

Title: Musikalienwanderungen im 15. und 16. Jahrhundert

Author(s): Martin Stachelin

Source: *Imitatio – Aemulatio – Superatio? : Vokalpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts in Polen, Schlesien und Böhmen*, ed. by Jürgen Heidrich; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 12), p. 11–21.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20132570>



Creative Commons license: CC BY-SA

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Musikalienwanderungen im 15. und 16. Jahrhundert

I.

Der folgende Text wird keine Fülle von Fakten und daraus hervorgehenden bedeutenden Einsichten in die Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts vorführen. Er wird vielmehr Ausdruck einer gewissen Resignation sein, einer Resignation über die weitgehende Unmöglichkeit, konkrete Fakten und Einsichten in das Thema zu finden und diese der musikgeschichtlichen Forschung dienstbar zu machen; bei seiner Formulierung bestand noch die Hoffnung, den Blick auf Vorgänge lenken zu können, die, wissenschaftlich erhellt und gesichert, für die Musikgeschichte auch wirkliche Bedeutung haben sollten. »Musikalienwanderungen« sind ja nicht irgendwelche Petitesse, sondern die Grundvoraussetzung dafür, dass eine Komposition überhaupt verbreitet wird: sie sind es, die Verbreitung ermöglichen. Und um sogleich die nötige Anschauung davon herzustellen, welches Arbeitsmaterial mir vorschwebt, sei mit vier belegten Beispielen exemplifiziert, von denen die beiden ersten in die Welt der zentraleuropäischen Vokalpolyphonie gehören, die im Zentrum dieser Tagung steht.

1. Die mehrstimmige sogenannte Cantio ist in Mitteleuropa, vor allem in Böhmen, zunächst im frühen 15. Jahrhundert belegt, tritt aber, soweit Quellen vorliegen, dort bald und während längerer Zeit zurück; seit dem späten 15. Jahrhundert wird sie ebendort jedoch wieder überaus fleißig gepflegt und kopiert. Auffällig ist, dass einzelne dieser Cantionen in westdeutschen Manuskripten schon des frühen 15. Jahrhunderts eingetragen sind, so in einem Basler Fragment kurz nach 1400¹ oder in mehreren Sätzen in der Handschrift Trier 322.² Die Erklärung für diese zeitlich und örtlich seltsam gespaltene Quellenlage hat Kurt von Fischer gegeben: diese Cantionen sind früh in Böhmen entstanden und in den Westen des deutschsprachigen Raums gewandert und zwar noch, bevor die entsprechenden Vorlagehandschriften in Böhmen in den weithin verheerenden Religionswirren

1 Vgl. Martin Staehelin, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet*, Lieferung IX, Berlin/Boston 2012 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, N.F., 15), S. 21–35 mit Abb. 2a)–2h), bes. S. 31f. mit Abb. 2h).

2 Vgl. Rudolf Ewerhart, *Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 7), Regensburg 1955, bes. S. 109–118.

zerstört wurden.³ Wie und wer sie in das westliche Deutschland gebracht hat, wissen wir nicht. Wir erkennen in diesem Vorgang aber, dass es damals nicht nur den längst bekannten Transportweg von Musikalien der sogenannten Niederländer aus dem Nordwesten Europas nach Italien, sondern offenbar auch einen unbekannteren dazu quer verlaufenden Weg aus dem zentraleuropäischen Gebiet in Richtung Westen gegeben hat.

2. Petrus Wilhelmi, um 1392 in Graudenz geboren, Verfasser einer erheblichen Zahl von Cantionen und Motetten, die er im Text der Diskantstimme mit dem Buchstaben-Akrostichon seines Vornamens als seine Schöpfung kennzeichnete, 1425 Baccalaureus und 1430 Magister in artibus an der Universität Krakau, dann Inhaber einer Pfarrei im kaschubischen Belgard bei Danzig, und zugleich nicht-singender Kaplan Friedrichs III., begleitete seinen hohen Herrn 1452 nach Rom, wo er dessen Vermählung und Kaiserkrönung miterlebte; »ad presens in Romana curia existens«, bat er den Papst in einer Supplik um Benefizientaustausch sowie die Erlaubnis, weitere Benefizien über das ihm bereits verliehene hinaus anzunehmen. Bei solchen biographisch genauer belegten Angaben darf man wohl schließen, dass er, der eine Art dilettierender Privatkomponist gewesen sein dürfte, eigene Werke aus dem Norden oder Nordosten Zentraleuropas nach Rom mitwandern ließ; davon ist aber nichts erhalten oder auch nur in archivarischen Textzeugnissen oder -kommentaren angedeutet.⁴

3. Im Herbst des Jahres 1503 veranstaltete Kaiser Maximilian in Innsbruck eine kirchliche Gedenkfeier für den ihm verwandten früh verstorbenen Hermes von Mailand, und er ließ dabei nicht nur seine eigene habsburgische, sondern auch die ebenfalls in Innsbruck anwesende, mit brillanten Sängern ausgestattete burgundische Hofkapelle auftreten. Wir wissen aus den Aufzeichnungen des anwesenden burgundischen Hofchronisten Antoine de Lalaing sehr genau, dass die habsburgische Kapelle zu diesem Anlass eine »messe ... de l'Assumption Nostre-Dame« aufführte, womit nur die sechsstimmige *Missa Virgo prudentissima* des habsburgischen Hofkomponisten Heinrich Isaac gemeint sein konnte; vorher hatte die burgundische Kapelle in diesem Gottesdienst das vierstimmige *Requiem* des mitsingenden Pierre de la Rue aufgeführt. Das kann keine bloße nüchterne Vorführungsfolge, sondern dürfte zugleich ein auch auf Repräsentation nach außen angelegter Wettbewerb zwischen zwei hochberühmten Hofkapellen gewesen sein: Schon die

3 Vgl. Kurt von Fischer, »Zum Repertoire der böhmischen Mehrstimmigkeit vom 14. bis zum 16. Jahrhundert – Die Verbreitung des böhmischen Repertoires ausserhalb Böhmens«, in: *Colloquium Musica bohemica et europaea Brno 1970*, Brno 1972, S. 55–61, bes. S. 59–61.

4 Vgl. Martin Staehelin, »Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig«, in: *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet*, Lieferung III, Göttingen 2001 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philol.-Histor. Kl. 2001, Nr. 2), bes. S. 93–103 [= 35–45].

Sechsstimmigkeit der Isaac-Messe zeigt, wie wichtig Maximilian die noch großartigere Vorführung seiner eigenen Kapelle gewesen sein muss. Und man kann gewiss sein, dass die Sänger die Darbietung der jeweils anderen Kapelle mit größter Aufmerksamkeit verfolgten.⁵ Nun hat sich in Brüssel ein Alamire-Chorbuch erhalten, das allein Messen des burgundischen Komponisten-Stars Pierre de la Rue enthält, und dazu nur eine einzige eines anderen Verfassers, nämlich eben die in Innsbruck aufgeführte Isaac-Messe,⁶ diese mit *De assumptione beate marie virginis* betitelt, was Antoine de Lalaing ins Französische bis hin zum Ausfall des dem Lateinischen fehlenden Artikels vor »Nostre-Dame« übernahm; abgesehen davon benutzte die sonstige Überlieferung diesen Titel nicht. Nach diesem allem darf man wohl schließen, dass die burgundische Hofkapelle, in Innsbruck vom habsburgischen Vortrag der Messe Isaacs beeindruckt, davon eine Abschrift ins Burgund mitnahm oder sich dorthin nachsenden ließ und diese dann ihrem eigenen Repertoire einverleibte; in den Quellen mit Kontakt zur burgundischen Hofkapelle ist sonst keine andere Isaac-Messe erhalten geblieben.

4. Am 8. Juni 1506 schreibt der Bamberger Kanoniker und Humanist Dr. Lorenz Behaim ausführlich an seinen Nürnberger Freund Willibald Pirckheimer:

»Salve. Hodie lectis litteris tuis statim perquisivi libellos meos musicae et reperi, et ecce tibi mitto in uno quinternione II bassadanzas de Johann Maria et I zelor amoris Boruni. La prima bassa è una cosa troppo forte, perchè è doppia, et la 2^a è simpia. In alio autem quinternione, cuius prima suprascriptio est Alla bataglia, è una bona cosa. Reperies caecus et ellas. Deinde la bassadanza de Augustino Trombone, qui est in curia regis Romani, et est satis bona e ligiera. Deinde est alia simplex bassa, quae potest pulsari in organis. Ex his omnibus colligas tibi unam, quae placeat. Et remitte mihi hos quinterniones omnino et expedias. Ego autem pulsavi aliam bassam et tibi etiam eam misissem, nisi tempus fuisset mihi nimis breve ad copiandum; mittam tamen.«⁷

- 5 Vgl. Heinrich Isaac, *Messen*, Bd. 2. Aus dem Nachlaß von Herbert Birtner herausgegeben, revidiert und ergänzt von Martin Staehelin, Mainz etc. 1973 (Musikalische Denkmäler, VIII), S. 161f. Es darf hier ergänzt werden, daß Isaac die Messe möglicherweise im Auftrag Maximilians eigens für Mariae Himmelfahrt, also den 15. August 1503, zu komponieren hatte, denn die Quellen, die über die Reise der burgundischen Hofkapelle berichten, scheinen eine Verspätung der Ankunft dieser Kapelle in Innsbruck zu bezeugen, so dass die Messe Isaacs nicht mehr programmgemäß am 15. August 1503, sondern erst später »uraufgeführt« werden konnte.
- 6 Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 6428, fol. 62^v–85^r; vgl. auch *The treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*. Edited by Herbert Kellman, Ghent/Amsterdam, S. 71.
- 7 »Sei begrüßt. Nachdem ich heute Deinen Brief gelesen habe, habe ich sogleich meine Musikbücher gesucht und gefunden, und so schicke ich Dir in einem Quinternio [offenbar einem kleinen ungebundenen Fünflattheft, der Sache nach wohl einem »fascicle manuscript«] zwei *Bassedances*

Drei Wochen später, am 29. Juni 1506, schreibt Behaim wieder an Pirckheimer:

»Mitto hic tibi alias bassadanzas, quas ego pulsavi. Si placebunt, transcribas et remittas. Sunt tamen ad XIII cordas factae, sed facile ad XI rediges, ubi voles. Si quid aliud, quod tibi placeret, haberem, lubens tibi communicarem.«⁸

Nach einer Korrespondenzpause kommt Behaim am 7. Februar 1507 gegenüber Pirckheimer wieder auf Musikalien, nun auf Vokalmusik, zu sprechen.

»Quod miseris carmina impressa Celtis, placet et ago gratias; postula, quod vis a Pörstin et pro me retribuet. Portavi tamen ex urbe mecum carmina in cantu et credo melius his composita.«⁹

Erst am 13. Februar 1507 findet die Folge dieser Briefbemerkungen ein Ende, indem Behaim nochmals kurz auf die im Vorjahr Pirckheimer geliehenen Bassedanses zurückweist. »Item vellem, ut remitteres illas bassadanzas, si saltim copiaveris.«¹⁰

von Juan Maria [das ist der Lautenist Johannes Maria Alemanus] und ein *Jeloe amors* von Boruno [dies wohl der Lautenist Pietro Paolo Borruno]. Die erste Bassedanse ist zu anspruchsvoll, weil sie doppelt [vielleicht mit zwei Lauten besetzt?] ist; die zweite ist einfach [besetzt?]. In einem anderen Quinternio, dessen erstes Stück mit *Alla battaglia* überschrieben ist [wohl der Satz von Isaac], findet sich ein guter Satz. Du wirst *Caecus* [wohl von Agricola] und *Helas* [nicht sicher identifiziert] finden, sodann die *Bassedanse* von Agostino Trombone, der am Hofe des Römischen Königs tätig ist [der Posaunist Augustin Schubinger]; sie ist ziemlich gut und leicht. Dann gibt es eine andere einfache [einfach besetzte?] *Bassedanse*, die man auf der Orgel spielen kann. Aus allen diesen wählst Du Dir eine, die Dir gefällt. Und schicke mir diese Quinternionen alle zurück und beeile Dich. Ich habe aber noch eine andere *Bassedanse* gespielt, und ich hätte sie Dir ebenfalls geschickt, wenn mir die Zeit zum Abschreiben nicht zu kurz gewesen wäre; ich will sie dennoch schicken«. Die hier zu Beispiel 4 und im Folgenden zitierten Briefpassagen Behaim-Pirckheimer sind erstmals publiziert in: *Willibald Pirckheimers Briefwechsel*, I. Band, in Verbindung mit Dr. Arnold Reimann (†) gesammelt, herausgegeben und erläutert von Emil Reicke, München 1940; das erste Zitat dort auf S. 371. Von dorthier hat sie Christian Meyer, »Musique et Danse à Nuremberg au début du XVIe siècle«, in: *Revue de Musicologie* 67 (1981), S. 61–68, übernommen und auf S. 61–64 publiziert und kommentiert.

- 8 »Ich schicke Dir hier noch andere *Bassedanses*, die ich gespielt habe. Wenn sie Dir gefallen, magst Du sie abschreiben und zurückschicken. Sie sind dennoch für 13-saitige Laute gemacht, aber Du kannst sie leicht auf 11 Saiten umsetzen, wenn Du willst. Wenn ich anderes hätte, was Dir gefiele, würde ich es Dir gerne mitteilen«; in *Willibald Pirckheimers Briefwechsel* (wie *Anm. 7*), S. 380.
- 9 »Daß Du die gedruckten Gesänge des [Conradus] Celtis [sehr wahrscheinlich die *Melopoioiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum ... per Petrum Tritonium*, Augsburg 1507] geschickt hast, ist recht, und ich danke dafür; verlange, was Du willst von der Pörstin [der Schwester Behaims Anna Porst], und sie wird es an meiner Stelle zurückgeben. Ich habe aus der Stadt [wohl nicht Rom, wie Reicke in *Willibald Pirckheimers Briefwechsel* (wie *Anm. 7*), S. 486, *Anm. 12* und *16*, meint, sondern eher Augsburg] dennoch gleichartige Gesänge mitgebracht und glaube, daß sie besser komponiert sind« [, was im Blick auf die Humanisten-Oden des Tritonius leicht verständlich ist]; in *Willibald Pirckheimers Briefwechsel* (siehe *Anm. 7*), S. 485.
- 10 »Ebenfalls möchte ich, daß Du mir jene *Bassedanses* zurückschickst, die Du wenigstens abgeschrieben haben wirst«; in *Willibald Pirckheimers Briefwechsel* (siehe *Anm. 7*), S. 494.

In der ausdrücklichen Absichtserklärung, Gewünschtes zu schicken, sowie in der genauen Aufzählung der Stücke ist dieses mehrere Einzelzeugnisse vereinigende vierte Beispiel durchaus exzeptionell; soweit erkennbar, scheint es vergleichbar Detailliertes nicht zu geben. Den drei vorangegangenen Beispielen jedoch ist allen eigen, dass sie teils sicherere konkrete Aussagen gewähren, als wir sie in der Regel bekommen, teils aber Wichtiges gerade nicht benennen. Wir erfahren in einem Fall etwas Genaueres über die Kompositionen, die auf die Wanderschaft geschickt wurden, auch etwas über diejenigen, die jene Stücke mit auf die Reise nahmen, in einem andern Fall eben darüber aber gar nichts, so dass wir aus flankierenden Angaben gleichsam folgern müssen, dass eine Wanderung stattgefunden habe oder vielleicht stattgefunden haben müsse; eine vollständige, auch Einzelheiten erfassende Orientierung über einen solchen Wandervorgang bleibt uns verschlossen. Dabei wäre uns eine genaue und konkrete Mitteilung über die Eigenart der auf die Reise geschickten Musikalien – geistliche oder weltliche Musik? Schöpfungen bestimmter Komponisten oder bestimmter Besetzungen, bestimmter Stile und Sprachtexte u.s.f.? –, wären uns sodann der Absender und dessen Ort, der Adressat und dessen Ort, wären uns Transporteur und Transportmittel, Route, Zeitaufwand, Zwischenstationen, Reisepausen, Umwege und dergleichen zu wissen doch überaus willkommen; alles dieses erfahren wir nur selten, einfach deshalb, weil es in der Regel nicht aktenkundig geworden ist.

II.

Diese Informationsmisere ist denn auch dafür verantwortlich, dass die Musikforschung nicht selten bloße Vermutungen formuliert, wie und warum solche Wanderungen zustande gekommen seien. Reinhard Strohm hat über diese Verhältnisse anscheinend in größerer Breite als andere Kollegen nachgedacht und in einem Aufsatz von 1981 die Verbreitung von Musik für diese Zeit mit Begründungen unterschiedlicher Art erläutert.¹¹ Zur Illustration dessen hat er dann, aus bewundernswerten Detailkenntnissen heraus, ein reiches Angebot von *Möglichkeiten* offeriert, also von Alternativen, welche die Wanderung von Musikalien nicht veranlasst *hätten*, sondern hätten veranlassen *können*. Dazu zählt er politische oder dynastische Beziehungen zwischen europäischen Staaten und ihren Herrschern, deren eheliche Verbindungen von regierenden Familien, auch klerikale und monastische Beziehungen, auch Konzilien und kirchliche Konferenzen, Reichstage, die den Anwesenden indirekte Gespräche auch über Musik hätten gewähren können, Verbindungen italienischer Banken wie etwa der Medici-Bank in Florenz zu

11 Reinhard Strohm, »European politics and the distribution of music in the early fifteenth century«, in: *Early Music History* 1 (1981), S. 305–323.

ihren nordwesteuropäischen Filialen, z.B. in Brügge, während des Konzils auch in Basel, Humanistenfreundschaften, die nach vorangegangenen Briefkorrespondenzen zum Austausch von Musikalien, dann, wie bei Behaim wohl meist in der Form von »fascicle manuscripts«, führten, dies alles über nahe oder auch sehr weite Distanzen. Über Strohms hinaus lässt sich beifügen, dass man in jener Zeit keineswegs nur selten reiste und nur langsame Reise-Tempi kannte; die Welt muss im Gegenteil durchaus mobil gewesen sein, mitunter wurden geradezu exzeptionelle Reisegeschwindigkeiten erreicht: Ein Schreiben etwa des Hochmeisters des Deutschen Ordens legte im Februar 1421 die 570 Kilometer von Riga nach Elbing bei kontinuierlichen Tag- und Nachritten der sich ablösenden Expressboten nachweislich in etwa 8–9 Tagen zurück; das entspricht der Strecke Köln–München.¹² Allerdings: So rasch reiste man damals in der Regel nicht, aber allzu langsame Wanderungszeiten dürften gewiss nicht davon abgeschreckt haben, überhaupt Musikalien zu verschicken oder zu transportieren, sei es bei einer persönlichen Reise zu Fuß oder zu Pferd, sei es durch einen Pilger, der aus Nordeuropa über den Brenner nach Venedig gelangte, um von dort die Wallfahrt auf einem Schiff nach dem Heiligen Land anzutreten, sei es mittels geschäftlicher Beziehungen, wie sie etwa die große Handelsgesellschaft in Ravensburg mit Italien unterhielt, sei es unter Nutzung der Pferdesatteltasche eines Privatmannes, von dessen Reiseplan man zufällig gehört hatte und der in diesem Behältnis eine Musikalie mitnehmen konnte und die ihm anvertraute Fracht unterwegs oder am Ziel ablieferte. Es ist selbstverständlich, dass diese Wanderungen jeweils in beiden Richtungen zu Musikalientransporten genutzt werden konnten.

Strohms reiches Angebot von Möglichkeiten einer Wanderung und damit auch der Verbreitung von Musikalien ist überaus kenntnisreich und wirkt durchweg plausibel. Nur eben: Es sind fast ausnahmslos bloße *Möglichkeiten*, aber keine dokumentarisch-historisch und konkret bezeugten Wanderungsvorgänge. Einzuräumen ist, dass die drei zuvor angeführten Beispiele zu Beginn dieses Textes dies auch nicht in allen ihren Einzelheiten waren, aber dort konnten immerhin flankierende Tatsachen und Rahmenverhältnisse die gegebenen Befunde so ergänzen, dass sie in ihrer Hauptthese einer Wanderung überzeugten. Aber in den meisten Fällen Strohms reicht es für den Sprung von der bloßen *Möglichkeit* zu einer erwiesenen *Tatsache* mit ihren konkreten Einzelinformationen nicht.

¹² Genaue Angaben, samt Quellenabbildung, bei Hartmut Boockmann, *Deutsche Geschichte im Osten Europas: Ostpreußen und Westpreußen*, Berlin 1992, S. 120.

III.

Nun könnte man, um mit einem weiteren Schritt dieses Lückengelände zu überwinden, einmal nicht vom Ausgangspunkt einer Wanderung, sondern vom ans Ziel gelangten Objekt her ausgehen, indem man die Notentexte von erhaltenen Konkordanzquellen des gleichen Stücks miteinander vergleicht: Diese Texte sind doch die Ergebnisse der Verbreitung eines Werkes und hätten ohne vorausgegangene Wanderung von einem Urheber oder doch Absender an einen Adressaten meist weder ihre Existenz noch ihre Verbreitung gefunden; ohne die Übereinstimmung oder Abweichung ihrer Notentexte, also ohne deren Leit- oder Trennfehler bzw. -varianten, wäre das Verhältnis ihrer gegenseitigen Abhängigkeit oder Nichtabhängigkeit nicht bestimmbar, damit aber auch nicht ihre jeweilige Position in einem Stemma, also einem graphisch darstellbaren Stammbaum ihrer Überlieferung. Es sei versucht, die Probleme, die sich aus der Bemühung, über diesen Weg Klarheit zu finden, anhand wiederum eines Quellenbestands kurz darzulegen, mit dem sich diese Tagung beschäftigt, des Quellengebiets der großen, mehrstimmige Musik enthaltenden mitteleuropäischen Sammelhandschriften der Zeit um 1500: Gemeint sind der Halberstadter Codex Berlin 40021, sodann der Apel-Codex Leipzig 1494, schließlich der Breslauer Codex 2016, also jene drei Handschriften, die aufgrund ihrer ungefähr gleichen Entstehungszeit, ihrer wohl auch gemeinsamen mitteleuropäischen Entstehungs-Großregion und ihrer schon seit langer Zeit immer wieder hervorgehobenen zahlreichen gemeinsamen Konkordanzen eigentlich Hoffnung auf viele Einsichten wecken sollten.¹³

Zunächst scheint sich diese Hoffnung bei manchen Sätzen in diesen Codices zu bestätigen. Verfolgt man die Gemeinsamkeiten des Überlieferten aber sorgfältig weiter, so wird man fast immer skeptischer: Es ist ganz selten möglich, eine Komposition in jener Gestalt, wie sie zum Beispiel Berlin 40021 bietet, mit hinreichender Sicherheit als Vorlage für die konkordante Fassung etwa im Apel-Codex zu erkennen. Und wer von Breslau 2016 aus die beiden anderen Handschriften überprüft, wird an einem direkten Vorlage- und Abschriftenverhältnis wohl noch mehr zweifeln.¹⁴ Gewiss, es lassen sich Leit- und Trennfehler feststellen, und es lässt sich auch sagen, dass eine Fassung filiatorisch nahe an einer anderen einzuordnen ist, aber weit verbreitet finden sich, so gerade in Breslau 2016, auch unscheinbare, gleichsam spontan-improvisiert in den Satz eingebaute Varianten, so etwa kleinvwertige Zierfiguren, deren Filiationswert nicht bestimmbar ist: man vergleiche den

13 Vgl. Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs, Bd. I: Quellenstudien zu Heinrich Isaac und seinem Messen-Œuvre. Darstellung* (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, vol. 28¹), Bern/Stuttgart 1977, S. 63–67.

14 Diese Erfahrung vermitteln eindrucksvoll die Vorarbeiten zur Edition der Handschrift Breslau 2016, geplant für das *Erbe deutscher Musik*, Bd. 117–118 (Abteilung Mittelalter, Bd. 26–27).

Musical score system 1, measures 1-7. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The text "Ave spes etc." is written below the vocal line in measures 1 and 2.

Musical score system 2, measures 8-13. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The measure number "8" is written at the beginning of the system.

Musical score system 3, measures 14-18. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The measure number "14" is written at the beginning of the system.

Musical score system 4, measures 19-23. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The measure number "19" is written at the beginning of the system.

Musical score system 5, measures 24-28. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The measure number "24" is written at the beginning of the system.

Notenbeispiel I: (Breslau 2016, fol. 57^v): <Johannes Martini>, *Ave spes*

8

15

22

Notenbeispiel 2: (Breslau 2016, fol. 113^v): textlos, <Johannes Martini, *La Martinella*>

kontrafizierten Satz »La Martinella« von Johannes Martini in **Notenbeispiel 1**. Eine gruppettoartige Verzierung, wie sie hier vor allem als eine Art melodischer Diskantklausel vorkommt, kann der Schreiber seiner Vorlage getreulich entnommen, er kann sie aber auch, gleichsam aus einer improvisatorischen Laune heraus, einfach selber spontan in seine Abschrift hineingesetzt haben, ohne dass zum Beispiel die Unterstimmen die geringste Veränderung hätten erfahren müssen; der Vergleich

mit dem **Notenbeispiel 2**, das die nichttextierte Gestalt des gleichen sonst üblichen Notentextes, ebenfalls in Breslau 2016, enthält, zeigt den Unterschied zwischen den beiden Beispielen deutlich genug.

Es ist Martin Just gewesen, der 1980 als erster auf die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit hingewiesen hat, in diesem Quellenfeld grundsätzlich zwischen einerseits Varianten, »die satztechnisch möglich sind und über geringfügige rhythmische Verschiedenheit und notationstechnische Unterschiede hinausgehen«, und andererseits veritablen Leit- oder Trennvarianten sicher zu unterscheiden.¹⁵ Und glaubt man, eine solche Variante oder eine Verzierungsfigur, weil sie in einem Satz in allen Stimmen geradezu obsessiv häufig erscheint, als typisch improvisatorische Liebhaber-Dreingabe des Kopisten erkannt zu haben, so findet man in der Konkordanz in einer der Nachbarhandschriften trotzdem einige von diesen Zierfiguren ebenfalls, so dass man sich hintersinnt, ob dieser Zierrat nicht sogar schon im Archetypus dieses Stückes gestanden haben könnte. Ohne dass dieses nun in aller Breite dargelegt werden kann, verstärkt sich der Eindruck immer mehr, dass zu Einzelwerken vielleicht große Überlieferungsklassen definiert werden können, weil man sich dabei an gewichtige gemeinsame Fehler halten kann, dass aber die möglicherweise improvisierte oder auch devot abgeschriebene Zierfigur-Variante für die Einsicht in gesicherte Abhängigkeitsverhältnisse eines Satzes nicht brauchbar ist.

Allerdings wird sich dann plötzlich die Frage stellen, ob die genannten drei Manuskripte schon von ihrem Quellencharakter und ihrer Funktion her gleichsam »stemmatauglich« oder »filiationstauglich« sein können. Denn sie sind in eher kleiner Schrift geschriebene Sammelhandschriften nicht-liturgischen, offenbar viel eher privaten Charakters, sehr wahrscheinlich klassische »Archivhandschriften« mäßigen äußeren Formats, die einem musikfreudigen Sammler möglich machen sollten, Musik durch Abschrift an sich zu bringen und so sicher zu bewahren. Dieser persönlich-private Charakter, so möchte man glauben, hat die Einfügung spontan-improvisierter Varianten bei der Eintragung in stärkerer Weise gefördert, als es in einem für den Gottesdienst gedachten förmlichen Chorbuch der Fall gewesen wäre; der Vergleich solcher Vorgänge mit den Lesarten von durch beauftragte Berufskopisten geschriebenen großen Chorbüchern etwa der habsburgischen oder der bayerischen Hofkapelle in München scheint diese Verschiedenheit zu bestätigen.¹⁶ Sind danach die genannten drei mitteleuropäischen, doch so

15 Vgl. Martin Just, »Zur Examinatio von Varianten«, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Bd. II: Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit, Wiesbaden 1983, S. 129–152, bes. S. 129–131.

16 Vgl. Heinrich Isaac, *Messen*, [Bd. 1]. Aus dem Nachlaß von Herbert Birtner, herausgegeben, revidiert und ergänzt von Martin Staehelin, Mainz etc. 1970 (Musikalische Denkmäler, Bd. VII): Man überprüfe hier, im Revisionsbericht auf S. 91–99, wie »lokal« die Varianten zu gleichen Kompositionen innerhalb der Münchner Chorbücher begrenzt und wie selten die oben beschriebenen Zierfiguren sind.

konkordanzreichen Sammelhandschriften vielleicht von vorneherein die falschen Textzeugen, und müsste man sich dann nicht eher an »fascicle manuscripts«¹⁷ halten? Wären eben diese nicht die richtigeren Zeugen für die Offenlegung klarer Überlieferungsabhängigkeiten? Gewiss, es ist nicht zu beweisen, aber doch zu vermuten, dass die für die Erkenntnis filiatorischer Vorgänge und letztlich auch für die daran erkennbaren Musikalienwanderungen kompetenteren Quellen wie bei Behaim jene kleineren »fascicle manuscripts« waren, die im zentraleuropäischen Gebiet mehrstimmige Musik über Wanderungen verbreitet haben. Aber sie sind, kleineren Umfangs und ohne konservierenden Einband, in diesem Gebiet bis auf ganz wenige Ausnahmen verloren: Möglicherweise haben die drei genannten großen Sammelhandschriften nur deshalb überlebt, weil sie Privathandschriften waren.

Wie auch immer: Die Bemühung, die oft unklaren Überlieferungswege von mehrstimmigen Stücken um 1500 in diesem Gebiet zu entwirren, macht einem in jedem Fall die Tatsache schlagend bewusst, dass es sehr, sehr viele Quellen, vor allem »fascicle manuscripts«, gegeben haben muss, die verloren gegangen sind. Diese Einsicht erhält einen mit der nötigen Vergleichs- und Editionsarbeit befassten Forscher vielleicht bei einiger Heiterkeit, weil er nicht noch erheblich mehr Quellenmaterial mühevoll überprüfen und verarbeiten muss, aber sie hilft in der Beurteilung der Quellenbeziehungen leider wiederum fast gar nicht weiter. Somit ist selbst im Falle dieser doch lange für nahe verwandt gehaltenen Quellen die erhoffte Erkenntnis, welche Wanderungen die in den Quellen enthaltenen Musikalien wirklich zurückgelegt haben, nicht zu gewinnen.

17 Vgl. zu den »fascicle manuscripts« den grundlegenden Beitrag von Charles Hamm, »Manuscript Structure in the Dufay Era«, in: *Acta Musicologica* 34 (1962), S. 166–184.