

NACHRICHTEN  
DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN  
NEUE FOLGE

---

**Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550  
in deutschem Sprachgebiet**

Lieferung X

Von

ANNELEN OTTERMANN, JOACHIM LÜDTKE  
und  
MARTIN STAEHELIN

Veröffentlichungsdatum: 30.06.2014  
Klasse: Philologisch-Historische Klasse



**Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550  
in deutschem Sprachgebiet**

Lieferung X

Neue Quellen zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts  
aus der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek Mainz

ANNELEN OTTERMANN, JOACHIM LÜDTKE

und

MARTIN STAEHELIN

Göttingen 2014

## Inhalt

<i>Vorwort</i>	3
Martin Stachelin	5
<i>Mebrstimmige Cantionen des mittleren 15. Jahrhunderts</i>	
Annalen Ottermann und Joachim Lüdtké	24
<i>Fragmente einer Motettensammlung des mittleren 16. Jahrhunderts</i>	
<i>Fundbericht</i>	25
<i>Der Inhalt der Provenienzhandschrift</i>	29

## Vorwort

Der Herausgeber der Reihe der *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* freut sich, im folgenden Beitrag die Lieferung X der Gesamtreihe vorlegen zu können. Ihr Inhalt gilt zwei ausgewählten und bisher kaum oder überhaupt nicht bekannten Quellen der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek Mainz, zunächst einem mehrstimmigen Cantionen-Paar des mittleren 15. Jahrhunderts, das in einen umfangreichen artistischen Handschriften-Sammelband eines aus Ingelheim stammenden Studenten versprengt worden ist, der sich damals an der Universität Erfurt um eine höhere Ausbildung bemüht hat. Der zweite Beitrag behandelt eine Gruppe von Fragmenten aus einer durch Pergamentmaterial und sorgfältige Schönschrift ausgezeichneten Motettenhandschrift, die vielleicht um 1550 in hochformatigen Stimmbüchern angelegt und wohl im nördlichen Frankreich oder in den Niederlanden entstanden ist.

Daß das Forschungsunternehmen, das sich der oben genannten *Kleinüberlieferung* widmet, von diesen Mainzer Beständen Kenntnis bekommen hat, beruht wesentlich auf der großen Mitteilungs- und Hilfsbereitschaft von Frau Annelen Ottermann M.A., die als Abteilungsleiterin an der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek Mainz für deren Handschriften und Altbestände verantwortlich ist: ihr sind Hinweise, Ratschläge, Publikations- und Reproduktionserlaubnis, ja sogar die keineswegs selbstverständliche Entscheidung zu danken, die in verschiedenen Bucheinbänden verarbeiteten Bruchstücke der genannten Motettenhandschrift erst einmal herauslösen zu lassen, so daß sie auf *recto* und *verso* lesbar wurden. Dafür sind Herausgeber und Mitarbeiter der Reihe Frau Ottermann und der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek Mainz besonders dankbar.

Frau Ottermann gebührt aber auch aufrichtiger Dank, daß sie, als beste Kennerin ihrer Bestände, sich bereit erklärt hat, den Bericht zum Fund der Motettenbruchstücke selber abzufassen. In den Dank für willkommene Mitarbeit sei auch Herr Dr. Joachim Lüdtke eingeschlossen, der die musikgeschichtliche Auswertung des Motettenfundes freundlich übernommen hat. Auch der Reihenherausgeber ist im Falle zweier Cantionen des 15. Jahrhunderts als Verfasser des entsprechenden Beitrags tätig geworden, und er freut sich wie alle Beteiligten darüber, bei den Forschungen viel gelernt zu haben.



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

Göttingen, im Herbst 2012

*Martin Staehelin*

## Mehrstimmige Cantionen des mittleren 15. Jahrhunderts

1. In dem aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammenden, über die Bibliothek der ehemaligen Mainzer Kartause an die Stadtbibliothek Mainz gelangten Text-Sammelcodex Hs I 564 findet sich eine Folge von 4 Blättern mit versprengten, textierten und in schwarzer Mensuralnotation aufgezeichneten mehrstimmigen Kompositionen<sup>1</sup>. Der Codex im Gesamtumfang von 278 Folien im Hochformat von je ca. 21,7 x ca. 14,8 cm, auf dem Bandrücken und im vorderen Einband-Innendeckel (Pergament-Kopert-Umschlag) von späteren Händen als „Liber grammaticalis“ bezeichnet, versammelt mehrere, teilweise umfangreiche anonyme Grammatiktexte; als genannter Autor erscheint mit besonders gewichtigen Texten der damals oft überlieferte „alexander <de Villa Dei>“. Die einzelnen Texte des Bandes stammen von verschiedenen Händen und präsentieren sich auch in ihrer äußeren Anordnung ungleich, indem sie teils mit Randkommentaren in kleinerer Schrift ausgestattet, teils in Querbeschriftung der Seiten gehalten sind. Einzelne größere Codex-Teile (ab fol. 55) zeigen die übliche Auszeichnung durch Rubrizierung, in anderen fehlt diese vollständig. Der offenkundig auf die „Artes liberales“ ausgerichtete Inhalt der Handschrift scheint sich in den genannten musikalischen Beigaben sowie einer auf fol. 200<sup>v</sup> in Hufnagelschrift notierten choralen Eintragung mit dem Text *Verbum caro factum* zu bestätigen.

Der Sammelband trägt auf fol. 1 auch den Stempel der alten Mainzer Universitätsbibliothek, gehörte aber in der Zeit seiner Entstehung einem „Johannes neczs de Jngelheym“; sein Name erscheint gleich auf fol. 1<sup>2</sup>. Die Nennung dieses Namens wiederholt sich auf den Folien 200, 202 und 278, dabei meist in einem ausdrücklichen Besitz-

---

<sup>1</sup> Der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek Mainz und dort vor allem Frau Annelen Ottermann M. A., Abteilungsleiterin für Handschriften, Rara, Alte Drucke und Bestandserhaltung, sei auch hier für vielfache Hinweise, guten Rat und die freundlich erteilte Bewilligung zur Reproduktion der hier behandelten Quellen-seiten gedankt.

<sup>2</sup> Bisher einzige und knappe Beschreibung des Codex durch Heinrich Schreiber, *Die Bibliothek der ehemaligen Mainzer Kartause. Die Handschriften und ihre Geschichte*, Leipzig 1927 (= 60. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen), S. 74f. Eine gute Abbildung neueren Datums von fol. 1 der Handschrift bietet: *Erfurt – ein spätmittelalterliches Wissenschaftszentrum*. Eine Ausstellung des Stadtarchivs Erfurt ... 2001, Katalog ..., <Erfurt 2001>, S. 56, zu E 2. – Das Manuskript ist im *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) nicht erfaßt.

Vermerk wie „Johannes Ingelnheym est possessor huius libri“ u.ä.. An Jahresdaten werden „<14>59“ [?] und „1462“ (beide fol. 1) sowie „1446“ (fol. 230<sup>v</sup> und 278) genannt. Bisher hat einzig Siegfried Orth das Manuskript in Verbindung mit der Musikübung jener Zeit an der Universität Erfurt gebracht<sup>3</sup>; Erich Kleineidam hat es später mit knappstem Hinweis auf die Musik vor allem aus der Sicht auf die Geschichte der Erfurter Philosophischen [sic] Fakultät gewürdigt und dabei das den Band eröffnende Vorlesungs- und Dozentenverzeichnis (fol. 1) als des Johannes Necz „Meldung zum Bakkalarexamen“ interpretiert, das 1460 erfolgreich stattfand<sup>4</sup>; Frank-Joachim Stewing nennt es mit seinem historischen Begriff eine „cedula actus pro gradu baccalaureatus“, d.h. als eine Art Nachweis der vor jener Prüfung in der Erfurter Artistenfakultät erbrachten akademischen Leistungen<sup>5</sup>. Im Anschluß an dieses Examen wechselte Necz an die eben eröffnete Basler Universität<sup>6</sup>; die genannte, auf fol. 1 unten offenbar nachträglich zugefügte Jahreszahl 1462 kann sich nicht mehr auf seine Erfurter Zeit beziehen und bleibt unerklärt. In Erfurt war Necz im Wintersemester 1458/59 immatrikuliert worden, so daß zumindest ein wesentlicher Teil des Manuskripts – wenn das Niederschriftdatum von 1446, das im Band ebenfalls auftritt (s.o.), ernstzunehmen ist – wohl schon vor dem Erfurter Studienbeginn des Bandbesitzers vorgelegen haben könnte und vielleicht auf den Universitätsaufenthalt eines anderen Studenten als Johannes Necz selber zurückgeht. Es ist naheliegend, die

<sup>3</sup> Vgl. Siegfried Orth, *Zur Geschichte der Musikpflege an der ehemaligen Universität Erfurt*, in: Beiträge zur Geschichte der Universität Erfurt 13 (1967), S. 91-147, bes. S. 107f.; hier, S. 108, auch die Abbildung von fol. 233 der Handschrift.

<sup>4</sup> Vgl. Erich Kleineidam, *Universitas Studii Erfordensis. Überblick über die Geschichte der Universität Erfurt*, Teil II, <sup>2</sup>Leipzig 1992, S. 18ff. sowie S. 206 mit Anm. 1243. – Angesichts der spärlichen Quellenlage zur – auch privaten – Musikübung von Erfurter Universitätsangehörigen dieser Zeit (vgl. auch unten, Anm. 21) erscheint es ratsam, auf den bei Kleineidam, a.a.O., Teil I, <sup>2</sup>Leipzig 1985, S. 423, für 1438 belegten Erfurter Magister (immatrikuliert 1430, B. A. 1432) „ludolphus bodeker de Rene [= Rheine]“ hinzuweisen, da er vermutlich mit dem Schreiber und Besitzer der Orgeltabulatur der Landesbibliothek Oldenburg Cim I 39 [1445] „Ludolphus Lyngensis alias Doliatoris [= Bödeker]“ identisch ist; die Städte Rheine und Lingen liegen so nahe beieinander, daß diese, mir erst jetzt eingefallene Identifikation einigermaßen wahrscheinlich ist. Ob dieser Ludolf Bödeker dann bereits in seiner Erfurter Studienzeit Orgel gespielt hätte, ist freilich ungewiß; die Ähnlichkeit, die das in seinem Orgelheft eingetragene Credo mit den wenigen anderen norddeutschen Credostücken der Zeit verbindet, spricht nicht für schon in Erfurt eingetragene Musik in Bödekers Manuskript. Vgl. Martin Staehelin, *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekanntete Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts*, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philol.-Hist. Klasse 1996, Nr. 5, Göttingen 1996.

<sup>5</sup> Vgl. Frank-Joachim Stewing, *Scheinejagd um 1500. Zu „cedulae actuum pro gradu baccalaureatus“ Erfurter Studenten. Teil 1: Edition und Prosopographie*, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, NF Heft 14 (2006), S. 39-105, bes. S. 51ff., überdies mit reichen Literaturhinweisen zu dem behandelten Verfahren.

<sup>6</sup> Vgl. *Die Matrikel der Universität Basel*, ... hrsg. von Hans Georg Wackernagel, Bd. 1, Basel 1951, S. 17, Nr. 90. – Zu Necz's Biographie vgl. Schreiber (wie oben, Anm. 2), S. 74f., sowie Stewing (wie oben, Anm. 5), S. 51ff.

unten noch zu erwähnenden grammatikalischen Notizen ab fol. 231 als Vorlesungsnotizen zu verstehen; man wird diese und die mit ihnen dort eingefügten Musikeintragungen mit einiger Glaubwürdigkeit nach Erfurt und in den Beginn der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, mithin etwa in die Jahre 1458-60, fixieren können.

Nach seinem buchbinderischen Aufbau besteht der Codex ursprünglich aus Senionen; mitunter ist dieses Anlageprinzip aber (durch nachträgliche Ergänzungen anderen Aufbaues?) durchbrochen, oder es fehlen auch Einzelblätter. Im Blick auf die hier zu behandelnden Cantionen genüge die Angabe, daß fol. 226-237<sup>v</sup> einen solchen Senio bildet und daß auf fol. 230<sup>v</sup> ein größerer, am Blattrand glossierter grammatikalischer Text beendet wird: „Explicit secunda pars alexandri scriptum sub anno domini 1446“. Mit fol. 231 setzt ein neuer Grammatiktext mit einer Art *Quaestiones* eines Anonymus ein, der in kleinere Abschnitte zum Teil unterschiedlichen Schriftcharakters gegliedert ist: man darf vermuten, daß man es hier mit Nachschriften zu einer universitären Veranstaltung, dann, wie bereits angedeutet, wohl aus dem Umfeld der Erfurter Artistenfakultät zu tun hat.

2. In dem genannten Senio von fol. 226-237<sup>v</sup>, genauer darin auf fol. 233-234<sup>v</sup> und 235<sup>v</sup>-236<sup>v</sup>, finden sich zwei zweistimmige lateinische, je am Schluß mit deutschen Text-Einsprengeln vermischte Cantionen in das Theoretiker-Corpus eingefügt (vgl. Abb. 1-7); sie wirken in ihren Musiknotationen zunächst wie Eintragungen zweier verschiedener Hände, stammen aber, wie in den Worttexten, wohl vom selben Kopisten. Sie bedienen sich, bei nicht eben schöner Niederschrift, durchweg einer schwarzen Notation; colores fehlen. Daß die musikalischen und direkt dazu gehörenden Texteintragungen nach der Drehung des Bandes um 90 Grad, damit gewissermaßen ein Querformat der Blätter nutzend, vorgenommen worden sind, liegt wohl nicht einfach darin begründet, daß im Textcorpus des Gesamtbandes gelegentlich schon sonst solche Quer-Niederschriften (z.B. fol. 231) entstanden sind, sondern eher im Umstand, daß die letzten Blätter dieser Lage vermutlich noch eine Weile leergeblieben waren: sie luden damit zur Eintragung der Cantionen eben in diese freien Seiten geradezu ein. Das galt besonders, weil es dem Schreiber möglich schien, mit Hilfe dieser Drehung die zweistimmigen Sätze bei aufgeschlagenem Band auf einer verso- und einer direkt folgenden recto-Seite bequemer in ihrem ganzen Umfang unterzubringen, sie auch bei einem vielleicht denkbaren Singen am Tisch insgesamt leicht-

ter überschau- und lesbar zu machen<sup>7</sup>. Daß dabei nicht vorausgesehen wurde, daß der Seiten-Raum dafür trotzdem nicht immer reichen würde und daß die Stellen vermuteten gemeinsamen Erklings in den beiden Stimmen auch optisch mitunter nicht erkannt werden könnten, ohne daß für eine der Stimmen ein Seitenblättern nötig sein würde, verrät keinen oder keine erfahrenen Musikkopisten – obgleich Parallelfälle in mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Musikhandschriften auch sonst nicht selten vorkommen<sup>8</sup>. In den dann anschließenden Eintragungen sind die nicht schon musikalisch genutzten Seiten innerhalb der fraglichen Lage von vermutlich zwei Schreibern mit manchen kleinen sprach-, „philologischen“ Textabschnitten beschrieben worden, die einen fast skizzenhaften Eindruck machen und infolge ihrer vielen Abkürzungen und flüchtigen Schrift schwer lesbar sind; immerhin scheinen sie zu verraten, daß die Eintragungen der Musik und der direkt zugehörigen Texte keineswegs in einem direkten inhaltlichen Zusammenhang mit den jene umgebenden Theoretikertexten stehen.

Auch wenn die beschriebene Anordnung der Niederschrift der beiden Stücke nicht eben häufig vorkommt und auch nicht sehr übersichtlich ist, kann hier von einer detaillierten schematischen Darstellung der fraglichen Lage und der Stimmenverteilung auf ihren Blättern abgesehen werden. Es genüge hier der wiederholte Hinweis, daß die erste Cantio die direkt folgenden recto- und verso-Seiten von fol. 233 und 234, die zweite die verso-Seite von fol. 235 und die recto- und verso-Seiten von fol. 236 einnimmt<sup>9</sup>. Über die

---

<sup>7</sup> Es gibt dazu einige Parallelfälle, davon der bekannteste wohl der burgundische „Binchois“-Chansonnier Escorial Ms. V.III.24; von weiteren, aber nicht gleich professionell hergestellten Quellen mag man etwa die auf 1451 datierte Handschrift Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 892 Helmst., dort fol. 118<sup>v</sup>-119, nennen (Abbildung in: Ulrich Konrad, Adalbert Roth, Martin Staehelin, *Musikalischer Lustgarten. Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte* [Ausstellungskatalog Wolfenbüttel 1985], Wolfenbüttel 1985, S. 36, zu Kat.-Nr. II. 7.). Für ein weiteres Beispiel vgl. unten, Anm. 15.

<sup>8</sup> Das gilt offenkundig für die nicht in „Partitur“ notierten zweistimmigen Organa der Notre-Dame-Handschriften, etwa im Manuskript Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmst. (= W<sub>2</sub>), wo Ober- und zugehörige Tenorstimmen geradezu systematisch-konsequent einzeln und in direkter Folge je in sich vollständig und im Bedarfsfall auch über die recto/verso-Grenze getrennt notiert sind. Im vorliegenden Zusammenhang sei aber eher an Niederschriften späterer Zeit gedacht, wie sie Schreiber anfertigen, die meist in weniger professionellen Verhältnissen wirken.

<sup>9</sup> Da auf fol. 234<sup>v</sup> zu Beginn der beiden Notenzeilen die Abkürzungen für „Versus“ und „Repeticio“ stehen, mag man zunächst überlegen, ob auf fol. 234<sup>v</sup> eine neue, aber nur einstimmige Cantio eingetragen sein könnte, die allein fol. 234<sup>v</sup> nutzt. Diese Erwägung empfiehlt sich auch deshalb, weil die sonst angebrachten Stimmenbezeichnungen, wie „Discantus“ und „Tenor“, hier fehlen. Freilich widerspricht dem, daß die direkt folgende Textlücke von fol. 235 die vorhergehenden und die folgenden Text- und Musikeintragungen unter sich je gleichsam zusammenschließt und die Schlüsselvorzeichnungen (wenn auch in der unteren Notenzeile fehlerhaft, so doch) verschieden sein sollten. Im Folgenden werden noch Übereinstimmungen des Umfangs, der Sprachmischung und des Akrostichgebrauchs zu beobachten sein, die fol. 234<sup>v</sup> ebenfalls zur ersten Cantio weisen, so daß es insgesamt bei nur zwei mehrstimmigen Cantionen bleiben kann. – Der mehrzeilige, in schwer lesbarer und vielfach abgekürzter Kleinschrift auf fol. 236<sup>v</sup> unter wagrechtem Strich

Stimmen- und Textverteilung der beiden Stücke auf diesen Seiten unterrichten anschaulich die Abbildungen 1-7 im Anhang zum vorliegenden Beitrag.

3. Da die beiden Cantio-Texte mitunter schwer und keineswegs immer eindeutig zu lesen sind und leider auch ihr Inhalt nicht immer korrekten Lesungen dienlich, ja zum Teil fehlerhaft ist – dazu unten mehr –, erscheint ihre Wiedergabe jedenfalls nötig, dies auch, weil sich daraus möglicherweise Einsichten in Verfasserschaft und Herkunft ergeben könnten; sie erfolgt in einer die Zeilen-Situation zunächst bewahrenden und die sprachliche Form bereits vorsichtig bereinigenden Fassung:

Cantio *Auxesis celsi* (fol. 233-234<sup>v</sup>; vgl. Abb. 1-4)

Auxesis celsi culmina | celeuma vis tonantis || celestis sollers agmina | si ini reflagrantis  
 Nidores nauī callidi | irregant hic ovanter || coraulis cantus aulidi | ut promant eleganter  
 [Repeticio:] Discors bellum praexulat | fatiscens quisquis tali || tepens ut mens relectitat |  
 munusculo legali

Rate elatos abstulit | vicia refutando || prima centauros domuit | amissa erogando  
 Epiheye rectio | ethice appellatur || agroice refectio | qua digne veneratur 5  
 Aulete iugum exuit | magnanimus honoris || ultimi celum meruit | preciumque laboris  
 Salacis noxam excolat | arbiter dans habenas || insontes carptim increpat | flagicij amenas  
 Alternus amor remeat | angarias humanas || vesper seras enunciat | nunc sedule vmbranas  
 Nusquam abrupta limpide | illumes abstrudetur || semper infecta carie | opime excretur  
 Cerberum traxit triplici | cathena victrix dure || ignomia multiplici | presentis et future 10  
 Cum inerces superata | vincunt sic optamina || christi merces adornata | infert subleuamina  
 Euge eden dominantur | vimarso seculo || sancti ihesum gratulantur | deitatis speculo  
 Prudencia hec dicitur | conneccio virtutum || de qui presens conficitur | remunus servitu-  
 tum

Res antropos pulcherrima | na goddelick gebildet || creaturarum optima | von eme  
 uterwillet

Hunc quare pro te traditum | in manigfalden pynen || tibi facis absconditum | de allen wil 15  
 erschynen

In dulcis primogenitum | placato truwelicke || alnum ut ad paraclitum | wy komen al gelike  
 O microcosme fragilem | na kreften dynen libes || perpende teque labilem | umb quat des  
 ersten kyues

Flori heu similaberis | schon ist de in dem meye || mox it annihilaberis | wyse mancherleye  
 Deifica iusticia | werp nidder von dem trone || spirituum consortia | dem honinde to lone  
 Aprifiquaque pietas | hat dy eyn sele geuen || tua iuuat benignitas | er ewik dage to leuen 20  
 Est tota cohors celica | myt freyden gantz beslotten || tu uirginem glorifica | genade vol  
 gegoten

Preces ut mittat iugiter | tzu ihesum eren kynde || ut ibi eternaliter | eyn frunt den andern  
 finde

---

notierte Zusatz scheint, obwohl er ebenfalls von der Hand des Johannes Necz stammen dürfte, mit den vorangegangenen Cantionen nichts zu tun zu haben.

Cantio *Etate dum adonica* (fol. 235<sup>v</sup>-236<sup>v</sup>; vgl. Abb. 5-7)

Etate dum adonica | per varia lustrarem || loca simul nestorica | mente quamvis pensarem  
Attende quid contigerit | fortuna certe bellam || mage quam quis crediderit | conspex-  
eram puellam

[Repeticio:] In orto perexiguo | multum ameniore || vicinis plus irriguo | septisque firmiore 25  
Vbilibet fortissimus | qui torribus vallatur || leonum ferocissimus | hec unglis ne trahatur  
Jnsignis illa filia | decentius exculpta || ut inter spinas lilia | ingenti dote fulta  
Vernarum dissimilium | stipatur famulatu || omnino spectabilium | scientia uel natu  
Quis cuncta necessaria | largitur habundanter || et splendida cibaria | hijs erogat ouanter  
Hanc inclitam ut videram | statim lectus amore || servire concupieram | sibi magno feruore 30  
Tandem motus ad lymina | eius pro posse grata || exhibui servimina | diucius optata  
Sperans suum penicius | palacium inire || labores quo felicius | possem priscos lynire  
Sed cum me stare crederem | gradu stabiliore || coactus sum ut cederem | hac michi cariori  
Da deus clementissime | sum lymine qui pulsus || ut huius amantissime | sim thalamo  
confulsus

Hilaritate micuit | pelta sui geczyeret || electe secte licuit | cliuo diuo floryeret 35  
Ephebis plebis placuit | risu nisu gesmucket || rerpandum fandum latuit | ope sic vn  
verdrucket

Redeliche de reynikeyt | eua laude ornatur || froliche gude ynikeyt | nutu dei zelatur  
Magnata grata pietas | piacio befangen || orbisque laus et dignitas | re gaudij behangen  
Amorisque malignitas | opimum fert in quatheyt || rogantur talis castitas | el sanctum in  
der gotheyt

Nunc omnes gentes plaudite | so mag uch got getwiden || debramentumque fugite | 40  
calumpniam von miden

Nocula sic repellite | in alle dussen stunden || illumemque secludite | tyrannum uber-  
wunden

Virtutes nunc in seculis | tam grande sint vormynget || erumpne vere regulis | o alme wer  
bethynget

Sic dolus et in curia | in mundo nu regyeren || natisque fit iniuria | ranctores sich vor meren

Im Blick auf das Vorstehende, aber auch im kurzen Vorgriff auf das später zur Musik Folgende bestätigen zunächst Aufbau, Anordnung, Umfang und Sprache der Stücke, daß man diese wirklich als „cantiones“ bezeichnen darf. Obgleich dieser Begriff nicht sehr scharf konturiert ist, spricht schon die grundsätzliche Übereinstimmung der Texte in den beiden Vokalstimmen – also keine verschiedenen Worttexte wie damals noch mitunter in den Stimmen einer Motette –, sodann die sogar im Manuskript so markierte Disposition in „Versus“ und refrainartige „Repeticio“, schließlich der wenigstens in eben dieser eher homorhythmische Tonsatz – dazu später noch mehr – für die Zuordnung der beiden Sätze zur „Gattung“ der „cantio“.

Geht man sodann nochmals zu den Texten der beiden Cantionen zurück, so enthalten diese nur einmal ein der Liturgie entlehntes Zitat<sup>10</sup>; sie sind offenbar sonst vielmehr freie zeitgenössische Neuschöpfungen. Sie zeigen – nach Umfang, nach Folge und Bau mit inhaltlich in sich durchweg vollständigen Einzelzeilen, schließlich nach Metrum und Sprachstil – untereinander so viel Übereinstimmung, daß sie rasch auch ihre Zusammengehörigkeit verraten. Daraus ergibt sich zugleich die Vermutung, daß in der Cantio *Etate dum adonica* eine Zeile verlorengegangen sein muß, da diese nur 21, statt 22 Zeilen wie in *Auxesis celsi*, aufweist. Dieser Ausfall ist nicht genau lokalisierbar, dürfte aber am ehesten innerhalb der nicht der Musik unterlegten neun Textzeilen 26-34 erfolgt sein; von Z. 35 an ist, aus sogleich noch darzulegenden Gründen, der Text vollständig. Unter Einbeziehung dieses Zeilenverlusts haben damit beide Cantionen einen Umfang von 22 Zeilen, eine Zahl, die als solche zwar wenig aussagekräftig sein mag, aber gerade darum sowie wegen der durchgehalten einzelzeilen-gebundenen Textaussagen und des völligen Verzichts auf die direkte Fortsetzung einer Aussage in die Folgezeile hinein glaubwürdig sein dürfte.

Was die sprachliche Diktion des Dichters betrifft, so bedient sich dieser, wie man dies in Cantionen damals auch sonst nicht selten findet, eines arg hochgestochenen Lateins, das in Wortwahl, -folge und überhaupt Diktion wohl die überlegene Bildung des dichtenden Verfassers demonstrieren sollte. Leider geschieht dies hier in einem solchen Maße, daß die dichterische Aussage fast durchweg schwerstverständlich, ja nicht selten ganz unbegreiflich ist; ohne daß dies hier im Einzelnen nachgewiesen würde, kann man sagen, daß die Texte mit unverantwortlicher Syntax und unbedacht erfundenen neuen Wortschöpfungen nicht eben sparen. So kann hier, selbst nach dem freundlichen Angebot kompetentester Lese- und Übersetzungshilfe durch den Spezialisten mittelalterlichen Lateins<sup>11</sup>, keine kontinuierliche deutsche Übersetzung folgen, sondern nur ungefähr angedeutet werden, in welche Richtung sich die inhaltliche Aussage etwa bewegt; es sei hier die entsprechende Charakterisierung des philologischen Beraters unverändert zitiert:

Die erste Cantio „scheint ein Frühlied mit einigem astronomischen Vokabular zu sein; der Dichter registriert die linden Lüfte und Düfte („nidores“), „callidi“ ist sicher als „calidi“ zu verstehen, Wärme steckt auch in „tepens mens“, die erste Zeile

<sup>10</sup> Vgl., zu Z. 40, den Introitus „Omnes gentes plaudite“, Dom. VII. post Pentecosten, in: *Liber Usualis missae et officii* ..., Paris etc. 1947, S. 109f.

<sup>11</sup> Herr Kollege Fidel Rädle, Göttingen, hat in liebenswürdiger und äußerst kompetenter Weise zum „weitestmöglichen“ Verständnis dieser Texte beigetragen. Auch hier sei ihm dafür herzlich gedankt.



spricht wohl vom Vogelgesang. So findet sich alles, was zu einem klassischen „Natureingang“ gehört. Der Kampf des Winters mit dem Frühling („discors bellum“) ist vorbei, der Winter ist verbannt („praeexulat“). Dann wird es christlich. Christus wird gepriesen, der Mensch ist die Krone der Schöpfung („creaturarum optima“), aber er muß seine Hinfälligkeit bedenken, er gleicht der bald verblühenden Blume. Am Schluß wird die Heilige Dreifaltigkeit angesprochen und die Jungfrau Maria, die bei ihrem Kind Jesus für die Menschen intercedieren soll.“

Die zweite Cantio „ist eine Art Pastourelle ohne Schäferin; der Dichter geht hinaus in die schöne Natur, dort begegnet ihm ein besonders schönes Mädchen in Begleitung edler Dienerinnen, er will sie verführen, hofft auf Eintritt in ihren Palast, sie weist ihn ab, er fleht zu Gott um Beistand, dann ergibt sich doch eine „froliche gude ynnicheit“. Das Gedicht endet mit einer Zeitklage: keine Tugend weit und breit, die römische Kurie ist verdorben (ganz nah an den Carmina Burana). Die Motive sind mittelalterlich.“ Es wird dazu später noch eine Ergänzung folgen.

Die oben ausgesprochene Hoffnung, die Textinhalte würden an irgendeiner Stelle etwas über ihren Dichter aussagen können, wird zunächst nicht erfüllt. Die abschätzige Beurteilung gegen Ende des zweiten Textes, wonach „sic dolus et in curia“ herrsche, wirkt durchaus mittelalterlich, ist aber nicht spezifisch genug, um den Verfasser mit Sicherheit etwa der Partei der Konziliaristen zuzuweisen, die während des zeitlich nahen Basler Konzils Stellung gegen den Papst genommen hatte. Mittelalterlich oder doch kennzeichnend spätmittelalterlich erscheint bei beiden Texten aber die Meidung eines klassisch-antiken Metrums von Silbenlängen und -kürzen, wie dies in Hexameter oder elegischem Distichon zur Verfügung gestanden hätte: was in der Niederschrift der beiden Texte im Manuskript und auch in deren vorstehender Wiedergabe zunächst vielmehr als bloße Folge von Langzeilen erscheint, läßt sich vielleicht genauer als akzentbetont-jambische und mit reichen Reimen ausgestattete Gestaltung bestimmen. Denn es entsprechen sich dabei jeweils Versmitte (im Vorstehenden bezeichnet mit | |) und -ende, und die Zeilenhälften, die so entstehen, sind je an ihrer Mitte (|) nochmals auf einander bezogen. Auch wenn die Niederschrift der musikalischen Stimmen die Grenzen der Textwörter in den Notenfolgen mitunter mit kleinen senkrechten Strichlein festhält, könnte man die Langzeile gerade nicht für die Originalform der vertonten Cantionen-Texte halten: man würde dann – obwohl auch die nicht den Noten unterlegten Texte

ganzzeilig notiert sind – vielmehr an eine Kurzzeilenfolge denken, die nach ihren Reimkorrespondenzen in Zeilenpaaren oder gar in Strophen von Vierzeilern angeordnet gewesen wäre, ähnlich, wie man das damals etwa in Cantionen des etwa gleichzeitigen, im mitteleuropäischen Gebiet beheimateten Petrus Wilhelmi finden kann<sup>12</sup>. Dann wäre das Strophenschema je aus jambischem Dimeter in Z. 1 und 3 sowie aus katalektischem jambischem Dimeter in Z. 2 und 4 zusammengesetzt gewesen. Wenn dies alles zutreffen sollte, würde sich, am Beispiel des Anfangs der Cantio *Auxesis celsi*, die akzent-rhythmische Strophen- und Zeilendisposition

Auxesis celsi culmina  
 celeuma vis tonantis  
 celestis sollers agmina  
 si ini reflagrantis  
 etc.

ergeben.

4. Zur Bestimmung der geographischen Umgebung, in der diese Cantionen entstanden sein könnten, äußert sich das Manuskript leider nicht. Leider bieten auch die in beiden Fällen je in den Schlußteilen erscheinenden mittelhochdeutschen Textleihgaben wenig Hilfe; natürlich müßte man hierbei besonders mit Erfurt rechnen. In der Tat ist, wie ein fachkundiger Altgermanist freundlichst mitteilt<sup>13</sup>, die Entstehung der deutschen Textteile in Erfurt aus sprachgeographischen Gründen gut möglich. Dafür sprechen z.B. Binnen-i („honinde“, Z. 19), aber auch unverschobene Formen („werp“, Z. 19; „beslotten“, Z. 21; „gegotten“, Z. 21), die im Ostmitteldeutschen, das hier niederdeutsche Einflüsse aufweist, nicht selten zu finden sind. Auch die fehlende Diphthongierung („pynen“, Z. 15, statt „peinen“, „uterwillet“, Z. 14, statt „auserwählt“) spricht für das Ostmitteldeutsche; das Phänomen sprachlicher Durchmischung ist in der fraglichen Zeit keineswegs völlig ver-

<sup>12</sup> Vgl. Petrus Wilhelmi de Grudencz ..., *Opera musica*, ed. Jaromír Černý, Kraków 1993, Abschnitt I: Cantiones, S. 44-69, hier passim.

<sup>13</sup> Herrn Kollegen Volker Honemann, ehem. Münster/W., jetzt Berlin, sei für seinen hilfreichen Rat bestens gedankt; seine zur sprachgeographischen Stellung der deutschen Textteile mitgeteilten Ausführungen sind direkt in die hier folgenden Darlegungen eingegangen.

einzel. Daß sich die beiden Texte aus anderen Gründen schließlich in enger Beziehung zu Erfurt stehend erweisen, wird sogleich dargelegt werden.

Denn es dürfte sich das bisher Ausgeführte durch eine weitere Beobachtung bestätigen, nämlich diejenige, daß in beiden Cantionen, in *Auxesis celsi* am Anfang (Z. 1-7), in *Etate dum adonica* am Ende (Z. 35-41), die Anfangsbuchstaben der Zeilen je ein Akrostich bilden, nämlich „Andreas“ und „Hermannus“; auch hierzu bietet Petrus Wilhelmi formal Vergleichbares<sup>14</sup>. Ohne endgültige Sicherheit, aber auch nicht unter dem Risiko reiner Spekulation sei erwogen, diese beiden Vornamen auf zwei im Beiwerk des hier herangezogenen Mainzer Bandes genannte Personen zu beziehen. Dort erscheint nämlich, auf fol. 230<sup>v</sup>, in einer Traktatsubskription ein, sonst freilich unbekannt bleibender „andreas jngelnheim“, vielleicht ein Bruder oder Altersgenosse aus dem Provenienzort des genannten Codex-Besitzers „Johannes Necz de Jngelheym“, und auf fol. 1 nennt dieser unter seinen Erfurter Universitätslehrern den im Erfurt jener Zeit bedeutenden „venerabilis vir magister Hermannus de Meskede“, eigentlich Hermann Gresemunt von Meschede, bei dem er vor 1460 an einer Lehrveranstaltung über die aristotelischen *parva logicalia* teilgenommen habe. Dieser Erklärungsvorschlag hätte den Vorzug, daß der bisher unbekannte Cantionen-Dichter sich hier auf zwei Personen bezöge, die, damit gut passend, direkt in des Johannes Necz Erfurter oder Ingelheimer Lebenswelt hineingehörten. Dann dürfte man auch erwägen, daß Johannes Necz wohl selber der Verfasser der beiden, formal weitgehend ähnlichen Cantionen-Texte war<sup>15</sup>. Von dieser Beobachtung und der oben

<sup>14</sup> Vgl. oben, Anm. 12.

<sup>15</sup> Mit der wegen noch nicht abgeschlossener Recherche gebotenen Zurückhaltung sei wenigstens in einer Fußnote auf ein Parallelbeispiel hingewiesen, nämlich die etwa gleichzeitige Handschrift Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Ms. lat. qu. 46, einen Band mit astronomischen Texten, in dem auf den wie hier um 90° gedrehten Seiten fol. 98-100<sup>v</sup> drei Cantionen schwarzmenural als Nachträge auf sonst leer gebliebenen Seiten notiert sind – vom bildlichen Gesamteindruck her durchaus ähnlich wie im Mainzer Codex. Die Vergleichbarkeit der beiden Zeugnisse wird erweitert durch die auch hier erscheinende lateinisch-deutsche Sprachmischung, innerhalb welcher der lateinisch-humanistische Sprachanteil ebenfalls hohe Ansprüche an die Verständnissfähigkeit des Lesers oder Hörers stellt. Schließlich stimmen die drei Berliner Cantionen *Latentis entis veritas*, *En turgent procb* und *In sophia redimita* auch insofern mit den Mainzer Dichtungen überein, als, bisher unerkannt, auch ihre Zeilenanfänge akrostichische Namen, nämlich „Lambertus“, „Erasmus“ und „Johannes“ enthalten. Es ist unklar, ob diese Namen kirchliche Patrone meinen und dann, zumindest im Falle von Lambertus und Johannes, etwa auf Osnabrück hinweisen könnten, oder ob ihre Nennung, wie im Mainzer Falle des Andreas und Hermannus, vielleicht eher Bekannte des Dichters bezeichnet (vgl. zum Textakrostich in Musik: Martin Staehelin, Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. III: *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig*, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philol.-Hist. Klasse 2001, Nr. 2, Göttingen 2001, S. 76 [= 18], Anm. 19; die Anregung zu dieser nördlich der Alpen auch in Musikstücken geübten Akrostichdichtung auf Patrone und Persönlichkeiten entstammt wohl wesentlich französischen und italienischen Kompositionen des 14. Jahrhunderts). Eine Beziehung der Handschrift zu Osnabrück hält RISM

bereits vorgeschlagenen Möglichkeit her, daß die Texte der beiden Cantionen originaliter nicht Lang- sondern Kurzzeilenfolgen gewesen sein könnten, wurde versucht, Akrostichfolgen auch im Inneren der Langzeilen aufzuspüren, ein Vorgang, der vorher deshalb nicht nahegelegen hatte, weil man in der Regel solche Akrostichdispositionen am ehesten am Anfang, aber nicht im Inneren einer bzw. mehrerer Zeilen erwartet. Bei dieser zusätzlichen Bemühung ergab sich nun überraschend die Einsicht, daß die Langzeilen 35-43 nicht nur am Zeilenbeginn den schon genannten akrostichischen „Hermannus“ enthalten, sondern daß die folgenden Langzeilen-„Viertel“ auch unter sich und am gleichen Ort innerhalb der Zeile in einer akrostichischen Beziehung stehen. Damit ergab sich die gesamte Wortfolge „Hermannus prepositi erfordie conrector“, eine Formulierung, die zu lang ist, als daß sie bloßer Zufall sein könnte. Dabei ist das Schlußwort „conrector“ verdächtig, weil ein solcher Titel und das entsprechende Amt in den zeitgenössischen Erfurter Universitätsarchivalien offenbar nicht bezeugt sind. Es dürfte vielmehr ein „collector“ gemeint sein, ein Titel, der samt zugehörigem Amt in Erfurt eine Art „Rechenrat“<sup>16</sup> bezeichnete. Hermann von Meschede hatte es in der dortigen Artistenfakultät denn auch verschiedentlich inne. Der Sinn dieser akrostichischen Fügung dürfte dann so viel sein wie „Hermann <von Meschede>, ‚Rechenrat‘ des [oder: eines] Probstes zu Erfurt“<sup>17</sup>. Ob damit der Probst einer der Erfurter Kollegiatkirchen oder vielleicht auch eines der universitären Collegia gemeint war, läßt sich leider nicht sagen. Ergebnisse des gesamten „Hermannus“-Akrostichs dürften verschiedene sein, einmal, daß die oben diskutierte Kurzzeilen-Alternative der beiden Dichtungen wohl doch nicht die originale Form der Gedichte war, sodann, daß alle hier gefundenen Akrostich-Bildungen weder Akklamation noch Lobesadresse, sondern, in Gedicht und Musik seltsam genug, nur Namensnennung und sachliche Amtsbezeichnung waren, und schließlich, daß das vollständige Akrostich des Hermann von Meschede das Gedicht in direkte Beziehung zur Erfurter Universität setzt. Eine genauere Datierung von Text und Musik läßt sich aus diesem Allem leider nicht gewinnen, die oben geäußerte Vermutung, daß Johannes Necz selber Autor der bei-

---

(wie oben, Anm. 2), vol. B IV<sup>3</sup>, I, München/Duisburg 1972, S. 321f., für möglich, Valentin Rose, *Verzeichnis der lateinischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Bd. 2, Abt. 3, Berlin 1905, S. 1192-1196, bes. S. 1196, ihre Herkunft wegen der Beendigung eines im Manuskript enthaltenen Traktats durch einen „Magister hinricus de warndorp alio nomine holleman in osnabg“ (fol. 275<sup>b</sup>) sogar für (allzu ?) sicher; andere Ortshinweise im Manuskript, z.B. in Städtelob-Texten auf Hannover (ebenfalls in fol. 98-100<sup>v</sup>) oder bezogen auf Traktatverfasser bzw. -beendigende Redaktoren, bleiben für eine präzise Provenienzbestimmung der Handschrift allzu unverbindlich.

<sup>16</sup> Vgl. Kleineidam (wie oben, Anm. 4), Teil I, <sup>2</sup>Leipzig 1985, S. 236f.

<sup>17</sup> Herrn Pfarrer Dr. Bernhard Neuschäfer, Königstein/Göttingen, sei für diesen Übersetzungsvorschlag sehr gedankt.

den Texte war, wird jedoch bestärkt. Ungeklärt muß freilich auch die Frage bleiben, in welcher Beziehung die Akrostichformulierungen und die beiden Cantionen-Texte zu einander stehen, oder konkreter ausgedrückt, warum die beiden durchaus unpoetischen Akrostichformulierungen in Cantionen-Texte eingefügt sind, die, wie oben dargelegt, Naturlob, Theologisches, irdische Liebe und Zeitklage enthalten, aber kein einziges offenes Wort über Erfurt verlieren.

5. Wenn es schon Bemühungen gegeben hat, diese Stücke in eine entschiedene und direkte Beziehung zur Musikvorlesung an der Erfurter Universität ihrer Zeit zu setzen<sup>18</sup>, so wird sich diese Annahme nach allem bisher Ausgeführten jedoch kaum aufrechterhalten lassen. Dies gilt, obgleich sich die persönliche Bindung der fraglichen Cantionen an den damaligen Erfurter Studenten und Manuskriptbesitzer Johannes Necz infolge der Akrosticheinschlüsse entschieden hat festigen lassen. Aber schon die Tatsache ist überaus auffällig, daß das Lehrfach der Musik für den quadrivialen Unterricht in den zahlhaften Fächern der Erfurter Artistenfakultät schlecht und innerhalb des Curriculums als wenig bedeutend bezeugt ist und, wenn es denn, wie schon in den ältesten Fakultätsstatuten von 1412 oder in der späteren Redaktion von 1449, als Lehrfach genannt wird, dann auf eine Unterrichtsdauer von nur einem Monat beschränkt erscheint<sup>19</sup> – dies übrigens eine Praxis, die an Universitäten dieser Zeit keineswegs vereinzelt ist<sup>20</sup>. Es kommt dazu, daß sich die Musikvorlesung an Universitäten, in der Regel angelehnt an den Traktat des Johannes de Muris, nur mit den mathematisch-astronomischen Grundlagen der Musik, aber in den meisten Fällen mit klingender Musik überhaupt nicht beschäftigt hat<sup>21</sup>; an musiktheoretischer Literatur, kaum jedoch an aufführungsfähiger Mehrstimmigkeit konnte man, sofern man den Zugang erhielt, in Erfurt reiches Material in der Bibliothek des Collegium

---

<sup>18</sup> Vgl. oben, Anm. 3.

<sup>19</sup> Vgl. Orth (wie oben, Anm. 3), S. 104f.

<sup>20</sup> In den Erfurter Statuten der Artistenfakultät wird für das Magister-Examen unter anderem sogar nur die Erklärung des Kandidaten an Eidesstatt verlangt, daß er „musicam Muris“ in ihrem Text gelesen habe; schon in der jüngeren Redaktion der Statuten von 1449 entfällt diese Vorschrift: vgl. J. C. Hermann Weisenborn, *Acten der Erfurter Universität*, II. Theil, Halle 1884, S. 138.

<sup>21</sup> Vgl. Martin Staehelin, *Musik in den Artistenfakultäten deutscher Universitäten des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, in: *Artisten und Philosophen. Wissenschafts- und Universitätsgeschichte einer Fakultät vom 13. bis zum 19. Jahrhundert*, Basel 1999 (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, 1), S. 129-141, bes. S. 130ff. Auch in den neuen, von Stewing (vgl. oben, Anm. 5) vorgeführten Belegen spielt die Musik innerhalb der Erfurter Artistenausbildung keine ausdrücklich bezeugte Rolle.

Amplonianum vorfinden<sup>22</sup>. Und selbst wenn die universitäre Musikvorlesung wirklich doch einmal Musik hätte erklingen lassen, würden wohl einstimmige Gesänge des gottesdienstlichen Gregorianischen Chorals das musikalische Material geliefert haben, nicht jedoch mehrstimmige Cantionen mit Texten, wie diejenigen im Manuskript des Johannes Necz, die ja, selbst wenn sie gelegentlich Christliches berühren, doch auch einigen Sinn für Weltliches verraten. Diese Stücke hatten, wenn überhaupt, ihren Platz in einer Art privater geselliger „Hausmusik“, für die sich Necz interessiert haben dürfte.

6. Wenn eben etwas näher auf Fragen der musikalischen Verwendung dieser Cantionen eingegangen worden ist, so sollten die gegebenen Hinweise nun auch noch in der folgenden Berichterstattung über die aufgezeichnete Musik weiterverfolgt werden. Zunächst entsprechen die beiden Vertonungen nach textlicher und musikalischer Form ohne weiteres jenen Gestaltungsmerkmalen, die auch andere Cantionen des mittleren 15. Jahrhunderts aufweisen: die Disposition mit Cantio-, „Versus“ und kurzer refrainartiger -, „Repeticio“, die im Vortrag offenbar nach zwei „Versus“-Zeilen immer wieder eingeschoben wurde, sodann die akzentuierende Metrik mit Binnenreimen, ebenfalls die Zweistimmigkeit mit Diskant und Tenor, wurden schon angesprochen; zu nennen ist auch der mit dem Textanfangswort oder -wortteil markierte „Musikvorlauf“, der, in anderen zeitgenössischen Cantionen oder in deutschen Liedern des 15. Jahrhunderts ebenfalls auftretend, den eigentlichen Anfang des Stücks kurz aufschiebt, vielleicht auch auf ein instrumentales Einstimmen hinweist. Als für mehrstimmige Sätze aus deutschem Gebiet jener Zeit ebenfalls kennzeichnend sind gewiß auch die senkrechten Strichlein innerhalb der Notensysteme zu nennen, die, wo sie stehen, in der Regel nicht Pausen bedeuten, sondern die Grenzen zwischen zwei Textwörtern bezeichnen, ebenfalls das Fehlen von Mensurzeichen, wohl auch die gelegentlich eingeschobenen hakenartigen Einzelneumenzeichen, aber auch die Ungenauigkeiten und offensichtlichen Fehler, die im Notentext, nicht nur bei Schlüsseln, auftreten.

Dem Bemühen, die musikalischen Sätze nun in moderne Notation zu übertragen, widersetzen sich die Niederschriften freilich weitgehend, auch wenn gelegentlich kurze, in beiden Stimmen mehr oder weniger zusammenpassende Abschnitte vorliegen;

---

<sup>22</sup> Vgl. Martin Staehelin, *Musikalisches in den Handschriften der Bibliotheca Amploniana zu Erfurt*, in: *Der Schatz des Amplonius. Die große Bibliothek des Mittelalters in Erfurt ...* Hrsg. von Kathrin Paasch ..., Erfurt 2001, S. 106-111.

allerdings sind doch viele Verläufe so, daß sie zu unmöglichen Intervallverhältnissen führen, selbst wenn sie, was ebenfalls nicht selbstverständlich ist, zunächst klare und akzeptable Zusammenklänge hätten erwarten lassen. Die Übertragung in moderne Notation leidet jedoch fortgesetzt unter den rhythmisch ungewissen Notenwerten der alten Eintragungen, und bedauerlicherweise ist das intensive Suchen nach Konkordanz, die hier hilfreich werden könnten, ebenfalls erfolglos geblieben. Ein Ausweg aus diesem Dilemma, der eine Begründung dieser problematischen Notation in der Nähe der musikalischen Improvisation suchte, befriedigt auch nicht, da die musikalischen Niederschriften im vorliegenden Mainzer Manuskript als mehrstimmig intendiert sind und sich jedenfalls graphisch mensuraler, also rhythmisch definierter Notenformen bedienen<sup>23</sup>.

Danach wird man hier von mehrstimmigen Kompositionen sprechen müssen, denen in der Erfurter Niederschrift des Johannes Necz eine Aszendenz von später verlorenen Quellen vorangegangen war, von denen einige so unsorgfältig kopiert waren, daß ihr letzter, als Vorlage für die Mainzer Abschrift verwendeter Notentext – der die vielen schon in die vorangegangene Überlieferung der Stücke aufgenommenen Fehler gleichsam summiert in sich trug – fast hoffnungslos unbrauchbar geworden war. Johannes Necz dürfte dieses fehlerhafte Notenmaterial, wahrscheinlich mit völlig anderen, wohl ebenfalls verlorenen Texten, irgendwo in die Hand bekommen haben und – vermutlich ohne seine Prüfung auf musikpraktische Tauglichkeit, aber nach Herstellung der beiden, ihm zu dieser Musik passend erscheinenden neuen Texte – in seine Handschrift eingetragen haben; da ihm, wie man meinen möchte, seine dichterische Gabe wichtiger und qualifizierter erschien, mochte er auf die Überprüfung der ihm vorliegenden Musikvorlagen kurzerhand verzichten und so ihre Fehler und überhaupt schlechte Überlieferungsqualität nicht bemerkt oder doch unbedacht in Kauf genommen haben. Nach diesem Allem sind Text und Musik also in der Mainzer Handschrift wahrscheinlich im Vorgang einer „Kontrafaktur“ zusammengekommen. Damit bleibt im vorliegenden Fall leider auch der Aussagewert dieser Niederschriften für die Musikübung in der Umgebung der Erfurter Universität um die Mitte des 15. Jahrhunderts weitgehend undeutlich.

---

<sup>23</sup> Jürgen Heidrich, Münster/W., hat sich in dankenswerter Weise auch um eine Übertragung der Sätze bemüht, eine solche aber ebenfalls für aussichtslos erklärt.





Abbildung 1: Hs. I 564, fol. 233

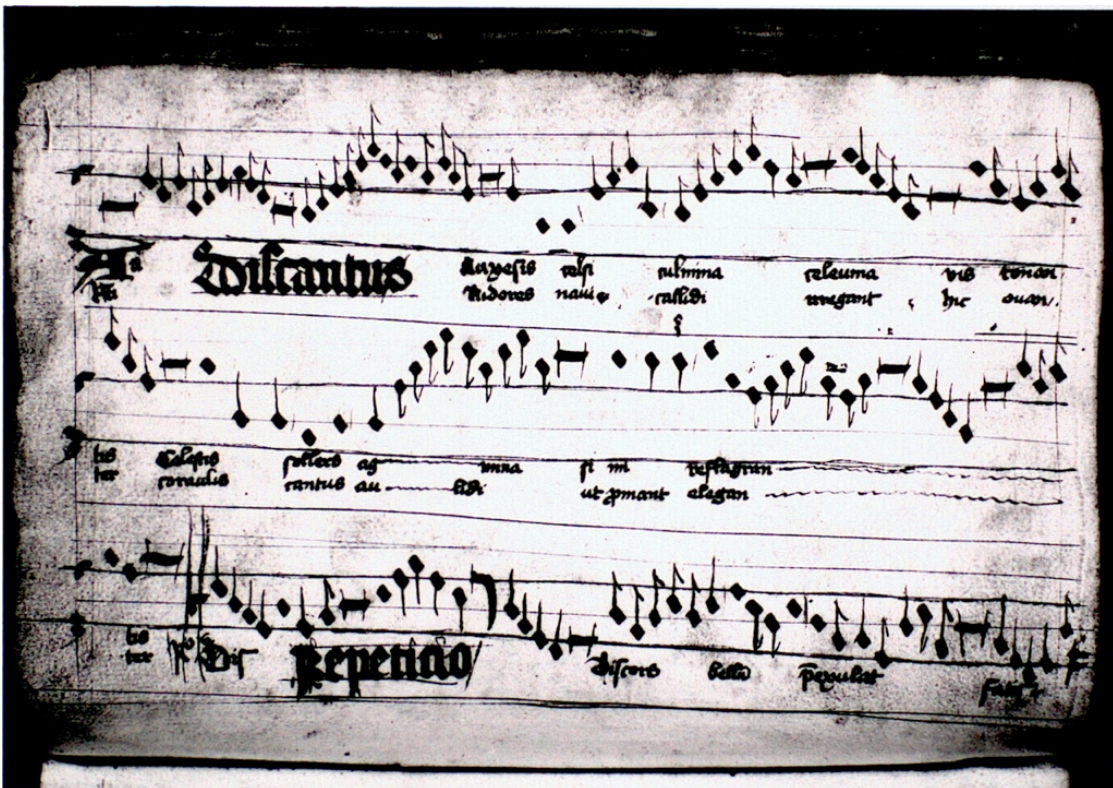


Abbildung 2: Hs. I 564, fol. 233<sup>v</sup>















ANNELEN OTTERMANN und JOACHIM LÜDTKE

**Fragmente einer Motettensammlung des mittleren 16. Jahrhunderts**

ANNELEN OTTERMANN

## Fundbericht

1. Wie die meisten historisch gewachsenen Bibliotheken besitzt auch die Mainzer Wissenschaftliche Stadtbibliothek eine Rarasammlung mit Druckwerken nach der Inkunabelzeit, „die sich durch Seltenheit und überragenden Wert aus dem Gesamtbestand [...] herausheben“<sup>1</sup>. Hier finden sich neben seltenen Drucken vor allem Bände, die exemplarspezifische Einzelstücke sind, weil sie zum Beispiel Lesespuren, Kauf- und Besitzeinträge, Zensurvermerke, Exlibris oder spezielle Einbände aufweisen. In besonderer Weise gehören aber solche Drucke dazu, deren Einbände aus makulierten Handschriften oder Inkunabeln angefertigt wurden und die auf Spiegel oder zur Verstärkung der Heftung Makulaturfragmente enthalten. Solche Makulatureinbände spielen eine zentrale Rolle innerhalb der Mainzer Rarasammlung, die ständig weiter ausgebaut und vorrangig erschlossen wird<sup>2</sup>.

Ausgehend von der Überzeugung, daß der Inhalt eines Buches und seine materielle Gestalt eine gewachsene Einheit bilden, die erhalten und erforscht werden muß, werden Fragmente heute in aller Regel nicht mehr von ihrem Trägerband abgelöst, sondern *in situ* belassen. In Mainz hat man sich bei besonders bedeutenden Funden mitunter aber auch für die Ablösung entschieden, etwa bei karolingischen Fragmenten, hebräischer Makulatur oder deutschsprachigen Handschriften, welche damit die wissenschaftliche Überprüfung der Einbandbruchstücke von allen Seiten her erlauben und seitdem eine *Hs* fragmentarische Signatur tragen.

Nach anfänglicher Zurückhaltung hat sich die Stadtbibliothek später zu einer Vereinzelung der im Folgenden vorgestellten Fragmente entschlossen und den an diesen tätig gewordenen Musikhistorikern – und zu deren Freude – den direkten Zugang zu diesen Bruchstücken ermöglicht. Der später folgenden musikhistorischen Würdigung ihres In-

---

<sup>1</sup> *Empfehlungen zur Verwaltung wertvoller und seltener Buchbestände und zur Organisation von Rarasammlungen*, in: *Zur Praxis des Handschriftenbibliothekars. Beiträge und Empfehlungen*, hrsg. vom Deutschen Bibliotheksinstitut, <sup>2</sup>Frankfurt/M., S. 122-135, hier S. 127.

<sup>2</sup> Vgl. Annelen Ottermann: *Rara wachsen nach. Einblicke in die Rarasammlungen der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek Mainz*, Mainz 2008 (= Veröffentlichungen der Bibliotheken der Stadt Mainz, 55). Die Rarasammlung umfaßt gegenwärtig knapp 7700 Bände (Stand 2014).

halts seien Informationen zu Fundsituation und Geschichte der Trägerbände vorausgeschickt.

2. Als Reaktion auf das deutlich erstarkte Forschungsinteresse an Einbandfragmenten wurden im letzten Jahrzehnt sämtliche Makulaturbände, die sich ausnahmslos in der Rarasammlung befinden, von der Abteilungsleitung per Autopsie gesichtet. Dazu gehörten auch vier Makulaturbände mit signifikant tropfenförmigen Noten, bei deren Entdeckung sich sogleich die Erinnerung an die von Joachim Lüdtkke 2002 beschriebene Makulatur um das Mainzer Exemplar mit der Signatur XIII o 898 ® einstellte<sup>3</sup>. Ohne diesen Zusammenhang und als Einzelstücke wären die Fragmente vermutlich nicht aufgefallen und bekannt geworden. Eine Anknüpfung an die vor Jahren bereits hergestellten Kontakte zur musikwissenschaftlichen Forschung bestätigte schnell die Richtigkeit des ersten Eindrucks. So erweist sich ein Mal ums andere die tiefe Berechtigung der Volksweisheit „Man sieht nur, was man weiß“! Und so wird zudem deutlich, daß sich die Bedeutung einer Bibliothek durchaus nicht allein in Einzelstücken ermessen läßt, sondern daß der Wert der *Sammlung* dasjenige ist, was jede Bibliothek, die über Jahrhunderte hat wachsen können, ausmacht!

Es wäre eine eigene Miscelle wert, die Inhalte der bis zum Jahr 2010 von den Fragmenten umschlossenen fünf Drucke näher vorzustellen und in jenen weiten jesuitischen Wissensraum einzuordnen, den im 17. Jahrhundert ihre Lektüre bereichern sollte. Für das Unterrichts- und Bildungskonzept der Jesuiten dürfte eine solche Betrachtung aufschlußreich sein, zumal die eingebundenen Werke wichtige Texte zu historischen und staatspolitischen Themen wie auch eine kontroverstheologische Schrift und Arbeiten zur jesuitischen Ordensgeschichte enthalten<sup>4</sup>. Doch dieses reizvolle Unterfangen trägt kaum

<sup>3</sup> Joachim Lüdtkke, *Fragmente und versprengte Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts im nördlichen und westlichen Deutschland*, Göttingen 2002 (= Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet VI, zugl. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. I. Philol.-Hist. Kl., Jg. 2002, Nr. 4), S. 229-237, sowie Abb. S. 251-253.

<sup>4</sup> Der Vollständigkeit halber werden die bibliographischen Daten der fünf Bände hier in Kurzform aufgeführt: Orazio Torsellini: *De vita S. Francisci Xaverii Qui primus e Societate Iesu in Indiam, & Iaponiam Evangelium invexit...*, München 1627 (VD17 12:118300P/Sign.: 627/10 ®); Thomas Carve: *Reyysbüchlein ... Darinnen allerley glaub- und denckwürdige Historien und Kriegsverlauff vom Jahr 1630 biss 1638 verfasst ...*, Mainz 1640 (VD17 3:627576A/Sign.: 640/3 ®); Claude Saumaise: *Defensio Regia, Pro Carolo I. ...*, Paris 1650, sowie die Gegenschrift von John Milton: *Defensio Pro Populo Anglicano ...*, London 1651 (Sign.: V e:4°/373 ®); Alexandre de Rhodes: *Tunchinensis Historiae Libri Duo ...*, Lyon 1652 (Sign.: VI e:4°/986, 2. Ex. ®); Elias Schil-

zur Erhellung der Makulierungsumstände bei! Denn nach allgemeiner buchwissenschaftlicher Überzeugung folgte die Verwendung von Makulatur in der Frühen Neuzeit rein pragmatischen Erwägungen der Buchbinder, nicht etwa inhaltlichen Überlegungen. So sind auch Deutungsmuster, die etwa den Einsatz hebräischer Fragmente zu Einbandmakulatur als Ausdruck einer antijüdischen Haltung werten, Konstrukte, die mit den *Usancen* des frühneuzeitlichen Buchgewerbes nicht in Einklang zu bringen sind<sup>5</sup>.

Bis zu einem gewissen Grade erhellend für Datierungsfragen sind hingegen die Erscheinungsjahre der fünf vorzustellenden Trägerbände, enthalten sie doch ausnahmslos Drucke des 17. Jahrhunderts – erschienen 1627, 1640, 1650, 1651 und für zwei Drucke 1652. Die nachfolgenden Überlegungen gehen von der Voraussetzung aus, daß die Bände nach ihrem Erscheinen direkt von Mainzer Privatpersonen und Institutionen erworben wurden, denn es deutet nichts auf Erst- oder Zwischenbesitzer außerhalb von Mainz hin. Die fünf Bände haben mehr gemeinsam als die hier im Zentrum des Interesses stehende Makulatur: Sie alle stammen aus identischer Provenienz, nämlich aus der Bibliothek des Noviziats der oberrheinischen Jesuitenprovinz, das 1648 seinen Sitz in Mainz nahm<sup>6</sup>. Der handschriftliche Besitzeintrag dieser *Domus probationis Societatis Jesu Rheni Superioris* findet sich mit kleinen Varianten und von unterschiedlicher Hand auf den Titelblättern oder Vortiteln aller Bände. In einem Fall ist das Zugangsjahr 1659 für einen sieben Jahre zuvor erschienenen Druck ergänzt<sup>7</sup>. Der Besitzeintrag in einem anderen der fünf Bücher gibt Auskunft über die Geschichte des Exemplars bis zu seiner Aufnahme in die Jesuitenbibliothek: Im Jahr seiner Ansiedlung in Mainz erhielt das Jesuitennoviziat das *Reyssbüchlein* des irischen Priesters Thomas Carve, der in dem 1640 in Mainz gedruckten Werk über seine Erlebnisse als Militärggeistlicher der britischen Armee während des Dreißigjährigen Krieges berichtet. Das Exemplar mit der Signatur 640/3 ® war zuvor Teil der Privatbibliothek von Johann Ludwig von Hagen, Doktor der Theologie, Probst an St. Moritz und Kanonikus an St. Peter in Mainz – er schenkte es 1648 der jesuitischen Studien-

---

ler: *Probstein Der Reformirt Evangelischen Lehr, und Glaubens Articulen ...*, Augsburg 1652 (VD17 12:109032H/Sign.: XIII o 898 ®).

<sup>5</sup> Dies bestätigt auch der weltweit beste Kenner hebräischer Einbandfragmente, Professor Andreas Lehnhardt aus Mainz, der die entsprechenden Bestände der Stadtbibliothek kennt und mehrfach darüber publiziert hat. Eine gemeinsame mit ihm verantwortete Publikation zu den hebräischen Einbandfragmenten der Bibliothek ist für den Herbst 2014 in Arbeit: *Fragmente jüdischer Kultur in Mainz – Entdeckungen und Deutungen*.

<sup>6</sup> Die Literatur wird von Joachim Lüdtke in seinem Beitrag von 2002, S. 229, aufgeführt (vgl. oben, Anm. 3).

<sup>7</sup> Der Eintrag ist auf dem Titelblatt des Bandes mit der Signatur XIII o 898 ® angebracht, der im ersten Beitrag von Joachim Lüdtke behandelt wurde, dort noch die irrtümliche Lesung der Datierung auf 1689; vgl. oben, Anm. 3, dort S. 230.



bibliothek. Von einer engen Verbindung Hagens zu den Mainzer Jesuiten zeugen auch andere heute in der Stadtbibliothek befindliche Bücher, die er der Kolleg- oder Noviziatsbibliothek vermachte<sup>8</sup>.

Es sei auf der Grundlage der Provenienzhinweise die Hypothese gewagt, daß auch die Bindewerkstatt in Mainz angesiedelt war. Die fünf Einbände tragen die Handschrift eines Buchbinders – er muß über sämtliche Einbandmakulatur in und an den Exemplaren verfügt haben! Die Trägerbände wurden in allen Fällen als Pappbände mit Pergamentumschlägen gebunden; die Klebepappen, aus denen die Deckel zusammengesetzt wurden, enthalten recht unterschiedliche Makulatur – diese reicht von Fragmenten spätmittelalterlicher Handschriften<sup>9</sup> über Inkunabelfragmente bis zu Druckmakulatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Die naheliegende, aber zunächst nur vage Vermutung, es könne ein und derselbe Buchbinder gewesen sein, der über das makulierte Notenmaterial der Umschläge verfügte, wird bei einer Untersuchung der Klebepappen erhärtet: zwei dieser Deckel gehören zu einer identischen Inkunabelausgabe mit Predigten des Bernardus Claraevallensis<sup>10</sup>. Es wird nicht abschließend zu klären sein, ob das Musikmanuskript als Ganzes oder in makuliertem Zustand seinen Weg nach Mainz fand und welches die Hintergründe für seine Makulierung waren. Als Ergebnis kann jedoch festgehalten werden, daß ein Mainzer Buchbinder über einen Zeitraum von mindestens fünfundzwanzig Jahren Pergamentblätter aus der im Folgenden vorgestellten Noten- und Inkunabelmakulatur in Gebrauch hatte.

---

<sup>8</sup> Die Jesuiten unterhielten ein eng geknüpftes akademisches Netzwerk mit Geistlichen und Universitätsangehörigen der Stadt. Ein weiteres Beispiel für eine solche Vernetzung liegt im Fall des Christoph Mötzing vor, Schullehrers und Glöckners an St. Quintin, aus dessen Vorbesitz der im ersten Beitrag von Joachim Lüdtké vorgestellte Trägerband IV n:356 ® stammt (vgl. oben, Anm. 3, dort S. 233f.). Person und Buchbesitz Mötzings – nicht „Mörzing“, wie Lüdtké liest – sind zwischenzeitlich gut erforscht und dokumentiert: Christina Schmitz, *Die Bibliothek des Christoph Mötzing. Einblicke in die Lebenswelt eines Mainzer Bürgers der Neuzeit*, in: *Bibliothek und Wissenschaft* 42 (2009), S. 29-71. Auch Mötzing überließ einen großen Teil seiner Bücher den Jesuiten; aus seinem Vorbesitz weist die Mainzer Stadtbibliothek gegenwärtig mehr als 30 Bände nach.

<sup>9</sup> So bei den Deckeln für XIII o 898 ®, bei denen Fragmente aus der pseudoaugustinischen Schrift *De visitatione infirmorum* in einer Überlieferung aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts erkennbar sind; für eine Bestätigung dieser Identifizierung danke ich Dr. Almuth Märker und Dr. Christoph Mackert von der Universitätsbibliothek Leipzig.

<sup>10</sup> Es handelt sich um mehrere Blätter seiner *Sermones de tempore et de sanctis*. Die Abteilungsleitung entschied sich gegen eine Auslösung der gesamten Makulaturpappe, da sie den Text bereits anhand weniger Blattfragmente identifizieren konnte. Die Zuweisung der Makulatur zu der Ausgabe der Predigten im Folioformat „Speyer: Peter Drach, nach 31.VIII.1481“ ist Dr. Oliver Duntze und Dr. Falk Eisermann von der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin zu danken. Die Blätter sind Teil des Deckelmaterials von VI e:4°/986, 2. Ex. ® und 627/10 ®.

JOACHIM LÜDTKE

## Der Inhalt der Provenienzhandschrift

1. Wenn aus einem umfangreichen historischen Buchbestand ein isoliertes Blatt einer Quelle ans Licht tritt, so ist die Vermutung, daß sich im Gesamtfundus weitere Teile dieser Quelle verbergen mögen, zumindest nicht abwegig. Wenige Jahre nach der Veröffentlichung dreier Fragmente<sup>11</sup>, die durchweg Teile von Bucheinbänden der Rarasammlung der Mainzer Stadtbibliothek waren, entdeckte Annelen Ottermann weitere Makulatur, die sie in der Folge ebenfalls der zerschnittenen Handschrift zuordnen konnte, aus der eines der schon veröffentlichten Fragmente stammt<sup>12</sup>. In dem diesem zweiten Abschnitt vorangestellten ersten Text hat Frau Ottermann über das Auffinden und die Fundsituationen des nun nachgewiesenen Fragmentenkomplexes im Mainzer Altbestand bereits berichtet. Zum jetzigen Zeitpunkt liegen darin sechs größere und zwölf kleinere und kleinste Fragmente einer Motettensammlung vor, die hier beschrieben, besprochen und abgebildet werden sollen.

Die Neufunde machten eine Revision der früheren Vorstellung von der ursprünglichen Gestalt der Quelle notwendig. Die Annahme war von der Vermutung ausgegangen, daß es sich bei der zerschnittenen Handschrift um ein großformatiges Chorbuch gehandelt habe. Das Beschreibmaterial Pergament, die großzügige Anlage und die sorgfältige Ausführung von Notation und Textierung – wenn auch eine weniger genaue Textunterlegung der Noten erkennbar zu sein schien – deuteten darauf hin. Aus einem Blatt dieses vermeintlichen Chorbuchs wäre danach ein Stück mit einem Teil der Tenorstimme von Jean Richafort's Motette *Non turbetur cor vestrum* als Material für einen anderen, neuen Bucheinband verwendet worden. Dies würde, bei der Quellengestalt eines Chorbuchs und damit der Anlage von Chorbuchseiten – bei vierstimmiger Musik meist Dis-

---

<sup>11</sup> Vgl. oben, Anm. 3. Hierzu soll der Vollständigkeit halber eine kleine Korrektur zu dem dort, S. 233ff., vorgestellten Fragment aus IV n:4<sup>o</sup>/356 ® angebracht werden, die sich nach einer Untersuchung durch Frau Ottermann ergab: es handelt sich bei dem spiegelverkehrt sichtbaren Fragment nicht um den Durchschlag der aufgeklebten Seite, sondern um den Abklatsch eines nicht mehr überlieferten Pergamentfragments, das auf den Papierspiegel geklebt war. Nur so erklärt sich auch die spiegelverkehrte Sicht.

<sup>12</sup> Auch an dieser Stelle sei Frau Ottermann für die freundliche Unterrichtung des Verfassers dieses zweiten Abschnitts über die zunächst zwei Neufunde gedankt, zu denen schließlich noch zwei weitere hinzukamen; in diesen Dank sei überdies eingeschlossen, daß sie auch die Ablösung der Fragmente von ihren Trägerbänden möglich machte.

kant und Tenor übereinander auf einer *verso*-Seite und Alt und Bass auf der direkt folgenden *recto*-Seite in entsprechender Anordnung gegenüber – bedeuten, daß sich auf der anderen Seite eines Blattes eine Stimme finden müßte, die nicht zum fraglichen Stück gehörte. Dies ist hier nicht der Fall. Auf den Rückseiten (womit hier zunächst jene Seiten gemeint sind, die aufgeleimt und damit dem Blick verborgen waren, solange sie sich noch *in situ* befanden) aller, inzwischen sämtlich abgelöster Fragmente dieser Quelle steht die Musik einer Stimme der gleichen Komposition wie auf der jeweiligen Vorderseite, manchmal auch die Fortsetzung oder der Schluß der Vorderseitenpartie<sup>13</sup>. Es muß sich also um Material aus einem hochformatigen Stimmbuchsatz handeln.

2. Da die Fragmente nicht nur aus einem dieser Stimmbücher stammen und sich in einem Einband fallweise Teile verschiedener Stimmbücher zusammenfanden, erschien es nicht angeraten, die in den Veröffentlichungen der *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* sonst eingehaltene Reihenfolge von äußerer, dann innerer Beschreibung und schließlich Einordnung und Würdigung der Quelle, welcher das beschriebene Fragmentenmaterial ursprünglich angehörte, strikt einzuhalten. Denn jene Reihenfolge hätte den Verfasser dazu gezwungen, immer wieder zu den gleichen Einzelstücken zurückzukehren. Stattdessen werden – nach kurzen Bemerkungen zum Material und zur Einheitlichkeit der Beschriftung – zunächst alle Fragmente, die zu einem der Einbände gehören, als Gruppe beschrieben, auch wenn sie von verschiedenen Stimmbüchern stammen, und danach die Verteilung der Fragmente der Stimmbücher auf die Einbände und – wo dies möglich ist – der identifizierten Kompositionen auf die Fragmente je in einer tabellarischen Übersicht zusammengefaßt. Ebenso wird darauf verzichtet, die Abmessungen jedes Fragments anzugeben, und nur versucht, einen Näherungswert für die ursprünglichen Blattmaße zu finden.

Alle Fragmente sind auf einem feinen, ursprünglich offenbar glatten und schadfreien Pergament geschrieben und für die Einbände von Oktav- oder Quartbänden verwendet worden. Notation und Textierung sind vollkommen einheitlich. Die größeren Stücke lassen erkennen, daß auf jeder Seite sieben Notensysteme angebracht waren. Deren Abstand beträgt meist etwa 1,6 cm, selten ist er 0,1 oder einmal 0,2 cm kleiner. Die

---

<sup>13</sup> Einzige Ausnahme ist das Hauptfragment von Band 627/10 ®, an dem sich die Aufzeichnung von zwei Stimmen in einem Stimmbuch zeigt – vgl. den Abschnitt über dieses Fragment weiter unten.

Systemhöhe liegt bei 1,3 cm. Einige Fragmente lassen vertikale Striche in einer Tintenfarbe erkennen, die sehr viel blasser ist als das für die Eintragungen von Musik und Text verwendete Schwarzgrau oder die manchmal auch ganz verblaßt erscheint. Diese Striche begrenzen die Länge der Notensysteme auf höchstens 13,0 cm. Systeme am Beginn von Kompositionen oder Teilen von Kompositionen sind für die Platzierung großer Initialbuchstaben eingerückt; diese sind aber, wie dies in älterer Zeit keineswegs selten ist, nicht ausgeführt worden. Die Beobachtung, daß solche Initialen, wo sie vorgesehen waren, sich auch oft nur zu Beginn einer Handschrift finden, läßt sich mit der Wahrnehmung von Blattzählungen an zweien der größeren Fragmente verbinden, die – einmal abgeschnitten, einmal vielleicht auch vollständig – römische Zählungen von über 30 Blättern zeigen<sup>14</sup>. Auch wenn kein einzelnes Blatt ohne Beschnitt geblieben ist, läßt sich doch ein Blattmaß von wenigstens 19 cm Breite und mehr als 26 cm Höhe erkennen. Das sind Maße, die denjenigen hochformatiger Stimmbücher der Zeit nach, vereinzelt aber auch schon vor 1550 nahekommen.

3. Das früher beschriebene und dabei einem vermeintlichen Chorbuch zugeordnete Fragment mit einem Ausschnitt von Richafort's *Non turbetur cor vestrum* (Abb. 1)<sup>15</sup> fand sich als Einbandmakulatur am Trägerband XIII o 898 ®; es trägt nach der Ablösung die Signatur Hs frag 19,1. Es entstammt dem Tenor eines wohl fünfteiligen Stimmbuchsatzes – jedenfalls ist die überwiegende Zahl der Kompositionen, von denen Teile auf den Fragmenten erhalten sind, fünfstimmig. Es findet sich auch ein Satz zu sechs Stimmen darunter, doch ist die sechste Stimme (der zweite Bass) von Richafort's *O beata infantia*, wie dies bei höheren Stimmenzahlen nicht selten ist, offenbar zusammen mit dem ersten Bass in nur *einem* Stimmbuch niedergeschrieben worden (vgl. dazu den folgenden Absatz zu den Fragmenten von Band 627/10 ®). Nach der Ablösung des Fragments zeigte sich, daß die Einbandaußenseite ursprünglich eine *recto*-Seite war. Die Tenorstimme setzt sich auf der anderen Seite (Abb. 2) fort und endet mit dem zweiten System<sup>16</sup>. Darauf folgt die vollständige *Quinta pars* von Philippe Verdelots fünfstimmiger Chanson-Motette *Infirmi-*

<sup>14</sup> Es ist möglich, daß nach dem dritten römischen X noch ein weiteres folgte. In diesem Fall würden allerdings die Zählungen rechts weit über den Rand eines Schriftfelds hinausragen, der von der äußersten Ausdehnung der Kustodenstriche markiert wird. Vgl. auch unten, Anm. 21.

<sup>15</sup> CMM [hier und im Folgenden = *Corpus Mensurabilis Musicae*] 81 II, S. 103-119. Tenor, T. 46-95, S. 106-109.

<sup>16</sup> a.a.O., T. 96-115, S. 109f.

*tatem nostram*<sup>17</sup>, die der Komponist als *Cantus firmus* von Matthäus Pipelares Komposition der Chanson *Fors seulement* übernahm.

Asseluya Asseluya

ALTERA PARS.

Asseluya

Go rogabo patrem meum

patrem meum & alium

paracletum & alium paracletum

dabit vo bis vo

bis dabit vo bis spi

XIII o 898 b

Abbildung 1: Hs frag 19,1; XIII o 898 b

<sup>17</sup> CMM 28 II, S. 6-9.



rifum      verifatis      Alleluia

Alleluia      Alle luia

VERPELOT

N firmitatem

Qua sumus Domine Propicius respice

mala omnia qua iuste meremur

annum sanctorum Intercessione Per Christum

Dominum nos frum

Abbildung 2: Hs frag 19,1; XIII o 898 a



Abbildung 3: Hs frag 19,2; 627 10 Bezug außen





Abbildung 4: Hs frag 19,2; 627 10 Bezug innen



Ein Fragment des Baß-Stimmbuchs ist von dem Trägerband 627/10 ® abgelöst worden und trägt nun die Signatur Hs frag 19,2. Die Außenseite ist auch in diesem Fall eine *recto*-Seite dieses Stimmbuchs gewesen. Auf ihr ist der erste Baß des ersten Teils einer weiteren Richafort-Motette zu identifizieren, nämlich der sechsstimmigen *O Beata Infantia* (Abb. 3)<sup>18</sup>. Auf der *verso*-Seite des Blattes (Abb. 4) ist der zweite Teil des zweiten Basses dieser Motette zu identifizieren<sup>19</sup> – beide Stimmen sind also im selben Stimmbuch notiert worden, und zwar so, daß der zweite Baß jeweils auf den Blattrückseiten und der erste je-



Abbildung 5: Hs frag 19,2; 627 10 Kapital oben außen



Abbildung 6: Hs frag 19,2; 627 10 Kapital oben innen



Abbildung 7: Hs frag 19,2; 627 10 Kapital unten außen



Abbildung 8: Hs frag 19,2; 627 10 Kapital unten innen

wieils auf Blattvorderseiten stand, mithin beide gleichzeitig ausführbar waren. Die beiden kleineren Fragmente vom Trägerband 627/10 ® wurden als Hinterklebung im Bereich des Kapitals verwendet; sie stammen vom Tenor- oder vom Altstimmbuch (Abb. 5–8). Diese Fragmente enthalten auf beiden Seiten kleine Ausschnitte aus Philippe Verdelots fünf-stimmiger Motette *Si bona suscepimus*<sup>20</sup>. Auch hier entsprechen die aufgeklebten Seiten den ursprünglichen *verso*-Seiten.

Das Exemplar mit der Signatur 640/3 wurde mit Makulatur aus einem *Cantus-primus*-Stimmbuch eingebunden. Das Blatt – wahrscheinlich Blatt XXX<sup>21</sup> –, auf dessen *recto*-Seite, der Außenseite des Bucheinbands, der Schluß des ersten und der Beginn des zweiten Teils einer Vertonung von Psalm 127 (*Beati omnes qui timent*

<sup>18</sup> CMM 81 II, S. 111-121. *Bassus* I, T. 1-84, S. 111-116.

<sup>19</sup> a.a.O., *Bassus* II, T. 85-177, S. 116-121.

<sup>20</sup> CMM 28 II, S. 1-6. Die Stimme ist, was ihre Lage betrifft, ein Tenor, sie ist in den gedruckten Quellen aber als *Altus* bezeichnet. Kapitalband oben, außen: T. 40-45; innen: T. 103-107, S. 5. Kapitalband unten, außen: T. 33-36, S. 2; innen: T. 92-97, S. 5.

<sup>21</sup> Es ist möglich, daß nach dem dritten römischen X noch ein Zahlzeichen fehlt. Aber dieses wäre dann durch den Beschnitt der rechten oberen Ecke des Blattes vollkommen verschwunden. Vgl. auch oben, Anm. 14.



Abbildung 9: Hs frag 19,3; 640 3 Decke abgelöst außen



Hierusalem

Hierusalem omnibus diebus vite tue

omnibus diebus vite tue Et iudicas

filios filiorum filios tuorum

pacem super israel pacem super israel

Alleluia Alleluia

Alleluia

Abbildung 10: Hs frag 19,3; 640 3 Decke abgelöst innen

*Dominum*) stehen, trägt nach der Ablösung die Signatur Hs frag 19,3. Auf der *verso*-Seite setzt sich diese Stimme fort und endet dort (Abb. 9 und 10). Teile des *Cantus secundus* dieser Komposition sind auf beschnittenen Doppelblättern überliefert, die zusammen mit anderen Fragmenten für den Einband eines Quartbandes verwendet worden sind (vgl. weiter unten zu VI e:4°/986, 2. Ex. ®). Diese Psalmvertonung mit der auffälligen dreizeitigen Schlußphrase des ersten Teils, die an die sonst allerdings recht andersartige Vertonung Palestrinas denken lässt<sup>22</sup>, konnte bisher nicht identifiziert werden. Das Incipit des *Cantus secundus* und der Beginn des zweiten Teils in den beiden Oberstimmen werden es Lesern vielleicht ermöglichen, dies zu tun. Vollkommen unidentifiziert und nicht zuge-



Abbildung 11: Hs frag 19,3; 640 3 Hinterklebung Buchblock Mitte außen

ordnet bleibt auch die erste Hälfte einer Notenzeile mit Altschlüssel, die auf der Außenseite eines kleineren Fragments erhalten geblieben ist, welches als Hinterklebung des Buchblocks von 640/3 ® diente (Abb. 11 und 12).



Abbildung 12: Hs frag 19,3; 640 3 Hinterklebung Buchblock Mitte innen

Die Außenseite des Einbandes von V a:4°/373 ® wurde grün übermalt, ohne jedoch dadurch unlesbar geworden zu sein (Abb. 13). Die Außenseite des Doppelblattes aus dem Baß-Stimmbuch enthält den Anfangsteil des *Bassus* von Philippe Verdelots vierstimmiger Motette *Gaudemus omnes in Domino*, deren Grundlage ein Introitus zur Auferstehung Christi ist<sup>23</sup>. Auf der ursprünglichen *recto*-Seite dieses Blattes, die nach der Ablösung sichtbar ist, stehen der Schluß des ersten Teils und der zweite Teil von Lupus Hellincks Abendmahls-Motette *Panis quem ego dabo*<sup>24</sup>; hingewiesen sei rechts oben auf die abgeschnittene Folierung XXX (oder mehr, vgl. Abb. 14). Unidentifiziert bleibt die Marienmotette *O Domina gloriae, Regina laetitiae* auf der Außenseite rechts, deren erster Teil auf der Innenseite des Blattes endet, auf dem der Beginn des zweiten Teils (*O Gloriosa virgo Maria*) folgt. Das ausgelöste Fragmentmaterial aus diesem Trägerband trägt heute die Signatur Hs frag 19,4.

<sup>22</sup> Ediert von Franz Xaver Haberl: *Tres Libri Litaniarum IV-VII Vocum Necnon Sex Motecta XII Vocum*, Leipzig 1886, S. 153-165 (= *Ioannis Petraloyssi Praenestini Opera Omnia*, 26).

<sup>23</sup> *CMM* 28 II, S. 1-6, hier S. 1f., T. 1-16 und 20-25, und S. 3, T. 55-63 (Textierung “-dictum Nudus egressus sum”), S. 4, T. 66-74 und 76-83.

<sup>24</sup> Ediert von Hans Albrecht in: *Symphoniae jucundae atque adeo breves 4 vocum, ab optimis quibusque musicis compositae 1538*, Kassel etc. 1959, S. 119-123 (= Georg Rhau: Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe, 3), hier S. 121-123, T. 65-127.





Abbildung 13: Hs. frag 19,4; V a:4°/373 Einband außen



Abbildung 14: Hs. frag 19,4; V a:4°/373 Einband innen

Zur Hinterklebung waren auf dem Rücken des Buchblocks zwei kleinere Fragmente aus dem *Cantus-primus*-Stimmbuch angebracht, die mit leichter seitlicher Versetzung direkt aneinandergelegt werden können und Ausschnitte aus Philippe Verdelots *Si bona suscepimus* zeigen (Abb. 15 und 16). Man vergleiche dazu die Tenorstimmen-



Abbildung 15: Hs frag 19,4; V a:4°/373  
Verstärkung Rücken

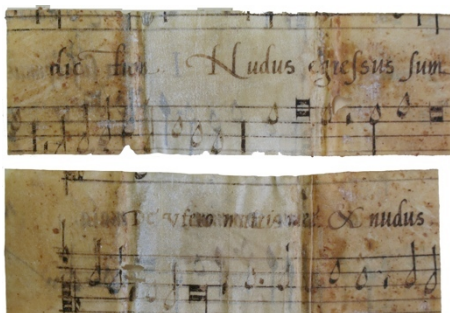


Abbildung 16: Hs frag 19,4; V a:4°/373  
Verstärkung Rücken b

Fragmente derselben Motette, die zu Band 627/10 ®, heute Hs frag 19,2 gehören<sup>25</sup>.

Zwei Doppelblätter und ein fragmentiertes weiteres Doppelblatt wurden als Makulatur für den Einband von VI e:4°/986, 2. Ex. ® verwendet, dazu kommen noch vier kleine Fragmente. Die hier abgelösten Stücke tragen heute die Signatur Hs frag 19,5. Der aus drei Teilen zusammengesetzte Deckelbezug stammt vom *Cantus-secundus*-Stimmbuch. Auf ihm ist der Beginn der Vertonung von Psalm 127, deren fragmentarischer *Cantus secundus* auf dem Einband von Band 640/3 ® (Hs frag 19,3) überliefert ist, auf der Außenseite des Rückdeckels rechts und auf der Innenseite links zu identifizieren; hier beginnt mit dem zweit-

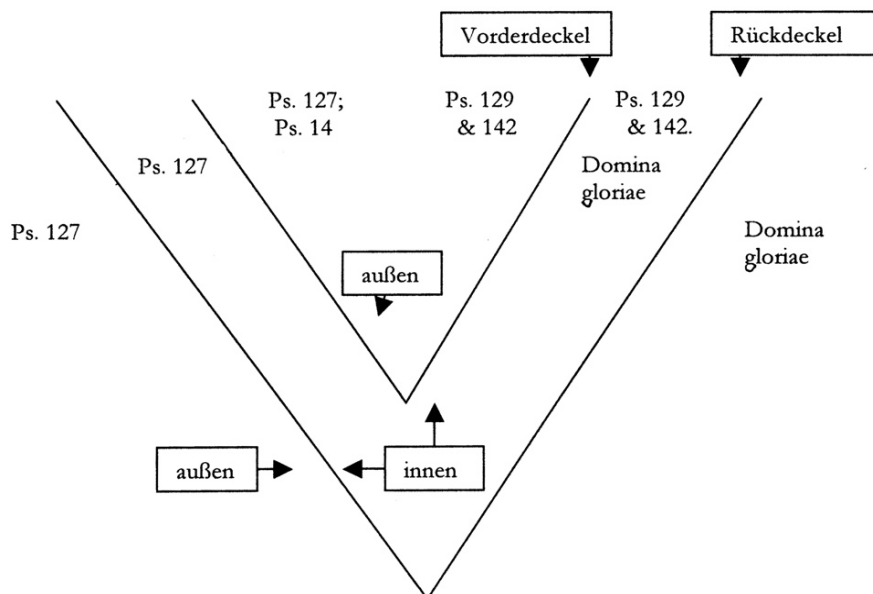
untersten System der zweite Teil (Abb. 17 und 18). Seine Fortsetzung befindet sich auf der Innenseite des Fragments vom Vorderdeckel und endet auf dessen Außenseite. Zu der darauf beginnenden Vertonung von Psalm 14 (*Domine quis habitabit in tabernaculo tuo*) findet sich eine Konkordanz in den Leipziger Thomaskirche-Stimmbüchern 49/50. Es mag verführerisch sein, hier Richafort's Motette, die sonst nur durch ihre seinerzeitige Überlieferung in der verlorenen Handschrift 163 der Katholieke Universiteit Leuven<sup>26</sup> bekannt ist, zu vermuten. Das Stück bleibt vorerst aber anonym und ist ohne eingehende stilkritische Analyse auch nicht zuschreibbar. Vollkommen unidentifiziert bleibt eine Komposition, von der auf der rechten Seite Noten und Text sichtbar sind. Die Stimme setzt sich auf der Innenseite fort und endet dort offenbar mit dem ersten System; von diesem sind nur noch die Textworte zu erkennen. Das zweite, kurze System scheint nicht mehr beschrieben worden zu sein. Der Text stellt offenbar eine Kompilation aus Texten

<sup>25</sup> CMM 28 III, S. 26-31, Beginn bis T. 67 der Edition.

<sup>26</sup> Die Handschrift gilt als im Jahre 1914 zerstört, vgl. CMM 81 II, p. XVII.



der Bußpsalmen 129 und 142 (*De Profundis* und *Domine exaudi*) dar. Auf der Innenseite steht der Beginn der Marienhymne *O Domina gloriae*, von welcher der Baß bis zum Beginn des zweiten Teils auf dem Hauptfragment vom Band V a:4°/373 ® (Hs frag 19,4) steht. Hier setzt sich die *Cantus-secundus*-Stimme auf der rechten Innenseite des Stückes vom hinteren Buchdeckel fort und endet auf dessen Rückseite mit dem letzten System. Der Buchbinder hat also zwei zusammengehörige Doppelblätter einer Lage verarbeitet.



VI e:4°/986, ursprüngliche Ordnung der beiden größeren Fragmente

Das kleinere Fragment vom Rücken des Einbandes zeigt auf seiner Außenseite links den Beginn einer Vertonung von Text aus Ps. 118 (*Confundantur superbi*), beginnend mit Ps. 118,78, aber nicht im Wortlaut des Vulgatextes fortschreitend: Auf der Innenseite rechts stehen Worte aus Ps. 118,125, dann aus Ps. 118,74, die auch nicht immer im exakten Wortlaut zusammengestellt sind. Die Außenseite rechts zeigt Text aus Math. 28,2 (sichtbare Textteile sind im Folgenden kursiviert: „et ecce terraemotus factus est; magnus angelus enim Domini descendit de caelo *et accedens revolvit lapidem et sedebat super eum*“). Das erkennbare Alleluia auf der Innenseite links kann vorerst nicht zugeordnet werden. Gleiches gilt für die eine Seite b (Abb. 19) von vier weiteren kleinen Fragmenten, darunter einem Kaptalbandträger. Die Seite a (Abb. 20) zeigt Ausschnitte aus der Baß-Stimme einer Motette *O beata infantia*, bei der es sich aber nicht um Richaforts Komposition handelt (vgl. Fragment der Baß-Stimme bei 627/10).



Abbildung 17: Hs frag 19,5; VI e:4°/986 Deckenbezug außen zusammengesetzt



me miserere  
que sancti Dominum

Benedicat fili  
us ex Syria

DOMINUS glorie  
na scilicet  
Paradysi

Benedicat fili  
Hierusalem  
ambus diebus vite tue  
bus vite tue  
Et videas  
Et videas filios filiorum tuorum  
pacem super Israel

me da mihi intellectum ut discas mandata tua qui sancti te qui sancti

Allegro

virgo sua  
sicut novelle abundans  
in latibus domus sue filij sui  
sicut novelle olivarum  
In circuitu mense tue  
In circuitu mense tue

virgo  
Sanctum letitia  
Sanctum letitia letitia  
virginum gemma  
Gloriosa virgo  
Tu sola maris

Abbildung 18: Hs frag 19,5; VI e:4<sup>o</sup>/986 Deckenbezug innen zusammengesetzt



Abbildung 19:  
Hs frag 19,5; VI e:4°/986 b



Abbildung 20:  
Hs frag 19,5; VI e:4°/986 a

Verteilung der Fragmente nach Stimmen<sup>27</sup>

Stimme	Fragmentsignatur	olim-Trägerband	Kompositionen
C 1	Hs frag 19,3 Hs frag 19,4 Hs frag 19,5	640/3 ® V a:4°/373 ® VI e:4°/986, 2. Ex. ®	<i>Beati omnes qui timent Dominum.</i> Verdelot, <i>Si bona suscepimus.</i> <i>Confundantur superbi</i> ]; [ <i>Et ecce terraemotus</i> = Matth. 28,2].
C 2	Hs frag 19,5	VI e:4°/986, 2. Ex. ®	<i>Beati omnes qui timent Dominum;</i> <i>Domine quis habitabit</i> [Richa- fort?]; [ <i>De profundis</i> = Ps. 129 & 142]; <i>O Domina gloriae.</i>
A	Hs frag 19,2	627/10 ®	Verdelot, <i>Si bona suscepimus?</i> [Vgl. Anm. 20]

<sup>27</sup> Hier und im Folgenden wird wie folgt abgekürzt: A=Altus; B1=Bassus primus; C 1 bzw. 2= Cantus primus bzw. Secundus; T= Tenor. Ferner: T.= (Mensur-)takt.

T	Hs frag 19,2 Hs frag 19,1	627/10 ® XIII o 898 ®	Verdelot, <i>Si bona suscepimus?</i> [Vgl. Anm. 20] Richafort, <i>Non turbetur cor vestrum;</i> Verdelot, <i>Infirmiorem nostram.</i>
B/B 1	Hs frag 19,2 Hs frag 19,4  Hs frag 19,5	627/10 ® V a:4°/373 ®  VI e:4°/986, 2. Ex. ®	Richafort, <i>O beata infantia.</i> Verdelot: <i>Gaudeamus omnes;</i> Hellinck: <i>Panis quem ego dabo;</i> <i>O Domina gloriae.</i> <i>O beata infantia.</i>
B 2	Hs frag 19,2	627/10 ®	Richafort, <i>O beata infantia.</i>

Sigel:

- Attaignant 1534a*      *Liber secundus: quatuor et viginti musicales quatuor vocum motetos habet*, Paris, Attaignant 1534
- Attaignant 1534b*      *Liber quartus XXIX. Musicales quatuor vel quinque parium vocum modulos habet*, Paris, Attaignant 1534
- Bologna Q 27*      Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q 27<sup>1</sup>
- Breslau 5*      ehemals Stadt- und Universitätsbibliothek, Cod. 5
- Breslau 10*      ehemals Stadt- und Universitätsbibliothek, Cod. 10
- Breslau 12*      ehemals Stadt- und Universitätsbibliothek, Cod. 12
- Brieg 49*      ehemals Brieg, Königliches Gymnasium, Nr. 49<sup>28</sup>
- Cantiones 1539*      *Cantiones quinque vocum selectissimae*, Straßburg (Schöffler) 1539
- Cantiones 1545*      *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, Augsburg (Kriesstein) 1545
- Chemin/Goudimel 1553*      *Liber primus collectorum modularum (qui moteta vulgo dicuntur)*, Paris, Chemin & Goudimel 1553
- Chicago 1578/M.91*      Newberry Library, Case MS VM 1578 M.91
- CMM 4 VII*      Jacobus Clemens non Papa, *Opera Omnia VII* (Karel Philippus Bernet Kempers, Hrsg.), 1959 (Corpus Mensurabilis Musicae 4 VII)
- CMM 28 II*      Philippe Verdelot, *Opera Omnia II* (Anne-Marie Bragard, Hrsg.), 1973 (Corpus Mensurabilis Musicae 28 II)
- CMM 28 III*      Philippe Verdelot, *Opera Omnia III* (Anne-Marie Bragard, Hrsg.), 1973 (Corpus Mensurabilis Musicae 28 III)
- CMM 81 II*      Johannes Richafort, *Opera Omnia II: Motets* (Harry Elzinga, Hrsg.),

<sup>28</sup> Befand sich nach 1900 in der Universitätsbibliothek Breslau, vgl. Norbert Böker-Heil, *Die Motetten von Philippe Verdelot*, Frankfurt/M. 1967, S. 246.



- Holzgerlingen 1999 (Corpus Mensurabilis Musicae 81 II)
- Dresden 59 Sächsische Landesbibliothek, Ms. Mus. Grimma 59
- Electiones 1549 *Electiones diversorum motetorum distincte quatuor vocibus, nunc primum in lucem misse auctore excellenti musico Verdeloto et quorundam musicantium aliorum meditationes*, Venedig, Gardane 1549
- Elletione 1549 *Elletione de motetti [...] a quattro voci di Verdelotto et di altri diversi eccellentissimi autori*, Venedig, Scotto 1549
- Erlangen 473/3 Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Ms. 473, 3
- Evangelia 1554 *Evangelia dominicorum et festorum dierum musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata*, Nürnberg, Montanus & Neuber 1554
- Evangelia 1555a *Secundus tomus Evangeliorum*, Nürnberg, Montanus & Neuber 1555
- Evangelia 1555b *Tertius tomus Evangeliorum*, Nürnberg, Montanus & Neuber 1555
- Fior de mottetti 1539a *Primus liber cum quatuor vocibus. Fior de mottetti tratti dalli mottetti del fiore*, Venedig, Gardane 1539
- Fior de mottetti 1539b *Secundus liber cum quinque vocibus. Fior de mottetti tratti dalli Mottetti del fiore*, Venedig, Gardane 1539
- Flos florum 1545 *Flos florum primus liber cum quatuor vocibus*, Venedig, Gardane 1545
- Gotha A98 Forschungsbibliothek, Ms. Chart. A 98
- Herzogenbusch 72C 's-Hertogenbosch, Archiv der Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Cod. 72 C
- Hradec Králové 26 Krajske Muzeum, Literární Archiv, Ms. II A 26
- Kassel 43 Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt, Ms. 4<sup>o</sup> Mus. 43
- Kopenhagen 1872 Kongelige Bibliotek, Ms. Gl. kl. Samling 1872/4<sup>o</sup>
- Leiden 1006 Steedelijk Museum, Ms. 1006
- Leipzig 49/50 Universitätsbibliothek, Mss. Thomaskirche 49 und 50
- Leuven 163 Katholieke Universiteit, Bibliothek, Ms. 163 (zerstört oder vermisst)
- Lucca 775 Biblioteca Statale, Ms. 775
- Lüneburg 150 Ratsbücherei, Mus. ant. pract. K.N. 150
- Madrid 607 Biblioteca Medinaceli, Ms. 607
- Magnum opus II 1559 *Secunda pars magni operis musici*, Nürnberg, Berg & Neuber 1559
- Modena IV Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. Mus. IV
- Modena IX Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. Mus. IX
- Modena λ.L.II.8 Biblioteca Estense, Ms. λ.L.II.8
- Modena C 313 Biblioteca Estense, Ms. mus. C 313
- Motetti del fiore 1532a *Primus liber cum quatuor vocibus. Motteti del fiore*, Lyon, Moderne 1532
- Motetti del fiore 1532b *Secundus liber cum quinque vocibus*, Lyon, Moderne 1532

<i>Motetti del fiore</i> 1564	<i>Motetti del fiore a quattro voci novamente ristampati</i> [...] libro primo, Venedig, Rampazetto 1564
München 327	Universitätsbibliothek, Cod. mus. 8° 327
München 401	Universitätsbibliothek, Ms. 4° 401
<i>Novum opus</i> 1537	<i>Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum</i> , Nürnberg, Graphaeus 1537
Nürnberg 83795,1	Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, Ms. 83795, 1
<i>Officia Paschalia</i> 1539	<i>Officia Paschalia. De Resurrectione et Ascensione Domini</i> , Wittenberg, Rhaw 1539
<i>Opus musicum II</i> 1538	<i>Secundus tomus novi operis musici, sex quinque et quatuor vocum</i> , Nürnberg, Graphaeus 1538
Padua 27	Biblioteca Capitolare, Cod. D 27
Paris 851	Bibliothèque nationale, Rés. Vma. ms. 851
<i>Petrucci/Egnazio</i> 1538	[Druckfragmente, Tenor- und Bass-Stimmbuch], Fossombrone, Petrucci & Egnazio 1538 <sup>29</sup>
Regensburg 211-215	Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Hs. B 211-215
Regensburg 852	Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Hs. A.R. 849-852
Regensburg 863	Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Hs. A.R. 863-870
Regensburg 892	Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Hs. A.R. 891-892
Regensburg 940	Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Hs. A.R. 904/941
Regensburg 1018	Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Hs. A.R. 1018
Richafort 1556	<i>Joannis Richafort. Modulorum quatuor, quinque et sex vocum, liber primus</i> , Paris, Le Roy & Ballard 1556
Rom 389	Biblioteca musicale S. Cecilia, Ms. G Mss. 389
Rom Sist. 38	Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 38
Rom Vall. 35-40	Biblioteca Vallicelliana, Ms. S <sup>1</sup> 35-40 (olim Ms. Vall. S. Borr. E II 55-60)
Rom XII/4	Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Giulia XII, 4
Stuttgart I/43	Württembergische Landesbibliothek, Cod. I, 43

<sup>29</sup> Vgl. Teresa M. Gialdroni/Agostino Ziino, *New Light on Petrucci's Activity 1520-1538: An Unknown Print of the „Motetti del fiore“*, in: *Early Music* 29 (2001), S. 500-533.

<i>Symphoniae 1538</i>	<i>Symphoniae incundae atque adeo breves, 4 vocum</i> , Wittenberg, Rhaw 1538
<i>Tenbury 1018</i>	St. Michael's College, Library, Ms. 1018
<i>Toledo B17</i>	Biblioteca Capitular, Ms. B 17
<i>Uppsala 76c</i>	Universitetsbibliotek, Carolina Rediviva, Vok. mus. i hs. 76c
<i>Verona DCCCX</i>	Biblioteca Civica, Ms. DCCCX
<i>Zwickau LXXIV/1</i>	Ratsschul-Bibliothek, Hs. LXXIV, 1
<i>Zwickau LXXIX/2</i>	Ratsschul-Bibliothek, Hs. LXXIX, 2

Die Zählung/Lokalisierung in den Handschriften und Drucken folgt bei Philippe Verdelots Kompositionen der Arbeit von Norbert Böker-Heil: *Die Motetten von Philippe Verdelot*, Diss. Frankfurt/Main 1967, in der Handschrift *Leipzig 49/50* jedoch derjenigen von Wolfgang Orf: *Die Musikhandschriften Thomaskirche Mss. 49/50 und 51 in der Universitätsbibliothek Leipzig*, Wilhelmshaven 1977 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 13). Für die Konkordanzen zu Kompositionen Jean Richafort's wurde der kritische Apparat von *CMM 81 II* konsultiert (hier gilt wiederum die Ausnahme hinsichtlich *Leipzig 49/50*). In die Verzeichnung von Konkordanzen zu Hellincks *Panis quem ego dabo* sind neben den Angaben von Hans Albrecht<sup>30</sup> diejenigen aus *CMM 4 VII* eingeflossen. Nicht in allen Fällen liefern die kritischen Berichte von Editionen oder die Sekundärliteratur genaue Angaben darüber, wo die Werke in Drucken oder Handschriften stehen. Da für diese Veröffentlichung auch nicht jede Quelle eingehend betrachtet werden konnte, sind solche genauen Angaben in der Liste unten nicht immer möglich gewesen. Zahlenangaben ohne S. oder Nr. sind als Folioangaben zu verstehen.

Incipit	Komponist	Fragment: Stimme	Konkordanzen
<i>Beati omnes qui timent Dominum</i>	-	640/3: C 1; VI e:4°/986: C 2	-
[ <i>Confundantur superbi</i> ];	-	VI e:4°/986: C 1	-
[ <i>De profundis</i> ]	-	VI e:4°/986: C 2	-
<i>Domine quis habitabit</i>	-	VI e:4°/986: C 2	<i>Leipzig 49/50</i> , Nr. 225
[ <i>Et ecce terraemotus</i> ]	-	VI e:4°/986: C 1	-
<i>Gaudeamus omnes</i>	Verdelot	V a:4°/373: B 1	<i>Breslau 5</i> , Nr. 87; <i>Chicago 1578/M.91</i> ; <i>Dresden 59</i> , Nr. 46;

<sup>30</sup> Vgl. Hans Albrecht, wie oben, Anm. 24, dort S. 187. Nicht aufgenommen wurden Albrechts Hinweise auf die Überlieferung von *Panis quem ego dabo* in seinem Artikel *Hellinck, Lupus* in *1MGG 6*, wo Albrecht handschriftliche Überlieferungen der Motette in Treviso sowie im Ms. 125-128 der Bibliothèque de la Ville de Cambrai benennt. Diese Angaben finden sich nicht in der genannten Edition durch Albrecht wieder, obwohl er dort auf eben diesen Artikel verweist.

			<p>Kassel 43, Nr. 24;  Leipzig 49/50, Nr. 231;  Regensburg 852, Nr. 10.</p> <p>Attaignant 1534a, 3v;  Officia paschalia 1539, 27v;  Electiones 1549, S. 7;  Elletione 1549; S. 3;  Evangelia 1554, Nr. 34.</p>
<i>Infirmitatem nostram</i>	Verdelot	XIII o 898: T	<p>Bologna Q 27, 50v;  Herzogenbusch 72C, 152v;  Leiden 1006, 30 (2. Serie);  Leuven 163, 31v;  Modena IV, 13v;  Padua 27, 102;  Rom Vall. 35-40, Nr. 3 (1. Serie).</p> <p>Attaignant 1534b, 9v;  Opus musicum II 1538, Nr. 22;  Magnum Opus II 1559, Nr. 12.</p>
<i>Non turbetur cor vestrum</i>	Richafort	XIII o 898: T	<p>Hradec Králové 26, Nr. 13;  Leipzig 49/50, Nr. 227;  Lucca 775, 32v f.;  München 401, Nr. 25.</p> <p>Cantiones 1545, Nr. 13;  Evangelia 1555a, Nr. 2.</p>
<i>O beata infantia</i>	Richafort	627/10: B 1, B 2	<p>Modena IX, 104v-108;  Rom Vall. 35-40, Nr. 35.  Richafort 1556, Nr. 18.</p>
<i>O beata infantia</i>	-	VI e:4°/986: B 2	-
<i>O Domina gloriae</i>	-	VI e:4°/986: C 2; V a:4°/373: B 1	-
<i>Panis quem ego dabo</i>	Hellinck	V a:4°/373: B 1	<p>Kassel 43, Nr. 28;  Leipzig 49/50, Nr. 230;  Modena λ.L.II.8, Nr. 66;  Regensburg 211-215;  Regensburg 863;  Uppsala 76c, 94v-96;  Verona DCCCX, Nr. 37.</p> <p>Motetti del fiore 1532, Nr. 18;  Petrucci/Egnazio 1538;  Symphoniae 1538, Nr. 35;  Fior de mottetti 1539a, Nr. 4;  Flos florum 1545, 6;  Evangelia 1555b, Nr. 29;  Motetti del Fiore 1564, S. 8 f.</p>
<i>Si bona suscepimus</i>	Verdelot	V a:4°/373: C 1; 627/10: A bzw. T	<p>Bologna Q 27, 33v;  Breslau 10, Nr. 15;  Breslau 12, Nr. 2;  Brieg 49, Fasc. 17;  Chicago 1578/M.91;  Erlangen 473/3, 160;  Gotha A98, 55;</p>

			<i>Kopenhagen</i> 1872, 38v; <i>Lüneburg</i> 150, Nr. 3; <i>Madrid</i> 607, S. 38; <i>Modena</i> IX, 5v; <i>Modena C</i> 313, S. 110; <i>München</i> 327, 5v; <i>Nürnberg</i> 83795,1, 256; <i>Paris</i> 851, S. 15; <i>Regensburg</i> 892, Nr. 29; <i>Regensburg</i> 940, Nr. 277; <i>Regensburg</i> 1018, Nr. 28; <i>Rom</i> 389, 68v; <i>Rom Sist.</i> 38, 60; <i>Rom Vall.</i> 35-40, Nr. 2 (1. Serie); <i>Rom XII/4</i> , 93v; <i>Stuttgart I/43</i> , 72v; <i>Tenbury</i> 1018, 27v; <i>Toledo</i> B17, 94; <i>Zwickau LXXIV/1</i> , Nr. 110; <i>Zwickau LXXIX/2</i> , Nr. 7.  <i>Moderne</i> 1532, S. 56; <i>Novum opus</i> 1537, Nr. 17; <i>Cantiones</i> 1539, Nr. 24; <i>Fior de mottetti</i> 1539b, S. 33; <i>Chemin/Goudimel</i> 1553, 2; <i>Magnum opus II</i> 1559, Nr. 13.
--	--	--	---

4. Die hier beschriebenen Fragmente sind Überreste eines repräsentativen Stimmbuchsatzes mit einem weitgehend katholischen Motettenrepertoire. Soweit dieses identifiziert werden konnte, stammt es von Komponisten aus dem französischen und dem niederländischen Raum. Während Philippe Verdelot, in der Zeit um 1480 bis 1485 vermutlich in Les Loges (Seine et Marne) geboren, seit seinen mittleren Jahren offenbar ausschließlich in Italien tätig war, blieben die Wirkungsorte von Jean Richafort (\* um 1480 in Flandern?) und Lupus Hellinck (\* 1493 oder 94 im seeländischen Axel?) vorwiegend nordalpin, wenn auch Hellinck zumindest zeitweise in Italien tätig war. Beide sind vor allem mit der Stadt Brügge verbunden. Die Sorgfalt und beinahe kalligraphische Schönheit der Beschriftung, das Pergament als Beschreibstoff und die vorgesehenen Schmuck-Initialen lassen vermuten, dass diese Handschrift einer wohlhabenden Institution dienen sollte. Auch wenn die früher formulierten Vorbehalte bezüglich der Textlegung<sup>31</sup>, die im Vergleich zum Druck der *Cantiones 1545* weniger sorgfältig erscheint, nicht außer Acht gelassen werden können, ist doch anzuerkennen, dass jene präzise genug ist, um die Ausführung der

<sup>31</sup> Vgl. Joachim Lüdtke, wie oben, Anm. 3, dort S. 231.



Musik aus den Stimmbüchern zu ermöglichen. Dies ist umso bemerkenswerter, als eine Musikalie zum praktischen Gebrauch der Abnutzung sehr viel stärker unterliegt als eine reine Prachthandschrift. Die Wahl eines teuren Beschreibstoffes und aufwendig-sorgfältiger Notierung und Textierung scheint, weil hier kein Chorbuch angefertigt wurde, jedoch nicht auf eine Hofkapelle oder eine große klerikale Institution hinzuweisen, sondern eher auf Verhältnisse, in denen besonderer Wert auf qualifizierte gottesdienstliche Musik gelegt wurde, etwa in der kleinen Privatkapelle eines noblen und vermögenden Herrn in einer prosperierenden Stadt. Diese Vermutung läßt sich nun mit weiteren Darlegungen zur Gestalt des makulierten Manuskripts, aber auch zu größeren musikgeschichtlichen Verläufen im 16. Jahrhundert bestärken.

Stimmbuchsätze, die jeder Stimme ein gesondertes, ihr vorbehaltenes Heft gaben, sind seit ihrem Aufkommen kurz vor 1500 weitgehend im Querformat geschrieben oder gedruckt worden. Soweit sie weltliche Musik enthielten, wurde daraus meist am Tisch musiziert; bei einer gewollt großartig präsentierenden gottesdienstlichen Musikpflege nutzte man sowohl für chorale Ein- als auch für artifizielle Mehrstimmigkeit damals das große, auch äußerlich kunstvoll angefertigte Chorbuch, das bei Mehrstimmigkeit eine veritable Sängerkapelle in allen beteiligten Stimmen aus den aufgeschlagenen linken und rechten Buchseiten gleichzeitig singen ließ. Die Funktion von Chorbuch und groß besetzter Sängerkapelle und umgekehrt liegt auf der Hand.

Nach 1550 treten diese Chorbücher langsam, aber beständig zurück. Dafür wächst die Zahl von Stimmbuchsätzen auch mit geistlicher Musik ebenfalls an, und es ist lehrreich, daß dieser Prozeß sowohl bei geschriebenen als auch gedruckten Musikalien stattfindet. Offenbar stehen dahinter aufführungspraktische Veränderungen, so etwa die, daß die Stimmenzahl der von gottesdienstlich tätigen Kapellen genutzten Kompositionen immer mehr über die langezeit gültige Standard-Vierzahl hinauswuchs, was den Sängern die gleichzeitige Einsicht in ein Chorbuch erschwerte. Dies scheint zu erklären, warum jetzt nicht selten nur ein oder zwei Sänger eine Stimme aus einer mehrstimmigen Komposition zu übernehmen hatten. Da zudem das querformatige Stimmbuch für in der Kirche stehend musizierende Sänger der gleichen Stimme ebenfalls nicht gerade übersichtlich war, stellte man auch auf den kleinen, nun hochformatigen Stimmbuchsatz um, der die genannten Nachteile aufhob und zudem den intimeren Vorstellungen eines Gottesdienstpublikums in privater Sphäre entgegenkommen konnte. Begriffe, die in der

Folgezeit gefunden wurden, wie etwa derjenige einer „musica reservata“, scheinen diese zuletzt genannte Entwicklung zu bestätigen. Wenn nicht alles täuscht, so stehen die fragmentarischen Mainzer Stimmbücher ebenfalls unter deren Eindruck.

5. Das eben Ausgeführte spielt natürlich auch bei der Bemühung, die Entstehung des Mainzer Stimmbuchsatz-Fragments, soweit überhaupt möglich, zu datieren, eine Rolle. Dazu wird man vor allem zwei Gesichtspunkte bedenken.

Zum Einen zeigen vor allem die Musikdrucke – weil sie in der Regel ihre Erscheinungsjahre angeben – einen ungefähren Zeitraum an, innerhalb dessen oder in dessen zeitlicher Nähe auch die handschriftlichen Parallelmusikalien produziert worden sein dürften. Da im vorliegenden Fall keinerlei Nachweis gelungen ist, daß eine gedruckte Konkordanzquelle in einer besonderen Überlieferungsnähe zu einigen oder mehreren der Mainzer Motetten stünde oder daß eine der Mainzer Kompositionen sogar als direkte Abschrift aus einem datierten Druck nachzuweisen wäre, kommt man zunächst über den bereits genannten großen Zeitraum von ungefähr 1532 bis 1559 nicht heraus, kann aber auch ein mögliches späteres Datum nicht einfach ausschließen, so daß sich hier ein etwas präziseres Ergebnis nicht finden läßt.

In Bezug auf Handschriften-Fragmente mit geistlicher Musik der frühen Neuzeit kann sodann vermutet werden, daß Auflösung und Vermakulierung der Manuskripte ein Ergebnis entweder liturgischer Reformen, welche die Musik obsolet werden ließen, oder, wenn es sich um Quellen aus dem deutschen Sprachraum handelte, der Reformation war. Der Priester Heinrich von Pflummern aus Biberach, der seine Heimatstadt 1531 wegen der Reformation verließ, schildert den Umgang mit solchen Büchern in einer 1545 verfassten Chronik mit den Worten: „Item us den hipschen gesangbiecher haut man die hipschen grosen buostaben oder figuren usgeschnitten, biecher vercoft und um ein klains geben. Also ist es mit den andern biechern allen gangen; die mesbiecher an galgen hinweg comen, weist niemet wahin. Item die alten biecher send ouch alle zerzert, als ich her, die in der liebry send gesin, die bermentina zerschniten, biecher darin bunden und die bapirina zerzert“<sup>32</sup>. Ein ähnlicher Umgang, wie Heinrich von Pflummern ihn für die früheren

---

<sup>32</sup> Zitiert von Paul Lehmann in: *Die Bistümer Konstanz und Chur*, München 1918, Neudruck München 1969 (= Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz, 1), S. 7, nach Albert Schilling: *Beiträge zur Geschichte der Einführung der Reformation in Biberach. Zeitgenössische Aufzeichnungen des Weltpriesters Heinrich von Pflummern*, in: *Freiburger Diözesanarchiv* 9 (1875), S. 142-238, hier S. 207f.

Zeiten der Reformation in Deutschland schildert, hat in den nördlichen Niederlanden die Werke der Buchmalerei und die Quellen, in denen Werke der Buchmalerei enthalten waren, zu einem großen Teil vernichtet. Die Stimmbücher, zu denen die Mainzer Fragmente einst gehörten, sind aber sicherlich nicht in Deutschland und ganz gewiss nicht so früh entstanden, dass sie dort ein Opfer der Reformation in der ersten Jahrhunderthälfte hätten werden können. Eine zeitliche Festlegung auf die dreißiger oder vierziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts, wie sie oben mit Hinweis auf das Schwinden des Chorbuchs als Aufzeichnungsform nach 1550 nahegelegt worden war, erscheint ebenfalls fraglich – die Mainzer Motettenquelle könnte sogar noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden sein; das Fehlen jeglicher Konkordanz zur Motette *Domine quis habitabit* vor 1550 könnte eben dafür sprechen. Vermutet man den Ort der Entstehung der Quelle auch noch etwas später in den Niederlanden, so mag man bedenken, ob der Anlass ihrer Zerstörung in einem jener Bilderstürme in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begründet war, die in den Niederlanden mit dem Beginn der Adelsfronde 1566 einsetzten. Dies wäre allerdings durchaus unsicher, nicht nur weil die Druckjahre jener Bände, denen sie als Einbandmaterialien dienten, durchweg erst ins ungefähre zweite Drittel des 17. Jahrhunderts fielen, sondern auch, weil das Material, das nach der Auflösung einer älteren Handschrift bereitlag, vom Buchbinder nicht immer sogleich genutzt wurde. Immerhin: Wenn die ursprüngliche Motettensammlung doch schon während der niederländischen Freiheitskämpfe in nicht-katholische Hände übergang (auch wenn dies nicht während einer Bilderstürmer-Aktion geschah), so erschien sie den neuen Besitzern wohl wegen der Bindung an den Katholizismus nicht als bewahrenswert, wurde dann oder gar schon vorher aufgelöst, gelangte so nach Deutschland und dort wiederum in katholische Hände, die ihr Material zur Makulatur machten.

6. Es wäre vermessen, anhand einiger weniger Fragmente einer Quelle unbekanntem Umfangs über deren Repertoire zu urteilen. Es fällt aber doch auf, dass in diesen Fragmenten Musik enthalten ist, die im sechzehnten, ja teilweise noch im frühen siebzehnten Jahrhundert verbreitet war, wie etwa Verdelots *Si bona suscepimus*, oder die eine beeindruckende Wirkungsgeschichte hat, wie Hellincks *Panis quem ego dabo*, das noch Palestrina zur Grundlage seiner vierstimmigen *Missa Panis quem ego dabo* machte. Die Mainzer Motet-

tenfragmente dürften den Überrest einer bedeutenden Quelle der franko-flämischen Vokalpolyphonie der vorgerückten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts enthalten.

