiz hat David Fallows wegen der vom Satz geforderten Halbtöne – welche die Harfenstimmung damals kaum hätte wiedergeben können – ausgeschlossen, und Fallows und nach ihm auch Martin Kirnbauer haben als „Cithara“ hier mit Recht die Laute als Aufführungsinstrument vermutet.²⁰ Dann freilich meint die Notiz offen-

18 Freundlich gewährte Auskunft von Herrn Kollegen Jürgen Heidrich (Münster/W.).

19 Vgl. München 3725, fol. 7-8, Nr. 17 („Jeloyvors M. C. C. b.“); Übertragung in *Das Buxheimer Orgelbuch*, Teil I ..., hrsg. von Bertha Antonia Wallner ..., Kassel etc. 1958 (= EdM 37), S. 14f.; dazu das (zum Teil falsche) Facsimile des Manuskripts, in: *Documenta Musicologica*, Kassel etc. 1955, fol. 7-8, Nr. 17.

20 David Fallows, *15th-century tablatures for plucked instruments: a summary, a revision and a suggestion*, *The Lute Society Journal* 19 (1977), S. 7-33, bes. S. 31f., sowie Kirn-

bar die wahlweise Instrumentenverwendung von Orgel oder Laute sogar zum Spiel aus der gleichen Musikalie; die beiden Autoren haben hier, mit Rücksicht auf den Tonumfang von zweieinhalb Oktaven, schließlich sogar an eine Besetzung mit zwei unterschiedlich großen Lauten gedacht, was immerhin bedenkenswert ist, weil beginnend vielleicht schon mit Spinacinos Tabulaturdrucken von 1507 angebliche Lautenduetten belegt sind und Spielbeschreibungen dies auch andernorts nahelegen.

Außerhalb der oben berührten Eintragung im Buxheimer Orgelbuch sind keine direkten, ungefähr gleichzeitigen Zeugnisse doppelter Besetzungsmöglichkeit von erhaltenen Musikalien bekannt. Daß ein Organist um 1450/60 umgekehrt aus einer mit Buchstaben und Zahlen operierenden Lautentabulatur – hätte es sie denn überhaupt schon gegeben – gespielt hätte, ist unwahrscheinlich, denn er hätte dabei eine optisch leichter zugängliche Orgeltabulatur-Notation gegen eine optisch durchaus unanschauliche Tabulatur eingetauscht, damit erst noch eine solche, deren Information zur Griffstelle auf Saite und auf Bund auf den Orgeltasten vermutlich wenig brauchbar, ja vielmehr verwirrend gewesen wäre.

4. Es dürfte ratsam sein, nun einen genaueren Blick auf die Notentexte der Braunschweiger Fragmente zu werfen. Zunächst läßt sich feststellen, daß, den Textmarken entsprechend, hier weltliche, keine geistlichen Stücke aufgezeichnet sind. Wenn latinisiert-italienisch und deutsch bezeichnete Sätze direkt hintereinander stehen, fühlt man sich sogleich an ähnliche Werkfolgen erinnert, wie sie im Lochamer Lieder- und im Buxheimer Orgelbuch aus deutsch und italienisch oder auch französisch betitelten Stücken zustandekommen; auch die dichte Aneinanderschlebung der Eintragungen, wie sie einem etwa im Buxheimer Orgelbuch oft begegnet, kehrt hier wieder. Man wird sich in der Vorlagehandschrift der Braunschweiger Bruchstücke – wenn es eine solche überhaupt gegeben hat – ein ähnlich buntes Mischrepertoire versammelt zu denken haben, wie es die zwei oben genannten süddeutschen Vergleichsquellen aufweisen. Eine besonders enge Überlieferungsnahe zu diesen sollte man für die Fragmente jedoch trotzdem nicht postulieren: da uns aus dem mittleren 15. Jahrhundert vergleichbar umfangreiche norddeutsche Liedmanuskripte fehlen, wäre dieser Schluß

bauer (s. oben, Anm. 13), S. 169-171. – Den Plural „In Cytaris“ sollte man, obwohl dies Fallows' Auffassung nicht widerlegt, nicht sogleich im Sinne einer Mehrzahl, hier also eines Duetts von Lauten, interpretieren, wie Fallows, S. 32, es tut, sondern bloß als Angleichung des Numerus an die direkt folgende Bestimmung „In Organis“, die damals bedenkenlos auch für eine einzige Orgel gebraucht werden konnte. Zu den Lautenduetten vgl. auch Howard Mayer Brown, *Instrumental Music before 1600. A Bibliography*, Cambridge (Mass.) 1967, passim.

vorschnell – denn wahrscheinlich gab es damals auch im nördlichen Deutschland ein gewisses, aber heute weitgehend verlorenes Repertoire ein- und mehrstimmiger weltlicher Lieder und Liedsätze, in das sich die Braunschweiger Bruchstücke natürlich und nahe eingeordnet hätten.²¹

Die Übersicht über die Aufzeichnungen selber bestätigt, daß man in ihnen tatsächlich fast alle Zeichen wieder finden kann, welche dem Kasseler Lautenkragen beigegeben sind; selbst die Notenköpfe sind, wie dort, nicht in geschlossen körperhafter Form, sondern mit einem der cauda beigegebenen senkrechten Parallelstrichlein bezeichnet, das meist nicht einmal mit der zugehörigen cauda verbunden ist, und die Übereinstimmung mit der Kasseler Zeichnung geht sogar bis zum Wiederholungszeichen, das nicht zwei senkrechte, sondern zwei gespiegelt konvexe Halbbrundstriche mit Schlangenlinien zusammenbindet, seitlich je durch zwei senkrechte Doppelpunkte flankiert. Von der Nennung noch weiterer Entsprechungen sei hier abgesehen; im Bedarfsfall sind sie in den genannten Publikationen von Christian Meyer und Martin Kirnbauer samt Erläuterungen leicht zu finden. Es ist aber lohnend, hier noch einige andere Beobachtungen an den Quellen anzufügen.

Bemerkenswert erscheint, daß die Notensysteme in den Braunschweiger Bruchstücken, wie schon erwähnt, durchweg gleichermaßen aus acht Linien bestehen, so unkontrolliert in ihrer Länge und in der Einhaltung gleich großer Binnen-Zwischenräume jene oft ausgefallen sind. Überhaupt scheint hier so etwas wie ein bereits übliches und selbstverständliches Darstellungsmuster unangefochten eingehalten worden zu sein. Dies mag sich schon in den fallenden Tonhöhenvorzeichnungen am linken Rand der Systeme andeuten, die, wo sie erhalten sind, mithin fast durchgehend, mit gg, cc, f, c und g markiert sind: es läßt sich keine Tonhöhenvorzeichnung und -position finden, die je nach dem besonderen Bedarf des gerade aktuellen Stückes gewählt worden wäre, und man bekommt hier vielmehr den Eindruck, daß die Eintragungen auf der Grundlage einer überkommenen

21 Parallele Recherchen nach sicher datierten bildlichen Lautendarstellungen in Norddeutschland sind wenig erfolgreich verlaufen. Vor einen Lautenengel auf der geschnitzten Türe eines Sakristeischranks mit dem Datum 1425 im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (Inv. Nr. 1895.189) war zeitlich nicht zurückzukommen. Dieser Gesamtbefund könnte jedoch die langsamere Akzeptanz des Instruments in Norddeutschland bestätigen, die das Vordringen der Laute aus Arabien über Spanien vor allem nach Italien und Frankreich, viel weniger aber über den Süden Deutschlands hinaus in dessen Norden begünstigt zu haben scheint; vgl. dazu auch Karl Geiringer, *Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit. Eine ikonographische Studie*, ZfMw 10 (1927/28), S. 560–603, bes. S. 574. – Frau Dr. Christine Kitzlinger, Hamburg, sei für freundliche Auskünfte bestens gedankt.

und allgemein gültigen Praxis notiert worden seien. Und damit nicht genug: auch der Tonumfang des Instruments wird, ohne eine Überschreitung nach oben oder unten in allen Stücken von oben g'' an fallend bis g eingehalten: die Eintragungen richten sich durchaus nach den Möglichkeiten jenes fünfchörigen Instruments, das offenbar benutzt wurde, mithin mit einem Umfang von zwei Oktaven. Dieser ist etwas kleinräumiger als derjenige, den das Buxheimer Orgelbuch in der oben erwähnten „*In cytharis vel In organis*“-Eintragung mit Rücksicht auf die dort möglicherweise zwei spielenden Lauten voraussetzt. Übrigens sind die zwei Oktaven in den Fragmentniederschriften fast so umfangreich, wie der Tonraum, den die Laute Virdungs für ihren 2. bis 5. Chor zur Verfügung stellt. Man darf auch von allem diesem her annehmen, daß hier Lautenmusik vorliege. Übrigens scheint es auch, daß diese Braunschweiger Sätze auf nur einer Laute gespielt wurden; für zwei Lautenisten wäre das Bild der Eintragungen wohl nicht rasch genug und hinreichend übersichtlich, zumal auch nicht zwei deutlich getrennte Eintragungsfelder wie im Buxheimer Orgelbuch vorgesehen waren und die Oberstimme mitunter einiges kleinwertiges Rankenwerk in ihren Vortrag einbauen konnte und wohl auch sollte.

Das graphische Bild der Eintragungen macht zunächst einen etwas ungeschickten Eindruck, allerdings können auch die Federproben und sonst zugefügten Schnörkel, auch die Verschmutzung und Beschädigung des Papiers, diesen Eindruck verstärken. Man sollte diesem aber nicht allzu sehr nachgeben, denn die hier tätige Kopistenhand schreibt – wie sich zeigt, wenn man sich etwas eingelesen hat und einmal die ohnehin problematische Akzidentiensetzung übergeht – dann doch in ihrer Weise sicher, zielgerichtet und vermutlich sogar einigermaßen fehler- und korrekturarm: man wird das, was das äußere Bild der Handschrift leicht ungeschickt wirken läßt, deshalb eher als Ausdruck der individuellen Persönlichkeit des Kopisten ansehen, eines Kopisten, der etwas vom Lautenspiel verstand und der, da er wohl auch der direkt aus diesem Gebrauchsmanuskript spielende Lautenist war, ebenfalls für die besondere Gestalt der Stücke verantwortlich war. Diesen Eindruck werden die Übertragungen nochmals vermehren.

Der Prozeß und die Darbietung dieser Übertragungen haben, wie hier deutlich festgehalten werden muß, mit einigen erheblichen, teilweise miteinander engverbundenen Grundsatzschwierigkeiten zu kämpfen. Einmal disponieren die Niederschriften ihren Verlauf, wie erwähnt, ohne alle taktartigen Striche oder Zwischenräume, also nicht so, daß die rhythmischen Werte der Noten sich sogleich zu einer gegliederten und erkennbaren sowie verständlich „gekammerten“ Gesamtstruktur zusammenfügen würden. Das gilt umso weniger, als hoch und tief gelegene Einzelnoten nicht selten

in mutmaßliche „Klangräume“ gegensätzlicher Höhen- oder Tiefenlage fallen, die, dem Manuskript gemäß, dann gerade nicht anklingen, sondern zur gleichen Zeit vielleicht nur „ausgehalten“ werden, allerdings ohne daß dieses gegenseitige Verhältnis graphisch deutlich festgehalten worden wäre. Die gesamten horizontalen Zusammenhänge der Noten innerhalb eines Melodieverlaufs – sollen sie ineinander erklingen oder sich ablösen? – sind danach begreiflicherweise ziemlich schwer zu durchschauen, was auch rhythmische Folgen haben muß. Dazu gesellt sich die zweite Schwierigkeit, daß die hier aufgezeichneten Sätze zwar mehr oder weniger klar vokale oder orgelgebundene Vorlagemelodien verarbeiten, wie sie in den „Konkordanz“- oder Vergleichsquellen²² erhalten geblieben sind; die Bemühung, ein präzises Konkordanzverhältnis festzustellen, muß freilich, wegen der damals möglichen Nähe der Gesangspraxis auch zum nicht-schriftlich tradierten einstimmigen Liedgesang, damit rechnen, daß einerseits bereits die Vorlageweisen modifiziert, ja gar in „zersungener“ Gestalt den Weg in die erhaltene Manuskriptüberlieferung gefunden haben, andererseits ein gleicher Prozeß auch den Lautenniederschriften vorausgegangen ist. Da diese, anders als die vokalen oder Orgelquellen, keinen deutlich stimmigen Satz bieten und sich mitunter wohl auch einer spezifisch lautenistischen Improvisationsfreude „cum admirandis modulorum superinventionibus“ in der „suprema pars cujusvis compositi cantus“, wie Johannes Tinctoris sagt,²³ öffnen oder doch öffnen können, erbringt der Vergleich mit den vokalen oder organistischen Konkordanzfassungen bisweilen keineswegs rasche und klare Ergebnisse darüber, ob eine Konkordanz vorliege und was davon in den Lautensatz übergegangen sei. Und da, wenngleich in einer frühen italienischen, in Bologna liegenden Lautenquelle, ein dreistimmiger Chanson-satz von Vincenet mit in einem eigenen Notensystem in Mensuralnotation geschriebener Oberstimme und den zwei in italienischer Lautentabulatur

22 Bei instrumentalen Bearbeitungen von Vokalsätzen oder -melodien jener Zeit ist der strenge Begriff der Konkordanz als einer grundsätzlich gleichen Parallelfassung bekanntlich problematisch, weil die sogenannte Konkordanzanlage dann nicht selten auch in sich vielfältig, ja wirr und unübersichtlich ist. Deshalb beschränken sich die oben gebotenen Angaben gewissermaßen auf große und reichhaltige Vergleichsquellen, und dies umso mehr, als diese zum Vergleich in Facsimile- oder Gesamtausgaben leicht zugänglich sind und darüber hinaus das ausgezeichnete Buch von David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*, Oxford 1999, alle erwünschten und nötigen Konkordanzangaben für sämtliche in den Braunschweiger Fragmenten vertretenen Sätze bzw. Textmarken, also auch etwa zur einstimmigen Liedüberlieferung u.v.a., gewährt.

23 Vgl. Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“*, Regensburg 1917, Repr. Tutzing 1961 (dem hier gefolgt wird), S. 45.

aufgezeichneten Unterstimmen erhalten ist,²⁴ ergibt sich als eine dritte Schwierigkeit die Frage, ob in den Braunschweiger Fragmenten mitunter vielleicht auch eine Art reduzierten Begleitsatzes zu einer vokal aufzuführenden Oberstimme vorliegen könnte, wodurch die musikalische Anlehnung des notierten Lautensatzes an eine Vorlagemelodie nochmals schwerer wahrnehmbar würde. Da diese Besetzung in späteren Lautenquellen tatsächlich vorgesehen ist,²⁵ sollte diese Möglichkeit, auch wenn sie hier nicht wirklich zuzutreffen scheint, von Lautenhistorikern, die sich mit den vorliegenden Fragmenten beschäftigen werden, mitbedacht werden; hier wird von einer weiteren Abklärung abgesehen, damit der quellenkundliche Charakter des Textes nicht überdehnt wird.

Die Folge aller dieser Beobachtungen und Überlegungen kann nur sein, daß die Umschriften im Folgenden möglichst wenig „Interpretation“ erfahren sollen. Dem Leser wird also nur eine möglichst rasche Lesehilfe für das angeboten, was überliefert ist. Deshalb sind die Sätze so wie in der Quelle notiert, also auch ohne Transposition, übertragen, ebenfalls ohne Ergänzung eines Gerüsts von Taktstrichen oder anderer, Raum und Verlauf ordnender Hilfen (obwohl ein solches für die rasche Erkenntnis einer Vorlagenverarbeitung mitunter hilfreich sein könnte); nur Doppelstriche und Wiederholungszeichen werden, wo die Konkordanz-Überlieferung dies aufzeigt, eingefügt. Auch werden Noten nicht verlängert, in die später einsetzende hineinklingen – der Leser soll möglichst unvoreingenommen weiterdenken und -schließen können; die hier beigegebenen Abbildungen zeigen überdies das originale Quellenbild.

[Die Übertragungen der Sätze folgen am Schluß dieses Abschnitts, auf S. 85-88.]

Die Übertragungen und die in ihnen festgehaltene Musik sollen hier nur cursorisch besprochen werden, denn bis in deren differenzierte Analysen sollte eine spezifisch quellenkundliche Arbeit wie die vorliegende nicht ausgedehnt werden; der Leser sei freundlich aufgefordert, die Vergleichsrecherchen selbständig zu unternehmen. Hier empfehlen sich aber wenig-

24 Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 596. HH. 2^a, fol. 1'-2 (= neu 3' und 1). Vgl. dazu Fallows (s. oben, Anm. 20), S. 18-28 mit Plate 4-5.

25 Z. B. Francesco Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, libr. I und II, Venedig, Ottaviano Petrucci, 1509, Nr. 1-70, und 1511, Nr. 1-56, oder Paris, Bibliothèque Nationale, Vmd. Ms. 27. Im deutschsprachigen Gebiet ist diese Besetzungspraxis in gedruckten Zeugnissen erstmals belegt bei Arnolt Schlick, *Tabulaturen Etlicher lob gesang und lidlein ...*, Mainz 1512, Nr. 15-26.

tens noch einige Worte zum jeweiligen Verhältnis von Lautensatz und Vorlagenverarbeitung.

Die Textmarke *Cum lacrimis*, um auch hier der vorher eingehaltenen Reihung der Sätze zu folgen, ruft sogleich die seinerzeit beliebte zweistimmige Ballade *Con lagreme bagnandome* von Johannes Ciconia²⁶ in Erinnerung. Allerdings macht es große Mühe, in dem entsprechenden Lautensatz mit Sicherheit eine Bearbeitung von Ciconias Stück zu erkennen, und dies weniger, weil jener in dem Fragment durch Beschnitt und Beschädigung einen wesentlichen Textverlust hat erleiden müssen, als vielmehr, weil, wenn wirklich Ciconias Ballade die Vorlage gewesen wäre, die Übereinstimmung der beiden Vergleichsfassungen geradezu bedenklich beschränkt geblieben wäre. Gewiß gibt es einige kurze Tonfolgen, die vergleichbar sind, und man möchte auch an einigen Stellen überhaupt formal „Ciconia-Typisches“ vermuten, aber die Balladenvorlage scheint insgesamt so schwach durch, wie dies in den mehreren Orgel-Arrangements im Lochamer Lieder- und im Buxheimer Orgelbuch niemals der Fall ist. Man wird sich deshalb fragen wollen, ob die fragliche Textmarke nicht etwa irrtümlich über den Satz in dem Braunschweiger Fragment geraten ist und in Wirklichkeit ein anderer, aber bisher nicht wieder erkannter Satz Ciconias oder auch eines anderen Verfassers Vorlage gewesen ist.

Myn trud gheselle läßt zunächst schwanken, ob hier der, angeblich auf den Mönch von Salzburg zurückgehende T oder der D jenes dreistimmigen Satzes verarbeitet ist, der in den beiden Vergleichsquellen vorliegt. Prüft man den Lautensatz sorgfältig vor allem in seinem Stollen, so scheint die Übereinstimmung mit dem D eher größer. Leider ist von der Fortsetzung, die hier vielleicht aussagekräftig gewesen wäre, nur noch etwa die Hälfte überliefert; der Rest ist verloren.

Gruß senen jch im hertzen traghe folgt im oberen Bereich des Lautensatzes ziemlich übereinstimmend dem D des dreistimmigen „Konkordanz“-Satzes im Schedel-Liederbuch.

In *Jch fare do hyne wen eß muß syn* zeigt sich die Vorlagemelodie, wenn man ihre einzige und einstimmige Vergleichs-Fassung heranzieht, nicht durchgehalten in der oberen Region des Lautenarrangements, sondern mehrfach in dessen Mittellage. Man könnte sich fragen, ob dem Lautenisten damals eine melodisch zum Teil zersungene oder auch „übersungene“ vokale Fassung bekannt war.

26 Der Satz ist ediert in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XXIV (= The Works of Johannes Ciconia, ed. Margaret Bent / Anne Hallmark), Monaco 1985, S. 130f., Nr. 29., sowie S. 210f., Nr. 29.

Ellende du hest vmb vanghen mich: Der hier anscheinend nur zu etwa zwei Dritteln überlieferte Satz legt die in der einstimmigen Vergleichs-Überlieferung in Berlin 40613 gebotene Liedmelodie, ähnlich wie eben vorher in *Jch fare do hyne...*, in die Mittellage der Lautenfassung; man muß sie sich dort, am besten im direkten Vergleich mit der genannten Liedmelodie, gleichsam in Einzeltönen zusammensuchen.

5. Der Braunschweiger Fund fordert schließlich beinahe gebieterisch, in die Geschichte des frühen Lautenspiels in Deutschland, seiner Musik und seiner Aufzeichnungsart wenigstens in knappen Zügen eingeordnet zu werden. So aufregend der Fund auch sein mag, so entschieden muß man jedoch betonen, daß das derzeitige Gesamtbild dieser frühen deutschen Lautengeschichte noch immer an vielen Stellen voller unbeantworteter, ja unbeantwortbarer Fragen und damit eine in Einzelheiten klare Übersicht dementsprechend ungewiß ist und, wenn ein solche überhaupt versucht werden soll, diese dann nicht frei von spekulativen Zügen sein kann. Trotzdem sei sie riskiert, und dies schon deshalb, weil so die Lautenhistoriker dazu angeregt werden, sich mit den hier vorgeführten Sachverhalten und Erwägungen produktiv auseinanderzusetzen.

Johannes Tinctoris kommentiert in seinem in den Jahren nach 1480 verfaßten Traktat *De inventione et usu musicae* Spielsituation und -eigenheiten der Laute (die er als „lyra“ und, gemäß populärem Wortgebrauch, als „leutum“ bezeichnet): „Usus autem ipsius lyrae quam leutum vulgo nuncupari prediximus: festis, choreis et conviviis privatisque recreationibus apud nos inservit. In qua [besser: quo? oder: quibus?] plurimi precipue germani eximie sunt eruditi“.²⁷

Es ist auffällig, daß Tinctoris hier den Deutschen einen besonderen Sinn für und eine engagierte Beteiligung an festlichen Lautenspielgelegenheiten zuschreibt; man fragt sich sogleich, ob der in den Braunschweiger Fragmenten erhaltene Repertoire-Ausschnitt gerade mit weltlichen Sätzen diese Auffassung Tinctoris' bestätigen könnte. Aber noch wichtiger erscheint, daß Tinctoris nicht nur hier den Deutschen überhaupt mehrfache Verdienste um das Lautenspiel zuerkennt; das gilt auch an anderer Stelle, an der er den Ausbau des Instruments durch die allmähliche Vergrößerung der Saiten- und Chorzahl geradezu entwicklungshistorisch beschreibt: Im Altertum „lyra septem chordas inter se tonis ac semitonis differentes detendisse fertur ... Sed quom ipse chorde, per tonos ac semitonia discrepantes, non omni composito cantui suppetebant, quinque et aliquando sex principalium ordinatio ea subtilitate a posteris (ut reor) Germanis inventa est, ut ... lyra

27 Vgl. Tinctoris (s. oben, Anm. 23), S. 45.

sit perfectissima. Quin ut fortiozem habeat sonum, cuilibet istarum chordarum una conjungitur ... His autem chordis ex arietum intestinis communiter factis sunt qui germanica inventione gravissime quandam aliam ei ... consonantem adjiciunt eneam, qua concentus non modo itidem fortior, verum etiam longe suavior efficitur“.²⁸ Zuerst also besaß das Instrument sieben Saiten, aber das reichte nicht für jedes Ensemblespiel, so daß nach einer Erfindung der später folgenden Deutschen – und jetzt springt Tinctoris von der Saiten- zur Chorzahl – fünf und gelegentlich sechs Chöre angebracht wurden. Und wiederum nach einer deutschen Erfindung wurde dann nochmals ein neuer tiefster Chor ergänzt, ein Vorgang, wie er sich als nachträglicher Schritt durch die vom sonstigen System der deutschen Lauten-Tabulatur abweichende Griffstellen-Bezeichnung deutlich zu erkennen gibt.

Vergleicht man diese zweite, in der Lautenliteratur bisher offenbar nicht herangezogene Tinctoris-Äußerung mit der oben bereits berührten Virdung-Stelle, so erkennt man leicht eine prinzipiell enge Übereinstimmung. Auch jenes Virdung-Zitat sei hier verkürzt wiedergegeben: „Jch höre das ayn blind, zů nürenberg geborn vnd zů münchen begraben, sie [sei] gewesen, hatt meister Conrat von nürenberg gehaissen, der zů seyner zeytt vor ander instrumentisten gelopt vnnd gerümppt sey worden. Der hatt auf den kragen der Fünff köre vnnd vff siben bünde das gantz alphabet haissen schreiben ... Aber hernach sind ettlich andere künnen [= kommen?], der ich eyns tails die ersten anfenger von hören sagen gesehen hab, die eben auch die selb tabulatur also gebraucht, wie er sye für gegeben hatt, unnd noch zwo saitten, das ist den sexten kor, dazů gethon ...“.²⁹ Die Übereinstimmung ist deutlich: Der aus humanistischer Gesinnung am antiken Ideal des „primus inventor“ einer Sache bestimmt sehr interessierte Tinctoris kann zwar Conrad Paumann nicht namentlich nennen, aber seine unbenannten „Germani“ entsprechen doch unverkennbar den ebenfalls namenlosen „ettlich anderen“, die in Deutschland angeblich auf Paumanns Leistung aufgebaut haben und die Virdung noch gesehen haben will.³⁰ Versucht man, die bereits oben benannte Schöpfung Paumanns in dieses ganze Spektrum der deutschen Lauten-Innovationen einzuordnen, so wird dies

28 Vgl. Tinctoris (s. oben, Anm. 23), S. 41.

29 Vgl. Virdung (s. oben, Anm. 9), fol. K iij’.

30 Zur Diskussion dieser Aussage Virdungs vgl. Franz Krautwurst, *Bemerkungen zu Sebastian Virdungs „Musica getuscht“ (1511)*, Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel etc. 1967, S. 143–156, bes. S. 148–153. Im Blick auf die folgenden Schlußgedanken sei festgehalten, daß die Ausführungen von Crawford Young in: Young/Kirnbauer (s. oben, Anm. 10), S. 10ff., zum Verhältnis von früher lautenistischer Schriftlosigkeit und folgendem Aufkommen schriftlicher Lautennotation sehr bedenkenswert erscheinen.

deshalb leicht möglich, weil die entsprechende, von Virdung dem blinden Paumann zugeordnete Tabulatur-Leistung von ihrer Eigenart her erhebliche Glaubwürdigkeit beanspruchen kann: Denn die angeblich Paumannsche Erfindung paßt deshalb genau zu einem Blinden, weil sie jeden Lautenton-Griff mit einem einzigen Tabulaturzeichen vollständig markiert und damit, anders als alle anderen Lautentabulatur-Schriften der bald folgenden Zeit, auf die für einen Blinden entschieden kompliziertere Griffbezeichnung mithilfe zweier Merkmale, mithin sowohl der jeweiligen Saite als auch des jeweiligen dort geforderten Bund-Griffs, verzichten kann.

Die angeblich Paumannsche Tabulatur-Neuerung scheint damit also eine individuelle Erfindung ihres Urhebers gewesen zu sein, nicht eine in langer sukzessiver Entwicklung allmählich herangewachsene Tabulatur-Endform; schon in den frühen siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts ist sie, wie die knappen Eintragungen im Königsteiner Liederbuch zeigen, verwendet worden.³¹ Mit dem individuellen und ereignishaften Charakter der Paumannschen Tabulaturpraxis ist aber zugleich der Schluß geradezu gefordert, daß es vor dieser Umstellung eine andere Schriftpraxis für Lautenmusik gegeben haben muss.

Diese Einsicht schwächt jeden Gedanken etwa der Art, daß in den Braunschweiger Fragmenten eine bloß individuell-experimentelle und einzelfall-bedingte Umschrift vorgelegen haben könnte, die mit ähnlich didaktischer Absicht wie die auf der Kasseler Lautenkragen-Zeichnung enthaltenen Informationen weltliche Stücke, die in einem mittlerweile verlorenen Lautentabulatur-Manuskript à la Paumann notiert gewesen wären, unter Heranziehung von Elementen der älteren deutschen Orgeltabulatur einem jener Lautentabulatur unkundigen Organisten hätte spielbar machen sollen. Denn zum einen wäre ein solcher Spezialfall eben deshalb nicht belegbar und somit wenig beweiskräftig; zum andern wirken die Braunschweiger Bruchstücke als Zeugen einer ganz der musikalischen Aufführungspraxis zugeordneten Handschrift; und zum dritten sind die Ursprungsregionen der hier herangezogenen Dokumente, mithin Nordhessen und die Braunschweiger Gegend, geographisch so weit voneinander separiert, daß man

31 Es scheint erwähnenswert, daß die förmliche „Erfindung“ der deutschen Lautentabulatur nicht nur von Tinctoris und Virdung (s. oben), sondern auch von Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung in disem büechlein / leychtlich zu begreyffen den rechten grund zu lernen auff der Lautten vnd Geygen ...*, <Wien> 1523, Beginn der Vorrede, festgehalten worden ist: „Es ist menigentlich wissen / das in kürtzen jaren bey manß [= Menschen] gedechtüß / erfunden worden ist die Tabulatur / auff die Lautten ...“. Man mag überdies fragen, ob die erwähnten deutschen Bemühungen um Lauteneinrichtung und -ausstattung die deutliche Präsenz deutscher Lautenmacher in Italien (Laux Maler in Bologna u.a.) erklären können.

sie nicht aus einem ex eventu konstruierten Einzelfall in eine enge Verbindung bringen dürfte. Die Gegenden ihrer Entstehung fordern vielmehr die Annahme, daß es vor der Paumannschen Tabulaturform eine ältere, damals ebenfalls verbreitete, aber bis heute wegen vielfältiger Quellenverluste kaum faßbare Schriftpraxis von Lautenmusik gegeben haben muß. Nach den oben vorggeführten, an voneinander entfernten Orten Deutschlands entstandenen Zeugnissen aus Hessen und der Braunschweiger Gegend und nach der in den hier vorgestellten Fragmenten beobachteten Stabilität der schriftlichen Darbietung ist man geradezu gezwungen, die hier geübte Niederschrift von Lautenmusik eben für ein Zeugnis jener älteren Schriftpraxis zu halten: die Datierungen der Quellen passen ohne weiteres in dieses Gesamtbild und erklären gleichzeitig die seltene Erhaltung solcher älterer schriftlicher Lautenmusik-Quellen. Natürlich wird man sich schließlich fragen, warum die ältere Praxis zur Niederschrift die entschiedene Orientierung gerade an der älteren deutschen Orgeltabulatur gesucht habe. Die Antwort scheint naheliegend zu sein: weil die Orgeltabulatur, wie sich ohne Mühe an erhaltenem Material belegen läßt, bereits bestand und im deutschen Gebiet offenbar verbreitet war, die Lautenmusik jedoch bis ins 15. Jahrhundert hinein wohl noch weitgehend frei improvisiertem Spiel unterlag und erst aus einem zeitgemäß neuen Bedürfnis nach Verschriftlichung die Hilfe bei der Orgeltabulatur suchte und fand. Wenigstens scheint sich so eine ziemlich glaubwürdige Folie für einen Vorgang zu ergeben, der leider nur in wenigen Dokumenten bezeugt ist, aber sich in seinen Teilen auf diese Weise plausibel zusammensetzen scheint. Die Braunschweiger Fragmente bilden einen unüberschätzbaren Beitrag zur Erkenntnis dieses Vorgangs.

< 2^a pars Cum lacrimis ? >

Handwritten musical notation for the first system, labeled "2^a pars Cum lacrimis?". It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with fewer notes, primarily quarter and eighth notes.

3^a pars Cum lacrimis

Handwritten musical notation for the second system, labeled "3^a pars Cum lacrimis". It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with fewer notes, primarily quarter and eighth notes.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with fewer notes, primarily quarter and eighth notes.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with fewer notes, primarily quarter and eighth notes.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with fewer notes, primarily quarter and eighth notes.

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with fewer notes, primarily quarter and eighth notes.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of notes with various accidentals (sharps and naturals) and some slurs. The bass staff has a few notes, including a prominent one at the end.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex sequence of notes with many accidentals and slurs. The bass staff has a few notes, including a prominent one in the middle.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a few notes with accidentals, followed by a double bar line. The bass staff has a few notes, including a prominent one at the end.

Myu Kud gaeelle

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a series of notes with various accidentals and slurs. The bass staff has a few notes, including a prominent one at the end.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a complex sequence of notes with many accidentals and slurs. The bass staff has a few notes, including a prominent one at the end.

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a series of notes with various accidentals and slurs. The bass staff has a few notes, including a prominent one at the end.

Grup sehen ich im hertzen traghe

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including a key signature change to one sharp and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the third system, showing complex rhythmic patterns in both staves.

Handwritten musical notation for the fourth system, with a key signature change to two sharps.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a key signature change to one sharp.

Handwritten musical notation for the sixth system, concluding with a double bar line and repeat sign.

Ich fahre doch ohne Wein es muß sein

Elende du hast mich vangelen nicht

8. Ein Fragment mit mehrstimmiger Musik um 1470 in Basel

Um einen Zinsrodel des dem Reuerinnenkloster St. Maria Magdalena zu Basel zugehörigen Zehntausend-Ritter-Altars im *Staatsarchiv Basel-Stadt*, mit der Signatur *Klosterarchiv St. Maria Magdalena HH*, verwendet von 1492-1525, ist vorn und hinten ein papierenes Doppelblatt mit musikalischer Notation herumgelegt worden.¹ Dessen vordere Doppelblattseite (vgl. Abb. 8a)) ist von einer neueren Archivars-Hand insgesamt rechts oben als fol. 1, die Doppelblatt-Rückseite dazu (vgl. Abb. 8b)) insgesamt als fol. 19 bezeichnet worden; der Rodel selbst umfaßt ein mit fol. 2-18' bezeichnetes Blatt-Corpus. Die beschriebene Folienzählung wird im Folgenden bei dem fraglichen Bruchstück insofern modifiziert verwendet, als die dort nebeneinander stehenden einzelnen Seiten in konventioneller Weise als fol. 1 und 1' bzw. fol. 19 und 19' bezeichnet werden, auch wenn, wie sogleich ausgeführt wird, diese Doppelseiten-„Hälften“ heute sehr verschiedene Formate, keineswegs mehr die originalen aufweisen. Die Zählung erfolgt also grundsätzlich wie bei dem Zinsrodel, der von dem Musikfragment umschlossen ist. Dieses ist in neuerer Zeit vom Rodel-Corpus vorübergehend abgelöst worden; seine in dessen Mittelfalz auseinandergebrochenen „Hälften“ sind bei der darauf folgenden Restaurierung wieder verbunden, „in situm“ zurückgeführt und mit dem Rodel und einer angefügten neuen, allerdings nie genutzten Register-Blattfolge von neuem in jenen steifen Einbanddeckel eingefügt worden, der 1888 zur äußeren Befestigung des Ganzen zusätzlich angefertigt worden war.

Die hier beigegebenen Abbildungen halten das Bruchstück in ausgelöstem Zustand fest; dabei mißt die im Falz abgebrochene größere Blatthälfte von fol. 1/1' ca. 22,3 cm (Höhe) x ca. 16 cm, die etwas kleinere von fol. 19/19' ca. 21,4 cm (Höhe) x ca. 16,2 cm. Die Fuge, an der diese beiden Blatthälften aneinanderstoßen, ist allerdings, wegen der buchbinderischen Beschneidung am seitlichen Außenrand von fol. 19/19', mit der alten Mittelfalte des Doppelblattes nicht identisch: fol. 19/19' hat am äußeren Rand etwa die Hälfte eines Einzelblattes und am unteren Rand einen schmalen

1 Herrn Dr. Frank Labhardt sei für den Hinweis auf das vorliegende Fragment und seine Überlassung zur Veröffentlichung bestens gedankt.

waagrechteten Streifen verloren. Erheblicher Textverlust durch Buchbinderbeschneidung ist auch am oberen Rand des Doppelblatts eingetreten; von den Musikeintragungen her erscheint durchaus möglich, daß dieser Verlust sogar fast die Hälfte der ursprünglichen Blatthöhe beträgt, was dann ein großes originales Einzelblattformat von gegen 36 cm (Höhe) x 21,5 cm ergäbe (das Breitenformat ist aus dem wohl gut erhaltenen fol. 1/1' des Fragments leicht erschließbar). Da das Rodel-Corpus in zwei in ihrer Höhe leicht differierende Teile (fol. 2-10 und fol. 11-18) zerfällt und deren Formate eben den vom Buchbinder hergestellten Blattmaßen von fol. 1 bzw. fol. 19 entsprechen, da schließlich fol. 11, das erste Blatt des zweiten Rodel-Teils, mit 1521 oder 1522 datiert ist, können Bindung und alle die oben beschriebenen Buchbindereingriffe in das fragliche Deckblatt jedenfalls nicht vor diesem Zeitpunkt erfolgt sein – auch wenn die erste Eintragung des Rechnungsführers im Rodelcorpus, fol. 2 oben, ausdrücklich auf das Stiftungsjahr des Altars 1492 hinweist.

Rechnungsbelege sind, außer im Rodel selbst, auch auf dem Notenblatt, dort auf fol. 1, 19 und 19', angebracht; da sie offenkundig den durch Musikeintragungen nicht beschriebenen Raum nutzen, folglich nachgetragen sind und musikgeschichtlich nichts beibringen, können sie im Folgenden inhaltlich weitgehend übergangen werden. Das Papier des Blattes zeigt in fol. 19 das Wasserzeichen einer, wie Briquet sie benennt, „tête humaine“ mit dreifacher Nackenlocke: seine Provenienz ist norditalienisch oder südfranzösisch.² Leider ist das Zeichen in eben der hier auftretenden Form sonst nicht dokumentiert; überdies tritt es, wie Briquet erklärt, zwischen etwa 1450 und 1535 in zahlreichen Varianten auf, so daß man am Wasserzeichen für eine sichere Papierdatierung leider keine Hilfe finden kann und sich deshalb vielmehr auf Beobachtungen an Manuskriptbild und Niederschrift verlassen muß, obgleich diese schließlich auch nur mäßig genaue Schätzungen gestatten.

Zunächst lassen die senkrecht ausgezogenen Linien zur seitlichen Begrenzung des Schriftfeldes und das in Musikmanuskripten des 15. Jahrhunderts aus deutschsprachigem Gebiet nicht seltene Fehlen jeglicher Mensurzeichen sowie die oft spitze Ausziehung von Oberlängen einzelner Textbuchstaben keine Zweifel daran, daß das Blatt jedenfalls in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zu setzen ist. Auch wenn der auf fol. 1 genannte Schuldner des Altars, „her Rudolff seylor capplan zu lutenbach“, also ein Kloster-Kaplan Rudolf Seyler, in anderen Archivalien des Klosters schon

2 Vgl. Charles Moise Briquet, *Les filigranes ...*, Paris 1907, t. 2, Nr. 15670-15699.

1447 und 1456 belegt ist³ und der erwähnte Namensvermerk auf dem Fragment, wie erwähnt, sicher erst nach vorhandener Musikeintragung niedergeschrieben worden ist, dürfte diese aber noch nicht um die oder bald nach der Jahrhundertmitte vorgenommen worden sein. Dies ergibt sich einerseits aus den Notenköpfen in den Musikeintragungen, die nur wenig von einer älteren, deutlich rhombischen Form bewahrt haben, vielmehr klar bereits zu einer elliptisch-rundlichen Gestalt tendieren. Gegen eine Datierung schon kurz nach Jahrhundertmitte spricht aber auch – wenngleich dies kein absolutes Kriterium zu sein braucht – in den Notentexten die karge Zahl von Ligaturen, selbst in offenkundigen Mittelstimmen, und dabei, wenn überhaupt einmal auftretend, der alleinige Gebrauch von zweitönigen Ligaturen cum opposita proprietate. Schließlich empfehlen auch der in den Notenwerten eher ausgeglichene und relativ lineare Verlauf der erhaltenen Stimmen sowie die klare Zuordnung von Text und Musik im Beginn des Neujahrslieds auf fol. 1´/19 eine nicht allzufrühe Datierung innerhalb der zweiten Jahrhunderthälfte. Es wird darauf nochmals zurückzukommen sein, sobald der Inhalt des Bruchstücks genauer verzeichnet sein wird.

fol. 1 mit fol. 19´, rechter Rand (vgl. Abb. 8a)): längerer Schlußabschnitt der T-Stimme einer nicht betitelten oder textierten und auch keinem Komponisten zugewiesenen Komposition, wegen ihrer Länge vielleicht eher einer Motette als eines Liedes.

K: –

Zu der darunter folgenden Kurzzeile „Dem wirdigen Herrn“ folgen so gleich, zu fol. 1´ mit fol. 19, linker Rand, weitere Erwägungen.

fol. 1´ mit fol. 19, linker Rand (vgl. Abb. 8b)): Kurzer Schlußteil einer D- sowie eine ganze T-Stimme eines deutschen Neujahrsliedes „Ich wuinsch der lieben gluck vnd hail//zû disem nuiwen anefang“.

K: –

Der zitierte Liedtext, soweit erhalten, weist das Lied in die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert dichte und lebhafte Tradition von schriftlichen, auch gedruckten Neujahrsglückwünschen. Es ist zwar nicht beweisbar, aber danach auch nicht ausgeschlossen, daß die unfertige Bemerkung „Dem

3 Vgl. Emil A. Erdin, *Das Kloster der Reuerinnen Sancta Maria Magdalena an den Steinen zu Basel von den Anfängen bis zur Reformation (ca. 1230-1529)*, Diss. Freiburg in der Schweiz, Freiburg Schweiz 1956, S. 159 (Seyler als Kaplan des Zehntausend-Ritter- und Elftausend-Mägdealtars).

wirdigen Heren“ unterhalb des Satzbruchstücks auf fol. 1 mit fol. 19', rechter Rand (s. oben) die Anrede zu einem Neujahrswunsch darstellen sollte, wie er nun auch hier, also auf dem verso dazu, erscheint. Man kann sogar erwägen, ob hier ein Paar von Neujahrswunsch-Kompositionen faßbar werden könnte. Vgl. unten noch mehr dazu. – Die originale Stimmenzahl des Satzes ist unsicher; er dürfte drei-, vielleicht auch vierstimmig gehalten worden sein. Die fehlenden Parte müßen auf dem direkt auf fol. 1' folgenden Nachbar-recto gestanden haben.

fol. 19: Fragmentarische Textzeile „...jam druiella leripon nun loß was ich dir sag die glog hat ...“; eben über den beiden letzten Wörtern sind noch zwei tiefgelegte, leider beschädigte Noten sichtbar, die vermutlich den Glockenschlag musikalisch nachahmen sollten. Diese kompositorische Absicht ist deshalb nicht völlig ausgeschlossen, weil diese Textzeile vom vierten Wort an offenkundig jenen Nachwächterruf eröffnet, der später, bezeugt vor allem seit dem 19. Jahrhundert, in der uns vertrauteren Form von „Hört ihr Herrn und laßt euch sagen ...“ in zahlreiche Liederbücher eingegangen ist;⁴ der hier vorliegende Beleg ist, soweit erkennbar, der früheste bisher erhaltene, der das Wächterrufen der nächtlichen Stundenzeit wohl auch mit der Warnung vor der nächtlichen Feuersgefahr kombiniert hat.⁵

4 Vgl. etwa Ludwig Erk/Franz M. Böhme, *Deutscher Liederhort*, Bd. 3, Leipzig 1893, S. 409f., Nr. 1580f.; zur Verbindung mit einer Chormelodie von 1603 ebda.

5 Das Deutsche Volksliedarchiv Freiburg/Br., eine wissenschaftliche „Arbeitsstelle für internationale Volksliedforschung“, laut e-mail- und Internetadresse angesiedelt bei der Universität Freiburg/Br., bei dem ich um Nachweis anderer früherer Belege gebeten habe, war zu Auskünften nur nach Zahlung eines Bearbeiter-Stundenlohns bereit, eine Voraussetzung, auf die ich aufgrund prinzipieller Überlegungen zur „Wissenskulturskultur“ nicht eingegangen bin. – Zu dem Nachwächterruf im Fragment fügt es sich, daß ausgerechnet für Basel eine besonders gründliche Studie vorliegt, die sich auch der Turmwächter dieser Zeit annimmt: Fritz Ernst, *Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter (bis 1550)*, Diss. Basel 1945, in gleicher Form auch in der Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 45 (1945), S. 80–236. Danach war das Rufen der nächtlichen Stunden durch die Turmwächter Teil ihres Auftrags, vgl. ebda., S. 141f. Freilich bleibt die Art und Weise, wie dies zu geschehen hatte, in den Belegen unerwähnt, vgl. ebda., S. 151; der vokale Stundenruf geriet wohl mit dem Aufkommen der Basler Turmuhren seit dem späten 14. bis ins mittlere 15. Jahrhundert in Konkurrenz, wohl auch mit einem Stundenausruf, der instrumental „gehornt“ wurde, vgl. ebda., S. 142, auch Hans Jakob Nidecker, *Von den Basler Turmbläsern*, Privatdruck o. O. und J. <Basel 1971>, S. 13f. Da zwischen instrumentalem und vokalem Stundenausrufen in den Darstellungen oft nicht klar unterschieden wird, war die Mitteilung von Frau Silvia Siegenthaler, Stadtarchiv Brugg (CH), dankenswert, wonach dort in den Stadtbüchern, wenngleich erst um 1500 belegbar, ausdrücklich festgelegt ist: „Vnd sol der wachter die stunden ruffen, des ersten by dem oberen tor ...“; es folgt die Nennung der weiteren Ruforte innerhalb der Stadt.

Übrigens läßt auch Ludwig Senfl am Ende seines Liedes „Das Gläut von Speyer“, gedruckt 1534 von Ott, die größte Glocke in tiefer Stimmlage erklingen.⁶

Die oben festgehaltenen drei Wörter am Zeilenbeginn bleiben unverständlich; selbst der Gedanke, sie seien, was in Musikhandschriften dieser Zeit zuweilen vorkommt, als Anagramm zu lesen, kann sie nicht klären („nopirel alleiurd maj... „).

fol. 19, darunter: Fragmentarische Eintragungen von Anfang und Schluß eines Satzes „Puer nobis nascitur“ in D- sowie Anfang der zugehörigen, wohl der einstimmigen Vorlagemelodie ziemlich eng folgenden T-Stimme. Der Text gehört zu Weihnachten; am Seitenende folgen unterhalb des T-Beginns längere Anfangspartien dreier Folgestrophen, mithin „In presepe ponitur | sub feno asinorum | cognoverunt dominum | christum ...“, „Tunc Herodes timuit | magno cum timore | infantes et pueros [?] | ...“ sowie „A et e et i et o | cantemus in choro | canticis et organis | ben<edicamus?> ...“; mehr von diesen Textstrophen ist, wenn in dem Basler Manuskript überhaupt je vorhanden, verloren. Von diesem Text sind nicht wenige Parallelfassungen belegt, die freilich in Strophenbestand und Einzellesarten (wie schon hier) keineswegs immer übereinstimmen; soweit erkennbar, ist die sehr weit gestreute, also auch die musikalische ein- und mehrstimmige Gesamtüberlieferung dazu bisher nicht untersucht, so daß es geradezu verwegene wäre, hier eine stemmatisch-regionale Einordnung der im Basler Fragment vorliegenden Textversion vollziehen zu wollen.⁷ Damit bleibt es ganz ungewiß, ob der Schreiber einer Vorlage aus

6 Vgl. Ludwig Senfl, *Deutsche Lieder*, 2. Teil, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg, Wolfenbüttel/Berlin 1940 (= EdM 15), S. 109-112 (Nr. 71), Baß-Stimme, passim. – Das fragliche Nachtwächterlied selber ist offenbar erstmals 1537 in Leipzig und mit einer Zahlung von 24 Groschen belegt, mit welcher der Rat der Stadt wohl dem Kantor Johannes Mopsus eine Anerkennung ausrichtete, „von dem liedt hort ir hern lost euch sagen, der seiger der hat IX geschlagen“ wegen, vgl. Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1, Leipzig/Berlin 1909, S. 37. Ein musikalisches Zitat aus dem Lied findet sich auch in einem vierstimmigen Satz *Das erst Feuerbewaren* von Leonhard Paminger, das Wolfgang Schmeltzels Sammlung *Guter seltzamer und künstreicher teutscher Gesang sonderlich ettliche Künstliche Quodlibet ...*, Nürnberg 1544, Nr. 23, bringt, vgl. Hans Joachim Moser, *Tönende Volksaltertümer*, Berlin 1935, S. 38f. – In der Nähe Basels, nämlich in den Mundartgedichten *Wächterruf* und *Der Wächter in der Mitternacht* des in Basel 1760 geborenen Johann Peter Hebel, ist das Lied wohl am frühesten, vor 1802/3, bezeugt, vgl. Johann Peter Hebels *Werke*, hrsg. von Wilhelm Zentner, Karlsruhe o. J., Bd. I, S. 137f., 146-149 und 365 (eben hier auch mit der beigefügten Vertonung „eines Mannes von sehr gebildetem Geschmack“).

7 Herrn Kollegen Reinhard Strohm, Oxford, danke ich auch an dieser Stelle für den Hinweis auf mehrstimmige Fassungen bestens; zu einigen von ihnen vgl. Reinhard

böhmischem Gebiet, aus einer norddeutschen Frauenzisterze oder aus dem Kreis der nordwesteuropäischen „Devotio moderna“ gefolgt ist – um nur einmal jene Provenienzgebiete zu nennen, an welche man bei dieser Art von paraliturgischen lateinischen Texten am ehesten denken möchte. Und für den hier vorliegenden, sicher drei-, vielleicht gar vierstimmigen musikalischen Satz – die restlichen Teile dürften auf dem vorangegangenen verso gestanden haben – waren keine Konkordanzen zu ermitteln.

K: –

Auch wenn die Komposition mit einer Stimmenimitation von D und T beginnt, sollte man sie jedenfalls nicht für eine veritable Motette halten; dagegen spricht schon die zugehörige Reihe mehrerer in kurzer Vierzeiler-Form gehaltenen Textstrophen. Sie wird von der Forschung gelegentlich mit dem „Benedicamus domino“ verknüpft, in der Regel aber als „cantio“ bezeichnet und dann irgendwo zwischen artifizierlicher und einfacher, homophon-syllabisch deklamierender, manchmal auch volksliednaher Mehrstimmigkeit angesiedelt. Im vorliegenden Fall sollte man sich weniger von der heute noch erkennbaren Folge unterschiedlicher Stücke auf fol. 1' und fol. 19 irritieren lassen, da, wie sogleich zu zeigen sein wird, zwischen diesen beiden Seiten ziemlich viele weitere Blätter und Musikeintragungen gestanden haben dürften; etwas unsicherer könnte man im Blick auf den direkten Anschluß von „Nachtwächterruf“ und „cantio“ auf fol. 19 werden; allerdings sind Musik-Sammelhandschriften dieser Zeit aus deutschsprachigem Gebiet nicht immer sehr skrupelvoll in der Reihung sehr verschiedener Kompositionen gewesen.

fol. 19': s. oben, zu fol. 1.

Es mag sich nach der Sichtung des Inhalts empfehlen, nochmals kurz zur äußeren Gestalt des Bruchstücks zurückzukehren und hier bei einer noch nicht berührten Notiz auf fol. 19' unten zu verweilen. Man liest dort die vier Zeichen „1o24“. Die Notiz kann nicht vom Rechnungsführer der Rodelaufzeichnungen stammen, da sie keine Summe von Beträgen darstellt, die aus den voranstehenden Rechnungsbelegen resultiert, und da

Strohm, *Das Orationale Kaiser Friedrichs III. und das europäische geistliche Lied*, in: Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2007, S. 229-256. – Übrigens ist das fragliche Stück auch sonst in Basler Manuskripten erhalten, die aber keine Noten bieten oder, weil „in gotischen Choralnoten“ überliefert, nicht leicht vergleichbar sind; vgl. Frank Labhardt, *Das Cationale des Kartäusers Thomas Kreß. Ein Denkmal der spätmittelalterlichen Musikgeschichte Basels*, Bern/Stuttgart 1977 (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft), S. 238.

auch ihre Schreiberhand mit derjenigen jener Belege nicht übereinstimmt. Sie muß deshalb von dem Musikschriftsteller herrühren, und unter dieser Voraussetzung gewinnt sie sogleich ihren Sinn: Noten- und Textkopisten der fraglichen Zeit pflegen gerne, entweder auf der jeweils ersten oder der letzten Seite einer Manuskriptlage, eine Angabe anzubringen, die dem Buchbinder anzeigen soll, in welcher Reihenfolge die Lagen einer Sammelhandschrift einzureihen seien und/oder wie umfangreich eine Lage sei: dies war bei Handschriften mit, einem Buchbinder schwer verständlichen Musiknotationen besonders nötig. Im vorliegenden Fall hat man offenbar mit einer Marke auf einem ersten Außenblatt einer Lage zu rechnen; „1o24“ könnte, modern übertragen, soviel wie „1. [oder: primo] 24“ heißen, also ein erste Lage mit 24 Blättern anzeigen. Danach hätte in dieser Lage zwischen fol. 1' und fol. 19 noch eine erhebliche Zahl, nämlich eine solche von 22 beschriebenen Blättern bzw. 11 Doppelblättern, gelegen, von denen heute freilich allesamt verloren sind. Fol. 19' ist in seiner Originalgestalt offenbar unbeschrieben geblieben, was bei äußeren Schlußblättern von Lagen in einem Musikmanuskript jener Zeit nicht selten ist; da oft nicht alle Stimmen einer Komposition auf ein solches (halbes) Schlußblatt bzw. eine einzige Schlußseite paßten, hat man dieses bzw. diese, selbst wenn weitere Lagen angefügt wurden, häufig leer gelassen, allerdings dann gerne nachträglich noch kleinere Füll-Kompositionen darauf notiert. Da im vorliegenden Fall die erwähnte Lagen-Numerierung nur Sinn macht, wenn noch weitere Lagen angereiht werden sollten, darf man schließen, daß das Provenienzmanuskript noch weitere Lagen, also einen respektablen Gesamtumfang besaß. Sein Verlust ist danach besonders bedauerlich.

Leider ist das deutsche Wortmaterial in dem Fragment nicht so reichhaltig, daß eine eindeutige Bestimmung dialektaler Eigenheiten und damit eine geographisch-regionale Verortung des Bruchstücks möglich wäre. Aber es läßt sich, nach Auskunft eines Fachmannes,⁸ doch „sagen, daß einer Einordnung ins Alemannische auch nichts widerspricht. Vor allem das erhaltene lange „ü“ in „nuiwen“, in Kombination mit dem „ai“ in „hail“ und der Erweichung des Auslautes in „glog“, kann man auch als positive Indizien für das Niederalemannische werten“. Die von hier aus unternommene Recherche nach Konkordanzen im Buxheimer Orgelbuch – das ja nach Erkenntnissen der letzten Jahre ja nicht in bayerischem, sondern in

8 Herrn Kollegen Klaus Grubmüller, Göttingen, sei auch hier bestens für seine Beurteilung gedankt.

alemannischem Gebiet entstanden sein dürfte,⁹ und dies sogar noch etwa zu gleicher Zeit wie das vorliegende Bruchstück – ist allerdings negativ ausgegangen, wobei aber keineswegs klar ist, ob dies nur in einer durchgehenden Repertoireverschiedenheit oder in einer regionalen Ungleichheit begründet ist. Zu der vermuteten Basler Provenienz könnte übrigens auch das Auftreten des Neujahrsliedes passen: es scheint nämlich so zu sein, daß die Neujahrswunsch-Praxis, wie sie sich im vorgerückten 15. Jahrhundert vor allem auf Einblattgedrucken – meist mit dem Wunsch „Ein gut selig ior“ – , auf Kalendern bzw. Almanachen, auf Zeichnungen und in Gedichttexten äußert, in Basel besonders gerne praktiziert worden ist;¹⁰ sie lebt in diesem Gebiet sogar noch im 18.-20. Jahrhundert in den „Neujahrsblättern“ verschiedener Basler, übrigens auch Zürcherischer Gesellschaften weiter.

So wie sich die Verhältnisse schließlich präsentieren, möchte man zu Herkunft und Alter vorläufig festhalten: das Fragment, Rest einer Sammelhandschrift von einigem Umfang, dürfte aus Basel oder aus dem nähern Umkreis der Stadt stammen. Vielleicht jünger als München 810, das Schedelsche Liederbuch, – und auch von entschieden größerem Blattformat als jenes – , aber doch gewiß älter als etwa Augsburg 25, das Augsburger Fragment,¹¹ dürfte das Bruchstück am ehesten in die siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts gehören. Aufgrund dieser Datierung kommt ihm, trotz seinem geringen Umfang, ein besonderes Interesse zu: seine Entstehung fällt jedenfalls in einen Zeitraum, in dem eine süddeutsche Liedüberlieferung nicht besonders gut dokumentiert ist.

9 Vgl. Lorenz Welker, *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Handschrift Strasbourg, olim Bibliothèque de la ville, C. 22*, Hab.schr. Basel (maschr.) 1993, Bd. I, S. 212-217.

10 Vgl. etwa Hans Kogler, *Einige Basler Kalender des XV. und der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. 9 (1909) [erschienen 2010], S. 153-169, 235-246 und 330-249, zur Stellung des Wunsches bes. S. 156.

11 Vgl. *Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel*. [Faksimile]. Mit einem Vorwort von Bettina Wackernagel, Kassel etc. 1978 (= EdM 84), sowie Martin Staehelin, *Das Augsburger Fragment. Eine wenig beachtete süddeutsche Quelle zur mehrstimmigen Musik des späten 15. und des frühen 16. Jahrhunderts*, Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1987, Tutzing 1987, S. 7-63.

9. Drei Lied- und Instrumentalsätze in einem vermutlich Baslerischen Sammelband um 1510 in Wolfenbüttel

1. Die folgenden Darlegungen gelten dem eröffnenden Septenio des in der *Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel* unter der Signatur 78 Quodl. 4^o verwahrten, aus handschriftlichen und gedruckten Texten gemischten Sammelbandes. Auf diesen und die in ihm enthaltenen handschriftlichen Musikaufzeichnungen ist schon vor längerer Zeit in einem Ausstellungskatalog erstmals knapp hingewiesen worden, und Teilinformationen zum gesamten Bandinhalt, soweit er musikgeschichtlich interessiert, hat später auch RISM¹ geboten. Trotzdem dürfte eine ausführlichere Beschreibung an dieser Stelle ihren Sinn behalten; vor allem sollen genauere Auskünfte über die drei enthaltenen mehrstimmigen Kompositionen geliefert werden.

Der Band ist, im Quartformat, von einer gewissen Handlichkeit. Der zeitgenössische Buchbinder hat ihn offenbar nur knapp beschnitten, so daß die Blätter etwa 20,6 cm (Höhe) x etwa 13,7 cm (Breite) messen und kein Textverlust eingetreten ist. Der Halbleder-Einband überzieht zwei innen halboffene Holzdeckel; er zeigt außen ein geprägtes Dekor aus Rondell- und Rhombus-Motiven. Auf dem äußeren Holzdeckel vorn oben steht ein, freilich schwer lesbares zeitgenössisches Inhaltsverzeichnis; eine einzige Schließe ist in halber Bandhöhe angebracht.

Die neuere, mit Bleistift von Bibliothekarshand vorgenommene Zählung der klar voneinander trennbaren Teile hat zunächst allein die Drucke berücksichtigt und das beigegebene handschriftliche Material übergangen. So sind, mit 1-5 nummeriert, drei musiktheoretische sowie zwei theologisch-exegetische Werke enthalten: Nicolaus Wollicks *Opus Aureum Musice castigatissimum de Gregoriana et Figurativa ... tractans...*, Köln, Quentell 1501 (Nr. 1); Balthasar Prasbergs *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio ... In*

1 Vgl. Ulrich Konrad, Adalbert Roth, Martin Staehelin, *Musikalischer Lustgarten. Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte*, Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 1985, S. 70f., Nr. VI. 1 (im vorliegenden Text zum Teil modifiziert), sowie Christian Meyer, RISM, B³, Vol. 4, München 1992, S. 219f. (detailliert nur für den handschriftlichen Musiktraktat auf fol. 4-14'). Die viel ältere Beschreibung des Bandes durch Otto von Heinemann, *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Bd. 8, Wolfenbüttel 1903, S. 250, ist unerheblich.

Alma Basileorum universitate exercitata, Basel, Furter 1501 (Nr. 2); Michael Keinspecks *Lilium Musice ...*, Strasburg, Hupfuff 1506 (Nr. 3); des Hermannus Torrentinus *Textus sequentiarum cum luculentissima tam sententiarum quam vocabulorum interpretatione ...*, Köln, Quentell 1504, ad medium Augusti (Nr. 4); schließlich eine anonyme *Expositio hymnorum cum familiari commentu iamdudum in lucem edito*, Köln, Quentell 1500, ad medium Augusti (Nr. 5). Zwischen die Drucke Nr. 3 und 4 sind ein lateinischer Computus- sowie ein deutschsprachiger Rechen traktat, beide handschriftlich, eingefügt (in separater Foliierung gezählt als fol. 15-23' bzw. 24-79'). Auf den letzten Druck folgt ein lateinischer Grammatiktext im Manuskript.

Die handschriftlichen Teile des Bandes sind durchgehend von Bibliothekarhand foliiert worden. Die Tatsache, daß diese Textteile trotz geringer Differenzen offenbar von der gleichen Schreiberhand stammen, gibt dem Band eine gewisse, zunächst äußerliche Einheitlichkeit. Damit könnte man das kleine handschriftliche Musikalienrepertoire am Bandanfang bedenkenlos und rasch hin als ein Beispiel „versprengter Kleinüberlieferung“ innerhalb eines weitgehend theoretischen Gesamtinhalts bezeichnen. Das ist es äußerlich wohl auch, obwohl es sich dann innerlich leichter als erwartet in den textlichen Gesamtinhalt des Bands einpaßt. Denn dieser dokumentiert offenkundig ein Auswahlprogramm der „artes liberales“: sowohl die Musik, als auch die Astronomie, wie sie im Computustext mitbehandelt wird, als schließlich auch die Grammatik und die Arithmetik haben innerhalb der „artes liberales“, und zwar im Quadrivium, ihren Platz gehabt. Man wird also kaum irren, wenn man in dem Band aufgrund der Zusammenstellung der Drucke und der handschriftlichen Beiträge das Lehrmittel und den Besitz eines das curriculum einer universitären Artistenfakultät durchlaufenden Universitätsstudenten vermutet; der gedruckte Musik traktat Prasbergs (Nr. 2) in diesem Band benennt diese seine Lehrmittelfunktion innerhalb der Basler Universität sogar im Titel (s. oben). So dürfte sich zum quadrivialen Theoretikerbestand, vielleicht nicht obligatorisch, aber doch aufgrund der musikalischen Nachbarschaft gut passend, auch jenes kleine musikpraktische Repertoire zu Beginn des Bandes gesellen. Daß die beiden theologischen Drucke nicht-artistische Texte sind, braucht diesen Überlegungen nicht zu widersprechen; sie als Zeugnis für das universitäre Vorrücken des Studenten von einer artistischen zu einer theologischen Fakultät zu deuten, ist jedoch durchaus unsicher. Zuversichtlicher wird man jedoch die Herkunft des Bandes beurteilen, denn sowohl die sprachlich-dialektale Färbung der noch zu erörternden deutschen Liedtexte als vor allem auch einige noch genauer zu benennende Eigentümlichkeiten der Konkordanzanlage dürften ins süddeutsch-alemannische Gebiet weisen; dazu fol-

gen die nötigen Beobachtungen später. Wenn dann, wie man annehmen muß, auch die Verbindung mit einer universitären Artistenfakultät eine Rolle spielt, drängt sich als Ort der Eintragung der handschriftlichen Liedsätze Stadt, Universität und engere Umgebung von Basel beinahe auf.

Die Datierung des Bandes hat, wenn sie die Wasserzeichen, die in den handschriftlichen Partien auftreten, nutzen will, ihre Mühen: denn eben im musikpraktischen Teil zu Beginn liegt ein solches, nicht deutlich erkennbar und in seinem Gesamtbild durchweg durch zwei, dem entsprechenden Papierbogen entstammende Zwischenblätter getrennt, so tief im Mittelfalz des Bandes, daß seine genaue Aufnahme – auch infolge einer neueren Restaurierung und überaus festen Stabilisierung des Einbandes – aufs Schwerste behindert ist. Im Ergebnis läßt sich im musikalischen Eröffnungsteil ein Wasserzeichen mit drei Lilien in gekröntem Wappen am ehesten einer Gruppe von ähnlichen Wasserzeichen zuweisen, die nordostfranzösischer Provenienz sind,² aber eine genauere Datierung des Papiers und seiner Beschriftung nicht ermöglichen.

So wird man eine, wenigstens geschätzte Datierung der fraglichen Musik-Niederschrift am ehesten über ihr Schriftbild versuchen müssen. Dabei fällt zunächst das Hochformat des Papiers auf, wie es im 15. Jahrhundert häufig, aber in der gedruckten Liederpublikation des frühen 16. Jahrhunderts seltener ist, weil diese das Querformat der Noten bevorzugt, wie es zum damals üblichen Singen am Tisch geeigneter ist. Danach ist es wahrscheinlich, daß die fraglichen Musikeintragungen erst vorgenommen wurden, nachdem der Gesamtband durch die gedruckten Traktate bereits eine Art Grundformat erhalten und zu Beginn, vielleicht ohne daß sein Besitzer und/oder Schreiber den späteren Inhalt schon bedacht hätte, eine Siebenzahl leerer Doppelblätter aufgenommen hatte; wenn dies zuträfe, hätte sich der Notenschreiber von Anfang an dem gegebenen Hochformat anpassen müssen, aber dann wäre mit dem Jahr 1506 jedenfalls eine Art terminus post für die Noteneintragung gegeben. Vermutlich lag diese dann aber

2 Die Identifikation dieses Wasserzeichens mit Charles Moise Briquet, *Les filigranes ...*, Paris 1907, t. 1, Nr. 1715, durch Christian Meyer, RISM (s. Anm. 1), S. 219, scheint zweifelhaft. Mit der nötigen Vorsicht beurteilt entspricht das Wasserzeichen dem Gruppen-Typus Nr. 1743-1746 (Briquet, S. 130f.) und hiervon am ehesten dem Papier der weit verbreiteten Nr. 1746, für das Beschriftungsorte und -daten in Neuweilnau 1506, Daumery, Speyer und Kassel je 1507, Graffschaft, Eltville, Montjoie je 1508, Douai 1509, Trarbach 1510-22, Utrecht 1511, Bremen 1511-34, Lille, Darney je 1512, Münster-sur-Moselle, La Chaussée, Fontarbie je 1513, Düsseldorf 1515, Lübeck 1517-25, Babenhausen (Hessen-Durlach) 1519, Arras 1522, Braunschweig 1526 nachgewiesen werden. Die Wasserzeichen Nr. 1743-1745 (Briquet, S. 130f.) fanden ihre Hauptverwendung schon in den achtziger und neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts.

nicht viel später, denn der Charakter der Textschrift erinnert noch sehr ans 15. Jahrhundert; auch die seitliche Abgrenzung des Schriftfeldes durch beiderseits ausgezogene senkrechte Linien entspricht durchaus der Praxis noch des späten 15. Jahrhunderts, wie sie etwa in München 810, also im Schedel-Liederbuch, in Ausburg 25, dem Augsburger Fragment, oder bei Lied-Lückenfüllern innerhalb größerer deutscher Musikhandschriften der Zeit vor und noch bald nach 1500³ erkennbar wird. Man möchte die Niederschrift der drei Sätze am ehesten ins Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts setzen, wozu dann auch die Datierung des mutmaßlichen Wasserzeichens passen würde.⁴

2. Dem ersten Druck geht, nach drei älteren leeren Blättern am Bandbeginn, eine Lage von sieben (!) Doppelblättern voran, von denen drei Seiten Musik enthalten; sie sind, wie oben angedeutet, von Bibliothekarshand foliiert worden (vgl. Abb. 9a)–c)).

fol. 1: leer, oben zweieinhalb schwer lesbare lateinische Zeilen vermutlich iuristischen Inhalts (wohl nicht zur folgenden Musikeintragung gehörig).

fol. 1': Viel hinderlist yitz uben [!] ist, 4v.

K: – Basel 26f, Nr. 3, 3v.; anon.

– Kopenhagen 1848 2°, S. 26, Nr. 18, 4v.; anon., ohne Text

– St. Gallen 462, p. 34–35, Nr. 14, 4v.; anon.

– St. Gallen 463, Nr. 171, vermutlich 4v.; anon.

– 1512.Schlick, Nr. 12; z. T. Tabulatur, nur 3v., anon.

– <1513>.Oeglin, fol. 23, Nr. 45 (nur D); anon.

– <1519?>.Aich [eher: 1514/15?], Nr. 4, 4v.; anon

fol. 2: Ach edler hort vernym myn clag, 4v.

K: – 1539.Forster (mit den vier Folgeauflagen von 1543, 1549, 1552 und 1560), je Nr. 117, 4v.; „Paulus Hoffheymer“

3 Abbildungen dazu finden sich etwa in *Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel*. [Faksimile]. Mit einem Vorwort von Bettina Wackernagel, Kassel etc. 1978 (= EdM 84), sodann bei Martin Staehelin, *Das Augsburger Fragment. Eine wenig beachtete süddeutsche Quelle zur mehrstimmigen Musik des späten 15. und des frühen 16. Jahrhunderts*, Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1987, Tutzing 1987, S. 7–63 (mit vollständiger, gelegentlich falsch bezeichneter Reproduktion), schließlich in den Abbildungen zu den Editionen der Handschriften Berlin 40021 oder Leipzig 1494 innerhalb von EdM.

4 S. oben, Anm. 2.

fol. 2': <Fortuna desperata>, 3v.; hier ohne Text:

- K: – Basel 10, Nr. 17, nur B (ursprünglich 3v.?); anon.
 – Florenz 107bis, fol. 25'-26; anon.
 – Frankfurt 20, fol. 1, nur D und T; anon.
 – London 35087, fol. 11'-12; anon.
 – Perugia 431, fol. 83'-84; anon.
 – Segovia, fol. 174; „Anthonius Busnoys“ (irrig?)

mit zusätzlichem CT, also 4v.:

- Florenz 27, fol. 22'-23 (mit Text „Poi che te hebi nel core“); anon.
- Kapstadt, fol. 79'-80 (mit Text „Poi che t' hebi nel core“); anon.
- Leipzig 1494, fol. 62 (mit Text „Virginis alme parens“); anon.
- Leipzig 1494, fol. 162', nur D und CT (mit Text „Ave stella fulgida“); anon.
- Paris 676, fol. 24'-25; anon.
- Paris 4379, fol. 40'; anon.
- Perugia 431, fol. 84'-85; anon.
- Rom 27, fol. 56'-57; anon.
- St. Gallen 462, p. 20-21, Nr. 7, 4v; anon.
- St. Gallen 463, Nr. 144; anon.
- Zwickau 78, Nr. 54; anon.
- 1504.Petrucci, fol. 126'-127; anon.

fol. 3: nur rastriert

fol. 3': leer

fol. 4-14': Lateinischer Musiktraktat

Der auf fol. 4-14' stehende Traktat ist eine anonyme *Musica theorica*, die dem einstimmigen kirchlichen Choral gilt und in damals dafür üblicher Form die entsprechenden Gegenstände – Definition der Musik, Tonsystem, Modi, Mutation, Psalmodie-Formeln u.s.w. – behandelt; die Liedsätze auf fol. 1-2' stehen mit ihm nur insofern in Verbindung, als in diesem ihrem Septenio insgesamt die gleiche Schreiberhand tätig gewesen ist.

3. Die Frage, wo die drei einleitenden Sätze niedergeschrieben worden sind, wurde oben mit dem vorläufigen Hinweis auf Basel beantwortet. Ihre Verortung in alemannischem Gebiet können in der Tat einige sprachlich-dialektale Eigenheiten in den Texten begründen helfen, doch geschieht dies zunächst unter der Einschränkung des hier sehr geringen Textmateri-

als; man sollte deshalb vorsichtiger umgekehrt formulieren, nämlich so, daß nichts in den Texten gegen eine alemannische Provenienz spricht. Um auch dem Leser eine sprachliche Überprüfung zu erlauben, mögen die beiden Liedtexte – es sind nur die je ersten Strophen im Manuskript notiert – hier in extenso abgedruckt werden:

Viel hinderlist yitz [man] ueben ist	Ach edler hort vernym myn clag
venus din sper der furwys viel	die ich sendlich jm hertzen trag
yitzunt han sin lauff Erst kom ich dar uff	Hulff mir uss nait* myn hertz mit tod
das mancher clagt und teglich fragt	sich enden ist Jn kurtzer frist
uß falschem won wer hats gethon	daran hertz lieb du schuldig bist
meynt nieman sol sin duck virston	*wohl irrig anstatt „not“

Der Sprachfachmann hält dazu fest, daß die nicht durchgeführte Diphthongierung bei „din“, „furwys“ und „uff“ oder die Rundung von „a“ zu „o“ in „won“, „gethon“ und „virston“ ohne weiteres ins Alemannische passe.⁵ Aufschlußreich scheint sodann die Tatsache, daß die Konkordanz zu „Vil hinderlist“ in <1519?>.Aich, also dem in Köln gedruckten Liederbuch des Arnt von Aich, diese Lautverhältnisse nicht überall festhält, eine Beobachtung, die für eine endgültige Entscheidung freilich noch nicht ausreicht.

Aus den oben dargelegten universitätshistorischen Gründen und im Blick auf die in den Band eingebundenen Druckschriften sollte man neben Basel aber zunächst vielleicht auch noch den Universitätsort Köln bedenken; dazu könnte schon das oben erwogene nordostfranzösische Papier⁶ besser passen als zu Basel – obgleich damals entfernt produziertes Papier nicht selten auch in weiter Ferne verbraucht wurde. Das Gewicht der Kölner theologischen Druckschriften Nr. 4 und 5 wird vielleicht weniger schwer wiegen, da die größere Zahl der gedruckten Musik-Traktate im Wolfenbütteler Gesamtband eben oberrheinisch ist und überdies eine gewisse fachliche Zusammengehörigkeit jener Traktate, des handschriftlichen Choraltraktats im Anfangs-Septenio und der Liedsätze zu bestehen scheint. Auch daß die oben, zu „Vil hinderlist“ erwähnte Kölner Liedkonkordanz in <1519?>.Aich vorliegt, sollte nicht zu einer vorschnellen Kölner Lokalisierung verführen, und dies umso weniger, als die neuste Forschung in diesem Druck ein Liedgut zu fassen glaubt, das aus Beständen stamme, die, wie es die sprachliche Form bezeuge, von weit über Köln hinaus aus süd-deutsch-schwäbischem Gebiet herangezogen, ja wahrscheinlich einem ge-

5 Herrn Kollegen Volker Honemann, Berlin, sei auch hier für seine freundlichen Auskünfte herzlich gedankt.

6 S. oben, Anm. 2.

druckten, aber verschollenen Augsburger Liederbuch nachgedruckt worden sei.⁷

Entscheidend scheint dann freilich die Konkordanzanlage bei den drei musikalischen Sätzen zu sein. Das gilt kaum für das Hofhaimersche Tenorlied „Ach edler hort“, da dessen Konkordanz in den fünf „Auflagen“ der Forsterschen Liedersammlungen die einzigen und gegenüber der Wolfenbütteler Fassung viel späteren sind und infolge ihrer Identität hier gleichsam auf eine einzige Konkordanz zusammenfallen, sodaß eine aussagefähige Lesartenstreuung nicht zustande kommt. Ertragreicher ist aber die Tatsache, daß für „Viel hinderlist“ und „Fortuna desperata“ eine zwar nicht übertrieben dichte, aber doch hervortretende Häufung von Konkordanz in „alemannischen“ oder „deutschweizerischen“ Musikhandschriften erkennbar wird, so in St. Gallen 462, dem Liederbuch des Johannes Heer, das trotz dem Pariser Studium dieses Glarner Studenten ab 1508 ein ganzes Corpus eines deutschschweizerischen Liederrepertoires bewahrt hat und davon, erstaunlich genug, einige untextierte deutsche Tenorlieder vielleicht in Paris an das französische Manuskript Kopenhagen 1848 2° weitergereicht haben könnte;⁸ aus St. Gallen 462 ist später auch manches direkt in St. Gallen 463, die fragmentarisch erhaltene Handschrift des ebenfalls glarnerischen Aegidius Tschudi, übergegangen. Auch die kleinen Liederhandschriften Basel 10 und Basel 26f sind zweifellos baslerische Musikhandschriften dieser Zeit. So weist insgesamt Vieles in die alemannische Richtung und die Nähe zur Basler Universität.

4. Letztlich darf man wohl vermuten, daß sich in den Wolfenbütteler Sätzen ein kleiner Teil eines spezifischen baslerischen weltlichen – vorwiegend vokalen, (aber auch instrumentalen)⁹ – Repertoires der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhalten hat, das sich heute noch in den Musikhandschrif-

7 Vgl. Nicole Schwindt, *Das Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke*, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*. Kongreßbericht Köln 2005, Berlin/Kassel 2008, S. 109-130, bes. S. 112-115.

8 Das könnte für „Viel hinderlist“, über verlorene Vermittlerquellen, auch dort gelten, wo Kopenhagen 1848 2° einmal näher an <1519?>.Aich als St. Gallen 462 steht. Zum Manuskript Kopenhagen 1848 2° insgesamt vgl. Peter Woetmann Christoffersen, *French music in the early sixteenth century*, Kopenhagen 1994, Bd. 1-3; zu diesen Tenorliedern mit ihren Konkordanz vor allem Bd. 2, S. 56-59, Nr. 11-18.

9 Der *Fortuna desperata*-Satz ist in Wolfenbüttel 78 untextiert geblieben, einmal, weil der Schreiber einen nicht-deutschen Text wohl nicht verstand, aber, wie die häufige Zusammenfassung kleinerer Noten in Unisonusfolgen zu größeren Werten zeigt, weil er den Satz dann auch, der Not gehorchend, für ein Instrumentalstück hielt.

ten Basel 1-4, Basel 10, Basel 21, Basel 26f, St. Gallen 462, dem vereinzelt Stimmbuch Wolfenbüttel 292 sowie zum Teil Kopenhagen 1848 2^o dokumentiert und die Repertoire-Zusammengehörigkeit dieser Handschriften zum Teil durch historische Bezeugung, zum Teil durch eine ungewöhnlich dichte und gewiß nicht nur zufällige Konkordanzanlage erkennen läßt. Nicht bei der „eindimensionalen“ Überlieferung von „Ach edler hort“ und der internationalen von „Fortuna desperata“, aber deutlich bei „Viel hinderlist“ zeigt sich allerdings, daß die Textzeugen untereinander in den Lesarten keineswegs so genau übereinstimmen, wie man es nun vermuten könnte: gewiß folgt St. Gallen 463 seiner Vorlage St. Gallen 462 direkt, aber die vorliegende Wolfenbütteler Quelle, sodann Basel 26f, St. Gallen 462 und <1519?>.Aich bieten – ohne daß das hier im Einzelnen ausgeführt würde – zwar untereinander einige Zweierentsprechungen, aber doch auch so klare Trennvarianten, daß zumindest eine direkte Überlieferungsverwandtschaft zweier weiterer Textzeugen unter sich wenig wahrscheinlich ist. Aber vielleicht bestätigt gerade dies die breitere Existenz jenes weltlichen Basler Repertoires, denn ein solches hätte zweifellos noch weitere, aber heute verlorene Überlieferungsträger hervorgebracht, und deren neue Varianten dürften in den erhaltenen Quellen weitergelebt haben.

Abbildungen



Abb. 2a)

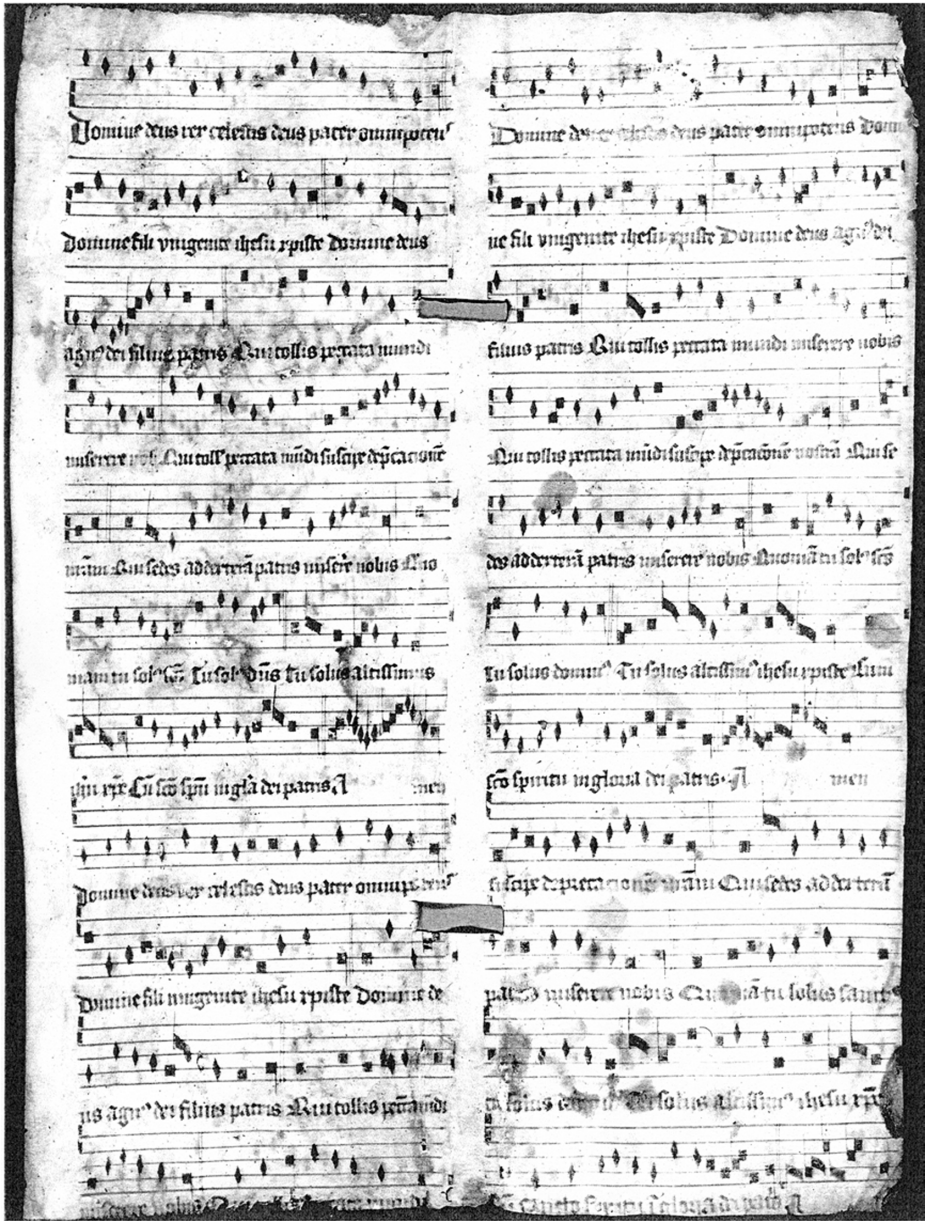


Abb. 2b)

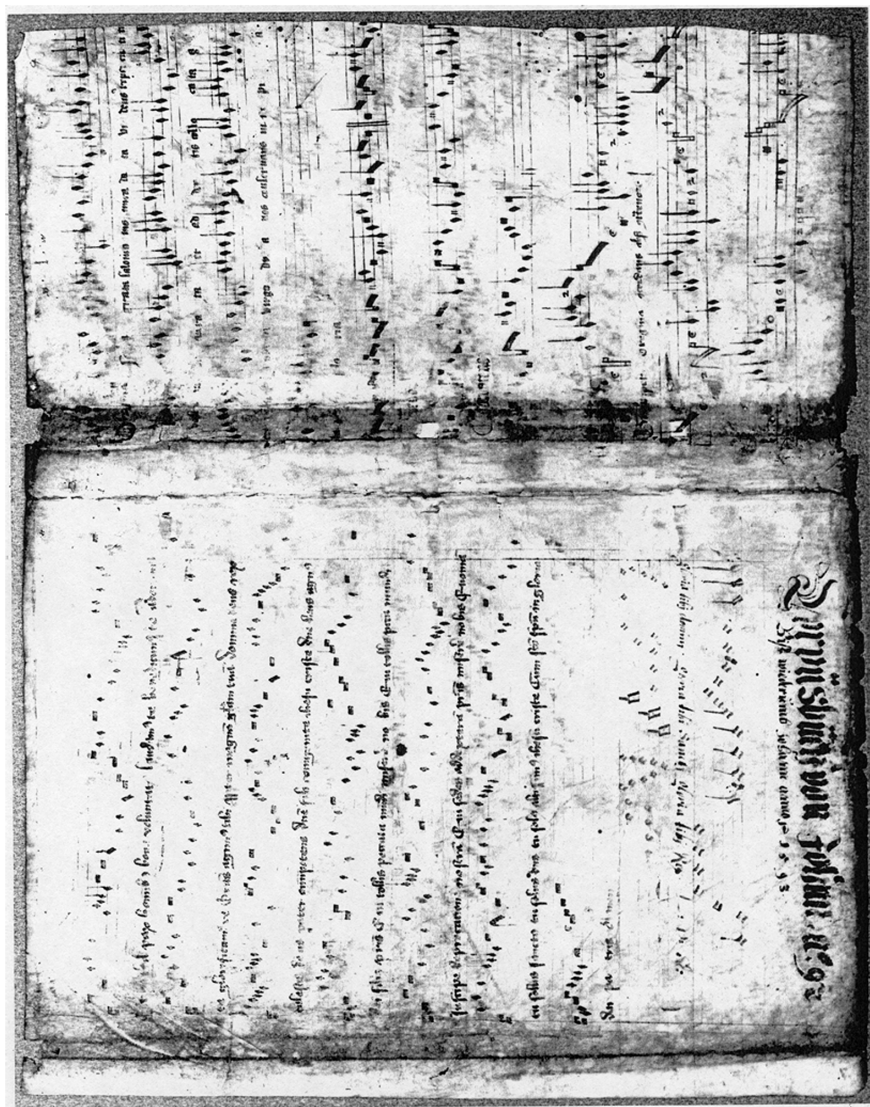


Abb. 2c)

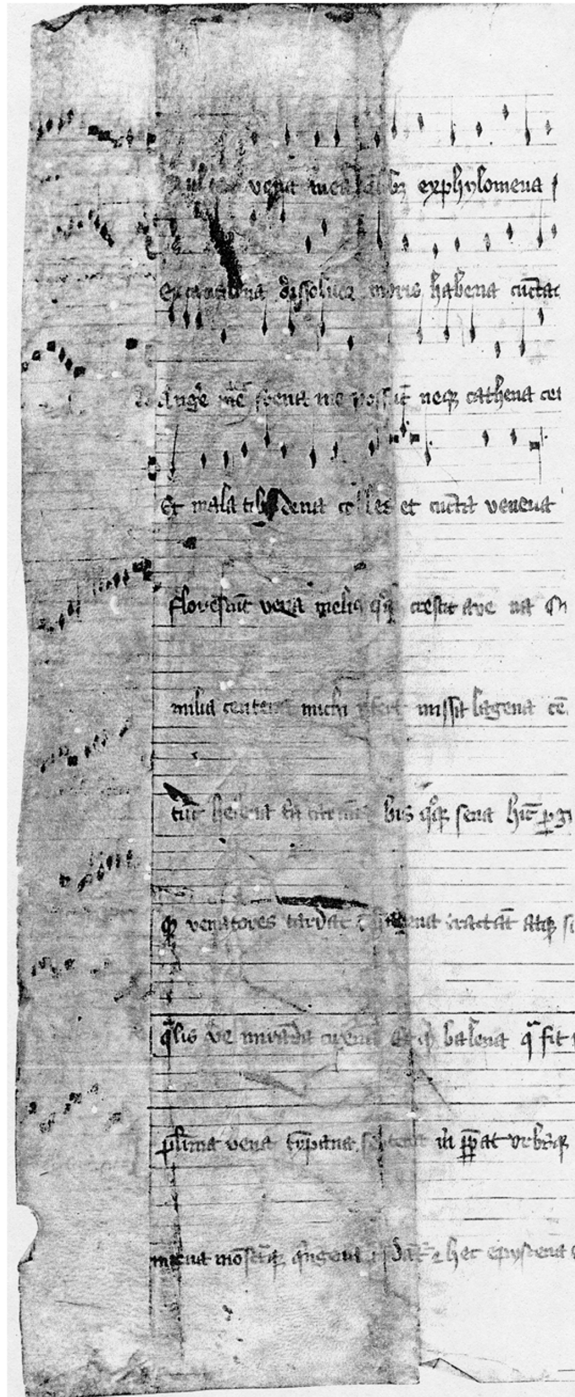


Abb. 2f)



Abb. 2g)



Abb. 3a)



Abb. 5b)

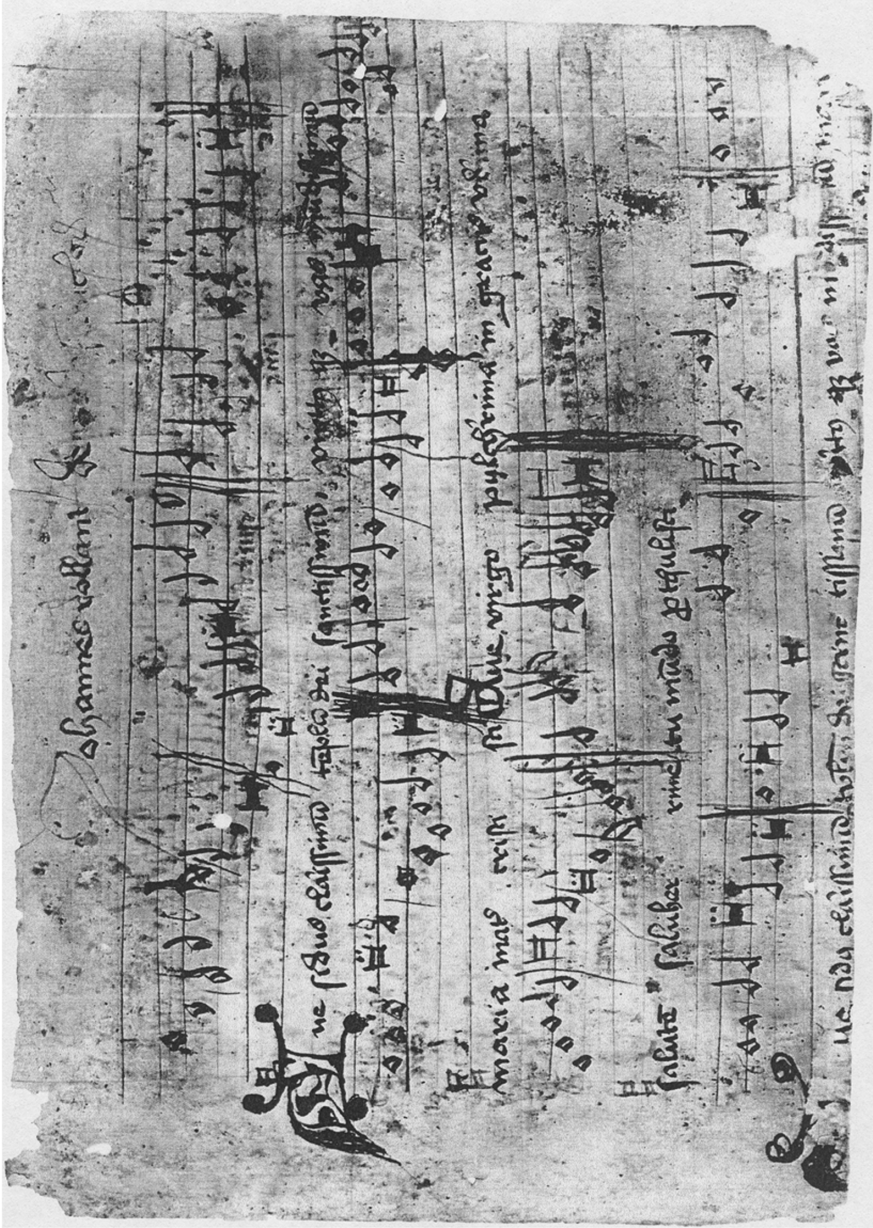


Abb. 6b) oben

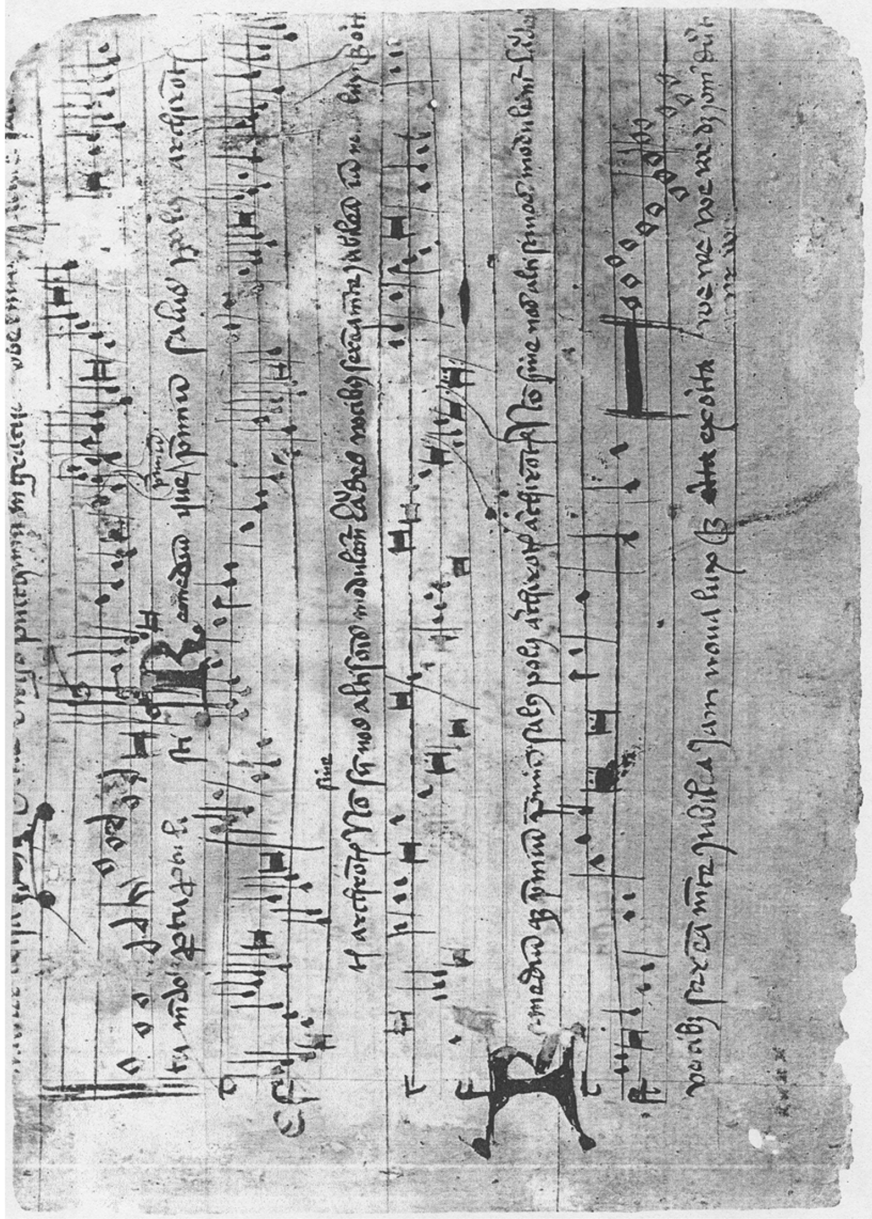


Abb. 6b) unten

The image shows a page of a medieval manuscript, likely a Mass or a similar liturgical text. The page is filled with handwritten musical notation on four-line staves. A large, ornate initial 'Q' is prominent in the middle section. The text is written in a Gothic script, and the paper shows signs of age and wear.

Visible text fragments include:

- Top left: *... et ...*
- Below the first staff: *... et ...*
- Below the second staff: *... et ...*
- Below the third staff: *... et ...*
- Below the fourth staff: *... et ...*
- Below the fifth staff: *... et ...*
- Below the sixth staff: *... et ...*
- Below the seventh staff: *... et ...*
- Below the eighth staff: *... et ...*
- Below the ninth staff: *... et ...*
- Below the tenth staff: *... et ...*

Abb. 6d) oben

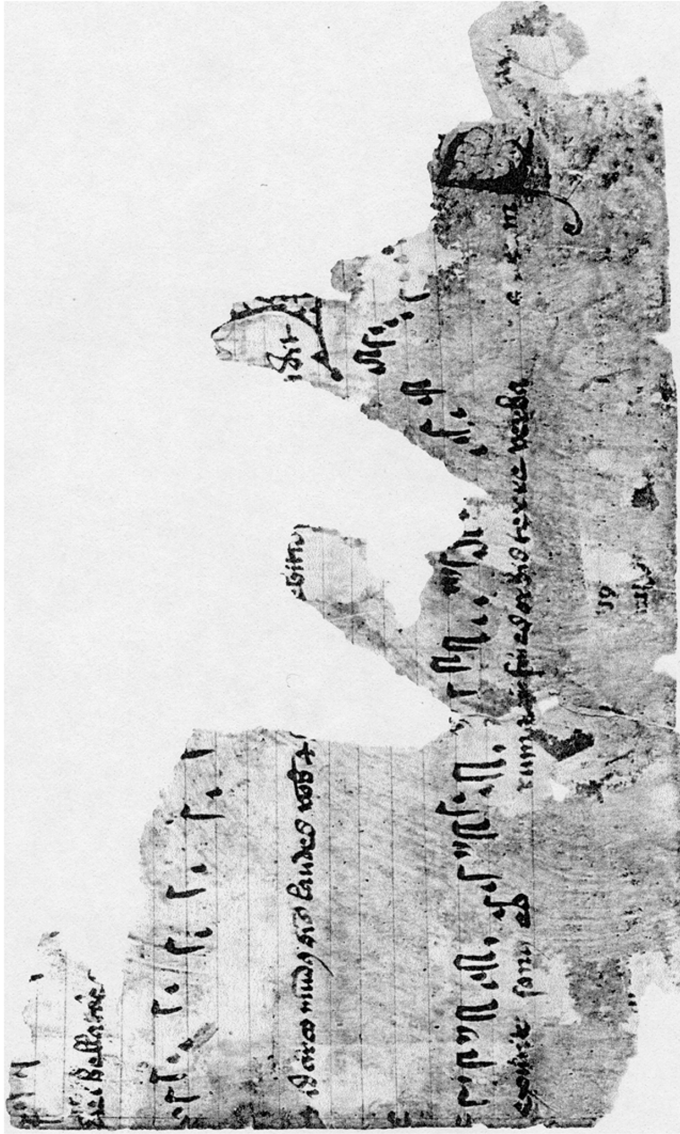


Abb. 6c)



Abb. 6h)

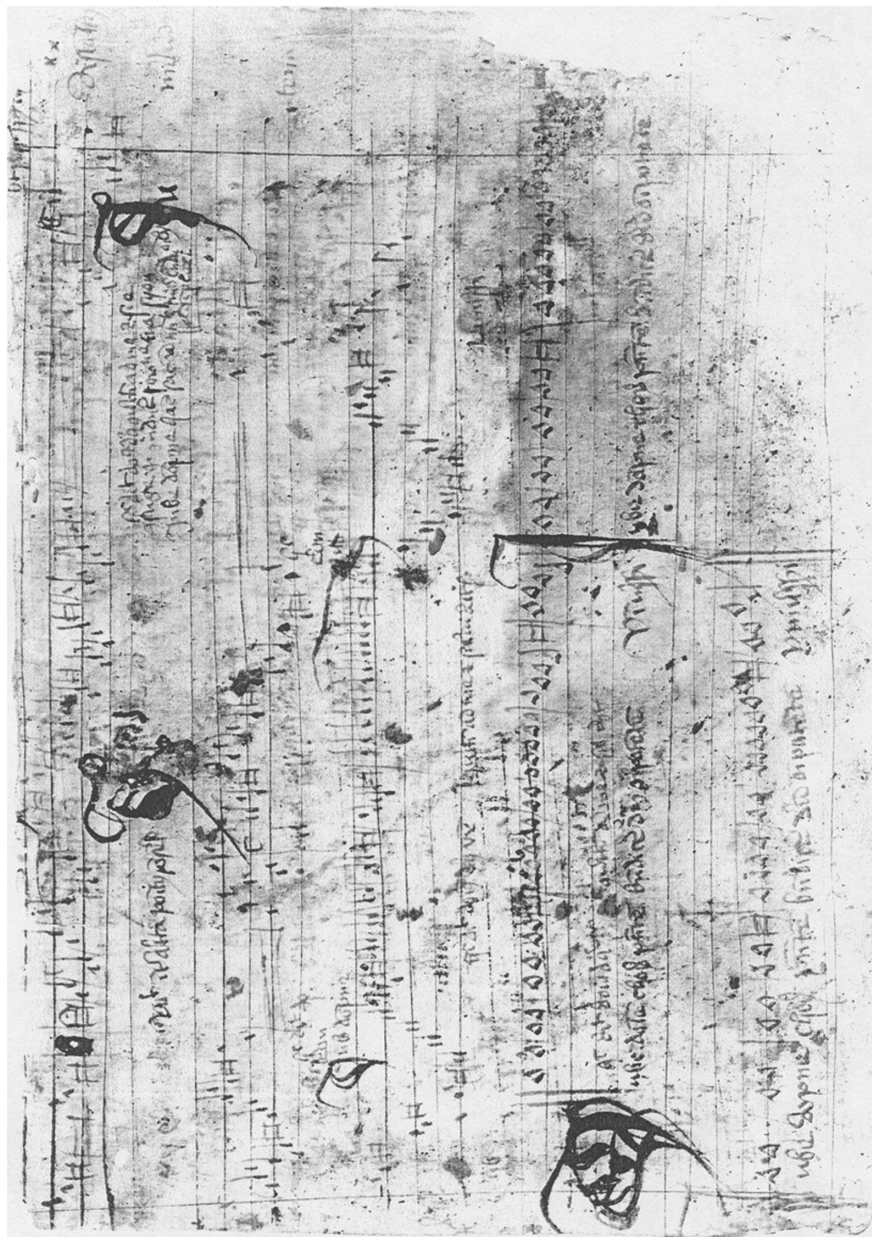


Abb. 61) unten

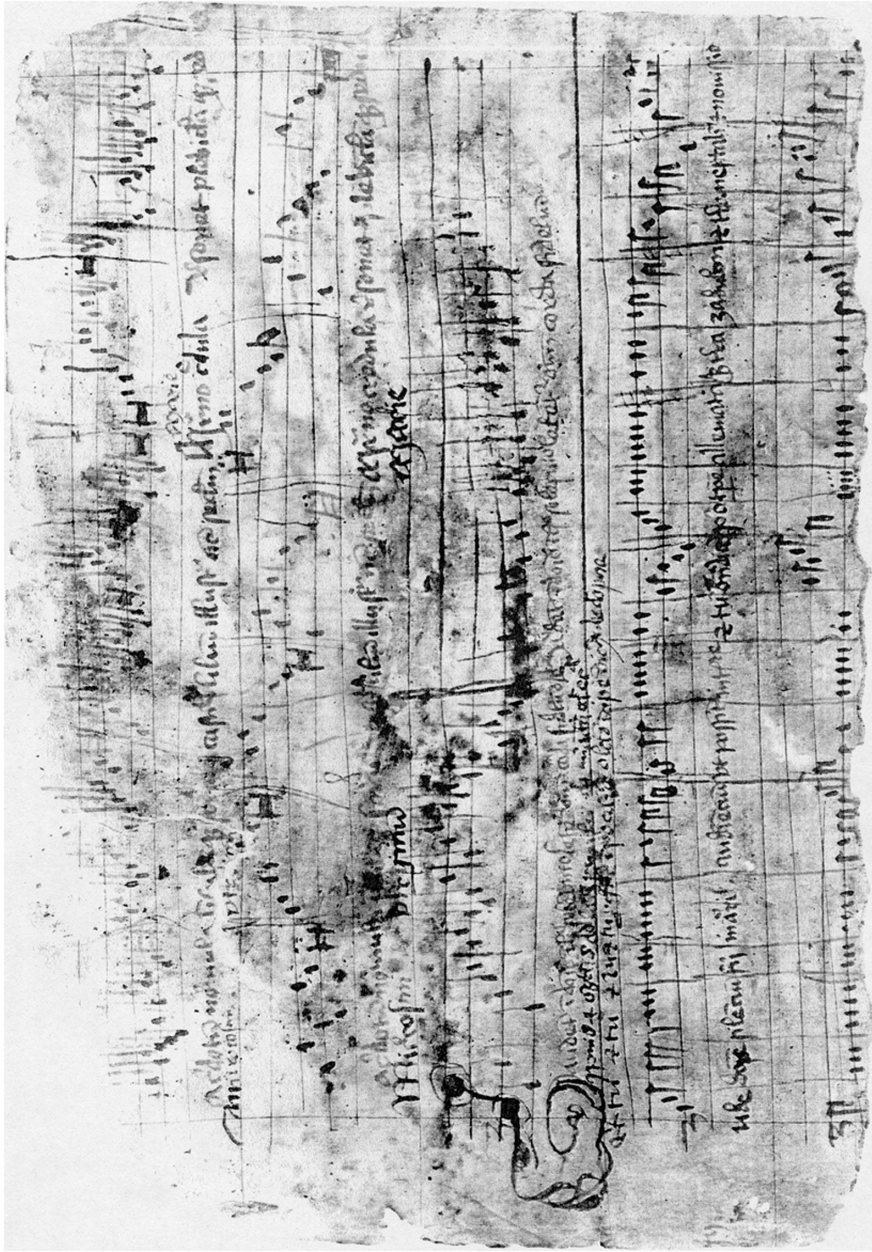


Abb. 6m) oben

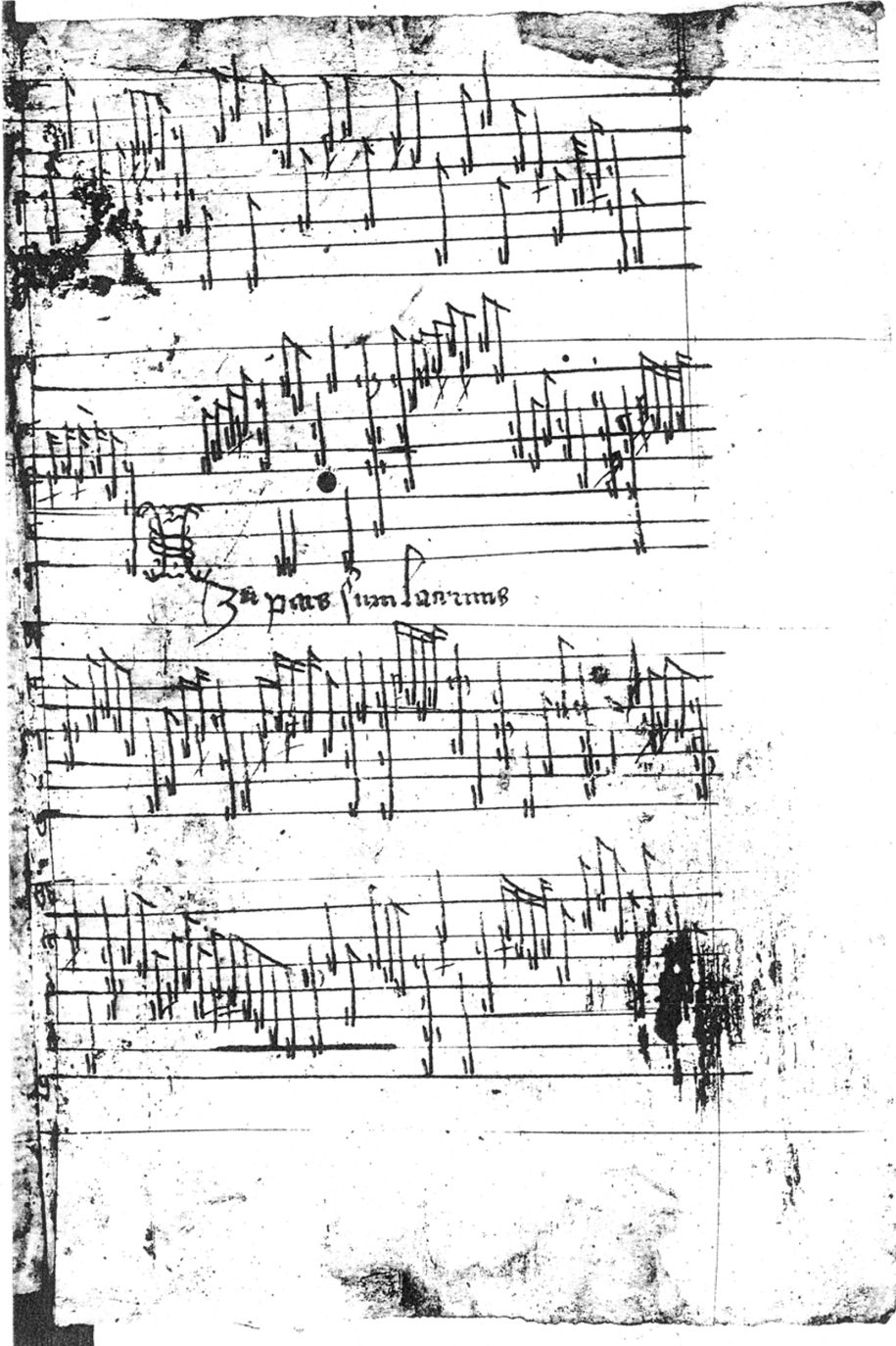


Abb. 7a)



Abb. 7b)



Abb 7c)

The image shows a page of handwritten musical notation on four systems of staves. Each system consists of a vocal line (top staff) and a lute line (bottom staff). The notation is dense and characteristic of early printed music. The first system is purely instrumental. The second system begins with the text "Ich fare do hyn rae & mus sein". The third system is purely instrumental. The fourth system begins with the text "Alende du heft umb vanaehen mich". The paper is aged and shows significant staining and wear, particularly on the right side.

Abb. 7d)

The manuscript page contains several sections of handwritten notation and diagrams:

- Top Section:** A list of terms on the left and right, with some associated symbols.
 - Left side: *ingua eimbera*, *uffsein*, *Beia*, *Carvata*, *Longuafumregeoe*, *Acmeptoes*, *Mordante*, *Concordance*.
 - Right side: *Longa*, *Breuit*, *Mind*, *Remnia*, *Tepla*, *zhylla*.
- Middle Section:** A series of horizontal lines with vertical strokes and arrows, possibly representing a scale or rhythmic pattern.
 - Labels: *ad p*, *tem notaz talis*, *pp talis notaz o horu*, *unqz talis p*, *unqz talis d*.
- Bottom Section:** A large diagram with multiple rows of vertical lines and arrows, resembling a musical staff or a complex notation system.
 - Labels: *colami*, *fant*, *pe*, *refolent*, *ge*, *ralamit*.
 - Other labels: *ave*, *re*, *lma*.
 - Diagram labels: *28*, *12*, *9*, *6*, *3*, *1*.
 - Text labels: *Diex*, *Alamine*, *lavent*, *reonge*, *folice*, *dispore*, *ralamit*, *refolent*, *refolant*, *fant*, *ofant*, *Conmunt*.

Abb. 7e)

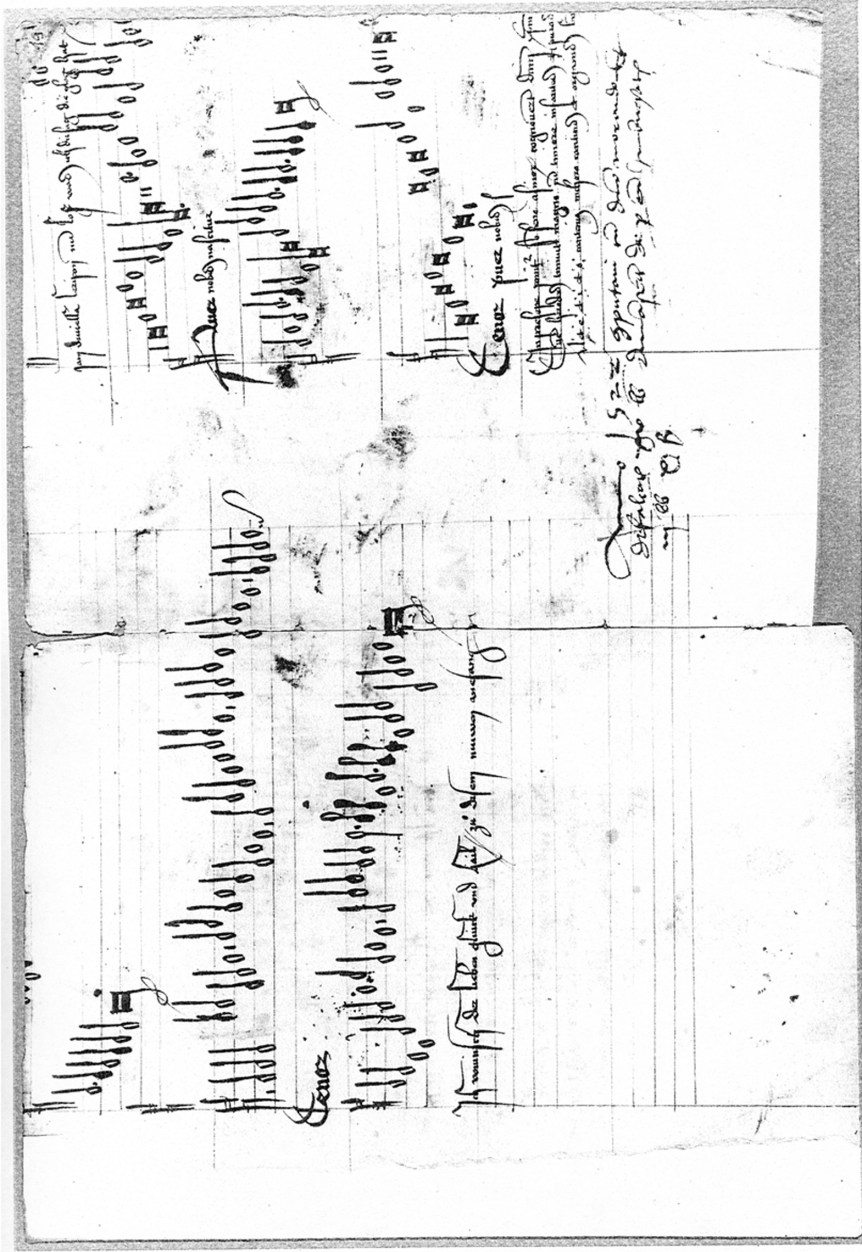


Abb. 8b)

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The lyrics are written in a cursive hand at the bottom of the page.

2.
Sya
Tano
Alto
Sya

Kof & Sie fuer weymen ungen stang die us pndhof zu. Gungon nach
Grolst mir us nait ungen fery nur edd, Hof enden yf, In Rung
fuyt. Daran fery had In f. Gullig dyt

Abb. 9b)

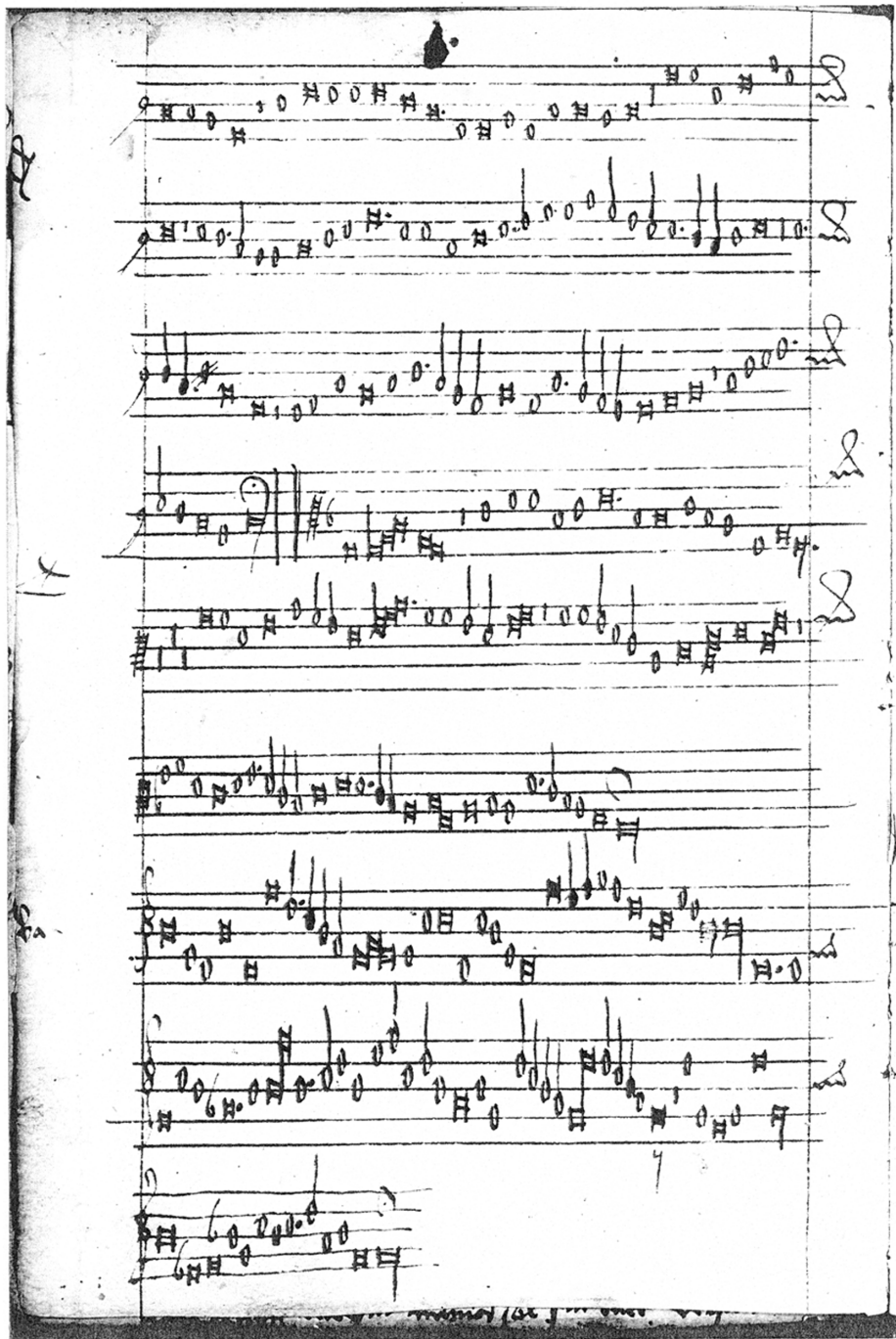


Abb. 9c)

Abbildungsnachweis

- Abb. 2a)-f) sowie h): Vorlagen und Aufnahmen: Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt
- Abb. 2g): Aufnahme: Staatsanwaltschaft des Kantons Basel-Stadt, Kriminaltechnische Abteilung, Photographieabteilung
- Abb. 3a): Vorlage und Aufnahme: Hauptstaatsarchiv Stuttgart
- Abb. 4a): Vorlage und Aufnahme: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- Abb. 5a) und b): Vorlagen und Aufnahmen: Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
- Abb. 6a)-m): Vorlagen und Aufnahmen: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin
- Abb. 7a)-d): Vorlagen und Aufnahmen: Staatsarchiv Wolfenbüttel
- Abb. 7e): Vorlage und Aufnahme: Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
- Abb. 8a)-b): Vorlagen und Aufnahmen: Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt
- Abb. 9a)-c): Vorlagen und Aufnahmen: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Die genauen Bibliotheks- und Archivsignaturen der Vorlagen sind in den entsprechenden Textabschnitten genannt.

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen
Neue Folge

Wer kauft Liebesgötter? Metastasen eines Motivs

Dietrich Gerhardt, Berlin/New York 2008

ISBN 978-3-11-020291-5

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 1

Römisches Zentrum und kirchliche Peripherie. Das universale Papsttum als Bezugspunkt der Kirchen von den Reformpäpsten bis zu Innozenz III

Hrsg. von Jochen Johrendt und Harald Müller, Berlin/New York 2008

ISBN 978-3-11-020223-6

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 2

Gesetzgebung, Menschenbild und Sozialmodell im Familien- und Sozialrecht

Hrsg. von Okko Behrends und Eva Schumann, Berlin/New York 2008

ISBN 978-3-11-020777-4

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 3

Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit

I. Konzeptionelle Grundfragen und Fallstudien (Heiden, Barbaren, Juden)

Hrsg. von Ludger Grenzmann, Thomas Haye, Nikolaus Henkel u. Thomas Kaufmann, Berlin/New York 2009

ISBN 978-3-11-021352-2

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 4

Das Papsttum und das vielgestaltige Italien. Hundert Jahre Italia Pontificia

Hrsg. von Klaus Herbers und Jochen Johrendt, Berlin/New York 2009

ISBN 978-3-11-021467-3

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 5

Die Grundlagen der slowenischen Kultur

Hrsg. von France Bernik und Reinhard Lauer, Berlin/New York 2010

ISBN 978-3-11-022076-6

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 6

Studien zur Philologie und zur Musikwissenschaft

Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin/New York 2009.
ISBN 978-3-11-021763-6

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 7

Perspektiven der Modernisierung. Die Pariser Weltausstellung, die Arbeiterbewegung, das koloniale China in europäischen und amerikanischen Kulturzeitschriften um 1900

Hrsg. von Ulrich Mölk und Heinrich Detering, in Zusammenarb. mit Christoph Jürgensen, Berlin/New York 2010

ISBN 978-3-11-023425-1

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 8

Das strafende Gesetz im sozialen Rechtsstaat. 15. Symposium der Kommission: „Die Funktion des Gesetzes in Geschichte und Gegenwart“

Hrsg. von Eva Schumann, Berlin/New York 2010

ISBN 978-3-11-023477-0

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 9

Studien zur Wissenschafts- und zur Religionsgeschichte

Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin/New York 2011

ISBN 978-3-11-025175-3

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 10

Erinnerung – Niederschrift – Nutzung. Das Papsttum und die Schriftlichkeit im mittelalterlichen Westeuropa

Hrsg. von Klaus Herbers und Ingo Fleisch, Berlin/New York 2011

ISBN 978-3-11-025370-2

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 11

Erinnerungskultur in Südosteuropa

Hrsg. von Reinhard Lauer, Berlin/Boston 2011

ISBN 978-3-11-025304-7

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 12

Old Avestan Syntax and Stylistics

Hrsg. von Martin West, Berlin/Boston 2011

ISBN 978-3-11-025308-5

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 13

Edmund Husserl 1859-2009. Beiträge aus Anlass der 150. Wiederkehr des Geburtstages des Philosophen

Hrsg. von Konrad Cramer und Christian Beyer, Berlin/Boston 2011

ISBN 978-3-11-026060-1

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 14

