

böhlau



MUSIKALISCHE REPERTOIRES IN ZENTRALEUROPA (1420–1450)

PROZESSE & PRAKTIKEN

ALEXANDER RAUSCH • BJÖRN R. TAMMEN (HG.)

böhlau

Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge

Band 26

Herausgegeben von
Gernot Gruber

Forschungsschwerpunkt
Musik – Identität – Raum

Alexander Rausch · Björn R. Tammen (Hg.)

MUSIKALISCHE REPERTOIRES IN
ZENTRALEUROPA (1420–1450)

Prozesse & Praktiken



2014

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
PUB 160-V21

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

Umschlagabbildung: Ulrich Richental, Chronik des Konstanzer Konzils, Papstweihe Martins V.
(Detail). Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3044, fol. 128v. Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

© 2014 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H., Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektorat: Nikola Langreiter und Janice Horton
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Theiss, St. Stefan im Lavanttal
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-205-79562-9

INHALT

Vorwort	9
Abkürzungsverzeichnis	10
Björn R. Tammen Von Prozessen und Praktiken, Schnittstellen und Schmelztiegeln, Raumbefunden und musikalischen Repertoires. Anstelle einer Einleitung . . .	11
GRUNDSÄTZLICHES	
Reinhard Strohm Ritual – Repertoire – Geschichte: Identität und Zeitbewusstsein	21
MEHRSTIMMIGE REPERTOIRES – SAMMLUNGEN & KOMPONISTEN	
Rudolf Flotzinger Anlage und Herkunft des Trienter Codex 93	39
Ian Rumbold Hermann Pötzlinger und seine Musiksammlung. Der Mensuralcodex St. Emmeram als Zeugnis der zentraleuropäischen Musikpraxis um 1440 . . .	65
Peter Wright The Transmission of English Liturgical Music to Central Europe <i>c.</i> 1430– <i>c.</i> 1445	83
Alexander Rausch Netzwerke lokaler Komponisten in Wien um 1430	113
Paweł Gancarczyk <i>Presulem ephebeatum</i> by Petrus Wilhelmi de Grudencz and the Musical Identity of Central Europe	135

MEHRSTIMMIGE REPERTOIRES – KONTEXTE & FUNKTIONEN

Margaret Bent

“Libri de cantu” in the Early Fifteenth-Century Veneto: Contents, Use and
Ownership 153

Wolfgang Fuhrmann

Subjektivierung von Polyphonie. Die Devotionsmotette im Kontext der
Gattungstransformation 1420–1450 171

Björn R. Tammen

Anverwandlungen vokaler Mehrstimmigkeit im Bild und durch das Bild.
Fallbeispiele aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts 227

DIE EINSTIMMIGE LIEDKUNST

Ulrich Müller (†)

Sangvers-Lyrik und Sangvers-Epik in deutscher Sprache. Überlegungen zum
musikalischen Repertoire im habsburgischen Zentraleuropa
im späten 14. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts . . . 253

Stefan Rosmer

Höfische Liedkunst im Kloster, in der Stadt und andernorts.
Zur Rezeption der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg in der ersten
Hälfte des 15. Jahrhunderts 271

Marc Lewon

Die Liedersammlung des Liebhard Eghenvelder: im Ganzen mehr als die
Summe ihrer Teile 299

JENSEITS VON MUSIKALISCHEN REPERTOIRES

Susana Zapke

Musikalische Bildungs- und Ausbildungsprofile im Wissensraum Wien,
15. Jahrhundert. Dokumente zu ihrer Erschließung 347

ANHANG

Abstracts	379
Register	389
Farbtafeln	405
Autorinnen & Autoren	413

VORWORT

Der vorliegende Band geht zurück auf eine im November 2010 an der vormaligen Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften – seit 2013 Abteilung Musikwissenschaft des neu gegründeten Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen – abgehaltene internationale Konferenz zum Thema *Prozesse & Praktiken der Aneignung musikalischer Repertoires in Zentraleuropa, 1420–1450*. Akademiepolitisch schwierige Zeiten haben das Erscheinen dieses Konferenzberichts beträchtlich verzögert. Umso mehr freut es uns, dass der Band jetzt, dank eines großzügigen Druckkostenzuschusses seitens des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF), im Böhlau-Verlag in schöner Ausstattung erscheinen kann.

An dieser Stelle sei nicht allein den Autorinnen und Autoren recht herzlich für ihre den Herausgebern entgegengebrachte Geduld gedankt, sondern auch den seinerzeitigen Respondenten: Nicole Schwindt (Trossingen), Laurenz Lütteken (Zürich), Rudolf Flotzinger (Graz) und Ulrich Müller (Salzburg), von denen die beiden letztgenannten zusätzliche Beiträge verfasst haben. Als Leiter des übergeordneten Forschungsschwerpunkts *Musik – Identität – Raum* (2007–2013) verfolgte Gernot Gruber (Wien) die Arbeiten stets mit großem Interesse und Engagement. Daniela Seiler (Wien) erstellte auf gewohnt zuverlässige Art und Weise die Notenbeispiele, Margaret Hiley (Rutland) übersetzte die deutschen Abstracts ins Englische.

Ulrich Müller konnte das Erscheinen dieses Bandes nicht mehr erleben; seinem Andenken sei daher *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa* gewidmet.

Alexander Rausch & Björn R. Tammen
Wien, im Juni 2014

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Für Handschriften und sonstige Primärquellen werden, sofern nicht anders angegeben, die RISM-Siglen verwendet.

- MGG2* LUDWIG FINSCHER (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearbeitete Auflage, Sachteil (10 Bde.), Personenteil (17 Bde.), Register, Supplement, Kassel etc. u. Stuttgart-Weimar 1994–2008
- NGroveD* STANLEY SADIE (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London 1980
- NGroveD2* STANLEY SADIE (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, 29 Bde., London 2001
- oeml* RUDOLF FLOTZINGER (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon*, 5 Bde., Register, Wien 2002–2007. Erweiterte Online-Ausgabe: <www.musiklexikon.ac.at>
- ²*VL* KURT RUH (Hg.) (ab Bd. 9 BURGHART WACHINGER), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage, 14 Bde., Berlin-New York 1978–2008

Björn R. Tammen

VON PROZESSEN UND PRAKTIKEN, SCHNITTSTELLEN UND SCHMELZTIEGELN, RAUMBEFUNDEN UND MUSIKALISCHEN REPERTOIRES. ANSTELLE EINER EINLEITUNG

Dass für eine den Forschungsschwerpunkt *Musik – Identität – Raum* und seine Schnittstelle I (um 1430/40¹) flankierende Konferenz, deren Beiträge hier vorgelegt werden, weniger der für die mittelalterliche Musikgeschichte ohnehin problematische, bisher kaum systematisch erforschte Identitätsbegriff¹ als vielmehr ausgewählte musikalische *Repertoires* und die *Prozesse und Praktiken* ihrer Aneignung im Vordergrund stehen, wird den Kenner der Materie kaum überraschen. Sofern überhaupt eine Annäherung an Facetten der Identitätsbildung mittels Musik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts möglich erscheint, so allenfalls auf dem Umweg über kulturelle Praktiken als Formen des Selbstaudrucks von Individuen oder Kollektiven und damit über eine an Fragestellungen der historischen Anthropologie anschließende Perspektivierung.

Prozesse und Praktiken – das sind einerseits abstrakte gattungs-, kompositions- und institutionengeschichtliche Vorgänge, die sich in der Rückschau als musikgeschichtliche Entwicklungen darstellen, andererseits geht es um historische Individuen und ihr wie auch immer geartetes, durch je einmalige historische Konstellationen motiviertes kulturelles Handeln. Eine auf äußere Prachtentfaltung und Repräsentation setzende Musikpatronage fällt ebenso darunter wie ihr nicht notwendigerweise leiseres Pendant, die auf den Erwerb ewigen Seelenheils zielende kirchenmusikalische Stiftung, die Sicherung veralteter, in ihrem Bestand womöglich gefährdeter Repertoireschichten oder auch der Erwerb faszinierend neuer Stücke – sei es in Hinblick auf konkrete institutionelle Nutzanwendungen, das gleichsam private Ergötzen eines Sammlers oder die Anwendung im Schulgebrauch (um nur drei denkbare Konstellationen anzudeuten). Einem einseitigen Verständnis von Überlieferungszusammenhängen auf vordergründig kodikologischer Ebene (mit Signaturen und Faszikeln als

1 Neuland betreten in dieser Hinsicht die Forschungsprojekte *Regionale und geografische Gemeinschaftsbegriffe im Musikschritium des Mittelalters, ca. 500 bis 1500* am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln (vgl. FRANK HENTSCHEL/MARIE WINKELMÜLLER [Hgg.], ‚Nationes‘, ‚Gentes‘ und die Musik im Mittelalter, Berlin 2014) sowie *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, 1340–1520* am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien (Konzept: REINHARD STROHM, Leitung: BIRGIT LODES; künftige Website: < <http://www.musical-life.net>>).

den heimlichen Protagonisten einer Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts) soll diese doppelte Voreinstellung entgegenwirken, vielmehr Optionen auf eine den Menschen als historisches Individuum und die Formen seiner Aneignung musikalischer Repertoires einbeziehende Betrachtungsweise zulassen, selbst wenn ihre Einlösung allzu oft am verfügbaren Quellenmaterial scheitern muss.

Notwendigerweise wird demnach auch der so zentrale Repertoirebegriff² im Lichte der Prozesse und Praktiken aus seiner einseitigen Fixierung auf die musikalische *res facta* entlassen, was begrifflich wohl am ehesten mit dem ein wenig sperrigen Neologismus einer ‚Repertorialisierung‘ gelingen mag. Analog zu der pointierten Definition des Soziologen Michel de Certeau (1925–1986), der einmal – unter den epistemologischen Vorzeichen einer ‚Wiederkehr der Praktiken‘ – ‚Raum‘ als einen ‚Ort, mit dem man etwas macht‘, bezeichnet hatte³, lenkt ‚Repertorialisierung‘ den Blick auf Menschen, die gleichsam etwas mit Repertoires anstellen, sie für sich gewinnen, bisweilen erkämpfen, sie divulgieren, pflegen und tradieren, ja selbst für außermusikalische Zwecke instrumentalisieren (können).

Neben einem über Praktiken kulturellen Handelns anvisierten Identitätsbegriff ist ein weiteres Axiom wesentlich für den oben erwähnten Forschungsschwerpunkt und damit mittelbar auch für die Konzeption des vorliegenden Konferenzberichts: der Versuch, Alternativen zu einem linearen, Schlüsselmomente der abendländischen Kunstmusik privilegierenden, letztlich teleologischen Geschichtsmodell zu entwickeln. Dies geschieht einerseits über ein zwar nicht wirklich neues, aber doch für die mittelalterliche Musikgeschichte erst noch zu erprobendes Verständnis der vielzitierten Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, d. h. eine vorurteilsfreie Bestandsaufnahme der für einen bestimmten Raum beschreibbaren Phänomene, andererseits im Vergleich der solcherart gewonnenen Raumbefunde für insgesamt vier als Sattelzeiten verstandene ‚Schnittstellen‘, die sich primär an Ereignissen der politischen Geschichte orientieren und so den Blick auf die identitätsstiftende Rolle der Musik – oder besser gesagt: von Musik(en) – in gesellschaftlichen Umbruchs- und politischen Krisenzeiten lenken sollen.⁴

2 Eine im Nachgang zum abschließenden Roundtable der Konferenz am 24. November 2010 vorgelegte Spezialstudie von RUDOLF FLOTZINGER, „Zur Charakterisierung mittelalterlicher Musikhandschriften: mit Beiträgen zu Kollektivierung und Individualisierung von Musikern der Zeit“, wird an anderer Stelle veröffentlicht.

3 MICHEL DE CERTEAU, „Praktiken im Raum“, in: JÖRG DÜNNE/STEPHAN GÜNZEL (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800), Frankfurt am Main 2006, 343–353, bes. 343 (Untertitel), 345 (Zitat).

4 Für die übrigen drei Schnittstellen des Forschungsschwerpunkts *Musik – Identität – Raum* (2007–2013, Leitung: GERNOT GRUBER) vgl. ELISABETH FRITZ-HILSCHER (Hg.), *Im Dienste einer Staatsidee: Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740* (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 24), Wien

Eine allzu rigide Verengung des Zeitfensters auf jene denkbar knappe Regentschaft des ersten Habsburgers auf dem ‚deutschen‘ Königsthron, Albrechts II. (1438/39), wie sie in der Projektarchitektur zunächst angedacht war, hätte dabei allzu ambitionierte Fragestellungen in Ermangelung einer hinreichenden Quellenbasis ad absurdum geführt. Der nun gewählte Zeitraum von etwa drei Jahrzehnten zwischen 1420 und 1450 findet demnach zwar einen historischen Kern in Albrechts allzu kurzer Königsherrschaft sowie den Anfangsjahren Friedrichs IV. (III.), des späteren Kaisers, er erlaubt es aber auch, jene beiden gern als ‚Schmelztiegel‘ bzw. als ‚Drehscheiben‘ der Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts apostrophierten Konzilien zu Konstanz (1414–18) und Basel (1431–49) sowie zentrale Quellen wie die ‚Trienter Codices‘, ‚Aosta‘ und ‚St. Emmeram‘ zu berücksichtigen.

Ein exzellenter Ausgangspunkt für einen auf Verräumlichung von Musikgeschichtsschreibung setzenden („spatialen“) Ansatz ist durch das spätmittelalterliche Wien gegeben. Dies gilt in Hinblick auf die ausgeprägte institutionelle Gemengelage – das Nebeneinander von Hof, Universität, Bürgerschaft und ihrer Stadtschule sowie einer längerfristig im Aufstieg zur Kathedrale begriffenen Kollegiatskirche Allerheiligen an St. Stephan –, die einer Pluralität von Repertoires und damit der hiermit in Verbindung stehenden Repertorialisierungsbestrebungen zugearbeitet haben dürfte. Das gilt aber auch für jene die Austauschprozesse zwischen dem österreichisch-zentraleuropäischen Raum mit Böhmen, Oberitalien, dem Oberrhein und anderen Territorien begünstigende geographische Lage. So gesehen, wird eine in einzelnen Beiträgen durchaus angelegte Wien-Zentriertheit sogleich wieder aufgehoben.

Vielfach wird Neuland betreten: Bisher vernachlässigte oder als ‚peripher‘ etikettierte Repertoireschichten gilt es im analytischen Detail überhaupt erst zu durchdringen und mitsamt ihren bisweilen auch die kompositorische Faktur bestimmenden Rahmenbedingungen zu kontextualisieren. Dies betrifft beispielsweise die ‚Netzwerke‘ der in Wien um 1430 tätigen Komponisten (ALEXANDER RAUSCH) – darunter Hermann Edlerawer, dessen Bemühungen um den Fauxbourdon nach Dufayschem Vorbild durchaus die Sogwirkung eines neuen, u. a. kraft päpstlicher Kapelle autorisierten und seitdem einen durchaus hegemonial zu nennenden Siegeszug durch Europa antretenden Leitstils erkennen lassen, zumal in einem virulenten Stadium der ‚Kanonbildung‘ und einer nicht erst durch Martin Le Franc begründeten ‚Meis-

etc. 2013; BARBARA BOISITS (Hg.), *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49* (Forschungsschwerpunkt Musik – Identität – Raum), Wien 2013; STEFAN SCHMIDL (Hg.), *Die Künste der Nachkriegszeit: Musik, Literatur und bildende Kunst in Österreich* (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 23), Wien etc. 2013. Ein Abschlussband mit Epochenbildern und differenzierendem Vergleich der solcherart gewonnenen Raumbefunde ist in Vorbereitung.

tererzählung'. Es betrifft aber auch ein mehr als nur kurioses Zeugnis musikalischer Martinsfrömmigkeit wie den – allenfalls den Caccia-Kontrafakturen eines Oswald von Wolkenstein vergleichbaren – Kanon *Presulem ephebeatum* des Petrus Wilhelmi, der virtuos zwischen lateinisch Gesagtem und volkssprachlich Gemeintem changiert, mit der naheliegenden Gleichsetzung von Jan Hus und der ‚gebratenen Gans‘ ein Stück musikalischen Hussitenspotts transportiert und dank weit gestreuter späterer Überlieferung in einem komplexen Prozess der Mehrfach- und Umkodierung wiederum zu einem Identitätsmarker für den zentral- und osteuropäischen Raum avanciert (PAWEŁ GANCARCZYK).

Selbst dort, wo mit dem Schlüsselbegriff der „transmission“ eine klassische Fragestellung wie jene nach der frühen Engländer-Rezeption auf dem Kontinent berührt wird (PETER WRIGHT), kommt es zu überraschenden Neuerkenntnissen, die zugleich den hierzu betriebenen analytischen und kodikologischen Aufwand vollauf rechtfertigen, geht es doch um nicht weniger als um Antworten auf die Frage nach dem ‚Wann?‘ und ‚Wo?‘ der erstmaligen Begegnung mit einem spektakulär neuen Repertoire und den Spuren seiner Kodifikation. Gleiches trifft auf den Fall des Mensuralcodex St. Emmeram und seinen Besitzer und Kompilator Hermann Pötzlinger für die Kombination aus skrupulöser Faszikelforschung und differenzierter Repertoireschichtung zu (IAN RUMBOLD) – zumal dann, wenn repertoirespezifische Fakten mit verfügbaren biographischen Hintergrundinformationen abgeglichen werden und so der Repertoireerwerb auf den Sammlerhorizont heruntergebrochen werden kann. Überhaupt sind bisherige Vorstellungen, die sich von einer Prägung der Institutionen am Besitz von Repertoire-Handschriften leiten lassen, in Richtung auf die sammelnden Individuen und ihre durchaus anders gelagerten Interessen zu relativieren – zumindest dort, wo die Option auf persönlichen Besitz bzw. gemischte Besitzverhältnisse anhand einzigartig informativer Archivquellen aus Padua und Vicenza für den oberitalienischen Raum aufgezeigt (MARGARET BENT), aber auch für Wien plausibel gemacht werden kann (REINHARD STROHM).

Mentalitätsgeschichtliche wie musikikonographische Ansätze bereichern das Methodenarsenal. Speziell die Geschichte der spätmittelalterlichen Motette bliebe, als bloße Gattungsgeschichte betrieben, merkwürdig unterbelichtet. In ihrer exzeptionellen, eigentlich die gebotene Einheitlichkeit der Liturgie sprengenden Vielfalt wird sie überhaupt erst als Geschichte partikularer kirchenmusikalischer Stiftungen und der von der Sorge um kollektives wie individuelles Seelenheil getragenen Vorsorgemaßnahmen, insbesondere im Zuge intensiver Marienfrömmigkeit, verständlich (REINHARD STROHM). Die Konsequenzen reichen weit – bis hinein in die musikalische Faktur dessen, was so in Hinblick auf die herausragende Motettenproduktion Dufays und seiner Zeitgenossen mit dem neu geprägten Begriff der „Devoti-

onsmotette“ beschrieben wird (WOLFGANG FUHRMANN). Eng verbunden mit derlei Stiftungspolyphonie und den erheblichen finanziellen Aufwendungen für die zu ihrer Realisierung erforderlichen Ressourcen dürfte auch ein neuartiges Bedürfnis nach visueller Anschauung gewesen sein, wie es sich in einigen Kantoreibildern des 15. Jahrhunderts niederschlägt, v. a. auch in ihrem Bemühen um physiognomisch differenzierte, im Extremfall auf Wiedergabe sängerischer Individuen hinauslaufende Darstellung. Die Repräsentationsleistung⁵ derartiger Bildquellen kann gar nicht hoch genug veranschlagt werden: einerseits (Wieder-)Vergegenwärtigung dessen, was zuvor in diesem Ausmaß als Darstellungsaufgabe praktisch unbekannt gewesen sein dürfte, andererseits Verfügbarmachung von Leitbildern, die, sofern öffentlichkeitswirksam propagiert, selbst wiederum Prozesse und Praktiken der Aneignung mehrstimmiger Musik stimuliert haben könnten (BJÖRN R. TAMMEN).

Wie nun innerhalb einer durch Repertoires und zugehörige Handschriften, Institutionen und historische Individuen gegebenen Triangulatur die Achsen bespielt werden, ist naturgemäß von Fall zu Fall sehr verschieden und kann nur im Einzelfall behutsam taxiert werden. Bisweilen wirkt die repertoriale Seite schier übermächtig, und der Faktor Mensch läuft Gefahr, allenfalls auf die subalterne Figur des ‚Schreibers‘ reduziert zu werden. Bisweilen gerät im entscheidungsvollen Geschäft der Prosopographie, welche über universitäre Personennetzwerke und ihre bevorzugt auf musiktheoretische Propädeutika verweisenden Zeugnisse pragmatischer Schriftlichkeit Wissensräume zu rekonstruieren sucht (SUSANA ZAPKE), die Ebene der praktischen Musikpflege und des Repertoireerwerbs aus dem Blick – selbst dort, wo die Sammlungen eines Pötzlinger (IAN RUMBOLD) oder eines Eghenvelder (MARC LEWON) aufgrund der jeweiligen Biographien an Voraussetzungen im universitären Milieu Wiens denken lassen. Bisweilen entwickeln die ‚großen‘ Institutionen eine allzu starke Gravitationskraft, die eine Quelle wie ‚Trient 93‘ nach Maßgabe ihrer Patronatsfeste primär als Produkt institutioneller Erfordernisse der Kollegiatskirche Allerheiligen an St. Stephan anmuten lässt (RUDOLF FLOTZINGER), selbst wenn ihr Compiler, mutmaßlich Johannes Prenner, sie aus eigenem, womöglich karrieretechnischem Antrieb heraus an einem solchen Vorbild modelliert haben könnte.

Längst nicht immer gelingt es, grundsätzlichen Fallstricken einer Annäherung an die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts zu entkommen – Konzepten von Aufstieg oder Krise⁶, vor allem aber der seit Martin Le Franc und Johannes Tinctoris unaus-

5 Hierzu künftig GERNOT GRUBER, „Musik und Repräsentationen“ sowie WERNER TELESKO, „Kunstgeschichte und Repräsentation – zur Terminologie und Forschungsgeschichte“, in: GERNOT GRUBER/MONIKA MOKRE (Hgg.), *Repräsentation(en)*, Wien 2014 (i. V.).

6 Vgl. REINHARD STROHM, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993 bzw. ROB C. WEGMAN, *The Crisis of Music in Early Modern Europe: 1470–1530*, New York etc. 2008.

rottbar in die Musikhistoriographie eingeschriebenen Verklärung der Zeit ‚um 1430‘ mitsamt ihren Heroen Dunstaple, Dufay und Binchois, an denen gemessen das damalige Zentraleuropa in einer allzu dominanten West-Ost-Perspektivierung förmlich zur Peripherie gerät, aber auch der Gefahren einer Privilegierung der Mehrstimmigkeit (zumal der kunstvollen Polyphonie) gegenüber den Formen einstimmiger Liedkunst. Ein Blick in das Inhaltsverzeichnis des vorliegenden Bandes mit seinen ungleichen Sektionen lässt die einseitige Gewichtung der hier behandelten Repertoireschichten ohne weiteres erkennen. Nur ein Bruchteil dessen, was nun in Form eines Überblicks zu „Sangvers-Lyrik und Sangvers-Epik in deutscher Sprache“ präsentiert wird (ULRICH MÜLLER), konnte auch in Richtung auf Überlieferung, patronisierende Institution(en) sowie individuelle Sammlungsaktivitäten konkretisiert werden.

Die Überlieferung der Lieder des Mönchs von Salzburg, zunächst eminente Repräsentationskunst am erzbischöflichen Hof in Salzburg, alsdann so nachhaltig und breit gestreut wie dies im Bereich der Vokalpolyphonie wohl undenkbar gewesen wäre (STEFAN ROSMER), mag hier ebenso als ein Korrektiv dienen wie die noch in den frühen 1430er Jahren zu beobachtende Neidhartpflege eines Liebhard Eghenvelder bzw. der ihn zeitweilig beschäftigenden Adelsfamilie des Jörg Rukkendorfer in Hainburg an der Donau (MARC LEWON). Deren ungewöhnlicher Überlieferungszusammenhang in Cod. Ser. n. 3344 der Österreichischen Nationalbibliothek, Seite an Seite mit einer Abschrift der *Österreichischen Chronik von den Fünfundneunzig Fürstentümern* des Leopold Stainreuter von Wien, lässt sogar an Züge territorialer Identitätsstiftung denken. Dies gilt selbst dann, wenn der Grundstock dieser späten Sammlung einstimmiger Neidharte (bzw. Pseudo-Neidharte) noch auf Eghenvelders Studienzeit in Wien zurückgehen sollte.

Das heuristisch auf den ersten Blick so attraktive, eine gleichsam naturwissenschaftlich präzise Befunderhebung suggerierende Modell der ‚Schnittstelle‘ gerät, selbst im engeren Fokus auf die Verhältnisse im spätmittelalterlichen Wien, an klare Grenzen: Selbst wenn es gelänge, eine größtmögliche Anzahl historisch verbürgter Individuen in unterschiedlichsten institutionellen oder auch nur standesmäßigen Kontexten mit einem Maximum überlieferter bzw. dokumentierter musikalischer Repertoires in Verbindung zu bringen (analog etwa dem, was ein Archäologe im Idealfall als ein petrifiziertes Ganzes würde freilegen können), lassen sich in Hinblick auf mögliche Interdependenzen innerhalb dieses durch Pluralität charakterisierten Raumbefunds kaum belastbare Aussagen treffen. Ob hier das herkömmliche einstimmige Lied und die moderne Polyphonie als Parallelwelten oder als Gegenwelten zu begreifen sind, ob und in welchem Ausmaß es Überlappungszonen gegeben hat, entzieht sich weitestgehend unserer Kenntnis. Schlaglichtartig tritt die Ambivalenz im Falle des spä-

teren Stephansdomes vor Augen: hier eine massiv auf Erwerb bzw. Ausbau moderner Vokalpolyphonie westeuropäischer Prägung setzende Institution, dort die gebaute Architektur mit ihrem nicht zufällig ‚Singertor‘ benannten Südportal und dem wohl noch auf den Stifterherzog Rudolf IV. zurückgehenden Neidhartgrab – eigentlich die Grablege zweier Neidharte, des Neidhart (von Reuenthal) und des Neithart Fuchs –, einem womöglich territoriale Identität begründenden Monument der älteren Minnesangtradition, vielleicht sogar Zeugnis einer Symbolpolitik im öffentlichen Raum⁷, an das spätere Visualisierungen der populären Neidhartschwänke ebenso anknüpfen konnten wie letztlich auch die Sammlung eines Eghenvelder.

Gern würde der Musikhistoriker die letztlich leblosen Schichtungen einer abstrakt gedachten Diastatik hinter sich lassen und, gleichsam in die Rolle des Alchemisten schlüpfend, in den vielzitierten ‚Schmelzriegeln‘ des 15. Jahrhunderts eine Zuständlichkeit des Vorher und des Nachher sowie jenen nur metaphorisch (zumeist als ‚Amalgamierung‘) beschreibbaren Prozess in den Blick nehmen, in dem zuvor Unverbundenes miteinander in Berührung gebracht und Kontakte hergestellt werden, von denen einige kurzlebig, andere von Dauer gewesen sein mögen, einige verpuffen, andere nachhaltige Konsequenzen zeitigen. Doch über Wechselwirkungen innerhalb der als lokale Versuchsanordnungen möglicherweise interdependenter Bestandteile beschreibbaren Raumbefunde oder auch nur atmosphärische Konsequenzen von Veränderungen in derartigen Systemen an der einen oder anderen Stelle lässt sich vorerst nur spekulieren: Was bedeutet ein Modernisierungsschub, wie ihn die Hofkapelle unter Albrecht II. erfährt und wie er sich praktisch zeitgleich in Wien auch an Stiftskirche und Stadtschule vollzieht, in Hinblick auf das pflegende Bewahren eines älteren Repertoires? Und was bedeutet – am entgegengesetzten Ende der Skala – ein Traditionsverlust, wie er sich noch während Albrechts Zeit als Herzog mit der Melker Reform⁸ im vormaligen Hauskloster der Babenberger, dem Wiener Schottenstift, nach dem Abzug der ursprünglich iro-schottischen Mönche nach Regensburg und der Neubesiedlung von Melk aus bereits wenige Jahre zuvor (1418) anbahnt? Können

7 Vgl. GERTRUD BLASCHITZ (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild* (Medium Aevum Quotidianum, Sonderband 10, mit CD-ROM), Krems 2000 (darin insbes. DIES., „Das sog. Neidhart-Grabmal zu St. Stephan und andere Dichtergräber“, 171–188); MARC LEWON, „Neidhart in Vienna“ [Blog, 22.7.2013], in: *Musikleben – Supplement: News and byproducts from the research project „Musical Life of the late Middle Ages in the Austrian Region (1340–1520)“*, <<http://musikleben.wordpress.com>>, 31.1.2014.

8 Zur Repertoiregewinnung im Zuge der Reform von Subiaco-Melk und dem Sonderfall der *Phaetra*-Handschriften, die das Grundgerüst des Reformchorals wie in einem ‚Köcher‘ zusammenfassen, vgl. vorläufig ROBERT KLUGSEDER, „Die Auswirkungen der Melker Reform auf die liturgische Praxis der Klöster“, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 123 (2012), 169–209.

derlei Prozesse Anlass geben zu traditionssichernden Maßnahmen, die dann womöglich an einem ganz anderen Punkt der Versuchsanordnung als Repertorialisierung zu Tage treten?

Eine behutsame Annäherung an derartige Fragenkomplexe muss künftigen Forschungen vorbehalten bleiben, die jedoch dank der hier vorgelegten, insgesamt dreizehn Einzelstudien – zugleich Momentaufnahmen einer Forschung, die das 15. Jahrhundert zu einer der wohl am intensivsten bearbeiteten Epochen überhaupt werden lässt – ihr notwendiges Fundament finden.

GRUNDSÄTZLICHES

Reinhard Strohm

RITUAL – REPERTOIRE – GESCHICHTE : IDENTITÄT UND ZEITBEWUSSTSEIN

Das Verhältnis von Betrachter und Objekt in der geschichtlichen Rückschau hat eine merkwürdige Tendenz. Der Geschichtsforscher bemüht sich zwar, das eigene Zeitbewusstsein kritisch zu reflektieren, geht aber selten so weit, jenes der Menschen der Vergangenheit zu berücksichtigen: ein von Reinhart Koselleck zuerst beschriebenes Problem.¹ Wir denken uns historische Vorgänge als in ihre eigene Gegenwart voll integriert, nicht als durch ihre eigene Vergangenheit und Zukunft mitgeprägt. In Wirklichkeit muss im Handeln der Menschen ihre uns kaum zugängliche Erinnerung mitgespielt haben, und ihre Zukunftsprojektionen sind meist noch schwieriger zu erfassen. Auch in der Geschichte gab es Geschichte (obwohl sie anders praktiziert wurde als heute), und die sogenannte ‚Identität‘ wurde vom Zeitbewusstsein mitbestimmt. Dies zu vernachlässigen hat zur Folge, dass uns die Vergangenheit zwar tendenziell als Alterität erkennbar sein mag, ihre ‚eigene Identität‘ jedoch, d. h. das Bewusstsein, aus dem heraus sie sich erklärt, für uns Konjektur bleibt.

Wie aufschlussreich für das Identitätsproblem die Frage nach dem Zeitbewusstsein der beteiligten Menschen ist, zeigt sich am besten an denjenigen geschichtlichen Prozessen und Praktiken, die selbst mit Zeitverhältnissen rechnen mussten. Musik gehört insgesamt in irgendeiner Weise dazu. Hier soll ein Vorgang der musikalischen Repertoirebildung untersucht werden, in dem die Beeinflussung durch Vergangenheit und Zukunft gewissermaßen schwankte, ja sogar entgegengesetzte Präferenzen zulassen konnte. Um die besondere Dynamik des Prozesses der Repertoirebildung hervortreten zu lassen, stellen wir ihn in die Mitte der temporal abgestuften Schrittfolge Ritual – Repertoire – Geschichte. Das heißt, wir fragen: Inwieweit sind im Bewusstsein damaliger Menschen die Prozesse des Rituals, des Repertoires und der Geschichte von der Zeitdimension mitbestimmt? Es wird sich zeigen, dass im ‚Ritual‘ die Zeitdimension am schwächsten, in der ‚Geschichte‘ am stärksten vertreten ist. Am aufschlussreichsten erscheinen dabei nicht die typischen Zeitfunktionen dieser Vorgänge selbst, sondern die dynamischen Übergänge zwischen ihnen.

1 REINHART KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 757), Frankfurt am Main 1979.

VOM RITUAL ZUM REPERTOIRE

Rituale sind keineswegs ohne Zeitfunktion, doch besteht diese vor allem in der gewollten und als normativ vorausgesetzten Einordnung einer bestimmten Handlung in die zeitliche Kontinuität. Als Beispiel eines solchen – weitgehend musikalischen – Rituals diene eine Jahrtagstiftung des Wiener Stephansdoms vom 12. März 1462, die von einer gewissen Dorothe, Witwe des weiland Lienhart Ulmer, Bürger zu Wien, errichtet wurde (Abb. 1).

Das Kollegiatkapitel zu St. Stephan bestätigt die Schenkung eines Weingartens bei Ottakring (heute: 16. Wiener Gemeindebezirk) mit dem jährlichen Pachtwert von sechs Pfund Pfennigen und verpflichtet sich, jedes Jahr am Freitag nach Ostern einen Jahrtag zu halten:²

In der weis und maynung: des nachtes mit ainer gesungenen vigil und mit den Newn lanngen lection, des morgens mit ain gesungen Selambt, und mit ainer gesprochen Mess darunder, die dann die leviten aufrichten und zu den vir Quatterbern im Jar ain yede Quatterber auch ain Mess sprechen. Und darczu bei Vigili und Requiem sein süllen an alle sawmung. Es süllen auch bey Vigili und Requiem prynnen virundczwainczigk Steckkerczen und das mitter geleut gehalten und darczu auf das grab gangen werdenn. [...] Wir süllen und wellen auch für dieselb Dorotheen dieweil Sy in leben ist, und für Iren Mann seligen, und darnach so Sy mit tod abgangen ist in den ersten Totenbrief schreiben, und für Ir beider Seln albeg auf dem Predigtstul bitten [...].

Die Pachteinkünfte werden auf jene verschiedenen kirchlichen Ämter verteilt, die involviert sind. Vergleiche zeigen, dass es sich um eine ganz und gar typische Stiftung handelt, deren Bestimmungen überhaupt nicht hätten verstanden werden können, wenn nicht das Gedächtnis der traditionellen Praxis und zum Teil deren präzise Kodifizierung vorhanden gewesen wären. Selbstverständlich wussten alle Beteiligten, was z. B. getan und gesprochen werden sollte, wenn „auf das Grab [ge]gangen“ wurde. Die Ordnung der Seelenmesse (Requiem) hatte dem Missale und Graduale zu folgen. Die Ausführung der Seelenmesse und der Vigilie mit langen Lesungen war traditionelle Chorpraxis. Die Kalenderkonzeption des Jahrtags (*anniversarium*), die durch die vier Quatterbermessen weiter strukturiert wird, band die Akteure in Zeitabläufe ein, die alle verstanden. Hier wurde also wesentlich der Versuch unter-

2 Originalurkunde („Gegeben zu Wienn am Freitag vor reminiscere in der vasten. Nach Cristi gepurd“, 1462) im Archiv der Domkirche St. Stephan zu Wien. Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Archivs, Dr. Reinhard Gruber.

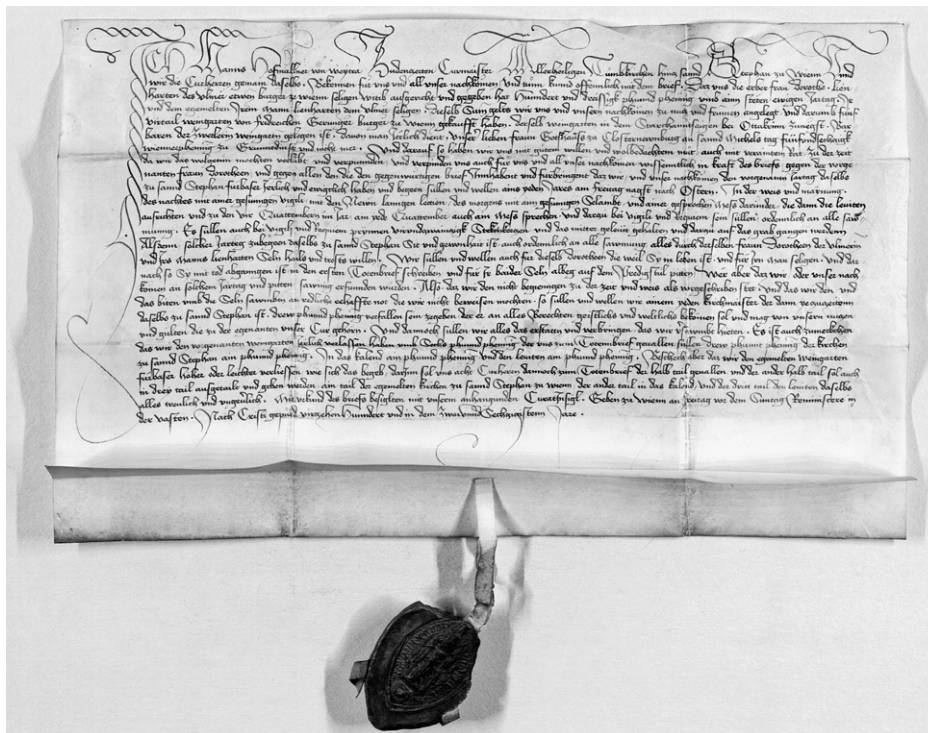


Abb. 1: Jahrtagstiftung Dorothe Ulmer, 1462
Mit freundlicher Genehmigung des Archivs der Domkirche St. Stephan zu Wien

nommen, eine bestimmte Handlung, das Singen und Sprechen liturgischer Texte, durch Einfügung in den unverändert gegliederten Ablauf der kulturellen Zeit, den sogenannten Kalender, zu legitimieren und wirkungskräftig zu machen. Die auf Gottesdienst und Kirchenchoral gegründeten Feierlichkeiten sind mehr als viele andere durch den Kalender strukturiert, der von Tag zu Tag und von Woche zu Woche ‚ersungen‘ wird.

Eine solche gestiftete Feier unterscheidet sich allerdings von bloßer Traditionalität dadurch, dass sie außer einem normativen Vergangenheitsbewusstsein auch eine Art von Zukunftsvision besitzt. Denn mit ihrer Einführung soll eine möglichst lang andauernde Situation geschaffen werden. Die in kirchlichen Stiftungen geforderten Rituale, die musikalischer oder jedenfalls performativer Art waren, sollten oft explizit sogar bis zum Jüngsten Tag wiederholt werden. Dazu benötigte man Vertragssicherheit, da im Hinblick auf die Ewigkeitswirkung der beabsichtigte Effekt – die Lösung der Seelen aus dem Fegefeuer – unbedingt sichergestellt werden musste. Wenn zwei

Rituale dasselbe beabsichtigten, sich aber voneinander unterschieden, dann bestand Gefahr, dass zumindest eines davon ineffektiv sein könnte.

Trotzdem haben sich im Laufe der Zeit die Rituale geändert, und mit ihnen ihre musikalischen Elemente. Im Rahmen einer ‚Ritualdynamik‘³ muss auch die Pflege des Kirchenchorals als wandelbar verstanden werden. Es konnten sich mehr oder weniger radikale Neuerungen und Erweiterungen durchsetzen; an der Erhaltung oder auch Restitution als ideal angesehener Versionen wurde immer wieder gearbeitet. Diese Vorgänge waren oft insofern ‚dynamisch‘, als die Besinnung auf einen befürchteten ‚Verfall‘ der Praxis zu Maßnahmen führte, die eine eigentliche Wiederherstellung des Früheren erst recht verhinderten. Vergangenheitsbewusstsein ist wie ein Virus: Hat man eine Tradition einmal damit infiziert, dann bleibt nichts mehr so, wie es war. Im Spätmittelalter gab es unzählige neue kirchliche Stiftungen – sie führten vielerorts zu Überbeanspruchung des Chorgebets und Gesangs. In die normierten Texte drangen neue Elemente ein wie Geistliches Spiel, Chorschüler, Orgel, mehrstimmiger Gesang.⁴ Am auffallendsten ist in Zentraleuropa um 1430–1450 das plötzliche Erscheinen großer Mengen polyphoner Musik: Die herkömmlichen Texte des Gottesdienstes, das Messordinarium und Proprium, werden mit ganz andersartigen Melodien gesungen. Wer brauchte sie? Was bedeutete es für die Auffassung des Rituals, wenn es durch die Hinzufügung neu erfundener polyphoner Gesänge geradezu von Jahr zu Jahr neu variiert werden konnte?

Um solche Entwicklungen zu kontrollieren und gegebenenfalls einzudämmen, wurden neue Ordinalien, Schul- und Kantoreiordnungen geschrieben. Die Kantoreiordnung von St. Stephan (24. September 1460, *Bestellung und Ordnung der Cantorey*) wird von Gernot Gruber als resitutiv interpretiert:⁵ als Maßnahme gegen neu eingetretenen Missbrauch und Innovation. In der Tat folgte sie der eigentlichen Errichtung der Kantorei unter Hermann Edlerawer in den 1440er Jahren mit zeitlicher Verzögerung nach; was inzwischen praktiziert worden war, kann von Herkommen einerseits und Experiment andererseits bestimmt gewesen sein. Als Korrektur der unmittelbar

3 Der kulturwissenschaftliche Sonderforschungsbereich „Ritualdynamik“ der Universität Heidelberg (SFB 619) veranstaltete 2008 eine internationale Konferenz „Ritual Dynamics and the Science of Ritual“. Der Konferenzbericht erscheint in mehreren Bänden; Beiträge zur Musik finden sich in Bd. 2: ANGELOS CHANIOTIS u. a. (Hgg.), *Body, Performance, Agency, and Experience*, Wiesbaden 2010.

4 Einen flüchtigen Eindruck von Wiener geistlichen Stiftungen, bei denen Schüler als Sänger eingesetzt wurden, vermittelt JOSEF MANTUANI, *Die Musik in Wien. Von der Römerzeit bis zur Zeit des Kaisers Max I*, Wien 1907 (Reprint Hildesheim 1979), 289 f.

5 GERNOT GRUBER, „Beginn der Neuzeit“, in: RUDOLF FLOTZINGER (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 1: *Von den Anfängen zum Barock*. 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Wien-Köln-Weimar 1995, Kap. 7, 199. Der Text der Kantoreiordnung ist wiedergegeben in MANTUANI, *Die Musik in Wien* (wie Anm. 4), 285–287.

vorausgehenden Praxis durch schriftliche Fixierung diente dann die neue Kantoreiordnung.

Etwas Ähnliches wie Fixierung beabsichtigen auch die mehrstimmigen Sammlungen oder Repertoires, nur ist ihr Zeitbezug ganz anders, da sie neu begründen, was und wie gesungen werden soll. So legt die zitierte Kantoreiordnung z. B. fest, dass die Schulknaben „cantum gregorianum“ und „conducten“, bei Eignung auch „cantum figurativum“ lernen und zu Hochfesten (erwähnt sind Weihnachten, Ostern, Pfingsten) vortragen sollen.⁶ Diese Anweisung betreffs der nicht-gregorianischen Gesänge ist wirkungslos ohne ein hierfür bereitzustellendes Repertoire. Wo ist dieses Repertoire? Da die Ordnung restitativ ist, könnten viele Bücher dadurch verlorengegangen sein, dass sie den bereinigten Ritualen nicht mehr genügten. Ein Beispiel hierfür mag der offenbar umfangreiche Codex mit polyphoner Musik sein, von dem Fragmente in Melk und Nürnberg erhalten sind, und den ich der Bürgerschule zu St. Stephan zuordne.⁷ Der Codex, der nicht vor ca. 1415 entstanden sein kann, wurde um das Jahr 1460 bereits entsorgt. Die erhaltenen Melker Blätter dienten als Einbände eines theologischen Werks von Jacobus Gressing de Fladnitz, der seit ca. 1441 Rektor der Bürgerschule und im zweiten Semester 1454 Dekan der Artistenfakultät war.⁸ Die Nürnberger Blätter wurden vom Buchbinder Matthias von Wien zum Binden einer Handschrift von Ptolomaeus' *Liber Almagest* verwendet. Dieser Codex gehörte Johannes Regiomontanus, der 1457 an der Wiener Universität den Magistergrad erwarb und danach die von seinem Lehrer Georg von Peuerbach begonnene Übersetzung eben des *Almagest* fortführte, bevor er 1461 Wien verließ (Abb. 2).

In der Rechnung des Kirchmeisteramtes von 1476, mit einer Liste der Bücher auch der Kantorei, dürfte dieser Codex also nicht mehr vorkommen. Trotzdem besaß die Kantorei damals nicht nur „zwei Gradual“, „zwei Antiphonarii“, sondern auch

drey grosse Cancional des Hermans, ain gross Cancional des Jacoben, sechs klaine Cancional, ~~ain rats Cancional mit etlichen Sextern~~, ain rats Cancional des Jacoben, ain alts Cancional mit ettlichen Sextern, klaine puechl mit proficien, das register des cantor.⁹

6 MANTUANI, *Die Musik in Wien* (wie Anm. 4), 286.

7 REINHARD STROHM, „Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria“, in: *Musica Disciplina* 38 (1984), 205–230, 215–217. Ein wichtiger neuer Beitrag hierzu ist MICHAEL SCOTT CUTHBERT, „The Nuremberg and Melk fragments and the international Ars Nova“, in: *Studi Musicali*, nuova serie I/1 (2010), 7–51. Cuthbert stimmt mir in der wesentlichen Frage der Provenienz zu, denkt aber an eine Gruppe mehrerer Handschriften, die von demselben Scriptorium ausgeführt wurden (22 f.).

8 Zur Universitätsfunktion vgl. *Dekane der Artistenfakultät 1416–1555*, hg. vom Archiv der Universität Wien, <<http://www.univie.ac.at/archiv/artreg/Dekansliste.pdf>>, 21.5.2011.

9 KARL UHLIRZ, *Die Rechnungen des Kirchmeisteramtes von St. Stephan zu Wien über die Jahre 1404*,

Es wird nicht nur zwischen großen und kleinen Büchern unterschieden, sondern auch zwischen alten und neuen; offenbar sind die drei großen Kantionalien des Hermann älter als das große und das rote des Jacob, aber älter als beide ist wahrscheinlich dasjenige mit etlichen Sexternen, dass der Schreiber irrigerweise zuerst mit „rat“ anstatt „alt“ bezeichnet hatte.

Im Zusammenhang mit der Kantoreiordnung dürften die vier oder fünf *großen* Kantionalien neueren Datums *conducten* oder *cantus figurativi* enthalten haben, oder beides. Die kleinen Kantionalien könnten Prozessionare oder Psalter für die Schüler gewesen sein, und die „proficien“ sind vielleicht Professformulare; sonst sind die Choralbücher separat aufgeführt. Der nur von den geeignetsten Schülern mit ihrem Subcantor und Gehilfen ausgeführte *cantus figurativus* muss jedenfalls in der Kantorei schriftlich verfügbar gewesen sein.

Höchstwahrscheinlich verweist der Name „Herman“ auf den Komponisten Hermann Edlerawer, der in den 1440er Jahren Kantor an St. Stephan war. Für „Jacob“ gibt es zwei Kandidaten. Einer von ihnen lebte im 14. Jahrhundert; der andere hingegen war der soeben genannte Rektor der Bürgerschule, Jacobus Gressing von Fladnitz, Theologe und Erzieher Erzherzog Maximilians, der somit als musikfreundlich ausgewiesen wäre; dass das Pergament des Melker Musikfragments zum Binden seines eigenen Werks diene, könnte bedeuten, dass die Musikhandschrift ihm persönlich gehört hatte (und nicht etwa der Kantorei als Institution) und ein Vorläufer seiner beiden 1476 bezeugten Kantionalien war.

Die Hinweise des Inventars auf individuelle Besitzer und/oder Kompilatoren solcher nicht-gregorianischer Gesangbücher knüpfen an rezente Vergangenheit an, sind individualisiert und vielleicht ereignisnahe. Viele Codices mit mehrstimmiger Musik dieses Jahrhunderts verweisen auf Individuen, jedenfalls mehr als auf Institutionen. Die Benennung eines polyphonen Codex nach einem Kompilator oder Besitzer war anscheinend schon Notre-Dame-Praxis. Selbst wenn nämlich die Verbindung des *Magnus liber organi* mit Leoninus und Perotinus Phantasie wäre, ist doch die Praxis, dass man eine Sammlung von Gesängen überhaupt mit einem bestimmten Namen verband, nicht moderne Komponistenverherrlichung, sondern zeitgenössische Gedächtnishilfe und Symbol von Authentizität.

Die Wiener *conducten* waren höchstwahrscheinlich die geistlichen, meist einstimmigen Lieder, Benedicamus-Tropen oder *cantiones*, die als Nachfolger der hochmittelalterlichen *conductus* von jungen Klerikern und Schülern zu Hochfesten, vor allem zu Weihnachten und zum Eselsfest, auch öffentlich und bisweilen zu Mysterienspielen

1407, 1408, 1415–1417, 1420, 1422, 1426, 1427, 1429, 1430, 1476, 1535, Wien 1902, 477, zitiert aus fol. 184v–185r (Streichung original).

2

Hygenus vita q̄ p̄cedit arte polluta m̄ f̄ in tua pas manū r̄ d̄m̄m̄ r̄ p̄d̄f̄c̄e p̄h̄n̄d̄a n̄ l̄tt̄e
 unde non ferre flore f̄r̄p̄t̄ f̄ f̄ḡm̄m̄ ore atq̄ p̄t̄at̄e d̄m̄ sic ad̄er̄s h̄on̄e d̄m̄t̄ h̄oc h̄on̄e q̄ laud̄ f̄r̄e
 vera regens r̄ falsa regens c̄uet̄ ad̄amat̄ f̄ d̄ȳans r̄ q̄m̄a leges non d̄haat̄ q̄ for̄s quā beh̄e d̄m̄ d̄gent̄is
 m̄cepta m̄lli / m̄cepta d̄st̄ent̄ m̄d̄f̄id̄ilīs d̄s m̄f̄are v̄te m̄nd̄i d̄ct̄os t̄bi h̄ic̄s vera quis h̄ic̄s r̄op̄t̄ s̄ h̄ic̄
 n̄f̄ h̄ic̄s d̄re r̄ump̄es nec s̄ibi q̄nta d̄us est nec man̄c̄es nec illa d̄ilet̄ qūes d̄nt̄ d̄ar̄at̄ f̄ s̄m̄ m̄t̄
 p̄p̄ar̄ia d̄ero d̄iḡe f̄at̄ p̄ent̄ h̄ic̄e c̄u f̄l̄ōe r̄op̄h̄ia h̄oc ap̄te m̄ent̄ non p̄p̄het̄ q̄ ar̄te m̄t̄ m̄f̄e s̄ h̄ic̄e
 adeo d̄ant̄ d̄f̄ere h̄ent̄s m̄f̄ormat̄ q̄m̄ d̄f̄er̄t̄ iſte m̄nd̄ me q̄m̄ t̄m̄ ubi d̄o f̄ic̄ laud̄ gl̄oria x̄p̄i
 Tenor fin⁹ Suſſe an Contratenor Lust auff

Abb. 2: Das Nürnberger Fragment (D-Nst lat. 9, fol. 2r) eines Wiener Kantionals von ca. 1415: Ars-Nova-Motette *Degentis vita* mit deutschen Aufführungshinweisen; siehe S. 405, Tafel I Mit freundlicher Genehmigung der Stadtbibliothek Nürnberg

gesungen wurden. Diese im österreichischen Raum öfters belegte Praxis hat rituelle Züge, ist aber eine freiere Zutat zum Ritus und benötigt kein verbindliches liturgisches Buch, sondern ein Repertoire, aus dem je nach Bedarf geschöpft werden kann.

Als der Bozener Priester Johannes Lupi (Volp) 1455 sein Testament schrieb, vermachte er der Bozener Pfarrkirche alle seine „*cancionalia*, oder auch *cantus figurativi*, sechs Bücher, groß und klein“. ¹⁰ Durch Peter Wright wissen wir, dass Lupi seine Musiksammlung größtenteils selbst geschrieben hatte – nämlich in den Trienter Codices 87 und 92 – und dass er deren musikalischen Inhalt hauptsächlich an den Habsburgerhöfen erworben haben muss. ¹¹ Da er 1428 an der Wiener Universität immatrikuliert wurde, könnte er Edlerawer noch gekannt haben, vielleicht sogar Hermann Pötzlinger, der um 1440 in Wien studierte und sein eigenes umfangreiches Polyphonie-Repertoire sammelte, das er später seiner Institution, dem Kloster St. Emmeram in Regensburg, hinterließ. ¹² Wie wir sahen, besaß auch die Kantorei von St. Stephan „*cancionalia* [...], groß und klein“, die ihr von namentlich genannten Musikern hinterlassen worden waren.

Weil Lupis Testament wegen seines damals nicht erfolgten Ablebens nicht vollzogen wurde, scheint es logisch, dass seine Kantionalien mitsamt ihrem Besitzer selbst nach Trient gelangten, wo sie heute als *Tr87* und *Tr92* erhalten sind. In diesen beiden Codices lassen sich heute mit etwas gutem Willen fünf große und kleine Teilsammlungen oder *libelli* ausmachen. Der sechste *libellus* ist verschollen. Oder vielleicht doch nicht? Man könnte fast an den umfangreicheren Codex *Tr93* denken, dessen Corpus ein reiches internationales Repertoire mehrstimmiger Messensätze umfasst und der bereits ab etwa 1455 von dem neuen Succentor Johannes Wiser fast vollständig kopiert wurde. Ich bin allerdings eher der Meinung, dass *Tr93* nicht Johannes Lupi gehört hat. ¹³

10 *Omnia cancionalia vel figuratus cantus quos habeo in omni potestate mea qui sunt sex libri magni et parvi.* Transkription des Testaments nach PETER WRIGHT, „On the Origins of Trent 871 and 922“, in: *Early Music History* 6 (1986), 245–270, 265–270.

11 WRIGHT, „On the Origins“ (wie Anm. 10).

12 Vgl. IAN RUMBOLD unter Mitarbeit von PETER WRIGHT, *Hermann Pötzlinger's Music Book: The St Emmeram Codex and its Contexts* (Studies in Medieval and Renaissance Music 8), Woodbridge 2009. Siehe auch den Beitrag von IAN RUMBOLD im vorliegenden Band.

13 Vgl. RUDOLF FLOTZINGER, „Die Trienter Codices: Rezeptions- und Bedarfsfragen“, in: BIRGIT LODES (Hg.), *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht: Eine Ringvorlesung* (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 1), Tutzing 2007, 205–228, bes. 207–210. Flotzinger hält den Schulrektor von 1455, Johannes Prenner, für den Besitzer und Hauptschreiber von *Tr93*, und schlägt dessen Identifikation mit einem Johannes Prenner de Prawnow (Braunau am Inn) vor, der 1447 in Wien immatrikuliert wurde. Es lässt sich ergänzen (ohne dass damit die Identifikation des Schreibers von *Tr93* als nachgewiesen gelten soll), dass ein Hanns Prenner im Jahre 1447 Kaplan an St. Stephan, Wien, gewesen ist: siehe ALBERT R. VON CAMESINA, „Regesten zur Geschichte des St. Stephans-Domes in Wien“, in: *Blätter des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich*, N. F. III (1869), 201, Nr. 375

Repertoire ist Planen, Sammeln, Abschreiben, Vorschreiben, Sichten, Selektionieren, Ausschließen, Einschließen. Repertoires werden willentlich geschaffen, wobei Alternativen bewusst ein- oder ausgeschlossen werden. Der Repertoirebegriff, den Ian Bent und Stephen Blum im *Grove Dictionary* anbieten, überzeugt mich nicht.¹⁴ Sie begründen die innere Konstitution von Repertoires allein mit sozialen und außerkünstlerischen Einflüssen, aus denen diese Selektionen dann strikt kausal hervorgehen. Ich glaube vielmehr, dass das Schaffen musikalischer Repertoires eine Auseinandersetzung mit vorhandenen Alternativen erfordert und somit nicht nur von außen als Alterität erscheint, sondern auch von innen als Selbstbehauptung, im Zuge einer Identitätsfindung konzipiert wird. Dies hängt wesentlich davon ab, ob sich das individuelle Bewusstsein auch als zeitlich selbständig konstituieren kann, einen ‚Neuanfang‘ zu machen in der Lage ist.¹⁵

Der Schreiber von *Tr93* war bei seiner organisatorisch-künstlerischen Arbeit sowohl von Ritualen und Traditionen bestimmt als auch verantwortlich für Entscheidungen, zu denen es Alternativen gab. Er ordnete seine monumentale Sammlung aufgrund eines großen Plans. Introiten, Sequenzen und Ordinariumssätze sind ihren Gattungen entsprechend zu Gruppen zusammengestellt und in der Reihenfolge ihrer Aufführung in der Messfeier angeordnet. Diese Ordnung nach Gattungen, die z. B. auch im bekannten Old Hall Manuscript vorliegt, nenne ich ‚Kyriale-Typus‘.¹⁶ Aber innerhalb der Gattungsgruppen folgen in *Tr93* die choralebundenen Introiten, z. T. auch Kyrie und Sequenzen, der Festordnung des Temporale, Sanctorale und Commune Sanctorum. Obwohl also die Sätze im Corpus der Handschrift alle zum liturgischen Bereich des Graduale gehören, wird dessen Struktur umgestülpt: Dort sind ja gewöhnlich Messzyklen gebildet, deren Reihenfolge dem Festzyklus folgt; hier dagegen entspricht die Großanlage einer einzelnen Messfeier, und die Einzelordnung folgt dem Festzyklus.

Ferner hat der Schreiber besonders bei den Introiten, der ohnehin umfangreichsten Sammlung polyphoner Vertonungen dieser Gattung, die wir aus der frühen europäischen Musiküberlieferung besitzen, zwischen den einzelnen Festen immer wieder leere

(30. Oktober 1447: *Hannsen Prenner Kaplan der 11000 virgin altar und St Berthelmes capelln*). – Zu *Tr93* siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von RUDOLF FLOTZINGER.

14 IAN D. BENT/STEPHEN BLUM, Art. „Repertory“, in: *NGroveD2* 21 (2001), 196–198.

15 Zugegeben, es besteht hier die Gefahr, dass wir diese Interpretation deswegen bevorzugen, weil sie bequemer ist und unserem modernen Individualismus schmeichelt. Andererseits wäre es noch schlimmer, sollten wir unseren verstorbenen Artgenossen, die sich nicht mehr wehren können, jede Eigenverantwortlichkeit in der Schaffung ihrer Kultur absprechen.

16 Vgl. REINHARD STROHM, „European Cathedral Repertoires and the Trent Codices“, in: PETER WRIGHT (Hg.), *I codici musicali Trentini. Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca*, Trient 1996, 15–30.

Seiten gelassen, wohl um weitere Introiten einzuordnen. Dieses Vorgehen setzt eine zukünftige Zeitspanne voraus, innerhalb derer nach Erwartung des Schreibers das Repertoire sich vergrößern würde. Doch ist es offenbar nicht in dem Maße gewachsen, wie der Schreiber erwartet hatte, oder er verlor den Zugang zu neuem gattungsgleichen Material, denn mehrere Lücken wurden stattdessen von ihm und dann von Johannes Wisner mit Kompositionen anderer Gattungen gefüllt: Dem Weihnachtsintroitus *Puer natus* folgt ein Lied von der Martinsgans, danach zwei Magnificat.¹⁷ Ein weiteres Magnificat und eine Marienantiphon stehen zwischen Introiten des Commune Sanctorum, und ein dreisätziger Messordinariumszyklus (von Bedyngham) zwischen Himmelfahrt und Pfingsten. Wisner hat in seiner Kopie dieser Sammlung in *Tr90* die eingeschobenen Fremdgattungen meist ausgemerzt und damit die Systematik des Repertoires perfektioniert. Ohne eine bewusste Ausrichtung auf institutionelle Funktionen und deren rituelle Praxis – also z. B. hinsichtlich einer erwarteten oder erhofften Anstellung als *succentor* – dürfte seine Kopie von vornherein nicht in Angriff genommen worden sein.¹⁸ Andererseits hat Wisner später systemfremde Zusätze auch in den Band *Tr90* eingetragen – offenbar da sich die Repertoirefunktion der ganzen Sammlung inzwischen verschoben hatte. Als *Tr93* kopiert wurde, galt noch ein striktes, der Vorlage verpflichtetes Repertoireverständnis; als *Tr90* hergestellt war, wurden beide Handschriften eher zum Sammelbecken neu verfügbar gewordener und z. T. informeller, außerhalb des Ritus bzw. der Zeremonie stehender, auch weltlicher Musik.¹⁹

17 Das erste stammt von Christofferus Anthonii, einem italienischen Notar aus Molveno, und wurde von Johannes Wisner in *Tr93* eingetragen. Zu den Trienter lokalen Praktiken und Musikern vgl. RUDOLF FLOTZINGER, „Auf der Suche nach einheimischen Komponisten in den Trienter Codices. Fakten, Möglichkeiten und Schlussfolgerungen“, in: MARCO GOZZI (Hg.), *Manoscritti di polifonia nel quattrocento europea. Atti del convegno internazionale di studi, Trento, Castello del Buonconsiglio, 18–19 ottobre 2002*, Trient 2004, 193–203, sowie DERS., „Die Trienter Codices“ (wie Anm. 13), 207–210.

18 Diese Beobachtung berührt sich mit der These von PETER WRIGHT, „Watermarks and Musicology: The Genesis of Johannes Wisner's Collection“, in: *Early Music History* 22 (2003), 247–332, *Tr93* und *Tr90* seien beide in München entstanden, weil ein Teil des verwendeten Papiers häufig in Bayern nachzuweisen ist. Ich halte die Methode, die örtliche Provenienz eines Codex von den verwendeten Papiersorten her zu bestimmen, für zu unsicher. Falls die hier in Frage kommenden (italienischen) Papiere nicht ohnehin in Trient verfügbar waren, so könnten sie auch von den vielen Neuankömmlingen des Trienter Klerus mitgebracht worden sein. Wenn ein Zusammenhang zwischen *Tr93* und dem aus Braunau stammenden Johannes Prenner besteht, könnte gerade dieser das Papier – wenn nicht überhaupt die fertige Handschrift *Tr93* – aus Bayern bzw. Wien mitgebracht haben. Entsprechendes gälte für Wisner, dessen Identifikation mit einem „Johannes organista de Monaco“ an der Wiener Universität 1454 weiterhin diskutiert werden muss (vgl. FLOTZINGER, „Die Trienter Codices“ [wie Anm. 13], 207).

19 Hierzu sind die in *Tr90* neu eingetragenen und nicht aus *Tr93* übernommenen Stücke wichtig. Vgl. MARCO GOZZI, *Il manoscritto Trento, Museo provinciale d'arte, cod. 1377 (Tr 90): con un'analisi del repertorio non derivato da Tr 93*, Cremona 1992.

Es handelt sich bei den Messkompositionen dieser Codices um ein ‚Repertoire‘, weil im Gegensatz zu einer dem ‚Ritual‘ dienenden Sammlung, wie sie z. B. das Graduale darstellt, für einzelne Feste jeweils mehrere verschiedene Gesänge angeboten werden. Das ist der Choraltradition ganz fremd. Traditionell gesinnte Geistliche, selbst wenn sie mehrstimmigen Gesang als solchen tolerierten, konnten immer noch fragen: Wozu brauchen wir jetzt sieben *Resurrexi*, fünf *Spiritus domini* usw., wenn uns doch seit Jahrhunderten je eine Melodie genügt hat? Die Wirksamkeit eines Rituals ist ja, wie erwähnt, gerade dann gefährdet, wenn die Art der Ausführung gleichsam unkontrolliert wechseln kann. Die Polyphonie konnte dabei fast als sekundärer Aspekt betrachtet werden. Dass daran gedacht war, je verschiedene Vertonungen z. B. des *Resurrexi* an den einzelnen Tagen der Osterwoche zu singen, ist ganz unwahrscheinlich, denn so viel Mühe mit neuem Material konnte sich die Schola gerade in der Osterwoche nicht nehmen. Vielmehr war hier polyphones Material auf Jahre hinaus gesammelt. Die Identität, der diese monumentale Sammlung dient, ist die einer sozialen Gruppe, die von nun an für lange Zeit solche Musik zu pflegen entschlossen war. Es ist wie eine Stiftung, deren rituelle Inhalte aber nicht strikter Tradition entstammen, sondern Kompositionen, Neuanfänge sind.

VOM REPERTOIRE ZUR GESCHICHTE

Die Jahre um 1450–1455, in denen das große Messenrepertoire von *Tr93* aufgezeichnet wird, sind auch die Entstehungszeit von Enea Silvio Piccolominis *Historia Austrialis*, deren Berichterstattung bedeutender Umbrüche in der regionalen Geschichte besonders auf habsburgische Identität abhebt und von biographischen und autobiographischen Zeugnissen durchflochten ist.²⁰ Die *Germania* des Tacitus war soeben entdeckt worden und wurde 1455 aus Hersfeld zu Enea Silvio gebracht. Dieser teilte mit seinem Kollegen, dem savoyischen Sekretär Martin le Franc, ein Interesse an nationaler Geschichte. Da er auch mit dem damals ernannten Trienter Dompropst Johannes Hinderbach gut bekannt war, wusste er wohl von den Bemühungen regionaler Musiker und ihrer Mäzene, durch aufwändige Sammeltätigkeit die Vergangenheit in gegenwärtige Identität und erhoffte Zukunft zu verwandeln.

Geschichte ist Vergangenheit; schriftliche Repertoires können Vergangenheit implitizieren oder repräsentieren. Geschichte ist aber auch mehr als Vergangenheit, näm-

20 Eneas Silvius Piccolomini, *Historia Austrialis*, 2 Bde., hg. von JULIA KNÖDLER/MARTIN WAGENDORFER (Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum 6; Scriptorum Rerum Germanicarum, Nova Series 24), Hannover 2009.

lich deren formalisierende und normative Deutung. Es fragt sich, inwieweit Repertoires auch zu dieser beitragen können. Musikalische Aufzeichnungen, mehr noch als Textaufzeichnungen, erzeugen gerade in ihrem Abgehobensein von der erklingenden Wirklichkeit eine Differenz zwischen ‚so war es‘ (so klang es) und ‚so ist es‘ (so sieht es auf dem Papier aus). Die schriftliche Überlieferung überbrückt den Abstand zwischen ‚Einfrieren‘ und ‚Wiederauftauen‘ des Klanges; die Notation hat einen Januscharakter zwischen Vergangenheit und Zukunft. Solche *différance* (nach Jacques Derrida, unter Betonung des Aspekts der zeitlichen Verschiebung der Bedeutung) kennzeichnet auch Geschichtsschreibung: Ihre Rationalisierung oder Abstraktion der Vergangenheit stellt Prämissen bereit, aus denen neue Wirklichkeit abgeleitet werden kann. Johannes Tinctoris kam angesichts von musikalischen *Aufzeichnungen* vergangener Musik auf die historiographische Idee einer Erneuerungsbewegung in der musikalischen Kunst, zum ersten Mal in der Musikgeschichte.²¹

Eine solche Brückenfunktion zwischen Vergangenheit und Zukunft ist besonders gut erkennbar in der schriftlichen Aufzeichnung musikalischer Repertoires. Unsere wissenschaftliche Geschichtsschreibung der Musik, die mit Tinctoris beginnt, erkennt heute manche dieser Repertoires als älter oder jünger, auch z. B. als chronologisch kürzer oder länger, stilistisch fortschrittlicher oder retrospektiver. Man darf fragen, was ihre Besitzer über *diese* Zeitlichkeit ihrer Repertoires wussten. Viele mittelalterliche Musik-Repertoires – Notre-Dame, Manesse, Le Puy, Cividale, Squarcialupi usw. – hatten, wie überhaupt das Buch- und Schriftwesen der Epoche, eine eher bewahrende, rückwärtsgewandte Funktion: Man schrieb, um etwas bereits nicht mehr ganz der Gegenwart Angehöriges vor dem Vergessen zu bewahren; man diente der *memoria*. Anders einige um 1430–60 neu entstehende Repertoires (Trienter Codices, St. Emmeram, Bologna Q 15, Oxford Can. misc. 213), welche sich individueller Initiative verdanken; allein schon durch ihren Umfang, aber erst recht durch die Neuheit ihrer Inhalte, überschießen diese Sammlungen den Zweck der *memoria*. Pötzlinger, Lupi, Wisner und ihre italienischen Kollegen haben all diese Musik, vor allem die ganz neue, nicht in ihrem eigenen Umkreis entstandene, nicht nur dazu angehäuften, um sie für ihre Institutionen zu sichern und vor kollektivem Vergessen zu bewahren, sondern noch mehr, um sie zu praktizieren und in ihren bewegten Lebensläufen mit den neuen Errungenschaften auf Augenhöhe zu bleiben.

Obwohl es manchmal behauptet wird, ist der Vorgang der Repertoirebildung und -überlieferung nicht gleichzusetzen mit ‚Kanonbildung‘. Erstens sind Kanons Se-

21 Vgl. REINHARD STROHM, „Music, Humanism and the Idea of a ‚Rebirth‘ of the Arts“, in: DERS./ BONNIE J. BLACKBURN (Hgg.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages* (The New Oxford History of Music, new edition, III/1), Oxford 2001, 346–405, bes. 360–368.

lektionen aus vorhandenen Repertoires, folgen diesen also nach. Zweitens sind die Auswahlkriterien bei Repertoires meist nicht normativer, sondern eher praktischer Art: Es wird z. B. ins Repertoire aufgenommen, was man auszuführen in der Lage ist, und weggelassen, was nicht. Repertoires begrenzen sich durch die Interessen und Praktiken von Individuen, Gruppen oder Institutionen, Kanons hingegen durch die normative Evaluierung von etwas bereits Überliefertem.²² (Der Kanon der Bibel ist sinnvoll dadurch, dass er konkurrierende religiöse Schriften der Epoche auf Grund innerer Merkmalsbewertung ausschließt.) Drittens appelliert Kanonbildung an eine weitverbreitete Benutzerschicht, entwickelt sich allmählich, summiert Debatten und Urteile, während Repertoires – zumal in der hier betrachteten Epoche – oft ad hoc entstehen und auch schnell veralten können.

Freilich muss der Übergang von Repertoireformierung zu Kanonbildung als fließend gelten. Aber gerade dies hat insofern mit Geschichte und Zeitbewusstsein zu tun, als fortschreitende Kanonisierung die zukunftsgerichtete Repertoirebildung gleichsam umkehrt: Die Funktion des Erhaltens tritt gegenüber der Funktion des Begründens und Planens hervor. Im Laufe der Zeit und in der historischen Rückschau werden ältere Repertoires allmählich zu Geschichtszeugen. Und da dieser Vorgang bekannt ist, kann Repertoirebildung manchmal bereits der Intention nach historiographische Absichten einschließen.

Als ein Beispiel dafür mögen die beiden großen Wolkenstein-Handschriften dienen. Sie sind zunächst Repertoires: Aufzeichnungen aller oder vieler vom Autor über Jahre hinweg geschaffener und vorgetragener Gesänge. Es handelt sich aber offensichtlich nicht um bloße Sammelbecken des Vorhandenen; selbst wenn *WoA* (angelegt 1425) so intendiert gewesen wäre, so unternimmt doch *WoB* (1432) nicht einfach eine Aufstockung des Bestandes (was bereits innerhalb von *WoA* der Fall gewesen war), sondern eine Redaktion. Dass sich in beiden Quellen aber auch der Übergang zu Wertung und Geschichtsschreibung zumindest andeutet, ergibt sich aus dem Verhältnis zwischen dem autobiographischen Gehalt einzelner Lieder und dem der Handschriften insgesamt. Selbstverständlich enthalten die Lieder biographische und somit virtuell historische Zeugnisse. Geschichtsschreibung bedeutet jedoch nicht einfach das Überliefern biographischer Details, sondern ist darüber hinaus eine deutende Darstellung (*demonstratio*) zum Zweck einer sozialen Wirkung.²³

22 Vgl. die kontrastierenden Positionen des Round Table „Costituzione e conservazione dei repertorii polifonici nei secoli XIV e XV: Introduction“, in: ANGELO POMPILIO u. a. (Hgg.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Turin 1990, Bd. 1: *Round Tables*, 93–96.

23 Es erscheint zunehmend wichtig und möglich, moderne, quellengestützte Historiographie mit literarischer, deutender Rückschau zu vergleichen. Entscheidendes Hilfsmittel der ersteren ist *Die Lebens-*

Die Rolle des Autobiographischen in den Liedern Oswalds von Wolkenstein ist bekanntlich umstritten: Es geht nicht nur darum, dass einzelne Aussagen erfunden oder von literarischen Stilmodellen beeinflusst sein können, sondern auch darum, dass das lyrische Ich vom autobiographischen divergiert und sich seine Ausdrucksweisen aus den biographischen Details wie aus einem Rohmaterial zusammenstellt. Oswalds am stärksten autobiographische Lieder, vor allem das berühmte *Es fügt sich, do ich was von zehen jaren alt* (Kl. 18), stellen vorhandene oder erträumte Erinnerungen in einen didaktisch-moralischen Rahmen.²⁴ Aus der (rituellen) *memoria* wird bei Oswald eine (rhetorische) *demonstratio* – nicht unbedingt im Sinn einer eindeutig zweckgebundenen Aussage, sondern eher zur Verdeutlichung einer „Wertrationalität“ (Max Weber), die aus vergangenen Ereignissen herausdestilliert und als Prämisse der Zukunft überliefert werden kann.

Ein solches Verhältnis von Selbstdeutung und Zeitbewusstsein charakterisiert nun auch die Liederhandschriften als Ganze. Sie sind als Objekte zum Vorzeigen gedacht, um im Sinne der *memoria* an den Autor zu erinnern. *WoB* erfüllt diesen Zweck mehr als *WoA*, obwohl nicht ganz sicher ist, inwieweit letztere bereits dasselbe bezweckt hatte, nur in einfacherer Form, oder ob es zwischen beiden zu einer bewussten Neubestimmung kam. Die Handschriften sind aber auch in ihrer Gesamtheit Mittel der *demonstratio*. Schon die vorangestellten Inhaltsverzeichnisse, ganz zu schweigen von den Porträts, dienen dem Zweck deutender Überlieferung, sollen also nicht nur die Praxis des Besitzers begleiten, wie es bei einer individuellen Repertoiresammlung der Fall sein könnte. Das in beiden Handschriften an den Beginn gestellte Lied, *Ain anefangk* (Kl. 1), bezieht sich sowohl erinnernd und erzählend als auch reflektierend und bereuend auf das gesamte bisherige Leben des Autors. Dieses Prologlied markiert den Übergang von sammelnder Erinnerung zu deutender Abstraktion auf der Ebene der Handschriften selbst, nicht nur des einzelnen Liedes. Der normative ‚Anfang‘ ist nicht der von Oswalds Leben, sondern der seiner Selbstbesinnung, und dies drückt erst die Anordnung der Handschriften als Ganzes aus. Somit wird eine dem Inhalt nach retrospektive Sammlung durch neue Anordnung zu einer geschichtsdeutenden Aussage.

Die Niederschrift der Musik in *WoA* und *WoB*, die nur Spezialisten verständlich war, vergrößert in entscheidendem Maß jene *différance* zwischen Aussage und Rezeption, aber auch zwischen Eigenem und Fremdem, die bereits rein literarische Niederschriften kennzeichnete. Die Musiknotation, die Oswald für seinen eigenen Vortrag

zeugnisse Oswalds von Wolkenstein: Edition und Kommentar, hg. von ANTON SCHWOB, 5 Bde., Wien-Köln 1999–2010.

²⁴ Vgl. die Interpretation von SIEGLINDE HARTMANN, „Oswald von Wolkenstein, ‚Es fügt sich‘“, in: HELMUT TERVOOREN (Hg.), *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter* (Reclam 8864), Stuttgart 1993, 299–318.

sicher nicht benötigt hätte, war insofern geschichtliches Zeugnis seiner (freilich konjekturalen) Identität, als sie durch Anwendung von Solmisation und *mensura* den Status des Autors als *musicus* auswies. Jedoch konnten die Leser und Nachbesitzer, vor allem Oswalds Nachkommen, die Handschriften – sei es lesend, musizierend oder auch nur betrachtend – ohne klangliche Vermittlung durch den Autor benutzen. Sie sollten diese als geschichtliches Zeugnis und Paradigma betrachten.²⁵ Dies war eine für die Nachwelt bestimmte, historiographische Intention, die sich mithilfe der Gesamtgestaltung des Repertoires vollzog, darunter z. B. der Entscheidung, alle Lieder mit Notation zu versehen. Somit wurde auch hier der Übergang vom Repertoire zur Geschichte erst auf der Ebene des Gesamtkonzepts wirklich vollzogen.

Laurenz Lütteken hat die Sonderstellung musikalischer Aufzeichnungen im allgemeinen Schriftwesen betont und ihnen einen besonderen Wirklichkeitsbezug zugesprochen; er sieht dort keinen „vordergründigen naheliegenden Bezug zu dem, was heute ‚Praxis‘ heißt“.²⁶ Im Falle Oswalds werde der Status der Musikhandschrift mit allen möglichen anderen Ansprüchen ‚durchkreuzt‘. Einer davon ist sicherlich deren historiographischer Anspruch: ein Ausnahmefall in dieser Zeit und Region. Aber es gibt manche anderen Zeugnisse von Memorialkultur in der Musik jener Epoche, seien es Musikermotetten oder Musikertestamente, Porträts auch anderer Autoren als Oswald, Epitaphien und *tombeaux* für Komponisten und Sänger. Wohin gehören ferner die humanistische Meistererzählung Martin le Francs vom musikalischen Fortschritt durch *Imitatio*²⁷, ja erst recht die monumentalen, literarisch-bildlichen Selbstdarstellungen Kaiser Maximilians I. und seiner Hofkultur²⁸, die doch gewiss den

25 Vgl. das Urteil, es sei die primäre Funktion der Lieder für Oswald gewesen „to legitimise himself as a knight and follower of aristocratic tradition“: ALAN ROBERTSHAW, „Oswald von Wolkenstein: Pilgrim and Travelling Salesman“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 8 (1994/1995), 321–339, Zitat 338. Dem entspräche, was über die Datierung und Zweckbestimmung des Gedenksteins im Brixner Dom bekannt geworden ist; dieser dürfte mit der Erlangung der Ritterwürde um 1430 und deren *demonstratio* für die Nachwelt zu tun haben: vgl. FRANK FÜRBEETH, „Zur Gedechnuss den Märbelstein hinsetzen lassen. Ikonographie und memoriale Funktion des ‚Gedenksteins‘ Oswalds von Wolkenstein“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 14 (2003/2004), 271–302.

26 LAURENZ LÜTTEKEN, „Musikalischer Text – musikalische Wirklichkeit. Probleme spätmittelalterlicher Schriftlichkeit im Licht der Wolkenstein-Handschrift A“, in: LODES (Hg.), *Wiener Quellen* (wie Anm. 13), 287–309; vgl. auch DERS., „Text und Texte. Die liturgische Musik des 15. Jahrhunderts zwischen Ritus und Werk“, in: LUDOLF KUCHENBUCH/UTA KLEINE (Hgg.), *‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schrifsemantischen Feld*, Göttingen 2005, 322–336.

27 REINHARD STROHM, *Guillaume Du Fay, Martin Le Franc und die humanistische Legende der Musik* (191. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich für das Jahr 2008), Winterthur 2007.

28 Vgl. hierzu neuerdings SIEGLINDE HARTMANN/FREIMUT LÖSER/ROBERT STEINKE (Hgg.), *Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit = Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 17 (2008/2009), Wiesbaden 2009.

Anspruch von Historiographie erheben? Der Unterschied zwischen Memorialkultur und Geschichte muss in jenem Schritt von ritueller *memoria* zu rhetorischer *demonstratio* liegen, der überlieferte Aussagen oder Gebilde nicht nur sammelt und zeremoniell weiterträgt, sondern sie durch ihre Neuordnung, hierarchische Ordnung oder strukturierende Deutung zu Belegstücken von etwas anderem macht. Damit vollzieht sich eine normative Ablösung von der erinnerten und verfügbaren Vergangenheit. Im Unterschied zum Zukunftsbewusstsein des Repertoires, das als Beginn einer Reise mit viel ‚Gepäck‘ in eine ungewisse Zukunft beschrieben werden könnte, werden hier bereits fest verschnürte Pakete an die Nachwelt verschickt.

MEHRSTIMMIGE
REPERTOIRES – SAMMLUNGEN
& KOMPONISTEN

ANLAGE UND HERKUNFT DES TRIENTER CODEx 93

Nach seiner bekanntlich verspäteten Entdeckung galt der mit der Hilfssignatur ‚*Tr93*‘ versehene Codex im Archivio vescovile der Biblioteca capitolare zu Trient als nicht sonderlich interessant – bis zu der Entdeckung, dass sein Verhältnis zu Johannes Wisers Handschrift *Tr90* umzukehren, also jener als dessen teils gekürzte und teils erweiterte Vorlage anzusehen ist.¹ Zwar darf weiterhin zu Recht als akzeptiert gelten, „daß der Inhalt von Tr 93 und Tr 90 größtenteils auf den habsburgischen Königshof und die Hofkapelle zurückgeht und durch Wiser und andere der Domschule [von Trient] zugänglich gemacht wurde“. Der Ansicht jedoch, Wiser habe nicht nur *Tr90* bereits „vor 1455 in München begonnen“, sondern „auch die Vorlage, Tr 93 in Besitz gehabt und mit nach Trient gebracht“², wurde dahingehend widersprochen, dass *Tr93* vermutlich durch Johannes Prenner in Wien begonnen, von ihm nach 1455 im Trentino fortgesetzt und erst dort von Wiser kopiert worden, jedenfalls zwischen den ‚älteren‘ Trienter Handschriften des Johannes Lupi (*Tr87*, 92) und den ‚jüngeren‘ von Wiser (*Tr88–91*) zu positionieren, dabei die habsburgische Rolle auf Vorlagen zu reduzieren und deutlicher als bisher zwischen der Hofburgkapelle bzw. Universität Wien zu unterscheiden sei.³ Seither stehen einander nicht bloß zwei Sichtweisen gegenüber, die an lückenhaften Biographien hängen sowie die Lokalisierung und Bestimmung der Handschrift nicht in gleicher Weise im Visier haben, sondern methodische Ansätze: Die These von einer Münchner Herkunft von *Tr93* basiert auf einer einfachen Parallelsetzung mit *Tr90* und der Reduktion auf Wasserzeichenforschung aufgrund eines offensichtlichen Misstrauens gegenüber traditionellen historischen Methoden. Der hier unternommene Versuch, die Argumentation für die Gegenposition weiterzubringen, muss also möglichst von bloß unterschiedlich interpretierten Fakten ausgehen,

1 MARGARET BENT, „Trent 93 and Trent 90: Johannes Wiser at work“, in: NINO PIRROTTA/DANILO CURTI (Hgg.), *I Codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta. Atti del Convegno Trento, Castello del Buonconsiglio, 6–7 settembre 1985*, Trient 1986, 84–111.

2 Vgl. REINHARD STROHM, „Trienter Codices“, in: *MGG*2, Sachteil 9 (1998), 801–812, 805.

3 RUDOLF FLOTZINGER, „Auf der Suche nach einheimischen Komponisten in den Trienter Codices. Fakten, Möglichkeiten und Schlußfolgerungen“, in: MARCO GOZZI (Hg.), *Manoscritti di polifonia nel quattrocento Europeo. Atti del convegno internazionale di studi Trento, Castello del Buonconsiglio 18–19 ottobre 2002*, Trient 2004, 193–203, bes. 197 f.; DERS., „Die Trienter Codices: Rezeptions- und Bedarfsfragen“, in: BIRGIT LODES (Hg.), *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht* (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 1), Tutzing 2007, 205–228, bes. 209 f., 215.

sich auf eine eingehende Beschäftigung mit der Handschrift selbst konzentrieren und kann erst zuletzt Annäherungen an einzelne Personen wagen.

Die Handschrift *T93* wurde durch den Hauptschreiber *A* in Hinblick auf künftige eigene Benutzung und mit Unterstützung durch einen Schreiber *B* angelegt.⁴ Dass sie nicht abgeschlossen vorliegt, zeigen meist bzw. oft fehlende Initialen und Textierungen. In den 33 Lagen (römische Ziffern) wurden drei verschiedene Papiertypen verwendet: für die Lagen II, IV, V, XVI, Teile von XXX sowie XXXI–XXXIII mehrere aus der verbreiteten ‚Ochsenkopf-Familie‘ (Nr. 18, 20, 21, 22), für die Lagen I, III, VI und die anderen Teile von XXX (Nr. 17, Wasserzeichen: ‚Standkreuz‘) sowie für den größten Teil der Handschrift überhaupt (Nr. 19 für VII–XXIX, Wasserzeichen: ‚Dreiberg mit Kreuz‘) solche, die nach wie vor unbekannter Herkunft *und* in den Trienter Codices sonst nicht zu finden sind.⁵ Die zu widerlegende These geht davon aus, dass diese Papiere aus dem süddeutschen Raum stammen könnten, weil sie hier zwischen 1450/55 nachzuweisen sind. Allein eine kleine Ergänzung dieser wichtigen Daten und vor allem deren Differenzierung liefern gewichtige Anhaltspunkte: In einer durchaus zufälligen Wiener Stichprobe aus der Zeit zwischen 1440/57⁶ findet sich zwar kein der Nr. 17 vergleichbares Papier, doch sind solche durch Briquet, Piccard und Wright zwischen 1450/53 von Bayern (München) über Tirol (Innsbruck) bis nach Oberitalien (Vicenza) nachgewiesen.⁷ Und es ist bekannt, dass Papiere im heutigen Österreich bis zum Aufkommen erster Papiermühlen gegen Ende des Jahrhunderts vor allem aus Italien bezogen wurden.⁸ Sodann kommt in der Stichprobe ein mit den Papieren Nr. 18 und 20–22 korrespondierendes Wasserzeichen (Ochsenkopf mit 7- bzw. 6-blättriger Blume) zwar nur vereinzelt vor, doch zusammen mit mehreren, die mit dem des größten Teils der Handschrift (Nr. 19) das Grundmotiv des Wasserzeichens ‚Dreiberg‘ gemeinsam haben und aus der gleichen Papiermühle stam-

4 Vgl. die Liste bei BENT, „Trent 93 and Trent 90“ (wie Anm. 1), 100 f.

5 Wasserzeichen-Nummern nach SUPARMI ELIZABETH SAUNDERS, „The Dating of Trent 93 and Trent 90“, in: PIRROTTA/CURTI (Hgg.), *I Codici musicali trentini* (wie Anm. 1), 60–83; PETER WRIGHT, „Watermarks and Musicology: The Genesis of Johannes Wiser’s Collection“, in: *Early Music History* 22 (2003), 247–332.

6 Nach KARL UHLIRZ, *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien*, II/2: *Regesten aus dem Archive der Stadt Wien 1412–1457*, Wien 1900. Angaben zu den Wasserzeichen finden sich hier nicht immer, doch in ausreichender Zahl. Auf eine genauere Auswertung wird verzichtet.

7 CHARLES MOÏSE BRIQUET, *Les Filigranes* II, Paris 1923, Nr. 5547–5550; GERHARD PICCARD, *Findbuch XI: Wasserzeichen Kreuz*, Stuttgart 1981, Nr. 462 etc.; WRIGHT, „Watermarks and Musicology“ (wie Anm. 5), 263, 311.

8 Z. B. OTHMAR PICKL, *Geschichte der Papiererzeugung in der Steiermark*, Graz 1963, 22.

men könnten.⁹ Derartige Papiere finden sich in der Stichprobe sehr oft¹⁰, und zwar mit unübersehbarem Schwerpunkt der Nutzung durch herzogliche (Albrechts VI.) und königliche Kanzleien (Albrechts II., dessen Witwe Elisabeth und seines Nachfolgers Friedrich) in Wien, Pressburg, Wiener Neustadt sowie durch deren Verwaltungen, Militärs und Städte in Österreich und Ungarn. Auch das von Lupi¹¹ zwischen ca. 1439 und 1442 für sein Zwettler Fragment verwendete mit dem Wasserzeichen ‚Dreiberg im Kreis‘¹² dürfte dieser Familie angehören. Nicht zuletzt sind mit Nr. 19 vollends übereinstimmende Papiere (Wasserzeichen: ‚Dreiberg frei mit Schaft und Kreuz zweikonturig‘) im Wiener Raum zwischen 1441/80 nachgewiesen.¹³ Aus der Nutzung und Verbreitung auf die Herkunft der Papiere zu schließen, wäre hier wie dort unangebracht. Erst recht ist nach dem Gesagten jedoch ein Schluss darauf unzulässig, Wien als Herkunft von *Tr93* nicht in Erwägung zu ziehen. Hingegen ist die Tatsache, dass dessen Papiere weder in die Nähe der älteren noch der jüngeren Trienter Handschriftengruppe weisen, ja in diesen sonst nicht vorkommen, ein ziemlich untrügliches Indiz für unterschiedliche Herkunft von *Tr90* und *Tr93*. Aufgrund der Verfügbarkeit der Papiere erschiene ein Beginn der Arbeit an *Tr93* in Wien durchaus plausibel und dieser außerdem schon vor 1450 möglich: mit einem von wo auch immer bezogenen oder mitgebrachten Papier (Nr. 17 für die Lagen I und III) neben einem hier verbreiteten (Nr. 18 für Lagen II und IV) und schließlich die schrittweise Fortsetzung mit Papieren, für die in habsburgischen Landen schon eine lange Beschaffungstradition bestand. Wenn allerdings sogar alle Papiere aus Oberitalien stammen könnten, sind daraus allein tragfähige Schlussfolgerungen zur Herkunft beider Handschriften nicht möglich.

9 Ob das Wasserzeichen nicht mit drei ‚Heiligen Bergen‘ zu tun haben könnte? Die Herkunft ist nach wie vor „unklar“, vgl. PETER RÜCKERT u. a. (Hgg.), *Ochsenkopf und Meerjungfrau. Papiergeschichte und Wasserzeichen vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Stuttgart-Wien 32009, 17.

10 Mindestens geschätzte 10 %. Wasserzeichen: vor allem in den 1440er Jahren, am häufigsten ‚Dreiberg im Kreis‘, gefolgt von freistehendem ‚Dreiberg‘ und erst zuletzt (vor allem in den frühen 1450er Jahren) ‚Dreiberg mit Kreuzelstange‘ bzw. ‚Kreuzstab‘.

11 Geboren um 1410 in Bozen, 1428 in Wien immatrikuliert, wohl bis 1439 bei Herzog Friedrich IV. von Tirol (gen. „mit der leeren Tasche“) und anschließend bei dessen ehemaligem Mündel, dem gleichnamigen Neffen (als Kaiser Friedrich III.), ab 1443 als Domorganist in Trient nachweisbar, gestorben 1467 in Trient. Siehe RUDOLF FLOTZINGER, „Lupi, Johannes“, in: *oeml* 3 (2004), 1321.

12 KURT VON FISCHER, „Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts“, in: *Acta Musicologica* 36 (1964), 79–97, 95. Es entspricht Briquets Nrn. 11849/11850, die 1442 bzw. 1451 in Genua nachgewiesen sind.

13 Siehe ALOIS HAIDINGER u. a., *Wasserzeichen des Mittelalters*, <<http://www.ksbm.oew.ac.at/wz/wzma.php>>, 30.1.2011. Für die Präzisierung der Daten auf 1441/80 danke ich Herrn Dr. Alois Haidinger (Wien) sehr herzlich (E-mail vom 19.2.2011). Vgl. GERHARD PICCARD, *Findebuch XVI: Wasserzeichen Dreiberg*, Stuttgart 1996. Die meisten dieser Papiere sind in Oberitalien oder Basel zu beheimaten.

Für den Versuch, *Tr93* in Wien zu verorten, bleibt nur übrig, wie üblich so viel wie möglich der Handschrift selbst zu entnehmen. Dabei ist von einzelnen Lagen auszugehen und der heutige stattliche Band nur als ein unter Umständen recht spätes Endprodukt anzusehen. Die meisten Lagen bestehen aus je (5–)6 Doppelblättern. Die Lagensignaturen beginnen korrekt mit „2“ für Lage II, sind jedoch nicht ganz konsistent: Siebenmal fehlen sie (I, XIV, XV, XXX–XXXIII), auch fehlen die Zahlen 5 und 15, dafür kommen 18–20 zweimal vor. Außerdem ist zu bedenken, dass an unterschiedlichen Stellen in I, III, V, XX, XXXII, XXXIII zusätzliche Einzelblätter eingefügt sind.¹⁴ Das Doppelblatt fol. 2/8 stammt offenbar von einer anderen Nutzung her: fol. 2r ist mit einem singulären Contratenor zur dreistimmigen Chanson *O rosa bella*¹⁵ und fol. 8 mit zwei für die Vesper bestimmten, vorerst also ebenfalls inkommensurabel erscheinenden *Magnificat* beschrieben.

Da der Inhalt der Handschrift schon auf den ersten Blick als im Wesentlichen für Hochämter bestimmt zu erkennen ist¹⁶, sind bei ihrer Anlage gewisse Entsprechungen zu einem Graduale oder Missale nachgerade zu erwarten: vor allem eine Verschränkung der liturgischen Ordnung einerseits und der Prägung durch Gattungen andererseits. Bei den ersten 17 Lagen ist das eindeutig der Fall: I Gesänge zur Besprengung des Altars (*Asperges* und *Vidi aquam*), II–V *Introitus* nach dem *Proprium de Tempore* und V–VIII *de Sanctis*, IX–XVII *Ordinarium missae*. Die *Introitus* bilden also augenscheinlich eine zentrale Gruppe. Damit bestätigt sich zunächst ihre Sonderstellung in der damaligen „Überlieferung mehrstimmiger Sätze des Propriums“, indem sie „fast gleichzeitig mit dem Auftreten zyklischer Ordinariumskompositionen“ den „neuerliche[n] Eintritt von Teilen des Propriums in den mehrstimmigen Bereich“ (siehe Anm. 19) anführen. In dieser Entwicklung wird den 64 Sätzen der Handschrift *Tr93* sowohl in quantitativer (Höhepunkt innerhalb der Überlieferung von Aosta¹⁷ – St. Emmeram¹⁸ – Trient) als auch in kompositorischer Hinsicht (Angelpunkt zwi-

14 SAUNDERS, „The Dating of Trent 93 and Trent 90“ (wie Anm. 5), 62 (Anm. 14) und 81 f.

15 Nr. 1586. Wiser trug den ganzen Satz in *Tr90* nach (Nr. 1075). Der Text stammt von Leonardo Giustiniani (ca. 1383–1446) und ist in den Trienter Codices in vier verschiedenen Vertonungen zu finden. DAVID FALLOWS, „Leonardo Giustiniani and Quattrocento Polyphonic Song“, in: RENATO BORGHI/PIETRO ZAPPALÀ (Hgg.), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del convegno internazionale (Cremona 4–8 ottobre 1992), Lucca 1995, 247–260 (Wiederabdruck in: JOHN NÁDAS/MICHAEL SCOTT CUTHBERT [Hgg.], *Ars nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century*, Aldershot etc. 2008, 275–290).

16 Vgl. Thematischer Katalog in: RUDOLF VON FICKER (Hg.), *Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jhs. V. Auswahl* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 61), Wien 1924, VII–X, danach allfällige Nummerierungen.

17 I-AO 15, bekanntlich mit gewissen habsburgischen Bezügen.

18 D-Mbs Clm 14274. Vgl. IAN RUMBOLD/PETER WRIGHT, *Hermann Pötzlingers's Music Book: The*

schen der älteren Schicht um Dufay und der jüngeren um Brassart) eine besondere Bedeutung attestiert.¹⁹ Gemäß ihrer Funktion als Einleitung der Tagesmesse, die traditionellerweise auch für Datumsangaben genutzt wurde, repräsentieren die Introitus hier jedoch offensichtlich nicht allein die Propriumsgesänge, sondern das betreffende Fest als Ganzes. Der Übergang vom *Proprium de Tempore* zum *Proprium de Sanctis* erfolgt nach den Leerseiten 52v/53r inmitten von Lage V kaum merkbar. Sonst aber war offensichtlich für jedes inhaltliche Segment der Beginn einer neuen Lage und außerdem durch vorerst leer gelassene Doppelseiten die Möglichkeit für spätere Ergänzungen vorgesehen. Es sollte also nicht eine bestimmte Vorlage kopiert, sondern ein Raster für eine erst herzustellende Sammlung geschaffen werden. Dabei bildeten offenbar die Sätze am Anfang gewisser Lagen (je nach Bedarf recto oder verso beginnend) ein Grundgerüst, innerhalb dessen sich Planung und Zufall verbinden konnten, indem es mit der Zeit gefüllt wurde. Anhand der Anzahl gleichartiger Gesänge in den Lagen II–VIII sind zwei Festränge unterscheidbar: Im Normalfall waren offenbar drei Sätze für Hochfeste erster und zweiter Klasse und für andere Feste durchwegs nur ein Satz (allenfalls mit einer Alternative) vorgesehen. Der auffällige Wechsel vom *Temporale* zum *Sanctorale* in Lage V könnte also damit zu erklären sein, dass für das Ende des einen (Kirchweih: *Terribilis*) bzw. den Beginn des anderen (hl. Andreas: *Mihi autem*) sogar je drei Kompositionen vorliegen, also der zunächst frei gelassene Platz bereits ausgeschöpft worden war. Das ist nach der ersten Weihnachtsmesse (wohl für eine Alternative zur *missa publica*) nicht der Fall. Hingegen scheint eine sich bietende Gelegenheit, für Ostern über die den Beginn der Lage III darstellenden drei Sätze hinaus noch weitere einzutragen, sogar auf das Ende der vorangehenden Lage II ausgedehnt worden zu sein. Gattungsmäßig abweichend, jedoch als Eintragungen des Hauptschreibers A erkennbar, sind je zwei *Magnificat* für die Vesper vor Ende der Lage I (Nr. 1594/1595, s. o.) und nach Weihnachten (Nr. 1600/1601) in II, außerdem ein zweistimmiges Martinslied (Nr. 1599, offenbar zum Fest der Unschuldigen Kinder²⁰),

St Emmeram Codex and its Contexts, Woodbridge 2009, und den Beitrag von IAN RUMBOLD in diesem Band.

19 FROHMUT DANGEL-HOFMANN, *Der mehrstimmige Introitus in Quellen des 15. Jahrhunderts* (Würzburger musikhistorische Beiträge 3), Tutzing 1975, 10f. (Zitate) sowie 17 und 35f. Im übrigen wäre, da die Autorin notgedrungen noch vom umgekehrten Verhältnis zwischen Vorlage und Abschrift ausgeht (bes. 29), bei der heutigen Lektüre durchwegs ‚93‘ und ‚(90)‘ zu vertauschen und nicht mehr von Wiser auszugehen.

20 Sowohl wegen des Verses *Ex ore infantium* vom Beginn des Introitus und seiner Rolle in der Heiligenvita (Ps. 8,3; siehe die *Legenda aurea*) als auch der beliebten Schulfeste an diesem Tag (z. B. ‚verkehrte Welt‘ mit ‚Kinderbischof‘). Es ist ein Heischelied für einen Brauch, der bekanntlich vor allem um die Weihnachtszeit beliebt war. Der Text dürfte korrumpiert sein und zu lauten haben: „Martinus nam pusillus Zabarie panonye [e]ducatus in ytalìa. Alleluia enegans dans gans dans gans dem[um] fuit

ähnlich die Antiphon der Freitags-Vesper *Domine probasti* (Nr. 1610) und schließlich drei Ordinariums-Sätze Nr. 1613–1615 (vermutlich Teil einer Plenarmesse, der gesamte Zyklus später Nr. 225–229 in Wisers *Tr88*). Zwei weitere Eintragungen für Pfingsten (*Spiritus*) und ein *Nos autem* (Nr. 1624, für Gründonnerstag reichlich verspätet, doch für *Inventio crucis* am 3. Mai einigermaßen realistisch) erfolgten durch Schreiber B. Mit Ausnahme der marianischen sind alle Hochfeste des Kirchenjahres bedacht, und zwar durchwegs recht gut. Ein erstes Ergebnis lautet also: Bei der Planung dieses Abschnitts, vielleicht der ganzen Handschrift, sind klare Vorstellungen vorauszusetzen. Nahe liegt, dass deren Ausgangspunkt nicht nur gewisse Erfahrungen, sondern konkrete Gegebenheiten bildeten, die allenfalls erweitert werden, d. h., dass sich nicht nur Planung und Freiheit, sondern gleichzeitig Fixierung von an Ort und Stelle bereits Vorliegendem (Tradiertem) und künftige, nicht näher abzusehende Möglichkeiten verschränken sollten.

Eine Annäherung an den Ort und möglichst die Kirche, an dem der Planer von *Tr93* gewirkt haben dürfte, wäre erfahrungsgemäß aus dem *Proprium de tempore* gar nicht möglich gewesen. Der Versuch, Anhaltspunkte aus Eigenheiten des *Sanctorale* zu gewinnen, kann daran anknüpfen, dass die Introitus hier, wie gesagt, jeweils Feste repräsentieren, d. h. deren Abfolge wenigstens idealiter der gewohnten Ordnung folgt. Auf dieser Basis kann dann angenommen werden, dass Commune-Sätze nicht nur für den Festtag gelten, zu dem sie erstmals eingetragen sind, sondern auch für gleichartige Feste im weiteren Verlauf des Kirchenjahrs. (Man darf sich diesbezüglich von einem modernen Graduale mit Commune-Teil nicht täuschen lassen: Die Verschränkung von Eigen- und Commune-Formularen ergäbe sonst keinen Sinn und damalige Benutzer konnten damit selbstverständlich umgehen.) So bilden die drei *Mihi autem* Nr. 1632–1634 zum Fest des hl. Andreas (30. November) den üblichen Beginn des *Proprium de Sanctis* und stehen außerdem – das zeigen auch die Alternativsätze über den Normalfall von bloß einem hinaus – für die Benutzung an späteren Apostelfesten zur Verfügung. Der Beginn der nächsten Lage (VI) mit den zwei Commune-Sätzen *In medio* gilt zunächst sicher dem Apostel Johannes (27. Dezember), jedoch wohl nicht nur, wenn es an der ‚Allerheiligen- und St. Stephan-Domkirche‘ zu Wien (wie sie damals hieß) begangen wurde, sondern gegebenenfalls auch für das Hochamt der Theologiestudenten zu Ehren ihres Patrons (seit 1389) in der Dominikanerkirche. Darüber hinaus wäre es noch für das Fest des hl. Ivo geeignet, das am 19. Mai die Juristen für

[non] arrogans.“ Obwohl zwischen intendiertem „dans“ und „gans“ schwer zu unterscheiden ist, ist die vom letzten Wort hergeleitete Anspielung auf die von den *pueri* erbetene ‚Gans‘ nicht zu überhören. Vgl. Petrus Wilhelmis *Praesulem ephbeatum*; siehe hierzu den Beitrag von PAWEŁ GANCARCZYK in diesem Band.

ihren Patron (ab ca. 1429 in ihrer Kapelle der „Juristenschule“²¹) feierten. Die folgenden zwei Sätze *De ventre* sind eindeutig für Johannes Baptist (24. Juni) gedacht, ebenso das einzelne *Nunc scio* für Petrus & Paulus (29. Juni). Der Introitus *Etenim sederunt* ist aufgrund der chronologischen Einordnung zweifellos nicht auf den zweiten Weihnachtsfeiertag zu beziehen, sondern auf das zweite Patrozinium der Domkirche (*Inventio S. Stephani*, 3. August). Damit beginnt sich die Indizienkette für diese Kirche zusehends zu verengen. Der anschließende, vor dem 10. August eingefügte Satz *Intret* (Nr. 1642) aus dem *Commune plurimum martyrum* könnte hier irrtümlich eingeordnet, nämlich schlicht mit dem vorhergehenden vertauscht worden sein (Abdon & Sennen, 30. Juni). Das dem Introitus *Confessio* für Laurentius (10. August) folgende *Sapientiam* (Nr. 1644) für Felix & Audax (30. August) ist sowohl gemäß dem sicher für die Domkirche bestimmten Turs-Missale²² als auch dem 1511 in Wien gedruckten *Graduale Pataviense*²³ für Cosmas & Damian (27. September) sehr plausibel: für das Fest der Patrone der Medizinischen Fakultät, das seit 1429 hier mit einem Hochamt begangen wurde. Für die communen Introitus *Statuit* (Nr. 1645–1647), die den Beginn der Lage VII bilden, liegen auch in Wien die Feste *Translatio Ruperti* (24. September, salzburgisch) und *Severin* (2. Oktober, passauisch) durchaus nahe. In ähnlicher Weise könnte der commune Introitus *Os justi* (Nr. 1548–1549) für die Feste Maximilian (12. Oktober), Gallus (16. Oktober) und/oder Othmar (16. November) bestimmt gewesen sein. Im Turs-Missale markiert letzteres sogar den Beginn des *Commune de Sanctis*-Abschnitts: es dürfte also aus chronologischen Gründen vor allem auf Othmar zu beziehen sein. Das von Schreiber *B* eingetragene commune *Loquebar (pro Virgine et Martyre)* wird wohl weniger der hl. Caecilia (22. November, zumal als Patronin der Kirchenmusiker) gelten, sondern der hl. Katharina, der seit 1383 am 25. November verehrt und an St. Stephan²⁴ gefeierten Patronin der Artisten (das *Graduale Pataviense* wird dafür allerdings das Formular *Gaudeamus* vorsehen). Damit ist nicht etwa das Ende des Kirchenjahres erreicht: Der anschließende, vom Schreiber *B* eingetragene Introitus vom *Commune virginum (Dilexisti)*, Nr. 1652) gilt zweifellos –

21 Ecke Schulerstraße/Grünangergasse; hier erfolgten 1448 und 1459 weitere Messenstiftungen. FRANZ GALL, *Die Alte Universität* (Wiener Geschichtsbücher 1), Wien-Hamburg 1970, 86, 34.

22 Dom- und Diözesanmuseum Wien, ohne Signatur (um 1430). Ich bedanke mich bei der Leitung des Museums für die ausnahmsweise gewährte Erlaubnis zur Einsichtnahme am 20.1.2011. Biographie des Stifters bei HERMANN GÖHLER, *Das Wiener Kollegiat-, nachmals Domkapitel zum Hl. Stephan in seiner persönlichen Zusammensetzung in den ersten zwei Jahrhunderten seines Bestandes 1365–1554*, maschr. Diss. Wien 1932, 69 ff.

23 *Graduale Pataviense (Wien 1511). Faksimile*, hg. von CHRISTIAN VÄTERLEIN (Das Erbe deutscher Musik 87), Kassel etc. 1982.

24 1455 letztmalig mit Ausstellung der Reliquien; GALL, *Alte Universität* (wie Anm. 21), 86 f.

noch einmal dem Jahreszyklus sowie einer alten österreichischen Tradition²⁵ folgend – für *einzelne* hll. Jungfrauen (Barbara 4. Dezember, Lucia 13. Dezember, u. a.). Das die Lage VII beschließende *Salve Regina* (Nr. 1653) ist selbstverständlich marianisch und für die Komplet bestimmt. Es ist jedoch, was erst im Rückblick klar wird, wie die genannten *Magnificat* als spezieller Nachtrag für die Stephanskirche anzusehen: im sog. Großen Stiftsbrief anlässlich der Übertragung des Kapitels aus der nur kurzfristig bestehenden Allerheiligen-Kapelle der habsburgischen Burg an die noch im Bau befindliche spätere Domkirche vom 16. März 1365 hatte Herzog Rudolf IV. (genannt der Stifter) auch Bestimmungen über feierlich zu singende Tagzeiten („mit lawter und hoher stim ze rechten zeiten“) verfügt und dabei das *Salve Regina* explizit erwähnt.²⁶ Darüber hinaus scheint Lage VIII nur auf den ersten Blick bloß eine Fortsetzung darzustellen, dürfte jedoch abermals den demonstrativen Beginn eines eigenen Marien-Faszikels markieren:²⁷ *Gaudeamus* für alle bisher noch fehlenden großen Marienfeste (Nr. 1654–1657 zu *Conceptio*, 8. Dezember; *Visitatio*, 2. Juli; *Assumptio*, 15. August, und *Nativitas*, 8. September). Der Introitus *Rorate* (eigentlich vom vierten Adventsonntag) hat vermutlich weniger die einschlägige Votivmesse im Auge, als die erste der in Österreich bis in jüngere Zeit populären Frühmessen im Advent. Das Formular *Vultum tuum* ist entweder eine Alternative zum *Commune virginum* oder – ebenfalls in guter Tradition und chronologisch zutreffend – für das Fest *Circumcisio domini* (1. Jänner, Neujahr) bestimmt und auch nicht einfach nur als Nachtrag zu verstehen, wenn an der betreffenden Stelle in Lage II noch Platz gewesen wäre. Die beiden folgenden *Suscipimus* (Nr. 1661–1662) sind für die ebenfalls sehr populäre ‚Lichtmesse‘ (*Purificatio*, 2. Februar), das einzige Marienfest mit eigenem Formular; doch ist dabei vielleicht abermals von Bedeutung, dass seit 1385 die Universität offi-

25 Vgl. RUDOLF FLOTZINGER, „Die Gesänge einiger mitteleuropäischer Gradualien“, <<http://www.oeaw.ac.at/kmf/projekte/abgeschlossene/files/Gradual-Synopse.pdf>>, 1.10.2012.

26 VIKTOR FLIEDER, *Stephansdom und Wiener Bistumsgründung. Eine diözesan- und rechtsgeschichtliche Untersuchung* (Veröffentlichungen des kirchenhistorischen Instituts der katholisch-theologischen Fakultät der Universität Wien 6), Wien 1968, 259.

27 Unabhängig vom Baufortschritt des sog. Frauen-Chors von St. Stephan ist darauf hinzuweisen, dass Rudolf IV. im sog. Ersten Stiftsbrief vom gleichen Datum auch die „überheilige raine mait unser lieben vrowen sand Marein seiner mueter“ besonders hervorgehoben hat (ebda., 251). In dem betreffenden nördlichen Seitenschiff findet sich neben dem Wiener Neustädter Altar (angeblich 1447) vor allem das Hochgrab für Rudolf IV. gen. Stifter († 1365) und seine Frau Katharina, das Epitaph Bischof Georg Slatkonias († 1522) sowie das Grab Alexanders von Masowien (1400–44), ab 1423 Bischof von Trient. Dieser war zeit lebens seinem Onkel, König Ladislaus II. Jagiello (ca. 1351–1434) nahegestanden, selbst ein Onkel Herzog Ernsts des Eisernen (ca. 1377–1424) sowie Protegé des Krakauer Kardinals und 1434–47 faktischen polnischen Regenten Zbigniew Oleśnicki (1389–1455), und hatte hier die letzten Monate seines Lebens verbracht (JAN WŁADYSŁAW WOŚ, *Alessandro di Masovia vescovo di Trento 1423–1444. Un profilo introduttivo*, Trento 1990, 49).

ziell an der von St. Stephan ausgehenden feierlichen Prozession teilnahm.²⁸ Zeitlich schließt die Votivmesse von Lichtmess bis Ostern *Salve sancta parens* an, jedoch noch immer nicht den Introitus-Teil ab. Drei den Beginn von Lage XXXI bildende textlose Sätze stellen sich nämlich nach Parallelüberlieferungen in Aosta und St. Emmeram ebenfalls als Introitus heraus: die Wiederholung eines *Salve sancta parens*, ein endlich für Allerheiligen (1. November) bestimmtes *Gaudeamus* und ein weiteres *Cibavit eos*. Sie könnten an den betreffenden Stellen keinen Platz mehr gefunden haben, sind jedoch hier einzubeziehen (auf sie wird noch mehrmals zurückzukommen sein). Übergeht man alle Leerseiten und Gesänge außerhalb der Messe, tritt als wahrscheinliche Grundintention eine Anlage wie in Tabelle 1 (S. 46f.) zutage.

Wie in späteren Abschnitten, ist bereits hier zu beobachten, dass die häufiger als üblich eingefügten Einzelblätter entweder der Sicherung der Idealstruktur dienen (fol. 24, 46, 366, 374 Lagenbeginn) oder – was auf dasselbe hinausläuft – Einschübe überhaupt erst ermöglichen (fol. 8–10, 33, 226, 371–73, 379–380). Deshalb sind sie keineswegs als Fremdkörper zu betrachten, sondern für die Intention wichtig und somit für die Lokalisierung der Handschrift wertvolle Indizien. Besonders deutlich wird dies bei den eingangs erwähnten *Magnificat* vor Weihnachten: Sie kommen nämlich so noch vor dem *Temporale* zu stehen, um eben das ganze Jahr über brauchbar zu sein.

Dass der Jahreszyklus zweimal anhebt, kann nicht gegen die vorgelegte Interpretation ins Treffen geführt, vielmehr darf der Zug zu einer gewissen Vollständigkeit nachgerade als deren Bestätigung gesehen werden²⁹, insofern sie mit dem erwähnten Zweiten Stiftsbrief für das Kollegiatkapitel ‚Allerheiligen‘ an St. Stephan von 1365 in Zusammenhang zu bringen ist: „all hailligen soll man eren mit lob und mit gesang an iren tagen, als daz pilleich ist“. Nicht zuletzt in diesem Licht ist das nur scheinbar nachgetragene *Gaudeamus* für das Patrozinium Allerheiligen zu sehen: sein Fehlen hätte zwar durch die Möglichkeit, die Antiphon (allenfalls choraliter) mit einem anderen Vers oder einer Textrevision zu versehen (z. B. Wisers Nr. 333 in *Tr88*), kompensiert erscheinen können. Trotzdem wäre das auffällig geblieben, solange die Verschiebung in der Benennung der Domkirche noch nicht bis zur heutigen fortgeschritten war.

28 Andere Prozessionen gingen von anderen Kirchen aus; GALL, *Alte Universität* (wie Anm. 21), 86.

29 Hingegen hat sich DANGEL-HOFMANNs Suche nach Zyklen (*Der mehrstimmige Introitus* [wie Anm. 19], *passim*) als unfruchtbar erwiesen.

Lage	Folios	Messe bzw. Fest	Proprium
DE TEMPORE			
II	12v	1 <i>Dominus dixit</i>	Weihnachten 1. Messe
	14v	2 <i>Puer natus</i>	Weihnachten 3. Messe
	18v	1 <i>Ecce advenit</i>	Epiphanie
	20v	4 <i>Resurrexi</i>	Ostern
III	24v	3 <i>Resurrexi</i>	Ostern
	28v	2 <i>Viri Galilei</i>	Ascensio Domini
IV	36v	4 <i>Spiritus</i>	Pentecosten
	40v	3 <i>Benedicta</i>	Trinitatis
	45v	1 <i>Nos autem</i>	Inventio crucis
V	46v	3 <i>Cibavit eos</i>	Corpus Christi
	49v	4 <i>Terribilis</i>	Dedicatio ecclesie
DE SANCTIS			
VI	53v	3 <i>Mibi autem</i>	Andreas 30.11. et al.
	57v	2 <i>In medio</i>	Johannes Ap. 27.12., Ivo 19.5.
	59v	2 <i>De ventre</i>	Johannes Bapt. 24.6.
	61v	1 <i>Nunc scio</i>	Petrus & Paulus 29.6.
	63v	1 <i>Etenim</i>	Inventio Stephani 3.8.
	65r	1 <i>Intret</i>	Abdon & Sennen 30.7.
	65v	1 <i>Confessio</i>	Laurentius 10.8.
VII	66r	1 <i>Sapientiam</i>	Felix & Audax 30.8., Cosmas & Damian 27.9.
	69r	3 <i>Statuit</i>	Translatio Ruperti 24.9., Severin 2.10.
	71v	2 <i>Os justii</i>	Maximilian 12.10., Gallus 16.10., Othmar 16.11.
	75v	1 <i>Loquebar</i>	Caecilia 22.11., Katharina 25.11.
	76v	1 <i>Dilexisti</i>	Barbara 4.12. et al.
DE S. MARIA			
VIII	81v	4 <i>Gaudeamus</i>	Conceptio 8.12., Mariae Visitatio 2.7., Assumptio 15.8., Nativitas 8.9.
	84v	2 <i>Rorate</i>	Advent
	86v	1 <i>Vultum</i>	Circumcisio Domini 1.1.
	88v	2 <i>Suscepimus</i>	Purificatio 2.2.
	90v	3 <i>Salve sancta</i>	Votivmesse Maria

Lage	Folios	Messe bzw. Fest	Proprium
XXXI	356r	1 <i>Salve sancta</i>	Votivmesse Maria
	356v	1 <i>Gaudeamus</i>	Allerheiligen I. I. I.
	357r	1 <i>Cibavit eos</i>	Corpus Christi (s. o.)

Tabelle 1: Verzeichnis der in *Tr93* enthaltenen Introitus

Die Orientierung dieses Teils der Handschrift an einem Missale / Graduale ist kaum zu bestreiten und dürfte außerdem erklären, warum gerade in ihm sämtliche Sätze anonym blieben: Dieses Prinzip ist seit dem 14. Jahrhundert bei Einzelüberlieferungen in Sammelhandschriften zu beobachten und wird da mit der Ordnung nach Gattungen erklärt. Hier aber mag die Bestimmung für das Hochamt und somit eine gewisse Entindividualisierung hinzukommen (gewissermaßen: wenn schon die üblichen Rubrizierungen fehlen, also nicht einmal die Feste explizit benannt sind, sondern die Verwendungsmöglichkeiten der Gesänge dem Benutzer bekannt sein mussten, hätten Komponistennamen den Rahmen erst recht gestört; übrigens sind sie aus Parallelüberlieferungen vor allem in Aosta relativ oft zu eruieren: Binchois und Brassart). Auch die vielen Unica bestätigen die zentrale Bedeutung von *Tr93* vor allem im größeren Zusammenhang mitteleuropäischer Handschriften. Das besondere Interesse an der Gattung Introitus, das dahinter zu vermuten ist und sich nicht zuletzt in (an Binchois und Dufay anknüpfenden) kompositorischen Bemühungen Brassarts niederschlug, ist vielleicht musikalisch allein nicht zu erklären. Die Tatsache, dass die Introitus nicht nur – zu dieser Zeit und in diesem Raum, zweifellos unter höfischen Einflüssen und als spätmittelalterliche Erscheinung³⁰ zu verstehen – an vorderster Front der Propriums gesänge standen, sondern – wie hier – die feierliche Messfeier insgesamt repräsentieren konnten, lässt zumindest *auch* an eine funktionale Annäherung *an*, wenn nicht Nutzung *als* Prozessionsgesänge zum Einzug des Klerus und/oder anderer Würdenträger (wie der Universität) denken. Dazu sind übrigens auch die auffallend vielen Begrüßungs- und Huldigungsmotetten in Wisers Handschriften *Tr88–90*³¹ zu stellen. Sie sind wohl nicht zufällig mit den zur gleichen Zeit zunehmend auch schriftlich aufkommenden Orgel-*Praeambeln*³² vergleichbar, da erst mit

30 Vgl. GERT ALTHOFF, *Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter*, Darmstadt 2003, bes. 171–177.

31 Den möglichen Beziehungen zum *Graduale Pataviense* kann hier nicht nachgegangen werden; vgl. FLOTZINGER, „Die Trienter Codices“ (wie Anm. 3), 219–226.

32 KLAUS ARINGER, „Das Wiener Kyrie *Magne deus potencie* (A-Wn 3617, fol. 10v) im Kontext organischer Spielpraktiken des 15. Jahrhunderts“, in: LODES (Hg.), *Wiener Quellen der älteren Musik-*

dem Konzil von Basel (1431–37) der *usus organorum* nur am Beginn der Messe „in festis maioribus [...] usque ad offertorium“ erlaubt worden war.³³ Man kann also nahezu von vokalen bzw. instrumentalischen Gattungen für ähnliche Aufgaben sprechen: In beiden Fällen sind neben liturgisch-musikalischen auch die Momente Zeremoniell und Repräsentation zu sehen und sie daher auch nur in bestimmten Kirchen zu suchen – zu diesen gehörte die Wiener Domkirche zweifelsfrei.

Nach diesen ersten Ergebnissen kann die Beschäftigung mit der übrigen Handschrift auf deren Überprüfung und allfällige Ergänzung beschränkt werden. Mit den Lagen IX–XVII folgt ein völlig neuer Teil, der eine Fortsetzung des *Ordinarium missae* von Lage I darstellt. Trotz eingeschränkter Möglichkeiten ist er nach denselben Prinzipien wie zuvor organisiert: je ein Abschnitt für *Kyrie*- bzw. *Gloria*-(*Et in terra*-)Sätze, in denen wieder zwischendurch mehrmals Doppelseiten für allfällige Nachträge leer gelassen waren. Nicht selten tragen die *Kyrie* – wieder wie im *Graduale Pataviense*, das somit als für die gesuchte Anlagetradition (und wohl auch Kirche) repräsentativ bestätigt wird – Beisätze: von Tropen abgeleitete (z. B. *Fons bonitatis*, *Magne Deus*) und/oder nach besonderen Bestimmungen gemäß dem *Proprium* (*Paschale* bzw. *De apostolis*, *martyribus* etc.), fallweise auch einem Kompositionsprinzip (z. B. *Kyrie tubae*). Solche finden sich bei den *Gloriasätzen* noch häufiger, geben aber eher Hinweise auf Tenor- oder Parodievorlagen (z. B. *Caput*, *Fuit homo*), einmal wieder auf das Kompositionsprinzip (*fuga duorum temporum*, Nr. 1721). Man wird dahinter vor allem praktische Gesichtspunkte (z. B. Identifizierung von Satzpaaren), aber auch zunehmendes Interesse an den Kompositionen selbst vermuten. Im *Ordinarium* scheint sich jedoch auch das Interesse an Komponisten stärker durchzusetzen: Im Gegensatz zur bisherigen Praxis gibt der Schreiber hier in columna dreimal Namen an: *Dufay* (Nr. 1690, 1721) und *Pilloys* (Nr. 1703), aus Konkordanzen lassen sich weiters *Binchois*, *Benet*, *Dunstable*, *Leonell* und *Cousin* erschließen, also insgesamt eine – auch international gesehen – repräsentative Liste.

Stärker als zu den bisher betrachteten Teilen der Handschrift gehen die Meinungen über den nächstfolgenden auseinander: weil die intendierten Strukturen weniger ins Auge springen. Es wurde – wohl in Anbetracht der Tatsache, dass Wiser sie nicht gleichermaßen übernahm – sogar angenommen, die Lagen XVIII–XX mit ihrem Hauptinhalt Sequenzen seien erst später hinzugefügt worden.³⁴ Das würde einerseits mit den

geschichte (wie Anm. 3), 187–203, bes. 196 f.; RUDOLF FLOTZINGER, *Das sogenannte Organum. Zu den Anfängen der kirchlichen Mehrstimmigkeit im Abendland*, hg. von FEDERICO CELESTINI/GREGOR KOKORZ, Graz 2011, 137 f.

33 JOACHIM F. ANGERER, *Die Begriffe ‚Discantus, organa‘ und ‚scolares‘ in reformgeschichtlichen Urkunden des 15. Jahrhunderts* (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 22), Wien 1972, 145–170, 157.

34 BENT, „Trent 93 and Trent 90“ (wie Anm. 1), 92.

wiederholten Lagensignaturen 18–20, andererseits aber auch mit der Feststellung korrespondieren, dass eingeschobene Lagen offenbar der Sicherstellung der Idealstruktur dienten. Jedenfalls ist diese Fortsetzung liturgisch korrekt, entspricht abermals dem *Graduale Pataviense*, und ist die Abfolge *Mariae Purificatio* und *Assumptio*, Katharina, Marienverehrung und *Octava Assumptionis* (Lage XVIII) einigermaßen richtig, die weitere mit den Hochfesten nach dem *Proprium de tempore* (je zweimal *Nativitas* und *Resurrectio, Ascensio, Pentecosten* und *Corpus Christi*) nahezu vollständig (XIX–XX). Sodann vervollständigen die Credosätze (XXI–XXV), gefolgt von den *Sanctus* und *Agnus* (nicht selten paarweise, XXVI–XXX), das *Ordinarium missae*. Offenbar war Wieser an der Gattung Sequenz nicht allzu interessiert und ließ die meisten Ordinarium-Sätze überhaupt weg: vielleicht, weil er für sie bereits ganze Zyklen im Auge hatte. Trotzdem ist nicht zu übersehen: Die einzige Ausnahme des Gloria Nr. 1749 (= *Tr90*, Nr. 932) schließt an die gleichartigen Nrn. 1740/1741 (entsprechend Nrn. 930/931) an, sodann fährt Wieser mit dem ersten Credo von Lage XXI (Nr. 1763 entsprechend Nr. 933) fort; seine Kopie kommt mit dem letzten *Sanctus* Nr. 1819 (entsprechend Nr. 987) zu ihrem Ende und erscheint keineswegs willkürlich abgebrochen.

Schließlich stellen die Lagen XXXI–XXXIII trotz ihrer zunächst noch krauser erscheinenden Inhalte nicht bloß einen Anhang dar³⁵, sondern mehr als nur idealiter ein Hymnar: also einerseits einen weiteren einem Gradualbuch entsprechenden Teil und andererseits eine Art noch stärkerer Öffnung zum Offizium hin, das bislang nur durch – wenn auch erklärbare – Ausnahmen bedacht war. Auf den ersten Blick scheint, wie erwähnt, der Beginn von XXXI für den Nachtrag dreier bereits erwähnter textlos gebliebener Introitus genutzt worden zu sein. Viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass die beiden ersten Blätter dieser Lage ursprünglich tatsächlich die Fortsetzung von VIII hätten bilden sollen und erst später (da sie textlos geblieben waren), irrigerweise dem Hymnarteil zugeführt wurden: Sie schließen sowohl inhaltlich als auch platzmäßig (fol. 356r/93r) mit einem weiteren *Salve sancta parens* (Nr. 1820) unmittelbar an und mögen nochmals später den Platz weiter ausgenutzt haben (Nr. 1822). Vor allem liefern sie mit dem erwähnten Introitus *Gaudeamus* (Nr. 1821) einen ganz wichtigen Satz, der zunächst hätte vermisst werden können: für das Fest Allerheiligen (1. November), das schrittweise zurückgedrängte Patrozinium der noch in Bau befindlichen Domkirche. Seine Parallele in St. Emmeram (Nr. 117), vor allem aber die Transkription der dortigen schwarzen in weiße Notation ist als Zeichen von Aktualität sowohl an der Domkirche St. Stephan als auch in der Hofkapelle anzusehen. Das ist zumindest als weitere Bestätigung für Wiener Herkunft bzw. Nutzung anzusehen.

35 Diese Ansicht versuchte SAUNDERS, „The Dating of Trent 93 and Trent 90“ (wie Anm. 5), 62 auch durch Änderungen einiger Gewohnheiten zu stützen.

Im übrigen enthält der Hymnarteil durchwegs alte und ehrwürdige Gesänge zu den Festen *Pentecosten*, *Omnes sancti*, *Circumcisio* (Neujahr), *Nativitas*, *Dedicatio ecclesiae*, *Annunciatio BMV*, Maria allgemein, *Assumptio BMV*, *Nativitas DNJC*, *Ascensio*, *Pentecosten*, *Corpus Christi*, *Nativitas*, *Resurrectio*.³⁶ Die Unregelmäßigkeit dieser Abfolge sollte man nicht überbewerten, zumal die beiden *Veni redemptor* zum Weihnachtsfest (Nr. 1858/1859) wiederum auf eingeschobenen Einzelblättern stehen und bloß falsch eingefügt sein könnten (anstelle der textlosen Nrn. 1850/1851?). Auch enthält dieser Teil mehrere Alternativen („alia“) wie das *Graduale Pataviense*. Schließlich wäre sogar eine Vertauschung von Lagen in Erwägung zu ziehen: XXXIII begänne mit *Novus annus* und *Resonet* für Weihnachten chronologisch richtig, erschiene dann mit Lage XXXI (nach den erwähnten Ergänzungen) fortgesetzt und schließlich setzte XXXII abermals demonstrativ mit Allerheiligen (*Omnes superni*, auch für Parodie *Christe redemptor*, deren Adaption für Epiphanie möglich, also dasselbe Verfahren wie bei den Introitus) neu ein, um erst dann zu französischen und deutschen Liedern überzugehen, an deren Ende man sich die italienische *Rosa bella* des heutigen Anfangs gut vorstellen kann. Auf der einen Seite schlägt sich zweifellos ein gewisser Wechsel des Bezugs, vielleicht auch nachlassendes Interesse an dem ganzen Unternehmen nieder. Auf der andern Seite zeigt sich noch immer ein geübter Umgang mit den Verhältnissen (z. B. in den beiden aneinanderstoßenden marianischen Lagen XVII und XVIII). Drei Sätze sind auch im Hymnar besonders bemerkenswert: die eindeutig für das Katherinafest bestimmte Sequenz *Venerantes hanc diem*, die abermalige Betonung von Neujahr sowie der erwähnte Frontsatz von Lage XXXII für Allerheiligen. Sie gehorchen noch immer dem ursprünglichen Konzept und schwenken erst gegen Schluss zunehmend auf ‚weltliche‘ Bereiche ein, die abermals mit Studenten in Zusammenhang gebracht werden können.

Darüber darf nicht übersehen werden, dass die letzten drei Faszikel über den Inhalt hinaus auffällige Züge enthalten: zunächst, dass die Hand von Schreiber *B* nach der Lage XXXI nicht mehr vorkommt. Es ist jene mit den meisten fehlenden Texten (man kann auch sagen: die am wenigsten beendete) und außerdem die erste von zwei Lagen, für die aufgrund der teils zu erschließenden (Petrus Wilhelmi, Nr. 1824; Jacobus de Clibano, Nr. 1827) und teils zwar festgehaltenen wie Othmar Opilionis (Nr. 1830), doch noch immer rätselhaften Namen wie Benigni (Nr. 1841) und Villette (Nr. 1845) an peripherere Vorlagen gedacht werden könnte (und sich damit sogar die

36 Vgl. die im Großen Stiftsbrief von 1365 angeführten wichtigsten Festtage (übersetzt): Weihnachten, Neujahr, Dreikönige, die vier Frauentage (Immaculata, Lichtmess, Himmelfahrt, Geburt), Christi Himmelfahrt, Fronleichnam, Sonnenwende (gemeint wohl: Johannes Baptista), Kirchweih, Allerheiligen/Allerseelen, Stephanitag (gemeint ist: der im Sommer), Martinsfest; FLIEDER, *Stephansdom* (wie Anm. 26), 263.

Lücken erklären ließen).³⁷ Darauf wird zurückzukommen sein. Auf's Ganze gesehen jedoch bleibt festzuhalten, dass das einmal begonnene Konzept, dessen Nähe zum *Graduale Pataviense* unübersehbar ist, zwar fallweise durchbrochen erscheint (weil es einfach sich bietenden Möglichkeiten folgen dürfte), sich aber stets als gekonnt bereinigt und genutzt erweist, d. h. das Organisationsprinzip wurde bis zuletzt nicht aufgegeben, sondern verfolgt, ja verteidigt. Außerdem ist festzuhalten, dass – wohl mit fortschreitender Zeit und einem einschlägigen Trend folgend – ab dem Ordinariumsteil immer öfter auch Komponistennamen angegeben werden. Die intendierte Idealstruktur von *Tr93* könnte somit folgendermaßen ausgesehen haben (siehe Tabelle 2):

Lage	Folios	Papier	Inhalt	liturgische Stellung
I ¹¹	1–11	17	Asperges/ Vidi aquam	Ordinarium missae
II ¹²	12–23	18	Introitus	Proprium de tempore
III ¹⁰	24–33	17	Introitus	Proprium de tempore
IV ¹² , V ¹¹	34–56	18	Introitus	de tempore/de sanctis
VI ¹² –VIII ¹²	57–92	19	Introitus	Proprium de sanctis
IX ¹² –XI ⁹	93–128	19	Kyrie	Ordinarium missae
XII ¹² –XVII ¹²	129–200	19	Gloria	Ordinarium missae
XVIII ¹² –XXV ¹²	201–296	19	Sequenzen, Credo	Ordinarium missae
XXVI ¹² –XXIX ¹¹	297–343	19	Sanctus, Agnus	Ordinarium missae
XXX ¹²	344–355	17/18	Sanctus, Agnus	Ordinarium missae
XXXIII ⁹	374–382	21/22	Hymnen	Offizium
XXXII ⁸	366–373	21/22	Hymnen	Offizium
XXXI ¹⁰	356–365	20	Hymnen/Lieder	Offizium/Rekreation

Tabelle 2: Idealtypische Rekonstruktion des Gesamtkonzepts von *Tr93*

37 Für Othmar Opilionis, 1442 unter den Musikern (GERHARD PIETZSCH, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim-New York² 1972, 42, 44, 49, 53, 55) des Kardinals Oleśnicki (Woś, *Alessandro di Masovia* [wie Anm. 27], 46: „ben noto nell'ambiente di Basilea [Konzil!], che però non accettò“), wohl eine zentraleuropäische (vgl. REINHARD STROHM, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, 515), für Benigni und Villette hingegen (Lage XXXII) eine italienische? Die Sätze der Letzteren finden sich außerdem auf drei völlig unorthodox eingefügten Blättern: fol. 371 (Einzelblatt, vgl. VON FICKER, *Sieben Trienter Codices* [wie Anm. 16], X) + fol. 372/373 (ein geknicktes, also nicht wie üblich um die Lage geschlagenes Doppelblatt, vgl. SAUNDERS, „The Dating of Trent 93 and Trent 90“ [wie Anm. 5], 82).

Hinter *Tr93* kann – um endlich zu dieser Frage weiterzuschreiten – kein gewöhnlicher Sammler stehen, der bloß abschrieb, was ihm in die Hände fiel: Er erweist sich in besonderer Weise als an liturgischen Verhältnissen interessiert. Sein Konzept ist eindeutig an der Liturgie der Domkirche Allerheiligen-St. Stephan orientiert und war wenigstens ursprünglich wohl auch auf diese ausgerichtet. Ebenso können Hinweise auf die 1365 durch Herzog Rudolf IV. gegründete Universität nicht als Zufälle abgetan werden: Gewisse Parallelen hatten sich zunächst zum (aufgrund seines Illuminators Nikolaus berühmten) Missale des Dompropstes der Jahre 1407–39, Wilhelm Turs von Asparn, ergeben. Diese wurden, obwohl inzwischen (1469) von der Passauer Diözese eine eigene Wiener abgetrennt worden war, durch das später (1511) gedruckte *Graduale Pataviense* bestätigt. Dadurch wird zum einen die Organisationsstruktur der Handschrift *Tr93* erklärt. Zum andern sind engste Beziehungen der Universität seit ihrer Gründung nach St. Stephan bekannt. Sie schlugen sich u. a. darin nieder, dass der Kapitelpropst gleichzeitig Universitätskanzler war³⁸, dass für acht Artisten-Magistri Domherrenstellen reserviert waren, dass die Universität die kirchlichen Hauptfeste hier beging und an mehreren von da ausgehenden Prozessionen teilnahm.³⁹ In diese Zusammenhänge fügt sich ebenso lückenlos wie weiter bestätigend, dass sich im Kalender alle Patrone der Fakultäten wiederfinden. Wenn jedoch nicht alle Universitätsfeste an der Domkirche selbst begangen wurden, ist zu vermuten, dass die Handschrift von jemandem geplant wurde, der – zweifellos aufgrund seines Interesses an Figuralmusik – mit beiden Institutionen in Verbindung stand. Die Voraussetzungen für polyphone Kirchenmusik an Allerheiligen-St. Stephan waren um 1450 ohne jeden Zweifel gegeben. Herzog Rudolf IV. hatte in seinem Stiftsbrief auch Anweisungen zur Kirchenmusik gegeben und dabei den „sa[n]chherre“ (Kantor) dafür verantwortlich gemacht, „daz daz gesanch ze gottlichen dienst ordentlichen, genzlichen und löblich vollbracht wird, so man ymmer pest schenst mag“. ⁴⁰ Das muss inzwischen fortgeschrittene Figuralmusik eingeschlossen haben. Außerdem ließen sich allein damit sämtliche scheinbaren Ausnahmen vom Idealkonzept (vor allem Gesänge für Vesper und Komplet) in *Tr93* soweit plausibel machen, dass die Wahrscheinlichkeit, alternative Erklärungen zu finden und von einer Reihe von Zufällen auszugehen, nach menschlichem Ermessen ausgeschlossen werden kann. Vielmehr darf die so erreichte Erklärbarkeit und Stimmigkeit sämtlicher Eigenheiten

38 FLIEDER, *Stephansdom* (wie Anm. 26), 138 ff., 157, 166, 174.

39 PAUL UIBLEIN, „Die Wiener Universität im 14. und 15. Jahrhundert“, in: GÜNTHER HAMANN u. a. (Hgg.), *Das alte Universitätsviertel in Wien 1385–1985* (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2), Wien 1985, 20; DERS., *Die Universität Wien im Mittelalter. Beiträge und Forschungen* (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 11), Wien 1999, 255.

40 FLIEDER, *Stephansdom* (wie Anm. 26), 254–266, bes. 259, 261.

als das sogar schlagendste Argument für die vorgelegte Lokalisierung der Handschrift angesehen werden.

Nur die musikalischen Ansprüche könnten allerdings – auch das ist noch zu bedenken und hinreichend abzusichern – an der nach mehreren Vorläufern neu erbauten Hofkapelle in der Burg vergleichbar gewesen sein. Diese Seite war bisher sogar favorisiert worden. Sie war „am 29. April 1449 in die Ehr der heil. Dreifaltigkeit, der glorreichen Jungfrau, aller Engel, des heil. Johannes B., aller Apostel, Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen, Witwen, kurz aller Heiligen“ konsekriert worden. Zunächst nannte man sie weiterhin Allerheiligen-Kapelle, bevor man zur alten Bezeichnung „Marien“- oder „Unser Frauenkapellen“ zurückkehrte.⁴¹ Nicht nur wegen dieser Verwechslungsmöglichkeiten zwischen Domkirche und Hofkapelle sind die gewonnenen Ergebnisse so wichtig: Sie führen zu einer notwendigen Revision bisheriger Ansichten bezüglich *Tr93*: stärker von der Hofkapelle weg und hin zur Domkirche, der die Universität gewissermaßen beigeordnet erscheint. Selbstverständlich können trotzdem einzelne Vorlagen für *Tr93* direkt oder indirekt auch aus höfischem Bereich gekommen sein. Hatte jedoch das hier enthaltene Repertoire (vor allem aufgrund von Parallelen zu den Handschriften Aosta und St. Emmeram) nur recht allgemein an habsburgische Zusammenhänge und/oder Wien denken lassen, rücken nun einzelne Inhalte *und* ihre Form die gesamte Handschrift stärker in die Nähe von Schule und Musik an St. Stephan. Dass dazu auch die Universität zu rechnen ist, zeigen weitere Belege, die nicht nur im Vorstehenden getroffene Annahmen bekräftigen, sondern über sie hinaus führen: In den *Acta facultatis medicae* wird 1436 für das Patronatsfest *Cosme & Damiani* bestimmt: „et canitur de eisdem officium solemniter et in organi [...] et dantur magistro chori 60 den., cantori 32 den., organista 32 den.“; ähnlich 1465, ergänzt um „item subcantori et juvenibus in cantoriae ex gracia 12 den.“ sowie in Folgejahren mit dem Bemerkten „ut mos habet“. ⁴² Einige dieser Begriffe werden im Folgenden noch stärker zum Tragen kommen. Jedenfalls erscheint auch von da aus die Projektion auf all jene Fälle gerechtfertigt, in denen ein Fakultätsfest nicht in der Dom-, sondern in einer anderen Kirche (Kapelle) gefeiert wurde.

Hinsichtlich der Identifizierung des Sammlers und Hauptschreibers *A* von *Tr93* muss man sich zwar weiterhin mit Wahrscheinlichkeiten und Plausibilitäten anstatt

41 COELESTIN WOLFSGRUBER, *Die k. u. k. Hofburgkapelle und die k. u. k. geistliche Hofkapelle*, Wien 1905, 36 f., 39 f. Zweifellos zur Hofkapelle gehörten die beiden Kantoren, die sich im 1462 mit dem Kaiser in der Wiener Burg eingeschlossenen Hofstaat befanden: ein „Mathias“ (Redel, Resner oder Schlesier?) und ein „Gilg“ (wohl: Garin); ebd., 2; PAUL-JOACHIM HEINIG, „Musik und Medizin am Hof Kaiser Friedrichs III. (1440–1493). Studien zum Personal der deutschen Herrscher im 15. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 16 (1989), 151–181.

42 PIETZSCH, *Zur Pflege der Musik* (wie Anm. 37), 28.

eines wasserdichten Beweises zufrieden geben. Doch können diese immerhin dahingehend verfestigt werden, dass alle bisher bekannten Details mit dem bereits seit längerem dafür ins Auge gefassten Johannes Prenner, der höchstwahrscheinlich mit dem 1447 in Wien immatrikulierten „Johannes Prenner de Prawnow“ ident und seit 30. Juli 1455 als *magister scholarum* in Trient fassbar ist⁴³, bestens vereinbar sind, zumal wenn man folgende bislang unbeachtete Daten einbezieht: Am 25. Juni 1446 erteilte der Offizial des Passauer Bischofs „dem für den Eilftausend Maid-Altar in der St. Stephanskirche präsentierten Johannes Prenner für einen Monat die Erlaubnis, diesen Altar zu verwesen, mit der Bedingung dass er während dieser Frist die Institutionsurkunde von dem Bischofe erlange“. Der Hintergrund ist offenbar folgender: Prenner war Priester, das Präsentationsrecht lag beim Bürgermeister und Rat der Stadt Wien, doch stand die geistliche Bestätigung dem Passauer Bischof zu. Dazu dürfte kommen: Zu einem unbekanntem Zeitpunkt des Jahres 1446 erließen Bürgermeister, Richter und Rat der Stadt Wien, nachdem sie für sie ein neues *lectorium* „gepawt haben“ und um der „grossen vnordnung“, „die lange zeit gehalten ist“, zu steuern, eine „Ordnung der Schul zu sannd Stephan“. ⁴⁴ Darin sind genannt: der „öbriste Schulmaister“ (*Rector*) und „drey obrist locaten“ (Klassenlehrer), als welche man „die drey wacalarij aus dem studenten Haus in der Kern[t]nerstrass“⁴⁵ nehmen solle. Diese „vir maister“ sowie „die aigen schulmaister oder pedigogen“ einzelner Schüler sollen „auch fürbaser [künftig] ayn yeder [...] alain sein [= nur einen] Junger haben“. Offenbar in Anlehnung an die Bestimmungen Rudolfs IV. von 1365 haben alle Schüler – nicht nur die der „hohen schul“ – in der Früh („vnser frawen Ambr“) und am Abend am Offizium (Non, Komplet) teilzunehmen, außerdem „sol man ettlich lernen singen“. Der „Cantor vnd sein subcantor“ – die ja eigentlich zum Dom und erst dann zur angeschlossenen Stephansschule gehören – sollen am Nachmittag abwechselnd „ir ainer stetlich in dem schul bleiben vnd den obristen locaten helffen zu lernen die schuler“. Doch

43 Ab demselben Datum war er bis zumindest 1476 Altarist am Katharinenaltar im Dom, 1466 oder später bischöflicher Kaplan und schließlich 1469 auch Pfarrer der Magdalenakirche zu Trient. In der Pfarrkirche Tramin (Südtirol) könnte er um 1480 (wohl bei der endgültigen Abspaltung der Pfarre von Kaltern) ein Laurentius-Benefizium gestiftet haben. Er starb vor dem 17. März 1483 in Trient; FLOTZINGER, „Auf der Suche nach einheimischen Komponisten“ (wie Anm. 3), 197 f.; DERS., „Trienter Codices“, in: *oeml* 4 (2005), 1818; MARCO GOZZI/DANILO CURTI, „Musica e musicisti nei secoli XIV e XV: contributo per una storia“, in: ROSSANA DALMONTE (Hg.), *Musica e società nella storia trentina*, Trento 1994, 90, 106 f., 111, 113; KARL WOLFSGRUBER, *Die Kirchen von Tramin* (Kirchliche Kunst in Südtirol), Bozen 1992, 6.

44 JOSEPH FRH. V. HORMAYR, *Wien, seine Geschichte und seine Denkwürdigkeiten* 5,2–3, *Nachtrags-Heft: Urkundenbuch*, Wien 1823, clxxvi–clxxxii (Nr. clxx). Vgl. HANS BRUNNER, *Die Kantorei bei St. Stephan in Wien*, Wien 1948, 9 f.

45 Das ist die 1370 durch den herzoglichen Leibarzt Albrecht von Gars gestiftete Koderie (= Armenhaus für Studenten). Vgl. HAMANN u. a., *Das alte Universitätsviertel* (wie Anm. 39), 80 f.

solle der Kantor in Hinkunft wieder „kain sundern locacein [keine eigene Klasse mehr] haben, als es auch vor Jarn gewesen ist“. Alle seine Schüler, die er übrigens nur in kleineren Gruppen abwechselnd „zu dem kor nuzen“ soll, sind gemäß ihrem Wissensstand („begreiflichait“) wieder in jene einzugliedern. Außerdem sollen ihm „die Locaten ander knaben zuschikchen, die fugsam sein zu dem kor“. Sollte diese neue „vorgeschriben weis“ dem Kantor „nicht fugsam“ erscheinen, möge er „sein knaben in seinem Haws fur sich selber“ halten. Das heißt: die erwähnte Präsentation Prenners auf den besagten Altar in der Bartholomäuskapelle dürfte kurz vor dem 25. Juni 1446 und die Bestätigung bald danach erfolgt sein, denn schon am 5. Oktober d. J. wird Hanns der Prenner „capplan sand Ursulaaltars zu sand Steffan zu Wienn und sand Bertlmes cappellen auf der hindern porkirchen“ genannt, ähnlich am 30. Oktober 1447 und 26. November 1453.⁴⁶ Ein Widerspruch zur Identifikation mit dem erst am 13. Oktober 1447 in die *Natio Renensium* immatrikulierten „Johannes Prenner“⁴⁷ ergibt sich nicht: Die Priesterweihe hatte kein Universitätsstudium vorausgesetzt, die Immatrikulation *kann* zwar den Beginn eines Studiums anzeigen, doch nicht unbedingt den Zeitpunkt des Zuzugs in die Stadt, nicht selten sogar einen nachträglichen Eintritt in die Nation seiner Landsleute, vor allem aber die Unterwerfung unter die Jurisdiktion der Universität bedeuten: jener des Rektors und [Dom-]Propstes anstatt des Passauer Bischofs und dessen Offizials, dem er sich also nach einiger Zeit entzog.⁴⁸

Dass die Inhaber des Kantoren- (Chormeister-)Amts an St. Stephan derzeit weder vollzählig noch verbindlich bekannt sind und deren Liste ausgerechnet um die fragliche Zeit eine Lücke aufweist⁴⁹, dürfte zu verschmerzen sein, weil diese Rolle für

46 UHLIRZ, *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* II/2 (wie Anm. 6), 3169, 3192, 3230, 3547; zur Mess-Stiftung 2624.

47 Gemeinsam mit „Georgius Prenner de Prawnow“, wohl einem Verwandten, der jedoch nicht mit dem späteren Regensburger Vikar und seit 1507 Wiener Domherrn Dr. Georg Prenner ident ist; GÖHLER, *Wiener Kollegiat-, nachmals Domkapitel* (wie Anm. 22), 457–461 (Nr. 288).

48 Zu deren notorischen Auseinandersetzungen vgl. UIBLEIN, „Die Wiener Universität“ (wie Anm. 39), 29; DERS., *Universität Wien* (wie Anm. 39), 260.

49 Vgl. STROHMS Liste (*The Rise of European Music* [wie Anm. 37], 506) mit der, die sich nach KARL UHLIRZ (*Die Rechnungen des Kirchmeisteramts von St. Stephan*, Wien 1902 bzw. *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* I/4, II/2, II/3, Nr.) zusammenstellen lässt (Jahreszahlen je frühester/spätester Beleg): 1406/08 „Hainreich Weiss chormaister“ (Nr. 260, 274, 283), 1420 „Jacob ettwenn [= gewester] kormeister“ (Nr. 351), 1429 „Jorg der kormeister“ (Nr. 426), 1430/35 „Ulreich Junger“ (Nr. 2376, 2573, 2536, 2537), 1440/43 „Herman der Edlerauer“ (Nr. 2604, 2788, 2902, 3280a, 3282a, 3358), 1444/? „Thoman von Zwetl“ (Nr. 3021, er kommt somit als Vermittler von Lupis erwähnten Chorbuch-Fragmenten dorthin in Frage), 1449/? „Conrad Lindenvels cantor“ (Nr. 3333, 5086), ?/1459 „Wenczlab Kranegker von Wels“ (Nr. 3848), 1459 (†) „Wolfgang Weissenburger kormaister“ (Nr. 3945), 1460 „Hanns Hofmüller Cormaister“ (*Cantorey-Ordnung* 1460), 1464/67 „Thoman List“ (Nr. 4091, 4157), 1473 (†) „meister Wolfgang de Knüttelsfeld korherr und Cantor“ (PIETZSCH, *Zur Pflege der Musik*

Prenner ohnehin auszuschließen sein wird: Das in *Tr93* niedergelegte Repertoire einfach als Widerspiegelung des damaligen Musikgeschehens an St. Stephan anzusehen, wäre schon deshalb nicht möglich, weil die Handschrift ja erst im Entstehen war; außerdem hätte sein Abgang 1455 nach Trient dann einen Abstieg bedeutet; geht man außerdem davon aus, dass hinter der Pfründenvergabe bestimmte Traditionen standen⁵⁰, spricht sogar der *Ursulaaltar* dagegen. Sehr wahrscheinlich jedoch ist, dass Prenner in Wien Subkantor war – nicht nur, weil die Hoffnung auf ein Vorrücken die Anlage einer eigenen Handschrift in der vorliegenden Form so plausibel macht, sondern sogar sein Studium, zu dem ihm die wöchentlich fünf Messen für seine Pfründe hinreichend Zeit gelassen haben sollten, nahegelegt wird: Mehrere Kantoren sind als *magistri* ausgewiesen, für Subkantoren ist in der Schulordnung von 1446 das Baccalaureat eindeutig als gewünscht ersichtlich. In der *Bestellung vnd ordnung der Cantorey* vom 24. September 1460⁵¹, die als eine Ergänzung der Schulordnung zu verstehen ist und im wesentlichen den status quo ante wiedergeben dürfte, ist dieser Wunsch noch verstärkt („wer [wäre] aber der Subcantor nicht Baccalarius“). Außerdem „sol ain yeder Cantor haben ainen ordenlichen vnd redlichen sub Cantoren der ain gute stym hab vnd seinem Cantum wol künn [...] auch darzu haben Zwen redlich gesellen, die auch wol gestymbt sein die in dem kor helfen zu singen.“ Besondere Aufgabe des Subkantors war die Unterrichtung der „knaben“ und „gesellen“ im Gesang, und zwar ausdrücklich auch „cantus figuratus“; außerdem soll er sie „in die schul pringen, sankchpucher Gradual vnd antiphoner auch die Respons vnd Ymnos an die tavl [Tafel] notirn“, d. h. er musste die Notationen nicht nur lesen, sondern auch schreiben können. „Item Welch knaben oder Pedigogen der cantor auf den kor haben will, der sol er gewalt haben zenemen aus allen locaten alsofft des notdurfft wirdet [...], wann Zymlich pillich vnd auch Recht ist das die hauptkirchen sand Stephan vor allen andern kirchen an löblichsten sol besungen werden.“ „Item [...] daz die knaben in allen Vespren vnd Meten so er die selbs singt die antiphen anheben die Vers in den Responsorj singen [...] wann Vil lieplicher Zymlicher vnd pillicher ist das gesang von den knaben Zuhören dann von den leuten oder alten schulern.“ Dem ist wenig hinzuzufügen. Die zwei „gesellen“ des Kantors stellen keine Änderung gegenüber 1446 (wonach jeder Lehrer nur „einen Junger“ haben sollte) dar, denn es ist zum einen

[wie Anm. 37], 36), 1476/85 „Hanns Payr cantor“ (Nr. 4620, 4633, 5068), 1486/92 „Wolfgang Goppinger cantor“ (Nr. 5113, 5453).

50 1464 war „maister Thoman List“ auf den „heiligen Zwellifpoten altar dacz sand Stephan“ verschrieben, „dann der Cantorei zur Besserung übertragen worden“. UHLIRZ, *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* II/2 (wie Anm. 6), Nr. 4091.

51 HORMAYR, *Wien, Urkundenbuch* (wie Anm. 44), clxxxv–clxxxix (Nr. clxii); vgl. BRUNNER, *Kantorei bei St. Stephan* (wie Anm. 44), 10–13.

stets vom „Cantor und seinem Subcantor“ die Rede und zum andern werden die insgesamt vier Personen, welche die *Kantorei* bilden, hier nur bezüglich der Besoldung unterschieden (dem „Subcantor sol der Cantor geben seinem gewondlichen sold vnd darczu die kosst [...] deselben gesellen sol der Cantor auch [= ebenfalls, also nicht der Subcantor] geben die kost“). Dementsprechend ist auch hinsichtlich des Knabenunterrichts von den Aufgaben des Subkantors „mit sambt den gesellen“, das ist sozusagen von drei dem Kantor unterstellten und nicht etwa zwei Funktionären mit je einem Helfer die Rede. Ein *Organist* ist auffälligerweise⁵² nicht genannt, obwohl im Stiftsbrief von 1365 seine Unterordnung unter den Kantor festgelegt worden war. Außerdem ist nunmehr nachzutragen, dass sowohl in den Stiftsbriefen (1365) als auch in der Schulordnung (1446) und Kantoreiordnung (1460) die Kantorei ausdrücklich zur Teilnahme an Prozessionen (*process, umbtragen* o. ä.) verpflichtet wurde (1460: „damit das nachge[h]end Volkch dester paser zu andacht geraiczet vnd pracht wird“).

Jedenfalls werden mit den letzten Zitaten eine Reihe von zuvor gemachten Beobachtungen bestätigt oder zumindest noch besser vorstellbar, auch zu Prenner: Er war Priester und professioneller Musiker, lebte in einem eigenen Haus und war als Subcantor nicht nur selbst zum Figuralgesang verpflichtet, sondern vor allem für die Ausbildung und Präparierung der Sängerknaben in allen Gesangsformen zuständig. Nicht zuletzt auch die in den genannten Verordnungen festgehaltenen Verpflichtungen können alle scheinbaren Abweichungen von der Idealstruktur der Handschrift *Tr93* bis hin zum Heischelied der Knaben erklären. Inwieweit Polyphonie auch für Gottesdienste in der von Prenner innegehabten Bartholomäuskapelle – auch königliche oder Herzogs-Kapelle genannt – in Frage kam, bleibe gerne offen. Zweifellos war sie als Raum für Übungen und Proben, wie auch das Repertoire seiner Handschrift im allgemeinen und allenfalls sogar das im Beginn des *Proprium sanctorum* steckende Formular *Mihi autem* (für Bartholomäus, 24. August) im besonderen geeignet. Nicht ganz unwichtig könnte schließlich sein, dass sich in unmittelbarer Nähe bis 1430 die alte Sakristei befunden hatte, in der nach altem Brauch die Gesangsbücher aufbewahrt wurden und wo man auch den Raum für die Kantorei zu suchen hat.⁵³

Spätestens im Zusammenhang mit der genannten Kapelle muss Prenner mit einer Persönlichkeit in Kontakt gekommen sein, die ihn zunehmend an sich gebunden

52 Vielleicht aufgrund einer Scheidung von Gesang (*Cantorey* wörtlich?) und Instrumentenspiel, jedoch kaum, weil er in den Schulen keine Verpflichtungen mehr hatte (siehe weiter unten).

53 Vgl. RUDOLF FLOTZINGER, „Neuerlich: Wie kam die Orgel in unsere Kirchen?“ in: INGRID FUCHS (Hg.), *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, Tutzing 2006, 581–612, 607. Die Herzogs-Kapelle lag über der Eligius-(heute Tauf-)Kapelle. Von den aufgrund ihrer Habsburger-Darstellungen für diese Bezeichnung verantwortlichen Glasfenstern (Beschreibung bei LUDWIG DONIN, *Der Stefansdom und seine Geschichte*, Wien 1873, 276) ist ein beachtlicher Teil in Wiener Museen erhalten.

zu haben scheint: dem nach Studien in Wien und Padua ab 1452 als Rechtslehrer in der Wiener Juristenschule und auch in diplomatischen Diensten tätigen späteren Domprobst (ab 1455) und Bischof (ab 1466) von Trient, Johannes Hinderbach (1418–86). Dieser hatte bis 1456 das Benefiz des Martins-Altars „bey der herczogen cappellen“ innegehabt, war auch Treuhänder einer Mess-Stiftung „auf Unsrer Fraun altar in Allerheiligen tumbkirchen“⁵⁴, und außerdem 1449–65 Pfarrer von Mödling (in der Nähe von Wien, Patrozinium: hl. Othmar, s. o.). Es kann kein Zufall sein, dass im Herbst desselben Jahres 1455, da Prenner (per 30. Juli) *Rector scholae* in Trient wurde, Hinderbach hier ein Kanonikat und die Dompropstei an der Apollinariskirche übernahm, und dass nach dessen Bestätigung als Bischof⁵⁵ Prenner und sein *succentor* Wiser bischöfliche Kapläne wurden. Über eine weitere Begründung von Prenners Abgang aus Wien (etwa unerfüllte Hoffnung auf die Kantorenstelle, Rolle Hinderbachs) könnte nur spekuliert werden.

Unsicher ist auch die Frage, in welchem Maße in Wien tatsächlich verwendetes Material in *Tr93* widerspiegelt oder, wie deren Form, eher als Idealisierung zu verstehen ist. Als sicher können Werke von drei Komponisten angesehen werden, die wenigstens zeitweilig in Wien nachgewiesen sind und auch im ebenfalls in Wien begonnenen St. Emmeram-Codex aufscheinen. Dass gerade ihre Namen fehlen, könnte geradezu als Bestätigung gesehen werden, weil sie wie ihre Werke allen Beteiligten bekannt (schlicht: selbstverständlich geläufig) waren: Petrus Wilhelmi (Nr. 1668 = 856 = 1824, dort 13), Hermann Edlerauer (Nr. 1760, dort 276) und Johannes Brassart (Nr. 1655, 1663, 1769). Wilhelmi war zwischen 1442/52 Kaplan König Friedrichs.⁵⁶ Unter Edlerauers seit ca. 1435 eingenommenen Positionen ist zumindest zwischen 1439/43 die des Kantors an St. Stephan hinreichend belegt⁵⁷; von ihm stammten wohl jene „dreu [drei] grosse Cancional des Hermans“ unter jenen „puechern“, die noch 1476 „der cantor in der Cantorei“ hatte⁵⁸ und unter denen man zurecht Vorla-

54 UHLIRZ, *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* II/2 (wie Anm. 6), 3675 (18. August 1456); GÖHLER, *Wiener Kollegiat-, nachmals Domkapitel* (wie Anm. 22), 275.

55 Dekret von Papst Calixtus III. vom 5. Oktober 1455 bzw. Papst Paul II. vom 12. Mai 1466; JOSEPH ASCHBACH, *Geschichte der Wiener Universität im ersten Jahrhundert ihres Bestehens*, Wien 1865, 565.

56 Wie weit die Tatsachen von Belang sein könnten, dass er (1418) in Krakau studiert hatte (wie später [1441] Opilionis) und wie Piccolomini Anhänger der Konzilspartei war, muss offen bleiben.

57 Seine Laisierung und Verheiratung um 1448 (UHLIRZ, *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* II/2 [wie Anm. 6], Nr. 3280a, 3282a) wird wohl einigen Staub aufgewirbelt haben.

58 UHLIRZ, *Rechnungen des Kirchenmeisteramts* (wie Anm. 49), 477: „In dem kar: ain Gradual, ain Salve puech, ain Passional. In dem Haus: zwai Gradual, zwen Antiphonarii, dreu grosse Cancional des Hermans, ain gross Cancional des Jacoben [vor 1420? s. o.], sechs klaine Cancional, ain rats Cancional mit ettlichen sexstern [durchgestrichen], ain rats Cancional des Jacoben, ain alts Cancional mit ettlichen sextern, klaine puechl mit proficein, das register des cantor.“

gen für Prenner vermuten darf. Brassart war 1434–55 Kapellmeister Friedrichs (seit 1440 gewählter und 1442 gekrönter König, seit 1452 gekrönter Kaiser) und ist daher wenigstens fallweise in Wien anzunehmen. Die Tatsache, dass selbst sein Name – die Auffälligkeit beruht sowohl in seiner Position als auch der erwähnten Rolle bei der Entwicklung der Introitus – nur zu erschließen ist, enthält auch einen nicht zu unterschätzenden methodischen Aspekt, indem sie den erwähnten und zum Teil begründeten Umstand beleuchtet, dass außer weitgehend unbekannt Namen wie Benigni, Opilionis und Villette bzw. den zweifellos seit damals wohlbekannten Benet, Dufay, Leonel und Pyllois weitere (wie Binchois, Cousin, Dunstable) in *Tr93* leider nicht direkt belegt sind: Es darf ex negativo keinesfalls darauf geschlossen werden, sie seien in Wien unbekannt gewesen.

Als Schreiber *B* kommt mit größter Wahrscheinlichkeit, weil auch sie die Notationen beherrschen mussten, einer der beiden „gesellen“ der Kantorei in Frage: wohl jener, der, wenn auch vielleicht nur inoffiziell, als „Junger“ des Subkantors fungierte.⁵⁹ Seine Einträge sind nicht als Nachträge anzusehen, weil er von Anfang an fallweise zur Mitarbeit herangezogen wurde⁶⁰: für vollständige Kopien oder auch nur für die Texte (auf sein Konto dürfte also die nicht seltene Textlosigkeit einzelner Sätze gehen). Viermal, und zwar schon relativ früh, war er mit dem Beginn neuer Lagen beauftragt worden (*Kyrie* XI, *Gloria–Credo* XII, XXI, XXVI). Ob aus der Tatsache, dass auch in diesen Fällen die Initialen durchwegs fehlen, geschlossen werden darf, sie hätten eben nicht zu seinen Aufgaben gehört, bleibe offen. Die wenigen sofort ausgeführten scheinen zum Teil Marken zu setzen: für Einschübe (*Gloria*, Nr. 1749, 1752), Beginn einer neuen Lage (VII, XI, XIX, XXIII) und/oder Gattung (XXVI). Die aufwendigste Initiale, nämlich zum *Resonet in laudibus* (Nr. 1849), könnte gehobene Stimmung und Nähe zum Inhalt anzeigen: Diese Cantio, ein Gegenstück zum Martinslied in Lage II, hatte ihren „Platz im Rahmen der Weihnachtskomplet und ist schon 1345 im Seckauer Cantionale (UB Graz Hs.756, 187)“, außerdem in spätmittelalterlichen Weihnachtsspielen belegt; sie gehört zu jenen, zu denen sogar in der Kirche getanzt wurde⁶¹ (wohl auch in den Schulen: in der Schulordnung von 1446 ist von der „schüler spil“ die Rede). Da nach der bereits vernachlässigt erscheinenden Lage XXXI, wie erwähnt, die Hand *B* nicht mehr vorkommt, kann angenommen

59 Die in der Neuordnung der Kantorei vom 15. Dezember 1571 festgeschriebene Spezialisierung der zwei Präzeptoren „in literis“ bzw. „in musica“ (BRUNNER, *Kantorei bei St. Stephan* [wie Anm. 44], 14) dürfte bereits eine längere Vorgeschichte gehabt haben.

60 Hand *B* ist von der Wisers, an den PETER WRIGHT, „Wiser“, in: *MGG*2, Personenteil 17 (2007), 1040 f. angeblich ebenfalls denke („abgesehen von einigen Beiträgen in *Tr 93*“ [1040]; oder ist nur der Schreibervermerk gemeint?), zu unterscheiden.

61 FRANZ VIKTOR SPECHTLER, *Der Mönch von Salzburg. Lieder des Mittelalters*, München 1980, 190.

werden, dass dieser „Junger“ Prenners (vielleicht war er gestorben) nicht im Sommer 1455 mit ihm nach Trient ging.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit ist in dieser Rolle eben Johannes Wisser⁶² zu sehen. Dass dessen Identifizierung mit dem erst im Herbst zuvor in Wien inskribierten Organisten „Johannes aus München“ letztlich nicht beweisbar ist, muss hingenommen werden und tut hier wenig zur Sache. Prenner könnte auch am Zuzug seines Landsmanns Wisser nach Wien beteiligt gewesen sein, das Inskriptionsdatum abermals damit jedoch nichts zu tun haben.⁶³ Zumindest sehr wahrscheinlich hatten die beiden schon in Wien miteinander zu tun gehabt: Gottesdienstliches Orgelspiel an St. Stephan war ebenfalls bereits im Stiftsbrief von 1365 erwähnt worden, und aus der Rolle von Organisten im Unterricht der Knaben sich ergebende Kontakte mit Gesangslehrern dürfen durchwegs schon seit Jahrhunderten als selbstverständlich vorausgesetzt werden.⁶⁴ Spätestens in Trient müssen sie zusammengetroffen sein. Wisers Kopie wird auf die gleiche Weise zu begründen und daher erst nach 1455 anzusetzen sein, wie seinerzeit die Vorlage *Tr93*. Schließlich ist Prenners Erlaubnis zur Abschrift als eine freundliche Unterstützung dessen zu sehen, der nun seinerseits für die Sängerknaben und den Mensuralgesang zuständig war. Er hatte nicht nur in Wien bereits mehrere Jahre an seiner Handschrift gearbeitet, sondern wohl auch noch einige Zeit in Trient. Das zeigt sein eigener Eintrag des *Magnificat* (Nr. 1600), als dessen Komponist Wisser einen gewissen Christofferus Anthony angibt, vielleicht ein Trienter Laienkomponist, der in Wien kaum bekannt gewesen sein wird. Den Zugang zu diesem Satz könnte

62 Er ist vermutlich in München oder Braunau geboren, wohl ident mit jenem „Johannes Organista de Monaco“, der am 2. November 1454 in Wien in die *Nacio Renensium* immatrikuliert wurde, doch bereits ab 30. Juli 1455 als *succentor* Prenners in Trient belegt ist. Spätestens ab 3. März 1458 war er dessen Nachfolger, ab 1459 Kaplan Bischof Hinderbachs und 1471 auch Hofkaplan Herzog Sigismunds von Tirol. Er nahm vielleicht 1477 zunächst in Ingolstadt sein Studium wieder auf (GÖTZ FRHR. VON PÖLNITZ [Hg.], *Die Matrikel der Ludwigs-Maximilian-Universität Ingolstadt-Landsbut-München*, Bd. 1: 1472–1600, München 1937; „Johannes Wisser de Brawnaw“, per 16. September), im April 1480 ist in Trient seine Abwesenheit mit seinen Studien begründet, an der Universität Padua ist er 1478 als Zeuge und erst 1484/85 seine Promotion zum Dr. jur. belegt (*MGG*), er starb 1503 oder später. WRIGHT, „Wisser“ (wie Anm. 60), 1040 f.; RUDOLF FLOTZINGER, „Wisser“, in: *oeml* 5 (2006), 2688 sowie <www.musiklexikon.ac.at>.

63 Dass sie Landsmänner waren, weil Braunau damals zu Bayern gehörte, hätte sich ggf. in der Mitgliedschaft derselben ‚Nation‘ niedergeschlagen. Dass die Ortsangaben bei der Inskription am ehesten dem Geburtsort entsprechen, weil sie auf eigenen Angaben beruhten, während solche von dritter Seite auch andere Gesichtspunkte (z. B. Ort der letzten oder derzeitigen Tätigkeit) wiedergeben können und daher nicht zum Gegenargument taugen, ist gerade Beispielen wie „Johannes Brenner Priester der Diocese Trient“ bzw. „Herr Hanns Wisser von Trient“ zu entnehmen. FLOTZINGER, „Auf der Suche nach einheimischen Komponisten“ (wie Anm. 3), 197 (Anm. 45).

64 FLOTZINGER, „Wie kam die Orgel in unsere Kirchen?“ (wie Anm. 53), 590 ff.

Prenner über Wiser erlangt haben, denn dieser hat von Anthony noch weitere Sätze aufgenommen (Nr. 1091–1093), während in *Tr93* der Platz bereits erschöpft war. Also scheinen diese Einfügungen zeitnah erfolgt zu sein.⁶⁵ Da auch die Quelle für die Sätze von Benigni und Villette erst in Trient vorgelegen sein könnte, dürften schließlich diese Teile der Handschrift dem Zeitpunkt der Übersiedlung am nächsten liegen; oder anders gesagt: *Tr93* war 1455 bis zur Lage XXXI am weitesten gediehen, während der Rest nur in Ansätzen vorlag und, wie ersichtlich, auch nicht mehr in gleich stringenter Weise bearbeitet wurde. Im übrigen dürfte für Wisers Kopierarbeit auch die Tatsache eine Rolle gespielt haben, dass die Handschriften, die der Domorganist Lupi geschrieben bzw. gesammelt und 1443 nach Trient mitgebracht hatte, 1455 hier nicht zur Verfügung, sondern in Kaltern in Gebrauch standen, ja sogar testamentarisch für den Verbleib daselbst vorgesehen waren und erst Jahre später (wieder?) nach Trient gelangten.⁶⁶ Dass Wiser dabei, wie erwähnt, einerseits eine Reihe von Sätzen wegließ und allenfalls an geeigneterer Stelle einfügte (z. B. *Gloria–Sanctus* in *Tr88*, Nr. 226–228), andererseits jedoch andere Ergänzungen anbrachte⁶⁷, hat wohl kaum mehr mit der Idealform von *Tr93* zu tun, als mit eigenen Zwecken und Ansichten. Das ist nicht nur verständlich, sondern kann als ein letztes Indiz für die ursprünglich andere Bestimmung von *Tr93* genommen werden. Wisers nach den ersten Worten abgebrochener Schreibervermerk am Ende von Lage XI (Kyriale, fol. 125v), der ansonsten genau dem am Schluss seiner eigenen Sammlung *Tr90* (fol. 465v), „Scriptum notatum p[er me] / Joh[ann]em wiser“, entspricht, dürfte schlicht auf einer Verwechslung von Lagen während der Arbeit daran beruhen.⁶⁸ Dass Prenners Handschrift schließlich weiterhin in dessen Besitz blieb, kann ihre Überlieferung in der Sakristei des Trienter Doms erklären, von wo sie zuletzt in die *Biblioteca capitolare* gelangen sollte.

65 BENT, „Trent 93 and Trent 90“ (wie Anm. 1), 86 erwog sogar, dass einzelne Ergänzungen erst nach Beendigung von Wisers Kopie erfolgt seien.

66 FLOTZINGER, „Die Trienter Codices“ (wie Anm. 3), 217. Darüber, wie weit der Einzug des Bischofs Hack in Trient 1458 auch hinter Veränderungen in der Schule stehen könnte, ließe sich trefflich spekulieren. Zur Zusammenführung der Daten sämtlicher hier erwähnten Personen, die gewiss reizvoll wäre, nur so viel: dass sich auch in diesen keinerlei Widersprüche, weder zueinander noch gegen die hier vorgelegte These, ergaben. Einzelne Gesichtspunkte weiterzuführen, sollte sich anbieten, etwa die Frage, ob auch Choralhandschriften auf ähnliche Weise nach Trient gekommen sein könnten. Vgl. CESARINO RUINI, „Liturgia e musica sacra nella cattedrale fino all'epoca del Concilio di Trento“, in: ROSSANA DALMONTE (Hg.), *Musica e società nella storia trentina*, Trento 1994, 39–77, 74.

67 Vgl. die Listen von SAUNDERS, „The Dating of Trent 93 and Trent 90“ (wie Anm. 5), 71 ff.

68 Etwa: Beide Handschriften waren noch ungebunden. Wiser brach seinen auf der fremden Lage begonnenen Vermerk ab, als er den Irrtum bemerkte. Eine Tilgung hätte eine Verunstaltung bedeutet, daher sollte Prenner seinen Namen dazu setzen, wozu es jedoch nicht kam.

Ian Rumbold

HERMANN PÖTZLINGER UND SEINE MUSIKSAMMLUNG

DER MENSURALCODEX ST. EMMERAM ALS ZEUGNIS DER ZENTRALEUROPÄISCHEN MUSIKPRAXIS UM 1440*

Der ‚Codex St. Emmeram‘ (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274) ist *potenziell* eine der nützlichsten Informationsquellen für die musikalische Praxis im deutschsprachigen Zentraleuropa in den Jahren um 1440. Schwierigkeiten bei der Auswertung dieser Informationen entstehen freilich gerade durch jene Tatsachen, die diese Handschrift so wertvoll machen, nämlich ihre Seltenheit als große Sammlung mehrstimmiger Musik und die Knappheit von ähnlichem Material aus dieser Gegend, mit dem sie sich vergleichen ließe.¹ Noch dazu ist diese Quelle nicht so sehr institutionell geprägt denn vielmehr das Resultat der Sammelleidenschaft eines bestimmten Individuums, nämlich des Wiener Studenten und Regensburger Schulrektors Hermann Pötzlinger.² Auch wenn sich eigentlich von jeder Handschrift sagen lässt, dass sie einzigartig ist, ist dieser Gemeinplatz doch für den Codex St. Emmeram besonders zutreffend.

Jeder Versuch, diese Handschrift zu untersuchen, muss ihren Urheber Hermann Pötzlinger mit berücksichtigen. Pötzlingers Lebenslauf sei hier nur sehr kurz zusammengefasst.³ Um 1420 in oder in der Nähe von Bayreuth geboren, schrieb sich Pötzlinger

* Ich bin Frau Dr. Margaret Hiley (Rutland, GB, <http://www.margarethiley.com>) für die Übersetzung dieses Artikels aus dem Englischen verpflichtet.

1 Die wichtigsten vergleichbaren Handschriften stammen alle aus Norditalien: Aosta, Seminario Maggiore, Ms. 15 (olim A¹D19); Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 2216; Bologna, Civico Museo Bibliografico, Ms. Q15 (olim 37); Oxford, Bodleian Library, Ms. Canonici misc. 213; Trient, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, Cod. 1374, 1377 und 1379 (olim 87, 90 und 92); und Trient, Biblioteca dell'Archivio Capitolare, Cod. 93 (olim B.L.).

2 Pötzlinger wurde als Hauptschreiber und Erstbesitzer der Handschrift zum ersten Mal im Jahre 1982 identifiziert. Vgl. IAN RUMBOLD, „The Compilation and Ownership of the ‚St Emmeram‘ Codex (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274)“, in: *Early Music History* 2 (1982), 161–235; DAGMAR BRAUNSCHWEIG-PAULI, „Studien zum sogenannten Codex St. Emmeram: Entstehung, Datierung und Besitzer der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274 (olim Mus. ms. 3232a)“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 66 (1982), 1–48.

3 Eine ausführlichere Untersuchung zu Pötzlinger, seiner Musikhandschrift und seiner Bibliothek mit vollständiger Dokumentation ist zu finden in IAN RUMBOLD unter Mitarbeit von PETER WRIGHT, *Hermann Pötzlinger's Music Book: The St Emmeram Codex and its Contexts* (Studies in Medieval and Renaissance Music 8), Woodbridge 2009.

1436 an der Universität Wien ein, wo er 1439 das Baccalaureat abschloss. In den späten 1440er Jahren war er Rektor der Klosterschule von St. Emmeram in Regensburg. Quellen belegen, dass er zu dieser Zeit Chorherr der Stiftskirche in Essing im Altmühltal, sowie Pfarrer der Gemeinde Neuhausen bei Landshut war. (Nur als Nebeninformation: Mit ziemlicher Sicherheit fand die berühmte ‚Landshuter Hochzeit‘ des Wittelsbacher Herzogs Ludwigs des Reichen im Februar 1452, bei der angeblich 22.000 Gäste anwesend waren, während Pötzlingers Amtszeit in Neuhausen statt.) Auch wenn er innerhalb von wenigen Jahren die Stelle des Schulmeisters wieder aufgab (wahrscheinlich als Reaktion auf die Einmischung der Melker Reformatoren), scheint Pötzlinger sich für den Rest seines Lebens nicht weit weg von Regensburg oder dem Kloster entfernt zu haben. Die einzige Ausnahme bildete der Aufenthalt von ein paar Jahren an der Universität Leipzig, der im Winter 1456/57 begann. Kurz darauf tauschte er seine Pfarrei in Neuhausen gegen eine in Gebenbach. Pötzlinger starb 1469, und zum Zeitpunkt seines Todes wohnte er immer noch in einem Haus, das zur Klosterschule in Regensburg gehörte. Zu seinen Lebzeiten baute er eine über 100 Handschriften zählende persönliche Bibliothek auf, die er in den späten 1450er Jahren gegen eine Art Rente (*precaria*) des Klosters tauschte; diese Handschriften bilden heute noch einen Teil der St. Emmeramer Sammlung, die in der Bayerischen Staatsbibliothek zu finden ist.

Ein Problem liegt in der Tatsache, dass Pötzlingers Musikbuch ungefähr aus den Jahren zwischen 1439 (dem Jahr seines Universitätsabschlusses) und 1443 stammt. Wir haben nur wenige Informationen über seine Aktivitäten in diesen Jahren. Es gibt indirekte Hinweise darauf, dass er vielleicht vorhatte, nach einer Zeit der Abwesenheit nach Wien zurückzukehren – immerhin wurde er von der Universität beurlaubt,⁴ und wozu hätte er sonst diese Beurlaubung benötigt? Wir wissen – oder zumindest legen verloren gegangene Dokumente diese Annahme nahe –, dass er im Jahre 1439 Pfarrer in Auerbach in der Diözese Bamberg war.⁵ Dokumente des Generalvikars von Regensburg, die sogenannten Vikariatsrechnungen, weisen ihn wahrscheinlich bereits 1446 als Priester in Erbdorf in der Diözese Regensburg aus, zwei Jahre bevor er 1448 urkundlich als Schulmeister in St. Emmeram belegt ist (siehe Abb. 1).⁶

4 „Acta in 2° decanatu Magistri Iohannis Widmann de Dincelspühel electi in die sanctorum martirum Tiburcy et Valeriani anno domini etc. 39 [...] in die sanctorum Philippi et Iacobi congregata fuit facultas [...] Item data fuit licencia [absencie] secundum communem formam [...] Hermannno de Bairreutt.“ Wien, Universitätsarchiv, Acta facultatis artium II, fol. 135v.

5 FRIEDRICH WACHTER, *General-Personal-Schematismus der Erzdiözese Bamberg, 1007–1907*, Bamberg 1908, 370 (Nr. 7601).

6 Zu weiteren Hinweisen auf Pötzlinger in den Vikariatsrechnungen siehe IAN RUMBOLD, „Lehren und Lernen in der St. Emmeramer Klosterschule im Spätmittelalter: Hermann Pötzlinger als Rector Scolarium zur Zeit der Melker Reform“, in: PETER SCHMID/RAINER SCHARF (Hgg.), *Gelehrtes Leben im Kloster: St. Emmeram als Bildungszentrum im Spätmittelalter*, München 2012, 243–259. Zu diesen



Abb. 1: Franken und die Oberpfalz

Allerdings folgt daraus nicht, dass Pötzlger notwendigerweise viel Zeit an diesen beiden Orten verbrachte. Es war weithin gebräuchlich, einen stellvertretenden Vikar für das Ausführen der gottesdienstlichen und seelsorgerischen Pflichten in der Gemeinde zu entlohnen, und es ist aus den Vikariatsrechnungen ersichtlich,

Quellen im Allgemeinen siehe JOHANN GRUBER, „Vikariatsrechnungen und Steuerregister als Quellen zur spätmittelalterlichen Geschichte des Bistums Regensburg“, in: WALTER KOCH u. a. (Hgg.), *Auxilia historica: Festschrift für Peter Acht zum 90. Geburtstag* (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 132), München 2001, 73–84.

dass Pötzlinger dies in Erbdorf mindestens einmal im Jahre 1448 gemacht hat. Er tat dies später wieder, sowohl in Neuhausen als auch in Gebenbach. Auf jeden Fall ist es zumindest möglich (wenn man die bequeme Reisemöglichkeit entlang der Donau mit in Betracht zieht), dass Pötzlinger sein Leben als Landpfarrer in der Oberpfalz, die zu diesem Zeitpunkt immer wieder auch zu einem Hussitenschlachtfeld wurde, zum Beispiel durch Aufenthalte in einem Kulturzentrum wie Wien auflockerte.

Die Regensburger Vikariatsrechnungen enthalten einige weitere interessante Informationen. Die erste betrifft Wolfgang Chranekker, Organist an der Kirche in St. Wolfgang am Abersee, der eine dritte Schicht zu Pötzlingers Musiksammlung hinzufügte, wie Peter Wright festgestellt hat.⁷ Es scheint, dass Chranekker, wie auch Pötzlinger, im Jahre 1448 in Regensburg wohnhaft war, da er zu diesem Zeitpunkt zum *altarista* am Fronleichnamsaltar in St. Ulrich, der Dompfarrkirche, ernannt wurde.⁸

Der zweite wichtige Punkt, der aus den Vikariatsrechnungen ersichtlich wird, führt uns zurück zum Hof des bereits erwähnten Ludwig des Reichen. Bei Übernahme einer Gemeinde musste ein neuer Amtsinhaber normalerweise dem Generalvikar eine Steuer *de mediis fructibus* zahlen – ein gemeinsam ausgehandelter Anteil der Zehnten seines ersten Amtsjahres. Als Pötzlinger die Gemeinde in Gebenbach übernahm, ist Ludwigs Kanzler Christoph Dorner persönlich eingeschritten, um für ihn eine Freistellung auszuhandeln.⁹ Wir wissen natürlich nicht, was seine genauen Beweggründe waren, aber es scheint irgendeine Beziehung zwischen Pötzlinger und dem Hof in der Burg Trausnitz gegeben zu haben.

Weiterhin geht aus den Vikariatsrechnungen hervor, dass Pötzlinger offenbar ein Testament hinterließ. Nachdem er den Großteil seines Hab und Guts mit St. Emmeram eingetauscht hatte, blieb ihm wahrscheinlich nicht viel zu vermachen, aber das Generalvikariat erhielt sechs Gulden.¹⁰

7 PETER WRIGHT, „The Contribution and Identity of Scribe D of the ‚St Emmeram Codex‘“, in: RAINER KLEINERTZ/CHRISTOPH FLAMM/WOLF FROBENIUS (Hgg.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance: Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag* (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 8), Hildesheim 2010, 283–316.

8 „In Officio vicariatus 1448/Die Sancti Emmerammi Inceptum est [...] I fl. Ad altare corporis X. Investitus Wolfgangus Cranekker.“ Regensburg, Bischöfliches Zentralarchiv, Bischöfliches Domkapitel, Vikariatsrechnungen, 1448, pag. 1.

9 „Secuntur percepta de mediis fructibus beneficiorum [...] Magister Hermanus Potzlinger plebanus in Gebenpach concordavit ad arbitrium Christoferi Dorner cancellarii domini ducis Ludwici.“ Dass., 1460 I, pag. 48; 1460 II (nicht paginiert; Randnotiz: „non [dedit]“).

10 „Secuntur percepta de litteris confirmacionis [beneficiorum] et diversis in genere [...] Item a testamentariis quondam Hermanni Poczlinger ex testamento suo VI flor.“ Dass., 1469, pag. 39.

Nun zum Inhalt des Codex St. Emmeram. In den 1980er Jahren ermöglichte es eine allgemeine Übersicht des Repertoires (neben anderen Methoden) Reinhard Strohm, eine hypothetische Reihenfolge aufzustellen, in der die Lagen kopiert wurden.¹¹ Der Begleitkommentar zur Faksimile-Ausgabe von Clm 14274 versuchte zwar, eine genauere Analyse des Handschrifteninhalts als Ganzes zu machen¹², aber es wurde auch klar, wie viele Fragen noch unbeantwortet bleiben müssen, solange nicht die vollständige kritische Ausgabe der Handschrift (derzeit in Vorbereitung) fertiggestellt ist. Bis dahin stützen sich Beobachtungen notgedrungen auf vorläufige Übertragungen der Musik. Einige generelle Anmerkungen mögen im Folgenden wenigstens als Anregung zu weiteren Diskussionen dienen.

Neben anderen Erkenntnissen, die sich aus Pötzlingers Musikbuch gewinnen lassen, wird klar, dass Musik aus nahezu allen Teilen Europas in dieses Gebiet kam: von England im Norden bis nach Italien im Süden, von Frankreich im Westen bis nach Böhmen im Osten. Das Vorhandensein des englischen Repertoires im Besonderen deutet darauf hin, dass Musiker hier mit vielen der neuesten Entwicklungen um 1440 vertraut waren, während der Einbezug böhmischer Musik, die in vergleichbaren norditalienischen Handschriften fehlt, vermutlich den nordöstlicheren Entstehungsort dieser Handschrift reflektiert und womöglich auf die engen Verbindungen zwischen der Prager und der Wiener Universität hinweist.

Neben dem offensichtlichsten Unterschied hinsichtlich der Notation – die erste Schicht der Handschrift (fol. 13r–81r) verwendet schwarze Notation, die zweiten und dritten Schichten (fol. 81v–128v bzw. fol. 11r–12v und 129r–158v) weiße Notation – weichen die drei Schichten in folgenden Punkten voneinander ab: Was den Umfang angeht, ist die erste Schicht mit 68,5 Folien die größte; die zweite zählt 47,5 und die dritte nur 42 Folien (siehe Abb. 2).

Weitere Unterschiede betreffen Fragen des Layouts (der *Mise-en-page*) und, damit in Zusammenhang stehend, der Anzahl der Musikstücke. Die erste Schicht enthält nicht weniger als 132 Stücke, die zweite 82, und die dritte nur 41 (siehe Abb. 3).

In der ersten Schicht nimmt jedes Stück durchschnittlich 52 Prozent eines Folios in Anspruch, in der zweiten 58 und in der dritten Schicht dann riesige 102 Prozent. Also wird, je weiter die Zusammenstellung der Handschrift fortschreitet, entweder die Schrift größer, oder es werden die Kompositionen länger, bzw. es tritt eine Kom-

11 REINHARD STROHM, „Zur Datierung des Codex St. Emmeram (Clm 14274): Ein Zwischenbericht“, in: LUDWIG FINSCHER (Hg.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance, II: Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (Wolfenbütteler Forschungen 26), Wiesbaden 1983, 229–238.

12 *Der Mensuralcodex St. Emmeram: Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, hg. von der Bayerischen Staatsbibliothek und LORENZ WELKER, Kommentar und Inventar von IAN RUMBOLD unter Mitarbeit von PETER WRIGHT (*Elementa musicae* 2), Wiesbaden 2006.

bination dieser zwei Faktoren ein; die Schrift wird jedenfalls sprunghaft größer (fast doppelt so groß), als Chranekker den Prozess übernimmt und die dritte Schicht hinzufügt.

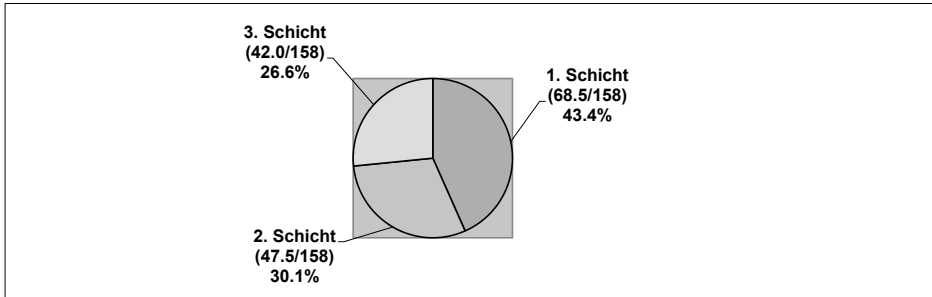


Abb. 2: Clm 14274, Folienzahl (Schichten 1–3)

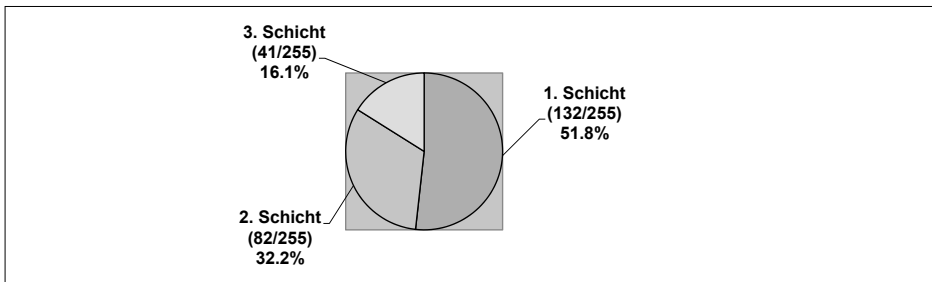


Abb. 3: Clm 14274, Musikalische Stücke (Schichten 1–3)

Was das Repertoire betrifft, so ist die früheste der drei Schichten der Handschrift eher retrospektiv, zudem stärker böhmisch beeinflusst als die zwei späteren Schichten. Erkennbar italienische Musik, zum Beispiel, scheint auf die erste Schicht beschränkt zu sein (siehe Tabelle 1), und bis zu einem gewissen Grad spiegelt dies sicherlich die allgemeine Verlagerung der Kompositionstätigkeit im frühen 15. Jahrhundert von Italien in den transalpinen Raum.

Nr.	Fol.	Incipit	Komponist	Konkordanzen
59	35v–36r	Et in terra („Bosquet“)	Antonio Zacara da Teramo	BQ15, BU („Nicolaus de Capoa“)
62	37v–38v	Et in terra ... Gloria laus honor	Antonio Zacara da Teramo	BQ15, OH, Pad1225, Siena, StP
65	39v	Et in terra	Antonio da Cividale	BQ15, Bud297, M3224, Stras
82	49v–50r	Patrem omnipotentem	Antonio da Cividale	BQ15
97	56v–57r	O Maria davidica/ O Maria maris stella		BQ15, Pad1106
100	58v, 59r	Kyrie leyson (Questa fanciull' amor)	Francesco Landini	F26, F87, Gua, Pit, Rei, Stras, WolkA, WolkB

Tabelle 1: Italienisches Repertoire in Clm 14274 (1. Schicht)

Allerdings liegt die Vermutung nahe, dass wahrscheinlich Einiges aus diesem italienischen Repertoire in Clm 14274 – zumindest die Nummern 62, 65 und 97 – über Böhmen vermittelt wurde. Soweit identifizierbar, bleibt böhmische Musik ebenfalls auf die erste Schicht beschränkt (siehe Tabelle 2):

Nr.	Fol.	Incipit	Konkordanzen
43	29r	Martino divo presuli	
47	30v–31r	Kyrie Fons bonitatis/Sacerdos summe	
55	33v	Kyrie <i>paschale</i>	
57	34v	Kyrie	
60	36r	En naturarum dominus	
70	44r	Cedit iems eminus	
76	46v–47r	Cristus rex pacificus/ Jour a jour la vie	F26, Fa (x2), LoTit, Pit, Rei, Stras, Trém, WolkA, WolkB
119	66r	Veni dulcis consolator	Chr, Fra, Pr K Vš. 376

Tabelle 2: Anonymes böhmisches Repertoire (1. Schicht)

Charakteristisch sind hierbei die markanten Mensurzeichen, die Tom Ward als Erster als spezifisch zentraleuropäisch bezeichnet hat¹³, die aber tatsächlich Böhmen ursprünglich aus Italien erreicht haben dürften (siehe Abb. 4).

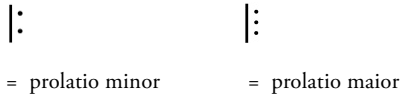


Abb. 4: Zentraleuropäische Mensurzeichen

Dem älteren Repertoire der ersten Schicht können mindestens vier Stücke französischen Ursprungs hinzugefügt werden (siehe Tabelle 3), von welchen wenigstens zwei – die Nummern 41 and 76 – auch in Böhmen gut bekannt waren.

Nr.	Fol.	Incipit	Komponist	Konkordanzen
26	22v	O regina clementissima	Richard Loqueville	
41	27v–28r	Par montes foys/ Ad honorem	Jehan Vaillant	BasM.1, Brus, Ch, Grot, Man, Stras, WolkA, WolkB
53	32v	Kyrie Summe clementissime	Johannes Graneti	Apt, Barc2, Barc853b, Mad, P1257, RU1419
76	46v–47r	Cristus rex pacificus/ Jour a jour la vie		F26, Fa (x2), LoTit, Pit, Rei, Stras, Trém, WolkA, WolkB

Tabelle 3: Älteres französisches Repertoire (1. Schicht)

Die ‚zentraleuropäischen‘ Mensurzeichen wurden auch von dem deutschsprachigen Geistlichen und Komponisten Rudolf Volkhardt von Häringen verwendet, wenn wir in der Annahme recht gehen, dass *Levat autentica* und das tropierte Sanctus *Pater ingenitus* seine Werke sind (siehe Tabelle 4).

¹³ TOM R. WARD, „A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274“, in: *Early Music History* 1 (1981), 325–343, 326 f.

Nr.	Fol.	Incipit
78	47v–48r	Deo dicamus/Benedicamus regi unico
85	51v–52r	Levat autentica zelorum agmina
90	53v–54r	Sanctus Pater ingenitus

Tabelle 4: Musik wahrscheinlich von Rudolfus Volkhardt von Häringen (1. Schicht)

Auch wenn er für den Großteil seines Lebens engere Verbindungen zu Regensburg und München hatte, war Rudolf zumindest in den 1430er Jahren auch in Wien aktiv – an der Universität, am Kollegiatstift St. Stephan und am kaiserlichen Hof –, und aus dieser Zeit müssen diese Kompositionen stammen. Vielleicht sind also die drei anonymen Kyrie-Vertonungen in der ersten Schicht, die auch diese Zeichen verwenden (siehe Tabelle 5) eher deutsch bzw. österreichisch als böhmisch.

Nr.	Fol.	Incipit
47	30v–31r	Kyrie Fons bonitatis/Sacerdos summe
55	33v	Kyrie <i>paschale</i>
57	34v	Kyrie

Tabelle 5: Anonyme Kyries mit ‚zentraleuropäischen‘ Mensurzeichen (1. Schicht)

Zu dem Zeitpunkt, als die zweite Schicht der Handschrift begonnen wurde, erhielt Pötzlinger möglicherweise Zugriff auf eine andere Repertoirequelle, die sowohl moderner als auch weniger stark böhmisch beeinflusst war als jene, aus der er bisher sein Material bezogen hatte. Vielleicht war dies eine Folge seiner Begegnung mit dem noch unidentifizierten Schreiber, der ihm bei der Erstellung der zweiten Schicht des Musikbuches Hilfe leistete und der Pötzlinger möglicherweise auch lehrte, die neuere weiße Notation zu verwenden. Die Handschrift des gleichen Schreibers ist auch in Pötzlingers Abschrift der Bibel sowie in einigen anderen Handschriften, die zur gleichen Zeit wie Clm 14274 kopiert wurden, erkennbar.¹⁴

Der Anteil englischer Musik (siehe Tabelle 6) ist in der zweiten Schicht der Handschrift nicht größer als in der ersten:

¹⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14301 (Boethius, *De consolatione philosophie*, V), Clm 14304 (Altes Testament, 1. Teil), Clm 14305 (Neues Testament), Clm 14309 (Peter von Rosenheim, *Roseum memoriale*), Clm 14318–14319 (Nikolaus von Dinkelsbühl, *Lectura Mellicensis*; Heinrich Toting von Oyta, *De contractibus*) und Clm 14955 (Altes Testament, 2. Teil).

Nr.	Fol.	Incipit	Komponist	Konkordanzen
8	7v–8v	Beata dei genitrix	<i>Dunstable</i> (Binchois)	Ao, BQ15, ModB, Tr90
9	8v–9r	Beata mater	<i>Dunstable</i> (Binchois)	Ao, ModB, Ox26, Ox89, Tr87
84	50v–51r	Ibo michi ad montem mirre		—
101	58v–59r	Regina [celi] letare		—
112	63v–64r	Quam pulchra es	(Dunstable)	Ao, BQ15, BU, Camb314, ModB, Tr92
138	76v–77r	Salve Sancta parens		—
143	78v–79r	Et in terra pax	(Dunstable)	Tr90, Tr92, Tr93
174	93v–94r, 95r	Sancta maria succurre mi- seris		—
205	111v– 113r	Et in terra pax	(Leonel Power)	Ao, Tr92
220	121v– 123r	Et in terra pax	(Power/ Dunstable)	Ao (x2), Tr90, Tr92, Tr93
243	141v– 142v	Patrem omnipotentem	<i>Benet</i>	Ox87, Tr90, Tr93
248	145v– 147r	Et in terra pax	<i>Benet</i>	Ox87, Tr90, Tr93
249	147v– 149r	Salve regina misericordie		—
251	150v– 151v	Anima mea liquefacta est/ Cristus resurgens ... alleluia	<i>Leonellus</i>	BU, F112bis, ModB

Tabelle 6: Englische Kompositionen in Clm 14274. Komponistennamen nach *StEm*: *kursiv*, ansonsten anhand der Konkordanzen erschlossen; Schattierungen vgl. Abb. 2/3.

Das englische Repertoire steigt aber in der dritten Schicht dramatisch an; dies suggeriert, dass Chanekker noch besseren Zugang zum modernen Repertoire hatte als Pötzlinger (siehe Abb. 5).

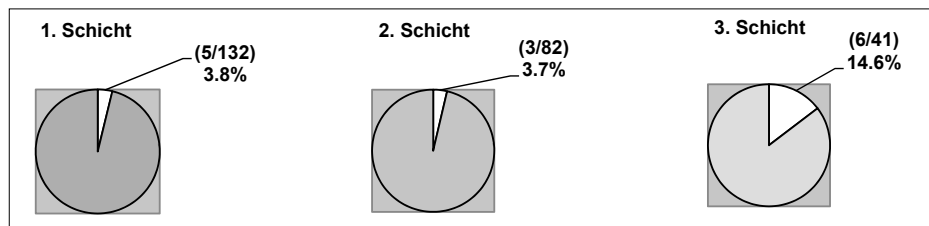


Abb. 5: Englische Stücke in Clm 14274 (Schichten 1–3)

Französische Chansons und auch einige deutsche Lieder, von Landinis *Questa fanciull' amor* ganz zu schweigen, haben bekannterweise als Kontrafakta in Zentraleuropa einen neuen Aufschwung erlebt. Dieses Vorgehen scheint bei Pötzlinger und seinen Assistenten bei Anlage der ersten beiden Schichten größeren Anklang gefunden zu haben als beim Schreiber der dritten Schicht (siehe Abb. 6).

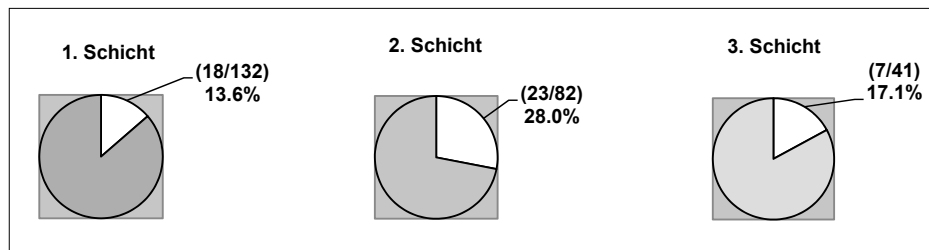


Abb. 6: Kontrafakturen in Clm 14274 (Schichten 1–3)

Es gäbe noch viel zu sagen über die Wege, auf denen die Originalmusik dieser Lieder umgeschrieben wurde – oder auch nicht –, um sie neuen Texten anzupassen, sowie über die neuen Texte, die hinzugefügt wurden. Zweifelsohne konnte Kontrafazierung zu eigenem dichterischen Ausdruck anregen. Motetten boten natürlich ebenfalls die Möglichkeit für sekundäre textliche wie auch musikalische Kreativität, aber feierliche Motetten sind hier nur durch Dufays *Supremum est mortalibus* und Brassarts *Christi nutu sublimato* vertreten, beide in der zweiten Schicht der Handschrift (siehe Tabelle 7).

Nr.	Fol.	Incipit	Komponist	Konkordanzen
200	107v–109r	Supremum est mortalibus	Guillaume Dufay	BQ15, BU, Cop, ModB, Tr92
211	116v–117v	Christi nutu sublimato	Johannes Brassart	Ao (x2), Tr87

Tabelle 7: Feierliche Motetten (2. Schicht)

Ein drittes Feld dichterischer Betätigung scheint das tropierte Sanctus geboten zu haben. Diese Vermutung wird zumindest durch den Umstand nahegelegt, dass die Texte der tropierten Sanctus-Vertonungen von Volkhardt, Schweikl und Roulet praktisch nur im Codex St. Emmeram überliefert sind (siehe Tabelle 8).

Nr.	Fol.	Incipit	Komponist	Konkordanzen
90	53v–54r	Sanctus Pater ingenitus	Rudolf Volkhardt von Häringen?	
125	70v–71r	Sanctus [...] Gustasti necis pocula	Sweikl	Ao, Kras
246	143v–145r	Sanctus [...] Crux columpna preelecta	Johannes Roulet	

Tabelle 8: Tropierte Sanctus-Vertonungen

Die andere große Erfindung dieser Zeit, die zyklische Messe, ist im Codex St. Emmeram kaum vertreten (siehe Tabelle 9).

Individuelle Sätze, die in anderen Quellen als Teil kompletter oder unvollständiger Zyklen auftreten, stehen hier für sich allein – so die an verschiedenen Stellen der Handschrift eingetragenen beiden Teile eines Gloria/Credo-Paares. Nur Sanctus und Agnus aus Lieberts Marienmesse folgen in der ersten Schicht direkt aufeinander.

Der Fauxbourdon als relativ neue Erfindung, bei der ein Choral ohne viel kreativen Aufwand in einfache Mehrstimmigkeit verwandelt werden konnte, wurde dafür verstärkt aufgegriffen, besonders in der zweiten Schicht (siehe Abb. 7).

Nr.	Fol.	Incipit	Komponist	Konkordanzen	Anmerkungen
49	31v	Kyrie	Dufay	Ao (x2), BQ15, Ca6, Ca11, Ven7554	in BQ15 mit Gloria/Credo-Paar verbunden
65	39v	Gloria	A. da Cividale	BQ15, Bud297, M3224, Stras	in BQ15 mit Credo (Nr. 82) gepaart
66	40v–41v	Gloria	Dufay	Ao, BQ15, Ca6, Ca11	in BQ15 mit einem Credo gepaart
68	42v–43r	Credo	Dufay	Ao (x2), BQ15, Tr87, Tr90, Tr93 (x2)	in Ao und BQ15 mit Gloria (dort Hugo de Lantins, in Ox213 Dufay zugeschrieben) gepaart
81	49r	Kyrie	Binchois	Ao (x2), BQ15, Tr87 (x2), Tr90, Tr92, Tr93	in Tr87 durch Anmerkung mit Gloria/Credo-Paar verbunden
82	49v–50r	Credo	A. da Cividale	BQ15	siehe oben, Nr. 65
109	62v–63r	Gloria	J. Franchois de Gemblaco	Ao (x2), BQ15	in Ao und BQ15 mit einem Credo (Nr. 198) gepaart
127	71v–72r	Sanc-tus	Liebert	Tr92	gehört (mit Nr. 128) zu Lieberts Marienmesse
128	72r	Agnus dei	Liebert	Tr92	gehört (mit Nr. 127) zu Lieberts Marienmesse
143	78v–79r	Gloria	Dunstaple	Tr90, Tr92, Tr93	in Tr92 mit einem Credo gepaart
151	83v–84r	Credo	Brassart	Ao, BQ15, Tr90, Tr93	gehört in BQ15 zu einem Zyklus
198	105v–106v	Credo	J. Franchois de Gemblaco	Ao (x2), BQ15, Tr93	siehe oben, Nr. 109
220	121v–123r	Gloria	Dunstaple/Power	Ao (x2), Tr90, Tr92, Tr93	aus der Messe <i>Rex seculorum</i>
243	141v–142v	Credo	Benet	Ox87, Tr90, Tr93	in Ox87 mit einem Gloria (Nr. 248) gepaart
248	145v–147r	Gloria	Benet	Ox87, Tr90, Tr93	siehe oben, Nr. 243
254	153v–155r	Credo	J. Franchois de Gemblaco	Ao, BQ15, Ca6, Ca11, Ox213	in BQ15 mit Gloria gepaart

Tabelle 9: Unvollständige Messzyklen in Clm 14274; Schattierungen vgl. Abb. 5/6.

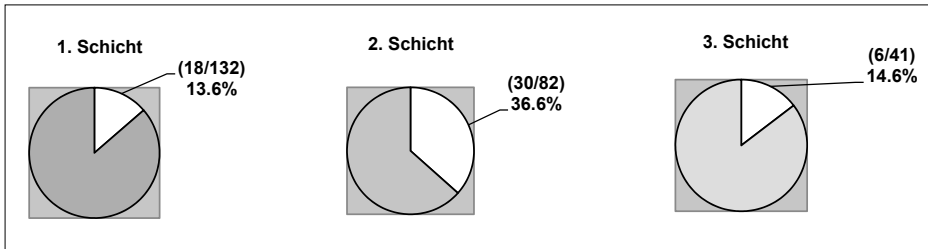


Abb. 7: Fauxbourdons in Clm 14274 (Schichten 1–3)

Fast ein Viertel der Musikstücke in Clm 14274 sind Fauxbourdons oder enthalten mindestens einen Fauxbourdon-Abschnitt. Diese Technik war ebenso weit verbreitet wie leicht zu erkennen, so dass nur ungefähr die Hälfte der Stücke tatsächlich als Fauxbourdons gekennzeichnet ist; von den anderen wird offenbar erwartet, dass man sie beim bloßen Ansehen als solche erkennen kann. Wie auch anderswo wird Fauxbourdon normalerweise nur für kurze Stücke oder für kontrastierende Abschnitte innerhalb eines längeren Stücks verwendet, aber Hermann Edlerawers lange Vertonungen des ganzen Credo – wie auch zweier Sequenzen – als Fauxbourdons sind sicherlich einzigartig. Seine Amtszeit als Kantor bei St. Stephan, die (wie anzunehmen ist) von 1439 bis 1444 dauerte und während derer seine in Clm 14274 enthaltenen Werke wohl geschrieben wurden, deckt sich fast genau mit der Zeit, in der diese Handschrift zusammengestellt wurde. Seine Karriere im Dienste der Stadt Wien und verschiedener dortiger Persönlichkeiten ist gut dokumentiert¹⁵, aber dass er als Prokurator am Reichshofgericht im Jahre 1447 die Stadt Lübeck vertrat, dürfte der musikwissenschaftlichen Forschung bisher nicht bekannt gewesen sein.¹⁶

Viele andere Eigenschaften des Clm 14274 wären es wert, hier diskutiert zu werden, zum Beispiel das häufige Fehlen der Contratenor-Stimmen; die ‚Erklärung‘ komplizierter Ligaturen durch Gruppen von Punkten oder sogar Ziffern, die die Einheiten zählen, die jede Note andauert; das Fehlen von Schlüsseln; der Gebrauch bzw. die unübliche Verwendung des *punctus divisionis* und der Alteration usw.

Man könnte sich wünschen, dass die Handschrift Clm 14274 akkuratere und komplettere Versionen der Werke enthielte, die sie übermittelt, oder dass sie anstelle einiger ihrer zahlreichen Fauxbourdons mehr Stücke aus dem komplexeren Motet-

¹⁵ Hierzu siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von ALEXANDER RAUSCH.

¹⁶ *Codex diplomaticus Lubecensis/Lübeckisches Urkundenbuch*, 1. Abteilung: *Urkundenbuch der Stadt Lübeck*, 8. Teil: 1440–1450, Lübeck 1889, 515–517 (Nr. CDLXX–CDLXXI); FRIEDRICH BATTENBERG, *Gerichtsschreiberamt und Kanzlei am Reichshofgericht 1235–1451* (Quellen und Forschungen zur höchsten Gerichtsbarkeit in Alten Reich, Reihe B: Forschungen 2), Köln-Wien 1974, 174 f.

tenrepertoire überlieferte. Aber man muss auch dankbar sein für die vielen Unika, die sie enthält – darunter immerhin sechs von Roulet, fünf von Dufay, zwei von Binchois und eines von Brassart –, die meisten davon aber anonym aufgezeichnet. Ebenso muss man dankbar sein für den Einblick, den sie in die kompositorische Tätigkeit von Persönlichkeiten wie Hermann Edlerawer und Rudolf Volkhardt von Häringen gewährt, für die Musik eher eine Nebenbeschäftigung war, und das an Schauplätzen in Zentraleuropa. Im Codex St. Emmeram wird anschaulich, wie Pötzlinger die Grundlagen der mehrstimmigen Musik erlernt und Beispiele notiert, um sie später nachschlagen, vielleicht auch im Schulunterricht verwenden zu können. Wir sollten dabei allerdings nicht vergessen, dass auch für den *Ersteller* dieser Handschrift die Musik keineswegs ein Hauptanliegen war, sondern eher ein Nebengebiet in einem größeren intellektuellen Weltbild, das vor allem durch das Studium der Theologie beherrscht wurde.

ANHANG: QUELLENVERZEICHNIS

Ao	Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, Cod. 15 (<i>olim</i> A ¹ D19)
Apt	Apt, Cathédrale Sainte-Anne, Bibliothèque du Chapitre, Ms. 16bis (4)
Barc2	Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, Ms. 2
Barc853b	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 853b
BasM.1	Basel, Staatsarchiv, Klosterarchive, Prediger M.1, Bd. 1592/3, Fragm.
BQ15	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ms. Q 15 (<i>olim</i> 37)
Brus	Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 9085
BU	Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 2216
Bud297	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (Nationalbibliothek), Ms. lat. 297
Ca6	Cambrai, Médiathèque Municipale, Ms. 6
Ca11	Cambrai, Médiathèque Municipale, Ms. 11
Camb314	Cambridge, Pembroke College, Ms. 314 (<i>olim</i> Incun. C47)
Ch	Chantilly, Musée Condé, Ms. 564 (<i>olim</i> 1047)
Chr	Chrudim, Regionální Muzeum, Ms. 12580
Cop	Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Fragment 598
F26	Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26
F87	Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87 (Codex Squarcialupi ⁴)
FI12bis	Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX, 112bis

Fa	Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana, Ms. 117
Fra	Hradec Králové, Muzeum východních Čech, Ms. II A 6
Grot	Grottaferrata, Badia Greca, Biblioteca, Collocazione provvisoria, Ms. 197
Gua	Guardiagrele (Chieti), Chiesa di Santa Maria Maggiore, Ms. 3
Kras	Warschau, Biblioteka Narodowa, Ms. III 8054 (<i>olim</i> Krasinski 52)
LoTit	London, British Library, Ms. Cotton Titus A xxvi
M3224	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3224
Mad	Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección Codices, Carpeta 1474, Fragm. 17
Man	Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184, and Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 3065
ModB	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.X.I.11 (<i>olim</i> lat. 471)
OH	London, British Library, Ms. Add. 57950 (‘Old Hall Manuscript’)
Ox26	Oxford, Bodleian Library, Ms. Archivum Seldenianum B26
Ox87	Oxford, Bodleian Library, Ms. Add. C87
Ox89	Oxford, Bodleian Library, Ms. Lincoln 89
P1257	Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 1257
Pad1106	Padua, Biblioteca Universitaria, Ms. 1106 (Einzelblätter)
Pad1225	Padua, Biblioteca Universitaria, Ms. 1225 (Einzelblätter)
Pit	Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fonds italien 568
Pr K Vš. 376	Prag, Státní Archiv, Ms. K Vš. 376 (<i>olim</i> Vyšehr. V/Cc4)
Rei	Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouvelles acquisitions françaises 6771 (‘Codex Reina’)
RU1419	Rom, Biblioteca Vaticana, Urb. lat. 1419
Siena	Siena, Archivio di Stato, Framm. Mus. B. N. 1, ins. 11 (<i>olim</i> Framm. Mus. N. 207; <i>olim</i> Framm. Mus. 326–327)
StEm	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274 (‘Codex St. Emmeram’)
StP	Warschau, Biblioteka Narodowa, Ms. lat. FI.378
Stras	Strasbourg, Bibliothèque Municipale, Ms. C.22
Tr87	Trient, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, Cod. 1374 (<i>olim</i> 87)
Tr90	Trient, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, Cod. 1377 (<i>olim</i> 90)
Tr92	Trient, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, Cod. 1379 (<i>olim</i> 92)
Tr93	Trient, Biblioteca dell’Archivio Capitolare, Cod. 93* (<i>olim</i> B.L.)
Trém	Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouvelles acquisitions françaises 23190

Ven7554	Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. 7554 (<i>olim</i> it. Cl. IX.145)
WolkA	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2777
WolkB	Innsbruck, Universitätsbibliothek, ohne Signatur

Peter Wright

THE TRANSMISSION OF ENGLISH LITURGICAL MUSIC TO CENTRAL EUROPE C.1430 – C.1445*

Few traces of early fifteenth-century English liturgical polyphony are to be found on the Continent before the 1420s. During that decade the picture begins to change, but only slightly, as can be seen from Table 1: just seven works of secure English origin can be shown to have been copied abroad in the 1420s, all of them into the first layer of the manuscript Bologna Q15 (*Q15*).¹ Thereafter the picture changes dramatically, with a veritable explosion during the 1430s and early 1440s.² Whether this change was as sudden as the figures suggest, we cannot know; the patterns of survival may have significantly distorted what actually occurred. On the other hand, it is quite possible that large quantities of English music became available to continental musicians more or less overnight. Either way, the sheer level of foreign interest in this repertory is not in doubt.³

Prior to the 1450s, most of the repertory is concentrated in just six sources. One of these (*Q15*) is from the Veneto, while another (*ModB*) is now believed to have been copied largely in Florence;⁴ but each of the other four is of firmly central European origin: the Aosta Codex (*Ao*), parts of which have been linked to the Council of Basel, the court of Duke Friedrich IV of Tyrol and the imperial court;⁵ the St Emmeram

* I am grateful to Margaret Bent (Oxford) for kindly having read and commented on an earlier version of this essay.

1 See pp. 110–111 for manuscript abbreviations.

2 For an overview of the situation in the early decades of the century see MARGARET BENT, “The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent”, in: EMMA HORNBY/DAVID MAW (eds.), *Essays on the History of English Music: Sources, Style, Performance, Historiography*, Woodbridge 2010, 83–96.

3 For a handlist see GARETH CURTIS/ANDREW WATHEY, “Fifteenth-Century English Liturgical Music: A List of the Surviving Repertory”, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 27 (1994), 1–69. See also CHARLES HAMM, “A Catalogue of Anonymous English Music in Fifteenth-Century Continental Manuscripts”, in: *Musica Disciplina* 22 (1968), 47–76.

4 On the former, see MARGARET BENT, *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript: Introductory Study and Facsimile Edition*, Lucca 2008; on the latter, see JAMES HAAR/JOHN NÁDAS, “The Medici, the Signoria, the Pope: Sacred Polyphony in Florence, 1432–1448”, in: *Recercare* 20 (2008), 25–93.

5 See MARIAN COBIN, “The Compilation of the Aosta Manuscript: A Working Hypothesis”, in: ALLAN W. ATLAS (ed.), *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, December 6–7*,

Codex (*MuEm*), compiled by Hermann Pötzlinger, probably in Vienna; the first part of Trent 92 (*Tr92¹*), which I now propose was compiled by the composer and singer Nicolas de Merques, probably in Basel;⁶ and the closely related parts of Trent 87 and 92 (*Tr87¹* and *Tr92²*), which were compiled by Johannes Lupi while in the service of Duke Friedrich IV and his cousin King Friedrich III.⁷

Source & section/layer	Approximate copying dates	No. of items of secure English origin
<i>Ao¹</i>	1430–1435	1
<i>Ao²</i>	1432–1435 (main scribe)	11
<i>Ao³</i>	1435–1440/42 (main scribe)	48
<i>Ao⁴</i>	1440–1442	4
<i>BU</i>	1440	4
<i>Ca11</i>	1442–1445	1
<i>Mil</i>	1440	3
<i>ModB</i>	mainly mid/late 1430s	54
<i>MuEm</i>	mainly 1439–1443	14
<i>Mu-Wn</i>	1440	2
<i>Q15</i> , layer I	1420–1425	7
<i>Q15</i> , layer II	1429/30–1433	3
<i>Q15</i> , layer III	1433–1435	8
<i>Stras</i>	post- <i>c.</i> 1435	1
<i>Tr87¹ + Tr92² ("TR")</i>	1433–1445	74
<i>Tr92¹</i>	mid/late 1430s	35

Table 1. English liturgical music in continental manuscripts *c.*1420–*c.*1445

Note. The main central European sources are shown in bold. The constituent parts of mass cycles and pairs are counted as separate items.

1974, New York 1976, 76–101; see also REINHARD STROHM, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, 253–255.

6 PETER WRIGHT, “Trent 87 and 92: Questions of Origin, Repertory and Physical Make-Up”, in: MATTEO NANNI (ed.), *Music and Culture in the Age of the Council of Basel* (Épitome musical), Turnhout 2013, 111–133; see also TOM R. WARD, “The Structure of the Manuscript Trent 92-1”, in: *Musica Disciplina* 29 (1975), 127–147.

7 PETER WRIGHT, “On the Origins of Trent 87₁ and 92₂”, in: *Early Music History* 6 (1986), 245–270; see also STROHM, *The Rise of European Music* (see n. 5), 252–255.

Table 1 lists by source, or by section or layer of a source, the number of surviving English liturgical settings found in continental manuscripts copied between *c.* 1420 and *c.* 1445. These figures are based on works whose English origin is considered to be secure, and are therefore necessarily slightly provisional; they also take no account of the fact that a number of items are present in more than one source.

From Table 1 Lupi emerges as the most assiduous collector, with no fewer than 74 musical items, followed in turn by the main scribe of *Ao* with 59, Merques with 35, and Pötzlinger with 14.⁸ Had it not been for the activities of these men, our knowledge of this repertory would be vastly impoverished, since most of it survives in these sources alone. We would, for instance, have been deprived of roughly two-thirds of the mass music of John Dunstaple, large swaths of the music of his famous contemporaries Leonel Power and John Benet, and the names and works of six composers unknown from any other musical source: Bloym (or Blome), Driffelde, Knyf, Markham, Neweland and Soursby.⁹

That these compilers were aware of the origin of at least some of the largely anonymous repertory they were collecting is evident from their use of labels such as *de anglia* or *anglicanus*, and from the way in which they grouped English pieces together. Occasionally, however, they mistakenly attributed a work to a continental composer (usually Binchois) or failed to agree about the English composer (usually Dunstaple or Power) to whom a work should be ascribed. It is clear, moreover, that at times they were unaware of, or failed to understand, connections between the musical items they were collecting.

This is especially apparent in the case of the cyclic mass, a genre pioneered in England. Seven English cycles, five of them based on an identified cantus firmus, are known to have made their way to the Continent by about 1445 (see Table 2). They survive in varying states of completeness, and in each case with a central European source as the sole or chief transmitter. Power's Mass *Alma redemptoris mater* (no. 1) is exceptional in that no fewer than four movements survive, preserved in their correct order, as a unit, and in both of the main sources. But in other cases, completeness, contiguousness and sequentiality appear to have been of less concern to the scribes responsible. The scribe of *Ao*, for instance, presents three sections of the *Sine nomine* mass (no. 3) variously attributed to Benet, Dunstaple and Power in the order Sanctus, Agnus and Gloria, with the Agnus and Gloria adjacent, but located in a separate gathering from the Sanctus:

⁸ These figures include works copied by the secondary scribes of each source.

⁹ For further details see CURTIS/WATHEY, "Fifteenth-Century English Liturgical Music" (see n. 3).

1. Leonel, Mass <i>Alma redemptoris mater</i> (EECM 42 no. 3)				
	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus
	<i>Ao</i> ³ -----	<i>Ao</i> ³ -----	<i>Ao</i> ³ -----	<i>Ao</i> ³
	<i>Tr</i> 87 ¹ -----	<i>Tr</i> 87 ¹ -----	<i>Tr</i> 87 ¹ -----	<i>Tr</i> 87 ¹
	<i>Tr</i> 93/90			
2. Leonel (<i>Tr</i> 92 ¹)/Dunstaple (<i>Ao</i>), Mass <i>Rex seculorum</i> (JD nos. 70, 19–22)				
Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus
<i>Cec</i> 300	<i>Ao</i> ¹ , <i>Ao</i> ²			
	<i>MuEm</i> , <i>Tr</i> 92 ¹	<i>Tr</i> 92 ¹ -----	<i>Tr</i> 92 ¹	<i>Tr</i> 92 ¹
	<i>Tr</i> 93/90		<i>Tr</i> 93/90	
3. Benet/Dunstaple/Leonel, Mass <i>Sine nomine</i> (JD nos. 71, 56–59)				
Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus
<i>Cec</i> 300	<i>Ao</i> ³		<i>Ao</i> ³ , <i>Mil</i>	<i>Ao</i> ³ , <i>Mil</i>
	<i>Ca</i> 11	<i>Tr</i> 87 ¹	<i>Tr</i> 87 ¹	<i>Tr</i> 87 ¹
				<i>Tr</i> 92 ¹
	<i>Tr</i> 93/90	<i>Tr</i> 93/90	<i>Tr</i> 93/90	<i>Tr</i> 93/90
4. Dunstaple, Mass <i>Da gaudiorum premia</i> (JD nos. 69, 72, 17, 18)				
Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	
<i>Cec</i> 300	<i>Hough</i> , <i>Leipz</i>	<i>Ao</i> ³ -----	<i>Ao</i> ³	
5. Benet, Mass (no cantus firmus; EECM 42 no. 1)				
	Gloria		Sanctus	Agnus
	<i>Tr</i> 92 ²		<i>Q</i> 15-----	<i>Q</i> 15
6. Anonymous, Mass <i>Iacet granum</i> (EECM 42 no. 4)				
	Gloria		Sanctus	
	<i>Ao</i> ²		<i>Ao</i> ³	
	<i>Tr</i> 87 ¹ (x2)		<i>Tr</i> 92 ¹	
	<i>Tr</i> 93/ <i>Tr</i> 90		<i>Tr</i> 93 (x2)/ <i>Tr</i> 90 (x1)	
7. Anonymous, Mass <i>Alma redemptoris mater</i> (EECM 42 no. 5)				
Kyrie	Gloria			
	<i>Tr</i> 87 ¹ ----- <i>Tr</i> 87 ¹			

Table 2. English mass cycles copied on the Continent before c.1445

Note: A broken line indicates movements copied successively.

Gatherings 16 (fols. 183–194) and 17 (fols. 195–206):

Sanctus fols. 194v–195r index attribution to *benmet*

Gathering 18 (fols. 207–218):

Agnus fols. 207r–208r index attribution to *benmet*

Gloria fols. 208v–210r index attribution to *benmet*

The fact that the Sanctus is copied across the join between gatherings 16 and 17, while the Agnus is the first work in gathering 18, suggests that these movements may have been adjacent in the scribe's exemplar. Yet it seems that he was not particularly aware of or concerned about the musical connection between them. This can be the case even where the connection is made more explicit: the two surviving sections of the anonymous Mass *Iacet granum* (no. 6), for example, were entered in different parts of *Ao* despite the fact that each has an identifying tag:

Gathering 7 (fols. 75–86):

Gloria (tenor: *Iacet granum*) fols. 82v–84r

Gathering 18 (fols. 207–218):

Sanctus (tenor: *Iacet granum*) fols. 214v–216r

They may, of course, have simply reached the scribe at different times.

A similar situation arises with the transmission of the Mass *Rex seculorum* in *Tr92*¹, a manuscript consisting largely of composite cycles assembled by the compiler (see Table 3).¹⁰ Somehow he managed to locate the Gloria of the mass in one cycle and the Credo and Sanctus in another, while situating the Agnus in a different part of the manuscript altogether. He may have confused the Gloria, which has no identifying tag, with another Gloria attributed to *Leonellus*, though this would not explain the separation of the Agnus, which does have a tag. It seems that musical unity was simply not a priority, and that the concept of a musically unified mass cycle – still a very novel one in the mid-1430s – may have been relatively unimportant to continental musicians or institutions at this time.

¹⁰ See WARD, "The Structure of the Manuscript Trent 92-1" (see n. 6). On composite cycles in the Veneto manuscript *Q15* – including an English cycle comprising a Gloria by Gervasius de Anglia, a Credo by Dunstaple and a Sanctus and Agnus by Benet – and the possible role of the scribe in their assemblage, see BENT, *Bologna Q15* (see n. 4), 153–154.

<i>Gathering 4 (fols. 38–49)</i>		
38r	Benedicta sit (introit)	Anon.
38v	Kyrie	(Du Fay)
39r–40r	Gloria (tenor: [<i>Rex seculorum</i>])	Leonellus
40r–41v	Credo	Binsoys (index)
42r–v	Sanctus	Binchois
42v–43r	Agnus Dei	Binchois (index)
43v–44r	Cibavit eos (introit)	Anon.
44r	Kyrie (deleted)	Merques (index)*
44v–45v	Gloria	Leonellus
46r	<i>blank</i>	
46v–48r	Credo (tenor: <i>Rex seculorum</i>)	Leonellus
48v–49r	Sanctus (tenor: <i>Rex seculorum</i>)	Leonellus
49v	<i>blank</i>	
<i>Gathering 8 (fols. 86–97)</i>		
94v–95r	Agnus (tenor: <i>Rex seculorum</i>)	Leonelli

Table 3. The transmission of the Mass *Rex seculorum* in *Tr92*¹

* The folio number is not given in the index, but it appears from the sequence of Kyries in the MS that this must be the setting to which the attribution refers.

This is not to suggest that they were necessarily indifferent to relationships between the items they copied. The preservation of some mass movements in their correct liturgical order is proof that this was by no means always the case. There is plenty of evidence, moreover, of an interest in pairing movements, which was usually achieved simply by placing them next to each other, often with ambiguous results. Lupi is the only scribe to go beyond this practice in being prescriptive about the pairing of English mass movements. In his index to *Tr92* he lists two Sanctus-Agnus pairs as such,¹¹ while in the body of the manuscript he prescribes a link between an anonymous Sanctus and an Agnus by Dunstaple.¹² At one point he even takes the unusual step of explicitly dissociating two adjacent movements, with the remark *Agnus non*

11 *Sanctus bonum et Agnus* and *Sanctus et Agnus cum duobus*; see *Fifteenth-Century Liturgical Music, V: Settings of the Sanctus and Agnus dei*, ed. by PETER WRIGHT (Early English Church Music 47), London 2006, nos. 28 and 25, 30 and 31.

12 *Agnus huius ab anteriori in 6^a folio* (*Tr92*², fol. 213r); see *John Dunstaple: Complete Works*, ed. by MANFRED F. BUKOFZER (Musica Britannica 8), London 1953; rev. edition 1970, commentary to no. 68.

pertinet ad Sanctus.¹³ Given his musical limitations, the dubiousness of some of Lupi's pairings may indicate that they were forged at his own instigation.

Whether or not a musical pair is presented as a physical unit seems often to have been a matter of luck. An indisputably matched Gloria and Credo by Benet, for instance, are presented in reverse order in *MuEm* (into which they were copied *c.* 1440), separated by four works to which they are completely unrelated:

Benet	Credo	fols. 141v–142v
Roullet	2 contrafacta	fols. 142v–143r
Roullet	Sanctus	fols. 143v–145r
Brassart	Leise	fol. 145r
Benet	Gloria	fols. 145v–147r

Presumably the scribe, recently identified as the organist Wolfgang Chranekker,¹⁴ received these movements as part of the same batch of material, but was not especially interested in, or perhaps even aware of, the connection between them, despite the fact that both carry an attribution to the same composer.

In *Ao*, a Sanctus attributed to Leonel Power in the Old Hall manuscript (*OH*) and an anonymous Agnus thought to form a pair with it were entered, again in reverse order, at the end and the beginning of a gathering upon its expansion from a sextern to a septern:

Gathering 21 (fols. 245–258; 246–257 use one paper, 245/258 another):

Anon.: Agnus	fols. 245v–246r
Power: Sanctus	fols. 257v–258r

The *Ao* scribe presumably received these movements as a pair, but was less concerned with their status as such than with the need to accommodate them in his collection.

A unique case is the Agnus Dei attributed to Driffelde in *Tr92*² and an anonymous Sanctus in *Tr93* and *Tr90* that uses the same chant and has identical polyphony in

¹³ See *Fifteenth-Century Liturgical Music*, V (see n. 11), nos. 24 and 27. Further on these and other, related movements, see PETER WRIGHT, "Early 15th-Century Pairings of the Sanctus and Agnus Dei, and the Case of the Composer 'Bloym'", in: *Journal of Musicology* 22 (2005), 604–643.

¹⁴ PETER WRIGHT, "The Contribution and Identity of Scribe D of the 'St Emmeram Codex'", in: RAINER KLAINERTZ/CHRISTOPH FLAMM/WALTER FROBENIUS (eds.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance: Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag* (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 8), Hildesheim 2010, 283–316.

the cantus firmus-based sections (see Fig. 1).¹⁵ Here there can be no doubt about the pairing, since almost all the material of the Sanctus is apparently derived from the first and last sections of the Agnus, with only the Pleni newly composed. Yet it cannot be assumed that Driffelde wrote both these movements: the Sanctus, copied some ten to fifteen years after the Agnus, could well be a continental adaptation.¹⁶

Driffelde: Agnus Dei (*Tr92*²)

Agnus 1	Agnus 2	Agnus 3
---------	---------	---------

Anonymous: Sanctus (*Tr93*, *Tr90*)

Sanctus	Pleni	Osanna 1	Benedictus	Osanna 2
---------	-------	----------	------------	----------

Fig. 1: Derivation of Sanctus from Agnus

Several English works have suffered serious losses in the process of transmission. A Sanctus-Agnus pair copied by Lupi, mentioned previously, lacks a contratenor throughout, prompting him to list it in his index as *Sanctus et Agnus cum duobus*. Similarly, the first section of an Agnus also copied by him is missing entirely, resulting in a setting that comprises just a duet and a full section. Until recently it was assumed that this work was complete in its present form, and that one of its two surviving sections was meant to be repeated; but the discovery of concordances in *Tr93* and *Tr90*, where all three sections are preserved, shows the assumption to have been a mistaken one.¹⁷ Lupi, in common with modern scholars, appears not to have noticed the lacuna; if he did, then he evidently saw no need to comment on it.

The *Tr92*¹ copy of the Agnus from the Mass *sine nomine* (Table 2, no. 3) provides a parallel case. Again there are just two sections, beginning with a duet; and again, the existence of concordant sources that are complete confirms that the first section is missing. On this occasion the scribe realized that something was wrong but, as Bukofzer noted, misdiagnosed the problem. Mistaking the opening duet for the first Agnus, he remarked in the top margin of the page on the absence of the contratenor

¹⁵ Both movements are edited in *Fifteenth-Century Liturgical Music, IV: Early Masses and Mass-Pairs*, ed. by GARETH CURTIS (Early English Church Music 42), London 2001, no. 8.

¹⁶ The possibility that the Agnus is derived from the Sanctus, rather than the converse, cannot be ruled out; the fact that the former is found in an earlier source than the latter does not constitute a serious objection to this possibility.

¹⁷ See *Fifteenth-Century Liturgical Music, V* (see n. 11), no. 22.

(*Agnus dei contratenoris non ibi* [or *invenis*]) and falsely designated the contra of the third invocation *contratenor secundi Agnus*,¹⁸ perhaps imagining that the first invocation was meant to be repeated. What is especially interesting here is that although the scribe, Nicolas de Merques, was a highly proficient composer, au fait with the main musical developments of his day, he was apparently not yet fully familiar with this particular English prototype, namely a tripartite setting of the Agnus Dei in which the second section is a self-contained duet.¹⁹

Losses such as this may have occurred in the process of adapting one format to another. English scribes tend to use a large format that enables them to incorporate a mass movement within one opening of a manuscript, whereas continental scribes, adopting a smaller format, tend to use at least two openings, especially for longer movements. Occasionally there is evidence to suggest that a continental scribe may have been copying directly from a larger-format, and therefore possibly English, source. The main scribe of *Ao*, for example, recopied the word *Patrem* by mistake at the beginning of the second opening of an anonymous English Credo (fols. 139v–140r), his eye presumably having been drawn to the top staff of his exemplar. And in several English works Lupi or one of his assistants copied a passage prematurely onto the wrong opening or mistakenly repeated a passage from a previous opening, as in the case of Dunstable's Gloria and Credo on *Jesu Christe Fili Dei* where the scribes incorrectly assumed a simultaneous change of mensuration in all three voices.²⁰ Occurrences such as these may be the result of direct copying from English models, but cannot be taken as proof of such copying without corroborative evidence.²¹

All English works that survive in continental sources are notated in separate parts, usually with the parts labelled; there are no continental examples of the score notation that was widely used in England at this time, in which the parts are unlabelled and the text is placed under the lowest part. The tiny handful of pieces that survive both in an English source in score and in continental copies in parts have recently been discussed by Margaret Bent, who suspects (though without identifying specific

18 See *Dunstable: Complete Works* (see n. 12), commentary to no. 59.

19 The situation may be a little more complicated than this: since the page containing the Agnus (fol. 98r) is the first of a gathering, it is possible that the missing portions of the contratenor were once present in the final page of a preceding gathering now lost.

20 *Tr92²*, fols. 159v–160v (Gloria) and 162v–163v (Credo); see *Dunstable: Complete Works* (see n. 12), nos. 15 and 16. For further examples of passages initially copied into the wrong opening see *Tr87¹*, fol. 108r–v and *Tr92²*, fols. 230r–231r.

21 A corrective to any such assumption is the case of an English Sanctus that was demonstrably copied into *Tr87¹* (fols. 103v–104v) directly from *Ao*, where it occupies a single opening (fols. 194v–195r). For details see PETER WRIGHT, *The Related Parts of Trent, Museo Provinciale d'Arte, MSS 87 (1374) and 92 (1379): A Paleographical and Text-Critical Study*, New York 1989, 121–129 and 247–249.

candidates) that other pieces may survive only on the Continent that were transcribed from score notation.²² She nevertheless warns against jumping to conclusions, observing that the style of Dunstaple's "famously homophonic" setting of *Quam pulchra es*, with its simultaneous texting in all parts, might qualify it as a suspect were it not for the fact that it is notated in separate parts in its only English source, Pembroke 314 (*Cpc314*).²³ It is worth noting, however, that the lower parts are not labelled in either this or indeed one of the continental sources (*Tr92¹*), and that the scribe of *Cpc314* may therefore himself have been copying from score notation.

Copying from score would certainly help to explain the anomalous layout of an anonymous setting in *Tr92¹* of the hymn *Ave maris stella*, thought to be English and possibly by Power, in which the chant appears in the tenor (see Fig. 2).²⁴ The scribe, or a predecessor, mistook the tenor, which is always the middle part in score notation, for the discantus, presumably because on the Continent this was normally the chant-bearing part, and placed it at the top, labelling the actual discantus (or *triplex*) *contratenor* and the counter *tenor*:

Hypothetical English source	<i>Tr92¹</i>
[Triplex = Discantus]	Tenor: unlabelled, texted
[Tenor]	Counter: mislabelled <i>Tenor</i>
[Counter]: texted	Discantus: mislabelled <i>Contratenor</i>

Given the implausibility of this arrangement, it is difficult to believe that the *Tr92¹* scribe can have been paying much attention to what he was copying.

Tr87¹ contains three works, each one anonymous and copied by Lupi, which clearly derive from exemplars notated in score, a feature that has hitherto gone almost entirely unremarked. They comprise a pair of Magnificats (fols. 81v–84v) entered in one layer and a sequence (*Gaude virgo que de celis*, fols. 121v–122v) entered in another.²⁵ All three are notated in what has variously been described as "pseudo-score" or "bunched layout",²⁶ a form of notation principally used for works in which chant

22 BENT, "The Earliest Fifteenth-Century Transmission" (see n. 2), 88–93.

23 Ibid., 92; see *Dunstable: Complete Works* (see n. 12), no. 44.

24 See *Leonel Power: Complete Works*, ed. by CHARLES HAMM (Corpus Mensuralis Musicae 50), [Rome] 1969, i, commentary to no. 4, who makes this suggestion, but without offering any specific explanation as to how the peculiar layout of *Tr92¹* may have arisen. As Hamm notes, there is no longer any trace of the attribution to *Leonel* reported by Adler and Koller; one wonders whether they were mistakenly referring to the trimmed script at the top edge of the facing page, fol. 98r (see above, pp. 90–91).

25 The first of the Magnificats is edited in *The Oxford Anthology of Medieval Music*, ed. by W. THOMAS MARROCCO/NICHOLAS SANDON, Oxford 1977, no. 94, while the other two works remain unedited.

26 See CHARLES HAMM, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay Based on a Study of Mensural Practice*, Princeton 1964, 75–82, and MARGARET BENT, "Divisi and A Versi in Early Fifteenth-Century Mass

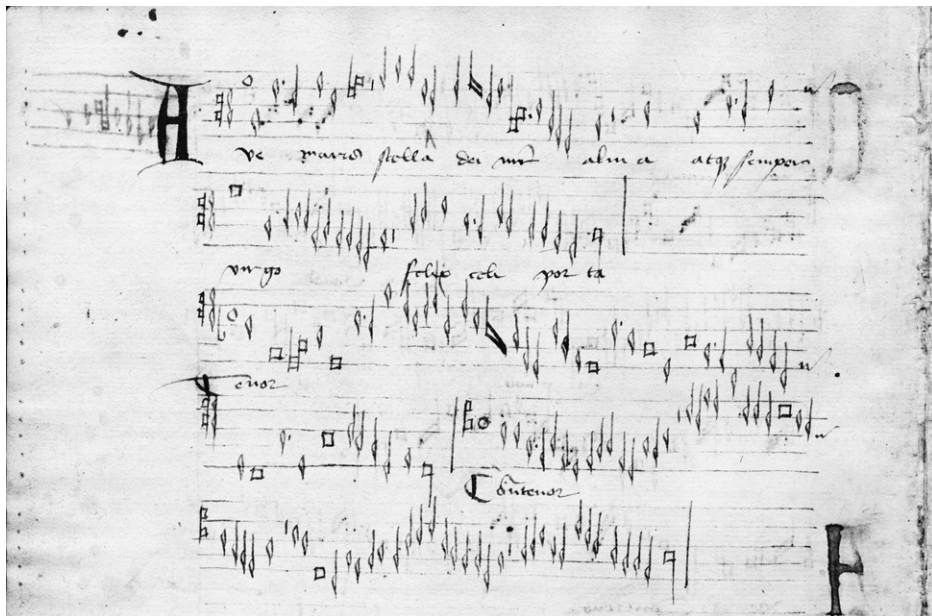


Fig. 2: *Tr92*¹, fol. 97v: *Ave maris stella* [Power, attr. Hamm]

With the consent of the Archivio fotografico Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali

and polyphony alternate, or where the scoring changes between sections, with the voices of each polyphonic section grouped together. In contrast to all the other works in Lupi's collection, however, the tenor is the only part that is texted, which is itself a virtual guarantee of score derivation. But these settings are also distinguished by their designation of all three voices, including the discantus, at the start of each verse,²⁷ strongly suggesting that Lupi was working directly from score notation and employing these designations as an additional means of guiding his eye to and from the unlabelled voices of his exemplars (see Fig. 3).

Some of the changes undergone by English compositions in the process of transmission to the Continent have been well documented for music of a slightly later date,²⁸ yet these and other kinds of change are also to be found in the repertory under

Movements", in: FRANCESCO ZIMEI (ed.), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca 2004, 91–133, 97. Bent's term "bunched layout" seems preferable to Hamm's slightly misleading "pseudo-score".

²⁷ The only other piece in *Tr87*¹/*92*² to employ this label is a textless one of possible English origin: see *Tr87*¹, fol. 120v.

²⁸ See in particular *Fifteenth-Century Liturgical Music, II: Four Anonymous Masses*, ed. by MARGARET BENT (Early English Church Music 22), London 1979, x–xi and individual commentaries.

82

Et potentia

Et potentia

Et potentia in brachijs suis

odisti super eos metes terrae suae

Et quiescentes implent

Et quiescentes

Et quiescentes implent te me et diuites dimisit in a...

Fig. 3: *Tr87^l*, fol. 82r: Anon., Magnificat

With the consent of the Archivio fotografico Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali

consideration here. They include re-arrangement of voices on the page and the provision of page-turns and duet rests (the latter usually un-notated in English sources); suppression of lower-voice text and, in the case of Credo settings, complete re-texting; suppression of accidentals; replacement of the mensuration signs \circ and \subset by ϕ and Φ ; and various other types of notational change, many of them arising from the use of monochrome notation in place of black notation with red as well as black-void coloration.

Table 4 lists those works from the period *c.* 1400–1440 that survive in both English and continental sources, a total of just 28.²⁹ Most variations between the former and the latter are not particularly distinctive, and indeed no different from those typically found among continental sources; but a number are, and it is a selection of these that will form the basis of the following discussion. Most are drawn from pieces found in *OH*, the only complete or near-complete insular manuscript to survive from the period. An exceptionally trustworthy source, its readings are generally more plausible than those of its continental concordances, whereas the same cannot always be said of other English sources.

Ref.	Title	Composer	Sources	Modern edition
K31	Kyrie	Leonel	<i>Ob89, Ao</i>	
G30	Gloria	Byttering	<i>OH, Ao</i>	OH no. 17
G41	Gloria	Gervays	<i>OH, Q15</i>	OH no. 31
G60	Gloria	Dunstaple	<i>Hough, Ao, Tr92¹</i>	JD no. 9
C1	Credo	[Dunstaple]	<i>Cpc314, Tr92¹, Tr93/90</i>	JD no. 10
C27	Credo	Leonel	<i>OH, Ao</i>	OH no. 73
C28	Credo	[Forest]	<i>OH, Ob192, Tr93/90</i>	OH no. 74
C36	Credo	Leonel	<i>OH, Q15</i>	OH no. 83
C55	Credo	Dunstaple	<i>Phil, Ao</i>	JD no. 5
C70	Credo	Anon.	<i>Phil, Tr92¹</i>	EECM55 no. 16
S44	Sanctus	Benet	<i>Ob16, Tr93/90</i>	EECM47 no. 10
GC6	Gloria–Credo	Benet	<i>Ob87, MuEm, Tr93/90</i>	EECM42 no. 7

²⁹ The information in Table 4 has been extrapolated from CURTIS/WATHEY, “Fifteenth-Century English Liturgical Music” (see n. 3). Only works of secure English origin are included here. Each of the mass-pairs – GC6 and SA1 – is counted as two items.

Ref.	Title	Composer	Sources	Modern edition
SA1	Sanctus–Agnus	Leonel, anon.	<i>OH, Ao, Tr87¹</i>	OH nos. 116, 140
M5	Gloria	Dunstaple	<i>Hough, Leipz</i>	JD no. 72
O57	Ascendit Christus	Forest/Dunstaple	<i>OH, ModB</i>	JD no. 61
O89	Ave regina celorum	Leonel	<i>Ob26, Ao, Q15, Tr92¹, Tr92²</i>	EECM8 no. 4
O103	Beata mater	Dunstaple/ Binchois	<i>Ob26, Ob89, Ao, ModB, MuEm, Tr87¹</i>	JD no. 42
O135	Benedicta es celorum	de Anglia	<i>Ob124, BU, Q15, Tr92²</i>	CMM50 no. 15
O413	Preco prehemencie	Dunstaple	<i>Cant, ModB, Tr92²</i>	JD no. 29
O416	Qualis est dilectus	Forest/Plummer	<i>OH, ModB, Tr93/90</i>	OH no. 67
O418	Quam pulchra es	Dunstaple	<i>Cpc314, Ao, BU, ModB, MuEm, Q15, Tr92¹</i>	JD no. 44
O483	Salve regina	Dunstaple/Leonel	<i>LoRit, Columb, Ao, ModB, Tr90, Tr92²</i>	JD no. 63
O485	Salve regina	Anon.	<i>LoRoy7, Stras</i>	Sandon, 50–51
O525	Sancta Maria virgo	Anon.	<i>Ob26, Ao</i>	EECM8 no. 2
O574	Tota pulchra es	Plummer	<i>Ob26, ModB, Tr90</i>	EECM8 no. 15
O586	Veni sancte spiritus	Dunstaple	<i>OH, Ao, ModB, Mu-Wn, Tr92²</i>	JD no. 32

Table 4. English liturgical works composed c. 1400–c. 1440 present in both English and continental manuscripts

Text is especially vulnerable to change in transmission, since it is all too easy for a scribe to decide not to copy the words of a given voice part. Generally speaking, continental sources tend to preserve less text than insular sources, particularly where the latter are carefully executed. This is well illustrated in a Sanctus by Power (Table 4, SA1) in which the lower voices are fully texted in the English source (*OH*) but provided just with incipits in the continental one (*Ao*). A similar situation occurs in Dunstaple's *Quam pulchra es* (Table 4, O418), where the lower voices are fully texted in the English source of the piece (*Cpc314*) but are left textless in one of its central Eu-

ropean sources (*MuEm*) and incompletely texted in another (*Ao*: contratenor only). But it was not just foreign scribes who neglected to text lower voices: one of the two English sources of Dunstaple's *Beata mater* (*Ob89*; see Table 4, O103), like all three of its central European sources (*Ao*, *MuEm*, *Tr87'*), does not text the lower voice of the central duet, whereas the other English source (*Ob26*) does.

Credo texts were particularly prone to change, largely as a result of the practice of telescoping (the sharing of text between parts, with alternate phrases or groups of phrases sung simultaneously), which is a regular feature of English Credos from *OH* until at least the 1440s. Continental scribes sometimes preserved the telescoped arrangements of their exemplars, but more often preferred to tamper with them, usually with far-reaching consequences (notably large-scale omissions).³⁰ While it may be possible in some cases to reconstruct the lost original, it is extremely rare for a Credo to survive in both a telescoped arrangement in an English source and a re-texted version in a continental one. Indeed only one such example, a setting by Dunstaple (see Table 4, C55), is to be found among works copied abroad before c.1445.

Until recently *Ao* was believed to be the sole source of this piece, but it now transpires that parts of the discantus are preserved in a newly discovered English fragment in Philadelphia (*Phil*; see Fig. 4a).³¹

From what survives of this voice it is clear that in its complete form it presented alternate phrases only, and that the remainder of the text must therefore have been set to the contratenor, now missing from the source. *Ao* (Fig. 4b), on the other hand, provides us with a re-texted version of the piece in which telescoping is abandoned and the entire Credo text is allocated to the discantus and redistributed accordingly. In order to accommodate the extra text many ligatures and single notes have been subdivided in the discantus, whereas the textless contratenor has ligatures at almost every available opportunity. Had the contratenor of *Phil* survived, it would probably have contained fewer ligatures and more notes than *Ao* in order to accommodate the text with which it was (presumably) furnished. Given the probable date of *Phil* (c.1430), and the evident care with which it was copied, it seems likely that its telescoped arrangement lies close to Dunstaple's original. This arrangement in fact appears to be the same as that found in another of the composer's Credo settings.³²

30 The English source of the Mass *Quem malignus spiritus* provides evidence that by the 1460s or 70s the English, too, condoned the practice of omitting text from the Credo (see *Fifteenth-Century Liturgical Music*, II [see n. 28], xv).

31 *Dunstable: Complete Works* (see n. 12), no. 5. I am grateful to Margaret Bent for bringing this fragment to my attention and inviting me to help identify its contents.

32 *Dunstable: Complete Works* (see n. 12), no. 8.



Fig. 4a: *Phil*, fol. Av: Dunstable, Credo; see p. 406, plate II

Used by permission of the Rare Book Department, Free Library of Philadelphia



Fig. 4b: *Ao*, fol. 135v: Dunstaple, Credo. The arrow indicates the start of what survives of the discantus in *Phil* (Fig. 4a)

© Seminario Maggiore, Aosta

Phil contains another particularly striking feature, one that affects the notation of Dunstaple's setting. Whereas *Ao* notates the second of the work's three sections in Φ (Ex. 1 and Fig. 5a),³³ *Phil* notates it in \mathbb{C} (Fig. 5b), but with the note-values at the next level down. Thus a minim of \mathbb{C} is equivalent to a semibreve of Φ , a mensuration sign never employed by English musicians. While they often combined \bigcirc and \mathbb{C} vertically, with semibreve-minim equivalence between the two,³⁴ the particular

³³ All the music examples in this essay have been extracted, with occasional slight modification, from the published modern editions of the works in question (see Table 4).

³⁴ See ALEJANDRO E. PLANCHART, "The Relative Speed of *Tempora* in the Period of Dufay", in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 17 (1981), 33–48, 34–35.

form of re-notation seen in Dunstaple's Credo appears to be unique within the early fifteenth-century English repertory.³⁵

Ex. 1: Dunstaple, Credo, bb. 32–36

♠ was similarly eschewed by English musicians, but generally preferred by foreign ones. Examples occur of C in an insular source being replaced by ♠ in a continental concordance, and while none are accompanied by a corresponding change in note-values, possible evidence of this practice can be found among works that survive in continental sources alone.³⁶

Other forms of notational change include the replacement of the final breve of an internal section of a work by a long, in accordance with continental convention, several examples of which are to be found in works present both in *OH* and in a foreign source.³⁷ While cases such as these suggest that a process of conversion has

³⁵ Notational translation is occasionally found among continental sources of non-English works, such as Antonius Romanus's motet *Ducalis sedes inclita/Stirps Mocinico* (see BENT, *Bologna Q15* [see n. 4], 221).

³⁶ See, for example, *Fifteenth-Century Liturgical Music*, V (see n. 11), nos. 2 and 6, where it appears that the scribes may have written the original values of the imperfect-time sections (notated in C rather than ♠) at the next level down in order to adapt music with prevailing breve-semibreve movement to continental practice.

³⁷ They include three mass movements in *OH*: Glorias by Byttering (see below) and Power (no. 73, b. 27) and a Sanctus by the latter (no. 116, bb. 16, 31, 48): see *The Old Hall Manuscript*, ed. by ANDREW HUGHES/MARGARET BENT (*Corpus Mensurabilis Musicae* 46), [Rome] 1969–1973, 3 vols. There is here some slight inconsistency of editorial practice in respect of final breves, in that *OH* is followed where all three voices survive (nos. 17 and 116), but not where just one voice survives (no. 73). A cautionary note is called for here: there is some evidence to suggest that the main scribe of *OH* may have editorially adjusted final notes of intermediate sections in score settings (see MARGARET BENT, "The Old Hall Manuscript: A Paleographical Study", Ph.D. thesis, University of Cambridge 1969, 252–253).



Fig. 5a: *Ao*, fol. 136v: Dunstable, Credo
 © Seminario Maggiore, Aosta



Fig. 5b: *Phil*, fol. Av: Dunstable, Credo
 Used by permission of the Rare Book Department, Free Library of Philadelphia

taken place, this obviously cannot normally be posited where a work survives in a continental source alone, although such instances do include occasional evidence of continental scribes apparently having become confused by English practice. A case in point is the anonymous *Agnus Dei* previously discussed (p. 90), of which only the second and third sections survive in its earliest source (*Tr92*²). The central duet, somewhat unusually, is formally divided into three sub-sections marked off by a single or double bar-line in the source. Each of the first two sub-sections concludes with a different note-value in each voice – either a long or a breve – probably reflecting a hesitant or half-hearted attempt by the scribe to adapt his exemplar. But the editorial decision as to which value to adopt at these resting points is more important than it might at first appear. If a breve is in each case presumed to be the correct value, the result is a beautifully planned proportional scheme (see Table 5):³⁸

38 For further details see *Fifteenth-Century Liturgical Music*, V (see n. 11), no. 22.

Agnus 1	Agnus 2	Agnus 3
○ (<i>a3</i>)	○ (<i>a2</i>)	⊙ (<i>a3</i>)
93	36 39 45	72 36
	1:	2
		2: 1
[90?]	120	108
[3:	4]	
	10:	9

Table 5. Proportional planning in an anonymous Agnus Dei (EECM 47 no. 22)

Note: durations are given in semibreves

Extra-musical considerations may thus be seen as having some bearing upon editorial judgements.

Another important area of divergence is represented by accidentals, many of which are present in English sources but absent from their continental concordances. While some may never have been present in the (now lost) English exemplars from which the surviving continental copies derive, and others, though un-notated in the latter, may have been supplied in performance, many were presumably suppressed because they did not conform to continental tastes and conventions. Examples from three works found both in *OH* and in a continental source (or sources) give some indication of the kinds of losses that occurred.³⁹

Dunstaple's famous motet *Veni sancte spiritus* (Table 4, O586) is preserved in four continental manuscripts, including *Ao* and *Tr92*². On two occasions *OH* is the only source that prescribes an accidental ensuring early preparation of a directed progression (Ex. 2a–b); yet had these readings not survived, a modern editor might well have inferred them from their musical context. Such inference would seem altogether less likely, however, in the event of the contratenor C# of bar 67 (Ex. 2c), also unique to *OH*, not having survived, since according to contemporary theory there is here no requirement for an inflection. While we cannot be certain that the inflection is Dunstaple's own, it seems likely to be, for the effect is consistent with the composer's predilection in this piece for including major thirds at points of cadential resolution between structural voices.

³⁹ There is no evidence in any of these works of a continental copy having been specifically derived from *OH*.

a)

125

in te con - fi - den - ti - bus, sa - crum - se -
 per - - do - na - - tor,
 sci - a - mus - da pa - trem nos - ca - mus
 Men - tes tu - o - rum - - vi -

Detailed description: This musical score is for part (a) of 'Veni sancte spiritus', starting at measure 125. It consists of four staves. The first staff is a vocal line in G-clef with lyrics 'in te con - fi - den - ti - bus, sa - crum - se -'. The second staff is a lute line in G-clef with lyrics 'per - - do - na - - tor,'. The third staff is a vocal line in C-clef with lyrics 'sci - a - mus - da pa - trem nos - ca - mus'. The fourth staff is a lute line in C-clef with lyrics 'Men - tes tu - o - rum - - vi -'. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

b)

143

tum, da - - per - en
 duc - - ad
 ri - tum ere - da - mus
 per - - - -

Detailed description: This musical score is for part (b) of 'Veni sancte spiritus', starting at measure 143. It consists of four staves. The first staff is a vocal line in G-clef with lyrics 'tum, da - - per - en'. The second staff is a lute line in G-clef with lyrics 'duc - - ad'. The third staff is a vocal line in C-clef with lyrics 'ri - tum ere - da - mus'. The fourth staff is a lute line in C-clef with lyrics 'per - - - -'. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

c)

64

in - - fle - tu - so - la - ti - um. O lux - -
 In cu - - jus - - pre -
 -cti - o. Tu se - pti - for - mis mu - ne - re,
 su - - - - per

Detailed description: This musical score is for part (c) of 'Veni sancte spiritus', starting at measure 64. It consists of four staves. The first staff is a vocal line in G-clef with lyrics 'in - - fle - tu - so - la - ti - um. O lux - -'. The second staff is a lute line in G-clef with lyrics 'In cu - - jus - - pre -'. The third staff is a vocal line in C-clef with lyrics '-cti - o. Tu se - pti - for - mis mu - ne - re,'. The fourth staff is a lute line in C-clef with lyrics 'su - - - - per'. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Ex. 2: Dunstaple, *Veni sancte spiritus*: (a) bb. 125–130; (b) bb. 143–145; (c) bb. 64–69

Similar situations can be found in the *OH* version of Power's Sanctus no. 116 (Table 4, SA1), but in this case the accidentals in question are flats rather than sharps, darkening rather than brightening the sound (Ex. 3a–b). Had the two continental sources of this piece, *Ao* and its derivative *T787'*, been the only ones to survive, important musical effects might have been lost forever. In the Agnus Dei thought to form a pair with the Sanctus (Table 4, SA1), and likewise preserved in *Ao*, an accidental (F#) unique to *OH* again ensures a directed progression, this time in the lower voices (Ex. 3c). The result, however, is a semi-tonal clash between these parts, with *mi* (F#) sounding against *fa* (F \flat). Two basic principles are thus in conflict with each other – a conflict one cannot imagine many modern-day editors readily advocating in the absence of the *OH* reading.

I shall now focus on some of the changes that occur in the transmission of a single work, a Gloria by Byttering that survives in two manuscripts, *OH* and *Ao* (Table 4, G30).⁴⁰ This piece was entered in the main layer of *OH* between about 1415 and 1421, and in the third section of *Ao* around the mid to late 1430s; the two copies could therefore be as many as 20–25 years apart. Each one preserves essentially the same version of the piece, but with many small variants, some more significant than others. The *Ao* copy does not appear to be specifically derived from *OH*, though the possibility that it was cannot be entirely discounted.

Byttering's Gloria occupies one opening in *OH* and two openings in *Ao*, thus reflecting the different format of each source. In *Ao* the division between the openings coincides, characteristically, with the work's main formal sub-division, which is marked by a change in mensuration from \circ to C . As at comparable points in some other exported works, the final chord of the first section is notated as a long in the continental source and a breve in the English one, here resulting in a section that is 81 rather than 80 breves in length.⁴¹

Most of the notation of this work would have posed no problems for any reasonably competent foreign scribe. There is, however, one passage that is far from straightforward and that created some difficulty for the *Ao* scribe; it occurs in the discantus during the C -time section. In *OH* (Fig. 6a and Ex. 4) this passage is governed by a highly unusual signature, D , of which there appears to be no other example in the

⁴⁰ See *The Old Hall Manuscript* (see n. 37), no. 17. For a recent discussion of this work see PETER WRIGHT, "A Gloria Newly Attributed to Byttering", in: FABRICE FITCH/JACOB IJN KIEL (eds.), *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows: Bon jour, bon mois, et bonne estrenne*, Woodbridge 2011, 170–177.

⁴¹ While there is no obvious evidence of proportional planning having been an important element in the conception of this work, it is worth noting that 80 breves results in a ratio of 8:11 between the first section (bb. 1–41) and the second (bb. 42–96), which is 110 breves long.

a)

14

ba oth.

ba oth.

ba oth.

b)

c)

bis.

Ex. 3: Power, Sanctus/Anon., Agnus: (a) Sanctus, bb. 14–16; (b) Sanctus, bb. 56–57; (c) Agnus, bb. 21–22

English repertory.⁴² Its effect is a yield of three black semibreves in the time previously occupied by four under *C*, and nine red semibreves in the time of eight normal black ones. At the end of the passage, the mensuration sign *C* is reinstated in *OH*. In *Ao* (Fig. 6b) there is no corresponding change of mensuration at either this or the previous point, and thus no indication that the coloured notes need to be twice their normal value. The group of nine semibreves that are red in *OH* are preceded in *Ao* by a figure nine, indicating sesquialtera: nine in the time of six, or three in the time of two. Thus the relationship with the preceding black full coloration is correct, but only if the normal values of the latter are doubled. While an intelligent singer reading from *Ao* might have naturally inferred what was required in order to make sense of this passage, it seems that the scribe either did not fully understand the implications of the notation he was transmitting or else did not know how to represent it in a way that would be readily comprehensible to users of the manuscript.

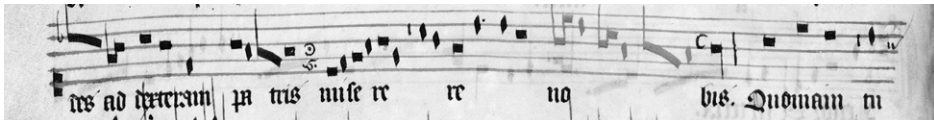


Fig. 6a: *OH*, fol. 13v: Byttering, Gloria; see p. 407, plate III
© The British Library Board, London, Add. MS 57950

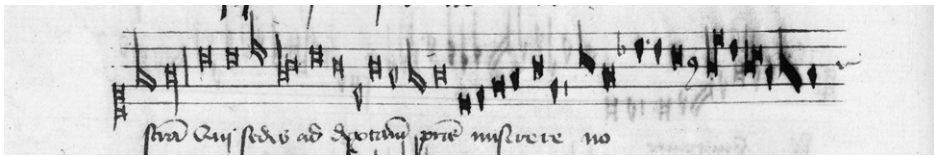


Fig. 6b: *Ao*, fol. 243v: Byttering, Gloria
© Seminario Maggiore, Aosta

⁴² For an ingenious explanation of this signature, see BENT, “The Old Hall Manuscript” (see n. 37), 235–238.

73

ram pa - tris, mi - se - re - re - bis.

79

re - no - - - - - bis.

Detailed description: The image shows two systems of a musical score. The first system, starting at measure 73, has three staves. The top staff (Soprano) contains a melodic line with lyrics 'ram pa - tris, mi - se - re - re - bis.' The middle staff (Alto) and bottom staff (Tenor/Contratenor) provide harmonic support with sustained notes. The second system, starting at measure 79, continues the same three-part texture. The Soprano staff has lyrics 're - no - - - - - bis.' and includes a nine-measure rest (marked '9') over the word 'no'. The Alto and Tenor/Contratenor staves continue their harmonic support.

Ex. 4: Byttering, Gloria, bb. 73–83

Turning to the matter of texting, it can be seen that the arrangement found in both sources is one characteristic of many English three-voice works notated in separate parts: a texted discantus supported by an untexted tenor and contratenor. There is, however, a point in the piece where this pattern is broken, and it involves a small but telling difference between the two sources (Ex. 5):

20
om - ni - po - tens. *OH:* (Domine fili)

Ao: (Do - mi -

Do - mi - ne -

23
u - ni - ge - ni - te.

ne - fi - li - u - ni - ge - ni - te.)

fi - li

Ex. 5: Byttering, Gloria, bb. 20–25

After the phrase *Deus, pater omnipotens* the discantus is briefly silent, though in *OH* the words *Domine fili* are included in the discantus, but placed below the rests, presumably for the sake of completeness. At the corresponding point in the tenor, *OH* sets these words to music, thus ensuring that the entire Gloria text is sung. In *Ao*, on the other hand, it is the contratenor that supplies the two words, but with the unnecessary inclusion of the word *unigenite*, already present in the discantus. Had the *OH* copy not survived, one would have no reason to question the *Ao* reading, since the fit between words and music is very good. But in *OH* the fit is even better and is thus more likely to reflect the composer's intention. Perhaps the *Ao* scribe placed the phrase in the contratenor rather than the tenor because this is the voice that is most often partially texted in this repertory. The existence of the *OH* copy, as well as forcing us to question a reading in *Ao* that would otherwise probably have gone unchallenged, confirms that the absence of lower-voice text from this source is not – at least in this instance – the result of scribal suppression.

With regard to accidentals, there are many divergences between the two sources, but most are unremarkable and they reveal no clear overall pattern. One inflection unique to *OH* is particularly distinctive, however (Ex. 6):

Ex. 6: Byttering, Gloria, bb. 100–102

The discantus F# of b. 101, if applied just to the note it precedes, requires a sudden shift (*disiuncta*) from the preceding F \flat , producing a curious linear and harmonic effect. According to the modern editors of *OH*, the F# was intended to apply retrospectively to the preceding note (and by implication to the following one), but the evidence for this hypothesis is somewhat tenuous.⁴³ Whether the F# is applied to one note or two, the musical result is certainly idiosyncratic, though there can be little doubt that it was intentional. Had it not been for the existence of *OH*, then the *Ao* version could easily pass unquestioned, with the entire discantus passage read in the soft hexachord on F. Here, as elsewhere, *OH* preserves the more difficult reading, its continental concordance the more conventional one. *Praestat difficilior lectio*.

In focusing on differences between sources it is easy to forget that agreements between them can also be revealing, as in the case of a figure that occurs in Byttering's discantus (Ex. 7a). This is a variant of a figure so emblematic of fifteenth-century English music that it has become known as the "English figure". It appears throughout the repertoire in a variety of guises, but most commonly as shown in Exx. 7b and 7c. The rhythmically modified form of the figure found here is especially rare, however, if not unique. Had the *OH* copy not survived, it would have been all too easy for an editor to assume that the *Ao* reading was corrupt and to emend it accordingly; but the fact that *OH* gives precisely the same reading strongly suggests that this unusual version of the figure is indeed authentic.

⁴³ This is evident from the edition itself, but the background thinking is spelled out in ANDREW HUGHES, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus 1350–1450*, [n. p.] 1972, 69, section 52. The only analogous instance cited by Hughes occurs in a Sanctus by Typp (*OH* no. 98, b. 18).

a) ¹⁰⁰
 ho - mi - ni - bus

b) (■ ↓ ↓ ↓ ↓)

c) (■ ↓ ↓ ↓ ↓)

Ex. 7: (a) Byttering, Gloria, bb. 3–4; (b)–(c) the ‘English figure’

Source comparison of this kind can tell us much about the changes undergone by early fifteenth-century English liturgical music during its transmission to the Continent. Yet it can tell us only so much, since the relative paucity of works found in both English and continental sources means that the opportunities for comparison are limited. The fact remains that a high proportion of the repertory survives in continental (mainly central European) sources alone, and this situation continues to pose huge problems of identity and authenticity for modern scholarship. Only through close scrutiny of these sources, informed by keen awareness of the kinds of change they embrace, can we hope to arrive at a better understanding of the lost English exemplars upon which they depended.

ABBREVIATIONS

Manuscripts

- Ao* I-AOs 15; Aosta, Seminario Maggiore, MS 15 (*olim* A¹ D19)
- BU* I-Bu 2216; Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2216
- Ca11* F-CaM 11; Cambrai, Médiathèque Municipale, MS 11
- Cant* GB-CA 128; Canterbury, Cathedral Library, Add. MS 128 (frag. 3)
- Cec300* GB-Ce 300; Cambridge, Emmanuel College, MS 300
- Columb* US-NYcub Add. 21; New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, MS Add. 21
- Cpc314* GB-Cpc 314; Cambridge, Pembroke College, MS 314 (*olim* Incun. C47)

- Hough* US-CAh Inc 8948; Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, Inc 8948
- Leipz* D-LEu MS 1084; Leipzig, Universitätsbibliothek, MS 1084
- LoRit* GB-Lbl Add. 5665; London, British Library, Add. MS 5665 (“Ritson”)
- LoRoy7* GB-Lbl R 7.A.VI; London, British Library, Royal MS 7.A.VI
- Mil* I-Mb AD.XIV.49; Milan, Biblioteca Nazionale Braidense, MS AD.XIV.49
- ModB* I-MOe α .X.I.II; Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS α .X.I.II (*olim* lat. 471)
- MuEm* D-Mbs 14274; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm 14274 (*olim* mus. MS 3232a)
- Mu-Wn* D-Mbs mus. 3224, A-Wn frag. 661; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, mus. MS 3224 and Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, frag. 661
- Ob16* GB-Ob University College 16; Oxford, Bodleian Library, MS University College 16
- Ob26* GB-Ob Arch. Selden B26; Oxford, Bodleian Library, MS Arch. Selden B26
- Ob87* GB-Ob 87; Oxford, Bodleian Library, MS 87
- Ob89* GB-Ob Lincoln Latin 89; Oxford, Bodleian Library, MS Lincoln College, Latin 89
- Ob124* GB-Ob Lincoln Latin 124; Oxford, Bodleian Library, MS Lincoln College, Latin 124
- Ob192* GB-Ob University College 192; Oxford, Bodleian Library, MS University College 192
- OH* GB-Lbl Add. 57950; London, British Library, Add. MS 57950 (“Old Hall”)
- Phil* US-PHF Lewis T 489b; Philadelphia, Free Library, MS Lewis T 489b
- Q15* I-Bc Q15; Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, MS Q15 (*olim* Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q.15)
- Stras* F-Sm C.22; Strasbourg, Bibliothèque Municipale, MS C.22 (*olim* 222.C22)
- Tr87, 90, 92* I-TRbc 87, 90, 92; Trent, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, MSS 1374 (*olim* 87), 1377 (*olim* 90), 1379 (*olim* 92)
- Tr87¹* *Tr87*, fols. 1–218
- Tr92¹* *Tr92*, fols. 1–143
- Tr92²* *Tr92*, fols. 144–264
- Tr93* I-TRmd 93; Trent, Biblioteca dell’Archivio Capitolare, MS 93 (*olim* B.L.)

Editions

- CMM 50 *Leonel Power: Complete Works*, ed. by CHARLES HAMM (Corpus Mensurabilis Musicae 50), [Rome] 1969, vol. 1.
- EECM 8 *Fifteenth-Century Liturgical Music, I: Antiphons and Music for Holy Week and Easter*, ed. by ANDREW HUGHES (Early English Church Music 8), London 1969.

- EECM 42 *Fifteenth-Century Liturgical Music, IV: Early Masses and Mass-Pairs*, ed. by GARETH CURTIS (Early English Church Music 42), London 2001.
- EECM 47 *Fifteenth-Century Liturgical Music, V: Settings of the Sanctus and Agnus dei*, ed. by PETER WRIGHT (Early English Church Music 47), London 2006.
- EECM 55 *Fifteenth-Century Liturgical Music, VIII: Settings of the Gloria and Credo*, ed. by PETER WRIGHT (Early English Church Music 55), London 2013.
- JD *John Dunstable: Complete Works*, ed. by MANFRED F. BUKOFZER (Musica Britannica 8), London 1953; rev. edition 1970.
- OH *The Old Hall Manuscript*, ed. by ANDREW HUGHES/MARGARET BENT (Corpus Mensurabilis Musicae 46), [Rome] 1969–1973.
- Sandon NICK SANDON, “Mary, Meditations, Monks and Music: Poetry, Prose, Processions and Plagues in a Durham Cathedral Manuscript”, in: *Early Music* 10 (1982), 43–55.

NETZWERKE LOKALER KOMPONISTEN IN WIEN UM 1430

Die „Suche nach einheimischen Komponisten in den Trienter Codices“, wie sie Rudolf Flotzinger unternommen hat¹, förderte immerhin 11 Prozent „Inländer“ zutage. Diese lokalen Autoren stellen zwar eine „eindeutige Minderheit“ dar², sind aber in ihrer Gesamtheit durchaus repräsentativ für jene Orte und Institutionen, die man paradoxerweise als ‚periphere Zentren‘ bezeichnen könnte. Für weitere Quellenforschungen bietet die Liste entscheidende Anregungen, auch wenn der eine oder andere Name in Zukunft voraussichtlich biographisch geklärt oder aber gestrichen werden wird. So ist „Ludo, Io. de“³ niemand anderer als Johannes Brassart, wobei „de Ludo“ seinen wahrscheinlichen Geburtsort Lauw bei Tongeren (frz. Lowaige) bezeichnet.⁴ In *Ox*, fol. 131v steht über der vierstimmigen Motette *Fortis cum quevis actio* die Angabe „Iohannes de Ludo composuit [!]. Ad honorem sancti Io. evangelisti“;⁵ es handelt sich um eine Motette für Saint-Jean l’Évangéliste in Lüttich, wo Brassart 1422–1431 als Succentor diente.

In den letzten Jahren verdichtet sich der (nicht nur) auf Wien zentrierte Personenkreis um den Büchersammler und Hauptschreiber des Mensuralcodex St. Emmeram (*StEm*), Hermann Pötzlinger, über dessen Biographie wir dank der rezenten Forschungen von Ian Rumbold⁶ genauestens Bescheid wissen. Die folgenden Beobachtungen stellen den Versuch dar, eine 1981 formulierte These Tom R. Wards zu überprüfen:

-
- 1 RUDOLF FLOTZINGER, „Auf der Suche nach einheimischen Komponisten in den Trienter Codices. Fakten, Möglichkeiten und Schlußfolgerungen“, in: MARCO GOZZI (Hg.), *Manoscritti di polifonia nel Quattrocento europeo. Atti del Convegno internazionale di studi Trento – Castello del Buonconsiglio 18-19 ottobre 2002*, [Trient] 2004, 193–204.
 - 2 DERS., „Musikalische Interkulturalität? Zur Rezeption westlichen Komponierens in den Ländern der Habsburger bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts“, in: JEAN-MARIE CAUCHIES (Hg.), *Pays bourguignons et autrichiens (XIVe-XVIIe siècles): une confrontation institutionnelle et culturelle. Rencontres d’Innsbruck (29 septembre au 2 octobre 2005)*, Neuchâtel 2006, 221–234, 224–227.
 - 3 Ebda., 226.
 - 4 Vgl. KEITH E. MIXTER, „Johannes Brassart: A Biographical and Bibliographical Study“, in: *Musica Disciplina* 18 (1964), 37–62, 38 (nach Suzanne Clercx). Eine andere Möglichkeit ist eine Verwechslung mit „de Leodio“, wie in *Ox*, fol. 7v (*O flos flagrans*).
 - 5 DAVID FALLOWS (Hg.), *Oxford, Bodleian Library, MS Canon Misc. 213*, Chicago etc. 1995, fol. 131v–132. In *Tr*87, fol. 79v wird diese Motette „Io. brassart“ zugeschrieben.
 - 6 IAN RUMBOLD/PETER WRIGHT, *Hermann Pötzlinger’s Music Book. The St Emmeram Codex and its Contexts* (Studies in Medieval and Renaissance Music 8), Woodbridge 2009, 40–54. Siehe auch den Beitrag von IAN RUMBOLD im vorliegenden Band.

„Vienna may prove to have been the place in which other composers known only through the appearance of pieces in the manuscript [D-Mbs clm 14274] worked.“⁷

HERMANN EDLERAWER

Eine für das Wiener städtische Musikleben im Zeitraum 1420–1450 zentrale Figur, Hermann Edlerawer, der um 1440 als Kantor von St. Stephan bzw. der Bürgerschule (Kantorei) belegt ist, hat bisher die meiste Aufmerksamkeit der Forschung erlangt.⁸ Hans Joachim Mosers plakative Apostrophierung des Kantors als „Wiens frühester Polyphonist“⁹ kann heute – sechzig Jahre später – nur noch eingeschränkt akzeptiert werden. Die von ihm überlieferten liturgischen Stücke gaben Anlass zu der These, dass Edlerawer ein semi-professioneller Komponist war¹⁰, sich also nicht sein Leben lang mit dem Komponieren beschäftigte, sondern nur während seiner Amtszeit für den jährlichen Bedarf produzierte. Dass er die Technik des Fauxbourdon in seinen Werken ausgiebig einsetzte, ist ein zwiespältiger Befund. Zunächst fasziniert es, wenn ein lokaler Komponist ein zu dieser Zeit avanciertes Verfahren aufgreift, sich an einem Vorbild wie Guillaume Dufay orientiert und so ein Paradigma für Praktiken der Aneignung musikalischer Repertoires in Zentraleuropa schafft. Dieses Paradigma wird nur unwesentlich beeinträchtigt durch die historische Tatsache, dass Dufay selbst die Verwendung des Fauxbourdon exakt zu dem Zeitpunkt zurücknahm¹¹ als Edlerawer sie forcierte. Auch der ästhetische Eindruck, dass für Dufay der Fauxbourdon eine mögliche symbolische Dimension erhielt („Vos qui secuti estis“ in der Postcommunio der *Missa Sancti Jacobi*)¹², während er bei Edlerawer auf eine

7 TOM R. WARD, „A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274“, in: *Early Music History* 1 (1981), 325–343, 339.

8 Die relevanten Dokumente wurden von IAN RUMBOLD gesammelt und erläutert: „The Compilation and Ownership of the ‘St Emmeram’ Codex (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274)“, in: *Early Music History* 2 (1982), 161–235, 210–214. REINHARD STROHM, Art. „Edlerawer“, in: *MGG* 2, Personenteil 6 (2001), 84f. präzisiert: „Seine Anstellung – zu unterscheiden vom Cantorenamt der Kollegiatkirche selbst – endete vermutlich Mitte 1449“ (85).

9 HANS JOACHIM MOSER, „Hermann Edlerawer 1440/43/44. Wiens frühester Polyphonist“, in: *Musik-erziehung* 8 (1954/55), 35–37.

10 RUMBOLD/WRIGHT, *Pötzlinger’s Music Book* (wie Anm. 6), 45.

11 Die wahrscheinlich 1437 oder 1438 komponierte Motette *Juvenis qui puellam* „is Dufay’s last work using fauxbourdon: it depicts, in a comical fashion, the falsettos of three lawyers“ (REINHARD STROHM, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, 251). Teile dieses unvollständig erhaltenen Werks finden sich in den heute in München (und Wien) aufbewahrten Chorbuchfragmenten: MARGARET BENT/ROBERT KLUGSEDER, *Ein Liber cantus aus dem Veneto (um 1440). Fragmente in der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien*, Wiesbaden 2012, 120–122 (Faksimile von München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3224, fol. 105v–106v).

12 WILLEM ELDERS, „Guillaume Dufay’s Concept of Faux-bourdon“, in: DERS., *Symbolic Scores. Studies*

bloße Technik reduziert wurde, spielt nur eine untergeordnete Rolle. Die durchgehende Transposition der Oberstimme in die Unterquarte, modern gesprochen das stereotype Komponieren in Sextakkordprogressionen, und die Beschränkung auf einen zweistimmigen Gerüstsatz ohne Mittelstimme gehen Hand in Hand.

Sicherlich bieten die Mariensequenz *Verbum bonum*¹³ und die vergleichbare Pfingstsequenz *Que corda nostra*¹⁴ einen guten Einblick in Edlerawers stilistische Eigenart und in seine kompositorischen Möglichkeiten. Für eine angemessene Einschätzung kommt aber in erster Linie ein Stück in Frage, dessen Faktur die beiden Einwände – Verzicht auf eine selbständige dritte Stimme mittels Fauxbourdon oder Außenstimmensatz – relativiert: die in *StEm* und *Tr93* überlieferte Sequenz für Fronleichnam *Lauda Syon salvatorem*, die allgemein als sein ambitioniertestes Werk gilt.¹⁵

Nur eine Passage in dem 265 Messuren umfassenden Stück, der Vers „In figuris“, rechnet mit improvisiertem Fauxbourdon. Die Stegreifausführung des Contratenors zeigt sich in den typischen Konflikten, die bei einem komponierten Satz ausgeglichen worden wären: In M. 199 etwa sollte das *e'* liegenbleiben:

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S.), Contratenor (Ct.), and Tenor (T.). The score is in 3/2 time. The first system (measures 196-203) shows the Soprano and Tenor parts with the lyrics 'In figuris'. The Contratenor part is written below the Tenor. The second system (measures 200-203) continues the musical passage.

Notenbeispiel 1: H. Edlerawer, *Lauda Syon*, M. 196–203 (Übertragung nach *StEm*, fol. 157v)

in the Music of the Renaissance (Symbola et Emblemata 5), Leiden 1994, 17–44.

13 CD-Aufnahme: *The St Emmeram Codex*, Ensemble *Stimmwerck* 2009 (Aeolus AE-10023), Track 13.

14 Vgl. die Ersteinspielung dieses Stücks und das Booklet von ALEXANDER RAUSCH in: *Romanorum rex: Musik in Zentraleuropa um die Mitte des 15. Jahrhunderts* (Klingende Forschung 3, OEAW PHA CD 32), Wien 2012, Track 9.

15 *StEm*, fol. 155v–158r (als letztes Stück des Codex!) und *Tr93*, fol. 226v–230r.

Obwohl *Lauda Syon* im Gegensatz zu Edlerawers anderen Werken nicht durchgängig im Fauxbourdon angelegt ist, fallen doch immer wieder Anklänge an diese von ihm bevorzugte Satzweise auf. So etwa gleich in der Fortführung des Verses „In figuris“, wo sich der Anfang von „Bone pastor“ fauxbourdon-artig aus einem statischen C-Klang herauslöst, um in einen beweglichen F-Klang zu münden:

The image shows a musical score for three parts: Soprano (S.), Contratenor (Ct.), and Tenor (T.). The music is in 3/2 time and begins with a C-clef. The Soprano part starts with a whole note C, followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The Contratenor part starts with a whole note C, followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The Tenor part starts with a whole note C, followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The lyrics 'Bone pastor' are written under the Soprano part. The score is numbered 215 at the beginning.

Notenbeispiel 2: H. Edlerawer, *Lauda Syon*, M. 215–220 (Übertragung nach *StEm*, fol. 157v–158r)

Die produktionsästhetische Deutung, dass hier der unmittelbar vorausgehende Abschnitt nachwirke, greift wohl zu kurz; will man sich nicht auf die simple Erklärung zurückziehen, dass mangelnde Inspiration des Komponisten vorliege, könnte man die Rezeptionsästhetik bemühen, der zufolge der Beginn von „Bone pastor“ ein Spiel mit der auf den Fauxbourdon eingestimmten Erwartungshaltung der Hörer (und der Sänger!) wäre, wobei das Spiel wie so oft darin besteht, die Hörerwartung zu täuschen.

Der Contratenor wird jedenfalls in das Stimmgefüge einbezogen, wie schon der Anfang der Sequenz beweist:

Lau - da Sy - on sal - va - to - - -
 rem lau - da du cem et pa - sto
 rem in ym - - nis et can ti - cis.

Notenbeispiel 3: H. Edlerawer, *Lauda Syon*, M. 1–15 (Übertragung nach *StEm*, fol. 155v–156r)

Im Discantus werden die ersten zwei Strophen wiederholt, während der Tenor beim ersten Erklingen den Cantus firmus vorwegnimmt und bei der Wiederholung auch die Mittelstimme, indem sie das Tenormotiv zitiert, an der Imitation teilhat (M. 16). Diese Beobachtung soll nicht dazu verleiten, eine „motivicity“ à la Josquin auch bei Hermann Edlerawer zu postulieren, sie legt jedoch nahe, dass das Fehlen des Contratenors bei den Versen „Caro cibus“, „Sumit unus“, „Mors est malis“ und „Nulla rei sit cissura“ (M. 108–171) nicht zu Lasten des Komponisten geht – in *StEm* steht expressis verbis: „Contratenor vacat“ –, sondern dass die Wirren der Überlieferung die Ursache für die Lakune sind. Stimmt man Flotzingers These zu, dass die Vorlage die-

ser Sequenz für *Tr93* aus Wien stammt¹⁶, stellt sich die Frage, aus welcher Quelle die in *Tr93* fast vollständig erhaltene Contratenorstimme kommt. Falls diese nicht neu erfunden wurde, kann es sich nur um eine weitere, heute verlorene Abschrift handeln.

Neben zahlreichen Varianten und Fehlern, die beim Kollationieren auffallen, weicht *Tr93* in einem anderen, entscheidenden Punkt von *StEm* ab: der Text zu „Quantum potes“ fehlt im Superius von *Tr93*, während die Oberstimme in *StEm* wiederholt und der Text unterlegt wird (wobei die Unterstimmen von Versikel 1a und 1b sich unterscheiden). Dadurch verschieben sich die mehrstimmig zu singenden Strophen (-hälften) jeweils, d. h. der Abschnitt „Laudis thema“ ist in *Tr93* mehrstimmig, in *StEm* hingegen choraliter usw. Der Vergleich geht von der Aufführungspraxis aus, ungerade Strophen mehrstimmig und gerade Strophen im *cantus planus* zu singen oder umgekehrt (was auch für Edlerawers andere Sequenzvertonungen zutrifft).¹⁷

<i>StEm</i>	<i>Tr93</i>
1a. Lauda Syon salvatorem, Lauda ducem et pastorem In ypnis et canticis.	[L]auda Syon salvatorem, Lauda ducem et pastorem In ypnis et canticis.
1b. Quantum potes, tantum gaude [!], Quia maior omni laude, Nec laudare sufficis.	Quantum potes etc. [Textmarke T, Ct]
	2a. [L]audis thema spiritalis [!] Panis vivus et vitalis Hodie proponitur.
2b. Quem in sacra [!] mensa cene Turbe fratrum duodene Datum non ambigitur.	Quem in sacra [Textmarke Ct]

¹⁶ Vgl. den Beitrag von RUDOLF FLOTZINGER in diesem Band.

¹⁷ Auch RUMBOLD/WRIGHT, *Pötzlinger's Music Book* (wie Anm. 6), 46 erwähnen die „(unwriten) alternatim chant verses“ in diesem Stück. Anhand der Textmarken in *Tr93* wäre auch eine durchgängige mehrstimmige Version denkbar. – Meine Strophenzählung von *Lauda Sion* folgt dem Versbau in Doppelversikeln, wie er in den *Analecta Hymnica*, hg. von GUIDO MARIA DREVES, Bd. 50, Leipzig 1907, 584 f. (Nr. 385) in Übereinstimmung mit der Melodie dargestellt wird. Die Orthographie richtet sich nach den Handschriften.

3b. In hac mensa novi regis
 Novum Pascha nove legis
 Phase vetus terminat.
 Vetustatem novitas,
 Umbram fugat veritas,
 Noctem lux eliminat.

4b. Doctis [!] sacris institutis
 Panem, vinum in salutis
 Consecravit [!] hostiam.

5b. Quod non sapis [!], quod non vides,
 Animosa firmat fides
 Preter rerum ordinem.

6b. Caro cibus, sanguis potus,
 Manet tamen Christus totus
 Sub utraque specie.

7b. Summit unus, sumunt mille,
 Quantum isti, tantum ille,
 Nec sumptus consummitur.

3a. [S]it laus plena, sit sonora;
 Sit iucunda, sit decora
 Mentis iubilatio,
 Dies enim solempnis agitur
 In qua mense prima recolitur
 Huius institutio.
 In hac mensa [Textmarke T, Ct]

4a. Quod in cena Christus gessit,
 Faciendum hoc expressit
 In sui memoriam:
 Docti sacris [Textmarke Tenor]

5a. Dogma datur Christianis,
 Quod in carnem transit panis
 Et vinum in sangwinem.
 Quod non capis [Textmarke T, Ct]

6a. Sub diversis speciebus,
 Signis tantum et non rebus,
 Latent res eximie:

Caro cibus [Textmarke T, Ct]

7a. A summente non concisus,
 Non confractus, non divisus
 Integer accipitur.
 Summit unus [Textmarke T, Ct]

<p>8b. Mors est malis, vita bonis, Vide paris sumpcionis Quam sit dispar exitus.</p>	<p>8a. Sumunt boni, sumunt mali, Sorte tamen inequali, Vite vel interitus. Mors est malis [Textmarke T, Ct]</p>
<p>9b. Nulla rei fit scissura, Signi tantum fit fractura, Qua nec status nec statura Signati minuitur.</p>	<p>9a. Fracto demum sacramento, Ne facilles [!], sed memento Tantum esse sub fragmento, Quantum toto tegitur. Nulla rei fit [Textmarke Tenor]</p>
<p>10a. Ecce panis angelorum, Factus cibus viatorum, Vere panis filiorum, Non mittendus canibus.</p>	<p>Ecce panis angelorum, Factus cibus viatorum, Vere panis filiorum, Non mittendus canibus.</p>
<p>10b. In figuris presignatur, Cum Ysaac ymmolatur, Agnus Pasce deputatur, Datur manna patribus.</p>	<p>In figuris presignatur, Cum Ysaac ymolatur, Agnus Pasce deputatur, Datur manna patribus.</p>
<p>11a. Bone pastor, panis vere, Ihesu, nostri miserere, Tu nos pascis [!], nos tuere, Tu nos bona fac videre In terra vivencium.</p>	<p>Bone pastor, panis vere, Ihesu, nostri miserere, Tu nos pasce, nos tue<re>, Tu nos bona fac videre In terra vivencium.</p>
<p>11b. Tu qui cuncta scis et vales, Qui nos pascis hic mortales, Tu nos [!] ibi commensales, Coheredes et sodales Fac sanctorum omnium [!].</p>	<p>Tu qui cuncta scis et vales, Qui nos pascis hic mortales, Tu nos [!] ibi commensales, Coheredes et sodales Fac sanctorum omnium [!].</p>

Abb. 1: H. Edlerawer, *Lauda Syon*. Vergleich der Textierungen im Superius von *StEm* und *Tr93*

Auch in der Schlüsselung weichen die beiden Handschriften voneinander ab: Im Superius steht dem üblichen c1-Schlüssel in *Tr93* die Verwendung des gg-Schlüssels in mehreren Abschnitten in *StEm* gegenüber: Dies betrifft die Strophen „Sumit unus,

sumunt mille“ bis „Tu qui cuncta“, also fast die gesamte zweite Hälfte der Komposition. Die Doppelschreibung *gg* statt *g* ist übrigens eine süddeutsch-österreichische Eigenart, die Tonbuchstaben des Tetrachords *ee-aa* zu notieren.¹⁸ Die Tenorstimme von „Doctis sacris“, „Quod in cena“ ist in *Tr93* irrtümlich im *c*₄-Schlüssel notiert, während *StEm* den korrekten *c*₃-Schlüssel hat.

Daneben fallen Unterschiede in der Kolorschreibung auf: Im Contratenor wird der Kolor M. 9/10 (siehe Notenbeispiel 3) in *Tr93* auf zwei Breiseinheiten ausgedehnt (insgesamt fünf Noten), während in *StEm* nur die Ligatur (zwei Breven) geschwärzt ist, die folgende Semibrevis und Minimen hohl bleiben. Dies entspricht dem Mensuralverständnis des Schreibers Wolfgang Chranekker¹⁹, der als Organist eine klare Tendenz zu ‚absoluter‘ Notierung zeigt. Dagegen wird die ganze Kadenzphrase vom Schreiber des Codex *Tr93* als Einheit aufgefasst, was die musikalische Struktur – auch in Berücksichtigung des Tenors, der an dieser Stelle ebenfalls koloriert ist – adäquat darstellt.

Anhand des äußeren Erscheinungsbildes von *Tr93* ließe sich vermuten, dass dieser Codex sorgfältiger notiert ist. Dies ist jedoch nur zum Teil richtig, in manchen Details bietet *StEm* die besseren Lesarten.²⁰ Nimmt man alle philologischen Indizien zusammen, kommt man zu dem Schluss, dass die beiden Textzeugen nicht direkt voneinander abhängen. Es muss ein Prozess der Umarbeitung – oder besser gesagt: der Aneignung, auch der Modernisierung (was z. B. viele Klauselwendungen in *Tr93* betrifft) – stattgefunden haben.

URBANUS KUNGSPERGER

Die Beziehungen zwischen Wien und Leipzig werden in den 1440er/50er Jahren durch ein universitäres Netzwerk konstituiert, das über Hermann Pötzlingers Biographie weit hinausreicht.²¹ So lässt sich eine weitere Figur des Komponistenkrei-

18 Vgl. die Beispiele bei CHRISTIAN BERKTOLD, „Eine süddeutsch-spätmittelalterliche Form der Verdopplung von Tonbuchstaben“, in: MICHAEL BERNHARD (Hg.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters II* (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 13), München 1997, 118–125.

19 Nach der Identifizierung von PETER WRIGHT, „The Contribution and Identity of Scribe D of the ‚St Emmeram Codex‘“, in: RAINER KLEINERTZ/CHRISTOPH FLAMM/WOLF FROBENIUS (Hgg.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, Hildesheim-Zürich-New York 2010, 283–316.

20 *Tr93* hat eindeutige Fehler, wie die irrtümliche Wiederholung von M. 40 im Contratenor (fol. 227r, 6. System *a-e' d*).

21 ALEXANDER RAUSCH, „Urbane Musikkultur in Wien um 1440: soziale Milieus und Orte des Musizie-

ses um den Büchersammler Urbanus Kungesperger mit der Universität Leipzig in Verbindung bringen. Im Sommersemester 1441 war dort ein Urbanus Königsburg immatrikuliert.²² Die abgekürzte Namensform ist jedoch nicht eindeutig; plausible Lesarten sind Kun(i)gsperger, Kungsprunner, Kungsprucker oder Kungspurger.

Sein Hymnus *Urbs beata Ierusalem* für Kirchweih trägt einen alternativen Text, der auf die Wiener Kollegiatskirche bezogen werden kann: *Sancte dei preciose protomartir Stephane*.²³ Natürlich impliziert diese Textvariante nicht unbedingt, dass der Komponist in Wien gewirkt hat, sondern lediglich, dass der Hymnus an diesem Ort aufgeführt wurde. Das *Sanctus* von Kungesperger (*StEm*, fol. 130v–131r) stellt in der einzigen erhaltenen Abschrift von Schreiber D – dem Organisten Wolfgang Chranekker – die meisten Probleme. Rumbold und Wright²⁴ bemerken „the practical difficulty of arriving at a satisfactory solution to the many problematic readings it contains – in particular the often high levels of dissonance – which suggest either compositional or scribal inadequacy, or a combination of the two“.

Ein Übertragungsversuch vermag zwar nicht alle Schwierigkeiten mittels Emendierung zu beseitigen; es besteht aber kein Zweifel, dass ein korrekter Außenstimmensatz vorliegt und prinzipielle Defekte, für die der Schreiber oder der Komponist oder gar beide verantwortlich seien, dem Contratenor zugewiesen werden müssen. Wahrscheinlich wurde dieser ad hoc von Chranekker hinzugesetzt, der in *StEm* „gelegentlich die Contratenores nachgetragen“ hat.²⁵ Generell ist festzustellen, dass bei den Ab- und Umschriften der Werke Kungespergers durch Chranekker die Schlüsselung verwirrend ist. Im Discantus ist ein c4-Schlüssel notiert, was der Kopist in diesem Fall so belassen hat, d. h. die Oberstimme muss eine Oktave höher gesungen werden als notiert. Auf Besonderheiten der mensuralen Schreibweise mit ihrer „Tendenz [...] zu

rens“, in: KATRIN STÖCK/GILBERT STÖCK (Hgg.), *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Bericht über den 14. Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Leipzig 2008*, Bd. 4: *Musik – Stadt. Freie Beiträge*, Leipzig 2012, 3–11, 9 f.

22 DAGMAR BRAUNSCHWEIG-PAULI, „Studien zum sogenannten Codex St. Emmeram: Entstehung, Datierung und Besitzer der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274 (Olim Mus. ms. 3232a)“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 66 (1982), 1–48, 32.

23 Edition bei RUMBOLD/WRIGHT, *Pötzlinger's Music Book* (wie Anm. 6), 286 f.

24 Ebda., 199, Anm. 101.

25 BERNHOLD SCHMID, „Aspekte der Überlieferung von Mensuralmusik in Zentraleuropa während des 15. Jahrhunderts“, in: IVAN KLEMENČIČ (Hg.), *Musikalische Identität Mitteleuropas. Bericht über das internationale Symposium vom 23. und 24. Oktober 2003 in Ljubljana = Muzikološki zbornik/Musicological Annual* 40/1–2, Ljubljana 2004, 85–95, 94. Schmid diskutiert ein Gloria von Hugo de Lantins, in dem die vereinfachten Außenstimmen „keine größeren Probleme“ bieten, lediglich „der unverändert übernommene Contratenor dissoniert“ (93).

einer absolut lesbaren Notation²⁶ hat Bernhold Schmid hingewiesen. Die meisten Fehler lassen sich leicht erklären, wobei an manchen Stellen Rasuren erkennbar sind (z. B. im Superius vor der Kadenz zum 1. „Sanctus“, wo der Contratenor verbessert werden muss). Am Schluss des „Dominus Deus Sabaoth“ (Superius, M. 51,3) könnte der Eindruck entstehen, als würde die Longa von einer Minima imperfiziert; hier ist wohl von einem Schreibfehler auszugehen – in meiner Übertragung habe ich die einfachste Lösung gewählt, indem ich in Analogie zur vorigen Kadenz (M. 37) eine Minima ergänzt habe.

40

Do - mi - - - - - nus

Do - mi - - - - - nus De -

Do - - - - - mi - - - - - nus

46

De - - - - - us Sa - - - - - ba - - - - - oth.

De - - - - - us Sa - - - - - ba - - - - - oth.

De - - - - - us Sa - - - - - ba - - - - - oth.

Notenbeispiel 4: Urbanus Kungesperger, Sanctus, M. 40–53 (Übertragung nach *StEm*, fol. 130v–131r)

Prinzipiell stimmt es aber, dass für dieses Stück die häufige Verwendung synkopierter Rhythmen charakteristisch ist. Wenn eine imperfekte Brevis von einer Minima synkopiert wird, geht manchmal eine andere Stimme hemiolenartig mit. Wie erwähnt, bereitet der Contratenor die meisten Probleme, der andererseits an vielen Stellen überzeugende Lösungen bietet (etwa beim Kolor im „Osanna“, wo offensichtlich auch eine

26 DERS., „Notationseigenheiten im Mensural-Codex St. Emmeram (Clm 14274) und Organistenpraxis“, in: *Musik in Bayern* 43 (1991), 47–77, 58.

Korrektur angebracht wurde). Auf eine formale Nuance, dass nämlich in jenen Teilen, die durch *tempus imperfectum* kontrastieren – das 3. „Sanctus“ und das „Pleni sunt“ bzw. das identische „Benedictus“ – die Chormelodie im Diskant liegt statt wie sonst im Tenor, haben Ian Rumbold und Peter Wright²⁷ bereits aufmerksam gemacht.

Hinzuzufügen bleibt nur, dass dieser Messensatz zwar nicht vollkommen von dem stilistischen und notationstechnischen Spektrum ausschert, das von einem zentral-europäischen Komponisten der Zeit erwartet werden kann, dennoch experimentelle Züge trägt, die der nicht mühelosen Aneignung des dreistimmigen Kontrapunkts geschuldet sein dürften.

RUDOLF VOLKHARDT

Einer der in Wien tätigen Komponisten, Rudolf Volkhardt von Häringen, sei näher beleuchtet, da sich dessen Wirken überraschenderweise präzisieren lässt. Im Buch von Rumbold und Wright²⁸ werden folgende Daten referiert: Als Priester der Diözese Mainz immatrikulierte Volkhardt im Jahr 1411 an der Universität Erfurt und wurde dort 1419 Magister artium. Danach studierte er in Bologna Medizin (Dr. med. 1424), anschließend (1424/25) war er als Arzt in Regensburg tätig. Dort war er auch Kleriker an mehreren Kirchen und Kapellen sowie ab 1429 Generalvikar der Diözese. 1433–1438 scheint er als Student und Lektor an der Theologischen Fakultät der Universität Wien auf. Im Oktober 1439 wurde er Kanoniker (*in absentia*) des Kollegiatkapitels St. Stephan, im selben Jahr Leibarzt und Kaplan Albrechts II. Nach dessen Tod († 27. Oktober 1439) ist Volkhardt 1440–1462 als Dekan der Alten Kapelle in Regensburg dokumentiert, für die er zahlreiche Stiftungen finanzierte. Eine dieser Zuwendungen betraf St. Lazarus, ein Spital für Leprakranke in Regensburg. Die letzte wichtige Station ist München (Pfarrer von St. Peter, vor 1445), wo er am 31. Dezember 1465 starb.

In *StEm* finden sich drei Stücke, die ihm vermutlich zugeschrieben werden können; ein *Sanctus* (fol. 53v–54r) trägt im Index den Zusatz „rudolffi“, die Texte zweier weiterer Sätze sind mittels Akrosticha konstruiert: RUDOLFUS (ein Benedicamus, fol. 47v–48r) und LAZARUS (letzterer natürlich kein Autornamen, sondern auf das Lazarusspital bezogen – es sei denn, der Arzt hätte sich mit Lazarus identifiziert). Der Text von *Levat autentica* (fol. 51v–52r) bezieht sich auf die Erweckung des

27 RUMBOLD/WRIGHT, *Pötzlinger's Music Book* (wie Anm. 6), 199. „*tempus imperfectum prolatio maior*“ (SCHMID, „Notationseigenheiten“ [wie Anm. 26], 52) ist ein Druckfehler, korrekt ist „*prolatio minor*“.

28 RUMBOLD/WRIGHT, *Pötzlinger's Music Book* (wie Anm. 6), 167–172.

Lazarus (nach Lk 16,19–31)²⁹ und erweist sich als Tropus zur Osterleise *Christ ist erstanden*:

Levat autentica zelorum agmina
 rectori vivo summo
 plebs decantare carmina gratissima,
 qui surgendo infernorum claustrales
 ac demonum vim rumperes;
 ergo lire lire lire lirice conpagamus:

Ergo Christo resonemus
 Laudes ore decantemus
 Cordis et cum precamine
 Venisti avallamine
 Divo sub amamine.

Crist der ist erstanden
 Von des todes banden,
 Des schol wir alle fro sein,
 Crist schol unser <trost> sein:
 Kyrieleyson.

Text und Vertonung der Stelle „lire lire lire lirice“ scheinen übrigens von einem bekannten Modell inspiriert: dem Virelai *Par maintes fois* von Jehan Vaillant, das in *StEm* (fol. 27v–28r) zu *Ad honorem* kontrafaziert wurde. Im zweiten Teil wird dort der Text „condigne psallite lire lire – lire lire – lire lire – lon“ unterlegt.

Ergänzend zu den historischen Daten kommt ein Fund im Codex Melk 1099, in dem ein Musiktraktat überliefert wird, dessen Autor nun identifizierbar ist. Ein Explicit (pag. 98) verrät biographische Details, die mit den bisherigen Kenntnissen und mit der Datierung der Handschrift (1441 und 1445) im Einklang stehen: „Explicit tractatus de differentiis tonorum editus a magistro Ruodolfo medico tunc temporis existens rector scolarium in monacho“.³⁰

Die Angabe, dass der Autor damals Schulmeister in München gewesen sei, ist allerdings etwas ungenau.³¹ Ergänzend können einige Urkunden aus der Zeit von

29 Ebda., 174.

30 Vgl. meine Beschreibung in CHRISTIAN MEYER (Hg.), *The Theory of Music, Volume VI: Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500. Addenda, Corrigenda* (RISM B III⁶), München 2003, 36–38.

31 Die Anregung, Dokumente von St. Peter in München heranzuziehen, gab Peter Wright (Nottingham).

1445–1465 herangezogen werden, die bestätigen, dass Rudolf Volkhardt Dekan von St. Peter war und daneben noch weitere Ämter ausübte. So wird er in der ersten relevanten Urkunde 1445 außerdem als Magister der Theologie titulierte, während als „Unterrichter“ ein Hanns der Enndelhauser genannt wird.³² Rudolf tritt 1448 in einem Schiedsgericht – es geht wieder um die Stiftung einer Messe in St. Peter – als Magister artium und Doktor der Medizin auf, zugleich als Dekan und Chorherr des kaiserlichen Stifts zur Alten Kapelle in Regensburg.³³ Im Jahr 1452 wird ein Streit um den Leonhardsaltar derselben Pfarrkirche beigelegt, 1464 ein tägliches *Salve Regina* gestiftet, mit Beteiligung des Schulmeisters, des Kantors und der Schüler zu St. Peter.³⁴ Die letzte urkundliche Erwähnung des Rudolf von Häringen erfolgt bereits in seinem Todesjahr.³⁵

Wie der Titel des Textes schon andeutet, handelt es sich um einen kurzgefassten Tonar, der einzelne Beispiele aus dem Antiphonar geordnet nach den Psalmtondifferenzen auflistet und knapp kommentiert. Dass ein Tonar im 15. Jahrhundert mit einem Verfassernamen überliefert ist, stellt eher die Ausnahme dar; was mir noch wichtiger scheint, ist die Tatsache, dass der Autor Rudolf Volkhardt durch die Melker Quelle ziemlich eindeutig auch als Komponist der drei in *StEm* enthaltenen Werke bestätigt wird.³⁶ Denn einem Gelehrten, der sich nachweislich mit Chorallehre beschäftigt, ist es eher zuzutrauen, kompositorisch aktiv zu werden, als einem Arzt oder Kanoniker ohne musikalische Kenntnisse. Auch die Lokalisierung des Melker Codex spielt eine entscheidende Rolle in der Vita des Magister Rudolfs: Die Nähe zur Universität Wien ist unverkennbar, womit sich zugleich die These, dass seine Kompositionen in Wien entstanden sind, untermauern lässt.

Die Frage, ob der Traktat mit der Melker Reform in Zusammenhang steht oder gar von ihr beeinflusst wurde, müsste ein Vergleich mit dem sog. Tonar von Subiaco-Melk klären – umso mehr, als eine Abschrift des Melker Tonars gerade in A-M 1099 unmittelbar auf unseren Text folgt. Leider stellt die Edition von Joachim Angerer keine adäquate Vergleichsbasis dar, da nach eigener Aussage „die verschiedenen Initien, die unterschiedliche Ausgestaltung der Töne für die Cantica, Introitusverse usw.,

32 *Pfarrarchiv St. Peter in München. Urkunden*, bearb. von MAX JOSEPH HUFNAGEL/FRITZ VON REHLINGEN (Bayerische Archivinventare 35), Neustadt an der Aisch 1972, 43 (U 121): Am 12. September 1445 stiftet Kathrey Pötschnerin auf den Anna-Altar zu St. Peter in München eine ewige Messe, was der Bischof von Freising und Dekan Rudolf von Häringen genehmigen (vgl. auch U 122).

33 Ebda., 44 (U 123 vom 11. März 1448).

34 Ebda., 48 f (U 133 vom 6. Juli 1452) und 56 (U 153 vom 6. Dezember 1464).

35 Ebda., 58 (U 158 vom 30. Jänner 1465).

36 So schon die Vermutung von BRAUNSCHWEIG-PAULI, „Studien“ (wie Anm. 22), 35, 38 f.

z. T. auch Antiphonen mit den dazugehörigen *Differentiae*³⁷ weggelassen wurden. Es ist derzeit noch nicht möglich, die Untersuchung im Einzelnen vorzunehmen, da weder vom einen noch vom anderen Tonar eine vollständige kritische Ausgabe vorliegt.³⁸ Schon allein die Gestaltung des *tonus principalis* zeigt einige Abweichungen beim II., III. und IV. Ton. Zieht man die Gegenüberstellung eines Intonatoriums aus St. Ulrich und Afra in Augsburg einerseits, ausgewählter Melker Traditionen andererseits zu Rate, die Robert Klugseher in seiner 2008 erschienenen Dissertation bringt, stößt man auf weitere Unterschiede.³⁹ Völlig diffus wird das Bild, wenn die relativ breite handschriftliche Überlieferung berücksichtigt wird, für die A-M 1099 nur ein Textzeuge ist: Für den I. Ton werden dort insgesamt sieben Differenzen (inklusive dem Hauptton) angeführt. Mit der gebotenen Vorsicht sprechen die Indizien eher für eine Verortung des Tonars von Rudolf Volkhardt im zentraleuropäischen Raum, wie ihn etwa die Hollandrinus-Tradition repräsentiert, als für eine direkte Abhängigkeit von der Melker Reform.

SWEIKL

Einer der möglichen Kandidaten für ein Netzwerk zentraleuropäischer, in Wien wirkender Komponisten der hier behandelten Epoche ist jener Sweikl, der im Index von *StEm* als Autor eines *Sanctus* dem Tropus *Gustasti necis pocula*⁴⁰ auftaucht. Die Lesart des Namens ist inzwischen weitgehend geklärt, obwohl eine minimale Unsicherheit aufgrund eines (Kürzungs-?)Strichs über der Zeile bestehen bleibt. Im Zusammenhang mit der Namensnennung stellen sich zwei Fragen: jene nach der Identifizierung und jene nach der Funktion des Eintrags. Zunächst zur funktionalen Bedeutung: Wahrscheinlich liegt in diesem Fall ein Phänomen der Zuordnung vor, auf das Laurenz Lütteken⁴¹ aufmerksam gemacht hat. Offenbar ist die Namensnennung im Index dadurch motiviert, dass Pötzlinger die verschiedenen *Sanctus*-Vertonungen seines Codex unterscheiden wollte, was auf verschiedene Weise gewährleistet wurde, u. a.

37 JOACHIM F. ANGERER, *Lateinische und deutsche Gesänge aus der Zeit der Melker Reform* (Forschungen zur älteren Musikgeschichte 2), Wien 1979, 53.

38 Eine Edition des Tonars von Volkhardt erscheint in der Festschrift für Franz Karl Praßl.

39 ROBERT KLUGSEHER, *Quellen des Gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg* (Regensburger Studien zur Musikgeschichte 5), Tutzing 2008, 136 f.

40 *StEm*, fol. 70v–71r (Index fol. 159r). Der Tropus ist singulär, in den *Analecta hymnica*, Bd. 47 scheint er nicht auf.

41 LAURENZ LÜTTEKEN, „Die Macht der Namen. Autorzuschreibungen am Beispiel des Codex Emmeram“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005), 98–110.

mit Notincipits. Da es sich demnach um ein textimmanentes Problem eines thematischen Katalogs handelt, das für uns erst sekundär zu einer externen Autorzuschreibung geworden ist, liegt der Verdacht nahe, dass sich unter den anonymen Stücken noch weitere desselben Autors verbergen könnten. Hier helfen natürlich nur Konkordanzen und Zufallsfunde weiter – selbige liegen durchaus im Bereich des Möglichen, man denke nur an die Konkordanz zum *Sanctus* in *Ao* und im Warschauer Krasinski-Codex, die einen zusätzlichen (oder vielmehr ursprünglichen?) Contratenor für das „Benedictus“ und das zweite „Osanna“ enthalten.⁴²

Wer ist aber dieser vielleicht gar nicht als Komponist im engeren Sinn anzusprechende Autor? Nach der derzeit vorherrschenden Meinung ist er mit einem aus Regensburg bekannten Kanoniker namens Peter Schweikl identisch. Dieser Schweikl kann in den Jahren von 1442 bis zu seinem Tod 1466 an der Alten Kapelle in Regensburg nachgewiesen werden. Wie Ian Rumbold feststellt, immatrikulierte er 1450 an der Wiener Universität und ist in den Matrikeln als „Petrus Schweikker de Ratispona“ verzeichnet. Allerdings enden hier die Beziehungen zu Wien: „no evidence has emerged to connect him with Vienna before 1450“.⁴³

Die Gegenargumente von Tom R. Ward und David Fallows im *New Grove* haben einiges Gewicht, denn sie zielen zum einen auf die Lokalisierung dieser *Sanctus*-Vertonung nach Wien und zum anderen auf eine frühere Datierung aufgrund der Abschrift in *Ao*.⁴⁴ Davon ausgehend sei als These ein alternatives Szenario zur Diskussion gestellt: Im Jahr 1439 begab sich ein aus Bamberg stammender Student nach Wien; sein Name: Paulus Sweiker (Sweicker, Swicker).⁴⁵ Paul Sweiker erlangte 1441 an der Universität Wien den Bakkalar (Determinatio am 13. Oktober)⁴⁶ und lehrte im Wintersemester 1446/47 Grammatik (*Donatus minor*). Im Sommersemester 1450 immatrikulierte er an der Juridischen Fakultät, wo er bis 1460 (dem Jahr

42 *Ao*, fol. 159r (fragmentarisch, nur Tenor und Contratenor). PL-Wn III.8054, fol. 199v–200r. Edition: MIROSLAW PERZ, *Sources of Polyphony up to c. 1500. Transcriptions* (Antiquitates musicae in Polonia 14), Graz-Warschau 1976, 343–346.

43 RUMBOLD/WRIGHT, *Pötzlinger's Music Book* (wie Anm. 6), 175.

44 TOM R. WARD/DAVID FALLOWS, Art. „Sweikl“, in: *NGroveD2*, Bd. 24 (2001), 779.

45 Die Informationen über ihn sind in der Datenbank des RAG, *Repertorium Academicum Germanicum*, s. v. „Paul Swicker“ abrufbar; siehe <<http://www.rag-online.org/gelehrter/id/2147108559>>, 11.03.2013. Den Hinweis auf dieses an den Universitäten Bern und Gießen angesiedelte, von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften getragene Projekt verdanke ich Susana Zapke (Wien).

46 „Wiener Artistenregister“ 1416 bis 1447. *Acta Facultatis Artium II (UAW Cod. Ph 7). Personen-Nennungen im Zusammenhang mit Prüfung, Graduierung und Verteilung der Vorlesungsthemen (1416 bis 1447)*, Nr. 3233 bis 9262, bearbeitet von THOMAS MAISEL/INGRID MATSCHINEGG, Wien 2007, 137 (fol. 147r) und weitere Nennungen; <<http://www.univie.ac.at/archiv/artreg/AFA2%20nr%203233%20bis%209262.pdf>>, 13.03.2013.

seiner Promotion) nachweisbar ist. Sweikls Kontakte zu Pötzlinger – beide gehörten der Rheinischen Nation an – wären zu dieser Zeit leichter zu erklären als bei einem Regensburger, der erst 1450 nach Wien kam. Die hypothetischen Verbindungen zu Paul Sweiker fallen mit Ort und Zeit der Entstehung von Pötzlingers Sammlung zusammen, während bei dem Kanoniker Peter Schweikl laut Rumbold eine Bekanntschaft von Auerbach in der Oberpfalz herrühren könnte. Es ist übrigens angesichts der Namensähnlichkeit eine Verwandtschaft zwischen den beiden nicht auszuschließen.⁴⁷

Falls sich die Annahme als richtig erweisen sollte, dass der von Pötzlinger eingetragene Sweikl mit dem in Wien dokumentierten Paul Sweiker identisch ist, hätte dies Konsequenzen für den Status dieses und anderer Komponisten in *StEm* und anderen Sammelhandschriften. Wie bereits für Hermann Edlerawer vermutet, hätten wir es mit einem Dilettanten (im besten Wortsinn) zu tun, dessen Produktion sich auf bestimmte Gelegenheiten und auf einen begrenzten Abschnitt seines Lebens beschränkte. Die Faktur des bei Rumbold und Wright edierten Stücks⁴⁸ scheint in diese Richtung zu weisen: ein eher schlichter Satz, gegenüber Teilen von *Ao* und dem Krasinski-Codex auf Zweistimmigkeit reduziert, mit Dezimen an markanten Stellen, rhythmisch und formal übersichtlich. Die Bezeichnung der Intonation im Tenor als „Chorus“ deutet explizit auf die liturgische Einbettung. Der Terminus *chorus* hat in der Musiklehre die unterschiedlichsten Bedeutungen; er kann sich sogar auf eine oder mehrere Einzelstimmen beziehen.⁴⁹ Im Falle der anonymen Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus*, die auch in *StEm* aufscheint (fol. 88v–89r), werden die ungeraden Verse jeweils choraliter gesungen, was ebenso mit dem Zusatz „Chorus“ angezeigt wird. Genauso verhält es sich mit der Fronleichnamssequenz *Lauda Sion salvatorem* von Dufay (*StEm*, fol. 67v–69r). Hier, im *Sanctus*, verweist der Ausdruck eben auf die gemeinsame Intonation des Sängersensembles, das nach dem Vorbild des Engelschors das *Sanctus* anstimmt.⁵⁰

47 Ein Georg Sweicker aus Überlingen immatrikulierte 1443/44 an der Universität Wien, wo er ein Jahr später das Bakkalaureat erwarb. Siehe *RAG, Repertorium Academicum Germanicum*, s. v. „Georg Sweicker“; <<http://www.rag-online.org/gelehrter/id/2147108559>>, 11.03.2013.

48 RUMBOLD/WRIGHT, *Pötzlinger's Music Book* (wie Anm. 6), 277–280.

49 Siehe MICHAEL BERNHARD (Hg.), *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, Bd. 1, München 2006, 74, s. v. „chorus“.

50 In der Aufnahme mit dem *Ensemble Stimmwerk* (wie Anm. 13) wurde allerdings die übliche Form der Intonation durch den Kantor gewählt.

NETZWERKE

Netzwerke können sich nicht nur zwischen Personen bilden, sondern im übertragenen Sinn – von den Akteuren ausgehend und als Beziehungsgeflechte eine Eigendynamik entwickelnd – auch zwischen musikalischen Gattungen, Formen und Praktiken: zu denken wäre an mehrstimmige Bearbeitungen von *Christ ist erstanden*, darunter Stücke von Johannes Brassart, Rudolf Volkhardt, Heinrich Isaac und anonyme Sätze etwa in *Tr88* sowie lateinische Kontrafazierungen (*Christus surrexit*) bis hin zum Buxheimer Orgelbuch oder Ludwig Senfl⁵¹; einiges Unbekannte findet sich auch in österreichischen Archiven.⁵² Ferner ist auf die schon erwähnte Sequenz *Lauda Sion* hinzuweisen – letztere Gattung durch Wiener Stimmbuchfragmente bereichert, die Peter Wright 2009 publizierte.⁵³ Gibt es zwischen diesen Vertonungen intertextuelle Beziehungen, die über die jeweiligen Choralzitate hinausreichen? Sind einzelne Stücke als direkte Muster für andere zu betrachten? Oder können Vertonungen desselben Textes, sogar wenn sie in derselben Quelle überliefert sind, beziehungslos nebeneinander stehen? Die polyphonen Sätze auf die Mariensequenz *Verbum bonum* in den Trienter Codices 88, 91 und 93 weisen Ähnlichkeiten untereinander auf⁵⁴, während historische, institutionelle oder musikalische Überschneidungen zu Edlerawers Fauxbourdonsatz nicht festzustellen sind.

51 Ludwig Senfl, *Christus resurgens/Christ ist erstanden* (5st.): *Officia paschalia de Resurrectione et Ascensione Domini*. Wittenberg, 1539 (Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuauflage 8), hg. von ROBERT L. PARKER, Kassel etc. 1988, 141–146.

52 Vgl. A-Ssp a IX 3, mit Hinterdeckel-Fragmenten, u. a. *Surrexit Christus hodie* und *Christus surrexit* (Österreich, frühes 15. Jahrhundert). Der Einband stammt aus dem Jahr 1433 (siehe KURT VON FISCHER in Zusammenarbeit mit MAX LÜTOLF, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts* [RISM B IV³], München 1972, 91 f.). Das Fragment 31 der Stiftsbibliothek St. Peter enthält ebenfalls mehrstimmige Bearbeitungen; siehe STEFAN ENGELS, „Geistliche Musik Salzburgs im Mittelalter – Quellen und Repertoire“, in: DERS./GERHARD WALTERSKIRCHEN (Hgg.), *Musica sacra mediaevalis. Geistliche Musik Salzburgs im Mittelalter. Salzburg, 6.–9. Juni 1996. Kongressbericht* (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Erg.bd. 40), St. Ottilien 1998, 9–30, 29.

53 PETER WRIGHT, „Polyphony for Corpus Christi in an Unknown Fragmentary Source from Mid-Fifteenth-Century Central Europe: An Interim Report“, in: M. JENNIFER BLOXAM/GIOIA FILOCAMO/LEOFRANC HOLFORD-STREVENIS (Hgg.), *Uno gentile e subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Brepols 2009, 271–282.

54 AGOSTINO ZIINO, „*Verbum bonum et suave*, una sequenza tra medioevo e rinascimento“, in: GOZZI (Hg.), *Manoscritti di polifonia nel Quattrocento europeo* (wie Anm. 1), 129–152 (mit Editionen der einzelnen Stücke von MARCO GOZZI).

Als abschließendes Beispiel seien dem Hymnus *Urbs beata* von Dufay⁵⁵, einem horizontal wie vertikal ausdifferenzierten Satz mit abwechslungsreichen Kadenz und Überbrückung der Zäsuren im hypodorischen Modus drei Stücke gegenüber gestellt, die schon durch die Verwendung einer abweichenden, phrygischen Chormelodie einer anderen Sphäre angehören. Es handelt sich um das schon erwähnte *Urbs beata* von Kungesperger, einen schlichten Satz in *StEm*, fol. 85v (siehe Notenbeispiel 5) und ein Fragment in Weitra/Niederösterreich (siehe Notenbeispiel 6). Der Einsatz von Fauxbourdon in den zwei letztgenannten ist nicht unbedingt ein ausschließendes Argument, begegnet doch innerhalb der Dufay-Überlieferung eine späte, auf ca. 1500 datierte Quelle (I-Rvat 15), die eine modernisierte Bearbeitung des Hymnus enthält, mit neuem Tenor und Fauxbourdon-Anweisung. Der homophone Satz von Kungesperger steht stilistisch ungefähr in der Mitte zwischen der originalen Version Dufays und der ebenfalls in *StEm*, aber vom Schreiber C aufgezeichneten Bearbeitung (siehe Notenbeispiel 5).

In melodischer, nicht aber rhythmischer Hinsicht besteht eine Nähe zu dem vor einigen Jahren im Pfarrarchiv Weitra entdeckten Stück⁵⁶, das auf ca. 1470 anzusetzen sein dürfte (siehe Notenbeispiel 6). Die Notierung kommt ganz ohne Ligaturen aus. Gegen Ende des Tenors, der wieder die Anweisung „faulxburdon“ trägt,⁵⁷ steht über einer perfekten Brevis die Ziffer 3: als Hilfe für den in der Mensuraltheorie nicht versierten Sänger (derartige Ziffern begegnen häufiger in *StEm*).

Stilistisch am ehesten vergleichbar ist ferner ein dreistimmiger Satz in *Tr91*, fol. 140r, der die ungeraden Strophen auskomponiert.⁵⁸ Er unterscheidet sich von den anderen Beispielen jedoch in der binären Mensur.

Bei den genannten Hymnen ließen sich noch weitere Vergleiche im Detail anstellen, etwa die unterschiedliche Gestaltung des Spitzentons *c*“ betreffend: eher versteckt oder als melodischer Höhepunkt.

Die angedeuteten Beispiele zeigen, dass die Rekonstruktion der von Personen und Institutionen formierten Netzwerke den Blick nicht nur für Bedingungen und

55 Edition in *Guglielmi Dufay Opera Omnia V: Compositiones liturgicae minores*, hg. von HEINRICH BESSELER (Corpus Mensurabilis Musicae 1/5), Rom 1966, Nr. 22.

56 Weitra, Pfarrarchiv, Cod. 1/7, fol. Iv. Siehe FRANZ LACKNER/ALOIS HAIDINGER, *Katalog der Streubestände in Wien und Niederösterreich. Teil 1: Nichtarchivalische mittelalterliche Handschriften und Fragmente in Korneuburg, Mistelbach, Retz, St. Pölten, Tulln, Waidhofen an der Thaya, Weitra, Wien, Wiener Neustadt und aus Privatbesitz* (Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters II, 5/1), Wien 2000, 260f. Die Bezeichnung des Folioblattes als „Stimmbuch“ ist nicht korrekt. <http://www.ksbm.oew.ac.at/images/AT/7940/AT7940-1_7/AT7940-1_7_Iv.jpg>, 25.11.2013.

57 Die letzten drei Messuren des Tenors wurden ergänzt. In M. 31 hat der Superius *e'* statt *f'*.

58 Edition: ROBERT J. MITCHELL, 2013: <<http://www.diamm.ac.uk/wp-content/uploads/2013/01/28.-Urbs-beata-140r1.pdf>>, 15.03.2013.

Kontexte der Repertoirebildung schärft, sondern gerade für die genuin musikalische Aneignung von Repertoireschichten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Erklärungen bietet.

The image displays a musical score for the piece "Urbs beata". The score is written in 3/2 time and consists of five systems of music. Each system includes three staves: a vocal line (labeled 'I' or 'Tenor'), a lute line (labeled 'Fb.'), and a tenor line (labeled 'T.'). The first system begins with the title "Urbs beata" and a measure number of 1. The subsequent systems are numbered 6, 11, 16, and 22. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Notenbeispiel 5: *Urbs beata*. Übertragung nach *StEm*, fol. 85v

No - va ve - ni - ens e ce -
 lo nup - ci - a - li tha - la - mo pre - pa - ra -
 ta ut spon - sa - - - ta co - pu - le - tur do -
 ra - ta ut spon - sa - - - ta co - pu - le - tur do -
 mi - - no pla - te - e et mu - ri
 mi - - no pla - te - e et mu - ri
 e - ius ex au - ro pu - ris - si - mo.

Notenbeispiel 6: *Nova veniens e celo (Urbs beata)*. Übertragung nach Weitra, Pfarrarchiv, Cod. 1/7, fol. Iv

Paweł Gancarczyk

PRESULEM EPHEBEATUM BY PETRUS WILHELMI DE GRUDENCZ AND THE MUSICAL IDENTITY OF CENTRAL EUROPE*

CENTRAL EUROPE AND PETRUS WILHELMI

The problem of regionalising medieval and early modern Europe is extremely complex. Historians define the area which might be described as central Europe in different ways.¹ Superimposed on the multiplicity of conceptions of Europe resulting from the variety of criteria used is the political history of the twentieth century. This leads to the introduction of concepts such as ‘central-Eastern Europe’ and even labels that – from the cultural and geographical point of view – absurdly assign, for example, Prague to the ‘Eastern’ and Vienna to the ‘Western’ part of the continent. Clearly, the interpretation depends on the subject of research, and, doubtless, it will never be possible to carry out a satisfactory regionalisation of medieval Europe. However, it is an unquestionable fact that the concept of central Europe has an exceptional significance in relation to fifteenth-century musical culture. The works of Petrus Wilhelmi de Grudencz provide an apt illustration of this, and his canon-motet *Presulem ephebeatum* occupies a special place among them.

Petrus Wilhelmi was most probably born in 1392 in the State of the Teutonic Order in Prussia. He studied at the University of Cracow, where he was awarded the title of *magister* in 1430. In about 1440 at the latest he appeared in the entourage of King, later Emperor, Frederick III, in which, as we know from a later document, he was a chaplain. However, Petrus Wilhelmi did not belong to the *Hofkapelle*, but probably fulfilled – apart from spiritual service – some kind of function as a royal emissary. It is known that he travelled in Germany, Bohemia and Silesia, and in 1452 he was probably among those who accompanied the Emperor during his visit to Rome.²

* Translated by Zofia Weaver (Nottingham). I should like to express my warmest gratitude to Ian Rumbold (Birmingham), who shared with me unpublished materials, as well as revised the English version of my text.

1 Cf. OSKAR HALECKI, *The Limits and Divisions of European History*, New York 1950; JENŐ SZÜCS, *Les trois Europes*, Paris 1985; TADEUSZ KISIELEWSKI, *Europa Środkowa – zakres pojęcia*, Lublin 1992.

2 MARTIN STAEHELIN, *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig* (Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik

We do not know when he died, but we can be certain that he could not have been (as had been surmised earlier) the scribe of the Glogauer Liederbuch (PL-Kj Mus. ms. 40098, ca. 1477–82).³ An interesting feature of Petrus Wilhelmi's output, additions to which are still being discovered, is that it is deeply rooted in local tradition, with occasional, although not insignificant, manifestations of the adaptation of Burgundian style (*Kyrie fons bonitatis*).⁴ His *cantiones*, canons and polytextual motets have been preserved in more than forty manuscripts and two sixteenth-century prints.⁵ The provenance of sources reflects almost exactly the extent of the region that might be described as central Europe. We find his compositions in manuscripts from southern Poland, Silesia, Bohemia, northern Hungary (Slovakia), Austria, Tyrol, Saxony and other German-speaking regions. But the distribution of these sources is quite interesting also with respect to chronology. The oldest is a manuscript from Cracow (PL-Kj 2464) that dates from the 1420s, when the composer was a student there. The most recent sources, in which the works of Petrus Wilhelmi are preserved in rearranged forms, as Czech and Latin contrafacta, come from Bohemia and date from the turn of the sixteenth and seventeenth centuries.

THE CANON PRESULEM EPHEBEATUM

One such composition is *Presulem ephebeatum*, a hymn celebrating St Martin, which has been preserved in twelve copies with music and two copies which have just the text (see appendix, table 1). The oldest source of this composition is the St Emmeram codex (D-Mbs Clm 14274), where it was copied in Hermann Pötzlinger's hand towards the end of the 1430s. In this manuscript, as well as in several other sources from the area of Germany and northern Hungary, the work is a four-voice perpetual canon. It is notated in the form of a single melody, the points of entry of particular voices being marked by the use of *signa congruentiae*.⁶ This means that the work is a *rotu-*

vor 1550 im deutschen Sprachgebiet 3), Göttingen 2001, 93–103 [35–45]; PAWEŁ GANCARCZYK, "Petrus Wilhelmi de Grudencz (b. 1392) – a Central European Composer", in: *De musica disserenda* 2 (2006), 103–12.

3 PAWEŁ GANCARCZYK, "Abbot Martin Rinkenbergr and the Origins of the *Glogauer Liederbuch*", in: *Early Music* 37 (2009), 27–36.

4 Cf. *Petrus Wilhelmi de Grudencz Magister Cracoviensis. Opera musica*, ed. by JAROMÍR ČERNÝ, Cracow 1993.

5 For current index of compositions and sources see PAWEŁ GANCARCZYK, "Petrus Wilhelmi de Grudencz", in: *MGG*2, Personenteil 13 (2005), 437–9.

6 See *Der Mensuralcodex St. Emmeram: Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, ed. by LORENZ WELKER, commentary and inventory: IAN RUMBOLD with PETER

lum, which is described in central European theory, according to one of the treatises, as follows: *rotulum est ex una sola parte et volvitur ad modum rote*.⁷ We find similar canons in other sources from central Europe, including the works of Petrus Wilhelmi (*Promitat eterno regni* and – most probably – *Paraneuma eructemus*).⁸ However, *Presulem ephebeatum* is an unusual work in a number of ways.

A special feature of this canon is the exceptional length of the melody, which numbers as many as 41 *breves* prior to the entry of the second voice. It is characterised by a simple rhythm in *tempus imperfectum* and frequent repetitions of notes and short motifs.⁹ Consecutive entries of voices reveal the full sound of the work, in which we can distinguish pairs of voices conducting a dialogue. As in the *hoquetus* technique, the voices exchange short, declamatory motifs, while repeating fragments of text relating to them, e.g. *rogans, protegens, dire negans, mire negans* (see example).¹⁰ An analysis of these fragments shows that they operate using a selection of Latin words which have associations with the German language. They are skilfully chosen homonyms, through which the celebratory text devoted to St Martin reveals a second meaning (see appendix, tables 2 and 3). The frequent appearances of the syllable *-gans* (or *-gens*) indicates that ‘geese’ are of key importance in discovering this meaning.¹¹

WRIGHT, introduction: MARTIN STAEHELIN (*Elementa musicae* 2), Wiesbaden 2006, fols. 28v–29r (*Presulem euphebeatum*); cf. TOM R. WARD, “A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274”, in: *Early Music History* 1 (1981), 325–343, 336. See also IAN RUMBOLD in the present volume.

7 For the *Ars compendiosa de cantu mensurali* (Anonymus Boz2, in: PL-Wn BOZ 61, Mazovia, ca. 1440) see ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA, “Mensural Treatises from the Manuscript Wn BOZ 61”, in: EADEM (ed.), *Notae Musicae Artis. Musical Notation in Polish Sources. 11th–16th Century*, Cracow 2001, 511–532, 527; cf. also IAN RUMBOLD with PETER WRIGHT, *Hermann Pötzlinger’s Music Book. The St Emmeram Codex and its Contexts* (Studies in Medieval and Renaissance Music 8), Woodbridge 2009, 57–8.

8 ČERNÝ (ed.), *Petrus Wilhelmi de Grudencz* (see n. 4), nos. II/1 and IV/10.

9 Cf. THOMAS SCHMIDT-BESTE, “The Art of Cellular Counterpoint: The Motets of Petrus Wilhelmi”, in: FABRICE FITCH/JACOBIJN KIEL (eds.), *Bon jour, bon mois, et bonne estrenne. Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows*, Woodbridge 2011, 154–62, 160–2.

10 ČERNÝ (ed.), *Petrus Wilhelmi de Grudencz* (see n. 4), 73–8, no. II/3.

11 Martin Horyna was the first to draw attention to the homonyms which appear in this work; see *Heinrich Isaac (ca 1450–1517): Missa Presulem ephebeatum*, ed. by MARTIN HORÝNA, Prague 2002, xiv–xv; see IDEM, “Die Kompositionen von Peter Wilhelmi von Graudenz als Teil der spätmittelalterlichen Polyfonie-Tradition in Mitteleuropa und insbesondere im Böhmen des 15. und 16. Jahrhunderts”, in: *Hudební věda* 40 (2003), 291–328, 300; cf. also RUMBOLD/WRIGHT, *Pötzlinger’s Music Book* (see n. 7), 58, and IAN RUMBOLD, “Lehren und Lernen in der St. Emmeramer Klosterschule im Spätmittelalter: Hermann Pötzlinger als *Rector Scolarium* zur Zeit der Melker Reform”, in: PETER SCHMIDT/RAINER SCHARF (eds.), *Gelehrtes Leben im Kloster: St. Emmeram als Bildungszentrum im Spätmittelalter*, Munich 2012, 243–57, 250–51.

148

hos - te tu - e - a - mur pro - ti - nus hos - que
 pro - te - gens pro - te - gens
 ro - gans ro - gans
 nun - ci - at in quo cre - bro mi - li - tat

Example: Petrus Wilhelmi de Grudencz, *Presulem ephebeatum* (bars 148–51)

In many regions of Europe, St Martin's day, 11th November, had a particular significance. It was preceded by a 40-day period of Advent fasting, and it closed the autumn season of agricultural work, opening the winter period. This entailed various rituals, among them solemn processions, masquerades, burning fires and roasting geese, which were at their fattest at that time of year. The custom of eating geese is mentioned by the minnesinger Steinmar in his 'autumn song' (*Herbstlied*) from the end of the thirteenth century (*Sit si mir niht lönen wil*).¹² This custom was popular in central Europe during the time of Petrus Wilhelmi, as is attested by the songs of the Monk of Salzburg (*Von sand Marteins freuden*, W 54; *Martein lieber herre*, W 55; see below).¹³ In some regions elements of these old traditions survive to the present day.

Petrus Wilhelmi de Grudencz wrote a religious composition celebrating St Martin, but at the same time he enclosed in it transparent allusions to the custom of feasting on 11th November (see appendix, table 3). We have here references to raw goose ('rohe Gans') and roast geese ('gebratene Gänse' or the demand to do so: 'brate

12 See *Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch*, ed. by MAX SCHIENDORFER, vol. 1: *Texte*, Tübingen 1990, 280–1.

13 See *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, ed. by CHRISTOPH MÄRZ, Tübingen 1999, 349–56, 497–503.

Gänse!'). Participants in the feast pass the meat to each other: 'goose for you' ('dir eine Gans'), 'have some, eat your goose' ('nimm, iss deine Gans!'). There is banter: when one voice repeats rhythmically 'grumbler' ('Quarre'),¹⁴ the other answers with the onomatopoeic exclamation 'quia'. We also learn that the meat was eaten with bread ('mit dem Brot'), and that young wine was drunk at the meal ('mit dem Most'). The use of the *hoquetus* technique helps to represent the lively dialogues which accompany the feast, while illuminating key passages in the text.

In looking for the models for this unusual composition, one needs to refer to the works of the Monk of Salzburg, whose name has already been mentioned. He was a poet and composer active during the final decades of the fourteenth century at the court of the Archbishop of Salzburg, Pilgrim II von Puchheim. The mysterious monk has been credited with writing more than a hundred songs, both religious and secular, which have been preserved mainly in fifteenth-century manuscripts from the southern part of the German-speaking area.¹⁵ Among them are two secular songs devoted to St Martin, where the texts are of a joyful, festive character. Particular attention should be paid to the composition *Martine Christi famule*, better known with the German text *Martein lieber herre* (W 55) – one of a number of polyphonic works by the monk. In a manuscript from Lambach monastery (A-Wn 4696), in which it is preserved with the music, it carries the title *Ain Radel von drein stymmen* – it is thus a *rota*, *rotulum* or perpetual canon, like *Presulem ephebeatum*.¹⁶ In spite of fundamental differences from Wilhelmi's canon, it is characterised by a similar type of melody, based on frequent repetitions and scale passages, while in the textual layer it contains unambiguous references to the feast on the day of St Martin: "Martine Christi famule / fac nos iam gaudere / ut tibi valeamus / laudes promere / aucas augmentare / da vinum bibere / assatas et conditas / compelle intrare".¹⁷

The works of the Monk of Salzburg were often copied, not only in church circles, but also in university ones that were close to Petrus Wilhelmi. One of the compositions in the St Emmeram codex, which contains the earliest transmission of *Presulem*

14 Cf. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, s. v. "quarren", "quarrer" etc. Online version: <www.dwb.uni-trier.de>, 05.10.2012.

15 For the Monk of Salzburg and the distribution of sources see STEFAN ROSMER in the present volume.

16 PETER KESTING, "Martine Christi famule. Zum Martinskanon des 'Mönch von Salzburg'", in: KURT RUH/WERNER SCHÖDER (eds.), *Beiträge zur weltlichen und geistlichen Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts. Würzburger Colloquium 1970*, Berlin 1973, 98–111; MÄRZ, *Die weltlichen Lieder* (see n. 13), 355–6, 501–3.

17 Cited after: MÄRZ, *Die weltlichen Lieder* (see n. 13), 356 (cf. also the German version of the text). Translation: "Martin, servant of Christ, allow us to enjoy ourselves, so that we may glorify you. You multiply geese, roasted and dressed inside as they should be, and you give us wine to drink."

ephebeatum, is based on the Monk's melody called *Taghorn*.¹⁸ Petrus, as chaplain to Frederick III, might easily have come across such works while staying in the Tyrol or in Austria. While it is unlikely that the simple *rotulum* by the Monk of Salzburg would have provided a direct model for Petrus, it is reasonable to suppose that two musical traditions meet each other in his *Presulem*: linking the St Martin theme with the canon form (Monk of Salzburg), and also combining the canon technique with 'programmatic' effects (as used to happen in the *caccia* or *chace*). However, the solution used by Petrus Wilhelmi has no precedent in fifteenth-century works familiar to us.

The association between St Martin and geese was not only the result of the custom of feasting on the day which precedes Advent. The goose became one of the attributes of the saint – according to the legend, when he hid himself in order to avoid being made bishop of Tours, his hiding place was revealed by cackling geese. The hagiography emphasises St Martin's special power over various animals. It seems, however, that this symbolism did not play a significant part in the writing of *Presulem ephebeatum*. The goose motif does not appear in the most popular hagiographical work of Wilhelmi's time – *The Golden Legend* by Jacobus de Voragine. The oldest representations of St Martin with a goose appear only towards the end of the fifteenth century.¹⁹ One might suppose that the folk custom became popularised first, and that the symbolic significance was added to it at a later stage – however, it would take further research to confirm this hypothesis.

PRESULEM EPHEBEATUM IN BOHEMIA

Presulem ephebeatum was received with lively interest among the Czech Utraquists, who probably began to copy this work into their cantionals from as early as the mid-fifteenth century. There, however, it was entered not as a canon but as a four-voice, polytextual motet, created when all the voices of the original composition sang simultaneously. The Bohemian version of *Presulem* preserves all the basic features of the original, including the puns relating to feasting on St Martin's day. At the same time, a Latin contrafactum of the work, with a devotional theme unrelated to a particular feast day, was created in Utraquist circles. The motet *Hiis denegans/Salvatoris/*

18 LORENZ WELKER, "Das *Taghorn* des Mönchs von Salzburg: Zur frühen Mehrstimmigkeit im deutschen Lied", in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 4/5 (1984/85), 41–61.

19 LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, vol. 3: *Iconographie des saints*, part 2: *G–O*, Paris 1958, 905.

Atque nimis/Presulem and its contrafactum, *Dulcissima altissima/Sanctissimi nominis/Pangant nostra agmina/Chorus noster*, are placed next to each other in the Speciálník codex (CZ–HK II A 7) and the Franus codex (CZ–HK II A 6), which indicates that the composition fulfilled a double function.

The popularity of this work in Czech Utraquist circles opens up the possibility of interpreting it in yet another way. In that community, the goose must have been associated not only with the feast of St Martin, but also with Jan of Husinec, whose nickname, ‘Hus’, meant precisely that, a ‘goose’. The master testified to the custom of roasting geese on St Martin’s day, relating it to his own situation at the Council of Constance. In a letter to Jan Kardynál of Rejnštejn dated 10 November 1414 he wrote: “Husa ještě není upečena, ani se toho nebojí, neboť letos na sobotu před sv. Martinem připadá proslulý půst, kdy se husy nejedí.”²⁰ The goose as a symbol of Hus appears frequently in writings and iconography, and undoubtedly with an ironic tendency.²¹ Oswald von Wolkenstein referred to this symbolism in his anti-Hussite song *Ich hab gehört durch mangel granns* (Kl. 27).²²

The popularity of *Presulem ephebeatum* in the Utraquist community may thus have been the result of the references to Hus and the Hussite movement attributed to this composition (which does not mean that such were the composer’s intentions). Further support for such an interpretation is provided by the anonymous work *Resultet gens angelica*, devoted to St Martin, and copied in a number of Bohemian manuscripts from the turn of the fifteenth and sixteenth centuries. This is a two-voice composition in *conductus* style, written before the Hussite wars. In the fifteenth century, in the Utraquist community, the words *mire negans*, *is denegans*, *nimis denegans* were interpolated into the original text, giving it the same references as *Presulem ephebeatum*.²³ As in the work of Petrus Wilhelmi, they are linked to the *hoquetus* technique, which points to a very close relationship between the two compositions.

20 FRANTIŠEK ŠMAHEL, “Husa na korouhvi a ve znaku. Příspěvek k husitské symbolice”, in: ZDENĚK HOJDA/JIŘÍ PEŠEK/BLANKA ZILYNSKÁ (eds.), *Seminář a jeho hosté. Sborník prací k 60. narozeninám doc. dr. Rostislava Nového*, Prague 1992, 107–14, 108. Translation: “The goose is not roasted yet and is not afraid of it, because this year the famous fast falls on the Saturday before St Martin, when geese are not supposed to be eaten.”

21 *Ibid.*, 107–14.

22 See *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, ed. by KARL KURT KLEIN with WALTER WEISS/NOTBURGA WOLF/WALTER SALMEN (Altdeutsche Textbibliothek 55), Tübingen 1987, 100–4.

23 See JAROMÍR ČERNÝ, “Vícehlasé písně konduktového typu v českých pramenech 15. století”, in: *Miscellanea musicologica* 31 (1984), 39–142, 116–17, 129–30.

PRESULEM EPHEBEATUM IN THE GERMAN-SPEAKING AREA

Bearing in mind the homonyms contained in this work by Petrus Wilhelmi, one might expect it to have resonated most strongly in the German-speaking area. It is thus not surprising that a copy of this canon has recently been discovered in a manuscript dating from the end of the fifteenth century and preserved in fragmentary form, which possibly originates from western Germany (D-F Fragm. lat. VII 20).²⁴ There are also two extant sources which transmit only the text of Petrus Wilhelmi's canon-motet. The original, Latin version was included in a lost manuscript from Lübeck, dating from the mid-fifteenth century (D-LÜh 152).²⁵ On the other hand, the manuscript held at the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna (A-Wn 4119) contains texts which point to the existence of yet another contrafactum of *Presulem ephebeatum*, one in the German language.

The manuscript in question was written in the second half of the fifteenth century in Upper Austria. It is a typical *Sammelhandschrift* with copies of diverse texts, including German songs. The part containing *Presulem* was written in the hand of Johann Hauser (ca. 1440–1518), a Benedictine monk from Mondsee, who copied many other manuscripts which found their way to Vienna in 1791, after the secularisation of the monastery. On the basis of the watermarks in the paper of this small (*octavo*) volume one can hypothesise that the entry was made at the turn of the 1460s and 1470s.²⁶ The texts of interest to us can be found on fols. 89v–90v, preceded by the title: *Wie man Von Sand Marten Singt an seiner nacht vnd von der ganzs*. The work is divided into four parts marked with the incipits of the Latin texts known to us from the motet *Presulem ephebeatum*: *Hys denegans, Atque nimis denegans, Salvatoris, Presulem*. We are thus dealing here with a German contrafactum – one which relates, however, not to the original version of the work in the form of a canon, but to its secondary version familiar from Bohemian manuscripts, i.e. as a four-voice, polytextual motet. It is a typical composition relating to the custom of feasting on St Martin's day; we find here the characteristic calls already familiar from the homonyms in the Latin *Presulem ephebeatum* (*Lat vns zw der ganzs, Hast ain gute ganzs, Wo ist ain gute fayste ganzs*). The occasional repetitions of the phrases of the text can easily be linked to fragments

24 JOACHIM LÜDTKE, *Fragmente und versprengte Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts im nördlichen und westlichen Deutschland* (Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 im deutschen Sprachgebiet 6), Göttingen 2002, 211–19 [9–17].

25 *Ibid.*, 213 [11] and 218 [16], n. 22.

26 HERMANN MENHARDT, *Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek* (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin – Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur 13), Berlin 1961, vol. 2, 995–1002.

of the composition that employ *hoquetus* technique (e.g. *pratne ganzs*).²⁷ An attempt to set this *cantilena germanica* to the music of Petrus Wilhelmi also works, although the larger number of syllables makes it necessary to break up some rhythmic values into smaller units and causes problems with the distribution of some verses. However, what is most important to us is the fact that by the second half of the fifteenth century the work was still known in the Austro-Bavarian region, thus providing important evidence for the reception of *Presulem ephebeatum* in the century that followed.

The most spectacular manifestation of the presence of Petrus Wilhelmi's composition in the musical culture of central Europe is the recently discovered *Missa Presulem ephebeatum* by Heinrich Isaac, written in a manuscript of unknown provenance (Bohemian-Saxon borderland?), perhaps in the second decade of the sixteenth century (CZ-Pu 59 R 5117).²⁸ Its authorship is not in doubt, particularly in the context of its explicit attribution in the source, which also contains other Masses by Isaac. One could ask, however, whence the interest by a Flemish composer in a work by Petrus Wilhelmi? It might seem that the answer is obvious in the light of the facts presented so far, but let us recapitulate in brief.

From around 1440 at the latest, Petrus Wilhelmi was associated with the court of the German King, later Emperor, Frederick III; this might have come about as a result of the links between that court and the family of the Mazovian Piasts. Frederick's mother was Cymburgis of Mazovia, and Petrus Wilhelmi studied at Cracow at the same time as her brother, Duke Alexander (1400–44), who was consecrated in 1425 as bishop of Trent.²⁹ It is possible that *Presulem ephebeatum* was written at a time when Petrus Wilhelmi was already in Austria, as is indicated by the presence of the oldest copy of the work in the St Emmeram codex. Let us add that this codex is the key source for the works of this poet and composer, since it contains his only composition with an attribution – *Kyrie fons bonitatis* with the inscription *M[a]g[iste]r petrus wilhelmi* (fol. 11v). His remaining works can be identified on the basis of the textual acrostics (usually 'Petrus') they contain, and of their stylistic features. The fact that the St Emmeram codex is not a manuscript of the court chapel does not seem to

27 See the edition of the text: ANTON E. SCHÖNBACH, "Zur Volksliteratur", in: *Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte* 3 (1890), 173–7, 173–4; WILHELM JÜRGENSEN, *Martinslieder. Untersuchung und Texte* (Wort und Brauch 6), Breslau 1910, 134–6.

28 HORNYA (ed.), *Heinrich Isaac* (see n. 11); DAVID J. BURN, "Heinrich Isaac and His Recently Discovered *Missa Presulem ephebeatum*", in: MARK DELAERE/PIETER BERGÉ (eds.), 'Recevez ce mien petit labour'. *Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, Leuven 2008, 49–60.

29 JAN WŁADYSŁAW WOŚ, *Alessandro di Mazovia. Vescovo-principe di Trento (1423–1444)*, Pisa 21994 (Trent 1990).

be of great significance here, since Petrus was not a choral chaplain,³⁰ and his output tended to belong to the repertoire of the middle classes rather than the ceremonial repertoire sung in cathedrals and court chapels.

It is thus not impossible that Austria was the place from which this composition made its way to other communities, including the Bohemian literary brethren, where it met with a long-lasting and well-documented reception. It did, however, retain its relevance in German-speaking circles, as is indicated by sources from Vienna and Frankfurt dating from the second half of the fifteenth century. It must have been known, and probably performed, at the courts of Emperor Frederick III and then Maximilian I by their cantors, as the latter came not only from the Low Countries, but also from various regions of central Europe. For example: in 1452 members of the imperial *Kantorei* included Caspar Tretzler from the diocese of Passau and Mathias Reddel from the diocese of Esztergom,³¹ who may well have met the older chaplain from Prussia in person. Both cantors were students at Vienna University,³² and Tretzler remained in the chapel as late as 1470.³³ *Presulem ephbeatum* had sufficiently strong local colour to provide attractive material for use in a new, probably votive, Mass, by Heinrich Isaac, employed from ca. 1496 as *Hofkomponist* to Emperor Maximilian I. The melody of the canon, which can be clearly heard in the Mass must have been directly associated with St Martin of Tours. This is of key significance in defining the purpose of the composition, which was obviously intended by the Flemish composer to compliment the local tradition.

However, it is not only the Mass by Isaac which demonstrates just how much *Presulem ephbeatum* was rooted in the culture of the first half of the sixteenth century. The melody of the canon also inspired other composers, and the homonyms it contains virtually became a *topos* of the musical culture of central Europe. In the hymn to St Martin *Qui pace Christi* composed by Thomas Stoltzer, one of the five voices is referred to as *vagans* (an allusion to geese?). This voice contains the *cantus firmus* of the work, which

30 MARTIN STAHELIN, "Bemerkungen zum Zusammenhang von Biographie, Schaffen und Werküberlieferung von Petrus Wilhelmi", in: *Die Musikforschung* 59 (2006), 134–41, 136–9.

31 See JOSEPH FRIEDRICH ABERT/WALTER DEETERS (eds.), *Verzeichnis der in den Registern und Kameralakten Nikolaus' V. vorkommenden Personen, Kirchen und Orte des Deutschen Reiches, seiner Diözesen und Territorien, 1447–1555* (Repertorium germanicum 6), Tübingen 1985–89, vol. 1, 35 (no. 326); PAUL-JOACHIM HEINIG, "Musik und Medizin am Hof Kaiser Friedrichs III. (1440–1493). Studien zum Personal der deutschen Herrscher im 15. Jahrhundert", in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 16 (1989), 151–81, 161.

32 Caspar Traetzler de Krels[heim] enrolled at the university in 1448 (*Die Matrikel der Universität Wien*, vol. 1: 1377–1450, Graz-Cologne 1956, 262) and Mathias Redel de Caschouia in 1437 (*ibid.*, 202).

33 GERHARD PIETZSCH, *Fürsten und fürstliche Musiker im mittelalterlichen Köln. Quellen und Studien* (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 6), Cologne 1966, 67.

consists of repetitions of the most characteristic motifs of the canon-motet by Petrus Wilhelmi, those associated with the words *nimis denegans* and *his de negans*.³⁴ Similar motifs were also cited in the discant of another composition by Stoltzer – *Sacerdotem Christi Martinum* – preserved in two manuscripts from Royal Prussia and Saxony.³⁵ On the other hand, in the two songs celebrating St Martin published in Georg Forster's collection in 1540 we find metrical passages in which the German words *bratne Gans* are interwoven with the Latin *rogans* (*Nun zu diesen Zeiten*, bars 34–42; *In Martini festo*, bars 28–38).³⁶ Mixing Latin and German in works dealing with such a subject was not infrequent, and the onomatopoeic effects imitating the cackling or gaggling of geese can be found both in the song *Presulis eminenciam* by Petrus Wilhelmi (*gigas, gigas*) and in *Audite, audite nova* by Orlando di Lasso (*gyri gyri ga ga gans*).

CONCLUSION

The works of Petrus Wilhelmi exemplify one of the strands that identify central European music culture. *Presulem ephebeatum* is a spectacular instance, but it is by no means alone – his other works also remained in the musical repertoire of that region for many decades. They were particularly popular in Bohemia, where Utraquists included them in their cantionals and continued copying them until the early seventeenth century. Apart from *Presulem ephebeatum*, at least one other of Wilhelmi's compositions resonated in the sixteenth century beyond the Utraquist literary brethren. The work in question is the three-voice song *Prelustri elucencia*, which, in a version with a German text (*Rein und besser ist Gotteswort*), found its way into the songbook of Valentin Triller printed in 1555 and 1559 in Wrocław/Breslau. A few years later a modernised, four-voice version of this work appeared with a new Latin text in the collection *Veteres ac piaae cantiones* compiled by Christoph Hecyrus (Nuremberg 1561).³⁷

34 See *Georg Rhau. Sacrorum hymnorum liber primus. Zweiter Teil: Proprium et commune sanctorum*, ed. by RUDOLF GERBER (Das Erbe deutscher Musik 25), Lippstadt 1961, 38–9 (no. 106); LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, *Thomas Stoltzer. Leben und Schaffen*, Kassel 1964, 100. HORYNA, *Heinrich Isaac* (see n. 11), XIV–XV suggests that Stoltzer made use of the *Presulem* motet, while Isaac based his composition on the original version of the work, i.e. the canon.

35 AGNIESZKA LESZCZYŃSKA, "A Common Musical Tradition: Links between Upper Hungary and Prussia around 1600", in: PAWEŁ GANCARCZYK/AGNIESZKA LESZCZYŃSKA (eds.), *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, Warsaw 2012, 243–51, 246.

36 See *Georg Forster. Frische Teutsche Liedlein (1539–1556). Zweiter Teil (1540)*, ed. by KURT GUDEWILL/HINRICH SIUTS (Das Erbe deutscher Musik 60), Wolfenbüttel-Zurich 1969, 8–10 (no. 5), 110–12 (no. 71).

37 HORYNA, "Die Kompositionen von Peter Wilhelmi" (see n. 11), 301–10, 320–23.

The musical culture of fifteenth-century central Europe can be analysed from two perspectives. On the one hand, one can see in it evidence of the adaptation of foreign models arriving from the Low Countries or Italy; on the other, one can look for local features not encountered elsewhere. However, it is only those two perspectives together which provide a reasonably comprehensive view of the culture of that region, since imported and native elements were always interacting here, and were largely interdependent. The places where these traditions met, which acted as centres for exchanging repertoire and musicians, were primarily the main courts of central Europe. During the second quarter of the fifteenth century, within the sphere of influence of the Jagiellonian court in Cracow, were written two manuscripts containing not only works by Johannes Ciconia and Antonio Zacara da Teramo, but also those of Mikołaj Radomski (Nicolaus de Radom), a master in employing the musical devices of late Trecento and the modern *fauxbourdon* technique.³⁸ At that time another meeting place for a variety of traditions was provided by the Habsburg court, where alongside the Flemish chapelmaster Johannes Brassart there was also room for Petrus Wilhelmi de Grudencz, a composer who cannot be described otherwise than as a central European.

APPENDIX

Table 1: Sources of *Presulem ephebeatum*

canon (*rotulum*):

D-Mbs Clm 14274, fols. 28v–29r; Austria (Vienna), 1439–43.

H-Bn 534, fol. 5v; northern Hungary (Košice/Kassa?), mid-15th century.

D-LEu 1236, fols. 79v–80r; Saxony (Leipzig?), ca. 1450.

D-LÜh 152, fol. 242r (lost, text only); Germany, mid-15th century.

polytextual motet:

CZ-HK II A 7, pag. 522–3; Bohemia (Prague), ca. 1485–1500.

D-F Fragm. lat. VII 20, fol. 2r; western Germany, 1490s.

CZ-HK II A 6, fols. 342v–343r; Bohemia (Hradec Králové), 1505.

CZ-CH 12580, fols. 330v–331r; Bohemia, 1530.

³⁸ MIROSLAW PERZ, “Il carattere internazionale delle opere di Mikołaj Radomski”, in: *Musica Disciplina* 41 (1987), 153–9.

Latin contrafactum of the motet:

CZ-HK II A 7, pp. 536–537; Bohemia (Prague), ca. 1485–1500.

CZ-Pu VI C 20a, fols. 114v–115r; Bohemia, ca. 1500.

CZ-HK II A 6, fols. 329v–330r; Bohemia (Hradec Králové), 1505.

CZ-Pn XIII A 2, fols. 369v–370r; Bohemia (Kolín nad Labem), 1512.

CZ-KL C3/403, fols. 480v–481r; Bohemia (Klatovy), 1537.

German contrafactum of the motet:

A-Wn 4119, fols. 89v–90v (text only); Austria (Mondsee), 1460s/70s.

cantus firmus:

Heinrich Isaac, *Missa Presulem ephebeatum*, in: CZ-Pu 59 R 5117, fols. 102v–123r; northern Bohemia or Saxony, 1510s.

Thomas Stoltzer, *Qui pace Christi*, in: RISM 1542¹², no. 106.

textual and musical citations:

Thomas Stoltzer, *Sacerdotem Christi Martinum*, in: H-Bn Mus. 22, no. 45; Saxony?, mid-16th century. S-Uu 76f, no. 19; Prussia (Braniewo), mid-16th century.

Anonym, *In Martini festo*, in: RISM 1540²¹, no. 71.

Anonym, *Nun zu diesen Zeiten*, in: RISM 1540²¹, no. 5.

Table 2: Text of *Presulem ephebeatum*

Presulem ephebeatum trabeatum, radiatum venustemus sedulo Martinum cum preconio,	Verily beatific bishop, in shining armour Martin, truly let us extoll with praise.
qui terrena parvipedens et ad alta se extendens, mundo abrenunciat, in quo crebro militat.	To the worldly he attached little weight, elevating himself up to the highest, and renounced the world wherein he valiantly battled.
O Martine, olim mundi miles, demum verna Christi! Salvatoris pisticus, Stirpe tu Eugenius,	O Martin, once the world's soldier, now you are an arm of Christ, the Saviour's loyal servant, one of noble birth.

claustrum cito mancipasti,
in quo Christo clientasti
tua nusquam stigmata,
ignorans letalia,

In no time did you build an abbey
in which you worshipped Christ,
you paid no heed to the scourge
that you came to take with joy.

quam devote sistis rogans
oblectamenta dire negans
mundi, simul hiis denegans
tue nutum anime;

With what devotion did you spend time in
prayer,
denying yourself pleasure,
and with it, the world,
as was your will's command.

quare calles poli isti
enti de ingenti, scisti
sertum quia capere.
Ergo nos sis protegens,

You learned the ways of heaven,
and knew that what you denied yourself
would surely come to an end,
therefore, be our patron.

qui fuisti mire negans
fasce perge timida
atque nimis denegans
saporis fastidia;

You who so remarkably denied yourself,
hastened away from lowly burdens,
and thoroughly renounced
the fragrance of their allures.

quia cluit mitem mos te,
mitem pro te venerantibus,
Christum roga, ut ab hoste
tueamur protinus.

As your conduct was gentle,
be kind to those who revere you,
pray to Christ that we should be protected
from enemies in future times as well.

Hosque de miseria
duc ad celi culmina,
ubi eve sedulo
celi fruamur bravio,
amen.

Do lead this people out of misery,
to the heavenly highs,
where in the age of confidence
we shall enjoy the rewards of heaven.
Amen.

The Latin text cited after: ČERNÝ (ed.), *Petrus Wilhelmi de Grudencz* (see n. 4), 78. The English translation by IVAN VOMÁČKA published in the booklet to CD recording: *Maiestas Dei. Středověká polifonie v díle Petra Wilhelmi de Grudencz/Medieval polyphony in the work of Petrus Wilhelmi de Grudencz*, performed by Schola Gregoriana Pragensis, director: DAVID EBEN, © 2005 Supraphon SU 3807-2 (see pp. 32–33).

Table 3: Homonyms in *Presulem ephebeatum*

Latin text	reinterpretation in German	modern German translation
<i>rogans – protegens</i> (x2)	ro gans – prote gens	‘rohe Gans’ – ‘brate (gebratene) Gänse!’
<i>dire negans – mire negans</i> (x2)	dir ene gans – mir ene gans	‘dir eine Gans’ – ‘mir eine Gans’
<i>hiis denegans</i> – <i>nimis denegans</i> (x2)	hi is dene gans – nim is dene gans	‘hier ist deine Gans’ – ‘nimm, iss deine Gans!’
<i>quare – quia</i> (x2)	quare – [onomatopoeic]	Quarre – [onomatopoeic]
<i>isti enti – mitem mos te</i> [motet version: <i>isti genti – mitem mos te</i>]	is ti enti – mit tem moste	‘iss die Enden [Enten?!]’ – ‘mit dem Most’
<i>de ingenti – mitem pro te</i> [motet version: <i>deneganti – mitem pro te</i>]	[?] – mit tem prote	[?] – ‘mit dem Brot’

Table 4: Manuscript *sigla*

A-Wn 4119	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4119
A-Wn 4696	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4696
CZ-CH 12580	Chrudim, Regionální muzeum, MS 12580
CZ-HK II A 6	Hradec Králové, Muzeum východních Čech, MS II A 6
CZ-HK II A 7	Hradec Králové, Muzeum východních Čech, MS II A 7
CZ-KL C3/403	Klatovy, Vlastivědné muzeum, MS C3/403
CZ-Pn XIII A 2	Prague, Národní muzeum, MS XIII A 2
CZ-Pu VI C 20a	Prague, Národní knihovna ČR, MS VI C 20a
CZ-Pu 59 R 5117	Prague, Národní knihovna ČR, Hudební oddělení, MS 59 R 5117
D-F Fragm. lat. VII 20	Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Fragm. lat. VII 20
D-LEu 1236	Leipzig, Universitätsbibliothek, MS 1236
D-LÜh 152	Lübeck, Bibliothek der Hansestadt (Stadtbibliothek), Cod. 152
D-Mbs Clm 14274	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274
H-Bn 534	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. lat. 534
H-Bn Mus. 22	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Bártfa Mus. 22
PL-Kj 2464	Cracow, Biblioteka Jagiellońska, MS 2464

- PL-Kj Mus. ms. 40098 Cracow, Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. 40098 (*olim* Berlin, Preußische Staatsbibliothek)
- RISM 1540²¹ *Der ander Theil, kurtzweiliger gutter frischer teutscher Liedlein, zu singen vast lustig.* Nuremberg: J. Petreius, 1540
- RISM 1542¹² *Sacrorum hymnorum liber primus.* Wittenberg: G. Rhaw, 1542
- S-Uu 76f Uppsala, Universitetbibliotheket, MS vokalmusik i handskrift 76f

MEHRSTIMMIGE REPERTOIRES
– KONTEXTE & FUNKTIONEN

Margaret Bent

“LIBRI DE CANTU” IN THE EARLY FIFTEENTH-CENTURY VENETO: CONTENTS, USE AND OWNERSHIP*

The cultivation of high-art polyphony has always been the preserve of a highly cultured elite minority who could write, read and sing it, and at no time more so than the early fifteenth century. Also known as *cantus figuratus*, such music was preserved in what were usually, at least in the Veneto, called *libri de cantu*. In inventories, liturgical books with notated chant were nearly always specified as, for example, a Gradual or Antiphoner. Miscellaneous volumes, or those not easily categorised, were treated accordingly; many of those described simply as *libri de cantu* can be positively identified from further descriptions, sometimes in later inventories, as containing polyphonic repertory.¹

The sacred-secular boundaries that apply to some later repertoires have often been drawn too sharply for earlier periods. Musical settings of liturgical texts were not necessarily confined to church rituals; they had a much wider reach into daily life and into circumstances we would consider ‘secular’, valued rather as high-brow chamber music.² With the notable exception of Du Fay, even the few surviving wills of known musicians do not specify that the commemorative masses prescribed for their souls should be polyphonic.³ No statutes in the Veneto at this period, to my knowledge,

* This paper is complementary to one on singers delivered at Certaldo in 2009: “Some Singers of Polyphony in Padua and Vicenza around Pietro Emiliani and Francesco Malipiero”, in: MARCO GOZZI/AGOSTINO ZIINO/FRANCESCO ZIMEI (eds.), *Beyond 50 Years of Ars Nova Studies at Certaldo* (L’Ars Nova Italiana del Trecento 8), Lucca 2013, 287–303. Both will be expanded and incorporated into a study of the patronage and performing contexts for polyphony in the Veneto, currently in preparation.

1 By such descriptions as *balatis vel motetis*, *cantus figuratus*, or the naming of a composer, in two cases, Ciconia.

2 Mass music was copied alongside non-liturgical and secular repertory; several of these manuscripts fit Besseler’s characterisation of a “gemischte Quarthandschrift”, and were, by size, script, ordering and contents, not necessarily suitable for use in choir. HEINRICH BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1950, 139–44.

3 For an excellent survey of the musical content of some musicians’ wills, see GIULIO CATTIN/FRANCESCO FACCHIN, “Il lascito musicale di un prete della Cattedrale di Padova (1463)”, in: BIANCA MARIA ANTOLINI/TERESA M. GIALDRONI/ANNUNZIATO PUGLIESE (eds.), “*Et facciam dolci canti*”. *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, Lucca 2004, vol. 1, 347–70. The Paduan priest Quirico bequeathed several books of polyphony, a Boethius, and a book containing the *Regule* of Jean de Muris, glossed, and *alia opera* of Ciconia.

require that liturgical music be performed in polyphony, certainly not the complex polyphony contained in surviving books. The pair of processional books Padua, Biblioteca Capitolare C.55–56 do contain and prescribe simple homophonic part-music,⁴ and are complemented in the Statutes (D.66), the *Liber ordinarius* (E.57),⁵ the *Quaderni della Canipa* and the sacristy accounts, with payments for choirboys, candles, images, and other appurtenances of those processions. If the early fifteenth-century polyphonic repertory was indeed ever institutionally or liturgically prescribed, that has left no traces of extra payments in such statutes or accounts.

The scribes of the three surviving Veneto manuscripts of the 1420s and 1430s, *Q15*, *Ox* and *BU*, evidently did not let the books out of their hands, for in each case no-one else seems to have had permission to write in them until after the main owner-compiler had finished, died, or otherwise relinquished the book. Of these three, the date of *Q15* can be pinned down quite precisely, to Padua in the early 1420s, Vicenza in the early 1430s, and the date of *Ox* to the early 1430s.⁶ The *Q15* compiler wrote over 1000 pages of music, two-thirds of which were discarded in favour of replacement copies and new repertory; the long and tortuous genesis of his book is exceptional, but who knows what some of the other lost books were like, compiled over time. Such books seem at least to have started life as individual projects, valued personal treasures,⁷ as jealously guarded as Heinrich Bessler said *Q15* itself had been in the twentieth century.⁸ A fourth Veneto anthology is attested by

4 C.56 (which also includes later polyphonic additions) is reproduced in GIUSEPPE VECCHI, *Uffici drammatici padovani*, Florence 1954.

5 GIULIO CATTIN/ANNA VILDERA (eds.), *Il 'Liber ordinarius' della chiesa padovana*. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 57, sec. XIII (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana 28), Padua 2002.

6 DAVID FALLOWS, *Oxford, Bodleian Library MS Canon. Misc. 213* (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 1), Chicago-London 1995, 4, likewise suggests personal ownership of *Ox*. If these manuscripts had been in any sense institutional commissions or possessions, some additions or interventions from the user community would surely be evident. For *Q15*, see MARGARET BENT, *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript. Introductory Study and Facsimile Edition*, Lucca 2008, vol. 1, chapter I and *passim*.

7 Such individual initiative is not confined to these Veneto circles. My own college of All Souls in Oxford, unlike New College or Magdalen, was not a choral foundation. There was no provision in the foundation statutes for singers. However, the college inventory of around 1500 (All Souls College, MS 399) included a large number of books of polyphony, some of the contents of which can be identified from second folio indications; a selection was recorded by The Cardinall's Musick, *Music at All Souls, Oxford: The Lancastrians to the Tudors* (ASV Gaudeamus CDGAU196, 2000). These must have been compiled and used at the individual initiative, and perhaps at the expense, of Fellows of the college.

8 BESSELER, "The Manuscript Bologna Biblioteca Universitaria 2216", in: *Musica Disciplina* 6 (1952), 39–65, 39.

the Vienna fragments discovered and described by Robert Klugseder.⁹ On the basis of the survivals in Vienna, and the larger fragment Munich 3224 (with foliation up to at least 107) to which I was able to link them, it is not possible to be sure whether the entire manuscript (whose survivals will be signalled here as *Mu-Wn*) was also such an individual production, but this seems likely.¹⁰ It hardly needs to be said that the few surviving manuscripts represent just the tip of an iceberg in relation to what has been lost.¹¹

Paper trails of lost manuscripts often reflect changes of ownership, transfer from an individual, to be bequeathed, loaned or sold to the singing community with whom the owner had used them, thus confirming both their origin as individual enterprises and their communal use. Indeed, most of the surviving or documented *libri de cantu* seem neither to have started life as institutional commissions, nor to have been institutionally owned, at least at first. The ones we still have are mostly the work of a single copyist over several or indeed many years, and the same may have been true of other lost books that are documented but no longer extant. The compilers of the Trent codices seem to have been repertorially omnivorous, but some compilers, notably that of Bologna *Q15*, exercised choice at many levels: his was not an indiscriminate collection of all available music, but entailed the selection and discarding of repertory, the addition and removal of contratenor parts, the exercise of notational and presentational preferences. It is inconceivable that he was simply following anyone else's detailed instructions over the fifteen years of his manuscript's protracted genesis. Such owner-musicians cared passionately not only about repertory and content but about notational appearance and details of presentation. The many purely cosmetic changes in *Q15* directly reflected the owner-compiler's individual and changing taste, and how he wanted to present his collection to his colleagues and fellow singers. Both in the selection and ordering of repertory, and in editorial changes, there are no grounds to presume a general attempt to achieve coordination or standardisation between different copies. The extent to which a book received professional decoration from another

9 ROBERT KLUGSEDER (in cooperation with ALEXANDER RAUSCH), “Venezianische Chorbuchfragmente der Du Fay-Zeit in der Österreichischen Nationalbibliothek”, in: *Musicologica Austriaca* 28 (2009), 201–24.

10 MARGARET BENT/ROBERT KLUGSEDER, *Ein Liber cantus aus dem Veneto (um 1440): Fragmente in der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien/A Veneto Liber cantus (c. 1440): Fragments in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, and the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna*, Wiesbaden 2012.

11 A recent article has used the iceberg metaphor in association with a statistical assessment of missing repertory; I apply it here, and more impressionistically, to missing books. See MICHAEL SCOTT CUTHBERT, “Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of Schism”, in: *Musica Disciplina* 54 (2009 [2010]), 39–75.

hand could inflect this emphasis on personal control, even where the owner allowed no other musicians to write in it. Unusual for an individually owned book, the first stage of *Q15* was professionally illuminated and flourished, decently, if not at the very finest level. Its second and third stages show a decline in access to such ancillary professional contributions; initials are pasted in or amateurishly executed, and the first binding was re-used for the later stages. There is no reason to think that the decorated capitals in *Ox* and *BU* were done by anyone other than their owners; stage II of *Q15* opened with the *Missa Sancti Jacobi*, with pen capitals by the scribe, but leaving space for a professional illuminated capital at the beginning, which was supplied, but at mediocre quality. The above-mentioned 'new' Veneto manuscript (*Mu-Wn*) is more of a puzzle, with several different types of decoration done at different times, none of them strikingly professional. But the fragmentary nature of that source makes its status hard to evaluate.

The will of Bartolomeo Rossi da Carpi, canon of Vicenza and Bishop Emiliani's principal chaplain, specified the contents of a volume to be copied *in bona nota*.¹² Exceptionally, the book survives, and includes the polyphonic Lamentations of Johannes de Quadris; *bona nota* turns out to be, as late as 1453, the black mensural notation learned in Bartolomeo's youth, but which was by then old-fashioned. This is a unique case of a book whose creation is prescribed in a will and is still extant; it was to be used and preserved in the Vicenza sacristy. The music books precisely described in Du Fay's will do not survive.

A book described both as a *liber balatarum* and a *liber a balatis vel motetis*, alas lost, belonged to Benedictus Isembertis a Sancta Caterina, a beneficed Padua cathedral chaplain since at least 1407, who worked and sang alongside Ciconia for five years until the latter's death in 1412. Both appear on a witness list in 1411, and Ciconia witnessed his collation of a benefice in June 1412. Only a month later, Benedictus witnessed the election of their colleague and singer Luca de Lendenara to the position of *custos* vacated by Ciconia's death. He was paid for teaching the boys in 1418–9 and 1421, but never had regular chapter status as a *custos* or *cantor*; he had died by 10 September 1425. In July 1420, the sacristy purchased his book of ballatas and motets:¹³

12 Vicenza, Seminario vescovile, MS U.VIII.11. See GIULIO CATTIN, "Uno sconosciuto codice quattrocentesco dell'Archivio capitolare di Vicenza e le Lamentazioni di Johannes de Quadris", in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. 3, Certaldo 1970, 281–304, and, for the connection with the will, MARGARET BENT, "Pietro Emiliani's Chaplain Bartolomeo Rossi da Carpi and the Lamentations of Johannes de Quadris in Vicenza", in: *Il Saggiatore musicale* 2 (1995), 5–16.

13 Padua, Archivio Capitolare, Quaderni della sagrestia, vol. 2, fol. 193, which contains this and the following entry.

Item solvi domino presbitero benedicto a sancta catherina pro emendo supradictum librum a balatis vel motetis die xv mensis julii [1420] libras xxx parvorum.

The entries in these accounts are grouped partly by vendor, partly alphabetically, but are not in chronological order within the accounting year, which here runs from July 1 to June 30 the following year. The preceding payment referred to (as “the above-mentioned book”) was in fact later in date: in the following May (1421), the sacristy paid £3 for two quinterns of costly parchment (more than twice as expensive as paper) to be put into the *liber balatarum* that they had already purchased from him in July of the previous year:¹⁴

Item solvi predicto [magistro francischino cartolario] pro duobus quinternis capreti positus in libro balatarum domini presbiteri benedicti emptis pro sacristia die xxv mensis maij [1421] libras iij parvorum.

Benedictus was paid £30 for his book in 1420, equivalent to a year of the salary allocated to him for teaching the boys, presumably in addition to the other emoluments of his chaplaincy, a sum which would buy three weeks’ work by a skilled carpenter (21½ days), and equal to more than a month’s wages (33 days) for a workman. Thus, if its value was calculated only as that of the parchment, £30 would buy 20 gatherings or 200 folios; in any case, the book must have been substantial. It surely contained music by Ciconia, whose fellow singers in the first decade included Benedictus, Luca and other members of the chapter, as well as visitors: Marchion de Civilibus (the Prepositus Brixienis)¹⁵ and the Vicenza canon Giovanni Gasparo, the *preclarus cantor* dedicatee of Ciconia’s *De proportionibus*.¹⁶ All except Ciconia were still very much present in the early 1420s, creating a human chain linking back to Ciconia. The book could have been a direct source for the older songs and motets in *Q15*. Indeed, access

14 *Ibid.* In a previous mention of these transactions (“Music and the Early Veneto Humanists”, in: *Proceedings of the British Academy* 101 [1998 Lectures and Memoirs], Oxford 1999, 101–30, 121), I placed the purchase of the extra quinterns before the purchase of the book, according to the order in which the entries appear, but subsequently realised that because the accounting year for this series starts on 1 July, the purchase of the book preceded the additions to it. Giovanni Zanovello kindly confirmed this reading.

15 MARGARET BENT, “Marchion de Civilibus, Prepositus Brixienis”, in: PATRIZIA DALLA VECCHIA/DONATELLA RESTANI (eds.), *Studi in onore di F. Alberto Gallo* (Istituto di Paleografia Musicale, Serie III: Miscellanea, 2), Rome 1996, 115–23.

16 EADEM, “Ciconia’s dedicatee, Bologna Q15, Brassart, and the Council of Basel”, in: MARCO GOZZI (ed.), *Manoscritti di Polifonia nel Quattrocento Europeo: Atti del Convegno internazionale di studi, Trento, Castello del Buonconsiglio 18–19 ottobre 2002*, Trent 2004, 35–56.

to it or its antecedents could have prompted the *Q15* compiler to begin his enterprise, or to expand it from the collection of Mass Ordinaries with which it started, to include motets and songs. The ballatas were presumably secular, and the motets may not have been liturgical; that book provides clear evidence of extra-curricular polyphonic cultivation and active copying within the sacristy, the normal place for chapter meetings, which also served as a library and common room for the canons. Five years later, in 1426, two further quinterns of parchment were purchased for a *liber de cantu*, possibly referring to a further expansion of the same book.¹⁷ In any case, this series of references gives us a rare documentation of the way books might have been owned, used, valued and expanded.

Such purchase of paper or parchment for adding to *libri de cantu* indicates that these books were already in the sacristy, whether on deposit or owned by the chapter. Some seem to have been in effect common property – books listed in inventories sometimes have a marginal annotation naming the cleric who currently had a volume on loan. But subsequent common ownership, documented in this rare case, is not incompatible with such books having started life as individual enterprises. Payments in the Padua accounts to a stationer for writing materials and for binding, but not for the copying of manuscripts, suggest that account books, probably liturgical books, and indeed any copying of music that was not strictly liturgical, were written in the sacristy by members of the chapter. Indeed, the accounts are usually presented in the first person by the relevant chapter officer. In his testimony to the Paduan pastoral visitation of 1426, the *custos* Egidio Calorino proposed to establish a cathedral library above the sacristy of S. Daniele, where books that were not in use in the sacristy should be placed. This was intended to address the problem that some ignorant clerics were incapable of celebrating the mass and offices. Someone should be deputed, and paid, to restore damaged books, for further assistance to inadequate celebrants. The mansionary Lorenzo Magno noted that there were two chained breviaries in the sacristy of S. Daniele from which the chaplains could recite the daily offices. We have no knowledge as to whether Egidio Calorino's request was carried out, the liturgical books restored, and a library constructed. But in the accounts for 1426–27, the sacristy spent £10 10s for the binding and cover of a lectionary, £4 10s for binding the *manualis ecclesie paduane*, £2 10s for the leather binding of a baptismal book and £1 5s for adding some missing formulas to this book. Finally, for £20, they acquired a beautiful baptismal book, possibly the same book. In the following year 1427–28, £4

¹⁷ Padua, Archivio Capitolare, Quaderni della Sagrestia, vol. 3, fol. 62, 8 March 1425 [i. e. 1426?]: *magistro francisco cartolario pro duobus quinternis cartarum de capreto pro libro de cantu et pro uno quaterno pro sancta maria de lugo* £4.10s.

was the cost of binding *de nigro* a missal, and £2 for binding two books *in quibus pueri adiscunt pro festis Mariarum et pro processionibus*.¹⁸

The documented acquisition of a polyphonic music book by the sacristy, and of additions to it, span the period during which the first stage of *QI5* itself was being compiled nearby, with access to the resources and facilities of a patron or institution (in that case, it turns out, Bishop Emiliani of Vicenza). The repertory of *QI5* itself attests links between Padua cathedral musicians and Emiliani’s circle, links which are likewise strongly documented in Vicenza in the years around 1430, including some Vicenza benefices awarded by Emiliani to Paduan clerics.¹⁹

Tempting though it is to identify surviving manuscripts with archival references, Benedictus’s large book was too far advanced in 1420 to have been *QI5* itself, because of the large amount of new music by the very young Du Fay in its earliest gatherings. Besides, the *QI5* compiler lived into the mid 1430s, whereas Benedictus died in 1425; the early gatherings of *QI5* were devoted to mass music, not motets; and 1420 is about two years too early for the addition of its songs and motets. But the period from 1420 to 1425–6, during which Benedictus’s book was acquired and added to, is precisely the period I have posited for the copying of the first stage of *QI5*, in the circle of the Vicenza Bishop Pietro Emiliani who lived largely in Padua at this time, and included known singers among his *familia* and guests. There must surely have been shared repertory between these books. During the same period, conspicuous salaries were being paid to external singers, apparently by initiative of the Padua chapter.

Nor can Benedictus’s book be identified with the Lucca (Mancini) codex, a manuscript of originally at least 102 folios that has been partially recovered from archival bindings.²⁰ Unlike *QI5*, which mixes paper and parchment, but like Benedictus’s book, its surviving leaves are entirely of parchment. The first four gatherings seem to have been quinterns, but John Nádás posits the continuation and additions as being less regular. Although it contains ballatas in plenty, no motets have yet surfaced, if we are to take *vel motetis* literally. Above all, Nádás has shown that up to about 1408 the

18 The visitation document was discovered and transcribed by DONATO GALLO, *Pietro Marcello, vescovo di Padova (1409–1428): aspetti del governo di una diocesi nella prima metà del quattrocento*, Tesi di Laurea, University of Padua, 1982–3, and is further interpreted in MATTEO MELCHIORRE, *La cattedrale di Padova, il suo capitolo e i suoi canonici nel primo secolo veneziano (1406–1509)*, Dottorato di ricerca, University of Venice, 2009–10, 95–103; for this report, see 102.

19 See, for example, MARGARET BENT, “Orfeo: *dominus presbiter Orpheus de Padua*”, in: ANNA ZAYARUZ-NAYA/STANLEY BOORMAN (eds.), *Festschrift for Alejandro Planchart* (forthcoming).

20 Lucca, Archivio di Stato, MS 184, and Perugia, Biblioteca Comunale ‘Augusta’, MS 3065. See JOHN NÁDÁS/AGOSTINO ZIINO, *The Lucca Codex (Codice Mancini). Introductory Study and Facsimile Edition* (Ars Nova 1), Lucca 1990, and JOHN NÁDÁS/AGOSTINO ZIINO, “Two Newly Discovered Leaves of the Lucca Codex”, in: *Studi Musicali* 34 (2005), 3–23.

manuscript was compiled in Padua, and then accompanied its owner to Florence, a move anchored by a scribal concordance with *Pit*, where later additions continued up to about 1410.²¹ Benedictus could already have started his own compilation before the Lucca manuscript left Padua, with access to it, to Ciconia personally, and to other materials, including ballatas, that constituted the older repertory of *Q15*.²²

A telling link between *Lucca* and *Q15* is Laura Macy's observation that the songs in *Lucca* are in the same order as the Mass movements based on them in *Q15*.²³ This suggests some common ancestral relationship between the sources, mediated or not by another Paduan source. *Lucca* also includes Ciconia's ballata *Con lagreme*, which was present in the early layer of *Q15* but later discarded, as we can tell from a tiny fragment on the back of one of the cut-out pasted capitals.²⁴

Were such manuscripts used in a bound or unbound state? The surviving old boards and leather covers of *Q15* were used for the first binding in 1425 as well as for the last one c.1435;²⁵ this and other books in progress might have spent much of their active life in separate fascicles, the removed binding serving as a kind of folder. Old music was often not valued; well-thumbed fascicles not deemed worthy of a final binding would have been vulnerable to destruction. Machaut kept his personal copies of his own music unbound: he says in the *Voir Dit* that his works are in more

21 *Ibid.*, 44–5: “in view of the known dates of Ciconia's Paduan residence [from 1401], taken together with the inclusion of Ciconia's songs from both Pavia and Padua and the [...] pride of place afforded Padua's native son Bartolino, the main corpus (Layers I and II) [...] was most likely compiled and copied at Padua by a musically skilled scribe associated with an as yet unidentified institution.”

22 The repertorial connections with Pavia are strong enough for NÁDAS (*ibid.*, 48–9) to have suggested that Ciconia and Zacara also spent time at the Visconti court in the 1390s: “[...] originated in Padua with the compilation of songs composed and otherwise known at the courts of the Visconti and Carrara during the years ca. 1390–1408, and that the collection later accompanied its principal copyist outside the Veneto. [...] The contents of the final leaves and the presence of a significant scribal concordance reveal that the volume concluded its southbound journey in Florence ca. 1410.”

23 Reported by NÁDAS (*ibid.*, 19, n. 21). This order was clear for the three vocal models already known (*Gloria Rosetta*, *Gloria Un fior gentil*, *Credo Deus deorum*), but the newly revealed relationship between the *Credo Scabioso* and *D'amore languir* further confirms this order for the two artificial Gloria-Credo pairs *Rosetta*, *Scabioso*, *Un fior gentil*, *Deus deorum*, which appear in *Q15* in that order on fols. R66v–76. See BENT, *Bologna Q15* (see n. 6), vol. 1, 176.

24 *Ibid.*, 256, capital no. 20. This ballata is usually presumed to register the death of Francesco Novello in 1406. See *The Works of Johannes Ciconia*, ed. by MARGARET BENT/ANNE HALLMARK (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 24), Monaco 1985, no. 29. Stage I of *Q15* also included French-texted songs.

25 With the expert corroboration of Nicholas Pickwood, it could be established that the binding was used more than once, as suggested both by circumstantial and physical evidence. See BENT, *Bologna Q15* (see n. 6), vol. 1, 85–8.

than 20 *pièces*, presumably meaning fascicles.²⁶ The gatherings added to Benedictus’s book, perhaps in two stages, imply a collection that had to be unbound or disbound to accommodate them. Were the chapter members adding works by the new generation of Du Fay, then newly available, as they were to the compiler of *Q15* in the early 1420s? Music books may or must have been unbound for much of their practical life, while they were being added to, as in the case of *Q15*, probably of *Ox*, and certainly of Benedictus’s book.

We cannot know how many more such books were donated during an owner’s lifetime, or permanently deposited without recorded transaction. Sacristy inventories in Padua and Vicenza include a small number of books that can be identified as polyphonic. This picture, together with evidence of strong individual editorial initiatives by compilers, takes pressure off establishing a thin chain of direct stemmatic transmission between surviving manuscripts.²⁷ The existence of multiple books in the same place, even if they contained partly different repertory and were not necessarily used (or usable) together for the performance of individual pieces, means that we cannot attach too much importance to exclusions by any one compiler; absent pieces may have been available in a book owned communally or by someone else. Songs appear to be a declining genre in *Q15*, with eliminations not replaced, but this could be because they had become important enough to the compiler to merit a new book of their own that has not survived. It would be dangerous to draw general or statistical conclusions from survivals that may be far from representative.

Stipulations that books were not to be alienated were common in medieval books of all kinds, often with anathema inscriptions directed at thieves. Testamentary provisions in Vicenza suggest that there was a real danger to be averted; the donors wanted their books to be available for communal use,²⁸ which in the case of *libri de cantu* must mean for singing. Matteo da Brescia, composer and canon of Vicenza, bequeathed his *musica* and his *liber de cantu* to the Vicenza chapter in 1419 on condition that they remain there (*quod non transferantur extra ecclesiam*), and in a complementary bequest endowed a benefice for a priest-singer; he thus provided music theory, written music

26 See SARAH JANE WILLIAMS, “An Author’s Role in Fourteenth-Century Book Production: Guillaume de Machaut’s ‘livre ou je met toutes mes choses’”, in: *Romania* 90 (1969), 433–54.

27 The growing number of documented books now allows us to see *Q15* as what may have been a typical *liber de cantu* from this circle, peculiar only in what must be called its self-cannibalisation.

28 For example, in his will of 26 October 1423, Leonardo fu Tebaldo de’ Loschi left to Vicenza cathedral: *omnes libros [...] hoc pacto ut reponantur in libraria dicte ecclesie*. GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, vol. III, part 2, Vicenza 1964, 862–3. Jacobus de Luschi (Giacomo de Loschi), sacristan of Vicenza and a relative of the prominent Vicenzan Ciceronian Antonio de Loschi, left his books to the Vicenza sacristy with a similar provision for non-removal.

and the means of performing it in a sacred context.²⁹ In 1453, the above-mentioned Bartolomeo Rossi da Carpi also bequeathed a number of classical texts to the society of highly cultivated and educated men who constituted the Vicenza chapter. The *omnes suos libros de cantu* of his will turn out to include at least four books with *cantus figuratus*, as specified in the sacristan's note of receipt.³⁰

Ciconia's music had a long after-life in both cities, doubtless fostered by those who had known him personally. The *Q15* compiler first copied Ciconia's motets in Padua in the early 1420s, and then recopied some of them, including motets in honour of long-dead doges, bishops and dignitaries, in the 1430s, twenty years after his death. These late copies, surprisingly, show changes to the music but not to the verbal texts. The continuing presence of his music in Padua is attested by a sacristy inventory of 1472 which records: *Item unus liber parvus a cantu figurato qui incipit Johannes Ciconia | Et finit in quinta carta puer natus*.³¹ A Vicenza sacristy inventory of 1457 lists a *liber cantus Joannis ciconie in bona carta*, which may be the *liber de cantu* bequeathed by Matteo da Brescia, since the same inventory specifies and identifies Matteo's bequest of a *musica*, a book of music theory, which turns out to be the earliest attested copy of Jacobus's *Speculum*.³² Some of the other music books listed can be identified (mainly from the description of their bindings) with the *omnes suos libros de cantu* left by Bartolomeo; the Vicenza Ciconia volume could even be one of those.

Much work has been done on the scribes of individual manuscripts, but sometimes too many different hands are proposed when insufficient allowance is made for one man's script changes over time. Indeed, if the term 'scribe' implies an obedient copyist carrying out the wishes of a patron or institution, it is surely the wrong word for these individual autonomous compilers. This kind of sustained testimony about personal initiatives for the compilation, ownership and use of such music books for practical use has not been much noted elsewhere.

29 Legal difficulties in recovering the loans from which the endowment was to be funded occupied his executor Giovanni Gasparo after his death, and continued during and beyond the episcopacy of Francesco Malipiero.

30 Vicenza, Archivio Capitolare, mazzo XXI, unnumbered folio preceding the inventory of 1447.

31 My thanks to Giovanni Zanovello for sharing this discovery: Padua, Biblioteca Capitolare, E.66.5: Inventario Sacristie Ecclesie Paduane, 1472, fol. 21r, no. 62. The reference to the fifth folio is unusual; usually the second folio is given. It seems unlikely that a book of only five folios is meant. For theoretical works of Ciconia bequeathed by a Paduan priest in 1463, see CATTIN/FACCHIN, "Il lascito musicale" (see n. 3), 353.

32 VITTORIO BOLCATO, "Gli inventari quattrocenteschi della cattedrale di Vicenza", in: *Musica & Storia* 15 (2009 [appeared 2012]), 5–110. For a preliminary account see MARGARET BENT, "Jacobus de Ispania? – Ein Zwischenbericht", in: FRANK HENTSCHEL/MARIE WINKELMÜLLER (eds.), 'Nationes', 'Gentes' und die Musik im Mittelalter, Berlin 2014, 407–22, and my forthcoming monograph *Magister Jacobus de Ispania, author of the Speculum musicae*.

Reading verbal text could be a solitary and silent activity; reading aloud made it shared and communal. However, the reading of polyphonic music required the simultaneous presence of at least three or four men possessed of skills much more specialised than were needed for the reading of verbal texts. Even where boys may have been trained for and participated in the singing of at least some kinds of polyphony, it is also clear that clusters of consenting adult male singers cultivated advanced polyphony alongside their regular responsibilities, at their own initiative and in their own time. The owner of such a book presumably brought it along when singing was going to be viable, in the sacristy, the bishop's palace, or elsewhere, and a small group read from it, perfectly possible for three or four people unaccustomed to the modern luxury of individual photocopies.³³ There may have been additional performance copies of individual pieces, but such copies must have been the exception rather than the rule. More than one copy of a piece or pieces would have been present in the same room when copying from one manuscript to another was taking place. But each compilation was a unique anthology, even where its repertory drew heavily on another collection. The Trent codices 93 and 90 must have lain side by side in the same location for a considerable period; they constitute the only large-scale case surviving from this period of wholesale copying of repertory in the same order. That copying seems to have been at first literal, with editorial changes made afterwards.³⁴ It seems unlikely that several more or less duplicate copies of a substantial repertory existed to provide multiple copies for performance. Compilers were keen to acquire repertory, but often applied unilateral 'editorial' initiatives to it that would be incompatible with other copies; the repertorial overlap between the surviving manuscripts, such as *Ox* and *Q15*, is relatively small, and the versions they present are sometimes strikingly

33 A miniature in the 'Howard psalter' depicts the known and identifiable English motet *Zelo tui languet* (London, British Library, MS Arundel 893, fol. 63v, illustration for psalm 97, c. 1310–20). Reproduced, with comparands, in CHRISTOPHER PAGE, "An English Motet of the 14th Century in Performance: Two Contemporary Images", in: *Early Music* 25 (1997), 7–32. Three singers are apparently singing from a scroll, and the activity is made vivid by a pointing finger and hands cupped to ears. A second scroll held by one of the singers appears not to be in use. See also JOHN CALDWELL's comments in the next issue: "An Early English Motet", in: *Early Music* 26 (1998), 189–90.

34 As I showed when demonstrating that *Tr90* was copied from *Tr93* and not vice versa in MARGARET BENT, "Trent 93 and Trent 90: Johannes Wiser at Work", in: NINO PIRROTTA/DANILO CURTI (eds.), *I Codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta: Atti del Convegno Laurence Feininger, la musicologia come missione*, Trent 1986, 84–111. *Tr90* was originally a literal copy, and changes were made later, not only corrections but, for example, the conversion of pairs of minims to dotted figures. Details for three English masses are given in the critical commentaries to *Fifteenth-Century Liturgical Music*, vol. 2: *Four Anonymous Masses*, ed. by MARGARET BENT (Early English Church Music 22), London 1979.

different. Suggestive similarities are confined to individual pieces or small groupings.

It will be clear that some of what I have said tends to argue against Charles Hamm's theory of "fascicle manuscripts", which has been widely embraced as a kind of unitary panacea to explain manuscript structures on a 'mix and match' basis:³⁵

[...] small collections of double sheets containing single compositions, several compositions by one man written at about the same time, or a group of compositions by several men who had some connection with one another when the pieces were written and first copied – 'fascicle' because they are similar in size to the fascicles which make up the larger complex manuscripts and because they were sometimes bound into these manuscripts as fascicles, 'manuscript' because they were originally separate, self-contained collections of music. It is my belief that music was normally sung from such fascicle-manuscripts, that it was circulated from one musical establishment to another in this form, and only under certain exceptional circumstances were numbers of such fascicle-manuscripts bound together as larger manuscripts or used as models for the copying of the more elaborate manuscripts which we have assumed were the normal repositories for music in this period.

No-one would doubt that a wide variety of informal or preparatory copies must have been in existence, some of them as fascicles, bifolios or single sheets, a perfectly normal way of proceeding. But to dignify such materials with a single title, or indeed 'theory', of "fascicle-manuscripts" could be misleading; I sounded an extensive cautionary note which pointed out that "the considerable differences in paper size and in the area ruled for writing among the manuscripts from which he makes his case weaken the concept of easy interchangeability of fascicles". There seems to have been no standard paper size or ruling format to facilitate unplanned or interchangeable incorporation.³⁶ It is all the more striking, given an apparent incompatibility between the overall dimensions of the Aosta manuscript and the earlier Trent codices, and

35 CHARLES E. HAMM, "Manuscript Structure in the Dufay Era", in: *Acta Musicologica* 34 (1962), 166–84, 167. See also, at 169: "[...] since the model fascicle-manuscripts were separate, loose, unbound units which could be arranged in any order the copyist might choose or merely brought together in some chance order, the [...] large manuscripts copied from them could be different in general arrangement and in order of individual pieces." IDEM, "Interrelationships between Manuscript and Printed Sources of Polyphonic Music in the Early Sixteenth Century – an Overview", in: LUDWIG FINSCHER (ed.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, vol. 2: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (Wolfenbütteler Forschungen 26), Wiesbaden-Wolfenbüttel 1983, 1–13.

36 MARGARET BENT, "Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony", in: IAIN FENLON (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts*, Cambridge 1981, 295–317, 304, where I challenged the applicability of Hamm's theory in several of his specific examples.

considerable variety of ruling patterns between sections of those manuscripts, that the overall format within the Trent group is so relatively stable, permitting the combining of the separate sections of *Tr87* and *Tr92*, and of the separate sections of *Ao*; but not between *Tr* and *Ao*.³⁷

Hamm suggested that “it seems unlikely that [the later Trent manuscripts] were performance manuscripts [...] because of their size, the careless nature of much of the copying, and the many errors that would seem to make it impossible to sing from them.”³⁸ His case was endorsed and taken further in a strongly worded manifesto by Martin Staehelin,³⁹ who claims that the surviving manuscripts were not and could not be used for performance, mainly because of the relatively small format and the many copying errors. However, the page he reproduces from *Tr88* is perfectly legible. Errors and careless copying are no more and no less a problem in those manuscripts and prints we have that were clearly intended for use in performance than they must have been in non-extant preliminary copies. Sometimes errors are corrected in the manuscripts, sometimes not. Singers should and can learn to diagnose and remember most corrections. It is true that some pieces are disabled by errors that defy impromptu correction, and that some large repositories such as the later Trent codices may also have had an archival function.⁴⁰ But if so, performance copies made from such archival copies would have perpetuated the same errors and been just as problematic in performance. The theory simply shifts the problem of dealing with error to a hypothetical area that is conveniently undocumented. As for legibility, the chief barrier for us, not for them, is due to subsequent damage or deterioration, mainly from later dismemberment for use in bindings, from ink corrosion and bleed-through, damp, rats, or even poor restoration. Size is not a valid objection; modern standards

37 The surviving manuscripts vary in size of page and of writing block, so that it would only exceptionally have been possible to combine independent fascicles with existing ones. The measurements given in CHARLES HAMM/HERBERT KELLMAN (eds.), *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550* (Renaissance Manuscript Studies 1), Neuhausen 1979–88 are misleadingly approximate for the Trent codices overall. A summary of some approximate manuscript sizes is given in MARGARET BENT, “Manuscripts as Répertoires, Scribal Performance and the Performing Scribe”, in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia [Bologna 1987]*, Turin 1990, vol. 1 [Round Tables], 138–48, 145.

38 CHARLES HAMM, “Sources, MS, § IX,2”, in: *NGroveD* 17 (1980), 674–77, 676.

39 MARTIN STAEHELIN, “Trienter Codices und Humanismus”, in: PIRROTTA/CURTI (eds.), *I codici musicali trentini* (see n. 34), 158–69. A similar view is expressed by LAURENZ LÜTTEKEN, “Padua und die Entstehung des musikalischen Textes”, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), 25–39.

40 I suggested that *Tr93* was unbound when passed to Wisser for the copies he made into *Tr90* in “Trent 93 and Trent 90” (see n. 34), 87, 93. The changes made during copying (see above, n. 34) surely point to use rather than mere archiving.

of legibility cannot be used to argue against the practical use of small-format books by contemporary readers who were accustomed to tiny scripts and crowded writing. Modern singers can and do develop the skills to sing at sight from medieval and renaissance notation in facsimile.

Denying that they could have been *Gebrauchshandschriften*, Staehelin compares the compilation of *Tr88* with humanist anthologies. However, even from earlier in the fifteenth century, the same circles that were cultivating literary classical revival seem to have tolerated very different standards or criteria for poetic texts set to music, which are often seemingly anti-humanistic,⁴¹ and this applies to some extent to the repertory choices in the Trent manuscripts. German humanist anthologies copied the texts, not the music, of motets by Vitry;⁴² verbal texts could be read and understood by a single reader, polyphony in separate parts not. How such volumes could be used, if not for performance, begs many questions. Staehelin also points to the unwieldiness of such fat books for use on a reading desk, not allowing for the fact that they may have been used unbound, and that many liturgical folio books are at least as unwieldy. Because of their mixed repertory and quarto format, I do not believe that even the bound books were normally used in church on a lectern.

A third possibility, strongly proposed by Anna Maria Busse Berger, is that polyphony was performed entirely from memory.⁴³ If she is right, this leaves very little room for the kinds of books we have, except for the learning in private of individual notated parts, though books are often present in images of singers in action. I think, rather, that something in between was likely. Memory clearly must have played a role within the active repertories of this time, repertories much more confined in size and stylistic range than anything we can imagine now; but this does not exclude reading. By the time a piece had been read a sufficient number of times to allow singers to resolve ambiguities, to diagnose copying errors, optimise choices of inflections, and refine text placement, they would have a close and partly memorised knowledge of it, but the book could still serve as a reminder and point of reference. The notated piece thus remembered could also then, if so desired, become a basis for added voices, composed or improvised: *concordans*, *trompetta*, *alius contratenor* parts.⁴⁴ Books would have

41 LEOFRANC HOLFORD-STREVEVS, "Du Fay the Poet? Problems in the Texts of the Motets", in: *Early Music History* 16 (1997), 97–165; IDEM, "The Latin Poetry of Johannes Ciconia and 'Guilhermus'", in: *Festschrift for Alejandro Planchart* (see n. 19), forthcoming.

42 ANDREW WATHEY, "The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance", in: *Early Music History* 12 (1993), 119–50.

43 ANNA MARIA BUSSE BERGER, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005.

44 For these parts see MARGARET BENT, "Trompetta and Concordans Parts in the Early Fifteenth Century", in: MELANIA BUCCIARELLI/BERTA JONCUS (eds.), *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour*

remained crucial both as memory aids for half-remembered pieces, and for initial sight-reading, even if the piece was at least partially imprinted in memory. We are not dealing with ‘performance’ in the modern sense, of rehearsals for a polished concert, or of a rendering to a passive or paying audience. The singers sang in the first place for their own delight, and for that of their patron and the Almighty, probably as much in private as in public spaces.⁴⁵

The four surviving Veneto books discussed above are quite different in script, organisation, size and appearance from formal liturgical books. If parts of this repertory were used at all in church rituals, it was almost certainly at the initiative of its *aficionados*, not prescribed by contract or statute. Roger Bowers puts forward a similar theory for England, rejecting the idea of patronage borrowed from art history, which implies a paying patron and often a lay client. The relationship between fifteenth-century English church musicians and their employers was rather one of *laissez-faire*, in which these composer-singers were able to cultivate their preferred music without patronly interference.⁴⁶ Another route for establishing elective or personalised polyphony within the church is well documented for Cambrai cathedral: private foundations, such as those provided in the will of Guillaume Du Fay, for commemorations at side altars, together with payment for specific polyphonic performances, and earlier at Reims by the Machaut brothers.⁴⁷

John Nádas and Giuliano Di Bacco in a series of brilliant studies have shown how the chapels of popes and cardinals were staffed, sometimes with men we know to have been composers.⁴⁸ But at less formal levels, it seems that gifted musicians gravitated to centres of excellence where high-art music was cultivated, and attached themselves to benign patrons who liked such music, and maybe provided them with board and lodging as members of a *familia*, hiring them for other duties, and perhaps furnishing

of Reinhard Strohm, Woodbridge 2007, 38–73. On the *solus tenor* as a compositional crutch, see IDEM, *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*, London-New York 2002, 38–46.

45 Cf. BONNIE J. BLACKBURN, “For Whom do the Singers Sing?”, in: *Early Music* 25 (1997), 593–609.

46 ROGER BOWERS, “Obligation, Agency and *laissez-faire*: The Promotion of Polyphonic Composition for the Church in Fifteenth-Century England”, in: FENLON (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe* (see n. 36), 1–19.

47 ANNE WALTERS ROBERTSON, *Guillaume de Machaut and Reims*, Cambridge 2002, chapter 9.

48 GIULIANO DI BACCO/JOHN NÁDAS, “The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism”, in: RICHARD SHERR (ed.), *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford 1998, 44–92; IDEM, “Verso uno ‘stile internazionale’ della musica nelle cappelle papali e cardinalizie durante il Grande Scisma (1378–1417): Il caso di Johannes Ciconia da Liège”, in: ADALBERT ROTH (ed.), *Collectanea I* (Capellae Apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta 3), Vatican City 1994, 7–74.

materials for making the books that were nevertheless individual initiatives.⁴⁹ Du Fay was evidently content to let copies of his compositions out, as they appear from an early date in manuscripts with which he has no known personal connection, though it is not always clear through what contacts or on what terms. Simon Mellet was later paid for copying his works in Cambrai, but Du Fay does not seem to have been paid specifically for composing them.⁵⁰ A preciously informative report of his Requiem notes, as if this was exceptional, that he did not let it out during his lifetime.⁵¹ In the Veneto, alongside works by local composers, Du Fay raises the question of 'prestige acquisition'. His early works dominate *Q15*, a highly personal collection, though his actual presence is not documented in the circles that used the manuscript. There is thus no direct evidence that Du Fay sang with them, or was entertained by the bishop; but absence of evidence is not evidence of absence, and such contact would explain how the compiler had such prompt access to new works by the young superstar.⁵²

Certain composers are absent from collections where their compositions might be expected. For *Q15* these include Matteo da Perugia, presumably known to Emiliani through his contact with Pietro Filargo (Pope Alexander V); Marchion de Civilibus, the Prepositus Brixienis, who was in Padua in 1411–12 and 1420–25, and, in the first layer of *Q15*, Johannes de Lymburgia. There was every opportunity for the works of those composers to be available to the singing community in other books, which may have made it unnecessary to copy them in *Q15*. Only when the manuscript was taken to Vicenza were the works of Lymburgia added, though he seems to have been in Padua in the early 1420s.

Surviving music books from this period rarely carry indications of ownership or provenance. Such information may have been suppressed by subsequent owners, and

49 Two successive bishops of Vicenza, Pietro Emiliani and Francesco Malipiero, engaged polyphonists as chaplains (respectively Bartolomeo da Carpi and Guglielmo Musart) and as other officers of their households.

50 LIANE CURTIS, "Simon Mellet, Scribe of Cambrai Cathedral", in: *Plainsong and Medieval Music* 8 (1999), 133–66.

51 Niccolò Frigio attended the Brussels meeting of the Golden Fleece as ambassador of Francesco II Gonzaga, Marquis of Mantua, and reported: "Alhora fu cantato lo Offitio de' Morti in questo modo. Essendo un canonico de Cambre il primo musico che in quelle parte se trovasse, e havendo composto questo Offitio de' Morti e una Messa a tre voci, flebile, mesta e suave molto, non la pubblicò mai in vita, ma lassò nel testamento suo che fussero cantati doppo la morte per anima sua, li quali il preditto Ordine pigliò per uso suo." See WILLIAM F. PRIZER, "Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece", in: *Early Music History* 5 (1985), 113–53, 142.

52 I have suggested one route by which Du Fay's ties to circles in Padua might have been achieved or reinforced, in: MARGARET BENT, "Petrarch, Padua, the Malatestas, Du Fay and *Vergene bella*", in: FABRICE FITCH/JACOB IJN KIEL (eds.), *Bon jour, Bon mois et bonne estraine: Essays in Honour of David Fallows*, Woodbridge 2011, 86–96.

would in any case have been on vulnerable and now missing flyleaves, even more vulnerable if unbound – *Ox* and *ModB* lack at least the first folios of their original indexes.⁵³

I have challenged the common assumption that such books were necessarily institutionally commissioned. Machaut attests patronly commissions for the special and unique case of his collected works; the choirbooks copied at Cambrai by Simon Mellet were certainly institutionally commissioned. By the late fifteenth century, it was clearly more common for choirbooks to be institutionally initiated and owned (as at Milan, the papal chapel and elsewhere, and some chansonniers), or privately commissioned and donated, as in the case of the Lucca choirbook;⁵⁴ and the Alamire workshop attests a wholly new pattern of copying and repertory dissemination. But the earlier Veneto sources started out as personal compilations, even if they ended up as communal possessions. One possible exception is the set of Padua fragments signed by the S. Giustina monk Rolando da Casale, who copied them in the first decade of the century, during the lifetimes of Zacar and Ciconia, and including motets. These offer an extremely rare – and early – case of a scribal signature in a music manuscript, but to what extent his fragmentarily preserved compilation was at his own initiative and under his own control we cannot know.⁵⁵ Letters asking Rolando to copy musical works for another monastery could be interpreted as a case of commissioning, and a recognition of his particular qualifications.

The books are inseparable from the singers who took care to perpetuate their precious art. In making their wills, these men complain about the shortage of good singers, provide benefices for singer-priests, and carefully bequeath books to their singing communities. Music books, acquired by legacy or purchase, were as much prized within the Paduan and Vicenza cathedral chapters as were Greek books among humanists – in this case, an overlapping community, the same learned and cultured men. For reasons of specialist competence, music books were never numerous, be-

53 On the genesis of *ModB* see JAMES HAAR/JOHN NÁDAS, “The Medici, the Signoria, the Pope: Sacred Polyphony in Florence, 1432–1448”, in: *Recercare* 20 (2008), 25–93.

54 *The Lucca Choirbook [...]*, ed. by REINHARD STROHM with an introduction and inventory (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 2), Chicago-London 2008; *Fifteenth-Century Liturgical Music*, vol. 6: *Mass Settings from the Lucca Choirbook*, ed. by REINHARD STROHM (Early English Church Music 49), London 2007.

55 GIULIO CATTIN, “Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all’inizio del Quattrocento: Il copista Rolando da Casale. Nuovi frammenti musicali nell’Archivio di stato”, in: *Annales Musicologiques* 7 (1964–77), 17–41, 37–8, and MICHAEL SCOTT CUTHBERT, *Trecento Fragments and Polyphony Beyond the Codex*, Ph. D. dissertation, Harvard University 2006, *passim*. See also FRANCESCO FACCHIN/PIETRO GNAN (eds.), *I frammenti musicali padovani tra Santa Giustina e la diffusione della musica in Europa*, Padua 2011.

ing only comprehensible to a few, which made them especially vulnerable. Because musical style was evolving with such vigour, in this case unlike classical texts, there was constant exercise of individual choice in the discarding and renewal of repertory items, and indeed of the books containing them.

MANUSCRIPT *sigla*

<i>Ao</i>	Aosta, Seminario Maggiore, MS 15 (<i>olim</i> A 10 D 19)
<i>BU</i>	Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2216
<i>Lucca</i>	Lucca, Archivio di Stato, MS 184, and Perugia, Biblioteca Comunale 'Augusta', MS 3065
<i>ModB</i>	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS α .X.I.11 (<i>olim</i> lat. 471)
<i>Mu-Wn</i>	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3224 and Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Fragm. 661
<i>Ox</i>	Oxford, Bodleian Library, MS Canon. misc. 213
<i>Pit</i>	Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fonds ital. 568
<i>Q15</i>	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, MS Q.15 (<i>olim</i> Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q.15; <i>olim</i> Liceo Musicale 37)
<i>Tr</i>	Trent codices Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali (<i>olim</i> Museo Provinciale d'Arte): <i>Tr87</i> MS 1374 (<i>olim</i> 87) <i>Tr88</i> MS 1375 (<i>olim</i> 88) <i>Tr90</i> MS 1377 (<i>olim</i> 90) <i>Tr92</i> MS 1379 (<i>olim</i> 92) Museo Diocesano, Archivio Capitolare: <i>Tr93</i> <i>olim</i> MS 'BL'

Wolfgang Fuhrmann

SUBJEKTIVIERUNG VON POLYPHONIE

Die Devotionsmotette im Kontext der Gattungstransformation 1420–1450*

I. VORBEMERKUNGEN

Zwischen 1420 und 1450 macht die Gattung Motette eine so radikale Transformation durch, dass sie am Ende des besagten Zeitraums kaum noch dieselbe zu sein scheint wie zu Beginn. Die isorhythmische Motette, die von ca. 1320 bis 1400 die Motette schlechthin repräsentierte und noch im frühen 15. Jahrhundert in den Werken Ciconias, Dunstaples, Dufays und ihrer Zeitgenossen mit beachtlichem kompositorischen Anspruch auftritt, verschwindet um 1440 auf fast dramatische Art und Weise von der Bildfläche.¹ Zwar wirkten fast alle ihre gattungskonstitutiven Eigenschaften – Mehrtextigkeit, Choralbezogenheit, Manipulation von *color* und *talea*, proportionale oder mensurale Großordnungen u. a. – in der Motette oder der Ordinariumsvertonung bis ins 16. Jahrhundert nach², die (Sub-)Gattung *als solche* – eben als Bündel konstitutiver Merkmale – wurde aber nicht mehr fortgeführt.

Zugleich etabliert sich im selben Zeitraum ein neuer Typus von nicht-isorhythmischen Werken, die kompositionstechnisch kaum Kontinuitäten mit der Motette vor 1400 aufweisen, aber irgendwann den Gattungsbegriff für sich beanspruchen. Es ist dieses Werkcorpus, dem unsere Aufmerksamkeit gelten muss. Im Unterschied zur ziemlich ausgeprägten Gattungssystematik der isorhythmischen Motetten weisen diese ‚neuen‘ Motetten, wie wir sie vorläufig nennen wollen, keineswegs ein in sich geschlossenes musikalisches Profil auf, sie sind im Gegenteil von heterogener Vielfalt der Verfahren, die durch die Arbeiten von Wolfgang Stephan, Robert Nosow und ins-

* Für ihre überaus hilfreichen Anmerkungen, aber auch für ihre große Geduld bin ich den beiden Herausgebern dieses Bandes, Alexander Rausch und Björn R. Tammen (beide Wien), sehr verpflichtet; Reinhard Strohm (Oxford-Wien) hat sich der Mühe der Lektüre dankenswerterweise unterzogen, Margaret Bent (Oxford) danke ich für ihre Kommentare zur Vortragsfassung.

1 Ich verwende hier vorläufig den etablierten Begriff ‚isorhythmische Motette‘; zu notwendigen Differenzierungen vgl. Abschnitt 3.

2 ROLF DAMMANN, „Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953), 16–40; THOMAS BROTHERS, „Vestiges of the Isorhythmic Tradition in Mass and Motet, ca. 1450–1475“, in: *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991), 1–56.

besondere Julie E. Cumming einigermaßen kartographiert wurden.³ Von einer „explosionsartigen Differenzierung des Motettenbegriffs“ zu sprechen, erscheint keineswegs übertrieben.⁴ Heute dürfte unbestritten sein, dass eine befriedigende Definition dieser ‚neuen‘ Motette – oder gar eine Erklärung ihrer Entwicklung – aufgrund rein innermusikalischer, kompositionstechnischer Kriterien nicht möglich ist. Ebenso unmöglich scheint es, die Gattung aufgrund bestimmter Texte und spezifischer sozialer Funktionen zu definieren; zu vielfältig waren auch diese.⁵

Zwischen 1420 und 1450 tritt also eine regelrechte Spaltung, ein Bruch im Gattungsbegriff der Motette auf, wie er seinesgleichen sucht. Die Musikgeschichte kennt zwar manche dramatisch wirkenden Gattungstransformationen, doch verlaufen sie im Allgemeinen im gleichzeitigen Prozedieren von Kontinuitäten und Diskontinuitäten (sprich: ‚Tradition‘ und ‚Innovation‘), und in langsamen, evolutiven Prozessen.⁶ Im vorliegenden Fall vollzieht sich der Wandel im Laufe nur einer Generation, d. h. innerhalb der Lebenserfahrung eines Einzelnen: Die Tradition der isorhythmischen Motette, deren letzte überragende Werke der junge Dufay schuf, endete (wenn wir dem Quellenbefund Glauben schenken), noch bevor Dufay sein fünfzigstes Lebensjahr vollendet hatte, und ein ganz anderes Konzept war an ihre Stelle getreten.

Dieser Prozess ist oft beschrieben worden; dagegen fehlen, wie es scheint, noch immer Versuche, ihn zu erklären. Im Folgenden soll diese Situation aus einem anderen Blickwinkel heraus betrachtet werden. Der Bruch in der Geschichte der Motette, so lautet die hier formulierte These, wird stimuliert nicht durch die innere Logik einer

3 WOLFGANG STEPHAN, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockegheims*, Würzburg 1937 (Reprint Kassel 1973); ROBERT M. NOSOW, *Equal-Discantus and Florid Motet Styles of Fifteenth-Century Italy*, Ph. D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill 1992; JULIE E. CUMMING, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge 1999.

4 LAURENZ LÜTTEKEN, „Einleitung: Probleme der Gattungsgeschichte des 15. Jahrhunderts“, in: DERS., unter Mitarbeit von INGA MAI GROOTE (Hgg.), *Normierung und Pluralisierung. Struktur und Funktion der Motette im 15. Jahrhundert*, Kassel etc. 2011 = *Troja – Jahrbuch für Renaissancemusik* 9 (2010), 7–13, 13.

5 Vgl. für einen Überblick mit reichen Literaturangaben MELANIE WALD-FUHRMANN, „Die Motette im 15. Jahrhundert, ihre Kontexte und das geistliche Hören: Forschungsüberblick und Perspektiven“, in: *Normierung und Pluralisierung* (wie Anm. 4), 57–86. – Einen allgemeinen Rahmen zum Verständnis der Motette hat ROBERT NOSOW, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, Cambridge 2012, 47 jüngst im Begriff des ‚Rituals‘ gefunden, der gleichermaßen politisch-zeremonielle, oft okkasionelle Zelebrationen (wie z. B. eine *joyeuse entrée*) als auch kirchliche Feiern umfassen kann: „Motets [...] are special works that set apart ceremonial occasions from ordinary life.“ Das ist sicherlich zutreffend – wenn auch zunächst viel zu allgemein; vor allem könnte es genauso gut vom polyphonen Messzyklus gesagt werden. (Nosow differenziert denn auch zwischen unterschiedlichen, nämlich politischen, diplomatischen, religiösen und gemeinschaftsstiftenden Funktionen der Motette.)

6 Zum Konzept musikalischer bzw. soziokultureller Evolution siehe weiter unten, Abschnitt 7.

kompositorischen Problemgeschichte, sondern durch soziokulturelle Anforderungen – insbesondere durch die Neukontextualisierung der Gattung in den devotionalen Praktiken von Klerikern und Laien im Spätmittelalter. Dies zeitigt sowohl in der Textwahl als auch in den kompositorischen Mitteln bedeutende Konsequenzen.

Dieser Wandel lässt sich nicht nur negativ – als ein (weitgehender) Verzicht auf eine klar definierte Gattungspoetik – beschreiben, sondern auch durch einen positiven Begriff. Die Texte der ‚neuen‘ Motette sind zum Großteil rein geistlich, ohne politische Implikationen, wobei die Komponisten meist auf gebräuchliche liturgische, paraliturgische oder private Gebetstexte zurückgreifen. Dieser zunächst äußerlich erscheinende Sachverhalt ist auch musikalisch von Bedeutung, und daher möchte ich für solche gesungenen Gebete (nicht die einzige, aber die erfolgreichste und am Ende des 15. Jahrhunderts dominierende Form) den Terminus ‚Devotionsmotette‘ einführen. Die Subgattung der Devotionsmotette bildet gleichsam den Fluchtpunkt, das neue Ordnungszentrum der zunächst unübersichtlich wirkenden Gattungsdifferenzierung. Spätestens um 1500 hat sie ihre Hegemonie innerhalb der Gattung endgültig durchgesetzt, auch wenn sogleich zugestanden werden soll, dass die politische Motette, die Trauermotette, die Scherzmotette und viele andere Subgenres daneben weiter bestanden – freilich in vergleichsweise bescheidenem Umfang und selten von mehr als nur lokaler Bedeutung.

Der zentraleuropäische Raum hat bei dem Prozess der Aneignung dieses Genres zwar eine eher passive Rolle inne, ist – wie sich etwa am Codex St. Emmeram zeigen ließe – eher Nehmer denn Geber, bildet freilich auch eigene Verfahren der Rezeption und in gewissem Maße auch der Produktion aus. Um die mentalitäts- wie musikgeschichtlichen Voraussetzungen und Konsequenzen des in Frage stehenden Prozesses zu klären, müssen hier jedoch primär die gewissermaßen hegemonialen Bereiche der Musikgeschichte des früheren 15. Jahrhunderts ins Auge gefasst werden, also Frankreich und Italien und die dort wirksamen Einflüsse Englands, während eine detailliertere Untersuchung der Rezeption der Entwicklungen in zentraleuropäischen Quellen späteren Studien vorbehalten bleiben muss.

2. DIE MOTETTE – EIN CANTUS ECCLESIASTICUS?

Noch einmal gilt es mithin, die Frage zu stellen: Was ist eine Motette? Dem Verfasser eines kleinen Traktats im frühen 15. Jahrhundert erschien diese Frage ganz unproblematisch:⁷

⁷ Traktat *Differentia est inter motetos*, im Folgenden nach seinem Entdecker und Editor ‚Anonymus

omnes sunt moteti, quorum tenores sunt nullius prolationis, quia tenores motetorum sunt de modo vel de tempore, sicut <I>da capillorum vel Impudenter, et ultra, quorum tenores a se omnes sunt moteti etc. Et illi debent cantari in ecclesiis, et est cantus ecclesiasticus.

Zweierlei erscheint an dieser Bestimmung interessant. Zum einen spricht die Bemerkung, dem Tenor fehle die *prolatio*, ein traditionelles Grundverfahren der Motette an, nämlich die Führung des Tenors in Dauernwerten nicht unter der Brevis. Zum anderen scheint die nachdrückliche Bestimmung als *cantus ecclesiasticus* auf eine Funktionsveränderung der Motette hinzudeuten, die hundert Jahre zuvor, bei Johannes de Grocheio, ja ausdrücklich als elitäre Kunst zur festlichen Unterhaltung gelehrter Kleriker und Laien definiert worden war.⁸ Allerdings kann es sich hier auch einfach

Stahelin' genannt. Vgl. MARTIN STAEHELIN, „Beschreibungen und Beispiele musikalischer Formen in einem unbeachteten Traktat des frühen 15. Jahrhunderts“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974), 237–242, 239. Übersetzung: „Alle Stücke sind Motetten, deren Tenores sich nicht auf der Ebene der *prolatio* bewegen, denn die Tenores von Motetten bewegen sich auf der Ebene von *modus* und *tempus*, so wie *Ida capillorum* oder *Impudenter*, und so weiter [...]. Und sie sollen in den Kirchen gesungen werden, und sind ein Kirchengesang.“ (Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir.) – Der unverständliche Zusatz „quorum tenores a se omnes sunt moteti“ geht offenbar auf eine Textverderbnis zurück, so auch die Ansicht von Alexander Rausch, dem ich für seine Expertise zur Herkunft dieses Traktats sehr verpflichtet bin. Reinhard Strohm (persönliche Mitteilung) weist allerdings darauf hin, dass mit der dunklen Formulierung der Sachverhalt gemeint sein könnte, dass isorhythmische Tenores in zentraleuropäischen Quellen zuweilen isoliert überliefert wurden, sozusagen einstimmige Motetten (oder eine Improvisationsgrundlage?) bildeten. – Von den übrigen bei STAEHELIN, 241 angeführten Form- bzw. Gattungsbeschreibungen derselben Zeit trägt keine zur Erhellung der Frage bei. Vgl. zum Kontext des Traktats auch TOM R. WARD, „A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274“, in: *Early Music History* 1 (1981), 325–343.

- 8 „Cantus autem iste [sc. *musica composita vel regularis vel canonica quam appellant musicam mensuratum*] non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodum cantilena, quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum.“ (Zitiert nach CHRISTOPHER PAGE, *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford 1993, 81, der den Text von ERNST ROHLOFF, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig [1972], 144, emendiert.) Eine eingehende und provokante Interpretation von Grocheios berühmter Passage bei PAGE, Chapter 2: „The Rise of the Vernacular Motet“ und Chapter 3: „Johannes de Grocheio, the *Litterati*, and Verbal *Subtilitas* in the *Ars Antiqua Motet*“. Pages Argumentation zufolge ist „litterati“ ein Synonym für ‚Klerus‘, während „illi, qui subtilitates artium sunt quaerentes“, für „those who look for the refinement of skills“ steht (81). An der Sache ändert sich dadurch wenig, denn Johannes de Grocheio wird gewiss nicht jeden Dorfpfarrer oder Minderbruder als Motetten-Connaisseur klassifiziert haben, mag er auch formal unter die Kategorie der „litterati“ fallen. Beschrieben werden die Feste der *litterati* und der Gesang der Motetten gelegentlich in den Texten der Motetten selbst; vgl. dazu SYLVIA JEAN HUOT, *Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford 1997, 5–8 und passim.

um eine lokale Differenz handeln: Wenn der Traktat tatsächlich in Zentraleuropa entstanden sein sollte⁹, nämlich – nach den Vermutungen Martin Staehelins – im östlichen Deutschland oder in Böhmen, könnte die ungleich geringere Präsenz einer entsprechenden städtisch-säkularen Intelligenzia auch zu einer sekundären, rein kirchlichen Funktionalisierung der Gattung geführt haben, die so nicht intendiert war.¹⁰ Durch die Lokalisierung abseits der musikhistorischen Hauptströmungen würde sich auch erklären, warum der Anonymus Staehelin auf alte, anderswo wohl sogar schon veraltete Werke verweist: Die erwähnte Motette *Impudenter circum[m]ivi solum/Virtutibus laudabilis, morbus/(Alma redemptoris mater)* wird in der Forschung als ein Werk Philippe de Vitrys gehandelt, dürfte jedenfalls in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu veranschlagen sein; zum Zeitpunkt der Abfassung des Traktats war dieses Werk also wenigstens ein halbes Jahrhundert alt.¹¹ Auch die Motette *Ida capillorum/Portio natural/Ante tronum trinitatis* entstammt dem – vielleicht etwas späteren – 14. Jahrhundert.¹² Beide Werke sind, und das mag sie für unseren Theoretiker attraktiv gemacht haben, geistlich orientiert: *Impudenter/Virtutibus/(Alma)* ist Maria gewidmet, *Ida/Portio/Ante*, als deren Autoren in F-Sm 222 ein Magister Heinricus (als Verfasser des Texts) und Egidius de Pusieux (mutmaßlich der Komponist) angeführt werden, huldigt der hl. Ida, Gräfin von Boulogne, und basiert ebenfalls auf einer Antiphon.¹³

Gewiss waren polyphone Gesänge seit langem im Gottesdienst der katholischen Kirche gebraucht worden: im frühmittelalterlichen Organum bis hin zur Notre-

9 STAEHELIN, „Beschreibungen“ (wie Anm. 7), 242, Anm. 25: „eine Entstehung in böhmischem Gebiet oder auch im östlicheren Deutschland [wäre], mit Blick auf die genannten Vergleichstraktate, durchaus nicht unglaublich.“

10 Aufgrund der Herkunft der beiden Quellen des Traktats vermutet STAEHELIN eine Entstehung „im Bereich des Benediktinerordens“ (ebda., 238). Alexander Rausch (persönliche Mitteilung) nimmt an, dass der Traktat im universitären Umfeld entstanden ist, das auch für den Transfer vor allem französischer Mensuralmusik in den mitteleuropäischen Raum wichtig gewesen ist – was eine Verbindung mit dem Benediktinerorden freilich nicht ausschließt, aber auch nicht belegt.

11 Im Folgenden wird das Triplum mit der Lesart „circumivi“ zitiert. Weiteres zu diesem Werk in Abschnitt 3.

12 Edition: *Polyphonic Music of the Fourteenth Century V: Motets of French Provenance*, hg. von FRANK LL. HARRISON, Monaco 1974, 24–29, Nr. 5 (nach dem Codex Ivrea) und 30–35, Nr. 5a (nach dem Codex Chantilly).

13 Dass der Theoretiker ausgerechnet diese Werke als Musterbeispiele für Motetten anführt, könnte damit zusammenhängen, dass sie bereits einen theoriefähigen Status erreicht hatten: *Impudenter/Virtutibus/(Alma)* wird in Johannes Boens Traktat als „excellentissim[um] motet[um]“ für die Regel „similis ante similem perfecta“ herangezogen, vgl. *Johannis Boen, Ars (musicae)*, hg. von F. ALBERTO GALLO (Corpus Scriptorum de Musica 19), [Dallas] 1972, 26, vgl. auch 28; Anonymus V nennt *Ida/Portio* als Beispiel für den *color*, vgl. *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*, hg. von C. MATTHEW BALENSUELA (Greek and Latin Music Theory 10), Lincoln 1994, 258, vgl. 212.

Dame-Schule um 1200, in Paris um 1300, wie eben Johannes de Grocheio ebenso bezeugt¹⁴ wie auch, ex negativo, die Bulle *Docta sanctorum patrum* von Papst Johannes XXII. (1324/25).¹⁵ Doch im 15. Jahrhundert ist ein Aufschwung spezifisch geistlicher Polyphonie zu verzeichnen wie in keinem der Jahrhunderte davor. Die Nachfrage danach ist so stark, dass sich in mittel- und osteuropäischen Quellen sogar eine massive Funktionalisierung auch weltlicher Polyphonie durch das Mittel der – im weitesten Sinne – geistlichen Parodie immer wieder nachweisen lässt. (Gewiss war dies auch durch Sprachgrenzen begründet, diese allein machten eine geistliche Ausrichtung der Werke jedoch nicht zwingend erforderlich.) Die späteren Trienter Codices (I-TRmp 90, I-TRcap 93, I-TRmp 88, I-TRmp 91) bieten für solche Kontrafakturen zahlreiche Beispiele¹⁶, ebenso andere zentraleuropäische (deutsche, tschechische, polnische) Quellen. Damit aber erweist sich dieser in der Musikhistoriographie immer wieder als ‚rückständig‘ bezeichnete Raum – und die Kontrafakturen kamen wohl auch durch die Distanz zu den großen frankoflämischen und italienischen Produktionszentren geistlicher Musik zustande – tatsächlich und paradoxerweise als Vorreiter einer Entwicklung.

Die Funktionalisierung der Motette als *cantus ecclesiasticus* – oder allgemeiner gesprochen, als geistliche Musik – ist nämlich, wie schon einleitend bemerkt, der bemerkenswerteste Zug in der Gattungsgeschichte zwischen 1400 und 1500: Während Motetten zuvor auch der Liebeslyrik oder der moralischen Scheltrede gewidmet sind, und während in unserem Zeitraum die sogenannte isorhythmische Motette in erster Linie der religiös-politischen Repräsentation vorbehalten ist, werden Textwahl und Funktion der Motette zunehmend und nach 1450 vorwiegend geistlich¹⁷, wiewohl sich politische Nebenbedeutungen je nach Aufführungskontext ergeben konnten.

Nicht weniger prophetisch erscheint der Verzicht des Anonymus Staehelin auf eine nähere Definition dessen, was die musikhistorische Forschung seit Friedrich Ludwig als ‚Isorhythmik‘ bezeichnet. Auch wenn der Verzicht auf eine Charakterisierung der

14 Wenn er erklärt, dass die *musica simplex* und die *musica mensurata* (also die Kunst der zeitlich regulierten Mehrstimmigkeit) beide in der *musica ecclesiastica* zusammenwirkten: „tertium genus est, quod ex istis duobus efficitur“ (ROHLOFF, *Quellenhandschriften* [wie Anm. 8], 47).

15 FRANZ KÖRNDLE, „Die Bulle *Docta sanctorum patrum*. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung“, in: *Die Musikforschung* 63 (2010), 147–165.

16 Siehe beispielsweise DAVID FALLOWS, „Songs in the Trent Codices: An Optimistic Handlist“, in: NINO PIRROTTA/DANILO CURTI (Hgg.), *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta*, Trient 1986, 170–179; DERS., *A Catalogue of Polyphonic Songs*, Oxford 1999, v. a. 569–603.

17 So die ebenso vielzitierte wie – trotz aller Interpretationen – hoffnungslos vage und unzulängliche Definition des Tinctoris: „Motetum est cantus mediocris: cui uerba cuiusuis materiae sed frequentius divinae supponuntur.“ Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitionum*, Treviso 1495 (Faksimile-Ausgabe: Leipzig 1983), fol. bi^v.

Manipulationen von *color* (also einer festgelegten Folge von Tonhöhen) und *talea* (also einer festgelegten Folge von Tondauern) vielleicht einfach nur pragmatischer Kürze und didaktischer Vorsicht geschuldet sein mag, ist die Offenheit der Formulierung doch sehr glücklich, denn eben das allmähliche Zurückweichen isorhythmischer Verfahren ist, wie eingangs erwähnt, das charakteristischste Merkmal der kompositionstechnischen Transformation, der die Gattungskonstituenten zwischen 1420 und 1450 unterzogen werden. Dagegen ist eine Unterscheidung des Tenors (oft auch des Bassus) von den übrigen Stimmen durch das Fehlen der *prolatio*, also durch den Verzicht auf den Dauernwert der Minima (oder kleinerer Werte), für das nicht-isorhythmische Repertoire zwar nicht mehr maßgebend, aber doch erstaunlich oft noch festzustellen.¹⁸ Zumindest eine Tendenz zu einer Bewegung des Tenors in langen Notenwerten bleibt bis ins 16. Jahrhundert bestehen, und gerade in der Devotionsmotette.

Bevor wir uns dieser zuwenden (wobei eine Arbeitsdefinition in Abschnitt 6 nachgeliefert wird), muss jedoch die ‚alte‘ Motette erörtert werden, um die wesentlichen Momente ihrer Gattungspoetik im Gegensatz zur ‚neuen‘ Motette deutlicher hervortreten zu lassen. Der besseren Vergleichbarkeit halber wird dabei jeweils eine Komposition untersucht, die auf die Marienantiphon *Alma redemptoris mater* Bezug nimmt.

3. DIE ‚ALTE‘ MOTETTE UND DIE POETIK DER ISORHYTHMIE

Bis jetzt haben wir – durchaus im Einverständnis mit der vorherrschenden musikhistoriographischen Tradition – recht pauschalisierend von „der“ isorhythmischen Motette als Synonym für eine im 14. Jahrhundert vorherrschende, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts immer noch beeindruckend vital erscheinende Gattungskonfi-

18 Siehe beispielsweise, um nur die Trienter Codices als Quellen zentraleuropäischer Provenienz zu nennen (die auch bequem online einsehbar sind: *Manoscritti musicali trentini del '400*, <http://www.trentinocultura.net/portal/server.pt/community/manoscritti_musicali_trentini_del_'400/814/home_page>, 16.9.2014): Leonel Powers *Ave regina celorum, ave domina* in *Tr92*, fol. 134v–135r und fol. 173v–174r (ediert in *Lionel Power Complete Works. I: Motets*, hg. von CHARLES HAMM [Corpus Mensurabilis Musicae 50], o. O. 1969, Nr. 7), Guillaume Dufays *Ave regina celorum, ave domina* (I) in *Tr87*, fol. 154v (ediert in *Guglielmi Dufay Opera Omnia V: Compositiones liturgicae minores* [Corpus Mensurabilis Musicae 1-V], hg. von HEINRICH BESSELER, Rom 1966, Nr. 49) und Dufays *Ave regina celorum, ave domina* (II), in *Tr88*, fol. 327v–329r (ebda., Nr. 50). In allen diesen Werken bewegt sich der Tenor im Durchschnitt in wesentlich längeren Notenwerten als die Oberstimmen, obwohl auch hier Minima auftreten. In keinem dieser Stücke ist der Tenor Träger des Cantus firmus (Dufays *Ave regina* [I] hat gar keinen Cantus firmus). – Jede dieser Kompositionen ist darüber hinaus auch in anderen Handschriften überliefert.

guration gesprochen. Indes hat Margaret Bent jüngst mit guten Argumenten gegen den Terminus Einspruch erhoben und nachgewiesen, dass er, wörtlich genommen, meistens unzutreffend ist und die „variety rather than the sameness of strategies of motet composition in the 14th and 15th centuries“ geradezu verdeckt.¹⁹ In der Tat sind nur wenige Stücke im wörtlichen Sinne ‚isorhythmisch‘, was streng genommen ja impliziert, dass sie ihre *taleae* bei wechselnden *colores* (oder auch nur einem einzigen, durchgehenden *color*) exakt wiederholen. Häufiger sind Stücke, die die *talea* beispielsweise durch Mensurwechsel oder proportionale Verkürzung variieren. Außerdem unterschlägt der Begriff der Isorhythmie die strukturell ebenso entscheidende Rolle der *colores*, und ebenso, dass auch im 14. Jahrhundert andere technische Verfahren möglich waren, die als ‚nicht-isorhythmisch‘ über einen Kamm geschoren werden.²⁰

So einleuchtend und scharfsichtig diese Argumente Bents sind, hier wird dennoch zum Zweck leichter Verständigung am Begriff der isorhythmischen Motette festgehalten; Isorhythmik sei daher als *pars pro toto* für eine Vielfalt kompositorischer Verfahren verstanden. Ich bestreite nicht die Notwendigkeit zu differenzieren; hier geht es jedoch darum, die Gemeinsamkeiten der ‚neuen‘ Motetten aufzuzeigen, welche diese von den ‚alten‘ unterscheiden.

Die Vielfalt der von Bent aufgezeigten Strategien geht von einer einzigen, freilich zu den kunstvollsten Ausfaltungen fähigen Formidee aus: der Wiederholung oder wiederholenden Abwandlung eines Gegebenen als strukturbildendem Moment, wobei dieses Gegebene meist durch eine präkompositorische Differenzierung von Abfolgen rhythmischer und diastematischer Einheiten bestimmt wird.²¹ Immer geht es darum, mindestens eine fest gefügte Vorgabe, meistens deren zwei (etwa *talea* und zugleich *color*) in kunstvollem Konstruktivismus zu variieren oder zu permutieren – sei es durch eine Notation, die dank wechselnder Mensuren mehrfach interpretier-

19 MARGARET BENT, „What is Isorhythm?“, in: DAVID BUTLER CANNATTA/GABRIELA ILNITCHI CURRIE/RENA CHARNIN MUELLER/JOHN LOUIS NÁDAS (Hgg.), *Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner* (Miscellanea 7), Middleton (Wisconsin) 2008, 121–143, 137. Zur Entwicklung des Terminus ‚isorhythmisch‘ bei Friedrich Ludwig von einem eher ad hoc angewandten, präzisen Begriff zu einer eher generell (und entsprechend lose) verwendeten epochalen Gattungsbezeichnung vgl. ebda., 123–129.

20 „These include motets on song-form tenors, motets without pre-existing tenor, tenor derivations by retrograde or inversion, and more extreme cases of mensural manipulation“ (ebda., 128).

21 Man macht es sich nicht immer klar, dass es eine *talea* oder einen *color* an sich in den konkreten Kompositionen nicht geben kann. Tonhöhen und Tondauern treten in real notierter Musik immer gemeinsam auf; in klingender Musik sind sie mit den anderen Parametern Klangfarbe, Dynamik, Artikulation usw. vereint. Tonhöhe und Tondauer nicht nur theoretisch, sondern auch kompositorisch-praktisch unabhängig voneinander zu behandeln, ist eine der großartigsten geistigen Leistungen des mittelalterlichen musikalischen Denkens.

bar ist, durch die rhythmische Neuinterpretation diastematischer Folgen (Isomelik), durch kanonische, retrograde, inverse Verfahren. Dazu kommt das bekannte Merkmal der Mehrtextigkeit, wobei die Texte mit Ausnahme einiger Werke Dunstaples meist ad hoc geschaffen wurden. Das oft zu beobachtende subtile Verhältnis der poetischen wie der musikalischen Konstruktion zum *cantus prius factus* rechtfertigt es meines Erachtens, die isorhythmische Motette als Wort-Ton-Kunstwerk zu bezeichnen.²²

Die zwischen 1420 und 1450 entstandenen Werke Dufays zeigen fast die gesamte Spannweite an technischen Möglichkeiten – von der exakten Panisorhythmik in einfacher Wiederholung nach italienischer Manier (*Vasilissa ergo gaude/Concupivit rex*) bis hin zur Überlagerung dreier Cantus firmi in einer mensural gestuften ABA-Form mit freien, aber isomelisch geführten Oberstimmen (*Ecclesie militantis/Sanctorum arbitrio/Bella canunt gentes/Gabriel/Ecce nomen Domini*).²³ Diese staunenswerte, hier nur an zwei Beispielen umrissene Vielfalt demonstriert auch, dass die isorhythmische Poetik keineswegs erstarrt oder tot war. Als Wort-Ton-Kunstwerk war die isorhythmische Motette eine höchst lebendige Gattung – allerdings eine solche, in der die *musique naturelle* der Dichtung und die *musique artificielle*, wie sie Eustache Deschamps nannte, ihre relative Autonomie bewahrten.²⁴ Dahinter steht die künstlerische Haltung eines stetig raffinierteren konstruktivistischen Spiels (wie sie eben auch der zeitgenössischen französischen Literatur nicht unbekannt war), nicht nur mit den (scheinbar) direkt erfahrbaren musikalischen Elementen von Tonhöhe und Tondauer, sondern auch und gerade mit dem (scheinbar) ‚unhörbaren‘ Medium der

22 Zu einer Betrachtung der Motette des 14. Jahrhunderts als Wort-Ton-Kunstwerk vgl. exemplarisch die folgenden Studien: MARGARET BENT/DAVID HOWLETT, „*Subtiliter alternare*: The Yoxford Motet *O amicus/Percursoris*“, in: PETER M. LEFFERTS/BRIAN SEIRUP (Hgg.), *Studies in Medieval Music: Festschrift for Ernest H. Sanders = Current Musicology* 45–47 (1990), 43–84; MARGARET BENT, „Deception, Exegesis and Sounding Number in Machaut’s Motet 15 *Amours qui a le pouvoir/Faus samblant/Vidi dominum*“, in: *Early Music History* 10 (1991), 15–27 (ebda., 1–14 auch den Beitrag von KEVIN BROWNLEE, „Machaut’s Motet 15 and the *Roman de la Rose*“); DIES., „Polyphony of Texts and Music in the Fourteenth-Century Motet. *Tribum que non abhorruit/Quoniam secta latronum/Merito hec patimur* and Its ‚Quotations‘“, in: DOLORES PESCE (Hg.), *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, New York etc. 1997, 82–103.

23 Dabei verzichteten Dufays Werke häufiger auf die Mehrtextigkeit als in der Tradition üblich – oder sie erzielten Mehrtextigkeit durch die Verteilung eines einzigen Textes in zwei Hälften auf die beiden Oberstimmen. Vgl. DAVID FALLOWS, *Dufay* (The Master Musicians), London ²1987 (1982), 108, 111 f.

24 Eustache Deschamps, „L’art de dictier et de fere chansons, ballades, virelais et rondeaux (1392)“, in: *Ceuvres complètes de Eustache Deschamps publiés d’après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale*, hg. von GASTON RAYNARD, Paris 1891, 266–292. Dazu ROGER DRAGONETTI, „La Poésie ... ceste musique naturelle“. Essai d’exégèse d’un passage de l’Art de Dictier d’Eustache Deschamps“, in: DERS., *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genf 1986, 49–73.

musikalischen Notation, den Zeichen, Mensuren und Proportionen.²⁵ Zur Einheit der Gattung trug zweifelsohne bei, dass man sich in diesem kunstvollen Spiel gegenseitig zu übertrumpfen suchte, aber gerade deswegen innerhalb eines gemeinsamen kompositionstechnischen Denkraums bewegen musste; in dieser Hinsicht hat die zyklische Komposition des Messordinariums das Erbe der ‚alten‘ Motette angetreten.

Auch wenn hier die isorhythmische Motette nur recht pauschal als Hintergrund skizziert werden konnte, gegen den sich die neue Motette des frühen 15. Jahrhunderts abhebt, kann es gewiss nicht darum gehen, diesen Wandel entlang der früher so beliebten binären geistesgeschichtlichen Oppositionen wie ‚Mittelalter‘ und ‚Renaissance‘, ‚Scholastik‘ und ‚Humanismus‘ zu interpretieren. Die Motette wandelte sich, weil sich die soziokulturellen Milieus, in denen sie gepflegt wurde, und ihre funktionalen Anforderungen an die Musik wandelten. Auch wenn dieser soziokulturelle Kontext heute nur noch in Umrissen rekonstruierbar ist, geht die neue Funktionalität der Motette doch klar aus dem Befund der Quellen und Werke hervor.

Zumindest ein Blick sei auf eben jene Motette geworfen, die in dem in Abschnitt 2 zitierten Traktat als ein Beispiel für den *cantus ecclesiasticus* genannt worden war: das Philippe de Vitry zugeschriebene *Impudenter circumivi/Virtutibus laudabilis/Alma redemptoris mater*.²⁶ Die Bezeichnung als *cantus ecclesiasticus* im Traktat darf insofern

25 Zu diesem Aspekt vgl. auch WOLFGANG FUHRMANN, „Notation als Denkform. Zu einer Mediengeschichte der musikalischen Schrift“, in: KATRIN BICHER/JIN-AH KIM/JUTTA TOELLE (Hgg.), *Musiken. Festschrift Christian Kaden*, Berlin 2011, 114–135.

26 Edition: *Polyphonic Music of the Fourteenth Century I: The Roman de Fauvel, The Works of Philippe de Vitry, French Cycles of the Ordinarium Missae*, hg. von LEO SCHRADE, Monaco 1956, 91–96, Nr. 11. Zur Autorschaftsfrage (die Zuschreibung, übrigens nur zum Text, findet sich lediglich im verbrannten Straßburger Manuskript F-Sm C.22) vgl. BARBARA HAGGH, „Motets and Marian Worship in the 14th Century: Brussel, Algemeen Rijksarchief, Archief Sint-Goedele, 5170“, in: EUGEN SCHREURS/HENRI VANHULST (Hgg.), *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries – Alta Capella – Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century*, Leuven 1998 = *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997), 53–66, 55–57 (dort die weitere Literatur und Überblick über die Quellen). LORENZ WELKER weist darauf hin, dass der Kompilator des Straßburger Manuskripts gelegentlich populäre Stücke „einem berühmten Namen zuordnete“ (Art. „Straßburg Ms. C.22 [222 C.22]“, in: *MGG*₂, Sachteil 8 [1998], 1859–1863, 1862), was einen gewissen Schatten auf die Zuschreibung wirft. (Welkers Basler Habilitationsschrift von 1993, *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Handschrift Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C.22*, bleibt unpubliziert und war mir nicht zugänglich.) KARL KÜGLE, Art. „Vitry, Philippe de“, in: *MGG*₂, Personenteil 17 (2007), 58–67, ortet *Impudenter* den Werken „mit schwach abgesicherter Zuschreibung“ zu; etwas zuversichtlicher wird die Zuschreibung beurteilt durch MARGARET BENT/ANDREW WATHEY, Art. „Vitry, Philippe de“, in: *NGroveD2* 26 (2001), 803–813, 810. Zum Werk selbst vgl. die Analyse bei DANIEL LEECH-WILKINSON, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries* (Outstanding Dissertations in Music From British Universities), 2 Bde., New York-London 1989, 68–82.

Gültigkeit beanspruchen, als sich das Stück aufgrund seiner geistlichen, und zwar marianischen Ausrichtung auch in einem Brüsseler Fragment des späteren 14. Jahrhunderts findet, das Teil eines marianischen *liber motetorum* gewesen zu sein scheint.²⁷ Obwohl das Stück wohl schon Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden ist, war es, wie nicht nur der Anonymus Staehelin, sondern auch die Überlieferung in I-IV 115 und F-APT Trésor 16bis zeigt, im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert noch durchaus präsent. Für unsere Fragestellung ist es aber vor allem deswegen interessant, weil seinem Tenor eben die Marienantiphon *Alma redemptoris mater* zugrunde liegt, eine Melodie, die auch in der Devotionsmotette eine wesentliche Rolle spielt.

Eine ausführliche Analyse des Stücks, die hier aus Platzgründen leider unterbleiben muss, hätte nicht nur den literarischen Wert seiner Texte zur Sprache zu bringen, der sich auch in ihrer gesonderten Überlieferung zeigt²⁸ (was, wie Andrew Wathey bemerkt hat, ein Argument für de Vitrys Autorschaft darstellt²⁹); sie könnte auch den subtilen isorhythmischen Aufbau des Stücks über die erste Phrase der Chormelodie, eben die Textzeile „Alma redemptoris mater“, aufzeigen. Beim ersten Durchlauf des *color* ließe sich von ‚isoperiodischer‘ Organisation sprechen, bei der die Oberstimmen in jeder *talea* mit je identischer Phrasen- und Pausenlänge aktiv sind³⁰, markante Formpunkte in den Oberstimmen wiederum partiell isorhythmisch markiert werden. Die Wiederholung des *color* hingegen ist (mit geringen Abweichungen) panisorhythmisch organisiert.

Dass man beim Studium dieser und vergleichbarer Konstruktionen fast unausweichlich auf Zahlenverhältnisse stößt, ist keineswegs ein Zufall: Die künstlerische Faszination, die diese Gattungskonzeption über gut hundertfünfzig Jahre ausübte, bestand auch im Spiel mit klingenden Zahlen, das auf allen kompositorischen Ebenen, aber vor allem auf jener der Tondauer, getrieben wurde.³¹ Irgendwo zwischen individuellem *ingenium*, experimenteller Entdeckerfreude und einer Rückversicherung durch die numerologisch begründete Seinsordnung erfreuten sich die Komponisten daran, Zahlenverhältnisse und ihre klingenden Ergebnisse zu manipulieren.

27 Vgl. HAGGH, „Motets“ (wie Anm. 26).

28 A-Wn 883, D-LÜb 152 (zerstört), F-T 1397 (vgl. HAGGH, „Motets“ [wie Anm. 26], 57) und eben F-Sm C22. Vgl. ANDREW WATHEY, „The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance“, in: *Early Music History* 12 (1993), 119–150; DERS., „The Motet Texts of Philippe de Vitry in German Humanist Manuscripts of the Fifteenth Century“, in: JOHN KMETZ (Hg.), *Music in the German Renaissance*, Cambridge 1994, 195–201.

29 WATHEY, „The Motets“ (wie Anm. 28), 128. Vgl. auch ANDREW WATHEY, „Myth and Mythography in the Motets of Philippe de Vitry“, in: *Musica e storia* 1 (1998), 81–106.

30 Mit Ausnahme der ersten vier Messuren der ersten *talea*, in der das gleichzeitige Auftreten aller Stimmen als Eröffnungseffekt bevorzugt wurde. Zum Konzept der Isoperiodik bei de Vitry vgl. LEECH-WILKINSON, *Compositional Techniques* (wie Anm. 26), 33f. und 77–79.

31 Als Fallstudie vgl. BENT, „Deception“ (wie Anm. 22).

Hier kann jedoch nur vom Tenor und seinem Choralbezug die Rede sein (siehe Notenbeispiel 1). Der Tenor kann als das Zentrum der kunstvollen Organisation aufgefasst werden. So, wie die Texte der Oberstimmen sich mit unterschiedlich gestuftem poetischen und intellektuellen Anspruch im Lobpreis der Gottesmutter versuchen, das vom Tenor gesungen wird, so ist auch der ganze komplexe kontrapunktische Bau des Stücks letztlich auf die melodische Gestalt der Tenormelodie bezogen. Die Worte wie die Töne ‚konkordieren‘ seinem Gesang.³²

Aber mit der Marienantiphon *Alma redemptoris mater*, wie sie zum selbstverständlichen Erfahrungsbereich vieler Menschen – und keineswegs nur des Klerus – im Spätmittelalter gehörte, hat dieser Tenor nicht mehr allzu viel zu tun. Er isoliert deren erste Phrase, eben die Eröffnungsworte „Alma redemptoris mater“, als *color* aus dem Gesamtzusammenhang der Antiphon. Diese Phrase wird gedehnt, mit Pausen durchsetzt, die den melodischen Zusammenhang aufbrechen (so gleich zu Beginn bei der Isolierung des ersten Tons), und einer Rhythmisierung unterworfen, die mit ihrer mutmaßlichen Gestalt in der damaligen Choralpraxis wohl nichts mehr zu tun hatte. Auch die interne Phrasierung wird nicht berücksichtigt, der letzte Ton des „Alma“-Melismas mit dem Quintfall des „redempto(-ris)“ zusammengezogen usw. Durch den im gleichen Tonraum aktiven Contratenor wird die Melodiegestalt noch mehr verunklart.³³

Die Art und Weise, wie der Komponist hier die Marienantiphon *Alma redemptoris mater*, also einen der bekanntesten geistlichen Gesänge jener Zeit, zur Produktion seines Wort-Ton-Kunstwerks nützt, dabei aber ihre gestalthafte gesangliche Prägnanz rigoros seinen konstruktiven Interessen unterwirft, ist ganz und gar typisch. Die Verwendung desselben Choralausschnitts in der anonymen Motette *Apta caro plumis ingenii/Flos virginum, decus et species/Alma redemptoris mater*³⁴ ist, im kompositorischen Detail natürlich unterschiedlich, vom Gesamteffekt durchaus vergleichbar.³⁵

Abgesehen von stilistischen Unterschieden ändert sich dieser grundsätzliche Umgang mit den Marienantiphonen auch in den isorhythmischen Werken des frühen

32 „Primo accipe tenorem alicuius antiphone vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario; et debeat verba concordare de materia de qua fecere motetum [...]“, heißt es, auf den Text bezogen, bei Aegidius de Murino, *De motettis componendis*, siehe die Teiledition bei LEECH-WILKINSON, *Compositional Techniques* (wie Anm. 26), Bd. 1, 18–20, 19. Vgl. auch ALICE V. CLARK, *Concordare cum materia: The Tenor in the Fourteenth-Century Motet*, Ph.D. thesis, Princeton University 1996.

33 Dies umso mehr im – beide Stimmen in einer Linie zusammenfassenden – Solus Tenor, der freilich auch die isorhythmische Struktur zerstört.

34 Edition: *Polyphonic Music of the Fourteenth Century V* (wie Anm. 12), 17–23, Nr. 4.

35 Ein Überblick über Motetten mit Tenores aus dem Sanctonale bei ALICE V. CLARK, „Vernacular Dedicatory Motets in Fourteenth-Century France“, in: *Journal of Musicological Research* 20 (2000), 41–69, 46.

The image shows five staves of musical notation for a tenor voice part. The music is written in a single system with a 12/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes), rests, and phrasing slurs. The staves are numbered 8 at the beginning of each line.

Notenbeispiel 1: Tenorstimme der Motette (erster *color*), nach der Edition in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century I* (wie Anm. 26), 91–96, Nr. 11

By permission of Editions de l'Oiseau-Lyre, Monaco

15. Jahrhunderts nicht wirklich. Es ändert sich lediglich die Herkunft der Oberstimmen-Texte, die nun öfter dem traditionellen Repertoire entnommen werden.³⁶

Werfen wir einen Blick auf John Dunstaples *Ave regina celorum/Ave mater expers paris/Ave mundi spes Maria*³⁷ – schon deswegen, weil dieses Stück Seite an Seite mit den ‚neuen‘ Motetten in I-MOe α .X.1.11 überliefert ist, einer Quelle, auf deren Bedeutung im folgenden Abschnitt noch näher einzugehen sein wird. In vieler Hinsicht steht Dunstaples Werk den ‚neuen‘ Motetten in der Tat nahe: Der freie Fluss etwa der Oberstimme in den Mensuren 1–29, der die für das 14. Jahrhundert typischen kleinräumigen rhythmischen Muster zu vermeiden sucht, zumindest in direkter

36 Das ließe sich etwa an der einem gewissen „Billart“ zugeschriebenen Motette *Salve virgo virginum/Vita via veritas/Salve regina* in GB-Ob Canon. Misc. 213 zeigen. Siehe das Faksimile *Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Misc. 213*, hg. von DAVID FALLOWS (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 1), Chicago-London 1995 (hier: fol. 114v–115r), und die Edition in *Polyphonia Sacra: A Continental Miscellany of the Fifteenth Century*, hg. von CHARLES VAN DEN BORREN, Burnham (Bucks.) 1932 (21963), 159–166, Nr. 24. Eine genauere analytische Studie zu diesem Werk bereite ich derzeit vor.

37 Edition: *John Dunstable, Complete Works*, hg. von MANFRED BUKOFZER, revidierte zweite Auflage von MARGARET BENT, IAN BENT und BRIAN TROWELL (Musica Britannica 8), London 1970, 62–64, Nr. 24.

Wiederholung, und gelegentlich (M. 3/4, 17/18) über die Begrenzung der Mensur hinaustritt – Besslers berühmter Stromrhythmus³⁸ – könnte so wohl auch in einer nicht-isorhythmischen Motette Dunstaples stehen. Und das Zitat des marianischen Gesangs – eine Sequenz, keine Antiphon³⁹ – im Tenor ist in den progressiv verkürzten Rhythmen gewiss klarer wahrzunehmen als bei (Pseudo-)de Vitry. Aber auch hier reißt Dunstaple die gesungenen Wörter in Einzeltöne auseinander („Ave – e“, „mi – tis“), auch hier wird der scheinbar freie Rhythmus der ersten *talea* in den beiden Oberstimmen getreulich repliziert (sodass die beiden ersten Abschnitte der Motette, M. 1–32 und 33–64, zueinander in panisorhythmischem Verhältnis stehen), auch hier resultiert die Überlagerung dreier Texte in akustischer Unverständlichkeit – auch wenn selbige in den beiden ersten Abschnitten auf die Sequenz *Ave regina celorum, ave decus angelorum* zurückgehen, in den beiden letzten auf die Sequenz *Ave mundi spes*; deren Beginn liegt dem Tenor zugrunde, wobei der Superius zuletzt noch den Text ihres ersten Versikels aufgreift (und bei der letzten, im Tenor nicht verwendeten Zeile sogar die Melodie zu paraphrasieren scheint). Die Verwendung präexistenter Texte, zu Beginn des 15. Jahrhunderts noch eine englische Spezialität, wird sich bald zu einem Kennzeichen der ‚neuen‘ Motette entwickeln, aber in anderer Weise als bei diesem Stück.

Wie lassen sich gegenüber diesem relativ kohärenten kompositorischen Denkraum der isorhythmischen Motette die ‚neuen‘ Motetten des 15. Jahrhunderts charakterisieren? Diese neuen Motetten verwenden die Wiederholung eines Gegebenen nicht in ähnlich grundlegender Weise zur Strukturbildung, obwohl ihnen natürlich die Wiederholung als formales Verfahren nicht grundsätzlich fremd ist; aber auch dort, wo, wie etwa zu Beginn von Dufays (freilich später, erst in den 1460er Jahren komponiertem) *Ave regina celorum* (III), größere Abschnitte wiederholt werden, werden sie doch nicht als eine (gleiche oder analoge) Abfolge von diastematischen und rhythmischen Einheiten verstanden, sondern als eine Abfolge *melodischer* Phrasen, die als solche in freier Wiederholung leicht variiert werden, wobei einzelne Töne oder Phrasen unsystematisch gelängt oder verkürzt werden (können). Die Trennung von *color* und *talea* zum Zweck kompositorischer Manipulation ist den neuen Motetten eher fremd, stellt jedenfalls kein notwendiges Verfahren dar. Die neuen Motetten unterscheiden sich, trotz mancher Grenzfälle, zumindest zwischen

38 HEINRICH BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, nach hinterlassenen Revisionen des Verfassers hg. und ergänzt von PETER GÜLKE, Leipzig 1974 (1950), Kapitel VII: „Der neue Stromrhythmus“, 109–124.

39 Dunstaple hat ihre fünfte Strophe, „Ave gemma celi luminarium/Ave Sancti Spiritus sacrarium“, als Tenorgrundlage seiner isorhythmischen Motette *Gaude virgo salutata/Gaude virgo singularis/Ave gemma* verwendet (vgl. DUNSTABLE, *Complete Works* [wie Anm. 37], 74–77, Nr. 28).

etwa 1420 und 1450 auch in einer Reihe weiterer Aspekte von der traditionellen Motettenform: Sie sind im Allgemeinen in Umfang wie Stimmzahl eher klein dimensioniert, basieren auf nur einem Text und verzichten nicht selten auf eine deutliche Unterscheidung des Tenors von den übrigen Stimmen.⁴⁰ In fast jeder anderen stilistischen oder kompositionstechnischen Hinsicht sind sie hingegen kaum auf einen Nenner zu bringen.

4. ‚NEUE‘ MOTETTEN IN *ModB*

Dieser Prozess der Ausdifferenzierung dessen, was im 15. Jahrhundert als Motette verstanden werden konnte, hat in der Forschung einige Verwirrung geschaffen, auch terminologisch. Darum empfiehlt es sich, darauf zu achten, wie die Zeitgenossen den Begriff verwendeten, weshalb an dieser Stelle ein Blick auf das um die Jahrhundertmitte entstandene, eben schon im Zusammenhang mit Dunstaples *Ave regina celorum/Ave mater expers paris/Ave mundi spes Maria* erwähnte Manuskript I-MOe $\alpha.X.1.11$ (im Folgenden: *ModB*) notwendig ist.⁴¹ *ModB*, eine für den Gebrauch einer geistlichen Institution bestimmte Handschrift – ob für die Hofkapelle von Ferrara (Lockwood) oder die päpstliche Kapelle im Florentiner Exil (Phelps), steht hier nicht zur Debatte⁴² –, ist für die Diskussion zur Gattungsgeschichte der Motette von zentraler Bedeutung, weil in ihrem – nur fragmentarisch erhaltenen – Index die Motetten ausdrücklich mit dem Hinweis „Hic Incipiunt . Motteti .“ von der vorhergehenden Werkgruppe – den Antiphonen – abgegrenzt werden (im Manuskript selbst wird

40 Nicht-isorhythmische Motetten sind schon um 1400 komponiert worden, etwa Ciconias *O felix templum jubila*. Diese Werke sind allerdings stilistisch und funktional den isorhythmischen Motetten stark verwandt, und die Frage, warum manche ‚repräsentative‘ Stücke frei komponiert werden und andere einen ‚organisierten‘ Tenor verwenden, wäre eine Untersuchung wert.

41 Vgl. CHARLES HAMM/ANN BESSER SCOTT, „A Study and Inventory of the Manuscript Modena, Biblioteca Estense, $\alpha.X.1.11$ (Modena B)“, in: *Musica Disciplina* 26 (1972), 101–143. Eine detaillierte Studie bei CUMMING, *Motet* (wie Anm. 3), 49–54; vgl. auch die Fußnote 43. Im Folgenden wird die alte (römische) Foliierung der Handschrift zuerst, dann die neue (arabische) zitiert.

42 Für die These eines Ferrareser Ursprungs von *ModB* hatte LEWIS LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford 1984 plädiert. Die revidierte Neufassung (New York 2009, 55–68) enthält eine Auseinandersetzung mit den Thesen von MICHAEL PHELPS, *A Repertory in Exile: Pope Eugene IV and the MS Modena, Biblioteca Estense Universitaria, alpha. X.1.11*, Ph. D. thesis, New York University 2008, fällt aber kein abschließendes Urteil. Vgl. auch JAMES HAAR/JOHN NÁDAS, „The Medici, the Signoria, the Pope: Sacred Polyphony in Florence, 1432–1448“, in: *Recercare* 20 (2008), 25–93, die ebenfalls für einen florentinischen Ursprung des Manuskripts plädieren.

keine deutliche Zäsur gesetzt).⁴³ Einen knappen Überblick über den Bestand von *ModB* im ursprünglichen Zustand des Manuskripts zeigt Tabelle 1.

25 Hymnen
1 Te Deum
1 In exitu Israel
2 Benedicamus domino
8 Magnificat
8 Antiphonen
1 Offertorium BMV
2 Antiphonen
1 Offertorium BMV
70 Motetten

Tabelle 1: Repertoirestruktur von *ModB*

Die Organisation des Manuskripts, zumindest soweit wir sie rekonstruieren können, folgt offenbar liturgischen Gesichtspunkten. Dem Abschnitt über Motetten gehen eine Reihe von liturgischen Gattungen voran, die zumindest im Fall der Hymnen ansatzweise am Ablauf des Kirchenjahrs orientiert sind. Eine Unterscheidung zwischen Offizium und Messe wird nicht erkennbar, obwohl die meisten der enthaltenen Stücke plausibel der Vesper zugerechnet werden können; daneben stehen freilich ein Te Deum und zwei Offertorien. All dies sind Gattungen, die aus der liturgisch gebundenen Einstimmigkeit erwachsen und sich an deren melodischen Vorlagen meist deutlich orientieren. Es handelt sich hier um kompositorisch fast durchgängig bescheidene liturgische Gebrauchspolyphonie, oft auf Fauxbourdon-Basis.⁴⁴

43 I-MOe α .X.1.11, Index, S. iii (moderne Paginierung). Ein Faksimile des Index bei LAURENZ LÜTTEKEN, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit* (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 4), Hamburg-Eisenach 1993, 137–142; vgl. dort auch die Diskussion 136, 143. Eine Abbildung von Seite iii auch bei HAAR/NÁDAS, „The Medici“ (wie Anm. 42), 64 (plate 9).

44 Eine Ausnahme, die die Regel bestätigt, bietet Johannes Fedés Antiphon für den hl. Dominikus, *O lumen ecclesie* – eine Paraphrase einer auf verschiedene Texte gesungenen Chormelodie mit Duo-Bildungen, einem imitierenden Abschnitt in Proportio tripla etc.: *ModB*, fol. 48v–49r (51v–52r; Transkription bei MASAKATA KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers in the Fifteenth Century*, Ph. D. thesis, Harvard University 1966, Bd. 2, 159–162). Man könnte vermuten, dass es sich bei diesem kunstvollen Stück um ein Fragment aus einem ehrgeizigen Propriumzyklus handelt, dem dann auch Fedés *Magne pater Sancte Dominice* (*ModB*, fol. 52r [49r]; KANAZAWA, Bd. 2, 163 f.) zugehören würde: ein allerdings sehr viel einfacheres, aber nicht simplizistisches Fauxbourdonstück.

Hiervon weicht nun eben der mit den Worten „Hic Incipiunt Motteti“ beginnende Abschnitt ab. Eine einheitliche liturgische Zwecksetzung ist nicht erkennbar, und der einzige gemeinsame *musikalische* Aspekt der unter dieser Rubrik versammelten Kompositionen ist, dass sie fast durchwegs einen höheren Kunstanspruch, eine differenziertere Satztechnik aufweisen als die vorhergehenden Stücke. Es empfiehlt sich also, sachlich wie musikalisch, zwischen der Motette und den kleineren Stücken liturgischer Polyphonie zum Gebrauch in Proprium und Offizium zu unterscheiden. Und es ist einer der problematischsten Aspekte der allzu oft zitierten Definition des Iohannes Tinctoris, dass diese Unterscheidung nicht gemacht wird.⁴⁵

Von den isorhythmischen und nicht-isorhythmischen Motetten dieses Manuskripts – diese Unterscheidung ist in keinem einzigen Fall problematisch – interessieren uns primär die letzteren, wobei in der folgenden Aufstellung nur der primäre Zustand des Manuskripts berücksichtigt wird (vgl. Tabelle 2).

Die 46 nicht-isorhythmischen Motetten dieses Manuskripts sind mit einer Ausnahme – Dufays *Mirandas parit*, dessen humanistischer Text Städtelob als Frauenlob gestaltet – allesamt vom Text her klar der geistlichen Sphäre zuzuordnen. Das mag bei einem offenbar für den Gebrauch einer kirchlichen Institution oder Hofkapelle bestimmten Manuskript als triviale Erkenntnis erscheinen. Doch ein Blick auf die 23 – mit den beiden Nachträgen 25 – isorhythmischen Werke zeigt, dass hier nicht wenige Stücke aufgenommen worden waren, deren Texte klar Bezug auf weltliche Ereignisse nahmen, wie immer auch eingebettet in einen religiösen Sinn stiftenden Horizont: Genannt seien nur Dufays *Salve flos tusce gentis*, *Supremum est mortalibus*, *Nuper rosarum flores*, Binchois' *Nove cantum melodie* oder Dunstaples *Preco prehemencie*. Dagegen findet sich keine der ‚neuen‘ politischen Motetten, eben mit Ausnahme von *Mirandas parit*, in dem Manuskript. Offensichtlich machte die Eintextigkeit – die zuvor zwar nicht unbekannt, aber eben auch nicht die Regel gewesen war – empfindlicher gegen nicht-religiöse Inhalte.

45 Vgl. Anm. 17. Obwohl, wie REINHARD STROHM, „Sprechhandlungen. Zur Sonderstellung und Geschichte der Motette im 15. Jahrhundert“, in: *Normierung und Pluralisierung* (wie Anm. 4), 35–55, 43 (Anm. 19), scharfsinnig angemerkt hat, die Definition „Motetum est cantus mediocris“ ja keineswegs bedeutet, dass umgekehrt jeder „cantus mediocris“ eine Motette darstellt, suggeriert die Dreiteilung „cantus magnus“ = Messordinarium, „cantus mediocris“ = Motette und „cantus parvus“ = weltliches Lied doch eine vollständige Taxonomie.

weltlich	geistlich			andere Heilige ohne c. f.	mit c. f.	mit c. f.
	Maria	ohne c. f.	mit c. f.			
Dufay, <i>Mirandas parit</i>	Dufay, <i>Flos florum</i> ; Anon., <i>Salve regina peccatorum medicina</i> ; Power, <i>Gloriose virginis</i> ; Dunstaple, <i>Quam pulchra es</i> ; Dunstaple, <i>Salve regina</i> ; Dunstaple, <i>Sancta dei genitrix</i> ; Dunstaple, <i>Beata mater</i> [in Tr87 Binchois zugeschrieben]; Dunstaple, <i>Salve regina mater mire clementie</i> ; Pyamour, <i>Quam pulchra es</i> ; Power, <i>Ibo michi ad montem mire</i> ; Forest, <i>Tota pulchra es</i> ; Plummer, <i>Tota pulchra es</i> (I) [STROHM, <i>Late Medieval Bruges</i> (wie Anm. 83), 133: „The chant, a responsory from the Song of Songs, is ornamented in the top voice.“]; Stone, <i>Tota pulchra es</i> ; Plummer, <i>Descendi in hortum</i>	Dufay, <i>Alma redemptoris mater</i> (II); Dufay, <i>Ave regina celorum</i> (II); Binchois, <i>Ave regina celorum, mater regis</i> ; Power, <i>Salve regina</i> [in Tr90 und 92 auch Dunstaple zugeschrieben]; Choralvorlage nur in den drei Schlussinvokationen verwendet]; Forest, <i>Alma redemptoris mater</i> [der zweite Text, <i>Anima mea liquefacta est</i> , nur in ModB – und nicht in den Parallelüberlieferungen Ao, Q15 oder Tr90 – als Incipit im Contraatenor]; Dunstaple, <i>Ascendit Christus/Alma redemptoris mater</i> ; Dunstaple, <i>Speciosa facta es</i> ; Dunstaple, <i>Alma redemptoris mater</i> [in Ao Power zugeschrieben]; Dunstaple, <i>Ave regina celorum</i> ; Stone, <i>Ibo michi ad montem mire</i> ;	Dufay, <i>O beate Sebastiane</i> ; Dufay, <i>O proles Hispanie/O sidus Hispanie</i> ; Dunstaple, <i>Gaude virgo Katerina</i> ; Dunstaple, <i>Cruce fidelis</i> ; Dunstaple, <i>O cruce gloriosa</i> [+ <i>O cruce splendidior</i>]	–		

weltlich	geistlich		
	Maria	andere Heilige	mit c. f.
<p>ohne c. f.</p> <p><i>meum</i> [in <i>OH</i>, fol. 56v Forest zugeschrieben]; Plummer, <i>Qualis est dilectus</i> [in <i>OH</i>, fol. 56v–57r Forest zugeschrieben]; Power, <i>Salve sancta parens, speciosa regina</i>; Power, <i>Mater ora filium</i>; Power, <i>Anima mea liquefacta est</i>; Dunstaple, <i>Gloria sanctorum decus</i>; Dunstaple, <i>Salve mater salvatoris</i> [in <i>T92</i>, fol. 193v–195r Power zugeschrieben]; Forest, <i>Ave regina celorum</i>; Plummer, <i>Tota pulchra es</i>; Standley, <i>Virgo prefulgens omnia</i> [in <i>T92</i>, fol. 195v wenig überzeugend Binchois zugeschrieben]; Dunstaple, <i>Alma redemptoris mater</i> (1) [in <i>Q15</i>, Faszikel 20, fol. 7v–8r Power zugeschrieben].</p>	<p>mit c. f.</p> <p>Power, <i>Quam pulchra es</i> [Choralincipit nur in den ersten drei Superius-Takten verarbeitet]; Dunstaple, <i>Sancta Maria non est tibi similis</i>; Dunstaple, <i>Sub tuam protectionem</i>; Power, <i>Anima mea liquefacta est</i> [zu Bezügen u. a. zu den Choralvorlägen <i>Anima mea</i> und <i>Alma redemptoris</i> vgl. SHAI BURSTYN, „Power’s <i>Anima mea</i> and Binchois’ <i>De plus en plus</i>: A Study in Musical Relationships“, in: <i>Musica Disciplina</i> 30 (1976), 55–72]; Dunstaple, <i>Beata dei genitrix</i> [in <i>Q15</i>, fol. 282v–283r Binchois zugeschrieben]; Dunstaple, <i>Sancta Maria succurre miseris</i>.</p>	<p>ohne c. f.</p>	<p>mit c. f.</p>

Tabelle 2: Nicht-isorhythmische Motetten in *ModB* (nach ihrer Reihenfolge im Manuskript; Schreibweisen von Komponistennamen sind standardisiert)

Von diesen 45 religiösen nicht-isorhythmischen Motetten sind nicht weniger als 40 Maria gewidmet, die restlichen fünf anderen Heiligen bzw. der Kreuzesverehrung.⁴⁶ Sofern die Stücke auf den Text und/oder die Melodie einer Choralgrundlage zurückgreifen, handelt es sich mit großer Mehrheit bei dieser Grundlage um eine Antiphon; nur zwei (cantus-firmus-freie) Motetten beruhen auf einem Sequenztext (Dunstaple, *Gloria sanctorum deus* und *Salve mater salvatoris*). Zumindest 17 der Marienmotetten, also rund die Hälfte, verwenden auch eine Choralmelodie. Unter den (wenigen) Heiligenmotetten nimmt, soweit ich sehe, keine auf eine Choralmelodie Bezug.

Musikalisch sehen wir hier eine ausgesprochen bunte Mischung vor uns. Gleich am Anfang, der von Werken Guillaume Dufays beherrscht wird, gibt es eines der herausragendsten Beispiele dafür, was Robert Nosow die „florid motet“ und Julie Cumming die „cut-circle motet“ nannte – *Flos florum*, deren ausgesprochene Oberstimmen-Dominanz freilich in imitatorischen Zwischenspielen aufgebrochen wird.⁴⁷ Es folgt ein *Alma redemptoris mater*, das die zugrunde liegende Marienantiphon auch musikalisch paraphrasiert, gleichfalls in der Oberstimme, doch ist diese nicht durchweg so virtuos behandelt wie in *Flos florum*.⁴⁸ Textlich an ein Responsorium angelehnt⁴⁹, doch ohne musikalisch auf selbiges zu verweisen, ist Dufays *O beate Sebastiane*, dessen Akzidentien als Verweis auf die Pfeilwunden des Märtyrers gedeutet wurden⁵⁰. Diese Stücke sind alle dreistimmig; vierstimmig und zweitextig, auch von der Textur her anders gedacht, ist Dufays Motette zu Ehren des heiligen Antonius von Padua, *O proles Hispanie/O sydus Hispanie*, auf einen Text von Julian von Speyer, dessen zweiter Text in *ModB* in den beiden Contratenores notiert ist; hier ist das Werk sicherlich im Zusammenhang mit Dufays dreistimmiger Messe zu Ehren desselben Heiligen entstanden und war möglicherweise als Teil der Vesper bestimmt.⁵¹

Dufays beherrschende Stellung unter den kontinentalen Motettenkomponisten in *ModB* fällt auf; unter den ‚neuen‘ Motetten ist nur ein einziges weiteres Werk, Binchois’ reizvolle Adaption der Antiphon *Ave regina celorum, mater regis angelorum*, zu nennen. Auch die englischen Werke reichen an die Vielfalt und stilistisch-technische Differenziertheit von Dufays Motetten nicht heran, obwohl sie teilweise entschieden

46 Unter diese 40 marianischen Motetten rechne ich auch die 14 Hohelied-Vertonungen. Vgl. Anm. 72.

47 NOSOW, *Motet Styles*; CUMMING, *Motet* (beide wie Anm. 3).

48 Vgl. zu diesem Stück Abschnitt 9.

49 NOSOW, *Motet Styles* (wie Anm. 3), 231.

50 KAROL BERGER, „The Martyrdom of St Sebastian: The Function of Accidental Inflections in Dufay’s ‚O beate Sebastiane‘“, in: *Early Music* 17 (1989), 342–357. Das Stück ist möglicherweise als Seitenstück zu Dufays (nicht in *ModB* überlieferter) isorhythmischer Motette *O sancte Sebastiane/O martyr Sebastiane/O quam mira refulsit gratia/Gloria et honore* entstanden.

51 FALLOWS, *Dufay* (wie Anm. 23), 190 f.

andere Wege gehen (etwa in der weitaus freieren Behandlung der Choralvorlage). Dufays Motettenschaffen kann daher als paradigmatisch für das gelten, was im Bereich der ‚neuen‘ Motette überhaupt möglich war. Und wenn wir die Spannweite seiner ca. 1420–1450 entstandenen Werke überblicken, wie sie sich aufgrund der beschriebenen Kriterien auch in anderen Manuskripten identifizieren lassen, so stehen wir, selbst wenn wir von weltlichen Fällen wie dem exzentrischen *Iuvenis qui puellam* absehen, vor einer geradezu unüberschbaren Vielfalt verwendeter Techniken und Texte: freie Devotionstexte (*Ave virgo quae de caelis*, *Flos florum*, *Gaude virgo mater christi*), ein Responsorium (*O beate Sebastiane*), ein weiterer Devotionstext als – pädagogisch intendierter? – Mensurkanon (*Inclita stella maris*)⁵², Antiphonen mit oder ohne Verarbeitung des zugehörigen Cantus firmus (*Ave regina celorum* [I] und [II], *Alma redemptoris mater* [I] und [II]), das technisch durch die multiple Cantus firmus-Verarbeitung besonders interessante *Anima mea liquefacta est*, das doppeltextige *O proles Hispanie/O sydus Hispanie* oder die erste Stanza des letzten Gedichts aus Petrarcas *Canzoniere* (*Vergene bella*). Die Beispiele bestätigen so nur nochmals eine bereits getroffene Feststellung: Eine Definition dieser ‚neuen‘ Motette aufgrund rein innermusikalischer, kompositionstechnischer Kriterien ist nicht möglich.

5. DIE POLYPHONE MARIENANTIPHON UND IHR ‚LITURGISCHER‘ STATUS ALS PROBLEM DER FORSCHUNG

Aus dieser Vielfalt sei nun ein Typus herausgegriffen, der mir zentral scheint für die Frage nach dem Wandel der Gattung in diesen kritischen Jahrzehnten der europäischen Musikgeschichte. Es gibt nämlich unter den in *ModB* versammelten Stücken und auch in anderen Manuskripten eine bestimmte Gruppe von Werken, die in merkwürdiger Weise hybrid erscheinen. Das sind jene Motetten, die an einen liturgischen Gesang anschließen, im Text vor allem, immer wieder aber auch in der Bezugnahme auf die an diesen Text gebundenen Melodien – also Stücke, die einen nicht unbeträchtlichen Teil des in *ModB* versammelten Repertoires ausmachen. Liturgisch gesehen handelt es sich, wie wir sahen, vor allem um Marienantiphonen, deren kompositorische Verarbeitung sich zwar qualitativ, aber nicht grundsätzlich von den übrigen Antiphonparaphrasen unterscheidet. Sie gehören somit gleichsam mit einem Fuß in die liturgische Polyphonie, werden aber zugleich von den Handschriftenschreibern

52 Diese – keineswegs zwingende – Vermutung bezieht sich auf die Bemerkung im Contratenor der einzigen Quelle: „Non potest cantari nisi pueri dicant fugam“ (*Q15*, fol. 195v–196r, Nr. 174). Das Stück kann auch ohne Realisierung des Kanons aufgeführt werden, dann aber eben ohne diesen Contratenor.

bzw. -redaktoren konsequent als Motetten behandelt, wie sich etwa auch mit einem Blick auf das etwas frühere Manuskript *Q15* zeigen ließe.⁵³

Genau diese Werke sind in allererster Linie für die Verwirrung verantwortlich, die die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Wandel der Gattung Motette bis in die jüngste Gegenwart hinein prägt. So wurden etwa Motetten über Marienantiphonen als liturgische Stücke eingeordnet, anderes als Lauda oder mit historisch ganz unbegründbaren Etiketten wie „Cantilena“ oder „song-motet“ bezeichnet. Ich nenne nur ein paar Beispiele.⁵⁴ Heinrich Bessler verteilte in seiner Dufay-Gesamtausgabe Stücke, die Dufays Zeitgenossen, wie wir sahen, allesamt als Motetten galten, auf die Bände 1 (*Motetti* – hier wiederum unterschieden in „Motetti qui et cantiones dicuntur“ und „Motetti isorhythmicum dicti“), 5 (*Compositiones liturgicae minores*; hier finden sich die Marien- und Hohelied-Antiphonen) und im Spezialfall des *Vergene bella* sogar 6 (*Cantiones*). Bobby Wayne Cox unterschied in ihrer Studie des Manuskripts *Q15* zwischen „motets, laudas, and polyphonic antiphons“.⁵⁵ David Fallows wiederum fasste eine Reihe von Werken Dufays – von *Flos florum* und *O beate Sebastiane* über *Vergene bella*, *Mirandas parit* und *Juvenis qui puellam* bis zu den *Alma redemptoris mater*- und *Ave regina celorum*-Vertonungen – unter der Rubrik „Cantilenas and related works“ zusammen⁵⁶ – eine historisch problematische Entscheidung, denn der Terminus ‚Cantilena‘ ist, wo er im 15. Jahrhundert überhaupt verwendet wird, eine Latinisierung von ‚Chanson‘ (Tinctoris) oder ein Oberbegriff für polyphone Stücke überhaupt (Paulus Paulirinus de Praga).⁵⁷ Die Begrifflichkeit

53 Vgl. dazu CUMMING, *Motet* (wie Anm. 3), 65–99.

54 Vgl. auch MARGARET BENT, „The Late-Medieval Motet“, in: TESS KNIGHTON/DAVID FALLOWS (Hgg.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, London 1992, 114–119, 117 f.

55 BOBBY WAYNE COX, *The Motets of Ms Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 15*, Ph.D. thesis, North Texas State University 1977, 3 Bde., Bd. 1, 4 und passim.

56 FALLOWS, *Dufay* (wie Anm. 23), 124–134.

57 Vgl. generell RAYMOND ERICKSON/ANNE JOHNSON, Art. „Cantilena“, in: HANS HEINRICH EGGERBRECHT (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 35. Auslieferung, Stuttgart 2002. Ugolino von Orvieto spricht mit Bezug auf die Diminution davon, dass diese „[n]unc autem nedum in tenoribus motetorum, sed in ipsis motetis et canticis ecclesiasticis necnon et cantilenis, ceteris quae cantibus moderni cantores [...] utuntur.“ (*Ugolini Urbevetanis Declaratio musicae disciplinae*, hg. von ALBERT SEAY [Corpus Scriptorum de Musica 7], Rom 1959–1960, Bd. 2, 259.) Ob Ugolino *motetus* und *canticum ecclesiasticum* hier gleichsetzen oder unterscheiden will, bleibt unklar, aber *cantilena* ist jedenfalls ein davon abgehobener Begriff. NOSOW, *Motet Styles* (wie Anm. 3), 22 spekuliert, dass *canticum ecclesiasticum*, der traditionelle Ausdruck für Choral, sich hier auf polyphone Choralbearbeitungen beziehen könnte. Mit *cantilena* meint Ugolino offenbar ein weltliches Werk, wie aus der Parallelstelle bei seinem Vorbild Prodocimus hervorgeht (*Prodocimi de Beldemandis opera 1: Expositiones tractatus prae cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, hg. von F. ALBERTO GALLO [Antiquae Musicae Italicae Scriptores 3], Bologna 1966, 207). John Hothby und Franchino Gaffurio nennen

wird nicht klarer dadurch, dass Alejandro Planchart *Vergene bella* und *Juvenis qui puellam* nochmals nachdrücklich der ‚Cantilena‘ als Gattung zuordnete.⁵⁸ Und auch der Dufay-Artikel im *New Grove* von 1980 (von Charles Hamm) unterscheidet im Werkverzeichnis – nicht im Haupttext – zwischen „Antiphons“, „Non-isorhythmic“ und „Isorhythmic Motets“⁵⁹, während der neue (von Planchart) „Antiphons“, „Cantilena motets“ und „Isorhythmic Motets“ gruppiert und bespricht.⁶⁰ Diese Tendenz hält sich bis in die Gegenwart: Ian Rumbold und Peter Wright scheinen in ihrem Inventar des St. Emmeram-Codex „Motette“ und „isorhythmische/mehrtextige Motette“ stillschweigend gleichzusetzen, während andere Stücke als „Antiphonen“ oder „Andere geistliche Texte“ verbucht werden.⁶¹ Und wer in der Datenbank der Trienter Codices (siehe Anm. 18) die Form „Mottetto“ über die Recherchemaske sucht, wird gut beraten sein, auch unter „Antifona“ nachzusehen.

Auf der anderen Seite gibt es die Tendenz, den Terminus Motette über Gebühr auszuweiten, so etwa im *Census Catalogue*, wo er alle möglichen geistlichen Stücke auf lateinische Texte umfasst, also auch Kompositionen für Proprium und Offizium und ähnliches.⁶² Konsequenterweise werden im Eintrag zu *ModB* nicht weniger als 91 Motetten (statt den heute enthaltenen 71) aufgelistet, weil man die 18 vorausgehenden Antiphonen und Offertorien und zwei *Benedicamus Domino* der Einfachheit halber dazu zählte.⁶³ Es gibt also zwei verbreitete Motettdefinitionen, die wenig sinn-

gelegentlich auch Messen oder Messsätze *cantilenae*; vgl. ANDREW KIRKMAN, „The Invention of the Cyclic Mass“, in: *Journal of the American Musicological Society* 54 (2001), 1–47, 14.

58 ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, „What’s in a Name? Reflections on some Works of Guillaume du Fay“, in: *Early Music* 16 (1988), 165–175.

59 CHARLES HAMM, Art. „Dufay“, in: *NGroveD* 5 (1980), 674–687. Hamm vertritt in seinen Studien zur englischen Musik den entgegengesetzten Standpunkt, indem er alle Vertonungen lateinischer Texte, die nicht zum Ordinarium der Messe gehören, als Motette bezeichnet; siehe DERS., „A Catalogue of Anonymous English Music in Fifteenth-Century Continental Manuscripts“, in: *Musica Disciplina* 32 (1968), 47–76, 64, Anm. 21; *Power Complete Works. I: Motets* (wie Anm. 18), Introduction, xi, Anm. 3.

60 ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, Art. „Du Fay, Guillaume“, in: *NGroveD* 7 (2001), 647–664, 657 f. (Werkverzeichnis).

61 Vgl. die – soweit ich sehe, identischen – Tabellen bei IAN RUMBOLD/PETER WRIGHT, *Der Mensuralcodex St. Emmeram. Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München* (Elementa Musicae. Abbildungen und Studien zur älteren Musikgeschichte 2), 2 Bde., Wiesbaden 2006, Kommentarband, 48 f.; DIES., *Hermann Poetzlinger’s Music Book: The St Emmeram Codex and its Contexts* (Studies in Medieval and Renaissance Music 8), Woodbridge 2009, 74 f.

62 In jedem der Bände des *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies, 5 Bde., Stuttgart 1979–1988, findet sich in der Vorrede die gleichlautende Aussage: „The designation ‚motet‘ is used for all pieces with Latin texts which do not fit into one of the other categories. More specific liturgical designations (Responsory, Antiphon, etc.) were deemed unnecessary for purposes of the catalogue.“

63 *Dass.*, Bd. 2: *K–O*, Stuttgart 1982, 172.

voll erscheinen: eine zu weite, die auch liturgische Gebrauchsmusik in sich begreift, und eine zu enge, die lediglich isorhythmische Werke (oder wenigstens mehrtextige) akzeptiert. Beide verkennen den Status der Kompositionen über Marianantiphonen.

In den letzten Jahrzehnten scheint sich aber in der Forschung nach und nach die Einsicht durchzusetzen, dass scheinbar höchst heterogene Werke wie die in *ModB* unter der entsprechenden Rubrik versammelten von ihren Zeitgenossen als Motetten angesehen wurden.⁶⁴ Auch die hier schon mehrfach geäußerte Ansicht, dass im 15. Jahrhundert genaue und wasserdichte Kriterien zur Unterscheidung von Motetten und Nicht-Motetten – sei es aufgrund von Satztechniken, Texttypen, Cantus firmi oder was auch immer – nicht zu finden seien, ist keineswegs neu. Reinhard Strohm spricht von einem „continuous spectrum of forms and styles“, das sich von der isorhythmischen Motette am einen Ende zur lateinischen Lauda am anderen erstreckt.⁶⁵ Die musikalische Realität selbst war komplex und widersprüchlich, vielleicht auch schon für die Zeitgenossen, und man tut am besten daran, von den pragmatischen Zusammenhängen auszugehen, die in den Quellen deutlich werden. Julie Cumming hat in Untersuchungen an *QR5* und *ModB* gezeigt, dass ein einerseits vergleichsweise unscharfer, viele verschiedene musikalische Merkmale bündelnder und nach Familienähnlichkeiten ordnender Ansatz bereits in den Ordnungsprinzipien der Zeitgenossen zu erkennen ist, andererseits aber offensichtlich dennoch ziemlich große Klarheit darüber bestand, was eine Motette ist und was nicht.⁶⁶

Allerdings sind Unsicherheiten der Einordnung schon bei den Zeitgenossen gelegentlich zu spüren. Sie betreffen vor allem jene Gruppe der auch liturgisch klassifizierbaren Antiphonen, und hier fast ausschließlich Marianantiphonen. Verschiedene Quellen – sowohl Manuskripte als auch Archivadokumente – neigen dazu, zwischen ‚Motetten‘ und Marianantiphonen zu unterscheiden. So enthält etwa das zwischen ca. 1485 und 1500 entstandene Chorbuch D-B Mus. ms. 40021 einen Index, der zwischen „Cantica“ und „Muteti et alia“ unterscheidet.⁶⁷ Unter die erste Rubrik fallen Marianantiphonen wie *Regina celi* und *Salve regina*, die in den zuvor genannten Quellen eher als ‚Motetten‘ verbucht würden. In Brüssel erfolgten um 1485/86 Zah-

64 Vgl. CUMMING, *Motet*, und NOSOW, *Motet Styles* (beide wie Anm. 3). NOSOW, *Ritual Meanings* (wie Anm. 5) geht auf das Problem der Definition nur flüchtig ein, behandelt aber ‚alte‘ wie ‚neue‘ Motetten gleichberechtigt.

65 REINHARD STROHM, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, 160.

66 CUMMING, *Motet* (wie Anm. 3), 41–99.

67 Vgl. MARTIN JUST, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts* (Würzburger musikhistorische Beiträge 1), 2 Bde., Tutzing 1975; *Der Kodex Berlin 40021. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin Mus. ms. 40021*, hg. von MARTIN JUST (Das Erbe deutscher Musik 76–78), Kassel etc. 1990–1991. Dazu CUMMING, *Motet* (wie Anm. 3), 52f.

lungen für die Anfertigung von Faszikelmanuskripten, deren Inhalt mit „motetten en salve“, also Motetten und Salve reginas angegeben wurde⁶⁸; auch zwei Manuskripte des 16. Jahrhunderts, die ausschließlich *Salve regina*-Vertonungen enthalten (der Alamine-Codex D-Mbs Mus. ms. 34 und das Chorbuch D-Rp C 98), legen nahe, dass man bei polyphonen Bearbeitungen dieser Marienantiphon zumindest im ausgehenden 15. Jahrhundert eine gewisse Distanz oder Eigenständigkeit gespürt hat.⁶⁹

Die Situation wird noch widersprüchlicher dadurch, dass sich neben *Q15* und *ModB* auch eine Reihe späterer Quellen ins Feld führen lassen, die Marienantiphonen ohne weiteres als Motetten verbuchen – dazu gehören die 1502–1505 von Ottaviano Petrucci publizierten Motettendrucke, die ersten Quellen überhaupt, die ausschließlich Werke dieser Gattung versammeln. Ein auch nur cursorischer Überblick über die Motettendrucke des 16. Jahrhunderts zeigt, dass dieses Verständnis das vorherrschende war, und dass Drucker wie Pierre Attaignant, Jacques Moderne, Girolamo Scotto, Antonio Gardano und viele andere ganz selbstverständlich ein *Ave regina celorum* oder ein *Salve regina* in Motettendruckten veröffentlichten.⁷⁰

Begnügt man sich nicht mit der leidenschaftslosen positivistischen Registrierung dieses Befunds, stellt sich die Frage: Wie kommt es dazu, dass eine Antiphon, also ein ‚liturgischer‘ Gesang, als Motette mit anderen, tatsächlich oder auch nur vermeintlich ‚nicht-liturgischen‘ Werken in einen Topf geworfen wird? Genau diese Frage führt uns zum Kern des gattungsgeschichtlichen Problems, das ich mit dem Begriff der Devotionsmotette einer Lösung zuführen möchte.

6. DIE DEVOTIONS MOTETTE : EINE ARBEITSDEFINITION

Folgende Arbeitsdefinition, die freilich noch weiter zu differenzieren sein wird, möge als Ausgangsbasis der weiteren Argumentation dienen. Diese Definition ist bewusst weiter gefasst als das hier enger in Betracht zu ziehende Repertoire (beispielsweise wäre sie auch auf die erst im späten 15. Jahrhundert entstandene Gattung der Psalm-

68 BARBARA HAGGH, „Crispijne and Abertijne: Two Tenors at the Church of St Niklaas, Brussels“, in: *Music and Letters* 76 (1995), 325–344, 344, vgl. 336 f.

69 Vgl. JOHANNES MAIER, *Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve Regina“*, Regensburg 1939; REGINA INGRAM, *The Polyphonic Salve Regina, 1425–1550*, Ph. D. thesis, University of North Carolina 1973; JACOBIJN KIEL, „A 16th-Century Manuscript in Regensburg“, in: *Early Music* 37 (2009), 49–59; DIES., „Songs and Salves: The Case of ‚Vita par le regat‘ by Pierre de la Rue“, in: *Die Tonkunst* 5 (2011), 44–50.

70 HARRY B. LINCOLN, *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500–1600* (Musicological Studies 59), Ottawa 1993.

motette anwendbar), denn die Devotionsmotette hat sich zwar im Zeitraum 1420–1450 konstituiert, aber, mutatis mutandis, bis ins 17. oder 18. Jahrhundert, ja im Grunde bis heute erhalten. Vier zentrale Merkmale sind konstitutiv:

(1) Eine Devotionsmotette ist die Vertonung eines (fast immer lateinischen) Gebets an eine(n) Heilige(n) oder an etwas Heiliges – in der Mehrzahl der Fälle an Maria, an besondere Heilige, an Christus oder die Hostie (was oft nicht klar zu unterscheiden ist), an die Trinität insgesamt oder den Heiligen Geist, einen heiligen Namen sowie das Kreuz oder ähnliche Kultgegenstände.⁷¹ Sie unterliegt grundsätzlich keinen bestimmten räumlichen oder zeitlichen Aufführungsbestimmungen und kann sowohl als liturgischer Schmuck (etwa im Rahmen der täglichen Vesper oder am Festtag eines Heiligen) wie zur privaten Devotion gesungen werden.

(2) Die Devotionsmotette kann auf einer Choralvorlage beruhen, die zumeist nicht zum Urbestand des gregorianischen Repertoires gehört und oft keinen fixen liturgischen Ort hat – meist eine Antiphon hoch- oder spätmittelalterlichen Ursprungs, gelegentlich eine Sequenz, ein Hymnus etc. Diese Chormelodie wird im Allgemeinen zur Gänze verarbeitet, entweder im Superius oder im Tenor, seltener im Bassus, zuweilen zwischen den Stimmen migrierend, notengetreu oder paraphrasiert; ab dem späteren 15. Jahrhundert nimmt die Tendenz zu, sie imitatorisch auf den Stimmenverbund zu verteilen. Wird nur daraus zitiert, so handelt es sich im Allgemeinen um den Beginn, auf den angespielt wird.

(3) Die Devotionsmotette kann auch nur den Text einer Choralvorlage übernehmen. Ebenso können ihr Texte zugrunde liegen, die nicht im Choralrepertoire enthalten sind – etwa Gebete aus Stundenbüchern oder religiöse Dichtungen wie *Huc me sydereo*.⁷² Im Allgemeinen beruht sie jedoch auf einem *textus prius factus*.

71 Nosow, *Ritual Meanings* (wie Anm. 5), 135–166 versucht eine Beziehung zwischen der Devotionsmotette und zeitgenössischen Techniken der Kontemplation herzustellen. Dass viele Motetten (und Messen) des 15. Jahrhunderts einen kontemplativen Charakter aufweisen, sei hier nicht bestritten, und die Bezüge zu Vorstellungen sowohl von Engelsgesang wie von mystischer Entrückung sind oft nachweisbar; vgl. WOLFGANG FUHRMANN, „*Melos amoris*: Die Musik der Mystik“, in: *Musiktheorie* 23 (2008), 23–44; DERS., „Englische und irdische Musik im 15. Jahrhundert“, in: THERESE BRUGGESSER (Hg.), *Den Himmel öffnen ... – Bild, Raum und Klang in der mittelalterlichen Sakralkultur* (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Serie II, 56/Publications de la Société Suisse de Musicologie Série II, 56), Bern etc. 2014, 85–131. Dennoch ist der kontemplative Aspekt nur ein Teil des Gebetscharakters, und der appellative Aspekt – etwa die Bitte um Erbarmen – ebenso von Bedeutung, wie noch gezeigt werden soll.

72 Einen Sonderfall bilden die Hoheliedmotetten. Auch sie beruhen meist nicht direkt auf dem biblischen Buch, sondern auf seiner textlichen Zubereitung durch die Antiphonen des Hoch- und Spätmittelalters. Es ist meines Erachtens schlüssig gezeigt worden, dass diese Texte im 15. Jahrhundert als typologische Verweise auf Maria aufgefasst wurden und somit einen Sonderfall der Marienmotette bilden. Vgl. SHAI BURSTYN, *Fifteenth-Century Polyphonic Settings of Verses from the Song of Songs*,

(4) Schließlich ist für die Devotionsmotette ein besonderer Kunstanspruch zu konstatieren, der sich zwar an traditionellen Techniken etwa der wechselseitigen Permutation von *colores* und *taleae* orientieren kann, aber nicht muss. Obwohl sie ein weites kompositorisches Spektrum von der schlichten Choralparaphrase über symbolische Verrätselungen bis hin zu primär technischen Experimenten umfassen kann, liegt ihr Kunstanspruch (und jener der ‚neuen‘ Motette ab dem 15. Jahrhundert überhaupt) wesentlich in einem mimetischen Verhältnis zum Text, seiner strukturellen wie affektiven Darstellung und (zunehmend ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts) im emphatischen *Sprech*-Charakter der Vertonung – bis hin zu einem primär deklamatorischen Tonsatz.

Drei Anmerkungen zur Abgrenzung, zur rhetorischen Qualität und zur Vorgeschichte der Devotionsmotette mögen diese Definition näher erläutern:

(1) Mit dem Begriff der Devotionsmotette soll die verwirrende Entwicklung der nicht-isorhythmischen Motette zwar geklärt, aber keineswegs planiert werden. Der Begriff ist kein Passepartout. Zahlreiche nicht-isorhythmische Stücke der Zeit, beispielsweise Dufays *Iuvenis qui puellam*, Beltrame Feraguts *Excelsa civitas Vincencia*, Christoforus de Montes *Dominicus a dono* – ein juristischer Text, ein Städtelob, eine Musiker-Laudatio –, fallen keineswegs hierunter. Aber ebensowenig gehören auf den ersten Blick religiös orientierte Motetten wie Hugo de Lantins' *Christus vincit, Christus regnat* dazu. Stücke wie dieses repräsentieren die für diese Zeit so typische ‚politische Religiosität‘, also die Legitimation weltlicher oder auch geistlicher Herrschaft durch ihre Eingliederung in die göttliche Ordnung, und sind damit keine Devotionsmotetten im hier verstandenen Sinn. Die Abgrenzung wird bei manchem Einzelfall schwer möglich sein; es geht aber gar nicht darum, eine wasserdichte Kategorie zu schaffen, sondern einen Typus zu skizzieren, sozusagen ein Gravitationszentrum aufzuzeigen, um das herum sich die zunächst chaotisch erscheinende Vielfalt der Stile, Formen, Texte und Techniken gruppieren und so die überwiegende Mehrzahl der ‚neuen‘ Motetten in diesem Zeitraum und auch in der (keineswegs übersichtlicheren) Folgezeit zuordnen lässt.

(2) Die hier vertonten Texte sind Gebete. Damit wird das Musikstück als Ganzes zu einem Gebet, das heißt zu einem Gespräch mit dem oder der Heiligen. Diese spezielle Kommunikationsform, die spezifische kulturelle Praxis des Gebets, bestimmt Text *und* Musik der Devotionsmotette, wie noch näher ausgeführt werden soll. Das

Ph.D. thesis, Columbia University, New York 1972; DIES., „Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons“, in: *Acta Musicologica* 49 (1977), 200–227; JÜRGEN STENZL, *Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des Canticum Canticorum vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts* (Salzburger Stier: Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg 1), 2 Bde., Würzburg 2008.

unterscheidet sie von anderen Formen kirchlichen Gesangs, die ebenfalls als Gebet aufgefasst werden können, wie beispielsweise ein Kyrie oder ein Te Deum.

Denn die Devotionsmotette ist tendenziell (wenn auch nicht in jedem Einzelfall) stärker rhetorisch, stärker auf die musikalische Umsetzung der ‚Sprechhandlung‘ Gebet bedacht als auf das bloße Nachzeichnen des Chorals oder die in sich stimmige Konstruktion einer musikalischen Struktur. (Der rhetorische Aspekt der Devotionsmotette verstärkt sich in der zweiten Jahrhunderthälfte und erreicht um 1500 eine Art Höhepunkt.) Diese Betonung der Kommunikationsform ist zentral für meine Argumentation und wird später noch genauer erörtert werden.

(3) Vorbilder und Ansätze zur Devotionsmotette finden sich weniger in den nicht-isorhythmischen Motetten um 1400 auf dem Kontinent als im England des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Es bleibt jedoch bislang unklar, ob diese englischen Stücke von den Zeitgenossen als ‚Motetten‘ bezeichnet oder verstanden wurden. Im Gegensatz zur französischen und auch zur italienischen Polyphonie zeichnete sich die englische durch ihre starke Verwurzelung im geistlichen Bereich aus. Vor allem in marianischen Zusätzen zur Kernliturgie kam sie zum Einsatz: Marienfeste und ihre Oktaven, die samstäglichen Marienandachten, insbesondere die täglichen Marienmessen in der Lady’s Chapel⁷³ und die sogenannten *Salve*-Andachten nach der Komplet. Die Marienverehrung und die architektonischen wie liturgischen ‚Blüten‘, die sie trieb, waren keineswegs ein spezifisch englisches Phänomen, aber sie scheinen im England des 14. Jahrhunderts zu einer Fülle an mehrstimmigen Kompositionen wie nirgendwo sonst geführt zu haben, insbesondere den sogenannten *Cantilenaes*.⁷⁴

Bedeutsamer für die englische Vorgeschichte der Devotionsmotette als die *Cantilenaes* sind wohl einige zeitgenössische Stücke, die auf Choralmelodien basieren – etwa die Se-

73 Lady’s Chapels wurden im 13. und 14. Jahrhundert vor allem am östlichen Abschluss englischer Kathedralen errichtet, also im Altar- und Chorraumbereich. PETER M. LEFFERTS, „Cantilena and Antiphon: Music for Marian Services in Late Medieval England“, in: *Studies in Medieval Music* (wie Anm. 22), 247–282, 253 f.

74 *Cantilenaes* sind frei, aber relativ schlicht komponierte dreistimmige Stücke in Doppelversikeln nach Art einer Sequenz. Vgl. beispielsweise *Lucerna Syderis*, ediert in: *English Music for Mass and Offices (II) and Music for other Ceremonies*, hg. von ERNEST H. SANDERS, FRANK LL. HARRISON und PETER M. LEFFERTS (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century* 17), Monaco 1986, 54 f., Nr. 26: Der Text besteht aus acht Strophen zu fünf Zeilen zu je acht Hebungen („*Lucerna syderis/lucens in tenebris*“), die eine Reihe topischer Anrufungen Mariens bieten; jeweils zwei Zeilen werden auf dieselbe Musik gesungen, sodass sich musikalisch vier Abschnitte ergeben, die in sich durch die regelmäßige Versstruktur in symmetrische Phrasen gegliedert werden. Die durch fast ausschließlich schrittweise Bewegung und kleinen Ambitus sehr sangliche, syllabische Melodie mit dem Zentralton *d* liegt, wie im englischen *Descant* üblich, in der Mittelstimme. Charakteristisch ist der durch die großteils homorhythmisch geführten Außenstimmen erzeugte terz- und sextenreiche Klang, die häufige Bewegung in parallelen Terz-Sext („*Fauxbourdon*“)-Klängen, die frei mit Quint-Oktav-Klängen alternieren.

quenz *Victimae paschali laudes* (die, textlos überliefert, vielleicht mit der marianischen Parodie *Virginis Marie laudes* gesungen wurde) oder die Marienantiphonen *Mater ora filium* und *Sancta Maria virgo*, die auch in der Generation Dunstaple-Powers vertont wurden. Diese Melodien werden nach Art des Descant in der Mittelstimme verarbeitet; in *Sancta Maria virgo* migriert der Cantus firmus gelegentlich.⁷⁵ Ferner findet sich in US-PRu 103 ein *Salve regina* mit dem Cantus firmus im Bassus – nur in den beiden Anrufungen „O clemens, o pia“, die auf dieselbe Musik gesetzt werden, migriert er in die Mittelstimme.⁷⁶ Die rhythmische Simplizität und Gleichförmigkeit dieser Stücke, die vorwiegend im Note-gegen-Note-Satz bei durchgängiger Bewegung in Breven verlaufen, ist freilich von der Fantasie und Beweglichkeit Dunstaples, Powers oder gar Dufays weit entfernt.

Der englische Einfluss auf dem Kontinent war gewiss ein entschiedenes Stimulans für die Entwicklung der Devotionsmotette. Dennoch muss man darauf hinweisen, dass sich ein Interesse an nicht-isorhythmischen Vertonungen von Gebetstexten auch jenseits englischer Einflüsse feststellen lässt – Dufays ohne Choralvorlagen komponierte, stilistisch extrem unterschiedliche Stücke *Flos florum* und *Ave regina celorum* (I) wären etwa Beispiele hierfür, vielleicht auch sein *Alma redemptoris* (I) mit der Marienantiphon im Bassus, das mit englischer Musik kaum Berührungspunkte aufweist. Auch wenn das nicht ausschließt, dass diese Stücke unter dem Eindruck englischer Kompositionen entstanden – Einfluss muss sich ja nicht stets als Nachahmung äußern –, zeigt es doch wenigstens, dass mehr als nur *eine* technische Lösung für die Devotionsmotette erprobt wurde.

Anders formuliert: In den Jahrzehnten zwischen 1420 und 1450 verstärkt sich offenbar die gesellschaftliche Nachfrage nach musikalisch kunstvollen Gebeten, auf die die Komponisten bereits vor dem Kontakt mit englischer Musik zu reagieren versuchen, für die der englische Einfluss aber dann offenbar nach Art eines Katalysators gewirkt hat.⁷⁷ Gerade deswegen kann eine stilistisch orientierte Untersuchung nur eine kaum zu ordnende Ausdifferenzierung diagnostizieren, während die Kommunikationsform der Devotionsmotette auch nach 1450 über eine beachtliche Abfolge von stilistischen Wandlungen hinweg stabil bleibt, ja schließlich die unangefochtene Hegemonie über die Gattung Motette innehat.

75 *Mater ora filium* ist in zwei differierenden Fassungen ediert in: *English Music for Mass and Offices* (wie Anm. 74), 8, Nr. 4a und 4b; *Sancta Maria virgo*, ebda., 12, Nr. 8. Die jeweiligen Choralvorlagen – oder doch sehr ähnliche – finden sich in der angeführten Edition (186–190).

76 *Salve regina*, ebda., 12–17, Nr. 10.

77 Nur am Rande kann die Frage aufgeworfen werden, wie weit die primär oder ausschließlich in kontinentalen Quellen überlieferten Devotionsmotetten englischer Komponisten auf Nachfrage hin auf dem Kontinent entstanden sind. Auch die Frage, ob diese Stücke in England als ‚Motetten‘ bezeichnet oder betrachtet wurden, würde hier zu weit führen.

7. EXKURS ZUM BEGRIFF DER SOZIOKULTURELLEN EVOLUTION

Jeder Versuch, Gattungstransformationen nicht nur als ein ‚weg von‘, sondern auch als ein ‚hin zu‘ zu beschreiben, sieht sich unweigerlich dem Verdacht der teleologischen Konstruktion ausgesetzt. Daher sei hier noch eine theoretische Reflexion eingeschaltet. Natürlich können wir heute – im Gegensatz zu den Gläubigen des 15. Jahrhunderts – Geschichte nicht mehr als teleologisch (was damals gleichbedeutend war mit theologisch) gerichtete begreifen oder darstellen – zumindest nicht, soweit wir den Usancen der westlichen Wissenschaft folgen. Unbestreitbar ist jedoch Folgendes: Zwischen 1420 und 1450 entstanden Werke, die mit dem herkömmlichen Verständnis von Motette wenig gemein hatten. Dennoch wurden sie von den Zeitgenossen als solche verstanden und in Manuskripten entsprechend geordnet (vgl. Abschnitt 5). Offensichtlich galten diese Werke nicht als bizarre Experimente und ihre Bezeichnung als Motette schien kein terminologischer Fehlgriff. Sie wurden kopiert und solcherart weiterverbreitet; andere Komponisten schlossen an die so etablierten Muster an, und auch ihre Werke verbreiteten sich. Im Gegensatz dazu büßte die alte mehrtextige isorhythmische Motette offenbar in einem schleichenden Prozess ihren Alleinvertretungsanspruch, vielleicht auch ein Stück Plausibilität ein.

Gerade diese kleinen und zunächst nicht besonders spektakulär wirkenden Stücke erwiesen sich also, wie ein Blick auf die spätere Musikgeschichte zeigt, als evolutionär besonders erfolgreich. *Alma redemptoris mater*, *Ave regina celorum* oder auch die dem Sakrament geweihte Antiphon *Ave verum corpus* sind im weiteren Fortschreiten der Renaissance zu Dutzenden komponiert worden. (Auch nachdem die stilgeschichtliche Entwicklung, verstärkt nach 1600, zur Abkoppelung von der choralen Vorlage geführt hatte, sind diese Texte kontinuierlich vertont worden und werden es vermutlich immer noch.)

Die Aufmerksamkeit auf die ersten Ausprägungen dieser Motettenform zu richten, bedeutet also nicht, Teleologie zu betreiben, sondern die Frage zu stellen, wie diese Stücke den Bedürfnissen der Zeit entgegenkamen – die man zugleich in einer neuen soziokulturellen Funktion und in einer darauf bezogenen Transformation ästhetischer Sensibilitäten erblicken kann –, während andere Formen kurzlebige Experimente blieben. Es gab Institutionen, die diese ‚neuen‘ Motetten stützten und förderten, es gab Musiker und Hörer, die sie aufführen und hören wollten, sie wurden in Manuskripten gesammelt und verbreitet. Das gab den Komponisten den Ansporn und den nötigen Spielraum, aus den zunächst wie experimentelle Einzelfälle erscheinenden neuen Formen eine Subgattung zu entwickeln, ihrerseits Traditionen und Verfahren zu etablieren und auf deren Basis neue Experimente zu wagen (auch solche, die technisch an isorhythmische Verfahren anknüpften), eben weil das neue Konzept der Motette sich als tragfähig erwiesen hatte. Genau dieses Muster von

bestehender Struktur und experimenteller Variation, die sich bei entsprechender kultureller Akzeptanz ihrerseits strukturell verfestigen und stabilisieren kann (statt als folgenloses Experiment wieder verworfen zu werden), um wiederum zur Basis neuer variativer Experimente zu werden, genau dieser Dreischritt aus ‚Variation‘, ‚Selektion‘ und ‚Retention‘ ist gemeint, wenn im Folgenden von kompositionsgeschichtlicher, aber auch von soziokultureller Evolution die Rede ist.⁷⁸ Dass dieser Begriff bei Geisteswissenschaftlern immer noch Unbehagen auslöst, liegt eher an falschen Assoziationen: Denn selbstverständlich bedeutet Evolution nicht ‚organische Entwicklung‘ (Entelechie), sondern spätestens seit Charles Darwin einen zutiefst kontingenten Prozess. Auf der Ebene der soziokulturellen Evolution geht es freilich nicht wie bei der biologischen um physisches Überleben und Fortpflanzung, sondern um gesellschaftliche Rahmenbedingungen, um diskursive (und nicht selten auch ökonomische) Verhandlungen und, in unserem Fall, um die Akzeptanz oder Ablehnung, auf die ein Kunstwerk bei der ästhetischen Sensibilität seiner Epoche trifft und die ihm historische Wirkmächtigkeit beschert – oder eben auch nicht. Das zugrunde liegende Muster von Variation, Selektion und Retention ist freilich dasselbe. Es bietet uns eine Möglichkeit, Geschichte zu denken, ohne implizit teleologische oder entelechische Muster zugrunde zu legen.

Auch die Motette um 1500 war nicht mehr dieselbe wie um 1450, aber man kann schlüssig zeigen, dass sich hier die Transformationsprozesse ganz im Rahmen dessen bewegten, was die musikalische Gattungsgeschichte als üblich behandelt. Dass sich etwa ab 1470 aus der Cantus-firmus-Paraphrase in den Oberstimmen und dem Tenor-Cantus-firmus eine Tendenz zur Durchimitation entwickelte, die ca. 1520/30 zur vorherrschenden Technik kompositorischer Zusammenhangsbildung avancierte, war nicht zwingend. Es hätte auch anders kommen können. Aber es kam zustande in einem Prozess des Anknüpfens, Nachahmens, Modifizierens und Experimentierens, wie er in der europäischen Musikgeschichte mindestens seit 1200 grundsätzlich vertraut ist. Der Bruch in der Gattungsgeschichte der Motette zwischen 1420 und 1450 hingegen, die (plakativ gesprochen) Umorientierung von der isorhythmischen zur Devotionsmotette, ist kompositionsgeschichtlich kaum erklärbar. Schon die Tatsache, dass in den hier gewählten Begriffen eine kompositionstechnische durch eine soziokulturelle, nicht immanent musikalische Bestimmung abgelöst wird, mag verdeutlichen, warum die Transformation dieser Gattung die Musikhistoriker so lange irritiert hat.

78 Für einen Überblick zur Theorie soziokultureller Evolution vgl. NIKLAS LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, Bd. 1, Kapitel 3: „Evolution“, 413–594. Dazu MICHAEL SCHMID, „Evolution. Bemerkungen zu einer Theorie von Niklas Luhmann“, in: HANS-JOACHIM GIEGEL/UWE SCHIMANK (Hgg.), *Beobachter der Moderne. Beiträge zu Niklas Luhmanns „Die Gesellschaft der Gesellschaft“*, Frankfurt am Main 2003, 117–153.

8. MARIENVEREHRUNG ZWISCHEN EINSTIMMIGKEIT UND MEHRSTIMMIGKEIT

Mit Hilfe der Kategorie Devotionsmotette lässt sich nun auch das scheinbar widersprüchliche Phänomen von Motetten über bzw. als Marienantiphonen besser verstehen. Dazu muss man, statt sich von dem Epitheton ‚liturgisch‘ hypnotisieren zu lassen, die diesen Motetten zugrunde liegenden Gesänge in ihrer Geschichtlichkeit zunächst einmal näher betrachten. Es wird sich nämlich zeigen, dass schon die Choralvorlagen eine durchaus zweideutige liturgische Stellung einnehmen.

Wie Julie Cumming formuliert hat, sind die ‚liturgischen‘ Motetten in *ModB* solche, „for which the liturgical function or position is optional or movable, especially settings of texts addressed to the Virgin“.⁷⁹ Ist aber etwas, das im Gottesdienst frei eingesetzt oder verschoben werden kann, noch ‚liturgisch‘? Was heißt ‚liturgisch‘ eigentlich? Viele Forscher scheinen diesen schillernden Begriff als eine Art Synonym für ‚rituell‘ oder ‚objektiv‘ zu verwenden. Liturgie erscheint nach dieser Sicht als eine Art überpersönliches Mysterium, das sich als regelmäßig wiederholtes Zeremoniell über die Aktualität erhebt und sie in eine ewige Wiederkehr, eine Art *nunc stans* einordnet. Ein Stück Musik, das als ‚liturgisch‘ eingestuft wird, fügt sich in eine zeremonielle Ordnung ein, die als solche nicht verhandelbar ist. Schon gar nicht kann oder sollte man liturgischem Geschehen ästhetisches Interesse entgegenbringen; die sinnliche Flut etwa eines katholischen Messgottesdienstes zu hohen Feiertagen dient nach dieser Auffassung nur dazu, die Gemeinde zu Gott emporzureißen. Ähnlich, nur etwas bürokratischer, ist ein Verständnis von Liturgie gelagert, das sie als eine Art präzise geplante Dramaturgie von Gesten, Handlungen, Reden und Gesängen versteht; auch hier wird ein ‚liturgisches‘ Stück Musik primär an seinen Auftrittsort gekoppelt, sein ästhetischer Reiz geht in seiner Funktion auf. In den Worten von Margot Fassler erschöpft sich ein solches Verständnis von Liturgie in „knowing who stood where and said what“.⁸⁰

Nun ist an solchen Auffassungen von Liturgie keineswegs alles falsch. Speziell im Frühmittelalter war auch in der lateinischen Christenheit ein ritualhaftes, erstarrtes Verständnis von Liturgie stark verbreitet; auf den korrekten Ablauf des Gottesdienstes wurde mit peinlicher Sorgfalt geachtet.⁸¹ Die karolingische Liturgiereform zielte genau auf diese Aspekte ab, indem sie die Form des Gottesdienstes, insbesondere auch seiner Gesänge, zum Maßstab einer Einheit im Glauben machte, in der politische und religiöse Züge, Herrschaft und Heiligtum, Kaiser und Papst untrennbar

79 CUMMING, *Motet* (wie Anm. 3), 58.

80 MARGOT FASSLER, *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris* (Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music), Cambridge 1993, 19, Anm. 9.

81 Zum Folgenden vgl. WOLFGANG FUHRMANN, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter* (Musiksoziologie 13), Kassel etc. 2004, 118–131.

verquickt waren. In ihrer Entfaltung der heilsgeschichtlichen und zugleich überzeitlichen Wahrheit durch die sorgfältige, exegetisch abgesicherte Verweisstruktur alt- und neutestamentlicher sowie freier Texte und einer durch die Mikroartikulation der Neumen subtil überhöhten melodischen Textausssprache (die sich freilich bis zu jubelnden Melismen steigern konnte) zielte diese Form der Liturgie tatsächlich auf ein reichseinheitliches, überpersönliches und zugleich überzeitliches Mysterium.

Damit wird die geschichtliche Entwicklung der christlichen Liturgie, die über gut achthundert Jahre immer wieder neue Formen, Gebete und Gesänge in sich aufgenommen hatte, sistiert. Es gibt von nun an eine verbindliche Form des Messritus und des Stundengebets. Natürlich ist dieser Stillstand eine Illusion bzw. ein Ideal. Denn auch die scheinbar verbindliche Gestalt der Liturgie veränderte sich im Wandel der Lebenserfahrungen und unter dem Druck neuer religiöser Überzeugungen. Das beste Beispiel dafür ist die Überformung der eigentlich vorbildlichen römischen Liturgie durch die Einflüsse der nördlichen Länder.⁸² Wichtig ist aber eben das Ideal einer verbindlichen, normativ gesetzten, überpersönlichen Liturgie. Alle geschichtlichen Entwicklungen der katholischen Liturgie seitdem – Erweiterungen und reduktionistische ‚Reformen‘ – sind an diesem Ideal gemessen worden.

Es waren diese geschichtlichen Entwicklungen, die (mehr oder weniger bewusste) Transformationen des vermeintlich überzeitlich Gegebenen ebenso einschlossen wie Ergänzungen, Erweiterungen und Überformungen aller Art, in denen sich die Geistlichen *und* die Laien des Mittelalters zu der solcherart sistierten Liturgie ins Verhältnis setzten. So verstand Wolfram von den Steinen den frühmittelalterlichen Tropus (also das erste große Beispiel ‚postgregorianischen‘ Komponierens) aus dem Bedürfnis heraus, „sich das Ererbte wahrhaft zuzueignen, ja es sich traulich zu machen“.⁸³ In ähnlicher Weise könnte man vom englischen, deutschen, böhmischen mittelalterlichen Kirchenlied, etwa der Leise, sagen, hier versuche die Gemeinde der Laien, sich den Gehalt eines Festes gleichsam im Konzentrat anzueignen – so wenig vergleichbar Tropus und Kirchenlied sonst sind.⁸⁴

82 Vgl. den klassischen Text von EDMUND BISHOP, „The Genius of the Roman Rite“, in: DERS., *Liturgica historica: Papers on the Liturgy and Religious Life of the Western Church*, London 1918, 1–19. Dazu CUTHBERT JOHNSON/ANTHONY WARD, „Edmund Bishop’s ‚The Genius of the Roman Rite‘: Its Context, Import and Promotion“, in: *Ephemerides Liturgicae* 110 (1996), 401–441; PAUL BRADSHAW, „The Genius of the Roman Rite Revisited“, in: UWE MICHAEL LANG (Hg.), *Ever Directed Towards the Lord: The Love of God in the Liturgy Past, Present, and Hoped For*, London 2007, 49–61. Zum Thema vgl. auch die wichtige Studie von STEPHEN J. P. VAN DIJK/JOAN HAZELDEN WALKER, *The Origins of the Modern Roman Liturgy*, Westminster 1960.

83 WOLFRAM VON DEN STEINEN, „Karolingische Kulturfragen“, in: *Die Welt als Geschichte: Eine Zeitschrift für universalgeschichtliche Forschung* 10 (1950), 156–167, 165, hier zitiert nach BRUNO STÄBLEIN, „Zum Verständnis des ‚klassischen‘ Tropus“, in: *Acta Musicologica* 35 (1963), 84–95, 89.

84 Vgl. für den deutschen Sprachraum JOHANNES JANOTA, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen*

Kurzum: Man muss zwischen der karolingischen Ära und den posttridentinischen Liturgiereformen von mindestens zwei Liturgien ausgehen: einerseits der in karolingischer Zeit mehr oder weniger unantastbaren römisch-fränkischen (auch wenn römische Bräuche mancherorts stillschweigend durch lokale Traditionen abgelöst worden waren), andererseits ihren ‚postgregorianischen‘ Supplementen, bis hin zur Schaffung neuer Festoffizien und -messen, die offenbar stärker persönlichen Bedürfnissen, ja Nöten ihrer Zeit entsprangen. Zugleich waren sie aber instabiler: Nicht jede lokale Liturgie, die vom zuständigen Bischof, Abt oder Ordensoberen bestimmt wurde, übernahm sie, und den seit dem 12. Jahrhundert periodisch wiederkehrenden katholischen Reformen, die stets auch solche der Liturgie waren, fielen sie immer wieder zum Opfer – was übrigens belegt, dass im Mittelalter auch ein durchaus historischer Sinn für das Verhältnis zwischen den beiden Liturgien am Werk war.

Im 20. Jahrhundert ist von der Ritenkongregation der katholischen Kirche in ihrer *Instructio* vom 3. September 1958 eine Unterscheidung zwischen liturgischen Handlungen (*actiones liturgicae*), die gemäß vom Heiligen Stuhl approbierten Büchern durchgeführt werden, und frommen Übungen (*pia exercitia*) getroffen worden. Eine solche Unterscheidung hat in dieser Form für das Mittelalter und selbst für die posttridentinische Liturgie nicht existiert.⁸⁵ Es ist gerade das *Verschwimmen* dieser nur scheinbar klar gezogenen Grenze, das die historische Lebendigkeit der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Liturgie ausmacht. Genau in diesem Grenzgebiet mit seinem lebhaften Transit bewegen sich die großteils im Hochmittelalter entstandenen Marienantiphonen⁸⁶, die vier ‚großen‘ *Alma redemptoris mater*, *Ave regina celorum*, *Regina celi* und *Salve regina* ebenso wie viele kleinere, heute weniger bekannte, etwa *Mater ora filium*, *Sancta Maria virgo* oder *Nesciens mater*, ferner Hohelied-Antiphonen wie *Tota pulchra es*, *Quam pulchra es*, *Anima mea liquefacta est* und andere Gesänge, etwa die Sequenzen. Alle diese sind Texte, die im 15. und 16. Jahrhundert, oft vielfach, polyphon vertont wurden – mit oder ohne die zugehörigen Melodien.

Die relative liturgische Unbestimmtheit und Ungebundenheit, die die Forschung immer wieder für die Motette betont hat, gilt schon für diese Choralvorlagen, ins-

geistlichen Liedes im Mittelalter (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23), München 1968. Ein guter Überblick bei FRANZ KARL PRASSL, „Das Mittelalter“, in: CHRISTIAN MÖLLER (Hg.), *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch* (Mainzer hymnologische Studien 1), Tübingen-Basel 2000, 29–68.

85 Vgl. JANOTA, *Studien* (wie Anm. 84), 5–32. Janotas Entscheidung (29 f.), diese Differenz auf die mittelalterliche Praxis zurückzuprojizieren, wobei er die liturgische Jurisdiktion historisch korrekt dem Bischof und den von ihm approbierten Büchern überträgt, ist m. E. falsch, weil sie einer sehr beweglichen Situation eine zu starke Trennschärfe auferlegt.

86 Nur die Antiphon *Sub tuum praesidium* ist wesentlich älter und geht auf eine griechische Vorlage des 3. Jahrhunderts zurück.

besondere für die Antiphonen⁸⁷, die offensichtlich mehrfach ihren ‚liturgischen‘ Ort wechselten⁸⁸, mal in der Vesper oder Komplet, dann wieder bei Prozessionen, auch immer wieder frei zu diversen Anlässen gesungen wurden.⁸⁹ Gerade die vier großen Marianantiphonen erwiesen sich als ausgesprochen flexibel und gingen zugleich in relativ rascher Abfolge in das Repertoire der Weltkirchen ebenso wie in die Ordensgebräuche ein. Sie überstanden alle – auch die strengsten – Liturgiereformen einschließlich jener im Gefolge des Konzils von Trient. Das *Salve regina* wurde in die asketischsten Ordensliturgien, jene der Zisterzienser, der Dominikaner und sogar der Kartäuser aufgenommen. Und dies, obwohl den Zeitgenossen durchaus bewusst war, dass diese Gesänge nicht auf den geheiligten Brauch zurückgingen: Um 1260 etwa wurde das Singen des *Salve regina* am Ende der Komplet in Westminster als „ex moderno et non ex veteri usu“ bezeichnet.⁹⁰

Aber nicht nur die Aufführungsmodalitäten sind ungewöhnlich und weichen von jenen der traditionellen Psalmantiphon ab. Auch textlich gibt es eine ziemlich klare Differenz zwischen der ‚neuen‘ Antiphon und dem älteren Repertoire. Sie lässt sich, zumindest als Tendenz, folgendermaßen kennzeichnen: Das gregorianische Repertoire – und auch die Sequenzen und Tropen des frühen Mittelalters – ist an Gott adressiert, die hier in Rede stehenden Antiphonen an seine Heiligen.⁹¹ Gerade deswegen

87 Aber auch Sequenzen wurden keineswegs nur nach dem Alleluja gesungen, sondern beispielsweise – zumindest im 12. und 13. Jahrhundert – auch zu Ostern, Weihnachten und, nach der Papstkrönung, bei päpstlichen Banketten von der Schola cantorum. (Charakteristischerweise wurde bei diesen Gelegenheiten auch Polyphonie gesungen; selbige wurde lange Zeit als liturgisches Supplement wie Tropen oder Sequenzen behandelt.) Vgl. ANDREW TOMASELLO, „Ritual, Tradition, and Polyphony at the Court of Rome“, in: *Journal of Musicology* 4 (1985–86), 447–471, 468 f.; vgl. ferner zur Verwendung von Sequenzen LEFFERTS, „Cantilena“ (wie Anm. 73), 260 f., Anm. 34.

88 Vgl. beispielsweise ANDREW HUGHES, *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to their Organization and Terminology*, Toronto etc. 1982, 33 f.: „The four famous Marian antiphons [...] are devotional items with no connection with a psalm. On the other hand, *Nesciens mater* is a psalm-antiphon sometimes used independently. Furthermore, certain processional items in various kinds of form may be called antiphons. In fact, the terminology for processional texts and chants is not at all precise, the same item being referred to as antiphon or responsory or even hymn in different sources.“

89 Über ihre flexible Einordnung in den liturgischen Manuskripten kann man sich mit Hilfe von *CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant* leicht einen Überblick verschaffen, siehe <<http://cantusdatabase.org>>, 10.09.2012.

90 *Customary of the Benedictine Monasteries of Saint Augustine, Canterbury, and Saint Peter, Westminster* (Henry Bradshaw Society 23/24), 2 Bde., London 1903–1904, Bd. 2, 201, hier zitiert nach FRANK LLOYD HARRISON, *Music in Medieval Britain*, London 1963, 82; vgl. auch LEFFERTS, „Cantilena“ (wie Anm. 73), 267.

91 Diese simple Beobachtung ist in der Literatur kaum zu finden; ich verdanke sie einer en-passant-Bemerkung bei ROB WEGMAN, „For Whom the Bell Tolls: Reading and Hearing Busnoys’s *Anthoni usque limina*“, in: *Hearing the Motet* (wie Anm. 22), 122–141, 126.

wird diesen Gesängen noch im Zeitalter der Devotionsmotette ein besonderer religiöser Wert zugesprochen, der etwa den des Stundengebets übersteigt.⁹² Sie konstituieren ein besonderes Verhältnis des Einzelnen oder einer (klerikalen, monastischen, laikalen) Gemeinschaft zu den Heiligen, insbesondere zu Maria.

Textlich fällt gerade in den großen Marienantiphonen die personale Wendung an Maria auf, mit entsprechend starken appellativen Wendungen.⁹³ Diese *direkte* Wendung an einen personalen Mittler statt an den einzigen und unfassbaren Gott ist eine typische, wenn auch vermutlich relativ frühe Ausprägung der im Hoch- und Spätmittelalter zunehmenden Wendung an die personale Instanz des Heiligen. Für diese Epoche der Frömmigkeitgeschichte ist eine Hinwendung zur Konkretion, zur gleichsam physischen Präsenz Gottes in seinen irdischen Vertretern und in Christus charakteristisch, die sich im Spätmittelalter radikalisiert und teilweise bis ins absurd Anmutende getrieben wird. So unterschiedliche Phänomene wie Pilgerfahrten und Kreuzzüge, Passionsmeditationen und mystische Visionen sind Zeugnisse dieses Engagements mit dem in der Immanenz aufscheinenden Transzendenten, mit der physischen Präsenz des Heiligen.

Zugleich ist von der Forschung oft eine überhandnehmende Heilsangst, ein überbordendes Sündenbewusstsein in der Gesellschaft des Spätmittelalters diagnostiziert worden⁹⁴, mit dem eine ebenso intensiv betriebene Heilsvorsorge verschwistert war. Hierfür steht – neben der Tendenz zum Zusammenschluss der Laien in pseudo-monastischen Bruderschaften, wie sie im niederländischen Raum an der Bewegung der *Devotio moderna* besonders greifbar werden⁹⁵ – die ungeheure Produktion an lateini-

92 Die folgenden knappen Ausführungen werden genauer belegt in FUHRMANN, *Herz und Stimme* (wie Anm. 81), 268–275.

93 Selbst das *Regina caeli*, die aufgrund der liturgischen Zuordnung zur Osterzeit jubelndste aller Antiphonen, und das *Ave regina celorum*, das zum Fest Mariä Himmelfahrt gesungen wurde, vergessen einen solchen Appell in ihren Schlusswendungen nicht: das – der Legende nach von Gregor dem Großen hinzugefügte – „Ora pro nobis Deum, alleluia“ in ersterer, das „Et pro nobis Christum exora“ in letzterer. Beim *Alma redemptoris mater* und vollends dem *Salve regina* prägt dieser appellative Charakter weit stärker den Text.

94 Vgl. beispielsweise BERNDT HAMM, *Frömmigkeitstheologie am Anfang des 16. Jahrhunderts: Studien zu Johannes von Paltz und seinem Umkreis* (Beiträge zur Historischen Theologie 65), Tübingen 1982 (vor allem Kapitel 5: „Im Umkreis der Suche nach Gnaden- und Heilsgarantien“, 216–247); ferner: SVEN GROSSE, *Heilungsgewißheit und Scrupulositas im späten Mittelalter. Studien zu Johannes Gerson und Gattungen der Frömmigkeitstheologie seiner Zeit* (Beiträge zur historischen Theologie 85), Tübingen 1994; PETER DINZELBACHER, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn etc. 1996.

95 Vgl. die nach wie vor maßgebliche Darstellung von R.[EGNERUS] R.[ICHARDUS] POST, *The Modern Devotion: Confrontation with Reformation and Humanism* (Studies in Medieval and Reformation Thought 3), Leiden 1968.

scher und volkssprachlicher Devotionsliteratur, an Gebet- und Stundenbüchern, die den frühen Buchmarkt beherrschte, und nicht zuletzt ein Phänomen, das für die Entwicklung und Ausbreitung der *geistlichen* Polyphonie, die im 15. Jahrhundert ja einen ungeheuren Aufschwung nahm, von entscheidender Bedeutung gewesen sein dürfte: das der Stiftungen zum Seelenheil, der liturgischen *memoria* von Aristokraten und Stadtbürgern in weiten Teilen Europas.⁹⁶ Mit derlei Stiftungen und vielen anderen Formen von Frömmigkeitsübungen versuchte man sich Heilssicherheit zu verschaffen oder zu erkaufen. Die erwähnten Devotionsschriften – am erfolgreichsten und heute noch am bekanntesten ist die heute meist dem Augustinerchorherrn Thomas a Kempis zugeschriebene *Imitatio Christi* – wurden zu einer Art geistlicher Selbsthilfeliteratur weit außerhalb der Kreise, für die sie ursprünglich geschrieben worden waren. Auf die geistliche Selbsterforschung, die damit einherging, kommen wir später zurück.

Maria kommt im Hoch- und Spätmittelalter als der Vermittlerin zwischen den sündigen Menschen und Gott ein besonderer Status zu. Während Christus (nach mittelalterlichem Glauben) als Weltenrichter zwischen Gnade und Recht, zwischen Vergebung und Strenge abwägen muss, wird Maria als die pure Güte und verzeihende Barmherzigkeit schlechthin gezeichnet; sie als einzige vermag bei ihrem Sohn Einspruch zu erheben.⁹⁷ Die besondere musikalische Elaboriertheit der mittelalterlichen Melodien zur Verehrung Marias⁹⁸ (ein Beispiel wird im folgenden Abschnitt analysiert werden) ist sowohl durch den Kultus der gütigen, aber unerreichbaren Dame wie auch durch die Dringlichkeit des damit verbundenen Appells begründbar. Sehr ausgeprägt findet sich diese Bedeutung umschrieben etwa in einer Predigt des Archidiacons von Salisbury, Petrus von Blois (gest. 1211/12):⁹⁹

96 Dazu etwa: JACQUES CHIFFOLEAU, *La comptabilité de l'au-delà: Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du moyen âge (vers 1320 – vers 1480)*, Rom 1980. Aus musikwissenschaftlicher Sicht haben auf dem Gebiet der spätmittelalterlichen polyphonen Stiftungen vor allem REINHARD STROHM und BARBARA HAGGH Pionierarbeit geleistet, vgl. STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford ²1990 (1985); HAGGH, *Music, Liturgy, and Ceremony in Brussels 1350–1500*, 2 Bde., Ph. D. thesis, University of Illinois 1988; DIES., „Foundations or Institutions? On Bringing the Middle Ages into the History of Medieval Music“, in: *Acta Musicologica* 68 (1996), 87–128. Vgl. auch die Detailstudien bei NOSOW, *Ritual Meanings* (wie Anm. 5), 118–134, die vorführen, wie die Aufführung von Motetten im Rahmen einer solchen Stiftung vonstatten ging.

97 Vgl. FUHRMANN, *Herz und Stimme* (wie Anm. 81), 273 f.

98 Vgl. HUGHES, *Manuscripts* (wie Anm. 88).

99 HENRY CHARLES LEA, *Geschichte der Inquisition im Mittelalter*, Bonn 1905–1913 (Reprint Nördlingen 1987), Bd. 3, 668; REINHOLD SEEBERG, *Lehrbuch der Dogmengeschichte, III: Das Mittelalter*, Darmstadt ⁵1953, 267 (Anm.); hier zitiert nach PETER DINZELBACHER, *Europa im Hochmittelalter 1050–1250. Eine Kultur- und Mentalitätsgeschichte* (Kultur und Mentalität), Darmstadt 2003, 82 f. Dinzeltbächer kommentiert: „Damit ist die paulinische Lehre von Christus als dem einzigen Mittler zu Gott expressis verbis negiert.“

Die heilige Jungfrau ist die einzige Vermittlerin zwischen dem Menschen und Christus. Wir waren Sünder und hatten Furcht, uns an den Vater zu wenden, denn er ist schrecklich; aber wir haben die Jungfrau, an der nichts Schreckliches ist, denn in ihr ist die Fülle der Gnade [...] In der Tat, wenn Maria aus dem Himmel genommen würde, dann würde der Menschheit nichts bleiben als die Schwärze der Finsternis.

Die fortwirkende Überzeugung von der Mittlerfunktion Marias hat in Mittelalter und Renaissance viele bedeutende Werke entstehen lassen, in denen Kunsteifer oder Lyrik, melodischer Reiz oder klanglicher Überschwang die Adressatin zu gewinnen trachteten. Und das kann erklären, warum gerade in dieser Zeit die marianischen Gebete und Gesänge bei weitem die erste Stelle in den devotionalen Praktiken – und somit auch in der Devotionsmotette – einnehmen. Sie sind *actio liturgica* und *pium exercitium* in einem. Die Sonderstellung der Marienantiphonen im Choral spiegelt sich in den polyphonen Bearbeitungen des 15. (und 16.) Jahrhunderts.¹⁰⁰ Und was ich weiter oben als den rhetorischen Aspekt der Devotionsmotette bezeichnet habe (vgl. Abschnitt 6), geht auf die existenzielle Verankerung dieser Gesänge im Leben des Einzelnen wie der Gemeinschaft im Spätmittelalter zurück.

Wie die anderen Marienantiphonen muss auch das *Alma redemptoris mater* den Stadtbürgern des späten Mittelalters durchaus vertraut gewesen sein. Chaucers „litel clergeon“ eignet sich den Gesang auf eigene Faust an:¹⁰¹

This litel child, his litel book lernynge,
As he sat in the scole at his prymer,
He *Alma redemptoris* herde singe,
As children lerned hire antiphoner;

100 Dieser besondere Stellenwert spiegelt sich auch darin, dass gerade jenen Gesängen besondere Wirkungen für den Ablass der Sünden, also die Verkürzung der Qualen im Fegefeuer, zugeschrieben wurde, wie BONNIE J. BLACKBURN gezeigt hat: „For Whom do the Singers Sing?“, in: *Early Music* 25 (1997), 593–610; DIES., „The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 124 (1999), 157–195. Die Beispiele ließen sich gerade für die Marienantiphonen noch beliebig erweitern, vgl. nur folgenden Merckvers (mit Bezug auf das *Salve regina*): „Swer der Himmels-Cheiserinne chlar/Das Grüzzen spricht alle Tag gar/Dem wirt an seiner letzten Stunde/Der Engel Chuniginne Grüzzen chunde“, hier zitiert nach STEFAN BEISSEL SJ, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*, Freiburg im Breisgau 1909, 100.

101 Hier zitiert nach Geoffrey Chaucer, *Die Canterbury-Erzählungen. Mittelenglisch und Deutsch*, übersetzt von FRITZ KEMMLER, kommentiert von JÖRG O. FICHTE, München 2000, Bd. 2, 831 („The Prioress’s Tale“, VII, 516–522; der englische Text dieser Ausgabe folgt *The Riverside Chaucer*, hg. von LARRY D. BENSON, Boston [Mass.] 31987).

And, as he dorste, he drough hym ner and ner,
 And herkned ay the wordes and the noote,
 Til he the firste vers koude al by rote.

Und dabei handelt es sich nicht etwa um den Chorknaben einer Maîtrise, sondern um den Zögling einer Stadtschule!¹⁰² In der Tat wurden hier auch nicht zur Klerikerlaufbahn bestimmte Kinder im Choralgesang unterrichtet, um an den kirchlichen Festen teilnehmen zu können.¹⁰³ Bemerkenswert für die Sonderstellung dieser Marienantiphon erscheint überdies der weitere Verlauf der Erzählung der Priorin in Chaucers *Canterbury Tales*. Das persönliche Verhältnis, das zwischen den solche Gesänge singend betenden bzw. betend singenden Gläubigen und den jeweils angesprochenen Heiligen hergestellt wird, spricht sich in der Begeisterung des siebenjährigen Knaben für die Verehrung der Jungfrau Maria aus, die dazu führt, dass er auch die Antiphon mühsam auswendig lernt, deren Text er gar nicht versteht, von der er aber weiß: „this song [is] maked in reverence / Of Cristes mooder“.¹⁰⁴ Und fernab jedes ‚liturgischen‘ Kontexts, eben als *pium exercitium*, singt er auf dem Weg zur und von der Schule diesen „song“:¹⁰⁵

Ful murily than wolde he syngre and crie
O Alma redemptoris everemo.
 The swetnesse his herte perced so
 Of Criste mooder that, to hire to preye,
 He kann nat stynte of syngyng by the weye.

102 Dies wird m. E. überzeugend nachgewiesen bei CARLETON F. BROWN, „Chaucer’s ‚Litel Clergeon‘, in: *Modern Philology* 3 (1905/1906), 467–491. Ein anderes und vielleicht ebenso eindrückliches Beispiel ist Cristóbal Colóns Tagebucheintrag, wonach seine Matrosen gewohnheitsmäßig – und auch bei der ersten Landsichtung am 11. Oktober 1492 – das *Salve regina* anstimmten, wobei einige es rezitierten („dezir“), zumindest einige aber auch die ihnen offenbar wohlvertraute Melodie sangen („cantar“). Vgl. CHRISTOPHER COLUMBUS, *Journal of the First Voyage (Diario del primer viaje) 1492*, hg. und übersetzt von B.[ARRY] W. IFE, Warminster 1990, 26.

103 BROWN, „Chaucer’s ‚Litel Clergeon‘“ (wie Anm. 102), 474 zitiert eine diesbezügliche Anweisung der Diözesansynode von Winchester 1295. Vgl. auch CHRISTOPH PETZSCH, „Carmina incondita. Zum kunstlosen Singen im Mittelalter“, in: FRIEDHELM BRUSNIAK u. a. (Hgg.), *Quaestiones in Musica, Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1989, 457–465, 458: „und sungen diue layenknaben, da nit schuler warent, ir leysen [...] und wo schuler under warent, die sungen ir Salve regina und ander gesang, das schuler zugehoret“.

104 Chaucer, *Canterbury-Erzählungen* (wie Anm. 101), 831 („The Prioress’s Tale“, VII, 537 f.).

105 Ebda., 833. Chaucer versieht unbekümmert – und je nach metrischem Standort – das *Alma redemptoris* mit dem vokativischen *O*.

„Die Süße von Christi Mutter hatte sein Herz so durchbohrt, dass er, um zu ihr zu beten, das Singen unterwegs nicht lassen konnte.“ Der Zusammenhang zwischen affektiver Frömmigkeit, personalelem Bezug Heiliger-Mensch und Gesang wird hier so deutlich wie etwa im Jubilus spätmittelalterlicher Mystikerinnen.¹⁰⁶ (Dass das Herz von Süßigkeit durchdrungen oder durchbohrt wird, ist eine typische Beschreibung mystischer Erfahrung.)

Der weitere Verlauf der Geschichte – die Ermordung des Jungen durch die vom Teufel angestifteten Juden, durch deren Straße der Schulweg führt, und die Aufdeckung des Verbrechens durch den fortwährenden Gesang des *Alma redemptoris* aus der durchschnittenen Kehle des in einer Senkgrube versteckten Knaben – muss uns hier im Detail nicht mehr interessieren; wichtig ist nur das miraculöse Eingreifen Marias, die dem Knaben ein geheimnisvolles Korn auf die Zunge gelegt hat, das ihn nach seinem Tod fortsingen ließ. Dieser Eingriff erscheint als gerechte Gegengabe für den mit Herz und Stimme vorgetragene Gesang und die dadurch bezeugte Frömmigkeit (wobei auch das Motiv der Unschuld des Kindes stark betont wird, unter anderem durch verschiedene Anspielungen auf das Festum Sanctorum Innocentium).

Gewiss erfüllt die Marienantiphon in Chaucers Erzählung nur eine Funktion, die in anderen Fassungen der vielfach überlieferten Legende auch von anderen, stets aber marianischen Gesängen geleistet werden konnte, so etwa vom *Salve sancta parens* (dem Introitus der *Missa Beatae Mariae Virginis*) oder dem Responsorium *Gaude Maria*.¹⁰⁷ Dennoch ist die Wahl schwerlich ganz zufällig, denn die Mütterlichkeit Marias wird – im Gegensatz zu ihrer Rolle als Königin in *Regina celi* und *Ave regina celorum* – in diesem Gesang stark betont.¹⁰⁸ Doch in jedem Fall wird der persönliche, ja subjektive Grund, diese vermeintlich liturgischen Gesänge im außerliturgischen Kontext zu singen, deutlich. Dieses Beispiel und manche andere, teils legendarische, teils realgeschichtliche Berichte verweisen darauf, dass die Marienantiphonen, weit entfernt davon, nur liturgisches Funktionsgut zu sein, offensichtlich ohne größere Probleme in lebensweltliche Zusammenhänge integriert wurden. Genau dieser Aspekt, die eigentümliche Stellung dieser Gesänge im Grenzgebiet zwischen Liturgie und Frömmigkeit, ist es, der die polyphonen Bearbeitungen dem freien Genre der Motette, nicht der liturgisch gebundenen Musik zuordnet.

106 Dazu FUHRMANN, *Herz und Stimme* (wie Anm. 81), 292–317.

107 AUDREY EKDAHL DAVIDSON, „*Alma redemptoris mater*: The Little Clergeon’s Song“, in: DIES., *Aspects of Early Music and Performance* (AMS Studies in Music 1), Brooklyn 2008 (zuerst in: AUDREY DAVIDSON, *Substance and Manner: Studies in Music and the Other Arts*, St. Paul [Minnesota] 1977, 61–75, 68 f.).

108 DAVIDSON, „*Alma redemptoris mater*“ (wie Anm. 107), 71.

9. EINE MARIENMOTETTE VON GUILLAUME DUFAY :

Alma redemptoris mater (II)

Die Sonderstellung der großen Marienantiphonen wie etwa des *Alma redemptoris mater* ist auch musikalisch gegeben. Im Vergleich mit den Psalmantiphonen des Stundengebets, mit denen diese Melodien nur scheinbar die Gattungszugehörigkeit teilen, ist ihre ausgeprägte melodische Individualität unverkennbar (siehe Notenbeispiel 2).

Ant.
5.

A L- ma * Redemptó-ris Má- ter, quae pér-
vi- a caéli pórtá má- nes, Et stél- la má- ris, succúrre
cadén- ti súrgere qui cú- rat pópu- lo : Tu quae genu-
ísti, natú- ra mi- rán- te, tú- um sánctum Ge- ni- tórem :
Vír- go pri- us ac posté- ri- us, Gabrí- é- lis ab ó- re
súmens íllud Ave, * peccatórum mi- seré- re.

Notenbeispiel 2: *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis I. vel II. classis cum cantu Gregoriano*, Paris etc. 1932, 278 f.

Bereits an der ersten Phrase der Melodie wird die hochmittelalterliche Entstehung etwa in der Betonung der Quint- und Quartspezies (praktisch jede Phrase mit Ausnahme der ersten konzentriert sich auf den Klangraum $f-c'$ oder $c'-f'$), der F-Tonalität mit *b molle* (was später Glareans ‚ionischer‘ Modus werden sollte) und den häufigen Skalenschritten deutlich.¹⁰⁹ Kaum denkbar in der ‚echten‘ Gregorianik wären auch die ungewöhnlich großen ‚toten‘ Intervalle zwischen den einzelnen – in Notenbeispiel 2 durch Doppelstriche getrennten – Phrasen. Sie entsprechen nicht der metrischen Struktur – der Text gliedert sich in sechs Hexameter –, sondern jeweils einem neuen Sinnzusammenhang, der mit einer erneuten Anrede an Maria beginnt („et stella“, „Tu quae“, „Virgo“), wobei bei jeder dieser Anreden die Melodie wieder vom Hochtone f' ausgeht. Metrische Struktur und musikalische Gliederung des *Alma redemptoris mater* verhalten sich folgendermaßen zueinander:

*Alma Redemptoris Mater, quae pervia caeli
 Porta manes, || et stella maris, succurre cadenti,
 Surgere qui curat, populo: || tu quae genuisti,
 Natura mirante, tuum sanctum Genitorem.
 || Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore
 Sumens illud Ave, peccatorum miserere.*

Nur die Eröffnungssphrase geht nicht von diesem Hochtone, der Oktave des Modus, aus, sondern erreicht ihn vom tiefer gelegenen Grundtone. Dieser charakteristische Beginn – ein Melisma auf „Alma“ mit dem Aufstieg durch die ganze Oktave, der sich wieder zur Terz absenkt, und der anschließende Quintfall auf „redempto[-ris]“ – macht sie zu einer der einprägsamsten des ganzen Choralrepertoires, auch für heutige Ohren sofort wiedererkennbar. Im Spätmittelalter war diese Phrase so bekannt, dass sie in einer Sequenz (ebenso wie der Schluss der Antiphon) wörtlich zitiert wurde.¹¹⁰

Eben diese Eröffnungssphrase wird nun in einer Devotionsmotette zu einem der großen Augenblicke in der Musik des frühen 15. Jahrhunderts (siehe Notenbeispiel 3, S. 224 f.). Ob Guillaume Dufay mit dem – ja nicht nur bei Chaucer berichteten –

109 Vgl. dazu die Bemerkungen bei DAVID HILEY, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford 1993, 106. – Auf die Frage, ob der Text der Antiphon vielleicht schon ins 9. Jahrhundert zurückreichen könnte, gehe ich hier nicht näher ein. Vgl. FRANZ BRUNHÖLZL, „Zur Antiphon Alma redemptoris mater“, in: *Studien und Mitteilungen des Benediktiner-Ordens* 78 (1967), 321–324.

110 „Alma redemptoris mater/quam de coelis misit pater/propter salutem gentium“. FRANZ MONE, *Latteinische Hymnen des Mittelalters*, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 1854, 200. (Eine Aufnahme dieses interessanten Stücks findet sich auf der CD *Ave maris stella. Marienleben im Choral*, Niederaltaicher Scholaren, Leitung: KONRAD RUHLAND, Sony classical „Vivarte“ SK 45 861.)

Mirakel vom singenden Schüler vertraut war, als er sein *Alma redemptoris mater* (II) komponierte, wissen wir nicht.¹¹¹ Aber es ist auffällig, dass er just jenes elaborierte Melisma unbegleitet dem Superius anvertraut – und das hieß, zur damaligen Zeit, einer (oder mehreren) Knabenstimme(n).¹¹² Man mag das als eine rhythmisierte Version der herkömmlichen Intonation ansehen, wie sie etwa auch in Dufays *Ave regina celorum* (II) der höchsten Stimme anvertraut ist. Aber das scheint eine unzureichende Erklärung für diese singuläre Passage. Sie steht auf jeden Fall emblematisch für ein gänzlich neues Verständnis von Choral in der Polyphonie – der Kontrast zur Verwendung derselben melodischen Linie in *Impudenter circumivi* könnte nicht größer sein. Dufay begreift die Choralvorlage nicht als konstruktiven Ausgangspunkt – wie etwa in seinen gleichzeitigen isorhythmischen Motetten –, sondern als *Gesang*, wie er in jener Zeit tatsächlich überall erklang: als eine aufstrebende Linie, deren Zusammenhang durch die eingeschobenen (Atem-)Pausen nicht durchbrochen, sondern betont wird. Es ist diese Rückwendung zur Sanglichkeit des Chorals, die den Bruch der Paraphrasetechnik englischen Ursprungs mit den traditionellen Methoden der ‚Cantus-firmus-Bearbeitung‘ markiert: Nicht länger kunstvoll manipuliertes Ausgangsmaterial, wird der Choral wieder in seiner ganzheitlichen Gestalt begreifbar. Diese Ausstellung der Chormelodie hatte ihr Vorbild bei englischen Kompositionen wie etwa jenen beiden *Alma redemptoris*-Vertonungen, die sowohl Leonel Power als auch John Dunstaple zugeschrieben wurden.¹¹³ Beide gehen jedoch entschieden freier mit

111 Dufays Vertonungen des *Alma redemptoris mater* sind ediert in *Dufay Opera Omnia* V (wie Anm. 18), Nr. 47 und 48.

112 Natürlich entspricht die oben wiedergegebene Fassung des *Liber usualis* nicht genau der Version, die Dufay vor Augen hatte. Aber sie weist doch eine Reihe charakteristischer Varianten auf (beispielsweise die Umspielung des letzten Tones auf „Alma“, der dritten Stufe, durch die Untersekunde: *a g a*), die mit Dufays auf *C* transponierter Fassung übereinstimmen – insbesondere, wenn man davon ausgeht, dass die weniger verzierte Fassung des Cantus firmus seines *Alma redemptoris mater* (I) auch seiner zweiten Vertonung zugrunde lag. Andererseits endet in beiden Fassungen das „Porta manes“ auf dem Grundton, während es keine mir bekannte Fassung gibt, die nicht auf der Terz endet. Vgl. neben der zitierten Fassung etwa die Versionen im *Antiphonale monasticum*, ferner MICHAEL PROCTER, „Alma Redemptoris Mater: Notes Toward a Filiation of the Chant“, in: *Sacred Music* 133 (2006), 39–41, der die Fassung im Worcester-Antiphonale mit einer hypothetischen Rekonstruktion der (linienlosen) Fassung im Hartker-Antiphonale (CH-SG 390; es handelt sich hier um einen Nachtrag zu dem ca. 1000 geschriebenen Hauptteil) vergleicht. Den Versuch einer Rekonstruktion jener Fassung, die Chaucer gekannt haben könnte, aus zwei englischen Quellen des 13. Jahrhunderts und einer Edition des Sarum-Antiphonale (Paris 1519–1520) unternimmt DAVIDSON, „*Alma redemptoris mater*“ (wie Anm. 107), 66.

113 Sie finden sich ediert in Dunstable, *Complete Works* (wie Anm. 37), 106–109, Nr. 40 bzw. 146–148, Nr. 60 (als opus dubium) oder in *Power Complete Works* (wie Anm. 18), 28–30, Nr. 16 bzw. 43–47, Nr. 21.

der Choralvorlage um als Dufay, der in dieser Hinsicht offenbar eher an kontinentale Paraphrasentechniken anschloss. Und Dufays kompositorische Strategien erweisen sich als um einiges raffinierter als die seiner englischen Vorgänger.

Dass Dufay mit dem Einsatz der beiden anderen Stimmen den Quintsprung auf „Red-emp-to[-ris]“ verschleiert, ist der Strategie einer allmählichen Entfaltung polyphoner Beweglichkeit geschuldet: Tenor und Contratenor setzen im gleichen Klangraum ein und entfalten schrittweise auf „mater“ ihre Spannweite, die schließlich mit der Doppeloktave zu Beginn von T. 14 ins Extrem getrieben wird.

Vom Text her gesehen, bietet der gesamte Beginn „Alma ... manes“ eine einzige Anrede an die Jungfrau Maria: „Gütige Mutter des Erlösers, die Du [*uns*] als offene Himmelspforte verbleibst.“ Dufay stellt hier einen Zusammenhang durch korrespondierende Kadenzformeln her: Der offenen Wendung des solistischen Superius in T. 7f. entspricht T. 17, und der geschlossenen Kadenz in T. 11 entspricht jene in der zweiten Hälfte von T. 21 beginnende; die Führung der Oberstimme ist jeweils dieselbe.

Dufay gliedert seine Vertonung deutlich in die vier vom Choral her vorgegebenen Abschnitte, hier durch eine sehr emphatisch erreichte Kadenz mit einem über zwei perfekte Breven ausgehaltenen C-Klang. Die anschließende Anrede des zweiten Abschnitts, „et stella maris“, wird von Dufay in einer Reminiszenz an den Stil der floriden Motette¹¹⁴ vertont, wobei die Semibreven-Linie *c' d' c' a c' h g a* (T. 23 f.) in T. 25 in Minimae diminuiert wird. Ein Beispiel für die subtile Verschränkung von strukturellen und expressiven Verfahren bietet die fallende Formel auf „cadenti“ im Superius (T. 29 f.). Äußerlich identisch mit der Kadenzformel T. 21 f., verändert sie ihren Charakter doch durch die auffällig mit den übrigen Stimmen dissonierenden Töne *g'* (vorletzte Note in T. 29) und *e'* (erste Note in T. 30) – als ob der Charakter des ‚Sündenfalls‘, vor dem Maria ihr Volk bewahren soll, zum Ausdruck kommen sollte. Auffällig ist auch der dreimal wiederholte Ton *g'* auf „surgere“ – eine schon in der Chormelodie bemerkenswerte ‚Repercussio‘, die Dufay hier ohne jeden Schmuck beibehält – so wie er überhaupt diese Passage, sehr im Gegensatz zu der vorhergehenden, fast unkoloriert übernimmt.

Hat Dufay schon mit der Anspielung auf die Tradition der floriden Motette die Grenzen einer bloßen Antiphon-Paraphrase eigentlich überschritten, so wird im dritten Abschnitt („Tu quae genuisti“), bei dem durch Kolorierung in den Modus perfectus übergewechselt wird, die Hierarchie von dominierender Ober- und assistierenden Unterstimmen immer stärker aufgebrochen: zunächst durch unauffällige Komplementärrhythmen, dann durch synkopierte Bewegungen, die sich allmählich

¹¹⁴ Vgl. Nosow, *Motet Styles* (wie Anm. 3).

bis zum Minimapuls beleben: erstmals in der Bewegung zur Kadenz in T. 38 f., dann zunehmend ab T. 42. Indem Dufay schließlich in allen Stimmen die kleine Formel Semibrevispause – Semibrevis – zwei Breven fast nach Art eines (rein rhythmischen) Kanons zum Einsatz bringt, ist das bisher starre Satzgefüge unterbrochen. (In ähnlicher Weise setzte die schon vom Titel her ‚floride‘ Motette *Flos florum* in ‚Zwischenspielen‘ imitatorische Abschnitte ein, die die Dominanz der Oberstimme zeitweilig außer Kraft setzten.)

Im folgenden und letzten Abschnitt („Virgo prius ac posterius“) wird diese Dominanz scheinbar umso nachdrücklicher bestätigt, indem erneut der Einsatz auf dem Hochton *c*“ zu einer fast tänzerisch eleganten Girlande des Superius genutzt wird, bevor der Rest in einer sehr unmittelbar an den Beginn (ab „redemptoris“) erinnernden, rhythmisch zurückhaltenden und fast unornamentierten Paraphrase gebracht wird. Wie schon in Dufays *Alma redemptoris* (I) oder *Flos florum* stehen am Schluss blockhaft-akkordische, durch Fermaten weitgehend unrhythmisiert wirkende Anrufungen der Jungfrau, und wie im ersten *Alma* (wo die Choralmelodie allerdings im Tenor lag) beginnt Dufay hier nicht erst mit dem eigentlich angemessenen „peccatorum miserere“, sondern durchbricht den Sinnzusammenhang des „Gabrielis ab ore/Sumens illud Ave“, um den gesamten letzten Hexameter mit dem Anrufungscharakter der durch feierliche Pausen getrennten Klangblöcke zu versehen. Der Grund für diese dem Text gegenüber scheinbar willkürliche Verfahrensweise ist, so will mir scheinen, paradoxerweise gerade ein musikalisch-rhetorischer: Durch die zunächst kleinteiligen Gruppen und (von der Oberstimme her) geringere melodische Bewegung von „Sumens“ – „illud“ – „ave“ erhält die schließende Bitte um Erbarmen „peccatorum“ – „miserere“ erst ihren emphatischen Charakter, der in den letzten drei Zusammenhängen durch Stimmspaltung im Superius zur realen Vierstimmigkeit noch unterstrichen wird. Ich nenne diesen Aspekt des Gebetscharakters, der vor 1450 nur sehr gelegentlich kompositorisch unterstrichen wird (vorherrschend sind kontemplative und ‚mystische‘ Zugänge)¹¹⁵, in der zweiten Jahrhunderthälfte allerdings zunehmend an Bedeutung gewinnt, eine Form ‚appellativer Rhetorik‘. Stärker noch als in Dufays Erstvertonung dieser Antiphon, wo die Choralmelodie quasi äqualistisch zur Basis einer floriden Oberstimmenführung wird, gerät in *Alma redemptoris mater* (II) die Antiphon zur – sit venia verbo – *anhörlichen* (statt anschaulichen) Tatsache, zum ästhetischen Mittelpunkt. Dieser Bruch mit der älteren Technik der isorhythmischen Motette wird nicht deutlich, wenn man hier wie dort von ‚Cantus-firmus-Verarbeitung‘ spricht und damit radikal unterschiedliche Verfahrensweisen vermengt. Natürlich gibt es auch in der zweiten Hälfte des 15. und im 16. Jahrhundert Tenormotet-

115 Vgl. Anm. 71.

ten, die den Choral mehr oder weniger konstruktiv verarbeiten und insofern eher an den älteren Kunstcharakter der isorhythmischen Motette anknüpfen. Das war aber nicht mehr die einzige Möglichkeit, und auch hier ist immer wieder die Tendenz zu erkennen, die *Anhörlichkeit* der zugrundeliegenden Melodie sinnlich nachvollziehbar herauszustreichen. Die ab ca. 1470 sich entwickelnde Technik der Durchimitation eines *cantus prius factus* zielt letztlich auf diese Versöhnung von Konstruktion und sinnlicher Wahrnehmbarkeit.

Kehren wir wieder in den Zeitraum 1420–1450 zurück, so lassen sich die entscheidenden stilistischen Momente des beschriebenen Gattungswandels im Allgemeinen auf die Doppelformel einer *Polyphonisierung des Chorals* bzw. *Choralisierung der Polyphonie* bringen. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass sich beides englischen Erfindungen verdankt. Nicht nur stammen die frühesten Beispiele für solche Paraphrasentechniken aus englischen Quellen des 14. und frühen 15. Jahrhunderts, auch auf dem Kontinent werden sie zunächst von englischen Komponisten gepflegt.

Unter *Choralisierung der Polyphonie* verstehe ich das auffallende Phänomen, dass die ‚contenance angloise‘ nicht nur in jenen Qualitäten, die Heinrich Bessler immer noch unübertroffen als „Vollklang“ und „Stromrhythmus“ charakterisiert hat¹¹⁶, das metrisch Schwebende des Chorals gewissermaßen in die Mehrstimmigkeit ausfaltet, sondern dass schon einige der grundlegenden Floskeln der englischen Polyphonie in der Generation eines Power oder Dunstaple eine frappante Ähnlichkeit zu bestimmten choralischen Wendungen aufweisen. Wendungen wie *c' e' f' g'* oder *c' a g*, die man als spezifisch englisch hat auffassen wollen, sind nichts anderes als besonders ‚euphonische‘ Choralfloskeln, die den Quint- bzw. Quartrahmen abtasten.¹¹⁷ *Polyphonisierung des Chorals* meint demgegenüber die beschriebene Anverwandlung des Chorals in die Mehrstimmigkeit, bei der der Choral seine geschlossene Gestalt zurückgewinnt, in seiner Phrasierung an die Atem- und Sinnzäsuren seiner einstimmigen Gestalt anschließt und so der rhythmischen Vorformatierung entkleidet wird. Damit knüpft dieses Verfahren zugleich, wie es Jacques Handschin vor über acht Jahrzehnten in seinem Aufsatz „Der Geist des Mittelalters in der Musik“ eindrücklich formuliert hat, an die älteste Polyphonie an. Handschin stellte darin zunächst die im 15. Jahrhundert immer heftiger werdende Kritik an der geistlichen Polyphonie bei Savonarola und anderen Reformtheologen dar, um fortzufahren:¹¹⁸

116 BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon* (wie Anm. 38).

117 SYLVIA KENNEY, *Walter Frye and the Contenance Angloise* (Yale Studies in the History of Music 3), New Haven 1964, 180 f. und passim, versuchte diese und ähnliche Floskeln auf den Stil des English Descant zurückzuführen. Aber auch darin haben sich diese Wendungen keineswegs von selbst ergeben; im älteren, kontinental unbeeinflussten Repertoire finden sie sich noch nicht.

118 JACQUES HANDSCHIN, „Der Geist des Mittelalters in der Musik“, in: *Gedenkschrift Jacques Hand-*

Aber eine Art positiver Ergänzung dazu [*nämlich zu den zuvor zitierten negativen Äußerungen über Polyphonie im Gottesdienst*] erblickt man unwillkürlich [...] in der kirchlichen Kunst des 15. Jahrhunderts, die, wenn sie auch weit davon entfernt ist, eine primitive Mehrstimmigkeit im Sinne jener Oppositionsmänner vorzustellen, doch innerlich gewisse „reaktionäre“ oder „restaurative“ Züge aufweist; denn sie bahnt auf eine neue Weise die Harmonie zwischen mehrstimmiger Komposition und choraler Grundmelodie an, und sie verkörpert in ihrer Art wieder das ruhig in sich Geschlossene, das selbstverständlich Erhabene, das wir eigentlich seit der St. Martialzeit nicht mehr erlebten. Müssen wir hier nicht daran denken, daß Renaissance und Romanik, Humanistenschrift und karolingische Minuskel sich in manchem über den Kopf der Gotik hinweg die Hand reichen?

Die Zuwendung der Polyphonie zur geistlichen Musik ist eine *reformatio* – mit allen Zweideutigkeiten dieses Begriffs. Man hatte die feindlichen Töne der Reformatoren im Ohr, die die entwickelte Mensuralpolyphonie als unnötige und autoritätsvergesene *curiositas* verwarfen und statt dessen gelegentlich, wie Johannes XXII. in seiner Bulle *Docta sanctorum patrum*, eine organale Ausschmückung des Chorals mit perfekten Konkordanz empfahlen.¹¹⁹ Und man versuchte diesen Vorwürfen zu begegnen, ohne auf kompositorische *subtilitas* verzichten zu müssen, indem man sozusagen ein Organum mit künstlerischem Anspruch schrieb, das eine Chorallinie nicht verbatim, aber von Anfang bis Ende kenntlich übernahm und ihr die anderen Stimmen unterordnete. Wenn ich die Neudefinition der Motette als *Polyphonisierung des Chorals* und ebenso als *Choralisierung der Polyphonie* beschreibe, meine ich genau diesen Versuch einer Versöhnung des sinnlich-intellektuellen Reizes der Polyphonie mit den Forderungen der religiösen Reformatoren. Dieses Verfahren galt freilich nicht nur für die Motette, sondern beispielsweise auch für verschiedene Formen der Propriumsvertonung; selbst in Ordinariumssätzen, vor allem solchen mit einer Choralvorlage, wird dieser neue kompositorische Ansatz spürbar. Speziell für die Devotionsmotette

schin, hg. von der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, zusammengestellt von HANS OESCH, Bern-Stuttgart 1957, 70–81, 79 (zuerst in: *Neue Schweizer Rundschau* 20 [1927]).

119 Der Widerstand und die Polemiken gegen die (geistliche) Polyphonie in Spätmittelalter und Früher Neuzeit sind oft dargestellt worden, zuletzt sehr umfassend bei ROB C. WEGMAN, *The Crisis of Music in Early Modern Europe 1470–1530*, New York etc. 2005. Weniger oft ist die Frage gestellt worden, wie eigentlich die Komponisten auf diese Herausforderungen reagiert haben. Vgl. aber FRANZ KÖRNDLE, „Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“, in: HORST LEUCHTMANN/SIEGFRIED MAUSER (Hgg.), *Messe und Motette* (Handbuch der musikalischen Gattungen 9), Laaber 1998, 91–153. Ich habe den hier angedeuteten Versuch, zwischen jener Polemik und diesen Entwicklungen einen Zusammenhang herzustellen, näher ausgeführt in: „Englische und irdische Musik“ (wie Anm. 71).

kommt noch ein weiterer, essentieller Aspekt hinzu, eben jener in Abschnitt 6 unter dem Stichwort ‚Rhetorik‘ angesprochene der Kommunikationsform ‚gesungenes Gebet‘. Diesen Aspekt soll der Schlussabschnitt noch einmal vertiefen.

10. „SPRECHHANDLUNGEN“ UND „VERSPRECHLICHUNGEN“

In einem wichtigen Aufsatz hat Reinhard Strohm vor kurzem die These entfaltet, dass die Motette als Gattung insgesamt bestimmt war von der Pluralität verschiedener Sprechhandlungen.¹²⁰ Eine Vielzahl von Phänomenen der Gattungsgeschichte, die vom Standpunkt der modernen Musikästhetik eher befremdlich anmuten, wird so besser verständlich gemacht: Polytextualität, die gelegentlich durch Mehrsprachigkeit noch verstärkt wurde, unterschiedlich hierarchisierte Stimmgefüge, Zitate von weltlichen und geistlichen Melodien und Texten – all diese Momente des Heterogenen, oft sinnlich nicht oder nur mühsam Nachvollziehbaren, werden als ein bewusster Wille zur Heterogenität begreifbar. Indem die Motette die Pluralität auch widerstreitender Stimmen feierte, gerade in manchen radikalen Werken des 13. Jahrhunderts Religiöses und Profanes, mitunter sogar Obszönes zusammenführte, ohne es zusammenzwingen zu wollen, gelang es ihr, eine dialogische, ja zuweilen karnevalistische Vielfalt von Stimmen und Sprechhandlungen zum Klingen zu bringen. Im 14. und 15. Jahrhundert werden hingegen die Texte tendenziell stärker auf den gemeinsamen Cantus firmus und auf eine bestimmte Thematik hin konzentriert – obwohl diese thematische Klammer, wie von Strohm beschrieben, eine Vielfalt von dadurch verbundenen Sprechhandlungen nicht ausschließt.

Wie stimmt Strohm's These mit dem hier idealtypisch entwickelten Modell der Devotionsmotette überein? Gerade die ‚neuen‘ Motetten in *ModB* oder *Q15* wirken ja in vieler Hinsicht wie ein Gegenentwurf zur Gattungstradition. Für Strohm hat sich der grundsätzliche Ansatz nicht geändert, nur ist die Pluralität der Sprechhandlungen subtiler geworden: Sie wird nicht mehr auf einzelne Stimmen verteilt, sondern stellt sich, neben der immer noch häufig beibehaltenen symbolischen Funktion eines Cantus firmus mit abweichendem Text, etwa durch die plötzliche Hervorhebung eines Sprechers, durch die Mischung von Textgattungen, Stilebenen, durch die Bezugnahme auf einen mit der Motette verbundenen Messzyklus und dergleichen mehr dar. Zweifellos trifft dies auf viele Werke des 15. und 16. Jahrhunderts zu, doch nicht auf alle, wie Strohm selbst feststellt:¹²¹

¹²⁰ STROHM, „Sprechhandlungen“ (wie Anm. 45).

¹²¹ Ebda., 55.

Die Antiphonenvertonungen und Cantilenen des frühen 15. Jahrhunderts benutzten solche Kunstgriffe nicht und waren deshalb nicht Motetten, erst recht nicht „vereinfachte“ Motetten, sondern vielmehr in die Mehrstimmigkeit eingewanderte Andachtsgesänge. Es ist *ihre* Krise, nicht die der Motette, die sich in der Mitte des Jahrhunderts vollzieht. Die Cantilenen und Antiphonen wurden „motettisiert“ durch Aufnahme abweichender Sprechhandlungen und anderer Mischungen.

Der Prozess kann jedoch auch gewinnbringend von der anderen Seite her betrachtet werden. Will man nicht in jedem satztechnischen Kunstgriff (etwa dem Wechsel zwischen Cantus-firmus-Satz, freier Durchimitation und Homophonie) schon einen Wechsel von Sprechern oder Sprechhandlungen erkennen, so bleibt die Tatsache bestehen, dass im 15. und erst recht im 16. Jahrhundert eine große Anzahl von Werken komponiert wurde, die von den Zeitgenossen als Motetten (bzw. „Cantiones sacrae“ oder ähnlich) titulierte wurden, obwohl sie nichts anderes als reine Devotionsgesänge mit oder ohne liturgische Melodievorlage gewesen sind. Während man den „Motteti“-Abschnitt von *ModB* (siehe Anm. 43) immerhin noch als die exzentrische Tat eines Außenseiters abqualifizieren könnte, zeigt ein Blick in die Motettenbücher von Petrucci oder Andrea Antico, die aufgrund ihrer weiten Verbreitung keineswegs als irrelevant eingestuft werden können, dass hier Werke mit pluralen Sprechhandlungen ganz selbstverständlich neben solchen stehen, denen eine solche Pluralität nur bedingt attestiert werden könnte.

Andererseits ließe sich fragen, ob Strohm's These zufolge nicht jede Cantus-firmus-Messe als ‚Motette‘ qualifiziert werden müsste, da in ihr oft eindeutig unterschiedliche Sprechhandlungen vollzogen werden – etwa zwischen dem Ruf zum Herrn im Kyrie und dem gleichzeitig durch einen Cantus firmus im Tenor erklingenden Gebet zu Maria. Die Pluralität der Sprechhandlungen ist offenbar nach ca. 1440 nicht mehr allein ein Vorrecht der Motette, und ebenso wenig ist sie deren verbindliches Definitionsmerkmal.¹²²

122 Reinhard Strohm hat diesen Punkt dankenswerterweise in einem Kommentar zu einer früheren Fassung meines Textes noch einmal erläutert: „Als absolut verbindliches Definitionsmerkmal der Motette bezeichne ich die Pluralität der Sprechhandlungen übrigens nicht. Nein, meine Betonung liegt auf der *künstlerischen Herstellung* solcher Pluralität, durch Textdichten, durch Komponieren, durch Textauswahl und -kombination, usw. Insofern, ja: Dadurch, dass das mehrstimmige Messordinarium den c.f. einführt, nimmt es ein wesentliches Merkmal der Motette in sich auf, nämlich die Pluralität von künstlerisch hervorgebrachten Sprechhandlungen. Das ‚künstlerisch Hervorgebrachte‘ ist genau der Punkt: Die Pluralität der Sprechhandlungen, die in den kirchlichen Repertoires schon vorgegeben ist (meistens nicht im selben Gesang, aber doch oft in aufeinanderfolgenden Gesängen und oft in Tropierungen, und im Großen im ganzen Vorgang der Messe und des Stundengebets) wird in der Motette *willkürlich, als künstlerische Schöpfung*, erzielt. Die Pluralität war nie allein ein

Dies aber ist die eigentliche Pointe der beschriebenen Gattungsentwicklung: Mit dem Typus der Devotionsmotette beginnen die bis dahin bewusst heterogenen Sprechhandlungen zu konvergieren. Es wird nun grundsätzlich möglich, eine einzige Stimme, eine einzige Sprechhandlung zum Gegenstand einer Motette zu machen. Zugleich ändert sich damit die Funktion der Choralvorlage grundlegend. Sie wird in einer zwar stilisierten, aber doch durchaus wörtlich wiedererkennbaren Gestalt der Polyphonie anverwandelt. Und damit, so ließe sich spekulieren, gehen auch ästhetisch-ethische Vorstellungen, die bis dahin mit dem Choral verbunden gewesen waren – insbesondere jene, dass mit ‚Herz und Stimme‘ zu singen sei – auf die Polyphonie über.

Für diese Konzentration der Motette auf einen einzigen Sprecher und seine affektiv-moralische Verpflichtung auf eine einsinnige, authentische Perspektive des Sprechens gibt es ein altes Wort: das Subjekt. Subjektivierung ist die Grundidee der Devotionsmotette – freilich nicht irgendeine frei flottierende, hedonistische Subjektivität, wie sie uns im 21. Jahrhundert als der Inbegriff dieses Wortes erscheinen mag, sondern eine Subjekt-Bildung vor dem religiösen Horizont des späten Mittelalters.

Es wurde bereits in Abschnitt 8 angedeutet, dass das späte Mittelalter eine von einer grundsätzlichen Heilsunsicherheit geprägte Epoche war; hier interessieren die Auswirkungen auf die Genese neuzeitlicher Subjektivität. Heilsunsicherheit wurde oft sozusagen ‚im Alleingang‘, durch Techniken der geistlichen Introspektion und Selbsterfahrung zu bewältigen versucht – Techniken, die in ungünstigen Fällen den gegenteiligen Effekt haben und in den Teufelskreis der geistlichen Anfechtungen, des übermäßigen Schuldbewusstseins, der *scrupulositas* und *pusillanimitas spiritus*, führen konnten.¹²³ Dass solche Gefühle gerade im 15. Jahrhundert virulent waren, zeigt um 1500 der Fall eines jungen Augustinermönchs, der – nachdem ihm sein geistlicher Ratgeber Johann von Staupitz von extremer Askese aus gesundheitlichen Gründen abgeraten hatte – seine Gewissensnot durch das Bibelstudium zu lindern versuchte. Gemeint ist Martin Luther, von dem der bemerkenswerte Satz überliefert ist: „Vivendo, immo moriendo et damnando fit theologus, non intelligendo, legendo aut speculando.“¹²⁴

Vorrecht der Motette, aber es war ein Alleinstellungsmerkmal der Motette, dass man sie dort poetisch-kompositorisch (und in einem einzigen Stück) herstellte. Eine bloße Antiphonvertonung wie Dufays tut das nicht; man kann darüber diskutieren, ob aus anderen Gründen *Ave regina celorum* (I) und (II) Motetten seien.“

123 Vgl. neben GROSSE, *Heilungsgewißheit* (wie Anm. 94) auch THOMAS N. TENTLER, *Sin and Confession on the Eve of the Reformation*, Princeton 1977; JEAN DELUMEAU, *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident (XIIIe–XVIIIe siècles)*, Paris 1983.

124 D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Abteilung 4, Teil 1, Bd. 5, Weimar 1892, 161 („Operationes in Psalmos“, 1521).

All dies verrät eine Haltung, die man, ein Wort Michel Foucaults travestierend, als „die Sorge um sich“ (*le souci de soi*) – oder auch „die Sorge ums Selbst“ – qualifizieren könnte.¹²⁵ Offensichtlich wurde im Spätmittelalter das Vertrauen der Gläubigen in den Heilsschatz der Institution Kirche ergänzt oder gar verdrängt durch die individuelle Suche nach Gnaden- und Heilsgewissheiten. „Wie erlange ich einen gnädigen Gott?“ – diese Frage hat der Theologehistoriker Berndt Hamm als die zentrale der spätmittelalterlichen Frömmigkeit formuliert.¹²⁶

Vor diesem Hintergrund wäre die Wendung zur Devotionsmotette als ein – wie auch immer vermittelter und selbstverständlich nur bestimmten Schichten überhaupt zugänglicher – Reflex dieser nur in wenigen Strichen angedeuteten frömmigkeitsgeschichtlichen Situation zu sehen. Hinter diesen Stücken steht wohl immer ein historisch konkretes Subjekt, das ihre Komposition bzw. Aufführung veranlasste – sei es das Ich eines Stifters, Auftraggebers, vielleicht auch Komponisten, sei es das Wir eines Kollektivs, etwa eines Domkapitels, einer Bruderschaft, einer Sängergemeinschaft (letzteres ist offensichtlich bei ‚Sängergebeten‘ wie Loyset Compères *Omnium bonorum plena* und Pierre Moulus *Mater floreat florescat* der Fall).¹²⁷ In jedem Fall ist entscheidend, dass hier *eine* Sprecherinstanz tätig ist, *eine* Sprechhandlung durchgeführt werden soll, und genau dies hat sich in den Stücken selbst symbolisch abgebildet. Unter dem Druck der existenziellen Frage ‚Wie erlange *ich* einen gnädigen Gott?‘ bildete oder verstärkte sich ein sündenbewusstes, heilsuchendes, anbetendes und anfliehendes musikalisches Subjekt. Die ‚appellative Rhetorik‘ der emphatischen Anrufungen Marias am Ende von Dufays *Flos florum* und seinen beiden *Alma redemptoris mater*-Vertonungen ist Beleg dafür.

Man kann die Entwicklung der Motette im 15. Jahrhundert als eine Schlüsselpisode in der Ausbildung musikalischer Subjektivität innerhalb der europäischen Musikgeschichte begreifen – sofern man darunter die Darstellung eines – expressiven, aktiven oder leidenden – Subjekts in der Musik selbst versteht (das nicht notwendigerweise mit dem Ich des Komponisten zusammenfallen muss). Damit sei nicht

125 MICHEL FOUCAULT, *Sexualität und Wahrheit 3: Die Sorge um sich* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 718), Frankfurt am Main 1986. Reinhard Strohm (persönliche Mitteilung) wies nachdrücklich darauf hin, dass dem auch auf sozialgeschichtlicher Ebene die Emanzipation vieler Subjekte „im 15. Jahrhundert aus der reinen Anonymität und Schriftlosigkeit in den Bereich der persönlichen Mitsprache in geistlichen Dingen“ entsprach.

126 Vgl. HAMM, *Frömmigkeitstheologie* (wie Anm. 94). Vgl. jetzt auch BERNDT HAMM, „Die ‚nahe Gnade‘ – innovative Züge der spätmittelalterlichen Theologie und Frömmigkeit“, in: JAN A. AERTSEN/MARTIN PICKAVÉ (Hgg.), *„Herbst des Mittelalters“? Fragen zur Bewertung des 14. und 15. Jahrhunderts* (Miscellanea Mediaevalia 31), Berlin etc. 2004, 541–557.

127 Vgl. noch einmal den wichtigen Aufsatz von BLACKBURN, „For Whom do the Singers Sing?“ (wie Anm. 100).

behauptet, in früheren Epochen wären keine Spuren musikalischer Subjektivität zu finden. Aber was, um noch einmal historisch auszuholen, in den Motetten des späteren 15. und frühen 16. Jahrhunderts zum Ereignis wird, ist eine sinnenfällige Darstellung der Sprechhandlung selbst, eine „Versprechlichung“ (Gerd Rienäcker) der Musik:¹²⁸ Syllabische Deklamation, emphatische Zäsuren entlang des Textsinns, affektive Unterstreichung oder Ausdeutung von Worten oder Phrasen werden immer bedeutsamer, am extremsten in dem Repertoire, das in Petruccis zweitem Motettenbuch (RISM 1503¹) versammelt wird – einer Publikation, die vielleicht nicht zufällig als einzige im Titel bereits die devotionale Nutzenanwendung mit sich führte: *Motetti De passione De cruce De sacramento De beata Virgine et huiusmodi*.¹²⁹ Dies verweist zugleich auf den erweiterten Kreis an Themen der Devotionsmotette, die neben der immer noch starken marianischen Orientierung nun an Bedeutung gewinnen.¹³⁰

„Versprechlichung“ als „Subjektivierung“ lässt sich an zwei Werken studieren, die oft als Schlüsselwerke des 15. Jahrhunderts empfunden worden sind: an Dufays dritter Vertonung des *Ave regina celorum* (entstanden 1464/65) und an Josquins *Ave Maria ... virgo serena* (entstanden um 1480/85?). Ohne auf die vielfältigen Aspekte und Probleme, die sich mit jedem dieser Werke verbinden, eingehen zu können, sei nur auf die Passagen hingewiesen, in denen – wiederum als „appellative Rhetorik“ – eine emphatische Wendung vom Wir-Kollektiv des religiösen Texts zum Ich-Ton stattfindet: im Falle Dufays der Ich-Ton des Komponisten selbst, der in eingeschobenen Textabschnitten („Tropen“) sein eigenes Sterben in Gnadenrufen an die Jungfrau thematisiert¹³¹, im Falle Josquins eine knappere, auch als Gebetspruch auf Gemälden überlieferte Wendung („O mater Dei, memento mei!“), hinter der man ein konkretes Subjekt, etwa das des Komponisten, vermuten kann, aber nicht muss. In beiden Fällen ist diese Wendung zum Ich-Ton auch musikalisch hervorgehoben: im Falle von

128 Dieser von Rienäcker wohl nur mündlich verwendete Begriff ist vor allem von CHRISTIAN KADEN in polemischer Wendung gegen die übliche Formulierung einer „Versprechlichung“ (oder gar „Vermenschlichung“) von Musik in der Renaissance aufgegriffen worden: „Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs“, in: WOLFGANG LIPP (Hg.), *Gesellschaft und Musik: Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag* (Sociologia Internationalis, Beiheft 1), Berlin 1992, 27–53, 33. Vgl. auch DERS., *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel-Stuttgart 2004, 181–190.

129 Vgl. die Neuausgabe: *Ottaviano Petrucci, Motetti de Passione, de Cruce, de Sacramento, de Beata Virgine et huiusmodi B Venice, 1503*, hg. von GEORGE W. J. DRAKE (Monuments of Renaissance Music 11), Chicago (Illinois) etc. 2002.

130 Vgl. auch allgemein HOWARD MAYER BROWN, „The Mirror of Man's Salvation: Music in Devotional Life about 1500“, in: *Renaissance Quarterly* 43 (1990), 744–773.

131 Vgl. die Analyse bei BORIS VOIGT, „Musikalisierung des Sterbens – Guillaume Du Fays *Ave regina caelorum III*“, in: *Die Musikforschung* 64 (2011), 321–334.

Dufays leider unzureichend überlieferter Motette in offensichtlich emphatischem Gebrauch von *musica ficta*, die der wiederum auf *C* basierten Antiphon eine Art ‚Moll‘-Charakter entgegensetzt, und im zweiten Tropus auch durch eng geführte Imitationen; im Falle Josquins durch eine homorhythmische, einen intensiv akzentuierenden Sprechtonfall plastisch nachahmende Schlusspassage. In Strohms Verständnis wären diese Passagen ein Wechsel der Sprechhandlung, der die Werke erst zu Motetten macht. In meinem Verständnis aktualisieren sie gewissermaßen nur die Angst des sündigen Subjekts, die die *raison d'être* der Devotionsmotette insgesamt bildet; sie sprechen sozusagen nur das aus, was immer, auch in anderen Werken, zwischen den Zeilen steht, indem das Subjekt für einen Moment – eben rhetorisch an Maria appellierend – aus dem Schutz des liturgischen Texts hervortritt. Beide Ansätze ergänzen einander eher, als dass sie einander widersprächen.

Ohne diese Subjektivierung des polyphonen Gesangs – wenn man sie so nennen will – wäre auch ein späteres Genre wie die ja oft genug im emphatischen Ich-Ton gehaltene Psalmotte nicht möglich gewesen. Die Paradoxie, dass die Ausbildung eines musikalischen Subjekts in der Mehrstimmigkeit erfolgt, also die eine Stimme des Subjekts auf mehrere geradezu aufgespalten, verteilt oder gespiegelt wird – diese auch für die weltlichen Gattungen des 16. Jahrhunderts, besonders für das Madrigal, zentrale Paradoxie kann hier nur angedeutet, nicht erörtert werden. Wichtig scheint mir, dass damit auch Ausdrucksmomente des mehrstimmigen Zusammenklangs in den Dienst der Subjektdarstellung treten – ein Phänomen mit weitreichenden Folgen für die europäische Musikgeschichte, gerade auch nach der Entwicklung der Monodie zur Repräsentation von (z. B. theatralischen) Subjekten. Diese Tendenz zur musikalischen Repräsentation von Subjektivität, die ein Signum der europäischen Musikgeschichte bis weit ins 20. Jahrhundert hinein bildete, lässt sich freilich nicht allein aus der Frömmigkeitsgeschichte des späten Mittelalters erklären. Sie ist Ergebnis komplexer gesellschaftlicher Evolutionsprozesse. Aber die Devotionsmotette des 15. Jahrhunderts ist, wenn nicht das erste, so doch eines der eindrucklichsten Zeugnisse dafür, wie sich höchst irdische musikalische Subjektivierung Bahn brach – in einem Genre, das eigentlich ganz der Verehrung des Überirdischen gewidmet zu sein schien.

A

Tenor

Contratenor

Al - ma red - em - pto - ris ma - ter

Alma redemptoris

quae per - vi - cae - li

Por - ta ma - nes et stel -

la ma - ris suc - cur -

re ca - den - ti Sur - ge - re qui cu - rat po - pu - lo.

B

35 * * * * * 40 * * * * *

Tu quæ ge-nu-i-sti na-tu-

Tu quæ ge-nu-i-sti na-

Tu quæ ge-nu-i-sti na-

* * * * * 45 * * * * * *

ra mi-ran-te tu-um san-ctum ge-ni-to-rem,

- - tu - - ra mi-ran-te tu-um san-ctum ge-ni-to-rem,

tu - ra mi - - ran-te tu-um san-ctum ge-ni-to-rem,

* * * * * 50 * * * * * *

Vir - - - - - go pri - - - - - us ac po -

Virgo

Virgo prius

* * * * * 55 * * * * * *

ste - ri - us Ga - bri - e - lis ab o - re

ste - ri - us Ga - bri - e - lis ab o - re

ste - ri - us Ga - bri - e - lis ab o - re

C

60 *

Su - mens il - lud A - ve pec - ca - to - rum mi - se - re - re.

Su - mens il - lud A - ve pec - ca - to - rum mi - se - re - re.

Su - mens il - lud A - ve pec - ca - to - rum mi - se - re - re.

Notenbeispiel 3: Guillaume Dufay, *Alma redemptoris mater* (II), aus: *Guglielmi Dufay Opera Omnia V* (wie Anm. 18), 117–119. Die Kreuzchen markieren übernommene Töne der Choralvorlage.
 Reproduced by permission of the American Institute of Musicology, Inc., Middleton, Wisc.

Björn R. Tammen

ANVERWANDLUNGEN VOKALER MEHRSTIMMIGKEIT IM BILD UND DURCH DAS BILD

Fallbeispiele aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*

Musikdarstellungen zur bloßen Illustration musikgeschichtlicher Sachverhalte heranzuziehen, kann den komplexen Voraussetzungen der Visualisierung vergangener musikalischer Praxis, die für sich genommen bereits Teil einer nur noch aus den Artefakten selbst rekonstruierbaren Vergangenheit sind, kaum gerecht werden. Leicht verfängt man sich da in den Fallstricken einer auf die Verlässlichkeit vermeintlicher Abbilder setzenden Widerspiegelungstheorie. Dass jedoch neben dem Wechsel von der Sach- auf die Bildebene sowie den Spielarten eines Motivtransfers von Bild zu Bild auch jenem grundlegenden, von den Kulturwissenschaften gemeinhin als ‚Konstruktion‘ von Realität bezeichneten Vorgang mitsamt seinen teils identitätsbestimmten, teils interessegeleiteten Mechanismen Rechnung zu tragen wäre, um so den pikturalen Hervorbringungsprozess gleichsam zu dekonstruieren, ist von der bisherigen Musikikonographie (speziell zur Kunst des Mittelalters) kaum je eingelöst, ja, noch nicht einmal als Herausforderung benannt worden. Zu stark sind hier nach wie vor die Prärogative der Realienkunde einerseits, eines eingeschränkten, auf die Erkenntnis bildlicher Topoi und ihrer literarischen Grundlagen setzenden Ikonographie-Verständnisses andererseits.

Auch vom vorliegenden Beitrag – zumal in Nachbarschaft zu Texten, die primär auf konkrete Repertoireschichten der spätmittelalterlichen Musik zielen – könnte man vorderhand erwarten, dass er eine primär aufführungspraktische, durch Ensembles, deren Größe und Interaktion bestimmte, mithin komplementäre Evidenz in den Blick nimmt, ohne dabei die Bahnen einer ‚Musikgeschichte in Bildern‘ zu verlassen.¹ Einer derartigen, wohl nur als eindimensional zu bezeichnenden Heran-

* Für wertvolle Hinweise und Kritik sei meiner Schwester Silke Tammen (Gießen) herzlich gedankt.

1 Anders als im Falle der mittelalterlichen Instrumentalmusik, bei der eine bekanntliche minimale Überlieferung von Notaten den Bilddarstellungen zu einem ungleich größeren Gewicht verhilft, geraten selbige im Falle der Vokalpolyphonie fast schon zur Nebensache. So überrascht es nicht, dass ein vor wenigen Jahren erschienenenes Kompendium fast vollständig auf Bildquellen verzichtet: SUSAN BOYNTON/ERIC RICE (Hgg.), *Young Choristers, 650–1700* (Medieval and Renaissance Music 7), Woodbridge 2008.

gehensweise, die das Bild sozusagen von der musikalischen Praxis bevormunden lässt und auf den Status einer bloßen ‚Bildquelle‘ reduziert², versuche ich bereits begrifflich gegenzusteuern: ‚Anverwandlung im Bild und durch das Bild‘ zielt in einem umfassenden Sinne auf Formen der Aneignung mehrstimmiger vokaler Musik, auf Assimilations- und Translationsvorgänge zwischen den jeweils involvierten Ebenen mitsamt den wohl unvermeidlichen Reibungsverlusten, nicht zuletzt aber auch auf kulturelle Praktiken im Umgang mit Bildern – von dem im jeweiligen „Imaginationshaushalt“³ einer Epoche begründeten Bedürfnis nach bildlicher Anschauung, über die Eigentümlichkeiten der Visualisierung, bis hin zu den Modalitäten der Rezeption. Entsprechend dieser Maxime, die den für die heutige Musikikonographie geforderten Methodenpluralismus⁴ um eine neue Facette erweitert, steht jeder der drei nachfolgenden Abschnitte für eine je eigene Disposition zwischen bildlicher Darstellung und musikalischer Praxis. Neben den genuin künstlerischen Aspekten (Abschnitt 1) geraten hierbei insbesondere die musikalische Repräsentation und ihre auch institutionellen Rahmenbedingungen (Abschnitt 2) sowie die Konstruktionsmechanismen kultureller Identität in den Blick (Abschnitt 3).

1. ANVERWANDLUNG VON BILD ZU BILD

Mit der rasanten Zunahme der Pflege mehrstimmiger Vokalmusik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die speziell im Zuge der beiden großen Konzilien, Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449), eine Eigendynamik ungeahnten Ausmaßes entwickelt haben dürfte⁵, ergeben sich neue Darstellungsaufgaben – teils selbstge-

2 Ungebrochen aktuell ist da die Forderung von JAMES MCKINNON, „that the music iconographer must first come to terms with the work of art itself and only then turn to the evidentiary byproducts of the subject – whether they have to do with organology, performance practice, musical thought, or whether they exist at all“ („Iconography“, in: KERN HOLOMAN [Hg.], *Musicology in the 1980s. Methods, Goals, Opportunities*, New York 1982, 79–93, 93).

3 So die treffende Formulierung von JOACHIM HEINZLE in seiner Rezension von GERTRUD BLASCHITZ (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild* (Medium Aevum Quotidianum, Sonderband 10), Krens 2000, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 133 (2004), 530–535, 530.

4 Hierzu TILMAN SEEBASS, Artikel „Musikikonographie“, in: *MGG*2, Sachteil 6 (1997), 1319–1343, 1322.

5 Vgl. REINHARD STROHM, *Guillaume Du Fay, Martin le Franc und die humanistische Legende der Musik* (Hundertzweiundneunzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 2008), Winterthur 2007, 16: „In der Situation der Kirchenspaltung ist Zeremonialität der eigentliche Anker der Legitimation, wie viel auch immer in den kanonischen Schriften nach juristischen Rechtfertigungen geforscht wird.“

wählte seitens der Künstler, die wohl dem Interesse an einem bisher eher vernachlässigten Bildmotiv zuzuschreiben sind, teils fremdbestimmte seitens potentieller Auftraggeber, dasjenige visualisieren zu lassen, was als musikalische Repräsentationskunst bereits in einen produktiven Wettstreit der Kapellen untereinander und der sie patronisierenden weltlichen wie kirchlichen Autoritäten getreten war. Die traditionellen *Cantate*-Initialen der Psalterien wie auch die in den Stundenbüchern vorgesehenen Miniaturen zu Messfeier und Totenmesse (bzw. Totenvigil) tendierten demgegenüber zur Stereotypie⁶, und im Falle der Engelskonzerte wurde bis dato die vokale Komponente gerne auf ein Minimum, attributives Buch oder Schriftrolle, reduziert. Die ungleich größere visuelle Attraktion bestand hier zweifelsohne in der Wiedergabe der handwerklich mehr oder weniger komplexen Musikinstrumente sowie der mit ihnen einhergehenden Haltungsmotive.⁷

6 Einige Beispiele hierfür bei EDMUND A. BOWLES, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (Musikgeschichte in Bildern III/8), Leipzig 1977; ISABELLE HOTTOIS, *L'Iconographie musicale dans les manuscrits de la Bibliothèque Albert Ier*, Brüssel 1982; JAMES W. MCKINNON, „Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art“, in: *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978), 21–52; DERS., „Iconography“ (wie Anm. 2); TERENCE FORD/ANDREW GREEN, *The Pierpont Morgan Library. Medieval and Renaissance Manuscripts* (RIDIM/RCMI Inventory of Music Iconography 3), New York 1988; MARTIN VAN SCHAİK, „The Cymbala in Psalm 8 Initials: A Symbolic Interpretation“, in: *Imago Musicae* 5 (1988), 23–40; ISABELLE MARCHESIN, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux (800–1200)*, Turnhout 2000; TILMAN SEEBASS (Hg.), *Images of Music – A Cultural Heritage*, CD I: *Sacred Music – Image and Reality*, Redaktion: ALESSANDRA BONOMO, Innsbruck 2003. Zu einem durch Notenbeigaben exzeptionellen Beispiel vgl. CHRISTOPHER PAGE, „An English Motet of the 14th Century in Performance: Two Contemporary Images“, in: *Early Music* 25 (1997), 7–32. – Eine gesonderte Untersuchung hätten die in großer Zahl überlieferten volkssprachlichen *Bibles Historiales* mit ihren in einer merkwürdigen Zwitterstellung zwischen herkömmlichen Modellen der Psalter-Illustration und modernem Kantoreibild verharrenden Miniaturen verdient.

7 Die Frage, ob dabei Engelskonzerte vorrangig als Zeichen für ‚gemeinten‘ Engelsgesang zu begreifen sind, ist schwer zu entscheiden, soll uns aber im gegebenen Zusammenhang nicht weiter beschäftigen. Zur Problematik, auch in Auseinandersetzung mit REINHOLD HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern-München 1962 (Bern ²1990) und dessen These von einem ‚Verweischarakter‘ der Engelskonzerte, vgl. BJÖRN R. TAMMEN, *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500*, Berlin 2000, 70–73 (Exkurs: „Symbolik und Realitätsbezug der Engelskonzerte“); DERS., „*Ibi est omnis harmonia et melodia resonans auditui*: Annäherungen an die ‚beatorum gaudia‘ in der spätmittelalterlichen Kunst“, in: STEFAN GASCH/BIRGIT LODES (Hgg.), *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen* (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 2), Tutzing 2007, 111–139, 116; DERS., „Visuelle Stellvertreter einer Dommusik im 13. und 14. Jahrhundert. Eine Wiederannäherung an den Kölner Dom und seine Musikdarstellungen“, in: STEFAN KLÖSGES/EBERHARD METTERNICH (Hgg.), *In aeternum cantabo. Zeugnisse aus 1300 Jahren kölnischer DomMusikGeschichte*, Köln 2013, 27–71, 54 f.



Abb. 1: Engelschor vom
'Genter Altar' der Gebrüder
van Eyck (Gent, St. Bavo)
Bildzitat nach: GEORG KINSKY
(Hg.), *Geschichte der Musik in
Bildern*, Leipzig 1929, 56

Am ‚Genter Altar‘ der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck – 1432 vollendet – findet das Kantoreibild als Darstellungsaufgabe eine herausragende, wenngleich in himmlische Sphären versetzte Umsetzung (Abb. 1). Den acht singenden Engeln am linken inneren Seitenflügel (Festtagsseite, oberes Bildregister) korrespondieren hierbei die drei am rechten inneren Seitenflügel in ihrer materiellen Kostbarkeit zur Anschauung gebrachten Musikinstrumente, Orgelpositiv, Harfe und Fidel.⁸ Der ungemein ‚realistische‘ Charakter dieser Engelsgestalten⁹, deren Gesamtzahl durchaus den Personalstand spätmittelalterlicher Kantoreien bei Hofe oder auch bei einer der bedeutenderen Kathedral- und Kollegiatkirchen in den burgundischen Niederlanden reflektieren dürfte, resultiert nicht zuletzt aus dem Verzicht auf Flügel zugunsten liturgischer Festgewänder. An ein zu kunstvoller Polyphonie befähigtes Ensemble zu denken und nach dessen intendierter Stimmenzahl zu fragen, ist zwar durchaus legitim – und dies gilt sowohl für ein aufführungspraktisch geleitetes Erkenntnisinteresse der heutigen Forschung als auch für frühneuzeitliche Vorläufer wie die spätestens mit dem holländischen Maler und Kunsttheoretiker Karel van Mander greifbaren Bemühungen¹⁰ –, erscheint mir freilich sekundär gegenüber dem, was hier geleistet wurde: Mit insgesamt acht unterschiedlichen Charakteren, die in verschiedenen Ausdrucksgraden (introvertiert, neugierig, an-

8 Von den Instrumentenengeln ist nur der Engelsorganist aktiv musizierend wiedergegeben, seine zwei Nachbarn schweigen. Möglicherweise sollte also, in einer durchaus ‚historisch‘ zu nennenden Perspektive, dem am Bildrahmen durch den Psalmvers *laudate eum in cordis et organo* (Ps 150,4) evozierten instrumentalen Gotteslob der Psalmen – und damit einer fernen biblischen Vergangenheit – die allenfalls durch Orgelklang erweiterte a-cappella-Praxis der Gegenwart gegenübergestellt werden. Die den singenden Engeln korrespondierende Inschrift lautet (Abkürzungen und Fehlstellen stillschweigend aufgelöst): *melos Deo, laus perhennis, gratiarum actio*, vgl. TILMAN SEEBASS, „The Visualisation of Music Through Pictorial Imagery and Notation in Late Mediaeval France“, in: STANLEY BOORMAN (Hg.), *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, Cambridge 1983, 19–33, 31.

9 Zur Problematik des Realismusbegriffs vgl. MARTIN BÜCHSEL/PETER SCHMIDT (Hgg.), *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellungen in Antike und Mittelalter* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 1), Berlin 2005, darin bes. MARTIN BÜCHSEL, „Realismus und Meditation: Überlegungen zu einigen Madonnenbildern Jan van Eycks“, 191–225.

10 Während Karel van Mander (1604) auf vierstimmigen Vortrag zielt („Men aen hun actien licht merken can wie den boven-sangh, hoogh contre, tenor en bass singt“; zitiert nach ELISABETH DHANENS, *Hubert and Jan van Eyck*, New York 1980, 108), relativieren sowohl SEEBASS („The Visualisation of Music“ [wie Anm. 8], 30) als auch ALEXANDRA GOULAKI-VOUTIRA („Die musizierenden Engel des Genter Altars“, in: *Imago Musicae* 5 [1988], 65–74) in Richtung Dreistimmigkeit. KATHI MEYER-BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, Princeton 1970, 357–360 (Appendix IV, mit Abb. 173: „A Note on the Singers of the Ghent Altar“) hatte demgegenüber – ganz im Sinne ERWIN PANOFSKYS (vgl. dessen *Early Netherlandish Painting*, 2 Bde., Cambridge [Mass.] 1953, 131–148, Kap. 5: „Reality and Symbol in Early Flemish Painting: Spirituality sub Metaphoris Corporalium“), aber doch allzu spekulativ – den ihrer Ansicht nach symbolischen Gehalt der Darstellung unterstrichen und in diesem Zusammenhang Jean Gersons Magnificat-Exegese bemüht.

gestrengt, leidend), in verschiedenen Ansichten (en face, Profil, Dreiviertelprofil), ja selbst in verschiedenen Graden der Sichtbarkeit dargeboten werden, bietet der Maler geradezu ein Musterbuch des Darstellungsmöglichen – nicht anders übrigens als praktisch zur selben Zeit Luca della Robbia mit seinen im August 1434 fertiggestellten Sängerkreliefs für eine der beiden Orgeltribünen im Florentiner Dom¹¹ oder noch eine Generation später Benozzo Gozzoli mit seinen singend-adorierenden Engeln in den Fresken der Medici-Hauskapelle des Palazzo Medici Riccardi (1459–1461) daselbst.¹²

Die imaginäre Grenzlinie zwischen einem genuin artistischen Interesse an der Physiognomie sängerischer ‚Individuen‘ einerseits, den performativen Aspekten von Gruppierung und kapellinterner Kommunikation andererseits ist hierbei kaum definitiv zu ziehen. Letztlich sind die Engelsdarstellungen am Genter Altar für ein gleichsam realienkundliches Verständnis spätmittelalterlicher Kantoreien mindestens ebenso aufschlussreich wie für eine musikalische Mentalitätsgeschichte, die zu ergründen hätte, in welchen Formen die Begeisterung für jene neue, ‚nachahmenswerte‘ Musik im Sinne des Martin Le Franc oder auch für die mit Dufay und Binchois als herausragenden Vertretern in Verbindung gebrachte ‚hörenswerte‘ Mehrstimmigkeit im Sinne des Johannes Tinctoris zu dieser Zeit überhaupt kanalisiert werden konnte – bildliche Anverwandlung inbegriffen.

Leider wissen wir viel zu wenig darüber, wie ein solches Kunstwerk zu seiner Entstehungszeit betrachtet und wahrgenommen wurde. Aus (mutmaßlichen) Zeugnissen der Rezeption können nur behutsame Rückschlüsse auf die Faszinationskraft des Vorbilds gezogen werden. Ein solches Beispiel dürfte mit der Marienkrönungstafel aus Maria am Gestade in Wien vorliegen, Fragment des monumentalen Hochaltarretabels dieser Kirche aus der Zeit um 1460 (Abb. 2).¹³ Vor allem die vier links im Bild um ein

11 Dort geht mit der physiognomischen eine bis dahin ungeahnte psychologische Differenzierung einher, die sich sowohl auf die Interaktion der Sängerknaben untereinander als auch ihr Verhalten gegenüber der hier erklingend zu denkenden Musik zu richten scheint. Vgl. ROBERT L. MODE, „Adolescent ‚confratelli‘ and the ‚cantoria‘ of Luca della Robbia“, in: *The Art Bulletin* 68 (1986), 67–71; BJÖRN R. TAMMEN, „Die Hand auf der Schulter – Ein Topos der spätmittelalterlichen Gesangskonographie zwischen Gestik, Performanz und Gruppenidentität“, in: NICOLE SCHWINDT (Hg.), *Rekrutierung musikalischer Eliten – Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert = troja. Jahrbuch für Renaissancemusik* 10 (2012), Kassel etc. 2013, 53–90, bes. 79–88 (mit Abb. 10/11).

12 Vgl. HEINRICH BESSELER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Handbuch der Musikwissenschaft), Potsdam 1931, Farbtafel XIV sowie Abb. 113 (mit vordergründig aufführungspraktischer Deutung: Vortrag eines mensuralen Gloria durch die eine, Auszählen der Pausen durch die andere Engelsgruppe, was freilich dem hier vielleicht sogar selbstzweckhaften Interesse Gozzolis an maximaler Differenzierung ‚natürlich‘ anmutender bzw. der ‚Natur‘ nachempfunder Fingerstellungen kaum gerecht werden kann); DERS., Artikel „Dufay, Guillaume“, in: *MGG* 3 (1954), 889–912, 909 (Abb. 7).

13 RICHARD PERGER/CHARLOTTE ZIEGLER, „Kat.-Nr. 6: Marienkrönung mit musizierenden Engeln“, in: ADALBERT SCHUSSER (Hg.), *Musik im mittelalterlichen Wien* (Historisches Museum der Stadt Wien,



Abb. 2: Marienkrönung mit Engelskonzert. Fragment vom ehemaligen Hochaltarretabel in Maria am Gestade, Wien; siehe S. 408, Tafel IV

Bildzitat nach: ARTHUR SALIGER, *Maria am Gestade, Wien* (Christliche Kunststätten Österreichs 14), Salzburg 1989, 14

103. Sonderausstellung 1986/87), Wien 1988, 14 f.; TAMMEN, „*Ibi est omnis harmonia*“ (wie Anm. 7), 116–118, mit Abb. 1. Maria am Gestade war Residenzkirche des seit 1357 für den österreichischen Teil der Diözese Passau zuständigen Offizials, siehe RICHARD PERGER, „Pfarrorganisation und Bistum“, in: *Musik im mittelalterlichen Wien*, 17–19.

Chorpult mit aufliegender Codex gescharten Engel und ihr Zusammenspiel mit dem auf der rechten Seite platzierten großen spätgotischen Orgelpositiv, das eine anschauliche Vorstellung von spätmittelalterlicher *Alternatim*-Praxis vermittelt¹⁴, lassen an den Genter Altar denken. Der anonyme Maler war sichtlich um physiognomische Differenzierung bemüht, wie zumindest die unterschiedlichen Mundstellungen und Blickrichtungen erkennen lassen, ohne freilich Vielseitigkeit und Originalität des (mutmaßlichen) Vorbilds erreichen zu können. Seinen eigentlichen Triumph feiert indes jener von der ‚altniederländischen‘ Malerei übernommene Zug zum Detailrealismus nicht in der vierköpfigen Sängergemeinschaft (oder seinem kleineren dreiköpfigen Ableger vorne links), sondern in dem unübersichtlichen Gewoge von etwa vierzig instrumental musizierenden Engeln, das im Bildmittelgrund einsetzt, um sich irgendwo im Goldhintergrund der Tafel zu verlieren. Im Verhältnis zwischen vokalen und instrumentalen Einzelmotiven lässt sich unschwer ein Zwiespalt erkennen, dem sich so weder Maler noch Auftraggeber entziehen konnten (oder wollten): Das Gesangsmotiv wird durch die Oberflächenreize des großen, im Hintergrund agierenden ‚Engelsorchesters‘ und seinen im Wortsinne ‚unerhörten‘ Gesamtklang förmlich konkurrenziert.

Es spricht vieles dafür, dass mit dem Altarbild von Maria am Gestade die Engelsdarstellungen am Genter Altar aus eigener Anschauung oder über eine dem Original sehr nahe kommende Zwischenstufe rezipiert wurden – freilich aus dem zeitlichen Abstand von gut einer Generation heraus. Dass selbiger just 1458 im Zuge einer spektakulären *entrée* des Burgunderherzogs Philipps des Guten öffentlich nachgestellt worden war¹⁵, mit leibhaftig agierenden bzw. im *tableau vivant* ‚stumm‘ gestellten Sängern und Instrumentalisten, deutet in diesem Zusammenhang eine mögliche Transferschiene an. Als Anverwandlung von Bild zu Bild (bzw. mit einem ‚lebenden Bild‘ als Zwischenstufe) hätte die in Maria am Gestade vorgenommene Visualisierung des mehrstimmigen Vokalensembles eine entsprechende eigene kirchenmusikalische Praxis¹⁶ nicht notwendigerweise zur Voraussetzung; ein von Mehrstimmigkeit regel-

14 FRIEDRICH JAKOB u. a., *Die Valeria-Orgel. Ein gotisches Werk in der Burkgkirche zu Sitten/Sion* (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich 8), Zürich 1991, 240, Abb. 167.

15 Hierzu JEFFREY CHIPPS SMITH, „*Venit nobis pacificus Dominus: Philip the Good's Triumphal Entry into Ghent in 1458*“, in: BARBARA WISCH/SUSAN SCOTT MUNSHOWER (Hgg.), *All the World's a Stage...: Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, Part 1: Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft* (Papers in Art History from the Pennsylvania State University 6), University Park (PA) 1990, 258–290; PETER ARNADE, *Realms of Ritual: Burgundian Ceremony and Civic Life in Late Medieval Ghent*, Ithaca-London 1996, 127–142 und 166; GORDON KIPLING, *Enter the King. Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford etc. 1998, 264–280.

16 Im Detail aussagekräftige archivalische Belege aus dieser Zeit sind vorerst kaum bekannt, vgl. PETER ERHART, „Die Kirchenmusik an Maria am Gestade in Wien bis 1783. Nach den Wiener und Passauer Dokumenten (Teil 1)“, in: *Wiener Geschichtsblätter* 67 (2012), 1–31.

recht durchdrungener Stadtraum, wie ihn das spätmittelalterliche Wien dank seiner Überlagerung multipler Patronageformen¹⁷ und den bereits um 1430 vorhandenen ‚Netzwerken‘ lokaler Komponisten geboten hat¹⁸, dürfte sie freilich begünstigt haben, womit die Annahme eines im Wesentlichen praxisunabhängigen Motivtransfers dann doch zu relativieren wäre.

2. MUSIKALISCHE REPRÄSENTATIONSEREIGNISSE IN RETROSPEKTIVER WIE PROSPEKTIVER VISUALISIERUNG

Man ist dankbar für jedes spätmittelalterliche Kantoreibild, das sich einem konkreten Anlass oder zumindest einer konkreten Institution zuordnen lässt. Zwei derartige Beispiele werden uns im Folgenden beschäftigen. Das eine gibt, retrospektiv, die Festmusik zur Papstweihe Martins V. auf dem Konstanzer Konzil am 21. November 1417 wieder, das andere scheint eine feierliche Totenmesse für König Friedrich IV. (III.), den späteren Kaiser, zu antizipieren. Trotz der qua Kontextbindung gegebenen historischen ‚Bodenhaftung‘ gestaltet sich in beiden Fällen das Verhältnis zwischen Bildwerk und musikalischer Praxis als ausgesprochen intrikat, so dass es umso mehr angeraten erscheint, möglichen Visualisierungsstrategien auf den Grund zu gehen.

Vielleicht zum ersten Mal überhaupt in der mittelalterlichen Musikikonographie tritt uns geistliche (mehrstimmige) Repräsentationsmusik zu einem Ereignis von geradezu welthistorischem Rang in einer der zahlreichen kolorierten Federzeichnungen zu Ulrich Richentals Konstanzer Konzilschronik auf realistisch scheinende Art und Weise entgegen (Abb. 3).¹⁹ Gern würde man die Anordnung klerikal gewandeter und tonsurierter, teilweise mensurierend wiedergegebener Sänger in zwei Kleingruppen,

17 Vgl. REINHARD STROHM, „Music and Urban Culture in Austria: Comparing Profiles“, in: FIONA KISBY (Hg.), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Cambridge 2001, 14–27, bes. 14–19.

18 Hierzu ALEXANDER RAUSCH im vorliegenden Band sowie DERS., „Urbane Musikkultur in Wien um 1440: soziale Milieus und Orte des Musizierens“, in: KATRIN STÖCK/GILBERT STÖCK (Hgg.), *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Leipzig 2008*, Bd. 4: *Musik – Stadt: Freie Beiträge*, Leipzig 2012, 3–11.

19 A-Wn 3044, fol. 128v. Der Wiener Codex ist vermutlich in Konstanz um 1475 entstanden, vgl. GISELA WACKER, *Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert: Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke*, Diss. phil. Univ. Tübingen 2002 (mit tabellarischem Verzeichnis der Illustrationen sowie Katalog der Handschriften und Druckausgaben). Online-Ausgabe: <<http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2002/520>>, 18.01.2013.

jeweils mit eigenem Chorpult, als historisch ‚authentisch‘ verbuchen²⁰, erst recht die Präsenz jener enigmathisch anmutenden, durch auffällig große Kopfbedeckung in tieferer Farbe hervorgehobenen Meisterfigur, die aus dem Zentrum des Kapellraumes direkt auf den Betrachter blickt und solcherart ein Moment der Nachdenklichkeit in die pikurale Narration trägt – allein, zwei prinzipielle Einwände lassen sich nur schwerlich umgehen.

Ebensowenig wie spätere höfische illustrierte Festberichte²¹ kann die Richental-Chronik als verlässliche ‚Bildreportage‘ gelten; zumindest sollten die Genrehaftigkeit im Detail und die vermeintliche Lebensnähe, die den Betrachter wie durch ein Schlüsselloch am Geschehen partizipieren lässt, dort misstrauisch stimmen, wo keine hinreichend ausführlichen Informationen im Chroniktext selbst als Korrektiv herangezogen werden können.²² Vor allem aber handelt es sich bei den erhaltenen bebilderten Exemplaren der Richental-Chronik um deutlich spätere Überlieferungsträger aus der zweiten Jahrhunderthälfte, deren mehr oder weniger getreue Orientierung an einer verlorenen ‚Urschrift‘ und ihrem möglicherweise sogar unabhängig vom Text entstandenen Bildprogramm – beider Entstehung wird vor 1424 angesetzt²³ – nur

20 Vgl. MANFRED SCHULER, „Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418“, in: *Acta Musicologica* 38 (1966), 150–168, 157: „Abbildungen von vermutlich päpstlichen Sängern“. Die Suche nach einer konkreten, zur Papstweihe Martins V. bestimmten Komposition war bisher nicht von Erfolg gekrönt (ebda., 161 f.). Sofern hier und bei anderen Anlässen die päpstlichen Sänger zum Einsatz gekommen sein sollten, schließt REINHARD STROHM, *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993, Kap. I.3, bes. 111–115 („Sacred ceremonies“) die Wiedergabe einstimmiger antiphonaler Offiziumsgesänge aus (selbige oblagen dem lokalen Konstanzer Klerus); er denkt vielmehr an den *Alternatim*-Vortrag repräsentativerer Vokalpolyphonie, beispielsweise kontrastierender Messabschnitte oder Motetten.

21 Vgl. BJÖRN R. TAMMEN, „Musique et danse pour un jeune prince: la joyeuse entrée de l’archiduc Charles à Bruges en 1515“, in: FLORENCE GÉTREAU (Hg.), *Iconographie musicale: enjeux, méthodes et résultats = Musique – Images – Instruments: Revue française d’organologie et d’iconographie musicale* 10, Paris 2008, 18–49; DERS., „A Feast of the Arts: Joanna of Castile in Brussels, 1496“, in: *Early Music History* 30 (2011), 213–248.

22 Dies gilt naturgemäß auch für musikalische Details. So heißt es bei Richental lapidar: „Und sungen die sänger, das wert wol ain stund.“ Hier zitiert nach KLAUS HORTSCHANSKY, „Kapitel I: Musikleben“, in: LUDWIG FINSCHER (Hg.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), Bd. 1, Laaber 1990, 36 f.

23 Das Problem der Handschriftenfiliation kann im gegebenen Rahmen nicht näher erörtert werden. Vgl. WACKER, *Richentals Chronik* (wie Anm. 19). MARTIN ROLAND (Wien) machte mir dankenswerterweise seine Vorüberlegungen zur Abhängigkeit der Bildquellen im Rahmen der Handschriftenkatalogisierung (*Mitteuropäische Schulen VIII [ca. 1450–1475]: Österreich, Deutschland, Schweiz* [Veröffentlichungen zum Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Reihe I: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 18], i. V.) zugänglich: „Zeitgeschichte ins Bild gesetzt. Ein Versuch zur Materialsammlung bis ca. 1450“ (unveröffentlichtes Ms.); vgl. DERS.,



Abb. 3: Ulrich Richental, Chronik des Konstanzer Konzils, Papstweihe Martins V. (ÖNB/Wien, Cod. 3044, fol. 128v); siehe S. 409, Tafel V
Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

postuliert, hingegen nicht bewiesen werden kann. Gerade bei einer in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts massiv im Aufschwung begriffenen musikalischen Repräsentationskunst birgt dies grundsätzliche Probleme, von denen auch andere Facetten von Ritual und Zeremoniell betroffen sind.²⁴

Vergleicht man die eine oder andere dieser retrospektiven Wiedergaben der Papstweihe miteinander, so wird rasch deutlich, wie sehr hier letztlich vom Zufall bestimmte Faktoren zum Tragen kommen (können), allen voran Interesse oder Desinteresse des Künstlers, seine Befähigung zur Detaillierung musikalischer Kapellpraxis oder ihr Gegenteil, die in flüchtiger, summarischer Wiedergabe resultierende Überforderung. So wird in der Wiener Handschrift das Gesangsmotiv regelrecht zelebriert, zudem durch Nebenmotive wie die zwei massiven Chorpulte, diskret mensurierende Hand auf der Schulter eines der Sänger, Zeigegestus, kontrollierenden Griff zum Ohr sowie hinreichend differenzierte Physiognomie unmissverständlich in Richtung auf polyphone Kunstmusik konkretisiert. Nichts deutet demgegenüber in der etwa ein Jahrzehnt älteren, auf 1464 datierten Prager Handschrift²⁵ – bei prinzipiell identischer Staffelung der Bildelemente: von den Leuchtern und dem Gabentisch mit seinen Krügen und Broten sowie den mit der Weihe der Mitra des künftigen Papstes befassten Klerikern im Vordergrund über den andächtig niederknienenden Martin V. in der Bildmitte, den eine ganze Bischofshalanx, liturgische Paramente spannend, umringt, bis hin zu den zwei teils verdeckten und an den Rand gedrängten, lediglich zwei bzw. drei Kleriker umfassenden Kleingruppen, zumal ohne Meisterfigur – auf ein derartiges kirchenmusikalisches Ereignis hin. Und so wird wohl nie mit Gewissheit zu klären sein, ob und inwieweit uns diese Federzeichnungen an der Kapellpraxis des Konstantinums partizipieren lassen, oder ob hier womöglich die Klangaura zeremonieller Handlun-

„Was die Illustrationen zu Eberhard Windecks Sigismundbuch präsentieren, was man dahinter lesen kann und was verborgen bleibt“, in: KAREL HRUZA/ALEXANDRA KAAR (Hgg.), *Kaiser Sigismund (1368–1437). Zur Herrschaftspraxis eines europäischen Monarchen*, Wien-Köln-Weimar 2012, 449–467 (bes. 462) und Tafel I–XX.

24 Vgl. ANDREA LÖTHER, „Rituale im Bild: Prozessionsdarstellungen bei Albrecht Dürer, Gentile Bellini und in der Konzilschronik Ulrich Richentals“, in: DIES. u. a. (Hgg.), *Mundus in imagine: Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner*, München 1996, 99–123; GERRIT JASPER SCHENK, „Sehen und gesehen werden. Der Einzug König Sigismunds zum Konstanzer Konzil 1414 im Wandel von Wahrnehmung und Überlieferung (am Beispiel von Handschriften und frühen Augsburger Drucken der Richental-Chronik)“, in: FRANZ MAUELSHAGEN u. a. (Hgg.), *Medien und Weltbilder im Wandel der frühen Neuzeit* (Documenta Augustana 5), Augsburg 2001, 71–106.

25 CZ-Pn XVI A 177, fol. 141v. Ein Farbdigitalisat ist zugänglich über *Manuscriptorium – European Digital Library of Written Cultural Heritage*: <www.manuscriptorium.com>, 18.01.2013. Aufgrund der geschlossenen Übermittlung der Abbildungen in einem eigenen, vom Text separierten Block wird angenommen, dass selbige der ‚Urschrift‘ (siehe Anm. 19) nahekommen könnte.

gen des Jahres 1417 durch eine deutlich jüngere ‚Brille‘ gesehen wird, welche die Erfordernisse einer im Laufe des 15. Jahrhunderts intensivierten musikalischen Repräsentationskunst – und vielleicht auch die Erfahrungen des diese Tendenzen noch befördernden Basler Konzils – nicht verleugnen kann.²⁶

Eine bisher wenig beachtete figürliche Initiale aus dem 1447/48 vollendeten Festbrevier Friedrichs IV. (III.) eignet sich vortrefflich dazu, die Thematik des Kantoreibildes neben seiner eo ipso repräsentativen um eine genuin institutionelle Dimension zu erweitern (Abb. 4).²⁷ Es verblüfft schon zu sehen, wie sich der Maler um Herannahme eines geringstimmig besetzten Ensembles von insgesamt fünf Sängern in die figurenreiche Darstellung eines Trauergottesdienstes bemüht hat. ‚Mühe‘ ist hier wortwörtlich zu verstehen, denn neben Realien wie dem Katafalk des Verstorbenen war in der O-Initiale (Totenvigil, *Oremus pro omnibus fidelibus defunctis: Requiem eternam*) bereits eine stattliche Anzahl klerikaler Würdenträger wiederzugeben, welche dieser Totenfeier zu einem besonders festlichen Gepränge verhelfen.

26 Ein detaillierter Vergleich der erhaltenen Miniaturen zu dieser Szene wie auch zwischen den Wiedergaben der verschiedenen potenziell für mehrstimmige Repräsentationsmusik anfälligen Stationen der Richental-Chronik muss – auch in Hinblick auf das bevorstehende 600-Jahr-Jubiläum der Eröffnung des Konstanzer Konzils (2014) – künftigen Forschungen vorbehalten bleiben. Neben der hier besprochenen „Weihe im Münster“ (WACKER, *Richentals Chronik* [wie Anm. 19], Anhang I, Nr. 91) ist speziell an die „Öffentliche Papstkrönung“ (ebda., Nr. 95) zu denken: Zwar sieht selbige im Vordergrund, vor dem unter einem Baldachin inthronisierten Papst, eine im Prinzip analoge Doppelchörigkeit vor (vgl. A-Wn 3044, fol. 131r), entbehrt indes der Präsenz einer Meisterfigur. Eine Abbildung der entsprechenden Miniatur der Konstanzer Handschrift (Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs. 1, fol. 103r) bietet HORTSCHANSKY, „Musikleben“ (wie Anm. 22), 36, den Holzschnitt der 1483 in Augsburg bei Anton Sorg erschienenen Druckausgabe WALTER BLANKENBURG, Artikel „Chor“, in: *MGG* 2 (1952), 1230–1265, 1237f. (Abb. 3).

27 A-Wn 1767, fol. 247r. Ungeachtet der herausragenden künstlerischen Qualität dieses Codex und der Originalität seines Bildprogrammes liegen bisher nur wenige kunsthistorische Spezialforschungen vor. Vgl. MARTIN ROLAND, „Buchmalerei“, in: ARTUR ROSENAUER (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Band 3: *Spätmittelalter und Renaissance*, München-New York 2003, 521–546, 540 (Kat.-Nr. 280); ANDREAS FINGERNAGEL, „Die Wiener Hofminiaturenwerkstatt – Prachthandschriften der frühen Habsburger“, in: JIŘÍ FAJT/ANDREA LANGER (Hgg.) *Kunst als Herrschaftsinstrument: Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin-München 2009, 472–481; KATHARINA HRANITZKY (mit SUSANNE RISCHPLER und VERONIKA PIRKER-AURENHAMMER), „Cod. 1767: Gebetbuch für König Friedrich IV. (lat.)“, in: DIES. u. a. (Bearb.), *Mitteleuropäische Schulen V (ca. 1410–1450): Wien und Niederösterreich* (Veröffentlichungen zum Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Reihe I: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 14), 2 Bde., Wien 2012, Textbd., 16–36 (Kat.-Nr. 2), 25 (Zuschreibung der O-Initiale an den Buchmaler Martinus Opifex) u. Tafelbd., Farbabb. 4–9, Abb. 43–88.



Abb. 4: Martinus Opifex, O-Initiale aus dem Festbrevier Friedrichs IV. (III.) (ÖNB/Wien, Cod. 1767, fol. 247r)

Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

Einer allzu oberflächlichen Lesart, welche das Bild als Ausweis musikalischer Praxis und die zur Rede stehende Miniatur als Widerspiegelung einer konkreten Aufführungssituation am Hofe der Habsburger um die Mitte des 15. Jahrhunderts begreifen könnte, ist im Lichte spätmittelalterlicher Jenseitsvorsorge eher die idealtypische, prospektive Wiedergabe dessen entgegenzuhalten, was sich der Auftraggeber – König

Friedrich bzw. sein für derlei Dinge zuständiger, im engsten Mitarbeiterstab der Kapelle zu vermutender Zeremonienmeister – zum Entstehungszeitpunkt für eine allfällige Begräbnisfeierlichkeit, nämlich die eigene, vorgestellt haben dürfte. Und nur deshalb trug er Sorge dafür, dies in der Initialminiatur entsprechend detaillieren zu lassen.

Das Gruppenbild en miniature mit einigen wenigen, freilich umso aufschlussreicheren Details – wie den auf unterschiedliche Stimmlagen verweisenden Gesichtszügen und den verschiedenfarbigen Kopfbedeckungen – erhält besondere Brisanz aufgrund der just zu dieser Zeit greifbaren, auf Etablierung einer zu kunstvoller Polyphonie befähigten Hofkapelle zielenden Repertorialisierungsbestrebungen am Hofe der frühen Habsburger. Dies gilt nicht allein für die zu Krönung (oder Thronbesteigung) Friedrichs IV. (III.) komponierte isorhythmische Staatsmotette Johannes Brassarts, *O Rex Fridrice*²⁸, sondern auch für die früher gleichfalls Brassart zugeschriebene, aber wohl von Johannes de Sarto stammende Trauermotette auf seinen Vorgänger, Albrecht II., *Romanorum rex*. Im Cantus-Text dieses Werks hat sich bekanntlich eine Reihe von Sänger-Musikern durch Namensnennung verewigt, verbunden mit der Aufforderung zum Lobpreis Christi sowie der Bitte um Fürsprache Mariens für die Seele des Verstorbenen.²⁹ Es liegt nahe, die Aufzählung auf den konkreten Personalstand der Hofkapelle zu beziehen³⁰ – mit Johannes Brassart und Johannes de Sarto als den beiden prominenteren Komponisten sowie vier bisher nicht näher identifizierten Musikern, von denen drei gleichfalls den Vornamen Johannes tragen. *Romanorum rex* dürfte Formen des Sängergebets und der bereits im 14. Jahrhundert greifbaren Spezialgattung der Musikermotette zur Voraussetzung haben³¹; zugleich

28 Vgl. CATHERINE SAUCIER, „Acclaiming Advent and *Adventus* in Johannes Brassart’s Motet for Frederick III“, in: *Early Music History* 27 (2008), 137–179.

29 „Ergo Brassart cum Erasmo,/Adam serva, Io[annes] de Sarto,/Iohannesque pariter // Tirion, Martin et Galer,/cantores celeriter/psallite Christo regi // nostro summo creatori,/supplicando sue matri...“ Mein Kollege Alexander Rausch (Wien) machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, dass die in der bisherigen Forschung kolportierte Lesart „psallentes“ (vgl. noch *Romanorum rex: Musik in Zentraleuropa um die Mitte des 15. Jahrhunderts* [CD], Konzept: ALEXANDER RAUSCH [Klingende Forschung – Konzertdokumentation 3], Wien 2012, 16 [Booklet]) in „psallite“ zu korrigieren ist. – Zur Zuschreibungsfrage vgl. PETER WRIGHT, „Johannes Brassart and Johannes de Sarto“, in: *Plainsong & Medieval Music* 1 (1992), 41–61; DERS., „A New Attribution to Brassart?“, in: *Dass.* 3 (1994), 23–43, 34 (Anm. 24, zugunsten von Johannes de Sarto); DERS., „Brassart, Johannes“, in: *NGroveD2* 4 (2001), 251 f.

30 Vgl. GERNOT GRUBER, „Beginn der Neuzeit“, in: RUDOLF FLOTZINGER/GERNOT GRUBER (Hgg.), *Musikgeschichte Österreich*, Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum Barock*, Wien-Köln-Weimar 21995, 169–211, 176.

31 Hierzu MICHELE CALELLA, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habil.-Schr., Universität Zürich 2003, Kassel 2014 (i. V.), bes. Kap. III.4: „Selbstbewusstsein, Gruppenbewusstsein und *fama*: Die imaginäre Gemeinde der Komponisten“; DAVID HOWLETT, „*Apollinis*

steht dieses Werk am Anfang künftiger Entwicklungen in Richtung auf die Pflege gemeinschaftsstiftender *memoria* in den späteren *déplorations* der Renaissance, selbst wenn hier die Huldigung eines Sängerkollektivs ihren Fokus im verstorbenen Patron (und nicht etwa einem der ihrigen) findet. Eine solche Form von Gruppenidentität, wie sie ansonsten für kaum eine der bedeutenden spätmittelalterlichen Hofkapellen dokumentiert ist, könnte sich in einem entsprechend selbstbewussten Auftreten der Sängerschar nach außen artikuliert und solcherart pikurale Fernwirkungen wie im Friedrichsbrevier und seinem ‚Ausblick‘ auf eine durch Mehrstimmigkeit überhöhte Totenfeier gezeitigt haben. Repertorialer, institutioneller und soziologischer Faktor seien dabei keineswegs gegeneinander ausgespielt – erst recht nicht in der wohl einmaligen historischen Situation des Herrschaftswechsels von den Luxemburgern zu den Habsburgern, damit einhergehend die Notwendigkeit, an zeitgemäße Formen musikalischer Repräsentation anzuschließen.

3. DARSTELLUNGEN DER MESSFEIER UND DIE KONSTRUKTION KULTURELLER IDENTITÄT

Als wie trügerisch sich im Einzelfall spätmittelalterliche Messdarstellungen entpuppen können – und zwar selbst dort, wo der künstlerischen Orientierung nach ein vielzitiertes altniederländischer ‚Realismus‘ (s. o.) bzw. seine Rezeption auf anerkannt hohem Niveau im habsburgischen Kontext greift –, mögen die zwei folgenden Beispiele verdeutlichen: Das eine zelebriert burgundische Prachtentfaltung auch hinsichtlich musikalischer Details auf geradezu exzessive Art und Weise; das andere gibt sich demgegenüber im rigorosen Verzicht auf musikalische Konkretisierung überraschend karg.

Der Meister des ‚Schwarzen Gebetbuchs‘ des Galeazzo Maria Sforza lässt uns teilhaben an jener auratischen Qualität der Liturgie und Mehrstimmigkeit, die im 15. Jahrhundert speziell in der Verehrung der Muttergottes einen ihrer wichtigsten und künstlerisch produktivsten Anknüpfungspunkte fand³²; allein das mag es rechtfertigen, hier ein relativ spätes, eigentlich außerhalb des gewählten Zeitfensters

eclipsatur: Foundation of the ‚Collegium Musicorum‘, in: SUZANNAH CLARK/ELIZABETH EVA LEACH (Hgg.), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned* (Studies in Medieval and Renaissance Music 4), Woodbridge etc. 2005, 152–159.

32 Zu den musikgeschichtlichen Konsequenzen einer intensivierten Marienfrömmigkeit vgl. REINHARD STROHM, ‚Musik und Marienverehrung im europäischen Spätmittelalter‘, in: JAROSLAW WENTA u. a. (Hgg.), *Mittelalterliche Kultur und Literatur im Deutschordensstaat in Preußen: Leben und Nachleben* (Sacra bella septentrionalia 1), Toruń 2008, 81–96. Siehe auch Anm. 34.



Abb. 5: Marienmesse im ‚Schwarzen Gebetbuch‘ (ÖNB/Wien, Cod. 1856, fol. 27v); siehe S. 410, Tafel VI

Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

stehendes Beispiel zu würdigen (Abb. 5). Die Miniatur vereint wesentliche Komponenten einer zeitgenössischen Marienmesse zu einem suggestiven Gesamtbild, das sich einerseits auf den Erfahrungen des anonymen, vermutlich in Brügge tätigen Buchmalers gründet, andererseits den Erwartungen seines bisher nicht identifizierten Bestellers bzw. Auftraggebers entsprochen haben dürfte.³³

Fast scheut man sich, den Bildraum durch Blicke zu entweihen und die Protagonisten dieser Marienmesse in ihrem Tun zu stören: den in sich gekehrten Priester und seine beiden Diakone an dem von einer fast lebensgroßen Skulptur der thronenden Muttergottes überragten Altar; die zwei wie zufällig in den Kapellraum versetzten, andächtig niederknienenden Beter, links eine Frau mit bodenlangem, weit über den Kopf gezogenem Mantel, rechts, halb überschritten von einem der gewölbtragenden Bündelpfeiler, ein Mann mit turbanartiger Kopfbedeckung; den am unteren Bildrand in einem separaten Tondo agierenden, als Rückenfigur vor einem etwa mannshohen Orgelpositiv wiedergegebenen Organisten; vor allem aber jene drei um ein mannshohes Pult mit aufliegendem Codex gruppierten, fast schon verschwörerisch einander zugewandten Sänger, welche im gegebenen Kontext an die Aufführung einer ‚Devotionsmotette‘ denken lassen³⁴, ohne dass es hierzu der Konkretisierung durch ein dem Buch eingeschriebenes Notenzitat oder durch Lesefelder bedürfte. (Der Maler hat sich stattdessen mit gleichförmigem Lineament begnügt.) Man beachte, neben den prächtigen, bodenlangen Brokatgewändern, deren fast faltenloser Wurf wesentlich zum Eindruck feierlicher Statuarik beiträgt, die auffälligen Kopfbedeckungen zumindest zweier der Sänger: die extravagante Ballonmütze des mittleren und den gekappten Zylinder seines Nachbarn zur Linken – möglicherweise Standes- und zugleich Wissensinsignien von Sängerkomponisten, wie sie übrigens auch die Zentralfigur der Richental-Miniatur (vgl. Abb. 3) trägt, anstelle der sonst für klerikale Sänger üblicheren einfachen Kappen (vgl. Abb. 4). Übrigens ist letzterer als einziger mit dezent

33 A-Wn 1856, fol. 27v. Eine Entstehung im dritten Jahrhundertviertel (gegen 1470/75) als Werk einer spezialisierten, unter der Herrschaft des Burgunderherzogs Karls des Kühnen tätigen Brügger Werkstatt wird angenommen. Hinweise auf den Besteller bzw. Erstbesitzer der Handschrift liegen nicht vor; als Zweitbesitzer lässt der 1476 ermordete Galeazzo Maria Sforza das Wappenfrontispiz einfügen, was zugleich einen terminus ante quem setzt. Faksimileausgabe: *Das Schwarze Gebetbuch (Gebetbuch des Galeazzo Maria Sforza)*. Codex 1856 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Kommentar: ULRIKE JENNI/DAGMAR THOSS, 2 Bde., Frankfurt am Main 1982. Vgl. OTTO PÄCHT/DAGMAR THOSS, *Flämische Schule II* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 212; Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Reihe I: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 7), 2 Bde., Wien 1990, I, 17–35.

34 Zur ‚Devotionsmotette‘ und ihren frömmigkeitsgeschichtlichen Voraussetzungen siehe im vorliegenden Band WOLFGANG FUHRMANN.

geöffnetem Mund und leicht angestrengt wirkenden Gesichtszügen wiedergegeben, die in ähnlichen Fällen gern als Ausdruck eines falsettierenden Stimmparts gedeutet werden; ansonsten sind Mimik und Gestik der drei Figuren auf ein Minimum heruntergefahren; noch nicht einmal ihre Hände sind sichtbar.³⁵

Geradezu das entgegengesetzte Ende der Skala markiert demgegenüber das vor 1437 für Herzog Albrecht V. von Österreich, den späteren König Albrecht II., angefertigte, reich illuminierte Gebetbuch, dessen Messdarstellung sich im Wesentlichen auf das Porträt des Herrschers im Augenblick der Hostienelevation beschränkt (Abb. 6).³⁶ In diesem akustisch gleichsam toten Raum ist weder eine Kantorei noch eine Orgel, ja noch nicht einmal der Klang der sonst üblicherweise von einem Acolythen geschwungenen liturgischen Handglöckchen vorgesehen; stattdessen lässt sich der Herzog in diesem seinem Andachtsbuch als frommer Beter im Angesicht des Schmerzensmannes mit den Leidenswerkzeugen (halb verdeckt) sowie des drachentötenden hl. Georg – beide Motive finden sich, gut sichtbar, auf dem zweigeteilten Altarretabel³⁷ – porträtieren. Lässt sich dieser Widerspruch, sofern es sich überhaupt um einen solchen handelt (und nicht etwa nur um den Facettenreichtum musikgeschichtlicher Rahmenbedingungen), auflösen?

Auf den ersten Blick scheint diese Miniatur das ‚Image‘ eines Herrschers zu bestätigen, der als entschiedener Propagator der Melker Reform in Erscheinung trat, beginnend mit der Reform des altehrwürdigen Schottenstifts in Wien (1418), und damit als Landesherr zwar die Voraussetzungen zu spiritueller wie ökonomischer Konsolidierung der Klöster seiner Territorien schuf, freilich auch zuließ, dass sich im

35 Von den Einzelmotiven steht lediglich die im linken Randmedaillon enthaltene fantasievolle Groteske eines mit Speer und Schild bewaffneten Kriegers, der im Begriff ist, eine sich aufbäumende hundsgestaltige Kreatur im Zaum zu halten, außerhalb des ansonsten auf die Messfeier fokussierten Bildprogramms – sofern hier nicht die *vita contemplativa* von Klerikern, Betern und Sängern durch ein Sinnbild der *vita activa* kontrastiert werden sollte, womit sich dann doch ein übergeordnetes Ganzes ergeben würde.

36 A-Wn 2722, fol. 18v. Vgl. VERONIKA PIRKER-AURENHAMMER, *Das Gebetbuch für Herzog Albrecht V. (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2722)* (Codices illuminati 3), Graz 2002 (mit Farbtafel 3). Die Miniatur befindet sich „inmitten der Kommuniongebete unmittelbar bei dem Gebet vor dem Empfang des Sakraments“ (ebda., 16). Im Falle der beiden bis heute nicht identifizierten Nebenfiguren vorne links wird die Möglichkeit eines „Familienbild[s]‘ mit den Vertretern des innerösterreichischen Zweigs der Habsburger“ – mithin von Albrechts Vettern Friedrich III. und Albrecht VI. – in Erwägung gezogen (ebda., 18). Vgl. auch DIES., „Cod. 2722: Gebetbuch für Herzog Albrecht V. (dt.)“, in: HRANITZKY u. a. (Bearb.), *Mitteuropäische Schulen V* (wie Anm. 27), Textbd., 71–80 (Kat.-Nr. 13), bes. 75 (zum Bildprogramm), Tafelbd., Farbabb. 15.

37 Im wenig jüngeren sog. Zweiten Albrechtsgebetbuch (A-M 1080, fol. 1v; ca. 1438/39) demgegenüber – bei ansonsten identischer Darstellung – zum Triptychon erweitert (PIRKER-AURENHAMMER, *Das Gebetbuch* [wie Anm. 36], 10, Abb. 2).

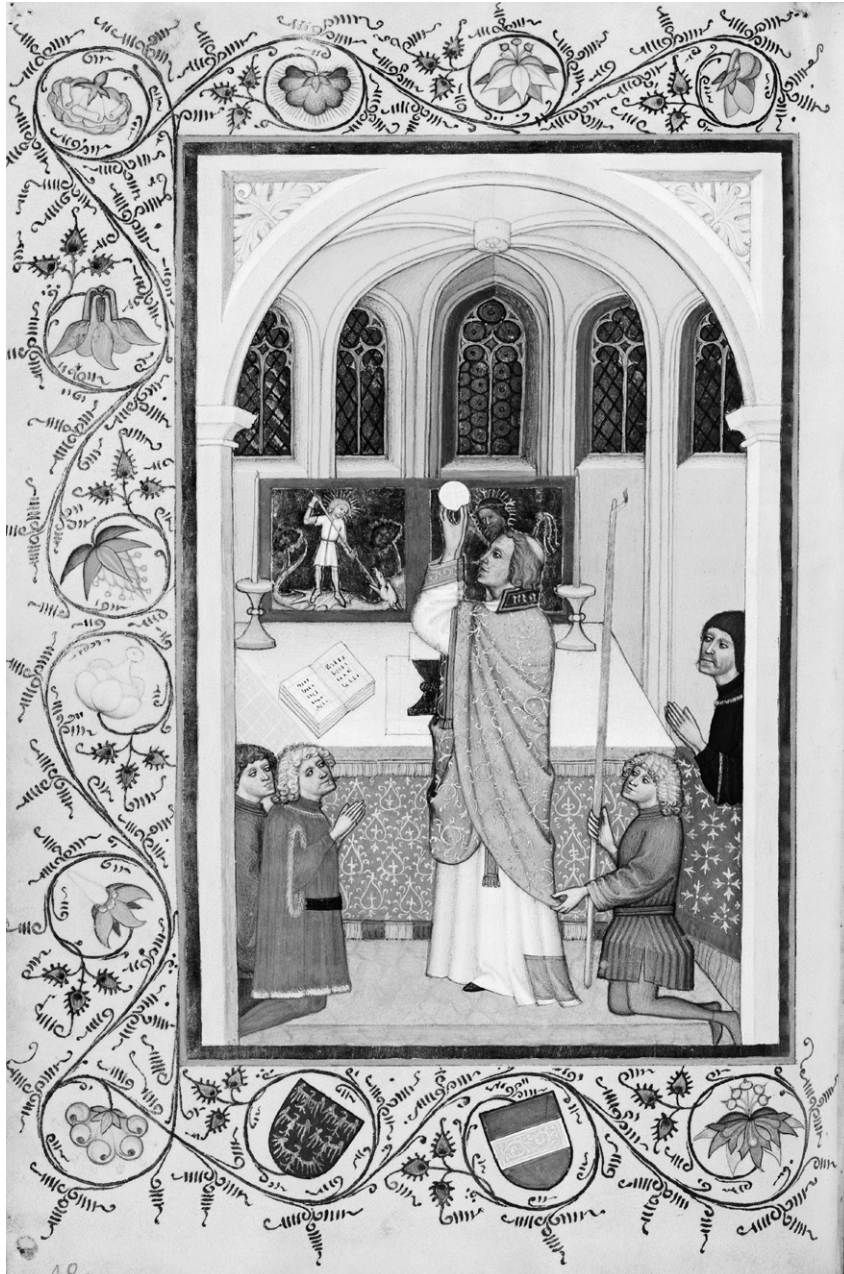


Abb. 6: Messfeier mit Herzog Albrecht V. im ‚Albrechtsgebetbuch‘ (ÖNB/Wien, Cod. 2722, fol. 18v); Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

Zuge des reformerischen ‚Kampfes‘ gegen *organa* und *pueri* ein folgenschwerer kirchenmusikalischer Kahlschlag anbahnte.³⁸ Was nun die eigene musikalisch-künstlerische Patronage anbelangt, so mochten widrige politische Rahmenbedingungen wie die jahrelange Bindung militärischer (d. h. vor allem finanzieller) Ressourcen im Kampf gegen die Hussiten bis weit in die 1430er Jahre hinein – zumindest bis zum Brüner Landfrieden von 1434 sowie dem endgültigen Friedensschluss 1436 – nicht nur aufwändige Kunstaufträge³⁹, sondern auch den gezielten Aufbau einer entsprechend dotierten Kapelle verunmöglicht haben. Und doch verfügte Albrecht bereits gegen Ende seiner allzu kurzen Königsherrschaft durchaus über eine zu zeitgemäßer musikalischer Repräsentation befähigte Kapelle, so dass zu seinem Begräbnis im Jahre 1439, wie gesehen, die Trauermotette *Romanorum rex* im ambitionierten Format einer vierstimmigen isorhythmischen Staatsmotette erklingen konnte.⁴⁰

In der direkten Konfrontation beider Miniaturen könnte leicht aus dem Blick geraten, dass möglicherweise weder die eine noch die andere Situation für bare Münze genommen werden darf – und das, obwohl beide Künstler ihr Bestes getan haben, ein hohes Maß an visueller Glaubwürdigkeit zu erzeugen. Dem Meister des ‚Schwarzen Gebetbuchs‘ möchten wir unterstellen, dass er in seinem Schaffen hinreichend Gelegenheit dazu hatte, sich mit der Aufgabenstellung ‚Marienmesse‘ auseinanderzusetzen, zudem, dass sich seine bildliche Wiedergabe der Sängergruppe und des Organisten auf eigene, durchaus reale Erfahrung spätmittelalterlicher *Alternatim*-Praxis gründet. Sollte freilich dieses Gebetbuch als Luxusprodukt einer spezialisierten Werkstatt quasi für den freien Markt geschaffen worden sein (s. o.) – ohne konkrete inhaltliche Vorgaben eines finanziell potenten Auftraggebers, der sich wohl immer auch durch kirchenmusikalische Patronage respektive Stiftungen hervorgetan hätte –, ist diese Rückbindung nicht notwendigerweise gegeben. Dies lässt durchaus die

38 Vgl. JOACHIM ANGERER, *Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform. Studien zur Musikpraxis in den Benediktinerklöstern des 15. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 15), Wien 1974; META NIEDERKORN-BRUCK, *Die Melker Reform im Spiegel der Visitationen* (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 30), Wien-München 1994.

39 In diesem Sinne ist das Albrechtsgebetbuch eines der wenigen, wiewohl herausragenden Kunstwerke, die mit Herzog Albrecht V. in Verbindung gebracht werden können. Zur Konsolidierungsphase ab ca. 1435 vgl. PIRKER-AURENHAMMER, *Das Gebetbuch* (wie Anm. 36), 10 f.

40 Künftige Forschungen hätten der Frage nachzugehen, ob die Weichen hierzu bereits in seinen letzten Jahren als Herzog oder erst im Anschluss an organisatorische Maßnahmen unter Kaiser Sigismund gestellt wurden. So vermutet GRUBER, „Beginn der Neuzeit“ (wie Anm. 30), 172, „daß Albrecht nach seiner Wahl zum König nicht nur Kanzler, Kanzlei und Bibliothek seines verstorbenen Schwiegervaters von Prag nach Wien übernahm, sondern zumindest Teile der Hofkapelle Sigismunds in seine Hofhaltung einfügte“.

Möglichkeit zu, dass die hier bildgewordene Marienmesse als Teil einer bereits zur Entstehungszeit in Eigen- wie in Fremdwahrnehmung geradezu sprichwörtlich gewordenen burgundischen Prachtentfaltung, mithin als ein kulturelles Konstrukt von hohem identitätsstiftenden Rang zu begreifen ist.

Und umgekehrt: Wer den Habsburgerherzog mit dem zumindest durch postume Porträts beglaubigten Schnauzbart⁴¹ regelrecht porträtiert, zudem durch Einzelheiten wie die Georgsdarstellung am Altarretabel zu einem durchaus verlässlich wirkenden liturgischen ‚Setting‘ beiträgt, dem sollte die herzogliche Kirchenmusik, wie auch immer sie beschaffen gewesen sein sollte, nicht verborgen geblieben sein. Doch der Realismus des Porträts zieht nicht notwendigerweise einen Realismus auf Sachebene nach sich, ganz im Gegenteil: Sollte es Herzog Albrecht im konkreten Kontext vor allem darum gegangen sein, Selbstverständnis und Frömmigkeitsübung eines ‚Reformers‘ zu inszenieren, dann waren die Prioritäten auch für seinen Buchmaler klar gesetzt: Anverwandlung der Messfeier als Andachtspraxis – und nicht etwa als Repräsentationsereignis. Alles, was von dieser Primärintention hätte ablenken können, war demnach auszublenden, ohne dass deshalb der Miniatur selbst belastbare Informationen hinsichtlich des Stands der Kirchenmusik – weder im positiven noch im negativen Sinne – entnommen werden könnten.

In beiden Fällen sind wir also gut beraten, von womöglich voreiligen Schlussfolgerungen Abstand zu nehmen und zunächst ein Stückweit Dekonstruktionsarbeit zu leisten, selbst wenn der Versuch, Identitätskonstruktion einerseits, bildliche Wiedergabe andererseits sauber voneinander zu trennen, allzu rasch an eine nicht hintergehbare heuristische Grenze führt.

AUSBLICK

Die Anverwandlung mehrstimmiger Musik, wie sie in den voranstehenden Abschnitten beschrieben wurde, sei keineswegs als eine Einbahnstraße von der musikalischen Praxis hin zur bildlichen Darstellung missverstanden. Mustergültigkeit in der Umsetzung, Prägekraft, ja vielleicht sogar propagandistische Wirkung vorausgesetzt, ließe sich durchaus darüber spekulieren, ob nicht entsprechende Visualisierungen auch in die Praxis zurückgewirkt haben könnten. In diesem Sinne hätten künftige Forschungen Musikdarstellungen und ihre Kontexte in den Blick zu nehmen, die womöglich

⁴¹ Wien, Kunsthistorisches Museum, Porträtsammlung auf Schloss Ambras (Kopie des 16. Jahrhunderts nach einem Original von 1433/38), vgl. PIRKER-AURENHAMMER, *Das Gebetbuch* (wie Anm. 36), 9, Abb. 1.

potentielle Patrone, Liebhaber und Sammler, ja selbst eine patronageferne Zuhörerschaft würden prägen können. Ich denke hierbei an Beispiele wie das oft reproduzierte, aber doch nur einseitig kontextualisierte Kantoreibild im Wiener Exemplar des *Tacuinum sanitatis*⁴², das als Teil gesunder Lebensführung anempfiehlt, was im 15. Jahrhundert (zweifelsohne begünstigt durch die großen kirchenpolitischen Auseinandersetzungen der Zeit) geradezu zu einer ‚Lebensnotwendigkeit‘ im übertragenen Sinne geworden war: die Pflege kunstvoller Polyphonie als Bestandteil musikalischer Repräsentation und die Schaffung der hierzu erforderlichen institutionellen Rahmenbedingungen. Aber auch Bildfindungen wie die im Spätmittelalter ungemein populäre, mit dem Glauben an die Allmacht der Fixsterne einhergehende Planetenkind-Ikonographie mit ihren der Instrumentalmusik und (weltlichem) Gesang zugeneigten ‚Venuskindern‘ wären einmal unter dieser – zugegeben ungewöhnlichen – Vorstellung zu betrachten.⁴³ Warum sollte nicht die Darstellung verschiedener Bereiche der Musik im entsprechenden Blatt der um 1430 entstandenen sog. Basler Planetenkindholzschnitte, inclusive eines auf Mensuralmusik verweisenden Rotulus, Hand in Hand mit den eine naturgegebene, in der Wirkmacht des Planeten Venus verankerte Musikalität propagierenden Begleitversen⁴⁴, zur Legitimation weltlicher Musikpraxis ebenso beigetragen wie zu ihrer aktiven Pflege motiviert haben? Grund zu einer solchen, vorerst freilich rein spekulativen Annahme besteht insbesondere dann, wenn die Holzschnittfolge mit dem Basler Konzil und damit jener Drehscheibe schlechthin für die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts koinzidiert haben sollte. Wenn Musikdarstellungen eine Wirkmacht sui generis entfaltet und so die Aneignung und Pflege *realer* musikalischer Repertoires – als Anverwandlung ‚durch das Bild‘ – stimuliert haben sollten, dann jedenfalls am ehesten in derartigen Kontexten.

42 A-Wn Ser. n. 2644, fol. 103r. Hierzu und zu den weniger bekannten Vergleichsdarstellungen vgl. TAMMEN, „Die Hand auf der Schulter“ (wie Anm. 11), 71–79, mit weiterführender Literatur.

43 Vgl. ALBERT POMME DE MIRIMONDE, *Astrologie et Musique* (Iconographie musicale 5), Genf 1977; DIETER BLUME, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance* (Studien aus dem Warburg-Haus 3), Berlin 2000; ZDRAVKO BLAŽEKOVIĆ, „Variations on the Theme of the Planets’ Children, or Medieval Musical Life According to the Housebook’s Astrological Imagery“, in: KATHERINE A. McIVER (Hg.), *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in Honor of Franca Trinchieri Camiz*, Aldershot 2003, 241–286.

44 „Was kinder under mir geporen wern,/die seynt frolich vnd singen gern./eyne zeit arm, die ander reich,/an myldekeit yst en nymand gleich./Harfen, lauthen, fedeln, all seitenspil,/horen sie gern und ir kunnen seynt vil/orgeln, pfeffen vnd bosaunen,/tanzen, kossen, helfen muumen./Ir leib yst schon, eyne hobisschen mund,/augen brun gefuge, ir antlitz runt,/unkeusche und der mynne pflegen/seynt Venus kynt alle wege“ (zitiert nach BLUME, *Regenten des Himmels* [wie Anm. 43], 232 f., nach dem einzigen erhaltenen Exemplar in der Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt).

DIE EINSTIMMIGE LIEDKUNST

Ulrich Müller (†)

SANGVERS-LYRIK UND SANGVERS-EPIK IN DEUTSCHER SPRACHE

Überlegungen zum musikalischen Repertoire im habsburgischen Zentraleuropa im
späten 14. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Mit einem Ausblick auf moderne Aufführungen mittelalterlicher (einstimmiger)
Musik

Das Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung gilt für das Spätmittelalter hauptsächlich der sich damals entwickelnden modernen Polyphonie, wie sich beispielsweise in der grundlegenden Darstellung von Reinhard Strohm zeigt.¹ Da die Sangvers-Lyrik in deutscher Sprache weitgehend einstimmig verblieb und sich der Mehrstimmigkeit nur zögernd öffnete, hat man sich um die Musik zu den deutschsprachigen Sangvers-Texten nur wenig gekümmert. Umgekehrt steht es in der germanistischen Mediävistik: Hier beschäftigte man sich primär mit den Texten, so gut wie nicht mit den Melodien, durch welche diese Texte dem zuhörenden Publikum vermittelt wurden. Zumindest in der Tendenz gilt weitgehend noch das sarkastische Bonmot des mediävistischen Literatur- und Musikwissenschaftlers Helmut Lomnitzer, der 1971 formulierte, in seinem Fachgebiet handle man nach dem Prinzip: „Augen zu, wenn Noten kommen.“² Wie alle Bonmots ist diese Aussage natürlich sehr zugespitzt und verallgemeinert zu stark, und ein gewisser Wandel ist hier zumindest in Ansätzen festzustellen; von einer wirklichen Trendwende kann indes noch nicht gesprochen werden.

Ich möchte im Folgenden auf einige volkssprachliche Autoren von Sangvers-Dichtungen des habsburgisch-zentraleuropäischen Raums in den Jahrzehnten um

1 REINHARD STROHM, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993.

2 HELMUT LOMNITZER, „Liebhard Eghenvelders Liederbuch. Neues zum lyrischen Teil der sog. Schratschen Handschrift“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971) = Sonderheft: *Neue Arbeiten zum mittelalterlichen Lied*, 190–216. – Die Zweitrangigkeit der Musik für die Philologie zeigt sich, wohl unbeabsichtigt, auch darin, dass viele (nicht alle!) Textausgaben die eventuell vorhandenen Melodien in einen ‚Anhang‘ verbannen – und dies, obwohl die Handschriften Melodie und Text stets zusammen überliefern.

1400/1450 eingehen:³ Zwei von ihnen, Neidhart (Nithart) und der Mönch von Salzburg, werden im vorliegenden Band in speziellen Beiträgen behandelt (Stefan Rosmer, Marc Lewon); drei andere Liedautoren, nämlich Hugo von Montfort, Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim (wovon die beiden letztgenannten zeitweise intensive Kontakte nach Wien unterhielten), möchte ich zusätzlich besprechen, ferner eine Sangvers-Gattung, die von Literatur- und Musikwissenschaft wirklich so gut wie ignoriert wird, nämlich die gesungene Helden-Epik – obwohl es für diese im Mittelalter blühende Gattung speziell und nur für das Deutsche eine nennenswerte Melodie-Überlieferung gibt. Notwendig wird auch ein kurzer Blick auf die besonders im Raum Wien damals stark gepflegte Gattung der gesprochenen Sprechvers-Lyrik sein (Heinrich der Teichner, Peter Suchenwirt), die zeitweise wichtige Themen der gesungenen Lyrik sozusagen okkupierte. Mehr als eine Skizze kann das Folgende allerdings nicht sein.

I. REPERTOIRE-BILDUNGEN: DIE LIEDERSAMMLUNGEN MIT DEN AUTORZUWEISUNGEN ‚NEIDHART‘ UND ‚MÖNCH VON SALZBURG‘

a) *Neidhart (Nithart)*

In der spätmittelalterlichen Neidhart-Handschrift d (D-HEu Cpg 696; schwäbisch, 15. Jahrhundert) sind vierzehn Lieder mit *nithart*⁴ überschrieben, und es herrscht in der Neidhart-Philologie heute die Meinung, der Autornamen ‚Nithart‘⁵ sei im späten Mittelalter auch zur Bezeichnung einer Liedgattung geworden. Wie wichtig der Typus ‚Neidhart-Lied‘ für das Repertoire der mittelhochdeutschen Sangvers-Lyrik geworden war, zeigt die Skizze von Horst Brunner.⁶ Gerade der Wiener Raum

3 Zuverlässige und zusammenfassende Informationen zu den einzelnen Autoren finden sich, aus germanistischer Sicht, in den entsprechenden Artikeln des *Verfasserlexikons*, daher verzichte ich im Folgenden auf umfangreichere bibliographische Hinweise. Zur Literatur insgesamt im hier behandelten Zeitraum und in den habsburgischen Ländern: FRITZ PETER KNAPP, *Geschichte der Literatur in Österreich: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 2: *Die Literatur des Spätmittelalters in den Ländern Österreich, Kärnten, Salzburg und Tirol. Von 1273–1439*, Graz 1999.

4 *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, hg. von ULRICH MÜLLER u. a., 3 Bde., Berlin-New York 2007 [= Salzburger Neidhart-Edition, SNE], Bd. 3, 523 f.

5 Nithart (neuhochdeutsch: Neidhart) ist der im Mittelalter belegte Name des Autors; die Benennung als ‚Neidhart von Reuent(h)al‘ war seit dem 19. Jahrhundert lange gebräuchlich und entstand durch die irreführende Verbindung mit einer in den Liedern oft auftretenden Figur, nämlich dem ‚Ritter von Reuental‘.

6 HORST BRUNNER, „Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400. Beschreibung und

war seit dem 14. Jahrhundert zu einem Zentrum der Neidhart-Rezeption geworden, bedingt durch die Neidhart-Beziehungen des Habsburger Herzogs Ottos IV. (genannt ‚der Fröhliche‘, 1301–1339), die literarischen Figuren des Pfarrers vom Kahlenberg und des Neidhart Fuchs⁷, ferner dokumentiert durch das angebliche Neidhart-Grab am Wiener Stephansdom und die Neidhart-Fresken in Wien (Tuchlauben 19)⁸ sowie die in Hainburg (Niederösterreich) um 1431–1434 geschriebene Neidhart-Sammlung des Liebhard von Eghenvelden (= Neidhart-Handschrift w: A-Wn Ser. n. 3344).⁹ Neidhart-Lieder und -Spiele¹⁰ waren damals im gesamten deutschen Sprachraum sichtlich beliebt, mit einer gewissen Konzentration im Bairisch-Österreichischen.¹¹

Die Lieder Neidharts – zurückgehend auf den Liederautor vom Anfang des 13. Jahrhunderts, der viele Jahre mit dem Babenberger Herzog Friedrich II. (genannt ‚der Streitbare‘, 1211–1246) in Kontakt stand – hatten mit ihrer Dörper-Thematik die wohl folgenreichste inhaltliche Innovation der mittelhochdeutschen Sangvers-Lyrik bewirkt. Seine Texte und Melodien waren bis in die frühe Neuzeit bekannt; er ist der einzige Liedautor, dessen Texte mithilfe der neuen Technologie des Buchdrucks verbreitet wurden, und zwar im Rahmen der Schwankkette um den Bauernfeind Neidhart Fuchs.¹² Über 50 Melodien, natürlich durchgehend einstimmig, sind bis ins 15. Jahrhundert überliefert.

Versuch der Erklärung“ [1983], in: DERS., *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Philologische Studien und Quellen 210), Berlin 2008, 246–263.

7 Dazu ULRICH MÜLLER, „Eulenspiegel und seine historischen Vorfahren in Österreich oder: Till und Neidhart“, in: *Eulenspiegel-Jahrbuch* 26 (1986), 11–27; wieder in: DERS., *Gesammelte Schriften zur Literaturwissenschaft*, hg. von MARGARETE SPRINGETH u. a. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 750 I–IV), 4 Bde., Göppingen 2010, Bd. 1, 451–467.

8 Grabmal und Fresken sind umfassend dokumentiert bei GERTRUD BLASCHITZ (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild* (Medium Aevum Quotidianum, Sonderband 10), Krems 2000 (mit CD-ROM: *Neidhartrezeption im Bild*).

9 Siehe dazu MARC LEWON im vorliegenden Band.

10 Siehe dazu zusammenfassend ECKEHARD SIMON, *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels 1370–1530. Untersuchung und Dokumentation* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 124), Tübingen 2003.

11 Siehe dazu die Liste in *SNE* (wie Anm. 4), Bd. 3, 539–541.

12 Zu den drei Drucken (z, z¹, z²: ca. 1495, 1537 und 1566) siehe *SNE* (wie Anm. 4), Bd. 3, 533–536, in Bd. 1–2 auch die Texte und Holzschnitte. – Faksimile: *Die Historien des Neidhart Fuchs. Nach dem Frankfurter Druck von 1566 in Abbildungen*, hg. von ERHARD JÖST (Litterae 49), Göppingen 1980. Zur Thematik DERS., *Bauernfeindlichkeit. Die Historien des Ritters Neidhart Fuchs* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 192), Göppingen 1976.

b) *Mönch von Salzburg*

Auch der ‚Mönch von Salzburg‘ – kein (fahrender) Berufssänger wie Neidhart, sondern ein mit dem Salzburger erzbischöflichen Hof Pilgrims II. (gest. 1396) verbundener ‚Hofdichter‘ – wurde mit seinem Namen zu einer Art Gattungsbezeichnung, und zwar für seine zahlreichen geistlichen Lieder, die ihn zu dem am dichtesten überlieferten deutschsprachigen Lyriker des gesamten Mittelalters machen.¹³ Als Autorname ist in den Handschriften, wenn überhaupt, ‚Mönch von Salzburg‘ angegeben; es gibt zwar vereinzelte genauere Namenshinweise, aber offenbar genügte im Allgemeinen die Chiffre ‚Mönch von Salzburg‘, in einigen Fällen sogar der bloße Hinweis ‚Mönch‘ (*monachus*).¹⁴

Überliefert sind die Texte zu 49 geistlichen sowie 57 Liebesliedern, in fast allen Fällen mit den Melodien: Sie zeigen, im Gegensatz zu den Neidhart-Melodien, eine große stilistische Vielfalt, die von der Gregorianik bis in die damals moderne, aus der Romania beeinflusste Liebeslyrik reicht. Als erstem deutschsprachigen Liederautor des Mittelalters sind von ihm auch mehrstimmige Sätze (zu einigen Liebesliedern) überliefert, die teilweise auf einfache einheimische Tradition zurückgehen, teilweise aber auch schon modernere Einflüsse zeigen.

Für beide Autoren kann man zu Recht von einer Art Repertoire-Bildung sprechen, bei Neidhart für das Gesamtwerk, aber mit besonderer Betonung der Dörper- und Bauernfeind-Thematik, beim Mönch von Salzburg in jedem Fall für die ungewöhnlich reich überlieferten geistlichen Lieder¹⁵, darunter zahlreiche Übersetzungen aus dem Lateinischen (beinahe 100 Handschriften!).

13 Zum Mönch von Salzburg und drei geistlichen Liedern (G 3, 10, 33) siehe STEFAN ROSMER im vorliegenden Band. – Editionen (in Auswahl): *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, hg. von FRANZ VIKTOR SPECHTLER, Berlin-New York 1972; CHRISTOPH MÄRZ (Hg.), *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, Tübingen 1999 (nicht immer leicht benützbare Edition, mit umfangreichen Literaturhinweisen); *Der Mönch von Salzburg: Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern*, hg. von HANS WAECHTER/FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 719), Göppingen 2004. Eine parallele vollständige mittelhochdeutsche Textausgabe von FRANZ VIKTOR SPECHTLER ist in Vorbereitung; seine Übertragung sämtlicher Lieder ins Neuhochdeutsche erschien 2004 (*Der Mönch von Salzburg. Sämtliche Lieder* [Europa erlesen: Literaturschauplatz], Klagenfurt/Celovec 2004).

14 Siehe dazu SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* (wie Anm. 13), 53f. (Hs. G), 56–58 (Hs. K), 91 (Nr. 6).

15 Vom Mönch von Salzburg ist zumindest im süddeutsch-österreichischen Raum bis heute noch das Weihnachtslied vom Kindlwiegen, *Joseph, lieber nefe mein*, geläufig (G 22, mit der Melodie des lateinischen *Resonet in laudibus*).

2. INTERMEZZO OHNE MUSIK: DIE REIMREDEN VON HEINRICH DEM TEICHNER UND PETER SUCHENWIRT

Ohne Bezug zur Musik sind zwei mit Wien eng verbundene Autoren, Berufsdichter und Verfasser von ‚Reimreden‘, die in der germanistischen Mediävistik aber allgemein zur Lyrik, und zwar der gesprochenen Lyrik, gezählt werden: Heinrich der Teichner und Peter Suchenwirt. Sie haben zwar ausschließlich Texte ohne Melodien verfasst, haben damit aber thematisch zeitweise den Bereich abgedeckt, der zuvor und auch später von der gesungenen ‚Sangspruch‘-Lyrik¹⁶ sowie dem davon beeinflussten Meistersang behandelt wurde.

Heinrich der Teichner verfasste etwa 300 Reimpaar-Reden, d. h. kürzere Texte in paargereimten Vierhebern, die laut Überlieferung weit bekannt waren. Er lebte in Wien, wo er um 1375 verstarb. Seine Reimpaar-Reden behandeln vorwiegend allgemeine Fragen der (christlichen) Ethik und Moral, der richtigen und falschen Lebensführung, also Themen der Sangspruch-Lyrik¹⁷; man hat sie auch als ‚Reimpredigten‘ charakterisiert. Er hat sie alle mit dem Schlussvers „also sprach der Teichner“ signiert. Der Autornamen Teichner wurde gelegentlich, wie im Falle von Neidhart und dem ‚Mönch‘, auch als Gattungsbezeichnung verwendet.

Reimreden mit politischem Inhalt, also eine andere Traditionslinie der Sangspruch-Lyrik aufgreifend, schrieb etwas später Peter Suchenwirt¹⁸, der in Wien als

16 Der für Nicht-Germanisten etwas kurios klingende Terminus (auch: ‚Spruchlied‘ o. ä.) ist aus der Fachgeschichte zu erklären: So vermutete der Germanist KARL SIMROCK, zu Unrecht, am Beispiel von Walther von der Vogelweide (1833), dass Liebeslieder gesungen, andere lyrische Strophen-Texte aber gesprochen worden seien. – Die Melodien der gesamten Sangspruchdichtung, bis hin zur ‚Kolmarer Liederhandschrift‘, sind jetzt erstmals vollständig ediert: *Spruchsang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts*, hg. von HORST BRUNNER/KARL-GÜNTHER HARTMANN (Monumenta Monodica Medii Aevi 6), Kassel 2011.

17 Die Texte sind in drei Bänden ediert von HEINRICH NIEWÖHNER, *Die Gedichte Heinrichs des Teichners* (Deutsche Texte des Mittelalters 44, 46 und 48), Berlin 1953–1956. – Gesamtdarstellung: EBERHARD LÄMMERT, *Reimsprecherkunst im Spätmittelalter. Eine Untersuchung der Teichnerreden*, Stuttgart 1970; Faksimile-Auswahl: *Teichner-Reden: Ausgewählte Abbildungen zur handschriftlichen Überlieferung*, hg. von KURT OTTO SEIDEL (Litterae 54), Göttingen 1978.

18 Texte: ALOIS PRIMISSER, *Peter Suchenwirts Werke aus dem 14. Jahrhundert*, Wien 1827 (Nachdruck Wien 1961); FRANZ KRATOCHWIL, „Über den gegenwärtigen Stand der Suchenwirt-Handschriften“, in: *Germania* 34 (1889), 203–244, 303–345, 431–487. – Überblick über die politischen Reimreden Suchenwirts: ULRICH MÜLLER, *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 55/56), Göttingen 1974. – *Der Rat von dem Ungelt* auch in: ULRICH MÜLLER (Hg.), *Politische Lyrik des deutschen Mittelalters*, Bd. 2: *Von Heinrich von Mügeln bis Michel Beheim. Von Karl IV. bis Friedrich III.* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 84), Göttingen 1974, 26–28 (mit anderen Texten Suchenwirts).

Hausbesitzer überliefert ist und dort kurz vor 1400 starb. Sein Werk umfasst vor allem heroldsartige Panegyrik („Ehrenreden“) auf vorwiegend österreichische Adlige¹⁹ sowie Reimreden zu politischen Ereignissen und Problemen, darunter auch eine in Wien und im Herzogtum Österreich sehr unbeliebte zehnpromzentige Biersteuer (*Der rat von dem Ungelt*, XXVII).

3. DREI SOLITÄRE DER SANGVERS-LYRIK IM HABSBURGISCHEN RAUM: HUGO VON MONTFORT, OSWALD VON WOLKENSTEIN UND MICHEL BEHEIM

Die folgenden drei Liedautoren ragen aus der Menge der damaligen Verfasser von Sangvers-Lyrik heraus, die zumeist nur ein wenig umfangreiches Werk hinterlassen haben und zeitlich und geographisch oft nicht genau festzulegen sind (Ausnahmen wären Heinrich von Mügeln sowie Muskatblüt, die aber für Zentraleuropa keine Bedeutung hatten). Es sind dies der Hochadlige Graf Hugo XII. von Montfort, der Tiroler Landadlige Oswald von Wolkenstein sowie der aus Franken stammende Berufssänger Michel Beheim, Angehöriger einer Handwerkerfamilie (Weber). Alle drei haben eine besondere Bedeutung sowie intensive Beziehungen zum habsburgischen Zentraleuropa um und nach 1400, müssen aber insofern als poetisch-musikalische ‚Solitäre‘ gelten, als sie damals, anders als Neidhart und der Mönch von Salzburg, ohne Nachwirkung blieben und offenbar, vielleicht mit Ausnahme Beheims, außerhalb ihres persönlichen Wirkungskreises als Liedautoren auch nur wenig bekannt waren.

a) *Hugo von Montfort*

In intensivem, lebenslangem Kontakt mit den Habsburger Herzögen stand der Voralberger Graf Hugo XII. von Montfort (1357–1423), der wichtige Ämter bekleidete: 1395 bis 1397 war er Hofmeister Herzog Leopolds IV., 1413 bis 1415 Landeshauptmann der Steiermark. Er ist in zahlreichen Urkunden bezeugt.²⁰ Er hat seine Gedichte (Lieder, Reden und ‚Briefe‘),²¹ dazu zehn Melodien, in einer der aufwän-

19 Reimrede Primisser XIX ist eine ‚Ehrenrede‘, ein Totenpreis, auf den Teichner.

20 Aufgelistet in der immer noch grundlegenden Biographie von GUSTAV MOCZYGEMBA, *Hugo von Montfort*, Fürstenfeld 1967.

21 Der Heidelberger Codex enthält 40 Texte; dass die beiden letzten Lieder nicht von Hugo sein sollen, wie immer wieder behauptet wird, erscheint mir sehr unwahrscheinlich: Erstens sind stilistische Argumente nie schlüssig, und zweitens: Wem sollte Graf Hugo gestattet haben, in seine kostbare Handschrift noch zwei fremde Texte hineinzuschreiben? – In Gedicht 2,135–144 preist Hugo abschließend übrigens Peter Suchenwirt, der ihm an Können überlegen sei.

digsten Lyrik-Prachthandschriften des späten Mittelalters sammeln lassen; sie wird heute in der Universitätsbibliothek Heidelberg aufbewahrt.²² Die Melodien, die nicht von Hugo stammen, sondern von einem gewissen Bürk Mangolt aus Bregenz (31, 183–188), neigen zum Deklamatorischen, weisen aber manchmal große Melismen an den Versanfängen auf.

b) Oswald von Wolkenstein

Der Südtiroler Oswald von Wolkenstein (ca. 1376/1377–1445) ist als Liederautor in fast jeder Hinsicht (Qualität, Themen- und Formenvielfalt, Überlieferung) ein ungewöhnlicher Fall.²³ Bei den einstimmigen Melodien hat Oswald, wie auch bei seinen Texten, sozusagen alles aufgegriffen, ausprobiert und auch erweitert, was ihm die Tradition anbot. Für die mehrstimmigen Lieder greift er sowohl den älteren ‚organalen‘ Stil als auch Modernes aus der Romania auf. Marc Lewon stellt hinsichtlich der gern gestellten Frage, inwiefern Oswald auch die komplizierte, damals moderne Mehrstimmigkeit beherrschte, fest:²⁴

Welchen Anteil Oswald von Wolkenstein an der Komposition seiner mehrstimmigen Werke hatte, lässt sich letztlich nicht feststellen. Ob er komponieren konnte oder nicht, ob er mensurale Notation beherrschte oder nicht – ihm muss die Faktur mehrstimmiger Musik und die zugehörige Notation zumindest einigermaßen geläufig gewesen sein, denn ohne eine solche Vertrautheit wäre er nicht in der Lage gewesen, die komplexeren Zusammenhänge in den Stücken, die eindeutig mehrstimmig zu interpretieren sind, sinnvoll in textliche Relation zu setzen oder gar aufzuführen.

22 Farbfaksimile, mit Transkription und Übersetzung durch FRANZ VIKTOR SPECHTLER: *Hugo von Montfort, Gedichte und Lieder. Cod. Pal. Germ. 329 der Universitätsbibliothek Heidelberg* (Facsimilia Heidelbergensia 5), Wiesbaden 1988. Digitalisat: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg329>>, 30.3.2011. Schwarz-weiß-Faksimile, mit Transkription der Texte und Melodien, wiederum von FRANZ VIKTOR SPECHTLER, sowie einer Wortkonkordanz, hg. von EUGEN THURNHER, GEORGE F. JONES, ULRICH MÜLLER und FRANZ V. SPECHTLER (Litterae 56–58), 3 Bde., Göttingen 1978. Edition der Texte und Melodien: *Hugo von Montfort. Das poetische Werk. Texte, Melodien, Einführung*, hg. von WERNFRIED HOFMEISTER, Melodie-Anhang von AGNES GROND, Berlin-New York 2005.

23 Als umfassende Darstellung, welche den heutigen Wissensstand in zahlreichen Beiträgen dargelegt, siehe ULRICH MÜLLER/MARGARETE SPRINGETH (Hgg.), *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*, Berlin-New York 2011. Darin enthalten, neben einer umfangreichen Bibliographie (352–390!), die natürlich auch die Editionen, Übersetzungen und Faksimile-Ausgaben auflistet, sowie einer Diskographie – beide jeweils so vollständig wie möglich – sind auch Erläuterungen zu den 90 einstimmigen Liedern (in 44 Tönen) und 37 mehrstimmigen Liedsätzen hinsichtlich Strophenbau, Musik sowie Wort-Ton-Verhältnis (HORST BRUNNER, MARC LEWON, FRANZ VIKTOR SPECHTLER).

24 MARC LEWON, „Oswald von Wolkenstein: Die mehrstimmigen Lieder“, *ebda.* 168–191, 171.

Auch Oswald hat, wie Hugo von Montfort, seine Gedichte aufwändig sammeln lassen: Erhalten sind zwei umfangreiche, in Inhalt und Anordnung signifikant voneinander abweichende Handschriften²⁵, welche jeweils die Texte und die dazugehörigen Melodien (zusammen mit zwei Individualbildnissen, den ersten in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters) enthalten. Die ältere der beiden Handschriften, heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt (A-Wn 2777: 107 Lieder, eine Reimpaar-Rede), wurde möglicherweise in Wien in der herzoglichen Kanzlei geschrieben. Oswalds Wirkung blieb zu seinen Lebzeiten, wie die Überlieferung zeigt, auf seine unmittelbare, allerdings weit verzweigte Umgebung konzentriert, später auf die Familie. Spätestens mit der Edition von Karl Kurt Klein (1962)²⁶ setzte ein Wolkenstein-Boom ein, der ihn zum heute bekanntesten deutschsprachigen Liederautor des späten Mittelalters machte – das zeigt sich unter anderem an den vielen Konzerten, LPs und CDs zu seinem Werk (er ist wohl derjenige europäische Liederautor des gesamten Mittelalters, von dem es die meisten Solo-Alben gab und gibt), aber auch an dem Erfolg des Wolkenstein-Buches von Dieter Kühn, mit einer bisherigen Gesamtauflage von über 140.000 Bänden.²⁷

c) *Michel Beheim*

Der letzte hier zu erwähnende ‚Solitär‘ ist Michel Beheim (geb. 1420 in Sülzbach bei Weinsberg, gest. wohl ebendort ca. 1474/78), ein fahrender Berufssänger mit wechselnden Dienstverhältnissen, unter anderem bei den Habsburger Fürsten Herzog Albrecht VI. und Kaiser Friedrich III. Er hat ein umfangreiches Werk (453 Lieder, mit elf Melodien; drei sangbare Reimchroniken mit einer gemeinsamen Melodie)

25 Beide sind demnächst als Farbdigitalisate über die ‚Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank‘ der Universität Salzburg online zugänglich, siehe <<http://www.mhdbdb.sbg.ac.at>>. Außerdem stellt die Plattform Austrian Literature Online (ALO) ein Digitalisat der Universitätsbibliothek Innsbruck von Handschrift B bereit: <<http://www.literature.at/alo?objid=1049609>>, 24.1.2014.

26 *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hg. von KARL KURT KLEIN (unter Mitwirkung von WALTER WEISS und NOTBURGA WOLF, Musikanhang von WALTER SALMEN), Tübingen 1962; 3., neubearbeitete und erweiterte Auflage von HANS MOSER, NORBERT RICHARD WOLF und NOTBURGA WOLF (Altdeutsche Textbibliothek 55), Tübingen 1987 u. ö.; <http://www.wolkenstein-gesellschaft.com/texte_oswald.php>, 13.07.2010. – Die bisher einzige wissenschaftliche Gesamtausgabe der Melodien ist: *Oswald von Wolkenstein. Geistliche und weltliche Lieder. Ein- und mehrstimmig*, bearb. von JOSEF SCHATZ (Text)/OSWALD KOLLER (Musik) (Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. IX/1, Bd. 18), Wien 1902 (Nachdruck Graz 1959); die Edition wird derzeit auf Initiative von WERNFRIED HOFMEISTER an der Universitätsbibliothek Graz digitalisiert und soll dann im Internet frei zugänglich sein.

27 Erstauflage 1977. Zuletzt in der erweiterten Neufassung erschienen als DIETER KÜHN, *Ich Wolkenstein. Die Biographie* (Das Mittelalter-Quartett 4; Fischer-Taschenbuch 19008), Frankfurt am Main 2011.

hinterlassen, wobei er die meisten erhaltenen Handschriften (heute fast alle in der Universitätsbibliothek Heidelberg aufbewahrt) möglicherweise aus Kostengründen selbst geschrieben hat (die ersten Autographe der deutschen Literatur). Zu Lebzeiten war Beheim sichtlich ein gefragter und erfolgreicher Autor, wurde dann aber weitgehend vergessen. Die Texte und Melodien der Lieder wurden erst 1968–1972 vollständig ediert, zwei der drei Reimchroniken bereits früher.²⁸ Seine durchgehend einstimmigen Melodien stehen stilistisch den früheren Sangspruch-Melodien sowie dem teils gleichzeitigen, teils späteren Meistersang nahe, ohne dass man aber Beheim zu der sozial ganz anders strukturierten Gruppe der zünftigen städtischen Meistersinger rechnen sollte.²⁹ (Zu seinen drei Beiträgen zur Gattung der Sangvers-Epik siehe auch den folgenden Abschnitt.)

4. SANGVERS-EPIK (BEHEIM, NIBELUNGENLIED K)

Eine sowohl von der Germanistik als auch Musikwissenschaft so gut wie vollständig übersehene Gattung ist die Sangvers-Epik, also die ursprünglich ganz sicher gesungene Heldenepik. Lebende Reste dieser Tradition finden sich heute noch auf dem Balkan, in Ägypten, Schwarzafrika oder Zentralasien, als Sonderfall in Europa in Form der bis heute gesungenen Tanzballaden auf den skandinavischen Färöer-Inseln.³⁰ Im

28 *Die Gedichte des Michel Beheim*, hg. von HANS GILLE, INGEBORG SPRIEWALD und CHRISTOPH PETZSCH, 3 Bde., mit Register, in vier Teilen (Deutsche Texte des Mittelalters 60, 64 und 65), Berlin 1968–1972. – *Michel Beheim's Buch von den Wienern 1462–1465*, hg. von THEODOR GEORG VON KARAJAN, Wien 1843 u. ö. Digitalisat der Edition: <<http://books.google.de/books?id=yVU6AAAACAAJ>>, 30.3.2011; Digitalisat der Handschrift D-HEu Cpg 386: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg386>>, 30.3.2011. – *Von der statt Triest*, hg. von HEINRICH OERTEL (Programm des K. humanistischen Gymnasiums Schweinfurt für das Schuljahr 1915/16), Schweinfurt 1916 (danach wieder bei GILLE/SPRIEWALD/PETZSCH, Bd. 3, Nr. 453). – *Pfälzische Reimchronik*: vollständiges Digitalisat der Handschrift D-HEu Cpg 335: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg335>>, 30.3.2011. – Siehe DAGMAR KRATOCHWIL, „Die Autographe des Michel Beheim“, in: ULRICH MÜLLER (Hg.), *Litterae ignotae. Beiträge zur Textgeschichte des deutschen Mittelalters: Neufunde und Neuinterpretationen* (Litterae 50), Göttingen 1977, 109–134.

29 Siehe dazu HORST BRUNNER, „Die frühen Töne Michel Beheims“, in: INGRID BENNEWITZ (Hg.), *wort und wise, singen und sagen. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 741), Göttingen 2007, 1–10.

30 Zu Erfahrungen damit siehe ULRICH MÜLLER, „Die färöischen Tanzballaden: Ihr ‚Sitz im Leben‘ 1985“, in: *Die färöischen Lieder der Nibelungensage. Text, Lesarten und Übersetzung*, hg. von KLAUS FUSS, Bd. 2: *Brimhild* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 428), Göttingen 1985, 175–186; wieder in: MÜLLER, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 7), Bd. 2, 393–406; dort auch weitere Arbeiten zur internationalen gesungenen Heldenepik.

europäischen Mittelalter wurden auch die zahlreichen altfranzösischen *chansons de geste* (Heldenepen), mit der *chanson de Roland* als bekanntestem Beispiel, oder der spanische *Cantar del mio Cid* ursprünglich gesungen. Auch aus dem Mittelhochdeutschen sind zahlreiche entsprechende Texte überliefert: Ältestes erhaltenes strophisches Beispiel ist hier das *Nibelungenlied*, die zeitlich letzten sind die drei Epen von Beheim. Damit auch ja keine Zweifel an der möglichen Vermittlungsform aufkommen können, hat Beheim im Autograph des *Buchs von den Wienern*, seiner ältesten Reimchronik, als Überschrift ausdrücklich notiert:³¹

Dises sagt von den wiener und stet das man es lesen mag als ainen spruch oder singen als ai(n) liet und Michel Peham hat es gemacht und es heisset in seiner angst weis. Wann er vieng es an zu wien in der purg do er in grossen angsten war. Wer es singen well der heb es in disen noten hie unden also an.

Äußeres Kennzeichen für die Sangbarkeit eines Epos ist stets die Verwendung von Strophen (also wie bei den Liedern und verwandten Formen).³² Mittelalterliche Melodien, die natürlich monodisch gewesen sein müssen, sind zu den europäischen Heldenepen und -balladen des Mittelalters – mit einer Ausnahme – nicht erhalten, also weder zu den *Edda*-Liedern, noch zu den altfranzösischen (und spanischen) Epen. Die große Ausnahme sind acht Originalmelodien zu mittelhochdeutschen Texten, die von Horst Brunner³³ mehrfach ediert wurden; damit könnte man eine beträchtliche Anzahl der mittelhochdeutschen Helden-Epen heute noch aufführen.

In den Wiener Raum gehört Michel Beheims *Buch von den Wienern*, worin er die Belagerung Kaiser Friedrichs III. in der Hofburg durch die mit dessen Bruder Albrecht VI. verbündeten Wiener Bürger (1462/65), die er selbst miterlebt hat, aus Sicht der kaiserlichen Partei ausführlich beschreibt; Text und Melodie sind, wie erwähnt, als Autograph Beheims in D-HEu Cpg 386 erhalten. Die Melodie unterscheidet sich stilistisch von den übrigen erhaltenen Epen-Melodien, sie erinnert vielmehr an die eines Liedes (Beispiel 1):³⁴

31 D-HEu Cpg 386, fol. 1r. Eine entsprechende Notiz fand sich auch vor dem Text *Von der Stadt Triest* in der Schweinfurter Handschrift; da diese im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, sind die dort offenbar folgenden Noten, im Gegensatz zur Heidelberger Handschrift, nicht mehr erhalten.

32 Doch wurden, wie in den Texten selbst steht, auch die aus stichischen Versen gebauten Epen, wie die homerischen Epen oder der altenglische *Beowulf*, ursprünglich von Sängern (Hofsängern) vorgetragen.

33 Siehe Anm. 6.

34 Siehe Anm. 28 sowie BRUNNER, „Tradition und Innovation“ (wie Anm. 6); daraus auch die hier abgebildete Melodie (S. 222).

1. Da nun die val-schen un-ge-treu-en 2. ir al-ten schand-pe-gun-den neu-en
 3. die vor offt in der kro-nik stund 4. die pö-sen al-ler pö-sen und
 5. un-ge-hor-sa-men die-ner 6. die main-ai-di-gen Wie-ner.

Notenbeispiel 1: Michel Beheim, *Buch von den Wienern*, 1. Strophe („Angstweise“, nach D-HEu Cpg 386)

In der Österreichischen Nationalbibliothek wird eine spätmittelalterliche Version des *Nibelungenlieds* aufbewahrt (Fassung k, Teil einer umfangreichen Sammlung von Heldenepen; A-Wn 15478 [Suppl. 3145]). Die auch als ‚Wiener Piaristenhandschrift‘ bekannte Quelle wurde wohl um 1480/90 in Nürnberg geschrieben, befand sich dort zeitweise im Besitz eines Bürgers namens Lienhart Scheubel „an der prayten gassen“, wurde 1856 im Piaristen-Kollegium von St. Thekla an der Wieden im 4. Wiener Gemeindebezirk aufgefunden, von wo aus sie 1876 in den Besitz der Hofbibliothek gelangte. Eine vollständige Edition des Textes von *Nibelungenlied k*, zusammen mit einer Beschreibung der Handschrift und einer umfangreichen Interpretation dieser *Nibelungenlied*-Version, hat Margarete Springeth 2007 publiziert.³⁵ Das Besondere dieser Bearbeitung ist, dass sie – ohne den Verlauf der Geschichte zu verändern – sich nicht nur auf den Wortlaut bezieht, sondern auch auf die Form der sog. Nibelungenstrophe, die aus vier zäsurten Langzeilen mit einem um eine Hebung verlängerten letzten Abvers besteht. Diese ist in der Fassung k durchgehend um eben diese Hebung gekürzt, wodurch die Strophenform dem im Spätmittelalter beliebten und gut überlieferten *Hildebrandston* entspricht. Mit großer Sicherheit ist dieser Ton der nicht erhaltenen Melodie der Nibelungenstrophe sehr ähnlich, und er kann mit einer minimalen und völlig unproblematischen Ergänzung ohne Bedenken auch für heutige Aufführungen des eigentlichen *Nibelungenlieds* verwendet werden.³⁶ Im Folgenden

35 MARGARETE SPRINGETH, *Die ‚Nibelungenlied‘-Bearbeitung der Wiener Piaristenhandschrift (Lienhart Scheubels Heldenbuch: Hs. k). Transkription und Untersuchungen* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 660), Göttingen 2007.

36 Siehe dazu unter anderem ULRICH MÜLLER, „Überlegungen und Versuche zur Melodie des ‚Nibelungenliedes‘, zur Kürenberger-Strophe und zur sogenannten ‚Elegie‘ Walthers von der Vogelweide“, in: *Zur gesellschaftlichen Funktionalität mittelalterlicher deutscher Literatur* (Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Deutsche Literatur des Mittelalters 1), Greifswald 1984, 27–42, 136 (dort auch Verweise auf frühere Abhandlungen zur Sangbarkeit mittelhochdeutscher

habe ich dem *Hildebrandston* eine Strophe des *Nibelungenlieds* (NL) unterlegt, wobei die zwei mit Asterisk markierten Noten im letzten Abvers die erwähnte Ergänzung bilden. Darunter steht jeweils die Textunterlegung einer Strophe des Kürenbergers (K), des ältesten namentlich bekannten mittelhochdeutschen Minnesängers (Mitte des 12. Jahrhunderts), dessen Strophen dieselbe metrische Struktur aufweisen wie das *Nibelungenlied* und nach heutiger Ansicht dieselbe Melodie verwendeten. Und schließlich in der dritten Notenzeile (W) der Text des Altersliedes von Walther von der Vogelweide (124,1), dessen vier Teile (Quartette) genau dem *Hildebrandston* entsprechen und somit Anlass zu der Vermutung geben, Walther habe hier auf eine Strophenform des ‚Donauländischen Minnesangs‘, d. h. im konkreten Fall die Kürenberger-Strophe zurückgegriffen (Beispiel 2).³⁷

Wie die ausdrückliche Notiz von Beheim besagt, wurden strophische Epen offenbar noch im Spätmittelalter auch gesungen (und nicht nur vorgelesen oder ‚privat‘ gelesen).³⁸ Man muss sie also für das Gesamtbild der mit und durch Musik vermittelten volkssprachlichen Texte berücksichtigen, und so natürlich auch für die Zeit um 1400/1450.

Epen, u. a. von KARL BERTAU, EWALD JAMMERS, WALTHER LIPPHARDT und RUDOLF STEPHAN); des weiteren DERS., „Das Nibelungenlied – ein Sangvers-Epos. Mit einem Postscriptum über Nibelungen-Rezeptionen 1990“, in: WERNER WUNDERLICH/ULRICH MÜLLER (Hgg.), „*Waz sider da geschach*“: *American-German Studies on the Nibelungenlied. Text and Reception. With Bibliography 1980–1990/91 = Deutsch-Amerikanische Studien zum Nibelungenlied. Werk und Rezeption. Mit einer Bibliographie 1990–1991* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 564), Göppingen 1992, 249–265 (beides auch in MÜLLER, *Gesammelte Schriften* [wie Anm. 7], Bd. 2) – Ferner: MARGARETE SPRINGETH/ULRICH MÜLLER, „Daz ist der Nibelunge liet‘. Von der Nibelungenstrophe zum Hildebrandston. Beobachtungen zur *Nibelungenlied*-Fassung k, zur Metrik und zur Musik des ‚Nibelungenliedes‘“, in: DIETZ-RÜDIGER MOSER/MARIANNE SAMMER (Hgg.), ‚*Nibelungenlied*‘ und ‚*Klage*‘. *Ursprung – Funktion – Bedeutung. Symposium Kloster Andechs 1995 mit Nachträgen bis 1998* (Beibände zu *Literatur in Bayern*), München 1998, 443–465; ULRICH MÜLLER, „Nibelungenlied‘, Heldenepik, höfische Epik – gesungen. Die Aufführungsversuche des Eberhard Kummer“, in: JOHANNES KELLER/FLORIAN KRAGL (Hgg.), *Mythos – Sage – Erzählung. Gedenkschrift für Alfred Ebenbauer*, Göttingen 2009, 351–371 (mit ausführlichen Literaturhinweisen).

37 Einen ersten Versuch der Melodieunterlegung, und zwar aus der *Alsfelder Marienklage* sowie einer Handschrift aus dem Kloster Tegernsee (D-Mbs Clm 19558), unternahm HELMUT BIRKHAN, „Altgermanistische Miscellen, aus funfzehn Zettelkästen gezogen“, in: DERS. (Hg.), *Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag* (Philologica Germanica 3), Wien-Stuttgart 1976, 50–53.

38 In der Antike und auch im Mittelalter war nicht das uns geläufige ‚stille‘ Lesen üblich, sondern man sprach auch bei der privaten Lektüre den zu lesenden Text laut; sehr oft wird so erwähnt, man habe jemanden lesen ‚hören‘. Das stumme Lesen war zwar nicht gänzlich unbekannt, wurde dann offenbar vor allem in den Klöstern üblich, um sich gegenseitig bei der Lektüre nicht zu stören.



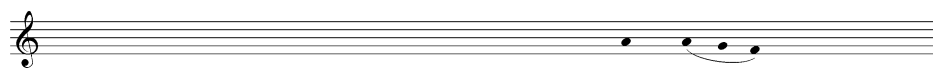
NL Der was der sel - be val - ke den si'n ir trow - me sach
 K Ich zoch mir ein - nen val - ken me - re dan' ein jar
 W O - we war sint ver - swun - den al - liu mi - niu jar



NL den ir be - schiet ir muo - ter wie se - re si daz rach
 K do ich in ge - zame - te als ich in wol - te han
 W ist mir min leben ge - trou - met o - der ist ez war



NL an ir nœh - sten ma - gen die in sluo - gen sint
 K und ich im sin ge - vide - re mit gol - de wol be - want
 W daz ich ie wand' ez wae - re waz daz al - lez iht



Ey - ia



NL durch sin ei - nes ster - ben starp vil ma - ne - ger muo - ter kint.
 K er huob sich uf vil ho - he und fluog in an - de - riu lant
 W dar - nach han ich ge - sla - fen und ie - mer mer ou - we

Notenbeispiel 2: *Hildebrandston*, unterlegt mit Nibelungenlied (NL), Kûrenberger-Strophe (K) und ‚Alterslied‘ Walthers von der Vogelweide (W)

5. BEDEUTUNG UND PROBLEME MODERNER AUFFÜHRUNGEN MITTELALTERLICHER (EINSTIMMIGER) MUSIK

Unbestritten gilt: „Ohne Primär- keine Sekundärliteratur.“³⁹ Genauso unbestritten muss aber meiner Meinung auch gelten: ‚Ohne Aufführung kein zutreffender Eindruck von Musik.‘⁴⁰ Musik ist, mit minimalen Ausnahmen, für Aufführungen und zum Anhören bestimmt. Diese Maxime gilt auch für historische Musik wie die des Mittelalters: Ihrer Befolgung stehen fast unüberwindbare Hürden im Weg. Das hängt zum einen mit den uns nicht mehr gegenwärtigen Selbstverständlichkeiten der damaligen Aufführungspraxis zusammen, aber auch mit den Besonderheiten der schriftlichen Überlieferung, von oralen Traditionen ganz zu schweigen. Dazu kommt, dass wir heute – selbst wenn man uns eine Aufnahme aus dem Mittelalter gleichsam ‚herbeibeamen‘ würde – diese gar nicht mehr adäquat rezipieren können: Denn wir sind alle geprägt durch Jahrhunderte von Musik- und Aufführungsgeschichte, durch die damit verbundenen Hörgewohnheiten, und es ist schlechterdings unmöglich, diese zeitweilig einfach zu vergessen und uns in die Hörsituation etwa eines Wieners, einer Wienerin um 1420 zu versetzen. Moderne Aufführungen mittelalterlicher Musik müssen also hinsichtlich Konzeption, Realisierung und Wirkung als eigenständige Interpretationen gehört und bewertet werden, so wie alle anderen Musikaufführungen.

Zu den hier behandelten Autoren und Werken gibt es aber dennoch zahlreiche Einspielungen – ich führe die wichtigsten im Anhang an. Insgesamt lässt sich zu den modernen Einspielungen feststellen: Sie sind zur Veranschaulichung unbedingt notwendig, aber sie lassen den Interpret/innen einen ungewöhnlich breiten Spielraum, den diese nach bestem Wissen und mit viel Erfahrung ausfüllen müssen; nur zweierlei wäre wohl sicherlich falsch, nämlich wenn der überlieferte Melodieverlauf nicht beachtet oder wenn Singstimme und eventuelle Instrumentalbegleitung völlig parallel eingesetzt würden. Vorbilder und Anregungen kann man in rezenten Musikkulturen suchen, die der mittelalterlichen Musizierpraxis noch nahestehen, etwa bestimmten

39 WERNFRIED HOFMEISTER, „Wege zum Text: Problemaufriss zum Stellenwert von Editionen und ihrer Verfügbarkeit“, in: DERS./ANDREA HOFMEISTER-WINTER (Hgg.), *Wege zum Text. Überlegungen zur Verfügbarkeit mediävistischer Editionen im 21. Jahrhundert. Grazer Kolloquium 17.–19. September 2008* (Beihefte zu editio 30), Tübingen 2009, 73–80, 73.

40 Überblick zum gesamten Themenbereich bei ULRICH MÜLLER, „Performance of Medieval Texts“, in: ALBRECHT CLASSEN (Hg.), *Handbook of Medieval Studies; Terms – Methods – Trends*, 3 Bde., Berlin-New York 2010, Bd. 2, 1039–1056. Ferner ANNETTE KREUTZIGER-HERR, *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 2003; WOLFGANG GRATZER/HARTMUT MÖLLER (Hgg.), *Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, Hofheim-Taunus 2001 (dort vor allem ROBERT LUG, „Minnesang: Zwischen Markt und Museum“, 117–189).

Formen der Folklore oder arabischer, vor allem sog. ‚andalusischer‘ Musik. Dringend beachten sollte man eine deutliche, wissenschaftlich reflektierte Aussprache der alten Texte, die dem Publikum nicht nur Klänge, sondern auch Inhalte vermittelt.⁴¹ Das Publikum sollte stets den Eindruck haben, dass die Sänger/innen vom Inhalt und Wortlaut her genau wissen und verstehen, was sie vortragen – was nach meinem Eindruck gelegentlich nicht der Fall ist.

Die Variationsbreite der Interpretationen macht heute nicht nur eine Beurteilung der Aufführungen, sondern auch der originalen Texte und Melodien oft schwierig: So kann beispielsweise ein beim Lesen eher langweilig wirkender Text oder eine wenig konturierte Melodie durch eine mitreißende Interpretation überzeugend und geradezu spannend präsentiert werden, und das Umgekehrte ist natürlich ebenso möglich. Ästhetische Urteile sind, auch in den Wissenschaften, oft eine umstrittene Angelegenheit, wo es letztlich keine objektiv erscheinenden Beweise geben kann, sondern nur mehr oder minder subjektive Meinungen. Diese Problematik ließe sich hinsichtlich der hier behandelten Lieder besonders gut bei Neidhart oder Oswald von Wolkenstein aufzeigen.

In jedem Fall ist ein Anhören mittelalterlicher Sangvers-Lyrik und Sangvers-Epik letztlich historisch angemessener als das heute übliche stille Lesen – so unterschiedlich und problembeladen die Aufführungen und Einspielungen in manchen Fällen auch sein mögen. Selbst gewagte Kontrafakturen sowie Neukompositionen der alten Texte sind meiner Meinung nach vertretbar.⁴² Auch bei unterschiedlicher Authentizität – egal, ob nun unter Verwendung originaler oder frei zugeordneter mittelalterlicher Melodien oder ob als Neukomposition – sind sie, den damaligen ‚Sitz im Leben‘ veranschaulichend, von großer, auch heuristischer Wichtigkeit; gleichzeitig handelt es sich um moderne Interpretationen, die in vielen Fällen für sich selbst stehen können. Allerdings sollten die Musiker/innen das Publikum darüber informieren, auf welcher Grundlage die Aufführungen beruhen.

41 Dem Problem, wie Mittelhochdeutsch heute auszusprechen sei, wird meiner Meinung auch von der Fachwissenschaft viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt; hierzu ULRICH MÜLLER, „Zur heutigen Aussprache des Mittelhochdeutschen. Eine nur scheinbar triviale Frage“, in: RALF PLATE/MARTIN SCHUBERT (Hgg.), *Mittelhochdeutsch: Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur. Festschrift für Kurt Gärtner zum 75. Geburtstag*, Berlin 2011, 441–458.

42 Die Aufnahmen der Gruppe *Ougenweide*, Erfinder des deutschen Mittelalter-Rocks, waren in den 1970er Jahren in der Bundesrepublik sehr populär und haben mehr für die Bekanntheit mittelalterlicher Sangvers-Texte getan, auch an den Universitäten, als alle damaligen Seminare, Vorlesungen und Bücher zusammengenommen (Zusammenstellung auf CD: *Liederbuch Ougenweide*, Polydor, 1988). Neukompositionen in einem mittelalterbezogenen Stil vertritt demgegenüber *Dulamans Vröudenton: Salzburger Ensemble für Alte Musik* unter Leitung von THOMAS SCHALLABÖCK (siehe etwa die CD *Sinnliches Mittelalter*, Domino, 1990).

ANHANG

Im Folgenden werden Einspielungen (LPs, CDs) aufgezählt, die jeweils mehr oder minder einem einzigen der hier behandelten Liedautoren oder einem einzigen Werk gewidmet sind bzw. jeweils mehrere Lieder von dem jeweiligen Autor enthalten. Die bewusst knapp gehaltenen Angaben können dabei eine Diskographie nicht ersetzen.

Neidhart: Ein Verzeichnis der Aufnahmen bis 2005, von RUTH WEICHELBAUMER, findet sich in *SNE* (wie Anm. 4), Bd. 3, 609–613. Hervorgehoben seien folgende Einspielungen: Studio der frühen Musik, Leitung: Thomas Binkley (Teldec, 1975 [LP] bzw. 1995 [CD]: 4 Lieder). – Ioculatores Upsalienses (ca. 1982 [LP]: 4 Lieder). – Eberhard Kummer (PAN, 1985 [LP]: 8 Lieder). – Ensemble für frühe Musik Augsburg (Christophorus, 1991 [CD]: 14 Lieder). – Dulamans Vröudenton: Salzburger Ensemble für Alte Musik, Leitung: Thomas Schallaböck (Domino, 1992 und 1994 [CDs]). – Tandaradrei/Böheimkirchen (STP Records, 1994 [CD]: 3 Lieder). – I Ciarlatani (Christophorus, [CD]: 3 Lieder). – Ensemble Perceval (Arte Nova Classica, 1998 [CD]: 5 Lieder). – Ensemble Tourdion (Tourdion, 1998 [CD]: 11 Lieder). – Wünnespil (Verlag der Spielleute, 2000 [CD]: 3 Lieder). – Tinnitussi (Curzweyhl, 2004 [CD]: 4 Lieder). – Marc Lewon (Naxos 2012 [CD]: Lieder der Neidhart-Handschrift O).

Mönch von Salzburg (vorwiegend Solo-Alben): Elisabeth GUY-Kummer, Eberhard Kummer, Salzburger Virgilschola u. a., Leitung: Cesar Bresgen (Help Austria Records, 1978 [LP]). – Bärengässlin (Pläne, 1980 [LP] bzw. 2008 [CD]). – Dulamans Vröudenton: Salzburger Ensemble für Alte Musik, Leitung: Thomas Schallaböck (Domino, 1992 und 1994 [CDs]). – Tandaradrei, Böheimkirchen (STP Records, 1992 und 1994 [CD]: 8 Lieder). – Ensemble für frühe Musik Augsburg (Christophorus, 1994 [CD, *Planctus Mariae*] und 1995 [CD]). – Paul Hofhaimer Consort Salzburg (Arte Nova, 1996 [CD]). – Salzburger Virgilschola (tdt, 1998 [CD: *Salve Regina*] und 2007 [CD: Passions- und Osterlieder]).

Hugo von Montfort: Eberhard Kummer (Solo-Album, ORF, 2007 [CD/DVD]).

Oswald von Wolkenstein: Ein ausführliches Verzeichnis bis 2010 von MARTIN SCHUBERT findet sich in MÜLLER/SPRINGETH (Hgg.), *Oswald von Wolkenstein* (wie Anm. 23), 324–329. Hervorgehoben seien folgende Einspielungen (vorwiegend Solo-Alben): Lotte Wolf-Matthaus u. a. (Deutsche Grammophon/Archiv-Produktion, 1956 [LP]). – Studio der frühen Musik, Leitung: Thomas Binkley (EMI, 1972

[LP] bzw. 2000 [CD]). – Kammerchor Walther von der Vogelweide, Kurt Equiluz u. a., Leitung: Othmar Costa (Teldec, 1974 [LP] bzw. 1978 [Auswahl, LP]). – Hans Peter Treichler (Gold Records, 1979 [LP] bzw. Carpe Diem, 2002 [CD]). – Wilfried Jochims/Michael Schäffer/Toni Kannmacher (Aulos, 1977 [LP]). – Bären-gässlin (Pläne, 1978 [LP] bzw. 2008 [CD]). – Ensemble für frühe Musik Augsburg (Christophorus, 1987 [CD] und 1994 [CD, *Planctus Mariae*]). – Tandaradrei, Böheimkirchen (STP Records, 1992 [CD]: 5 Lieder). – Dulamans Vröudenton: Salzburger Ensemble für Alte Musik, Leitung: Thomas Schallaböck (Domino, 1992 und 1994 [CDs]). – Sequentia (deutsche harmonia mundi, 1993 [CD]). – New London Consort, Leitung: Philipp Pickett (L'Oiseau-Lyre, 1996 [CD]). – Eberhard Kummer (Preiser Records/Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, 1998 [CD]). – Ensemble Alta Musica (Carpe Diem, 2002 [CD]). – Andreas Scholl (Harmonia Mundi, 2010 [CD]). Bisher erschienen im Rahmen der durch den Österreichischen Rundfunk (ORF) projektierten Wolkenstein-Gesamteinspielung: Ensemble Unicorn, Leitung: Michael Posch (Raumklang, 2011 [CD]: *Mehrstimmige Lieder I*). – Eberhard Kummer (Raumklang, 2010 [CD]: *Einstimmige Lieder* [bis Ende 2010 wurden aufgenommen: Kl 1–36, 39–42, 44; die weiteren Lieder sind in Vorbereitung]).

Michel Beheim: Marc Lewon/Knud Seckel (Verlag der Spielleute, 1997 [CD]: Lieder). – Eberhard Kummer (Preiser Records, 1995 [CD]: Buch von den Wienern, Ausschnitte).

Nibelungenlied und mittelhochdeutsche Epik: Eberhard Kummer (PAN, 1984 [LP] bzw. Preiser Records, 1999 [CD, Neueinspielung]: *Nibelungenlied, Aventure 1*, 10, 16, 25, 39; Walther von der Vogelweide, *Alterslied*; Kürenberger). – Knud Seckel (Verlag der Spielleute, 2008 [CD]: Querschnitt). – Eberhard Kummer (MP3, Chaucer Studio, Utah/USA, 2007 [CDs]: vollständige [!] Aufnahme des *Nibelungenlieds*). – Eberhard Kummer, Podcast-Video der Universität Graz, <<http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:pug-liederabend-kummer-nibelungenlied/bdef:Episode/get>>. – Reinhold Wiedenmann/Oswaldo Parisi (Koch, 1995 [CD]: Wolfram von Eschenbach, *Titurel*). – Ferrara Ensemble (Arcana, 1995 [CD]: *Jüngerer Hildebrandslied*). – Eberhard Kummer (ORF, 2004 [CD]: Ausschnitte aus *Laurin*, *Virginal* und *Eckenlied*). Demnächst (2011) erscheinen in den USA (Chaucer Studio, Provo, Utah/USA) als CD, aber auch zum Downloaden (URL: <<http://creativeworks.byu.edu/chaucer/Search.aspx?view=middlehighgerman>>, 28.10.2011): *Wartburgkrieg* (Reinhold Wiedenmann/Eberhard Kummer), *Tannhäuser-Ballade*, *Kudrun*, Althochdeutsches und Jüngerer *Hildebrandslied* (jeweils Eberhard Kummer) sowie als DVD *Lied von Herzog Ernst* (Eberhard Kummer, Präsentation: Margarete Springeth). – Sprachaufnahmen

von Liedtexten, zu denen keine Melodien überliefert sind: Margarete Springeth/Ruth Weichselbaumer/Ulrich Müller (Chaucer Studio, Provo, Utah/USA, 2005 [CD]: Minnesang, 12.–14. Jahrhundert).

Stefan Rosmer

HÖFISCHE LIEDKUNST IM KLOSTER, IN DER STADT UND ANDERNORTS

Zur Rezeption der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

I. ÜBERLIEFERUNG UND ENTSTEHUNG DES LIEDKORPUS ‚MÖNCH VON SALZBURG‘

In den 60er und 70er Jahren des 15. Jahrhunderts legte ein Skriptorium im bairisch-österreichischen Sprachraum vier Handschriften mit über hundert geistlichen und weltlichen deutschsprachigen Liedern an.¹ Dieses Korpus wird dort insgesamt dem ‚Mönch von Salzburg‘ zugeschrieben.² Die vier Handschriften aus demselben Skriptorium sind alle mit Notation versehen. Daneben tradieren vier weitere Handschriften ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine größere Anzahl von Liedern des Mönchs, jedoch ohne Melodien. Ein Mönch-Korpus findet sich zudem innerhalb einer größeren Liedersammlung im Liederbuch der Clara Hätzlerin³ und

-
- 1 Mönch-Handschriften A (D-Mbs Cgm 715); B (D-Mbs Cgm 1115); D (A-Wn 2856, Mondsee-Wiener Liederhandschrift); E (A-Wn 4696, Lambacher Liederhandschrift). Nachweis, dass die Handschriften aus demselben Skriptorium stammen, durch Karin Schneider in einer von BURGHART WACHINGER, *Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter* (Hermaea, Neue Folge 57), Tübingen 1989, 77–79 zitierten brieflichen Mitteilung. Sofern Handschriften in der Mönch-Forschung eine feste Sigle tragen, steht sie im Weiteren vor der RISM-Sigle.
 - 2 Editionen: *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, hg. von FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N.F. 51 [175]), Berlin etc. 1972 (zitiert für die Texte der geistlichen Lieder mit Angabe der Liednummer, Zählung G 1–G 49); *Der Mönch von Salzburg. Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern*, hg. von HANS WAECHTER/FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 719), Göttingen 2004 (zitiert für die Melodien der geistlichen Lieder mit Liednummer und Seitenzahl); *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, hg. von CHRISTOPH MÄRZ (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 114), Tübingen 1999 (zitiert für Texte und Melodien der weltlichen Lieder mit Angabe der Liednummer, Zählung W 1–W 57*). Faksimile der Hs. D: *Mondsee-Wiener Liederhandschrift aus Codex Vindobonensis 2856*, wissenschaftlicher Kommentar: HEDWIG HEGER (Codices Selecti 19), Graz 1968.
 - 3 Mönch-Hs. H (CZ-Pn X A 12, ohne Melodien). Edition: *Liederbuch der Clara Hätzlerin*, hg. von CARL HALTAUS (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur 8), Quedlinburg-Leipzig

in der Kolmarer Liederhandschrift.⁴ In drei dieser Handschriften erhält der Mönch einen Namen, allerdings verschiedene: „Herman“⁵ einerseits, „Hanns/Johanns“⁶ andererseits. Neben diesen zehn Sammelhandschriften steht eine Streuüberlieferung mit insgesamt 131 bekannten Handschriften und vier Frühdrucken vom späten 14. bis ins 16. Jahrhundert.⁷ Die Sammelhandschriften bringen den Autor in Beischriften oder in Registereinträgen mit dem Salzburger Erzbischof Pilgrim II. in Verbindung, der von 1366 bis 1396 regierte. Dass die Lieder ursprünglich an den Hof Pilgrims gehörten, zeigt sich auch in den Texten: Das als Liebesbrief gestaltete Lied W 7 inszeniert Pilgrim als Verfasser, am Ende ist dieser Brief auf das Jahr 1392 datiert. Das geistliche Lied G 2 bildet das Akrostichon *Pylgreim Erczpischof Legat*, ein weiteres Akrostichon (G 3) nennt *Richerus Plebanus in Rastat* – Reicher war Pfarrer von Radstadt südlich von Salzburg und ist 1380 als Kaplan am Hof Pilgrims, 1384 als Hofmeister belegt.⁸

Zwischen der Entstehung der Lieder am Salzburger Hof und der Aufzeichnung in den Korpus handschriften der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts liegen gut siebenzig Jahre. In den Korpus handschriften kann man insgesamt ein dezidiertes Interesse am Autor feststellen; neben anderem – beispielsweise dem Interesse an bestimmten Sprach- und Übersetzungsstilen⁹ – ging es den Sammlern und Redaktoren vor allem darum, die Lieder eben jenes ‚Mönchs‘ zusammenzutragen und festzuhalten. Für die Streuüberlieferung lässt sich solch ein Interesse am Autor nicht ausmachen: Die Texte bleiben in ihr größtenteils anonym.¹⁰ Was waren dann in der ersten Hälfte des 15. Jahr-

1840. Neudruck mit einem Nachwort von HANNS FISCHER, Berlin 1966. Digitalisat: <http://www.manuscriptorium.com/apps/main/en/index.php?request=request_document&docId=rep_remake160>, 18.4.2011.

4 Mönch-Hs. K (D-Mbs Cgm 4997, mit Melodien). Faksimile: *Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997) in Abbildung*, hg. von ULRICH MÜLLER/FRANZ VIKTOR SPECHTLER/HORST BRUNNER (Litterae 35), Göttingen 1976.

5 Mönch-Hs. A (D-Mbs Cgm 715, fol. 6r).

6 Mönch-Hs. C (D-Mbs Cgm 628, fol. 253r); E (A-Wn 4696, fol. 107r). Abdruck der Namensnennungen bei SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* (wie Anm. 2), 9f. und 39 (A), 46 (C), 51 (E), MÄRZ, *Die weltlichen Lieder* (wie Anm. 2), 56f. (A) und 74 (E). Zum Register der Hs. A vgl. WACHINGER, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), 81–88, zu den Namensnennungen 119–127.

7 Zur Gesamtüberlieferung vgl. die Handschriftenbeschreibungen in SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* (wie Anm. 2), MÄRZ, *Die weltlichen Lieder* (wie Anm. 2) und WACHINGER, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), sowie die Zusammenstellung im *Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters*, <<http://www.handschriftencensus.de/werke/2056>>, 18.4.2011.

8 SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* (wie Anm. 2), 15f.

9 Vgl. WACHINGER, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), 94.

10 Eine Nennung des Autors findet sich vor den Sammelhandschriften in nur vier Fällen. Es handelt sich bei den geistlichen Liedern um Mönch-Hs. S (D-Mbs Clm 14574, 1. Hälfte 15. Jahrhundert), „Der Münich item“ (SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* [wie Anm. 2], 63); D-Mbs Cgm 1019, Mitte 15.

hunderts die Gründe dafür, Lieder vom Ende des vorigen Jahrhunderts aufzuzeichnen? In welchen Zusammenhängen stehen sie in den Handschriften und was sagt dies über die Verwendung der Lieder aus? Und stimmen die Gebrauchszusammenhänge im 15. Jahrhundert mit denen an der Produktionsstätte überein? Diesen Fragen möchte ich exemplarisch anhand von drei geistlichen Liedern nachgehen. In der Forschung wurde bisher allerdings kein Konsens über den Gebrauchszusammenhang der geistlichen Lieder gefunden. Erwogen wurden – jeweils für einzelne Lieder und in erster Linie anhand der Übersetzungen im Mönch-Korpus – persönliche religiöse Erbauung und Andacht¹¹, Verständnissicherung bei den Sängern¹², stille Lektüre für Laien während des Gottesdienstes¹³, Rezeption innerhalb eines höfischen „gebildeten Kreises von Kennern“¹⁴ sowie Chor- oder Gemeindegesang¹⁵ innerhalb oder außerhalb der Liturgie. Ich gebe daher zuerst eine Skizze der soziokulturellen Hintergründe der Mönch-Lieder am Entstehungsort und versuche eine grobe Funktionszuweisung für das Gesamtkorpus.

Jahrhundert, „In des Münchs korweyß von Salzburg“ (KARIN SCHNEIDER, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 888–4000*, Wiesbaden ²1991, 59 und 61); D-Mbs Cgm 351, 2. Viertel 15. Jahrhundert, „in des minich von salczpurks don“ (Spechtler, *Die geistlichen Lieder* [wie Anm. 2], 79; Karin Schneider, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: Die mittelalterlichen Handschriften Cgm 351–500*, Wiesbaden ²1973, 17). Bei den weltlichen Liedern findet sich eine Autornennung in der Sterzinger Miszellanehandschrift (Sterzing/Vipiteno, Stadtarchiv, ohne Signatur), 1. Jahrzehnt 15. Jahrhundert, „Münch vō sāl“ (März, *Die weltlichen Lieder* [wie Anm. 2], 123). In der späteren Streuüberlieferung finden sich weitere Autornennungen, wenngleich sie auch dort in der Minderzahl sind.

11 Andeutungsweise WÄCHTER, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), 137, wobei er hier eher mit Lesen und betendem Sprechen als mit Gesangsvortrag rechnet. GÜNTHER BÄRNTHALER, *Übersetzen im deutschen Spätmittelalter. Der Mönch von Salzburg, Heinrich Laufenberg und Oswald von Wolkenstein als Übersetzer lateinischer Hymnen und Sequenzen* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 371), Göppingen 1983.

12 BÄRNTHALER, *Übersetzen im deutschen Spätmittelalter* (wie Anm. 11); DERS., „Aufgaben und Probleme der Analyse spätmittelalterlicher Übersetzungen am Beispiel des geistlichen Liedes. Die Funktion des Übersetzens aus dem Lateinischen beim Mönch von Salzburg“, in: FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Hg.), *Lyrik des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts* (Chloe, Beihefte zum Daphnis 1), Amsterdam 1984, 29–44.

13 BRUNO QUAST, *Vom Kult zur Kunst. Öffnungen des rituellen Textes in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Bibliotheca Germanica 48), Tübingen-Basel 2005, 141–166, für die Übersetzungen G 5 und G 47.

14 INGO REIFFENSTEIN, „Übersetzungstypen im Spätmittelalter. Zu den geistlichen Liedern des Mönchs von Salzburg“, in: SPECHTLER (Hg.), *Lyrik des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts* (wie Anm. 12), 173–205, für Übersetzungen des Typus von G 7, Zitat 196.

15 HANS WÄCHTER, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Melodien* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 724), Göppingen 2005; MAX SCHIENDORFER, „Drei Ostergesänge des Mönchs von Salzburg (G 29, 30 und 31) sowie zwei neue Quellenbelege zu *Christ ist erstanden*“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 116 (1994), 37–65.

2. DREI LIEDER (G 3, G 10, G 33) UND DER SALZBURGER HOF

Betrachtet man das Gesamtkorpus von weltlichen und geistlichen Liedern, so zeigt sich eine beträchtliche Formenvielfalt: Unter den weltlichen Liedern finden sich deutsche Virelais¹⁶ und durchkomponierte Strophenlieder ohne Wiederholung musikalischer Blöcke, die Tenores¹⁷. Für diese Typen sind keine (Tenores) oder nur wenige (Virelais) Parallelen in der deutschsprachigen Liedkunst vor dem Mönch überliefert.¹⁸ Weiter gibt es bei den weltlichen Liedern zwei Typen von Mehrstimmigkeit: verschriftlichte usuelle Singpraktiken (W 1–W 5, W 55*)¹⁹ und kunstgerechte Ars-Nova-Satztechnik in Gestalt einer Kontrafaktur einer französischen Chace (W 31)²⁰. Bei den – allesamt einstimmigen – geistlichen Liedern lassen sich zunächst Übersetzungen lateinischer Hymnen und Sequenzen von den Eigendichtungen unterscheiden. Die Eigendichtungen unterscheiden sich nach ihrem Formvorbild: Sechs Lieder bilden die Form einer lateinischen Sequenz nach, ihr Text ist auf die Melodie der Sequenz zu singen. Dazu stellt sich das abecedarische Prunkstück G 1, das sequenzartig gebaut ist, zu dem aber keine Melodievorlage bekannt ist. Neun Lieder sind in großen, stollig gebauten Strophen verfasst (also musikalisch AAB), wie man sie aus Sangspruchdichtung und meisterlicher Liedkunst kennt. Vier dieser Lieder stimmen in ihrem metrischen Schema und ihrem Reimschema mit älteren deutschen Texten überein:²¹ G 12 entspricht dem Minnelied *Mich jâmert ûz der mâze* Wernhers von Hohenberg²² und drei anonym überlieferten Sangsprüchen²³, G 20 und G 38 sind

16 Die Virelais des Mönch-Korpus haben keinen Refrain vor der ersten Strophe, weswegen auch andere Benennungen für sie verwendet wurden. Ich schließe mich der Terminologie von MÄRZ, *Die weltlichen Lieder* (wie Anm. 2) an; die Entscheidung für Virelai statt Ballade als Oberbegriff ist ebda., 19–27, 24 begründet.

17 Die Terminologie wiederum nach MÄRZ, *Die weltlichen Lieder* (wie Anm. 2), 14–19.

18 Ebda. 14 (Anm. 22) und 27–30.

19 Vgl. CHRISTOPH MÄRZ, Art. „Mönch von Salzburg“, in: *MGG*2, Personenteil 12 (2004), 333–336.

20 Vorlage im Codex Ivrea: *Umblemens vos pri merchi* (I–IV 115, fol. 58v–59r), siehe MÄRZ, *Die weltlichen Lieder* (wie Anm. 2), 94 f.

21 Die metrisch-reimtechnischen Übereinstimmungen könnten durch die Übernahme der Melodien bedingt sein, mit der der gesamte ‚Ton‘ (zur Definition vgl. JOHANNES RETTELBACH, *Variation – Derivation – Imitation. Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger* [Frühe Neuzeit 14], Tübingen 1993, 44–49) als Einheit von Metrum, Reimschema und Melodie übernommen wurde.

22 *Die Schweizer Minnesänger*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch neu bearb. und hg. von MAX SCHIENDORFER, Bd. 1: *Texte*, Tübingen 1990, 12 (Nr. 2, 4, I). Nachweis der Tonidentität durch GISELA KORNRUMPF in WÄCHINGER, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), 127.

23 GISELA KORNRUMPF, „Drei unbekannte Sangsprüche des 13. Jahrhunderts“, in: HELMUT ENGELHART (Hg.), *Der St. Marienthaler Psalter*, Regensburg 2006, 79–87, 87. Bereits RETTELBACH, *Variation –*

formal mit dem Minnelied *Seht an die heide* Gottfrieds von Neifen identisch²⁴, das lateinische Lied G 9 und seine deutsche Vorlage *Maria gnuchtig zuchtig* von Peter von Sachsen²⁵ gehen vermutlich auf das Lied *Man siht löber* zurück.²⁶ Fünf der geistlichen Lieder bestehen aus formal einfacheren Strophen.²⁷

Betrachtet man das Gesamtkorpus, so zeigt sich, dass unterschiedliche Gattungen und Traditionen musikalischer Lyrik aufgegriffen und produktiv umgeformt werden²⁸; allen Typen gemeinsam ist die Verwendung des Deutschen. Deutschsprachige Lieder in solch vielgestaltiger Form – Virelais, Tenores, Sequenzen, Lieder in stolligen und in kleinen Strophen, mehrstimmige Experimente und avancierte Mehrstimmigkeit französischer Provenienz – an ein und demselben Ort: Auch wenn die ungünstige Überlieferungslage das Urteil erschwerte, dürfte es dies gegen Ende des 14. Jahrhunderts nur in Salzburg gegeben haben, am ‚Liederhof‘ Pilgrims II. Hier zeigt eine Hofgesellschaft höchste Kompetenz in der Kenntnis und Produktion von Liedern.

Die historische Forschung zeichnet von Pilgrims Salzburger Hof ein Bild, in dem sich solch ein Bestreben situieren lässt:²⁹ Finanziell und wirtschaftlich war Pilgrim

Derivation – Imitation (wie Anm. 21), 179 f., hatte angenommen, dass die Kenntnis des ‚Tons‘ nicht direkt vom Minnelied Wernhers herrühren könne.

24 *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, hg. von CARL VON KRAUS, 2. Aufl. durchgesehen von GISELA KORNRUMPF, Bd. 1: *Text*, Tübingen 1978, 102–104 (Nr. 15,XX). Nachweis der Tonidentität in DIES., „Rezension zu Walter Röll, Vom Hof zur Singschule. Überlieferung und Rezeption eines Tones im 14.–17. Jahrhundert“, in: *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 108 (1979), 14–22; vgl. RETTELACH, *Variation – Derivation – Imitation* (wie Anm. 21), 158.

25 Siehe dazu SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* (wie Anm. 2), 18 und 369 f.

26 Dazu KORNRUMPF, „Rezension“ (wie Anm. 24) und GISELA KORNRUMPF, Art. „Peter von Sachsen“, in: *ZVL* 7 (1989), 452–454.

27 WACHINGER, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), 127–130, nimmt aufgrund der Analyse der Überlieferungslage an, dass G 22, G 24 und G 46 erst in der Überlieferung dem Mönch-Korpus hinzugefügt wurden. Es bleiben aber dennoch zwei geistliche Lieder in einfachen Strophen, bei denen die Autorschaft der Mönchs unstrittig ist: Tischsegen (G 42) und Cisiojanus (G 45).

28 Zum Gattungssystem des Mönch-Korpus vgl. auch BURGHART WACHINGER, „Textgattungen und Musikgattungen beim Mönch von Salzburg und bei Oswald von Wolkenstein“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 132 (2010), 385–406, 386–391.

29 Vgl. zum Folgenden HERBERT KLEIN, „Erzbischof Pilgrim II. von Puchheim (1365–1396)“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 112/113 (1972/73), 13–71; SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* (wie Anm. 2), 18–25; HEINZ DOPSCH (Hg.), *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Bd. 1: *Vorgeschichte, Altertum, Mittelalter*, Salzburg 1981; PETER F. KRAMML, „Pilgrim II. von Puchheim (1366–1396)“, in: PETER F. KRAMML/STEFAN WEISS (Hgg.), *Lebensbilder Salzburger Erzbischöfe aus zwölf Jahrhunderten. 1200 Jahre Erzbistum Salzburg* (Salzburg Archiv 24), Salzburg 1998, 101–122; HEINZ DOPSCH, Art. „Salzburg, Erzbischöfe von [...]“, in: WERNER PARAVICINI (Hg.), *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch* (Residenzenforschung 15.1), Teilband 1: *Dynastien und Höfe*, Ostfildern 2003, 484–495; CHRISTIAN SCHNEIDER, *Hovezuht. Literarische Hofkultur und höfisches Lebensideal um Herzog Albrecht III. von Österreich und*

erfolgreich, seine Hofhaltung gilt als auf die Repräsentation seines Machtanspruchs ausgerichtet. Diese war für den Salzburger Hof sowohl aufgrund seiner diplomatischen Kontakte nach Avignon und Prag als auch innerhalb Salzburgs wichtig, denn Pilgrim musste seinen Herrschaftsanspruch gegen Teile des Domkapitels und gegen den Stadtadel durchsetzen. Auch wenn dem Bischofshof Kleriker und Laien angehörten, war er in seinem engeren Zirkel klerikal dominiert. Die *consilarii*, die den Erzbischof bei der Regierung am Hofgericht unterstützten, waren überwiegend Kleriker – daneben gab es auch einige Laien aus Ministerialenfamilien und aus Herrengeschlechtern –, die Mitglieder der Hofkanzlei waren ausschließlich Geistliche, und auch das Amt des Hofmeisters war zu Pilgrims Regierungszeit nur mit Geistlichen besetzt. Es handelte sich also um einen Hof, an dem es an Lateinkenntnissen nicht gemangelt haben dürfte. Von dieser Seite her betrachtet lassen sich die Lieder in ihrer Gesamtheit sehr gut im Kontext höfischer Repräsentation verorten. Ihre Typenvielfalt stellte im deutschsprachigen Umfeld etwas Besonderes, ja Einmaliges dar. Mit ihnen konnte sich der Hof nach außen als einzigartiger Ort literarisch-musikalischen Kunstsinns erweisen und dadurch Vornehmheit und soziokulturellen Führungsanspruch bekräftigen.

Richtet man den Blick auf die Faktur der geistlichen Lieder, dann signalisieren sie solche Exklusivität durch ihre gekonnte dichterische Ausführung – ihre Sprachartistik – und zudem durch ein gewisses Maß an Gelehrtheit. Neben ihrer repräsentativen Funktion nach außen konnten sie damit nach innen der Vergewisserung des eigenen Status und der eigenen Vornehmheit dienen. Was unter Sprachartistik und Gelehrtheit im Detail zu verstehen ist und wie die Funktionen Repräsentation und Selbstbestätigung möglicherweise erfüllt wurden, sei an drei Liedern verdeutlicht.

G 3 – Richer schatz der höchsten freuden

Die *sub-melodia*-Dichtung (im Anschluss an die Überschriften in Korpushandschrift F bezeichnet man mit *sub melodia* Texte, die nicht übersetzt sind, aber Melodie und Strophenform einer lateinischen Vorlage verwenden) trägt das Akrostichon *Richer vs plebanvs in Rastat*, Melodie und Aufbau sind durch die Vorlage, die Sequenz *Salve, mater salvatoris*, festgelegt. Deren metrisch-musikalische Vorgaben sind genau erfüllt, nur an zwei Stellen, im zweiten Halbversikel der Versikel III und VIII, weicht der deutsche Text in Silbenzahl und Kadenz vom lateinischen ab. Man könnte diese Abweichungen auch so verstehen, dass G 3 gewissermaßen genauer ist als sein lateini-

Erzbischof Pilgrim II. von Salzburg (1365–1396) (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), Heidelberg 2008, 71–90.

ches Formvorbild:³⁰ Der zweite Halbversikel der Versikel III und VIII bei *Salve, mater salvatoris* ist nämlich nicht mit dem jeweils ersten identisch. Der erste Halbversikel hat in den ersten beiden Versen acht Silben pro Vers und einen paroxytonischen Verschluss, der zweite dagegen nur sieben Silben und eine proparoxytonische Kadenz.³¹ Gegenüber der lateinischen Vorlage bildet G 3 den zweiten Halbversikel jeweils exakt dem ersten nach: Dem achtsilbigen Paroxyton entspricht im Deutschen ein Vierheber mit weiblichem Versschluss, das Schema für Strophe III und VIII lautet (, | ‘ trennt Halbversikel): 4w, 4w, 3m | 4w, 4w, 3m, für *Salve, mater salvatoris* dagegen: 8po, 8po, 7ppo | 7ppo, 7ppo, 7ppo. In G 3 kann daher die Melodie exakt wiederholt werden.³² Auch syntaktisch schließt G 3 an das lateinische Formvorbild an. Noch stärker als in der lateinischen Sequenz sind die beiden Halbversikel inhaltlich und syntaktisch immer deutlich voneinander abgesetzt, so dass mit jedem geschlossenen Abschnitt der Melodie eine eigenständige Aussage verbunden ist. Trotz der engen Anlehnung an die Vorlage wirkt der Text von G 3 vollkommen ungezwungen: Nie spürt man Reimnot, der strikt alternierende Versgang erzeugt keine Füllsel. Gegenüber dem Prätext sind als zusätzlicher Schmuck Mittelreime (VI,3 I, 32, 34, 35) und die Figur des Polypto-

30 Von *Salve, mater salvatoris* gibt es im Mönch-Korpus zwei Übersetzungen: G 7 und G 8. In SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* (wie Anm. 2), ist der Text der lateinischen Sequenz bei G 7 und G 8 abgedruckt nach den *Analecta hymnica: Liturgische Prosen des Übergangstils und der zweiten Epoche*, hg. von CLEMENS BLUME/HENRY MARRIOTT BANNISTER (*Analecta hymnica medii aevi* 54), Leipzig 1915, 383–386, Nr. 245. Die Melodie zum *Salve, mater salvatoris* ist abgedruckt in WÄECHTER/SPECHTLER, *Die Melodien* (wie Anm. 2), S. 63–69, nach dem Moosburger Graduale (D-Mu, 2° cod. ms. 156, fol. 216v–217v; Faksimile: *Moosburger Graduale. München Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156*. Faksimile mit einer Einleitung und Registern von DAVID HILEY [Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte], Tutzing 1996).

31 Textmetrisch sind die Versikel III und VIII identisch, sie sind aber auf eine unterschiedliche Melodie zu singen. Die *Analecta hymnica* zählen drei- bzw. vierzeilige Strophen durch. Eine andere Versikelaufteilung bei PAUL KLOPSCH (Hg.), *Lateinische Lyrik des Mittelalters* (Reclams Universal Bibliothek 8088), Stuttgart 1985, 296–301. Die Versikelabgrenzung wie bei G 7 (SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* [wie Anm. 2], 154–160) entspricht den Wiederholungsstrukturen der Melodie. Das Moosburger Graduale löst das Problem der fehlenden Silbe im zweiten Halbversikel melodisch, indem der überzählige Ton einem folgenden oder vorangehenden Melisma zugefügt wird oder indem am Verschluss ein Ton entfällt.

32 WÄECHTER/SPECHTLER, *Die Melodien* (wie Anm. 2), 40–43 (Melodie nach Hs. D; A-Wn 2856). Im Fall der Übersetzung G 7 des *Salve, mater salvatoris*, die der Vorlage besonders eng folgt (vgl. REIFENSTEIN, „Übersetzungstypen im Spätmittelalter“ [wie Anm. 14], 182–193), wird in Versikel III die Form der Vorlage beibehalten, in Versikel VIII gegen die Vorlage die exakte Wiederholung des zweiten Halbversikels wie in G 3 gewählt. G 8 geht mit der Vorlage insgesamt freier um, aber auch dort ist in Versikel III die Vorlage genau nachgebildet, in Versikel VIII metrisch umgeformt. G 7, III und G 8, III zeigen also, dass der Dichter in der Lage war, der Vorlage genau zu folgen, daher werden die beiden Abweichungen in G 3 wohl bewusst gewählt sein.

ton (I,5; III,1, 2; IV,21; XI,63, 66, 70) eingearbeitet. Artifizialitätsmerkmal ist auch das Akrostichon, das zudem in seinen ersten beiden Silben mit dem ersten Wort des Liedes übereinstimmt (*Richer schatz [...] – RICHERUS PLEBANUS [...]*).

Für eine Zuhörerschaft, die das Repertoire gottesdienstlicher Gesänge kannte, hat die erklingende Sequenz-Melodie sicher den lateinischen Text wachgerufen. Beim Hören des neuen deutschen Textes konnte der Zuhörer die lateinische Vorlage erinnern und die gekonnte Übernahme der Form ebenso goutieren wie die durchaus kunstfertigen Veränderungen.³³ Für die kompetente Rezeption war also poetischer Sachverstand gefordert.

Inhaltlich zeigt sich ein Arrangement aus traditionellen Elementen der Mariendichtung, die zu einer zwar unauffälligen, aber doch stringenten Progression verknüpft sind. An ein erstes allgemeines Lob schließen sich in II–V heilsgeschichtliche Fakten in lockerer chronologischer Folge an (II: Eva, Verlust der Heils; III: Gruß Gabriels, Empfängnis; IV: Schwangerschaft Mariens; V: Maria bekleidet Gott als Mensch, Maria lactans). Die Versikel VI–IX betonen die Wirkmächtigkeit der Fürsprache Mariens bei Christus, wobei Maria durchweg die Apostrophierte ist; nur in VIII richtet sich der Imperativ – allerdings nach wie vor im Singular – an das Publikum.³⁴ Nach einem allgemeinen Lob (Edelstein- und Pflanzenvergleiche) mündet der Schlussversikel XII in eine als Zitat wiedergegebene Fürsprache Mariens bei Christus. Das Ende des diesseitigen Lebens des Menschen steht am Ende des Textes, der entlang der Heilsgeschichte fortschreitet.

G 10 – Maria keusche muter zart und G 33 – Kum senfter trost heiliger geist

Inhaltlich verhält es sich in diesen Liedern ganz ähnlich. G 10 setzt mit einer Anrede Mariens ein, situiert die Sprechsituation in der Heiligen Nacht (I,9) und betrachtet Erwählung Mariens, Empfängnis und Geburt (II,27–35). Dann folgen eine Reihe alttestamentlicher Präfigurationen Mariens (II,36–IV,92) und Verweise auf die Apokalypse (III,75–78), Baarlam-Legende (IV,87) und die drei Weisen (IV,89), was in die

³³ Zum Rezeptionsmodus des vergleichenden Erinnerns siehe CHRISTOPH MÄRZ, „Pange lingua per omnia verbo et melodia. Zu den Anfängen poetischer Hymnennachbildung in deutscher Sprache“, in: ANDREAS HAUG u. a. (Hgg.), *Der lateinische Hymnus im Mittelalter: Überlieferung – Ästhetik – Ausstrahlung* (Monumenta Monodia Medii Aevi. Subsidia 4), Kassel etc. 2004, 279–299, zur Übertragung G 43 des Hymnus *Ut queant laxis*.

³⁴ An einem klerikal geprägten Hof mochte es besonders gut passen, dass die Publikumsapostrophe in Zusammenhang mit Theophilus erfolgt. Der Theophilus der Legende ist – wie der Personenkreis am Salzburger Hof – als Priester Teil des Klerus. Auch er, als Kleriker, ist nicht vor dem Teufel gefeit und paktiert mit ihm, wird aber von Maria gerettet (G 3, X,48). Vgl. KONRAD KUNZE/HANSJÜRGEN LINKE, Art. „Theophilus“, in: *VL* 9 (1995), 775–782.

breiter ausgeführte Geburt in Bethlehem mündet (IV,94–100). Die letzte Strophe (V) gilt wiederum ganz der Bitte um Beistand und Fürsprache.

G 33 beginnt ebenfalls mit einer Apostrophe, nun an den Heiligen Geist, und einer Bitte um die sieben Gaben (I,3–14). Im Weiteren werden das Wesen des Heiligen Geistes innerhalb der Trinität und seine Rolle bei der Schöpfung (I,15–26), sein Wirken im Kosmos (II,27–40), in der Heilsgeschichte (III,53–IV,86) sowie in Gegenwart und Zukunft der Kirche und des Beters dargelegt, wobei er als Lehrer und wie Maria als Beistand beim Jüngsten Gericht angesprochen ist (II,43–52; IV,93–V,130). Auch hier steht am Ende die Hoffnung, ewige Seligkeit durch Fürsprache des Heiligen Geistes zu erlangen (V,127). Der geraffte Durchgang zeigt, dass die Texte ein Spektrum religiöser Wissensbestände auffächern und in den Lobpreis der Gottesmutter bzw. des Heiligen Geistes einbeziehen.

Formal handelt es sich bei G 10 und G 33 um stollige Strophenlieder; beide sind auf dieselbe Melodie zu singen. Die Vorgabe der Kanzonenform ist variiert, indem der Abgesang selbst wieder stollig gebaut ist – man kann von einer Kanzone mit repetiertem Steg sprechen³⁵ –, wobei die Teile des Abgesangs gleich lang sind. Sprachlich aufwendig ist zunächst der Reim: Die ersten sechs Verse des Stollens reimen und der dreiteilige Abgesang hat einen neunfach wiederholten Reimklang. G 33 glänzt in den ersten vier Strophen zusätzlich durch zahlreiche anaphorische Versanfänge (I,5–12; II,36–39; III,61–64; IV,94–99). Die Syntax orientiert sich ziemlich streng an den Strophenteilen, so dass zumeist ein Satz auf einen Stollen oder Abgesangsteil kommt.

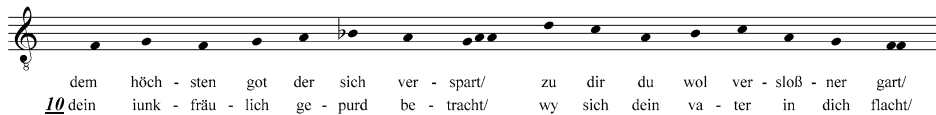
Die Melodie (siehe Notenbeispiel) befestigt diese klare Gruppenbildung. Sie konstituiert ebenfalls klare Blöcke für jeden Strophenteil, indem der Beginn eines Formteils deutlich markiert wird: Der Beginn des Stegs ist gegenüber dem Stollen, der auf *a* endet, mit einem Quintschritt abwärts und aufwärts (*a-d-a*) markiert, der sich weiter zum *c'* aufschwingt. Er endet – mit einem kleinen Schlussmelisma versehen – auf der Finalis *d*, so dass bei der Repetition des Stegs erneut hoch angesetzt wird. So setzt auch der dritte Abgesangsteil an, vom *a* steigt die Melodie innerhalb der Melodiezeile schrittweise zum Spitzenton *d'* auf.³⁶ Die einzelnen Melodiezeilen/Verse bilden im-

35 Terminologie nach RETTELBACH, *Variation – Derivation – Imitation* (wie Anm. 21), 10 f. Zum Zusammenhang mit dem Begriff ‚Barform‘: DERS., Art. „Barform“, in: *MGG*2, Sachteil 1 (1994), 1219–1227.

36 Die Melodiestrophe von G 10 endet in Hs. A (D-Mbs Cgm 715) auf *a*, nicht auf *d* wie in Hs. D (WÄECHTER/SPECHTLER, *Die Melodien* [wie Anm. 2], 76–78, 78), wobei es sich wohl um ein Versehen handelt: Der Schreiber hat die Melodie der Schlusszeile des Stollens (Z. 14) eingetragen statt jene der Schlusszeile des Abgesangs (Z. 26). Die Ursache könnte Folgendes gewesen sein: Die vorletzte Zeile des Stollens (Z. 13) endet in Hs. A mit dem Melisma *c-B-A* und die letzte Stollenzeile beginnt mit dem Melisma *f-e-d*. Auch die vorletzte Zeile des Abgesangs (Z. 25) endet auf dasselbe Melisma *c-B-A* und die letzte beginnt ebenfalls mit *f-e-d*. Da die Stollenwiederholung ausnotiert ist, findet sich also



Ma - ri - a keu - sche mu ter zart/ wy lust - lich was dein rai - ne art/
Gib rai - ne maid mir kraft und macht/ daz ich an dy - ser heil - gen nacht/



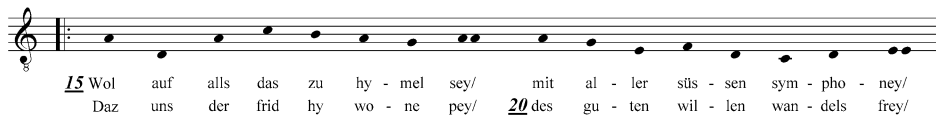
dem höch - sten got der sich ver - spart/ zu dir du wol ver - sloß - ner gart/
10 dein iunk - frau - lich ge - purd be - tracht/ wy sich dein va - ter in dich flacht/



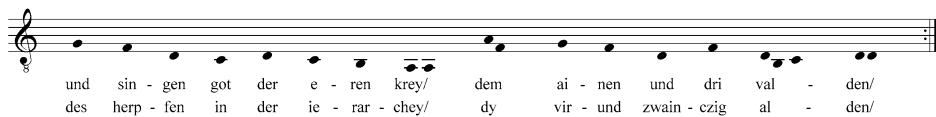
5 da er mensch - leich be - chlai - det wart/ daz ny dein mägd - leich plum ver - schart/
daz ich kunst - lo - ser dar - nach acht/ wy ich mit an - dacht ruff dy wacht/



in chai - ner - lay - e din - gen/
dar - zu gib mir ge - lin - gen/



15 Wol auf alls das zu hy - mel sey/ mit al - ler süs - sen sym - pho - ney/
Daz uns der frid hy wo - ne pey/ 20 des gu - ten wil - len wan - dels frey/



und sin - gen got der e - ren krey/ dem ai - nen und dri val - den/
des herp - fen in der ie - rar - chey/ dy vir - und zwain - czig al - den/



Dar - zu ich un - ver - din - ter schrey/ ain sün - dig mensch auf dür - rem zway/



25 hilf junk - frau - li - che magt ma - rey/ daz sein ge - lük muß wal - den/

Notenbeispiel: Mönch von Salzburg, *Maria keusche muter zart* (G 10), 1. Strophe;
Melodieüberlieferung und Text nach Hs. D

mer einen für sich sinnvollen Satzteil und eine relativ selbstständige Aussage. Harte Enjambements, bei denen man sich den Wortlaut von Einzelversen über mehrere Melodiezeilen hinweg präsent halten muss, um Sinn und logische Struktur eines Satzes zu verstehen, werden vermieden, der Gleichlauf von Vers, Syntax und Melodie gerät in beiden Liedern nur an zwei Stellen außer Tritt.³⁷

Der Effekt, dass wie bei G 3 die beträchtliche formale Durcharbeitung der Strophen fast nicht auffällt, rührt nicht zuletzt daher. Die Wirkung beim Hören ist eher die eines gleichmäßigen Mitverfolgens und Entschlüsselns des Textsinns. Ein gewisses Maß an religiöser Sachkenntnis setzen die Lieder aber an einigen Stellen doch voraus. Dass in G 33 die unterschiedlichen Bereiche, in denen der Heilige Geist wirksam ist, als Siebener-Listen miteinander verbunden sind³⁸, erschließt sich wohl leichter und schneller, wenn man diese vorher schon kennt, zumal bei einer hörenden Rezeption. Die zahlreichen Verweise auf das Alte Testament in G 10 sind so gestaltet, dass beispielsweise eine Präfiguration Mariens nur als Lobpreis genannt und nicht erklärt wird. Das Formulierungsmuster ist also ‚Du, Maria, bist die Rute

dreimal die gleiche, im Schriftbild markante Zeilenverknüpfung (vgl. D-Mbs Cgm 715, fol. 154v, 1. System; fol. 155r, 2. System; fol. 156r, 2. System), so dass der Schreiber eventuell in seiner Vorlage auf die frühere, identisch aussehende Stelle zurückgesprungen ist. In Hs. D stehen andere Melismen (*d-c-A* und *f-d*), aber auch hier handelt es sich dreimal um dieselbe Zeilenverknüpfung. In der Aufzeichnung von G 33 ist in Hs. A die Schlusszeile, die zur Finalis *D* führt, eingetragen, dort fehlt aber in der vorletzten Melodiezeile des Abgesangs im Gegensatz zu den Stollen das optisch charakteristische Melisma (D-Mbs Cgm 715, fol. 162v, 1. System und fol. 163r, 1. System, aber fol. 163v, 6. System).

³⁷ G 10, II,34–35 und G 33, I,15–19. An der ersten Stelle ist der Übergang noch vergleichsweise glatt: Dass das Objekt zu einem Prädikat erst im folgenden Vers steht, ist nicht ungewöhnlich, allein der angeschlossene Relativsatz würde in einer anderen Konstellation einen eigenständigen Vers erhalten. Bei der zweiten Stelle scheint mir der Text insgesamt problematisch. Zumindest würde ich hinter die neuhochdeutsche Paraphrase der Verse G 33, I,15–20 ein Fragezeichen setzen: ‚In dem Maße wie (Als) Gott im Anbeginn Höhe, Tiefe, Licht, Finsternis, Weite und Enge schuf, war der Sohn der Anfang aller Anfänge. Um mit seiner Hand alle Formen zu machen, gestaltete er Kürze und Länge‘. Dass Gott Höhe und Tiefe schafft, der Sohn zwecks Formgebung Länge und Kürze, scheint mir keinen rechten Sinn zu geben. Bezieht man „er“ in G 33, I,19 auf Gottvater und fasst I,17 als Parenthese auf, gewinnt man für den Sinn nichts und die Aussage über den Sohn bleibt ganz ohne Zusammenhang. Korpushandschrift A (D-Mbs Cgm 715, fol. 163r) setzt in G 33, I,19 „aller form“ als Genitivattribut zu „kürz und leng“, beendet damit den Satz nach I,18 und tilgt so das Enjambement, nimmt dafür aber nicht nur den doppelten Auftakt in Kauf, sondern auch, dass in I,18–19 dem „machen“ das Objekt fehlt. Vielleicht liegt ein verderbter Text vor, die Überlieferung bietet aber keine ausreichenden Anhaltspunkte für eine überzeugende Emendation.

³⁸ Sieben Gaben (G 33, I,5–12), siebenfache Art von Zeugnis: Heilige Schrift, Propheten, Apostel, Märtyrer, Bekenner, heilige Jungfrauen, Einsiedler (G 33, III,53–66), sieben Sakramente (G 33, III,68–76), apokalyptische Siebenerreihen: Leuchter, Geister, Sigel, Gemeinden (G 33, IV,79–87), Sieben Freie Künste (G 33, IV,93–100).

Aarons‘ oder ‚Du, Pforte Ezechiels, hilf ...‘ und nicht ‚Die Rute Aarons bedeutet Dich, Maria, weil ...‘. Dieses Formulierungsmuster war den gebildeten Rezipienten aus der lateinischen liturgischen Poesie gut vertraut, in Marienhymnen lassen sich – hier dann freilich in Latein – zahlreiche solche Formulierungen finden.³⁹ Hier wie dort aber galt, dass man die Auslegungstradition kennen musste, wenn man den Sinn des Textes vollständig entschlüsseln wollte – was man gleichwohl nicht in jedem Fall tun musste.

Dem heutigen philologisch bewanderten Leser, der die Hinweise des Herausgebers und andere Hilfsmittel⁴⁰ parat hat, mögen diese Verweise etwas trivial oder in ihrer Serialität beliebig erscheinen. Stellt man sich aber eine hörende Rezeption des Gesangsvortrags durch kundige Rezipienten vor, dann eröffneten diese Verweise beim Hören einen Assoziationsraum – dies allerdings nur für den, der erkannte, worauf verwiesen wurde. Ein eingehendes Verständnis der Texte war daher wohl nur vor dem Hintergrund der Formulierungstraditionen und der jeweiligen Wissensbestände möglich.

Dennoch bieten die Texte von ihrer Faktur her auch die Option, dass sich das Verständnis auf die Kernaussage oder besser auf die Kernfunktion – Lobpreis und Anbetung Mariens bzw. des Heiligen Geistes – beschränkte, denn dieser Textsinn wird auch deutlich, wenn man nicht jede einzelne Formulierung entschlüsselt. Die Texte kommen dem insofern entgegen, als sie Sachverhalte nie durch die Art des Ausdrucks zusätzlich verrätseln. Das Maximum an Schwierigkeit sind Formulierungen wie G 10, IV,80–81: Maria umfängt das Wort, das die Enden der Himmel umfasst. Der Sinn solcher Formulierungen erschließt sich stets rasch, indem man sich die intendierte Referenz von *wort* vergegenwärtigt (das *wort* ist Christus, Christus ist Gott, Gott ist Träger/Erhalter des Himmels). Ein erklärender Duktus lässt sich in den geistlichen Eigendichtungen im Mönch-Korpus – auch in den drei sprachkünstlerisch und von der Strophenform her anspruchsloseren Liedern G 22, G 24 und G 46 – nicht ausmachen. Anzutreffen wäre er dagegen innerhalb der deutschsprachigen Literatur in der älteren Sangspruchdichtung, deren Strophenform die neun stolligen Lieder aufgreifen. Die Behandlung geistlicher Themen in der Sangspruchdichtung diene zumeist

39 Ein Beispiel: *Analecta hymnica medii aevi*, Bd. 4: *Liturgische Hymnen des Mittelalters aus handschriftlichen Breviarien, Antiphonalien und Processionalien*, hg. von GUIDO MARIA DREVES, Leipzig 1888, 37, Nr. 47 (Datierung der Handschrift im Band: 12. Jahrhundert): Maria angesprochen als „Summi regis mater“, „stella maris“, „porta coeli“, „sponsa Domini“.

40 Zum Beispiel ANSELM SALZER, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literarhistorische Studie*, Linz 1893 (Nachdruck Darmstadt 1967).

der Wissensvermittlung⁴¹, was bei den Mönch-Liedern eher nicht das Ziel gewesen sein dürfte.

Die geistlichen Eigendichtungen im Mönch-Korpus erweisen sich, zusammenfassend charakterisiert, als formal und rhetorisch hochgradig durchgebildet und als vollständig wertzuschätzen nur mit Kenntnis und im Rückgriff auf in ihnen aktualisierte inhaltliche und formal-poetische Traditionsvorgaben. Dabei aber meiden sie schwer Verständliches, Rätselhaftes oder theologisch Umstrittenes. Man könnte sie von ihrer Faktur her als am rhetorischen Stilideal der *claritas/perspicuitas* ausgerichtet bezeichnen.⁴²

Von diesem Zwischenfazit aus ist nun noch einmal kurz die Funktion am Salzburger Hof zu bedenken. Betrachtet man die Textfaktur, stehen die Texte für unterschiedliche Rezeptionshaltungen und Verwendungen offen.⁴³ Dass die Lieder im Zusammenhang höfischer Repräsentation zu sehen sind, habe ich oben anhand der Typenvielfalt aller Lieder zu begründen versucht. Die geistlichen Eigendichtungen konnten diese Funktion meines Erachtens erfüllen, indem sie poetisch-technische wie theologisch-sachliche Kennerschaft demonstrierten. Der engere, klerikal dominierte Zirkel zeigte damit Kompetenz nach außen und versicherte sich dieser ein Stück weit selbst. Gegenüber weniger kundigen Zuhörern schlossen sich die Texte aber nicht hermetisch ab, sondern hielten einen unmittelbar erfassbaren Verständnishorizont

41 Vgl. HELMUT TERVOOREN, *Sangspruchdichtung* (Sammlung Metzler 293), Stuttgart 2001, 49–60; KLAUS GRUBMÜLLER, „Autorität und *meisterschaft*. Zur Fundierung geistlicher Rede in der deutschen Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts“, in: PETER STROHSCHNEIDER (Hg.), *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposion 2006*, Berlin-New York 2009, 689–711. Vorbilder für die Formulierungstechnik des Mönchs ließen sich im deutschsprachigen Bereich mit Sigehers *Marienlob*, dem *Alemanischen Marienlob*, dem *Ave Maria in Boppes Hofton* und dem *Ostmitteldeutschen Marienlob* ausmachen, die am Rand oder außerhalb der Gattungstradition Sangspruchdichtung stehen (vgl. GERT HÜBNER, *Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der „Geblünten Rede“* [Bibliotheca Germanica 41], Tübingen-Basel 2000, 160–218). Für den Mönch dürften die lateinischen Vorbilder das Naheliegendere gewesen sein.

42 Ähnlich die Einschätzung WACHINGERS, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), 137. Zum Begriff und der Problematik seiner Anwendung auf mittelalterliche Texte vgl. BERNHARD ASMUTH, Art. „Perspicuitas“, in: GERT UEDING (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen 2003, 814–874, 838–842. Zur dichterischen rhetorischen Praxis in mittelalterlichen deutschen Texten: GERT HÜBNER, „Rhetorische und stilistische Praxis des deutschen Mittelalters“, in: ULLA FIX/ANDREAS GARDT/JOACHIM KNAPPE (Hgg.), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, 1. Halbband (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 31,1), Berlin-New York 2008, 348–369, 353 zu *claritas* und *obscuritas*.

43 Die Melodien der Lieder scheinen mir eher für einen Vortrag durch eine kleinere Sängerguppe oder einen Einzelsänger zu sprechen, weniger für gemeinschaftlichen Gesang einer größeren Gruppe. Fallweise ist der Gesamtambitus recht groß (Tredezime: G 1, G 48; Undezime: G 23, G 33, G 37), einige Lieder haben größere Melismen (G 11, G 36, G 12), zu deren Ausführung es vermutlich einer gewissen Übung bedurfte.

bereit. Man könnte hier an die Nicht-Kleriker im weiteren Kreis des Hofes, insbesondere an die Frauen am Hof denken.⁴⁴ Da die Texte dabei in ihrer Rhetorik nicht an das Register höfischer Wissensvermittlung der Sangspruchdichtung anknüpfen und die Texte mit ihrer auf Lobpreis ausgerichteten Faktur und mit ihrer häufigen Apostrophe der göttlichen Personen oder Mariens durchaus einen frommen, betenden Rezipienten im Blick haben⁴⁵, könnte man für eine versuchsweise weitere Spezifizierung des Gebrauchs in Salzburg eine Art höfische Frömmigkeitspraxis in Erwägung ziehen, die beispielsweise an Feiertagen im Anschluss an die Gottesdienste im weiteren Kreis des Hofes vollzogen wurde. Auch dies schließt eine Repräsentationsfunktion nicht aus, denn eine solche Praxis mit den dazugehörigen Liedern hätte beispielsweise auf anwesende Gesandte einigen Eindruck machen können. Solches muss allerdings vorerst Vermutung bleiben und ließe sich nur durch neue Quellenfunde zum Salzburger Hof absichern. Tragfähiger wird der Grund für Überlegungen zum Gebrauch, wenn man sich auf die Überlieferung stützen kann.

3. MÖNCH-LIEDER IN HANDSCHRIFTEN ZWISCHEN 1400 UND 1450

Wie und wo nun wurde diese elaborierte, aber zugleich elegante und sinntransparente höfische Liedkunst in den Jahrzehnten nach ihrer Entstehung rezipiert? Derzeit sind

⁴⁴ SCHNEIDER, *Hovezuht* (wie Anm. 29), 83–89, rechnet aufgrund seiner Lektüre der weltlichen Lieder des Mönchs und in Analogie zum Papsthof in Avignon – wo Pilgrim in den 1360er Jahren Kirchenrecht studiert hatte und für den unter Johannes XXII. (1316–1334) solches bezeugt ist – mit der Anwesenheit von Frauen am Salzburger Hof.

⁴⁵ Seit JOSEF SCHABASSER, *Der Mönch von Salzburg in seinen geistlichen Liedern. (Nach der Mondsee-Wiener-Liederhandschrift und sämtlichen Handschriften seiner geistlichen Lieder)*, phil. Diss. (masch.) Univ. Wien 1936, 26 und 48 f., wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass sich die Lieder über das Kirchenjahr hinweg einzelnen Festen zuordnen lassen (vgl. SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* [wie Anm. 2], 6 und 29 f.). Die Korpushandschriften verweisen in Überschriften zum Teil auf die zugehörigen Feste. Man hat daher immer wieder einen ‚liturgischen‘ oder ‚paraliturgischen‘ Gebrauch angenommen, ihn aber relativiert oder in Frage gestellt, je nachdem wie sehr man die – allerdings auf einer problematischen Liturgiedefinition beruhende – Auffassung, vor „der Reformation findet sich kein volkssprachliches Lied in liturgischer Funktion“ (JOHANNES JANOTA, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter* [Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23], München 1968, 272, zur Liturgiedefinition 25–32) als definitiv gültig betrachtet. Kritisch dazu: PHILIPP HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*, Freiburg im Breisgau 1974; vgl. auch die Rezension von WALDTRAUT-INGEBORG SAUER-GEPPERT, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 92 (1971), 264–271.

63 Handschriften aus diesem Zeitraum bekannt, die geistliche Lieder des Mönch-Korpus überliefern, in zehn Fällen sind Melodien dazu aufgezeichnet.⁴⁶ Auch wenn mit Überlieferungsverlusten zu rechnen ist, lassen sich doch wegen der großen Anzahl an Textzeugen einige tragfähige Aussagen machen. Mustert man die Überlieferung auf die Typen des Korpus hin durch, zeigt sich, dass die im Korpus auszumachende Trennungslinie zwischen weltlichen und geistlichen Liedern⁴⁷ sich auch dort abzeichnet. In nur fünf Handschriften sind geistliche Lieder gemeinsam mit weltlichen Liedern aus dem Mönch-Korpus überliefert.⁴⁸ Auch die Trennung in Übersetzungen und Eigendichtungen, die sich bei den geistlichen Liedern vornehmen lässt, zeichnet sich tendenziell in der Streuüberlieferung ab. In den dreizehn Fällen, in denen mehr als ein geistliches Lied in einer Handschrift steht, finden sich fünfmal Übersetzungen

46 Die folgenden Ausführungen zur Überlieferung stützen sich auf meine Zusammenstellung der gesamten bekannten Überlieferung der geistlichen Lieder. Für die Ermittlung von Inhalt und Typus der Handschriften sind die Editionen von MÄRZ, *Die weltlichen Lieder* (wie Anm. 2), SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* (wie Anm. 2) und WACHINGER, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1) sowie die Angaben im *Handschriftencensus* (wie Anm. 7) herangezogen worden, ohne dass diese im Folgenden jeweils zitiert würden, weiterhin Kataloge und Spezialliteratur, die fallweise bei Nennung einzelner Codices nachgewiesen werden, wo sie für meine Beurteilung relevante Informationen enthalten. Berücksichtigt wurden Handschriften, bei denen in der Forschungsliteratur eine Datierung in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts angenommen wird, die Obergrenze bildeten Datierungen ‚um die Mitte des 15. Jahrhunderts‘.

Melodien zu Übersetzungen enthalten: A-MB Man. cart. 82: G 43 (BEATRIX KOLL, *Katalog der Handschriften des Benediktinerstiftes Michaelbeuern bis 1600*, Katalogband [Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters II,6 = Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 278], Wien 2000, 317–326); A-Wn 4494: G 21; PL-GD 2015: G 13. Melodien zu Eigendichtungen enthalten: Mönch-Hs. L (D-B Mus. ms. 40613): G 42; Mönch-Hs. Sb (F-Sm M 222 C 22, verbrannt): G 42 (LORENZ WELKER, *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Handschrift Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C.22*, Habilitationsschrift Univ. Basel 1993); A-Gu 347: G 42; A-Wn Ser. n. 3344 (Liebhard Eghenvelders Liederbuch): G 46 als Teil von *Maria ward ein pot gesandt*; CH-SGs 392: G 42; D-KA Donaueschingen 111: G 42; D-LEu 1305: G 22.

47 Vgl. MÄRZ, *Die weltlichen Lieder* (wie Anm. 2), 5 f.

48 In der Mönch-Hs. St/d (Sterzinger Miszellaneen-Handschrift, Sterzing/Vipiteno, Stadtarchiv, ohne Signatur) sind fünf weltliche (z. T. mit Melodie) und vier geistliche Lieder (ohne Melodie) des Mönchs aufgezeichnet. Hier scheint es ein Interesse am Autor zu geben, der „Mönch“ genannt ist. Zwei Handschriften überliefern den Tischsegen G 42 und weltliche Mönch-Lieder: D-B Mus. ms. 40613 (Lochamer-Liederbuch) und die verbrannte Handschrift F-Sm M 222 C 22 (vgl. Anm. 46). In beiden dominiert das Interesse an der Musik. Die Aufzeichnung in Mönch-Hs. Em (D-Mbs Clm 14256) lässt sich schwer hinsichtlich des Überlieferungskontextes beurteilen, weil es sich bei den Liedern um Nachträge auf einem ursprünglich leeren Blatt am Beginn eines Faszikels handelt (INGEBORG NESKE, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die Handschriften aus St. Emmeram in Regensburg*, Bd. 2: *Clm 14131–14260* [Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis IV,2,2], Wiesbaden 2005, 286–291).

und Eigendichtungen kombiniert, wobei es deutsche *sub-melodia*-Sequenzen sind, die mit Übersetzungen, denen sie formal näher stehen als die stolligen Strophenlieder, gemeinsam in einem Codex stehen.⁴⁹ In dieser Zusammenstellung nach Liedgattungen des Korpus zeichnet sich schon ab, was markanter hervortritt, wenn man nach den Texten fragt, mit denen Mönch-Lieder gemeinsam überliefert sind. Es lassen sich hier klar umrissene Typen von Überlieferungsgemeinschaften ausmachen:

Lieder des Mönchs stehen in Büchern, bei denen man von einem katechetischen Verwendungszweck ausgehen kann. In solchen Handschriften finden sich Übersetzungen, *sub-melodia*-Dichtungen und stollige Strophenlieder. Diese Gruppe lässt sich – wenn auch nicht immer ganz trennscharf – in zwei Untergruppen gliedern. Zum einen handelt es sich um Bücher für den Gebrauch von Klerikern (13 Codices): Zwischen Predigten und theologischen Traktaten, großteils in Latein, sind in diesen Fällen über den Codex verstreut einige lateinische und deutsche Lieder aufgezeichnet.⁵⁰ Man kann annehmen, dass die Bücher den Klerikern zur Vorbereitung und zum Nachschlagen dienten und dass die Lieder im weltlichen Bereich bei der Unterweisung von Laien, im klösterlichen von Mitbrüdern und Schwestern eingesetzt wurden. Zudem wurden Lieder des Mönchs in geistliche Handschriften aufgenommen, die vom Inhalt eher der Einzellektüre, persönlicher Erbauung

49 Mönch-Hs. M (A-Wn 3946): G 8, G 18, G 28; Mönch-Hs. P (D-Mbs Cgm 444): G 1, G 39; Mönch-Hs. U (D-B mgo 137 + D-Mbs Cgm 5249/64; discussus): G 1, G 5, G 41 (KARIN SCHNEIDER, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Fragmente Cgm 5249–5250* [Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis V,8], Wiesbaden 2005, 115–166); Mönch-Hs. b (A-M 808): G 40, G 41, G 3; Mönch-Hs. c (I-UD 58): G 13, G 18, G 43 (zur Datierung: MARIA AMALIA D'ARONCO, „Il *Mittit ad virginem* del Monaco di Salisburgo del ms. n. 58 dell'Archivio Capitolare di Udine“, in: *Annali. Istituto Universitario Orientale. Filologia Germanica* 23 [1980], 23–35, 25–27).

50 Mönch-Hs. Em (D-Mbs Clm 14256); Mönch-Hs. N (A-KN 533; Online-Katalog *manuscripta.at: Mittelalterliche Handschriften in Österreich* <<http://manuscripta.at/?D=709>>, 12.09.2014); Mönch-Hs. Q (D-Mbs Clm 5879); Mönch-Hs. g (D-Mbs Clm 27423; HERMANN HAUKE, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: Clm 27270–27499*, Wiesbaden 1975, 211–213); A-Gu 347; A-Gu 951; A-Gu 271 (vgl. FRANZ VIKTOR SPECHTLER, *Der Mönch von Salzburg. Untersuchungen über Handschriften, Geschichte, Gestalt und Werk des Dichters und Komponisten als Grundlegung einer textkritischen Ausgabe*, phil. Diss. (masch.) Univ. Innsbruck 1963, 59); A-MB Man. cart. 82 (KOLL, *Katalog* [wie Anm. 46], 317–326); A-SF XI 37 (ALBIN CZERNY, *Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Florian*, Linz 1871, 12 f.); A-Wn 3584 (*Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, Bd. 3, Wien 1869, 26); A-Wn 14863 (*Dass.*, Bd. 8, Wien 1893, 99 f.); D-Mbs Clm 7742 (KARL HALM, *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, Bd. 1,3: *Codices num. 5251–8100 complectens* [Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis III,3], München 1873 [Nachdruck Wiesbaden 1968], 193); PL-GD 2015 (OTTO GÜNTHER, *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek*, Bd. 3, Danzig 1909, 146–149).

und dem Gebet dienten; in ihnen sind die Texte zumeist überwiegend deutsch (18 Codices).⁵¹ Ein Teil von ihnen wurde in Klöstern geschrieben und entstammt der Frömmigkeitspraxis von Nonnen und Laienbrüdern, bei anderen lässt sich nicht immer spezifizieren, ob sie in klösterliche oder laikale Gebrauchszusammenhänge gehören.

In neun Handschriften sind Lieder des Mönchs innerhalb von umfangreichen oder kleinen Sammlungen meisterlicher Lieder aufgezeichnet. In sieben Fällen stehen diese Meisterliedersammlungen ebenfalls in katechetischen Handschriften, darin aber stets als Block und nicht über den Codex verteilt.⁵² In zwei Fällen handelt es sich um ‚Meisterliederhandschriften‘, die fast ausschließlich diesem Liedtyp gewidmet sind.⁵³

51 Mönch-Hs. U (D-B mgo 137 + D-Mbs Cgm 5249/64; discissus); Mönch-Hs. b (A-M 808); A-Wn 4494 (MÄRZ, *Die weltlichen Lieder* [wie Anm. 2], 105 f.; GISELA KORNRUMPF, „In dulci júbilo. Neue Aspekte der Überlieferungsgeschichte beider Fassungen des Weihnachtsliedes“, in: JOHANNES SPICKER u. a. [Hg.], *Edition und Interpretation. Neue Forschungsparadigmen zur mittelhochdeutschen Lyrik. Festschrift Helmut Tervooren*, Stuttgart 2000, 159–190, 182); CH-Bu B XI 19 (GUSTAV MEYER/MAX BURCKHARDT, *Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Beschreibendes Verzeichnis, Abteilung B: Theologische Pergamenthandschriften*, Bd. 2: *Signaturen B VIII 11–B XI 26*, Basel 1966, 1028–1045); D-As 2° Cod. 438 (WOLF GEHRT, *Die Handschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg*, 2° Cod 401–575 [Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg V], Wiesbaden 1993, 52–59); D-B mgf 742; D-DI Mscr. M 60; D-DÜI F 55; D-KA Lichtenthal 77; D-Mbs Cgm 353 (SCHNEIDER, *Cgm 351–500* [wie Anm. 10], 28–33); D-Mbs Cgm 834 (KARIN SCHNEIDER, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 691–867* [Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis V,5], Wiesbaden 1984, 536–538); D-Mbs Cgm 5241 (KARIN SCHNEIDER, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 4001–5247* [Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis V,7], Wiesbaden 1996, 567–573); D-Ngm 23212 (LOTTE KURRAS, *Die deutschen mittelalterlichen Handschriften: Teil 1. Die literarischen und religiösen Handschriften. Anhang: Die Hardenbergschen Fragmente* [Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1], Wiesbaden 1974, 92 f.); D-Nst Cent. VI 86 (KARIN SCHNEIDER, *Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg*, Bd. 1: *Die deutschen mittelalterlichen Handschriften* [Beschreibung des Buchschmucks: HEINZ ZIRNBAUER], Wiesbaden 1965, 231–239); D-Nst Cent VII 24 (ebda., 296–305); D-Nst Cent. VII 86 (ebda., 328–334); F-Pn allem. 117; SI-Ln 140 (MILKO KOS/Franjo STELÈ, *Codices aetatis mediae manu scripti in Slovenia reperiuntur* [Srednjeveški rokopisi v Sloveniji/Sodelovanjem Franja Stelèta], Ljubljana 1931, 107).

52 Mönch-Hs. S (D-Mbs Clm 14574); D-AN lat. 161 (Depositum in D-Mbs); D-KA St. Georgen 74 (FRIEDER SCHANZE, *Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs* [Münchener Texte und Untersuchungen zu deutscher Literatur des Mittelalters 83], Bd. II: *Verzeichnisse*, München 1984, 188 f.); D-Mbs Cgm 268 (KARIN SCHNEIDER, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 201–350* [Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis V,2], Wiesbaden 1970, 185–187); D-Mbs Clm 8481; D-Mbs Clm 15133; D-Sl theol et phil. 8° 19 (SCHANZE, *Meisterliche Liedkunst*, Bd. II, 236 f.).

53 Es handelt sich um D-Mbs Cgm 351 und D-Mbs Cgm 1019. Der Cgm 1019 (Mitte 15. Jahrhundert) ist ein eigenständiges Bändchen mit 22 Meisterliedern über dessen Entstehung und ursprünglichen

Einmal ist G 1 gemeinsam mit Konrads von Würzburg *Goldener Schmiede* überliefert, ein von seiner sprachartistischen Gestaltung her anspruchsvoller Text, dessen Verfasser von den frühen Meistersingern zu den vorbildlichen alten Dichtern gezählt wurde.⁵⁴ In diesem Gebrauchskontext sind neben G 1 und den Hymnusübersetzungen G 43⁵⁵ und G 47⁵⁶ in der Hauptsache stollige Strophenlieder überliefert. In drei dieser Handschriften wird der Mönch auch als Autor des Tones genannt.⁵⁷ Die Überlieferung legt nahe, dass Mönch-Lieder bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den meisterlichen Traditionszusammenhang gerückt wurden. Meisterlieder und Mönch-Lieder bzw. Mönch-Lieder als Meisterlieder wurden offenbar im selben Zeitraum von klerikaler Seite rezipiert und aufgezeichnet.

Zwar lassen sich nicht alle 63 Handschriften der Streuüberlieferung aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in diese Überlieferungskontexte einordnen – und im Einzelfall sind weitere Differenzierungen möglich –, aber die Hauptrezeption der geistlichen Lieder des Mönchs in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts dürfte damit erfasst sein: Erbauung und Gebet einerseits, meisterliche Kunstübung andererseits. Inwiefern aber passten die Lieder des Mönchs in diese Gebrauchszusammenhänge?

Gebrauchszusammenhang nichts bekannt ist (SCHNEIDER, *Cgm 888–4000* [wie Anm. 10], 58–62). Beim zweiten Teil des Cgm 351 (fol. 174–276) – im ersten, etwas älteren Teil (fol. 1–173) steht der Traktat ‚Erkenntnis der Sünde‘ – handelt es sich um die „älteste und umfangreichste der frühen Meisterliederhandschriften und zugleich [um] das erste erhaltene Dokument des Nürnberger Meistergesangs“ (SCHANZE, *Meisterliche Liedkunst* [wie Anm. 52], Bd. I, 87). Dieser zweite Teil des Codex ist in sich wieder zweiteilig: Die erste Hand zeichnete zuerst eine deutsche Übersetzung der Passionsgeschichte und deutsche Gebete auf, dann auf einer zweiten Lage Meisterlieder. Diese Meisterliedersammlung wurde entweder auf weiteren Lagen fortgesetzt oder aber später mit einer anderen Sammlung verbunden. Das Mönch-Lied G 33 steht in diesem zweiten Teil. Vgl. im Detail SCHANZE, *Meisterliche Liedkunst* (wie Anm. 52), Bd. I, 87–94, Bd. II, 135–137 und 208; SCHNEIDER, *Cgm 351–500* (wie Anm. 51), 17–26; TILO BRANDIS, *Der Harder. Texte und Studien* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N.F. 13 [137]), Berlin 1964, 89–102; HORST BRUNNER, *Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 54), München 1975, 139 f. und 163–171.

54 D-Hs scrin. 193; zur Wertschätzung älterer Dichter durch die Meistersinger: BRUNNER, *Die alten Meister* (wie Anm. 53), 12–31.

55 D-Mbs Clm 8481 (SCHANZE, *Meisterliche Liedkunst* [wie Anm. 52], Bd. II, 214; GISELA KORNRUMPF, „Mülich von Prag, Pfalz von Straßburg, Albrecht Lesch. Neues zur Überlieferung“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 106 [1977], 121–137, 126).

56 D-Mbs Clm 15133 (SCHANZE, *Meisterliche Liedkunst* [wie Anm. 52], Bd. II, 214; KARL HALM, *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, Bd. II,3: *Codices num. 15121–21313 complectens* [Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis IV,3], München 1878 [Nachdruck Wiesbaden 1969], 2 f.).

57 Siehe Anm. 10.

Dazu soll abschließend der Blick nochmals auf die Lieder G 3, G 10 und G 33 gerichtet werden.

G 3 findet sich im von Lienhart Peuger geschriebenen Codex Mellicensis 808. Peuger, um 1390 geboren, legte 1420 in Melk die Profess ab. In der Professliste wird er als vom Kriegerstand zum Klosterleben Bekehrter genannt.⁵⁸ Er war im reformierten Kloster als Schreiber, Redaktor, Dichter und wahrscheinlich als Übersetzer tätig. Peuger bezeichnete sich selbst als Laien⁵⁹, sein Wirken galt der Seelsorge und Bildung der Melker Laienbrüder. Im Melker Codex 808 stehen zunächst eine Übersetzung des Psalters, die vermutlich von Peuger selbst stammt⁶⁰, dann Übertragungen alt- und neutestamentlicher Cantica. Es folgen die Übersetzungen der Sequenz *Lauda Sion salvatorem*⁶¹ und des Hymnus *Pange lingua gloriosi* (G 40), daran schließt G 3 an. Daran reihen sich vier von Lienhart Peuger verfasste Reimpaarreden, in denen er das klösterliche Leben behandelt und seine Bekehrung wie auch sein Leben als geistlicher Ritter und Marienverehrer darstellt. Insgesamt sind die Reimpaarreden „durchdrungen von einer eher naiv zu nennenden Marienverehrung“, die „stilisierte Autobiographie dient als Exempel moraldidaktischer Unterweisung“.⁶² Die Übersetzungen der liturgischen Texte verhalfen den Melker Laienbrüdern wohl zu einem besseren Verständnis der Liturgie, die Reimpaarreden dagegen zielten eher auf Ermahnung und persönliche Erbauung. G 3 steht im Codex wie eine Art Scharnier: Von der Form der Sequenz her mit den beiden vorangehenden Übersetzungen liturgischer Texte verbunden, fügt es sich von der Marienthematik her gut zu den folgenden Texten. Was die sprachkünstlerische Qualität angeht, heben sich die Mönch-Texte allerdings sehr deutlich von ihrem Umfeld ab. Sie wurden hier wohl nicht als Zeichen künstlerischer Kompetenz geschätzt, sondern dienten wie die übrigen Texte der Unterweisung. Das Schmuckelement der zusätzlichen Mittelreime in Versikel VI ist denn auch durch

58 „Ex armigero conversus“, siehe FREIMUT LÖSER, *Meister Eckhart in Melk. Studien zum Redaktor Lienhart Peuger* (Texte und Textgeschichte 48), Tübingen 1999, 31. Vgl. auch FRITZ PETER KNAPP, *Die Literatur des Spätmittelalters in den Ländern Steiermark, Kärnten, Salzburg und Tirol von 1237 bis 1439*, 2. Halbband: *Die Literatur zur Zeit der habsburgischen Herzöge von Rudolf IV. bis Albrecht V.* (Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart 2,2), Graz 2004, 248–260.

59 LÖSER, *Meister Eckhart in Melk* (wie Anm. 58), 31.

60 FREIMUT LÖSER, Art. „Peuger, Lienhart“, in: *2VL* 7 (1989), 534–537.

61 Diese Übersetzung des *Lauda Sion* verwendet einzelne Versikel von G 41, siehe WACHINGER, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), 53, und SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* (wie Anm. 2), 323–325. Gisela Kornrumpf (München), hat mich freundlicherweise darauf aufmerksam gemacht (briefliche Mitteilung, 3. Dezember 2011), dass sich dieser Text auch in D-As 2° Cod 438, fol. 291r–v findet (vgl. WOLF GEHRT, *Die Handschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 2° Cod 401–575* [Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 5], Wiesbaden 1993, 59).

62 LÖSER, *Meister Eckhart in Melk* (wie Anm. 58), 42.

Umstellungen oder Umformulierungen beseitigt worden, das Akrostichon war in diesem Zusammenhang funktionslos geworden. G 3 dürfte von den Melker Laienbrüdern als gemeinschaftliches oder als Einzelgebet benutzt worden sein, ein *Amen* ist ihm am Ende zugefügt.⁶³

G 10 findet sich im Rahmen einer größeren, mehrfach überlieferten Kompilation erbaulicher Texte, die in der germanistischen Forschung als ‚Oberrheinisches Erbauungsbuch‘ bezeichnet wird; ein größerer Abschnitt dieser Kompilation trägt in einigen Handschriften den Titel *Der slecht weg zuo dem himelrich*.⁶⁴ Dem Lied gehen geistlich grundierte, auf die Lebenspraxis ausgerichtete Texte voran (Ehelehre u. ä.). Auf G 10 folgen mit *Der slecht weg* Textabschnitte, die stärker den religiösen Lebensbereich betreffen, etwa die Sündenstrafen, die Zehn Gebote, die Vorbereitung zum Empfang der Kommunion und anderes mehr behandeln. G 10 fügt sich gut an dieser Stelle der Kompilation zwischen eher lebenspraktischen Texten – ein Gebet ist auch eine Angelegenheit des täglichen Lebens – und dem ersten der eher theologischen Texte ein, der die Sündenstrafen behandelt. G 10 ist nämlich eine Ablasszusage vorangestellt: „Der babest bonifacius hat geben zu diesem noch geschribenen gebete: wer das sprichet mit andaht der hat also manegen tag apeloos also wort an disem gebette geschriben hie noch stont.“⁶⁵

Das Lied ist auch hier zu einem Gebet geworden, das gesprochen wird, nicht gesungen. Und auch hier kann man mit dem Herausgeber feststellen, dass die „feine strophische Struktur [...] gar nicht zu den ansonsten relativ simpel fortlaufenden Paarreimen der übrigen Texte passen“ will, und G 10 sich als einziger Text „inhaltlich kundig auf die Prophetie und die Psalmen“⁶⁶ bezieht. In der Tat setzt G 10, wie oben dargelegt, einiges an Wissen voraus, wenn man den Text in seinem gan-

63 Bei den Übersetzungen steht in A-M 808 als Überschrift der Beginn der lateinischen Vorlage, bei G 3 ist ebenfalls der Beginn hier der Formvorlage *Salve, mater salvatoris* als Überschrift verwendet (vgl. SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* [wie Anm. 2], 71–73, 129, 313 und 317). Sollte Peuger es als Übersetzung aufgefasst haben?

64 ARNOLD OTTO/BURGHART WACHINGER, Art. „Der slecht weg‘ und das ‚Oberrheinisches Erbauungsbuch‘“, in: *VL* 11 (2004), 1437–1441. Die Kompilation ist in fünf Handschriften überliefert, vier davon aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts: D-B mgf 742; D-Dl Mscr. M 60; D-DÜl F 55; D-KA Lichtenthal 77. Ausgabe: „*der slecht weg zuo dem himelrich*“. *Ein oberrheinisches Erbauungsbuch*. Edition und Kommentar: ARNOLD OTTO (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 42), Berlin 2005.

65 OTTO, *Ein oberrheinisches Erbauungsbuch* (wie Anm. 64), 86. Zu einem ebenfalls wegen einer Ablasszusage breit überlieferten Lied vgl. BRIGT LODES, „Maria zart‘ und die Angst vor Fegefeuer und Malafranzos – Die Karriere eines Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts“, in: *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1 (2001), 99–131, dort 116 (Anm. 30) und 118 f. (Anm. 36) weitere Literatur zum Ablass.

66 OTTO, *Ein oberrheinisches Erbauungsbuch* (wie Anm. 64), 85.

zen Bedeutungsspektrum erfassen will. Aber diese Bezüge dienten vermutlich schon produktionsseitig nicht dezidiert der Wissensvermittlung, sondern waren für Kenner bestimmt, und ein Text wie G 10 war auch für einen weniger kundigen Beter kaum problematisch, denn die zentralen Botschaften – Maria wird gelobt und gepriesen; alles in der Schrift weist auf das zentrale Heilsereignis der Menschwerdung Christi und damit auf Maria hin – werden aus dem Text auch dann klar, wenn man nur über christliches Grundwissen verfügt und nicht jedes biblische Detail kennt.

Die Schreiber haben in allen vier Handschriften der Kompilation die Strophenform teilweise entstellt: Verse fehlen teilweise oder vollständig⁶⁷, der Reim ist an einigen Stellen gestört, es finden sich vereinfachende Lesarten. Beispielhaft kann man die Tendenz zur Simplifikation an G 10, I, 15–18 zeigen: Hier ist V. 17 „und singet got der eren krei“ ([ihr himmlischen Heerscharen] singt Gott den Ruf der Ehre) im Erbauungsbuch in „und singen lop der eren kron“ umgewandelt, vermutlich weil das Wort „krei“ (bairische Form für mhd. *krie*) unverständlich war. In zwei Handschriften ist danach V. 18 ausgefallen, so dass ein Reimwort fehlt, in den anderen Handschriften reimen V. 17 und 18 miteinander, statt V. 17 mit 16 und V. 18 mit 22 und 26.⁶⁸ Trotz solcher Änderungen bleibt der Text insgesamt in diesen Handschriften gut verständlich.

Der Verwendung als Gebet kamen die anspruchsvollen Texte der Mönch-Lieder entgegen, weil sie sich schon produktionsseitig am Stilprinzip der *claritas* orientierten. Auch für Rezipienten, die an der rhetorisch-poetischen Gestalt vollkommen desinteressiert waren, trat ihre Funktion des Lobens und Um-Beistand-Bittens klar hervor. Zudem mochten sie von Fall zu Fall – etwa unter den Laienbrüdern im Kloster – auch die Möglichkeit bieten, sich vertieft mit Glaubenswahrheiten zu befassen, weil beispielsweise in Gestalt topischen Marienlobs viele Bezüge auf das Alte Testament eingebunden waren, die man, wenn man wollte, alle entschlüsseln oder sich erklären lassen konnte.

Dagegen ist G 33 in die frühe und vergleichsweise umfangreiche Sammlung von Meisterliedern des Cgm 351 aufgenommen.⁶⁹ Für die Meisterliedersammler und -dichter waren die Mönch-Lieder nun gerade wegen ihrer Faktur interessant. Mönch-Lieder und Meisterlieder entsprechen sich in ihrer Form: Die Strophen sind stollig

67 Vgl. die Fassung nach D-KA Lichtenhal 77 und die Lesarten bei OTTO, *Ein oberrheinisches Erbauungsbuch* (wie Anm. 64), 254–260 mit der Fassung bei SPECHTLER, *Die geistlichen Lieder* (wie Anm. 2), zur Textkritik WACHINGER, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), 19 f.

68 Ich gebe zur Veranschaulichung das Reimschema der Strophe (die das Schema störende Abweichung in der Fassung des Erbauungsbuches ist fett hervorgehoben, ‚|‘ steht für Grenze zwischen den beiden Stollen, ‚||‘ trennt Stollen und Abgesang). ‚Korrektes‘ Schema: aaaaaab | cccccb || ddde ddde ddde; im Erbauungsbuch vereinfacht zu: aaaaaab | cccccb || **dde** dddf dddf oder || **ddde** dddf dddf.

69 D-Mbs Cgm 351, fol. 227r–228v. Vgl. SCHNEIDER, *Cgm 351–500* (wie Anm. 51), 17–26 und SCHANZE, *Meisterliche Liedkunst* (wie Anm. 52), Bd. I: *Untersuchungen*, 87–94, Bd. II: *Verzeichnisse*, 83–88.

gebaut und umfangreich, die Reimschemata sind anspruchsvoll. Auch die rhetorische und sprachkünstlerische Brillanz der Mönch-Texte dürfte dazu beigetragen haben, sie in die Meister-Überlieferung einzugliedern; in der späteren Meisterliedersammlung der Kolmarer Liederhandschrift sind selbst unstollige Lieder wie G 1, G 45 und W 1 aufgenommen.⁷⁰ Die Sammlung von Liedern im Cgm 351 ist zudem insgesamt stark auf Geistliches ausgerichtet, so dass sich G 33 auch thematisch gut einfügt. Und neben den formalen Gemeinsamkeiten lassen sich gewisse Ähnlichkeiten in der inhaltlichen Progression der Lieder ausmachen. So kann man etwa in der ‚Tagweise‘ Albrecht Leschs⁷¹, in zwei Liedern in der ‚Schlüsselweise‘ Fritz Ketners⁷² und in einem Lied in Frauenlobs ‚Zartem Ton‘⁷³ im Textverlauf einen Durchgang durch die heilsgeschichtlichen Ereignisse beobachten, ähnlich wie in G 10 und G 33. Das dreistrophige Lied *Globt seystu Kunic sabaot* in Ketners ‚Schlüsselweise‘ verwendet wie G 33 mehrfach die Versanapher. Auch in diesen Liedern steht am Ende die Bitte um Beistand und Fürsprache. Allerdings gibt es auch Unterschiede in der Faktur: Die ‚Tagweise‘ Leschs und Ketners ‚Schlüsselweise‘ zeigen deutlich stärker als die Mönch-Lieder einen explikativen Duktus und sie entfalten die heilsgeschichtlichen Ereignisse breit in narrativer Weise.

4. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die wesentlichen Gebrauchszusammenhänge, in denen Mönch-Lieder auftreten, sind seelsorgerisch-erbaulicher Art einerseits, die meisterliche Liedkunst andererseits. Im ersten Fall sind aus den gesungenen Liedern großteils gesprochene Gebete geworden, im zweiten Fall kann man von Gesangsvortrag ausgehen, weil die Handschriften in Überschriften die Töne angeben. Beim seelsorgerisch-erbaulichen Kontext war für die Verwendung der Mönch-Lieder wohl primär der Inhalt und die Verständlichkeit

70 Vgl. MICHAEL BALDUHN, *Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 120), Tübingen 2002, zu den Mönch-Liedern 370–376.

71 D-Mbs Cgm 351, fol. 219r–220v; Edition: *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*, hg. von THOMAS CRAMER, Bd. 2, München 1979, 208–225.

72 D-Mbs Cgm 351, fol. 220v–223v. Edition: CRAMER, *Die kleineren Liederdichter* (wie Anm. 71), 123–131 und 503–506.

73 D-Mbs Cgm 351, fol. 224v–225r. Edition: *Sangsprüche in Tönen Frauenlobs. Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe*, hg. von JENS HAUSTEIN/KARL STACKMANN (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, Dritte Folge 232), Göttingen 2000, Bd. 1, 188 f. (VIII,204).

entscheidend. Für die frühen städtischen Meistersinger wird zwar auch der Inhalt eine Rolle gespielt haben, aber im Vordergrund stand die Sprachkunst der Mönch-Texte. Neben der metrisch-musikalischen Form der Stollenstrophe wird auch ihre rhetorische Durchgestaltung die Mönch-Lieder attraktiv gemacht haben; G 33 ist ja durch Anaphern in dieser Hinsicht besonders ausgezeichnet.

Vielleicht sollte man die Gebrauchssphären aber auch nicht als ganz scharf geschiedene betrachten. Zwar sind meisterliche Liedkunst – über deren Gebrauch insgesamt wenig bekannt ist –, der vorreformatorische Meistergesang und Frömmigkeitsübung innerhalb und außerhalb des Klosters grundsätzlich verschiedene Gebrauchszusammenhänge. Aber Texte konnten zwischen den Gebrauchssphären zirkulieren, wie die Überlieferung von Meisterliedern in seelsorgerisch-erbaulichen Handschriften zeigt. Und betrachtet man die Personengruppen, die die Texte gebrauchen, kann man feststellen, dass es in beiden Fällen (auch) Laien sind, die ein deutliches Interesse an geistlichen Inhalten haben.⁷⁴

In beiden Fällen aber finden sich Lieder bereits zwanzig bis dreißig Jahre nach ihrer Entstehung in einem Gebrauchszusammenhang, bei dem der Rahmen höfischer Repräsentation, den man sich für Produktion und primäre Rezeption am Ende des 14. Jahrhunderts in Salzburg vorstellen kann (siehe oben), keinerlei Rolle mehr spielt. Demonstration von poetischer Kennerschaft und Gelehrtheit nach außen und damit verbunden ein bestimmtes Maß an Selbstvergewisserung dürften im Bereich der Frömmigkeitsübung keine, im frühen städtischen Meistergesang eine marginale Rolle gespielt haben. Ein Führungsanspruch wurde in keinem Fall damit begründet. Die Gebrauchszusammenhänge der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aktualisieren freilich nur eine der möglichen Rezeptionshaltungen, die in den Texten angelegt waren.

Im Vergleich mit der Streuüberlieferung gewinnt auch die Überlieferung der Korpushandschriften weiter an Profil. Ihr Bestreben, alle Typen des Mönch-Ceuvre festzuhalten, ihr Wunsch, den Autor zu identifizieren, sowie die Hinweise auf Salzburg

74 Dass Bücher und Texte zwischen städtischen laikalen und weltgeistlichen Personengruppen und einem Kloster zirkulieren konnten, hat JOHANNA THALI für das Frauenkloster St. Andreas in Engelberg und Luzern dargestellt („Regionalität als Paradigma literarhistorischer Forschung zur Vormoderne. Das Beispiel des Benediktinerinnenklosters St. Andreas in Engelberg“, in: BARBARA FLEITH/RENÉ WETZEL [Hgg.], *Kulturtopographie des deutschsprachigen Südwestens im späteren Mittelalter. Studien und Texte* [Kulturtopographie des alemannischen Raumes 1], Berlin-New York 2009, 229–262, 252–258); vgl. auch KARIN SCHNEIDER („Die Bibliothek des Katharinenklosters in Nürnberg und die städtische Gesellschaft“, in: BERND MOELLER/HANS PATZKE [Hgg.], *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit* [Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 3. Folge 137], Göttingen 1983, 70–82) für das Dominikanerinnenkloster St. Katharina in Nürnberg. Allerdings ist anzumerken, dass in beiden Fällen nur der Weg von der Stadt ins Kloster, nicht umgekehrt, klar belegt ist.

und Erzbischof Pilgrim verleihen ihnen einen deutlich retrospektiven Zug: Hier wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts etwas aufgezeichnet, das in seiner ursprünglichen Existenzweise vermutlich schon nicht mehr vorhanden war.

Dieser Befund wirft nun einige weitere Fragen auf, die ich abschließend skizzieren möchte. Die Beobachtung, dass Lieder des Mönch-Korpus offenbar schon früh in den Gattungszusammenhang der Meister-Tradition eingereiht wurden, dort aber doch „am Rande“⁷⁵ stehen, gibt, was die Produktionsseite angeht, noch einmal zu bedenken, ob der Mönch und sein Umkreis nicht selbst bereits auf diesen Traditionsstrang zurückgegriffen haben könnten.⁷⁶ Auf der Rezeptionsseite wäre zu überlegen, was neben der genannten rhetorischen Durchgestaltung und der Übereinstimmung im formalen Groß-Typus ‚Lied in stolligen Strophen‘ für die frühen Meistersinger ein Grund gewesen sein könnte, Mönch-Lieder zu tradieren. Eine mögliche Antwort ließe sich aus der Formengeschichte des deutschsprachigen Liedes ableiten: Der Groß-Typus ‚stollige Strophe‘ ist in der Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts und in der meisterlichen Liedkunst durchaus weiter differenziert. Johannes Rettelbach hat die Bauformen der Töne in der Jenaer Liederhandschrift, die wegen der fast nur in ihr überlieferten Melodien unser Bild von den Formen der Sangspruchdichtung stark prägt, mit denen der Kolmarer Liederhandschrift verglichen. Dabei zeigt sich, dass die Präferenz der Jenaer Liederhandschrift für Formen mit drittem Stollen (AABA und Variationen davon) sich in der jüngeren Handschrift nicht fortsetzt.⁷⁷ Man könnte also danach fragen, wie sich die Töne der neun stolligen Lieder im Mönch-Korpus zu den älteren bzw. jüngeren Tönen verhalten.

Sowohl bei der Frage nach den produktionsseitigen Gattungszusammenhängen als auch jener nach der rezeptionsseitigen Einordnung in Gattungstraditionen sollten die Melodien einbezogen werden. Ansätze zu einer Beschreibung des Melodiestils deutschsprachiger Lieder gibt es durchaus, allerdings zielen diese meist nur auf einzelne *Ceuvres*.⁷⁸ Hilfreich für die Frage nach dem Melodiestil kann die Berücksichti-

75 BALDZUHN, *Vom Sangspruch zum Meisterlied* (wie Anm. 69), 370.

76 WACHINGER, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), 128–130, hat den neun Liedern in stolligen Strophen ihre Bezeichnung ‚meisterlich‘ ausdrücklich „von der Seite der Rezeption her“ (128) verliehen und auf Überlegungen Gisela Kornrumpfs hin die geistliche Kontrafakturpraxis als Traditionszusammenhang ins Spiel gebracht.

77 JOHANNES RETTELBACH, „Die Bauformen der Töne in der ‚Jenaer‘ und der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ im Vergleich“, in: JENS HAUSTEIN/FRANZ KÖRNDLE (Hgg.), *Die Jenaer Liederhandschrift: Codex – Geschichte – Umfeld*, Berlin-New York 2010, 81–97.

78 WALTER SALMEN, „Zur Melodik des späthöfisch-bürgerlichen Minnesangs“, in: *Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 1 (1954), 103–112; EWALD JAMMERS, „Hugo von Montfort, ein letzter Minnesänger (Zu seinem 600jährigen Geburtstag)“, in: *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins* 1 (1957), 34–45; DERS., „Anmerkungen zur Musik Wizlavs von Rügen“, in: KURT DORFMÜLLER

gung der einstimmigen lateinischen Liedkunst sein. Im 14. und 15. Jahrhundert sind eine Reihe lateinischer Lieder in stolliger Strophenform überliefert, deren Texte der Forschung im ersten Band der *Analecta hymnica* unter den *Cantiones bohemicae* bekannt gemacht wurden.⁷⁹ Teilweise gibt es Übereinstimmung im metrischen Schema und im Reimschema mit deutschen Liedern.⁸⁰ Zu ihnen sind großteils Melodien

(Hg.), *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*, Frankfurt am Main etc. 1972; LUKAS RICHTER, „Probleme des spätmittelalterlichen deutschen Lieds“, in: *Deutsche Literatur des Spätmittelalters. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven der Forschung* (Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Deutsche Literatur des Mittelalters 3), Greifswald 1986, 142–165; LORENZ WELKER, „Die Melodien des Burkhard Mangolt“, in: *Hugo von Montfort. Einführung zum Faksimile des Cpg 329 der Universitätsbibliothek Heidelberg* (Facsimilia Heidelbergensia 5), Wiesbaden 1988, 47–60; FRANZ VIKTOR SPECHTLER/HANS WÄECHTER, „Psalmodie und Sangverslyrik. Zu den Melodien des Bruder Wernher“, in: HORST BRUNNER (Hg.), *Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung = Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 119* (2000), 50–58; MARK EMMANUEL AMTSTÄTTER, „Ihc wil singhen in der nuwen wise eyn let. Die Sup-Strophik Wizlavs von Rügen und die Einheit von Wort und Ton im Minnesang“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 124 (2002), 466–483; AGNES GROND, „Einführung zu den Melodien der Handschrift cpg 329“, in: *Hugo von Montfort. Das poetische Werk. Mit einem Melodie-Anhang*, hg. von WERNFRIED HOFMEISTER, Berlin-New York 2005, 211–217; FLORIAN KRAGL, „Walther, Neidhart und die Musik. Möglichkeiten der musikalischen Analyse“, in: THOMAS BEIN (Hg.), *Der mittelalterliche und der neuzeitliche Walther. Beiträge zu Motivik, Poetik Überlieferungsgeschichte und Rezeption* (Walther-Studien 5), Frankfurt am Main 2007, 165–212.

79 *Analecta hymnica medii aevi*, Bd. 1: *Cantiones Bohemicae: Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, hg. von GUIDO MARIA DREVES, Leipzig 1886. Dreves nannte die Lieder in stolligen Strophen „Leich“ (ebda., 9–11; vgl. GISELA KORNRUMPF, „Quid admiramini, quid opinamini, filie Jherusalem de partu novitatis. Eine Weihnachts-Cantio in Böhmen und anderswo“, in: DOMINIQUE FLIEGLER/VÁCLAV BOK [Hgg.], *Deutsche Literatur des Mittelalters in und über Böhmen. Vorträge der internationalen Tagung České Budějovice, 8. bis 11. September 1999*, Wien 2001, 181–203, Anm. 6). Eine neue Edition eines Großteils der Lieder in: *Geistliche Lieder und Gesänge in Böhmen*, Bd. II,1: *Tropen und Cantiones aus böhmischen Handschriften der vorhussitischen Zeit 1300–1420*, hg. von HANS ROTHE, bearb. von BRIGITTE BÖSE/HANS SCHÄFER (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 29/II,1), Köln etc. 1988; *Geistliche Lieder und Gesänge in Böhmen*, Bd. II,2: *1420–1475*, bearb. von BRIGITTE BÖSE/HANS SCHÄFER (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe B: Editionen, Neue Folge 14), Köln etc. 2000. Zur Gattung Cantio: JAROMÍR ČERNÝ, Art. „Cantio“, in: *MGG*2, Sachteil 2 (1995), 389–393.

80 GISELA KORNRUMPF, „Eine Melodie zu Marners Ton XIV in Clm 5539“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 107 (1978), 218–230; DIES., „Ein deutsches Marienlied des 13. Jahrhunderts, eine Cantio – und eine Minnelied-Melodie?“, in: RUDOLF BENTZINGER/ULRICH-DIETER OPITZ (Hgg.), *Fata Libellorum. Festschrift für Franz Josef Pensele zum 70. Geburtstag* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 648), Göppingen 1999, 101–112; DIES., „Deutschsprachige Liedkunst und die Rezeption ihrer Formen und Melodien in der lateinischen Lieddichtung des Mittelalters“, in: MICHAEL ZYWIETZ/VÖLKER HONEMANN (Hgg.), *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster* (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), Münster etc. 2005, 111–118; DIES., „Ein unbe-

überliefert, so dass hier auch für melodische Analysen Material zur Verfügung steht.⁸¹ Überlegungen zum Komplex Melodie und Gattungszusammenhang wären nicht nur für die hier behandelte Frage nach der Rezeption der Mönch-Lieder aufschlussreich, sie könnten auch dazu beitragen, unser Bild unterschiedlicher Liedtypen und ihres Gebrauchs in unterschiedlichen soziokulturellen Zusammenhängen im Spätmittelalter weiter zu differenzieren.⁸²

Der zweite Komplex weiterführender Fragen resultiert aus der konstatierten Diskrepanz zwischen dem vorstellbaren Gebrauch der Lieder am Salzburger Hof und dem, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erkennbar ist. Wenn man nach Ursachen dafür fragt, lassen sich mehrere Überlegungen anführen. Präsentation von Kunstsinne, Bildung, Vornehmheit und damit die Sicherung des Führungsanspruchs dürften vor allem dann besonders gut funktioniert haben, wenn es sich um Lieder handelte, die an eben diesem Hof und für ihn gemacht waren. Außerhalb ihres primären Rezeptionskontextes konnten sie in dieser Weise nur eingeschränkt verwendet werden. Zudem dürften, soweit man es überblickt, volkssprachliche geistliche Lieder ohnehin nur selten zum Zweck höfischer Repräsentation verwendet worden sein. Der Salzburger Liederhof war also wohl eine Besonderheit, die keine Nachahmer fand.

Als dritten Aspekt darf man vielleicht den generellen musikalischen Wandel in Betracht ziehen. Die mehrstimmigen Experimente des Mönchs sind im Korpus die Ausnahme, der Normalfall ist das einstimmige Lied. Einstimmigkeit war in den 1380er und 1390er Jahren im deutschsprachigen Raum wohl die Norm für musikalische Lyrik.⁸³ Dagegen breitete sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die artifizielle Mehrstimmigkeit immer weiter aus.⁸⁴ Sie wurde in dieser Zeit wohl zum Normalfall eines Komponierens, das auf musikalisches Können und Wissen Anspruch erheben konnte, dessen Produkte unter Beteiligung der Schrift entstanden und in schriftlicher

achtetes Minnelied in Böhmen und Schlesien. Zu Text und Melodie“, in: RALF G. PÄSLER/DIETRICH SCHMIDTKE (Hgg.), *Deutschsprachige Literatur des Mittelalters im östlichen Europa. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, Heidelberg 2006, 321–337.

81 Mit dem Verhältnis der lateinischen stolligen Cantio zu den Liedern des Mönch-Korpus setzt sich meine soeben an der Universität Basel abgeschlossene Dissertation auseinander.

82 Vgl. NICOLE SCHWINDT, „Musikalische Lyrik in der Renaissance“, in: HERMANN DANUSER (Hg.), *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), Laaber 2004, 137–200; REINHARD STROHM, „Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes“, in: *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1 (2001), 53–75.

83 WACHINGER, *Textgattungen und Musikgattungen* (wie Anm. 28) weist darauf hin, dass für den Mönch und Oswald von Wolkenstein Mehrstimmigkeit „nicht die nächstliegende Wahl beim Liedermachen“ (405) war.

84 Vgl. REINHARD STROHM, *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993, 127–196 und 333–339.

Form festgehalten wurden – andere Arten von Musikschaffen hat es parallel dazu sicher weiterhin gegeben. Was nun den Anspruch an kunstgemäße Musik angeht, hätte in einer solchen veränderten Situation ein auf Repräsentation zielendes Musizieren sehr wahrscheinlich mehrstimmig sein müssen. Der festgestellte retrospektive Charakter der Korpushandschriften könnte dafür ein Indiz sein. Die Handschriften aus dem Mönch-Skriptorium zeichnen auch die Melodien ziemlich vollständig auf: Vielleicht halten sie damit auch eine Art von Musik fest, die entweder bereits verklungen oder aus der einstigen Pracht eines Lied-Zentrums in andere kulturelle Bereiche abgewandert war.

Um solche Erwägungen weiter abzusichern, bedürfte es allerdings eines detaillierteren Überblicks zum Verhältnis von Ein- und Mehrstimmigkeit im volkssprachlichen geistlichen Lied⁸⁵ und dessen Funktionen im 15. Jahrhundert, wozu der Germanist seinen Kompetenzbereich (noch weiter) überschreiten müsste. Eine umfassende Darstellung der Liedkultur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird sich also nur im geduldigen und interessierten Gespräch der Disziplinen erzielen lassen.⁸⁶

85 Das von Kapellen gesungene Repertoire scheint in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts primär liturgischen Zwecken gedient zu haben und lateinisch gewesen zu sein (musikalisch kunstvolle Ausgestaltung der Liturgie mochte dann wiederum auch repräsentativen Zwecken dienlich gewesen sein), vgl. STROHM, *The Rise of European Music* (wie Anm. 84), 270–287 und 300–307; MARTIN RUHNKE, Art. „Kapelle“, in: *MGG*², Sachteil 4 (1996), 1788–1797. – Eine stichprobenartige Auswertung der bisher erschienenen Bände der *Geistlichen Gesänge des deutschen Mittelalters* [GGdM]. *Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530*, hg. von MAX LÜTOLF, Bd. 1–3, 5 (Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II, 1–3, 5), Kassel etc. 2003–2009, erbrachte keine Indizien für höfisch-repräsentativen Gebrauch deutschsprachiger geistlicher mehrstimmiger Sätze. Unter den 536 Nummern der ersten drei Bände (Bd. 5 enthält keine mehrstimmigen Stücke) finden sich 36 polyphone Sätze. Davon sind – nach erster kursorischer Recherche – nur drei in Handschriften aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert (GGdM Nr. 32: A-Iu, ohne Signatur, Oswald von Wolkenstein-Hs. B; GGdM Nr. 407: D-DS 2276; GGdM Nr. 462: D-Mbs Clm 14274, Mensuralcodex St. Emmeram). In keinem dieser drei Fälle finden sich Hinweise auf einen ‚repräsentativen‘ Gebrauchskontext. Auch die späteren Sätze lassen eher an andere Gebrauchskontexte denken, in 29 Fällen ist der deutsche Text mit einem lateinischen verbunden (z.B. *In dulci jubilo* siebenmal, *Ein kint geboren in Bethlehem* – *Puer natus in Bethlehem*, sechsmal), was an gottesdienstlichen Gebrauch denken lässt.

86 In diesem Sinn danke ich Organisatoren und Zuhörern der Wiener Konferenz sehr für die Einladung, die lebhafteste Diskussion meines Beitrags und zahlreiche Hinweise auf Phänomene und Probleme, die leicht aus dem Blickfeld des Germanisten geraten. Für eine eingehende und kritische Lektüre der Druckversion und hilfreiche Einwände sei Gert Hübner (Basel) sehr herzlich gedankt.

Marc Lewon

DIE LIEDERSAMMLUNG DES LIEBHARD EGHENVELDER: IM GANZEN MEHR ALS DIE SUMME IHRER TEILE*

Als Codex Series nova 3344 verwahrt die Österreichische Nationalbibliothek in Wien eine Papierhandschrift, die bisher vor allem für die überwiegend germanistische Neidhartforschung – dort als ‚Wiener Neidharthandschrift‘ unter der Sigle w bekannt – von einigem Interesse war (Abb. 1).

In der Vergangenheit hieß sie zumeist ‚Schratsche Handschrift‘, gelegentlich wird sie außerdem als ‚Eghenveldersches Liederbuch‘ zitiert. Die verschiedenen Siglen und Namen beleuchten unterschiedliche Aspekte und Entstehungsphasen der Quelle. Jede Bezeichnung ist dabei auf eine gewisse Art zutreffend und einschränkend zugleich: Mit ‚Wiener Neidharthandschrift w‘ wird nur das Neidhart-Œuvre innerhalb einer deutlich umfangreicheren Liedersammlung bezeichnet, die besagte Neidhart-Stücke einschließt. Diese Sammlung, die im Zentrum der nachfolgenden Betrachtung stehen soll, erhielt die Bezeichnung ‚Eghenveldersches Liederbuch‘ (auch: ‚Eghenvelders Liederbuch‘) – zu ihrem Titel, Inhalt und Verfasser in Kürze mehr. Der Titel ‚Schratsche Handschrift‘ umschreibt demgegenüber die gesamte Handschrift, wie sie heute noch im Wesentlichen erhalten ist. Sie umfasst – neben der erwähnten Liedersammlung – gänzlich andere und wesentlich umfangreichere nicht-musikalische Texte, darunter z. B. die *Österreichische Chronik von den 95 Herrschaften* des Leopold Stainreuter von Wien (eine Geschichte der österreichischen Herrscher von biblischen Zeiten bis ins 14. Jahrhundert), mehrere Briefsteller (also Anleitungen zum Verfassen bestimmter Standardbriefformen), Notizen über historische Ereignisse, Briefe, ein Kräuterbuch etc.

Diese zu einer Art „Hausbuch“¹ verbundene Kompilation gehörte Mitte des 15. Jahrhunderts einem Pfarrer zu St. Peter in Wien namens Jörg Schrat, der sich mehrmals mit seinem Namen in die Handschrift eintrug, darunter auch zweimal mit

* Die Vorlagen für Abb. 1–13 stellte dankenswerterweise Susana Zapke (Wien) zur Verfügung; Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken.

1 Die Deutung der Schratschen Handschrift als „Hausbuch“ wurde von INGOMAR RAINER vorgenommen: „Weltliche deutsche Lieddichtung – Das Nachleben des Minnesangs“, in: ADELBERT SCHUSSER (Hg.), *Musik im mittelalterlichen Wien* (Historisches Museum der Stadt Wien, Sonderausstellung 103), Wien 1986, 127–129, 127.

Gegriffte sein man du ul
 rame maad von dir vns fult her
 Dauid in dem tume von du trefft
 dy chöne ubex alles himelstige
 her du magst vns ul wol lönen
 Da mit p lob von dich muu her
 ichuigm ab allen strauen
 ich diene dir geyn der sinde
 nem d send paul trawt ab stas
 vnd dem end ul vns ex parme
 Das fir vns ist gesporbn and
 mensgait wer sem mit p roer
 von all u darben Da mit p
 lob von dich muu her
 la put fir vns dem liebes
 end des wot dir anal getraue

Giff das wir mit roernd uerlan
 dem liebes end an jshauem
 Das an moyses no wils dy edel
 chuzem die augn dem dy pshens
 bey got sigen docto in der guse
 in gründ pusch enyendet wald
 aller est agund si auis and
 da n gotes sin pusch das ero
 walt wo d primgn do got be
 pusch eccelen in dem parades
 all an dem res d muliget von
 dy di frucht p sigenen nicht
 d iustice lond prauchn gote ge
 pote gar da gabn p dy fluchte
 da muyst frau eua vnd we end
 heff em dy helle Pringen x
 Das wort wol simstgalt tau
 sent qer auch mer das jag
 uch auch fir bue dy and pshre
 dy uoch dax on prauchn gote
 gopote gar nach come p zu
 grad vnd igalt in dy lu
 ngime a 39
 Der dem spruch vnd mem
 gub mi die lex von die
 sel auf dieser helle prigen
 dy als pve p rime wess wal
 md helle glucke maas selben
 vngedmeget ja heff von in
 aus ge p not ulhal von p
 behschaffn dy uat spruch sim
 mem p wol uch rath zu mek
 are von tuen pflucht dich zu
 am maide wol du zu rath psh
 aben p muyst md werde dat
 edon in graffem laude / Dec
 lob von p mit ame tad spruch
 pch d uat rime p ch
 d luff guch auff das landt ex
 nem an pch ein gache gew
 ant hual all ze hat den ten
 sel ex pant der gotes sin mit
 pndhande ser pgr all vnen
 wend an ex prauch dy hell
 an waffen a 40

Abb. 1: Egh1 – Beginn der Liedersammlung (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 100v); siehe S. 411, Tafel VII
 Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek,
 Sammlung von Handschriften und alten Drucken

dem Datumsvermerk 1457. Als späterer Besitzer der Handschrift ließ er zu deren ursprünglichem Kern vermutlich weitere Inhalte bis zum Zeitpunkt seiner Datums-eintragungen hinzufügen.²

Der Erstbesitzer und Hauptschreiber von A-Wn Ser. n. 3344 war aber ein anderer. Er wurde in der Forschung als einer der „bedeutendsten Schreiber und Büchersammler des ausgehenden Mittelalters“³ bezeichnet und ist in der Literatur unter dem Namen Liebhard Eghenvelder bekannt. Er selbst nannte sich offenbar „Liebhardus von Egkenfelden“, wie aus der Schreibersignatur am Ende seiner Abschrift der *Österreichischen Chronik* auf fol. 100r der vorliegenden Handschrift ersichtlich ist. Da die Hand des Schreibers der zweiten Hälfte der *Österreichischen Chronik* jener der Texte in der unmittelbar darauffolgenden Liedersammlung sowie einiger weiterer Teile der Quelle gleicht, ist besagter Liebhard Eghenvelder als Schreiber des Grundstocks der Handschrift anzunehmen. Der zeitliche Rahmen seiner Einträge wird mit den Jahren 1431–1434 angesetzt.⁴ Die Niederschrift der Lieder beginnt auf der Rückseite jenes Folios, dessen Vorderseite das Ende der *Österreichischen Chronik* mit Eghenvelders datiertem Explizit trägt, so dass sie mit dem Ende der Chronik physisch verbunden ist.

2 Die ausführlichste Beschreibung von A-Wn Ser. n. 3344 findet sich bei HEINRICH VON ZEISSBERG, „Zur Geschichte der Minderjährigkeit Herzog Albrechts V. von Österreich“, in: *Archiv für österreichische Geschichte* 86 (1899), 457–550, bes. 460–464; vgl. auch JOSEPH SEEMÜLLER, *Österreichische Chronik von den 95 Herrschaften* (Monumenta Germaniae Historica – Deutsche Chroniken 6,1), Hannover 1909, xli–xliv, Nr. 30 (dort auch zu Entstehungsgeschichte und Vorbesitzern des ‚Suppl. 3344‘). Detaillierte Auflistung aller deutschsprachigen Inhalte (unter Auslassung der lateinischen) bei HERMANN MENHARDT, *Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek* (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur [der] Deutsche[n] Akademie der Wissenschaften zu Berlin 13), 3 Bde., Berlin 1960–1961, Bd. 3, 1485–1494. Weitere substantielle Beschreibungen bei HELMUT LOMNITZER, „Liebhard Eghenvelders Liederbuch. Neues zum lyrischen Teil der sog. Schrathschen Handschrift“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971), 190–216; INGRID BENNEWITZ-BEHR unter Mitwirkung von ULRICH MÜLLER (Hgg.), *Die Wiener Neidhart-Handschrift w* (*Österreichische Nationalbibliothek Wien, series nova 3344*). *Transkription der Texte und Melodien* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 417; Neidhart-Materialien 2), Göppingen 1984; INGOMAR RAINER, „Liederbuch des Liebhard Eghenvelder“, in: *Musik im mittelalterlichen Wien* (wie Anm. 1), 140, Nr. 117; UTE EVERS, *Die Lieder Neidharts: Studien zur Melodieüberlieferung*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Univ. München 1999, 42–47, 87 und 113–116 (mit Transkription).

3 RAINER RUDOLF, „Liebhard Eghenvelder. Leben und Wirken eines Preßburger Stadtschreibers“, in: *Ostbairische Grenzmarken* 19 (1977), 94–100, 96.

4 Die Datierung wird aufgrund der Inhalte der von Eghenvelders Hand geschriebenen Passagen vorgenommen. So kommen in diesen frühesten Abschnitten der Handschrift nur Daten zwischen 1431 und 1434 vor, wobei das Ende der Abschrift der *Österreichischen Chronik* von Eghenvelder selbst mit der Jahreszahl 1431 versehen wurde. Neben Eghenvelder wirkte auch ein gewisser Nikolaus von Streingk an manchen Teilen der ersten Entstehungsschicht mit. Diese grundlegenden Daten wurden bereits von ZEISSBERG, „Zur Geschichte“ und SEEMÜLLER, *Österreichische Chronik* (beide wie Anm. 2) festgestellt.

Das bedeutet, dass die Liedersammlung – zumindest in der vorliegenden Abschrift – nie als separates Büchlein verwendet worden sein konnte, sondern von vornherein Teil einer geplanten Mischhandschrift war. Die Sammlung ist also nur mehr eine unter mehreren Miszellaneen einer erheblich größeren Quelle, stellt dabei aber einen in sich zusammenhängenden und nach außen hin klar begrenzten Abschnitt dar. Deshalb soll die ältere Bezeichnung ‚Eghenveldersches Liederbuch‘ im Folgenden durch ‚Eghenvelder-Liedersammlung‘ präzisiert werden.

ZUM FORSCHUNGSSTAND

Als Bezugspunkt für eine Vielzahl von Repertoires deutschsprachiger Dichtung und Musik ist die Eghenvelder-Liedersammlung der Forschung und Aufführungspraxis seit langem bekannt. Genau in dieser Wahrnehmung der Quelle liegt aber auch eine gewisse Schwachstelle. Die Liedersammlung hat sich für die Beschäftigung mit verschiedenen Genres als eine Art Steinbruch etabliert, dem Ergänzungen, Melodien und Vergleichsstellen für Emendationen entnommen werden. Kurzum, sie ist für die betroffenen Forschungsbereiche in der Regel als Parallelquelle von gewissem Wert, wird aber nirgends als Leithandschrift verwendet, ja überhaupt nur in den seltensten Fällen als zusammenhängende Sammlung betrachtet und gewürdigt. Diese Behandlung hat mehrere Gründe: Erstens findet sich ein Großteil der in der Liedersammlung enthaltenen Stücke und Texte auch andernorts, zweitens sind sie dort zumeist zuverlässiger oder vermeintlich besser überliefert, und drittens wurden die Analysen und Vergleiche, die zu diesen Wertungen führten, eher von einem germanistischen als musikwissenschaftlichen oder gar musikalisch-praktischen Standpunkt aus vorgenommen.

Gleich einem Schemen begegnet man dem Namen ‚Eghenvelder‘ daher in unterschiedlichsten Zusammenhängen, bei denen es sich um deutsche Lieder des Mittelalters handelt: In der Neidhartforschung spielt die Liedersammlung eine wichtige Rolle und hat dort sogar die eingangs erwähnte eigene Sigle *w* erhalten.⁵ Immerhin befinden

5 Bereits 1971 hat LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 190 f. darauf hingewiesen, dass selbiges von „Germanistik und Musikwissenschaft [...] lediglich in seinem gewichtigsten Teil, nämlich als Neidhart- bzw. Pseudoneidhart-Quelle zur Kenntnis genommen“ worden ist. In diesem Sinne vgl. die folgenden Editionen: *Lieder von Neidhart (von Reuenthal)*, hg. von WOLFGANG SCHMIEDER, Textrevision: EDMUND WIESNER (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 71), Wien 1930 (durch Reproduktionen der Lieder *w*1–*w*8 auf stark verkleinerten schwarz-weißen Bildtafeln [21 f.] wurde ein kleiner Teil der Handschrift erstmals faksimiliert). – Die von BENNEWITZ-BEHR/MÜLLER, *Neidhart-Handschrift w* (wie Anm. 2) vorgelegte Transkription machte erstmals alle ‚Neidharte‘ der Handschrift allgemein zugänglich. Dabei wurden sowohl Texte als auch Melodien ohne korrigierende Eingriffe oder Hinzuziehung von Parallelüberlieferungen im Wortlaut der Quelle und unter Beibehaltung der

sich zwölf ‚Neidharte‘ in dieser Quelle, neun davon sogar mit Melodie. Allerdings sind diese Lieder zum größten Teil ebenfalls in der großen Berliner Neidharthandschrift c (D-Bsb mgf 779) enthalten – einer Handschrift, die ihres enzyklopädischen Charakters und ihrer sorgfältigen Anlage wegen gegenüber der Eghenvelderschen Überlieferung gewöhnlich den Vorzug erhält.⁶ In der Frauenlob-Edition von Karl Stackmann und Karl Bertau werden die Abweichungen und Besonderheiten der Überlieferung Eghenvelders bei der Beschreibung der Handschrift zwar dokumentiert, die Strophen im Editionsteil aber dem Leithandschriftenprinzip untergeordnet, so dass das Erscheinungsbild der Frauenlob-Strophen bei Eghenvelder völlig aufgelöst wird.⁷ In den übrigen Genres wird die Sammlung in der Regel mit der Sigle s, die noch von der Bezeichnung ‚Schratsche Handschrift‘ herrührt, oder mit der Wiener Signatur (Cod. Ser. n. 3344) belegt. Die Überlieferung eines Liedes des Mönchs von Salzburg, das *Maria ward ein pot gesandt* (Egh3), fand Eingang in die entsprechenden Editionen

originalen Abfolge der Lieder wiedergegeben; da der Kontext der umgebenden Liedersammlung fehlt, könnte bei oberflächlicher Betrachtung der Eindruck einer in sich geschlossenen Neidhartsammlung entstehen. – Die jüngste umfassende editorische Bemühung liegt mit der Salzburger Neidhart-Edition (SNE) vor: *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, hg. von ULRICH MÜLLER/INGRID BENNEWITZ/FRANZ VIKTOR SPECHTLER, 3 Bde., Berlin-New York 2007 (eine Beschreibung von A-Wn Ser. n. 3344 [Neidhart w] ist enthalten in Bd. 3: *Kommentare zur Überlieferung und Edition der Texte und Melodien in Band 1 und 2, Erläuterungen zur Überlieferung und Edition, Bibliographien, Diskographie, Verzeichnisse und Konkordanzen*, 531 f.). Auch diese Edition löst das Neidhart-Ceuvre aus dem Eghenvelderschen Überlieferungszusammenhang, insofern die Reihenfolge der Lieder den pergament- bzw. papierhandschriftlichen Überlieferungen folgt und die einzelnen Liedfassungen dem Leithandschriftenprinzip unterworfen sind. Aber immerhin ist die genaue Fassung eines bestimmten Liedes mit originaler Orthographie und Strophenreihung durch die SNE gewährleistet, zudem ein Vergleich mit Parallelüberlieferungen ermöglicht worden.

- 6 *Abbildungen zur Neidhartüberlieferung II. Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779)*, hg. von EDITH WENZEL (Litterae 15), Göttingen 1976. – Eine große Nähe der Neidhartquellen w und c konstatierte bereits LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 204.
- 7 Neben einer kurzen Beschreibung der Quelle werden die Frauenlob-Strophen in der Eghenvelder-Liedersammlung detailliert aufgeführt und identifiziert in: *Frauenlob (Heinrich von Meissen), Leichs, Sangsprüche, Lieder*, hg. von KARL STACKMANN/KARL BERTAU, Teil 1: *Einleitungen, Texte* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, phil.–hist. Klasse, 3. Folge, 119), Göttingen 1981, 56–58 (Nr. 9; die Eghenvelder-Liedersammlung ist hier als Handschrift unter der Sigle i geführt) sowie 543–560 (Nr. XIII, ‚Kurzer Ton‘). Eghenvelders Strophen sind dabei entgegen der Abfolge in seiner Handschrift eingeordnet als Nr. 29, 30, 31, 37, 38, 40, 42, 43, 45, 50 und 59. Stackmann und Bertau streichen sieben der bei Eghenvelder enthaltenen Frauenlob-Strophen, weil sie nicht in der früheren Überlieferung, sondern erst bei Eghenvelder aufscheinen und von daher als „unecht“ eingestuft werden. Bereits die Sigle i zeigt den geringen Rang an, der der Quelle in Bezug auf die Frauenlob-Überlieferung eingeräumt wird – als ergänzende Parallelüberlieferung von untergeordneter Bedeutung. Die Ordnung der Strophen richtet sich nach anderen Leitquellen, und die Auswahl der Strophen bzw. die Auslassung der Unika der Eghenvelder-Liedersammlung zeigt, dass die Quelle nicht als Primärquelle gewertet wird.

zum Mönch.⁸ Das gleiche gilt für Reinmar von Brennenberg (Egh6 und 26) im Zusammenhang der Gattung der Schwanklieder⁹, sowie für das erste Lied der Sammlung, das anonyme Eröffnungslied *Gegrusset seistu, Maria, du uil raine maid* (Egh1), das in der Edition der geistlichen Gesänge des Mittelalters vorliegt.¹⁰ Ferner hat Horst Brunner sämtliche Melodien, die zur Gattung des Spruchsangs gerechnet werden können (darunter also auch noch einmal die Frauenlob-Melodien), in seine neue große Edition aller Sangsprüche mit Melodien aufgenommen.¹¹ Dabei ediert er die Melodieüberlieferungen der verschiedenen Quellen zu einem Lied synoptisch übereinander, d. h. er stellt die Fassungen von Eghenvelder immerhin gleichwertig neben andere Überlieferungen. Das außerordentlich breite Spektrum an Genres, das die Eghenvelder-Liedersammlung zu bedienen vermag, wird schließlich durch das aus mehreren fabelähnlichen Erzählungen zusammengestellte, in den Katalog der Fabeln des Mittelalters und der Frühen Neuzeit von Dicke und Grubenmüller aufgenommene Lied Egh18 bestätigt.¹² Die Liste an Editionen und Zusammenhängen, in denen unsere Sammlung immer wieder am Rande aufscheint, ließe sich durchaus verlängern.¹³

8 *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, hg. von FRANZ VIKTOR SPECHTLER (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 175 = N. F. 51), Berlin-New York 1972. Bei der Handschriftenbeschreibung (ebda., 88, Nr. 81) werden die Strophen 3–9 des Liedes Egh4 als Lied G 46 des Mönchs gekennzeichnet, unter Bezugnahme auf LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 196 f., der die Strophen bereits im Jahr zuvor im Rahmen dieses seines Grundlagenartikels zur Eghenvelder-Liedersammlung identifiziert hatte.

9 *Gli „Schwanklieder“ nella tradizione neidhartiana. Trascrizione da manoscritti f/c/pr, traduzione, commento. Con edizione critica del „Bremenschwank“*, hg. von PAOLO MARELLI (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 658), Göppingen 1999, 30 f.

10 *Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530*, Bd. 2: *Gesänge E–H (Nr. 173–330)*, hg. von MAX LÜTOLF/MECHTHILD SOBIELA-CAANITZ/CRISTINA HOSPENTHAL/MAX SCHIENDORFER (Das deutsche Kirchenlied II,2), Kassel etc. 2004, 122 f. (Nr. 254). Das Lied ist hier äußerst zuverlässig und sorgfältig ediert. Leider beschränkt sich die Edition auf dieses eine Lied aus Eghenvelders Sammlung.

11 *Spruchsang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts*, hg. von HORST BRUNNER/KARL-GÜNTHER HARTMANN (Monumenta Monodica Medii Aevi 6), Kassel 2010. Die von Brunner anstelle des in der wissenschaftlichen Fachsprache eingebürgerten Terminus ‚Sangspruch‘ eingeführte, parallel zum Ausdruck ‚Minnesang‘ modellierte Neuprägung des Begriffs (‚Spruchsang‘) hätte es verdient, auf breiter Basis etabliert zu werden, da sie die bislang eher vernachlässigte, aber so wesentliche *gesungene* Ausführungsform der Dichtung betont.

12 GERD DICKE/KLAUS GRUBENMÜLLER, *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit: ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen* (Münstersche Mittelalter-Schriften 60), München 1987, 226 f. (Nr. 197: „Fuchs und Krebs“), 415–419 (Nr. 364: „Krebs und Kind“).

13 Weitere ‚verstecktere‘ Bezüge sind bei LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 191, Anm. 2 gelistet.

Zum gemischten Charakter der Liedersammlung und der Tatsache, dass die meisten darin enthaltenen Stücke bereits andernorts zu finden sind, tritt die Feststellung, dass „vielleicht auch der schlechte Zustand, in dem große Teile des nicht zur Neidhart-Tradition gehörenden Text- und Melodiegutes überliefert sind, von einer Beschäftigung abgeschreckt“¹⁴ haben könnte. Eine von anderen Quellen unabhängige Neueinschätzung der Qualität von Eghenvelders Liedaufzeichnungen könnte dieses Bild eventuell revidieren, wenn man nämlich seine Fassungen als eigenständige künstlerische Äußerungen betrachtet und ihre Bewertung nicht an parallele Überlieferungen koppelt. Die Betrachtung einzelner Stücke zeigt – so viel sei schon jetzt vorweggenommen –, dass sich hier ein lebendiges Repertoire im Fluss befindet; ein Anspruch auf Autornähe oder ‚Urtext‘ besteht keineswegs, ja es würde eine solche Wertung ahistorische Erwartungen an die Quelle stellen.

Zusammenfassend entsteht der Eindruck, dass die Handschrift von der Forschung als zu spät, zu gemischt, zu redundant und zu fehlerhaft eingeschätzt wurde, um als primäre Quelle für irgendein Genre (vielleicht mit Ausnahme des Neidhart-Korpus) erhalten zu können. Ihren besonderen Wert bezieht eine solche Sammlung aber nicht notwendigerweise aus einer möglichst ‚fehlerlosen‘ und ‚reinen‘ bzw. autornahen Überlieferung oder dem Umstand, dass sie nach Autoren oder Genres sortierte Repertoires möglichst enzyklopädisch abbildet, vielleicht auch möglichst viele Unika enthält; bereits dass sie ein Repertoire aus einer bestimmten Zeit und von einem bestimmten Ort präsentiert und damit einen einmaligen ‚Sitz im Leben‘ aufweist, ist Grund genug für eine eingehende Beschäftigung. Doch nur einige wenige Beiträge haben sich den Gesamtzusammenhang der Quelle als in sich geschlossenes Repertoire eines Sammlers zum Anliegen gemacht. Auch sie wurden, darin im Einklang mit der Mehrzahl der bisherigen Studien stehend, primär von einem literaturwissenschaftlichen Geist getrieben, selbst wenn sie musikalische Aspekte einschlossen. Wegweisend ist darunter der kommentierte Katalog von Helmut Lomnitzer¹⁵, der alle Parallelüberlieferungen aufschlüsselt, die metrischen Schemata der Dichtungen angibt, Bibliographien zu jedem Lied aufzählt und textliche wie musikalische Besonderheiten oder Probleme zu den einzelnen Liedern anspricht. Für eine angemessene Würdigung der Eghenvelder-Liedersammlung als zusammenhängende Quelle wurde hiermit der Grundstein gelegt. Zwar wurde die Handschrift durch Ingomar Rainer als Dokument für das Musikleben in den bürgerlichen Kreisen Wiens im 15. Jahrhundert angemessen gewürdigt¹⁶, eine Weiterführung von Lomnitzers Ansatz, der

14 Ebd., 191.

15 LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 190–216.

16 RAINER, „Nachleben des Minnesangs“ (wie Anm. 1), 127–129.

sich auf den eigenständigen Charakter der Sammlung als musikalisches Repertoire konzentrieren würde, fehlt bislang jedoch. Somit steht eine „auch musikhistorisch entsprechende Bearbeitung des Liederbuchs in seiner Gesamtheit“ nach wie vor aus.¹⁷ Zu diesem Desiderat kommt hinzu, dass es immer noch keine vollständige Edition der Quelle gibt. Gerade die darin enthaltenen Unika (z. B. Egh9, *Es lag ein chnab bey seiner lieben frauen*) sind deshalb noch praktisch unbeachtet geblieben. Eine Neubewertung scheint daher angebracht. Das gilt nicht nur für den spezifischen Überlieferungskontext einzelner Stücke, sondern auch für die Quelle als Ganzes und als Zeugnis des Musiklebens einer bestimmten Epoche (nämlich der 1420er Jahre) an einem bestimmten Ort (nämlich Wien) in einem bestimmten Milieu (nämlich dem studentischen Umfeld der dortigen Universität). Für all diese Aspekte muss die Quelle retrospektiv gedeutet werden, da sie erst zwischen 1431 und 1434, zudem nicht in Wien, sondern in Hainburg, nicht an einer Universität, sondern im Hause und vielleicht im Auftrag der Adelsfamilie Rukkendorfer (s. u.) verfasst wurde. Eghenvelders Biographie, vor allem die der Entstehung der Handschrift unmittelbar vorausgehende Zeit, lässt in dieser Hinsicht jedoch einige Rückschlüsse zu.

ZU PERSON UND LEBEN DES LIEBHARD EGHENVELDER

Es kommt nicht häufig vor, dass man über Entstehung, Schreiber und Besitzer einer musikalischen Quelle des Mittelalters so viel weiß wie im Falle der Eghenvelder-Liedersammlung.¹⁸ Der Verfasser stammte wohl aus dem bayerischen Eggenfelden (320 km westlich von Wien), wo er noch einen Vetter hatte. Über seine Jugend ist ansonsten nichts weiter bekannt; auch sein Geburtsjahr kennen wir nicht. Ab dem Ende seiner Ausbildung bis zu seinem mutmaßlichen Todesjahr (1457) liegen jedoch immer wieder einzelne Quellen vor, die das Leben eines städtischen Gelehrten im 15. Jahrhundert umreißen: Am 3. Januar 1429 erhielt er den Grad eines Baccalaureus an der Universität Wien. Aus Notizen der Folgejahre ist ersichtlich, dass er

17 RAINER, „Liederbuch“ (wie Anm. 2), 140, Nr. 117. – Um diesen Schatz für Forschung und Praxis vollständig heben zu können, bleibt eine komplette Transkription und kommentierte Edition, in die alle bisherigen Erkenntnisse einfließen und der die Parallelüberlieferungen ergänzend beigegeben werden sollten, nach wie vor Desiderat. Inzwischen steht die Quelle der künftigen Forschung als hochauflösender Farbscan zur Verfügung – erstellt im Rahmen der FWF-Projekte *Urbane Musik und Stadtdesign zur Zeit der frühen Habsburger. Wien im 14.–15. Jahrhundert* (siehe <<http://susanazapke.com>>, 10.01.2014) bzw. *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek* (siehe <<http://www.cantusplanus.at>>, 17.07.2014).

18 Zu den folgenden zusammenfassenden Ausführungen zur Person Eghenvelders siehe besonders RUDOLF, „Liebhard Eghenvelder“ (wie Anm. 3), 94–100.

mit der Adelsfamilie des Jörg Rukkendorfer im nur 50 km östlich von Wien gelegenen Hainburg verbunden war, in dessen Haus er Niederschriften verfasste und zudem als Schulmeister der Stadt tätig war. Aus dieser Phase, die zwischen 1431 und 1435 anzusetzen ist, stammt auch die Niederschrift der Liedersammlung. Nach dem Tode Rukkendorfers 1435 verlieren sich Eghenvelders Spuren in den Aufzeichnungen für einige Jahre. Seine Verbindung mit den Rukkendorfern könnte aber vertrauter und dauerhafter gewesen sein, als es die weitgehend neutrale Feststellung erahnen lässt, dass Eghenvelder in deren Haus weilte und die später als ‚Schratsche Handschrift‘ bekannt gewordene Quelle dort möglicherweise in ihrem Auftrag verfasste: Nur etwas mehr als eine Generation später taucht im Jahre 1475 in Wien in der Nähe der Universität das Ehepaar Hanns und Elspeth Egkenfelder in einem Zusammenhang mit den Rukkendorfern urkundlich in Erscheinung; demnach war Elspeth Egkenfelder eine geborene Rukkendorfer.¹⁹ Wenngleich die genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse noch der Klärung bedürfen, passt eine solche Nähe zwischen Eghenveldern und Rukkendorfern zeitlich und räumlich gut ins Bild des vermuteten Erstkontakts durch Liebhard in Hainburg – zumal die Erben des Jörg Rukkendorfer und mit ihnen die Eghenvelder-Liedersammlung offenbar nach Wien übersiedelten.²⁰

Gegen 1442 jedenfalls ist Eghenvelder als Stadtschreiber im nur 15 km von Hainburg entfernten Pressburg (Bratislava) zu finden, wohin er vermutlich schon ein paar Jahre zuvor gezogen war.²¹ In seiner Funktion als Stadtschreiber und öffentlicher Notar von Pressburg hatte er eine Vielzahl offizieller Funktionen inne und wurde unter anderem zu diplomatischen Missionen herangezogen. In dieser Rolle reiste er zwischen Wien und Ofen (Buda), sogar bis in das im heutigen Rumänien gelegene Temeschburg (Timișoara).²² Er war in Pressburg ab 1445 Mitglied der Gottsleich-

19 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Hauptarchiv, Urkunden (1177–1526), Sign. 4555, Urkunde vom 11. August 1475: „ICH Hanns Egkenfelder der apoteker burger zu Wienn vnd ich Elspeth sein hausfraw bekennen das vnns die erber fraw Kathrey Achatzen Rukhendorffer vnnsers Sweher vnd vater seligen witib vnnsr liebe Swiger vnd Muter an den hundert vngrischen gulden dafür Sy mir obgenannten Elspethen Ir haws gelegen in der hindern pekhenstrass am Egk gegen der hohen Schul vber in der Stat zu Wienn Gruntpuch verschriben vnd versaczt hat zu rechter zeit vnd an allen schaden ausgericht vnd betzalt zwanzig vngrischer guldein gerecht in gold vnd wag die mir obgenannten Hannsen Egkenfelder zu der bemelten meiner hausfrawn in berednuss vnsser baiden heyrat.“ Digitalisat: <<http://www.mom-ca.uni-koeln.de/mom/AT-WSStLA/HAUrk/4555/charter?q=Egkenfelder>>, 4.4.2012.

20 Zur These von den Rukkendorfern mit der Liedersammlung gleichsam im Gepäck, siehe RAINER RUDOLF, „Die Bibliothek des Preßburger Stadtschreibers Liebhard Eghenvelder. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Südostens“, in: *Königsteiner Studien* 19 (1973), 65–89, 86.

21 1439 ist er als Weingartenbesitzer in Pressburg eingetragen; RUDOLF, „Liebhard Eghenvelder“ (wie Anm. 3), 94 setzt seine Übersiedlung daher auf spätestens 1437 an.

22 Siehe dazu RUDOLF, „Liebhard Eghenvelder“ (wie Anm. 3), 94f.

namsbruderschaft und starb vermutlich im Herbst 1457 als mehrfach verheirateter, vermöglicher Mann und Vater, wie sein Testament von 1455 erahnen lässt.

Neben Immobilien und Wertgegenständen liefert das Testament eine detaillierte Liste der in seiner Bibliothek enthaltenen Bände. Die diesbezüglichen Informationen gewähren weitere Einblicke in Werdegang, Bildung und Interessensgebiete des Liebhard Eghenvelder.²³ 1455 befanden sich offenbar 45 Bücher in seiner Bibliothek – eine für einen Privatmann dieser Epoche äußerst umfangreiche Sammlung. Die meisten Bände waren geistlichen oder religiösen Inhalts. In Verbindung mit seiner Mitgliedschaft in der Gottsleichnamsbruderschaft sowie seinen engen Kontakten zu Hainburger und Pressburger Kirchen und Klöstern vermitteln sie das Bild eines an religiösen Angelegenheiten interessierten Menschen. Weitere Bücher können mit seinen Studien in Wien und seiner Tätigkeit als Schulmeister von Hainburg in Verbindung gebracht werden, darunter Standardwerke für den Lateinunterricht und Studien in Philosophie (z. B. Boethius). Andere verweisen auf sein Wirken als Stadtschreiber in Pressburg, etwa die Briefsteller, Formel- und Rechtsbücher in seiner Bibliotheksliste.

Zur Einordnung seiner Liedersammlung ist besonders eine Gruppe schöngeistiger Bücher von Interesse. Darunter befanden sich hauptsächlich lehrhafte Werke wie ein *Schachzabel*, der *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg (Codex 43), ein Alexanderroman und eine didaktische Cato-Dichtung (beide im Codex 44). Der Wiener Codex mit seiner Liedersammlung war zum Zeitpunkt der Abfassung des Testaments wohl nicht mehr in Eghenvelders Besitz, denn er fehlt in der dortigen Aufstellung. Erwähnenswert ist aber zumindest eine über das Lied Egh2 (*Kathon ein weiser haiden*), das ebenfalls in das Umfeld der Cato-Didaxe gehört²⁴, gegebene Verbindung zwischen der frühen Liedersammlung und der späteren Bibliothek Eghenvelders. Da seine persönlichen Eintragungen in der Handschrift nur bis 1434 reichen, und das Buch sich 1457 bereits im Besitz des Wiener Pfarrers Jörg Schrat befand, geht man davon aus, dass es nach Eghenvelders Abschied aus Hainburg bei den Rukkendorfern verblieb.²⁵ Vor allem die im Codex befindliche Chronik könnte für das Adelshaus von Interesse gewesen sein – die Liedersammlung scheint eher eine ‚Dreingabe‘ darzustellen, bei der man freilich ebenso von einem Auftrag der Rukkendorfer ausgehen kann (s. u.).

Rainer Rudolf hatte in seinem Artikel über die Bibliothek Eghenvelders (siehe Anm. 20) besonders dessen religiöse Interessen auf Grundlage seiner Bücher heraus-

23 Für eine genaue Aufstellung der Bestände und Identifizierung der ungefähren Inhalte der einzelnen Handschriften siehe RUDOLF, „Bibliothek“ (wie Anm. 20), 65–89, bes. 87–89, der auf dieser Grundlage eine Einschätzung von Eghenvelders Interessensgebieten unternimmt; ebda., 86f. zu den Inhalten von A-Wn Ser. n. 3344.

24 Siehe dazu LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 195 f.

25 Siehe RUDOLF, „Bibliothek“ (wie Anm. 20), 86.

gearbeitet. In Bezug auf die Liedersammlung stellt sich dabei die Frage, warum eine dermaßen an moralischen, didaktischen und religiösen Belangen interessierte Persönlichkeit ausgerechnet Neidhart-Lieder gesammelt haben sollte. Die Antwort findet sich vermutlich in einer Kombination der bisher angestellten Beobachtungen: Die Liedersammlung wurde unmittelbar nach Eghenvelders Studien an der Universität Wien angefertigt. Er hatte sie möglicherweise nicht für sich selbst, sondern entweder für oder zumindest im Auftrag der Rukkendorfer, seiner Gastgeber in Hainburg, geschrieben: Sie befand sich nach seiner Hainburger Zeit nur folgerichtig auch nicht mehr in seinem Besitz. Schließlich scheint sich unter seinen Codices im Jahre 1455 keine vergleichbare weltliche Liedersammlung befunden zu haben. Es lässt sich von daher vermuten, dass Eghenvelders Interesse an weltlichen Liedern (darunter auch das verhältnismäßig umfangreiche Neidhart-Korpus) oder überhaupt die Zugangsmöglichkeit hierzu in seine Wiener Studentenzzeit fiel und sich danach seine Interessen verlagerten, es sich also um eine Lebensphase handelte, die mit der Abschrift der Lieder für die Rukkendorfer dokumentiert wurde und damit zugleich ihren Abschluss fand.

DIE EGHENVELDER-LIEDERSAMMLUNG

Die Sammlung Eghenvelders umfasst einunddreißig Liedtexte, die allesamt für eine zugehörige Melodieaufzeichnung eingerichtet wurden; für jedes neue Lied wurden Notensysteme so eingerichtet, dass die erste Strophe vollständig unterlegt werden konnte.²⁶ Das letzte Lied, einer der zwölf ‚Neidharte‘ (Egh31 = w12), ist dabei eindeutig ein späterer Nachtrag von anderer Hand, der bei den Betrachtungen für gewöhnlich unberücksichtigt bleibt, weil er nicht zum Grundstock der Sammlung gehört. Der Großteil der Stücke steht anonym und ohne weitere Beischrift in der Handschrift. Im hinteren Drittel der Sammlung jedoch werden Überschriften fast zur Regel. Sie verweisen dabei auf einen bestimmten Tonnamen (z. B. Egh26, fol. 112r: *Brenberger weiß*), eine Gattung (z. B. Egh5, fol. 102v: *tagweis*), einen Titel (z. B. Egh30 = w11, fol. 113v: *der munich*) oder einen Autor bzw. ein Genre (z. B. Egh23 = w9, fol. 109v: *Neidhart*). Von den einunddreißig Liedtexten wurden zwanzig mit

²⁶ Die Lieder werden im Folgenden als Egh1–31 zitiert (die Nummerierung ist mit jener bei LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ [wie Anm. 2] identisch und nur um das vorangestellte Kürzel ergänzt, um eine eindeutige Zuordnung zu dieser Quelle zu gewährleisten), jene des Neidhart-Korpus zusätzlich mit den für die Neidharthandschrift w üblichen Siglen w1–w12. Für einen genaueren Überblick siehe die tabellarische Aufstellung (mit Nummerierung, Folierung, Incipits sowie weiteren Anmerkungen) im Anhang dieses Beitrags.

Noten versehen, darunter zwei nur fragmentarisch. Einer Melodie sind darüber hinaus zwei Texte identischer Form beigelegt. Bei den übrigen zehn Liedern blieben die Notensysteme frei, worunter sich auch der melodielose ‚Neidhart‘ Egh23 (= w9) befindet, der aber in Form und sogar im Wortlaut des ersten Abgesangs identisch mit Egh10 (w1) ist, so dass die dort enthaltene Melodie übertragen werden könnte. Im Ganzen zeichnet sich die Tendenz ab, dass sich zum Ende der Sammlung hin die Lücken häufen. Als Eghenvelder seine Sammlung aus der Hand gab, war sie also auf jeden Fall unvollständig – ein ‚work in progress‘ mit klar erkennbaren organisatorischen Prinzipien, aber ohne letzte Konsequenz im Detail.

Die Einrichtung des Liederbuches wurde sorgfältig vorgenommen. Die Eintragungen der *Texte* folgen nahezu lückenlos aufeinander und wurden praktisch nicht nachgebessert. Zwar ist die Niederschrift gewissenhaft geplant worden, doch handelt es sich um eine ordentliche Gebrauchsschrift, keine Prachthandschrift. Die Liedersammlung wurde demnach wohl für die persönliche Verwendung oder Aufbewahrung angefertigt, nicht zu Repräsentationszwecken. Möglicherweise nahm Eghenvelder die Niederschrift im Anschluss an die Chronik aus einem privaten Interesse heraus oder auf persönlichen Wunsch der Rukkendorfer, vielleicht Jörg Rukkendorfers, vor. Es bleibt dabei die Frage, woher seine Vorlagen kamen. Aufgrund seiner kurz zuvor beendeten Studien an der Universität Wien ist anzunehmen, dass die Vorlagen von Eghenvelder selbst in diesem Umfeld gesammelt und von ihm nach Hainburg verbracht wurden. Die Abschrift wurde systematisch und Stück für Stück von vorne nach hinten vorgenommen, mit kleinen Brüchen an nur wenigen Stellen: Während der Schriftspiegel vom Beginn der Liedersammlung (fol. 100v) bis einschließlich fol. 108v voll ausgenutzt und meistens eingehalten wird, wurden am Ende von fol. 109r einige Zeilen freigelassen. Zwar könnte man vermuten, dass Eghenvelder den Beginn eines neuen Liedes nicht auf den letzten Zeilen von fol. 109r beginnen wollte und deshalb lieber den Seitenbeginn von fol. 109v wählte; solche Erwägungen hatten das Layout bis dahin jedoch nicht bestimmt. An dieser Stelle ist deswegen eine spätere Entstehungsschicht anzusetzen, zumal ab hier die Schrift zunehmend routiniert und gleichmäßiger als zuvor erscheint. Ferner setzt erst an dieser Stelle die systematische Betitelung der Stücke ein, und gerade hier fehlen – von zwei Ausnahmen abgesehen – bis zum Ende der Sammlung generell die Noten in den dafür vorgesehenen Systemen. Eventuell stammen die zwei Beischrift-Bänderolen zu Egh5 und Egh6 im ersten Teil der Sammlung ebenfalls aus dieser späteren Phase (fol. 102v; Abb. 2). Sie stehen außerhalb des Schriftspiegels und erwecken den Eindruck von Nachträgen. Die größte Lücke innerhalb des Grundstocks der Liedersammlung befindet sich auf fol. 112v, wo die linke Spalte komplett frei gelassen wurde. Dieser eingeplante Raum umfasst in etwa den Platz, den drei weitere Strophen des vorangegangenen Liedes Egh26 eingenommen hätten, und es steht zu vermuten,

charm man begund ze schlagn geyn
 d'ere moergr fund; d'lag ist unne
 was d'quand fiesh goet zu am feue
 Ich mag noch wil auf erd ehan
 ze wasch begund ze fragn g'ruet
 fied mer puen muet was erret
 d'ich der frag ich nicht erpue
 d'hat die p'ward en'erayn das
 plau tauyen lach sign mir
 trachte ich hat gehapet em busli
 gen d'lar mit was; d'axan lug
 all mem flus; die ist mir in de
 m'yon s'fouand; des muof sich
 niem heere zuayen
 Gupst der s'm em toer man vnde
 noch pl'amen ul; gib deme lach
 am zil vnd uelg der mome lere
 vnd dien da muet dem zu reche
 fere geot begert
 Den rat den wol ich meid gar nu
 nkelap der s'n ieb uer em kum
 sin d' pl'aben kreyt sic f'oden d'w
 zu d'ame stein mit ze p'gelein
 vil lache muof ich sterb'n roer
 as verdene den lon; d'upst em
 tuchast man; du hat rest auff er
 derben; da muet dich ehan toest
 let mer sin
 Soll ich den wechsele treibn. das
 jem mein erd nicht mem heer
 me des d'gucht es well p'p rebe
 labn; si ret der erd em ehan
 als allen weibn
 trachte wir muof vns s'haden ul
 sech des tages s'hem; wal von der
 liebsin frau mem; die ehan im
 nem erlad; s' wuchst s'p' got
 gel geluk vnd hul ent paid
 von s'p'ach das tuet we v'p'ng

f'were p'ern; das macht des tages
 s'hem; das ich wa den muof p'g'ad
 waer nu in stet roel den; d' trug
 loacht plab f'oden
 Men lach plab das ist stree; vnd d'
 k'up d' v'le muof; mem heer mir
 des ueeg'et; vnd wol die lach mit
 w'enken; s'aus auff lach dem arm
 heym unch d'arm s'geerlen
 Die s'geerlen die ich mame lach
 ist das gerue dem; das went mir
 f'were p'ern; vnd ehan im lach d'
 treibn; frau d'upst mir die s'
 auf als allen weibn

So wol dem tag der mir van est
 ist van den ehan; was hoer er
 vnd vnd uerhat lit ul; in v'ni f'au
 Belig s'p' die zeit s'p' s'p' die wal
 d'aget so wol gep'ldet hat die
 Ich heere got
 das mir die
 liebsin frau mem lach mit tuet
 so v'we; h'we muof ich p'm so let si
 mich des nachtes mit en'p'f'eren
 Mir ist trech; als die lach v'we mit
 nem pecken s'p' v'wan ul; erit
 nach vnd vnd in nicht; so s'p'it
 men heer lau w'p'ir; wa ist mi
 im kome d' s'p' v'we; die mich
 da s'p' bet'auet hat d' w'g; vnd
 memer s'p'ime
 ehan sagt von p'ng; ze v'nen s'p'
 manig v'we m'nd; d' macht in
 am g'esech mit d' l'eg'ed s'p'ue
 mome; v'was s' gel'acht das ist
 halbes mem; den erd; d'aul den
 geit si wal; waer in d'arzu g'ew'ldet
 Ich s'p'ich s'p' s'p' in die mome
 lach hat g'ew'ldet; d'ere; der ul
 lach; muof dem toet; mem heere

Abb. 2: Egh5 und Egh6 mit Banderolen (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 102v); siehe S. 412, Tafel VIII
 Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek,
 Sammlung von Handschriften und alten Drucken

Wie hat ein wort gepurget her mit zeit
 und auch die sein ruttung die ist may
 und ist so alt das ich ir mit ofa wiffen
 er spricht zu mir fast das ich in gewer ich
 was wie ich gepur der quelle die er zu
 mir gicht in dem gesecht pin ich vn
 uerfassen ist
 So ley ich im dan da im des geltes and
 quelle des ich im gesecht word pin und
 der lute ich nu sein quelle so muet ich kind
 und achau und geysser lad vo sein zum duld
 2^m

Abb. 3: Einrichtung der Stollenwiederholung in Egh20 (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 109r)
 Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek,
 Sammlung von Handschriften und alten Drucken

dass Eghenvelder hier weitere Stropheneintragungen vorgesehen hatte. Die leere Spalte stellt also keine Grenze zu einer weiteren Entstehungsschicht dar, sondern ist in der Organisation von Egh26 mit eingeplant worden.

Der größte Teil der aufgezeichneten Lieder steht in Kanonzenform, d. h. in einer zweiteiligen Form mit Auf- und Abgesang, wobei der Aufgesang aus zwei formal gleichen Stollen besteht, die auch musikalisch identisch vertont sind. Für die Notenaufzeichnung und Textunterlegung solcher Wiederholungsstrukturen lassen sich in zeitgenössischen Handschriften verschiedene Möglichkeiten finden; die drei gängigsten sind auch hier anzutreffen. Es ist bemerkenswert und zugleich aufschlussreich, dass sich der Schreiber nicht für eine einheitliche Gestaltungsform entschieden hat. Eghenvelders Abschrift könnte somit in diesen Aspekten bestimmte Eigenheiten seiner Vorlagen widerspiegeln, die er wohl aus unterschiedlichen Quellen zusammengestellt hatte, die ihm jeweils ein bestimmtes Layout vorgaben. Bei der Einrichtung der Wiederholungsstrukturen steht der zweite Stollen in den meisten (nämlich dreizehn) Fällen als Textblock unter der Aufzeichnung des ersten Stollen (Abb. 3) – so, wie das in vielen anderen Aufzeichnungen von Liedern in Kanzonen- oder Bar-Form anzutreffen ist (z. B. in den Hauptquellen zum Werk des Michel Beheim, vor allem Hs. A [D-HEu cpg 312] und Hs. C [D-HEu cpg 334]).

In nur drei Fällen wurde der Text des zweiten Stollen als doppelte Unterlegung den Noten direkt zugeordnet (Abb. 4) – so, wie das beispielsweise auch in der Kolmarer Liederhandschrift (D-Mbs cgm 4997) gehandhabt wird.

Bei neun weiteren Liedern²⁷ wurde der Text durchlaufend den Notensystemen selbst dort unterlegt, wo eine musikalische Wiederholung vorliegt (so bei Egh3, Egh4, Egh10 = w1, Egh23 = w9, Egh25²⁸, Egh26²⁹, Egh27/28, Egh30 = w11 [Abb. 5] und Egh31 = w12).

Bei Egh4 – einem der beiden Stücke, bei denen nur ein Teil der Notensysteme ausgefüllt wurde und so der irrtümliche Eindruck entstehen könnte, als fehle ein Teil der Melodie – wurde der Text durchlaufend unter die (noch leeren) Notenlinien geschrieben, wobei musikalische Wiederholungen ausgeschrieben wurden. Der Notator

27 Beim Neidhartlied Egh24 (= w10) fehlt die Notation; aufgrund der stark abweichenden Form des gleichen Liedes von der Parallelüberlieferung in der Sterzinger Miscellaneen-Handschrift bleibt unklar, ob auch hier eine musikalische Wiederholung vorgesehen war. Wenn eine solche anzusetzen ist, dann läge noch eine zehnte Einrichtung mit ausnotierter Wiederholung vor.

28 Egh25 enthält zwar keine Notation, die Reimstruktur aber legt nahe, dass eine musikalische Wiederholung vorgesehen war.

29 Beim Brennenbergerlied Egh26 wissen wir von den melodischen Wiederholungen nur durch die Parallelüberlieferung in der Kolmarer Liederhandschrift; die Notensysteme bleiben leer. Die offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen Egh26 und Egh6 sowie die Parallelüberlieferung in Kolmar zeigen jedoch, dass Eghenvelder die Melodie im Prinzip präsent gewesen sein muss.

mem nat

wel gegueret stet der plan
han siecht wunnekleuben stan

von des mayen guete den
wunne nax pfuete die d'gal

hat uns d' fund fuer gesandt
teront het w'frant

han siecht pluerne durch das
gras auf d'myn da behort

man doe d'clame vagelem fm
gen, Puch we mit treue schant

die hat much betrogn das mir
lauder me an n' gelangt / v'nd

nax mit gelungn p'wer all
mem dienst wol be man

Abb. 4: Einrichtung der
Stollenwiederholung in Egh11 = w2
(A-Wn Ser. n. 3344, fol. 104v)
Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher
Genehmigung der Österreichischen
Nationalbibliothek, Sammlung von
Handschriften und alten Drucken

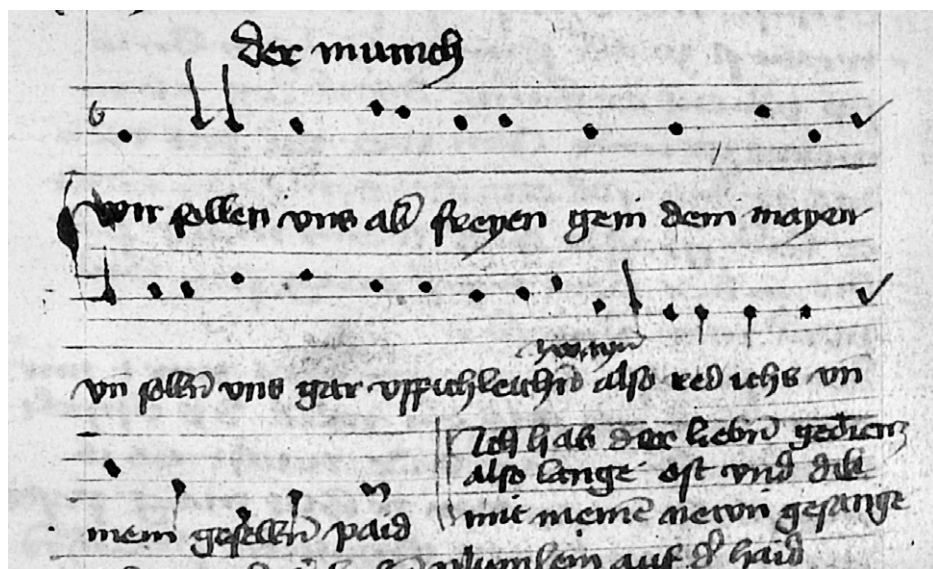


Abb. 5: Einrichtung des zweiten Stollens in Egh30 = wII (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 113v)
Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken

versah sodann nur den Text des ersten Stollens mit Notenzeichen und ließ die musikalische Wiederholung von Notenzeichen frei. Diese Art der Aufzeichnung vermittelt den Eindruck als habe der Textschreiber entweder die musikalische Form nicht vor Augen gehabt, die Textvorlage zunächst also keine Noten enthalten, oder aber, als hätte bei der Einrichtung des Stücks eine ausnotierte Vorlage zur Verfügung gestanden, für die Noteneintragung aber nur eine Vorlage mit einem notierten Stollen existiert. Zumindest für Teile der Sammlung wurden offenbar Text und Musik in separaten Entstehungsphasen eingetragen. Gestützt wird diese Überlegung einerseits dadurch, dass sich in den Noteneintragungen mindestens zwei Notationsstile („Hände“) unterscheiden lassen, andererseits dadurch, dass bei rund einem Drittel der Lieder eben die Noteneintragungen fehlen.

ZUR MUSIKALISCHEN NOTATION: ‚CHORALHAND‘ VS. ‚MENSURALHAND‘

Ein Vergleich der verschiedenen Noteneintragungen durch die beiden identifizierbaren Hände zeigt einen deutlichen Unterschied in Schriftbild, Form und Funktion der Notenzeichen. Hand I notiert die Lieder Egh1–11 unter Auslassung von Egh8, das

keine Notation enthält. Sodann folgt Hand 2 mit den Eintragungen zu Egh12–16, die das Gros der Neidhartstücke umfassen. Hand 1 notiert in der Folge noch Egh17, 20, 27 und 30, Hand 2 nur noch Egh19 (einen weiteren ‚Neidhart‘).³⁰ Die restlichen Stücke im hinteren Teil der Handschrift stehen ohne Notation.

Beiden Händen ist gemein, dass sie fast durchgängig Kustoden an Melodiezeilenenden setzen, die in der Regel auch korrekt positioniert sind. Die Unterschiede der beiden Schreiberhände jedoch sind sehr deutlich. Hand 1 benutzt für die Niederschrift eine rhythmuslose Choralnotation, die nur durch sehr vereinzelte mensurale Elemente aufgebrochen wird. Die verwendeten Notenzeichen lassen sich als Punctum und Virga der Hufnagelnotation deuten und tragen im Prinzip keine rhythmischen Werte. Gelegentlich werden Ligaturen eingesetzt, um mehrere Noten eines Melismas zu verbinden, die aber wieder keinen musikalischen Rhythmus aufweisen. Die einzigen wirklich mensuralen Momente in diesen Notaten wurden sehr punktuell eingesetzt und dabei ganz bestimmten Situationen vorbehalten. Sie manifestieren sich hauptsächlich in nachträglich eingetragenen, sehr dünnen, aufwärtsgerichteten Notenhälsen, die einzelne Puncta zu Miniminen umdeuten. Das geschieht an solchen Stellen, wo Tonspaltungen vorgenommen wurden, um zusätzliche Silben unterzubringen (z. B. im ersten Stollen von Egh1 über den Worten „lob wir“³¹; Abb. 6), weiterhin dort, wo ein Auftakt markiert (z. B. auf dem Wort „vnd“ am Anfang der zweiten Zeile von Egh30 = w11; Abb. 5³²) oder ein sprachlicher Rhythmus musikalisch akzentuiert werden sollte (z. B. beim Wort „Maria“, dessen zweite Silbe in gleich zwei Liedaufzeichnungen sogar dreimal identisch mit einer Minima versehen wurde, nämlich in Egh1 [Abb. 7] und Egh3, was zugleich belegt, dass dieses Wort offenbar mit Initialakzent und nicht mit Akzent auf dem „i“ betont wurde³³).

Ferner fällt der vereinzelte Einsatz der Bistropa auf³⁴, eines aus zwei zusammengezogenen Semibreven bestehenden Notenzeichens, das diese Notenwerte nach dem

30 Notationstechnische Unterschiede wurden bereits von SCHMIEDER, *Lieder von Neidhart* (wie Anm. 5), 56 bemerkt und bewertet, von LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 192, Anm. 9 aber erst explizit jenen beiden Händen zugeordnet, von denen auch im Folgenden ausgegangen wird.

31 Aus metrischer Sicht weist diese Stelle eine überzählige Silbe auf – die Minima ist hier als eine Beschleunigung des Vortragstempos gegenüber dem unmittelbaren Umfeld zu deuten, wahrscheinlich in etwa doppelt so schnell.

32 Dieses Prinzip ist häufig in Quellen des 15. Jahrhunderts wie dem Lochamer-Liederbuch oder den Wolkenstein-Codices zu beobachten.

33 Die Verwendung mensuraler Zeichen zur Verdeutlichung des Sprachrhythmus in einstimmigen Vertonungen ist z. B. auch im Rostocker Liederbuch häufiger anzutreffen.

34 Für die eindeutige Klärung dieses Notenzeichens, das in der Vergangenheit in Editionen gelegentlich fälschlich als Ligatur oder Zierneume übertragen wurde, möchte ich besonders Stefan Engels (Salzburg) und Reinhard Strohm (Oxford-Wien) danken.

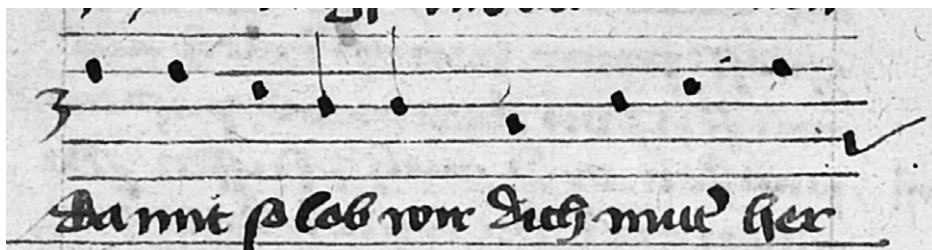


Abb. 6: Verwendung der Minima durch die ‚Choralhand‘ für Tonspaltungen in Egh1 (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 100v, 6. Melodiezeile)

Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken

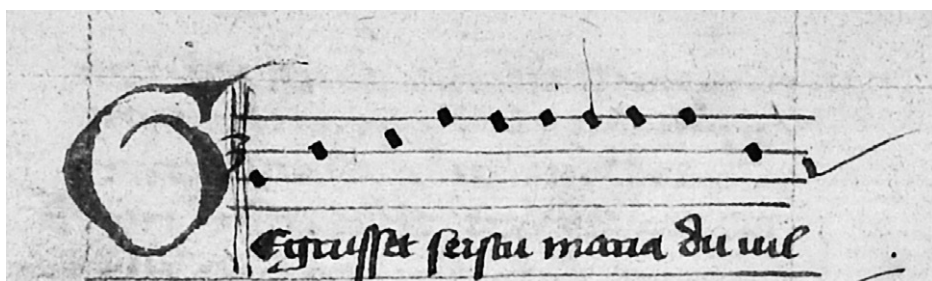


Abb. 7: Verwendung der Minima durch die ‚Choralhand‘ für Wortbetonungen in Egh1 (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 100v, 1. Melodiezeile)

Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken

gleichen Prinzip wie dem der Strichnotation zu einem längeren Notenwert addiert. Der Einsatz der Bistropa soll in diesem Kontext Noten relativer Länge gegenüber einem unmensurierten Umfeld markieren (wie z. B. in Egh6 über dem Wort „tag“ in der Mitte der ersten Verszeile; Abb. 8) und steht häufig einfach als Schlussnote von Vers- oder Formteilen.

Schließlich ist die bei dieser Hand nur sehr selten anzutreffende Longa anzumerken, die als Alternative zur Bistropa der Markierung von Schlusstönen vorbehalten ist und daher auch keinen wirklichen rhythmischen Wert trägt (Abb. 9). Alle mensuralen Elemente dieser im Kern der rhythmuslosen Choralnotation verpflichteten ersten Hand sind hier nur Beifügung und Nachsatz. Aus diesem Grund bezeichne ich sie in der Folge als ‚Choralhand‘.

Hand 2 nimmt ausschließlich Notationen von Neidhartliedern vor (jedoch sind nicht alle Neidhartlieder von ihr geschrieben) und weist dabei deutliche mensurale Züge auf. Selbst die Stücke, die nicht durchgängig rhythmisch notiert wurden,

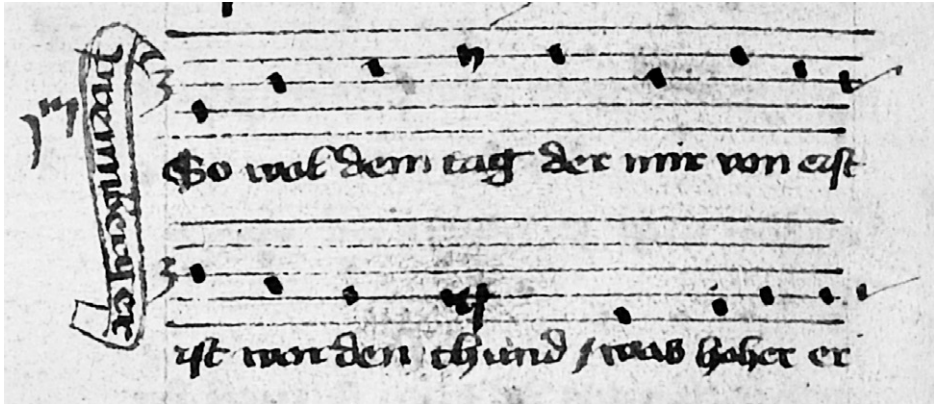


Abb. 8: Verwendung der Bistropa durch die ‚Choralhand‘ als Markierung einer relativen Länge in Egh6 (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 102v, 1. Melodiezeile)

Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken

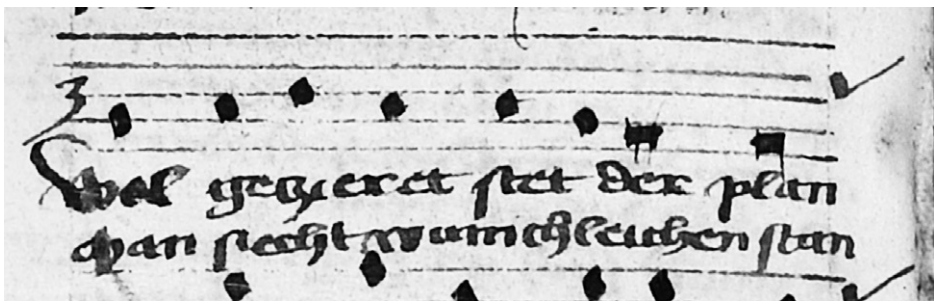


Abb. 9: Verwendung der Longa durch die ‚Choralhand‘ zur Markierung eines Zeilenschlusses in Egh11 = w2 (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 104v, 1. Melodiezeile)

Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken

sondern als rhythmuslose Notate zu interpretieren sind, verwenden Zeichen aus der Mensuralnotation. Sogar die Kustoden dieser Hand sind mensuraler Aufzeichnungstradition entnommen; meist haben sie die Gestalt von Semiminimen, so wie sie z. B. in den Wolkenstein-Codices anzutreffen sind. Aus diesem Grund bezeichne ich sie als ‚Mensuralhand‘. Drei der Melodien dieser Hand wurden komplett durchrhythmisiert und lassen sich relativ eindeutig rhythmisch übertragen. Dabei werden allerdings nicht die Feinheiten der mensuralen Regeln eingehalten, sondern die Zeichen tendenziell assoziativ eingesetzt. Der Notator musste in dieser Sammlung natürlich auch keine komplexen rhythmischen Verhältnisse polyphoner Musik festhalten, sondern

lediglich eine im Grunde syllabische einstimmige Vertonung mit einem Rhythmusprinzip versehen – ein Muster, das ich als „Referenzrhythmus“ bezeichne.³⁵ Dabei wird das Offensichtliche, nämlich dass der zugrunde liegende Text seine metrische Gestalt auf die Melodie überträgt, verdeutlicht, indem ein alternierendes Prinzip in der Notation veranschaulicht wird. Der Referenzrhythmus stellt somit ein sehr grobes Raster dar, das gerade die Feinheiten und Substrukturen der Metrik eben nicht anzeigt. Ich verstehe eine solche Art der Rhythmik bei einstimmiger Musik als einen Puls, der dem Gesangsvortrag wie eine Matrix unterliegt, ohne dabei das klangliche Bild zu beherrschen: ein Puls, der den Vortrag stützt und dem Vortragenden als Bezugspunkt – eben als ‚Referenz‘ – dient, dabei aber nicht eigens betont werden muss, weil er ja in der Metrik ohnehin schon gegenwärtig ist. Ein alternierender Rhythmus dieser Art sollte nicht, wie es in der Literatur häufig anzutreffen ist, kurzerhand als ‚tänzerisch‘ bezeichnet oder gar als Beweis für die Funktionalität eines Tanzliedes (verstanden als ‚Lied zum Tanzen‘) genommen werden, wiewohl Assoziationen zum Tanz hierdurch zweifelsohne geweckt werden können.³⁶ Zunächst und in erster Linie ist dieser musikalische Rhythmus aber Abbildung eines metrischen Prinzips.³⁷ Ein derartiger Einsatz von Notenzeichen findet sich in den Stücken Egh14 (= w5), Egh16 (= w7; Abb. 10) und Egh19 (= w8).

35 Zur Erläuterung dieses Konzepts und seiner aufführungspraktischen Konsequenzen siehe *Das Lochamer-Liederbuch in neuer Übertragung und mit ausführlichem Kommentar*, hg. von MARC LEWON, 3 Bde., Brensbach 2007–2010, Bd. 2, 35, 37 und 46, sowie DERS., „Vom Tanz im Lied zum Tanzlied? Zur Frage nach dem musikalischen Rhythmus in den Liedern Neidharts“, in: DOROTHEA KLEIN, mit BRIGITTE BURRICHTER/ANDREAS HAUG (Hgg.), *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied* (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), Würzburg 2012, 137–179, 169–172.

36 Weitere Überlegungen zu den Verbindungen zwischen Neidharts Liedern und Tanz bietet der Schlussabschnitt.

37 Die freiere Deutung des musikalischen Rhythmus in der Aufführung wurde in Bezug auf die bei Eghenvelder enthaltenen ‚Neidharte‘ schon von SCHMIEDER, *Lieder von Neidhart* (wie Anm. 5), 56 anerkannt: „Das Gemeinsame dieser drei [!] Notierungsarten ist das offensichtliche Bemühen des Schreibers, die Notation dem Metrum und der allgemeinen Beschaffenheit des Textes anzupassen. [...] Andererseits beweisen die vielen Möglichkeiten der Notation, daß es dem Schreiber um eine genaue rhythmische Fixierung der Melodien nicht zu tun gewesen sein kann. Die Zwanglosigkeit in der Anwendung der verschiedenen Notenformen und ihr oft nur ungefähres Übereinstimmen mit der Betonung des besprochenen Textes (Länge und Kürze) lassen vielmehr erneut schließen [...], daß von Schreibern und Sängern gar keine genauen Angaben gefordert wurden, daß man die textliche Unterlage als Weisung für den Vortrag schon für durchaus genügend hielt.“ Zum Einsatz und zur Deutung mensuraler Zeichen in einstimmiger Musik siehe auch MARC LEWON, „Wie klang Minnesang? Eine Skizze zum Klangbild an den Höfen der staufischen Epoche“, in: VOLKER GALLÉ (Hg.), *Dichtung und Musik der Stauferzeit. Wissenschaftliches Symposium der Stadt Worms vom 12. bis 14. November 2010* (Schriftenreihe der Nibelungenlied-Gesellschaft Worms 7), Worms 2011, 69–123, bes. 79–87 („Vom musikalischen Rhythmus im Minnesang“).



Abb. 10: Referenzrhythmus der ‚Mensuralhand‘ in Egh16 = w7 (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 107v)
Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek,
Sammlung von Handschriften und alten Drucken

Drei weitere ‚Neidharte‘ sind von der Mensuralhand ohne klare musikalische Rhythmik notiert worden, jedoch unter Verwendung mensuraler Zeichen. Dabei handelt es sich um die Lieder Egh12 (= w3), Egh13 (= w4) und Egh15 (= w6; Abb. 11).

Die Melodien dieser Lieder sind durchweg in Semibreven notiert, die hier aber wie Puncta der Choralnotation verwendet sind und keine rhythmischen Werte tragen. Es wurden lediglich vereinzelte Miniminen eingesetzt, um Auftakte zu markieren, und Longen an melodische Zeilenenden gelegt, um den letzten Ton einer musikalischen Phrase anzuzeigen. Das heißt, dass in diesen Aufzeichnungen mensurale Elemente eher strukturelle als rhythmische Bedeutungen tragen.

Nicht nur in ihrer Verwendung von Notenzeichen unterscheiden sich die beiden Hände: Die Choralhand zeigt eine größere Unsicherheit in der Niederschrift der

Der sunne glantzoue so dem hmel
 sthmet / man secht schon gefemet
 Gud ang geünet wir vnd alle tal
 D may wir vnd vnter chraft ergegn
 neuer laub an setzen es geünet
 qte die ce waerd val
 Gud ang vnd das guld / kerk laut mit
 neuer plud / dafur lob ich amo came
 weibes pulde die macht mir trauren
 wilde / n gutlich lieblich lachn / nur sanft tuct

Abb. 11: Weitgehend rhythmuslose Verwendung mensuraler Zeichen durch die ‚Mensuralhand‘ in Egh15 = w6 (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 107r)

Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken



Abb. 12: Starke Korrekturingriffe der Choralhand in die Notation in Egh5 (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 102v)

Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken

Melodien als die Mensuralhand, was darauf hinweisen könnte, dass die Hände vielleicht doch unterschiedlichen Schreibern zuzuordnen sind, oder dass die Vorlagen für die ‚Nicht-Neidharte‘ weniger zuverlässig erschienen als die Neidhart-Vorlage im Falle der Mensuralhand. Zum einen wurden acht der vierzehn von der Choralhand notierten Stücke ohne Notenschlüssel aufgeschrieben, während von der Mensuralhand alle sechs Stücke durchgehend mit Schlüsseln versehen wurden. Zum anderen weisen einige Notate der Choralhand massive Korrekturen auf, so z. B. im Abgesang von Egh2 und in Egh5 (Abb. 12), während die Mensuralhand nur sehr wenige und leichte Korrekturen erkennen lässt. Die Korrekturen könnten natürlich auch so gedeutet werden, dass die Choralhand besonders auf die Richtigkeit ihrer Niederschrift

bedacht war. Ein Blick auf die melodische Gestalt der Notate lässt die nachgebesserten Stellen jedoch – abgesehen von der Korrektur einiger offensichtlicher Verschreibungen – als gegenüber den unkorrigierten Fassungen kaum plausibler erscheinen.

Die Qualität der musikalischen Aufzeichnungen ist generell nicht leicht einzuschätzen. Die meisten Melodien weisen offensichtliche Fehler in der Niederschrift auf: Der innere Zusammenhang der Melodien, ihre Modalität, löst sich in manchen Stücken ab einem gewissen Punkt auf – es scheint, als wären sie durch zahlreiche Sekund- und Terzverschreibungen an irgendeiner Stelle ‚falsch abgebogen‘. So z. B. im Abgesang von Egh₂, bei dem die oben bereits erwähnten Korrekturen sich bei näherer Betrachtung als nicht erfolgreich herausstellen, und in Egh₄, wo möglicherweise ab dem Ende des Aufgesangs eine Sekundverschreibung vorliegt. Gelegentlich findet die Melodie nach einer Verschreibung über mehrere Zeilen hinweg gegen Ende wieder den Weg zurück (so z. B. beim Neidhartlied Egh₁₃ = w₄), in manchen Fällen aber endet sie so, dass ein Anschluss zur nächsten Strophe oder zum folgenden Formteil wenig plausibel wirkt (wie z. B. bei Egh₁₄ = w₅ im Übergang vom Ende des ersten zur Melodiewiederholung des zweiten Stollen, wo die Aufzeichnung den Sprung einer None vorsieht, oder bei Egh₁₆ = w₇, wo die Schlusskadenzfloskel, die offensichtlich den Stollenschluss aufgreifen soll, um eine Sekunde zu hoch steht). In Bezug auf derartige Schreiberfehler neigt sich die Waage weder zugunsten der einen noch der anderen Hand. Von beiden Notenschreibern gibt es sowohl Stücke, die wie notiert ‚funktionieren‘ können (gleich, ob sie korrekt oder fehlerhaft sein mögen) bzw. einer ‚funktionierenden‘ Parallelüberlieferung sehr ähneln, als auch Notate, die offensichtliche und massive Fehler enthalten.

Abschließend sei zur Notation in der Eghenvelder-Liedersammlung angemerkt, dass sich bis auf vier einzelne b-Akzidentien (Egh₁, Egh₉, Egh₃₀ und Egh₃₀ = w₁₁), die allesamt in den Aufzeichnungen der Choralhand stehen, keine ficta-Zeichen in der Quelle finden. Eine ähnliche Zurückhaltung im Gebrauch von Vorzeichen trifft man z. B. in den Aufzeichnungen der Wolkenstein-Codices an.

EINE DRITTE HAND?

Das Lied *Wol geczieret stet der plan* (Egh₁₁ = w₂) auf fol. 104v (Abb. 4) nimmt unter den Notenaufzeichnungen eine Sonderstellung ein.³⁸ Zwar ist es in allen Einteilungen der Schreiberhände von Wolfgang Schmieder (1930) bis zu dem hier vorliegenden Beitrag der Choralhand zugeschlagen worden; die Form und Verwendung der

³⁸ Eine dritte Notationshand deutete LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 192 mit Anm. 9 bereits in diesem Zusammenhang an, ohne näher darauf einzugehen.

Notenzeichen aber unterscheidet sich von den übrigen Notaten der Choralhand und schließt Elemente der Mensuralhand ein, wenngleich diese Elemente stilistisch etwas anders ausgeführt sind als die gleichen Zeichen der Mensuralhand. Die Aufzeichnung dieses Liedes, die übrigens genau am Übergang vom Hauptblock der Choralhand zu jenem der Mensuralhand steht, wirkt daher fast wie eine Schaltstelle zwischen den beiden Händen. Die häufigste Notenform ist hier das Punctum in Form einer Semibrevis (wenn auch nicht in der exakt gleichen Form wie bei der Mensuralhand). Verszeilenschlüsse werden, wie bei der Mensuralhand, durch Longen markiert. Ferner haben die Ligaturen eine Gestalt, wie sie bei der Mensuralhand anzutreffen ist. Andererseits findet auch eine Ligatur Verwendung, die sonst nur von der Choralhand eingesetzt wird, sowie eine Bistropa, die ebenfalls für die Choralhand typischer ist.

Ein weiteres auffällig notiertes Stück ist das direkt vorausgehende – und damit das erste des Neidhartkorpus in Egh: *Niemand sol sein traueren tragen lange* (Egh10 = w1; Abb. 13). Vom Schriftbild her gesehen, ist es zwar vollkommen ein Produkt der Choralhand, aber der sehr regelmäßige, genau mit den Hebungen und Senkungen des Textmetrums koordinierte Wechsel von Virga und Punctum lässt eine mensurale Umdeutung der eigentlich rhythmuslosen Hufnagelnoten plausibel erscheinen. Dabei übernimmt die Virga die Funktion einer Semibrevis major mit nach unten gerichtetem Hals, womit sie einen relativ längeren Notenwert annimmt als das Punctum, das dann als Semibrevis minor gedeutet würde. Das Ergebnis entspricht einem Referenzrhythmus, wie er sonst nur bei den drei durchrhythmisierten Stücken der Mensuralhand vorkommt, die auch alle zum Neidhartkorpus zählen.³⁹

Interessanterweise findet sich die fast identische Verteilung von Virga und Punctum zumindest im Aufgesang der parallelen Aufzeichnung des Liedes in der Neidharthandschrift c (c45) (Abb. 14, S. 322). Möglicherweise ist es allein der regelmäßigen Vertonung von betonter mit nachfolgender unbetonter Silbe auf jeweils gleicher Tonstufe zu verdanken, dass das resultierende Schriftbild in Hufnagelnotation an eine mensurale Aufzeichnung eines alternierenden Referenzrhythmus erinnert. Vielleicht nimmt hier die Notation zugleich aber auch eine eher assoziative ‚Wesensverwandlung‘ vor und ist tatsächlich rhythmisch zu deuten. Die Beobachtung, dass bei dieser Aufzeichnung mensurale Hintergedanken durch die Choralnotation hindurchscheinen, bindet jedenfalls die ersten beiden, noch von der Choralhand notierten ‚Neidharte‘ stärker an den Rest des Neidhartkorpus an, als dies ein flüchtiger Blick auf ihr Erscheinungsbild zunächst vermuten lässt.

³⁹ Dieses Lied wurde von Oswald von Wolkenstein in seinem *Ir alten weib* (Kl. 21) zitiert. Siehe MARC LEWON, „Oswald quoting Neidhart“, in: [Blog] *mlewon. Research News from Marc Lewon*, <mlewon.wordpress.com/2014/06/30/oswald-quoting-neidhart>, 14.7.2014.

The manuscript page displays a 'Referenzrhythmus' (reference rhythm) through a series of musical staves. The text is written in a Gothic script, and the music is a form of Choralnotation. The text and music are arranged in two columns, with the text on the left and the music on the right. The text is a prayer or a song, and the music is a simple melody with a steady rhythm. The text is as follows:

Die frau die geong zu rein wasch
 leise got er dem sing got geist
 dem mud dem gefangt us pre-
 nu sing nu sing zu dis sind die
 tag wach se frucht die mal omb
 hunde plus (3m)
 Der wach sprach vom muete
 us das getraue se hm em kot
 gelu vgeclen amement neue
 mem rates gold get reuht sel
 us pm die weckus halt dem ge
 pankla dus mit reue (3m)
 D'wuchse spst get (3m) tne poyr
 ond wost den euen wech gest
 om an den Aechst moym so
 sing us ston aus fustem dem
 (3m)
 Ich sech ich sech in dort her auffe
 garen den luecht tag d heut
 auff gat weck auff den gyt weck
 auff weck auff de wech gyt
 (3m)
 Die frau die geong zu nem liebn
 puelen/ ein halff em chuff em
 muleuang em gefinast so tofn
 om ne pad mundlein d'rang
 Die frau begund in lebleus tne
 lueht/ eher dich her vmb zueg
 liebe mem lieh/ lass traueu so
 achst got wul omb pad ppleyn
 Ich hab d' sprach zu sem liehten
 frau wa hat re wama meist d'
 wagen gestuch in der luecht
 Die singt ston yagd des mo
 gure/ ond dem queln tawe d'
 wachse p eren ppleyn
 (3m)
 Thama d' sem traueu/ tragn lange
 sond das d' vngeluge sine xer gat
 (3m)
 Er muelt re schau and/ geuene/ au
 (3m)
 Dime mag hand uabe sat/ d'
 (3m)
 Des ist muges herz gar seuden
 vach d' ge gruent ston perym

The musical notation consists of a series of staves with notes and rests, indicating the rhythm and melody of the text. The notes are simple, and the rests are clearly marked. The overall structure is a series of short phrases, each with its own musical setting.

Abb. 13: ‚Referenzrhythmus‘ durch umgedeutete Choralnotation in Egh10 = w1 (A-Wn Ser. n. 3344, fol. 104r)
 Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken

178

Dolases schimpfes was ich so zwoare in tag es mynder
 nu wolt got vnd weern sie alle erschlagen las waant es
 mezt mit ein klo/ las gedag der vnder **D**oh icht alle vñ
 dem laude lagen Seit sie was gelitob macht vñ all meid
 mits mympf vñ vnder wie als alle erleiden, das sie all
 veyertag teagen he waibelichten/ reecht als yn der
 kaiser vnder das yetzre las sein gemute **N**ed fast
 so reecht um vber he teagen

45.

Der Sauer Ribell

Neyant sol sein trawen teagen leniger
 Seit das der vngesüge sine zingart
 Must he stannen an den gotine anger
 der in maniger hande plus statt, **D**es ist meng
 hezt seuden rechte es gemiet schon puz vñ
 vñg tal, mit liechten plumen die stand vñ vñg
 lube, der vñldt mit newem laube stöne statt

Das kumpt von dem lust ist worden lunde/ des freuen
 sus die keemen vñgden/ sie freuen here in lunde
 nach fuffem vñde/ wa sie den vñde lang yemgen
 sein/ **S**u wie gar lycht sie zway sturge her mit
 sein gleich gen diesem vñngern maren **S**ie arsten
 magt des reychen vñnters sein

Kaifer

204 No XXXVII
 pro vñt lube

Abb. 14: Choralnotation mit regelmäßigem Wechsel zwischen Virga und Punctum in der Neidharthandschrift c (D-Bsb mgf 779, fol. 178r [= c45])

Foto: © Staatsbibliothek zu Berlin – PK, < <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00009B3900000000> >

Ob wir in einer der zwei bis drei Notationshände Eghenvelder selbst zu identifizieren haben, bleibt vorerst offen. Möglich ist durchaus, dass alle drei Arten der Aufzeichnung von einer Person, vielleicht sogar Eghenvelder selbst, stammen. Eine Erklärung für die in diesem und dem vorangehenden Abschnitt beschriebenen Eigentümlichkeiten der Notation, die uns überhaupt erst zur Trennung verschiedener Hände veranlasst hat, wäre dann vermutlich in den Vorlagen zu suchen, sofern diese in klar unterschiedenen Notationsstilen gehalten gewesen sein sollten: die Sangsprüche in Choral-, die ‚Neidharte‘ in Mensuralnotation. Ein solches Szenario erscheint mir jedenfalls plausibler als die Annahme eines weiteren Schreibers.

ZUR QUALITÄT DER MELODIEAUFZEICHNUNGEN

Hilfreich für die Deutung der Notate ist die Tatsache, dass für die überwiegende Mehrzahl der in der Eghenvelder-Liedersammlung notierten Melodien Parallelüberlieferungen vorliegen und somit eine Vergleichsmöglichkeit existiert: Bei Melodien aus dem Bereich des Spruchsangs finden sich Parallelen vor allem in der Kolmarer Liederhandschrift, bei den ‚Neidharten‘ in erster Linie in der Berliner Neidharthandschrift c.⁴⁰ (Bei den Stücken ohne musikalische Notation liegt übrigens mehrheitlich auch keinerlei Konkordanz vor.) Die Parallelüberlieferungen wirken dabei in fast jedem Fall schlüssiger als die Aufzeichnungen Eghenvelders. In der Regel ist die melodische Gestalt – gewissermaßen die ‚Kontur‘ der Melodie – bei beiden sehr ähnlich. Einige Stücke sind sogar nahezu identisch, andere jedoch unterscheiden sich erheblich. Zwar kann man nicht ohne weiteres postulieren, dass die Fassungen in Kolmar und Neidhart c ‚richtiger‘ sind, besonders zumal Neidhart c keinerlei Schlüssel oder Textunterlegungen enthält und selbst wieder bestimmte Fragen aufwirft bzw. grundlegende Entscheidungen erfordert. In der Regel aber liefern beide Parallelquellen einen kohärenten Notentext, an den man die Eghenvelderschen Fassungen anlehnen und eventuelle Verschreibungen korrigieren kann. Manche Versionen bei Eghenvelder können selbständig stehen, sind eventuell als unabhängige Fassungen deutbar (z. B. Egh1, fol. 100v), präsentieren gelegentlich sogar eine interessantere Melodie (z. B. Egh11 = w2, fol. 104v). In wenigen Fällen jedoch, besonders dort, wo sich die Fassung bei Eghenvelder weit von parallelen Quellen entfernt, ist es praktisch unmöglich zu entscheiden, wo sich in der Niederschrift Fehler eingeschlichen haben könnten und wo eventuell eine eigenständige Fassung anzusetzen ist (Egh27, fol. 112v).

⁴⁰ Für eine genaue Aufschlüsselung aller textlichen wie musikalischen Parallelüberlieferungen siehe LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2).

ZUR BLOCKBILDUNG UND ZUM NEIDHART-KORPUS

„Daß die Anlage des Ganzen nicht ohne Plan und Bedacht erfolgte“⁴¹, stellte schon Lomnitzer in Bezug auf die Organisation der Eghenvelder-Liedersammlung fest. Einen gewissen Plan bei dieser Abfolge der Stücke⁴² zeigt die Tatsache, dass das Liederbuch mit einem Block religiöser Stücke beginnt, was als würdige Eröffnung für eine solche Sammlung angesehen werden konnte und so auch in anderen Liederhandschriften (wie den Wolkenstein- und Beheim-Codices) anzutreffen ist. Unter den mehr oder minder deutlichen Binnenstrukturen tritt das Neidhart-Korpus in Stellung, Notation und Autor- bzw. Gattungsordnung am deutlichsten hervor: Das geschieht einerseits dadurch, dass das Gros der ‚Neidharte‘ in der Handschrift ebenfalls als ein Block zusammensteht. Dieser Neidhart-Block aus den sieben Liedern Egh10 (= w1) bis Egh16 (= w7) steht dabei anonym in der Quelle, während drei der fünf verbleibenden ‚Neidharte‘, die weiter hinten notiert wurden, mit der Autor- bzw. Gattungsordnung ‚Neidhart‘ versehen wurden.

Andererseits ist der Block der sieben Neidhartlieder durch die bereits erwähnten Notationseigentümlichkeiten hervorgehoben: Fast alle ‚Neidharte‘ wurden von der Mensuralhand notiert; komplett mit einem musikalischen Rhythmus versehene Stücke befinden sich nur in diesem Œuvre. Neben den Konsequenzen, die diese Feststellung für die Aufführungspraxis (eine pointiert rhythmische Interpretation?) und für die Deutung solcher Neidhartlieder im 15. Jahrhundert hat (Tanzlieder?), markiert der gemeinsame Notationsstil die betreffenden Lieder (Egh12 = w3 bis Egh16 = w7) als zusammengehörend. Zugleich verweist dieser vom Rest der Sammlung abweichende Notationsstil in Verbindung mit einem einheitlichen Layoutprinzip, bei dem der zweite Stollen des Aufgesangs jeweils als Textblock unter dem ersten Stollen geschrieben wurde, auf eine gemeinsame Vorlage der Liedgruppe hin, die sich zugleich von den Vorlagen der Sangsprüche unterscheidet.

LIEBHARD EGHENVELDER UND DIE MUSIK

Nachdem die Biographie des Liebhard Eghenvelder nicht die Laufbahn eines Musikers offenbart und seine Liedersammlung gerade in Bezug auf die Notation Zweifel an fundierteren musikalischen Kenntnissen aufkommen lässt, stellt sich unweigerlich die

⁴¹ Ebda., 216; dort auch Näheres zum Aufbau und zu einer geplanten Reihenfolge des Liederbuchs im Detail.

⁴² Siehe die im Anhang enthaltene tabellarische Übersicht.

Frage nach Eghenvelders Beziehungen zur Musik und danach, welchen Stellenwert sie in seinem Leben einnahm. Abgesehen von der Liedersammlung, die nach 1435 wohl nicht mehr in seinem Besitz war, befanden sich nach Auskunft seines Testaments nur zwei weitere Codices in seiner Bibliothek, die wahrscheinlich musikalische Notation enthielten – in beiden Fällen handelte es sich dabei aber um gregorianischen Choral: Zu Codex 27 seiner Bibliothek ist im Testament vermerkt: „Item ain pettpüchel in pergamen, als Regal pleter noten geschrift, darin XV gradus vnd ander vil oraciones [...]“⁴³ – in dieser Handschrift standen gemäß Rudolf die Gradualpsalmen 119–134, die offenbar mit Choralnotation versehen waren. Die andere musikalische Handschrift, der Codex 28, war „ain Cantual ains Gradual“, also ein mit Choralnotation versehenes lateinisches Messbuch.⁴⁴ Da Eghenvelder in seinem Testament zu diesem Codex anmerkte, „[von] meiner hanntgeschrift“⁴⁵, läge somit zumindest ein Hinweis darauf vor, dass er selbst das Schreiben von Noten beherrscht haben könnte. Abgesehen von seiner Liedersammlung scheint sich jedoch kein weiteres umfangreicheres – zumal weltliches – musikalisches Œuvre in Eghenvelders Besitz befunden zu haben – mit Ausnahme eines Liedes, das sich im Codex 18 seiner Testamentsliste befindet.

Es wurden bislang nur drei Bücher in heutigen Bibliotheken identifiziert, die einst zu Eghenvelders Kollektion gehört haben müssen. Eines davon ist der hier behandelte Wiener Codex. Ein weiterer, Codex 11 seines Testaments, liegt heute in der Stiftsbibliothek Klosterneuburg und enthält geistliche Erbauungsliteratur (A-KN 486). Der dritte ist besagter Codex 18, der sich in der Brüsseler Bibliothèque Royale befindet (B-Br 8879–8880). Darin enthalten sind neben geistlicher, deutscher Literatur zwei Seiten mit persönlichen Niederschriften zu historischen und politischen Ereignissen der Jahre 1451–1453, die auf fol. 24v von einem dreistrophigen deutschen Lied abgeschlossen werden, das nach Aussage der Überschrift für den Einzug von König Ladislaus Postumus in Wien verfasst wurde (Abb. 15; Umschrift und Übersetzung siehe Anhang).⁴⁶

Leider enthält die Aufzeichnung keine Melodie und war auch nicht für die Eintragung von Noten eingerichtet – von daher unterscheidet sie sich in Erscheinungsbild und Funktion deutlich von Eghenvelders Liedersammlung. Das Lied steht hier im Kontext der politischen Ereignisse, die auf den umliegenden Seiten geschildert werden, und es folgt sogar ein weiteres, lateinisches Gedicht in leoninischen Hexametern, das hierauf Bezug nimmt, ja kritisch Stellung dazu bezieht. Die Beschäftigung mit

43 RUDOLF, „Bibliothek“ (wie Anm. 20), 76.

44 Ebda.

45 Ebda.

46 Auf das Lied (Reimschema: 4a 2a+2a 4bw // 5c 2c-2c 4bw) folgen lateinische Hexameter, abgeschlossen von einem Distichon.

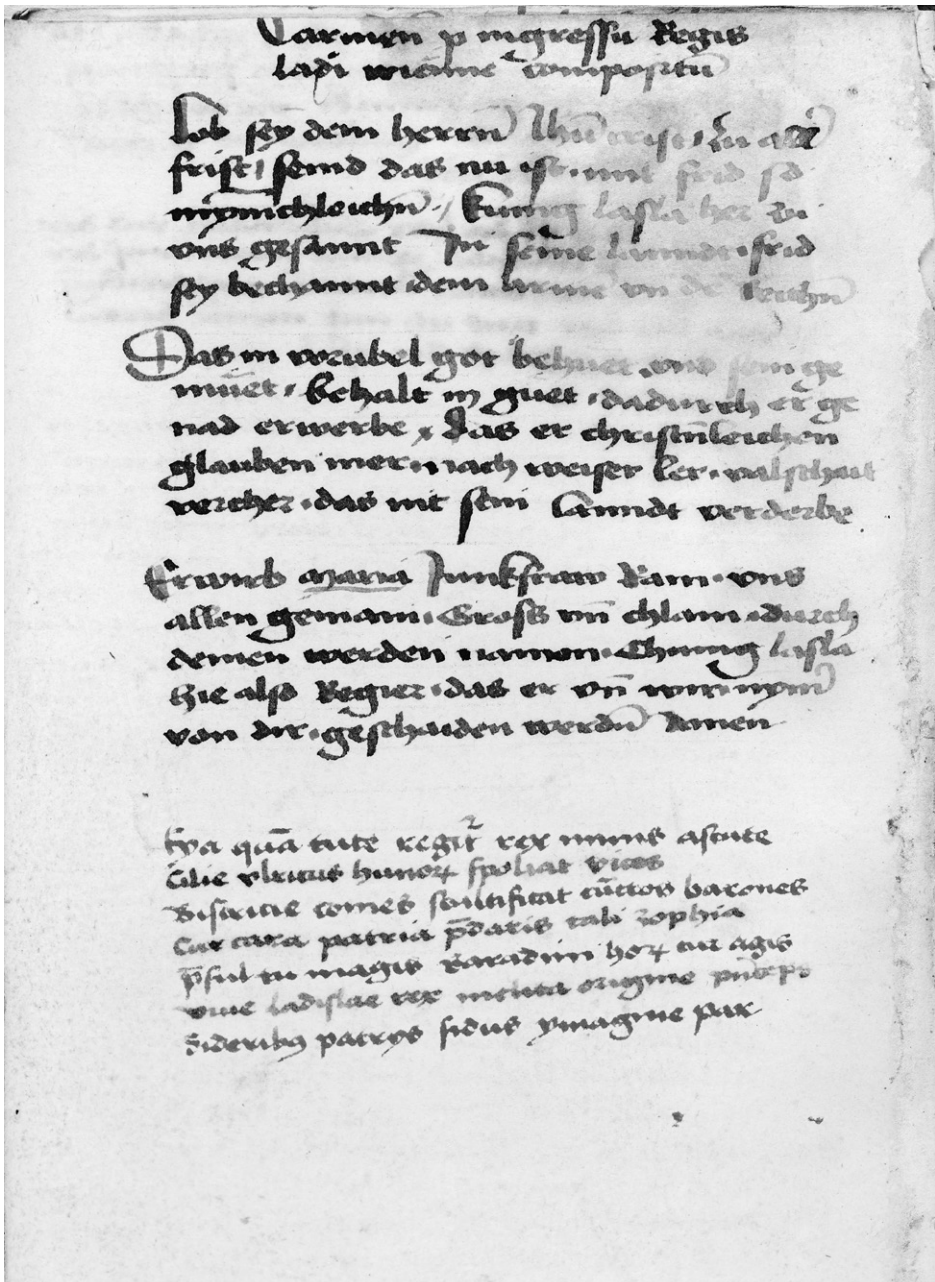


Abb. 15: Liebhard Eghenvelder, *Carmen* auf König Ladislaus Postumus (B-Br 8879–8880, fol. 24v)
 Foto: © Bibliothèque Royale, Brüssel

dem deutschen Lied bzw. Sangspruch scheint demnach in Eghenvelders späterem Lebensweg keinen großen Platz mehr eingenommen zu haben: Die Liedersammlung stand ihm vermutlich nicht mehr zur Verfügung, und keines seiner weiteren Bücher scheint substantielle Liedaufzeichnungen enthalten zu haben. Es ist an dieser Stelle jedoch zu relativieren, dass allein aus dem Testamentseintrag zu Codex 18 auch nicht ersichtlich ist, dass sich darin ein deutsches Lied befindet, was so auch für die übrigen Codices nicht ausgeschlossen werden kann. Vielleicht stand ihm ja auch eine nicht im Testament aufgeführte Loseblattsammlung mit jenen Aufzeichnungen zur Verfügung, welche ursprünglich die Vorlagen für die Liedersammlung gebildet hatten, die er dann für die Rukkendorfer ins Reine schrieb.

Sehr wohl mag Eghenvelders Leben auch in späteren Jahren von Musik durchdrungen gewesen sein, wenngleich es sich dabei vermutlich vor allem um geistliche Musik gehandelt haben dürfte: Immerhin befand sich Choralnotation in zwei seiner Handschriften, und die Gottsleichnamsbruderschaften, zu deren einer Eghenvelder in Pressburg gehörte, waren üblicherweise neben der Organisation von bestimmten Festen und Prozessionen auch mit der Ausrichtung von geistlichen Spielen betraut – allesamt Veranstaltungen also mit musikalischen Komponenten. Der Einsatz für religiöse Belange mag in dieser Hinsicht musikalische Interessen überlagert haben.

Eghenvelder war offensichtlich kein professioneller Musiker und hat sich mit Musik allenfalls nebenher beschäftigt. Das bezeugen die erhaltenen Notate seines Liederbuchs, gleich, ob sie von ihm selbst angefertigt wurden oder ob er sich dafür Hilfe von außen holen musste. Damit steht er im 15. Jahrhundert nicht allein da, wie andere erhaltene deutsche Liederbücher belegen, die nicht von Berufsmusikern, sondern von Studenten an deutschen Universitäten während ihrer Studienzeiten angefertigt wurden⁴⁷, darunter z. B. das Lochamer-Liederbuch aus Nürnberg, das in Leipzig begonnene Schedelsche Liederbuch, das anonym verfasste Rostocker Liederbuch aus der Universität der gleichnamigen Stadt sowie gegen Anfang des folgenden Jahrhunderts die Aufzeichnungen des Bonifacius Amerbach aus Basel. Im Falle des Hartmann Schedel ist – abgesehen von seiner umfangreichen, mehrstimmigen Liedersammlung – nichts über ein gesteigertes musikalisches Interesse in seinem späteren Lebensweg bekannt. Das Lochamer-Liederbuch wurde von einem Frater Jodocus de Windsheim wohl ebenfalls während seiner Studien in Nürnberg angefertigt, jedoch existieren aus seiner späteren, vermutlich geistlichen Laufbahn keine weiteren musikalischen Überlieferungen. Drei lateinische geistliche Kontrafakturen, die sich unter den Nachträgen der Sammlung befinden, könnten dabei noch von einer beginnenden Hinwendung

⁴⁷ Zu den deutschsprachigen studentischen Liedersammlungen siehe REINHARD STROHM, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, 493–501.

zum geistlichen Leben des musikinteressierten Jodocus zeugen und somit eine gewisse Parallele zu Eghenvelders darstellen. Insofern wäre Eghenvelders hier postulierte ‚Abwendung‘ vom volkssprachlichen Lied durchaus typisch für einen akademischen Lebensweg im 15. Jahrhundert: Ein starkes Interesse für Musik stellt zu Studienzeiten eine angemessene Beschäftigung dar – nach den Studienjahren und mit Einsatz des ‚Berufslebens‘ aber reduziert sich diese Leidenschaft.

Auffällig ist bei Eghenvelders Sammlung gegenüber anderen, etwas später angefertigten Liederbüchern, dass sich keinerlei Ansätze für die Aufzeichnung von Polyphonie finden und die gesammelten Genres allesamt aus dem Bereich der Sangspruchdichtung und des Minnesangs (im weiteren Sinne) stammen, während der Bereich des „Gesellschaftsliedes“, das für die bürgerlichen Sphären dieser Zeit so bedeutend ist, komplett ausgespart bleibt.⁴⁸ Das nur zwanzig Jahre später entstandene Lochamer-Liederbuch vollzieht, obwohl es nur neun mehrstimmige Lieder enthält, eine Hinwendung zur Polyphonie: seien es die durchwegs mehrstimmigen Instrumentalaufzeichnungen im hinteren Teil, die z.T. einstimmige Entsprechungen im vorderen Teil der Sammlung haben, oder seien es Verweise auf einen mehrstimmigen Zusammenhang durch Notation oder Beischrift.⁴⁹ Auch das Rostocker Liederbuch enthält neben den einstimmigen Liedern, die ähnlich wie beim Lochamer-Liederbuch gelegentlich einen polyphonen Kontext erahnen lassen, zumindest einige mehrstimmige Stücke, und das Schedelsche Liederbuch besteht sogar fast ausschließlich aus dreistimmigen Liedaufzeichnungen.

Freilich erfährt die Mehrstimmigkeit im deutschsprachigen Lied frühestens bei Eghenvelders älterem Zeitgenossen Oswald von Wolkenstein systematische Verwendung – es scheint also, dass die zwanzig Jahre zwischen Eghenvelder und Lochamer eine kritische Phase darstellen, in der sich das polyphone bürgerliche Lied entwickelt, allmählich verbreitet und in die privaten, studentischen Sammlungen Eingang findet. Somit ist die Sammlung Eghenvelders einerseits zukunftsweisend, indem sie als eine der ersten überhaupt den Reigen persönlicher studentischer deutschsprachiger Liedersammlungen anführt (mit der Option auf spätere ‚Reinschrift‘ für die Rukkendorfer), andererseits retrospektiv, weil das darin enthaltene Œuvre ganz der traditionellen einstimmigen höfischen Sphäre entnommen wurde.⁵⁰

Allem Anschein nach ist die Eghenvelder-Liedersammlung vor allem ein Produkt eines besonderen sozialen Gefüges im 15. Jahrhundert, das über die Sammlung von

48 Siehe dazu LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 191.

49 Zur Einschätzung der Notation und des polyphonen Zusammenhangs einstimmiger Liedaufzeichnungen im Lochamer-Liederbuch siehe die Kommentarteile von LEWON, *Lochamer-Liederbuch* (wie Anm. 35).

50 Auf den konservativen Charakter des Repertoires wies RAINER, „Nachleben des Minnesangs“ (wie Anm. 1), 128 ausdrücklich hin.

Lyrik eine kulturelle Identität in stadtbürgerlichen, humanistisch-universitär gebildeten Kreisen zu schaffen suchte. Die Hinzufügung von musikalischer Notation könnte den Wert solcher Sammlungen noch gesteigert haben. Es ist dieser Kontext, der seinen Teil zur Entstehung der Liedersammlung und ihrer konkreten Gestalt beigetragen haben dürfte und somit auch bei der Interpretation der Niederschriften Beachtung finden sollte. Hinzu kommt im Falle Eghenvelders die Rolle eines externen Auftraggebers, nämlich Jörg Rukkendorfers. Entgegen Lomnitzer und Rudolf nehme ich nicht an, dass die Liedersammlung in ihrer heutigen Form Eghenvelders private Sammlung war⁵¹, sondern eine Abschrift für seine Gastgeber in Hainburg. Dafür spricht, dass die Niederschrift nicht schon zu Studenienzeiten in Wien, sondern erst in den Jahren darauf in Hainburg im Hause der Rukkendorfer stattfand, ferner die physische Verbindung mit der vorausgehenden *Österreichischen Chronik*, die Eghenvelder in Gemeinschaftsarbeit wohl für die Rukkendorfer kopierte (siehe Anm. 4), sowie der Verbleib der Handschrift bei den Rukkendorfern kurz nach ihrer Fertigstellung.

Auswahl und Reihenfolge der Stücke mögen vielleicht auf Eghenvelders persönlichen Geschmack zurückgehen, die Gestalt der Abschrift aber lässt wohl den Auftraggeber durchscheinen. Ich entwerfe hierzu folgendes – zugegeben hypothetisches – Szenario: Eghenvelder hatte während seiner Studienzeit in Wien eine private, lose Blattsammlung oder ein kleines Büchlein von Liedern und Liedtexten zusammengestellt, wie das in diesen Kreisen im 15. Jahrhundert üblich werden sollte. Die Rukkendorfer interessierten sich für diese Sammlung und baten um eine geordnete Eintragung in jene Handschrift, die Eghenvelder für sie mit der *Österreichischen Chronik* begonnen hatte. Dabei legte Eghenvelder ein einheitliches Schema an, das auch einen Melodieeintrag für jedes Lied einschloss. Eventuell hatte er aber für seine privaten Zwecke vornehmlich die Liedtexte gesammelt, verfügte demnach nicht zu allen Liedern auch über den zugehörigen Notentext, so dass er sich für viele Stücke im Nachhinein um die Besorgung der Noten kümmern musste. Das würde die bis heute bestehenden Lücken erklären. Gesetzt den Fall, dass Eghenvelder die Notate zu den Liedern selbst vornahm, so war er im Umgang mit den Texten und deren Einrichtung offensichtlich vertrauter als mit der Eintragung der zugehörigen Melodien. Hätte die genaue Kenntnis der Notenschrift zu seinen persönlichen Fertigkeiten gezählt oder er auch nur einen externen Experten für die Notate hinzugezogen, dann wären die Notate wesentlich einheitlicher, zeitnaher, zuverlässiger und vollständiger gewesen als sie es jetzt in der Liedersammlung sind. Andererseits scheint es Teil des humanisti-

51 Vgl. dagegen LOMNITZER, „Eghenvelders Lieberbuch“ (wie Anm. 2), 193; RUDOLF, „Liebhard Eghenvelder“ (wie Anm. 3), 97.

schen Selbstverständnisses, vielleicht auch ein Wunsch nach Vollständigkeit gewesen zu sein, die Texte um ihre zugehörigen Melodien zu ergänzen. Ähnliches lässt sich an den oben genannten Liederbüchern (Locham und Schedel) sowie den Wolkenstein-Codices erkennen, die ebenfalls nicht unbedingt Gebrauchssammlungen sind, sondern ein kulturelles Gut bewahren und ein hohes Bildungsniveau des Sammlers demonstrieren sollen. Dass die zweite Entstehungsschicht geplanter und routinierter wirkt, bei konsequenter Betitelung der Stücke, jedoch fast ohne Notation, könnte sich mit diesem Szenario erklären lassen: Demnach hätte Eghenvelder zunächst all die Stücke eingetragen, zu denen ihm Noten in irgendeiner Form vorgelegen hatten. Erst in einem zweiten Anlauf trug er – nun mit neuem planerischen Schwung – den Rest der Sammlung ein, sicher mit der Absicht, die Noten später zu ergänzen.

EGHENVELDERS LIEDERSAMMLUNG: EIN ZEUGNIS STUDENTISCHEN UND BÜRGERLICHEN MUSIKLEBENS IM WIEN DES 15. JAHRHUNDERTS

Um die Betrachtungen zu Eghenvelder und seiner Liedersammlung abzuschließen, soll der eingangs für die Sammlung konstatierte ‚Sitz im Leben‘ neu beleuchtet werden. Bereits Rainer machte deutlich, dass die Sammlung – bei „stark konservative[r] Tendenz nach Überlieferung und Bewahrung“⁵² – für den Ort und die Zeit ihrer Entstehung charakteristisch ist: Auf der einen Seite steht das großbürgerliche Streben nach Sammlung höfischer Lyrik (Spruchsang), nach Aneignung traditioneller höfischer, zugleich aber „verbürgerlicher“ (Rainer) Formen des Minnesangs (vor allem in der Gattung Tagelied) und das Interesse an religiöser Didaxe, die, wenn man von Eghenvelders späterem Lebenslauf auf seine Studienzeit rückschließen darf, für ihn nicht nur gesellschaftlicher Trend, sondern auch persönliches Anliegen war.

Auf der anderen Seite steht das Neidhart-Korpus, dessen Verbindung mit dem österreichischen Raum und ganz konkret der Stadt Wien⁵³ bereits vom ursprünglichen Autor, dem Minnesänger „Neidhart“, im 13. Jahrhundert herrührte. Offenbar wech-

52 RAINER, „Nachleben des Minnesangs“ (wie Anm. 1), 128 (auch für das Folgende).

53 Ein starker Wien-Bezug der Eghenvelderschen ‚Neidharte‘ wird von LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 215 bekräftigt, zudem von RAINER, „Nachleben des Minnesangs“ (wie Anm. 1), 128 in Bezug auf die Liedinhalte der ‚Neidharte‘ und die Neidhart-Denkmäler konkretisiert: „Diese gewichtige Neidharte-Sammlung [...] scheint nicht zuletzt auch mit einem gewissen lokalen Interesse angelegt worden zu sein [...]: Zentrum der in den Liedern gebotenen Schwankgeschichten ist zumeist die Stadt Wien. Somit stellt die Quelle auch ein bedeutendes Zeugnis der Wiener Neidhart-Tradition neben dem sogenannten Neidhart-Grab am Stephansdom und den der Neidhart-Thematik zugeordneten Fresken im Haus Tuchlauben 19 [...] dar.“

selte er im Laufe seines Lebens (wie Liebhard Eghenvelder selbst) vom bayerischen in den österreichischen Raum über, was zahlreiche Ortsnamen und die Hinwendung an Herzog Friedrich II. von Österreich in seinem Werk bezeugen.⁵⁴ Dass die Stadt Wien sich als ein Rezeptionszentrum Neidhart'scher Lieder etablierte, ist in der Folge vor allem einem „Neidhart Fuchs“ zu verdanken, der Anfang des 14. Jahrhunderts (wohl zwischen 1325 und 1334) am Wiener Hof tätig war, Neidhartlieder aufführte und neue Lieder im Stile Neidharts verfasste.⁵⁵ Er wurde im berühmten Neidhart-Grab aus dem 14. Jahrhundert am Stephansdom beigesetzt (oder vielmehr dorthin zu einem späteren Zeitpunkt umgebettet). Bei einer Öffnung des Grabes im Jahre 2000 wurden Reste von Gebeinen zweier Männer gefunden, die auf das frühe 13. bzw. das frühe 14. Jahrhundert datiert werden konnten; vielleicht handelt es sich dabei sogar um die sterblichen Überreste beider Neidharte.⁵⁶ Die Beliebtheit Neidhart'scher Themen und Liedinhalte bezeugen die Fresken eines Festsaaes, die fragmentarisch bis heute im Haus Tuchlauben 19 in Wien überdauert haben und Szenen aus Neidhartliedern enthalten⁵⁷, sowie eine von Gertrud Blaschitz und Barbara Schedl erstmals publizierte Tuschezeichnung, für die eine Entstehung im studentischen Umfeld der Wiener Universität um 1365/75 vermutet wird, mit Figuren aus Neidhartliedern⁵⁸, womit zugleich eine Verbindung zu Eghenvelders Wiener Milieu hergestellt ist, aus

54 Für Details zu Neidharts Leben und vermutlichen Wirkungsbereichen siehe GÜNTHER SCHWEIKLE, *Neidhart* (Sammlung Metzler 254), Stuttgart 1990, 57–64, bes. 58 f. und 63.

55 Zu Neidhart Fuchs und der Neidhart-Legende schrieb noch recht vage, aber zusammenfassend SCHWEIKLE, *Neidhart* (wie Anm. 54), 64–68. Neue Erkenntnisse, Daten und erheblich konkretere Details, die Neidhart Fuchs, sein Wirken in Wien und sein Grab betreffen, finden sich bei RICHARD PERGER, „Neidhart in Wien“, in: GERTRUD BLASCHITZ (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild* (Medium Aevum Quotidianum, Sonderband 10), Krems 2000, 112–122.

56 Eine detaillierte Dokumentation dieser Untersuchung findet sich in dem in Anm. 55 genannten Sammelband (darin bes. FRIEDRICH DAHM, „Das ‚Neidhart-Grabmal‘ im Wiener Stephansdom. Untersuchungen zur Bau- und Restauriergeschichte“, 123–155; KARL GROSSSCHMIDT, „Die Skelettreste des Minnesängers Neidhart von Reental und dessen Epigonen Neidhart Fuchs. Eine Identifizierung“, 156–170; GERTRUD BLASCHITZ, „Das sog. Neidhart-Grabmal zu St. Stephan und andere Dichtergräber“, 171–188).

57 Eine genaue Beschreibung der Fresken findet sich bei GERTRUD BLASCHITZ/BARBARA SCHEDL, „Die Ausstattung eines Festsaaes im mittelalterlichen Wien. Eine ikonologische und textkritische Untersuchung der Wandmalereien des Hauses ‚Tuchlauben 19‘“, in: *Neidhartrezeption* (wie Anm. 55), 84–111.

58 Ebd., 92 und 110 (Abb. 9). Eine erste, erhellende Interpretation der Wiener Tuschezeichnung findet sich bei BURGHART WACHINGER, „Neidhart-Schwänke im Bild“, in: DERS., *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*, Berlin 2011, 146–148. Vgl. MARC LEWON, „Neidhart in Vienna“, in: [Blog] *Musikleben – Supplement: News and byproducts from the research project „Musical Life of the late Middle Ages in the Austrian Region (1340–1520)“*, <<http://musikleben.wordpress.com/2013/07/22/neidhart-in-vienna>>, 14.7.2014.

dem vermutlich auch sein Neidhart-Korpus stammt. Von daher verweist der Neidhart-Block in seiner Liedersammlung nicht notwendigerweise auf eine besondere Vorliebe Eghenvelders für dieses Repertoire, sondern in erster Linie auf seine besondere Beliebtheit und Verfügbarkeit in Wien, speziell im Umfeld der Universität.

Rainer stellte ferner eine inhaltliche Nähe der in Eghenvelders Sammlung enthaltenen Neidhartlieder zur Stadt Wien fest, und tatsächlich ist das dort überlieferte Neidhart-Repertoire stark lokal geprägt: Von den insgesamt zwölf ‚Neidharten‘ erwähnen sieben Landstriche oder Ortschaften, die Österreich und in den meisten Fällen die Stadt Wien oder das Wiener Umland betreffen, darunter neben der häufigen Erwähnung der Stadt Wien selbst sowie einzelner Orte innerhalb der Stadt (z. B. Burg, Brücke, Bürgerhaus) auch Zeiselmauer, das Marchfeld, Leobendorf, Königstetten, die Region Tulln und das Land Österreich. Es gibt aber noch subtilere Bezüge, die sich zwischen den Liedinhalten und der Stadt Wien herstellen lassen, darunter z. B. die im Haus Tuchlauben 19 zur Darstellung gebrachten Themen: Tanz, Dörperkampf und ‚Spiegelraub‘ durch den Dörper Engelmar finden sich sowohl bei Eghenvelder als auch an den Wänden von Tuchlauben 19. Das Neidhartlied Egh15 (= w6) und das freilich nicht mehr von Eghenvelder selbst, sondern von späterer Hand (vielleicht der des Wiener Pfarrers Jörg Schrat, des späteren Besitzers der Handschrift), mit Sicherheit aber in Wien nachgetragene Lied Egh31 (= w12) sind beide besonders auf das nahe Wiener Umfeld und die Stadt selbst fokussiert; sie enthalten jeweils einmal einen Dörpernamen, der sogar im namensinflationären Neidhart-Ceuvre nur selten vorkommt: „Schnabelrausch“ (= Schwätzer). Ein weiterer, noch seltenerer Name, nämlich „Gumprecht“, scheint im ebenfalls stark auf das Wiener Umfeld konzentrierten Lied Egh13 (= w4) auf. In allen drei Liedern tritt jeweils auch der Spiegelräuber Engelmar auf. Die drei Dörpernamen finden sich aber ebenfalls in der erwähnten Tuschezeichnung aus dem Umfeld der Wiener Universität wieder. Es erscheint daher plausibel, dass das Wissen um diese Neidhart'sche Lied- und Motivgruppe mit der erwähnten Dörper-Konstellation den Hintergrund für diese Zeichnung bildet. Die Eghenvelder-Liedersammlung und die Stadt Wien, vielleicht sogar die Universität, rücken somit dicht zusammen.

Ein weiterer Aspekt sei hier abschließend thematisiert: Neidharts Lieder weisen eine starke Verbindung zum Tanz auf – und das in vielerlei Hinsicht: Zunächst lassen sich direkte Bezüge über die Liedinhalte herstellen, die häufig vom Tanz handeln oder Tanzszenen beschreiben. Zum anderen erinnern die oft eingängigen Melodien mit ihrer zumindest in den späten Melodiequellen meist syllabischen Vertonung sowie die tendenziell mensurale Notation in einem alternierenden Rhythmus in der

Eghenvelder-Liedersammlung (aber fast nur dort!) an Tanzmusik.⁵⁹ Aber auch die Tatsache, dass einige Tanz- und Festsäle im Alpenraum des 14. und 15. Jahrhunderts (nicht nur Tuchlauben 19 in Wien) mit Neidhart-Fresken versehen wurden, rückt die Neidhart-Lieder in die Nähe von Tanzveranstaltungen. Von diesen Überlegungen ist jedoch nicht zwangsläufig darauf zu schließen, dass alle ‚Neidharte‘ zur Zeit Eghenvelders ‚Tanzlieder‘ im eigentlichen Sinne des Wortes waren (s. o.). Dabei ist die Konzentration rhythmischer Notation in den Neidhart-Liedern bei Eghenvelder als Hinweis darauf zu deuten, dass selbige (im Gegensatz etwa zum Spruchsang) im 15. Jahrhundert tendenziell als rhythmisiert aufgefasst wurden – ein Umstand, dem Eghenvelder (oder bereits seine Vorlagen?) eventuell durch entsprechende Notation gerecht zu werden suchte. Dort, wo Neidhartlieder gewisse Tanzszenarien vor dem inneren Auge des Publikums entstehen lassen, sind klangliche Assoziationen zu Tanzmusik, wie sie ein ‚Referenzrhythmus‘ bieten könnte, vielleicht sogar hilfreicher als eine durchgängig tanzbare Vertonung, bei der die Liedinhalte dem rhythmischen Moment untergeordnet werden und ihm zumindest teilweise zum Opfer fallen müssen (womit nicht ausgeschlossen sei, dass im Wien des 15. Jahrhunderts nicht auch auf ‚Neidharte‘ getanzt worden sein sollte).

Wenngleich nach dieser Neubewertung der Eghenvelder-Liedersammlung das darin enthaltene Neidhart-Korpus das vielversprechendste Beschäftigungsgebiet bleibt, sollte die Sammlung stets in ihrer Gesamtheit wahrgenommen werden: Sie ist eine wichtige Quelle, deren musikalische Notate – cum granu salis interpretiert und entsprechend behutsam korrigiert – einen wertvollen Beitrag zum Verständnis der Entwicklung einer Musikkultur in gebildeten Wiener Kreisen des 15. Jahrhunderts, zumal im studentisch-universitären Milieu⁶⁰, liefert und uns obendrein mit einigen vielversprechenden Melodien versorgt, derer wir ohne den Sammeltrieb eines Liebhard Eghenvelder entbehren müssten.

59 Eingehend hierzu LEWON, „Vom Tanz im Lied zum Tanzlied?“ (wie Anm. 35).

60 Hierzu siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von SUSANA ZAPKE.

ANHANG

HULDIGUNGSGEDICHT AUF LADISLAUS POSTUMUS (1453)

Carmen *pro* ingressu Regis
Ladislai wienne compositum

Lob sey dem herren Jhesu crist ·
Zu aller frist / seind das nu ist ·
mit frid so mynnichleichen ·/
Kunig lasla her zu vns gesannt
Jn seine lanndt · frid sey bechant ·
dem armen vnd dem reichen

Das in vor vbel got behuet ·
vnd sein gemuet · behalt in guet ·
dadurch er genad erwerbe ·
das er christenleichen glauben mer ·
nach weiser ler · valschait vercher ·
das nit sein lanndt verderbe

Erwirb Maria Junkfraw Rain ·
vns allen gemain · Gross vnd chlain ·
durch deinen werden namen ·
Chunig lasla hie also Regier ·
das er vnd wir · nymer von dir ·
geschaiden werden Amen

Lied, geschrieben für den Einzug
des Königs Lasla zu Wien:

Lob sei dem Herrn Jesus Christus zu aller
Zeit, da nun mit so lieblichem Frieden
König Lasla zu uns her gesandt wurde
in seine Lande: Friede halte Einzug für den
Schwachen und den Mächtigen.

Möge Gott ihn vor Unglück bewahren
und seinen Geist gesund erhalten, damit er
Gnade erfahre, so dass er den christlichen
Glauben auf gelehrter Grundlage verbreiten
und falsche Lehren fernhalten möge,
damit sein Land nicht zugrunde gehe.

Maria, reine Jungfrau, erwirke durch deinen
edlen Namen für uns alle zusammen, ob
schwach oder mächtig, dass König Lasla hier
solchermaßen regiert, dass er und wir niemals
von dir getrennt werden. Amen.

Eya quam tute regit[ur] rex nimis astute. / Cilie vlricus hunorum spoliat vicos. / Bistricie comes stultificat cunctos barones. / Cur cara patria predaris tali zophia? / Presul tu magis varadim horum cur agis? / Viue, Ladislæ rex, inclita origine princeps, / Sideribus patrys sidus ymagine par.

Ei, wie sicher regiert der König von so außerordentlicher Klugheit. / Ulrich von Cilli plündert die Dörfer der Ungarn. / Der Graf von Bistritz narrt alle Barone. / Weshalb wird die geliebte Heimat zum Beutegut, / so wie die Hagia Sophia? / Warum handelst du, Bischof von Großwardein, mehr als deren Bischof? / Du sollst leben, König Ladislaus, Fürst von ruhmvoller Abstammung, / Gestirn, den väterlichen Gestirnen ebenbürtig.

Umschrift und Übersetzung nach Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 8879-80 (Eghenvelder Codex 18), fol. 24v. Der Autor und die Herausgeber danken Elisabeth Klecker (Wien) für ihre Hilfe bei der Übersetzung. Erstmals abgedruckt (ohne Auflösung der Kürzel und ohne Übersetzung) bei ROBERT PRIEBSCHE, „Aus deutschen Handschriften der königlichen Bibliothek zu Brüssel I“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 35 (1903), 364–369, 369. – Die Datierung ergibt sich aus den unmittelbar vor dem Lied stehenden Chronikeinträgen, die aus dem Jahr 1453 stammen und in denen auch ein Einzug in Pressburg und eine Rückkehr nach Wien behandelt werden, worauf das Lied sicher Bezug nimmt. Auch muss es, zumal das lateinische Gedicht darunter, nach Bekanntwerden des Falls von Konstantinopel (Ende Mai 1453) geschrieben worden sein, sofern in Zeile 4 (wörtlich: „Weshalb lässt du, geliebte Heimat, dich mit solcher Weisheit/List ausrauben?“) auf die Hagia Sophia Bezug genommen wird. Der Einzug in Pressburg geschah am Freitag vor Conversio Pauli (25. Januar), die Rückkehr nach Wien gibt Eghenvelder als „am Mitichen nach dorothee eodem anno“ an, also nach dem 6. Februar desselben Jahres. – *Bistricia*: das im Nordosten von Siebenbürgen (heutiges Rumänien) gelegene Bistritz (rumänisch Bistrița, ungarisch Beszterce); am 25. Dezember 1453 „erhebt König Ladislaus auf dem Platz Am Hof in Wien den Gubernator Ungarns, Johann Hunyadi, in einer feierlichen Zeremonie zum Grafen von Bistritz in Siebenbürgen“ (FERDINAND OPLL, *Nachrichten aus dem mittelalterlichen Wien. Zeitgenossen berichten*, Wien-Köln-Weimar 1995, 151). *Varadim*: das im heutigen Rumänien gelegene Bistum Großwardein, dessen Bischof Johann Vitéz (ab 1445) zunächst Matthias Corvinus als ungarischen König, später dessen polnischen Rivalen Kasimir unterstützte (siehe *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8, 1773).

TABELLARISCHE ÜBERSICHT ZU DEN INHALTEN DER EGHENVELDER-LIEDERSAMMLUNG

Zählung	Folio	Notation bzw. ‚Hand‘	Layout	Incipit	Komponist, ggf. ,Ton‘	Genre, ggf. Neidhart-Inhalte mit Österreich- und Wienbezügen
Egh1	100v	Choralhand	2. Stollen als Textblock	<i>Gegruset seistu maria du wil raine maid</i>	,Ton des Jungen Meißners‘	Marientlied
Egh2	101r	Choralhand	als Textblock	<i>Kathon ein weiser haiden</i>	Frauenlobs ,Grü- ner Ton‘	Meisterlied
Egh3	101r–v	Choralhand	ausnotiert	<i>Maria ward ein pot ge- sant</i>	Mönch von Salz- burg	Geistliches Tagelied (G46)
Egh4	101v– 102r	Choralhand	ausnotiert (No- ten der Stollen- wiederholung fehlen)	<i>Aus erentreich pforten ward gesendet</i>	Frauenlobs ,Zugton‘	Geistliches Marienlied
Egh5	102v	Choralhand		<i>Ich arm man begund ze chlagen</i>		Wächterlied [Banderole: <i>tagweis</i>]
Egh6	102v– 103r	Choralhand		<i>So wol dem tag der mir von erst ist worden chund</i>	Bremberger [Banderole: <i>prennberger</i>]	Quodlibet
Egh7	103r–v	Choralhand	doppelt unterlegt	<i>Ich wachter sol erwecken den sunder</i>	Peter von Arberg	Geistliches Wecklied
Egh8	103v		doppelt unterlegt	<i>Der tag die wolken hat entrant</i>		Tagelied
Egh9	103v– 104r	Choralhand		<i>Es lag ein chnab bey sei- ner lieben frauen</i>		Tagelied
Egh10	104r–v	Choralhand, teils men- sural	ausnotiert	<i>Niemand sol sein trauern tragen lange</i>	Neidhart (w1)	verhältnismäßig harmloses Dörper- lied

Zählung	Folio	Notation bzw. ‚Hand‘	Layout 2. Stollen	Incipit	Komponist, ggf. ,Ton‘	Genre, ggf. Neidhart-Inhalte mit Österreich- und Wienbezügen
Egh11	104v– 105v	Choralhand, teils mensural	doppelt unterlegt	<i>Wol geczeret stet der plan</i>	Neidhart (w2)	Wendung von klassischem Minnesang zu Dörperlied; Dörperkampf
Egh12	105v– 106r	Mensuralhand	als Textblock	<i>Der swarez doren ist wor- den weis</i>	Neidhart (w3)	Österreich, Herzog von Österreich, Wien, Zeiselmauer
Egh13	106r–v	Mensuralhand	als Textblock	<i>Der uil lieben sumer zeit</i>	Neidhart (w4)	Marchfeld, Leobendorf, Tulln, Gumprecht, Engelmar, Dörperkampf
Egh14	106v– 107r	Mensuralhand	als Textblock	<i>Owe sumer zeit</i>	Neidhart (w5)	Winterklage, klassischer Minnesang; Königstetten, Spiegelraub
Egh15	107r–v	Mensuralhand	als Textblock	<i>Der sunnen glanst uns von dem himel scheint</i>	Neidhart (w6)	Spiegelraub, Schnabelrus, Engelmar, Österreich, Dörperkampf
Egh16	107v– 108r	Mensuralhand	als Textblock	<i>Do man den gumpel gam- pel sank</i>	Neidhart (w7)	Kreuzlied, Erwähnung Kaiser Friedrichs II.
Egh17	108r	Choralhand	als Textblock (Hälfte des Stollen sowie Abgesang ohne Noten)	<i>Weib edler stam</i>	Regenbogens ,Grauer Ton‘	Frauenpreis
Egh18	108r–v		als Textblock	<i>Ein chreuss der lert die iungen sein</i>	Bispe!-Kompi- lation	
Egh19	108v	Mensuralhand	als Textblock	<i>Vreut euch wolgemuten kind</i>	Neidhart (w8)	Minnelied, keine Dörper

Zählung	Folio	Notation bzw. ‚Hand‘	Layout 2. Stollen	Incipit	Komponist, ggf. ,Ton‘	Genre, ggf. Neidhart-Inhalte mit Österreich- und Wienbezügen
Egh20	109r	Choralhand	als Textblock	<i>Mir hat ein wirt geporget</i>	Mülichs von Prag, Langer ,Ton‘	Geistliche Parodie eines Trinkliedes
Egh21	109r		als Textblock	<i>Nu wolt ich gern haben gemach</i>	Klingsors ,Schwarzer Ton‘	Rügelied
Egh22	109v		als Textblock	<i>Mit wizen tuang ein maister xxx roren oder mer</i>	Frauenlobs ,Rohrton‘	Von der Meister Kunst
Egh23	109v– 110v		ausnotiert	<i>Ir frewet euch ir werden stolzen layen</i>	Neidhart (w9) [Rubrik: <i>Neid- hart</i>]	Tanz und Dörperkampf
Egh24	110v– 111r			<i>Der may gar wunnichlei- chen hat</i>	Neidhart (w10) [Rubrik: <i>Neid- hart</i>]	Hosenschwank [Überschrift: <i>dy hosen</i>]; Meissen, Nürnberg, Regens- burg, Bayern, Österreich, Fürst von Österreich, Herzogin von Bayern
Egh25	111r– 112r		ausnotiert	<i>Got gruesse die liebe frauen mein</i>	Frauenlobs ‚Kur- zer Ton‘ [Über- schrift: <i>Barat weiß</i>]	Minnesprüche und Lebensregeln
Egh26	112r		ausnotiert	<i>So wol der tat aller erst ist mir worden kund</i>	Reinmar von Brennenberg, Ton IV [Über- schrift: <i>Brenberger weiß</i> ; vgl. Egh6]	

Zählung	Folio	Notation bzw. ‚Hand‘	Layout	Incipit	Komponist, ggf. ,Ton‘	Genre, ggf. Neidhart-Inhalte mit Österreich- und Wienbezügen
Egh27	112v– 113r	Choralhand	ausnotiert	<i>Ein Junkfrau stolz vor grunem holcz</i>	Muskatblüts ,Hof‘ oder ‚Al- ter Ton‘	
Egh28	113r			<i>Ach got wie lang wie ue wie ant</i>	Muskatblüts ,Hof‘ oder ,Alter Ton‘ [Überschrift: <i>Sub eadem nota</i> als Hinweis auf gleichen ‚Ton‘ wie Egh 27]	
Egh29	113r–v		als Textblock	<i>Wol hin und der mit lieb will fleissen seine tag</i>	Regenbogens ,Briefweise‘	Minnelied
Egh30	113v– 114r	Choralhand	ausnotiert	<i>Wir sollen uns aber freyen gein dem mayen</i>	Neidhart (w11) [Überschrift: <i>Der munich</i>]	Mönchs- oder Kuttenschwank; Tanz, Wien (Stadt, Burg, Brücke, Bürgerhaus)
Egh31	114v– 115r	[von späterer Hand ohne Noten nach- getragen]	ausnotiert	<i>Der winder hat mit suben sachen uns veriaht</i>	Neidhart (w12) [Überschrift: <i>Ein Neydhart</i>]	Krechsenschwank; Zeiselmauer, Schnabelrausch, Engelmar, Wien, Österreich

Graue Felder: ‚Neidharte‘ Zuordnung der ‚Töne‘ und Genrebezeichnungen gemäß LOMNITZER, „Eghenvelders Liederbuch“ (wie Anm. 2), 190f.

JENSEITS VON
MUSIKALISCHEN
REPERTOIRES

Susana Zapke

MUSIKALISCHE BILDUNGS- UND AUSBILDUNGSPROFILE IM WISSENSRAUM WIEN, 15. JAHRHUNDERT

Dokumente zu ihrer Erschließung*

„Quod in malevolam animam non introibit sapiencia,
nec habitabit in corpore subdito peccatis.“
Statuten der Universität Wien (1385)¹

EXPLORATIONSFELDER

Die im Titel enthaltenen Grundbegriffe Bildung, Ausbildung und Wissensraum markieren die drei zum Gegenstand des vorliegenden Beitrags gewählten explorativen Felder. Musikalische *Bildung* verweist auf den Wissensstand der intellektuellen Eliten

* Der folgende Beitrag versteht sich als Teilergebnis des 2009–2012 vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) getragenen und an der vormaligen Kommission für Musikforschung (jetzt Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften angesiedelten Forschungsprojektes *Die Musik in Wien im Umfeld der Universität und des frühen Humanismus, 14.–15. Jahrhundert* (Leitung: SUSANA ZAPKE, unter Mitarbeit von EVA GREIMLER und ANDREA BOTTANOVA). Die Untersuchung beruht auf einem Bestand von ca. 150 ausgewerteten Quellen aus folgenden Sammlungen und Archiven: Österreichische Nationalbibliothek (nur Handschriften; die ebenso bearbeiteten Inkunabelbestände werden hier nicht berücksichtigt), Archiv der Universität Wien, Stiftsbibliothek Melk, Archiv und Bibliothek des Stiftes Klosterneuburg, Archiv der Pfarre St. Michael, Erzbischöfliches Diözesanarchiv St. Stephan, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Pfarrarchiv Weitra und Bibliothek der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Alle hier behandelten Quellen werden auf der Website *Urbane Musik und Stadtdesign zur Zeit der frühen Habsburger: Wien im 14.–15. Jahrhundert* erschlossen, photographisch dokumentiert und in einer kontextuellen Anordnung mit Artefakten, prosopographischem Register und Dokumentarquellen vorgestellt; siehe <<http://www.susanazapke.com/>>, 02.04.2013 (dort weitere Nachweise der für die Untersuchung herangezogenen Hilfsmittel). – Abkürzungen: AFA = PAUL UIBLEIN, *Acta Facultatis Artium Universitatis Vindobonensis, 1385–1416* (Publikationen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Reihe 6: Quellen zur Geschichte der Universität Wien, Abt. 2), Graz-Wien-Köln 1968; RAG = *Repertorium Academicum Germanicum. Die graduierten Gelehrten des Alten Reiches zwischen 1250 und 1550* (Bayerische Akademie der Wissenschaften/Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Gesamtleitung: RAINER CHRISTOPH SCHWINGES, Bern), siehe <<http://www.rag-online.org/>>, 01.06.2011.

1 RUDOLF KINK, *Geschichte der kaiserlichen Universität zu Wien*, Wien 1854, Bd. 2, 74.

im urbanen Zentrum Wien. Mit musikalischer *Ausbildung* sind die unterschiedlichen Formate der Wissensvermittlung an den diversen Bildungsinstitutionen der Stadt gemeint. Mit dem Begriff *Wissensraum*, dem beide vorgenannte Begriffe subsumiert sind, wird – als Ort der Wissensgenerierung und der Wissensvermittlung verstanden – der Rahmen einer allzu eng an eine Institution gebundenen Vorstellung zugunsten einer vielfältigeren und offeneren, aus heterogenen Gruppen und interagierenden Zentren sich konstituierenden Wissensgesellschaft überwunden.² Begriffe wie *Musikbildung* und *musikalisches Bildungsprofil* verweisen wiederum auf die Musik als gesellschaftliches Bildungsgut, auf die Musik als Bestandteil im Leben einer Stadt und einer Gemeinde.

Die musikalischen Bildungsprofile der intellektuellen Eliten und die institutionalisierten Ausbildungsprofile sowohl an der Universität als auch an den diversen ‚Schulen‘ der Stadt Wien sind nicht analog zu setzen, wenn auch beide als Bestandteile eines Prozesses der Produktion und der Dissemination von Wissen zu betrachten sind. Der musikalische Wissensstand der Stadt Wien im 15. Jahrhundert spiegelt sich nur teilweise in den institutionalisierten musiktheoretischen und musikpraktischen Aktionsfeldern wider. Curriculare Regulationen und repertoriale Sanktionen grenzen das vorhandene Wissen zugunsten einer kanonisierten Musikpraxis und einer normierten Musiklehre ein. Das gelehrte Wissen sprengt den Rahmen der institutionellen Normative. Im folgenden Beitrag wird daher auf die Interaktion zwischen den (Musik-) Ausbildungszentren innerhalb und außerhalb sowie auf das urbane Musikleben der Stadt Wien im 15. Jahrhundert einzugehen sein, woraus sich neue Erkenntnisse über die damaligen sozialen Praktiken und die damit verbundenen Mentalitäten unmittelbar ergeben werden.

Von *Lehrprofilen* oder *Bildungsprofilen* im Plural zu sprechen, bedeutet, dass in der Stadt unterschiedliche Formate für unterschiedliche Adressaten erkennbar sind. Diese

2 Die Begriffe *societas*, *communitas*, *congregationes*, die in den Statuten der Universität (1385) immer wieder betont werden, umschreiben die Vorstellung einer plural konstituierten Wissensgesellschaft: „Et ante omnia est opus firmis et certis legibus in Policiis ac Congregationibus, que ex hominibus diversarum Regionum, conditionum et consuetudinum subsistunt, qualis maxime est quelibet Universitas studii litterarum“ (ebda.). Wie von JACQUES LE GOFF (*Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris 2000 [1957, 1985]) und der École des Annales postuliert, werden bei unserer Untersuchung neben den Institutionen insbesondere ihre Akteure, die Intellektuellen, ins Zentrum des Interesses gerückt – *doctores*, *magistri*, *scolares*, *studentes*, *cantores* etc. – und zwar, wie in Rudolfs IV. Stifterbrief von 1365 formuliert, aus den unterschiedlichen Gesellschaftsgruppen (siehe die Gründungsurkunde vom 12. März 1365: „Prelati, Barones, Clerici et Layci, Religiosi et seculares, milites, armigeri, cives burgenses ac ceteri homines [...]“; Archiv der Universität Wien, <<http://scopeq.cc.univie.ac.at/Query/detail.aspx?ID=215392>>) –, zusätzlich ihre Werkzeuge: das Lehrbuch, die Kompilationen und Miscellaneen.

Formate der Musikausbildung, an den Rudolfinischen und Albertinischen Stiftungen wie Universität, Kollegiatstift, Collegium civium sowie Collegium ducale einerseits, den Kloster- und Pfarrschulen andererseits angewendet, können anhand der jeweils überlieferten Quellencorpora nur bedingt nachgezeichnet werden. Schwierigkeiten ergeben sich vor allem aufgrund der unsicheren institutionellen Zuordnung einer Mehrzahl der überlieferten Handschriften sowie des für die meisten Bildungsstätten mangelhaften Quellenbestandes.³ Trotz dieser prekären Ausgangslage möge der folgende Beitrag einen ersten Überblick über die Musik als quadriviale Disziplin im Universitäts- und Schulwesen, über ihre Einbettung in das intellektuelle Profil der Zeit sowie ihre Implikationen für das sozio-kulturelle Gewebe der Stadt Wien vermitteln.

Nach einer vorläufigen Gesamtdurchsicht des Quellenbestandes (s. o.) – in der Mehrzahl Gebrauchshandschriften der Wiener Universität und deren Umfeld sowie jener außerhalb der Stadt mit dieser interagierenden Institutionen wie etwa den Klöstern Melk, Klosterneuburg, Seitenstetten und Mondsee – wird ersichtlich, dass das Bildungs- und Ausbildungsprofil jener Zeit erst aus der Summe eines Netzwerkes unterschiedlicher Zentren und Akteure zu gewinnen ist.⁴ Die Zirkulation von Gelehrten und Lehrschriften weist auf ein breites Wissensspektrum hin, das über die offiziellen Angaben der universitären Lehrpläne hinausreicht. Die Vermittlung der Musiklehre und des damit punktuell angeeigneten Musikrepertoires in unterschiedlichen Kontexten und Funktionen trägt zu einem ebenso heterogenen wie dynamischen Bild bei.

Zwei Aktionsfelder sollen im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele illustriert werden: (1) *Musica speculativa* im Curriculum der Wiener Artistenfakultät; (2) *Musica* als *scientia* und als Praxis im Umfeld der Universität.

Einerseits beschränkt sich die universitäre Musikausbildung auf eine kurze Zusammenfassung der Grundlagen der Musiktheorie – *musica speculativa* –, und zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit den quadrivialen Fächern. Andererseits sind über die Angaben in den Akten der Artistenfakultät (*Acta Facultatis Artium*) und den Bücherverteilungslisten hinaus Indizien vorhanden, die auf eine Erweiterung der musiktheoretischen Grundkenntnisse außerhalb des universitären Lehrplanes und eine

3 Kaum Ergebnisse brachte die Bestandsaufnahme musikalischer Lehrschriften aus dem Augustiner-Chorherrenstift St. Dorothea, der Pfarrkirche St. Michael, dem Minoritenkloster sowie dem Collegium civium.

4 Siehe SUSANA ZAPKE, „Beitrag zur Topographie der Wiener Musikausbildungszentren. Belege in Handschriften und Urkunden des 14. und 15. Jahrhunderts“, in: HELMUTH GRÖSSING/KURT MÜHLBERGER (Hgg.), *Wissenschaft und Kultur an der Zeitenwende. Renaissance-Humanismus. Naturwissenschaften und universitärer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert* (Schriften des Archivs der Universität Wien 15), Wien 2012, 207–231.

Berührung mit der *musica practica* sowohl in der Vermittlung von Repertoires zur Illustration des Lehrstoffes als auch in Verbindung mit den städtischen und universitären Festivitäten und Zeremonien hinweisen.

MUSICA SPECULATIVA IM CURRICULUM DER WIENER ARTISTENFAKULTÄT

Nach dem bisherigen Forschungsstand – ausschließlich auf den Angaben der Fakultätsakten basierend – pflegte die Wiener Artistenfakultät im 15. Jahrhundert, analog etwa zu Paris und Prag, nach der *Musica speculativa secundum Boethium* von Johannes de Muris und in seltenen Fällen das quadriviale Fach nach den fünf Büchern des Boethius zu unterrichten.⁵ Dennoch lässt sich aus dem Überlieferungsbefund der Artistenfakultät und aus den Einträgen der aus dem Umfeld der Universität stammenden Lehrbücher, auch anderer Fakultäten, eine differenziertere Realität gewinnen.

Signifikant erscheint die Tatsache, dass kaum frühe Überlieferungen der *Musica speculativa* von Johannes de Muris aus dem universitären Umfeld vorhanden sind, wie man eigentlich von den Einträgen in den Fakultätsakten erwarten könnte. Eine späte Muris-Überlieferung gehört zwar zum Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek, ist aber eindeutig der Universität Leipzig zuzuordnen: A-Wn 5274, auf 1503 bzw. 1506 datiert und dem Herzog von Sachsen gewidmet, weist im Kolophon u. a. folgenden Text auf: „musica Joannis de Muris, qui appellatur musica rusticorum

5 Den *Acta Facultatis Artium* und dem Artistenregister der Wiener Universität zufolge ist zwischen 1385 und 1525 nur ein einziges Mal Boethius' *De musica* gelesen worden, und zwar 1464 von Magister Johannes de Schiltel. Zur Musiklehre an den europäischen Universitäten des Mittelalters gibt es eine umfangreiche Literatur. Hier eine Auswahl: GERHARD PIETZSCH, „Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“, in: *Archiv für Musikforschung* 1 (1936), 258–292, 424–451, 3 (1938), 302–330, 5 (1940), 65–83, 6 (1941), 23–56, 7 (1942), 90–110, 154–169; DERS., *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim-New York 1971, 26–36, 185 f.; NAN COOKE CARPENTER, *Musica in the Medieval and Renaissance Universities*, Oklahoma 1958; THEOPHIL ANTONICEK, „Musik- und Theaterleben an der Alten Universität“, in: GÜNTHER HAMANN/KURT MÜHLBERGER/FRANZ SKACEL (Hgg.), *Das Alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985* (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2), Wien 1985, 161–176, v. a. 161–168; OLGA WEIJERS, „L'oral et l'écrit dans les universités médiévales“, in: DIES., *Le maniement du savoir. Pratiques intellectuelles à l'époque des premières universités (XIIIe–XIVe siècles)* (Studia Artistarum Subsidia 3), Turnhout 1996, 145–155; JOSEPH DYER, „Speculative ‚Musica‘ and the Medieval University of Paris“, in: *Music & Letters* 90 (2009), 177–204; STEFANO MENGOLZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido von Arezzo between Myth and History*, Cambridge 2010. Zur Muris-Überlieferung siehe ULRICH MICHELS, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 8), Wiesbaden 1970 und CHRISTOPH FALKENROTH, *Die „Musica speculativa“ des Johannes de Muris* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 34), Stuttgart 1992.

parisiensium cantum nescientium in ecclesiis Dei silentium.“ Nach Peuerbachs und Toeklers astronomischen Abhandlungen folgen zwei Fassungen der *Musica speculativa* von Johannes de Muris mit einem Kommentar von Konrad Toekler Noricus: „Musica speculativa a Conrado Norico arcium liberalium academie Lypsensis magistro ordinata atque correcta que multis temporibus fuit obnubilata summo labore et diligentia“ (fol. 124r–136r) und „Musica speculativa per Conradum Noricum finaliter corroborata. Duo tractatus Johannis de Muris lecti sunt in academia Lipsiensi 1503“ (fol. 138r–154r).⁶

A-Wn 4784 aus dem Benediktinerstift Mondsee (ca. 1440–1460) enthält neben aristotelischen Schriften – Ethik-Kommentar, Metaphysik und *Parva naturalia* – die *Propositiones breves* von Thomas Bradwardinus, einen Geometrietraktat, gefolgt von einem kurzen Kommentar zu Muris' *Musica speculativa* (fol. 241r–244r) und einer *Theoria planetarum*. Der Kontext, in dem die *Musica Muris* vorkommt, ist jener des quadrivialen Lehrprogramms.⁷

Erstgenannte Quelle (A-Wn 5274) ist für den Wiener Universitätsbetrieb im 15. Jahrhundert nicht gerade signifikant, doch für die Kontinuität der Muris-Rezeption an der mit Wien eng interagierenden Leipziger Universität sehr wohl aussagekräftig. Zwar bietet auch letztere (A-Wn 4784) keine eindeutigen Indikatoren für eine Zuordnung zur Wiener Universität; dennoch – zumal in Anbetracht der in A-Wn 5161, ebenfalls Mondseer Provenienz, enthaltenen *cedula* (s. u., Anm. 30) – könnte diese Quelle als Lehrexemplar der Wiener Universität angesehen werden.

Für A-Wn 2433, eine Handschrift aus dem 14. Jahrhundert (1300, 1399), sind keine eindeutigen Hinweise auf Wiener, sondern, dem paläographischen Befund nach, auf italienische Provenienz gegeben. Die strukturelle Verwandtschaft mit den vorher angesprochenen Quellen und die Möglichkeit einer Zuordnung zum Wiener Universitätsmilieu rechtfertigen gleichwohl einen kurzen Exkurs.

Die inhaltliche Struktur verweist auf eine im Rahmen des Quadriviums verwendete Lehrschrift. Mehrere Schreiber und die chronologische Breite der Nachträge

6 Noricus, Leipziger Student, der die beiden Fassungen der *Musica speculativa* an der Leipziger Universität gelesen hat. Siehe MICHELS, *Die Musiktraktate* (wie Anm. 5), 23. Im RAG sind unter „Noricus“ und „Conradus Toekler/Toecler“ keine Namen verzeichnet. Siehe auch CHRISTIAN MEYER u. a., *The Theory of Music. Volume VI: Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500. Addenda, Corrigenda* (RISM B III⁶), München 2003, 98 f.

7 Eine zwar nicht aus Wien stammende, aber entsprechend dem Provenienzvermerk Rosenburse (Bursa Wagendrussel) in Wien gebrauchte Quelle, das *Compendium ex artibus pro formandis artis baccalaureis* (A-Wn 5331, fol. 3), um 1415/20 datiert, enthält eine präzise Visualisierung der Struktur der diversen Wissensgebiete bzw. Studienzweige mit Hilfe eines Diagramms. Zwei Blätter und acht kleinere Fragmente wurden bei der Neubindung abgelöst, womit mögliche Hinweise auf weitere potentielle Vorbesitzer, Schreiber und Autoren verloren gegangen sind.

(14.–15. Jahrhundert) lassen auf eine lange Verwendung der Handschrift in unterschiedlichen Lehrkontexten schließen. Von besonderer Relevanz erweist sich hier das – durch zahlreiche Diagramme visualisierte – Exzerpt der *Notitia artis musicae* des Johannes de Muris (fol. 43r–46v)⁸ mit dem Titel *Musica reverendi magistri Iohannis de Muris Parisiensis* und dem gleichen Kolophon wie A-Wn 5274, das allerdings eine andere Hand als jene des Textcorpus hinzugefügt hat. Es folgt ein *Tractatus de additione et subtractione proportionum* (fol. 47r–52v) von gleicher Hand. Die Handschrift enthält vor der *Notitia* die *Canones tabularum Alphonsinarum* von Johannes Danco de Saxonia (fol. 29r–37r), einen *Tractatus de triangulis* (fol. 38r–40r), einen *Tractatus de latitudinibus formarum* (fol. 21v–26v) und die *Perspectiva communis* des Johannes Peckham (fol. 1r–21r). Eine Notiz am rechten Rand von fol. 43r, von der gleichen Hand, die auch zahlreiche Korrekturen im Text vornimmt, verweist auf die gehörten – „auditus sit ibi“ – *lectiones*, gibt aber keine weitere Auskunft über das genaue Milieu, in dem die Quelle verwendet wurde. Für eine eindeutige Zuordnung zur Wiener Universität oder deren unmittelbares Umfeld sind zwar nicht genügend Indizien vorhanden, dennoch weist die kompilatorische Gestalt der Handschrift auf ein universitäres Lernumfeld hin.

A-Wn 5203, um die Mitte des 15. Jahrhunderts (1454) datiert, ist die bisher einzige identifizierte Quelle mit musiktheoretischem Inhalt, die den expliziten Ortsvermerk Collegium civium trägt, womit, anders als im RISM verzeichnet, keineswegs die Universität synonym zu verstehen ist.⁹ Es handelt sich um eine weitere Quadriviums-

8 FALKENROTH, *Die „Musica speculativa“* (wie Anm. 5), 77 und 285.

9 Für die Bürgerschule sind nur wenige Signaturen und Besitzeinträge bekannt. Ob sie vor dem 16. Jahrhundert eine Bibliothek besaß, ist nicht eindeutig feststellbar. Siehe MARTIN ROLAND, *Die Handschriften der alten Wiener Stadtbibliothek in der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1999. Unterrichteten die dortigen Professoren mit eigenen Lehrbüchern? Wurde die zum Teil rekonstruierbare und durch zahlreiche Schenkungen gut dotierte Bibliothek des Kollegiatskapitels zu St. Stephan (*libraria canonicorum*) hierzu verwendet? Im Gegensatz zum Collegium ducale wird das Collegium civium bei Schenkungen und Testamenten kaum erwähnt. Siehe THEODOR GOTTLIEB, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Österreichs*, Bd. 1: *Niederösterreich*, Bd. 2: *Register zum 1. Band* (Mittelalterliche Bibliothekskataloge Österreichs), Wien 1915/1929. Es stellt sich auch die Frage, ob man St. Stephan (oder, wie in den Urkunden auch genannt, das *Collegium ad S. Stephanum*) nicht synonym zur Bürgerschule verwendet hat. Siehe AFA, „Register der Zu- und Ortsnamen“, s. v. „Sankt Stephan“ (601): *Scole, collegium ad S. Stephanum – magistri apud S. Stephanum* etc. Allein ein Ausleihverzeichnis um 1350 ist aus der Bürgerschule bekannt (siehe GOTTLIEB, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, 428–430). Die einzige Studie zur Bürgerschule stammt von ANTON MAYER, *Die Bürgerschule zu St. Stephan in Wien*, Wien 1880. Ferner ALBERT CAMESINA, „Die Maria-Magdalena-Capelle am Stephansfreithof zu Wien und dessen Umgebung“, in: *Berichte und Mittheilungen des Althertumsvereines zu Wien* 11 (1870), 216–294. Die Schulordnung der Bürgerschule aus 1446, im sog. Eisenbuch der Stadt Wien enthalten, ist ebenfalls bei Mayer ediert. Schulbibliotheken sind bezeichnenderweise auch aus anderen Städten,

Kompilation, bestehend aus Traktaten der Astronomie und einer kurzen Fassung der *Musica speculativa* von Muris. Das Kolophon (fol. 24r) von der Hand des Johannes Regiomontanus¹⁰ lautet:

Finiunt Theorice nove per magistrum Georgium de Peuerbach edite; anno Domini 1454¹⁰
Wienne in Collegio Civium finite [durchgestrichen] penultima mensis augusti.

Die Initialen im Ledereinband des Codex, „P[hilipp] E[duard von] F[ugger]“, deuten auf seinen späteren Eingang in die Fugger-Bibliothek hin. Die fol. 128v–131r enthalten eine glossierte Kurzfassung der *Musica speculativa* von Johannes de Muris (Incipit: „Pitagoras artem nobis tradidisse sonorum“, Explicit: „ulterius augmentari“). Das Muris-Exzerpt steht hier bezeichnender Weise nicht neben einem astronomischen, sondern neben Peuerbachs Geometrietraktat *Tractatus sinuum et chordarum* (fol. 124r–128r). Die Handschrift, teilweise von Johannes Regiomontanus selbst geschrieben (fol. 2r–24r: Georg von Peuerbach, *Theorica planetarum cum commentario Schoeneri*), davor im Besitz seines Lehrers Georg Awnpekh (Aunpekh) von Peuerbach, beweist einen engen Zusammenhang nicht nur mit dem Collegium civium, sondern auch mit der Universität.¹¹ Regiomontanus war ab 1450 in Wien als Astronom und Mathematiker tätig. Sein Lehrer Awnpekh, ebenfalls Astronom und Humanist, wirkte ab 1446 in Wien und kehrte nach einem Italienaufenthalt (1448–1451) nach Wien zurück, wo er 1453 zur Graduierung an der Artistenfakultät zugelassen wurde. Möglicherweise stellte Awnpekh Teile der Miscellanea zum Unterricht zusammen. Jedenfalls ist er der Autor der meisten in der Handschrift enthaltenen astronomischen Schriften: ein *Speculum planetarum*, die *Theorica planetarum cum commentario Schoeneri*, eine *Compositio tabulae altitudinis solis*, ein *Tractatus de fabrica instrumenti universalis* sowie ein *Tractatus sinuum et chordarum*.

wie beispielsweise dem ansonsten gut erforschten Ulm, nicht bekannt, Schulschriften, die dort verfasst wurden, dagegen schon. Siehe ULRIKE BODEMANN/CHRISTOPH DABROWSKI, „Handschriften der Ulmer Lateinschule. Überlieferungsbefund und Interpretationsansätze“, in: KLAUS GRUBMÜLLER (Hg.), *Schulliteratur im späten Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften 69), München 2000, 11–47.

10 Zum Stand der mathematischen Fächer und der humanistischen Studien an der Wiener Universität seit der Lehrtätigkeit des Johannes von Gmunden sowie zu Johannes Regiomontans Kenntnissen musiktheoretischer Referenzwerke der Antike und zu seinen eigenen methodologisch innovativen musiktheoretischen Schriften siehe DANIEL GLOWOTZ, „Johannes Regiomontanus (1436–1476) – Musikan-schauung und Weltbild eines Astronomen im 15. Jahrhundert“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 88 (2005), 29–46.

11 Hiermit ist nicht gemeint, dass das Collegium civium als Teil der Universität zu verstehen sei, sondern lediglich, dass beide durch gemeinsame *magistri* und verwandte Organisationsstrukturen eng zusammenhängen.

Welche Vorlagen für die jeweiligen nicht-konkordanten Muris-Exzerpte in A-Wn 2433 bzw. 5203 zur Verfügung standen und ob an der Wiener Universität nach der vollständigen Ausgabe oder nach Exzerpten, wie in den vorgestellten Quellen der Fall, unterrichtet wurde, ist fraglich und aufgrund der prekären Materiallage schwer zu beantworten. Dass im Rahmen des Lehrplans am Collegium civium Muris' Traktat *de musica speculativa* gelesen wurde, ist aufgrund dieses einzigen Beleges annehmbar. Das Fehlen einer Schulordnung oder eines Lehrplans für das Collegium civium vor 1446 (!) erschwert jedoch ihre definitive institutionelle Zuordnung. Eine wichtige Rolle übernehmen in diesem Zusammenhang die lehrenden Personen – siehe Awnpekh oder Regiomontanus –, kam diesen doch in einer nicht endgültig formierten Bildungsorganisation eine relativ breite Gestaltungsmöglichkeit des Unterrichts zu.¹² Jedenfalls lassen sich sowohl der fließende Übergang des Lehrplans zwischen der Bürgerschule und der Universität als auch die Erkenntnis, dass die Bürgerschule als Ort der Handschriftenproduktion fungierte, anhand der kommentierten Muris-Quelle ablesen.

Das asymmetrische Verhältnis zwischen der prominenten Stellung der *Musica Muris* in den Fakultätsakten – Bücherverteilungen am 1. September des jeweiligen Jahres – und dem tatsächlichen Überlieferungsbestand geben Anlass zu der Annahme, dass der offizielle Eintrag eher einen Formalismus – in Anlehnung an das Modell der Pa-

12 Der Fall des Johannes von Gmunden, der als Verfasser universitärer Lehrschriften im Collegium civium bekannt ist, scheint im Hinblick auf die angesprochene Doppelfunktion der *magistri* in weltlichem und geistlichem Rahmen äußerst aufschlussreich. Das Kolophon in A-Wn 2440, fol. 20r lautet: „Hoc kalendarium cum suis canonibus et tabulis compositum est Wyenne per Maigistrum [!] Johannem de Gmunden Canonicum ecclesie sancti Stephani ibidem Et plebanum in Laa. Anno domini 1439° corrente etc“. Eine weitere Datierungsangabe befindet sich auf fol. 69r: „Hec tabula mansionum facta est ad gradum none sphere anno domini 1440“; beides zit. nach FRANZ UNTERKIRCHER, *Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek von 1401 bis 1450* (Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift in Österreich 2), Wien 1971, Text- und Tafelband, II/1, 35; II/2, Abb. 375. Fol. 13v–14r enthalten eine Grafik mit Intervallproportionen. Seitens der Lehrerschaft abgefasste Schriften sind seltener als solche der Schüler; insofern stellt A-Wn 5203 einen Sonderfall dar. Johannes von Gmunden schenkte seine Bücher der Wiener Fakultätsbibliothek und nicht, wie eigentlich zu erwarten gewesen wäre, der Bibliothek an St. Stephan: *Ordinacio de libris et instrumentis magister Iohannis de Gmunden*, 21. September 1443 (Auszug aus den AFA): „Ego magister Iohannes de Gmunden, baccalarius formatus in theologia, canonicus ecclesie sancti Stephani Wienne et plebanus in Laa [...] volo et dispono, quod libri mei infra scripti [...] Item liber in pergamento continens musicam Boecii, cuius principium tercii fo.: civibus id operantibus, cathenetur. Idem fiat de libro continente arismetam Boecii cuius principium tercii fo.: exemplar, ut si quilibet. Item textus physicorum in pergamento, cuius principium tercii fo...“. Die *Musica speculativa* von Johannes de Muris ist in keiner Schenkung oder Testamentsurkunde belegt. GOTTLIEB, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Österreichs* (wie Anm. 9), Bd. 1, 475. Siehe auch RAG, s. v. „Johannes de Gmunden“.

riser Universität, die für die Gründung der Wiener Universität maßgebend war – als eine Realität des akademischen Ausbildungsprogramms widerspiegelt.¹³

Eneas Silvius Piccolominis Bemerkung in Bezug auf das Fach Musik an der Wiener Artistenfakultät unterstreicht ihre untergeordnete Rolle im Rahmen des quadrivalen Unterrichts:¹⁴

Ceterum neque musice neque rethorice neque arismetrice curam gerunt, quamvis metra quedam et epistolas ab illis editas imperite, recitare magistrandum compellant.

Einen zusätzlichen Hinweis, der die Rarität der Muris-Quellen im Wiener Umfeld bestätigt, ergibt die Untersuchung der mittelalterlichen Bibliothekskataloge bzw. der Schenkungen, Testamente und Ausleihverzeichnisse, wie sie von Gottlieb zusammengestellt wurden. In einem einzigen Fall ist die *Musica speculativa* von Muris erwähnt, und zwar im Bücherkatalog des Wiener Dominikanerklosters, A-Wn 260 vom Ende des 15. Jahrhunderts.¹⁵

Neben den bei den Bücherverteilungslisten offiziell erwähnten Muris-Traktaten, die soeben behandelt wurden, konnten weitere Exemplare identifiziert werden, die zusätzliche Erkenntnisse über die verwendeten – sowie über die nicht verwendeten – musikalischen Lehrtexte zulassen. Dies zeigt den breiten Explorationsradius, den die Erforschung der Musiklehre und des musikalischen Wissensprofils der akademischen und geistlichen Gelehrten der Zeit erfordert.

Zu dieser Kategorie der extra-curricularen Belegen gehört die unerwartete Erwähnung einer *Musica Euclidis* im Kontext der medizinischen Fakultät.¹⁶ Auf der Spiegelseite des Vorderdeckels der medizinischen Miszelleen-Handschrift A-Wn 5155 aus der Mitte des 15. Jahrhunderts befindet sich eine studentische *cedula* mit Angabe der Materien, die ein Doktorand der Medizin gehört haben musste, um den *gradus docto-*

13 An der Pariser Universität ist der Überlieferungsbefund identisch. Muris-Quellen zur *Musica speculativa* sind kaum erhalten. Siehe DYER, „Speculative ‚Musica‘“ (wie Anm. 5).

14 MARTIN WAGENDORFER, *Eneas Silvius Piccolomini, Historia Austriacalis* (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores Rerum Germanicarum Nova Series 24, Teil 2), Hannover 2009, 2. Redaktion, 268, 270.

15 Siehe GOTTLIEB, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Österreichs* (wie Anm. 9), Bd. 1, 289. Boethius' *de Musica* ist nur ein einziges Mal erwähnt.

16 Auch die Statuten der Artistenfakultät von 1389 erwähnen im *Titulus VII: De Promovendis ad Gradum Baccallariatus*, ein *primum librum Euclides*, das allerdings auf das erste Buch der *Geometria* hinweist (siehe KINK, *Geschichte der kaiserlichen Universität* [wie Anm. 1], 188 f.). Später, bei der Absolvierung einer *Licentia in artibus*, werden alle fünf Bücher des Euklid verlangt, allerdings ist hier von „irgendeiner“ (*aliquem*) musiktheoretischen und einer arithmetischen Abhandlung die Rede: „*Quinque libros Euclides [...] aliquem librum de Musica et aliquem in Arithmetica.*“ Siehe Statuten der Artistenfakultät, 1389, *Titulus XIV: De Bacallariis presentandis ad Licenciam in artibus* (ebda., 198).

ris zu erlangen. Dabei werden nicht nur die Bestimmungen für den Doktorabschluss, sondern ebenso jene des *licenciatus* und des *baccalaureus* notiert. Die Liste erwähnt unter anderem eine *Musica Euclidis*, die mit „3 groschen“, „4 septim[anae]“ und „16 lectiones“ gekennzeichnet ist.¹⁷

Die *Libri Euclidis* werden als curricularer Stoff sowohl in den *Acta Facultatis Artium*, und zwar gleich in den ersten Jahren nach der Gründung der Universität, als auch im *Liber actorum facultatis medicine* erwähnt.¹⁸ Euklid, wie Muris auch, ist vor allem als Verfasser eines Geometrietraktates bekannt. Seine Schriften über Geometrie bilden einen konstitutiven Bestandteil des quadrivialen Curriculums.¹⁹ Euklid wird darüber hinaus eine Elementarlehre der Musik mit dem Titel *Ai kata mousiken stoicheioseis* zugeschrieben.²⁰ Die Ausgabe der *Antiquae musicae auctores VII* von Marcus Meibom (Amsterdam 1652) enthält eine Euklid zugeschriebene *Introductio harmonica*, die nichts anderes darstellt als die Monochordteilung, die später von Bo-

17 Unvollständige und mangelhafte Transkription bei JOSEPH ASCHBACH, *Geschichte der Wiener Universität im ersten Jahrhundert ihres Bestehens*, Wien 1865, 352.

18 Siehe KARL SCHRAUF (Hg.), *Acta Facultatis Medicae Universitatis Vindobonensis*, 6 Bde., Wien 1894–1912. Schraufs Edition beginnt mit dem Jahr 1399. Für die Jahre davor siehe KINK, *Geschichte der kaiserlichen Universität* (wie Anm. 1), Bd. 2, 156–170. Bei der Bücherverteilung der Artistenfakultät sind die *Libri Euclidis* allerdings nicht durchgehend angegeben. In manchen Semestern kommt Euklid nicht vor. Die Bezahlung für die Lektionen über Euklid an der Artistenfakultät ist mit 6 Groschen höher als die an der medizinischen Fakultät verzeichneten 3 Groschen. Grund dafür ist der Umfang der dafür vorgesehenen Lektionen. Siehe ASCHBACH, *Geschichte der Wiener Universität* (wie Anm. 17), 95 und ANTONICEK, „Musik- und Theaterleben“ (wie Anm. 5), 165.

19 Die Österreichische Nationalbibliothek besitzt insgesamt sechs Exemplare, vier davon aus dem 14.–15. Jahrhundert: A-Wn 5417, 5507, 2367 und 2465. Mit einer Ausnahme (Nordfrankreich) stammen alle aus Italien. Ob einige davon zum Unterricht an der Wiener Universität verwendet wurden, ist nicht zu beantworten. Inhaltlich beschränken sie sich auf Geometrie und Astronomie; ein musikalischer Bezug ist nicht gegeben.

20 Siehe JÜRGEN SCHÖNBECK, *Euklid. Um 300 v. Chr.* (Vita mathematica 12), Basel-Boston-Berlin 2003, v. a. Kapitel 3.2.2 („Beiträge zur wissenschaftlichen Musik“), 92. Der Autor bezeichnet Euklid als Verfasser einer elementaren Musiklehre. Frühe Druckausgaben wie etwa die von Johann Pena, *Euclidis Rudimenta musices. Eiusdem sectio regulae harmonicae Euclides*, Paris 1557, bezeugen das Interesse an Euklids Werk. KARL VON JAN, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig 1895 und MARCUS MEIBOM, *Antiquae musicae auctores VII*, Amsterdam 1652 (Reprint New York, 1977), 23–39. Laut PIETZSCH, *Zur Pflege der Musik* (wie Anm. 5), 26–28 wurden an der Wiener Fakultät die Musikabhandlungen von Ptolemäus, Euklid, Muris und Boethius unterrichtet. Ptolemäus wird erst ab dem 16. Jahrhundert offiziell in den Fakultätsakten erwähnt. Erst in einer Reformationsschrift von 1537 ist von der *Agnoivza* des Ptolemäos und, falls diese nicht vorhanden, von der *Musica* des Boethius die Rede. Zu Euklid an der Wiener Universität siehe CARPENTER, *Music in the Medieval and Renaissance Universities* (wie Anm. 5), 100–102; ASCHBACH, *Geschichte der Universität* (wie Anm. 17), 145; PAUL UIBLEIN, „Verzeichnis der Vorlesungen“, in: *AFA*, 605. Euklid wird in dieser Zeitsequenz meistens als *quinque libri Euclidis* oder lediglich unter seinem Namen erwähnt.

ethius ins Lateinische übertragen und in das 4. Buch seiner *De institutione musica* aufgenommen wurde.

Kurioserweise ist der Zusatz *Musica* in Zusammenhang mit Euklid ausschließlich in diesem einen marginalen Eintrag zu finden. Es kann sich aber auch um einen Irrtum handeln, bei welchem der Schreiber *Musica* statt *Geometria Euclidis* notiert hat. Dennoch zwingt dieser Einzelfall im Zusammenhang mit weiteren Beobachtungen zu der Frage, ob die Angaben der Fakultätsakten nicht ein allzu fragmentarisches Abbild der an der Universität tatsächlich vermittelten Lehrstoffe bieten. Obwohl dies nicht explizit in den *Acta Facultatis Artium* erwähnt wird, ist anhand der aus dem universitären Umfeld überlieferten Quellen zu schließen, dass neben den angeblich verwendeten Traktaten von Johannes de Muris und Boethius möglicherweise andere Lehrstoffe im Umlauf waren.

Derselbe Codex A-Wn 5155 enthält einen interessanten Besitzeintrag: „Erhardus de Trayse“, mit der zusätzlichen Bemerkung, das Buch sei der Rosenbourse geschenkt worden. (Vermutlich stammen die Eintragungen auf der Spiegelseite des Vorder- und Rückendeckels ebenso von seiner Hand.) Selbiger konnte mit dem vollständigen Namen Erhardus Gogker de Traysemawr als Student in den *Acta Facultatis Medicae*, 30. Juli 1470, identifiziert werden:²¹

Ad audiendum supplicacionem duorum magistrorum arcium, medicine baccalariorum, petere volencium, ut presententur domino vicecancellario [...] ut admittantur ad examen pro gradu licencie in medicina [...] et primus fuit Erhardus Gogker de Traysemaw.

Erhardus aus Traismauer hatte nach Absolvierung der Artistenfakultät an der Wiener Universität 1448 als *licenciatus artis*, am 18. Februar 1471 die Licenciaturs *pro gradu licencie in medicina* erworben – ein gewöhnlicher Werdegang, der nicht nur für die curricularen Vorschriften, sondern für das allgemeine Bildungsprofil der Zeit höchst repräsentativ ist. Die Medizinstudenten hatten als Absolventen der Artistenfakultät sowohl musiktheoretische Grundlagen als auch einen vertrauten Umgang mit dem musikalisch-liturgischen Repertoire im Rahmen der universitären Zeremonien im Laufe des Studiums erworben.

Aus den Fakultätsakten sind uns mehrfach Namen von *magistri* der Artistenfakultät, die mit der Lehre der *Musica Muris* beauftragt wurden und später ein Medizinstudium absolvierten, bekannt, wie etwa Hermann Poll, Liebhard Swalb, der bekanntere Thomas Wiener (1487 Rektor der Medizinischen Fakultät, später Kantor an St. Stephan) sowie der polemische Johannes Zeller, künstlerisch und musikalisch

²¹ Siehe *Acta Facultatis Medicae* (wie Anm. 18), Bd. 2, 132, 155, 208, 212.

höchst aktiv und mehrmaliger Dekan der medizinischen Fakultät.²² Die Informationen zu den *magistri* und den ihnen zugeteilten musiktheoretischen Lehrbüchern sind nicht nur in den *Acta Facultatis Artium* vorhanden, sondern auch in Quellen unterschiedlichster Morphologie und Provenienz verstreut. Die Besitzeinträge, Kolophone und die sogenannten *cedulae* enthalten u. a. wertvolle Indizien für das universitäre Einzugsgebiet, woraus Verbindungen sowohl zu geistlichen Institutionen wie etwa den Benediktinern aus Melk und Mondsee und den Augustinerchorherren aus Klosterneuburg als auch zu anderen Universitäten und urbanen Ausbildungszentren ersichtlich werden.²³

Weitere Beispiele mögen diesen Sachverhalt erläutern. Ein erstes Exempel liefert die *Miszellaneen-Handschrift A-Wn 4951* vom Anfang des 16. Jahrhundert (um 1501). Im Kolophon heißt es: „Explicit aritmetica communis. Et scriptus et finitus Wienne per me Jacobum Fynnck hullffman lysensem de drechßhusen anno Domini 1501. In die Sanctorum Innocentium. Laus Deo. W. B. W.“²⁴ Die Handschrift ist in Wien entstanden. Der Name Jakobus Fynnck oder Finck konnte nicht identifiziert werden. Auf fol. 163v befindet sich eine *cedula pro gradu magisterii*, wobei die *Musica Muris* an achter Stelle erscheint. Der Name des zuständigen Magisters ist schwer lesbar. Die Notizen der *cedula*, eventuell von Jakobus Finck selbst eingetragen, beziehen sich auf das Ende des 15. Jahrhunderts, denn die aufgeführten Personennamen unterrichteten zwischen den 90er Jahren des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Die aufgeführten Lektionen (A-Wn 4951, fol. 163v) entsprechen dem Lehrkanon der Artistenfakultät im ersten Studienabschnitt:²⁵

22 Siehe THOMAS MAISEL/INGRID MATSCHINEGG (Bearb.), *Wiener Artistenregister. 1416 bis 1555: Vornamen-Index zu AFA II, III und IV: Nennung in AFA II, III und IV (1416 bis 1555) im Kontext von Prüfung, Graduierung und Verteilung von Vorlesungsthemen*, Wien 2007. Siehe auch <<http://bibliothek.univie.ac.at/archiv/>>, 1.6.2011.

23 Beispielsweise A-M, Fragment CM 874. Circa 60 Handschriften aus Melk sind mit dem Lehrbetrieb der Artistenfakultät verknüpft. Was Mondsee betrifft, steht eine solche Studie noch aus. Siehe CHRISTINE GLASSNER, „Wiener Universitätshandschriften in Melk. Bemerkungen zum Lehrbetrieb an der Artistenfakultät“, in: KURT MÜHLBERGER/META NIEDERKORN-BRUCK (Hgg.), *Die Universität Wien im Konzert europäischer Bildungszentren, 14.–16. Jahrhundert*, Wien 2010, 87–99.

24 Siehe RAG, s. v. „Jakob Finck“ (Worms 1464; Heidelberg 1474, Magister artium). Der in A-Wn 4951 angegebene Ortsname ist weder in AFA noch RAG nachweisbar, aber möglicherweise mit der in der heutigen Gemeinde Seligenstadt (Landkreis Offenbach) gelegenen Wüstung Dreckhausen zu identifizieren, siehe *Landesgeschichtliches Informationssystem Hessen*, <<http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/ol/id/14188>>, 28.03.2013.

25 Siehe RAG, s. v. „Stephan Tanner“ (Wien, ab SS 1490); s. v. „Johannes Lindner“ (Wien, ab WS 1495/96); s. v. „Thomas Han“ (Wien, ab SS 1504); s. v. „Konrad Pschlaher“ (Wien, ab WS 1495/96); s. v. „Jodok Puchamer“ (Wien, ab SS 1497); s. v. „Simon Latz, gen. Lazius“ (Wien, ab WS 1501/02); s. v. „Christoph Kulber“ (Wien, ab WS 1486); s. v. „Wolfgang Mosnawer“ (Wien, ab WS 1497/98);

Ethycorum	A magistro Steffano Tanner
Methaphysica	A magistro Johanne Lindner
De celo et mundo	A magistro Thomae Han
Metheorum	A magistro Conrado Pschlacher
De generacione et corruptione	A magistro ... Schirl
Parva naturalia	A magistro Iodoco Puchamer
Theoricis planetarum	A magistro Simone Lacz
Musicam Muris	A magistro Georgio Iuez...
Thopicorum	A magistro Cristoffero Culber
Perspectiva communis	A magistro Wolfgango Masnauer
4 ^{or} libros Euclidis	A magistro Wolfgango
Latitudines formarum	A magistro Johanne Aicher
Proporciones breves	A magistro Ioanne Sa...n (?)
Arismetricam	A magistro Iohanne Fabri

Die Miszellaneen-Handschrift A-Wn 5182 aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stellt ein typisches Quadriviumsexemplar dar. Die reich glossierte Lehrschrift besteht aus einem astronomischen Traktat und aus einer Kompilation mathematischer und astrologischer Schriften. Fol. 102r/v enthält eine fast identische Tabelle wie der aus Wien stammende Codex A-Wn 4951 mit der Einteilung der mathematischen Fächer, wobei die *Harmonica* (!) an dritter Stelle erscheint. Auf fol. 102v ist die Abbildung der Monochordteilung unmittelbar nach diversen Diagrammen zur Geometrie zu sehen. Da das Hauptinteresse der Lehrschrift der Astronomie gilt, wurde offensichtlich im Rahmen der *lectiones* nur kurz auf die Grundlagen der Musiktheorie eingegangen – ein weiteres Beispiel für die individuelle Gestaltung und der Schwerpunktsetzung des Unterrichtsstoffs.

A-Wn 4951 stellt ein prototypisches Lehrexemplar des quadrivialen Fachunterrichts dar. Auf der letzten Seite nach der *Arithmetica* von Thomas Bradwardinus und von gleicher Hand wurde ein Diagramm mit Intervallproportionen eingetragen (fol. 305r; siehe Tabelle 1). Offensichtlich ging der Stoff der Arithmetik unmittelbar in die Erklärung der Monochordteilung über.

s. v. „Johannes Aicher“ (Wien, ab SS 1500). Ein „Johannes Faber“ konnte nicht identifiziert werden. – Transkription der *cedula* aus A-Wn 4951 auch bei ULRIKE BODEMANN, „Cedulae actuum. Zum Quellenwert studentischer Belegzettel des Spätmittelalters. Mit dem Abdruck von Belegzetteln aus dem 14. bis frühen 16. Jahrhundert“, in: GRUBMÜLLER (Hg.), *Schulliteratur* (wie Anm. 9), 435–499, 497 f.

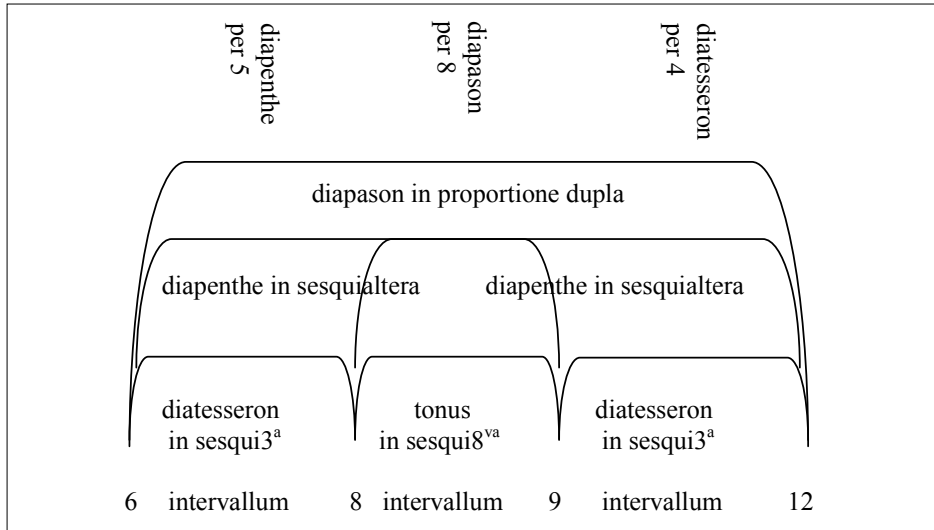


Tabelle 1: Schema der Intervallproportionen nach A-Wn 4951, fol. 305r

Auf fol. 303v weist eine Tabelle auf die mathematischen Wissenschaften hin, wobei an dritter Stelle die *Armonia* (siehe *Musica*) vermerkt ist.²⁶

A-Wn 4953 aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (1466), sowohl strukturell – d. h. in der Organisation der Lehrstoffe – als auch inhaltlich mit A-Wn 4951 verwandt, enthält ebenso die *Arithmetica* von Thomas Bradwardinus, nach deren Explicit eine fast identische Aufzeichnung der Monochordteilung (fol. 61v) wie in A-Wn 4951 nachträglich eingefügt wurde. Links davon werden die Intervallproportionen „Dyattessaron per 4, Dyapason per 8 und Dyapente per 5“ mit Notenzeichen auf einem Fünfliniensystem erläutert – ein prototypisches quadrivales Lehr exemplar wie in den vorhergehenden Fällen.

Die erwähnten Beispiele verweisen auf die genaue Gewichtung und Strukturierung der Lehrinhalte im Rahmen des Quadriviums, insbesondere auf die Positionierung musikbezogener Erklärungen innerhalb der mathematischen Wissenschaften an der Wiener Universität im 15. Jahrhundert.²⁷

²⁶ Die gleiche Aufstellung findet sich in A-Wn 5182, fol. 102r–v. Siehe ZAPKE, „Beitrag zur Topographie“ (wie Anm. 4), 213 f.

²⁷ Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich auf den Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek. Mit D-Mbs Clm 19871 (Wien, nach 1451) hat sich eine *cedula* des Wiener Magisters Christianus Binder (WS 1449/50) mit Angabe von Muris' *Musica* aus dem Jahr 1451 erhalten. „Ego Christianus Binder incepti visitare posiciones in vigilia circumcissionis Domini. Item inceptit audire exercitium in ethicorum in quinta feria ante festum circumcissionis Domini anno domini 1451.“ Auch wegen der

Ein letztes Beispiel eines universitären Lehrbuches mit Hinzufügung einer studentischen *cedula*, aus der die Fächereinteilung und die beteiligten Personen hervorgehen, bietet die Mondseer Handschrift A-Wn 5161. Die Quelle, zwischen 1483 und 1489 datiert, enthält Michael Lochmaiers de Heideck *Speculum philosophiae moralis*.²⁸ Mehrere Nachträge beziehen sich auf das universitäre Milieu, wie etwa die Angabe der *lectiones*, der *magistri* und sogar der vorgesehenen Remuneration. Die Interaktion zwischen dem Kloster Mondsee und der Wiener Universität ist aus einer historischen Notiz²⁹ und einer *cedula pro gradu magisterii* exemplarisch belegt:³⁰

- 9 gr. Methaphisicam a magistro Sixto de Eschenbach
- fl. debet Ethicorum a magistro Leonhardo Frumman licenciato
- 5 gr. Metheororum a magistro Oswaldo de Weickersdorff
- 6 gr. Topicorum a magistro Georio de Grauenbart
- 3 gr. Parva naturalia a magistro ~~Johanne Serti ordinis carmelitorum~~ [durchgestrichen]
a magistro Oswaldo de Weickersdorff [über der Zeile nachgetragen]
- 5 gr. De celo et mundo a magistro St<ephano> Khekh ex Wienna
- 3 gr. De generacione et corrupcione a magistro Gre<gorio> Perger ex Wienna

Angabe „A Magistro Udalrico de Tubingen Musicam Muris et etiam Euclides [sic!]“ ist selbige von Interesse (fol. 39v–40r). Dass die Handschrift aus einem klösterlichen Milieu stammt, beweist folgender Eintrag: „Ego frater Andreas anno Domini 14 [...] evasi accolitus.“ Weitere *cedulae* befinden sich in Quellen aus dem Wiener Dominikanerkonvent, aus Klosterneuburg und aus Melk – geistigen Zentren, die in engster Interaktion mit der Universität standen. Leider sind hierbei keine Musikvorlesungen verzeichnet.

- 28 Eine im Rahmen der schulischen Ausbildung verwendete Quelle, siehe BODEMANN, „Cedulae actuum“ (wie Anm. 25), 494.
- 29 A-Wn 5161, fol. 117v: „Anno incarnate deitatis 1499 feria sexta ante Colomanni nos fratres Florianus Schifer presbyter, Stephanus Rudenberger dyaconus et Georgius Geuspuchler monachus, omnes professi monasterium [!] Manse, ordinis Sancti Benedicti Pataviensis diocesis intitulasi sumus sub magnifico viro magistro Caspar Fridwerger tunc temporis rectore alme universitatis Wiennensis presente magistro Wolffgango Zeiss (?) [...] meo.“
- 30 A-Wn 5161, fol. 128v: „Item sequuntur libri audiendi pro gradu magisterii anno Domini [14]89“. Zitiert nach BODEMANN, „Cedulae actuum“ (wie Anm. 25), 494. – Ein Zeitgenosse des hier genannten Perchinger (siehe RAG, s. v. „Johannes Perchinger“ [Wien, ab WS 1483/84]) und ebenso mit der *Musica speculativa* des Johannes de Muris vertraut, war Michael Gotzmann von Aubing, „prepositus alme Universitatis studii Wyennensis“ (siehe den Eintrag in D-Mu 4° Cod. ms. 743, fol. 25v; neben der *Musica speculativa* befinden sich ein österreichischer Kalender und Auszüge aus Boethius). D-Mu 4° Cod. ms. 752 enthält ebenso eine *Musica speculativa* von Muris (fol. 95r–114r) mit Randglossen von Andreas Perlach. Beide Quellen sind zusammen mit D-Mbs Clm 19850 (datiert u. a. 1447; Vorderdeckel: „Questiones de quolibus disputate Wyene per nostros Fridericum de Eschenbach [...]“, Vorderdeckel-Spiegelseite, Inhaltsverzeichnis: „Abbreviata n[o]t[itia]. musica Muris“) der Wiener Artistenfakultät zuzuordnen.

5 gr. Ewclidem a magistro Wenzeslav ex Wudweis
 4 gr. debet Theoricis planetarum a magistro Wenczeslao ex Wudweis
 5 gr. debet Perspectivam communem a magistro Steffano Keckh ex Wienna
 4 gr. Musicam Muris a magistro Jo<hanne> Per<chinger> ex Wilperg
 2 gr. debet Latitudines formarum a magistro Johanne Perchinger
 2 gr. Proporciones breves a magistro Johanne Per<chinger> ex Wilperg
 2 gr. Arismetricam a magistro Cristoffero Huber
 Exercicia
 Ethicorum a magistro Leon<hard> Frumman
 10 gr. De anima
 10 gr. De generacione et corruptione
 debet 10 gr. Posteriorum a magistro Gregorio Perger ex Wienna

Interessanterweise enthalten die eigentlichen Mondseer musiktheoretischen Quellen keinerlei Hinweise auf das universitäre Milieu. Anders als die theologischen und weiteren Sammelhandschriften für den Lehrbetrieb, lassen die theoretischen Quellen A-Wn 3550, 3571, 3646 und 5160 keine Indizien für eine Interaktion mit Wien erkennen.

Auch wenn der zeitliche Rahmen etwas überschritten wird, bietet A-Wn 4787, ein nach 1522 in Wien entstandenes Autograph von Wolfgang Khainer aus Leoben, u. a. reichliche Informationen zur Struktur des Wiener Bildungssystems im 15. Jahrhundert. Ein zusätzlicher Besitzvermerk auf der Spiegelseite des Vorderdeckels verweist auf das Augustinerkloster St. Sebastian und Rochus. Die Folien 139r, 192r–195r, 200r–202v enthalten schlüssige Angaben zu den akademischen Institutionen der Stadt – inklusive Kodreien und Bursen – sowie der am Collegium ducale und am Collegium civium tätigen Magister.³¹ Die Reglementierung der Honorare und die daraus entstehende Gleichstellung zwischen den Kanonikern von St. Stephan, dem Collegium civium und dem Collegium ducale sind aus einer Notiz unmittelbar vor den Namenslisten zu entnehmen. Ein *Index librorum ad gradum baccalaureatus* gibt den Lehrplan der Jahre 1518–1522 wieder. Die *musica* wird hierbei nicht erwähnt. Dafür enthalten die fol. 101r–110v einen Traktat von Wolfgang Khainer, *Musica choralis*, der in den offiziellen curricularen Dokumenten fehlt. Khainers Doppelfunktion als *canonicus* und als *magister regens* verweist erneut auf die Problematik einer klaren

31 Siehe die übereinstimmenden bzw. komplementären Stellen in A-Wn 14911 (14.–16. Jahrhundert): fol. 1r–40v: *Statuta facultatis artium universitatis Viennensis tempore decanatus Georgii Sternbacher* (1388–1389), fol. 55v–56v: „libri ad gradum baccalaureatus et magisterii audiendi pretiis appositis“. Hier ist von einer *Musica speculativa* die Rede, siehe JOSEF MANTUANI, *Die Musik in Wien*, Wien 1907 (Reprint Hildesheim 1979), 282 (Anm. 4) und ANTONICEK, „Musik- und Theaterleben“ (wie Anm. 5), 164.

Abgrenzung der Funktionen und einer eindeutigen Zuordnung der an beiden Institutionen, Universität und Collegium civium, verwendeten Lehrschriften. Die akademische Struktur entspricht jener von 1365.

Auf fol. 200r ist von einem vom Herzog (gemeint ist Albrecht III.) gekauften Haus beim Dominikanerkloster die Rede – dem Collegium ducale, das dieser mit bestimmten Einkünften für ein Kolleg von zwölf *magistri artium*, darunter ein Baccalar und ein oder zwei Doktoren der Theologie, zu dotieren gedachte.³² Vakante Kollegiaturen sollten die Magister des Kollegs nach eigener Wahl wieder besetzen. Aus den vierundzwanzig Kanonikaten des Kapitels von Allerheiligen und St. Stephan waren acht für die artistischen Magister des Kollegs reserviert, die jedoch nach Erlangung eines solchen Kanonikats aus dem Kolleg ausscheiden mussten. Am Collegium civium lehrten wiederum vier *magistri artium* aus der Universität die *artes liberales*, von denen einer für das Amt des Rektors der Schule an St. Stephan vorgesehen war. Uibleins Angaben, auf den *Acta Facultatis Artium* von 1368 beruhend, stimmen wortwörtlich mit dem Eintrag in A-Wn 4787 überein.

Die Tatsache, dass die *Musica* als Unterrichtsstoff des öfteren bei den Lektionsangaben der Fakultätsakten fehlt, legt die Vermutung nahe, dass das Fach in theoretischer und in praktischer Hinsicht am Collegium civium, wie in A-Wn 4787 vermerkt, teilweise von Lectores unterrichtet wurde. Die universitären Rechnungsbücher bestätigen diese Annahme. Die Remuneration der Dozenten wurde in der Regel von der Universität geleistet, allein die *Musica* wurde zunächst dem freien Übereinkommen überlassen, bis sie später ausschließlich von der Universität vergütet wurde.³³ Diese Annahme würde den Bestand der nach Provenienz und Funktionalität ambivalenten, da nicht eindeutig zuordenbaren Quellen eventuell erklären.

Hinweise auf die Organisationsstruktur der Universität, d. h. Angaben zu den *magistri* der Artistenfakultät und den ihnen zugewiesenen Lehrbüchern sind, wie anhand des exemplarischen Überlieferungsbestands gezeigt wurde, nicht ausschließlich den *Acta Facultatis Artium* zu entnehmen. Gleiches gilt für Informationen bezüglich weiterer institutionalisierter und privater Musiklehrformate und der damit eventuell zusammenhängenden Musikpraxis, die weder in den Fakultätsakten noch in den Schulordnungen spezifiziert, sondern Quellen unterschiedlicher Morphologie und Provenienz zu entnehmen sind.

32 PAUL UIBLEIN, „Die Universität Wien im 14. und 15. Jahrhundert“, in: HAMANN/MÜHLBERGER/SKACEL (Hgg.), *Das Alte Universitätsviertel in Wien* (wie Anm. 5), 17–36, 20.

33 Siehe hierzu die rechtsrelevanten Informationen bei KARL UHLIRZ, *Urkunden und Regesten aus dem Archiv der k.k. Reichshauptstadt und Residenzstadt Wien*, Wien 1901–1902, und die Rechnungen des Kirchmeisteramtes im Erzdiozesanarchiv, KARL UHLIRZ, *Die Rechnungen des Kirchmeisteramtes von St. Stephan zu Wien II*, Wien 1902, xiii.

MUSIK ALS SCIENTIA UND ALS PRAXIS IM UMFELD DER UNIVERSITÄT

Aus dem Umfeld der Universität bzw. ihrer Angehörigen ist ein umfangreiches Konvolut an Gebrauchshandschriften – theoretischer sowie praktischer Natur –, meistens in fragmentarischer Form, überliefert. Die Frage, in welchem Kontext von diesen Quellen tatsächlich Gebrauch gemacht wurde, von wem und zu welchem Zweck sie kompiliert wurden, ist nicht immer genau zu beantworten. Die Besitzeinträge allein garantieren keine sichere Zuordnung, da die einzelnen Akteure an mehreren Bildungsinstitutionen tätig waren, bzw. die Quellen an diversen Orten zirkulierten.

Es stellt sich demnach die prinzipielle Frage: Welche musiktheoretischen, musikpraktischen und welche Repertoire-Kenntnisse besaßen tatsächlich die Wiener *magistri* und Studenten im 15. Jahrhundert? Welche Bildungsprofile sind dabei erkennbar? Wo wurde Wissen generiert und akquiriert? Im folgenden Absatz soll dieser Fragenkomplex anhand einer Auswahl musiktheoretischer und repertorialer Einträge in Quellen aus und über das universitäre Umfeld hinaus näher untersucht werden. Die Zirkulation von Lehrbüchern und Gelehrten erscheint in diesem Zusammenhang besonders signifikant.³⁴ Folgende Fallbeispiele mögen einen ersten Beitrag zur Erläuterung dieser komplexen Situation leisten.

A-Wn 2339, eine Miscellaneen-Handschrift aus dem 13. Jahrhundert, trägt zwei Besitzeinträge des 15. Jahrhunderts: alte Artistenfakultät und Jakob von Wuldorsdorff (ca. 1420–1466), der als Dekan (ab 1439), Rektor der Artistenfakultät (1447), Licenciat der Theologie (1460) und Kanonikus von St. Stephan (erster Nachweis 1461) bekannt ist.³⁵ Die Quelle bestehend aus Hugutios *Magnae derivationes* und einer Reihe musiktheoretischer Exzerpte sowie diversen Eintragungen auf Vorder- und Hinterdeckel stellt ein kurzes Kompendium zu Lehrzwecken dar:

34 Die Zirkulation der Quellen umschließt einen weiten Raum – u. a. Bürgerschule, Klosterschulen, Collegium ducale, St. Stephans-Bibliothek, St. Nikolaus und Bursenbibliotheken, aber auch Zentren außerhalb der Stadt wie etwa Melk, Mondsee und Klosterneuburg sowie die Universitäten Leipzig, Prag und Paris. Das Format ist unterschiedlich und reicht von vollständigen Traktaten, universitären *reportationes* bis hin zu Notizen, wie etwa fragmentarischen Erklärungen zur Mensuralnotation. Zweistimmige Incipits und Skizzen der Guidonischen Hand sind vereinzelt an unerwarteten Kontexten zu finden und zeugen nicht nur von der Vielfalt der Ausbildungsorte, sondern auch von der offenen Gestaltungsmöglichkeit der Lehrinhalte und ihrer Methoden.

35 Siehe SUSANA ZAPKE, „Cod. 2339 und seine Zeit. Überlieferungskontext, Kompilationsgestalt, Funktion und Gebrauch lehrhafter Musiktexte im 14.–15. Jahrhundert“, in: *Codices manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde* 82/83 (2012), 11–26. Der Text ist teilweise über das *Lexicon musicum Latinum* verfügbar, siehe <<http://www.lml.badw.de/info/index.htm>>, 01.06.2011.

Vorderdeckel, Spiegelseite:

Hec summi Dei patria (einstimmig, Neumen in campo aperto)

Consurge, consurge (zweistimmig, Neumen in campo aperto)

fol. 11r–116r Hugutio de Vercellis [*recte* Pisanus], *Liber derivationum*

fol. 116vb Inc.: [T]res sunt cantus in manu, Expl.: inchoatio novi cantus

fol. 117ra <Hermannus Contractus> Inc.: Et [!] terni sunt modi

fol. 117rb–117vb Sequenz *Audi chorum organicum*

fol. 117vb *Sicut malus inter ligna*

Rückendeckel, Spiegelseite:

Dulcis Ihesu memoria (einstimmig, Neumen in campo aperto)

Crimina tollis (einstimmig, Neumen in campo aperto)

Die Tatsache, dass sich im 15. Jahrhundert die Handschrift im Besitz eines Wiener Magisters befand, der gleichzeitig ein Kanonikat in St. Stephan besaß, verweist erneut auf den gemeinsamen Lehrraum der Artistenfakultät und der Kollegiatskirche. Die Zusammenstellung der Quelle entspricht jedoch eher einem schulischen als einem universitären Artes-Lehrplan. Hugutios *Liber derivationum*, eine lexikographische Kompilation, die der onomasiologischen Gliederung statt der etymologischen Analyse, wie von Isidor verwendet, nachgeordnet ist, gehört in den Lehrplan der Stadtschulen. Der Traktat könnte als Bestandteil des Lehrplans oder zumindest auf die verwendete – zum Teil extra-curriculare – Literatur im Umkreis des Collegium civium, der Kollegiatskirche St. Stephan und der Universität interpretiert werden. Die Zuordnung der theoretischen Grundlagen sowie der einstimmigen und zweistimmigen nachgetragenen Kompositionen an den inneren Einbanddeckeln zum gleichen Milieu läge auf der Hand, obwohl hierfür schlagende Argumente fehlen.

Eine repräsentative Quelle, die ebenfalls zu unterschiedlichen interpretatorischen Positionen verleitet, stellt A-Wn 4702, 14.–15. Jahrhundert (10. April 1398, 1400) dar.³⁶ Zwei österreichische Schreiber, *Erhardus* und *Georgius*, konnten für Teile der Handschrift identifiziert werden:³⁷ „Expliciunt naturalia per manus Georii in vigilia palmarum. Anno Domini M^oCCCC^o [1400]. Explicit misticatio rerum naturalium per hystorias positas et per alegorias interpretatas“ (fol. 36r) und „Explicit opus Donati per manus Erhardi Anno LXXXXVIII^o [1398]“, wobei der Schreibername sich nur auf die fol. 73r–84r bezieht. Der Musiktraktat (fol. 86r–90v) aus der ersten

36 MEYER u. a., *The Theory of Music* (wie Anm. 6), 86 (unvollständige Beschreibung).

37 FRANZ UNTERKIRCHER, *Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek bis zum Jahre 1400* (Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift in Österreich 1), Wien 1969, Text- und Tafelband, I/1, 71; I/2, Abb. 256, 271.

Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt von keinem der benannten Schreiber. Vielmehr handelt es sich hier um ein nachträglich eingebundenes Heft, bestehend aus sechs Doppelblättern (zwölf Folien: 85–96), einspaltig geschrieben und kleineren Formats als der Rest des Codex (s. u.). Die Kompilation aus musiktheoretischer Abhandlung, Tonar und musikalisch-liturgischem Repertoire wurde von mehreren Händen zusammengetragen.³⁸ Es folgt eine Zusammenfassung des Inhalts der Handschrift:

- fol. 1r–36r Heinrich von Langenstein (Heinrich von Hessen, Henricus de Hassia), *Misticatio rerum naturalium per hystorias positas et per alegorias interpretatas.*
- fol. 36r–48r *Tractatus de confessione*
- fol. 49r–65v *De accessu missae; Summa de officio sacerdotis; de <septem> horis canonicis; de <septem> sacramentis*
- fol. 66r–72v *Sermo bonus de conceptione BMV ad clerum*
- fol. 73r–84v Donatus, *De partibus orationis*
- fol. 85r Urkundenabschrift, Inc.: Ego Clemens romanus pontifex monstrabo
- fol. 85r/v *Historia Sancti Erasmi presulis*, Inc.: Laudibus magnificis celebret
- fol. 86r–86v *Ad notitiam musicae artis intrare volentibus primo et principaliter necessarium.*
Inc.: Gamaut are bmi. Cafaut. dsolre Elami. Ffaut. Gsolreut Alamire
- fol. 87r Tabelle (Graves, Finales, Acute, Superior acute, Excellentes), Nachtrag oben rechts: extra manum, von gleicher Hand auf der Tabelle: linea, spatium, naturales
- fol. 87v <Hermannus Contractus> Inc.: Ex [sic!] terni sunt modi
Tropus-Nachtrag auf unterem Vierliniensystem: Ach, homo, perpende, fragilis, mortalis et instabilis, quod vitare non poteris mortem quocumque ieris non auffert te sepissime dum vivis libentissime. Ve, calamitatis in die vermis fremet invidie, dum audit flentem animam mortalis essem utinam, quam fortis Christi gladius transfixit et non alius. Heu, nichil valet nobilitas neque sedis sublimitas, nil generis potentia nil rerum affluentia, plus pura conscientia valet mundi scientia.
- fol. 88v Inc.: Ad maiorem musicae artes perfectionem alios. Prototypische Melodien, Tonar, siehe MICHEL HUGLO, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison* (Publications de la Société Française de Musicologie, III/2), Paris 1971, 427.
Marginalie, mit Fortsetzung auf fol. 89r (von gleicher Hand): Alia notarum est longa, alia brevis, quedam vero semibrevis. Item longarum notarum

³⁸ Transkription der fol. 86r–90v in: *Thesaurus Musicarum Latinarum*, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/ANOTDS_MVNB4702.html>, 1.6.2011.

- alia est trium temporum, alia duorum, nota longa in sua proprietate duorum (sic!) temporum debet esse. Nota brevis, que simpliciter ponitur [...]. (Übersetzung: „Eine der Noten ist die Longa, eine andere ist die Brevis. Es gibt auch eine Semibrevis. Entsprechend besteht eine der drei langen Noten aus drei Schlägen, die andere aus zwei. Die Longa muss an und für sich zwei [!] Schläge lang sein. Die Brevis ist die, die einfach [für die ein Schlag] gesetzt wird.“)
- fol. 89v Marginalie unterhalb der 7. Textzeile: habet plures differentias finales
Marginalie: illam surrexit tuus filius predulcis Virgo virginum non moriturus amplius enim laudemus Dominum quiavobis fat propicium
- fol. 90v Nachtrag am oberen Rand: *Ave Dorothea rosa sponsa Christi generosa paradisi versanas rosa castitatis [...]* [auch belegt in F-G 182, 9; 15. Jahrhundert].
Inc.: Benedictus Dominus
Inc.: Octavus secundo respondens in medio tali tenore concluditur dixit deus Domino [...] a dextris meis
Marginalie: De tono, qui dicitur tonus peregrinus non tamen, quod apud modernos non sit usitatus, sed propter differentie specialitatem
Inc.: Tali modo vocis sono cantabitur hic peregrinus
Inc.: In exitu Israel de Egipto domus Iacob
- fol. 91r [Fortsetzung] Ne gemma confessorum. N [Name offengelassen] pontifex ave dulcis spes [...]
- fol. 91v Marginalie: de martiribus Kyrie eleyson. Orbis factor rex eterne eleyson Christe, quod lux es mundi dator vite eleyson. Noxas omnes nostras Deus eleyson, Pascale lux et origo lucis summe Deus eleyson. Redemptor hominum
- fol. 92v Sanctus Rector celi immortalis, nos conserva lux solaris, qui es creator rerum et initium. Deus pacis et amator, vere legis indagator, egris medellam confer et solacium. Pater, qui es summum bonum, nobis confer vite donum petentibus spiritum paraclitum. Vgl. *Analecta Hymnica* 47, 319 (Nr. 292).
- fol. 93r–94r *Puer natus est de virgine; Katherine solempnia celebrat ecclesia* [einstimmig]; *Benedicamus Domino* [zweistimmig]
- fol. 94v Marginalie: Chorus TTT Chorus TTT Chorus incipiat et nos sileamus demo
(Gesangs-)Texte ohne Notation: *Iubar lucis in offense; Dulces lignum adoremus dulces clavos honoremus; Gaudia pudicia florenus mundicia*
- fol. 95r (Gesangs-)Texte ohne Notation: *Rex Oswaldus ab Anglorum regno regnis* [Hand 1]; *Ave virgo gratiosa* [Hand 2]; *Ympnus sancte Dorothee* [Hand 3]
- fol. 95v Neumennotation auf Vierliniensystem: *Salve celi digna mitis et benigna quae*

es Christi flosculus [einziger Beleg lt. Datenbank *In Principio – Incipit Index of Latin Texts*, Brepols Publishers: A-Z 334, Vorderdeckel-Spiegelblatt] / *Salve Christi cella nobis/Vale pulchrum lilium/Virgo mater virgo pia virgo dulcis o Maria exaudi preces omnium*

Inc.: Stella maris o Maria tum dignare naufragantes in via nos solvare

Marginalie (Inc.): Martir egregie Deo dilecte ad te clamavi voces tuas [...]

fol. 96r Federproben

fol. 97r–114r *Sermo de Passione Domini* (*Sermones* für die Festivitäten wurden im Rahmen des Theologiestudiums von den Magistern selbst gehalten, beispielsweise im Jahre 1407: „[...] fuit congregatio facta magistrorum in theologia ad ordinandum et distribuendum sermones fiendos in festivitibus [...]“, siehe PAUL UIBLEIN, *Die Akten der Theologischen Fakultät der Universität Wien [1396–1508]*, Wien 1978, Bd. 1, 12)

fol. 115r–120r leer

Welchem Milieu die Quelle zugeordnet werden kann, scheint fraglich. Für ihre Verortung im Umfeld einer weltgeistlichen oder monastischen Institution, der Bürgerschule oder der Universität sind keine zwingenden Indizien vorhanden. Die *Misticatio* und die Grammatik ließen sich sowohl im Lehrplan der Universität als auch der Bürgerschule einordnen: theologisches Studium und Triviumslehrplan. Die weiteren theologischen Exzerpte und die Predigt weisen ebenfalls auf ein geistliches Milieu hin.

Der musikbezogene Teil (fol. 85/86r–96r) – musiktheoretische Erläuterungen auch im Bereich der Mensuralnotation und der polyphonen Praxis und liturgische Repertoireüberlieferung – nimmt eine isolierte Stellung im Überlieferungskontext ein. Die Tatsache, dass die zwölf Folien ein kleineres Format als der Rest der Handschrift besitzen (220 gegenüber 227 mm Höhe), liefert einen wichtigen Hinweis auf unterschiedliche Provenienz. Die Präsenz eines musikalisch-liturgischen Repertoires ist nur bedingt in Zusammenhang mit dem musiktheoretischen Teil zu deuten. Jedenfalls scheinen die fol. 85r–96r als Kompendium sowohl zu Lehrzwecken als auch zur praktischen Anwendung bei besonderen kirchlichen Festivitäten verwendet worden zu sein.

Die dominierende Stellung der auf die heilige Dorothea bezogenen Texte und Gesangsstücke (fol. 90v und fol. 95r) ließe eine Verbindung zu dem von Albrecht V. im Jahr 1414 gegründeten Augustiner-Chorherrenstift St. Dorothea leicht herstellen. Damit läge mit dieser Handschrift die erste erhaltene musiktheoretische wie repertoriale Quelle aus dem Dorotheenstift vor. Da das Kloster jedoch im Jahr 1786 durch Kaiser Joseph II. aufgelöst und sein vollständiger Bibliotheksbestand an die Hofbibliothek übertragen wurde, mangelt es an endgültigen Argumenten für eine

Zuordnung zu St. Dorothea. Wann und zu welchem Zweck fol. 85r–96r aus A-Wn 4702 mit den anderen Teilen zusammengebunden wurden, ist nach dem jetzigen Forschungsstand nicht zu beantworten.³⁹ Der Originaleinband aus dem 15. Jahrhundert spricht jedoch für eine frühe Kompilation der unterschiedlichen Teile.

Denkbar wäre ebenso die Provenienz des musikalischen Teils aus der Kanonikerbibliothek bzw. aus der Kantorei von St. Stephan, welche aber auf keine unmittelbare Verbindung zur Bürgerschule schließen lassen. Für eine Zuordnung zur Kantorei, zum Kantor oder zum Subkantor spricht die bezeichnende Kompilation aus Antiphonen, Hymnen, Sequenzen und musiktheoretischen Grundlagen. Die Statuten von St. Stephan (1436) und die Schulordnung (1446) verweisen auf die Pflicht des Kantors bzw. des Subkantors: „[...] weiters auch die respons vund ymynos an die tavl notirn sy auch lernen sequenzen vund die manum“.⁴⁰ Das musikalisch-liturgische Repertoire (*cantus figurativus*) singen und schreiben sowie die Guidonische Hand (*manus*) zu erlernen, gehört zu den Grundlagen des Musikunterrichts.⁴¹ Die Indikationen der Schulordnung stimmen weitgehend mit dem Inhalt von A-Wn 4702 überein. Die Schüler waren verpflichtet, beim Gottesdienst zu singen, d. h. bei drei Ämtern am Tag – nach der Prim, der Terz und der Sext – sowie bei den Tagzeiten anwesend zu sein: „und ze den zwayen ampten sullen täglich gegenwurtig sein vier und zwaynzig Schuller, vund zu den hohen ambt, vund ze der Vesper Schuller, so der meist gesain mag, doch hinder dreyzzen nit.“⁴² Kantor und Subkantor waren für die Vermittlung des Repertoires zuständig.

A-Wn 2339 und 4702 sind ihrer Morphologie nach verwandt. Beide Quellen enthalten prototypische Schriften des Musikunterrichts und verweisen auf ein geistlich geprägtes Milieu. Die Beziehung zur Universität ist bei A-Wn 2339 allein über deren Besitzeintrag gegeben. Die Aneignung einstimmigen und mehrstimmigen liturgischen Repertoires, die Erlernung der Grundlagen der Solmisation sowie ein kurzer Einblick in die Grundbegriffe der Mensuralnotation weisen in Richtung auf eine praxisorientierte Lehre, die sich zwar nicht mehr im Rahmen des quadrivialen Un-

39 Die Ausarbeitung dieser Fragestellung folgt in der geplanten Monographie: SUSANA ZAPKE, *Urbane Musik und Stadtdesign zur Zeit der frühen Habsburger, Wien 14.–15. Jahrhundert* (i. V.).

40 HANS BRUNNER, *Die Kantorei bei St. Stephan in Wien. Beiträge zur Geschichte der Wiener Dommusik*, Wien 1948, 9–12, 11.

41 Zu den Aufgaben des Kantors und zur Musikpflege im Metropolitankapitel gibt eine Urkunde vom 16. März 1365 ausführlich Auskunft. Siehe *Musik im mittelalterlichen Wien. Katalog der 103. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien*, redigiert von ADELBERT SCHUSSER, Wien [1986], 69, Katalognr. 36 (KLAUS LOHRMANN, leider ohne Angabe der Signatur und des Aufbewahrungsortes). HERMANN ZSCHOKKE, *Geschichte des Metropolitan-Capitels zum heiligen Stephan in Wien*, Wien 1895, 84–91; MANTUANI, *Musik in Wien* (wie Anm. 31), 285.

42 BRUNNER, *Die Kantorei* (wie Anm. 40), 9.

terrichts einordnen, aber auch nicht aus dem Umfeld der universitären Ausbildung ausschließen lässt. Beide Quellen sind in einem gemeinsamen Wissensraum zwischen St. Stephan, Bürgerschule und Universität angesiedelt. Das Gelehrtenprofil und die Eigenständigkeit als Wissenskompilation sind beiden Quellen gemeinsam.

Wegen ihres primär praxisorientierten Inhaltes stellt sich der Fall bei A-Wn 15044 ähnlich dar. Die mit den Datumseinträgen 13. Juli 1414 und 17. Juni 1421 versehene Quelle sei hier lediglich zum Vergleich ihrer Typologie mit den vorangegangenen herangezogen. Als Sammelhandschrift stellt sie unterschiedliche Materien aus dem Lehrkanon der *artes liberales* samt der Vermittlung theoretischen und praktischen Musikwissens zusammen und weist somit ein singuläres Merkmal der Lehrschriften aus dem Umfeld der Universität auf.

Nach einem Kommentar zu den kirchlichen Hymnen (fol. 11r–118v), zwei Seiten mit leeren Fünfliniensystemen (fol. 119r–120r) und den *Disticha Catonis* (fol. 122r–165v) folgt eine Darstellung des Tonsystems (fol. 120v), der Traktat von Hermannus Contractus (fol. 166r–v, Incipit: „Ter terni sunt modi“, Explicit: „comprehendere noticiam“) sowie ein Solmisationstraktat (fol. 166v–169r, Incipit: „Gamaut i. amaut“, Explicit: „inspicias hoc dictum prius“). Die acht melodischen Formeln (fol. 169r) – „Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis“, gefolgt von den Angaben „primus“, „secundus“, „tertius“, „quartus“, „quintus“, „sextus“ – dienen zur Erlernung der Psalmodie. Die musiktheoretischen Grundlagen stehen in diesem Fall in einem trivialen Überlieferungskontext. Berührungspunkte mit dem Curriculum der Artistenfakultät sind nicht unmittelbar gegeben. Dennoch ist, wie bei den vorangegangenen Beispielen, ein universitäres Bildungsumfeld nicht a priori auszuschließen.

Dem Explicit und dem Kolophon sind die Datierung und der Name eines bisher nicht näher identifizierten Schreibers, Johannes Schulten, zu entnehmen: „Explicit commentum ymptorum completum sub anno Domini M^oCCCC^o decimo quarto in die beate virginis Margarete post vesperam circa septimam horam“ (fol. 118v; 13. Juli 1414) und „ffinitus est liber vere scriptor vult precium habere per Iohannem Schulten anno Domini M^oCCCC^oXXI feria septima ante festum Iohannis Baptiste“ (fol. 165v; 17. Juni 1421). Ein weiterer Besitzvermerk zitiert einen Notar in der Diözese Kammin in Schlesien: „possessor huius libri vocatur dominus Johannes Wesval perpetuus notarius caminensis diocesis Imperiali auctoritate“ (fol. 165v). Später ging das Exemplar an die Bibliothek des Deutschen Ordens in Wien. Auf die bezeichnende, jedoch in diesem Rahmen nicht weiter auszuführende Zirkulation von Quellen und Gelehrten zwischen Schlesien und Wien haben wir bereits oben verwiesen.⁴³

⁴³ Vgl. A-Wn 2339. Die Beziehungen der Wiener Universität zu Paris, Prag, Schlesien, Norditalien und dem slowenischen Raum werden im Rahmen der in Anm. 39 genannten Monographie bearbeitet.

Grammatische Studien im humanistischen Geiste kommen im Curriculum der Wiener Artistenfakultät erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts auf. Die Fakultätsakten von 1473 belegen das erneute Interesse an Grammatik und Rhetorik mit der Erwähnung von Priscianus und Servius.⁴⁴ A-Wn 4771 – mit zahlreichen Interlinearglossen und Kommentaren versehen – stellt in dieser Hinsicht den ersten großen Donatus dar. Die Besitzvermerke verweisen auf die Wiener Humanisten Johannes Cuspinianus (1473–1529) und Johannes Fabri (1478–1541), aus deren Exlibris an der Spiegelseite des Vorderdeckels die Schenkung an das ‚Kollegium St. Nikolaus‘ (1541–1545) zu entnehmen ist. Neben einer *Grammatica cum commentario et glossulis* des Donatus sind zahlreiche Notationseintragungen enthalten. Ferner ist auf fol. 5v–6v eine Auflistung der einzelnen Disziplinen der *septem artes* mit einer kurzen Definition der Musik enthalten: „Musica est ars cantandi et modulandi [...]“.

Die klar gezeichneten Notenzeichen in weißer Mensuralnotation zur Erläuterung der syllabischen Quantitäten und der Textprosodie erweisen den Schreiber als einen Kenner der Notation. Auf fol. 334v sind – von gleicher Hand wie jener des Vorderdeckel-Fragments – nachträglich einzelne Notenzeichen ebenfalls in weißer Mensuralnotation eingetragen worden.

Die Erklärung grammatikalischer Quantitäten auf fol. 191v bedient sich einer musikalischen Nomenklatur: So wird die Silbenzahl mit „bissilabi“ und „trissilabi“ gekennzeichnet und durch eine musikalische bzw. phonetische Gleichung für die Hebung und Senkung erläutert: „Fa re re ...“ (siehe Tabelle 2). Auf fol. 208v, 209r und 209v werden Trochäus und Jambus mit Hilfe von Notationszeichen exemplifiziert.

Wer der Schreiber war, an welche Adressaten – und in welchem Kontext – sich die Lehrschrift gerichtet hat, lässt sich in Ermangelung eindeutiger Provenienzhinweise schwer festlegen. Die inhaltliche Auslegung spricht für eine individuell kompilierte Lehrschrift, deren Autor ein musikalisch gebildeter Lehrender gewesen zu sein scheint. Der triviale Rahmen, in dem die musikalischen Exzerpte und die Notiz über die Disziplinen der *septem artes* vorkommen, lässt auf ein akademisches Milieu im humanistischen Geiste rückschließen. Ob es sich hierbei um eine Klosterschule oder eine bürgerliche Einrichtung handelt, kann aus dem vorliegenden Befund nicht festgestellt werden. Die Besitzenträge Cuspinian und Fabri situieren jedenfalls die Handschrift im Umkreis der Wiener Humanisten.

⁴⁴ Siehe ALPHONS LHOTSKY, *Die Wiener Artistenfakultät 1365–1497*, Wien 1965, 66. Eine A-Wn 4771 affine Sammelhandschrift ist, ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert stammend, A-Wn 3250 (ca. 1469).

	Pes	condicio	brevis/longa	Exempla
bissillabi	Pirrichius	Equa	Re	Deus
	Spondeus	Equa	Fafa	Estas
	Iambus	Dupla	Re fa	Dies
	Trocheus	Dupla	Fa re	Corpus
	Tibrachus	Dupla	Re re re	Aquila
	Molossus	Dupla	Fa fa fa	Eneas
	Anapestus	Equa	Re re fa	Pietas
trissillabi	Dactilus	Equa	Fa re re	Filius
	Amphibracus	Tripla	Re fa re	Amatur
	Amphimacius	Sesquialtera	Fa re fa	Civitas
	Bachius	Sesquialtera	Re fa fa	Honestas
	Palimbachius	Sesquialtera	Fa fa re	Venatur
	Procelleumaticus	Equa	Re re re re	Senior (?)
	Dispondeus	Equa	Fa fa fa fa	Orathores
	Dyambus	Equa	Re fa re fa	Amenitas
	Dytrocheus	Equa	Fa re fa re	Vindicatur
	Antipastus	Equa	Re fa fa re	Coronatus
	Choriambus	Equa	Fa re re fa	Versificans
	Yonicus maior	Dupla	Fa fa re re	Preconia
	Yonicus minor	Dupla	re re fa fa	Benedicens
	Peon primus	Sesquialtera	Fa re re re	Leticia
	Peon 2us	Sesquialtera	re fa re re	Amabilis
	Peon 3us	Sesquialtera	Re re fa re	Alienus
	Peon 4tus	Sesquialtera	Re re re fa	Celeritas
	Epetritus primus	Sesquitercia	Re fa fa fa	Sacerdotes
	Epetritus 2us	Sesquitercia	Fa re fa fa	Conditiones
	Epetritus 3us	Sesquitercia	Fa fa re fa	Hereditas
Epetritus 4tus	Sesquitercia	Fa fa fa re	Orathores	

Tabelle 2: Erläuterung von Silbenzahl und Versfüßen nach A-Wn 4771, fol. 191v

Ein paradigmatisches Beispiel für die Polyvalenz der Wissensräume bietet die in der Literatur öfters behandelte Sammelhandschrift A-Wn 5094, die um das Jahr 1440 datiert wird. Reinhard Strohm weist darauf hin, dass die auf fol. 148r–164v enthaltene

Fragmentenkompilation Indizien für eine für Wien und weitere zentraleuropäische Zentren spezifische Interaktion akademischer, bürgerlicher, monastischer und höfischer Institutionen liefert.⁴⁵ Teile der Handschrift wurden von Wolfgang Chranekker, Organist an St. Wolfgang um 1441, verfasst.⁴⁶ Mutmaßlicher Besitzer war der Humanist Wolfgang Lazius. Welche Teile der hauptsächlich kanonistischen Sammelhandschrift in Wien geschrieben wurden, ist nicht leicht zu eruieren; die Provenienz der einzelnen Abschnitte umfasst jedenfalls einen größeren Radius. Ob das Musikrepertoire zum Umfeld von St. Stephan, der Bürgerschule, der monastischen Institutionen oder gar des Hofes gehört, geht aus dem Quellenbefund nicht unmittelbar hervor. Fol. 121r–147v bestehen aus einer heterogenen Kompilation dokumentarischer Fragmente eines geistlichen Zentrums und weisen auf unterschiedliche Provenienzen und Datierungen hin. Ob die Sequenz (fol. 149r) als direkter Verweis auf das Augustiner-Chorherrenstift St. Dorothea zu interpretieren ist, muss zunächst offenbleiben.⁴⁷ Jedenfalls enthalten die von derselben Hand geschriebenen fol. 149r–v und 152r–v einer geistlichen Institution zugehöriges Repertoire.

Hier sei in abgekürzter Form der Überlieferungskontext wiedergegeben:

fol. 121r	Littera confirmatis
fol. 123	Pönformel einer geistlichen Urkunde, ins Lateinische übersetzt
fol. 124r	<Aeneas Silvius Piccolomini> Pius episcopus servus servorum Dei. Dilectis filiis rectori et universitati studii Wiennensis Patavienses diocesis [...] anno inarnationis dominice millesimo quadringesimo quinquagesimo octavo [1458] tercio nonis septembris, pontificatus nostri anno primo. Notar: Johannes Debuctabellis
fol. 124v	Conventus monachorum contra plebanus ecclesie Salzburgensis (Notariatszeichen unten links: Kreuz)
fol. 125v	Bula Nurembergensis
fol. 134r	Liste der Erzbistümer und Bistümer der westlichen Welt von Spanien bis Dalmatien

45 REINHARD STROHM, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, 116, 120 f., 260, 266; siehe auch DERS., „Native and Foreign Polyphony in Late-Medieval Austria“, in: *Musica Disciplina* 38 (1984), 205–230, bes. 212–214 und Schema I.

46 PETER WRIGHT, „The Contribution and Identity of Scribe D of the ‚St Emmeram Codex‘“, in: RAINER KLEINERTZ/CHRISTOPH FLAMM/WOLF FROBENIUS (Hgg.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, Hildesheim-Zürich-New York 2010, 283–316.

47 Zu A-Wn 4217, 3217 und 1788 mit Dorothea-Sequenzen, *laudationes* und *collecta* siehe ZAPKE, „Beitrag zur Topographie“ (wie Anm. 4), 226 f. – A-Wn 4712 (s. u.) enthält ebenfalls einen Hymnus an die hl. Dorothea.

- fol. 147v–164v internationales polyphones Repertoire
- fol. 149r Psallat concors symphonia. Scola plaudat virginalis. Stabat iuxta Jhesu crucem. Veni virgo virginum. Paracletus non creatus. Quam dilecta tabernacula. Gloria in excelsis. Summi regis archangele. Dum suprema melodia. Gloriosa fulget dies. Mane prima sabati. Congaudentes exultemus. In Nicolai transitu. Benedictus qui venit. Blandimenta nacta carnis. Patrem omnipotentem. Ultimus pro tribus vocibus adornatus est
- fol. 149v Sequencia sequitur de Beata Virgine in tono vero sancte spiritus/Veni virgo virginum, veni lumen luminum, veni, vena, venie/Veni salus hominum, veni splendor luminum celestis milicie
- fol. 152r Sequitur sequentia de angelis vel Sancto Michahele [gleiche Hand wie fol. 149r]
- fol. 157v Bibelstellen aus Matth. 8,2–12 und 23–27

Eine gleiche Interaktion der sozialen Stände – Geistliche, Sängerschola von St. Stephan, Bürger, Handwerkervereinigungen und intellektuelle Kreise der Universität (Studenten, Magister, Rektoren) – ist in A-Wn 4712 zu finden. Der *Ordo sive breviarium de ecclesiasticis observationibus secundum Pataviensem ecclesiam* der Kollegiatskirche St. Stephan enthält eine Beschreibung der durch Initiative von Friedrich III. ab 1440 an mehreren Orten des Reiches zelebrierten Fronleichnam-Prozession (*Corpus Christi*, mhd. *Goz Laichnam*). Der Auflistung der mitwirkenden Personen und Institutionen der Stadt geht ein Hymnus an die hl. Dorothea voraus. Die Handschrift ist mit zwei Datierungseinträgen, 1404 (fol. 35v) und 1414 (fol. 95r), versehen. Ein Nachtrag über den hl. Stephanus (fol. 50v) bestätigt die Zuordnung der Quelle zur Kollegiatskirche. Die Position innerhalb des Prozessionszuges spiegelt die Position im sozialen Umfeld wider, in dem der Abstand zum Fürsten oder zum Priester ein Symbol der gesellschaftlichen Rangordnung darstellt. Die hierarchische Positionierung der Universitätsangehörigen – *scolares, doctores, magistri, licenciati, baccallari* (darunter auch Adelige, etwa Grafen und Fürsten) und des Rektors als letztem weil Ranghöchstem, ist bereits in den Universitätsstatuten von 1388 festgelegt. Die Kirchenmeisteramtsrechnungen belegen den Einsatz von Pauken und Trompeten. Das Fragment in Ms. 4 des Erzbischöflichen Diözesanarchivs Wien beweist die Praxis eines polyphonen Fronleichnamsoffiziums in St. Stephan.⁴⁸ Die Schulordnung von

48 PETER WRIGHT, „Polyphony for Corpus Christi in an Unknown Fragmentary Source from Mid-Fifteenth-Century Central Europe: An Interim Report“, in: M. JENNIFER BLOXAM/GIOIA FILOCAMO/LEOFRANC HOLFORD-STREVS (Hgg.), *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn* (Épitome musical), Turnhout 2009, 271–282. Eine Publikation über die Rückseite des nun abgelösten Fragments ist in Vorbereitung (gemeinsam mit Peter Wright, Nottingham).

1446 weist explizit auf die Corpus Christi-Prozession und andere zusammen mit der Universität gefeierte Festivitäten hin:⁴⁹

Sust ze den gemeinen tagzeiten bey dem tag sullen sein zweliff Schuller, aber an den grozzen hochzeiten, das ist an den Weihnachtstag, an dem Ostertag, an dem Pffingsttag, an aller heiligen tag, an aller Seelen tag und an unsern Vrowen tag ze ir Schidung, an Goz Laichnam tag, und an unser Jartag [sc. Stiftsjahrtag], soll der Schulmaister der grozzen Schul mit ganzer Universität der Maister, Studenten und Schuler bey sein, und helffen ze singen.

Die Ambivalenz der vorstehenden Quellenauswahl bestätigt die von Autoren wie Ian Rumbold⁵⁰, Peter Wright und Reinhard Strohm⁵¹ bereits angezeigte Vielfalt der repertorialen Register wie auch der am Musikleben und am musikalischen Wissensstand der Stadt Wien im 15. Jahrhundert beteiligten Institutionen und Personen:⁵² *cantus Gregorianus* vs. polyphones Repertoire, *cantus figurativus* und für besondere Festivitäten von einer ausgebildeten Schola aufgeführte Conducten vs. einfache mensurale Polyphonie, Musiklehre in unterschiedlichen Überlieferungsformaten – von den Grundlagen bis zum verfeinerten Wissen – all dies belegt die Koexistenz unterschiedlicher Praktiken wie einzelner institutioneller Profile innerhalb eines gegebenen zeitspezifischen Konsenses. Ob die Schüler der Bürgerschule, die Kantorei von St. Stephan, Teile der Studentenschaft oder die diversen Klostersgemeinschaften das in den Quellen vorhandene Repertoire aufgeführt haben, ist anhand des Überlieferungsbefunds nicht immer eindeutig festzustellen. Die Zirkulation der Quellen und die Polyvalenz der für die Musiklehre und für die Musikpraxis verantwortlichen Akteure ergeben ein komplexes Bild, das auf eine enge institutionelle Interaktion und auf eine trotz aller Differenz international vernetzte Gelehrtenngemeinschaft schließen lässt. Das hier zunächst anhand von Fallbeispielen skizzierte Szenario bedarf einer gründlicheren Untersuchung, wobei erst der Vergleich mit anderen Universitätszentren zu einem umfassenderen Bild beitragen dürfte.

49 JOSEF VON HORMAYR, *Wien seine Geschicke und seine Denkwürdigkeiten*, Bd. V: *Urkundenbuch*, Wien 1825, Nr. LXXXIV. Auch in BRUNNER, *Die Kantorei* (wie Anm. 40), 9 f.

50 IAN RUMBOLD/PETER WRIGHT, *Hermann Pötzlinger's Music Book. The St Emmeram Codex and its Contexts* (Studies in Medieval and Renaissance Music 8), Woodbridge 2009.

51 STROHM, *The Rise of European Music* (wie Anm. 45).

52 DERS., „Music and Urban Culture in Austria: Comparing Profiles“, in: FIONA KISBY (Hg.), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Cambridge 2001, 14–27; DERS., „Native and Foreign Polyphony“ (wie Anm. 45), 215 f.; IAN RUMBOLD, „The Compilation and Ownership of Munich, Clm 14274“, in: *Early Music History* 2 (1982), 169–176; RUMBOLD/WRIGHT, *Pötzlinger's Music Book* (wie Anm. 50).

ANHANG

ABSTRACTS

REINHARD STROHM

Ritual – Repertory – History: Identity and the Awareness of Time

The question of past human beings' awareness of time, which historians have explored since Reinhart Koselleck's writings, also promises to shed new light on past musical life and its repertoires. Within a stepwise progression of the terms "ritual" – "repertory" – "history", each step represents a different level of awareness of time. The chronological dimension is at its weakest in "ritual", and it is most strongly represented in "history". In the following we are going to ask about different levels of time-consciousness in the following areas of musical creativity, which characterise central European music around 1420–1450: the *proprium* compositions of the Trent Codices and related sources; the ritually defined *conductus* of the choir schools; the song manuscripts of Oswald von Wolkenstein.

Ritual. Music as part of rituals enables sacred institutions to conform to the exigencies of their respective present. However, the dynamics of ritual can either entail musical developments, or contribute to the reform or even restoration of the status quo. Such processes are at work both within traditional liturgical plainchant and the cultivation of predominantly monophonic *conductus* (religious songs for the high feast days).

Repertory. Polyphonic sacred repertoires were not exclusively created in order to sustain the daily liturgical practice. By means of such collections musicians could enhance their professional status and prospects, and even put forth a sort of status symbol. This appears to have been the basis for at least some of the main musical repertoires of the early fifteenth century, which can be described as the product of consciously directed forward planning as well as of retrospect collection activities.

History. A historicisation of the self takes place in the large song collections of Oswald von Wolkenstein (which can be interpreted autobiographically) and Habsburg-centered histories such as Enea Silvio Piccolomini's *Historia Austriacalis*, which were produced around the same time and in roughly the same geographical area. Although a distinction should be drawn between *memoria* and *historia*, it would not do justice to the involved musicians' awareness of time if we were to ascribe their productivity solely to their daily professional requirements.

RUDOLF FLOTZINGER

Trent 93, its Contents and Origins

Following its late discovery in 1920 in the sacristy of Trent Cathedral, *Tr93* was not regarded as particularly interesting – until Margaret Bent corrected and even reversed its assumed relation to Johannes Wiser's manuscript *Tr90*: whereas *Tr93* is to be regarded as the latter's partly abbreviated and partly extended model, its contents go back for the most part to the Hapsburg royal court and court chapel. On several occasions since 2004 I have challenged the view particularly taken by Peter Wright, that Wiser started work on *Tr90* in Munich prior to 1455 and thereafter brought its exemplar *Tr93* to Trent. The present essay provides detailed evidence for my contrary viewpoint: In all probability *Tr93* was started by Johannes Prenner in Vienna, and he continued to work on it himself in Trentino after 1455: The Hapsburg role should be seen as that of providing mere models. Furthermore a clearer distinction should be made between the *Hofburgkapelle* and the University of Vienna than has hitherto been the case. The present location of the manuscript in the Archivio vescovile of the Biblioteca capitolare in Trent at least helps to explain that it remained in Prenner's possession and was merely available to Wiser.

IAN RUMBOLD

Hermann Pötzlinger and his Music Collection: The St Emmeram Codex as a Witness to Musical Practice in Central Europe around 1440

The St Emmeram Codex is one of the most important witnesses to the practice of polyphonic music in Central Europe in the second quarter of the fifteenth century. Its contents (some 250 pieces of music) not only present a cross section of the many repertoires available to musicians in this area – from the relatively antique to the latest novelty, and from the local to the international – but also demonstrate many features of the ways in which this music was adapted locally. Hermann Pötzlinger, the mastermind behind the compilation of this manuscript, was a student at Vienna University, and apparently retained links with Vienna after he relocated to Regensburg in the 1440s. He was a humble schoolteacher and a rural priest, rather than a professional musician, but the personal library he amassed shows both the breadth and the depth of his cultural interests, which evidently extended to musical practice. Some important questions concerning the origin and function of his music book remain unanswered:

exactly where in the German-speaking part of Central Europe was it compiled, and why? This paper will present new evidence concerning Pötzlinger's activities and those of one of his assistant scribes, and will begin to explore what his music collection tells us about the Central European response to music from elsewhere.

PETER WRIGHT

The Transmission of English Liturgical Music to Central Europe, c.1430–c.1445

Only a small amount of English liturgical music survives in continental sources from c.1400–30, most of it in a manuscript from the Veneto (Bologna Q15). By contrast, a vast quantity of this repertory survives in continental sources from c.1430–45, a number of which are from Central Europe. In fact it is upon just four Central European manuscripts from this period – Aosta, St Emmeram, Trent 87 and Trent 92 – that we depend for a high proportion of the surviving liturgical music of Dunstaple and his English contemporaries, several of whose names are otherwise unknown. While it often remains unclear exactly where the relevant layers of these manuscripts were copied, growing evidence points to the Council of Basel as a key centre. This paper examines the acquisition of English liturgical works by musicians such as Johannes Lupi (Trent 87-1 and 92-2) and Nicolas de Merques (recently proposed by Wright as the main copyist of Trent 92-1) who were active in Central Europe, and considers the manner in which they organised this repertory, the problems it posed for them, and the ways in which they adapted it to their own conventions and tastes.

ALEXANDER RAUSCH

Networks of Local Composers in Vienna around 1430

The research of Ian Rumbold and Peter Wright on the St Emmeram Codex (*StEm*) has not only increased our understanding of this particular source and the repertory it contains, but has also enabled us to reconstruct networks of the composers residing in Vienna (and in Regensburg and Leipzig around the same time). As a central figure to musical life in Vienna, Hermann Edlerawer, documented as cantor of St Stephen's around 1440, has garnered most attention to date. An analysis of his *Lauda Syon salvatorem* (including the differences between *StEm* and *Tr93*) offers an opportunity to

re-evaluate Edlerawer's compositional achievements. A certain Urbanus Kungesperger also belonged to the circle of composers being active in Vienna during the period in question. The most interesting of the three pieces ascribed to him in *StEm*, a three-part *Sanctus*, is discussed starting from the highly problematic notation of Scribe D (whom Wright identifies as the organist Wolfgang Chranekker).

With regard to Rudolf Volkhardt, a former student and lecturer at the University of Vienna before he became the personal physician and chaplain of Albrecht II in the year the latter died, we are now able to add a further facet to our knowledge about his life and works. The MS Melk 1099, dated to 1441/45, includes a music treatise which clearly refers to the physician, then a *rector scolarium* in Munich. The existence of this tonary indirectly confirms the musical authorship of some pieces otherwise ascribed to *magister Rudolfus*. In contrast to current opinion, the *Sweikl* appearing in the index of *StEm* as the author of a troped *Sanctus* probably is not identical with the canon Peter Schweikl known from Regensburg; a student by the name of Paulus Sweiker, who travelled to Vienna in 1439 from Bamberg, seems a more likely candidate. This would provide an easier explanation for the contact with Pötzlinger at the time *StEm* was produced than a native of Regensburg who only matriculated in Vienna in 1450.

In sum, the quest for local composers and their musical output should not be restricted to the "powerful names" (Laurenz Lütteken, 2005), but should include groups of more or less appealing pieces, such as the various settings of the Easter hymn *Christ ist erstanden* between Brassart and Isaac, or *Urbs beata Jerusalem* intended for the dedication of churches.

PAWEŁ GANCARCZYK

Presulem ephebeatum by Petrus Wilhelmi de Grudencz and the Musical Identity of Central Europe

The oldest copy of *Presulem ephebeatum* by Petrus Wilhelmi (b. 1392) is to be found in the St Emmeram codex. This work, composed in the form of a four-voice perpetual canon, is dedicated to St Martin. In its musical structure we can distinguish declamatory motives, repeated in *hoquetus* fashion, which contain a clear allusion to the custom of eating goose on the feast day of St Martin. The composer achieves this effect through selecting Latin words which evoke associations with particular German words, e. g. *rogans* (= 'rohe Gans'), *dire negans* (= 'dir eine Gans'). Two traditions meet in this piece: that of combining the theme of St Martin with the form of the canon (Monk of Salzburg) and that of combining the canon technique with plays of words

and onomatopoeias (e. g. the caccia). A factor which may have contributed to its popularity in Central Europe is the possible reference to Jan Hus (Hus = 'goose'), who was burnt at the stake in Constance in 1415.

Presulem ephebeatum appears to be one of those compositions that shaped the musical identity of the region in the fifteenth and the first half of the sixteenth centuries. It was copied many times, and a number of arrangements of it were made, gaining particular popularity among the Czech Utraquists, to whom it was known as a poly-textual motet. Heinrich Isaac used the melody of the canon in a recently discovered Mass, written probably during the composer's stay at the court of Maximilian I. We find characteristic motives from *Presulem ephebeatum* quoted in a number of works devoted to St Martin which were written in the first half of the sixteenth century. Further evidence of the reception of the canon by Petrus Wilhelmi is provided by its German contrafactum, which is preserved in *A-Wn 4119*.

MARGARET BENT

Libri de cantu: Contents, Use and Ownership

Some polyphonic manuscripts of the early fifteenth century were compiled by individuals who jealously guarded their books over many years. This chapter discusses the implications of non-institutional ownership for the contents of those books, and how they might have been used in the singing communities to which their owners belonged, namely, primarily for private recreation. Evidence from wills and inventories informs us about some books that are no longer extant, challenging the idea that most such manuscripts were institutionally commissioned and liturgically used. The primary use of these books was not necessarily liturgical, even when the contents are largely sacred; many were privately initiated and owned, at least at first, not institutional or patronry commissions; some later passed into communal ownerships; I argue against those who have suggested that these books were mainly archival and unsuited to practical use.

WOLFGANG FUHRMANN

Subjectifying Polyphony: Devotional Motets and Genre Transformation, 1420–1450

The rise of non-isorhythmic motets between 1420 and 1450 and the end of the 'old' isorhythmic motet around 1440 marks a break in the history of the genre that is

both striking and that has hardly been explained to date. The ‘new’ motets break with previous genre conventions in a strikingly radical manner. In my paper the term ‘devotional motet’ is coined to denote the (sacred) majority of these ‘new’ motets – a fact decisive for the genre’s further development. A devotional motet can be defined as the polyphonic, artistically refined setting of a prayer to a saint or to something sacred (nearly always in Latin). Such a setting can be based on the text and/or music of a plainchant model, but not necessarily.

An analysis of the devotional motets in *I-MOe a.X.I.II* (c.1440/50) reveals a predominance of Marian motets. Late-medieval devotional practices of both clergy and laity have significant consequences both for the choice of text(s) and for the compositional technique(s). In particular, the paraphrasing of plainchant melodies according to the English model results in a new paradigm: plainchant no longer serves as the elaborately manipulated base material for polyphonic treatment, instead becomes comprehensible in its original format – as a coherent chant that is emphasised, not disrupted, by the (breathing) pauses inserted. This trend is exemplified by the juxtaposition of two motets on the Marian antiphon *Alma redemptoris mater* by Philippe de Vitry (?) and Guillaume Dufay.

What might be called a ‘chantification’ of polyphony or a ‘polyphonification’ of plainchant has far-reaching consequences. The traditional exhortation to singers of plainchant to sing not only with their voices but foremost with their hearts can now be implicitly transferred to the performers of devotional motets. Once the multiple “speech acts” of the ‘old’ motet (Reinhard Strohm) converge in one single voice, that of the subject, polyphony can be ‘subjectified’, as in Dufay’s *Ave regina celorum* (III) or the psalm motets of Josquin and others.

BJÖRN R. TAMMEN

Musical Imagery and the Appropriation of Vocal Polyphony in the First Half of the Fifteenth Century

So far fifteenth- and sixteenth-century depictions of singing clerics (and angels) corresponding to the format of *Kantoreibild* have been scrutinized primarily from the point of view of performance practice. By contrast, the present contribution focuses on the cultural background of images and on the way in which these might have been conceived, including – at least hypothetically – the respective strategies of visualisation and the modalities of reception. In confronting the singing angels from the Ghent Altarpiece by the van Eyck brothers with a little-known derivative copied about a

generation later for the church of Maria am Gestade in Vienna, the genuinely artistic challenges of a “new” mode of representation that gives prominence to differentiating physiognomies become evident. Depictions of the singing clergy in the Chronicle of the Council of Constance (Martin V’s consecration as pope; *A-Wn 3044*) and the splendid prayer book of King Frederick IV (Requiem; *A-Wn 1767*) reveal the significance of vocal polyphony and its institutional framework as a means of representation. In this particular context we should take into consideration not only the acquisition of musical repertoires, but also a growing sense of group consciousness among the singers themselves, as testified within a Viennese (and Hapsburg) context by Johannes de Sarto’s ceremonial motet *Romanorum rex* devoted to the memory of Frederick’s predecessor, Albrecht II. Finally, by juxtaposing two fundamentally different depictions of the Mass in respect of richness (or absence) of musical details, at least some of the mechanisms being at work in constructing cultural identity come into view (besides the more concrete aspects of performance practice): on the one hand the *cliché* of Burgundian splendour in the so-called Black Hours of Galeazzo Maria Sforza (*A-Wn 1856*), on the other the austere “image” of a propagator of the Melk reform, the above-mentioned Albrecht, in his prayerbook (*A-Wn 2722*).

ULRICH MÜLLER (†)

Late-Medieval *Sangvers* and its Repertoires in Hapsburg Central Europe

Musicological research interest in the Late Middle Ages is primarily centered on the development of modern polyphony and its dissemination (cf. Reinhard Strohm’s seminal account of 1993). As most late Middle High German *Sangvers* remained monodic and shifted towards polyphony only gradually, its music has received scant attention. The opposite is true of German medieval studies: here the primary interest lies on the texts, while the melodies that conveyed these texts to a listening audience are hardly dealt with at all. The present contribution offers an overview of the most important authors of vernacular *Sangvers* poetry of the decades around 1400–50 in Hapsburg Central Europe: Neidhart (Nithart), the Monk of Salzburg, Hugo von Montfort, Oswald von Wolkenstein and Michel Beheim (of whom the latter two intermittently had strong contact with Vienna). Furthermore we will discuss the medieval heroic epic – a flourishing, yet often ignored *Sangvers* genre of which a significant portion, at least in German-speaking areas, is also transmitted with melodies. This overview is rounded off with an outlook onto the genre of spoken *Sangvers* poetry, which was cultivated particularly strongly in Vienna (Heinrich der Teichner, Peter Suchenwirt),

at times – in a manner of speaking – even ‘occupying’ important topics otherwise dealt with in sung poetry.

STEFAN ROSMER

Courtly Song in Monasteries, Cities and Elsewhere. On the Reception of the Sacred Songs of the Monk of Salzburg during the First Half of the Fifteenth Century

This contribution is devoted to the Monk of Salzburg and to the reception of his sacred songs during the first half of the fifteenth century. After providing information on the extant corpus of songs, their origin and authorship, three examples are used to sketch at least some of the functions which sacred songs may conceivably have fulfilled at the Salzburg court of Pilgrim II during the last third of the fourteenth century. Regarding manuscript transmission, usage of songs and contexts during the first half of the fifteenth century, two more clearly defined groups emerge: on the one hand, several songs might have been used in a pastoral and catechist context, while on the other, some of them have been incorporated into the *Meistersinger* tradition. This raises further questions: why had these songs different socio-cultural reception contexts? which traits made them worthy of notation and transmission? to which extent are the assumed changes related in usage and context to more general trends in Central European musical culture and the advance of artificial polyphony during the first half of the fifteenth century?

MARC LEWON

Liebhard Eghenvelder and his Song Collection: the Whole as More than the Sum of its Parts

In the early 1430s Liebhard Eghenvelder, a recently graduated *baccalaureus* of the University of Vienna, collected around thirty monophonic songs in a manuscript, now preserved in the Austrian National Library (*A-Wn Ser. n. 3344*). This collection has been accorded little value in the past, regarded as a poorer source of melodies that are transmitted more reliably elsewhere. Only the ‘Neidhart’ songs contained therein, standing out from the rest of the collection through their arrangement in sets and their mensural notation, attracted attention. However, not only does the rest of the collection contain several *unica*, but in its entirety the manuscript provides a

unique insight into the repertory of a student milieu in late medieval Vienna. The use of two clearly distinct types of musical notation is striking: on the one hand, these may be due to different exemplars or even to different scribal hands, but on the other they may suggest a different musical (i. e. notational) treatment of different genres. Whereas the 'plainchant hand' copied the majority of melodies, particularly those that fall into the *Spruchsang* category, the 'mensural hand' is restricted to the songs attributed to Neidhart. The bourgeois genres and the use of polyphony, both of which were to define later student collections such as the Locham and the Schedel *Liederbuch*, are not yet found here. In fact, the collection shows that student circles collected and curated songs from the traditional repertory of the nobility, in which the 'Neidhart' genre held a special position. It is this genre in particular which connects the manuscript to the musical life of Vienna: scenes from these songs are reflected in the Neidhart frescoes in Tuchlauben 19, and the song texts even make specific references to places in and around the city itself.

SUSANA ZAPKE

Imparting Musical Knowledge in Fifteenth-Century Vienna

Based on a large-scale study of manuscript sources from the Austrian National Library, the present contribution is dealing with musical knowledge and education on the one side, the underlying patterns of social structure and communication at various institutions in late-medieval Vienna on the other. The main focus lies on the university as the central academic and educational establishment, on those institutions interacting with it (e. g. *Bürgerschule*), as well as on individuals both within and outside the city. Some of the questions that arise concern authorship and compilation, knowledge schemata, target audience, purpose and function, as well as changes in knowledge from scholastic to early humanist thought.

The heterogeneous sources of music theory, most of which take the format of textbook compilations, provide information on the criteria that applied to the systematic structuring of knowledge. By analysing the sources, their morphology, specific composition and thematic content, we can reconstruct the processes through which musical repertories were appropriated, and the standards of knowledge among the educated elite of the city in both sacred and secular contexts at the respective educational establishments. Some of these repertories serve for illustrating the basic principles of music theory (*musica speculativa*), others for practical musical training (*musica practica*), special university occasions (including ceremonies, the feast days

of [patron] saints, processions, *actus scholastici* etc.), furthermore contexts outside of scholarly disputations (e. g. *cantilena germanicae*, passion plays and other theatre performances).

REGISTER

Erstellt von Alexander Rausch und Björn R. Tammen. Erfasst sind Namen historischer Personen (moderne Autoren nur in Auswahl), Orte (einschließlich Archiv- und Bibliotheksnachweisen für Musikhandschriften und sonstige Quellen) sowie Werktitel. *Kursive* Ziffern beziehen sich auf Nachweise in Fußnoten, **fette** Ziffern auf Abbildungen und Notenbeispiele der betreffenden Seiten.

- Abdon (Hl.) 45, 48
Ach got wie lang wie we wie ant 343
Adler, Guido 92
Aegidius de Murino 182
Aicher, Johannes 359
Alamire (Werkstatt) 169
Albrecht II. (V.) 13, 17, 41, 124, 241, 245–248, 246, 368
Albrecht III. 363
Albrecht VI. 41, 260, 262
Albrecht von Gars 56
Alemanisches Marienlob 283
Alexander V. 168
Alexander von Masowien 46, 143
Alma redemptoris mater 177, 180–182, 200, 204, 206, 210, 211
Alsfelder Marienklage 264
Amerbach, Bonifacius 331
Andreas (Hl.) 44, 48
Angerer, Joachim 126
Anima mea liquefacta est 204
Anonymus Bozz 137
Anonymus Staehelin 173–177, 181
Anonymus V 175
Ansbach, Staatliche Bibliothek, Ms. lat. 161 287
Anthonii, Christophorus 30, 62
Antico, Andrea 219
Antonio da Cividale, *Gloria/Credo* 71, 77
Antonio de Loschi 161
Antonius von Padua (Hl.) 190
Aosta, Seminario Maggiore, Cod. 15 13, 42, 47, 49, 55, 65, 79, 83–87, 89–91, 97–100, 99, 101, 102, 104–110, 106, 128 f., 164, 170
Apt, Cathédrale Sainte-Anne, Bibliothèque du Chapitre, Ms. Trésor 16bis 79, 181
Apta caro plumis ingenii 182
Ars compendiosa de cantu mensurali → Anonymus Bozz
Asperges 42, 53
Attaignant, Pierre 195
Audax (Hl.) 45, 48
Auerbach 66, 129
Augsburg
St. Ulrich und Afra 127
Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. 438 287, 289
Aus erentreich pforten ward gesendet 340
Ave Maria in Boppes Hofton 283
Ave regina celorum 184, 195, 200, 204, 206, 210
Ave verum corpus 200
Avignon 276, 284
Bamberg 66
Barbara (Hl.) 46, 48
Barcelona
Biblioteca de Catalunya, Ms. 853b 79
Biblioteca del Orfeo Català, Ms. 2 79
Bartholomäus (Hl.) 57, 59
Bartolomeo da Carpi 168
Basel 84, 249, 331

- Konzil 13, 50, 83, 228, 239, 249
 Staatsarchiv, Klosterarchive, Prediger M.I,
 Bd. 1592/3, Fragm. 79
 Universitätsbibliothek, Cod. B.XI.19 287
- Bayreuth 65
- Bedyngham 30
- Beheim, Michel 254, 260–263, **263**, 264, 269,
 313, 328
- Benedicta es celorum* 96
- Benedicta sit* 48, 88
- Benedictus Isembertis a Sancta Caterina 156 f.,
 159
- Benet, John 50, 61, 85, 89
Agnus Dei 87
Gloria/Credo 74, 77, 95
Missa sine nomine 85–87
Sanctus 87, 95
- Benigni 52, 61, 63
- Bent, Ian 29
- Bent, Margaret 14, 83, 91, 92, 97, 171, 178
- Beowulf* 262
- Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
 mgf 742 287, 290
 mgf 779 303, 324, **326**
 mgo 137 286, 287
 Mus. ms. 40021 194
 Mus. ms. 40613 (Lochamer Liederbuch) 285,
 316, 331 f., 334
- Bertau, Karl 303
- Bessler, Heinrich 153, 154, 184, 192, 216
- Billart, *Salve virgo virginum* 183
- Binchois, Gilles 16, 49 f., 61, 74, 79, 85, 88, 232
Ave regina celorum 190
Beata mater 96
Kyrie 77
Nove cantum melodie 187
- Binder, Christianus 360
- Bistritz (Bistrița, Beszterce) 339
- Blaschitz, Gertrud 335
- Bloym 85
- Blum, Stephen 29
- Boen, Johannes 175
- Boethius, Anicius Manlius Severinus 73, 153,
 308, 350, 355, 356, 357, 361
- Bologna
 Biblioteca Universitaria, Ms. 2216 65, 79, 84,
 110, 154, 170
 Museo Internazionale e Biblioteca della
 Musica, Ms. Q.15 32, 65, 79, 83 f., 87, 111,
 154–157, 163, 168, 170, 191, 192, 194 f.,
 218
 Universität 124
- Bottanova, Andrea 347
- Bowers, Roger 167
- Bozen 41
 Pfarrkirche 28
- Bradwardine, Thomas 351, 359 f.
- Brassart, Johannes 43, 49, 60, 79, 89, 113, 130,
 146
Christi nutu sublimato 75, 76
Credo 77
O Rex Fridrice 241
- Bratislava → Pressburg
- Braunau 28, 30, 62
- Braunsberg (Braniewo) 147
- Bregenz 259
- Bremberger 340
- Brixen, Dom 35
- Brügge 244
- Brunner, Horst 254, 262, 304
- Brüssel 168, 194
 Bibliothèque Royale (Koninklijke Bibliotheek)
 Ms. 8879–8880 329, **330**, 339
 Ms. 9085 79
- Budapest, Nationalbibliothek (Országos
 Széchényi Könyvtár)
 Ms. Bártfa Mus. 22 147, 149
 Ms. lat. 297 79
 Ms. lat. 534 146, 149
- Bukofzer, Manfred 90
- Burk Mangolt 259
- Busse Berger, Anna Maria 166
- Buxheimer Orgelbuch 130
- Byttering, *Gloria* 95, 100, 104–110, **106–110**,
407
- Cäcilia (Hl.) 45, 48
- Calixt III. 60

- Calorino, Egidio 158
 Cambrai 167–169
 Médiathèque Municipale
 Ms. II 79, 84, 110
 Ms. 6 79
 Cambridge
 Emmanuel College, Ms. 300 110
 Pembroke College, Ms. 314 79, 92, 96, 110
 Cambridge (MA), Harvard University, Houghton
 Library, Inc. 8948 111
Cantar del mio Cid 262
 Canterbury, Cathedral Library, Add. ms. 128
 (frag. 3) 110
Cedit hiems eminus 71
 Certeau, Michel de 12
Chanson de Roland 262
 Chantilly, Musée Condé, Ms. 564 79
 Chaucer, Geoffrey 208–210
 Chranekker (Kranegker) von Wels, Wenzel 57
 Chranekker, Wolfgang 68, 70, 74, 89, 121 f., 373
Christ ist erstanden 125, 130
Christe redemptor 52
Christus surrexit 130
 Chrudim, Regionální muzeum, Ms. 12580 79,
 146, 149

D'amore languir 160
 Damian (HL.) 45, 48, 55
 Danco de Saxonia, Johannes 352
 Danzig (Gdańsk), Biblioteka Gdańska Polskiej
 Akademii Nauk, Ms. 2015 285f.
 Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek,
 Hs. 2276 297
 Darwin, Charles 201
De ventre 45, 48
Degentis vita 27, 405
Deo dicamus 73
Der tag die wolken hat entrant 340
 Derrida, Jacques 32
 Deschamps, Eustache 179
 Di Bacco, Giuliano 167
 Dicke, Gerd 304
Differentia est inter motetos → Anonymus
 Stachelin
 Cibavit eos 47–49, 88
 Ciconia, Johannes 146, 153, 156 f., 160, 162,
 169, 171
 Con lagreme 160
 De proportionibus 157
 O felix templum jubila 185
 Cimburgis von Masowien 143
 Codex Speciálník → Hradec Králové, Muzeum
 východních Čech, Ms. II.A.7
 Colón, Cristóbal 209
 Compère, Loyset, *Omnium bonorum plena* 221
Confessio 45, 48
 Corvinus, Matthias 339
 Cosmas (HL.) 45, 48, 55
 Cousin, Jean Escatefer dit 50, 61
 Cox, Bobby Wayne 192
Credo Deus deorum 160
Credo Rosetta 160
Credo Scabioso 160
Credo Un fior gentil 160
 Cumming, Julie 194
 Cumming, Julie E. 172, 190, 202
 Cuspinian, Johannes 371
 Cuthbert, Michael Scott 25

Dilexisti 45, 48
Domine probasti 43
 Dominikus (HL.) 186
Dominus dixit 48
 Donatus, Aelius 371
 Dorner, Christoph 68
 Dorothea (HL.) 368, 373, 374
 Dreckhausen 358
 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats-
 und Universitätsbibliothek, Mscr. M 60 287,
 290
 Driffelde, John 85
 Agnus Dei 89
 Dufay, Guillaume 13 f., 16, 43, 49 f., 61, 79, 88,
 114, 131, 153, 156, 159, 161, 167 f., 171 f.,
 179, 190, 192, 199, 212, 214 f., 219, 232
 Alma redemptoris mater 188, 191 f., 199,
 211–216, 221, 224 f.

- Anima mea liquefacta est* 191
Ave regina celorum 177, 184, 188, 191 f., 199, 213, 222
Ave virgo quae de caelis 191
Ecclesie militantis 179
Flos florum 188, 190–192, 199, 214 f., 221
Gaude virgo mater 191
Gloria/Credo 77
Impudenter circumivi 213
Inclita stella maris 191
Juvenis qui puellam 114, 191–193, 197
Kyrie 77
Lauda Sion salvatorem 129
Mirandas parit 187 f., 192
Missa Sancti Jacobi 114, 156
Nuper rosarum flores 187
O beate Sebastiane 188, 190–192
O proles Hispanie 188, 190 f.
O sancte Sebastiane 190
Salve flos Tuscae gentis 187
Supremum est mortalibus 75 f., 187
Urbs beata Ierusalem 131
Vasilissa ergo gaude 179
Vergene bella 191–193
Dulcissima altissima 141
 Dunstaple, John 16, 50, 61, 85, 97, 171, 179, 184, 199, 213, 216
Agnus Dei 88
Alma redemptoris mater 188 f.
Ascendit Christus 96, 188
Ave regina celorum 183, 185, 188
Beata Dei genitrix 74, 189
Beata mater 74, 96 f., 188
Credo 87, 95, 97–100, **98–101**, **406**
Crux fidelis 188
Gaude virgo Katerina 188
Gaude virgo salutata 184
Gloria 74, 95
Gloria Sanctorum decus 189 f.
Gloria/Credo 77
Gloria/Credo Jesu Christe Fili Dei 91
Missa Da gaudiorum premia 86
Missa Rex seculorum 77, 86
Missa sine nomine 85–87
O crux gloriosa 188
Preco preheminiencie 96, 187
Quam pulchra es 74, 92, 96, 188
Salve mater salvatoris 189 f.
Salve regina 96, 188
Salve regina mater mire clementie 188
Sancta Dei genitrix 188
Sancta Maria non est tibi similis 189
Sancta Maria succurre miseris 189
Speciosa facta es 188
Sub tuam protectionem 189
Veni sancte spiritus 96, 102, **103**
 Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek,
 Ms. F 55 287, 290
Ecce advenit 48
 Edda 262
 Edlerawer, Hermann 13, 24, 26, 28, 57, 60, 78 f., 114–121, 129 f.
Lauda Syon salvatorem 114–121, **115–117**
Que corda nostra 115
Verbum bonum 115
 Eggenfelden 306
 Eghenvelder (Egkenfelder), Elspeth 307
 Eghenvelder (Egkenfelder), Hans 307
 Eghenvelder, Liebhard 15 f., 255, 299–343, **330**;
 → Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 3344
 Egidius de Pusieux 175
Ein chreuss der lert die iungen sein 341
Ein Junkfrau stolcz vor grunem holcz 343
Ein kint geboren in Betebelebem 297
 Elisabeth von Luxemburg 41
 Emiliani, Pietro 156, 159, 168
En naturarum dominus 71
 Engelberg, St. Andreas 293
 Engels, Stefan 316
 Enndelhauser, Hanns 126
 Erbendorf 66, 68
 Erfurt, Universität 124
 Ernst der Eiserne 46
Es lag ein chnab 306, 340
 Esztergom 144
Etenim sederunt 45, 48
 Euklid 355–357

- Eyck, Gebrüder van 230–235, **230**
- Fabri (Faber), Johannes 359, 371
- Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana,
Ms. 117 80
- Fallows, David 128, 154, 192
- Fedé, Johannes
Magne pater Sancte Dominice 186
O lumen ecclesie 186
- Felix (Hl.) 45, 48
- Feragut, Beltrame, *Excelsa civitas Vincencia* 197
- Filargo, Pietro 168
- Finck, Jakobus 358
- Fladnitz, Jacobus Gressing von 25 f.
- Florenz 83, 160
Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Med.
Pal. 87 32, 79
Biblioteca Nazionale Centrale
Cod. Magl. XIX, 112bis 79
Cod. Panciatichi 26 79
Palazzo Medici Riccardi 232
Santa Maria del Fiore 232
- Flotzinger, Rudolf 12, 15, 28, 113, 117
- Forest, John 189
Alma redemptoris mater 188
Ascendit Christus 96
Ave regina celorum 189
Credo 95
Qualis est dilectus 96
Tota pulchra es 188
- Forster, Georg 145, 150
- Fortis cum quevis actio* 113
- Foucault, Michel 221
- Francesco II. Gonzaga 168
- Franchois de Gemblaco, Johannes, *Gloria/Credo*
77
- Frankfurt am Main 144
Stadt- und Universitätsbibliothek, Fragm. lat.
VII 20 142, 146, 149
- Franus Codex → Hradec Králové, Muzeum
východních Čech, Ms. II.A.6
- Frauenlob (Heinrich von Meißen) 292, 303 f.,
340, 342
- Friedrich II. (gen. der Streitbare) 255, 335
- Friedrich II. (Kaiser) 341
- Friedrich III. (IV.) 13, 41, 55, 60, 84, 135, 140,
143 f., 239–242, **240**, 260, 262, 374
- Friedrich IV. von Tirol 41, 83
- Frigio, Niccolò 168
- Fuchs, Neihart 17, 255, 335
- Fugger, Philipp Eduard von 353
- Fuhrmann, Wolfgang 15
- Gaffurio, Franchino 192
- Gallus (Hl.) 45, 48
- Gancarczyk, Paweł 14
- Gardano, Antonio 195
- Garin → Gilg (Kantor)
- Gasparo, Giovanni 157, 162
Gaude virgo que de celis 92
Gaudeamus 47–49
Gaudeamus omnes 45–49, 51
- Gebenbach 66, 68
Gegrusset seistu Maria 304, 340
- Gent, Sint Bavo 230–235, **230**
- Genua 41
- Georg (Hl.) 245
- Georg der Bärtige 350
- Gerson, Jean 231
- Gervasius de Anglia, *Gloria* 87, 95
- Gilg (Kantor) 55
- Giustiniani, Leonardo 42
- Glogauer Liederbuch → Krakau, Biblioteka
Jagiellońska, Mus. ms. 40098
- Gloria Caput* 50
Gloria Deus deorum 160
Gloria fuga duorum temporum 50
Gloria Fuit homo 50
Gloria Rosetta 160
Gloria Un fior gentil 160
- Goppinger, Wolfgang 58
Got gruesse die liebe frauen mein 342
- Gottfried von Neifen 275
- Gottlieb, Theodor 355
- Gotzmann, Michael 361
- Goulaki-Voutira, Alexandra 231
- Gozzoli, Benozzo 232
- Graduale Pataviense* 45, 50–54

- Graneti, Johannes, *Kyrie Summe clementissime* 72
 Graz, Universitätsbibliothek
 Hs. 271 286
 Hs. 347 285, 286
 Hs. 756 61
 Hs. 951 286
 Greimler, Eva 347
 Grocheio, Johannes de 174, 176
 Großwardein 339
 Grottaferrata, Badia Greca, Biblioteca, Ms. 197 80
 Grubenmüller, Klaus 304
 Gruber, Gernot 24, 247
 Gruber, Reinhard 22
 Guardiagrele, Chiesa di Santa Maria Maggiore,
 Ms. 3 80
 Hack, Georg 63
 Hagg(-Huglo), Barbara 207
 Hahn, Thomas 358
 Haidinger, Alois 41
 Hainburg a. d. Donau 16, 255, 306, 307–310,
 333
 Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek,
 Cod. scrin. 193 288
 Hamm, Berndt 221
 Hamm, Charles 92, 164–166, 193
 Hammerstein, Reinhold 229
 Handschin, Jacques 216
 Hätzlerin, Clara 271
 Hauser, Johann 142
 Hecyrus, Christoph 145
 Heidelberg, Universitätsbibliothek
 Cpg 312 313
 Cpg 329 259
 Cpg 334 313
 Cpg 335 261
 Cpg 386 261, 262 f.
 Cpg 696 254
 Cpg 848 32
 Heinrich der Teichner 254, 257
 Heinrich Totting von Oyta 73
 Heinrich von Meißen → Frauenlob
 Heinrich von Mügeln 258
 Henricus (Magister) 175
 Heinzle, Joachim 228
 Hentschel, Frank 11
 Hermannus Contractus 365 f., 370
 Hersfeld 31
Hiis denegans 141
Hildebrandston 263, 265
 Hiley, Margaret 65
 Hinderbach, Johannes 31, 60, 62
 Hofmeister, Wernfried 260
 Hofmüller, Hans 57
 Hollandrinus, Johannes 127
 Horyna, Martin 137
 Hothby, John 192
 Hradec Králové
 Muzeum východních Čech (Ostböhmisches
 Museum Königgrätz)
 Ms. II.A.6 80, 141, 146 f., 149
 Ms. II.A.7 141, 146 f.
 Hübner, Gert 297
 Hugo de Lantins 77, 122
 Hugo von Montfort 254, 258 f., 268
 Hugutio Pisanus 364 f.
 Hunyadi, Johann 339
 Hus, Jan 14, 141

Ibo michi ad montem mirre 74
Ich arm man begund ze chlagen 340
 Ida (Hl.) 175
Ida capillorum 175
In dulci jubilo 297
In Martini festo 145, 147
In medio 44, 48
 Ingolstadt, Universität 62
 Innsbruck 40
 Universitätsbibliothek, Hs. ohne Sign. (Wol-
 kenstein B) 33–36, 81, 260, 297, 318, 323
Intret 45, 48
 Isaac, Heinrich 130
 Missa Presulem ephebeatum 143 f., 147
 Ivo (Hl.) 44, 48
 Ivrea, Biblioteca Capitolare, Cod. 115 181, 274

 Jacobus de Clibano 52
 Jacobus de Luschi (Giacomo de Loschi) 161

- Jacobus de Voragine 140
 Jacobus Leodiensis 162
 Jakob (Chormeister) 57
 Janota, Johannes 204
 Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. El. f. 101 294
 Jodocus de Windsheim 331
 Johannes Baptista 45, 48, 55
 Johannes de Lymburgia 168
 Johannes de Muris 153, 350–363, 354
 Johannes de Quadris, *Lamentationes* 156
 Johannes de Schiltel 350
 Johannes Evangelista 44, 48, 113
 Johannes von Gmunden 353f.
 Johannes XXII. 176, 217, 284
 Jörg (Chormeister) 57
 Joseph II. 368
Joseph, lieber neffe mein 256
 Josquin Desprez 117
Ave Maria 222
Huc me sydereo 196
Jour à jour la vie 71 f.
 Julian von Speyer 190
 Junger, Ulreich 57
- Kaden, Christian 222
 Kaltern 56, 63
 Kammin 370
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek
 Ms. Donaueschingen 111 285
 Ms. Lichtenthal 77 287, 290f.
 Ms. St. Georgen 74 287
 Kasimir II. 339
 Katharina (Hl.) 45, 48, 51 f., 188
 Katharina von Luxemburg 46
Kathon ein weiser haiden 308, 340
 Ketner, Fritz 292
 Khainer, Wolfgang 362
 Klatovy, Vlastivědné muzeum (Regionalmuseum Klattau), Ms. C3/403 147, 149
 Klecker, Elisabeth 339
 Klein, Karl Kurt 260
 Klingsor 342
 Klosterneuburg 349, 358, 361, 364
- Stiftsbibliothek
 Cod. 486 329
 Cod. 533 286
- Klugseder, Robert 17, 127, 155
 Knyf 85
 Kolín (Köln an der Elbe) 147
 Koller, Oswald 92
 Kolmarer Liederhandschrift → München, BSB, Cgm 4997
 Königgrätz → Hradec Králové
 Königstetten 336, 341
 Konrad von Würzburg 288
 Konstantinopel, Hagia Sophia 339
 Konstanz
 Konzil 13, 141, 228, 235–239, **237**, **409**
 Rosgartenmuseum, Hs. 1 239
 Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Fragment 598 79
 Kornrumpf, Gisela 274, 289, 294
 Koselleck, Reinhart 21
 Košice (Kaschau) 146
 Krakau (Kraków) 60, 146
 Biblioteka Jagiellońska
 Ms. 2464 136, 149
 Mus. ms. 40098 136, 150
 Universität 135, 143
 Kühn, Dieter 260
 Kulber, Christoph 358
 Kungesperger, Urbanus 121–124
Sanctus 122, **123**, 124
Urbs beata Ierusalem 122, 131
 Kürenberger **265**
Kyrie de apostolis 50
Kyrie de martyribus 50
Kyrie Fons bonitatis 50, 71, 73
Kyrie Magne Deus 50
Kyrie paschale 50, 71, 73
Kyrie tubae 50
- Ladislaus II. Jagiello 46
 Ladislaus Postumus 329, **330**, 338 f.
 Lambach 139
 Lambacher Liederhandschrift → Wien, ÖNB, Cod. 4696

- Landini, Francesco, *Questa fanciull' amor* 71, 75
 Langenstein, Heinrich von 366
 Lantins, Hugo de, *Christus vincit, Christus regnat* 197
 Lasso, Orlando di, *Audite nova* 145
 Latz, Simon 358
Lauda Sion salvatorem 130, 289
 Laurentius (Hl.) 45, 48, 56
 Lauw (Lowaige) 113
 Lazius, Wolfgang 373
 Le Franc, Martin 13, 15, 31, 35, 232
 Le Goff, Jacques 348
 Leipzig 146
 Universität 66, 122, 350, 364
 Universitätsbibliothek
 Cod. 1084 86, 96, 111
 Cod. 1236 146, 149
 Cod. 1305 285
 Leoben 362
 Leobendorf 336, 341
 Leoninus 26
 Leopold IV. 258
 Lesch, Albrecht 292
Levat autentica 124
 Lewon, Marc 15 f., 259
 Liebert, Reginaldus, *Missa de Beata Virgine* 76 f.
 Lindenvels, Konrad 57
 Lindner, Johannes 358
 List, Thomas 57 f.
 Lochamer-Liederbuch → Berlin, SPK, Mus. ms. 40613
 Lochmaier de Heideck, Michael 361
 Lockwood, Lewis 185
 Lodes, Birgit 11
 Lomnitzer, Helmut 253, 305, 316, 328, 333
 London, British Library
 Add. Ms. 5665 111
 Add. Ms. 57950 (Old Hall) 29, 80, 89, 95–97, 100–111, 106, 407
 Ms. Arundel 893 163
 Ms. Cotton Titus A.XXVI 80
 Ms. Royal 7.A.VI 111
Loquebar 45, 48
 Loqueville, Richard, *O regina clementissima* 72
 Loschi, Leonardo fu Tebaldo de' 161
 Lowaige → Lauw
 Lübeck 78
 Stadtbibliothek, Cod. 152 142, 146, 149, 181
 Luca de Lendenara 156 f.
 Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184 80, 159, 169 f.; → Perugia, Biblioteca Comunale 'Augusta', Ms. 3065
Lucerna syderis 198
 Lucia (Hl.) 46
 Ludo, Johannes de → Brassart, Johannes
 Ludwig IX. (gen. der Reiche) 66, 68
 Ludwig, Friedrich 176, 178
 Luhmann, Niklas 201
 Lupi, Johannes 28, 32, 39, 41, 57, 63, 84 f., 88, 90 f., 93
 Luther, Martin 220
 Lütteken, Laurenz 35, 127, 165
 Lüttich (Liège), Saint-Jean l'Évangéliste 113
 Luzern 293

 Machaut, Guillaume de 167, 169
 Le Livre du voir dit 160
 Macy, Laura 160
 Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección Codices, Carpeta 1474, Fragm. 17 80
Magnificat 94
 Magno, Lorenzo 158
 Mailand 169
 Biblioteca Nazionale Braidense, Ms. AD. XIV.49 84, 111
 Mainz 124
 Malipiero, Francesco 162, 168
 Mander, Karel van 231
 Marchion de Civilibus 157, 168
 Maria 46–49, 51 f., 55, 175, 183, 190, 196, 199, 204, 206–210, 212, 214, 219, 276–283, 338
Maria ward ein pot gesandt 340
 Markham 85
 Martin (Hl.) 14, 43, 60 f., 136–140
 Martin V. 235, 237, 238, 409
Martino divo presuli 71
 Martinus Opifex 239, 240
 März, Christoph 274

- Mater ora filium* 199, 204
 Matteo da Brescia 161
 Matteo da Perugia 168
 Matthias (Buchbinder) 25
 Matthias (Kantor) 55
 Maximilian (Hl.) 45, 48
 Maximilian I. 26, 35, 144
 McKinnon, James 228
 Meibom, Marcus 356
 Meissen 342
 Meißner, der Junge 340
 Melk 66, 289 f., 349, 358, 361, 364
 Reform 17, 245
 Stiftsbibliothek
 Cod. 749 (Fragment) 25 f.
 Cod. 808 286 f., 289, 290
 Cod. 874 (Fragment) 358
 Cod. 1080 245
 Cod. 1099 125–127
 Mellet, Simon 168 f.
 Merques, Nicolas de 84 f., 88, 91
 Meyer-Baer, Kathi 231
 Michaelbeuern, Stiftsbibliothek, Man. cart. 82
 285 f.
Mihi autem 43 f., 48, 59
Mir hat ein wirt geporget 342
Missa Alma redemptoris mater 86
Missa Iacet granum 86 f.
Missa Quem malignus spiritus 97
Missa Rex seculorum 87 f.
Missa sine nomine 85–87
Mit wiczen twang ein maister xxx roren oder mer
 342
 Modena, Biblioteca Estense e Universitaria,
 Ms. a.X.1.11 80, 83 f., 111, 169 f., 183, 185–
 192, 194–195, 202, 218 f.
 Moderne, Jacques 195
 Mödling, St. Othmar 60
 Mönch von Salzburg 16, 138–140, 254, 256,
 268, 271–297, 309
 Kum senfter trost heiliger geist 278–282, 291
 Maria keusche muter zart 278–282, **280**, 290 f.
 Maria ward ein pot gesandt 303, 340
 Martein lieber herre 138 f.
Martine Christi famule 139
Richer schatz der höchsten freuden 276–278,
 289
Taghorn 140
Von sand Martens freuden 138
 Mondsee 142, 147, 349, 351, 358, 361, 364
 Monte, Christoforus de, *Dominicus a dono* 197
 Moser, Hans Joachim 114
 Mosnawer, Wolfgang 358
 Moulu, Pierre, *Mater floreat florescat* 221
 Müllich von Prag 342
 Müller, Ulrich 16
 München 39 f., 62, 73, 125
 Bayerische Staatsbibliothek
 Cgm 268 287
 Cgm 351 273, 287, 291, 292
 Cgm 353 287
 Cgm 444 286
 Cgm 628 272
 Cgm 715 271 f., 279, 281
 Cgm 810 (Schedelsches Liederbuch) 331 f.,
 334
 Cgm 834 287
 Cgm 1019 272, 287
 Cgm 1115 271
 Cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift)
 257, 272, 292, 294, 313, 327
 Cgm 5241 287
 Cgm 5249/64 286 f.
 Clm 5879 286
 Clm 7742 286
 Clm 8481 287 f.
 Clm 14256 285 f.
 Clm 14274 (Mensuralcodex St. Emmeram)
 13 f., 32, 42, 47, 51, 55, 60, 65–79, 83 f.,
 89, 97, 111, 113–131, **115–117, 123**,
 133, 136, 143, 146, 149, 173, 193, 297
 Clm 14301 73
 Clm 14304 73
 Clm 14305 73
 Clm 14309 73
 Clm 14318–14319 73
 Clm 14574 272, 287
 Clm 14955 73

- Clm 15133 287f.
 Clm 19558 264
 Clm 19850 361
 Clm 19871 360
 Clm 27423 286
 Mus. ms. 34 195
 Mus. ms. 3224 80, 84, 111, 114, 155, 170
 St. Peter 124, 125, 126
 Universitätsbibliothek
 2° Cod. ms. 156 277
 4° Cod. ms. 743 361
 4° Cod. ms. 752 361
 Musart, Guglielmo 168
 Muskatblüt 258, 343

 Nádas, John 159, 167
 Neidhart 16f., 254f., 268, 299, 302–305, 309, 313, 316, 319, 322–324, 327f., 334–337, 339–343; → Wien, Neidhartgrab an St. Stephan; → Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 3344
Der may gar wunneleichen hat 342
Der sunnen glast, wens von dem himel scheint 341
Der swarce dorn ist worden weis 341
Der vil lieben sumerzeit 341
Der winter hat mit siben sachen uns verjagt 343
Do man den gumpel gempel sanck 341
Ir frewet euch, ir werden stolczten layen 342
Niemand sol sein trauren tragen lenger 324, 340
Owe sumerzeit 341
Vreut euch, wolgemuten kind 341
Wir sollen uns aber freyen gein dem mayen 343
Wolgezieret stet der plan 323, 341
 Neithart Fuchs → Fuchs, Neithart
Nesciens mater 204
 Neuhausen 66, 68
 New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Ms. Add. 21 111
 Neweland 85
 Nibelungenlied 263f., 265, 269
 Nicolaus de Capua 71
 Nicolaus de Radom 146
 Nikolaus (Meister) 54
 Nikolaus von Dinkelsbühl 73

Nos autem 44, 48
 Nosow, Robert 171, 190
Nova veniens e celo → *Urbs beata Ierusalem*
 Novello, Francesco 160
Novus annus 52
Nu wolt ich gern haben gemach 342
Nun zu diesen Zeiten 145, 147
Nunc scio 45, 48
 Nürnberg 263, 342
 Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek,
 Ms. 23212 287
 St. Katharina 293
 Stadtbibliothek
 Fragm. lat. 9 25, 27, 405
 Ms. Cent. VI.86 287
 Ms. Cent. VII.24 287
 Ms. Cent. VII.86 287

O flos flagrans 113
O Maria davidica 71
O rosa bella 42, 52
Oberrheinisches Erbauungsbuch 290
 Ofen (Buda) 307
 Old Hall Ms. → London, British Library,
 Add. Ms. 57950
 Oleśnicki, Zbigniew 46, 53
Omnes superni 52
 Opilionis, Othmar 52, 53, 60, 61
Os justi 45, 48
Österreichische Chronik von den Fünfundneunzig Fürstentümern 16
Ostmitteldescher Marienlob 283
 Oswald von Wolkenstein 14, 33–36, 254, 259f., 268, 296, 318, 323, 328, 332; → Innsbruck, Univ.-Bibl., Hs. ohne Signatur; → Wien, ÖNB, Cod. 2777
Ain anefangk 34
Es fügt sich 34
Ich hab gehört durch mangen granns 141
Ir alten weib 324
 Othmar (Hl.) 45, 48, 60
 Otto IV. (gen. der Fröhliche) 255
 Oxford
 All Souls College 154

- Ms. 399 154
- Bodleian Library
- Ms. Add. C.87 80, 111
- Ms. Arch. Selden B.26 80, 97, 111
- Ms. Canon. misc. 213 32, 65, 113, 154, 163, 169 f., 183
- Ms. Lincoln College, Latin 124 111
- Ms. Lincoln College, Latin 89 80, 97, 111
- Ms. University College 16 111
- Ms. University College 192 111
- Magdalen College 154
- New College 154
- Padua 14, 154, 156–160, 162, 168
- Archivio e Biblioteca Capitolare
- Ms. C.55 154
- Ms. C.56 154
- Ms. D.66 154
- Ms. E.57 154
- Ms. E.66.5 162
- Quaderni della canipa 154
- Quaderni della sagrestia 154, 156, 158
- Biblioteca Universitaria
- Ms. 1106 80
- Ms. 1225 80
- Universität 60, 62
- Pange lingua gloriosi* 289
- Panofsky, Erwin 231
- Paris 350
- Bibliothèque nationale de France
- Ms. all. 117 287
- Ms. it. 568 80, 170
- Ms. n. a. fr. 6771 80
- Ms. n. a. fr. 23190 80
- Bibliothèque Sainte-Geneviève
- Ms. 1257 80
- Universität 355, 364, 370
- Passau 56, 144, 233; → *Graduale Pataviense*
- Paul II. 60
- Paulirinus, Paulus (de Praga) 192
- Paulus (Hl.) 45, 48
- Pavia 160
- Payr, Hans 58
- Peckham, Johannes 352
- Perchinger, Johannes 361
- Perlach, Andreas 361
- Perotinus 26
- Perugia, Biblioteca Comunale 'Augusta', Ms. 3065 80, 159, 169 f.; → Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184
- Peter von Arberg, *Ich wachter sol erwecken den sunder* 340
- Peter von Sachsen 275
- Petrarca, Francesco 191
- Petrucchi, Ottaviano 195, 219, 222
- Petrus (Hl.) 45, 48
- Petrus von Blois 207
- Petrus Wilhelmi de Grudencz 52, 60, 135 f., 143, 145
- Kyrie Fons bonitatis* 136, 143
- Paraneuma eructemus* 137
- Prelustri elucencia* 145
- Presulem ephebeatum* 14, 44, 136–144, 138, 146–149
- Presulis eminenciam* 145
- Promitat eterno regni* 137
- Peuerbach (Awnpekh), Georg von 25, 351, 353 f.
- Peuger, Lienhart 289
- Phelps, Michael 185
- Philadelphia, Free Library, Ms. Lewis T 489b 97–100, 98, 101, 111, 406
- Philipp der Gute 234
- Piccolomini, Enea Silvio de' 31, 60, 355
- Pickwood, Nicholas 160
- Pilgrim II. von Puchheim 139, 256, 272, 275, 284, 294
- Planchart, Alejandro 193
- Plummer, John
- Descendi in hortum meum* 188
- Qualis est dilectus* 96, 189
- Tota pulchra es* 96, 188 f.
- Poll, Hermann 357
- Pötschnerin, Kathrey 126
- Pötzlinger, Hermann 14 f., 28, 32, 65–79, 84 f., 113, 118, 121, 127, 129, 136
- Power, Leonel 50, 61, 85–88, 188 f., 199, 213, 216
- Agnus Dei* 96

- Anima mea liquefacta est* 74, 189
Ave maris stella 92, **93**
Ave regina celorum 96, 177
Credo 95
Gloria 74, 100
Gloriose virginis 188
Ibo michi ad montem mire 188
Kyrie 95
Mater ora filium 189
Missa Alma redemptoris mater 85 f.
Missa Rex seculorum 77, 86, 88
Missa sine nomine 85–87
Quam pulchra es 189
Salve regina 96, 188
Salve sancta parens 189
Sanctus 89, 96, 100, **105**
 Prag (Praha) 135, 146 f., 276, 350
 Nationalbibliothek (Narodní knihovna)
 Ms. VI.C.20a 147, 149
 Ms. X.A.12 271
 Ms. XVI.A.177 238
 Musiksammlung (Hudebni oddělení),
 Ms. 59.R.5117 143, 147, 149
 Nationalmuseum (Narodní muzeum)
 Ms. XIII.A.2 147, 149
 Staatliches Zentralarchiv (Státní ústřední
 archiv), Ms. K Vš. 376 80
 Universität 69, 364, 370
 Prenner, Georg 57
 Prenner, Johannes 15, 28, 30, 39, 55–61
 Pressburg (Bratislava) 41, 307 f., 331, 339
 Princeton, University Library, Ms. 103 199
 Priscian(us) 371
 Prodocimus de Beldemandis 192
 Pschlaher, Konrad 358
 Ptolomaeus, Claudius 25, 356
 Puchamer, Jodok 358
Puer natus est nobis 48
Puer natus in Bethlehem 297
 Pullois, Johannes 50, 61
 Pyamour, John, *Quam pulchra es* 188

Quam pulchra es 204
 Quirico 153

 Radomski, Mikołaj → Nicolaus de Radom
 Radstadt 272
 Rainer, Ingomar 299, 305, 334, 336
 Rausch, Alexander 13, 171, 174 f., 241
 Reddel, Mathias 144
 Regenbogen 341, 343
 Regensburg 66, 68, 73, 124, 128, 342
 Alte Kapelle 124, 126, 128
 Bischöfliches Zentralarchiv, Vikariatsrechnun-
 gen 68
 Proskesche Musikbibliothek
 C.98 195
 St. Emmeram 28, 66, 68
 St. Lazarus 124
 St. Ulrich 68
Regina celi 74, 194, 204, 206, 210
 Regiomontanus, Johannes 25, 353 f.
 Reicher (Richerus) von Radstadt 272, 276
 Reims 167
Rein und besser ist Gotteswort 145
 Reinmar von Brennenberg 304, 342
 Rejnštejn, Jan 141
Resonet in laudibus 52, 61, 256
Resultet gens angelica 141
Resurrexi 48
 Rettelbach, Johannes 279, 294
 Rhau, Georg 145, 150
 Richental, Ulrich 235, **237, 409**
 Rienäcker, Gerd 222
 Robbia, Luca della 232
 Roland, Martin 236
 Rolando da Casale 169
 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana
 Cod. Urb. lat. 1419 80
 Cod. Vaticanus 15 131
 Romanus, Antonius, *Ducalis sedes inclita* 100
Rorate celi 46, 48
 Rosmer, Stefan 16
 Rossi da Carpi, Bartolomeo 156, 162
 Rostock, Universitätsbibliothek, Mss. philol.
 100/2 316, 331, 332
 Roulet, Johannes 79, 89
 Sanctus Crux columpna preelecta 76
 Rudolf IV. 17, 46, 54, 56, 348

- Rudolf, Rainer 308, 329, 333
 Rukkendorfer, Jörg 16, 306–310, 331–333
 Rumbold, Ian 14f., 113, 114, 118, 122, 124,
 128 f., 135, 193, 375
 Rupert (Hl.) 45, 48
- Salve mater salvatoris* 276
Salve regina 46, 96, 126, 194f., 199, 204f., 206,
 209
Salve regina peccatorum medicina 188
Salve sancta parens 47–49, 51, 74, 210
 Salzburg 16, 139, 256, 271–276, 283, 293, 296
 St. Peter, Stiftsbibliothek
 Fragm. 31 130
 Hs. a.IX.3 130
Sancta Maria succurre miseris 74
Sancta Maria virgo 96, 199, 204
Sapientiam 45, 48
 Sarto, Johannes de, *Romanorum rex* 241, 247
 Savonarola, Girolamo 216
 Schedel, Hartmann 331; → München, BSB,
 Cgm 810
 Schedl, Barbara 335
 Scheubel, Lienhart 263
 Schmid, Bernhold 122, 123
 Schmieder, Wolfgang 323
 Schneider, Karin 271
 Schrat, Jörg 299, 308, 336; → Wien, ÖNB,
 Cod. Ser. n. 3344
 Schulten, Johannes 370
 Schweikl → Sweikl
 Schweikl, Peter 128
 Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer 249
 Scotto, Girolamo 195
 Sebastian (Hl.) 188, 190
 Seckauer Cantonale → Graz, Univ.-Bibl.,
 Hs. 756
 Seebass, Tilman 231
 Seitenstetten 349
 Senfl, Ludwig 130
 Sennen (Hl.) 45, 48
 Servius 371
 Severin (Hl.) 45, 48
 Sforza, Galeazzo Maria 242, 244
- Siena, Archivio di Stato, Framm. Mus. B. N. 1,
 ins. 11 80
 Sigheer, *Marienlob* 283
 Sigismund von Luxemburg 247
 Sigismund von Tirol 62
 Simrock, Karl 257
 Slatkonja, Georg 46
So wol der tat aller erst ist mir worden kund 342
 Sorg, Anton 239
 Soursby 85
 Spechtler, Franz Viktor 256
Spiritus domini replevit 44, 48
 Springeth, Margarete 263
 Squarcialupi-Codex → Florenz, Biblioteca
 Medicea Laurenziana, Cod. Med. Pal. 87
 St. Emmeram (Mensuralcodex) → München,
 BSB, Clm 14274
 St. Florian, Stiftsbibliothek, Cod. XI.37 286
 St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 392 285
 St. Wolfgang am Abersee (Wolfgangsee) 68
 Stackmann, Karl 303
 Stachelin, Martin 165, 173, 175
 Stainreuter, Leopold 16, 299
 Standley, John, *Virgo prefulgens omnia* 189
Statuit 45, 48
 Staupitz, Johann von 220
 Steinen, Wolfram von den 203
 Steinmar 138
 Stephan, Wolfgang 171
 Stephanus (Hl.) 45, 48, 374
 Sterzing (Vipiteno), Stadtarchiv, Hs. ohne Sign.
 273, 285, 313
 Stoltzer, Thomas
Qui pace Christi 144, 147
Sacerdotem Christi Martinum 145, 147
- Stone, John
Ibo michi ad montem mire 188
Tota pulchra es 188
- Straßburg, Bibliothèque Municipale, Ms. C.22
 80, 84, 111, 175, 180, 285
 Streingk, Nikolaus von 301
 Strohm, Reinhard 11, 14, 69, 171, 174, 187, 194,
 207, 218–220, 221, 223, 236, 253, 316, 372,
 375

- Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek,
 Cod. theol et phil. 8° 19 287
Sub tuum praesidium 204
 Suchenwirt, Peter 254, 257, 258
Surrexit Christus hodie 130
Suscepimus Deus 46, 48
 Swalb, Liebhard 357
 Sweicker, Georg 129
 Sweikl 127–129
Sanctus 76, 128 f.
 Swicker, Paul 128
- Tacitus 31
Tacuinum sanitatis 249
 Tammen, Björn R. 15, 171
 Tammen, Silke 227
 Tanner, Stephan 358
Te Deum 186, 198
 Tegernsee 264
 Temeschburg (Timișoara) 307
Terribilis est 43, 48
 Theophilus 278
 Thomas von Kempen 207
 Thomas von Zwettl 57
 Tinctoris, Johannes 15, 32, 176, 187, 192, 232
 Toekler Noricus, Konrad 351
 Tongeren 113
Tota pulchra es 204
 Traismauer, Erhardus Gogker von 357
 Tramin 56
 Trausnitz 68
 Tretzler, Gaspar 144
 Trient 28, 30, 41, 56, 60, 62, 63, 143
 Archivio Capitolare → Trienter Codices
 (Cod. 93)
 Castello del Buonconsiglio, Monumenti e
 Collezioni Provinciali → Trienter Codices
 (Cod. 87–92)
 Dom 31, 56
 St. Apollinaris 60
 St. Magdalena 56
 Trienter Codices 13, 28–32, 39 f., 113, 155, 165,
 170, 177, 193
 Cod. 87 28, 39, 65, 80, 84, 91, 92, 94, 97,
 104, 111, 165, 170, 177
 Cod. 88 39, 44, 47, 49, 63, 130, 165 f., 170,
 176, 177
 Cod. 89 39, 49
 Cod. 90 30, 39, 41, 49, 51, 63, 65, 80, 89 f.,
 111, 163, 165, 170, 176
 Cod. 91 39, 130, 176
 Cod. 92 28, 39, 65, 80, 84, 86–92, 93, 101 f.,
 111, 165, 170
 Cod. 93 15, 28–31, 39–63, 65, 80, 89 f., 111,
 115, 118, 120 f., 130, 163, 165, 170, 176
- Triller, Valentin 145
 Troyes, Bibliothèque Municipale, Ms. 1397 181
 Tulln 336, 341
 Tours von Asparn, Wilhelm 54; → Wien, Dom-
 und Diözesanmuseum, Hs. ohne Sign.
 Typp 109
- Überlingen 129
 Udalrich von Tübingen 361
 Udine, Archivio Capitolare, Cod. 58 286
 Ugolino von Orvieto 192
 Ulm, Lateinschule 353
 Ulmer, Dorothea 22, 23
 Ulmer, Lienhart 22
 Ulrich von Cilli 339
 Uppsala, Universitätsbibliothek, Ms. vokalmusik i
 handschrift 76f 147, 150
Urbs beata Ierusalem 133 f.
 Ursula (Hl.) 57 f.
- Vaillant, Jehan, *Par maintes fois* 72, 125
 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana,
 Ms. 7554 81
Venerantes hanc diem 52
Veni dulcis consolator 71
Veni redemptor 52
Veni sancte spiritus 129
Verbum bonum 130
 Vicenza 14, 40, 154, 156 f., 159, 161 f., 168
 Archivio Capitolare, Mazzo XXI 162
 Seminario vescovile, Ms. U.VIII.11 156
Victimae paschali laudes 199

- Vidi aquam* 42, 53
 Villette 52, 61, 63
Viri Galilei 48
 Vitéz, Johann 339
 Vitry, Philippe de 166, 180–184
 Impudenter circumivi 175, 180, **183**
 Volkhardt von Häringen, Rudolf 72, 79, 124–
 127, 130
 Deo dicamus 73
 Levat autentica 72
 Sanctus Pater ingenitus 72, 76
 Volp → Lupi, Johannes
Vultum tuum 46, 48

 Walther von der Vogelweide 257, **265**
 Ward, Tom R. 72, 113, 128
 Warschau (Warszawa), Nationalbibliothek
 (Biblioteka Narodowa)
 Ms. BOZ 61 137
 Ms. III.8054 (Krasinski-Codex) 128 f.
 Ms. lat. F.I.378 80
 Wathey, Andrew 181
 Weaver, Zofia 135
 Weber, Max 34
Weib edler stam 341
 Weiss, Heinrich 57
 Weissenburger, Wolfgang 57
 Weitra, Pfarrarchiv
 Cod. 1/7 131, **134**
 Welker, Lorenz 180
 Wernher von Hohenberg 274
 Wesval, Johannes 370
 Wien 22, 25, 28, 30, 41, 65 f., 78, 84, 113,
 128 f., 135, 144, 146, 254, 306–308, 329,
 333–339, 341, 343
 Allerheiligenkapelle (Hofburg) 46
 Archiv der Domkirche St. Stephan 22, **23**
 Archiv der Universität 66, 348
 Bürgerschule 13, 25 f., 56–59, 349, 352, 354,
 362, 364, 368–370, 373, 375
 Collegium ducale 352, 362
 Dom- und Diözesanmuseum, Hs. ohne Sign.
 45
 Dominikanerkloster 44, 355, 361, 363
 Erzbischöfliches Diözesanarchiv, Cod. 4 130,
 374
 Hofburg 262
 Hofburgkapelle 39, 51, 55
 Kahlenberg 255
 Maria am Gestade 232–235, **233, 408**
 Minoritenkloster 349
 Neidhartgrab an St. Stephan 17, 255, 335
 Österreichische Nationalbibliothek
 Cod. 260 355
 Cod. 883 181
 Cod. 1767 239–242, **240**
 Cod. 1788 373
 Cod. 1856 242–245, **243, 410**
 Cod. 2339 364 f., 369, 370
 Cod. 2367 356
 Cod. 2433 351, 354
 Cod. 2440 354
 Cod. 2465 356
 Cod. 2722 245–248, **246**
 Cod. 2777 (Wolkenstein A) 33–36, 81,
 260, 318, 323
 Cod. 2856 (Mondsee-Wiener-Liederhand-
 schrift) 271, 277
 Cod. 3044 235–239, **237, 409**
 Cod. 3217 373
 Cod. 3250 371
 Cod. 3550 362
 Cod. 3571 362
 Cod. 3584 286
 Cod. 3646 362
 Cod. 3946 286
 Cod. 4119 142, 147, 149
 Cod. 4217 373
 Cod. 4494 285, 287
 Cod. 4696 (Lambacher Liederhandschrift)
 139, 149, 271 f.
 Cod. 4702 365–369
 Cod. 4712 374
 Cod. 4771 370–372
 Cod. 4784 351
 Cod. 4787 362 f.
 Cod. 4951 358–360
 Cod. 4953 360

- Cod. 5094 372f.
 Cod. 5155 355, 357
 Cod. 5160 362
 Cod. 5161 361
 Cod. 5182 359
 Cod. 5203 352, 354
 Cod. 5274 350, 352
 Cod. 5331 351
 Cod. 5417 356
 Cod. 5507 356
 Cod. 14863 286
 Cod. 14911 362
 Cod. 15044 370
 Cod. 15478 263
 Cod. Ser. n. 2644 249
 Cod. Ser. n. 3344 16, 255, 285, 299–337,
 300, 311f., 314f., 317f., 320–322, 325,
 339–343, **411f.**
 Fragm. 661 84, 111, 155, 170
 Rosenburse 351, 357
 Schottenstift 17, 245
 St. Dorothea 349, 368, 373
 St. Michael 349
 St. Nikolaus 364
 St. Peter 299
 St. Sebastian und Rochus 362
 St. Stephan 13, 15, 17, 22, 24–26, 28, 44–49,
 51, 53–59, 73, 78, 114, 122, 124, 352, 354,
 357, 362–365, 369f., 373–375
 St. Thekla 263
 Tuchlauben Nr. 19 255, 335–337
 Universität 13, 15, 25, 28, 30, 39, 41, 44–47,
 49, 53–57, 60, 62, 66, 69, 73, 124, 126,
 128, 129, 144, 306, 309f., 335, 337,
 343–375
 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Hauptarchiv,
 Urkunden (1177–1526), Sign. 4555 307
 Wiener Neustadt 41
 Wiener, Thomas 357
 Wilhelmi, Petrus → Petrus Wilhelmi de
 Grudencz
 Wirnt von Grafenberg 308
 Wisner, Johannes 28, 30, 32, 39, 44, 49, 51,
 61–64, 165
Wol hin vnd der mit lieb will fleissen seine tag 343
 Wolfgang von Knittelsfeld 57
 Wolkenstein, Oswald von → Oswald von
 Wolkenstein
 Wright, Peter 14, 28, 30, 68, 118, 121, 122, 124,
 125, 129f., 193, 374, 375
 Wuldersdorff, Jacob von 364
 Zachara (Zaccara) da Teramo, Antonio 146,
 160, 169
 Gloria 71
 Zanollo, Giovanni 157, 162
 Zapke, Susana 15, 128, 299, 300, 311f., 314f.,
 317f., 320–322, 325, 347, 411f.
 Zeiselmauer 336, 341, 343
 Zeller, Johannes 357
 Zwettl 41

2

Cognosce vita q̄ prodest arte pollita m̄ f̄ in tua pas manu' r̄ redimim̄ r̄ p̄duloce p̄honda r̄ l̄ttis
 ando non forte flore' f̄rup̄s f̄ f̄agim̄s ore atq̄ p̄tate' dom̄ sic adens honat̄ dunt̄ h̄oc h̄oc q̄ laud̄ h̄oc
 vera regens r̄ falsa regens cunct̄ adamat̄ f̄ d̄yans r̄ q̄na leges non d̄haat̄ o for̄s qua' beh̄e d̄na d̄gentis
 mepta m̄lli / mepta d̄stinet̄ m̄d̄fidit̄ d̄s m̄fere vite m̄di d̄yans tibi d̄na vera quis d̄na r̄op̄s h̄oc
 nisi h̄as d̄na r̄umpies nec sibi d̄nata d̄ns est nec manens nec illa d̄alet quos d̄nt̄ d̄axat̄ f̄ f̄im̄m̄
 p̄p̄ar̄ia d̄ero d̄yefat̄ p̄ent̄ h̄inc cu' f̄lōe r̄ophia h̄oc apte ment̄ non p̄ph̄et̄ q̄ ante m̄t̄ m̄f̄s̄ulens̄
 adeo d̄ant̄ d̄f̄era d̄ent̄s m̄f̄ormat̄ q̄q̄ m̄ d̄f̄ent̄ iste m̄nd̄ m̄e grat̄a tibi d̄o sic laus̄ gl̄oria x̄pi'

Tenor fin' Subs an Contratenor Lust auff'

Tafel I: Das Nürnberger Fragment (D-Nst lat. 9, fol. 2r) eines Wiener Kantional von ca. 1415; siehe S. 27

Mit freundlicher Genehmigung der Stadtbibliothek Nürnberg

te factorem celi et terre visibiliū
 sibiliū et ex patre nata tū ante omnia secula
 patris alicuiusque omniū a
 genarū est de spū sūcto et manna uirgine et hō
 tūtas et uerū uerū est cōgna iudicare uiuos et mortuos
 sū o sūm̄ adriamū et conglificat q̄ locut̄ est
 m̄tina in remissionem peccator et in

Tafel II: *Phil*, fol. Av: Dunstable, Credo; siehe S. 98

Used by permission of the Rare Book Department, Free Library of Philadelphia

Domine deus rex caelestis deus pater
 omni-
 potens. Domine fili unigenite ihesu
 christe. Domine deus agnus dei
 qui tollis peccata mundi
 misere re no bis. Qui tol-
 lis peccata mundi
 misere re no bis. Qui se-
 des ad dexteram
 patris misere re no bis. Qui
 solus sanctus tu solus
 dominus tu solus altissimus
 ihesu christe cum
 sancto spiritu in
 gloria dei pa-
 tris. A A A
 A amen.

Tafel III: OH, fol. 13v: Byttering, Gloria; siehe S. 106
 © The British Library Board, London, Add. Ms. 57950



Tafel IV: Marienkrönung mit Engelskonzert. Fragment vom ehemaligen Hochaltarretabel in Maria am Gestade, Wien; siehe S. 233

Bildzitat nach: ARTHUR SALIGER, *Maria am Gestade, Wien* (Christliche Kunststätten Österreichs 14), Salzburg 1989, 14



Tafel V: Ulrich Richental, Chronik des Konstanzer Konzils, Papstweihe Martins V. (ÖNB/Wien, Cod. 3044, fol. 128v); siehe S. 237
Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien



Tafel VI: Marienmesse im ‚Schwarzen Gebetbuch‘ (ÖNB/Wien, Cod. 1856, fol. 27v);
 siehe S. 243
 Foto: Bildarchiv, ÖNB/Wien

Erguisti sicut manna du ul
 rame maud von dir vns sal her
 Dauch in dem tione / wen du magst
 In chone / ubex alles hmelische
 her / du magst vns ul wal lonen
 Da mit s lab von dich muu her
 schuign ob allen frauen
 Ich diene dir gein der sinda
 nem d' send' s'aul' waert ab sal
 woldem' kind' ul vns' exparme
 Das fur vns' p' g'p'or'bn' and
 mens'gait' wex' sem' mit' p' wex'
 von' all' u' d'orben' Da mit' p'
 lab' von' dich' muu' her' ch'g'
 Ja put' fur' vns' dem' liebes'
 kind' des' von' dir' mal' getraue
 Maxia muu' g'ach'g'p' orn' du' p'it'
 em' ras' an' allen' d'ern' / got' h'it'
 dich' s'eb' aus' er'g'orn' / s'f'uen'
 vns' demes' kind' dem' g'orn' / vn'
 g'uff' das' von' mit' w'ern' u'erd'nd'
 den' liebes' kind' an' s'g'auem'
 Das' an' mayze' in' w'is' d'p' edel'
 schuign' die' augn' dem' s'p' s'f'hen'
 bes' got' s'p'zen' docto' in' der' h'ize'
 in' gein' pur'g'ent' undet' w'ard'
 alle' erst' e'grund' p' w'is' / and'
 da' n' g'ate' s'um' / d'as' ere'
 w'alt' w'elch' p'rom'gn' / d'as' got' be'
 s'p'ru'ch' / w'erd'et' in' dem' parady's'
 all' an' dem' re' d' n' u'alt' get' w'ar'
 d' di' frucht' p' s'p'omen' in'ch'
 d' w'acht' s'nd' p'ra'ch'n' g'ate' ge'
 p'ate' g'at' da' g'alt' p' d'p' s'ucht'
 da' mu'yt' s'rau' eua' von' re' kind'
 w'elch' em' d'p' h'alle' p'ring'n' / e'
 Das' w'ert' wal' s'um' s'p'it' d'it' rau'
 s'ent' ch'ar' nach' mer' das' p'it'
 w'elch' auch' s'ur' b'it' d'p' and' p'it'
 d'p' w'elch' d'as' v'n' p'ra'ch'n' g'ate'
 g'p'ate' g'at' / nach' l'ome' p' zu'
 gnad' w'id' s'g'el'f' in' d'p' lu'
 ang'ume' e' 39
 Der' s'ent' d' s'p'ra'ch' v'el' mem'
 g'it' mir' die' l'ec' / von' v'n' die'
 p'el' auf' d'ieser' h'alle' p'ng'n'
 d'as' al'p' s'ur' p'rom'ne' / w'elch' wal'
 in' d' h'alle' g'lu'ck' / nach' p'it'hem'
 v'ng'ed'inge' / Ja' h'el'f' v'n' in'
 aus' g'ra'f' not' u'elch' von' p'
 b'ep'f' / s'p'it' d' u'el' p'ra'ch' s'um'
 mem' p' wal' ich' rat' d' zu' mel'
 v'ne' von' tuen' p'fl'icht' dich' zu'
 am' ma'ide' s'wil' du' zu' rem' p'f'
 ad'en' s'p' mu'g'it' m' / w'elch' d'at'
 er'bn' in' g'ra'f'hem' l'ude' / d'ec'
 las' von' p' mit' ame' i'ed' s'p'ra'ch'
 s'eg' d' u'el' r'ame' / d' d'at'
 d' l'ess' s'ich' auf' d'is' l'ind' / er'
 nem' an' s'ig' an' g'ra'f' / yew'
 ant' s'wal' all' ze' h'ant' den' teu'
 sel' ex' p'ant' / d'ec' g'ate' s'um' mit'
 s'nd' h'ant' / s'ec' s'ig' all' v'nen'
 w'elch' d' an' / ex' p'ra'ch' d'p' h'ell'
 an' ruffen' / e' e' /

Tafel VII: Egh1 – Beginn der Liedersammlung (ÖNB/Wien, Cod. Ser. n. 3344, fol. 100v); siehe S. 300
Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek,
Sammlung von Handschriften und alten Drucken

Egh 5

Es arm man begund ze schlag'n gesin
 D'per moergr' sandt' schlag' ist un
 wach' schund' sich' hopt zu am' frau
 us' mag' noch' wyl' auf' erd' ehan
 scad' mer' p'uen' n'bin' wyl' n'et
 d'ig' d'ec' frag' ick' nicht' emp'ue'
 id' hat' die' p'emard' en'er'ag'n' d'ec'
 plau' taugen' leub' s'gn' mir
 z'ueg' ick' hat' gehapet' em' l'ut' l'it'
 gen' ehan' und' w'et' d'ac' an' lag'
 all' mem' frau' die' ist' mir' m' d'
 n'ayn' d'roun' d'ec' muos' s'ch'
 niem' herge' z'uegen' **2m**
 Dup'it' d'ec' s'ym' em' toe' man' v'nd'
 n'ach' p'ue'nen' uil' g'ub' dem' leub'
 am' zil' v'nd' uol'g' d'ec' mem' l'ere'
 v'nd' die' da' n'ull' dem' zu' rech'
 s'ere' ge'et' be'get' **1m**
 Den' rat' den' w'ol' ick' meid' gar' wa'
 n'kel'p' d'ec' s'yn' s'eb' w'ec' em' l'and'
 s'ind' p'l'achen' t'ueg' s'ic' s'oden' d'ec'
 zu' ehan' s'et' d'ent' ge' s'ig' r'eb'n'
 wil' l'ach' muos' ick' s'ech'n' r'oen'
 ick' w'erd'ue' den' l'om' d'ur'p'et' em'
 to'ch'ast' man' du' hat' r'est' auf' uer'
 d'ec' l'ien' da' ma' d'ich' ehan' e'ast'
 let' me' s'en' **1m**
 Solt' ick' den' w'ech'el' treib'n' d'ac'
 zem' mem' er'd' nicht' mem' h'ez'
 mir' d'ec' r'ig'ht' es' w'ell' p'ey' r'eb'
 l'eb'n' s'p'rat' d'ec' an' em' ehan'
 ob' allen' w'el'n' **2m**
 W'ach' wir' muos' v'm' s'ch'aden' uil'
 s'ech' d'ec' t'ages' s'ich' wal' von' d'ec'
 l'ieb' s'yn' frau' nem' d'ec' ehan' mir'
 niem' er' l'and' d' w'ach' s'p'et' got'
 s'ich' gel'ub' v'nd' h'ul' ent' p'ad'
 wen' s'ch'ad' d'ac' w'ec' w'ec' v'nd' p'ng'
Egh 6

frere' p'ey' d'ac' ma'cht' d'ec' t'ages'
 s'ich' d'ac' ick' wa' dan' muos' s'ch'ad'
 w'ec' nu' in' s'ic' w'ell' die' d'ec' t'ray'
 l'ach' p'l'ach' s'oden' **1m**
 Wen' l'ach' p'l'ach' d'ac' ist' s'ic' v'nd' d'
 s'ey' d'ac' ick' muos' mem' h'ez' mir'
 d'ec' w'ec' l'est' s'yn' w'ol' die' l'ieb' mit'
 w'el'n' s'ic' auf' l'ieb' dem' a' em'
 s'ey'm' mich' d'ac' m' s'ich' r'eb'n' **1m**
 Die' s'ich' r'eb'n' die' ick' ma'ne' l'ieb'
 ist' d'ac' herge' dem' d'ac' w'ent' mir'
 frere' p'ey' v'nd' ehan' mir' l'and'
 t'reib'n' s'ic' du' p'ist' mir' d'ec' s'ich'
 auf' ob' allen' w'el'n'
Inwendig

So' w'ol' dem' tag' d'ec' mir' ran' e'ast'
 ist' w'or'den' ehan' w'ec' h'ob'et' er'
 v'nd' w'ol' w'ach' l'it' uil' in' w'el'n' frau'
 bel'ig' s'ic' die' z'et' p'l'ig' s'ic' die' w'el'
 d'ac' got' so' w'ol' g'ep'l'et' hat' die'
 2m Ich' h'ell' got'
 d'ac' mir' die'
 l'ieb' s'yn' frau' mem' l'ieb' ni' e'ast'
 so' w'ec' s'ic' muos' ick' s'yn' so' l'et' s'
 mich' d'ec' nach' s'ic' me' en'g' l'uffen'
 s'ic' ist' r'ech't' als' die' l'ieb' w'ec' me'
 niem' p'at'lem' s'ic' s'wan' uil' er'nt'
 w'ach' v'nd' w'nd' n' ma'cht' so' s'ich'
 mem' h'ez' l'au' w'ap'n' s'ic' s'ic' m'
 s'ic' l'ame' s'ic' p'ed' r'ech't' die' mich'
 da' s'ic' w'ec' w'ach' hat' d' w'ec' v'nd'
 mem' s'ym'ne' **2m**
 Ehan' sag' v'ng' p'ng' z'ermen' s'ic'
 man'ig' r'ol' m'und' d' ma'cht' r'e'
 and' g'l'ech' m'it' d' l'and' s'ic' frau'
 mem' s'ic' g'el'ach'et' d'ac' ist'
 hal'bes' mem' dem' and' l'and' den'
 got' s'ic' w'ol' w'ec' n' d'ac' s'ic' g'uel'et'
 d'ec' s'ic' s'ic' s'ic' s'ic' die' mem'
 l'ieb' hat' g'el'ach'et' d'ac' s'ic' d'ec' uil'
 l'ieb' muos' dem' r'ol' mem' h'ab' s'ic'

Tafel VIII: Egh5 und Egh6 mit Banderolen (ÖNB/Wien, Cod. Ser. n.3344, fol. 102v); siehe S. 311
 Foto: Susana Zapke. Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek,
 Sammlung von Handschriften und alten Drucken

AUTORINNEN & AUTOREN

MARGARET BENT (geb. 1940 in St Albans, England). Emeritus Fellow des All Souls College in Oxford, davor (seit 1992) Senior Research Fellow. Ph.D., Cambridge University (1969), mit einer Dissertation über das Old Hall Manuskript. 1975–92 Professorin an der Brandeis und der Princeton University, 1984–86 Präsidentin der American Musicological Society; Gastprofessuren u. a. Villa I Tatti, Chicago, Harvard und Basel. Neben zahlreichen Preisen, Auszeichnungen und Ehrenmitgliedschaften wurde sie 1993 zum Fellow der British Academy und 2008 zum Commander of the British Empire ernannt. – Zahlreiche Aufsätze und Editionen zur englischen und kontinentaleuropäischen Musik des 14.–16. Jahrhunderts. Neuere Publikationen: *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript* (2008); *Ein Liber cantus aus dem Veneto: Fragmente in der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien* (2012, gemeinsam mit Robert Klugseder). Laufende Forschungen zum *Speculum musicae* und der Identität seines Autors sowie den musikalischen Netzwerken im Veneto.

RUDOLF FLOTZINGER (geb. 1939 in Vorchdorf, Oberösterreich). 1958–64 Studium an der Musikakademie und an der Universität Wien (1965 Promotion zum Dr. phil. über die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster). 1966–68 Humboldt-Stipendiat in Göttingen, 1969 Habilitation in Wien über den Discantus-Satz in den Notre-Dame-Handschriften. 1971–99 Vorstand des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Graz, 1999–2006 Obmann der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gründungsmitglied der 1973 etablierten Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, korrespondierendes Mitglied der Akademien der Wissenschaften (und Künste) in Ljubljana, Wien und Zagreb sowie Mitglied der Academia Europaea (London). Schriftleiter der *Acta musicologica* (1991–99) sowie Herausgeber des *Oesterreichischen Musiklexikons* (5 Bde., 2002–2006), Online-Ausgabe: <www.musiklexikon.ac.at>. Forschungsschwerpunkte: Musik des Mittelalters, Musikgeschichte Österreichs, Methodik des Fachs. Neuere Buchpublikationen: *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210* (2007); *Das sogenannte Organum* (Aufsatzsammlung, 2011).

WOLFGANG FUHRMANN (geb. 1966 in Wien). Assistent für Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien (seit November 2010). Studierte Musikwissenschaft und Germanistik in seiner Geburtsstadt und war viele Jahre als freier Musikpublizist (u. a. für BZ sowie FAZ) tätig. Er wurde mit der Arbeit *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter* promoviert (publiziert 2004) und hat sich 2010 an der Universität Bern mit der Arbeit *Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten, ca. 1750 bis 1815* habilitiert (Druck i. V.). Daneben gilt sein Interesse besonders der Musik zwischen 1420 und 1520 und ihren kulturellen Kontexten, dem Musiktheater, der musikalischen Öffentlichkeit und weiteren Aspekten der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts sowie theoretischen und methodologischen Fragen des Fachs. Lehrtätigkeit in Berlin, Bern, Leipzig und Wien; Vertretungsprofessuren an der Musikhochschule Stuttgart (SS 2008, Lehrstuhl Joachim Kremer) sowie der Humboldt-Universität zu Berlin (WS 2013/14, Lehrstuhl für Musiksoziologie und Historische Anthropologie). 2013 veröffentlichte er *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner* (gemeinsam mit Melanie Wald).

PAWEŁ GANCARCZYK (geb. 1970 in Warschau). Assistenzprofessor am Institut der Künste der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Warschau sowie Leiter der Musikwissenschaftlichen Sektion des Polnischen Komponistenverbandes. Seine Forschungen konzentrieren sich auf die Musikkultur Zentraleuropas im 15. Jahrhundert, Handschriftenstudien und die Frühgeschichte des Musikdrucks. Wichtigste Buchveröffentlichungen: *Musica scripto. Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej* (Mensuralcodices im lateinischsprachigen Osteuropa in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, 2001), *Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku* (Musik und die Revolution des Drucks. Transformationen in der musikalischen Kultur des 16. Jahrhunderts, 2011; frz. Ausgabe 2014) sowie – als Mitherausgeber – *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era* (2012) und *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives* (2013).

MARC LEWON (geb. 1972 in Frankfurt am Main). Musiker und Musikwissenschaftler. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien (FWF-Projekt *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*). Studium der Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Heidelberg (2002 Magister Artium „cum laude“). Diplom-Aufbaustudium an der Abteilung für Mittelalter und Renaissance der Schola Cantorum Basiliensis (2006 Diplom „mit Auszeichnung“ in Laute, Gesang und Vielle). Seit 2010 Promotion bei Reinhard Strohm an der Universität Oxford (DAAD-Stipendiat). Lehraufträge an der Schola Cantorum Basiliensis, den Universitäten Leipzig und Wien. Zahlreiche Kurse und Meisterklassen, Leiter

der Fortbildung zur Musik des Mittelalters auf Burg Fürsteneck. Musikalischer Berater der Tage Alter Musik & Literatur in Worms und des Festivals ‚Klangraum Dobra‘ (Niederösterreich). Als international tätiger Musiker (zahlreiche CD-Einspielungen) konzertiert er mit führenden Ensembles für Frühe Musik, darunter seinem eigenen *Ensemble Leones*. Vorträge, musikalische Editionen, Artikelveröffentlichungen in Printmedien sowie online auf eigenen Forschungsblogs. Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige und Instrumental-Musik des Mittelalters.

ULRICH MÜLLER (1940–2012). Studium der Germanistik, lateinischen Philologie, Archäologie und Musikwissenschaft an der Universität Tübingen (Promotion 1961); Habilitation (1971) an der Universität Stuttgart. Von 1976 bis zu seiner Emeritierung 2008 Ordinarius für Deutsche Literatur des Mittelalters an der Universität Salzburg; Mitbegründer des Mittelalter-Zentrums daselbst und stellvertretender Koordinator der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank. Bis 2002 Vorsitzender der Arbeitsgruppe ‚Altgermanistische Editionen‘ in der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Editionen, bis 2006 Präsident der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik, bis 2007 Erster Vorsitzender der Internationalen Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft. Zahlreiche Auszeichnungen, u. a. Grimm-Preis (1984) sowie Goldenes Verdienstzeichen des Landes Salzburg (2001). – *Gesammelte Schriften zur Literaturwissenschaft*, hg. von Margarete Springeth (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 750), 4 Bde., Göppingen 2010. Forschungsschwerpunkte: Mittelhochdeutsche Literatur (bes. Liebeslyrik, Neidhart, Oswald von Wolkenstein, Politische Lyrik, Kreuzzugsliteratur), Mittelalter-Rezeption, Mittelalter-Mythen, Interkulturelle Germanistik, Musiktheater (Mozart, Wagner, Musical).

ALEXANDER RAUSCH (geb. 1971 in Wien). Seit 2003 Mitarbeiter an der Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Studium der Musikwissenschaft und Romanistik an der Universität Wien (Promotion 1997). 1994 ERASMUS-Semester an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München. 1995–2000 Mitarbeit in zwei FWF-Projekten zur *Musiktheorie des Mittelalters in österreichischen Bibliotheken*. Aktuelles FWF-Projekt (2008–2015): *Mittelalterliche Musikhandschriften in der Österreichischen Nationalbibliothek*, Website: <www.cantusplanus.at>. Konzept und Booklet der CD *Romanorum rex: Musik in Zentraleuropa um die Mitte des 15. Jahrhunderts* (2012). Neuere Aufsätze u. a. in *MusikTheorie* (2012). Schwerpunkte: Musik und Musiktheorie des Mittelalters; musikalische Repräsentation in der Frühen Neuzeit.

STEFAN ROSMER (geb. 1979 in Ulm). Seit 2013 Assistent für Germanistische Mediävistik im Europäischen Kontext am Departement für Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Basel. 2000–2006 Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Kommunikations- und Medienwissenschaft in Leipzig, 2006–2007 DAAD-Stipendiat an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest, 2009–2013 Lehrbeauftragter am Deutschen Seminar der Universität Basel, gleichzeitig Promotionsstipendium zuerst des Cusanuswerks, dann des Forschungsfonds der Universität Basel. Arbeit an einer Dissertation zu den geistlichen Liedern des Mönchs von Salzburg und zur Formtradition einstimmiger geistlicher Lieder in stolliger Strophenform im späten 14. Jahrhundert. Abschluss des Promotionsverfahrens im Juni 2014; die Drucklegung der Dissertation ist in Vorbereitung.

IAN RUMBOLD (geb. 1956 in Grantham, England). Nach Forschungen an der University of Cambridge (1978–83) war er als Sir James Knott Research Fellow an der University of Newcastle upon Tyne (1983–85) und als Lektor für Musik an der University of Exeter (1986–87) angestellt. Anschließend wurde er Senior Research Associate der *New Berlioz Edition* (University of Manchester, 1987–99; Royal College of Music, 1999–2003), für die drei Editionsbände entstanden. Als Senior Research Fellow des „Pötzlinger-Projekts“ an der University of Nottingham (2004–07) war er zusammen mit Peter Wright für die Einleitung zum Faksimile des St. Emmeram-Codex (Reichert-Verlag 2006) verantwortlich und veröffentlichte die Monographie *Hermann Pötzlinger's Music Book* (2009). Derzeit arbeitet er als Senior Research Fellow an der University of Manchester am Forschungsprojekt „The Production and Reading of Music Sources, 1480–1530“.

REINHARD STROHM (geb. 1942 in München). Professor emeritus, Faculty of Music, Oxford University. Studium der Musikwissenschaft, Mittellateinischen Philologie und Romanistik in München, Pisa und Berlin; Konservatoriumsstudien in Violine und Klavier. 1971 Promotion zum Dr. phil. an der TU Berlin (bei Carl Dahlhaus), seit 1975 Lehrtätigkeit in Großbritannien und den USA. Träger des Balzan-Preises in Musikwissenschaft, 2012. Derzeitige Projekte: *Towards a global history of music*; *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*; *Il dramma per musica a Venezia nell'epoca di Vivaldi*; *Das Opernrepertoire des Theaters am Kärntner Tor, 1728–1748*. Neueste Publikationen: „Repertoirebildung und Geschmackswandel in der zentral-europäischen Opernpflege um 1740–1780“ (*Händel-Jahrbuch*, 2012); „Werk – Performanz – Konsum: Der musikalische Werk-Diskurs“ (*Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, 2013); *Europäische Musik des 15. Jahrhunderts in der Region Österreich* (Fakultätsvorträge der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät

der Universität Wien, 2014). Arbeitsbereiche: Musik des Spätmittelalters, italienische Oper, Kritik und Theorie der historischen Musikwissenschaft.

BJÖRN R. TAMMEN (geb. 1966 in Detmold). Seit Ende 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und M/N Geschichte an der Universität zu Köln (1993 Magister Artium, 1997 Promotion zum Dr. phil.). Mitarbeit an den FWF-Projekten *Musikdarstellungen in den illuminierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek* sowie *Musikerbriefe der Österreichischen Nationalbibliothek*. Akademiepreis der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften (1999), Auszeichnung der besten Publikation des Jubiläumsfonds der Stadt Wien für die Österreichische Akademie der Wissenschaften (2012). Lehraufträge an den Universitäten Innsbruck und Wien sowie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Mitbegründer der IMS Study Group on Musical Iconography. Schriftleiter von *Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography*. Neuere Aufsätze u. a. in *Acta Musicologica*, *Archiv für Musikwissenschaft*, *Die Musikforschung*, *Early Music History*, *Musica Disciplina*, *Musique – Images – Instruments* und *troja: Jahrbuch für Renaissancemusik*. Forschungsschwerpunkt: Musikikonographie.

PETER WRIGHT (geb. in Wien). Professor für Musik an der University of Nottingham. Publikationen zur Musik des 15. Jahrhunderts und wichtigen zentraleuropäischen Quellen wie den Trienter Codices sowie dem St. Emmeram-Codex (wofür er ein dreijähriges Stipendium des Arts and Humanities Research Council erhielt), Editionen von Messvertonungen des 15. Jahrhunderts in der Reihe *Early English Church Music* (zuletzt *Settings of the Gloria and Credo*, 2013). Sein Aufsatz „Paper Evidence and the Dating of Trent 91“ (*Music & Letters*, 1995) wurde mit dem Westrup Prize ausgezeichnet, und die gemeinsam mit Ian Rumbold verfasste Monographie *Hermann Pötzlinger's Music Book* (2009) erhielt den C. B. Oldman Prize. Im Jahr 2012 war er Senior Research Fellow der British Academy/Leverhulme und Visiting Fellow am All Souls College in Oxford.

SUSANA ZAPKE (geb. 1965 in Irun, Spanien). Professorin für Historische Musikwissenschaft und Urban Musicology am Konservatorium Wien Privatuniversität, zugleich Gastforscherin am Institut für Mittelalterforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Studium der Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft in Freiburg i. Br. und Köln, Promotion in Hamburg (1993), Habilitation in Salzburg (2009). Gastprofessur an der Universität Salamanca (1998–2000), Lehraufträge

in Köln, Stuttgart, Bremen, Wien und Salzburg. Forschungsstipendien des DAAD (1990 Paris), des Instituto de Estudios Altoaragoneses (1993/94) und der Institución Fernando el Católico (1994). Post-Doktorandenstipendium der DFG (1994–97), Habilitationsstipendium des Wissenschaftsministeriums NRW (Lise-Meitner-Programm, 1997–99), Forschungsstipendien der Alexander von Humboldt-Stiftung (1999) und des FWF (Lise-Meitner Programm, 2009–12). Forschungsschwerpunkte: Musikalische Mediävistik (Quellenforschung und Quellenedition, Musik in der Sozial-, Ideen- und Wissenschaftsgeschichte, Geschichte der Notation, 9.–15. Jahrhundert); Musik und Literatur der Moderne (u. a. Zweite Wiener Schule); Notation in der Musik und in den Künsten seit 1940; Musik und Urbanität.

WIENER MUSIKWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGEHERAUSGEGEBEN VON GERNOT GRUBER UND
THEOPHIL ANTONICEK

EINE AUSWAHL

BD. 26 | ALEXANDER RAUSCH,
BJÖRN R. TAMMEN (HG.)
**MUSIKALISCHE REPERTOIRES IN
ZENTRALEUROPA (1420–1450)**
PROZESSE & PRAKTIKEN
2014. 414 S. ZAHLR. S/W- UND FARB. ABB.
UND NOTENBSP. GB.
CA. € 54,90 | ISBN 978-3-205-79562-9

BD. 25 | INGRID SCHRAFFL
OPERA BUFFA UND SPIELKULTUR
EINE SPIELTHEORETISCHE UNTERSUCHUNG AM BEISPIEL DES VENEZIANISCHEN REPERTOIRES DES SPÄTEN 18. JAHRHUNDERTS
2014. 403 S. 80 NOTENBSP. GB.
€ 44,90 | ISBN 978-3-205-79592-6

BD. 24 | ELISABETH FRITZ-HILSCHER (HG.)
IM DIENSTE EINER STAATSIDEE
KÜNSTE UND KÜNSTLER AM WIENER HOF UM 1740
2013. 244 S. 21 S/W-ABB. UND 8 TAB. GB.
€ 39,90 | ISBN 978-3-205-78927-7

BD. 23 | STEFAN SCHMIDL (HG.)
DIE KÜNSTE DER NACHKRIEGSZEIT
MUSIK, LITERATUR UND BILDENDE KUNST IN ÖSTERREICH
2013. 276 S. 30 S/W-ABB. UND 10 NOTENBSP. GB.
€ 45,00 | ISBN 978-3-205-78920-8

BD. 22 | WOLFGANG GRATZER
KOMPONISTENKOMMENTARE
BEITRÄGE ZU EINER GESCHICHTE DER EIGENINTERPRETATION
2003. 384 S. 46 FAKS. GB.
€ 45,00 (UVP) | ISBN 978-3-205-77055-8

BD. 21 | GERNOT GRUBER (HG.)
WIENER KLASSIK
EIN MUSIKGESCHICHTLICHER BEGRIFF IN DISKUSSION
2002. 198 S. 10 NOTENBSP. BR.
€ 29,90 | ISBN 978-3-205-99383-4

BD. 20/1,2 | JOSEPH RIEPEL
**SÄMTLICHE SCHRIFTEN ZUR
MUSIKTHEORIE**
1996. 1093 S. ZAHLR. FAKS. GB.
€ 255,80 | ISBN 978-3-205-98618-8

BD. 19 | JOSEF-HORST LEDERER
**VERISMO AUF DER DEUTSCH-
SPRACHIGEN OPERNBÜHNE 1891–1926**
EINE UNTERSUCHUNG SEINER REZEPTION DURCH DIE ZEITGENÖSSISCHE MUSIKALISCHE FACHPRESSE
1992. 316 S. BR.
€ 43,70 | ISBN 978-3-205-05506-8

Mit berühmten Repertoire-Handschriften wie den Trienter Codices und der Entstehung einer musikalischen Elite um Sängerkomponisten wie Dufay und Binchois gehören die Jahrzehnte um 1430 zu einer Schlüsselphase der abendländischen Musikgeschichte. Der vorliegende Band vereint 13 Fallstudien zur polyphonen Kunstmusik sowie zum einstimmigen Lied. Erstmals wird so die Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Phänomene für Zentraleuropa beleuchtet – auch hinsichtlich der Wechselwirkungen mit England, Böhmen, Oberitalien und dem franko-flämischen Raum. Zu einem besonders dankbaren Untersuchungsgegenstand wird hierbei das spätmittelalterliche Wien aufgrund des Nebeneinanders von Hof, Universität und Bürgerschaft sowie einer Vielzahl kirchlicher Institutionen.

