

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 25 (2001)

Rubrik: [Ottaviano Petrucci : 1501-2001]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

THE LIMITS OF PETRUCCI'S WORLD

by JEREMY NOBLE

Petrucchi, in spite of a few minor revisionary modifications to the record, was to all intents and purposes the discoverer, and certainly the first systematic exploiter, of a satisfactory method of printing mensural music. It is really astounding, when one comes to think of it, that a man possessed of the desire and ability to analyse musical orthography into its constituent parts and the mechanical skills needed to combine them accurately and elegantly on the printed page, should also have possessed the vision to set about publishing a comprehensive anthology of the music of his time. It is true that he had before his eyes in Venice the example of Aldus Manutius, who had overcome the similarly specialized problems of printing Greek, and was likewise beginning to tackle the task of a comprehensive coverage of classical texts; Petrucci may well have thought in terms of a musical literature, embracing all of its many genres, sacred and secular. The result is a body of published work comprising 72 complete masses, over 300 motets and other types of liturgical piece, some 300 chansons (if one can call chansons pieces which are clearly intended to be played rather than sung), 119 laude, and well over 700 Italian secular songs ranging from the simplest to the most up-to-date and sophisticated, not to mention four volumes of lute pieces – a truly astonishing achievement in a mere two decades of activity, particularly when one considers that those decades were disturbed by wars and sieges and a forced translocation from the great merchant city of Venice to Petrucci's own little hometown of Fossombrone in the politically troubled Duchy of Urbino.

I am sure some readers will already be finding reason to quarrel with the conventional claims I have just put forward. In the first place, as Bonnie Blackburn has convincingly demonstrated in two brilliant pieces of historical detective work, it is more than likely that Petrucci drew his repertory (and not just the sacred part of it) from the musical collections of Petrus Castellanus, the choirmaster at the fashionable Dominican church of San Zanipolo, and that Castellanus himself almost certainly benefited from the musical enthusiasms of Girolamo Donato, the much travelled patrician and humanist whose ambassadorial duties gave him the opportunity to hear and collect music by many different composers in many different cities.¹ If Castellanus provided the expertise to prepare the musical texts for Petrucci's press, it may well have been the highly educated Donato who suggested what I might call the taxonomy of its publications, separating sacred from secular, masses from

¹ Bonnie J. Blackburn, „Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and his musical garden“, *Musica Disciplina* 49 (1995) 15–45; id., „Lorenzo de' Medici, a lost Isaac manuscript, and the Venetian ambassador“, in: *Musica Franca: Essays in honor of Frank A. D'Accone*, ed. Irene Alm, Alyson McLamore, and Colleen Reardon (Stuyvesant, NY 1996), 19–44.

motets, French from Italian, in a way that seems logical enough to us, but which is by no means universally characteristic of the manuscript sources of the 15th century. The dedication of the *Odhecaton*, the first-fruits of Petrucci's endeavour, to Donato surely indicates the printer's profound indebtedness to him.

But if Petrucci owed a great deal to Donato's wide travels and even wider contacts, it must surely be admitted that they are also responsible for some of the limitations inherent in his great project, for his *œuvre*, immensely impressive though it is, does have its limitations. Systematic it certainly is, but within the conditions of the time there was no way, even in Venice, even with the assistance of a patrician ambassador, that it could be truly comprehensive. Certain gaps are so obvious that they hardly need to be mentioned. English music, for example. I hope not to seem motivated by a crude chauvinism if I point out that there is not a note of music by any English composer among Petrucci's publications unless it be among the numerous anonymous pieces of the three *chanson* collections. Of course the unfamiliarity of our barbarous language would constitute a barrier for the dissemination of secular music, but it is nevertheless worth noting that English church music by the generation after Dunstable seems to have been completely unknown to Petrucci, even though some of it did circulate on the Continent, and even in Italy, as witness the fragmentary Lucca choirbook reassembled by Reinhard Strohm. It may of course have been that the style of the music seemed repugnantly undisciplined or old-fashioned, though Petrucci's sympathies do stretch to the not dissimilar music of Johannes Regis. Or is the reason perhaps that the many-voiced style of so much English music of the period simply couldn't be adapted to the limitations of Petrucci's standard format? I am not entirely serious in asking this question, because one would really not expect to find the music of the Eton choirbook composers in Petrucci, any more than one does in Gafori's mammoth choirbooks in Milan. What I want to stress, though, is that Petrucci's publications inevitably, by virtue of their dissemination throughout Europe, established a kind of canon, and that the absence of these composers from it did much to perpetuate the Continent's ignorance of English music – an ignorance that lasted throughout the 16th century and which has not been completely unknown even in our own day.

I deliberately started with a rather far-fetched example. That of Spanish music is surely less easily explained. It is true that one or two Spanish composers occur in Petrucci's collections: Urrede, with his justly popular setting of „Nunca fue pena maior“, and presumably the Johannes Pinarol whose „Surge propra“ figures in *Motetti A*. The most substantial item by a Spanish composer is the Lamentation-setting by Bernardus Ycart, who we now know came from the Catalan diocese of Tortosa and was employed at the court of Naples. But the musical traffic between Naples and the north, if not with Spain itself, was frequent in the decades immediately before Petrucci started publishing, and one might perhaps have expected more evidence of music by Spanish composers to have filtered into his repertory. Instead we find the northerners who worked in Naples: Vincenet in the *Odhecaton*; and of course Tinctoris.

Even in the years after Alexander VI's papacy had admitted so many Spanish musicians into the papal chapel, we don't find them making any impression on the contents of the *Motetti de la corona*.

When we turn to German music, or at least the German elements in Petrucci's repertory, we seem to be on stronger ground – and this is hardly surprising, given Venice's position on the immemorial trade-route over the Brenner Pass. Names such as Aulen and Reingott, even if we cannot attach many biographical details to them, are pretty suggestive in themselves. More to the point, though, is the way in which even Flemish compositions seem to be related to a German tradition of transmission. When we see Obrecht's name standing second among Petrucci's list of mass-collections, we naturally tend to think of that composer's close connection with Ferrara. Yet of the five masses Petrucci chose to print, only one, „Fortuna desperata“, occurs in the Estense choirbooks, and even that one is also found in the Saxon manuscript Berlin 40021. Of the remaining four, all have predominantly German concordances, with the exception of the „Missa Grecorum“, which has none at all. The same general route of transmission may apply to Petrucci's selection of masses by Agricola, since they too occur primarily in northern sources. As Bonnie Blackburn has pointed out, Girolamo Donato had the opportunity of meeting Agricola at Blois just two years before Petrucci published his masses, but this must surely count as a Hapsburg connection rather than a French one, even if it took place at the French court. With La Rue, who was of course also at the Blois meeting of princes in 1501–02, we are on more speculative ground. Because of Margaret of Austria's habit of distributing handsome presentation copies of his masses far and wide throughout Europe, the source-picture is geographically rather dispersed. Certainly the Sistine Chapel owned copies of all of Petrucci's La Rue masses in one form or another, but the northern copies are far more numerous than any Italian ones.

Because of the presence of a great many French names within the roster of Petrucci's publications it seems to have been assumed that his access to the music of French court composers was relatively good, and it is certainly true that from the summer of 1514, with the first volume of *Motetti de la Corona*, the names of Mouton and Fevin suddenly begin to appear with some frequency; but what about the earlier part of Petrucci's career? It is of course notorious that he published not a single mass by Ockeghem, and only a scant handful of his other works. This might just be put down to conscious aesthetic choice, I suppose, though we might nowadays find it hard to imagine how Petrucci or his collaborators could prefer, let us say, the masses of Weerbeke or De Orto to those of Ockeghem. But why is it that Compère, the most frequently represented of all the named composers in the *Odhecaton* and *Canti B*, does not figure in the series of mass collections? Is it possible that he simply wrote too few mass-settings to qualify for Petrucci's attention? Or is it not more likely that the couple that survive (in non-Petrucci sources) represent a mere fragment of what the French chapel may once have possessed, and that while Petrucci clearly had access to Compère's secular compositions, he had very little to his church music? The same might well apply to such French court

composers as Fresneau and Prioris – not available to Petrucci in the earliest years of his activity, and perhaps regarded as rather old-fashioned by the time he did acquire closer contacts with the French repertory in his Fossombrone years.

I realise that by drawing attention to those parts of the repertory which Petrucci did not print, whether by necessity or by choice, I may seem to have been denigrating his achievement. Nothing could be further from my intentions. The sheer amount of music that he made available to the public, not to mention the care and imagination he devoted to his task, has left succeeding generations for ever in his debt. But the mere fact that this mountain of music was printed and published has given it a kind of exponential advantage as compared with music that existed only in manuscripts, perhaps only in a single manuscript, and was thus far more vulnerable to the ravages of time.

What I have tried to do is to encourage you to look at Petrucci's total repertory as if it were a landscape – perhaps one of those landscapes, simultaneously detailed and fantastic, that we find in the paintings of his northern contemporary Joachim Patinir. This will be a landscape with depth, but also with a horizon, it goes without saying. Spain and England are quite simply beyond the horizon to north and west. Close at hand, and rather brilliantly illuminated – particularly in the field of secular music – are the court cities of Mantua and Ferrara, the university city of Padua, and of course Venice itself (though we have to take this on trust, since so high a proportion of what we know about Venetian music in the years immediately before 1500 derives from Petrucci himself). Farther afield the view is less consistent. Some glimpses of Florence and more still of Rome if we turn to the south, but Naples is almost beyond the southern horizon. To the north there are patches of apparent clarity in the Burgundian Netherlands and Germany, but patches of deep obscurity too, particularly in Vienna and farther east. Where, to take just a single example, is the work of that long-lived and presumably productive composer Erasmus Lapidica? Scarcely visible on Petrucci's map. But the greatest mystery, as I have suggested, is France. Until 1514 the genre of sacred music seems to be obscured – I am still speaking of *Petrucci's* landscape – by the densest fog. Then, after 1514, and more particularly with the publication of Mouton's and Fevin's masses in the following year, there comes a sudden shaft of light. I cannot help wondering whether this is connected to Louis XII's failing health and his death at the beginning of 1515, and the accession of a new king who may well have taken a less possessive view of his chapel's music.

By virtue of its sheer bulk and relative accessibility Petrucci's oeuvre has come to be seen as in some sense defining the central musical tradition of its time. All I want to provide, as a background to our forthcoming discussions, is a reminder that there are some segments, some quite important segments, of late 15th-century music about which we can never know very much, in spite of Petrucci's incomparable achievement. That should deter us, I think, from feeling too sure about what is central and what is peripheral in the wider picture of music history.

ZUR REZEPTIONS- UND WIRKUNGSGESCHICHTE DER PETRUCCI-DRUCKE

VON MARTIN STAEHELIN

Der Titel dieses Beitrages¹ mag verwundern, da er die Rezeptions- vor die Wirkungsgeschichte stellt – ist das nicht eine verkehrte Reihenfolge, wird man fragen, muß nicht die Wirkung vor der „Rezeption“, wörtlich der „An-“ oder „Aufnahme“, stehen? Der Sinn dieser Formulierung wird allerdings durch die Ankündigung leichter verständlich, daß die folgenden Ausführungen grundsätzlich zwei verschiedene Ziele haben: zunächst, bei der Rezeptionsgeschichte, wird es um die – wenn man will: sozialgeschichtliche – Frage gehen, wer eigentlich im frühen 16. Jahrhundert Petrucci-Drucke erwirbt und benutzt; dazu haben Jeremy Noble, Michael Friebel und Armin Brinzing aus London, Wien und München in überaus dankenswerter Weise hilfreiche Informationen übermittelt, nachdem sie die umfangreicheren Petrucci-Bestände der dortigen großen Bibliotheken in den Originalen durchgesehen haben. Im Folgenden wird das Interesse denn auch insgesamt nicht auf den italienischen, sondern den außeritalienischen, in der Regel nordalpinen Petrucci-Beständen liegen, weil die weitere Entfernung eines Petrucci-Druck-Besitzers oder auch -Nutzers vom italienischen Herstellungsort Deutlicheres auszusagen scheint als allein inneritalienische Verhältnisse. Auch die Berliner Exemplare haben eingesehen werden können, nicht jedoch diejenigen von ihnen, die in Krakau liegen. Dazu sind noch einige weitere kleinere Bestände getreten.²

Die zweite Frage wird die Wirkung der Drucke berühren, und zwar weniger diejenige ihres musikalischen Inhaltes; das ist für das *Odhecaton*, die *Canti B* und deren Niederschlag in den Produktionen der deutschen Drucker Schöffler und Egenolff unlängst an anderer Stelle getan worden.³ Es interessiert hier vielmehr jene Wirkung, welche die Petrucci-Erzeugnisse als Drucke, gewissermaßen quellen-typologisch, in ihrer Zeit gefunden haben; es wird später verständlich, warum das Gewicht dabei vor allem auf Meß-Drucken liegen wird, auch, daß die beiden gestellten Fragen inniger miteinander zusammenhängen, als es zunächst den Anschein hat. Insgesamt kann dieser Beitrag

¹ Der vorliegende Text ist die Druckfassung des im Januar 2001 in Basel, beim Symposium „Musik – Druck – Notendruck. 500 Jahre Ottaviano Petrucci 1501–2001“ der Schola Cantorum Basiliensis, gehaltenen Referates. Um vernünftige Dimensionen zu wahren, habe ich den gesprochenen Wortlaut im Wesentlichen beibehalten, allerdings Anregungen aus der dem Vortrag folgenden Diskussion gerne aufgenommen.

² Soweit ich selbst diese nicht im Original habe einsehen können, haben mir Stanley Boorman, Michael Friebel und Chris Walton in freundlicher Weise wertvolle Informationen zukommen lassen.

³ Vgl. Martin Staehelin, „Petruccis *Canti B* in deutschen Musikdrucken des 16. Jahrhunderts“, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1998 (Wolfenbütteler Forschungen 83) 25–131.

aus verschiedenen, hauptsächlich in der oft mangelhaften Quellenlage und -dokumentierung liegenden Gründen nur eine erste Skizze sein; es sei freundlich gebeten, das im Folgenden in Rechnung zu stellen.

I.

So sei in einem ersten Teil des folgenden Textes gefragt: wer erwirbt, besitzt und nutzt in der eigenen Zeit Petrucci-Drucke? Antworten können hierauf entweder Besitzervermerke, alte Einbände und weitere äußere Merkmale der Originale oder auch alte Inventare, selbst dann, wenn die in ihnen festgehaltenen Drucke während der folgenden Jahrhunderte verloren gegangen sind. Nach der Kombination der von den genannten Kollegen übermittelten Informationen mit eigenen Untersuchungen erscheint es möglich, trotz zugegebenermaßen nicht vollständigem Quellenmaterial doch wenigstens deutliche Tendenzen festzuhalten: die Ergebnisse seien in vier Gruppen gegliedert, die sich allerdings zuweilen auch überdecken können.

1. Zunächst sei die Gruppe der regierenden Herrscher bzw. deren Hofkapellen genannt. Hierher, wenngleich nicht mehr in den Originalen, aber in einem umfangreichen und sorgfältigen Inventar dokumentiert, gehört der Bestand von etwa einem Dutzend Drucken von Messen, von Josquin, Ghiselin, Févin und Mouton sowie von vier Bänden der *Motetti de la corona*, die im sogenannten Heidelberger Kapellinventar von 1544 ziemlich detailliert verzeichnet sind.⁴ In Wirklichkeit handelt es sich dabei bekanntlich nicht um ein Inventar Heidelbergischer, sondern ein solches der Musikalienbestände der Neuburger Hofkapelle von Ottheinrich, der freilich nach Heidelberg emigriert war; das Inventar ist in seiner Genauigkeit ein Glücksfall. In welcher Weise man sich die Nutzung der hier aufgeführten Drucke durch die Neuburger Kapelle vorzustellen hat, wird noch zu erläutern sein.

Nicht in gleicher Weise scharf umrissen ist der Petrucci-Bestand der Herzoglich Bayerischen Hofkapelle, einerseits weil die einschlägigen, in der Münchner Staatsbibliothek erhaltenen Drucke ungleich, einmal mit einem bayerischen Ex libris, dann mit demjenigen der Herzoglich Bayerischen Hofbibliothek versehen sind, und zudem ihre Bibliotheksakzession im späteren 16. oder früheren 17. Jahrhundert unbestimmt bleibt.⁵ Aber nach dem großen, der Herzoglichen Kapelle entstammenden Bestand zeitlich etwa paralleler handschriftlicher Chorbücher in München kann man sich nicht recht vorstellen, daß von den

⁴ Vgl. Jutta Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar*, Heidelberg 1987 (Heidelberger Bibliotheksschriften 26), Bd. I, 105–109, 111–114.

⁵ Freundlicher Hinweis von Armin Brinzing. Vgl. auch Otto Hartig, *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger*, München 1917 (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische Klasse, XXVIII. Bd., 3. Abhandlung) passim, bes. 90.

in Frage kommenden Meß-Drucken Petruccis, wiederum von Josquin, von Obrecht und Anderen nicht ebenfalls etwas im Besitz der Bayerischen Hofkapelle war; inwieweit Stücke aus der Bibliothek von Hans Jakob Fugger mit vertreten sind, wird später noch kurz zu berühren sein.

2. Eine zweite Gruppe sei aus Gründen der Übersichtlichkeit von der ersten getrennt, obwohl sich besonders hier Überschneidungen ergeben oder ergeben können. In diese Gruppe gehören die wirtschaftlich gut gestellten Bibliotheksbesitzer, nicht selten, wie in der ersten Gruppe, hohe Herrschaften, aber gelegentlich auch durch humanistische Neigungen zu leidenschaftlichen Büchersammlern gewordene Privatleute, die auf ihren Regalen neben vielen nicht-musikalischen, gleichsam der Vollständigkeit wegen, auch Notenbände stehen haben, Persönlichkeiten, die manchmal gleichzeitig erkennbare, im kleineren Kreis sogar praktisch tätige Musikfreunde sind. Für die Petrucci-Drucke ist die eindrucksvollste Kollektion wohl diejenige in der seinerzeit über 15.000 Bücher umfassenden Bibliothek des Ferdinand Columbus in Sevilla. Dieser schaffte, wesentlich auf drei Bibliotheksreisen, nach Rom 1512/13, durch Italien nach dem nordalpinen Europa 1520/22, schließlich mit ähnlichen Zielen 1529/31, neben vielen anderen Titeln insgesamt 42 Drucke Petruccis an: zwar sind heute nicht mehr alle erhalten, aber durch die sorgfältigen Kataloge sind sie doch klar bezeugt.⁶ Es sind Produkte mit geistlicher Figuralmusik, aber auch mit weltlichen Sätzen, ja selbst Lautentabulaturen sind hier eingeschlossen. Die Integration dieser musikalischen Bestände in die entschieden größere Gesamtbibliothek, die nach des Besitzers Willen auch externen Benutzern zugänglich sein sollte, zeigt in diesem Fall, daß die Sammelmotivation ihres Besitzers in der Tat eine humanistisch-bibliothekarische war, nicht eine musikalisch-aufführungspraktische; daß Ferdinand Columbus selbst musiziert und dabei Petrucci-Drucke genutzt hätte, ist, soweit ersichtlich, nicht bezeugt.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei den vier, je aus neun verschiedenen Petrucci-Drucken zusammengebundenen dicken Stimmbüchern, die heute in London liegen und auf die umfangreiche Privatbibliothek von Henry Fitzlerlan, 12th Earl of Arundel, einen bedeutenden englischen Politiker, Gegenspieler von Elisabeth I. von England, zurückgehen.⁷ Auch hier waren die Musikalien nur Teil einer größeren Gesamtbibliothek; die Sammel-Stimmbücher – mit Messen von Josquin, de la Rue, Févin sowie drei Motettenbänden *de la corona* – wurden wegen ihrer je neun vereinigten Drucke so umfangreich und praxisunfreundlich, daß auch deshalb eher an Bibliotheksexemplare als an aufführungsbezogene Musikalien gedacht werden muß. Es kommt dazu, daß ihre Einbände wohl erst um 1540, übrigens in Löwen, gefertigt worden, die Musikalien mithin verhältnismäßig spät und stilistisch vielleicht schon etwas

⁶ Zum Folgenden vgl. Catherine Weeks Chapman, „Printed collections of polyphonic music owned by Ferdinand Columbus“, *JAMS* 21 (1968) 34–84; zu den Petrucci-Drucken bes. 59–67.

⁷ Vgl. John Milsom, „The nonsuch music library“, in *Sundry sorts of music books: Essays ... presented to O.W. Neighbour*, London 1993, 146ff. und bes. 159f., Nr. 14.

veraltet an ihren englischen Besitzer gekommen sind, so daß auch deshalb eine praktische Verwendung unwahrscheinlich ist.

Das sieht bei einer weiteren Besitzerfamilie innerhalb dieser zweiten Gruppe, nämlich derjenigen der Fugger, nur unwesentlich anders aus.⁸ Auch bei ihnen ist das Interesse an Besitz und Vergrößerung einer breiten Allgemeinbibliothek belegt, aber nun auch eigene Freude an der Musik und zum Teil sogar die Fähigkeit zu ihrer Ausübung. Der Begründer der Fuggerschen Musikalienbestände ist Raimund Fugger d. Ä. (1489–1535). In seinem Besitz befanden sich über zwanzig Petrucci-Drucke mit vielerlei Messen und Motettischem, aber auch weltlichen Sammlungen.⁹ Einige seiner bedeutenden Musikhandschriften sind 1655 nach Wien verkauft worden, und das ist offenkundig auch mit einer ganzen Anzahl seiner Petrucci-Drucke, bereichert durch Erwerbungen seines Sohnes Raimund Fugger d. J., geschehen; wahrscheinlich stammen die vielen Messen-Individualdrucke sowie offenkundig die fast ganze Folge der Frottola-Drucke Petruccis in der Wiener Bibliothek aus dieser Provenienz.¹⁰ Es könnte sein, daß Raimund d. J. älterer Bruder, Hans Jakob, auch er ein großer Musikliebhaber und Büchersammler, in seinen Beständen, 1571 an Herzog Albrecht V. von Bayern verkauft und damit zum Grundstock der Münchner Bibliothek geworden, ebenfalls Petrucci-Drucke besaß, die sich dann unerkannt unter den heutigen Münchner Beständen verbergen würden; dies ist aber, soweit ich sehe, nicht klar erkennbar.¹¹ Auch ist für die Fuggerschen Petrucci-Drucke insgesamt nicht ermittelt, ob sie auch zum praktischen Musizieren verwendet wurden; daß es eine von den Fuggern geförderte, auch nur kleine kirchliche Sänger-Kapelle gegeben hätte, die dann aus den zahlreichen Petrucci-Meß-Drucken im Gottesdienst – zum Beispiel in der Fugger-Kapelle zu St. Anna in Augsburg – gesungen hätte, ist nicht dokumentiert.

Es ist an letzter Stelle dieser Gruppe auf eine wohl private Musikaliensammlung hinzuweisen, die in ihrem Bestand langsam deutlichere und umfangreichere Konturen als lange Zeit bekannt annimmt und nun auch ihrer Besitzerschaft nach klarer erkennbar ist. Manches deutet auf ihre Lokalisierung in Augsburg: wahrscheinlich ist ihr Sammler der aus der bedeutenden und reichen Familie stammende Hieronymus Welser.¹² Der Sache nach gäbe das durchaus Sinn, wenn es auch nicht möglich ist, bei diesem Bestand Allgemeingültiges über

⁸ Vgl. Franz Krautwurst, „Die Fugger und die Musik“, in: *„Iautenschlagen lernen und ieben“*. *Die Fugger und die Musik* [Ausstellungskatalog], Augsburg 1993, 41–48.

⁹ Richard Schaal, „Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts“, *AMl* 29 (1957) 126–137. Das hier edierte Verzeichnis der Musikalien des jüngeren Raimund Fugger führt die Petrucci-Drucke in einem Abschnitt (128–130) auf, der ausdrücklich Musikbücher, „so ich von Hrn Vattern seligen bekhommen“, festhält.

¹⁰ Freundliche Mitteilung von Michael Friebe.

¹¹ Vgl. Hartig, a.a.O. (s. Anm. 5) 319–321, sowie Bertha Antonia Wallner, „Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger“, *ZfMw* 2 (1919/20) 299–305.

¹² Joshua Rifkin verdanke ich wertvolle Mitteilungen zum Folgenden, vor allem auch den Hinweis, daß der handschriftliche Stimmbuchsatz München, Universitätsbibliothek 328–331 den Namen des Hieronymus Welser (und das Datum 1527) trägt.

einen möglichen praktischen Gebrauch der Musikalien zu sagen. Die hierher gehörigen Musikalienbestände sind einander anscheinend durch eine für den Sammler arbeitende gleiche Schreiberhand zugeordnet: sie ist lange für diejenige Lukas Wagenrieders gehalten worden, des wohl wichtigsten Notenschreibers innerhalb der Bayerischen Hofkapelle zu Zeiten Ludwig Senfls.¹³ Sieht man von einigen weiteren Musik-Manuskripten ab, die diesem Kopisten ebenfalls zugewiesen worden sind,¹⁴ die aber vielleicht von einem anderen Schreiber – möglicherweise wirklich von Lukas Wagenrieder? – stammen, so ist die fragliche Kopistenhand, wie seit geraumer Zeit erkannt, in drei Lieder- und Carmina-Manuskripten der Zeit etwa um 1525/35, heute in München, Wien und Zürich, sowie in handschriftlichen Eintragungen in einem Exemplar des *Liber selectarum cantionum* von 1520 zu fassen: dessen Druckort Augsburg paßt gut in das Milieu, in das der Sammler mutmaßlich hineingehört.¹⁵ Zu diesen Musikalien treten nun, in der Berliner Staatsbibliothek liegend, aber in dieser Verbindung bisher unerkannt geblieben, drei übereinstimmend gebundene und makellos erhaltene Petrucci-Drucke mit dem ersten Messenbuch von Josquin, den Messen von Brumel und denjenigen von Obrecht, alle in Petruccis frühen Jahren, 1502 und 1503, gedruckt.¹⁶ Da Petrucciden genauen Inhalt je nur auf den Superius-Titelblättern festhält und die übrigen Stimmbücher an gleicher Stelle allein mit der gedruckten Initiale ihrer Stimmlagen, also mit den Buchstaben „A“, „T“ oder „B“ markiert, hat in den fraglichen Berliner Drucken der bewußte Notenkopist die fraglichen Seiten oberhalb dieser bloßen Stimm-Initialbuchstaben handschriftlich auch noch mit dem jeweiligen Kurztitel des Druckes, also *Misse Josquin*, *Misse Brumel* und *Misse Hobrecht*, überschrieben; damit sind sie ebenfalls als zu der mutmaßlichen Augsburger Musikaliensammlung gehörig erkennbar, ebenso wie Berliner Bestände an

¹³ Zu Wagenrieders Vita vgl. Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls*, Wiesbaden 1968, bes. 309–439; auch Rainer Birkendorf, *Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts*, Augsburg 1994 (Collectanea Musicologica 6/I-III), Bd. I, 33–38, sowie Martin Staehelin, „Eine wiederaufgefundene Messen-Handschrift des frühen 16. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel etc. 1995, 133–144, bes. 140.

¹⁴ Vgl. Rainer Birkendorf, a.a.O. (s. Anm. 13), Bd. I, 38–45.

¹⁵ Zu den angedeuteten Handschriften in München, Wien und Zürich sowie dem Motettendruck von 1520 vgl. Bente, a.a.O. (s. Anm. 13) 229–270; Martin Staehelin, „Aus ‚Lukas Wagenrieders‘ Werkstatt: ein unbekanntes Lieder-Manuskript des frühen 16. Jahrhunderts in Zürich“, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I*, München/Wolfenbüttel 1981 (Wolfenbütteler Forschungen 6) 71–96; schließlich Martin Picker, „Liber selectarum cantionum (Augsburg: Grimm & Wirsung, 1520). A neglected monument of Renaissance music and music printing“, in: *Gestalt und Entstehung ...* (s. Anm. 3) 149–167, bes. 152, Ex. 2; alle diese Titel bieten Handschriftenproben an. Joshua Rifkin bringt mit dem fraglichen Schreiber noch weitere Manuskripte in Zusammenhang; da dies nicht mehr direkt zu meinem Thema gehört, sehe ich hier von entsprechenden Mitteilungen ab.

¹⁶ Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ant. pract. J 224, B 970 und O 40.

Petrucci-Drucken, die heute in Krakau liegen.¹⁷ Für die in Berlin und Krakau verwahrten Petrucci-Messen-Bestandsanteile gilt, daß sie 1824 insgesamt aus der Musikaliensammlung des Hallenser Universitäts-Musikdirektors Johann Friedrich Naue erworben worden sind¹⁸ – vielleicht aus einem noch lange erhaltenen Welserschen Musikdruckkomplex?

3. Es folge eine kleine dritte Gruppe, der zwei Besitzer angehören, die, anders als bisher, gewissermaßen musikwissenschaftlich oder auch als Musiker an den von Petrucci gedruckten Materialien interessiert waren. Das erste gilt für Heinrich Glarean, der zahlreiche Musikalien besaß; in Petrucci-Drucken gehörten, bis heute erhalten, die *Motetti C* und die *Misse diversorum auctorum* dazu.¹⁹ Aus beiden übernahm er Exempla zur musikalischen Veranschaulichung bestimmter Darlegungen in seinem musiktheoretischen *Dodekachord*. Der zweite Name, der hier genannt werden muß, ist derjenige von Wolf Heintz, der als solider Kleinmeister frühreformatorischer Motettenkomposition bekannt ist: in die heute in Wolfenbüttel liegenden vier Stimmbücher, welche die *Fragmenta missarum*, das zweite Josquin-Messenbuch, die *Motetti C* und das 4. Motettenbuch, alle gedruckt 1504 bzw. 1505, vereinen, setzte er mehrfach seinen Besitzernamen, Halle 1542 datiert, offenbar auch fast vierzig Jahre nach der Publikation noch erkennbar stolz auf diese kostbare Erwerbung.²⁰

4. Schließlich bleibt eine vierte kleine Gruppe, dokumentiert durch bloße in die Bände eingetragene Besitzernamen. Sie sind leider oft schwer lesbar und haben sich durchweg allen Identifikationsbemühungen widersetzt. Zu ihnen gehört, um nur die beiden folgenden Zeugnisse aus einer größeren Belegzahl heranzuziehen,²¹ etwa ein Passauer *Johannes Moibanus*, 1551, oder ein *Andreas Schwanilus* o.ä., der, möglicherweise einem Kloster nahestehend, 1522 das 4. Frottolenbuch erwirbt und in einer handschriftlichen Notiz darin ausdrücklich festhält: „Andreas Schwanilus hunc italice musices comparavit librum non nummo at per mutationem cuiusdam imaginis virginis Marie quam pretii loco venditori contribuit“ – nicht mit Geld also, sondern im Tausch gegen ein Marienbild hat er diesen Frottolendruck erworben. Das führt am Ende dieses ersten Referatanteils fast automatisch zur Frage nach dem Kaufpreis der Petrucci-Drucke in der eigenen Zeit. Soweit erkennbar, waren diese Drucke

¹⁷ Stanley Boorman machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß unter den Berliner Petrucci-Beständen, die sich heute in der Biblioteka Jagiellońska zu Kraków befinden, auch die Drucke gleicher Provenienz mit den Messen von Agricola, de la Rue und Ghiselin liegen.

¹⁸ Freundlicher Hinweis von Helmut Hell.

¹⁹ Vgl. Iain Fenlon, „Heinrich Glarean's books“, in: *Music in the German Renaissance. Sources, styles, and context*, Cambridge 1994, 74–102, bes. 93f., Nr. [43] und [45].

²⁰ Vgl. Wolfgang Schmieder/Gisela Hartwig, *Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Musik: Alte Drucke bis etwa 1750*, Frankfurt/M. 1967, 165f. und 373f.; auch Martin Staehelin, in: Ulrich Konrad, Adalbert Roth, Martin Staehelin, *Musikalischer Lustgarten* [Ausstellungskatalog], Wolfenbüttel 1985, 62.

²¹ Mehrfache entsprechende Einzelmitteilungen verdanke ich vor allem Stanley Boorman, Armin Brinzing und Michael Friebel; ich kann diese Informationen hier nicht vollständig darbieten.

teuer, sicher teurer als vergleichbare Drucke etwa des zweiten Jahrhundertdrittels; vor allem die genau festgehaltenen Kaufpreisangaben von Ferdinand Columbus belegen das.²² Gewiß ist in diesen Preisen auch eine Begründung dafür zu suchen, daß die zeitgenössischen und identifizierten Besitzer von Petrucci-Drucken mehrheitlich sozial höheren, ja hohen Schichten angehörten: nicht jeder konnte sich eine solche Erwerbung leisten. Auffällig ist schließlich, daß kirchliche Institutionen als Besitzerinnen von Petrucci-Drucken in dem zur Verfügung stehenden, allerdings eben beschränkten Material stark zurücktreten; daß die Augsburger St. Anna-Kapelle die *Fragmenta missarum*, aber auch das 6. Frottolenbuch besaß,²³ scheint das Zufällige solchen kirchlichen Notenbesitzes anzudeuten. Allerdings sollte man sich von zwei in einem kirchlichen Musikalieninventar von 1622 innerhalb eines dort sonst durchweg viel avancierteren Repertoires verzeichneten Petrucci-Drucken nicht täuschen lassen: hier ist nicht irgendein, sondern ein grundsätzlich auf gottesdienstlichen Gebrauch ausgerichteter Bestand festgehalten, der sich natürlich nach den Veränderungen des zeitgenössischen Kompositionsstiles richtet und nach einigen Jahrzehnten ausscheidet, was altmodisch geworden ist. Das gilt sicher auch für viele andere kirchliche Musikrepertoire, umso mehr, als, wie noch zu erläutern sein wird, in diesem Milieu – zumindest für große Meßordinarien – das Chorbuch bevorzugt wird. Bibliothekarische Sammelbemühungen jedoch haben das Buch, die Musikalie, vor Augen, also das Zeugnis handschriftlichen Fleißes oder hoher Drucktechnik, mithin ein Zeugnis, das auch alt geworden das Interesse seines Besitzers behält. Man wird also von Anfang an mit ungleichen Erhaltungschancen und Verlustrisiken der Petrucci-Drucke rechnen müssen; hierzu auch nur annähernd Abschließendes sagen zu wollen, ist zweifellos verfrüht.

II.

Was im zweiten Teil dieses Beitrags kurz zur Sprache kommen soll, geht von der Frage aus, ob und inwieweit die Drucke Petruccis auch zum praktischen Musizieren verwendet worden sind. Um den aus dem vorliegenden Material hervorgegangenen Befund gleich knapp zusammenzufassen: nicht wenige Exemplare in Berlin, München und Wien zeigen Benutzerspuren, sei es in der handschriftlichen Korrektur von Druckfehlern, sei es in Stimmenhinweisen, sei es in Federproben, sei es schließlich in handschriftlich nachgetragenen senkrechten Strichlein und anderen Zeichen, die offenbar der leichteren Erkennbarkeit von Perfektionen in ternären Messuren dienen sollten. Es gibt freilich auch Drucke ohne irgendwelche Benutzungsspuren, so etwa die großen Reihen der Frottola- und der vielen Messen-Bände, die in Wien liegen und aus

²² Vgl. Chapman, a.a.O. (s. Anm. 6) bes. 50–52.

²³ Vgl. Richard Schaal, *Das Inventar der Kantorei St. Anna in Augsburg. Ein Beitrag zur protestantischen Musikpflege im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert*, Kassel 1965 (Catalogus Musicus 3) 30, 45.

Fuggerschem Besitz stammen und bei dieser Provenienz die bibliothekarische Sammelmotivation wahrscheinlicher machen als die aufführungspraktische Verwendung. Die drei genannten Messendrucke in Berlin zeigen nur vereinzelte Fehlerberichtigungen und Mensurverdeutlichungen, aber keinerlei Nachträge oder sonstige Notizen, und sie sind insgesamt so unversehrt und breitrandig erhalten, daß man an ihrer praktischen Verwendung nur entschieden zweifeln kann und muß.

Diese Zweifel lassen sich nun mit der Beobachtung kombinieren, daß im Neuburger Kapellinventar bei der Verzeichnung der drei Josquin-Messen-Drucke Petruccis bis auf eine einzige alle Messen mit dem Hinweis versehen sind, daß sie auch in einem handschriftlichen Chorbuch der Neuburger Sammlung ingrossiert vorlägen; Gleiches gilt für einzelne der Févin- und Mouton-Messen, viel seltener jedoch für Motetten in ebenfalls im Inventar verzeichneten Drucken.²⁴ Darin darf man einen deutlichen Hinweis erkennen, daß – und dann wohl nicht nur in der Neuburger, sondern auch in anderen Hofkapellen – die Neigung bestand, im Gottesdienst die großen Messen niederländischer Komponisten in der Regel nicht aus Stimmbüchern, sondern aus Chorbüchern zu singen, eine Praxis, die gewiß auch mit der Größe der beteiligten Kapelle zusammenhing. Offensichtlich ist es für die gottesdienstliche Messenaufführung vor 1500 und in Petruccis Jahren sowie danach das Chorbuch, das den bevorzugten Musikalentypus darstellt, nicht der Stimmbuchsatz, wie ihn Petrucci auch für Messensammlungen hergestellt hat.

Und trotzdem hat der Druck von Messen in Stimmbuchform durch Petrucci augenscheinlich eine eigene Wirkung gehabt; daß Petrucci selber Messen nicht in Chorbuchform, sondern in Stimmbüchern gedruckt hat, hat wohl technische, vielleicht auch preistechnische Gründe gehabt – der Druck von mehrstimmiger Musik in Chorbuchform ist im 16. Jahrhundert bekanntlich überhaupt ziemlich selten geblieben. Es könnte aber sein, daß Petruccis Stimmbuchdrucke von Messensammlungen dazu angeregt haben, auch für Manuskripte mit Messen oder Messensammlungen die äußere Form des Stimmbuchsatzes zu wählen: das könnte auf die wenngleich fragmentarischen Stimmbuchsätze Basel F IX 25 a–d, e–f und g²⁵ oder auf die beiden einzig erhaltenen Krakauer Stimmbücher Berlin 40163²⁶ zutreffen, und dies umso mehr, als diese nach Komponisten, Einzelwerken und ausschließlich auf Messen beschränktem Repertoire sowie ihrer Entstehungszeit mit den Messendruckten Petruccis durchaus vergleichbar sind. Gewiß, auch Gregor Mewes hat etwas später seine vier Obrecht-Messen in Basel in Stimmbuchform gedruckt,²⁷ wahrscheinlich ebenfalls aus Gründen technischer Vereinfachung, aber vielleicht eben auch durch Petruccis Vorbild bestärkt. Und man wird auch in Rechnung stellen

²⁴ Vgl. Lambrecht, a.a.O. (s. Anm. 4).

²⁵ Vgl. John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts*, Basel 1988, 88–97, 98–102, 102–104.

²⁶ Vgl. Staehelin, „Eine wiederaufgefundene Messen-Handschrift ...“ (s. Anm. 13).

²⁷ Von Birgit Lodes ist eine eingehende Untersuchung dieses Druckes und seines Inhaltes zu erwarten.

müssen, daß, wie die unvollständigen Basler und Krakau-Berliner Stimmbuchsätze deutlich genug lehren, Stimmbuchsätze entschieden verlustanfälliger sind als große Chorbücher, weil schon eines der vergleichsweise kleinen Stimmbücher leicht verlorengehen kann und dann das Aufbewahren der restlichen drei wenig Sinn hat und rasch zu deren Wegwerfen verführt: es könnte also eine erhebliche Zahl von in Stimmbuchsätzen kopierten Messensammlungen existiert haben, die heute spurlos verloren sind, aber ihre besondere äußere Form nach dem Stimmbuch-Modell Petruccis gefunden haben. Vielleicht haben also Petruccis Drucke nicht nur inhaltliche, sondern, bisher nicht beachtet, auch eine musikalien-typologische Wirkungsgeschichte gehabt, die weiterhin zu bedenken sich lohnen kann.

DID PETRUCCI'S CONCERN FOR ACCURACY INCLUDE
ANY CONCERN WITH PERFORMANCE ISSUES?

by STANLEY BOORMAN

Clearly, a primary source of evidence for performing Petrucci's music lies in his editions. However much we must also rely on other sources, and on other types of evidence, the actual printed notes provide the pitches and durations, and usually the text to be sung to them. Sometimes, it is true, they do not seem to provide even that minimal information, as in the lack of text for the *Odhecaton* series, or the problem of some canonic settings – or, quite incidentally, with the incomplete survival of some of Pisano's Petrarch settings.

But these cases are relatively rare:¹ we can usually assume that Petrucci felt satisfied with his editions – that he felt that they contained enough information for an adequate performance. In other words, given performers with experience of the conventions, he believed that those editions would meet their needs. Further, given the patterns of in-house correction to be found in so many copies, we can assume that he and his type-setters strove to achieve a high level of accuracy in transmitting not only a reliable and trustworthy version of the musical and verbal text delivered to them, but also one sufficient for use.

I want to question these assumptions, at virtually all points, and on both pragmatic and technical counts, and I also question the often tacitly-made assumption that he himself chose the music he published. At the end, I expect only one assumption to remain, and that for what I might call the wrong reasons. I shall acknowledge that Petrucci's versions could provide the material for an acceptable rendition: but I acknowledge that much only because I believe in the vast spread of solutions subsumed under the term „acceptable“, a spread which allowed whole-sale deviation from the printed text, covering the whole spectrum of topics discussed under „performance practice“.

Perhaps my function here, as a bibliographer of Petrucci's work, is to free performance specialists from the need to find any special significance in the details of Petrucci's presentation: while performers must be interested in the notes and other signs of his editions, they should not believe that he himself saw particular significance in any of those signs. Indeed, as my title suggests, I believe that Petrucci shows not the slightest interest in how his music would be performed, and that *he*, as producer of the editions, made no efforts to assist the performer.

I start with a pragmatic argument, but one that we may not ignore. We have to remember that he was only concerned, like almost all printers or publishers of that or any other time, to provide accurate copies of his manuscript

¹ In fact, of course, the lack of text in the *Odhecaton* volumes is not so much an omission of essential performing information, but rather an indication of a specific approach to the repertoire.

exemplars: his sole responsibility was to fulfill the requirements of the supplier of those exemplars.

As far as I can tell, Petrucci was never a printer, at least while in Venice: he certainly deviated from normal practice in not declaring a profession in the book trades.² Therefore, for his editions, he employed other typesetters and printers, whom he would have required to be conventionally accurate. Indeed, he must have employed skilled craftsmen, given the visual quality of the results – and I stress the word „visual“. He therefore acted more in line with the practice of many early „publishers“, and not as a printer: but this need not imply that he assumed any responsibility for the repertoires printed, or for the quality of the readings sent to the type-setter.

Bonnie Blackburn has shown that Petrus Castellanus supplied the music for some of the earliest editions, and that he was probably drawing on a wide knowledge and an extensive collection:³ indeed, there are almost 300 works in the *Canti* series alone. I can argue, in a number of ways, that almost all of Petrucci's editions, even to the end of his career, reflect specific suppliers, and it is probable that many of these suppliers actually commissioned their books. Among these promoters of volumes were a member of the court of Ferrara (in the cases of the Josquin and Ghiselin masses)⁴ a composer or performer (in those of books by Dammonis, Dalza or Spinacino), or some now un-named collector or collectors (as with the first six of the frottola volumes).⁵ I shall return to this later: but, in the present context, it has a significant implication: that Petrucci's responsibility was no greater than that of his craftsmen, to provide a conscientious, reliable and attractive edition of the commissioned material. He had none of the now conventionally-understood responsibilities of a publisher.

This makes sense: if Petrucci were the agent of a series of patrons or suppliers of music, or under contractual arrangements, he would be acting like virtually all printers, and many publishers – doing his job, supervising his

² Almost all printers or publishers stated their craft when making petition to the Senate or other body in Venice. They were „stampador“, „libraio“, or something similar. Petrucci merely designates himself as a citizen of Fossombrone. A few other supplicants did likewise: they were normally authors or translators, protecting what they were beginning to see as intellectual property. For details of this evidence and its implications, see my forthcoming *Ottaviano Petrucci: catalogue raisonnée*, New York 2002, chapter 2. Throughout this paper, when no source is cited, details will be found in that study.

³ See Bonnie J. Blackburn, „Petrucci's Venetian editor: Petrus Castellanus and his musical garden“, *Musica Disciplina* 49 (1995) 15–45; reprinted in *Composition, printing and performance*, Aldershot 2000, ch.VI.

⁴ See my „Developing a new repertoire and market for printed books: the case of music“, paper read at the 2000 annual conference of the Society for the History of Authorship, Reading and Publishing, held in Mainz, and also my „The 500th anniversary of the first music printing: a history of patronage and taste in the early years“, forthcoming in *Musikološki zbornik*. Full details can be found in Chapter 9 of my forthcoming study (see fn.2).

⁵ See my „Printed music books of the Italian renaissance from the point of view of manuscript study“, *Revista de Musicologia* 16 (1993) 2587–2602.

craftsmen, and producing his product, without detailed regard for the character of the contents.⁶

As I say, this is a pragmatic argument: it puts Petrucci within the tradition of printers and publishers as they operated around 1500, a tradition in which Aldus Manutius or Formschneider or one or two other scholar-publishers were exceptions.⁷ There is no evidence that Petrucci fitted into their most unusual position: indeed, there is much evidence in his editions to argue otherwise.

Of course, Petrucci *did* concentrate on music: and we are surely justified in thinking that he could read music and perform it. That is implied by the nature of his „invention“. But he was certainly not a full-time musician: such an artist would not have held the positions to which he was appointed as a citizen of Fossombrone, nor would he have petitioned for his original privilege in the terms which Petrucci used. Further: he was not a full-time publisher. Making all allowance for lost and even unknown editions, there were only a few brief periods when he could have kept a print-shop continuously busy.⁸

Yet he was evidently known as „the music publisher: people with music to publish did come to him, for he had the privilege, and he knew which craftsmen to employ. He also had the contacts for distribution and sale, if they were required.⁹ But, as I say, he need have been no more than this, providing a reliable service to people who came to him.¹⁰

⁶ The one case where this is most clearly demonstrable is unfortunately not one of his musical editions. It concerns the edition of the *Paulina, de recta Paschae*, of the local bishop, Paulus de Middelburgh.

⁷ The extensive literature on Aldus Manutius demonstrates the extent to which most of his editions reflect a personal agenda, one associated with the special role he claimed for himself as supplier to his own group of scholar-friends, and as creator of a market for special, scholarly editions. See, for example, Nicholas Barker, *Aldus Manutius and the development of Greek script and type in the fifteenth century*, Sandy Hook 1985; 2nd edition, New York 1992; Martin Davies, *Aldus Manutius: printer and publisher of Renaissance Venice*, London 1995; Martin Lowry, *The World of Aldus Manutius: business and scholarship in Renaissance Venice*, Oxford 1979; Susy Marcon and Marino Zorzi, editors, *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano, 1494–1515*, Venice 1994; Giovanni Orlandi, editor, *Aldo Manuzio editore: dediche, prefazioni, note ai testi*, Milan [1975].

There is no such intensive study of the activities of Formschneider. However, see Royston Gustavson, *Hans Ott, Hieronymus Formschneider, and the Novum et insigne opus musicum (Nuremberg, 1537–1538)*, dissertation, University of Melbourne 1998, which outlines his biography and includes extensive references to earlier literature.

⁸ These would include the summer of 1503, the early months of 1505, and parts of 1507. Unfortunately, although we know a fair amount about standard rates of work, the evidence from these periods does not yield solid guidance as to the size of the print-run for Petrucci's books.

⁹ The need for reliable distributors of his editions was probably one of the reasons for his partnership with Ottaviano Scotto and Niccolo di Rafael.

¹⁰ This is perhaps an over-simplification, for Petrucci (with his partners) will have taken responsibility for second and third editions of titles. In that particular respect, he seems to have been much more like the standard view of a publisher. Further, the situation may have changed somewhat during his later years, at Fossombrone.

Given this situation, before we could believe that Petrucci himself selected the repertoires, that he actually cared for the detailed content of his books, or that he made musical decisions when preparing them, we would have to find concrete evidence of such an activity. Further, that evidence would have to be found spread across a number of editions, containing different types of repertoire. Without such a spread, we could not distinguish Petrucci's activities from those of an earlier owner (perhaps the supplier) of the music for any given edition.

Instead, however, we find evidence that, in practice, Petrucci took his material largely without musical thought, and presented it, not according to performing criteria, but according to his own technical criteria. When the music was edited before it came to him, his versions show evidence of the process;¹¹ when it was delivered haphazardly, they reveal that pattern also;¹² and when it presented technical problems, he solved them with an eye to technical issues, rather than those of the singer.

In presenting evidence for these statements, I am able to range more widely than merely over the field of performance practice. I can include any details that might make performance harder, especially if better solutions lay readily to hand. After all, with performance practice issues, it is difficult to tell whether the evidence of the edition always points to Petrucci's hand, or to that of his supplier. But other elements can be shown to point directly to Petrucci and his craftsmen. Therefore, I begin with situations where alternative solutions would have made the books easier to use.

There are several attractive and significant examples. One of the most obvious comes in the edition of Isaac's masses, of 1506: in the *Mass Comme femme*, the two tenor parts of the second Agnus are set back to back, on D3r and D3v, and therefore can not be sung from the book simultaneously. This seemingly implausible error is a direct result, I suspect, of setting largely four-voiced music in four part-books, and from separate parts. The type-setter worked conscientiously through the separate parts, necessarily changing the layout on the page, according to the space available in his normal six-stave arrangement. He need not therefore have noticed that the Tenor was divided at this point.

A simpler case of confusing the singer can be found in the first book of Lamentations, also of 1506. The „Aleph“. Quomodo verse of Ycart's setting is laid out as in Example One. There is nothing intrinsically wrong with this – and Petrucci did adopt a similarly complex solution at least once elsewhere in his repertoire.¹³ But it does require of the singers of the lower voices a

¹¹ Evidence for this has already been advanced in earlier studies: see Stanley Boorman, „The ‚first‘ edition of the *Odhecaton A*“, *JAMS* 30 (1977) 183–207; and Willem Elders, „Le Problème de l'authenticité chez Josquin et les éditions de Petrucci: une investigation préliminaire“, *FAM* 36 (1989) 108–115.

¹² I suspect this can be argued for the second book of *Laude*, in which some compositions are repeated.

¹³ The problem of laying out the two Tenor parts of the opening pieces in *III Motetti de la Corona* (1519) is solved in a particularly elegant manner.

heightened degree of attention, especially given the conventional choir-book layout of the earlier openings.

Example 1: *Lamentations I* (1506), folios A8v-B1r:

Stave	A8v		B1r
1	[Superius]	<i>Aleph ... Quomodo ...</i>	Altus <i>Quomodo ...</i>
2		<i>... Beth</i>	<i>... Beth</i>
3	Tenor	<i>Aleph ... Quomodo ...</i>	[blank stave]
4		<i>... Beth</i>	Bassus <i>Quomodo ...</i>
5	Altus	<i>Aleph</i>	<i>... Beth</i>
6	Bassus	<i>Aleph</i>	[blank stave]

I assume that this represents some aspect of the printer's exemplar, presumably a manuscript fascicle, with the „Aleph“ on the opening recto, and the „Quomodo“ on the first full opening. Perhaps in a similar manner, the layout of parts in Agricola's three-voiced setting in the same book may reflect an earlier source.¹⁴ For this work alone, the Contra is set out below the Superius, with the Tenor on the facing recto. This is a pattern that Petrucci did not adopt elsewhere. I can think of no explanation for either of these cases, other than that they reflect the exemplars: if indeed they carry evidence of the layout of the printer's copy, then they argue that Petrucci and his men were more likely to copy what lay before them than to consider the convenience of the singer.¹⁵ Much the same has to be said of the unusual appearance of additional frottola text at the end of a book, rather than on the musical opening.¹⁶

These are merely the most obvious cases in a general pattern of laying out essential information – a pattern in which the needs of the printer precede those of the user, or in which the practice of the exemplar is allowed to control the appearance of the new edition.¹⁷ However confusing they may have been for the singer, none of these examples raises any problem for the modern editor, and they have therefore largely been ignored when considering Petrucci's editions. But there are other instances of apparent or potential neglect on Petrucci's part, some of which have interested the present-day scholar.

A number of these concern the presentation, or the lack, of text: the best-known lie in the *Odhecaton* and *Canti* volumes,¹⁸ though it is notable that, even there, most latin texts are given in something approaching a full form. But there are also works in other Petrucci editions which lack significant

¹⁴ This setting begins on folio B8v.

¹⁵ This book would be another example of the presentation of a collection that was haphazardly organised when given to Petrucci.

¹⁶ This occurs at the end of the ninth book of frottole, published on 22 January 1509.

¹⁷ Another interesting example is the pattern of rests at the start of „Ochii mei frenati el pianto“ by „Peregrinus Cesena Veronensis“, as printed in *Frottole II*, on folios D1v 2r.

¹⁸ This issue is discussed in other papers given at this conference, and earlier literature is cited there.

amounts of text: in the *Mottetti C*, the second parts of the anonymous *Si bona suscepimus* and Obrecht's *Requiem aeternam*, both lack text. In the same book, the Bassus of the second parts of the anonymous *Concede* is similarly untexted: and there are other instances elsewhere in Petrucci's output.

A strong argument can be made for saying that these examples are sometimes a product of lack of editorial interest in the printing-house (rather than a direct reflection of performing practice, or even of the transmission of individual works), especially when texting practices are studied across a whole volume, or group of volumes. An interesting case of the wide range of texting habits within a single book can be found in the *Missarum diversorum auctorum*, of 1508. The printed texting in this volume is very old-fashioned, often consisting of little more than the incipits of phrases or movements, and showing much less concern for accuracy than in earlier volumes. That this reflects the exemplars rather than the craftsmen is suggested by the variations in pattern.

Example Two gives the necessary data.¹⁹ For each of the principal divisions of each mass, I have indicated the presence of additional texting, after the initial word or words. The figures for additional phrases of text are necessarily to some extent arbitrary: it is occasionally difficult to decide whether the phrases of text were set by the compositor in one process or two. But, for example, the use of „Pleni sunt“, rather than „Pleni“, has not been distinguished if the two words were set together. The numerals in the table therefore show the extent to which type-setters undertook separate and discrete actions to enter text.

Example 2: Additional texting in the works of the *Missarum diversorum auctorum I*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Obrecht: <i>Missa Si dederò</i>										
Cantus	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2
Tenor	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Altus	0	0	0	0	0	0	–	0	–	1
Bassus	3	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Basiron: <i>Missa de Franza</i>										
Cantus	0	7	9	6	8	4	1	1	2	3+4
Tenor	0	7	11	0	1	0	0	0	0	0
Altus	0	4	1	2	3	0	0	1	0	0
Bassus	0	4	1	2	3	1	0	1	0	0
Brumel: <i>Missa de Dringhs</i>										
Cantus	0	9	8	10	14	7	4	1	4	5
Tenor	0	8	12	0	1	0	0	0	0	0
Altus	0	2	1	2	10	3	2	0	0	0
Bassus	0	1	3	3	4	0	–	0	–	0

¹⁹ The data are taken from the Bologna copy, though I find no differences in text presentation between the surviving copies.

Gaspar: *Missa Nactu pas*

Cantus	0	6	7	8	11	4	2	1	3	7
Tenor	0	8	12	0	1	0	0	0	0	0
Altus	0	0	0	7	6	1	1	0	1	3
Bassus	0	3	4	6	6	3	1	-	0	0

La Rue: *Missa S. Antonio*

Cantus	0	11	13	10	17	1	2	0	4	0
Tenor	1	3	4	6	9	0	-	0	2	0
Altus	0	9	3	8	11	0	2	0	4	0
Bassus	0	11	6	8	9	0	1	0	0	0

Key to the columns; 1 = Kyrie; 2 = Et in terra; 3 = Qui tollis; 4 = Patrem; 5 = Crucifixus; 6 = Sanctus; 7 = Pleni; 8 = Osanna; 9 = Benedictus; 10 Agnus. The numbers represent discrete words or phrases set separately on the page, after the textual incipit.

The absence of additional words in the Kyrie movements is not surprising; and it is no less acceptable to find few added words in the later parts of the Sanctus. But, in most sections of the Mass *Si dederò*, only the first word is given. In the other masses, phrases of text are regularly inserted within sections. For the last mass, there are nearly as many inserted phrases of text in the lower voices as in the Cantus, and the *Missa de Dringhs* has much additional text in the Tenor, for the Gloria, and in the Altus for the Credo. It is notable, too, how sparsely the Tenor of the middle three masses is texted for both parts of the Credo. To some extent, these patterns can be seen as reflecting traditions of texting in earlier sources of cyclic masses. But I wish to draw attention to the inconsistencies, to a pattern which seems to separate the first and last masses, in particular, from each other and from the other three. Other, purely bibliographical evidence does argue that the book was produced by two typesetters: but it shows that they divided the work along different lines, more by part-book:²⁰ the division does not correspond to the patterns of texting. It seems clear that Petrucci was content to let his craftsmen take whatever was in each exemplar, and put it down on the printed page, without concern for consistency across a whole volume, or for guidance for the performer.

It might seem that this was hardly a problem in settings of the Ordinary, for every professional singer will have had the text thoroughly memorised, with its grammatical and articulatory structures immediately available. But similar, though less extreme, examples can be found in other volumes, including the first of the *Motetti de la Corona*.²¹ Here, certainly, singers would have needed more, and clearer, guidance than Petrucci's men gave them.

In the musical notation, however, there is almost no evidence pointing either towards or away from a performing interest. This is hardly surprising,

²⁰ This evidence is not strong, but it suggests that one craftsman was responsible for the whole of the Superius, and one gathering of the Altus. The rest of the work was probably undertaken by a different man.

²¹ See, in particular, the lower voices for Brumel's *Laudate Dominum*.

for notation of the time rarely provided for such evidence.²² But we can probably say that Petrucci did not read his exemplars with an eye to performing problems. I am not speaking of „errors“ or stylistic lapses in the music – I will touch on their relevance in a moment. Here, I am referring to some details of the presentation, details which I suspect were copied from the exemplar, but which I would have expected any musical editor-of-copy to have spotted.

The best examples of this are the curious cases where a flat „key-signature“ is omitted from the beginnings of several consecutive staves; and an evident ambivalence over the proportions signs 3 and 0/3.²³ But there are others which do relate to house-editorial thinking: among them are the curious double *custodes* found in both *Canti C* and *Motetti C*,²⁴ and different patterns of handling accidentals in different books.

At this level, too, stop-press corrections show different hands at work. Some re-arrange the ends of lines of music so that they fall more often at the completion of a *tactus*, or at least of a whole *minima*.²⁵ Others do not. This seems not to represent decisions made and imposed by Petrucci, but more probably reflects the interest of a single type-setter, or just possibly the concerns of a promoter of an individual book, or the supplier of its music.

A different, and important feature of Petrucci's books, and one which continues to affect our view of performance practice, is his adoption of the small landscape format for choirbooks.²⁶ This in effect meant that even four people would have had problems in singing from the book, and a choir would have found

²² I have found evidence of patterns in contemporary notation indicating concern for performance, primarily in the uses of ligatures and coloration: see my „Two aspects of performance practice in the Sistine Chapel of the early sixteenth century“. *Collectanea II: Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle: Tagungsbericht Heidelberg 1989*, edited by Bernhard Janz, Città del Vaticano 1994, 575–609 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea, Acta, Monumenta, 4)

²³ The second of these is discussed in my „Petrucci's typesetters and the process of stemmatics“, *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, edited by Ludwig Finscher, Munich 1981, 245–280 (Wolfenbütteler Forschungen, 6 = Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 1).

²⁴ The pattern involves printing a single *custos*, then following it with a few additional notational symbols (notes or rests), and then a second *custos*. In *Canti C*, this pattern can be found whenever a) the music continues onto the next opening, and b) there is no bar-line, *corona* or *signum congruentiae*.

²⁵ This pattern can really only be detected when first and second editions are compared: it is particularly evident whenever the second edition spaces the music more attractively on the page, but there are also instances where only one or two notes were moved from the end of one line to the start of the next. In these cases, the only possible explanation must be that the change is a reflection of performers' preferences for line-ends – that they should fall at the end of a *tactus* (or, sometimes, at the end of a complete *semibreve*).

²⁶ This format was extremely rare at this date, though landscape format (usually in folio) was adopted for atlases and for collections of plates, such as the *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulacrum* of F. Calvo, published in 1527. At the conference, Leofranc Holford-Strevens reported that he had come across a book in landscape format published in the early years of the century. Nonetheless, Petrucci's extensive use of the arrangement for music was certainly innovative.

it impossible. At first sight, Petrucci must either have been expecting every institution to copy the music into manuscripts (such as survive for parts of this particular repertoire, in Uppsala, Florence and elsewhere) or he must have been assuming that they would sing from memory. This necessarily puts a different complexion on the absence of text in the *Canti* series: but it is more critical for some of the volumes of sacred music, destined for choral institutions. Perhaps the first two motet books should also be seen as part of the *Canti* series, as Howard Mayer Brown suggested:²⁷ but that is hardly true for the books of Lamentations, also published in choir-book format. Even more critically, it is very probable that the two lost books of 1507, of Martini's hymns and of Magnificats, were also in choirbook format, for the Fugger copies were bound with the Lamentations.²⁸ These were repertoires intended to be sung by the same institutions that would have used Petrucci's editions of settings of the mass, all of which were published in part-books. Even if the Lamentations were sung from memory, that was not required of the other texts. Books of this size could not have been used for performance by any choral institution of the time. The bibliographer is reduced to assuming that Petrucci, or his patron, was more interested in the publication and appearance of the book, than in its use; and therefore, also that Petrucci's craftsmen were following the layout of the exemplar.

Choirbook layout also produces a number of instances where clarity of presentation and ease of use were sacrificed to economy in layout. There are many cases where one of the lower voices begins, not on the left with a clear indication, but in the middle of a line. Some of these are so cramped that one has to search for the beginning of an Altus part, barely indicated by a squeezed-in word after a double bar-line. This is particularly notable in some of the frottola volumes, where Petrucci apparently did not wish to go beyond the typical seven gatherings:²⁹ but it is also to be found in some layers of *Canti C*. Here, evidently, technical criteria were again more important than those of the consumer.

A major concern for students of Petrucci's editions must be the status of the stop-press and manuscript corrections that abound in his editions. Much of what I have said so far demonstrates that Petrucci followed his copy-text, in detail and in large-scale matters. A first-line argument therefore would be that the later in-house changes all reflect a careful reading of a printed copy against the exemplar. However, I think we have to make a general distinction

²⁷ Howard Mayer Brown, „The mirror of men's salvation: music in devotional life about 1500“, *Renaissance Quarterly* 43 (1990) 744–773.

²⁸ See Richard Schaal, „Die Musikbibliothek von Raimond Fugger“, *Acta Musicologica* 29 (1957) 126–137.

²⁹ I think this criterion, one of the total length of the volume (and therefore of the amount of paper to be used) was more important than the problem of the individual frottole extending beyond a single page. It appears that Petrucci had calculated the number of one-page, two-page, and four-page works that would fill a book, when accepting the music from his supplier. But he had then to stay within his calculation, even if it meant squeezing the music for some single-page compositions.

between stop-press changes, which must normally have resulted from reading an early copy against the exemplar, and manuscript in-house changes. The latter may in some cases have come from information supplied by people outside the printing shop, and therefore from performers: the former must represent someone sitting in the shop during press-work.

I have discussed elsewhere issues of Petrucci's corrections, and in particular the types of errors that he apparently felt most needed correction, and the whole topic will be examined again in my forthcoming bibliographical catalogue.³⁰ Here, I only want to stress one thing. Some books were scrupulously corrected, some were apparently done in great haste, and some were done only superficially. Some were corrected at once, in as many copies as possible, while others were given a haphazard series of later corrections, perhaps responding to comments from outside the shop. Among the most carefully corrected were the book of Agricola's masses and *Canti C*. The former shows evidence of two in-house correctors, presumably reflecting a need for haste. At the other extreme are parts of *Motetti Libro Quarto*, and some of the frottola volumes.

I am not commenting here on the accuracy of the text for performance, but only on the extent to which Petrucci required a careful reading and correction of the musical and verbal text. In practice, this requirement was probably not his, but enforced by the supplier of the music: that is the best explanation for the extent and subtlety of the corrections to Spinacino's lute book, which were plausibly done by the lutenist himself, as well as for the evidence suggesting a need for speed alongside attention to detail in correcting the book of Agricola's masses.

The implication of the range and type of corrections is that Petrucci was primarily concerned with two matters – trying to follow copy accurately, and presenting the books' physical make-up correctly. For the nature and details of the content, he relied on others.³¹ The care with which that was presented therefore depended entirely on external factors – the interest shown by the supplier of the music or his agent. This is an implication that is supported by the care with which Petrucci's type-setters follow a first edition, with its manuscript corrections, when setting a second.

This leads to the critical point, which by now will seem obvious: that the readings and guidance which Petrucci presents to us are not his, but those of his supplier – and that contradictory, or even merely diverse, indications are not really contradictory. Instead, they represent different sets of traditions for presenting the music. These inconsistencies therefore deserve our attention, for they offer sets of alternative approaches to similar situations.

³⁰ See my *Petrucci at Fossombrone: a study of early music printing, with special reference to the Motetti de la Corona, 1514–1519*, dissertation, London University, 1976; and an extensive discussion in chapters 6 and 8 of the work cited in note 2.

³¹ Some further support for this statement can be found in the repetition of some works in the second book of Laude. The rarer appearance of the same frottola in different volumes is probably not relevant here.

On occasion, they may even provide guidance on performance, and indicate local or institutional traditions. If they can, at the same time, be tied to a probable supplier of the music, we can begin to say where these traditions were to be found.

I suggested at the start of this paper that many of Petrucci's books were commissioned, by patrons, collectors or composers, and I now can argue that it was these people who controlled the details of the music. I do not mean to say that they always intended so to do, for some were apparently only concerned with having an edition produced, while others seem to have cared about the music in the edition. But the „patron“, the supplier, still controlled the character of the text, for this was a natural result of the status of Petrucci's craftsmen as printers following copy.³² The issue of the identity of the „patron“ therefore becomes very important for evaluating not only the selection of works, but also the content, at the most detailed level.

Identification is easy for the first books published by Petrucci. Bonnie Blackburn has pointed up the role of Castellanus in those editions: and I accept that he provided the music for *Odhecaton A*, *Canti B*, *Motetti A*, *Motetti de passione B*, and probably *Canti C*. On the other hand, I have argued elsewhere that a member of the Ferrarese court was directly responsible for the first editions of Josquin's first book and Ghiselin's book, and that both represent a politico-cultural act.³³ The special nature of Josquin's first edition is reinforced by its spacious presentation, abandoned for a more compact use of paper with the second edition of 1506, first described by Jeremy Noble.³⁴

A completely different individual was responsible for the first three books of frottole, published within a period of ten weeks in 1504–5. This person shows a clear desire to provide a collection of music by composers of Veneto provenance, initially Veronese, and also Venetian and Paduan. Wherever those composers were being employed at the time of the editions, their names are supplemented with an adjective such as „Veronese“. This supplier apparently exhausted much of his collection by the end of book three. He was certainly not the person who provided the music for the fourth, fifth and sixth books, probably also one individual. These next three books, published in late 1505 and 1506, seem to belong together, for they came out as a group, and they contain some of the rare evidence for the existence of someone connected with

³² I am using the word „patron“ for this supplier of the music. In effect, that is his role as far as the music was concerned, for he (or his agent) chose the individual works, and will therefore have provided the musical version to be printed. I recognise that the financial arrangements may not conform to the pattern we associate with a patron, whereby he would have paid for the edition in advance, undertaken to meet the costs, or promised to take enough copies to ensure a profit for the craftsmen.

³³ See the articles cited in notes 3 and 4, above.

³⁴ Jeremy Noble, „Ottaviano Petrucci: his Josquin editions and some others“, *Essays presented to Myron P. Gilmore*, edited by Sergio Bertelli and Gloria Ramakus, Florence 1978, ii, 433–445.

Petrucci and caring about performing style. Book Four contains the well-known *Tavola* which separates the works according to their genres – Strambotto, Sonnet, Ode, etc, and the book also contains demonstration examples for singing sonnets and latin verses. In Book Five, the first works of gatherings A and B also have their genre noted in the headline, as does one in the last gathering. Book Six contains the few three-voiced *giustiniane* on its first folios, and James Haar has reasonably argued that these works represent an idealised view of fifteenth-century practice.³⁵ This trio of books shows a unified approach, not carried through very consistently, but suggesting that this particular supplier was interested in the traditional patterns of performing secular Italian verse. They certainly betray an interest that can not be found in Castellanus' editions, or indeed in the first three books of frottole.

Here, then, we already have four different suppliers of music, each apparently with a specific „agenda“ – motivation for publishing or for choosing the works to publish. Each agenda is reflected in many aspects of the relevant books, including the treatment of performance practice. These four people account for 21 of the first 26 items published by Petrucci. The exceptions are *Motetti C*, *Motetti Libro Quarto*, a book of masses by de Orto and a second by Josquin, and the *Fragmenta Missarum*. I suspect the de Orto book, the *Fragmenta Missarum* and the two books of motets came from Castellanus, but the Josquin more plausibly came directly from Ferrara.

The remaining editions published while Petrucci was in Venice present a more chequered image. Castellanus may have provided the books of Lamentations, and, less probably, the later, lost, hymns and Magnificats, and the *Missarum diversorum auctorum*: but his contribution will certainly have stopped by then. Instead we have a series of volumes that suggest that Petrucci was accepting, perhaps even looking for, music from elsewhere – from Dammonis, from the lutenists, and from other unknown people. I am confident that none of these people should be equated with Castellanus. Further, I am convinced that the composer/lutenists (Dalza, Alemannus and Spinacino) themselves pushed for their editions: the evidence lies in a number of the production details, but mostly in the extreme care with which these books have been revised and corrected by a single hand, one prepared to ensure the most elegant appearance for his emendations.³⁶

Throughout the Venetian period, then, we see groups of editions, each produced for different reasons and with different artistic criteria. The practice and purposes of the earliest group are fairly consistent. But once other suppliers appear, certainly with the frottole, and almost certainly with the first book of Josquin's masses, new criteria emerge, and we can see new sorts of

³⁵ James Haar, „Petrucci's Justiniane revisited“, *JAMS* 52 (1999) 1–38. The detailed arguments for distinguishing the suppliers of these frottola volumes will also appear in my forthcoming study.

³⁶ The single exception may be that of the books by Spinacino, in 1507. Petrucci may have been looking for some lute music to publish, in response to Marco dall'Aquila's privilege of 1505.

approaches to providing guidance on all levels. Sometimes the provided copy-texts seem to have been of high quality: sometimes they can hardly have been. Some compositions even appear more than once in the same title, the second book of *Laude*.

Once Petrucci began to publish in Fossombrone, the pattern is slightly different, for here the evidence points to him having been a jobbing printer, responding to any individual commission.³⁷ This explains the very different patterns of sources for the music – including Rome, and later Florence, and perhaps the court at Urbino and the Strozzi. Once again, therefore we seem to have a series of suppliers with their own interests and requirements, and more significantly, their own blind-spots.

In Venice at the beginning, Castellanus had shown himself to be a musical editor, providing works that pleased him, and undertaking a certain basic level of editing. This is revealed in features that we may ascribe to performing taste – patterns of treating cadences, false relations and rhythmic interaction between voices, as well as in the level of the musical text sent to the printer. But consistency in these features is not to be found as a regular feature of other titles: they show a wide variation from work to work, or book to book (in the manners I have discussed), and therefore seem to reflect patterns of suppliers and exemplars.

Thus we can see, in different volumes, echoes of Ferrarese, Roman or Florentine, even Venetian traditions, indicated, as was normal, by the scribal processes involved in preparing Petrucci's exemplars, and to a small extent adapted by the modifications of scribal processes required by technical aspects of the printing process. What we cannot see, from volume to volume, even (in many cases) from piece to piece, is a consistent voice, offering a unified view of performance activity, or even concerned to make the performer's use of the book as easy as possible. We are forced to infer that Petrucci's evident interest in accurately copying the exemplar was not matched by an equivalent interest in questions of how the music might be performed.

We need to ask therefore whether Petrucci's editions pose different problems for the performer than those presented by manuscripts of the period: and, more generally, whether printed editions and manuscript sources of the Italian renaissance should be approached with different issues in mind. I think the answer is not very complex, though our expectations (and perhaps the answer) should change, depending on the date of the material we are examining.

The performer should expect to ask of all sources, whether printed or manuscript, and whether from 1510 or 1570, the same series of questions – concerning accuracy and relevance of the material on the page, evidence of

³⁷ Note that here I use the word „printer“. This may still not be justified, but it is difficult to believe that he would have been able to draw widely on a large group of skilled craftsmen to prepare his editions: it seems more likely that he hired a group of men who stayed with him for a period. The need to keep such men busy would explain the need to print Castiglione's edition in 1513, and the many hidden editions of the years after the 1516 edition of Josquin's first book of masses. It also helps to explain the curious history of his activities after 1519.

performing conventions, and so on. These are questions without which we can not build on the evidence of the source. But, whether facing printed editions, this performer should expect completely different sets of answers, especially once music publishing had become an industry, early in the 1540s. By then, the publisher had learned a great deal about his market, knew which types of pieces (and which composers) would sell easily, and which needed subsidy. More importantly, he recognized that every edition, while it had a primary market (choral institutions for masses, amateurs for villanelle, or some parts of the peninsula for French texts), also had to reach many other purchasers. This was the only way that any edition, whatever the contents, could be a financial success. The result was a series of compromises in presentation: in particular, many decisions were made as if the edition was destined for less skilled performers. It is for this reason that editions gradually show much more careful text placement, and frequent divisions of words into individual, separated syllables. Similar conclusions can be drawn from an increased care over the supply of accidentals, or the decline in ligatures (not exclusively a result of either the technical issues of printing or the increased use of smaller note-values).

Given such changes, the modern user of the books can still ask what the evidence tells us about performance practices and problems. But the answers will be different, simply because the evidence will have been focussed in different ways. Once editions were designed for the largest possible sale, the contents were aimed at the needs of the greatest number of performers, and this means generalizations of all sorts – more consistent readings, clearer underlay, modal arrangements of pieces,³⁸ and less in the way of ornamental figures.³⁹ All these are features of use to a wider range of users, indeed to a range that could not be clearly defined, either in ability or in specific interests.

We do not look at manuscripts in this way, for we assume that they had a specific destination, and therefore contain specifically selected information about the music and its performance. Therefore, most editions from the second half of the century will yield different answers to the questions posed by the modern performer.

The earliest years, however, were different. I believe that Petrucci's editions (and probably those of Antico, as well) should be treated as if they were manuscripts – in this respect, at least. We can not believe that he had any subtle understanding of the different groups of people that might buy his editions: such knowledge can only have come over time, with many editions and outlets in many cities. We also can not believe that he, or Castellanus

³⁸ I suspect that modal arrangement, in editions where it served no useful liturgical function, was more likely to have been planned to be of use to an inexperienced performer: it would provide patterns of cadences and *musica ficta* that were consistent for small groups of pieces. This possibility also would help to explain some of the anomalies in ordering.

³⁹ I recognise that this last, in particular, is a reflection of both new compositional styles and increasing authorial authority on the part of composers. But it also reflects the desire for consistent readings, and the general growth in numbers of amateur performers.

and other suppliers, were even thinking in terms of an overlap in the various purchasing groups: they probably thought that the most likely sale for any repertoire was among exactly the same groups that would own manuscript copies: the evidence of multiple re-editions argues for that, in suggesting that the actual market was bigger than they expected. Finally, we can not believe that Petrucci's editing processes (or, often, the lack of them) demonstrate an active tailoring of the music to the market.

For these reasons, Petrucci's editions will respond to the modern performer's questions in exactly the manner that a contemporary manuscript would. They answer the same questions, and leave the same issues unresolved: and they expect the same alertness to local and individual solutions. They are, in effect, manuscripts, reflections of their manuscript exemplars: they are also manifestations of Petrucci's concern for the beauty of the finished product – the book, not the performance.

The first part of the work is devoted to a general history of the country, from the earliest times to the present. The author has collected a vast amount of materials, and has endeavored to present a complete and accurate account of the progress of the nation. The second part is a description of the present state of the country, and a comparison of it with its former state. The third part is a collection of laws and statutes, and a history of the courts of justice. The fourth part is a collection of letters and papers, and a history of the public affairs. The fifth part is a collection of poems and songs, and a history of the literature. The sixth part is a collection of medals and coins, and a history of the art of printing. The seventh part is a collection of maps and charts, and a history of the navigation. The eighth part is a collection of medals and coins, and a history of the art of printing. The ninth part is a collection of maps and charts, and a history of the navigation. The tenth part is a collection of medals and coins, and a history of the art of printing.

The author has endeavored to present a complete and accurate account of the progress of the nation. The second part is a description of the present state of the country, and a comparison of it with its former state. The third part is a collection of laws and statutes, and a history of the courts of justice. The fourth part is a collection of letters and papers, and a history of the public affairs. The fifth part is a collection of poems and songs, and a history of the literature. The sixth part is a collection of medals and coins, and a history of the art of printing. The seventh part is a collection of maps and charts, and a history of the navigation. The eighth part is a collection of medals and coins, and a history of the art of printing. The ninth part is a collection of maps and charts, and a history of the navigation. The tenth part is a collection of medals and coins, and a history of the art of printing.

The author has endeavored to present a complete and accurate account of the progress of the nation. The second part is a description of the present state of the country, and a comparison of it with its former state. The third part is a collection of laws and statutes, and a history of the courts of justice. The fourth part is a collection of letters and papers, and a history of the public affairs. The fifth part is a collection of poems and songs, and a history of the literature. The sixth part is a collection of medals and coins, and a history of the art of printing. The seventh part is a collection of maps and charts, and a history of the navigation. The eighth part is a collection of medals and coins, and a history of the art of printing. The ninth part is a collection of maps and charts, and a history of the navigation. The tenth part is a collection of medals and coins, and a history of the art of printing.

PETRUCCI'S *CANTI* VOLUMES: SCOPE AND REPERTORY

by DAVID FALLOWS

Famously, Petrucci's *Harmonice musices Odhecaton A* of 1501 was the first collection of polyphonic music printed from moveable type. More importantly, but more seldom noted, it begins the commerce of music publishing, because Petrucci followed it with almost fifty similar volumes over the next eight years. That entirely changed the way polyphony was distributed, the way musicians lived, and the way composers became famous.

So it is as well to note at the outset that the accepted dates for this event may well be wrong. The only known copy of the first edition lacks, among much else,¹ its final page, where Petrucci normally put the date of publication. So the date given in almost all modern literature comes from the dedicatory letter at the beginning of the volume, namely 15 May 1501. Recently Leofranc Holford-Strevens noted that the date printed, „decimo octavo cal. iunias“, does not exist, since anybody who knew enough Latin to write that florid letter would certainly know that 15 May was correctly rendered as „idibus maiis“; so he suggested that „iunias“ may be a misprint for „iulias“ and that the date of the letter was therefore 14 June.²

On the other hand, the date of the dedicatory letter is unlikely to have been the date of publication. It appears on the first pages of this very large volume, pages that were presumably set and printed first. Another twelve gatherings would need to be produced before the book was ready to be published. The dedicatory letter could have been postdated; but that seems unlikely. A different, and in my view more plausible, date of publication comes from viewing Petrucci's activities and rate of printing over the following months.

His next volume was the direct continuation of *Odhecaton A*, namely *Canti B numero Cinquanta*, published on 5 February 1502; and it seems almost inevitable that work on this would have started the moment the *Odhecaton* was completed. Table 1 lists the known publications of Petrucci's first years. It shows that *Motetti A* was done at the rate of 18 leaves a month and *Misse Josquin* at the rate of 17 leaves a month. Then the pace quickened, perhaps partly because the next book was in any case a reprint of the *Odhecaton* and partly because the system was becoming clearer. With the Brumel and Ghiselin volumes in the summer of 1503, the rate almost doubled; and this

¹ For an analysis of that copy (*I-Bc Q 51*), and the demonstration that only 51 of the original 104 leaves now survive, see Stanley Boorman, „The ‚first‘ edition of the *Odhecaton A*“, *JAMS* 30 (1977) pp. 184–207.

² This is reported in Bonnie J. Blackburn, „Lorenzo de' Medici, a lost Isaac manuscript, and the Venetian ambassador“, in: *Musica Franca: Essays in honor of Frank D'Accone*, ed. I. Alm, A. McLarmore, and C. Reardon (Stuyvesant, NY 1996), pp. 19–44, at p. 34.

is the time at which Stanley Boorman has shown that Petrucci moved from triple-impression to double-impression printing.³

TABLE 1

Date	Title	Months	Rate
?	<i>Odhecaton A</i> : 104ff	?	?
5 ii 1502	<i>Canti B</i> : 56ff	?	?
9 v 1502	<i>Motetti A</i> (texted): 56ff	3	18
27 ix 1502	<i>Misse Josquin</i> (partbooks): 76ff	4½	17
14 i 1503	(<i>Odhecaton A</i> , 2nd edn.): 104ff	3½	30
24 iii 1503	<i>Misse obrecht</i> (partbooks): 76ff	2½	30
19 v 1503	<i>Motetti ... B</i> (choirbook): 72ff	2	36
17 vi 1503	<i>Brumel</i> (Masses): 64ff	1	64
15 vii 1503	<i>Joannes ghiselin</i> (Masses): 66ff	1	66
10 viii 1503	(<i>Canti B</i> , 2nd edn.): 56ff	1	56
31 x 1503	<i>Misse Petri de la Rue</i> : 56ff	2	28
10 ii 1504	<i>Canti C</i> : 168ff	3½	48
23 iii 1504	<i>Misse Alexandri Agricole</i> : 68ff	1½	45
25 v 1504	(<i>Odhecaton A</i> , 3rd edn.): 104ff	2	52

If we assume that *Canti B* was prepared at roughly the same speed as *Motetti A* (which had the additional problem of considerable text underlay) and *Misse Josquin* (which was in the innovatory form of partbooks), work would have started about three months before publication, namely early November 1501. Conversely, positing the same rate for preparation of the *Odhecaton*, but starting – not finishing – in May 1501, would again suggest a publication date of early November.

There are two possible objections to that scenario. First is the view expressed by Stanley Boorman that Petrucci would have waited after the first publication to see whether it had sufficient success to merit a successor.⁴ I suggest that the very use of „A“ in the title was a clear statement that others were to follow. As an astute businessman, Petrucci would have known that a client-base is not built on a single book. Besides, the extra few months would hardly be enough to make it clear whether the *Odhecaton A* had been a commercial success.

The second objection is that the first gathering contains an accurate index, so was perhaps, following documentable later practice, printed last. While that is certainly possible, I suggest that it would not have been at all difficult to

³ Stanley Boorman, „A case of work and turn: Half-sheet imposition in the early sixteenth century“, *The Library*, 6th series, 8 (1986) pp. 301–21.

⁴ Stanley Boorman, „The 500th anniversary of the first music printing: A history of patronage and taste in the early years“, *Muzikološki zbornik* 37 (2001) pp. 33–49, at p. 39.

cast off the entire volume accurately from the start. No great skill was needed to see that certain pieces required not one but two openings (nos. 36–8, 69, 79, and 92–4); nor that others would take up only a single page and therefore needed to be put together in pairs (nos. 83–4, 86–7, 89–90) apart from the one that went on the last verso, to face the colophon. The kind of advance planning that was plainly necessary for all of Petrucci's volumes – most particularly the later volumes containing masses presented in partbooks – would make the prior preparation of the index easy and perhaps even necessary.

I do not insist on that last argument: given the necessary planning it would obviously have been possible to print the first gathering last. But until further evidence comes to light I suggest that the more plausible date of publication is indeed early November 1501.



Whatever the truth of its date, the *Odhecaton* cannot be viewed alone. It belongs with Petrucci's two other song volumes, *Canti B* of early 1502 and *Canti C* of early 1504. The three books contain secular pieces by Franco-Flemish composers, presented mostly without texts, apparently for instrumental performance; all three seem to have drawn on the same group of exemplars. After May 1504, when he reprinted the *Odhecaton A* for the second and last time, Petrucci never came back to that repertory, except for some of the lute intabulations of Spinacino (1507) and perhaps in the lost tablature book of Giovan Maria (1508).⁵ In every other respect he then turned to other materials: motets, masses, frottole.

That is the first surprise about Petrucci's output. One would have thought, as Petrucci evidently did, that the market was for large numbers of small secular pieces that were fairly easy to perform on instruments. That he so soon turned away from this repertory suggests that he was wrong: evidently there was a far better market in the ferociously difficult and extended masses of Josquin, Obrecht, Brumel, Ghiselin, La Rue, Agricola, and others. That in its turn seems to say that his market turned out to be collectors rather than performers.

The evidence lies in the shape of the books. Mass cycles and motets had never been presented in small oblong format, so far as we can tell. That format was established for the three *Canti* volumes. In fact it seems to have been new in western printing, and was extremely rare in western manuscripts. But there are earlier examples in music-books: the earliest known today is the *Glogauer Liederbuch* of around 1480, copied in Eastern Germany; and only four more

⁵ See Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600* (Cambridge, MA 1965), p. 14. Hernan Colón's description of it for his library catalogue states that the first piece was entitled „come feme“, evidently one of the several pieces based on the tenor of the rondeau by Binchois, perhaps in fact the 3-voice setting by Agricola found in *Canti C*, no. 121.

survive among the Italian songbooks from the years between 1480 and 1500.⁶ Given the difficulties that were involved in developing the typography for polyphonic music, it may seem additionally astonishing that Petrucci should have decided to use oblong format; but the explanation must surely be technical: that the extraordinary difficulties of aligning the notes accurately on the staff in separate runs through the press were slightly simplified by the use of a page in oblong format. But it happens that most music prints over the next half century were going to be in the oblong format so bizarrely pioneered by Petrucci; and music prints retained that shape even after Attaignant's introduction of type-pieces that included notes on stave-sections, thus eliminating the need for multiple runs through the press.

Upright format music printing in those years is more or less confined to special efforts like Antico's *Liber quindecim missarum* of 1516. That elegant folio choirbook is the earliest book of printed polyphonic music that was not in oblong format; and the next was the Grimm & Wyrnung *Liber selectarum cantionum* of 1520. Both were done from woodcuts, thus again from a single run through the press, thereby making their upright format easier to handle. That those two volumes now survive in more copies than any other music book of the early 16th century may be explainable partly by their size, which makes them hard to lose; but the degree to which they were copied from seems to indicate that they were widely used. So they could well stand as evidence that Petrucci's oblong quarto format was a commercial mistake. Church choirs continued to use folio choirbooks for much of the 16th century; and it is very hard to imagine any ecclesiastical institution using Petrucci's little partbook editions of either masses or motets. In any case, it is clear that several institutions copied masses from Petrucci's printed partbooks into their own folio choirbooks.⁷

So the *Canti* volumes set the agenda on format, for better or more likely for worse. Petrucci retained that format even when he made the change to partbooks for the first book of Josquin masses in September 1502. His move to partbooks is even less easy to understand. Here the only surviving precedent on the continental mainland is again the *Glogauer Liederbuch*, though there are occasional examples of a single voice written out informally, and a few pictures that seem to suggest singing from part-sheets.⁸ What is clear is that very soon after Petrucci's innovation the partbook became very popular throughout Europe – though mainly for secular songs, which is the one reper-

⁶ *I-Bc* Q 17, *I-Fn* Magl. XIX. 178, *I-MOe* Alpha F. 9.9, and *I-VEcap* 757. Perhaps I should also mention the Brussels basse-danse manuscript, *B-Br* 9085, still hard to date and in several other ways a highly unusual document. The case of the Escorial songbook from the 1430s, *E-E* V.III.24, is very special indeed: although it looks outwardly like a normal octavo songbook its music is written in „landscape“ fashion across the pages; something similar is done on some pages of the manuscript *A-Wn* 5094.

⁷ See Martin Staehelin's article in this volume.

⁸ See MGG², s.v. „Stimmbuch“. There are signs that the tradition may have existed already in England, but that is unlikely to have been known to Petrucci.

tory where Petrucci only once used partbooks (in his very last publication). But that is peripheral to the present discussion except in that the odd format of the *Canti* volumes appears to have set the agenda for his entire musical output and for what followed over the next years.

Those three *Canti* books contain between them 286 compositions. The titles of the volumes proclaim them as containing respectively 100, 50 and 150 songs. In fact those figures are very approximate, though since the pieces were not numbered nobody but a bean counter need have noticed. But it is worth reflecting on why, after books of 96 and 51 songs he produced one containing no fewer than 139 in his *Canti C*. It was the largest volume Petrucci ever published, by a considerable margin, with 168 leaves. Most of his later publications had either 56 or 64 leaves. Perhaps he was determined to get rid of all that carefully assembled material so that he could move on to other things, such as the series of frottola books that he began nine months later. We shall see in due course that there is an additional explanation for this.

Canti C also seems not to have been a great success. That conclusion arises not from its surviving in only a single edition so much as from the very small number of later copies made from it: throughout Europe there are manuscript and printed copies done on the basis of the *Odhecaton* and *Canti B*; but there is virtually nothing copied from *Canti C* apart from eighteen pieces in the Munich manuscript 1516.⁹ There is also a larger number of otherwise unknown pieces in *Canti C*. Those are just two indicators that the volume was far less successful than its two predecessors. And it could well be that this too has its explanation in the book's enormous size. It would surely have cost three times as much as the smaller volumes, and have come well above the level of what the industry today calls an impulse purchase.

All three volumes are laid out in the same broad manner, in several respects. First, they open with four-voice music; and three-voice music is confined to a separate section at the end. It is hard to think of a precedent for this except the Casanatense chansonnier 2856 in Rome and the Bologna manuscript Q 17; but both those cases the two halves are the other way round. On the other hand, it seems extremely likely that the scheme did have precedents, now lost. More surprisingly, the indexes of all three volumes give three-voice music a separate section in a way that all users must find extremely frustrating.

Second, in general they open with a sacred piece. This is a feature with a certain tradition through the songbooks of the 15th century, as though all good songbooks begin and end with a prayer, like all good meals.¹⁰ As it happens, none of the Petrucci songbooks ends with a prayer: they simply end with a piece that can fit on a single page. That may be why his *Motetti A* (1502) ends oddly with a piece that cannot conceivably be considered either

⁹ As demonstrated in Bruce A. Whisler, *Munich, Mus. Ms. 1516: A critical edition* (Ph.D. diss., University of Rochester 1974), vol. 1, pp. 20–23.

¹⁰ Further discussed in David Fallows, „Walter Frye's *Ave regina celorum* and the Latin song style“ (in press).

a motet or sacred, namely Josquin's three-voice canonic setting of „De tous biens plaine“.

Third, in *Canti B* and *Canti C* the four-voice section ends with a group of canonic pieces. I have not encountered this elsewhere. *Canti C* also ends with a canon (Ockeghem's „Prenez sur moy“), something previously seen in the *Motetti A* of 1502, which both begins and ends with canons. In both cases that must have resulted from a search for a piece that could be contained on a single page.

But my main task here is to outline the repertory contained in these three volumes. There are various ways of looking at it.

One way would be by viewing the number of individual copies of their pieces that survive in manuscripts demonstrably earlier than Petrucci's prints. For the *Odhecaton* the figure is 263, that is, an average of three earlier copies for each song. By contrast, for *Canti B* the figure is only 20, or an average of 0.4 copies for each song.

That is to say that the *Odhecaton* contained a very large proportion of songs that were extremely popular in the preceding decades. In *Canti B* there is far less of this: many of the pieces were known, but they were not so famous.

For *Canti C* the situation is more complicated: the bald figure is 104, that is, an average of 0.75 earlier copies for each song. But if we break *Canti C* down into sections the picture looks more intriguing. For nos. 1–62 there is only a single earlier copy of anything (this is the anonymous „L'amour de moy“, found in the Paris manuscript f.fr. 1597, which some people in any case think well after 1500); for nos. 63–94 there are 29 earlier copies. Then there is a sudden change: for nos. 95–107 there are 59 earlier copies, which is to say an average of almost five earlier copies for each, even more than in the *Odhecaton*. That is, after a large body of apparently recent material the volume quite suddenly starts on a group of much earlier and very famous pieces, by Ockeghem, Caron, Busnoys and their generation. For the last 32 pieces in *Canti C*, nos. 108–139, there are 15 earlier copies, an average of 0.5 each.¹¹

So that could suggest that *Canti B* and *Canti C* were mainly of more recent work but that at the last moment Petrucci ran out of new music and began drawing again on earlier repertory. But there could be a better explanation. Petrucci (or Petrus Castellanus) may have originally planned three volumes each containing 100 pieces but found that the difficulties of completing the *Odhecaton A* suggested that it would be more prudent to confine *Canti B* to a mere 50 pieces.¹² If so, perhaps the 50 pieces dropped from the original plan for *Canti B* eventually went into *Canti C*, done at a time when Petrucci had

¹¹ In relation to Jeremy Noble's observations (elsewhere in this volume) on the lack of French music in Petrucci's early publications, it may be of interest to note that the three *Canti* volumes contain nothing found in either of the two most famous French chansonniers of the early 16th century, London, British Library, Harley 5242, and Cambridge, Magdalene College, Pepys 1760.

¹² Those difficulties are amply documented in Boorman, „The ‚first‘ edition of the *Odhecaton A*“.

sorted out his initial difficulties. Some support for that theory comes from another way of looking at the repertory.

We can look at the dates of the songs, as determined very approximately from the dates of their earliest known sources. Obviously that information, though again in solid numbers, is even harder to use correctly than the number of earlier copies: the accident of manuscript survival is hard to quantify; many songs could be much earlier than their first surviving copy; and some of the manuscript dates are still unclear. But the results are nevertheless indicative of general trends. Exactly half of the music in the *Odhecaton* was demonstrably in the repertory by 1490; the same is true of almost a quarter of the *Canti C* music, but for *Canti B* there are only 7 pieces demonstrably known by 1490.

	by 1470	by 1480	by 1490	total
<i>Odhecaton A</i>	4	18	26	48
<i>Canti B</i>	–	–	7	7
<i>Canti C</i>	5	7	20	32
total	9	25	53	87

So the three volumes differ in their spread of earlier repertory, and *Canti C* has differences within its own sections. But of the 286 pieces in all three volumes there are 9 demonstrably earlier than 1470 (3%), 25 demonstrably earlier than 1480 (9%), and 53 found earlier than 1490 (18%).

To put those figures into some kind of a context: three months ago, the Huddersfield Contemporary Music Festival programmed 141 dated compositions. 54 of them were new; and a further 49 were from the 1990s. But there were also 15 from the 1980s (10%), ten from the 1970s (7%), five from the 1960s (3%). In addition, there were three from the 1950s (by Scelsi, Berio and Ligeti) and four from the 1940s (one by Messiaen and three by Cage). So the Huddersfield Contemporary Music Festival in the year 2000 had almost exactly the same proportion of works over 20 and over 30 years old, just a slightly smaller proportion over ten years old, and a larger number of pieces more than 40 years old. Petrucci can sometimes look as though he was drawing on much older repertory in his first publications, but that picture is misleading.

Very few pieces indeed are by dead composers: eleven by Busnoys (d. 1492); eight by Hayne van Ghizeghem, who presumably died at about the same time; five by Ockeghem (d. 1497).¹³ This is remarkable if we bear in mind the contents of some Flemish manuscripts of the time. The Chigi Codex, copied probably in 1505, contains almost all Ockeghem's known sacred music, plus a mass by Busnoys. The Florence *Conservatorio* manuscript 2439, perhaps from around 1508, also contains five works of Ockeghem. Later Petrucci was to print five motets of Regis (d. ca. 1495), three more works of Busnoys and

¹³ See note 35 below for my firm view that Stokem was still alive when the volumes were printed.

– as the oldest choice of all – the Lamentations of Johannes de Quadris, which date from the first half of the 15th century. But these are a tiny proportion of what Petrucci printed. In general he printed the latest music.

That in turn leads to a theme that I must briefly resurrect. Recent literature continues to suggest that masses and motets are easier to date than songs. The large number of song manuscripts from the second half of the 15th century, most of them fairly closely datable, does in fact make it far easier to date songs than sacred music, for which precious few sources survive. Just as I have elsewhere argued that the style of the approximately datable songs can give hints at the dates of the sacred music,¹⁴ I would argue now that the fairly full information about the dates of materials in the three *Canti* volumes of Petrucci should be used as a guide to the dating of the other music he published. I recently tried to show that the works in Petrucci's first book of Josquin masses were all composed within the preceding ten years;¹⁵ and I am inclined to suggest that this should be the first hypothesis for some of his other volumes of sacred music. Petrucci was aware of setting a new agenda in several ways; repertory was one of them.

Returning, though, to the composers in the *Canti* volumes, the names best represented there make a slightly unexpected list. At the top is Loyset Compère, with 28 works, which makes it all the odder that Petrucci never printed a collection devoted to Compère's music (unless his sacred music was mostly old, which is what is in fact currently believed). Second is Alexander Agricola, with 21 works; and Petrucci's very next project after *Canti C* was a volume of Agricola's masses. Only then comes Josquin des Prez, with 19 works; and the same number are by Johannes Japart, on whom more later.

But the main way of assessing the scope of the three *Canti* volumes must be in terms of stylistic genre. And the point this is leading to is that there are very few pieces indeed that do not fall surprisingly easily into one of a small number of categories.

In the commentary to her edition of the *Odhecaton* Helen Hewitt offered an immensely complex taxonomy of the styles found there, and her study remains most informative.¹⁶ But sixty years later, with far more information on the dates of the surrounding sources, on the composers, and on the styles, the picture begins to look a lot simpler.

We can begin by putting aside the two smallest groups. One of these is movements extracted from mass cycles. Given that most manuscript songbooks of

¹⁴ David Fallows, „Ockeghem as a song composer: Hints towards a chronology“, in: *Johannes Ockeghem: Actes du XLe Colloque international d'études humanistes*, ed. Philippe Vendrix (Paris 1998), pp. 301–316; Fallows, „Trained and immersed in all musical delights: Towards a new picture of Busnoys“, in: *Antoine Busnoys: Method, meaning, and context in late medieval music*, ed. Paula Higgins (Oxford 1999), pp. 21–50.

¹⁵ David Fallows, „Approaching a new chronology for Josquin: An interim report“, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 19 (2000) pp. 131–150.

¹⁶ Helen Hewitt, ed., *Petrucci: Harmonice Musices Odhecaton A* (Cambridge, MA 1942), pp. 60–104.

the 1490s and later contain a fair number of pieces extracted in this way, it is a little surprising that only two examples have so far been identified among the 286 works in the three volumes. One is the ubiquitous Benedictus from Isaac's mass *Quant j'ay au cuer*, found in the *Odhecaton* (no. 76). And the other is the first Osanna of Obrecht's mass *Cela sans plus*, in *Canti B* (no. 13) with the heading „Obrecht In missa“. Petrucci's avoidance of mass sections may have been partly because he had already planned to print volumes of masses.

The other small genre is the motet. As Julie Cumming's recent book shows,¹⁷ Latin texted music of the 15th century comes in many different forms, and since there are only ten examples among the *Canti* volumes there is little point in trying to divide them up.¹⁸ It is enough to say that the *Odhecaton* opens with De Orto's otherwise unknown „Ave Maria“ and later includes Brumel's extremely popular „Mater Patris“; that *Canti B* should have opened with Compere's „Virgo celesti“ (though in fact Josquin's little „L'homme armé“ setting fills the first page and the Compère piece comes second), opening its three-voice section with Brumel's „Ave ancilla Trinitatis“; and that *Canti C* opens with Obrecht's otherwise unknown „Ave regina celorum“, opens its three-voice section with the anonymous „Alma Redemptoris mater“ (known as early as the manuscript Trent 91 from the 1470s) and has four other Latin-texted pieces that are all fairly odd (two of them by Crispinus van Stappen). There would be profit in spending a little time exploring these last four pieces to see where they fit into the broader stylistic picture, but this is not the time to do so.

With those two tiny categories out of the way, the next smallest is canonic pieces – using the word in its modern sense of one voice derived directly from another (since there are many examples here of the strict medieval usage of a voice subjected to verbal instructions). Many of these pieces look as though they should have texts, but their musical design is dictated primarily by the canonic structure: often they turn out in practice to be very hard to text, and in any case they stand well apart from the remaining songs stylistically and formally. As noted earlier, the four-voice section of *Canti B* ends with a group of four canonic works, interrupted by just one song of Obrecht.¹⁹ Similarly in *Canti C*, with a group of no fewer than seven, again interrupted by a single imitative chanson.²⁰ *Canti C* ends with Ockeghem's three-out-of-one canonic chanson „Prenez sur moy“. Most of these canons are of two basic types: the four-out-of-two type at the fourth and the four-out-of-three type with just the two upper voices in canon, again at the fourth; both types appear to have been initiated by Josquin in the years around 1480.²¹ It is perhaps merely intriguing that Petrucci did not include any in the *Odhecaton*; but the whole

¹⁷ Julie E. Cumming, *The motet in the age of Du Fay* (Cambridge 1999).

¹⁸ They are: *Odh*, nos. 1, 62; *Canti B*, nos. 2, 39; *Canti C*, nos. 1, 13, 32, 66, 113, 124.

¹⁹ Nos. 34, 36–8.

²⁰ Nos. 105–6 and 108–12; other canons in *Canti C* are nos. 13, 43, 57–8, 61, 139.

²¹ Fallows, „Approaching a new chronology for Josquin“, p. 138.

genre was to become popular later, with both Antico and Attaignant devoting prominent volumes early in their careers to such canons.²²

Anyway, those three smaller categories of music in the *Canti* volumes now clear the way for the three main categories, which we can call the forme-fixe chanson, the free form song, and the fantasia.

The forme-fixe chansons are easy to identify since most of them are found in manuscripts from the 1490s and earlier. Many survive elsewhere with their complete texts, either rondeaux or virelais; the texts are courtly and almost always in French, with lines of 8 or 10 syllables. Quite when the genre died out is not yet clear, but most of those with a full fixed-form text were composed by about 1490. Generally they were in three voices, though Petrucci often added an extra voice, in most cases unique to his prints so perhaps specially composed.²³ Against the 33 examples in the *Odhecaton* there are 11 in *Canti B* and only 13 among the 139 songs of *Canti C*.²⁴

Two subcategories of the forme-fixe chanson are again almost too small to note. The combinative chanson, normally in four voices with popular song material in one of the lower voices (never in the top voice), belongs to a tradition that may have begun with Ockeghem in the early 1460s.²⁵ And the motet-chanson, again apparently always with a forme-fixe poem in the top voice but with a Latin-texted cantus firmus normally in the bass,²⁶ has a tradition that may go back to Compère in the 1470s. Both categories are found in the *Odhecaton* and in *Canti C* but not in the smaller *Canti B*.

For all these forme-fixe songs, the tradition of presenting them with only a text incipit goes back in Italian sources to the Casanatense chansonnier, perhaps of around 1480. Helen Hewitt mounted a powerful argument to suggest that Petrucci presented them without text simply because the texts could be taken from elsewhere and it would have been too hard technically for him to add them in his prints.²⁷ Well: he managed well enough in the *Motetti* volumes, starting in 1502, so that problem had been long solved by the time he got to

²² Namely Antico's *Motetti novi et chanzoni franciose a quatro sopra doi* (RISM 1520³) and Attaignant's *Chansons et Motetz en Canon a quatre parties sur deux* (RISM [c.1528]¹⁰); on the discovery of the first known complete copy of the latter, in the private library of Graf Schweinitz (on loan to D:W), see Ludwig Finscher, „Attaignantdrucke aus einer schlesischen Adelsbibliothek“, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, ed. Axel Beer and Laurenz Lütteken (Tutzing 1995), pp. 33–42.

²³ Various reasons have been suggested for the inclusion of those added voices, among them that the musicians of Petrucci's time preferred a four-voice texture; but all three volumes include a substantial section devoted to three-voice songs. More plausible would be the suggestion that these pieces were all so well known that potential buyers of the Petrucci prints would probably already have owned copies: the new voices added novelty to the volumes.

²⁴ Those with an added voice in Petrucci have an asterisk here. *Odh*, nos. 2*, 4*, 8*, 9*, 12*, 13*, 20*, 38, 42, 43, 45, 52–5, 57–60, 65–6, 68, 71, 77, 82–3, 85–9, 91, 93; *Canti B*, nos. 16*, 20*, 43–8, 50; *Canti C*, nos. 72, 77*, 79*, 92, 93*, 95*, 96*, 97*, 98, 101*, 132, 135–6.

²⁵ *Odh*, nos. 3 (5vv), 16–17, 31; *Canti C*, nos. 70, 81–2, 87–8, 99.

²⁶ *Odh*, nos. 46, 67, 81, 84; *Canti C*, nos. 75, 80, 133.

²⁷ Hewitt, *Petrucci: Harmonice Musices Odhecaton A*, pp. 31–42.

printing *Canti C*. As Louise Litterick argued twenty years ago, it is hard to resist the view that there was a thriving tradition of textless performance of this repertory in Italy, starting in the early 1480s.²⁸ Even the most fully texted song manuscripts from Italy of the years around 1490, like Florence 229 or the slightly earlier Pixérécourt chansonnier (*F-Pn* f.fr. 15123), tend to give only a single stanza, which is plainly insufficient for a proper sung performance; that those texts are heavily garbled by scribes with insufficient knowledge of French is in that context a secondary detail, though it supports the case. Plainly these songs were used in Italy by Italian musicians as instrumental pieces, whether or not that seems an adequate musical response to works of such delicacy. Petrucci was just continuing an established pattern.

With that in mind, it would be as well to continue to the genre we can call fantasies. These are works that surely never had a text. The „fantasies on a *cantus prius factus*“ normally take one of their voices from a well known earlier chanson: „J'ay pris amours“ and „De tous biens plaine“, among the most widely disseminated songs of the 1460s, repeatedly contribute a single line to these fantasies. Often they are in longer note-values than the remaining voices; sometimes they are inverted or reversed. While these lines do come from *forme-fixe* chansons it is hard to imagine the music of these arrangements being subjected to the repetition patterns that the *forme-fixe* makes necessary if you are to sing the whole text. It seems only rational to conclude that in general these pieces were intended to be performed once through, without any repeats, and probably on instruments. This is a very large genre, accounting for 12 pieces in the *Odhecaton*, 4 in *Canti B*, and 37 in *Canti C* – almost one-fifth of the repertory in the three books.²⁹

Slightly more controversial is the category one might call „Free fantasies“. It accounts for only 17 pieces across the three books, but it is an important one.³⁰ These often look a little like *forme-fixe* chansons but have none of the line-divisions that are essential to any song. It is a genre that seems to go back to the works of Johannes Martini in the 1470s: at least, among the 44 known secular works of Martini there is not a single text incipit that can be matched with any of the known poetry collections of the time unless the music is also borrowed from a known *forme-fixe* chanson (as in the preceding category). Those by other composers often have fanciful names like „La Bernardina“ or „La stangetta“. Some have sacred titles: „Si dederò“, „Si sumpserò“. What does seem clear is that they never had texts, and that they do indeed lie at the root of the imitative fantasy in the 16th century. There should be no need to apologize for using that title.

It must be added, though, that the use of the word „controversial“ arises because these pieces are in many ways indistinguishable from certain motets

²⁸ Louise Litterick, „Performing Franco-Netherlandish secular music of the late 15th century: Texted and untexted parts in the sources“, *Early Music* 8 (1980) pp. 474–485.

²⁹ *Odh*, nos. 6, 21–2, 34, 39, 47–8, 69, 73, 78, 80, 95; *Canti B*, nos. 3, 24, 30, 42; *Canti C*, nos. 2–3, 12, 14–15, 23–25, 33, 35–6, 38, 50, 55–6, 59–60, 63, 67–8, 78, 83, 85, 114–22, 125–7, 137–8.

³⁰ *Odh*, nos. 44, 49–50, 56, 63, 74; *Canti B* nos. 40, 49; *Canti C*, nos. 51, 54, 69, 89, 123, 128–31.

and mass movements: the famous Isaac Benedictus, mentioned earlier, would have gone straight into that category if it hadn't been noticed that it in fact comes from one of his masses; and several of the motets could well have done the same. Only the sheer quantity of such pieces by Martini inspires confidence that the category existed at all.

This leaves only the free-form songs, which are for the most part instantly distinguishable from the rest. Normally they are in four voices and imitative; towards the end there are repeated notes and usually a short section in contrasting triple time. The text incipits in Petrucci nearly always have a light and popular tone, quite unlike the courtly tone of the *forme-fixe* chansons; and when the texts can be recovered their lines tend to be of 6 or 7 syllables as against the 8 or 10 syllables of the *forme-fixe* chanson. Those texts are more likely to be found in the little printed chapbooks of French popular verse now published in new editions by Brian Jeffery,³¹ whereas the texts of the *forme-fixe* chanson tend to be in larger collections devoted to *rondeaux* and *virelais*. There is very little indeed in this free-form repertory that can be dated before about 1490; and most of it must have been composed in the ten years leading up to *Canti C*. This accounts for some 70 songs across the three volumes, and there is almost never any difficulty in distinguishing it from the *forme-fixe* genres.³²

Perhaps a subdivision of that category is the basically homophonic free-form song. Many of these are in three voices, but in most other respects they resemble the main group of imitative free-form songs. There are fewer than 20 across the three books.³³

Subgenres aside, then, and forgetting the tiny number of motets, mass movements and canons, there are just three main categories of music that account for almost everything in those three volumes: the *forme-fixe* chanson, the abstract fantasy, surely instrumental, and the free-form song. There were fewer than thirty pieces that did not instantly fall into one of those categories. It may be that more careful thought or analysis would answer the remaining questions: but in the case of Josquin's „Cela sans plus“ and „La plus des plus“, for example, I could not feel confident in saying whether they were *forme-fixe* chansons or abstract fantasies. It is my strong instinct that they are indeed abstract fantasies; and their surrounding pieces in the *Odhecaton* would seem to support that view. But the case looked far less watertight than with the other works in that category, and caution suggested leaving them unclassified. The same was the case with Josquin's „Adieu mes amours“: some scholars believe this is a combinative chanson, others that it is an abstract fantasy on a borrowed popular melody; it seemed better kept out of a pigeon-hole.

³¹ Brian Jeffery, ed., *Chanson verse of the early Renaissance*, 2 vols. (London 1971–1976).

³² *Odhecaton*, nos. 7, 19, 23, 28–30, 32–3, 36, 41, 70 (3vv), 75 (3vv), 92, 94, 96; *Canti B*, nos. 3–7, 9–12, 14–15, 17–18, 21–3, 27, 29, 33, 35, 41 (3vv); *Canti C*, nos. 5–7, 9–11, 16–21, 26, 29–31, 34, 37, 40–42, 44–7, 49, 52–3, 71, 76, 86, 100, 102, 107, 134.

³³ *Odhecaton*, nos. 18, 25–6, 34, 37, 40, 72, 79, 90; *Canti B*, nos. 25, 51; *Canti C*, nos. 22, 27–8, 62, 64, 103–4.

Here are the pieces that do not fall easily into one of those categories:

Odh:

- 5 Brunette (Stokem)
- 7 Nenciozza mia (Japart)
- 10 Bergerette savoyene (Josquin)
- 14 Adieu mes amours (Josquin)
- 15 Por quoy non (La Rue)
- 24 Cela sans plus [Japart]
- 27 Tmeiskin [?Japart]
- 51 Se mieulx (Compere)
- 61 Cela sans plus (Josquin)
- 64 La plus des plus (Josquin)

Canti B:

- 1 L'omme armé (Josquin)
- 8 L'autrier qui passa (Busnoys)
- 19 Coment peult haver joye (Josquin)
- 26 Una moza falle yo [anon.]
- 28 Fors seulement/[Du tout plongiet] (La Rue)
- 31 Je cuide/De tous biens (Japart)
- 32 Franch cor qu'as tu/Fortuna (De Vigne)

Canti C:

- 4 Tant que nostre argent durra (Obrecht)
- 39 Le second jour [=In mijnen sin] [Busnoys]
- 48 Je sey bien dire (Josquin)
- 65 Quant vostre ymage [anon.]
- 73 Je ne suis mort [anon.]
- 74 Vray dieu d'amours/Sancte Jovanes (Japart)
- 84 Vilana che sa tu far [anon.]
- 90 Questa se chiama (Japart)
- 91 Serviteur soye (Stokem)
- 94 Je sui d'alemagne (Stokem)

The important point is that several names keep turning up in this list of unclassified pieces. Josquin seven times. There are those who think of the songs in three and four voices as the least original part of his output; but none of these pieces fits easily into the received patterns of the time, and each seems to say something new and individual. The much-maligned Johannes Japart appears six times: I mentioned earlier that he is one of the best represented composers in the *Canti* volumes, coming after only Compère and Agricola. His music is well represented in other sources, both earlier and later, but he is less acknowledged today, partly because he composed no masses or motets.

The picture here seems to say that he, too, is a song composer of some individuality.

Finally there is the similarly little known composer Johannes Stokem, who appears three times in this list. He has recently come to some prominence as the man who appeared in the papal choir under the name Johannes de Pratis and was therefore confused with Josquin.³⁴ But interest in his music has not gone much further than that. The seven works by him in the *Canti* volumes all declare him to be a composer of considerable individuality who rarely followed the trends. And there is one further point to be made about Stokem: I refuse to accept the view that he died in October 1487; this is based on a still unpublished supplication located by Adalbert Roth.³⁵ But everything about the style and sources of all his songs declares him to be a composer active in the years after 1490. Not just that, but he is a figure of the most enormous musical interest.

Those few songs that cannot easily be classified merit special attention. But the broader issue is about the conclusions that can be offered about how Petrucci's *Canti* volumes can be used in an academy for the performance of early music. One must conclude that the volumes were printed with the intention that they be used for textless performance, presumably by instruments, despite the arguments against this from Helen Hewitt and despite the admirable caution of Howard Mayer Brown who listed only eight of the 286 pieces in his catalogue of *Instrumental Music Printed before 1600*. To play any of the pieces on instruments must be historically correct, in the sense that it plainly happened. On a more subjective and aesthetic front, however, it is clear that both the forme-fixe chansons and the free-form songs were originally intended to carry texts and derive much of their musical design and impact from those texts. Where the texts can be recovered, they should be sung; where texts cannot be found, it may just be better to leave the music unperformed. But there still remains a large repertory, the works here called fantasies, that was surely intended for an instrumental ensemble. These include some of the most haunting music of their time and I urge their intensive further exploration.

³⁴ Pamela F. Starr, „Josquin, Rome, and a case of mistaken identity“, *JM* 15 (1997) pp. 43–65.

³⁵ Starr, „Josquin, Rome, and a case of mistaken identity“, at p. 54, note 24. The supplication, dated 4 October 1487, is for a benefice at the cathedral of Erlau, Hungary, made vacant by the death of „Johannes de Prato, alias Stokem“. Very often such supplications were made on the basis of misinformation; since Stokem was paid as a member of the papal choir to the end of September 1487, somebody must have moved very quickly indeed to secure the benefice so suddenly vacated. If Stokem survived past 1487, as I am convinced he did, it would be easier to suggest him as the composer of the Mass „Allez regretz“, ascribed in Jena Ms. 21 to „Jo. de pratis+“ (printed in *Werken van Josquin des Prés: Missen*, no. 20). In his commentary to the New Josquin Edition, vol. 7 (1997), Thomas Noblitt mounts an extended argument to show why the work cannot be by Josquin des Prez.

CANONIC CONUNDRUMS: THE SINGER'S PETRUCCI

by BONNIE J. BLACKBURN

When Petrucci undertook to perfect the art of printing polyphonic music, he must have been convinced that there was a market for easily portable and relatively inexpensive books of music. But what purchasers did he have in mind? Professional singers at cathedrals and courts? Amateurs? A study of the compositions containing canons has led me to the conclusion that his intended buyers in the first place must have been non-professional singers, because the music has been edited to fit their needs. Whereas professionals normally had no need of resolutions of canons (though they can often be found in cathedral manuscripts, especially those copied in the sixteenth century), Petrucci – or more likely his editor, Petrus Castellanus – realized that amateurs would require more help.¹ This is especially true in the case of canons with enigmatic inscriptions, as opposed to imitation canons, those drawing two or more voices forth from a single written part.

The following MS sigla are used:

Basel F.IX.25	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, MS F.IX.25
Bologna A. XXXI	Bologna, Archivio Musicale della Fabbriceria di San Petronio, MS A. XXXI
Bologna Q 17	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 17
Brussels 9126	Brussels, Bibliothèque royale de Belgique, MS 9126
CG XIII, 27	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia MS XIII, 27
CS	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina
Florence 178	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magliabecchi XIX.178
Florence 229	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rari 229
Florence 2439	Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica „Luigi Cherubini“, MS Basevi 2439
Leipzig 51	Leipzig, Universitätsbibliothek, MS Thomaskirche 51
Milan 2267	Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 3 (<i>olim</i> 2267)
Modena IV	Modena, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare, MS Mus. IV
Munich 3154	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. MS 3154
S. Pietro B 80	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS San Pietro B 80
Verona DCCLVII	Verona, Biblioteca Capitolare, MS DCCLVII
Verona DCCLXI	Verona, Biblioteca Capitolare, MS DCCLXI
Vienna 1783	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, MS 1783
Vienna 11778	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, MS 11778
Vienna 18746	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 18746

¹ On Petrus Castellanus and his editorial work, see Bonnie J. Blackburn, „Petrucci's Venetian editor: Petrus Castellanus and his musical garden“, *MD* 49 (1995) 15–45, and „Lorenzo de' Medici, a lost Isaac manuscript, and the Venetian ambassador“, in: Irene Alm, Alyson McLamore, and Colleen Reardon (eds.), *Musica Franca: Essays in honor of Frank A. D'Accone*, Stuyvesant, NY 1996, 19–44. Both articles have been reprinted in Bonnie J. Blackburn, *Composition, printing and performance: Studies in Renaissance music*, Aldershot 2000.

The notion that canons would need resolutions did not occur to Petrucci immediately: the first three anthologies, the *Odhecaton*, *Canti B*, and *Motetti A*, contain several enigmatic canons, and none is resolved. I suspect that singers may have complained that they could not sing these pieces; even if they knew Latin, the composer's desire to express canonic directions obscurely – part of Tinctoris's definition of canon² – must have left them in perplexity. Only beginning with his fourth volume, the first book of Josquin's masses of 1502, did Petrucci start to give resolutions of such canons, while still including the original form. With Josquin's second book of masses, three years later, he gave only the original or only a resolution, often labelled „Resolutio“, but sometimes not. After this book, the compositions with enigmatic canons drop off sharply, since they were rapidly becoming unfashionable. An exception is the third volume of Josquin's masses of 1514, which was obviously an attempt to gather up those masses missed earlier; they do contain canons, but all are imitation canons except is from the *Missa Di dadi*, with its dice indicating proportional augmentation, for which resolutions are provided.

Where Petrucci provides only a resolution, in a number of cases we can recover the original enigmatic inscription or notation from manuscript sources, but some appear to be lost, either in part or altogether. For example, the tenor of Josquin's Hercules mass appears only in resolved form, labelled „Resolutio“ at the top (see Pl. 1). I have posited elsewhere that the original form consisted of no music at all, merely the inscription „Hercules dux Ferrarie“ and instructions for singing the vowels.³ Part of the original form of the canon appears in Milan 2267 (Librone 3).⁴ The canon itself is indeed the phrase „Hercules dux ferarie“, but the instructions are not very helpful: they say „Conceive the vowels by means of the following signs“ or „Mould the vowels to the following signs“ („Fingito vocales: sequentibus signis“). But there are no signs in Milan 2267. The resolution, labelled „Dilucidatio enigmatis“, has only *one* sign at the beginning, showing the resolution of the tenor in the first part of the Gloria. Gaffurius must have transferred the original inscription from the Kyrie – where three signs are needed to ensure the three different pitch levels of the ostinato – to the Gloria. (He did not copy the Kyrie itself because it was not needed in the Ambrosian rite.) Josquin's Hercules mass in Basel F.IX.25 has a similar inscription, which explains the rising pitch levels of the ostinato, but also omits the signs.⁵ But no source known at present depicts the tenor as I believe Josquin notated it.

² „Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens“; *Terminorum musicae diffinitorium*, Treviso, c.1495, s.v. „Canon“.

³ In Chapter 4 of Richard Sherr (ed.), *The Josquin companion*, Oxford 2000, „Masses based on popular songs and solmization syllables“, 83–84.

⁴ Fols. 141v–147r. See the facsimile edition with an introduction by Howard Mayer Brown, New York and London 1987 (Renaissance Music in Facsimile 12c).

⁵ „Hercules dux ferrarie / fingito vocales modulibus apte“, eight rests on a staff, and then „primo in dsol, secundo in ala, tercio in dla sequentibus signis“. Josquin's „Vive le roy“ in *Canti C* has a similar inscription.

Resolutio. Hercules dux Ferrariae. Tenor.

Kyrie Epistole Kyrie

Et in terra Qui tollis

Aeternam Et incarnatus

Et in spiritu

cLc iij

Pl. 1. Tenor of the *Missa Hercules dux Ferrariae*, Kyrie, Gloria, Credo. *Missarum Josquin liber secundus*, Venice, 1505. Photo: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 2.8.3. Musica (2), sig. CCciii. Reproduction with the kind permission of the owners.

Tenor

33

Aeternum Et in unum dñm

factum ex terra visibilia omnia et invisibilia Et in unum dñm iesu xpm filiu

dei vni genitu et ex patre natu ante oia secula deu de deo lumē de lumine genitu nō feru

substantialē pfrē p quē oia Qui pp nos hoīes et pp nra salutē descendit de caelo

Pl. 2. Tenor of Agricola's Credo „Je ne vis oncques la pareille. *Fragmenta missarum*“, Venice, 1505. Photo: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 2.8.2. Musica (1), fol. 33. Reproduction with the kind permission of the owners.

Another composition that does not exist in its original form is Agricola's Credo on the chanson „Je ne vis oncques la pareille“, preserved only in Petrucci's *Fragmenta missarum* (see Pl. 2).⁶ In its original form the tenor probably looked exactly like the chanson tenor, but with different mensuration signs inserted to ensure the necessary augmentation. The first part of the Patrem is the first half of the chanson tenor augmented, then repeated *ut iacet*. In the Crucifixus the first half of the chanson melody goes into the bass, *ut iacet*; the composer probably notated it at the original pitch, but with an instruction to transpose down a fifth. At the Et ascendit the tenor takes up the rest of the chanson melody, but in a curious augmentation in which every note is dotted, reminding one of Josquin's chanson *L'homme armé* in *Canti B*, with its instruction „Canon. Et sic de singulis“.⁷ However, Agricola probably achieved this result by inserting a mensuration sign that made all values perfect.⁸

Before Petrucci decided that at least some canons would need resolutions he assumed that singers could cope with retrograde, transposition, and augmentation, as well as imitation canons. The canonic works in the first three anthologies are listed in Table 1. Some of these canons were indicated by very enigmatic inscriptions, especially the two retrograde ones, Japart's „J'ay pris amours“ (no. 6), and the anonymous double canon at the beginning of *Motetti A* (no. 11). On the other hand, this early repertoire contains three imitation canons that are completely written out, with no indication that one voice is canonic. These are Stokem's five-voice „Brunette m'amiette“ (no. 1), Josquin's „Comment peult avoir joye“ (no. 4), and his double canon „Baisez moy“ (no. 7). There is nothing difficult about these canons, and the choirbook format makes it easy to read from another singer's part. This is especially clear in Stokem's piece, where one voice is written directly beneath the other, each on a single line, and it is clear at a glance that they are the same. While the double-canon version of „Baisez moy“ was written out, the triple-canon version notates only three voices (no. 9); layout on the page may have been a concern here. It seems unlikely that Petrucci's editor resolved these particular canons for the ease of singers, because he left other canons unresolved, including two that are *not* straightforward, although the pitch interval is specified. These are Bulkyn's „Or sus, or sus, bovier“ (no. 8) and the anonymous „Avant avant“ (no. 10), both unica, each of which carries the inscription „In subdiatessaron“

⁶ Published in Alexander Agricola, *Opera omnia*, ii, ed. Edward R. Lerner, American Institute of Musicology 1963, 94–102 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 22).

⁷ The canon is the dot, notated only after the first note, but meant to apply to all the remaining notes.

⁸ This would be \emptyset ; the perfect mensuration of the original melody is preserved, since breves are imperfected. This type of mensural transformation is more typical of Ghiselin and Obrecht, raising the question whether this Credo is correctly attributed, especially since Agricola wrote another Credo on „Je ne vis oncques“, preserved under his name in Vienna 1783, fols. 89^v–94^r, and anonymously in CS 41, fols. clxxv–clxxx^r (modern edition in *Opera omnia*, ii. 103–7). Where the tenor draws on the chanson the treatment is fairly straightforward, but the rhythm has been altered in a number of spots.

over the superius.⁹ Despite this, the singers would have had a very difficult time resolving these canons, since the time interval is not indicated; experimentation shows that the only solution that will work is to have the canonic voice, the *comes*, enter *first*, a semibreve earlier.¹⁰ In retrospect, the singer might have guessed this since there is no *signum congruentiae*. Or perhaps he was meant to read the text as a clue: „Or sus, or sus, bovier“ means „Get up, get up, cowherd!“ (or, in Randle Cotgrave's French–English dictionary of 1611: „on forward!“) and „Avant, avant“ is „Ahead! ahead!“¹¹ Were singers at the time more attuned to such textual clues than we are today?

Major changes took place in the presentation of the music in Petrucci's next volume, the first volume of Josquin's masses, issued four and a half months after *Motetti A*. This was Petrucci's first volume of mass music and it was printed in partbooks rather than the small oblong choirbook format used for the first three anthologies. Hitherto, manuscript partbooks had been used for secular music and mixed repertory, not for masses: since these were normally sung in churches by a group of singers, a large choirbook format was much more appropriate. Practically speaking, it was also safer to have choirbooks because there was no danger of losing a partbook, a fate that has befallen a number of sets of partbooks.¹² Why did Petrucci change to this format, which he used for all his subsequent publications of motets and masses except *Motetti B*? Large churches were not likely to purchase these volumes, though they might have had the music copied into their choirbooks.¹³ However, partbook format would be very convenient for smaller churches that had only one singer per part, for services at side altars, for processions, and also for rehearsals, which may well have taken place in private rooms, without access to the church's large choirbooks. This may explain, for example, why music that we know was sung in the Papal Chapel does not appear in any of the extant manuscripts.¹⁴ But I think

⁹ Jennifer Bloxam has suggested to me that the layout of the pieces on the page may have been a factor in Petrucci's decision to resolve or not resolve imitation canons. Indeed, by not resolving „Baisez moy a 6“, „Or sus, or sus bovier“, and „Avant avant“ Petrucci could fit the works on a single page.

¹⁰ There are other examples of such canons in the motet repertoire: „Absque mora primum ruit in dyatessaron ymum“ (Tinctoris, *Missa L'homme armé*, Et incarnatus, in CS 35); „Eodem modo preit altera vox in lycanosypathon“ (Vacqueras, *Missa L'homme armé*, Et in terra, in CS 49); „Precedam vos in Galileam“ (Brumel, *Magnificat octavi toni*, Fecit potentiam, in CS 44); „Precedat mea me semper odia proles“ (Anon., „Vexilla regis prodeunt“, in S. Pietro B 80, fol. 1^r).

¹¹ Helen Hewitt, in her edition of *Canti B*, Chicago 1967 (Monuments of Renaissance Music 2), could not find a text for these two pieces. Curiously, she does not remark on the necessity for the *comes* to enter before the *dux*, although she resolves the canons correctly.

¹² For some unexplained reason, it is often the alto or bass that goes missing.

¹³ For example, Josquin's *Missa L'ami Baudichon*, evidently copied from Petrucci into CS 23.

¹⁴ See Richard Sherr, „From the diary of a 16th-century papal singer“, in: *Music and musicians in Renaissance Rome and other courts*, Aldershot 1999, no. IV (originally published in *Current Musicology* 25 (1978), 83–98); see pp. 91–94 for some motets sung in the second half of the sixteenth century but missing from the surviving choirbooks.

Petrucchi also expected amateur singers and even instrumentalists to buy these volumes of masses as well as the earlier anthologies, to say nothing of the frottole repertory. We know, for example, that the lutenists Francesco Spinacino and Vincenzo Capirola intabulated masses from Petrucci's books.¹⁵

The preparation of *Missa Josquin* for publication immediately posed a number of problems for the editor, especially since the first mass, the *Missa L'homme armé super voces musicales*, was full of difficult canons. If amateur singers had complained to Petrucci or Petrus that they could not read the canons in the first three anthologies, they would be at sea with this mass. The tenor has to be sung in augmentation throughout, under a different mensuration. In the Gloria and Credo portions of the tenor must be sung retrograde, following the instruction „Cancrizet“. The Benedictus is a series of three two-voice mensuration canons, and the second Agnus a three-voice mensuration canon with three different signs. In the third Agnus the enigmatic inscription directs the singer of the superius to „sing without ceasing“: what does that mean? An amateur singer was certainly entitled to call „Help!“

And so Petrucci did. Underneath the tenor parts he printed a resolution. The resolution is labelled as such, lest the unwary singers attempt to sing both parts. Resolution of the Qui tollis in retrograde shows this is not a simple back-to-front reading: since the mensuration is perfect, alteration and imperfection affect different notes in the retrograde version. And what about the instruction in the superius of the third Agnus to „Sing without ceasing“? Josquin intended that all the rests be omitted, but Petrucci's resolution shows that the editor thought it meant to omit all the breve rests; he left in the minim rests.¹⁶ The resolution also shows that the part is to be sung in double augmentation, something that is not immediately clear from the inscription. Having provided this much help to the singer, Petrucci did not feel it was necessary to resolve the mensuration canons in the Benedictus and second Agnus, since all are at the unison and merely involve singing in different mensurations. Granted, the Agnus is a bit trickier since one voice is to be sung in three mensurations; this was a favourite example of theorists.

If one reads only from the Petrucci volume, that appears to be all there is in the way of canonic artifice in this mass. However, manuscript sources show that Petrucci's Kyrie is a resolved version, not hinted at. In each of the three sections one of the voices forms a mensuration canon with the tenor at an unusual interval. In the first Kyrie the superius and tenor are written on the same staff; the placement of the clefs (F on the second line, C on the fourth line) shows that the tenor enters a ninth below. A *signum congruentiae* marks the end of the tenor part; since it is much slower because of the augmentation, only part of the music is sung. Of course it is possible that Petrucci wrote the voice parts out separately because of the partbook format; yet Basel F.IX.25, which preserves the canonic form, is also in partbooks.

¹⁵ See Blackburn, „Masses based on popular songs“, 51 n. 1.

¹⁶ At the beginning, though not at the end. Essentially, the semibreves (= longs) are not imperfect, and the counterpoint shows that it is indeed possible to sing without ceasing.

In the first Josquin volume as a whole, seven canons appear only in the original form, eight in the original with a resolution, two in resolved form only, and three are simply written out (see Table 2). By contrast, in the Obrecht volume that followed next, only four canons are given in the original alone, while seventeen canons have both original and resolution (see Table 3). The masses involving mensural transformation of one voice under different signs were easy to resolve, but the second Agnus of the *Missa Je ne demande*, with its enigmatic inscription in the superius „I give tithes of all that I possess“, and curious remark in the alto, „An accident may be present or absent without corrupting the subject“, proved a difficult nut for the editor to crack. In fact he got it spectacularly wrong, as is evident by comparison with the version in Munich 3154. Unfortunately, neither source preserves the original canonic inscription for the tenor, which would have explained how the chanson melody was to be broken up into segments which were to be sung in reverse order, interspersed with an ostinato repetition of the head-motif. Not realizing how it was to be done, Petrucci's editor rewrote large portions of the other voices to make them fit with the tenor, which was presented in its normal form as the chanson melody. Elsewhere I have offered a hypothesis on what the original inscription may have been.¹⁷ The whole Obrecht volume shows considerable editorial intervention, especially in the matter of text underlay.

The 1503 volume of masses by Johannes Ghiselin, who liked to use augmentation, retrograde, and enigmatic inscriptions, also required many resolutions, but subsequent volumes of masses proved less demanding on the editor, with the exception of the two other volumes of Josquin's masses. As mentioned, in the second volume Petrucci gave only the original form or only a resolution (see Table 4). He wrote out five imitation canons, though the *signum congruentiae* is preserved in the *dux*. Although four of the five masses have enigmatic inscriptions in other sources, only one such inscription is retained in Petrucci's volume. This is the amusing „De minimis non curat praetor“ in the first Agnus of the *Missa Malheur me bat*. It was such a well-known legal maxim („the magistrate does not bother with trifles“) that Petrucci did not resolve the tenor, which is identical with the chanson tenor. The phrase means to omit all minims and smaller notes. But the singer has to be on his toes, since the sign **C** shows that he needs to augment all the note values. If this tenor had been presented only in resolution, it would look like a succession of breves with a few longs, far different from the original, and perhaps giving the impression of a chant melody.¹⁸ The inscription appears in many manuscript sources, but the one in Leipzig 51 is different, the biblical tag „Multi sunt vocati, pauci vero electi“ („Many are called, few are chosen“).

¹⁷ „Obrecht's *Missa Je ne demande* and Busnoys's chanson: An essay in reconstructing lost canons“, *TVNM* 45 (1995) 18–31, reprinted in Blackburn, *Composition, printing and performance*. In the Agnus II the bass is to duplicate the superius in tenths; the altus is an optional voice that does not appear in the Munich manuscript.

¹⁸ The tenor is resolved in Brussels 9126, fol. 93^v („Canon ad longum“), but not augmented. The resolved version, in augmented note values, appears in Bologna A. XXXI and Modena IV.

Two of the masses in Josquin's second volume have fallen under suspicion for various reasons: *Missa L'ami Baudichon* and *Missa Una musique de Buscaya*.¹⁹ Petrucci's treatment of their canons differs from his previous practice: he gives only a resolution, whereas some manuscripts preserve the original versions, with enigmatic inscriptions, for the Gloria and the Credo. *Missa L'ami Baudichon* is one of those masses where the original version must have looked exactly like the chanson melody, which we do not know from a polyphonic source, but probably matches the tenor of the Kyrie (see Pl. 1, 1 in the article by Jaap van Benthem).²⁰ Much of the original version, though perhaps not all, is present in two other manuscript sources, Verona DCCLXI, which carries the chanson text, and Vienna 11778. In the Qui sedes of the Gloria (van Benthem, Pl. 2, p. 74), the resemblance to the chanson melody is evident, but the segments seem out of order. The Verona MS (van Benthem, Pl. 2) makes clear how this was done, with a very economical notation. Nevertheless, this is not quite the chanson melody, because it lacks the repeated notes in the middle of the phrase and now sounds – to English ears, at least – much more like „Three Blind Mice“, and this version underlies all the other sections of the mass. In the Kyrie (van Benthem, Pl. 1, 1) the repeated notes are fused into an imperfedted longa. But Petrucci's version fits the secular text much better, allowing notes for the word „Madame“. One wonders if he (or Petrus, through his singers) knew the chanson himself. Nevertheless, Josquin's tenor is obviously based on the version without the repeated notes, and pitch is more important than rhythm. A version of the melody with the second segment transposed, with its startling B \flat , underlies the Et in terra (van Benthem, Pl. 1, 2), though we cannot tell how the transformation was achieved. In the Verona MS the singers are instructed to augment („in duplo“): this too does not explain how the melody has been derived from the chanson.

If Petrucci's decision to omit the enigmatic originals was deliberate, and not owing to their absence in his source, perhaps the singers were just as happy: certainly some may have regarded these peculiar puzzles as just too pedantic. But others, especially Josquin's fellow composers and canon enthusiasts,²¹ must have regretted this change of policy. I certainly do, because we miss an important element of the composer's conception of his work by ignoring the

¹⁹ On these masses, see Blackburn, „Masses based on popular songs“, 69–76, with references to earlier literature. On the *Missa L'ami Baudichon*, see also the contribution by Jaap van Benthem in the present volume.

²⁰ A fragment of the tune with the text „L'amy baudichon ma dame, l'amy baudichon“, matching Kyrie I but all in minims, appears in the quodlibet bass of the chanson „Souviegne vous/A bien amer“ in the Dijon chansonnier. Modern edition in *The combinative chanson: An anthology*, ed. Maria Rika Maniates, Madison, Wis. 1989, 50–1 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 77).

²¹ One such was Hermann Finck, who in the third book of his *Practica musica*, Wittenberg 1556, reprinted many of the canons from Josquin's masses, but without text or even the name of the author. He also used sections of Josquin's masses to illustrate notational procedures. For his examples from Josquin's *Missa L'homme armé super voces musicales*, see Blackburn, „Masses based on popular songs“, 58 n. 20.

original version of enigmatic canons. This has been an almost universal failing in modern editions as well, except insofar as a facsimile happens to show the tenor.²² In many masses based on a secular cantus firmus the composer began with the idea that he was going to present a visual image of the melody that matched the original exactly: clefs, mensuration sign, and note values. Behind every transformation lies the intact original, and clever composers can present the melody in its original visual form, adding inscriptions, changing the clefs, and using different mensuration signs to ensure different interpretations, which may involve repetition, transposition, augmentation, diminution, inversion, retrograde, segmentation, omission, and addition. Obrecht was a past master at this.²³

In principle, the tenor of such a mass might be presented only once, with the appropriate signs and directions for each section. But such a presentation is impossible in choirbook format, and I have never seen it in partbook format—which is, however, fairly rare for masses. Moreover, in a choirbook it is impossible to present an enigmatic canon in its original form even in single sections of the mass unless there are no page turns; this is why resolutions of enigmatic canons are often necessary in choirbooks, though with imitation canons at short distances there is no problem. Even if singers were expert in deciphering enigmatic canons, they could not be expected to sing from a voice part that was not present on the page. Perhaps this is one reason that Petrucci turned to partbook format when he began printing masses.

Petrucci may have come to the aid of the singer by resolving many canonic conundrums, and in not a few cases I suspect that modern scholars are equally grateful for the resolutions. But when he has omitted the original versions, we have suffered a loss that is not always remediable from manuscript sources.

²² Even so astute a scholar as Edgar Sparks rarely looked at the original notation, which would have saved him from several misunderstandings and clarified his analyses in his otherwise admirable book, *Cantus firmus in mass and motet 1420–1520*, Berkeley and Los Angeles 1963.

²³ See R. Larry Todd, „Retrograde, inversion, retrograde-inversion, and related techniques in the masses of Jacobus Obrecht“, *MQ* 64 (1978) 50–78, and, in general, Rob C. Wegman, *Born for the Muses: The life and masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994.

Table 1. Canons in Petrucci's first three anthologies

	Composition	Type of canon	Inscription
	Odhecaton (15 May [June?] 1501)		
1	Jo. Stokem, <i>Brunette m'amiette</i> , fol. 7v	at lower 5th after 2 breves	None: written out (also in Vienna 18746, in partbooks).
2	Josquin, <i>De tous biens playne a 4</i> , fol. 102v	at unison, at minim	„Canon Petrus et Joannes currunt In puncto“ (John 20: 3-4).
	Canti B (15 Feb. 1501/2)		
3	Josquin, <i>L'omme armé</i> , fol. 2r	all notes dotted	„Canon. Et sic de singulis“ (the canon is the dot; it is written after the first note in each part but applies to all notes thereafter).
4	Josquin, <i>Comment peult</i> , fol. 22v	at lower octave after 2 breves	None: written out (canonic in Bologna Q 17, CG XIII, 27, and Florence 178; written out in Glareanus).
5	De Orto, <i>D'ung aultre amer</i> , fol. 27v	segments repeated transposed up a 5th	Over both CT and B: „Obelus quinis sedibus ipse volat“ („The obelus itself flies by five places“); over T: „Quartus confortativus“ (not a canon but a remark).
6	Japart, <i>J'ay pris amours</i> , fol. 33v	retrograde, transposed down a 12th	Over S: „Fit aries piscis in licanosypathon“ („Aries [the first sign of the zodiac, governing the head] becomes Pisces [the last sign, governing the feet] on licanosypathon“). CG XIII, 27: „Canon Vade retro Sathanas“. Florence 178: „Antiphrasis baritonat“. Florence 229: „Canon: Ne sonites amese. Lycanosipathon summite“ and „Antiphrasis baritonat“. Verona DCCCLVII: no instructions.

	Composition	Type of canon	Inscription
7	Josquin, <i>Basies moy a 4</i> , fol. 38r	double canon at upper 4th after a breve	None: all voices written out (2 voices notated in Antico 1520 ³).
8	Bulkyn, <i>Or sus, or sus, bovier</i> , fol. 40r	at lower 4th before a semibreve (i.e. canon at upper 4th)	Above S: „In subdiatessarón“ (canonic voice enters <i>before</i> the superius).
9	Anon., <i>Basies moy a 6</i> , fol. 40v	triple canon at upper 4th after a breve	Above S: „Fuga In diatessarón“; above T and B: „Fuga“.
10	Anon., [A]vant avant, fol. 35 [= 41]	at lower 4th before a semibreve (i.e. canon at upper 4th)	Above S: „In subdiatessarón“ (canonic voice enters <i>before</i> the superius).
	Motetti A (9 May 1502)		
11	textless piece, fol. 2r	double; retrograde	Upper voice: „Canon: misericordia et veritas obviaverunt sibi“; lower voice: „Canon. iustitia et pax obsculate sunt“ (Ps. 84: 11).
12	Ghiselin, <i>O florens rosa</i> , fol. 22v	augmentation in T	♢ in S and CT, C in T; in Florence 2439 the T is resolved.
13	Compère, <i>Quis numerare queat</i> , fol. 46v	1.p. at lower 2nd after breve 2.p. at lower 4th after 3 breves 3.p. at lower 4th after breve	T: „Canon uni post toniza.“ S: „Canon: Subdiatessaróniam.“ T: „Canon. Ipodiatessaróniza.“
14	Josquin, <i>De tous biens a 3</i> , fol. 55v	at 5th above after semibreve	Tenor et Contra (i.e. one voice with this label at the side): „Canon. Fuga per semibreven in netesinemenon“.

Table 2. Canons in *Misse Josquin* (1502)

Mass	Inscription ^a	Original only	Original and resolution ^b	Resolution only	Written out	Different inscription or notation in other sources
<i>L'homme armé s.v.m.</i>						
Kyrie					x (and resolved)	x (mens.)
Et in terra			x			
Qui tollis	x		x			
Patrem			x			
Et incarnatus	x		x			
Confiteor	x		x			
Sanctus			x*			
Osanna	x	x (ut iacet)				
Benedictus	x (mens.)	x				
Qui venit	x (mens.)	x				
In nomine	x (mens.)	x				
Agnus I			x			
Agnus II	x	x				x
Agnus III	x		x			
<i>Gaudeamus</i>						
Et in terra	x	x				
Agnus II	x	x				x

<i>Fortuna desperata</i>										
Patrem									X	
Et incarnatus									X	
Et in spiritum									X	
Sanctus							X			
Osanna							X			
Agnus I									X	
Agnus III							X			
<i>L'homme armé sexti toni</i>										
Sanctus										X
Osanna										X
Agnus III									X (T, B)	

^a mens. = mensuration canon

^b asterisk = resolution not labelled

Table 3. Canons in *Misse Obrecht* (1503)

Mass	Inscription ^a	Original only	Original and resolution ^b	Resolution only	Written out	Different inscription or notation in other sources
<i>Je ne demande</i>						
Kyrie I	mens.		x			
Kyrie II	mens.		x			
Et in terra	x; mens.		x			
Qui tollis	mens.		x			
Cum sancto spiritu	mens.		x			
Patrem	mens.		x			
Et incarnatus est	mens.		x			
Et in spiritum	mens.		x			
Sanctus	mens.		x			
Osanna	x; mens.		x			
Agnus I	mens.		x			
Agnus II	x	x				x
<i>Grecorum</i>						
Et in terra	x		x			
Qui tollis	mens.		x			
Patrem	x		x			
Et resurrexit	x		x			
Sanctus	x	x				
Agnus I	x		x			
Agnus III	x		x			

<i>Fortuna desperata</i>									
Et in terra	x							x	
Qui tollis	x							x	
Patrem	x							x	
Et incarnatus	x							x	
Agnus I	mens.						x		
Agnus III	mens.						x		
<i>Malheur me bat</i>									
Kyrie I	mens.							x	
Kyrie II	mens.							x	
Et in terra	mens.							x	
Qui tollis	mens.							x	
Patrem	mens.							x	
Et in spiritum	mens.							x	
Sanctus	mens.							x ^a	
Osanna	mens.							x ^a	
Agnus I	mens.							x	

^a mens. = mensuration canon
^b asterisk = resolution not labelled

Table 4. Canons in *Missarum Josquin liber secundus* (1505)

Mass	Inscription ^a	Original only	Original and resolution ^b	Resolution only	Written out	Different inscription or notation in other sources
<i>Ave maris stella</i>						
Agnus I					x	
Agnus II					x	
Agnus III					x	
<i>Hercules dux Ferrarie</i>						
Kyrie to Agnus, T				x		x
Pleni	x				x	
Agnus II					x	
<i>Malheur me bat</i>						
Et in terra	repeats	x				
Qui tollis	repeats	x				
Patrem	mens.	x				
Agnus I	x	x				x
Agnus II					x	
Agnus III	x	x				

<i>L'ami Baudichon</i>										
Et in terra								x		x
Qui sedes								x		x
Patrem								x		x
Et resurrexit								x		x
Sanctus								x		x
Osanna								x		x
<i>Una musque</i>										
Et in terra								x		x
Patrem								x		x

^a mens. = mensuration canon

^b asterisk = resolution not labelled

„KOMMST IN DIE ERSTEN KREISE!“
 JOSQUINS *MISSA L'AMI BAUDICHON* – IHRE ORIGINALGESTALT
 UND IHRE ÜBERLIEFERUNG IN PETRUCCIS
MISSARUM JOSQUIN LIBER SECUNDUS

VON JAAP VAN BENTHEM

In seinem vor hundert Jahren veröffentlichten Roman *Buddenbrooks* berichtet Thomas Mann vom Schicksal mehrerer Generationen einer großbürgerlichen Lübecker Kaufmannsfamilie, darunter auch von demjenigen Tonys, der Tochter von Jean und Bethsy Buddenbrook. Trotz schwerer Zweifel befolgt Tony den Rat ihrer Eltern und einiger enger Vertrauter, Herrn Grünlich, den „christlichen, tüchtigen, tätigen und fein gebildeten“ Geschäftspartner ihres Vaters, zu heiraten: „Tonychen, mein Kindchen, brauchst keine Sorge haben, bleibst in den ersten Kreisen [...]“, versucht Tonys Gouvernante die widerstrebende junge Frau zu trösten.¹ Leider entpuppt sich Herr Grünlich sehr bald als betrügerischer Bankrotteur, und die Familienehre kann nur durch eine schnelle Scheidung halbwegs gerettet werden. Auch Tonys zweite Ehe, diesmal mit dem Münchner Hopfenhändler Alois Permaneder geschlossen, scheitert nach nur zwei Jahren. Im Grunde entspricht keiner der beiden Ehemänner Tonys den Ansprüchen ihrer Kreise an die gesellschaftliche Moral.

1.

Vierhundert Jahre zuvor sieht es im Venedig Petruccis anders aus. Präsentieren sich in seinen *Misse Josquin* die beiden *L'homme armé*-Messen zusammen mit den Messen *Gaudeamus*, *Fortuna desperata* und *La sol fa re mi* als Kinder desselben Vaters, so hat sich drei Jahre später ihre Zahl bereits um sechs weitere vermehrt. Von diesen sind allerdings nur die Messen *Ave maris stella*, *Hercules dux Ferrarie* und *Malheur me bat* mit den oben genannten Geschwistern blutsverwandt.² Demgegenüber ist es möglich, daß die Messe *D'ung aultre amer* teilweise „untergeschoben“ ist.³ Außerdem dürfte es den Benutzern der Ausgabe klar sein, daß die Vorlagen zu den Messen *L'ami Baudichon* und *Une musique de Buscaya* zu einer ganz eigenen Art von „Andacht“ führen möchten. Dennoch betrachtete die frühe Josquinforschung um Albert Smijers den lüsternen „Freund Baudichon“ und die anreizende „Mousse de Buscaya“ als legitime Familienmitglieder und beließ sie „in den ersten Kreisen“.⁴

¹ Thomas Mann, *Buddenbrooks – Verfall einer Familie*, Berlin 1901, Teil III, 4.

² Ottaviano Petrucci (Hg.), *Misse Josquin*, Venezia 1502 (RISM A/I/4 [J666]); *Missarum Josquin Liber secundus*, Venezia 1505 (RISM A/I/4 [J670]).

³ Vgl. *New Josquin Edition (NJE) 7, Critical Commentary* (1997) 38–40.

⁴ Albert Smijers (Hrsg.), *Werken van Josquin des Prez*, aflevering 20, *Missen IX: Missa L'ami Baudichon*; aflevering 22, *Missen X: Missa Una Musique de Buscaya*

Auch für Helmuth Osthoff und Edgar Sparks waren diese beiden Messen authentische Kompositionen,⁵ aber im *New Grove Dictionary* (ed. 1980) schrieb Jeremy Noble: „It has been noted [...] that among Josquin's early motets simplicity and clarity seem to be found side by side with a certain clumsiness, and it is only in the light of this that the *Missa Une musique de Buscaya* can be accepted as being by Josquin at all [...]. Any attempt to regard (the particularities of its setting) as mature richness of invention is contradicted by crudities of part-writing and dissonance treatment that are more frequent here than in any of Josquin's other masses. If this mass is by him, it must be early; and if it is early it reveals a quite different aspect of his character from *Missa L'ami Baudichon*. In an attempt to reconcile the discrepancy of style between the two, it has been suggested that *L'ami Baudichon's* claim to authenticity is weaker than that of *Une musique*“.⁶

In den frühen Neunziger Jahren wurde auch mir während meiner Vorbereitungsarbeiten zur Edition dieser beiden Messen im Rahmen der *New Josquin Edition* klar, daß für die Messe *Une musique* die Autorschaft Josquins unwahrscheinlich ist, und dies sowohl im Hinblick auf kompositorisch-technische wie auch auf stilistische Aspekte. Obwohl diese Auffassung nicht unwidersprochen blieb, bestätigte sie sich bald darauf in Anne-Emmanuelle Ceulemans Analysen.⁷ Nach wie vor bin ich der Meinung, daß diese Komposition eine frühe Messe von Gaspar van Weerbeke sein könnte, entspricht sie doch seinem Frühstil.⁸

Was die Messe *L'ami Baudichon* betrifft, so gibt Petruccis Edition anscheinend nur im Kyrie die authentische melodische und rhythmische Struktur des ursprünglichen Cantus firmus wieder (Bsp. 1). In den übrigen Sätzen werden diese beiden Aspekte verschleiert. Die hinzugefügte Warnung „Resolutio“ macht aber deutlich, daß in der Vorlage für die Edition der Tenor im Gloria, Credo und Sanctus anders notiert war. Wie diese ursprüngliche Fassung ausgesehen haben könnte, zeigt sich im Kodex 761 der *Biblioteca Capitolare* in Verona (Bsp. 2). Dort trifft man eine durchgehende Brevis-Semibrevis-Notation an, die

⁵ Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez I*, Tutzing 1962, 112–115 und 142–144; Edgar H. Sparks, *Cantus firmus in mass and motet 1420–1520*, Berkeley und Los Angeles 1963, 352–356 und 356–359.

⁶ Übernommen in: *New Grove Dictionary II* (2001) 13, 236.

⁷ Vgl. Jaap van Benthem, „Was ‚Une mousse de Biscaye‘ really appreciated by l'amy Baudichon?“, in: *Muziek en Wetenschap* 1 (1991) 175–194, und Anne-Emmanuelle Ceulemans, „A stylistic investigation of *Missa Une mousse de Biscaye*, in the light of its attribution to Josquin“, in: *TVNM* 48(1998) 30–50.

⁸ Van Benthem a.a.O., 184–185 und 188–194. Angezweifelt wurden meine Vermutungen von Eric F. Fiedler, „A new mass by Gaspar van Weerbeke? – Thoughts on comparative analysis“, in: Annegrit Laubenthal (Hrsg.) *Studien zur Musikgeschichte – Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel etc. 1995, 72–87; siehe auch Fiedlers Publikation *Die Messen des Gaspar van Weerbeke*, Tutzing 1997 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 26). Eine moderne Edition der Messe in: Martin Just (Hg.), *Der Kodex Berlin 40021*, III, 35–63 und 339, Kassel etc. 1991 (Das Erbe Deutscher Musik 78).

L'ami Baudichon madame. Kyrie. Plumes vostre.
 Ceste cyson. Ven est sayson. Kyrie cyson.
 Lambaudichon madame Kyrie cyson.

end. In duplo. Lambaudichon. Gracia
 asimus tibi

Cenox ad longus. filius patris.

In sedes. Omnis solus
 Cusol' dñs. alastm' i' esu' ppe Amen.

Canon. Qui se humiliat exaltabitur.
 et qui se exaltat humiliabitur.

Cenox. Et ex patre natus.
 Cenox ad longus. Et ex pte natus.

Bsp. 2: Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. 761: Missa L'ami Baudichon: Tenor.

Der Kopist des Veroneser Kodex 761 verhält sich ganz anders. Seltsamerweise notiert er im ersten Kyrie und im Christe fast vollständig auch den französischen Text des Cantus firmus. Während er möglicherweise schon im ersten Kyrie Platzmangel befürchtet und deshalb den fünften Notenwert als Longa statt als Brevis-Semibrevis-Brevis-Wiederholung notiert, findet er am Ende des ersten Systems keinen Platz mehr für das nächste Reimwort und für das anschließende „madamme“. Ferner fehlt im dritten System die Finalisnote *c'*. Dennoch ist die mutmaßliche Originalgestalt des Cantus firmus leicht zu rekonstruieren:

Die Deklamation des Wortes „Xpriste“ macht klar, warum die Sb-Br-Sb-Wiederholung mit dem Text „madamme“ hier nicht verschwunden ist. In dieser Weise könnte man auch den Tenor in den übrigen Messteilen textieren: Im Gloria, Osanna und Agnus sowie im letzten Abschnitt des Credo singt man den französischen Text ohne „madamme“, während man im ersten Teil des Credo und im Sanctus wiederum den vollständigen Text unterlegen kann. Notfalls singt man nur „L’ami Baudichon“, also den Namen der Messe.⁹

2.

Welche Vorstellungen bestehen heute im Hinblick auf Josquins Frühstil? Ein Blick in die im Jahre 2001 erschienene Ausgabe des *New Grove Dictionary* zeigt, wie unklar die Lage ist. Es heißt dort, daß

- (1) die Ostersequenz *Victime paschali laudes* eine der frühesten Motetten Josquins sein könnte — vielleicht handelt es sich gar um eine Schülerarbeit („[...] this motet belongs to Josquin’s prentice years“);
- (2) vergleichbare Details in Dissonanzbildung und Rhythmik suggerieren, mindestens einige Teile des Motettenzyklus’ *Vultum tuum deprecabuntur* seien ebenfalls zu den Frühwerken zu zählen;
- (3) einerseits die beiden Motetten *Alma redemptoris mater* / *Ave regina celorum* und *Illibata dei virgo nutrix*, die in altmodischer Weise in perfekter Mensur beginnen und deren lange, melismatische Duett-Strukturen an Dufay erinnern, auf den ersten Blick noch älter als die vorgenannten Werke erscheinen; daß andererseits die im Hinblick auf Stil und Satz an Johannes Regis’ Motettenschaffen zu beobachtende Orientierung der fünfstimmige Motette *Illibata dei virgo nutrix* (vor allem im ersten Teil) in der päpstlichen Kapelle gerade *en vogue* war, als Josquin (ab 1489) dort als Sänger tätig war.¹⁰

Noch komplizierter wird die Lage, wenn wir uns den Kompositionen zuwenden, die im *New Grove* (ed. 2001) im Werkverzeichnis mit „early?“ markiert sind, wie z.B. die Messen *Ad fugam* und *N’aray je jamais*, die Motetten *Homo quidam fecit* und *Misericordias domini* oder die weltlichen Sätze „Belle pour

⁹ Ihre Vokale verschmelzen manchmal mit denen anderer Stimmen. Ausserdem verselbständigen sich die verschiedenen Stimmen durch ihre je unterschiedliche Dauer, so daß das Schockierende des Textes nicht verstanden werden kann.

¹⁰ *New Grove II*, 13, 231–232. Smijers, *Werken*, afl. 9, Motetten I-26: *Victime paschali laudes*; afl. 7, Mot. I-24: *Vultum tuum deprecabuntur*; afl. 7, Mot. I-21: *Alma redemptoris/Ave regina celorum*; afl. 9, Mot. I-27: *Illibata dei virgo nutrix*. Dazu auch: Richard Sherr, „*Illibata Dei virgo nutrix* and Josquin’s Roman style“, *JAMS* 41 (1988) 434–464, und Pamela F. Starr, „Josquin, Rome, and a case of mistaken identity“, *JM* 15 (1997) 43–65.

l'amour de vous“, „Je n'ose plus“ und „Je ris et sy j'ay larme à l'œil“.¹¹ Vor kurzem hat zudem David Fallows im *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* einige weitere Kompositionen als „early, before about 1480“ eingestuft: „Adieu mes amours“, „Que vous madame“, „Ile fantazies“ und die Gruppe der vierstimmigen Doppelkanons, die „Salve regina“-Motette einbegriffen.¹²

Daß die Messe *L'ami Baudichon* vor ihrer Drucklegung im Jahre 1505 bereits „zersungen“ gewesen sein dürfte, zeigt ihre musikalische Überlieferung. Die bereits erwähnten Eliminierung der charakteristischen Aufeinanderfolge von Brevis und Semibrevis im Tenor begegnet in den anderen Stimmen schon in einer fragmentarischen Quelle aus dem späten 15. Jahrhundert.¹³ Auch die rhythmische Gestaltung ändert sich hier und da in den Quellen, wobei zum einen auffällt, daß der zu Beginn recht kecke und etwas stolpernde Melodiebau der beiden Oberstimmen sich allmählich glättet; zum anderen wird im Gloria anscheinend eine ursprünglich etwas altmodische Textur nachträglich modernisiert,¹⁴ und am Schluß des Credo bewirkt eine isolierte Note im Bassus (*Werken*, Takt 274) die Neugestaltung dieser Stimme. Wie also mag diese Messe in ihrer ursprünglichen Fassung ausgesehen haben, und wo finden sich Anklänge an andere Kompositionen Josquins?

3.

Der vierstimmige Satz der *Missa L'ami Baudichon* basiert im wesentlichen auf im tempus perfectum vorgetragenen längeren Cantus firmus-Noten, und er wird dominiert von einem heiteren, impulsiv-herausfordernden Spiel der beiden Oberstimmen (vgl. etwa Credo Takt 49ff.). Ständig wechseln sich punktierte

¹¹ Smijers, *Werken*, afl. 28, Missen III-14: *Missa Ad fugam*; afl. 29, Missen III-15: *Missa Di dadi*, auch in NJE 9 (*Missa N'auray je jamais*); afl. 9, Mot. I-28: *Homo quidam fecit*; afl. 25, Mot. II-43: *Misericordias domini*; afl. 55, Supplement 12: *Je ris et sy j'ay larme à l'œil*. Der Satz „Belle pour l'amour de vous“ wurde veröffentlicht in: Martin Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, Berkeley and Los Angeles 1965, 428–429, *Je n'ose plus* in NJE 27: *Secular Works for Three Voices* 19.

¹² David Fallows, „Approaching a new chronology for Josquin: an interim report“, *SJbMw* 19 (1999) 131–149, und Smijers, *Werken*, afl. 53, Wereldlijke Werken II-35, 43 und 47: „Adieu mes amours“, „Ile fantazies“ und „Que vous madame-In pace“ (Letztere auch in NJE 27–33). „Salve regina“ a4 in *Werken*, afl. 52, Mot. V-95. Für die kanonischen Sätze „Basiés moy“, „En l'ombre d'ung buissonnet“ und „Se congié prens“ („Recordans de my segnora“) siehe *Werken*, afl. 5, WW I-20 und 20a, afl. 54, WW II-59 und afl. 53, WW II-39.

¹³ Poznan, Biblioteka Uniwersytecka im. Adama Michiewicza, Ms. 7022.

¹⁴ Die mutmaßliche Originalfassung der Takte 22–25 läßt sich nur noch an Hand der Überlieferung dieses Satzes in den Manuskripten Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. DCCLXI und Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms CXIX, 1 rekonstruieren (siehe Anm. 20). Offenbar wurde mittels Wiederholung von vier Noten in Takt 22 in Takt 24 eine Generalpause von zwei Semibreven-Längen getilgt. Obwohl Ms. Verona die neue Lesart übermittelt, sind diese Semibrevis-Pausen vom Kopisten mit eingetragen worden. Durch Schwärzung der Longa in Takt 25 erhielten die beiden Semibrevis-Pausen im Bassus eine neue Funktion; die zwei Semibrevis-Pausen im Superius sind überflüssig.

Minima-Semiminima-Rhythmen und „Girlanden“ von Semibreves und Minimae ab, sprunghaft den Tonraum durchquerend und im kontrapunktischen Spiel einander auf den Fersen bleibend. Gelegentlich gleichen einleitende Floskeln melodisch einander, aber meist sind diese Imitationen nur Impulsgeber zur freien melodischen Weiterentwicklung. Manchmal nimmt auch der Bassus Anteil an diesem Spiel, bleibt aber grundsätzlich doch eher im Hintergrund; zuweilen erstarrt er nahezu, oder er zieht sich hinter sequenzartigen Notengruppierungen zurück, ohne dabei das Spiel gänzlich aus der Hand zu geben. Dann und wann erscheinen im Satz Ballungen von kurzen, sich wiederholenden Melodiefloskeln (Bsp. 4). Wenn der Tenor ausfällt, entstehen häufig zweistimmige Abschnitte, in denen der Bassus ein gleichberechtigter Partner ist. In diesen Abschnitten begegnen über mehrere Takte verlaufende Imitationen, häufig im Abstand von nur einer Brevis (vgl. etwa Gloria, Takt 12; Credo Takt 14).

In *tempus imperfectum diminutum*-Abschnitten glättet sich die Bewegung dadurch, daß punktierte Rhythmen zurücktreten. Wo im Credo der Tenor sich in doppelten Notenwert präsentiert und auf diese Weise perfekte Großtakte entstehen, fällt auf, wie sorgfältig die kontrapunktische Bewegung den übrigen Stimmen diese Tenor-Großtaktperioden entspricht (Bsp. 3).

Bsp. 3: *Missa L'ami Baudichon*: Credo (Die Taktzahlen in Klammern sind von *Werken* übernommen).

The musical score consists of two systems of four staves each. The top system covers measures 204 to 207, and the bottom system covers measures 213 to 219. The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The basso continuo part is written on the bottom staff of each system.

System 1 (Measures 204-207):

- Measure 204: Qui cum pa - tre
- Measure 205: Qui cum pa - tre et fi - li - o
- Measure 206: et si - mul ad - o - ra - - - tur
- Measure 207: ad - o - ra - - - tur

System 2 (Measures 213-219):

- Measure 213: et con - glo - ri - fi - ca - tur; qui
- Measure 214: con - glo - ri - fi - ca - tur;
- Measure 215: lo - cu - tus est per
- Measure 216: per
- Measure 217: pro - phe - - - - - tas.
- Measure 218: pro - phe - - - - - tas.
- Measure 219: qui lo - cu - tus est per pro - phe - - - - - tas.

Allen diesen Aspekten begegnet man auch in der bereits genannten fünfstimmigen Motette „Illibata dei virgo nutrix“ (Bsp. 4; vgl. dazu Credo, Takt 129ff. mit „Illibata“, Takt 98–106, und Sanctus, Takt 21–24, 29ff. mit „Illibata“,

Takt 52ff.). In der Messe zeigen darüber hinaus einige im *tempus imperfectum* gesetzte Stellen (z.B. Gloria, Takt 63–75, Credo Takt 270–275) Verwandtschaften mit Josquins – leider textlos überliefertem – Satz *Je n'ose plus* (Takt 12–22, 40–46) sowie mit der Motette „Alma redemptoris mater/Ave regina celorum“ (Takt 57ff.) / Xpriste, Takt 14 passim) und der fünfstimmigen Motette *Homo quidam fecit*¹⁵ (z.B. Takt 124ff. / Agnus, Takt 11ff.).

In seinem Aufsatz „*Illibata dei virgo nutrix* and Josquins Roman style“ (vgl. Anm. 10) hat Richard Sherr an Hand von Analysen des Repertoires der päpstlichen Kapelle den Versuch unternommen, diese Josquin-Motette in die zweiten Hälfte der achtziger Jahre zu datieren. Danach soll Josquin hier ganz bewußt und im Bestreben, an dieses Repertoire und seine satzstrukturellen Hintergründe anzuschließen, zeitlich zurückliegende Stilelemente, die sogar noch auf Busnoys zurück verweisen, verwendet haben.

Sieht man sich aber die Überlieferung von „*Illibata Virgo Nutrix*“ genauer an, dann zeigt sich auf Grund der Qualität ihrer Lesarten im Chorbuch *Cappella Sistina 15*, daß diese Komposition erst nach Josquins Romaufenthalt in das

Bsp. 4: *Missa L'ami Baudichon*: Gloria: Credo:

27
Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi
ti - as a - gi - mus ti - - bi
ti - - as a - - gi - mus

57
per quem om - ni - a
per quem om - ni - a
per quem om - ni - a

Illibata dei virgo nutrix.

21
ver - - bi pu - - er - pe - ra
So - la pa - rens ver - bi pu - - - er - pe
pa - rens ver - - - bi pu - er - pe
pa - - rens ver - - bi pu - er

26
I - ve re - pa - ra - - trix.
I - - ve re - pa - ra - trix.
I - - ve re - pa - ra - trix.
I - ve fu - is - ti re - pa - ra - trix.

¹⁵ „Alma redemptoris mater/Ave regina celorum“ und „Homo quidam fecit“, siehe Anm. 10 und 11.

Repertoire der päpstlichen Kapelle aufgenommen worden ist. Wahrscheinlich kopierte man das Werk nach einer Vorlage, in der die ursprüngliche Notation des Tenors bereits aufgelöst war. Auch die Lesart des Textes in den anderen Stimmen war schon nicht mehr ganz einwandfrei; darüber hinaus lassen sich einige kleinere musikalische Veränderungen und Korrumpierungen ausmachen.¹⁶ Manches spricht dafür, daß Petruccis Edition dieser Motette in *Motette a 5* von 1508 auf eine verwandte Vorlage zurückgeht. Es wird sich um eine Fassung für die musikalische Praxis gehandelt haben, die außerhalb von Josquins persönlicher Kontrolle entstanden ist.

Seit ihrer Edition in den *Werken van Josquin des Prez* hat uns *Illibata dei virgo nutrix* sowohl in stiltechnischer Hinsicht als auch im Hinblick auf ihre von Musikwissenschaftlern vermutete Aussage über Josquins Geburtsort fasziniert.¹⁷ Damit bekam diese Komposition eine fast magische Anziehungskraft, und im Rahmen von Josquins Gesamtwerk wurde sie mehr und mehr als Solitär betrachtet. So hat David Fallows noch kürzlich formuliert: „[...]certainly nothing of its design and style appears elsewhere in his securely ascribed works“.¹⁸

Andererseits hat man vor der Messe *L'ami Baudichon*, seit ihre Qualitäten von Helmuth Osthoff und Edgar Sparks positiv gewürdigt worden sind, offenkundig mehr und mehr den Respekt verloren.¹⁹ Dennoch ist diese Cantus firmus-Messe eine recht jugendfrische, technisch und musikalisch völlig überzeugende Komposition, in der der Komponist alle satztechnischen Herausforderungen adäquat gemeistert hat. Hinzu kommt, daß es gerade ihre leicht archaischen, mit Sicherheit keine technischen Unvollkommenheiten darstellenden Züge sind, die uns zurückführen in die Frühzeit von Josquins kompositorischem

¹⁶ Siehe Anm. 10. Zweifelsohne wurde der Text für die Takte 107–140 mit vier Zeilen von je 11 Silben konzipiert, wobei die ersten neun Wörter dem *Hohelied Salomos* 6, 9 entnommen sind:

Vale ergo tota pulchra ut luna

Electa ut sol clarissima gaude.

Salve tu sola consola amica

La mi la canentes in tua laude.

Leofranc Holford-Strevens hat kürzlich darauf hingewiesen, daß die Lesarten „musorum“ und „laude“ – Zeile 8 und 11 im ersten Teil der Motette – als Korruptionen von „musarum“ und „laudem“ zu betrachten sind. Wahrscheinlich beschränkte sich die ursprüngliche Notation des Tenors auf Brevis-Werte in Kombination mit folgenden Mensur-Angaben:

Takt 1 \odot ; 83 \odot_2 ; 107 ϕ_2 ; 125 ϕ_2^3 ; 141 ϕ_2 (Taktzahlen nach *Werken*)

Die wichtigsten musikalischen Korruptionen in Ms. Cap. Sist. 15: Bassus, Takt 78 fehlt; Tenor, Takt 165: Br d' Br a Lo d'. Die Transkription der Takte 191–192 in den *Werken* wurde vom Herausgeber manipuliert. Nur in Petruccis *Motetti a cinque* hat der Superius im Takt 191 einen Breviswert; beide Quellen weisen im Contratenor primus und Bassus eine Longa auf, womit klar ist, daß die Finalis im Tenor derjenigen in den anderen Stimmen einen Brevis-Takt vorangehen soll.

¹⁷ Vgl. John Milsom, „Motets for five or more voices“, in: Richard Sherr (Hg.), *The Josquin companion*, Oxford 2000, 281–320, Anm. 10 und 53.

¹⁸ Fallows, op. cit., 147, Anm. 32.

¹⁹ Fallows, op. cit., 136 und 143.

Schaffen. Diese authentischen Elemente werden aber erst durch eine Bewertung der unterschiedlichen handschriftlichen Quellen greifbar.²⁰

Im übrigen besteht die Möglichkeit, daß dieser Messe eine unbekannte polyphone Vorlage zugrunde liegt. Denn ein detaillierter Vergleich zwischen den unterschiedlichen Teilen der Messe macht deutlich, daß sich hinter Josquins fast wie Improvisation anmutendem Kontrapunkt ein differenziertes kompositorisches Konzept versteckt, in dem möglicherweise uns unbekanntes melodisches Material verarbeitet worden ist (z.B. im *Christe*, Takt 14–20; im *Gloria*, Takt 12–15 [„Laudamus te“] und Takt 102–108 [„Qui sedes“]; im *Sanctus*, Takt 37–39 [„Pleni“]. Im *Gloria*, Takt 35–37 [„Domine deus“]; im *Credo*, Takt 64–68 [„homines et propter nostram salutem“]; im *Kyrie*, Takt 58–60; im *Credo*, Takt 277–283 [„venturi seculi“]; im *Gloria*, Takt 153–159 [„in gloria dei patris“]; im *Sanctus*, Takt 21–24 und 29–32 [„deus Sabaoth“]).

Bei genauer Betrachtung der kontrapunktischen Textur im ersten Teil der Motette *Illibata dei virgo nutrix* stellt sich heraus, daß im fünfstimmigen Satz das Gewebe der Stimmen im Vergleich zu den vier-, drei- und zweistimmigen Phrasen weniger ausgewogen ist, besonders dann, wenn Imitationen auftreten. Die kontrapunktische Struktur der Messe ist einer vierten gleichberechtigten Text-Stimme eigentlich noch nicht ganz gewachsen. Dadurch bricht in den Takten 18–20 und 72–74 eine der drei oberen Textstimmen bald nach ihrem Beginn die Bewegung wieder ab oder erstarrt in größeren Notenwerten. Gleichzeitig „rettet“ sich der Komponist im technischen Sinne mittels Wiederholung von aufeinander folgenden Harmonien und Parallelführungen in den Takten 23 und 79, sowie – am Schluß des ersten Teils – offenbar durch eine raffinierte Verteilung des Textes zwischen den Stimmen (Bsp. 5, S. 82). Dennoch bin ich der Meinung, daß auf Grund so vieler Übereinstimmungen die Messe *L'ami Baudichon* und die Motette *Illibata dei virgo nutrix* aus derselben Zeit stammen.

4.

Zum Schluß bleibt die Frage: Welche vergleichbaren Werke könnte Josquin vorher komponiert haben und was mag kurz danach entstanden sein? Paraphrasierungen von melodischem Material finden sich bereits in der Motette *Alma redemptoris mater / Ave regina celorum*, wo die beiden Antiphonen kunstvoll miteinander verbunden sind. In dieser Motette nimmt die Wiederholung der ersten Phrase den Anfang von *Illibata* vorweg, aber generell ist die musikalische Aussage noch vergleichsweise flach – neben anderem läßt

²⁰ (Sigla nach Census-Catalogue) HradKm 7, 256–261, nur *Credo*, „Tinctoris“; PozU 7022, Fragmente des *Credo*, *Sanctus* und *Agnus*, Anonym; RegB B220–2, No. (41), *Gloria*, Takt 62–99, „Josquin“; SienBC K.I.2., 212^v–214^r (vorher 287^v–289^r), nur *Gloria*, Anon.; VatS 23, Fol. xcvi^v–cv^v, „Josquin“; VerBC 761, Fol. 62^v–73^r, Anon.; VienNB 11778, Fol. 108^v–125^r, Anon.; ZwiR 119/1, Fol. 130^v–133^r, nur *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* Takt 1–125, Anon.

Bsp. 5: *Illibata dei virgo nutrix* (Textunterlegung durch JvB).

Ro-bo-ran - do so-nos ut gu - tu - ra Ef - fla - - gi - tent lau - -

Ro - bo - ran - do so - - nos ut gu - tu - ra Ef -

In

so - - nos ... Ef - fla - - gi -

Ro - bo - - ran - do ... gu - tu - ra Ef - fla - gi -

dem te - que pu - ra Ze - lo - ti - ca ar - te cla - ment a - - - - - ve.

fla - - gi - tent ... Ze - lo - ti - ca ar - te cla - ment a - - - - - ve.

mi la

tent lau - dem te - que pu - ra ... ar - - te cla - ment a - - - - ve.

tent lau - dem te - que pu - ra cla - - - ment a - - - - ve.

sie das sprudelnd Unmittelbare der Messe vermissen. Falls der Messe *L'ami Baudichon* tatsächlich ein polyphones Modell zu Grunde liegt, dann ähnelte dieses vielleicht Josquins „Je n'ose plus“. Möglicherweise etwas später erobert sich der Komponist mittels Oktav-Transpositionen von kurzen, zweistimmigen Imitationsstrukturen die Sprache seines „Ave Maria, virgo serena“,²¹ und erschafft mit verwandtem Material, aber jetzt um einen zweistimmigen Kanon herum, die völlig überzeugende fünfstimmige Struktur der Motette „Homo quidam fecit“. Auch die Motette „Ut Phebi radiis“²² weist in technischer und stilistischer Hinsicht Verwandtes auf.

²¹ *Werken*, afl. 2, Motetten I-1.

²² *Werken*, afl. 7, Motetten I-22.

Es ist möglich, daß die Motette „Ave Maria, virgo serena“ auf Grund ihrer frühen Überlieferung im Zusammenhang mit der Person Marias von Burgund (gest. 1482) zu sehen ist, zumal der Text von „Ut Phebi radiis“ auf ihre von ihrem jungendlichen Gemahl, Erzherzog Maximilian von Habsburg, verteidigten politischen Rechte und – durch die Geburt ihres Sohnes Philipp – auf die Rettung der Dynastie anzuspielen scheint. Meines Erachtens entstand diese Motette aus Anlaß der Verleihung des Ordens vom Goldenen Flies an den knapp dreijährigen Philipp im Mai 1481.²³

Keine der soeben genannten Kompositionen zeigt im kontrapunktischen Bereich auch nur eine Spur von Doppelkanon-Experimenten, und keine weist im Satzbau wiederholte Terz-, Quart- oder Quint-Transpositionen auf, wie sie beispielsweise in der vierstimmigen Chanson „Entrée suis en grant pensée“,²⁴ in den Motetten „O Maria nullam tam gravem“ oder in „Mente tota“²⁵ der sogenannten *Vultum tuum*-Motettenreihe begegnen.

Ich hoffe, mit diesem Überblick im heutigen Dschungel eine mögliche kompositorische Entwicklung des jungen Josquin skizziert zu haben. Eines scheint mir klar: *L'ami Baudichon* bleibt in den ersten Kreisen.

²³ Der Zusammenhang mit diesem Ereignis wurde von mir schon im Aufsatz „A waif, a wedding and a worshipped child: Josquins *Ut Phebi radiis* and the order of the golden fleece“, *TVNM* 37 (1987) 64–81 vermutet.

²⁴ *Werken*, afl. 54, *Wereldlijke Werken* V-57, T. 41–50; vgl. dazu Jaap van Benthem, „Die Chanson *Entré je suis* a4 von Josquin des Prez und ihre Überlieferung“, *TVNM* 21 (1970), 203–210.

²⁵ *Werken* afl. 7, Motetten I-24: *O Maria*, Takte 248–290; *Mente tota*, Takte 337–343.

AN ANDEREM ORT, AUF ANDERE ART: PETRUCCIS UND MEWES'
OBRECHT-DRUCKE*

VON BIRGIT LODES

Hier in Basel, wo wir gerade das 500-jährige Jubiläum von Petruccis erstem Mensuralnotendruck, dem *Odhecaton*, feiern, schuf ein ansässiger Drucker, Gregor Mewes, den ersten Individualdruck mit Mensuralmusik nach Petrucci, die *Concentus harmonici quattuor missarum peritissimi musicorum Jacobi Obrecht* [...]. Wäre dies allein schon Grund genug einmal zu fragen, wie sich denn Mewes' Druck zu Petruccis Büchern verhält, hat die Frage in jüngster Zeit durch die Datierung des Basler Drucks zusätzlich an Brisanz gewonnen: Da die *Concentus harmonici* nicht erst, wie bislang angenommen, um 1510,¹ sondern bereits zwischen Februar und Juli 1507 gedruckt wurden,² dürfen sie als frühester Typendruck mit mehrstimmiger Musik nach Petrucci überhaupt gelten. Sie nehmen also jene Stellung ein, die die Musikforschung bislang den *Melopoia sive harmonia tetracentia* zugewiesen hat, die laut Kolophon im August 1507 von dem Augsburger Drucker Erhard Oeglin fertiggestellt wurden. Insofern ist der erste erhaltene Mensuralnotendruck nördlich der Alpen nun nicht mehr ein bescheidener Sammeldruck³ mit schlichten Tonsätzen, vielmehr ein Stimmbuch-Satz mit musikalisch und drucktechnisch sehr anspruchsvollem Repertoire: nämlich mit vier Messen eines berühmten Komponisten.

* Mein Dank gilt dem Vorsteher der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Basel, Herrn Prof. Dr. Martin Steinmann, dem Direktor des Stadtarchivs Heilbronn, Herrn Dr. Christhard Schrenk, und dem Leiter der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München, Herrn Dr. Hartmut Schäfer. Sie haben meine Untersuchungen der erhaltenen Druckexemplare sehr unterstützt und die freundliche Erlaubnis zum Abdruck der Abbildungen gegeben. – Ganz herzlich danken möchte ich Herrn Dr. h.c. Joshua Rifkin, mit dem ich verschiedene Aspekte dieses Beitrags ausführlich diskutieren durfte. Prof. Dr. Martin Staehelins und Prof. Dr. David Fallows' kritische Lektüre von früheren Fassungen schließlich trugen wesentlich zur Schärfung der Argumentation bei.

¹ Vgl. dazu Martin Staehelin, „Obrechtiana“, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 25 (1975) 1–37 bes. 15 f.

² Die Datierung gelang über eine umfangreiche Typen- und Papieranalyse und wird im Rahmen meiner derzeit noch unveröffentlichten Habilitationsschrift („Gregor Mewes' *Concentus harmonici* und die letzten Messen Jacob Obrechts“, Universität München, Herbst 2001) umfangreich dokumentiert.

³ Glaubt man dem Titel, stammen die Sätze überwiegend, doch nicht ausschließlich von Petrus Tritonius (Treibenreif): „per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitates Litterariae nostrae musicos“. Im gleichen Monat bringt Oeglin eine kleinere Parallelausgabe mit dem Titel *Harmonie Petri Tritonii super odis Horatii Flacci* auf den Markt.

Idee und Anlage der Obrecht-Drucke bei Petrucci und Mewes: Gemeinsamkeiten mit Variationen

Mit den *Misse Josquin* vom 27. September 1502 hatte Petrucci im zweiten Jahr seiner Tätigkeit als Musikdrucker nach Anthologien mit Werken verschiedener Komponisten (*Odhecaton, Canti B und Motetti A*) ein ganz neues Genre eingeführt: den Stimmbuch-Druck mit gewichtigen Werken – Messen – nur eines Komponisten. Bis zum Erscheinen von Gregor Mewes' *Concentus harmonici* im Jahr 1507 sollte Petrucci – neben Sammeldrucken – neun weitere Individualdrucke nach dem mit dem Josquin-Band eingeführten Muster herstellen: So veröffentlichte er bereits im Jahr 1503 Messen von Jacob Obrecht (24. März; betitelt: *Misse obrecht*) von Antoine Brumel (17. Juni), Johannes Ghiselin (15. Juli) und Pierre de la Rue (31. Oktober), bald darauf Messen von Alexander Agricola (23. März 1504), Mabriano de Orto (22. März 1505), erneut von Josquin (30. Juni 1505), von Heinrich Isaac (20. Oktober 1506) und schließlich von Gaspar van Weerbeke (7. Januar 1507).

All diese Individual-Messendrucke folgen einer einheitlichen Konzeption: Sie bestehen aus je vier Stimmbüchern im Querformat. Da die wenigen vergleichbaren handschriftlichen Quellen des 15. Jahrhunderts durchweg ein Mischrepertoire überliefern, gilt dies gemeinhin als Novum. Und daher liegt die Idee sehr nahe, daß Gregor Mewes, als er im Jahr 1507 in Basel mit seinen *Concentus harmonici* den ersten Mensuralmusikdruck nach Petrucci als querformatige Stimmbücher mit Messen nur eines Komponisten herausbringt, die venezianischen Produkte konkret nachahmte; dies umso mehr, als Mewes vorher wohl überhaupt noch nie einen Musikdruck gefertigt hatte.

Ob diese Hypothese in der Tat zutrifft, soll uns im folgenden beschäftigen.

Bleiben wir zunächst bei den genannten Ähnlichkeiten – Querformat (a), Stimmbuchaufzeichnung (b), Messen eines Komponisten (c). Beschäftigt man sich nämlich mit ihnen etwas näher, zeichnen sich doch manche Unterschiede ab:

ad a) Zwar druckt Mewes wie Petrucci im Querformat, doch orientiert er sich in den konkreten Abmessungen nicht wirklich an Petruccis Büchern: Bereits die Maße der erhaltenen Stimmbücher der *Concentus harmonici* (Basel: Discantus 15,4 x 21,65 cm; Altus 13,3 x 19,5cm; Tenor 13,2 x 20,7 cm; Bassus 13,2 x 20,6 cm; Heilbronn: Altus 14,0 x 20,7 cm)⁴ sind durchweg kleiner als die Normgröße (ca. 16,5 x 23,6 cm) bei Petrucci. Da die Papiergröße aber nicht unwesentlich davon abhängt, wie stark der Buchbinder das Exemplar beschnitt, sollten wir zudem den allein vom Drucker bestimmten Satzspiegel vergleichen: Petruccis Individualdrucke durchmessen von der obersten bis zur untersten Notenlinie einen Abstand von ca. 11,2 cm, Mewes' *Concentus*

⁴ CH-Bu, kk III 23a–d; Altus in D-HB, XLIX; Die Tatsache, daß die Exemplare nur in zwei deutschen Bibliotheken erhalten sind, könnte auf eine begrenzte Verbreitung des Druckes verweisen.

harmonici hingegen 9,1 cm; die Länge der Notensysteme beträgt bei Petrucci zwischen 17,5 cm und 18 cm; bei Mewes 15,8 cm. Mewes' Satzspiegel ist also eindeutig kleiner als derjenige Petruccis.

ad b) Mewes druckt wie Petrucci die Messen in vier Stimmbüchern ab, gleichwohl ist die Seiteneinteilung eine ganz andere: Während Petrucci jeweils sechs Notenzeilen auf einer Seite unterbringt, druckt Mewes nur vier. Ist dies eine reine Formsache? Meines Erachtens ist es mehr als das: Mit dem Abbilden von je vier Notenzeilen pro Seite folgte Mewes offensichtlich der Einteilung zeitgenössischer handschriftlicher Stimmbücher – man erinnere sich an die vom Glogauer Liederbuch bis zu den deutschen Stimmbüchern der 1520er Jahre reichende Praxis, drei bis vier Notenzeilen zu rastrieren.⁵ Nun kennen wir zwar keine italienischen Stimmbücher aus der Zeit von vor ca. 1510, doch deuten die bald darauf entstandenen dreizeilig rastrierten Stimmbücher I-Fn, Cod. Magl. XIX. 164–167 und die – wohl in Frankreich hergestellten – vierzeiligen I-Fc, Cod. Basevi 2442 darauf hin, daß die Tradition auch außerhalb Deutschlands nicht anders war.⁶

Warum also druckte Petrucci in seinen Stimmbüchern so viele Systeme? – Der Grund dafür liegt meines Erachtens darin, daß er eine im Bereich der Chorbücher bewährte Seiteneinteilung fortführte: Als er in seinem ersten Druck, dem *Odhecaton*, im Jahr 1501 mit sechs Notensystemen pro Seite im Querformat arbeitete, ging er konform mit dem üblichen, wenn auch noch relativ jungen Erscheinungsbild der zeitgenössischen Handschriften in Chorbuchaufzeichnung (vgl. z.B. I-Bc, Ms. Q 18)⁷. Beim Druck seines ersten Stimmbuchsatzes, dem Josquin-Messenband, veränderte er die etablierte Einteilung nur minimal: Er druckte jeweils eine Stimme pro Buch; die sechszeilige Rastrierung, die eigentlich europaweit für Chorbücher üblich war, behielt er indes bei. Sie bleibt ein Charakteristikum seiner weiteren Messen- und Motettendrucke⁸ und wird später auch von anderen venezianischen Druckern – etwa Antonio Gardano – übernommen. Bei Mewes aber zeigt sich davon keine Spur.

⁵ Vierzeilig rastriert: PL-Kj, Ms. 40098 (Glogauer Liederbuch), die Stimmbücher aus der Werkstatt des Petrus Alamire A-Wn, Mus. Hs. 15941, Mus. Hs. 18746, Mus. Hs. 18825 und Mus. Hs. 18832, die Handschriften des „Pseudo-Wagenrieder“ A-Wn, Mus. Hs. 18810, Mus. Hs. 18745; PL-Kj, Ms. 40092 sowie die vom gleichen Schreiber gefertigten Stimmbuchfragmente US-Buu, Ms. M/O2/A3/p; schließlich auch Erhard Oeglins Liederbuch (Augsburg 1512) und Peter Schöffers Liederbuch (Mainz 1513). Wenn nicht vierzeilig, so sind die Stimmbücher dreizeilig rastriert, wie etwa D-Mu, 8° Cod. ms. 328–331 und die Tenorsammlung CH-Zz, Ms. G 438; CH-Bu, Ms. FX 10; CH-Bu, Ms. FX 5–9. Vier und drei Zeilen weist das Baßstimmbuch I-Rvat, Cod. Vat. Lat. 11953 auf, vier bis zwei (je nach Umfang der Musik) das *Geystlich gesank/Buchleyn*, Wittenberg 1524.

⁶ Den Hinweis auf diese beiden Stimmbücher verdanke ich Joshua Rifkin. – Die Konvention der drei- bzw. vierzeiligen Rastrierung von Stimmbüchern ist auch in den 20er Jahren in Italien gut belegt; vgl. etwa die Stimmbücher I-Bc, Ms. Q21; I-Rvat, Cod. Pal. lat. 1980–1; I-Vnm, Cod. Ital. IV 1795–1798.

⁷ Bisweilen sind die querformatigen Chorbücher auch fünfzeilig rastriert, wie etwa I-MOe, Ms. α.F.9.9.

⁸ Einzige Ausnahme: *Motetti B*.

ad c) Mewes fertigte mit seinen *Concentus harmonici* einen Individualdruck mit Messen – wie wir es von Petrucci kennen (siehe oben, S. 86). Doch zeigt sich auch hier ein kleiner Unterschied: Mewes druckte vier Messen von Obrecht, Petrucci indes in allen seiner bis 1507 erschienenen Individualdrucke mindestens fünf (so auch in den *Misse obrecht*), wenn nicht gar sechs oder sieben.⁹ Andererseits umfassen Mewes' *Concentus harmonici* deutlich mehr Blätter als Petruccis Individualdrucke, nämlich 32 (D), 34 (A), 16 (T) und 30 (B), im Unterschied zu 16–24 (S), 16–22 (A), 10–16 (T) und 14–20 (B) bei Petrucci.¹⁰ Daß Mewes trotz weniger Musik mehr Platz benötigt, liegt daran, daß er nicht so viele Noten pro Seite unterbringt. Dies wiederum ist vor allem eine Folge des etwas kleineren Formats und der andersartigen Rastrierung (vgl. oben, ad a) und ad b)).

Insgesamt zeigt sich also, daß die eingangs beobachteten auffallenden Parallelen zwischen Mewes' *Concentus harmonici* und Petruccis Individualdrucken – Stimmbuchaufzeichnung, Querformat, Messen eines Komponisten – jeweils im einzelnen unterschiedlich umgesetzt sind. – Wie aber müssen wir uns dann das Verhältnis der *Concentus harmonici* zu Petruccis Drucken vorstellen?

Um einer Antwort auf diese Frage näherzukommen, bedarf es eines umfangreicheren Vergleichs der verschiedenen Druckwerke. Als primäres Vergleichsobjekt zu den *Concentus harmonici* wähle ich unter Petruccis Individualdrucken jenen, der ebenfalls nur Messen von Obrecht enthält: die 24.3.1503 erschienenen *Misse obrecht*. Die Wahl dieses Druckes¹¹ scheint mir in dreifacher Hinsicht sinnvoll: Zunächst einmal ermuntert ganz allgemein die Tatsache, daß allein dem Komponisten Obrecht in der Frühzeit des Musikdrucks zwei verschiedene Drucker einen individuellen Band gewidmet haben, zu einer unmittelbaren Gegenüberstellung. Sodann ist es in unserem Zusammenhang von besonderer Relevanz, der Frage nachzugehen, ob Petruccis *Misse obrecht* möglicherweise konkret für Mewes' Obrecht-Messen-Druck als Vorlage dienten. Schließlich können die *Misse obrecht* auch als „pars pro toto“ für das Gesamt der von Petrucci hergestellten Individualdrucke vor 1507 fungieren, womit sich erkunden lässt, ob die *Concentus harmonici* vielleicht zwar nicht nach dem Vorbild der *Misse obrecht*, aber doch nach dem eines anderen Druckes von Petrucci aus der Zeit vor 1507 entstanden sind.

⁹ Die typischen fünf Messen finden sich in: *Misse Josquin*, 27.9.1502; *Brumel*, 17.6.1503; *Joannes ghiselin*, 15.7.1503; *Misse Alexandri Agricole*, 23.3.1504; *Misse henrici Jzac*, 20.10.1506; *Misse Gaspar*, 7.1.1507; sechs Messen in: *Misse Petri de la Rue*, 31.10.1503; *Missarum Josquin Liber secundus*, 30.6.1505; sieben in: *Misse De orto*, 22.3.1505.

¹⁰ Josquin I 24/14/20/18; Obrecht 20/14/22/20; Brumel 20/10/20/16; Ghiselin 18/10/20/18; La Rue 16/10/16/14; Agricola 20/14/18/16; de Orto 18/16/18/18; Josquin II 16/10/16/18; Isaac 18/10/16/14; Gaspar 18/10/18/16; Blattzahlen (jeweils S/T/A/B) nach Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze 1948, passim.

¹¹ Vollständige Exemplare der *Misse obrecht* befinden sich in Bologna, Berlin, München und Brüssel, unvollständige in Wien (S, T, A) und in Mailand (T, B) (nach Sartori, *Bibliografia*, 56); im Unterschied zu den *Concentus harmonici* (vgl. Fußnote 4) ist also eher von einer Verbreitung in ganz Zentraleuropa auszugehen.

Äußere Erscheinung:

Bereits die Titelblätter von Petruccis und Mewes' Obrecht-Drucken können uns so manches lehren.

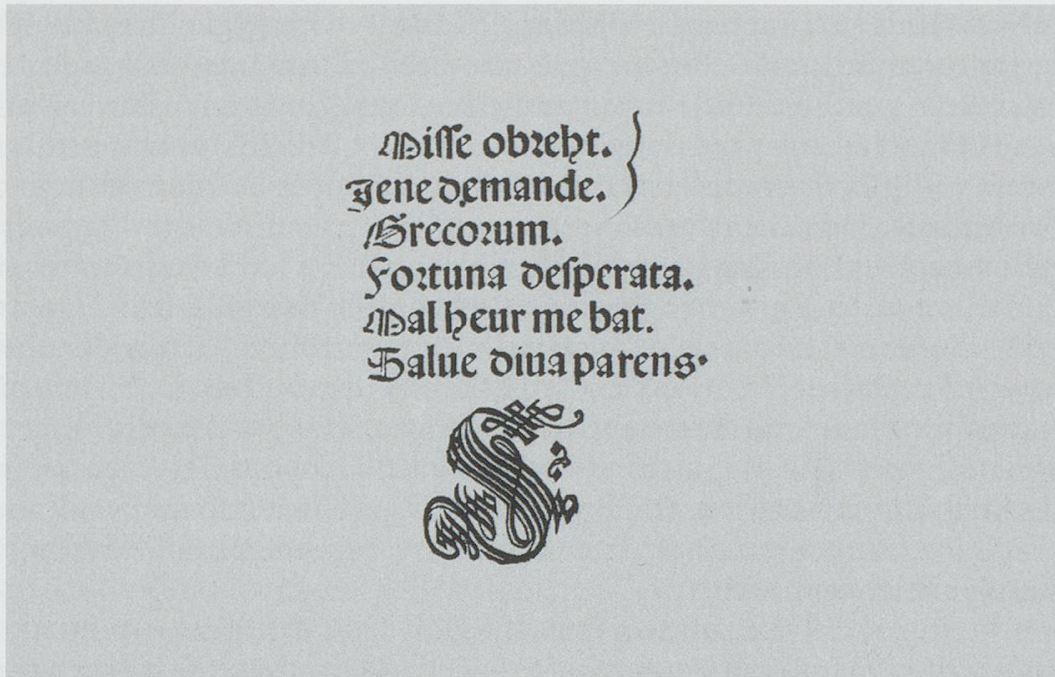
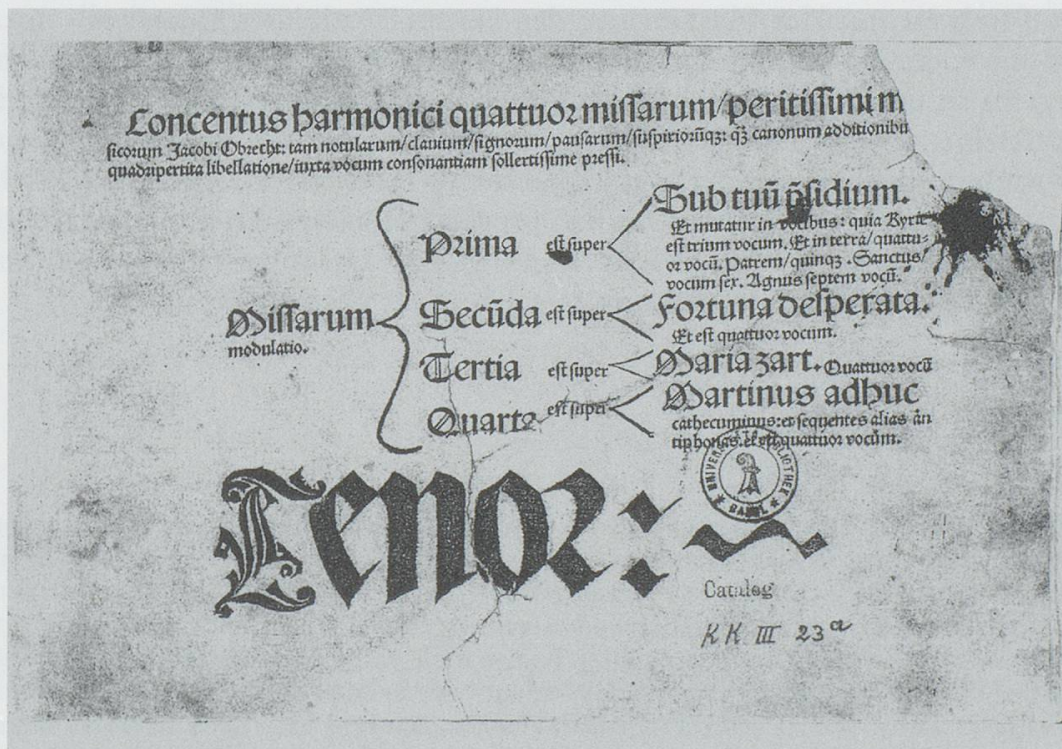


Abb. 1: a) Titelblatt *Misse obrecht*, Venedig: Petrucci 1503 (Superius).



b) Titelblatt *Conentus harmonici*, Basel: Mewes [1507] (Tenor).

Gemeinsamkeiten zeigen sich u.a. in der Wahl einer zu Beginn des 16. Jahrhunderts sehr verbreiteten Schrift – einer Rotunda – als Auszeichnungsschrift und einer kalligraphischen Initiale – „S“ bei Petrucci, „T“ bei Mewes –, die freilich im Detail recht verschieden ausgeführt ist. Die weitere Gestaltung der Titelblätter könnte unterschiedlicher kaum sein: Petrucci begnügt sich mit der Initiale der Stimmbezeichnung („S“), Mewes hingegen druckt hier und auf alle weiteren Stimmbücher die gesamte Bezeichnung, jeweils zusammengesetzt aus fein gearbeiteter Initiale und gröber geschnittenem Rest. Darin ist er sicher Petrucci ebenso wenig gefolgt wie in der Bezeichnung der Stimmen selbst: dem „S“ (für Superius) bei Petrucci setzt Mewes auf dem entsprechenden Stimmbuch „Discantus“ entgegen.

Vor allem aber stellt Mewes das Titelblatt aller vier Stimmhefte an die Spitze des Tenors, Petrucci hingegen – wie bei allen seinen Drucken – an den Anfang des Superius. Die hierdurch signalisierte Vorreiterstellung der obersten Stimme wird in Petruccis Druck zudem daran deutlich, daß die Stimmbücher – beginnend mit dem Superius (dann Tenor, Altus, Bassus) – durchfoliiert sind: Die Foliozahl steht jeweils in der oberen rechten Ecke auf der Vorderseite des Blattes. Auch die zusätzlich zur Foliiierung angegebenen Druckersignaturen von A bis L (in der rechten unteren Ecke) laufen, beginnend mit dem Superius, über die vier Bücher hinweg.

Mewes hingegen foliiert seinen Druck nicht. Und die Signaturen beginnen – anders als diejenigen von Petrucci – in jedem Stimmbuch mit einer eigenen Zählung (A und B im Tenor; a–d im Discantus; Aa–Ee im Altus; AA–DD im Bassus); selbst in der römischen Blattnumerierung der Signatur (i–iiiij) unterscheidet er sich noch von Petrucci, der arabisch zählt (1–4).¹²

Schließlich ist aus der Platzierung des Haupt-Titelblatts innerhalb des Sets sowie der Art der Foliiierung auch abzuleiten, wo das Kolophon – also die Schlußschrift – zu stehen kommt: Bei Petrucci beschließt sie selbstredend das „letzte“ der durchfoliierten vier Stimmbücher, den Bassus. Bei Mewes würde sie – gäbe es sie – sicher am Ende des „Hauptstimmbuchs“ stehen, das auch das Titelblatt trägt, also am Ende des Tenors. Das Fehlen des Kolophons ist nicht zuletzt dafür verantwortlich, daß man die *Concentus harmonici* bislang nicht datieren konnte und in der (Musik-)Druckforschung fast gänzlich vernachlässigte.¹³

¹² Die Blattangaben erfolgen in diesem Beitrag sowohl für die *Concentus harmonici* als auch für die *Misse obrecht* mit den Druckersignaturen, wobei im Falle der *Concentus* die charakteristische, das jeweilige Stimmbuch kennzeichnende Buchstabenschreibweise; beibehalten ist, die Blatt-Numerierung aber zugunsten besserer Lesbarkeit mit arabischen Ziffern erfolgt.

¹³ Vergeblich sucht man sie etwa in Stanley Boorman, Eleanor Selfridge-Field und Donald W. Krummel, Art. „Printing and publishing of music“, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 20 (2. Ausg. 2001) 326–381; in Mary Kay Duggan und Axel Beer, Art. „Notendruck“, MGG. Sachteil 7 (2. Ausg. 1997) Sp. 433–454; in Ludwig Finscher und Jessie Ann Owens, Art. „Stimmbuch“, MGG. Sachteil 8 (2. Ausg. 1998) Sp. 1765–1775; ebenso in Donald W. Krummel und Stanley Sadie, *Music printing and publishing*, New York und London 1990.

Auch in der Gestaltung des Deckblattes scheint sich Mewes Petruccis Buch nicht zum Vorbild genommen zu haben. Zwar führen beide Drucker die Titel der Messen auf, doch sind die Seiten sonst sehr unterschiedlich gestaltet (siehe Abb. 1). Petrucci wählt – wie bei all seinen Individualdrucken – einen ganz kurzen Titel: *Misse obrecht* (siehe Fußnote 9 für die weiteren Titel); Mewes braucht einige Worte mehr: *Concentus harmonici quattuor missarum, peritissimi m[u]sicorum Jacobi Obrecht: tam notularum, clauium, signorum, pausarum, suspiriorumque: quam canonum additionibu[s] quadripertita libellatione, iuxta vocum consonantiam sollertissime pressi*. Und auch die Messtitel selbst sind bei Mewes viel umfassender angegeben. Insgesamt steht der geradezu werbewirksam ins Auge springenden, schlichten Gestaltung Petruccis bei Mewes eine gelehrt und gründlich wirkende Fülle von Angaben gegenüber. Hinzu kommt eine ausführliche Widmung „Ad lectores“ auf der Rückseite (nicht abgebildet), in der es sich Mewes nicht nehmen lässt, auf den Ausnahmecharakter seiner Arbeit hinzuweisen: Umfangreich wird zunächst die bedeutsame Wirkung der Musik gemäß den antiken Autoritäten geschildert; dies habe in ihm, Mewes, den Wunsch geweckt, einen Musikdruck herzustellen, obwohl ihn die Umsetzung höchste Anstrengungen gekostet habe. Vergleichbares fehlt in Petruccis Obrecht-Band ebenso wie in seinen anderen Individualdrucken. Offensichtlich hielt er seine Produktserie für ausreichend gut eingeführt, so daß sich Entsprechendes erübrigte. Immerhin hatte aber auch der Venezianer seinerzeit seinem Erstling, dem *Odhecaton*, eine ausführliche Widmung beigegeben.¹⁴ Doch auch diese und Mewes' Widmung weisen allenfalls im Topos einer stolzen musikbezogenen Vorrede, nicht aber in spezifischeren Details Gemeinsamkeiten auf.

Blättern wir weiter und sehen uns nun die mit Noten bedruckten Seiten näher an. Als Vergleichsseite sei der Anfang der *Missa Fortuna desperata* ausgewählt (siehe Abb. 2) – jener Messe, die sowohl bei Petrucci als auch bei Mewes abgedruckt ist. (Ihre Lesarten sind im übrigen recht unterschiedlich, die Quellen also nicht voneinander abhängig.¹⁵)

¹⁴ Vgl. dazu u. a. Raimund Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden zu Mess- und Motettendrukken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Eisenach 1995, bes. 53–60. – Der nächste Druck Petruccis mit einer Widmung – hier vom Textdichter – ist erst der früheste Laudenband vom 7.7.1508, der nach Mewes' Druck entstanden ist.

¹⁵ *New Obrecht Edition* 4 (hg. Barton Hudson), Utrecht 1986, XXXVI–XL.



Abb. 2: Jacob Obrecht, *Missa Fortuna desperata*, Beginn des Altus
 a) *Misse obrecht*, Venedig: Petrucci 1503, G1^v (= fol. 43^v).

b) *Concentus harmonici*, Basel: Mewes [1507], Aa 6^r (Basler Exemplar).

Beginnen wir mit den Notenlinien. Oben (S. 87) habe ich bereits darauf hingewiesen, daß Mewes nur vier, Petrucci demgegenüber sechs Systeme auf einer Seite unterbringt. Petruccis Systeme weisen dabei alle gleiche Länge auf: Jeder Bogen ist einheitlich mit sechs Notenzeilen bedruckt, was eventuell sogar auf Vorrat geschehen konnte, da sich ja das sechszeilige Papier überall im Druck einsetzen ließ. Möglicherweise ist dies auch der Grund dafür, daß einige Blätter am Ende der Stimmbücher, die gar nicht mehr für die Noten benötigt wurden, bisweilen trotzdem mit Notensystemen bedruckt sind (C3^v-4^r im S, E6^r im T, H6^r im A und L3^v-4^r im B der *Misse obrecht*).

Mewes' Druck sieht ganz anders aus: Seine Zeilen sind nicht alle gleich lang; vielmehr ist zu Beginn eines Messensatzes die Notenzeile eingerückt, um optischen Freiraum für die Initiale zu schaffen; zudem sind auch Binnenanfänge (etwa „Et incarnatus est“) häufig durch eine kleinere Einrückung markiert (Näheres dazu unten, S. 100). Leere Seiten mit überzähligen Systemen gibt es in den *Concentus harmonici* nicht. Nicht einmal die letzte Seite füllt Mewes mit vier Notensystemen aus, wenn – wie im Discantus, Altus und Bassus – nurmehr zwei gebraucht werden. Auch das hat er nicht von Petrucci abgeschaut, denn dieser bestückt so gut wie immer die letzte Seite vollumfänglich mit Notenzeilen.¹⁶

Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß Mewes seine Notensysteme bei Bedarf weiter auseinanderzieht – wie etwa auf B4^r im Tenor, wo er Raum für eine mehrzeilige Textunterlegung schafft, indem er nur drei Systeme individuell auf der Seite platziert (siehe Abb. 3; entsprechend auf B2^v und B3^v). Zwar gibt es auch in manchen von Petruccis Drucken einzelne Seiten, auf denen die Standardzahl von sechs Systemen kurzfristig aufgegeben ist:¹⁷ Dies aber geschieht ganz einfach dadurch, daß das unterste, sechste System beim Druck entweder abgeklebt oder nicht betintet wurde, die anderen Systeme also an ihrem angestammten Ort verblieben.¹⁸

¹⁶ Ausnahmen finden sich – so zum Beispiel in *Fragmenta Missarum* (1505), Tenor; in *Misse henrici Izac* (1506), Superius, Tenor und Bassus, doch ist hier trotz der Verkürzung jeweils noch mindestens ein System frei von Noten.

¹⁷ So etwa – um nur einige willkürlich ausgewählte Beispiele zu nennen – in *Motetti A* (1502), fol. 24^r, 25^r, 26^r, 50^r; *Odhecaton* (3. Aufl. 1504), fol. 52^r, 58^r, 60^r, 66^r-72^r (jeweils nur recto), 75^r, 77^r-81^r (jeweils nur recto) 83^r-87^r (jeweils nur recto), 90^r, 92^r, 94^r; *Fragmenta Missarum* (1505), Tenor, fol. 34^r.

¹⁸ Vgl. Stanley Harold Boorman, *Petrucci at Fossombrone: A study of early music printing, with special reference to the Motetti de la corona (1514-1519)*, Diss. University of London, 94 f.

Abb. 3: *Concentus harmonici*, Basel: Mewes [1507], Tenor B4^r.

Nicht nur die Art der Verteilung der Notensysteme über die Seiten, auch das Noten- und Schriftbild selbst macht zweifelsfrei deutlich, daß sich Mewes in der graphischen Gestaltung nicht an Petruccis Drucken orientierte (siehe Abb. 2). Die Unterschiede beginnen bereits bei der Textschrift: Petrucci verwendet in den *Misse obrecht* (ebenso wie in all seinen weiteren vor 1507 entstandenen Drucken mit geistlicher Musik¹⁹) eine formale Rotunda, Mewes hingegen eine kleine Schwabacher. Auch begegnen die bei Petrucci häufig verwendeten Kurzschreibweisen und Ligaturen in Mewes' Messtext kaum.²⁰ – Warum aber mag sich Mewes überhaupt für die Schwabacher, also eine gotische Buchkursive, als Textschrift entschieden haben? Sie kommt in keinem seiner sonstigen Bücher oder in jenen der eng mit ihm assoziierten Offizin des Jacob Wolff vor,²¹ und sie wurde in ganz Basel nur von einem einzigen Drucker verwendet.²² Der Grund für Mewes' Wahl ist nicht schwer zu eruieren: Mit Ausnahme einiger

¹⁹ Als Alternative steht ihm noch eine Antiqua zur Verfügung, die er aber nur in den Drucken mit weltlicher Musik (erstmalig 1504 im ersten Frottola-Band) und in seinen Textdrucken verwendet; vgl. dazu Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 63 f. und 92 f.

²⁰ Der Unterschied liegt nicht nur darin, daß Petrucci mehr von diesen Sonderzeichen zur Verfügung hat, sondern ist vor allem auch damit gegeben, daß Mewes (bzw. sein Setzer) dazu tendiert, die Worte auszuschreiben, selbst wenn sein Font Abkürzungsmöglichkeiten bieten würde. Der Setzer der *Misse obrecht* hingegen entscheidet sich offensichtlich gern auch dann für Abkürzungen, wenn sie aus Platzgründen gar nicht notwendig wären.

²¹ Die *Concentus harmonici* sind wahrscheinlich sogar in Wolffs Offizin hergestellt worden; vgl. dazu Lodes, wie Anm. 2, Kapitel 1.

²² Die Seltenheit dieser Schrift in Basel hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß dort – im Unterschied etwa zu Augsburg – wenig Deutschsprachiges gedruckt wurde. Viele Drucker pflegten Verbindungen zu Universitätskreisen und hatten oft selbst studiert.

sehr formal gestalteter Chorbücher²³ waren Musikhandschriften überwiegend mit einer Schrift nicht-höheren Stils, also einer vor allem für Texte in der Landessprache gängigen Kursiven (auf jeden Fall aber mit einer Schrift mit einstöckigem „kursivem“ a) unterlegt.²⁴ Für Stimmbücher galt dies in besonderem Maße.²⁵ So liegt die Annahme nahe, daß Mewes bei der Auswahl der Textschrift von einer handschriftlichen Vorlage ausging.

Auf entsprechende Weise könnten der geschwungene Custos, das weit zurückgebogene Fähnchen der Fusa, die leichte Neigung der diminutum-Striche sowie die nicht-parallele Gestaltung der Vertikalen in den c-Schlüsseln einer zeitgenössischen Schreiberhand und damit einer konkreten handschriftlichen Vorlage nachempfunden sein. (Das Phänomen der Nachahmung einer Handschrift ist ja der Text-Druckforschung wohlbekannt.²⁶) Mit Sicherheit aber imitieren Mewes' Zeichen nicht das außerordentlich ebenmäßige, die Senkrechte stark betonende und diese kaum je verlassende Schriftbild von Petrucci. Obwohl wir nicht wissen, wer für Mewes die Typen gefertigt hat, ist eines klar: Mewes hat seinem Stempelschneider nicht den Auftrag erteilt, die Stempel nach dem Vorbild eines Petrucci-Druckes zu schneiden.

²³ Man denke zum Beispiel an die (meisten) Chorbücher der Münchner Hofkapelle aus der Senfl-Zeit, einschließlich der um 1520, möglicherweise in einem Augsburger Skriptorium entstandenen Handschriften D-Mbs, Mus. Ms. 510 und Mus. Ms. 65. Auch ist es wohl kein Zufall, daß der 1520 in Augsburg bei Grimm und Wirsung erschienene repräsentative Motettendruck *Liber selectarum cantionum* eine formale Textschrift aufweist. Die Beweggründe Erhard Oeglins, die Noten seiner humanistischem Geist verpflichteten *Melopoia sive harmonia tetracentica* mit einer Antiqua zu textieren, liegen auf der Hand.

²⁴ Dies gilt selbst für die ästhetisch vorbildlichen Produkte aus der Werkstatt des Petrus Alamire, von denen einige zeitgleich mit dem Basler Druck entstanden sind: Die dort vertretenen verschiedenen Texthände schrieben ausnahmslos mit einer Bastarda oder einer Kursiven, also nicht-formalen Schriften mit einfachem „a“ (vgl. eine Zusammenstellung der verschiedenen Texthände bei Jacobijn Kiel und Flynn Warmington, „Overview of the scribes“, in *The treasury of Petrus Alamire. Music and art in Flemish court manuscripts 1500–1535*, hg. von Herbert Kellman, Amsterdam 1999, 47–52, hier 50 f.; vgl. auch im genannten Katalog, passim, die zahlreichen Abbildungen aus den Handschriften). Man denke aber ebenso an Handschriften in Chorbuchaufzeichnung aus dem deutschsprachigen Raum Anfang des 16. Jahrhunderts, von denen als Beispiele nur genannt seien: die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen (D-Ju, Chorbücher Nr. 30, 31, 32, 33 und D-WRhk, Chorbuch A); die Handschriften im kleinen Folio-Format D-Leu, Ms. 1494 („Apel-Codex“), D-Mbs, Mus. Ms. 3154 („Codex des Magister Leopold“), D-B, Mus. Ms. 40021; aber auch D-Sl, Ms. mus. fol. I 47, D-Rp, Ms. C 120 („Codex Pernner“) und D-Mbs, Mus. Ms. 3155: Die Textunterlegung in all diesen Handschriften erfolgte ausschließlich oder überwiegend mit einer „informellen“ Schrift mit einstöckigem a.

²⁵ In der Tat ist mir kein Stimmbuch aus dem deutschen Sprachraum bekannt, das sich einer formalen Schrift bedienen würde. (So weisen etwa alle in Fußnote 5 genannten Stimmbücher Schriften mit einfachem „a“ auf.) Die Situation in Italien ist nicht anders, so z.B. in den auf S. 87 und in Fußnote 6 genannten Stimmbüchern.

²⁶ Konkrete Beispiele nennt etwa Franz-Albrecht Bornschlegel, „Etappen der Schriftentwicklung im Augsburger Buchdruck von Günther Zainer bis Johann Schönsperger d.Ä.“, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. von Helmut Gier und Johannes Janota, Wiesbaden 1997, 153–172; allgemeiner zum Thema: Martin Steinmann, „Von der Handschrift zur Druckschrift der Renaissance“, in *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. vom Vorstand der Maximilian-Gesellschaft und Barbara Tiemann, Hamburg 1995, 203–264.

Besonders deutlich wird Mewes' Unabhängigkeit von Petruccis Notenbild in folgendem Detail: Der Venezianer spaltet bekanntlich alle längeren Ligaturen auf und druckt nur unkolorierte Ligaturen von maximal zwei Tönen.²⁷ Vergleicht man die ersten Töne der Altstimme der *Missa Fortuna desperata* bei Petrucci und Mewes (Abb. 2), wird sofort deutlich, daß Mewes hingegen durchaus in der Lage war, mehrtönige – darüber hinaus (an anderen Stellen auch halb-)kolorierte – Ligaturen wiederzugeben.

Während Petrucci so sehr auf einen ökonomischen Typenvorrat bedacht war, daß er die Ligaturschreibung rationalisierte, hat Mewes die Mühe nicht gescheut, diese technisch schwer zu realisierenden Sonderformen herzustellen. Dies könnte bedeuten, daß er mit Petruccis rationellerem Verfahren nicht vertraut war. In jedem Fall aber war es ihm offensichtlich ein Anliegen, das in seiner handschriftlichen Vorlage Vorhandene so getreu wie möglich im Druck zu reproduzieren.

Vergleicht man also das äußere Erscheinungsbild von Petruccis *Misse obrecht* und Mewes' *Concentus harmonici*, ist man überrascht, wie gering die Gemeinsamkeiten, wie zahlreich hingegen die Unterschiede sind. In dieser Hinsicht hat sich Mewes also sicher nicht einen Druck von Petrucci zum Vorbild genommen; vielmehr weisen mehrere Merkmale darauf hin, daß er sich eher an einer zeitgenössischen Handschrift orientierte, die ihm – möglicherweise als unmittelbare Quelle für die zu druckenden Obrecht-Messen – zur Verfügung stand: Hierzu gehören etwa die – vor allem für zeitgenössische Stimmbücher übliche – Wahl der informellen Textschrift, die Ausstaffierung mit je vier (nicht sechs) Notenzeilen, die konkrete – zum Teil wenig „ebenmäßige“ – Formung der Typen für Noten, Schlüssel und Custoden, die kalligraphischen Initialen sowie vor allem das Bemühen darum, auch komplizierteste Ligaturen im Typendruck zu erstellen. Dieses Ergebnis mag angesichts der Tatsache, daß wir gerne Petrucci als das „ästhetische Vorbild“²⁸ der frühen Musikdrucke ansehen, überraschen. Vor dem Hintergrund der Geschichte des Druckwesens ist es aber gar nicht so ungewöhnlich: Bekanntlich orientierten sich auch viele Inkunabeldrucker so präzise an den prachtvollen Handschriften, daß bisweilen auf den ersten Blick kaum zu erkennen ist, ob es sich bei einem ihrer Werke um eine Handschrift oder einen Druck handelt. Das Gleiche gilt für die Inkunabeln mit liturgischer Musik.²⁹ Und mit dem Motettendruck *Liber selectarum*

²⁷ Petruccis spezifischen Umgang mit Ligaturen hat erstmals Thomas Noblitt umfassend dargestellt; vgl. „Textual criticism of selected works published by Petrucci“, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance 1: Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Deprez*, hg. von Ludwig Finscher, München 1981, 201–244 (Wolfenbütteler Forschungen 6; Quellenstudien zur Musik der Renaissance 1).

²⁸ „Petrucci setzte [...] Maßstäbe hinsichtlich des ästhetischen Erscheinungsbildes von Notendruck. Seinem Vorbild folgten u.a. (mit geringen technischen Unterschieden, z.B. die aus kleineren Teilen zusammengesetzten Notenzeilen) zunächst E. Öglin (Augsburg [...]), weiterhin Sigismund Grimm und Marx Wirsung (Augsburg) und P. Schöffler d.J. (Straßburg).“ Mary Kay Duggan, Art. „Notendruck. I.“, in *MGG. Sachteil 7* (2. Ausgabe 1997) Sp. 444.

²⁹ Vgl. dazu Kathi Meyer-Baer, *Liturgical music incunabula. A descriptive catalogue*, London 1962, xxxvi.

cantionum (Augsburg 1520) ist ein – etwas späteres – Beispiel aus dem Bereich „mehrstimmige Musikdrucke“ gegeben: Sowohl die Form der Notenzeichen³⁰ als auch die gesamte Aufmachung ist eng den Münchner Chorbüchern verwandt. Insofern gilt es, die Perspektive zu korrigieren, daß Petruccis Musikdrucke als maßgeblicher Orientierungspunkt für die nachfolgenden frühen Drucker mehrstimmiger Musik dienten. Mewes zumindest hatte offensichtlich eher zeitgenössische Handschriften denn Petruccis Drucke vor Augen.

Technische Realisierung:

Da es Petrucci als erstem Drucker überhaupt gelungen war, Mensuralmusik technisch überzeugend im Mehrfach-Typendruckverfahren herzustellen, muß im weiteren vor allem die Frage interessieren, ob Mewes zumindest in der technischen Umsetzung bei Petrucci in die Schule gegangen sein könnte.

a) Notenzeilen

Voraussetzung für jeden Typendruck mit Musik ist in den ersten Dekaden des 16. Jahrhunderts das Herstellen der Notensysteme in einem von den Noten selbst getrennten Arbeitsgang. Petrucci standen dafür Blöcke zur Verfügung, die das fünflinige System in seiner ganzen Länge umfassten.³¹ Für das Bedrucken eines (vier Seiten ergebenden) Bogens brauchte er also nur vier mal sechs solcher Blöcke zu einer Druckform zusammenfügen.

Mewes' Art der Herstellung der Notensysteme ist ganz anders: Er verfügt nicht über durchgehende Notensystemblöcke von ganzer Zeilenlänge, sondern er setzt jede Notenzeile aus einzelnen Teilstücken zusammen. Da sich diese Teilstücke nicht immer lückenlos aneinanderfügen, läßt sich leicht ihre Länge bestimmen: Wie etwa in Abb. 3 (unterstes System) zu erkennen ist, mißt ein Standardteil 2,15 cm,³² außerdem benutzt Mewes ein kurzes Teilstück von 0,3 cm, das vor allem am Zeilenanfang und -ende verwendet wird. Eine Standardzeile von 15,65 cm besteht also aus neun Typen (0,3 cm + 7 x 2,15 cm + 0,3 cm).

Die Hilfslinien entsprechen mit ihrer Länge von 2,15 cm zwar jener eines Norm-Teilstücks, gleichwohl sind sie keineswegs mit diesem – etwa im Sinne einer sechs Linien aufweisenden Type – fest verbunden; vielmehr können sie an jeder beliebigen Stelle hinzugefügt werden (siehe z.B. Abb. 2b, zweites

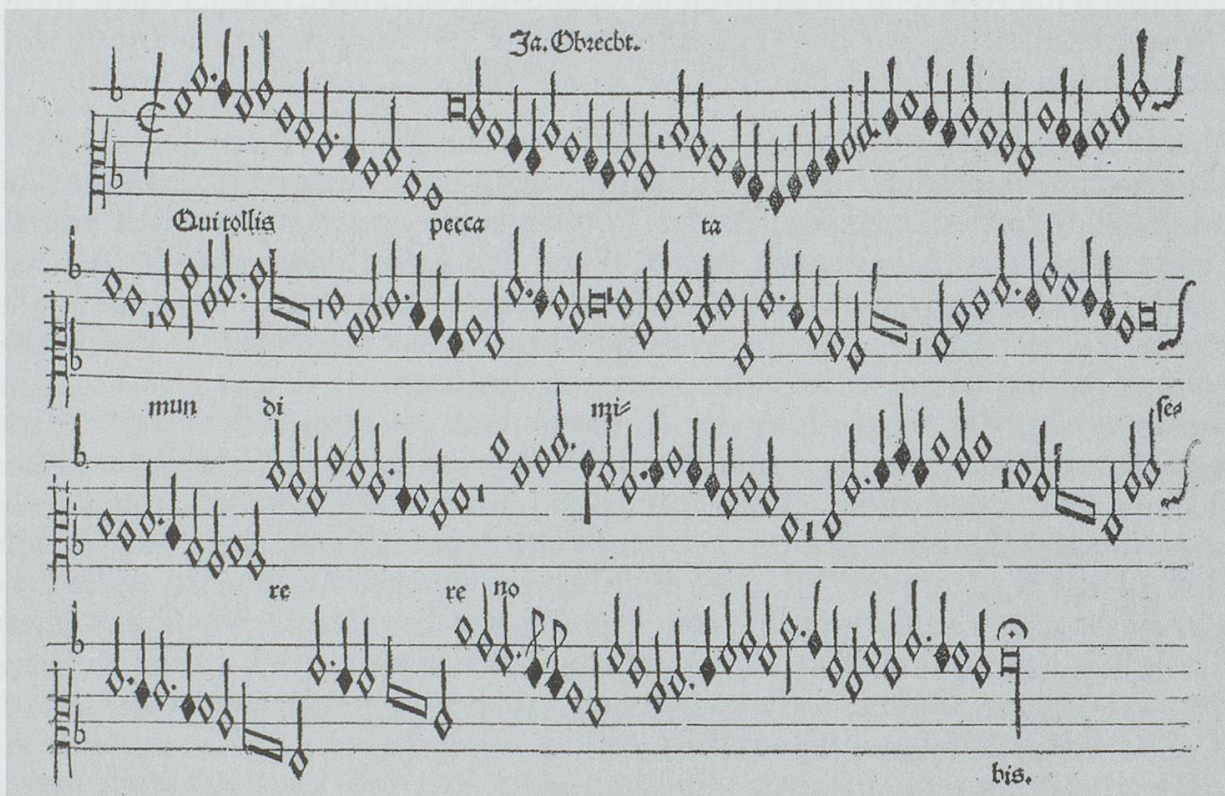
³⁰ Die Notenformen ähneln sehr denen einiger Münchner Chorbücher; vgl. dazu Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, 302; Martin Picker, „Liber selectarum cantionum (Augsburg: Grimm & Wirsung, 1520), a neglected monument of Renaissance music and music printing“, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, 149–167, hier 156 (Wolfenbütteler Forschungen 83; Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3).

³¹ Vgl. dazu Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 93 f., 376.

³² Aus Platzgründen war es nicht möglich, die Abbildungen in Originalgröße abzdrukken. Die Maßangaben beziehen sich auf das Format der Quelle.

System).³³ Wird eine längere Hilfslinie benötigt, werden einfach mehrere Stücke aneinandergesetzt. Offensichtlich handelt es sich hierbei um gegossene Typen,³⁴ wie sie zum Teil auch bereits im Choraldruck verwendet wurden.³⁵ Petrucci, der die Hilfslinien ebenfalls druckte, verwendete dafür hingegen keine gegossenen Typen, sondern dünne Metall-Linien von verschiedener Länge (vgl. Abb. 2a: die längere Hilfslinie im vierten System ist kein Vielfaches der kurzen im zweiten System), die für Verbiegungen anfällig waren. Sie wurden – anders als bei Mewes – wohl nicht gemeinsam mit dem Notensystem, sondern mit dem Text gedruckt.³⁶

Abb. 4: Verschiedene Einrückungen und Aussparungen im *Concentus harmonici*.



a) Discantus, b7^v.

³³ Die Tatsache, daß die Hilfslinien-Type ebenso lang wie eine Standard-Type für das Notensystem ist, legt die Vermutung nahe, daß letztere jeweils aus fünf separaten Linien zusammengesetzt wurden. Ob dies in der Tat so war, lässt sich wohl kaum mehr feststellen: Ich fand bislang in den *Concentus harmonici* keinen Ort, an dem die fünf Linien eindeutig nicht an der gleichen Stelle neu ansetzen würden.

³⁴ Gelegentlich werden sie in den *Concentus harmonici* auch senkrecht (und zwar einfach oder doppelt) als Schluß- oder Abtrennungsstriche verwendet (siehe z.B. Abb. 3, zweites System; Abb. 7, zweites System).

³⁵ So etwa bei dem venezianischen Drucker Johann Emerich von Speier; vgl. Mary Kay Duggan, *Italian music incunabula. Printers and type*, Berkeley u.a. 1992, 49 und 62–64 sowie Abb. 10 auf 32. Die deutschen Choraldrucke müssen diesbezüglich noch erforscht werden.

³⁶ Vgl. dazu Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 155: „The leger-lines are printed from type and not ruled in by hand, despite the curiously curved shape that they often take. [...] The evidence points to them being very thin rules of metal that could bend easily, and that were probably printed with the text, squeezed between the line of text type and the furniture that covered the music area.“ Zum Material dieser Streifen, vgl. ebda., 95.

3a. Obrecht.

in necessitatibus.

Qui tollis

Sed a periculis cunctis libera nos semper, virgo bene dicta.

Primus discantus

Arcem

Sub tuum presidium confugimus sancta dei genitrix: nostras de-

precationes ne despicias in necessitatibus.

Detailed description: This is a page of a musical manuscript. At the top, it is titled '3a. Obrecht.' The page contains several staves of music. The first staff has the text 'in necessitatibus.' below it. The second staff begins with 'Qui tollis' and continues with 'Sed a periculis cunctis libera nos semper, virgo bene dicta.' The third staff is labeled 'Primus discantus' and features a large, ornate initial 'S' with a figure. Below this, the text 'Arcem' is written. The fourth staff continues with 'Sub tuum presidium confugimus sancta dei genitrix: nostras de-' and the fifth staff ends with 'precationes ne despicias in necessitatibus.'

b) Discantus, a2^v.

De sancto Martino.

Ecce

eleyson.

Yrie

eleyson.

T in terra pax homi nibus bone vo luntate

Detailed description: This is a page of a musical manuscript titled 'De sancto Martino.' It features four staves of music. The first staff begins with a large, ornate initial 'E' and the text 'Ecce'. The second staff has 'eleyson.' below it. The third staff starts with a large, ornate initial 'Y' and the text 'Yrie'. The fourth staff has 'eleyson.' below it. The bottom of the page contains the text 'T in terra pax homi nibus bone vo luntate' spread across the width of the page.

c) Discantus, c8^v.

Mewes' Verfahren, die Notensysteme aus Teilstücken zusammenzusetzen, ermöglicht denn auch die oben (S. 93) erwähnten und in einem Petrucci-Druck üblicherweise nicht vorhandenen³⁷ flexiblen Einrückungen: Am Satzbeginn, wo eine Initiale zu stehen kommen soll, ist ein Raum von 2,15 cm (mit anderen Worten: ein Standard-Teilstück) ausgespart; eine solche Zeile besteht aus: [leer 2,15 cm] + 0,3 cm + 6 x 2,15 cm + 0,3 cm; vgl. Abb. 2b, erstes und letztes System; Abb. 3, zweites System; Abb. 4c, erstes und letztes System).

Am Anfang von Binnensätzen gibt es häufig eine kleinere Einrückung von 0,6 cm: Eine solche Zeile umfasst dann nur 6 x 2,15 cm, das kleine Anfangs- und Endstück von 0,3 cm fällt also weg (vgl. Abb. 4a, erstes System). Weitere häufiger verwendete Spielarten sind: [leer 2 x 2,15 cm] + 0,3 cm + 5 x 2,15 cm + 0,3 cm, was zusätzlich zur Initiale noch die Angabe der Stimmbezeichnung erlaubt (vgl. Abb. 4b, drittes System); oder 0,3 cm + 6 x 2,15 cm + 0,3 cm + [leer 2,15 cm], wobei der Freiraum am Schluß zum Beispiel – wie im Discantus, d3^v – für die Anweisung „Et resurrexit pausatur.“ verwendet wird. Freilich lässt sich mit diesem Verfahren Leerraum nicht nur am Anfang und am Ende einer Notenzeile schaffen, sondern auch in der Mitte: Im Kyrie der *Missa De sancto Martino* wird dies im Discantus (vgl. Abb. 4c) dafür genutzt, in der Zeilenmitte die neue Initiale „K“ für das Kyrie II zu setzen; der Zeilenaufbau lautet: 0,3 cm + 2 x 2,15 cm [leer 2 x 2,15 cm] + 3 x 2,15 cm + 0,3 cm.

Insgesamt zeichnet sich ab, daß Mewes im Laufe seiner Tätigkeit immer flexibler mit den Möglichkeiten der Systemverkürzung bzw. – unterbrechung umgeht: Beim Schöndruck des ersten Bogens (Tenor: A3^r, A4^v, A5^r, A6^v) überspannen alle Systeme die gesamte Seitenbreite, so daß jede auf diesen Seiten vorkommende Initiale auf das System gedruckt ist. Bereits beim Widerdruck dieses ersten Bogens aber experimentiert Mewes damit, Platz für die Initiale frei zu lassen: einmal gibt er zu wenig Raum (2 x 0,3 cm auf A5^v); zweimal aber verwendet er bereits jene Lösung, die vom nächsten Bogen an der Standard bei Initialen sein wird: die Auslassung eines Teilstücks von 2,15 cm (A3^v und 6^r). Andersartige Einzüge finden sich in diesem zuerst gedruckten Stimmbuch noch nicht. Im Altus, dem nächsten Stimmbuch,³⁸ probiert Mewes verschiedenartige Einzüge (v.a. im Zusammenhang mit den notwendigen Stimmbezeichnungen für die bis zu siebenstimmige *Missa Sub tuum presidium*) aus (z.B. auf Aa4^v, und Aa5^r). Ein Experiment lässt er nach kurzer Zeit wieder fallen: Auf dem dritten und vierten Bogen des Altus (und zwar auf Bb1^r, Bb7^r, Bb4^v und Bb6^r)

³⁷ Nur in seinem ersten Druck, dem *Odhecaton*, benutzte Petrucci als erste Zeile jeder Versoseite ein kürzeres System, damit die Initiale nicht über den Notenlinien stünde (vgl. Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 148; eine Abbildung u.a. in Iain Fenlon [Hg.], *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale*, Venedig 2001, 71). In seinen weiteren Publikationen nahm er davon wieder Abstand. Unterschiedlich große Einrückungen wie in den *Concentus harmonici* finden sich bei Petrucci nirgendwo.

³⁸ Die Reihenfolge, in der die Stimmbücher gedruckt wurden, lässt sich anhand der Verschleißstadien der holzgeschnitzten Initialen bestimmen (vgl. dazu Lodes, wie Anm. 2).

verkürzt er jeweils das Notensystem, wenn die Noten nicht die ganze Zeile ausfüllen, tut dies aber in den späteren Lagen und Stimmbüchern nie mehr wieder. Die kleine Einrückung am Beginn von Binnensätzen um 0,6 cm (vgl. S. 93) hat er im übrigen noch nicht etabliert: Sie begegnet erst im Bassus und Discantus, den beiden zuletzt gedruckten Stimmbüchern.

Indem Mewes sich dazu entschied, seine Notensysteme aus Teilstücken zusammenzusetzen und die damit verbundenen Möglichkeiten allmählich mehr und mehr erkundete, nahm er sich ganz sicher nicht Petruccis Drucke zum Vorbild. Möglicherweise schaute er sich das Verfahren aber aus den Choraldrucken ab: Das Herstellen der Systeme mit einzelnen gegossenen Typenstücken war hier eines von mehreren etablierten Verfahren,³⁹ das zahlreiche Drucker quer durch Europa anwendeten.⁴⁰ Wie aus Abb. 5 deutlich wird, bestehen im Schriftbild durchaus Ähnlichkeiten zwischen einem – freilich großformatigeren – Choraldruck und den *Concentus harmonici*: Sie reichen von den aus Einzelstücken zusammengesetzten Notenzeilen über den ausgesparten Platz für Initiale und Rubrik bis hin zur oberen Randleiste mit Stückangabe, wie sie sich in den *Concentus harmonici* ab der Lage Cc des Altus sowie im gesamten Bassus und im Discantus auf jeder recto-Seite findet.

b) Ligaturen

Oben habe ich bereits darauf hingewiesen, daß sich Mewes' *Concentus harmonici* von Petruccis Drucken grundlegend darin unterscheiden, daß sämtliche Arten von Ligaturen wiedergegeben sind, während Petrucci nur unkolorierte Binariae druckt und ihm selbst hier, wie Thomas Noblitt zeigen konnte, nicht alle Formen in allen Intervallen als Typen zur Verfügung standen.⁴¹ Mewes meistert also eine technische Schwierigkeit, die Petrucci offensichtlich von

³⁹ Neben dem Verfahren, mehrere gegossene Teilstücke aneinanderzusetzen, gibt es 2.) auch die Möglichkeit, eine einzige (gegossene) Type – entweder für nur eine Linie oder für alle vier – zu verwenden, die über die gesamte Spalten- bzw. Seitenbreite reicht (im Mensuralnotendruck: Petrucci), oder 3.) die Notenzeilen (entweder einzeln oder paarweise) mit einem dünnen Metallstreifen zu drucken – ein Verfahren, das aber nach 1491 nicht mehr nachzuweisen ist, also im Mensuralnotendruck keine Rolle mehr spielt, schließlich 4.) auch die – für Mensuralmusik im Typendruck ebenfalls vernachlässigbare – Möglichkeit des Holzschnitts. Vgl. dazu Meyer-Baer, *Liturgical music incunabula*, xxv f. und xxxviii sowie Duggan, *Italian music incunabula*, 49–64.

⁴⁰ So etwa unter den Inkunabeldruckern: Pruess in Straßburg; Ratdolt in Augsburg; Stuchs sowie die Fratres Eremiti in Nürnberg; Pfeyl in Bamberg; Drach in Speyer; Arrivabene, Girardengus, Hamman, Paep, Sessa, Spira in Venedig; Pachel in Mailand; Alexander, Gering, Higman, Hodian, Hopyl, Le Blanc, Le Rouge, Maynial, Morand, Rembolt in Paris; Boninis, Sachon in Lyon; Morin, Olivier, Regnault in Rouen; Luschner in Montserrat; Pynson in London. Die Basler Liturgica-Drucker Kilchen, Kollicker, Richel und Wenssler der 1480er Jahre druckten die Systeme aber mit anderen Verfahren (Zusammenstellung nach Meyer-Baer, *Liturgical music incunabula*, passim). – Die späteren Choraldrucke sind diesbezüglich noch nicht umfassend untersucht worden.

⁴¹ So fehlten etwa Binariae mit punktierter erster Note ebenso wie diagonale Formen für größere Intervalle; vgl. Noblitt, „Textual criticism“, 211.

Abb. 5: *Agenda für Passau*, Venedig: Haman Herzog aus Landau 1498.

Ordo

Sequit ordo
ad sepeliēdū
mortuoz: siue
Abuenite sancti ex regemortuoz
dei occurrite angeli domini
suscipientes animā eius offerentes eā in
In cōspectual nissi mi x̄ Suscipi
arte christus qui vocauit te in
synu abrae ange lū dedū cant te. In

Abbildung nach Raphael Molitor, *Deutsche Choral-Wiegendrucke. Ein Beitrag zur Geschichte des Chorals und des Notendruckes in Deutschland*, Regensburg u.a. 1904; Nachdruck Hildesheim 1982, Tafel XVIII.

vornherein als so aufwendig erschien, daß er einen alternativen Weg beschritt und längere und kolorierte Ligaturen der Vorlagen auflöste.

Wie geht aber Mewes dabei vor? Ganz einfach: Auch er schafft sich nicht gegossene Typen für die zahllosen Ligaturen jeder Länge, jedes Intervalls, jeder Form und Kolorierung an. Vielmehr setzt er sie aus Einzeltypen zusammen (siehe Beispiele in Abb. 3, erstes und drittes System; Abb. 4b in allen Systemen; Abb. 7, erstes System).⁴² Dies freilich ist die naheliegendste Möglichkeit, will man die Ligaturen bildgetreu im Druck übernehmen. Auch sie kennt

⁴² Boorman (*Petrucchi at Fossombrone*, 95) erwähnt, daß auch Petrucci in Einzelfällen Ligaturen aus einzelnen Typen zusammensetzte: Aus dem Kontext scheint jedoch hervorzugehen, daß dies nur in späteren Drucken vorkommt. Ich kenne jedenfalls aus den frühen Drucken kein Beispiel dafür.

man bereits aus dem Druck von *Liturgica*. Mary Kay Duggan beschreibt das entsprechende Vorgehen etwa aus der Offizin der Brüder Moilli in Parma: Sie hatten ihre Typen so gestaltet, daß sie ganz eng aneinander (sowie teils auch ineinander) gefügt werden konnten, wodurch sich Neumen und Ligaturen kreieren ließen, die der handschriftlichen Gestaltung täuschend ähnlich sahen (vgl. Abb. 6).⁴³ Im Unterschied dazu war der Pionier des Choraldrucks, Ulrich Hahn, in seinem *Missale Romanum* von 1476 noch gezwungen gewesen, über einer Silbe stehende Neumen in einzelne Teile aufzubrechen, damit er sie mit den ihm verfügbaren Typen drucken konnte.⁴⁴

Abb. 6: *Graduale*, Parma: Damiano und Bernardo Moilli, 10 IV 1477, fol. xiii, Ausschnitt (Chiesa SS. Incoronata, Lodi);



Abb. nach M. K. Duggan, *Italian music incunabula*, Einbanddeckel.

Ob Mewes in der Tat die Anleihe zur fast fugenlosen Kombination der Einzeltypen aus Moillis oder einem ähnlichen Choraldruck nahm, oder ob er die Idee eigenständig entwickelte, lässt sich heute freilich nicht mehr eruieren. In jedem Fall stehen wir vor einer bemerkenswerten historischen Parallele: Petruccis Vorgehen gleicht jenem des ersten namentlich bekannten Druckers von liturgischer Einstimmigkeit mit Typen, Ulrich Hahn,⁴⁵ der die Komplexität der handschriftlichen Notation vereinfachte und keine Sonderzeichen mittels aneinanderstoßender oder ineinandergreifender Notentypen fertigte. Und wie die Brüder Moilli wenig später ein anderes Ideal entwickelten und Neumen und Ligaturen möglichst getreu der Handschrift nachempfinden wollten, dafür

⁴³ Duggan, *Italian music incunabula*, 90: „The wish to make music printed with metal type resemble manuscript notation was also responsible for the high number of abutting and kerned types that could be joined together to create complex neumes.“

⁴⁴ Ebda., 83 f. und 90; dort auch Abbildungen.

⁴⁵ Hahns *Missale Romanum* (1476) ist nach dem *Graduale* eines unbekanntenen Druckers von ca. 1473 der früheste Choraldruck überhaupt.

auch entsprechend randständige und unterschrittene Typen gießen ließen, so ging auch der zweite Drucker von Mensuralmusik mit beweglichen Typen, Gregor Mewes, vor. Den eher ökonomisch operierenden „Erfindern“ folgen also in der Geschichte des Musikdrucks von Ein- und Mehrstimmigkeit jeweils Drucker, die einen hohen Aufwand nicht scheuen, um die handschriftlichen Vorlagen bestmöglich nachzuahmen.

c) Druckverfahren

Essentiell für den frühen Notendruck ist das Mehrfachdruckverfahren: Da die Noten naturgemäß auf und über den Notenlinien zu stehen kommen müssen, ist es unabdingbar, daß Noten und Notenlinien in zwei verschiedenen Arbeitsschritten gefertigt werden.

Petrucchi arbeitete zunächst im Dreifachdruckverfahren und stellte je getrennt die Notenzeilen, den Text und die Noten her. Später – erstmals wohl im Jahre 1503 – vereinfachte er das Vorgehen, indem er den Text gemeinsam mit den Notenzeilen druckte.⁴⁶

Was machte der Basler? Selbstredend sind auch bei ihm der Druck der Notenlinien und der der Noten zwei getrennte Vorgänge. – Und der Text? Hier gilt es, zunächst festzuhalten, daß Mewes den Text offensichtlich nicht zusammen mit den Notenlinien druckte: An vielen Stellen überschneiden sich nämlich Text und Notenlinien – so etwa bei der verbalen Benennung eines neuen Messteils (z.B. „Qui tollis“, siehe Abb. 4b, zweites System), bei den Stimmbenennungen (z.B. „Secundus discantus“, Discantus a4^v – ohne Abb.), bei der Anweisung, die vorliegende Stimme habe im folgenden Teil zu schweigen (z.B. „Pleni sunt celi tacet“ bzw. „Benedictus tacet“, siehe Abb. 3), der Wiederholung eines Teils (z.B. „Osanna ut supra“, siehe ebda.) oder schließlich beim Hinweis auf die folgende Messe („z.B. „Sequitur missa alia...“, Discantus, a6^r – ohne Abb.). Hat Mewes mithin – entsprechend Petrucci bis zum Jahr 1503 – im Tripeldruckverfahren gearbeitet, also Notenzeilen, Text und Noten in drei getrennten Arbeitsschritten gefertigt? Oder sollte er ein von Petrucci unabhängiges Doppeldruckverfahren etabliert und in einem Schritt nur die Notenzeilen, in einem anderen aber Text und Musik gemeinsam gedruckt haben?

Daß Petrucci den Text sicherlich nie zusammen mit den Noten druckte, läßt sich vor allem daran ersehen, daß es in all seinen Drucken gelegentlich zu Überschneidungen zwischen Notenhälsen und Buchstaben kommt.⁴⁷ Entsprechendes findet sich nirgendwo in Mewes' Druck. Im Gegenteil: Es fällt auf, daß an Stellen, an denen einmal ein Notenhals in eine Textzeile hineinragt, der Text um diesen herumgruppiert wurde; meist, indem die Buchstaben etwas auseinandergezogen (vgl. z.B. Abb. 4b, 2. System: „semper virgo“⁴⁸) oder horizontal verschoben (z.B. Abb. 4a, 2. System: „se=“ erst unter dem Custos),

⁴⁶ Vgl. dazu Boorman, *Petrucchi at Fossombrone*, 89; ders., Art. „Petrucchi, Ottaviano“, in *The New Grove* 19 (2. Ausg. 2001), 519.

⁴⁷ Vgl. dazu Boorman, *Petrucchi at Fossombrone*, 89.

⁴⁸ Weitere Beispiele z.B. Discantus b8^v; Altus Cc2^r.

seltener auch vertikal verrutscht sind (vgl. ebda., 3. System: „no“ zu hoch, über dem Notenhals der unteren Zeile). Manche Seiten vermitteln daher geradezu den Eindruck einer kunstvollen Ineinanderschachtelung von Notenhälsen und Textpartikeln (besonders eindrucksvoll ist etwa die Platzierung des „de“ teils über, teils zwischen drei Notenhälsen auf B3^r im Tenor, erstes System, oder die Spreizung des Wortes „in“ durch einen aufragenden Notenhals auf B1^r; ohne Abb.). Diese Art der Textverteilung ist ein eindeutiges Indiz dafür, daß der Text gemeinsam mit den Noten gesetzt wurde.

Mit Hilfe eines Vergleichs der beiden erhaltenen Exemplare des Altus in Basel und Heilbronn lässt sich sogar noch ein zusätzlicher, unabhängiger Beweis für diese Vorgehensweise gewinnen: In diesem Zusammenhang interessieren insbesondere jene Seiten, auf denen es beim Mehrdruckverfahren zu einer leichten Verschiebung von Noten und Notenlinien gekommen ist. Hier können wir von dem drucktechnischen Manko profitieren, daß es Mewes im Vergleich zu Petrucci offensichtlich weniger gut gelang, das Blatt beim nächsten Druckvorgang genau zu positionieren:⁴⁹ So etwa sitzen auf Aa7^v im Heilbronner Altus-Exemplar die Notenzeichen deutlich zu tief auf den Zeilen, was sogar Leseprobleme verursacht (vgl. Abb. 7). Beim Vergleich dieser Seite in den beiden Exemplaren ist deutlich zu erkennen, daß sich nicht nur die Noten, sondern analog auch der Messetext im Verhältnis zu den Notenzeilen verschiebt: Steht er im Basler Exemplar eindeutig näher am oberen System, ist er im Heilbronner jeweils weiter zur Mitte – also wie die Noten weiter nach unten – gerutscht. Diese Verschiebung zeigt sich im übrigen auch gegenüber den – mit einem zusätzlichen Typenstück hergestellten – Hilfslinien, die also zusammen mit dem Fünfliniensystem gedruckt wurden (vgl. z.B. das jeweils zweite System in Abb. 7: Der Abstand zwischen der Hilfslinie und der obersten Linie des Systems ist in beiden Exemplaren konstant). Sie ist besonders deutlich zu sehen, wenn die Seiten unterschiedlich in der Horizontalen ausgerichtet sind, wie etwa auf Cc1^r des Altus (siehe Abb. 8): Die Notenzeichen stehen hier im Heilbronner Exemplar gegenüber den Systemen weiter links und zudem etwas tiefer als im Basler. (Dies lässt sich besonders deutlich an den Zeilenanfängen und -enden erkennen.) Insbesondere verschieben sich aber auch die Hilfslinien gegenüber den Noten. Und schließlich belegen auch Überschneidungen zwischen Hilfslinien und Buchstaben, daß diese Zeichen in unterschiedlichen Druckvorgängen hergestellt wurden (vgl. z.B. Abb. 8, drittes System: im Basler Exemplar ragt die Hilfslinie von der Länge 2,1 cm deutlich in das Schluß-„s“ hinein⁵⁰).

⁴⁹ Für die genaue Platzierung des Papiers beim zweiten (und dritten) Druckvorgang brauchten nur die vier durch Fixiernadeln entstandenen kleinen Löcher im Bogen wieder an der gleichen Stelle angelegt zu werden (vgl. dazu Boorman, *Petrucchi at Fossombrone*, 89 f.). Petruccis Drucke weisen kaum schlecht ausgerichtete Seiten auf, Mewes' Stimmbücher demgegenüber einige (vgl. etwa Abb. 7, Heilbronner Exemplar): Er scheint mit der Ausrichtung noch etwas Probleme gehabt oder missratene Seiten weniger gründlich aussortiert zu haben.

⁵⁰ Die folgende kleine Lücke in der Hilfslinie ist – wie der Vergleich mit dem Heilbronner Exemplar zeigt – nicht mangelnder Betintung, sondern einem Verschleiß der Type zuzuschreiben.

Abb. 7a und b: *Concentus harmonici*, Basel: Mewes [1507], Altus, Aa7^v, Exemplare Basel (a) und Heilbronn (b).

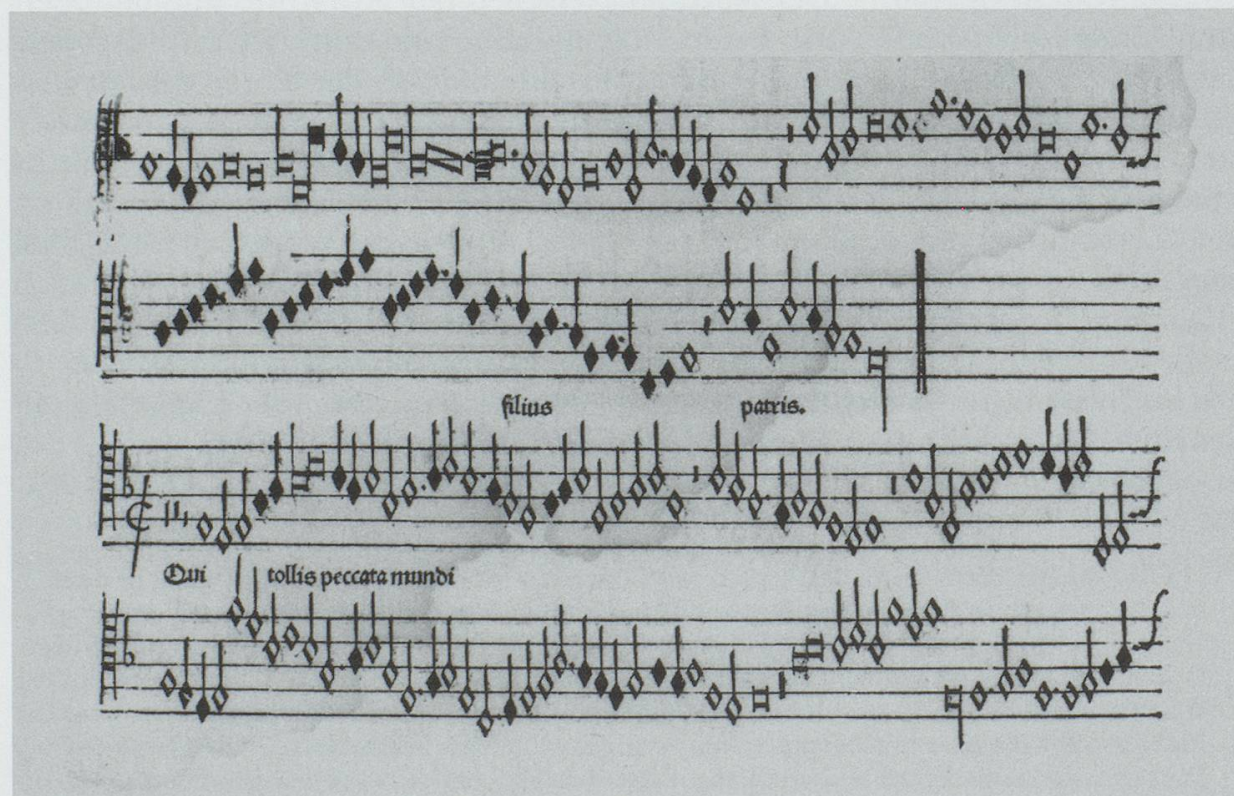
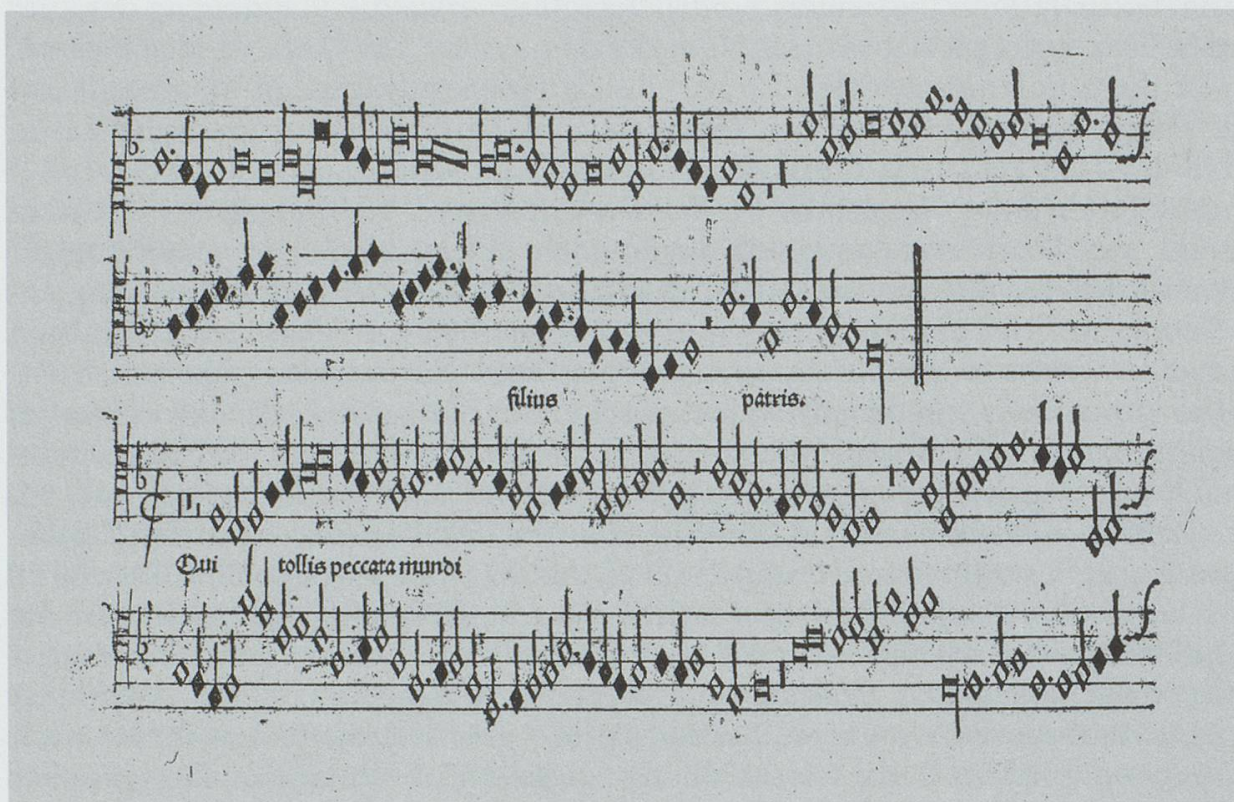
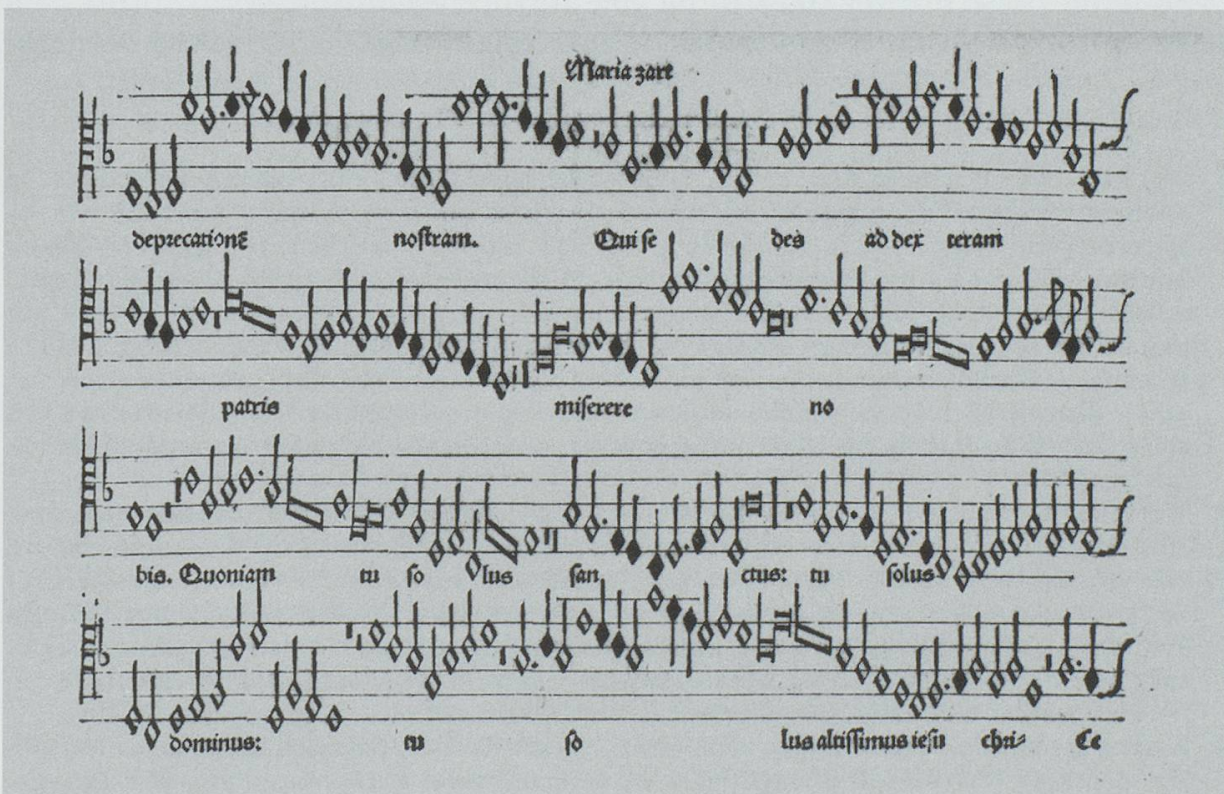
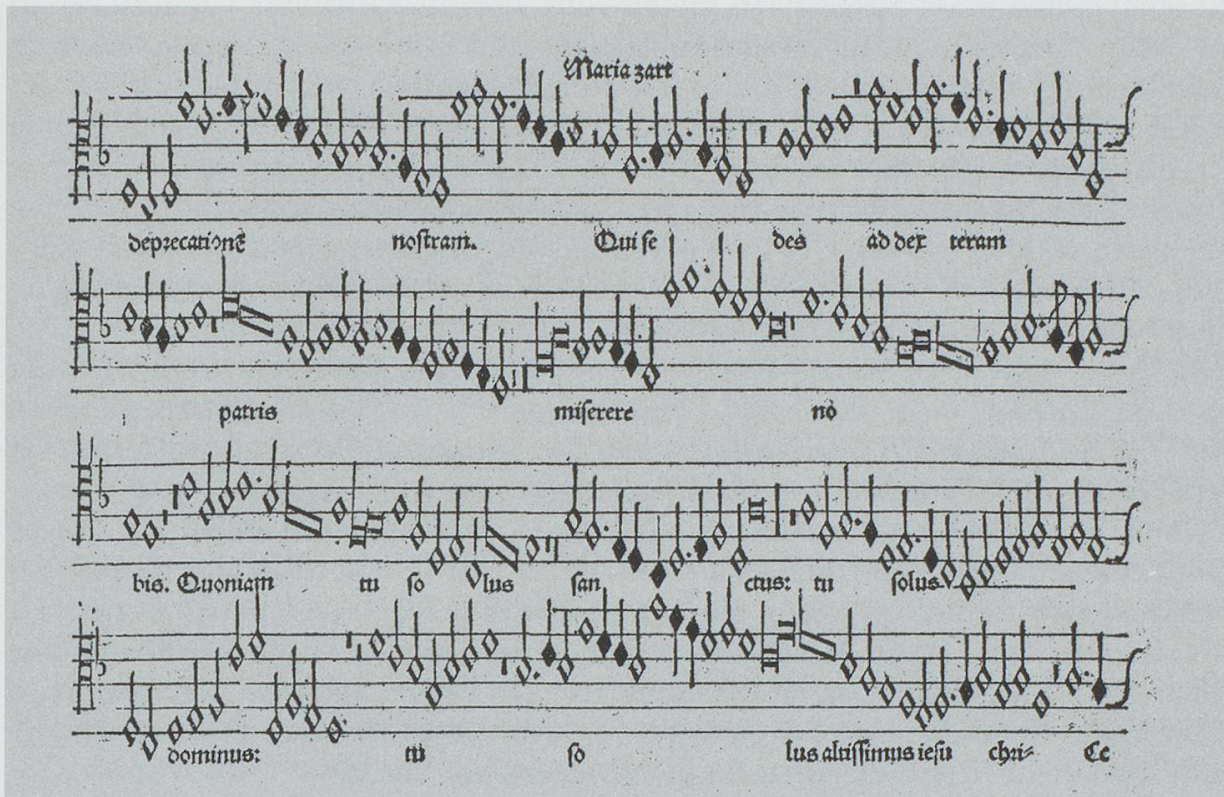


Abb. 8a und b: *Concentus harmonici*, Basel: Mewes [1507], Altus, Cc1^r, Exemplare Basel (a) und Heilbronn (b).



Wann wurden die restlichen Elemente auf den Seiten der *Concentus harmonici* gedruckt? Die Initialen hat Mewes gemeinsam mit dem Text und der Musik eingesetzt: Zwar wurde für sie üblicherweise durch Einrückung des Notensystems Platz ausgespart, gleichwohl kommt es immer wieder einmal zu einer Überschneidung zwischen Initiale und System, was den getrennten Arbeitsgang voraussetzt (vgl. z.B., wie sich in Abb. 4c die Initiale „K“ in der zweiten Zeile mit dem darüber liegenden Notensystem überlappt). Im gleichen Arbeitsgang wurde auch der Text in den Kopfzeilen – gemeint sind die Komponisten- bzw. Messenangaben – mit gedruckt: Die Buchstaben sind auf manchen Seiten auffallend um die an diesen Stellen weit hinausragenden Noten herum gruppiert,⁵¹ zudem verschiebt sich der Randleistentext bei schlecht justierten Seiten der beiden Altus-Exemplare gemeinsam mit dem restlichen Text und den Noten gegenüber den Notensystemen; letzteres gilt auch für die (in der rechten unteren Ecke der recto-Seiten angebrachten) Signaturen (vgl. dazu Abb. 8: die Randleiste „Maria zart“ und die Signatur „Cc“ sind in Heilbronn wie Noten und Text leicht nach links unten verschoben).⁵²

Mewes druckte also eindeutig in zwei Arbeitsgängen. Dabei ist „sein“ Doppeldruckverfahren ganz anders als jenes von Petrucci: Während der Venezianer in einem Durchgang Notensysteme plus Text, in einem zweiten die Musik druckte, stellte Mewes in einem Durchgang nur die Notensysteme (incl. Hilfslinien) her, in einem anderen alle Notenzeichen, den gesamten Text (incl. Randleiste und Signaturen) sowie die Initialen.⁵³ Petrucci diente ihm also auch in dieser Hinsicht sicher nicht als Vorbild.

Petruccis Entscheidung, den Text nicht zusammen mit den Noten zu drucken, könnte, wie Stanley Boorman erwägt, technisch begründet sein: „The letter-press printer likes to be able to treat each line in his forme as a separate unit, so that it can be set with straight edges and locked securely

⁵¹ Hier nur einige Beispiele: Auf Ee6^r im Altus ist der sonst immer eng zusammengeschriebene Komponistennamen „Ja. Obrecht“ auseinandergezogen, um zwei in diese Textzeile hineinragenden Notenhälsen Platz zu machen; auf Dd2^v ist der Name aus dem gleichen Grund deutlich weiter nach links gerückt als sonst; Discantus: auf b5^v ist ein Notenhals genau zwischen zwei Buchstaben des Komponistennamens eingepasst, die zu diesem Zwecke mit weitem Zwischenraum gesetzt wurden; die beiden danebenstehenden, etwas kürzeren Hälse drücken die Buchstaben zudem etwas nach oben; auf b4^r ist der Messtitel „Fortuna desperata“ weiter denn je nach links verschoben, da rechts wegen aufragender Notenhälse kein Platz mehr wäre; auf d6^v steht der Namenszug gerade zwischen zwei Notenhälsen; ähnlich „Maria zart“ auf c6^r.

⁵² Mag auch die genaue Position der Signatur mit bloßem Auge nur schwer zu beurteilen sein, läßt sie sich doch mithilfe einer transparenten Folie (mit der man die Seiten aus beiden Exemplaren übereinander legen kann) ganz zweifelsfrei bestimmen. – Weitere Beispiele für Verschiebungen der Signaturen gegenüber dem Notensystem finden sich auf den Blättern Bb4^r, Cc3^r, Cc5^r, Ee2^r. (Im Falle von Ee2^r ist die Numerierung „ij“ im Heilbronner Exemplar nach unten – im Unterschied zum Notensystem aber nicht gleichzeitig auch horizontal – verrutscht: Sie war offensichtlich nicht fest in der Druckform verankert; vgl. dazu S. 109).

⁵³ Welche der beiden Arbeitsgänge zuerst durchgeführt wurden, läßt sich kaum mehr feststellen: Boorman (*Petrucci at Fossombrone*, 91 f.) nennt zwei Hinweise darauf, daß Petrucci wahrscheinlich zuerst die Notenzeilen incl. Text und erst als zweites die Musik druckte.

into the forme to withstand the pressures of the press. With tails continually intruding on the line of type and spaces reserved for the text, this would be impossible, and thus there would be a greater danger of type moving during the printing.“⁵⁴ Mewes' *Concentus harmonici* machen zwar deutlich, daß das Drucken mit wechselweise ineinandergreifenden Zeilen durchaus realisierbar ist. Gleichwohl zeigen sich in den *Concentus harmonici* so manche punktuelle Verschiebungen im Text (vgl. dazu u. a. Fußnote 51), die möglicherweise gerade auf diese technische Unzulänglichkeit zurückzuführen sind.

Warum sich Mewes für diese technisch nicht ganz unproblematische Lösung entschied, lässt sich nicht mehr eindeutig eruieren. Auffallend ist aber, daß sein Verfahren jenem beim Drucken von Liturgica mit Musik ähnelt: Hier war es üblich, den Text zusammen mit den Noten zu drucken, während die Notenzeilen zusammen mit Initialen und Rubriken in einem anderen Arbeitsgang hergestellt wurden.⁵⁵ Das gemeinsame Drucken von Noten und Text ist bei einstimmiger, nicht mensural notierter Musik insofern gut möglich, als die Noten wenig ausgeprägte Ober- und Unterlängen aufweisen und daher kaum die Gefahr einer Überschneidung von Noten- und Textebene besteht. Da häufig die Notenzeilen (incl. Rubriken und Initialen) in rot, alle anderen Elemente aber in schwarz erscheinen sollten, liegt das genannte Druckverfahren auf der Hand.

Insgesamt zeigt sich also, daß Mewes in den drei kritischen Punkten des Notendrucks – dem Drucken der Notenlinien, der Gestaltung der Ligaturen und dem Verfahren selbst – keineswegs in Petruccis Fußstapfen trat, vielmehr offensichtlich an Standards anknüpfte, die im Druck des einstimmigen Chorals etabliert waren: Sowohl das Zusammensetzen der Notensysteme aus Einzelstücken, wie auch das Kombinieren von einzelnen Noten-Typen zu Ligaturen und das spezifische Doppeldruckverfahren (Notensysteme in einem Durchgang, Text und Musik in einem anderen) sind dort wohlbekannt. Die Basler Choraldrucke scheinen aber für Mewes keine eigentliche Vorbildfunktion gehabt zu haben: Ihre bedeutsame frühe Tradition war in den 90er Jahren fast gänzlich abgerissen;⁵⁶ Liturgica mit Noten in größerer Zahl erschienen in Basel erst wieder ab dem Jahr 1509 in der Offizin des Jacob Wolff von Pforzheim, also nach Mewes' *Concentus harmonici*.

⁵⁴ Boorman, *Petrucchi at Fossombrone*, 24.

⁵⁵ Meyer-Baer, *Liturgical music incunabula*, xxv; doch weist die Autorin gleichzeitig darauf hin, daß bisweilen auch Dreifachdruck (Text – Notenzeilen – Noten) begegnet.

⁵⁶ Einen hilfreichen Überblick über die Basler Liturgica gibt Edgar Refardt, „Die Basler Choral-Inkunabeln“, *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1924) 118–137; Arnold Pfister sieht sogar im *Missale Basiliense* von Bernhard Richel, das ihm zufolge vor oder mit 1481 anzusetzen ist, den frühesten Druck im Doppeldruckverfahren nördlich der Alpen (Pfister, „Vom frühesten Musikdruck in der Schweiz“, in: *Festschrift Gustav Binz zum 70.*, Basel 1935, 160–178); vgl. auch Kathi Meyer, „Der Musikdruck in den liturgischen Inkunabeln von Wenßler und Kilchen“, *Gutenberg-Jahrbuch* 1935, S. 117–126; vgl. auch neuerdings Pierre L. Van der Haegen, *Basler Wiegendrucke. Verzeichnis der in Basel gedruckten Inkunabeln mit ausführlicher Beschreibung der in der Universitätsbibliothek Basel vorhandenen Exemplare*, Basel 1998 (Schriften der Universitätsbibliothek Basel 1).

Mewes' von Petrucci unabhängiger Weg der technischen Realisierung blieb bemerkenswerterweise nicht singulär: Auch Erhard Oeglin setzte in seinen Mensuralmusikdrucken (*Melopoiaë sive harmoniaë*, Augsburg 1507; Liederbuch von 1512) Notensysteme aus Teilstücken zusammen und ergänzte sie mit separat anzubringenden Hilfslinien gleicher Länge.⁵⁷ Er kombinierte Ligaturen – die bei seinem Repertoire freilich viel seltener vorkommen – aus Einzeltypen.⁵⁸ Und er bediente sich der Mewesschen Art des Doppeldruckverfahrens, druckte also die Notensysteme und Hilfslinien separat von allen Symbolen (Noten, Text, Signaturen, Initialen) in einem anderen Arbeitsgang.⁵⁹ Ob er in all dem Mewes folgte oder eigenständig eine vergleichbare Methode etablierte, sei dahingestellt. Festzuhalten bleibt, daß die zwei frühesten deutschen Drucker von mehrstimmiger Musik mit Typen in technischer Hinsicht keineswegs einfach Petrucci nachfolgten, sondern daß sie unabhängig von diesem ein eigenes Verfahren entwickelten, das sie zumindest zum Teil dem Druck einstimmiger Musik entlehnen konnten. Der Einfluss des Italieners auf die Geschichte des frühen Musikdrucks ist also auch in technischer Hinsicht begrenzter als gemeinhin angenommen.

Schluss

Am Beginn stand die Frage, ob die *Misse obreht* bzw. ein anderer Individualdruck von Petrucci dem Basler Drucker Gregor Mewes als konkretes Vorbild für seine *Concentus harmonici* gedient haben könnte. Es zeigt sich, daß Mewes seinen ersten Mensuralnotendruck in allen äußeren Details und in technischer Hinsicht so unterschiedlich von Petrucci gestaltete, daß nicht nur auszuschließen ist, daß er von Petrucci gelernt hat, sondern daß man auch ausschließen möchte, er habe jemals einen von Petruccis Drucken in Händen gehalten.

⁵⁷ Anders hingegen Peter Schöffler (Liederbuch, Mainz 1513) sowie Grimm und Wirsung (*Liber selectarum cantionum*, Augsburg 1520): Ersterer scheint – wie Petrucci – mit durchgehenden Linien gearbeitet zu haben; letztere erreichen das nicht-durchrastrierte Seitenbild dadurch, daß sie Teile der Systeme beim Drucken abkleben (also blind drucken lassen).

⁵⁸ Einmal bereits in den *Melopoiaë* – vgl. Tenor von Nr. 22, „Floreat in studiis“ –, mehrfach in seinem Liederbuch von 1512.

⁵⁹ Wie in den *Concentus harmonici* (und anders als in Petruccis Drucken) gibt es in den *Melopoiaë* und im Liederbuch keine Stelle, an der sich Text und Notensymbole überlappen. Darüber hinaus ist der Text im Liederbuch konsequent um hereinragende Notensymbole herum gruppiert, entweder, indem er nach oben oder unten (z.B. Discantus: Nr. 45, 4. System; Nr. 47, 6. System; Altus: Nr. 45, 1. System; Discantus: Nr. 15; Altus: Nr. 28; Nr. 31; Nr. 33; Nr. 37) verschoben wurde. Vor allem aber belegt ein Vergleich von schlecht ausgerichteten Seiten in verschiedenen Exemplaren das beschriebene Druckverfahren ohne jeden Zweifel (z.B. *Melopoiaë*: fol 6^v und 10^r in den Exemplaren der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Musiksammlung, S.A.76.A.3, und der Bayerischen Staatsbibliothek München, Abteilung für Handschriften und Seltene Drucke, Rar. 291; Liederbuch c3^v, c4^r, bbl^r und bb5^r in den einzig zweifach erhaltenen Stimmbüchern Discantus und Altus, S.A.78.F.26 und Rar. 27 der genannten Sammlungen).

Wie aber erklären sich dann die – trotz unterschiedlicher Umsetzung – auffallenden, eingangs erwähnten Parallelen zwischen Mewes' *Concentus harmonici* und Petruccis Individualdrucken: Stimmbuchaufzeichnung – Querformat – Messen eines einzigen Komponisten? Hier wäre etwa daran zu denken, daß eine mit Petruccis Individualdrucken vertraute Persönlichkeit Mewes den Auftrag zu einem entsprechenden Stimmbuch-Set gegeben, dem Drucker aber die konkrete Umsetzung überlassen haben könnte. Noch wahrscheinlicher aber scheint es mir, daß die drei genannten Aspekte nicht einmal mittelbar auf Petruccis Drucke zurückzuführen sind, vielmehr – vergleichbar der äußeren Gestaltung – auf handschriftliche Vorlagen: Bekanntlich deutet vieles daraufhin, daß Stimmbücher (im Hoch- oder Querformat) im 15. Jahrhundert weit verbreiteter waren als es die heutige Überlieferung vermuten läßt,⁶⁰ wobei sich das Phänomen besonders deutlich im deutschsprachigen Raum abzeichnet.⁶¹ So wäre es gut vorstellbar, daß es die fragliche Überlieferungsart – handschriftliche Stimmbücher im Querformat mit Werken nur eines Komponisten – schon vor Petrucci gab, daß diese heute nur nicht mehr dokumentiert ist, Mewes aber mit Selbstverständlichkeit daran anknüpfen konnte.

In jedem Fall war der Basler Drucker – wie die voranstehenden Untersuchungen zeigen konnten – bestrebt, die Eigenheiten einer handschriftlichen Vorlage geradezu bildgetreu in seinem Druck zu realisieren. Dafür entwickelte er – wohl in Anlehnung an bewährte Praktiken aus dem Choraldruck – eigenständig und unabhängig von Petrucci die technischen Möglichkeiten. So entstanden die beiden frühen Drucke mit Messen von Jacob Obrecht nicht nur an verschiedenen Orten bei verschiedenen Druckern: Verschieden waren auch die gestalterischen Vorstellungen und die Art der technischen Umsetzung.

⁶⁰ Vgl. Ludwig Finscher und Jessie Ann Owens, Art. „Stimmbuch“, *MGG. Sachteil 8* (2. Ausgabe 1998) Sp. 1765–1775, bes. Sp. 1768.

⁶¹ Ebda., Sp. 1767, 1769ff. und 1774.

The Board of Education has the honor to acknowledge the receipt of the report of the Superintendent of Schools, Mr. J. H. [Name], for the year ending June 30, 1912. The report is a most interesting and valuable one, and it is gratifying to find that the schools have made such progress during the year. The Board is particularly pleased to note the increase in the number of pupils, and the improvement in the quality of the work. The Board is confident that the schools will continue to make progress in the future, and it is sure that the Superintendent will continue to do his best to improve the schools.

The Board is also pleased to note the success of the various school organizations, such as the Parent-Teacher Associations, and the various clubs and societies. These organizations have done much to improve the schools, and to make the schools more interesting and enjoyable for the pupils. The Board is confident that these organizations will continue to do their best in the future, and it is sure that they will continue to make progress in the future.

The Board is also pleased to note the success of the various school projects, such as the school gardens, and the various school exhibits. These projects have done much to improve the schools, and to make the schools more interesting and enjoyable for the pupils. The Board is confident that these projects will continue to do their best in the future, and it is sure that they will continue to make progress in the future.

The Board is also pleased to note the success of the various school activities, such as the school plays, and the various school sports. These activities have done much to improve the schools, and to make the schools more interesting and enjoyable for the pupils. The Board is confident that these activities will continue to do their best in the future, and it is sure that they will continue to make progress in the future.

The Board is also pleased to note the success of the various school committees, such as the School Board, and the various school committees. These committees have done much to improve the schools, and to make the schools more interesting and enjoyable for the pupils. The Board is confident that these committees will continue to do their best in the future, and it is sure that they will continue to make progress in the future.

The Board is also pleased to note the success of the various school programs, such as the school curriculum, and the various school programs. These programs have done much to improve the schools, and to make the schools more interesting and enjoyable for the pupils. The Board is confident that these programs will continue to do their best in the future, and it is sure that they will continue to make progress in the future.

The Board is also pleased to note the success of the various school efforts, such as the school efforts to improve the schools, and the various school efforts. These efforts have done much to improve the schools, and to make the schools more interesting and enjoyable for the pupils. The Board is confident that these efforts will continue to do their best in the future, and it is sure that they will continue to make progress in the future.

INSTRUMENTENSPIEL, INSTRUMENTALER STIL UND DIE INSTRUMENTALSÄTZE BEI PETRUCCI

VON LORENZ WELKER

Auf den folgenden Seiten möchte ich zwei Problemen nachgehen, die sich für mich bei der Beschäftigung mit Instrumentalmusik um 1500 ergaben. Das erste Problem betrifft die Frage, welche Kriterien überhaupt eine Identifizierung von Sätzen erlauben, die von Anfang an für die Ausführung durch Instrumente gedacht waren, die also genuine Instrumentalmusik darstellen. Dabei ist entscheidend, daß diese Frage nunmehr beantwortet werden muß, ohne daß ausschließlich auf das Kriterium der Textlosigkeit rekurriert wird und ohne daß in erster Linie stilistische Faktoren herangezogen werden. Aufzeichnung ohne Text ist für sich genommen kein zuverlässiges Kriterium zur Identifikation von Instrumentalsätzen, denn spätestens seit John Kmetz' Beobachtungen und Überlegungen zu Basler Handschriften des 16. Jahrhunderts muß damit gerechnet werden, daß Musik und Text unterschiedliche Wege der Überlieferung einschlagen können, daß in einer Quelle die Weise oder der Satz, in einer anderen hingegen der zugehörige Text zu finden ist.¹ Und die Suche nach stilistischen Faktoren, ohne zuvor unabhängig davon Instrumentalstücke sicher identifiziert zu haben, öffnet das Tor für logisch-argumentative Zirkel.² Erst wenn aufgrund von stilunabhängigen Merkmalen ein Repertoire von genuiner Instrumentalmusik feststeht, lassen sich daran Fragen nach einer spezifischen Stilistik klären. Auch die Wahl der Aufzeichnungsform – also insbesondere die Aufzeichnung in Tabulatur statt in Mensuralnotation – ist zur Lösung dieses Problems nur bedingt hilfreich, denn Tabulaturen für Tasteninstrumente und Lauten verweisen zwar auf die zu erwartende Art der Aufführung, nicht aber *per se* auf die ursprüngliche Zweckbestimmung der Sätze.

¹ Siehe die Argumentation in John Kmetz, „Singing texted songs from untexted songbooks: the evidence of the Basler Liederhandschriften“, in: Jean-Michel Vaccaro (Hg.), *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris 1995, 121–143. Hier findet sich auch eine generelle Erörterung des Problems der textlosen Chansonniers.

² Zahlreiche Arbeiten der letzten Jahrzehnte sind dem Problem einer Stilistik früher Instrumentalmusik nachgegangen: Lloyd Hibberd, „On ‚Instrumental style‘ in early melody“, in: *MQ* 39 (1946) 107–130; Dietrich Kämper, „Kriterien der Identifizierung instrumentaler Sätze in italienischen Chansonniers des frühen 16. Jahrhunderts“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez* (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 6), München 1981, 143–166; Louise Litterick, „On Italian instrumental ensemble music in the late fifteenth century“, in: Iain Fenlon (Hg.), *Music in medieval and early modern Europe*, Cambridge etc. 1981, 117–130; dies., „Vocal or instrumental? A methodology for ambiguous cases“, in: Jean-Michel Vaccaro, *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris 1995, 157–178; und neuerdings Ludwig Finscher in seinem Artikel „Instrumentalmusik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 4, Kassel etc. 1996, Sp. 873–911.

Das zweite Problem betrifft die Frage, warum sich in den Jahren um 1500 ein eigenständiger und rasch wachsender Bestand von genuiner Instrumentalmusik fest etablierte, obwohl doch eine unüberschaubare Menge von Vokalsätzen zur instrumentalen Ausführung bereitstand.³ Mit anderen Worten: Mangel an Repertoire hatten die Instrumentalisten des frühen 16. Jahrhunderts auch ohne eigenständige Instrumentalmusik beileibe nicht. Es ist also zu überlegen, was vor diesem Hintergrund die Beweggründe der Komponisten waren, neben Vokalmusik auch Instrumentalstücke zu schreiben, und was unter diesen Umständen die Instrumentalisten veranlasste, neben den Chansons und Motetten, die sie ohnehin im Repertoire hatten, auch noch eigenständige Instrumentalmusik ins Programm ihrer Auftritte zu nehmen.⁴

I. Identifikation von Instrumentalmusik in Handschriften und Drucken der Renaissance

Ein erster Schritt zur Lösung des Problems der Identifikation von Instrumentalmusik in den Quellen⁵ geht der Frage nach, auf welche Weise auf Musikstücke Bezug genommen wird, wie sie benannt wurden, wie auf sie verwiesen wird – in Überschriften, in theoretischen Texten und Inhaltsverzeichnissen.⁶ Vokalwerke wurden in aller Regel zunächst mit ihrem Incipit bezeichnet, und wenn dies nicht ausreichte, konnte weiter differenziert werden: über Gattungsangaben, über die Tonart oder über die Parodievorlage bei Mess-Sätzen. Bei Instrumentalstücken entfällt hingegen der Verweis auf ein Textincipit. Dafür finden sich für Tasteninstrumente und Lautenmusik Bezeichnungen nach Gattung und Tonart: Im *Buxheimer Orgelbuch* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3725, ca. 1470) etwa sind „Praeambula“ aufgezeichnet, „super C“, „super f“ oder „super G“,⁷ und mit dem ersten Lautenbuch des

³ „There is scarcely any vocal music at all that cannot be played on instruments and that was not so performed“, Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Cambridge (Mass.) and London 1965, 3.

⁴ Generell dazu: Howard Mayer Brown, Artikel „Instrumentalmusik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Friedrich Blume, Band 16, Kassel etc. 1976, Sp. 775–809, und ders., „Instrumental music“, in: Howard Mayer Brown, *Music in the Renaissance*. Prentice Hall History of Music Series. Englewood Cliffs 1976, 257–271. Zur Praxis der Bearbeitung von Vokalmusik durch professionelle Instrumentalisten in Italien siehe Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (Analecta musicologica Band 10), Köln, Wien 1970, 53f. (Giovanni Alvise in Venedig) und 115–117 (Benvenuto Cellini).

⁵ Vgl. auch hierzu die ausgewogenen Bemerkungen von Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 3: „Even with the distinction between instrumentally performed songs and originally instrumental pieces clearly in mind, it has not always been possible to make clear-cut decisions“.

⁶ Zu Inhaltsverzeichnissen von Musikhandschriften siehe neuerdings Laurenz Lütteken, „Wege zur Musik. Überlegungen zu Indices oberitalienischer Musikhandschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts“, in: Friedrich Lippmann (Hg.), *Studien zur italienischen Musikgeschichte 15*. Erster Teil (Analecta musicologica Band 30/I), Laaber 1998, 15–40.

⁷ Bertha Antonia Wallner (Hg.), *Das Buxheimer Orgelbuch*, 3 Bände (Das Erbe deutscher Musik, 37–39), Kassel etc. 1959.

Francesco Spinacino von 1507 hat sich auch das „Recercar“ als instrumentale Gattung etabliert⁸ – jedoch zunächst noch nicht in der Ensemblesmusik. Gattungsnamen wie „Fantasie“ und „Canzon“ sind in der Zeit um 1500 noch bestenfalls vereinzelt anzutreffen – so etwa bei jener „Canzon de pifari dicto El ferrarese“, die in Antonio Cornazanos *Libro dell'arte del danzare* (ca. 1465 nach Frederick Crane)⁹ als Beispiel für die Bassadanza erscheint, aufgezeichnet als einstimmiger Tenor in homorhythmischen Breven. Immerhin bietet das Beispiel der Bassadanza gleich mehrere Elemente mit Hinweischarakter, die für die Kennzeichnung von Instrumentalmusik relevant sind: Es enthält sowohl eine Angabe über die Gattung – „Canzon“ –, als auch einen Hinweis auf das ausführende Ensemble – pifari – und überdies einen „Namen“, mit dem das Stück benannt werden kann: „dicto“, und der ist „El ferrarese“, also eine Herkunftsbezeichnung.

Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht auch die Tanzmusik des späten 15. Jahrhunderts im französischen Sprachbereich: In Sammlungen von Basse danse-Tenores wie dem exquisit ausgestatteten Brüsseler Manuskript (Bibliothèque Royale, Ms. 9085)¹⁰ und dem Incunabulum von Michel Toulouze, *L'art et instruction de bien danser*, Paris ca. 1496,¹¹ die weitgehend das gleiche Repertoire überliefern, finden sich neben Chansonbearbeitungen wie „Je languis“ („Stüblein“ im Lochamer Liederbuch) und „Maitresse“ (Binchois' „L'ami de ma dame“), die über das Incipit auf die Chansonvorlage verweisen, auch Tenores mit adjektivischen Herkunftsbezeichnungen wie „La franchoise“, „La poitevine“, „La navaroise“ und „la portingaloise“, daneben aber auch Städtenamen wie „Alenchon“, „Barcelonne“, „Avignon“ und „Bayonne“, „Le grant Rouen“ und „Le petit Rouen“ und Landschafts- und Ländernamen, „Engoulesme“. Nur im Druck des Michel Toulouze aber nicht im Brüsseler Manuskript gibt es schließlich noch eine „Castille“, und zwar „la nouvele“. Dieser Tenor lässt sich auch mit dem italienischen Ländernamen „La spagna“ nachweisen, und unter diesem Namen wurde er weithin berühmt.¹²

Gelegentlich wird in den beiden Sammlungen von Basse danse-Tenores auch der Tanzcharakter thematisiert, und dementsprechend sind einige Tenores mit Bezeichnungen wie „La basse danse du roy“ oder „La danse de Cleves“ überschrieben. Herkunftsbezeichnungen im Zusammenhang mit Tanzmusik sind auch im deutschen Sprachbereich anzutreffen; so findet sich ein „Mantuanne[r]

⁸ Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 12 ff.

⁹ Frederick Crane, *Materials for the study of the fifteenth century Basse Danse*, Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies Vol. 16, Brooklyn 1968. Vgl. die Edition von Curzio Mazzi, „Il 'Libro dell'Arte del danzare' di Antonio Cornazano“, in: *La Bibliophilia* 17 (1915/16), 1–30.

¹⁰ Faksimile von Ernest Closson, *Le manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Bruxelles 1912.

¹¹ Faksimile von Victor Scholderer, *L'art et instruction de bien danser* (Michel Toulouze, Paris), London 1936.

¹² Einen Überblick über die Geschichte des Tenors gibt Otto Gombosi (Hg.), *Compositioni di messer Vincenzo Capirola*, Neuilly-sur-Seine 1955, XXXVI–LXIII.

dantz“ im *Augsburger Liederbuch*, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. 142a (Cim. 43)¹³ oder ein „Spaniyelischer hoff dantz“ in Judenkünigs Lautenbuch von 1523.¹⁴

Interessanter sind Herkunftsbezeichnungen, die nicht auf Tanzmusik verweisen, und das betrifft zwei Sätze des frühen 15. Jahrhunderts, die in deutschen Quellen überliefert sind und deswegen auch deutsche Herkunftsbezeichnungen tragen: „Portugaler“, eine zweimal Dufay zugeschriebene Ballade, die zunächst vielleicht textlos konzipiert war, später aber mit zwei verschiedenen lateinischen und einem französischen Text unterlegt wurde,¹⁵ und der anonyme, ausschließlich textlos überlieferte „Hollaner“ aus den von Martin Staehelin beschriebenen Münchner Fragmenten.¹⁶ Da für beide Sätze mit guten Gründen angenommen werden kann, daß sie deshalb einen Titel erhielten, weil sie wegen des Fehlens eines Textes nicht über ein Incipit identifiziert werden könnten, halte ich es für wahrscheinlich, daß beide für eine instrumentale Ausführung komponiert wurden.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden insbesondere in Handschriften des deutschen Sprachbereichs (etwa im *Glogauer Liederbuch*, Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Mus. ms. 40098) eine Reihe von textlosen Sätzen aufgezeichnet, die die Namen von Tier-„Schwänzen“ tragen oder mit ähnlichen Bezeichnungen überschrieben sind, deren Etymologie nach wie vor unklar ist: Pfauenschwanz, Rattenschwanz, Fuchsschwanz – letzterer in einer italienischen Quelle (Florenz, Biblioteca Centrale Nazionale, Ms. Banco Rari 229) korrekt als „coda di volpe“ übersetzt, in einer anderen (Sevilla, Biblioteca capitular y Colombina, Ms. 5-I-43, aus Neapel) als „Fuyh schwanz“ verballhornt –, dazu kommen ein Seidenschwanz, ein Bauernschwanz sowie eine Eselskrone und ein Kranichschnabel.¹⁷

¹³ Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts* (2 Bände), Abhandlungen zur Musikgeschichte 4, Göttingen 1998, 137–154 (zur Handschrift) und 140 (zum Tanz). Vgl. dazu auch Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages. Players, patrons and performance practice*, Cambridge 1992, 152–153.

¹⁴ Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 26.

¹⁵ Lorenz Welker, *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Handschrift Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C.22*, Habilitationsschrift Basel 1993, S. 193–208, und David Fallows, *The songs of Guillaume Dufay. Critical commentary to the revision of Corpus Mensuralis Musicae, ser. I, vol. VI*, American Institute of Musicology 1995, 242–249: „[...] there is still no convincing explanation for the title ‚Portugaler‘“ (245), sowie ders., *A catalogue of polyphonic songs, 1415–1480*, Oxford 1999, 301–302.

¹⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 29775/8; siehe Martin Staehelin, „Münchner Fragmente mit mehrstimmiger Musik des späten Mittelalters“, *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse*, Jahrgang 1988, 165–190, hier 172 f.; die einzige Konkordanz zu diesem Satz in Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. 9, fol. 2^r, trägt die Beischrift „Bobik blazen“.

¹⁷ Vgl. dazu Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages*, 138–140 sowie Howard Mayer Brown, *A Florentine chansonnier from the time of Lorenz the Magnificent. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229*, 2 Bde., Chicago 1983, Bd. 1, 126–129.

Auch die frühen Drucke von Ottaviano Petrucci enthalten bekanntlich Sätze, die hier wie anderswo nur über ihre Titel bzw. ihre Namen bekannt sind: Im *Odhecaton* sind es Heinrich Isaacs „La morra“, Johannes Ghiselin „La alfonsina“ und die anonyme „La stangetta“.¹⁸ In den *Canti C* von 1504 findet sich dazu noch Josquins „La bernardina“ und eine dreistimmige Version von „La spagna“. Mathurins „Le hault dalemaigne“ könnte ebenfalls ein Titel im genannten Sinn sein, wobei hier vielleicht in Analogie zur „Danse de Cleves“ des Brüsseler Manuskripts eine Tanzbezeichnung („Le hault“ als Gegenstück zur „basse danse“)¹⁹ mit einem Herkunftshinweis verknüpft wäre. „La morra“, „La stangetta“, „La spagna“ und „la bernardina“ finden sich bei Spinacino wieder, „La bernardina“ und „La spagna“ sogar mehrfach. Über die Überlieferungssituation dieser sechs Sätze orientiert die nachfolgende Tabelle.

La bernardina	Canti C, 157 ^v –158 ^r : Josquin, „La bernardina“. Spinacino, 19 ^r –20 ^v : Josquin, „La Bernardina“ (2 Lauten). Spinacino, 27 ^v –28 ^r : Josquin, „La Bernardina“ (1 Laute). D-Mbs Mus.ms. 1516, 60 ^v : anon., „-“ Formschneider Nr. 16: Joskin (ms.), „La Bernardina“. I-Bc Q 18, 82 ^v –83 ^r : anon., „-“.
La alfonsina	Odhecaton, 87 ^v –88: Io ghiselin, „La alfonsina“. Ch-SGs 461, 80–81: Jo ghiselin, „La alfonsina“. Formschneider, Nr. 49: anon., „La alfonsina“. F-Pn Rés. Vm ⁷ 504 I, Nr. 53: anon.; „L'alfonsina“. I-Fn Panc. 27, 98 ^v –99: Io ghiselin, „La alfonsina“.
La stangetta	Odhecaton, 54 ^v –55 ^r : anon./Uerbach, „La stangetta“. D-HNg X. 2, Nr. 29: anon., „La stangetta“. D-Z Ms. 12, Nr. 18: Obrecht, „La stangetta“. Formschneider, Nr. 44: anon., „La stangetta“. F-Pn Rés. Vm ⁷ 504 III, Nr. 54: anon., „La stangetta“. I-Bc Q 16, 68 ^v –69 ^r : anon., „Ce nest pas“. I-Fn Panc. 27, 34 ^v –35 ^r : anon., „La stangetta“.
La morra	Odhecaton, 49 ^v –50 ^r : Yzac, „La morra“. CH-SGs 462 S. 136–137: Isaac, „O regina“/„La morra“. CH-SGs 463, Nr. 176: Heinricus Isaac, „Lamorra“. D-HNg X. 2, Nr. 14: Isaac, „La morra“. D-LEu Ms. mus. 1494, 85 ^v –86 ^r : H.Y., „-“.

¹⁸ Hier wie im folgenden werden die Instrumentalsätze bei Petrucci in den Schreibweisen zitiert, wie sie in Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 15011 und 15041 zu finden sind.

¹⁹ Vgl. auch die Bezeichnung „Alta“ für einen textlosen Satz des Francisco de la Torre im *Cancionero de Palacio*, die nicht für die Bläserbesetzung, sondern wohl ebenfalls für eine Tanzform steht. Dazu Lorenz Welker, Artikel „Alta“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Band 1, Kassel etc. 1994, Sp. 479–483.

D-LEu Ms. mus. 1494, 245^v-246^r: anon., „Reple tuorum“.
 D-Z Ms. 12, Nr. 25: Isaac, „-“.
 E-SE Ms. mus., 175^v: Ysac, „Elaes“.
 Formschneider, Nr. 29: H. Isac, „-“.
 F-Pn Rés. Vm⁷ 504 III, Nr. 34: anon., „La morra“.
 I-Bc Q 18, 72^v-73^r: anon., „La mora“.
 I-Fn Magl. XIX 107, 44^v-45^r: Izac, „Lamora“.
 I-Fn Magl. XIX 178, 29^v-30^r: Enricus Yzac, „Lamora“.
 I-Fn Magl. XIX 59, 11^v-12^r: Henricus Yzac, „-“.
 I-Fn Panc. 27, 33^v-34^r: anon., „La mora“.
 I-VEcap Cod. mus. DCCLVII, 39^v-40^r: anon., „-“.

La spagna Canti C, 147^v: anon., „La spagna“.
 Spinacino, 28^v: anon., „Bassadans“.

Le hault dalemaigne Canti C, 151^v: Mathurin, „Le hault dalemaigne“.

Alle sechs Sätze sind ohne Text überliefert (wenn man von den offensichtlich nachträglich erfolgten Textierungen von „La morra“ und „La stangetta“ absieht), und alle tragen einen Namen, wobei nur „La spagna“ auf eine Herkunft verweist. Die anderen Bezeichnungen sind zum Teil ihrerseits von Eigennamen abgeleitet wie „La bernardina“ und „La alfonsina“, oder sie haben eine Bedeutung wie „La morra“, was, wenn man in Rechnung stellt, daß vier Quellen „La mora“ mit nur einem „r“ bieten, nach Sansonis Wörterbuch „Maulbeere“, „Brombeere“, „Zahlungsverzug“ und „die Brünette“ heißen kann. „La stangetta“ ist „die kleine Stange“, „der Bügel“, „der Riegel“, und übertragen ein „Schrag- oder Querstrich“ und sogar ein „Taktstrich“.²⁰

„La alfonsina“ und „La bernardina“ stehen in einer langen Tradition: Um das Jahr 1400 wurde die einstimmige „La manfredina“ zusammen mit einer Anzahl von „Istanpitte“ mit poetischen Namen wie „Incominciamento di gioia“ in die Handschrift London, British Library, Add. 29987, eingetragen. So wie für die beiden Sätze aus dem *Odhecaton* und den *Canti C* ein Alfonso und ein Bernardo Pate standen, war es hier ein Manfredo. Und noch die „Canzon seconda a canto solo“ im ersten Buch mit Ensemblecanzonen Girolamo Frescobaldis aus dem Jahr 1628 ist mit „La Bernardina“ überschrieben – diese Ausgabe war von einem gewissen Bartolomeo Grassi bei Paolo Masotti zu Rom veranlasst worden;²¹ die zeitgleich bei Robletti und offensichtlich unter Frescobaldis eigener Regie erschienene Ausgabe der Canzonen nennt keine Namen, sondern numeriert die Canzonen nur.²² Die letzten Beispiele für diese Art einer Benennung von Instrumentalstücken finde ich anhand von Sartoris Bibliographie der italienischen Instrumentalmusik in Stefano Pasinos Samm-

²⁰ *Dizionario Sansoni: Tedesco-Italiano, Italiano-Tedesco*, Firenze 1975.

²¹ Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Firenze 1952, 1628i (S. 327-329).

²² Sartori 1628j (S. 329-330); allgemein zu Frescobaldis Ensemblecanzonen siehe Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Mass. 1983, 188-202;

lung von zwölf Sonaten aus dem Jahr 1679, mit Titeln wie „Sonata prima detta l'Astolfa“ oder „Sonata duodecima, detta la Sauolda“.²³ Oft sind die Titel der Sonaten mit den Namen der Widmungsträger oder sonstiger, gegebenenfalls für die Musikerkarriere wichtiger Persönlichkeiten verknüpft, was aber bei Pasino nicht recht deutlich wird, da er den Band pauschal den „signori deputati sindici e consilieri“ widmet. In Grassis Ausgabe der Canzonen Frescobaldis jedoch erscheint der Widmungsträger Girolamo Bonvisi auch in der Namensgebung der ersten Canzon, „La Bonuisia“.²⁴

In Frescobaldis eigener Edition seiner Ensemblecanzonen war die individuelle Benennung der Instrumentalstücke durch eine nüchterne Durchnummerierung ersetzt worden. Für solistische Lautenmusik findet sich ein solch rationalistisches Ordnungsverfahren bereits in einem weiteren Druck aus Ottaviano Petruccis Offizin, nämlich in den *Tenori e contrabassi intabulati* des Franciscus Bossinensis, Venedig 1509: Nach den Vokalsätzen sind hier 26 durchnummerierte Recercare abgedruckt. Ein ähnliches Kennzeichnungs- und Ordnungsverfahren mit der Angabe von Gattung und Ordnungsnummer wurde bereits für die kleine Sammlung von acht Estampies verwendet, die im frühen 14. Jahrhundert in den *Chansonnier du Roi* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 844) eingetragen wurden.

II. Stilistische Spezifika der Instrumentalmusik.

Eingangs hatte ich die Frage nach dem Interesse von Komponisten und Instrumentalisten an einem Bestand von Sätzen aufgeworfen, die ausschließlich für instrumentale Aufführung gedacht waren. Ein solches Interesse muß ja bereits unter ökonomischen Gesichtspunkten ungewöhnlich erscheinen, denn reine Instrumentalstücke sind nur als solche zu gebrauchen, während Vokalsätze sowohl vokal als auch instrumental ausführbar und damit vielfältiger verwendbar sind.²⁵ Andererseits zeigen Instrumentalstücke der Renaissance, auch wenn sie nicht ohne weiteres für eine vokale Aufführung einzurichten sind, keine so weitgehenden Unterschiede zu Vokalsätzen, daß sie einer grundsätzlich anderen Kategorie von Musik zuzuordnen wären, oder, um erneut eine Formulierung von Howard Mayer Brown aufzugreifen, „no hard and fast distinctions between instrumental and vocal music exist“.²⁶ Tatsächlich bieten gerade auch die Instrumentalstücke der frühen Musikdrucke Petruccis zumindest auf den ersten Blick die gleichen Merkmale in Melodiebildung und Satz wie die zeitgenössischen Vokalwerke, wie Motette und Chanson. Mit anderen Worten: eindeutige Stilkriterien, die vokal und instrumental vonein-

²³ Sartori 1679b (S. 492–494).

²⁴ Sartori 1628i.

²⁵ Hier möchte ich von den Ausnahmen absehen, auf die Armin Brinzing im Rahmen des Problemkreises einer „vokalen Ausführung textloser Kompositionen“ hingewiesen hat; Brinzing, *Studien*, S. 36–60. Auch die mitunter recht bemühten Versuche, Instrumentalstücke sekundär zu textieren, möchte ich hier außer Acht lassen; vgl. aber unten zur Textierung von Isaacs „La Morra“.

²⁶ Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 3.

ander scheiden, gibt es offenbar nicht.²⁷ Und alle Versuche, Instrumentalmusik ausschließlich mit Hilfe von sicheren stilistischen Kriterien zu identifizieren, sind bislang fehlgeschlagen.

So sind Scherings „unsangliche Stellen“²⁸ problemlos von einem guten Sänger zu bewältigen, und jene „Spielfiguren“, die Bessler und Kämper gewissermaßen als instrumentale „Fingerabdrücke“ ausmachen wollten,²⁹ konnten in Werken, deren vokaler Charakter außer Frage steht, genauso gut nachgewiesen werden, und von der geringen Aussagekraft der textlosen Überlieferung für die Aufführungspraxis war bereits die Rede. Einzig die oftmals anzutreffende repetitive Melodiebildung auf gleicher oder auf wechselnden Tonstufen blieb ein Charakteristikum – wenn schon nicht für Instrumentalmusik allein, so doch für Musik ohne Worte.³⁰ Da Instrumentalmusik nicht der Maßgabe, der gliedernden Funktion oder sogar der Voraussetzung eines Textes unterworfen war, ist möglicherweise gerade hier, im freien Umgang mit einer Form, die über musikalische Elemente selbst hergestellt werden muß und die, wenn die Syntax eines Textes als gliederndes Prinzip entfällt, auf die Wiederholung formbildender Strukturen angewiesen ist, das Spezifische des Instrumentalen zu entdecken.

Im folgenden möchte ich die stilistischen Charakteristika von vier Sätzen („La bernardina“, „La alfonsina“, „La stangetta“ und „La morra“) zunächst unabhängig von der Frage untersuchen, ob sie für einen instrumentalen Stil konstitutiv sind. Erst im Anschluß daran möchte ich aus den Beobachtungen ein Resümee im Blick auf das spezifisch Instrumentale dieser vier Sätze ziehen und im Anschluss daran Überlegungen zu den Gründen der Entstehung genuiner Instrumentalmusik anstellen.³¹

²⁷ Siehe dazu bereits die Diskussion bei Lloyd Hibberd, „On ‚Instrumental style‘“ (vgl. Anm. 2).

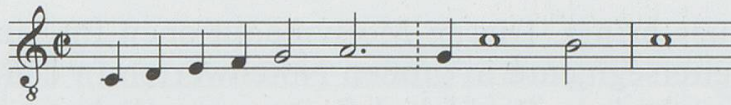
²⁸ Arnold Schering, *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Eine stilkritische Untersuchung*, Leipzig 1912, 4–12; vgl. hierzu und zum folgenden die sehr differenzierte Diskussion in Brinzing, *Studien*, 29–34 („Instrumentalstil und Vokalstil“).

²⁹ Heinrich Bessler, „Spielfiguren in der Instrumentalmusik“, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956*, Leipzig 1957, 12–38, und Dietrich Kämper, „Kriterien ...“ (vgl. Anm. 2).

³⁰ Vgl. dazu Finscher, „Instrumentalmusik“, Sp. 885: „Die Melodik ist geprägt von lebhafter Bewegung, schnellen Skalenläufen, kurzen Imitationsmotiven und manchmal ausufernder Sequenz. Zukunftsträchtig sind vor allem die Elemente, die Ansätze eines kompositorischen Denkens in immanent musikalischen, nicht (mehr) textbezogenen Kategorien zeigen: Sequenz, Wiederholung, Variation, entwickelnde Variation“. Als Musik ohne Worte sind auch ausgedehnte Melismen zu verstehen, so etwa die Amen-Abschnitte in Mess-Sätzen und Motetten des 14. und 15. Jahrhunderts.

³¹ Die folgenden Beispiele sind in mehreren Editionen zugänglich. „La alfonsina“, „La stangetta“ und „La morra“ finden sich etwa in der Edition des *Odhecaton* von Helen Hewitt, *Harmonice Musices Odhecaton A*, Cambridge Mass. 1946, als Nr. 80, Nr. 49 und Nr. 40; „La bernardina“ etwa in der *New Josquin Edition*, Jaap van Benthem und Howard Mayer Brown (Hg.), [*Josquin*] *Secular Works for Three Voices* (New Josquin Edition 27), Utrecht 1988, Nr. 27.21.

Josquins „La bernardina“ hebt mit einer ausladenden, großen, ja grandiosen Geste an, die schon zu Beginn und in allen drei Stimmen die Oktav durchmisst.



Nachdem der Superius den Kadenzton C erreicht hat, kehrt die Melodie noch viermal zum C zurück, und dreimal erklingt die gleiche Tonfolge, bevor die nächste Kadenz nach G erscheint.

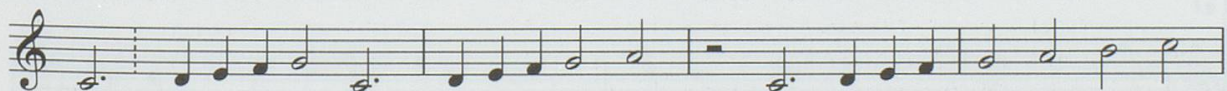


Dann setzt der Bass mit einem neuen Motiv ein, das zunächst nur rhythmisch fertig scheint, bis beim dritten Einsatz der Tenor eine melodische Version dieses rhythmischen Motivs vorstellt, die so vom Superius übernommen wird und dann im Wechsel von Tenor und Superius sechsmal erklingt.

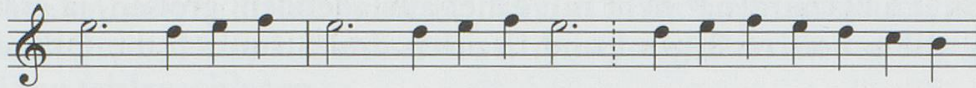
Auf diesen langgezogenen Gang nach oben (über 12 Mensuren hinweg mit einer ausgedehnten Kadenzwendung) folgt die Rückkehr, die Wendung nach unten, mit einem neuen Motiv,



das insgesamt fünfmal erklingt und das in einen Schlußteil mündet, der mit der gleichen rhythmischen Formulierung anhebt, aber zugleich mit Momenten des Suchens (dreimaliges Ansetzen der Tonleiterfigur, die zuerst zum g', dann zum a' und dann erst zum c'' und e'' geführt wird)



und Elementen einer Steigerung und Überhöhung (ebenfalls mit der dreimaligen Wiederholung des Motivs)

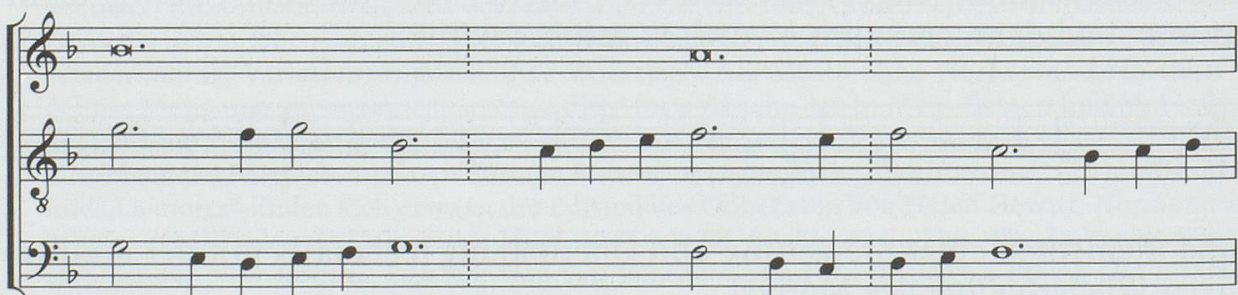
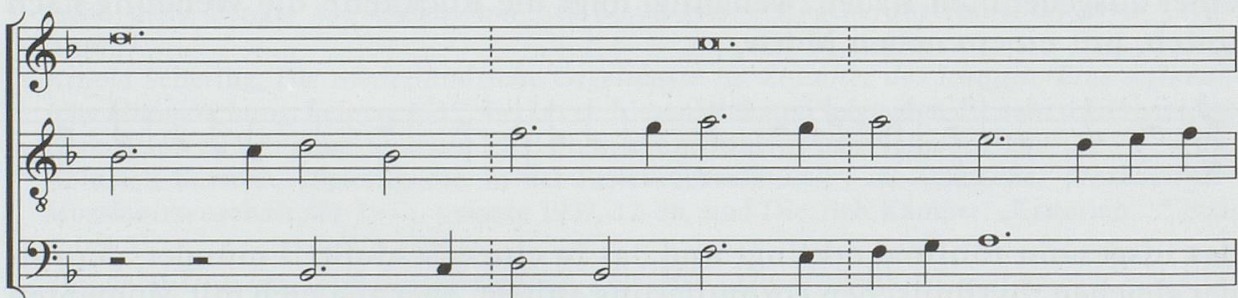


auch wieder Neues bringt. Diesen Motivrepetitionen im Sinn von Sequenzen stehen Tonleitersegmente in großen Notenwerten in den Unterstimmen gegenüber. Es besteht kein Zweifel, daß ein wesentliches kompositorisches Prinzip dieses Stücks die Wiederholung von Motiven auf gleichen oder unterschiedlichen Tonhöhen ist. Und dennoch ist der Satz nirgends langweilig, führt nirgendwo zum Überdruß, sondern bietet im Gegenteil ein Feuerwerk von Effekten.

Die grandiose Geste des Eingangs von „La bernardina“ kehrt in Ghiselins „La alfonsina“ wieder,



und auch in der Disposition der Stimme stellt „La alfonsina“ ein Gegenstück (keine Parallele!) zur „Bernardina“ dar – bei „La bernardina“ bewegen sich die beiden Unterstimmen etwa im Bereich der Duodezime $c-g'$ (mit einem einmaligen Abstieg zum A im Bassus und einem einmaligen Aufstieg zum a' im Tenor) und einem Superius in der Oberoktav $c'-f''$; „La alfonsina“ bietet eine Tiefstimme – den Bassus in einer Lage von $G-d'$; und zwei Oberstimmen in etwa der gleichen Lage: Tenor $f-a'$ und Superius $g-d''$ – also zwei Stimmen etwa in Oktavlage über dem Bass. Die Motivrepetition ist weit weniger ausgeprägt als in „La bernadina“ und beschränkt sich auf den Mittelteil (Mensur 30 bis 41), wobei das Ineinandergreifen der Motive den beiden Unterstimmen überlassen bleibt und der Superius die langgezogene Skala in großen Notenwerten bietet, eine Skala, die zudem den gesamten Ambitus der Stimme vom d'' bis zum g durchmißt.



Und vor dem Schlußteil, Mensur 47 bis 56, erscheint noch einmal eine ange-deutete Sequenz, die aber, wie gesagt, nicht annähernd so ausgeprägt ist wie in „La bernardina“.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves. The first system includes a vocal line (top staff) and two instrumental lines (middle and bottom staves). The second system continues the piece with similar notation. The music is written in a key with one flat and a common time signature.

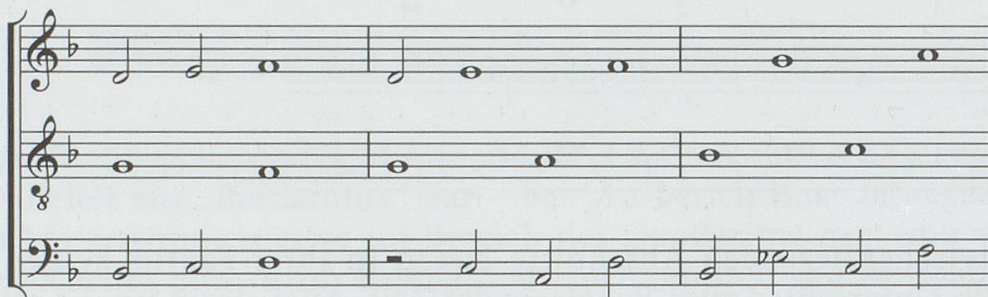
Die dazwischenliegenden Abschnitte bieten in ihrer Faktur keinen grund-sätzlichen Unterschied zum Vokalsatz der Zeit. Auch darin ist „La alfonsina“ vielleicht eher ein Gegenstück, eine „Spiegelung“ dessen, was in der „Bernar-dina“ exemplarisch vorgeführt worden war, denn eine Imitation.

Noch weiter weg vom Prototyp repetitiver Melodik ist „La stangetta“, ein Stück, das in seinem gesamten ersten Teil (bis etwa Mensur 36) satztech-nisch nicht von einer zeitgenössischen Motette mit dem Wechsel von imi-tatorischen und homophonen, vollstimmigen und ausgedünnten Segmenten zu unterscheiden ist, bis dann ab Mensur 37 und bis zur Schlusskadenz der Satz von einer Skala $g-d'$ im Tenor beherrscht wird, die insgesamt fünfmal, aber jedesmal in anderen Notenwerten, präsentiert wird: zuerst in Longen, dann in Breven, Semibreven, Minimien und Semiminimien. Erst hier folgt das Stück jenem satztechnischen Konstruktivismus, der die beiden anderen Sätze gekennzeichnet hat und der schließlich auch bestimmend für mein letztes Beispiel, Heinrich Isaacs „La morra“ ist.

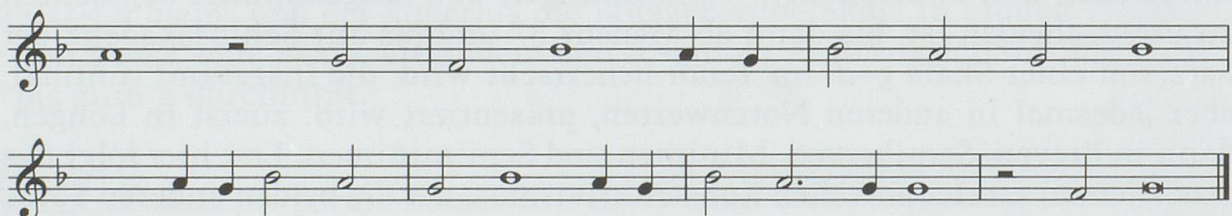
In „La morra“ durchzieht der Konstruktivismus als Spiel von Motiv und Rhythmus das gesamte Stück. Exponiert wird zunächst nur eine absteigende Tonleiter: $d'-g'$ im Superius, die schon im folgenden Segment zur Sequenz eines ersten Motivs aufgebrochen wird.

The image shows a musical score for three staves. The top staff features a descending scale in a key with one flat. The middle and bottom staves show a more complex melodic line with various note values and rests.

Auf die Parallele (nicht notwendigerweise den Zusammenhang) mit Diminutionsformeln in Lehrschriften seit Ganassi, die ja auch immer in Form von Sequenzen dargeboten werden, ist in der Literatur hingewiesen worden. Eine unvollständige Sequenz über ein weiteres Motiv folgt Mensur 24–32 (unvollständig wegen des Terzsprungs) und eine weitere Sequenz über absteigende Terzen findet sich Mensur 36–43. Die Sequenzen nehmen immer wieder vom d'' im Superius ihren Ausgang, bis in Mensur 45 vorübergehend die Bewegungsrichtung umgekehrt wird. Doch bereits in Mensur 50 erklingt eine weitere, fünfte Folge von repetierten Motiven über der absteigenden Skala $d''-g$, die dann in den Schlussabschnitt mündet, der Mensur 60 ff. eine dreimal wiederholte Formulierung bietet, die darin und in der Synkopierung auf „La bernardina“ verweist.



Mit der aufsteigenden Skala ab Mensur 44 verknüpft sich ein weiteres Moment, das den ganzen Schlussabschnitt zusammenhält – ein explizit dargestellter und durch das Zusammenspiel aller drei Stimmen komplementär erzeugter Rhythmus im Sinne einer kontinuierlich durchlaufenden Folge von Minimien.



Im Detail zeigt die rhythmische Faktur des Abschnitts eine dichte Verzahnung der beiden Oberstimmen (sie bieten dasselbe Motiv im Minima- und Quintabstand). Bei perfekter Darbietung wird aus dem rhythmischen Spiel und Zusammenspiel ein absolut überzeugender Effekt, der in der Schluss-Passage noch eine geradezu dramatische Steigerung erfährt.

Aber auch „La morra“ kann nicht ausschließlich über effektvolle rhythmische Spielereien und über variierte Skalenmodelle charakterisiert werden. In den Übergängen – und gerade nach der ersten Präsentation eines Skalenmodells bis Mensur 13 – kehrt auch „La morra“ zu einem Satztypus zurück, der sich in nichts vom Vokalsatz unterscheidet (Mensur 14–24). Dies heißt nicht, daß deswegen ein Satz wie „La morra“ auch gut textiert werden könnte. Die zweite Version des Stücks im Leipziger Apel-Codex (Leipzig, Universitätsbibliothek,

Ms. 1494, fol. 245v-246r)³² mit dem Text „Reple tuorum corda fidelium“ zeigt, wie so ein Versuch sekundärer Textierung kläglich scheitern kann.

Vor dem Hintergrund der gezeigten Beispiele gehe ich davon aus, daß es Spezifika eines instrumentalen Stils gibt, die sich aus dem Bedürfnis des Instrumentalisten nach effektvollem Spiel und dem Wunsch des Komponisten nach einem freien, vom Wort unabhängigen Umgang, also ebenfalls einem „Spiel“ mit den Elementen des Satzes ergeben, die zum virtuosen show off einerseits, zum Konstruktivismus andererseits führen können.³³ Die Beispiele zeigen weiterhin, daß im 16. Jahrhundert wie schon zuvor, nämlich seit den ersten Zeugnissen einer eigenständigen Instrumentalmusik in der Estampie und danach bis zur Entstehung der Sonate, Instrumentalmusik immer beide Aspekte aufweist: die Orientierung an der zeitgenössischen Vokalmusik und die Abgrenzung davon: So wie schon die Estampie im formalen Aufbau Parallelen zu Sequenz und Lai zeigte, sich aber in der mitunter extremen Konstruktion und gerade auch im virtuosen Spiel mit den Bauelementen deutlich von allen vokalen Formen ihrer Zeit unterschied, so folgen die Sätze der Petrucci-Drucke in der Disposition der Stimmen, in der Wahl der Motive und teilweise in der Faktur des Satzes dem Vorbild oder zumindest der Parallelerscheinung von Chanson und Motette. Im ausdrücklichen Verzicht auf die *Varietas* in der Repetition der Motive, im Spiel mit Rhythmus und Tonfolgen, das ja nunmehr Worte weder nur *vorzutragen* noch im detaillierten Eingehen auf den Text *darzustellen* braucht, ist die Grenze zum Vokalen deutlich gezogen. Instrumentalmusik der Renaissance ist keine reine und absolute Musik im

³² Ludwig Finscher / Wolfgang Dömling, *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel (Ms. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig)* Teil III (Das Erbe deutscher Musik Band 36), Kassel etc. 1975, 360–361.

³³ In dieser Hinsicht scheint mir die Vorstellung von der Freiheit des Komponisten, auf die Athanasius Kircher in seiner Stildiskussion mehrfach zu sprechen kommt, trotz der zeitlichen Distanz hilfreich, denn sie verweist auf eine Kategorie, die spätestens in dem Moment entscheidend ist, wenn der Entwicklung der Instrumentalmusik sich weitgehend von der der Vokalmusik gelöst und in der Mitte des 17. Jahrhunderts zudem eine erste volle Blüte erreicht hat: „[Stylus] Solutus est, qui residet in libertate Compositoris, nullo Cantus firmi subiecto adstrictus“ und weiter „Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus“. Die Freiheit des Komponisten vom Wort, vom vorgegebenen Thema, vom Cantus firmus ist eine Qualität, die den Komponisten in die Lage versetzt, sein Können zu zeigen: „ad ostentandum ingenium“. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis siue Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, Rom 1650. Vgl. hierzu auch die Diskussion bei Matthias Schneider, *Ad ostentandum ingenium, ☉ abditam harmoniae rationem – Zum Stylus phantasticus bei Kircher und Mattheson*, in: *BjBHM* 22 (1998) 103–126.

emphatischen Sinne des 19. Jahrhunderts. Sie ist vielmehr reines Spiel – von Seiten des Komponisten wie von Seiten des Instrumentalisten.³⁴ Und darin liegt meines Erachtens die Voraussetzung für ihre Existenz.

³⁴ Zum Wesen und Stellenwert des Spiels in der Kultur immer noch unübertroffen ist Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, 18. Aufl., Hamburg 2001 (Erstausgabe 1938). Die Neuausgabe ist mit einem hilfreichen Nachwort von Andreas Flitner und einer aktualisierten Bibliographie versehen. Entwicklungspsychologische und kulturanthropologische Aspekte des Spiels werden umfassend behandelt in Rolf Oerter, *Psychologie des Spiels. Ein handlungstheoretischer Ansatz*, Weinheim und Basel 1999. Die Frage nach dem Kontext für Instrumentalmusik vor 1600 werde ich in einem weiteren Rahmen diskutieren in „The rise of instrumental music (until the end of the 16th century.)“, in: Jean-Jacques Nattiez (Hg.), *Enciclopedia della musica* (in quattro volumi), vol. IV, im Druck.

PETRUCCI'S ALPHABET SERIES: THE ABC'S OF MUSIC,
MEMORY AND MARKETING*

by JOHN KMETZ

To the memory of the
World Trade Center

Let's face it, the title has a nice ring to it. But is it a ring that resonates with any truth or is it just pure marketing hype constructed by an American businessman who knows something about music and memory in the Renaissance, but knows very little about Petrucci? In the next 28 minutes, I will ask a lot of questions about music, memory and marketing as they pertain to Petrucci's alphabet series and particularly to a performance practice issue inherent in the series. I promise that I will provide you with as many answers as I can in the time allotted.

In the meantime, let's start some of the questions. With the publication of *Odhecaton A*, *Canti B* and *Canti C* did Petrucci go to market with a specific client-base in mind, and, if so, how international were they? Did they travel? Were they multicultural? Could they understand a language other than their own? What did they do for a living? Did they have money? Were they musically literate? And if they were, what did they sing, what did they play, or (should I just ask the question) what did they do with three anthologies of polyphonic song none of which carried a song text? Answers to these questions would obviously have an enormous impact on how we edit and perform the 300-odd songs preserved in the alphabet series. Indeed, answers to these questions could enable us to solve one of the most annoying problems that we face today not only as Petrucci scholars, but also as scholars of Renaissance music: What do we do, or what did they do, with untexted song anthologies?

Many of us in this room continue to conclude that the absence of text in Petrucci's alphabet series is an indication of instrumental performance. Yet, when we are asked to produce modern editions and performances of Petrucci's alphabet series or of the many other untexted songbooks that date from

* With the exception of the footnotes, the text printed in this article retains exactly the spoken version of the paper that I delivered in Basel on January 26, 2001. I have chosen to do this not because I am unwilling or unable to rewrite or revise it for publication, but because I strongly feel that the reader should experience what was actually heard and discussed at length at the conference. I must admit that this paper was delivered at other universities in Europe and North America since January 2001. Yet, it should be noted that I never once altered its presentation in any way, shape or form. Consequently, I have no one to thank for any recommendations, advice or generosity, except for my editor Dagmar Hoffmann-Axthelm. Knowing that my city of New York was in serious trouble after September 11, 2001 and that my firm of Arthur Andersen was on the verge of collapse four months later, Dr. Hoffmann-Axthelm gave me the extra time to get my footnotes done and to get the paper finished. As such, I would like to take this opportunity to sincerely thank her for her compassion and understanding.

this time, we don't hesitate to underlay a text from another source, even if that source is geographically or chronologically remote.¹ Since this seems to be an accepted practice for us (a practice which by the way I have no problem endorsing) is there any reason why sixteenth-century musicians in the possession of Petrucci's alphabet series didn't do the same?

In the paper I will offer you three propositions, each of which is closely interrelated. The first is that regardless of whether Petrucci had the poetic texts or not for his alphabet series, he would have omitted them because he was marketing an international repertory of song to an international client base many of whom did not understand French, as we will see when we identify some of the owners and users of the alphabet series. My second proposition is that both Petrucci and his customers were well aware of the role that memory played in the performance of music, regardless of whether that music was texted or untexted. My third and final proposition is that by A) memorizing the music first and then by B) underlaying a text at sight from a separate songtext sheet or songtext book, a singer would arrive at C) singing texted versions of Petrucci's untexted songbooks – versions which could be produced easily in any language, at any time, at any place. To demonstrate how simple this ABC method is, I will conclude my paper with a performance of Hayne van Ghizighem's „De tous biens plaine“, where the singer will perform a German contrafactum of this famous chanson by holding in her hand only a songtext. In the meantime, let's start by looking at how Petrucci went to market.

Petrucci goes to Market.

As we all know, in 1498 Petrucci submitted a petition to the Venetian government requesting the exclusive privilege of printing „figured music“ and intabulations for organ and lute in the Venetian dominions for 20 years. The privilege, which was more or less the equivalent of a patent on his invention, was granted on May 25th of that year and seems to have held for the 20 years that Petrucci requested, since no other printer issued music in Venice before 1520.²

¹ Aside from the well-known editions by Helen Hewitt of the *Odhecaton* (*Harmonice Musices Odhecaton A*, Cambridge, Mass., 1942) and of *Canti B* (*Ottaviano Petrucci, Canti B Numero Cinquanta, Venezia 1502*, Chicago and London, 1967. *Monuments of Renaissance Music*, II), there are several modern editions of untexted fifteenth-century song manuscripts or of individual compositions contained in those manuscripts which underlay texts. Among them, I would highly recommend Howard M. Brown's *A Florentine chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale Ms Banco Rari 229*, Chicago and London 1983 (*Monuments of Renaissance Music*, VII).

² Among the several places where the privilege is reprinted and/or its implications discussed see Anton Schmid, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknoten-druckes mit beweglichen Metalltypen und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhundert*, Vienna 1845, 19; Gustave Reese, „The first printed collection of part-music (the *Odhecaton*)“, *MQ* 20 (1934) 40; Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Florence 1948, 19; Daniel Hertz, *Pierre Attaignant. Royal printer of music. A historical study and bibliographical catalogue*, Berkeley and Los Angeles 1969, 107–9; Helen Hewitt, *Harmonice*, 5; Piero Weiss and Richard Taruskin, eds. *Music in the Western world, A history in documents*, New York and London 1984, 89–90.

While this privilege certainly proves that intellectual property was valued as much then as it is today by such corporate giants as Microsoft, General Electric and Novartis, what strikes me about the privilege is Petrucci's request that no other printed books of polyphony or tabulature could be imported, sold and/or traded within the Venetian realm, without incurring a penalty of no less than 10 ducats per copy. Consequently, it would seem reasonable to assume that Petrucci, like other printers of his time, seemed to be well aware of the fact that if he was going to survive as a printer of luxury goods destined for a niche market of well-heeled individuals, he needed the exclusive right to print and sell those goods in Venice, and he needed to discourage anyone from the outside encroaching on his territory. Yet, when his original privilege came up for renewal in 1514, we find out that Petrucci's business is not doing very well. From the document, we learn that he has taken on two partners, Amadeo Scotto and Niccolò di Raphael. We also learn that this newly formed partnership is having a hard time exporting books, which is consequently tying up capital and causing great loss and sacrifice for the partnership as a whole. What I find noteworthy here, as did Daniel Hertz over 20 years ago, is the emphasis upon the export market.³ Indeed, one could get the impression that it was not the local Venetian market that was keeping Petrucci and his colleagues afloat, but rather a foreign market. This market, at least for the alphabet series, consisted of such individuals as Raimund Fugger, Peter Schoeffer, Christian Egenolff, Aegidius Tschudi and Fridolin Sicher, to name just a few of the German-speaking merchants and musicians who either owned a copy of the series or reproduced its contents for pleasure or for profit.⁴ Each of these

³ Daniel Hertz, *Pierre Attaingnant*, 108.

⁴ That each of these individuals owned or had access to one or more volumes of the alphabet series is clear, based on archival or philological evidence. Working from the inventories of books once owned by Raimund Fugger, Richard Schaal has shown that the Fuggers of Augsburg owned many Petrucci volumes, among them an *Odhecaton* as well as a *Canti C* („Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d.J.: ein Beitrag zur Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts,“ *AMl* 29 [1957] 126). In the case of the printers Peter Schöffner d.J. and Christian Egenolff, there is little doubt that both owned copies of *Canti B*. Schöffner, for example, republished the volume in 1513, as Walter Senn documented in „Das Sammelwerk ‚Quinquagena Carminum‘ aus der Offizin Peter Schöffners d.J.,“ in: *Aml* 36 (1964) 183–185. Likewise, Egenolff reproduced in his prints (RISM 1535¹⁰, 1535¹¹ and [c.1535]¹³) blocks of individual pieces with the same readings as those found in *Canti B*, as Martin Staehelin discussed in „Petruccis *Canti B* in deutschen Musikdrucken des 16. Jahrhunderts,“ in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1998 (edited by M. Staehelin, Wolfenbüttler Forschungen. Quellenstudien zur Musik der Renaissance III) 125–132. Philological evidence is also compelling for arguing that Fridolin Sicher (who owned and possibly copied St. Gall, Stiftsbibliothek, MS 461) and Aegidius Tschudi (who owned and did copy St. Gall, Stiftsbibliothek, MS 463) reproduced many pieces directly from the *Odhecaton* in their manuscripts. For a discussion of the Sicher manuscript and its relationship to the *Odhecaton* see David Fallows' introduction to *The Songbook of Fridolin Sicher, around 1515*, Peer 1996, 5, 11–12. Regarding the several concordances between the Tschudi manuscript and the *Odhecaton*, and if I may add often with identical readings, see Donald Loach, *Aegidius Tschudi's songbook (St. Gall MS 463): A humanistic document from the circle of Heinrich Glarean*, 2 vols (Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley 1969) vol. 1, 80.

individuals had education, money and an interest in collecting or capitalizing on some of the best music of their time, which in the early sixteenth century was unquestionably the Franco-Flemish song repertory.⁵ On the other hand, none of these German speakers, as far as I can ascertain, possessed a command of the French language, with the possible exception of Raimund Fugger, the international banker.⁶

That Petrucci chose to launch his business by issuing a series of polyphonic song books which contained precisely this repertory made good business sense, and it made it in more ways than one. First of all, this repertory clearly had international appeal, as the concordance lists compiled by Helen Hewitt⁷ or Stanley Boorman⁸ for these books make clear. At the same time, it was a repertory that was available to Petrucci locally and presumably in abundance, as is suggested by the many late fifteenth-century Italian manuscripts preserving Franco-Flemish songs,⁹ and by the many Franco-Flemish composers who were resident as expatriates in Italy at this time.¹⁰ In short, Petrucci had, at least

⁵ In addition to the studies cited in footnote 4 which contain information on each of these German speakers, I would also recommend consulting *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, where separate entries on each individual can be found.

⁶ That German-speaking musicians were not particularly fond of the French language, or for that matter could speak a word of it, is reasonably clear by looking at any one of the many manuscript sources containing French songs copied by a German speaker. One source that immediately comes to mind is the famous songbook of Dr. Hartmann Schedel (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 3232). Schedel's abilities with the French language were clearly limited as any one of the many French texted pieces he copied demonstrates. Indeed, Schedel, like just about every other German music scribe I have encountered who copied French texted songs, tended to omit the French text, add a new text in Latin or produce such corrupt spelling of the original French that it is often impossible to identify a piece of French texted music by its text incipit alone. For an interpretation of the French pieces in the Schedel songbook with regard to performance practice see Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages: Players, patrons and performance practice*, Cambridge 1992, 138–45. For a different interpretation of Schedel's French pieces see John Kmetz's review of Polk's book in *Journal of the Royal Musical Association* 119 (1994) 298–302.

⁷ Hewitt, *Harmonice*, 129–67 and Hewitt, *Ottaviano Petrucci, Canti B*, 23–87.

⁸ Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci: catalogue raisonné*, Oxford, in press. I would like to thank Stanley Boorman for sharing his inventories of the alphabet series with me prior to their publication. Aside from the inventories of Hewitt and Boorman, transmission of the Franco-Flemish song repertory can also be found in David Fallows, *A catalogue of polyphonic songs, 1415–1480*, Oxford 1999.

⁹ For a convenient list of the Italian manuscripts preserving the Franco-Flemish secular repertory see Louise Litterick, „Performing Franco-Netherlandish secular music of the late 15th century: Texted and untexted parts in the sources,“ *Early Music* 8 (1980) 484–485.

¹⁰ Among the many singers, composers, theorists and musical directors who migrated to Italy in search of employment and whose music can be found in Petrucci's alphabet series are Josquin, Obrecht, Isaac, Alexander Agricola, Weerbeke, Japart, Tinctoris, Brumel, Compère, Martini, Ghiselin and Stockem. Each of these musicians would have certainly found Petrucci's printing press an attractive business proposition. I say this not because of the money they would have received from royalties, which as far as we know didn't exist at this time, but because of the handsome salaries and impressive credentials they could gain by acquiring an important musical post. For example, I can't imagine that when Josquin arrived in

in theory, plenty of supply available to him in 1501 to produce the alphabet series. If he didn't, I do not see how he would have been able to predict by 1501 that the *Odhecaton* would be the first volume in a projected series, to which *Canti B* and *C* would act as sequels over the next two to three years. While we are talking about good business sense, I also find it commendable that Petrucci choose to go to market with a series of ABC publications which he labeled accordingly, and not with a single, one-hit volume. Give them an A, and if they like it they will look for a B, and then a C. This serial technique obviously had marketing implications, as is clear by the tremendous success of the octavo series of classics issued by the Venetian printer Aldus Manutius at roughly the same time.¹¹

That Petrucci had the supply side of his business equation under control seems reasonably clear. But what about the demand side? I have already mentioned that the repertory in the alphabet series is an international one, and I have suggested that Petrucci went to market with this repertory because he wished to reach an international market. I am able to draw these conclusions because of the many concordance lists and studies available today which document the transmission of the Franco-Flemish song repertory. But what about Petrucci? How much marketing intelligence did he possess? How many concordance lists did he own as he planned the contents of the alphabet series? For example,

- Did Petrucci know that Hayne von Ghizighem's settings of „De tous biens plaine“ and „Allez regretz“ were making their way around Europe as if they were pop songs promoted by Mick Jagger?¹² Or did he just stumble across this fact, and reproduce these and other hit songs in his series by accident?
- Did Petrucci have any idea that the musical texts to such songs were being reproduced throughout Europe as if they were made on a Xerox machine, while the poetical texts were often being omitted completely or severed at the head, thereby leaving only a garbled text incipit as a clue to what the

Ferrara in May of 1503, the appearance of his previously published music in the *Odhecaton*, *Canti B*, *Motetti A* or in the *Misse Josquin* was something that was held against him. On the contrary, I wager that these publications helped him secure that Ferranese job, even though he required 200 ducats a year to show up, while the more amicable, quick-working and always willing-to-serve Isaac required only 120. Indeed, it delights me to have recently learned that Stanley Boorman has arrived at a similar conclusion in „The 500th anniversary of the first music printing: a history of patronage and taste in the early years,“ *Muzikološki Zbornik* 37 (2002) 33–49, particularly 40. In his article, Boorman argues that the *Misse Josquin* which appeared in September of 1502 was actually commissioned by Alfonso (the ducal heir-apparent) as a means of giving Josquin an edge over his rival Isaac for the job in Ferrara.

¹¹ On Aldus and his contribution to the art and business of printing see Martin Lowry, *The world of Aldus Manutius: Business and scholarship in Renaissance Venice*, Oxford 1979; George Fletcher, *New Aldine studies*, San Francisco 1988; and Paul G. Naiditch, editor, *A catalogue of the Ahmanson-Murphy Aldine Collection at UCLA*, Los Angeles 1989–1994.

¹² For the most comprehensive list of concordances currently available for these two songs see David Fallows, *Catalogue*, 129–130 („De tous biens plaine“) and 81–83 („Allez regretz“).

original text might be?¹³ Or did Petrucci stumble across these facts as well, as he produced a collection of songs with few alarming musical variants but with an alarming number of text incipits?

- Did Petrucci realize that there were many French rondeaux masquerading as Latin song motets throughout Europe as well as an equally large number of French songs carrying text incipits in Spanish, Italian and even in German?¹⁴ In short,
- Did Petrucci suspect, like we do today, that the only place on the planet in 1501 where one might consistently hear French-texted performances of the Franco-Flemish song repertory was only in a French-speaking region or only at a foreign court where French was an acquired language?¹⁵

My answer to all of these questions is yes. Petrucci was aware of this information. How could he not be? He had a lot at stake, a lot more than I do in this paper or, for that matter, anyone in this room does in theirs. These were economic issues, not academic. These were issues driven by profit and the bottom line, not necessarily by a passion for music and its performance which bring us to Basel this week. Let's take a moment and think about this. Petrucci had at least three years invested in the research and development of his printing press, not to mention the time he spent or his colleague Castellan spent collecting and editing the music, securing a privilege and creating a marketing strategy for that music. Aside from intellectual capital, there would have been the need for venture capital, which was used to compensate his editors and pressman, pay his suppliers for the raw materials and secure a physical space to conduct his business. Yes, Petrucci had a lot at stake and a lot of risk to manage. That risk certainly included making a decision as to what music was the most marketable and, in turn, the most profitable for his first publication.¹⁶

¹³ That the musical readings for this repertory do not vary significantly from one source to another is evident by examining the critical commentary for any one of the songs edited by Helen Hewitt (*Harmonice; Ottaviano Petrucci, Canti B*) or by Howard Mayer Brown (*A Florentine chansonnier*, vol. 1).

¹⁴ While just about every study on the transmission of the Franco-Flemish song repertory will at one point or another mention that many French-texted songs were often reproduced with full texts or with text incipits in another language or with no text at all, the comprehensive treatment on the subject is found in Chapter XII of Howard Mayer Brown's *A Florentine chansonnier*, vol. 1, 125–133.

¹⁵ That French-texted performances of the Franco-Flemish song repertory were heard only in places where French was spoken is, of course, not a provocative conclusion and consequently has been endorsed by many scholars. Among those who have discussed the issue, I would recommend Louise Litterick's „Performing Franco-Netherlandish secular music,“ 474–485 and David Fallows' „French as a courtly language in fifteenth-century Italy: the musical evidence,“ *Renaissance Studies*, 3 (1989) 429–441.

¹⁶ I make this statement assuming that Petrucci could read music. Yet there is no documentary evidence to show that Petrucci was actually musically literate, with the exception that he printed books of music. This worries me. I say this not as a musicologist but as a businessman who has worked with many well-known publishers of large corporations who print music, record music or issue books about music yet cannot read a note of music. Having said this, I

Now, I don't know about you, but if I were about to launch a business or, for that matter, an industry by printing polyphonic songs for which very few people seem to appreciate the original language, I would have omitted the poetic texts as well, regardless of whether I had them or not. Underlying any texts to these sources could have complicated matters technically to a process that was already highly technical and in its infant stages.¹⁷ And underlying French texts could have alienated a large number of Petrucci's small number of customers. Let us not forget that no more than one percent of the European

still feel that if Petrucci was going to make a career out of printing music, especially since he was one of the first to do it, he would have been able to read music or at least would have been able to distinguish between what music was of quality and what was not, even if it meant from only a hearing of the music and not from a reading of it. While Petrucci's actual role in the compilation of the alphabet series still remains a mystery, much of the mystery once surrounding Petrus Castellanus, the editor of the *Odhecaton* (and probably of the subsequent *Canti B* and *C* volumes) has been resolved by Bonnie Blackburn in „Petrucci's Venetian editor: Petrus Castellanus and his musical garden,“ *Musica Disciplina* 49(1995)15–45. Indeed, in light of Blackburn's findings it would now seem reasonably safe to conclude that it was Castellanus who assembled and edited the music of the *Odhecaton* and realized the potential market value for it and for the two subsequent volumes of the alphabet series.

That little-known musicians, like Castellanus, were often cited in a book's preface because they were actually the ones responsible for the genesis of that book, can be supported by another early printed book of music, even though it dates from over 100 years later. Johannes Woltz, for example, in his introduction to the *Nova musices organicae tabulatura* (RISM 1617²⁴), acknowledges the help of his nephew Christoph Liebfried in the production of this important volume of German organ tabulature. However, when one examines the manuscript collection of organ tabulature that Liebfried personally copied between 1585 and 1616 and then compares its contents and readings with that of Woltz's printed volume it is clear that Liebfried assembled the music, transcribed most if not all of its vocal compositions into tabulature, and created the layout and design for the volume. In short, it was Liebfried who was the real author of the book. Woltz was simply the publisher, as is made clear by Woltz's contemporary Remigius Faesch, who named Liebfried as the „author“ of the book in one of its surviving copies. On the Liebfried-Woltz relationship see John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts*, Basel 1988, 170–175. The author is currently working on a detailed study of the genesis of the Woltz volume and its relationship to the Liebfried manuscripts.

¹⁷ I make this statement knowing that Petrucci did underlay Latin texts in *Motetti A* in 1502 and that he did it quite successfully working in the same choirbook format he used for the alphabet series. However, unlike the motet volume wherein many compositions often span more than one opening and as such allow one the breathing room to underlay all of the text, most of the songs printed in the alphabet series were laid out with only one composition to an opening. Given the rather tight space allocated for each song in the alphabet series, especially for four-voice pieces, it would have been very difficult to underlay even one strophe of text to each of these songs, and virtually impossible to reproduce additional text strophes. This argument of course assumes that Petrucci had the texts to the songs, but decided to omit them. Although I cannot prove this, Stanley Boorman argued 25 years ago that Castellanus did indeed have French texts to some of the songs. Boorman's conclusion, based on philological evidence, is found in his seminal article „The ‚First‘ Edition of the *Odhecaton A*,“ *JAMS* 30(1977)183–207, particularly 206–207.

population was probably musically literate at this time;¹⁸ that less than half of that one percent could understand French as well;¹⁹ and that less than half of that one half percent could afford Petrucci's books.²⁰

Again, I don't know what you would have done, but given these observations, I would have done exactly what Petuucci did. I'd go to market with international goods. I'd market those goods to an international client base. And I'd do it in a way that would not alienate any specific language group within the European Community. These marketing techniques are precisely what most manufacturers of durable goods do today in our global economy. The Swedish company Ikea, for example, manufactures furniture that clearly has international appeal. Ikea markets and sells that furniture in any one of its 200 global locations. And when customers in Basel, Beijing or Boston purchase an Ikea product that requires some assembly or performance on their part, Ikea provides these customers with printed directions that contain no words, just pictures, thereby saving the company money by mitigating the risks inherent in multilingual packaging. Yes, the new economy we live in today is really not all that different from the new economy that Petrucci experienced in

¹⁸ While I cannot provide music literacy numbers for all of Europe around 1501, I can roughly estimate the number of people in Switzerland who could read music (both white mensural and tabulature) in the early sixteenth century. For example, we know that the population of Switzerland in 1501 was approximately 560,000. Eighty-five per cent (i.e., 476,000) lived in small villages driven by an agrarian economy. The remaining 15 per cent (i.e., 84,000) resided in cities with a population of 5,000 or more. Assuming that very few people working the land could read music, we obviously are left with only the city dwellers as candidates for musical literacy. While musical literacy could have existed in the towns of 5,000, I suspect that most of the musically literate were found in the larger cities where commerce was not just local, but multi-regional or international. In Switzerland, these would have been the cities of Basel, Zurich and Geneva, which collectively make up about half of the 84,000 urban dwellers. Basel's population in 1501, for example, was about 10,000 and that number includes the 100 students who at the time were matriculated at its university. Of the students, I know of only five who could read music and of the remaining citizens who were merchants, craftsmen or humanists I know of only ten. My calculations are limited to the sources that are available to me and to my abilities as a sleuth. Indeed, I could easily imagine that my calculations are off not by one hundred per cent but by hundreds. However, even if that is true and that rather than 15 people there were 75 who could read music in Basel in 1501, we are still looking at a niche market. In short, it's still less than one per cent. I am currently working on a detailed study of musical literary in Basel during the sixteenth century. This study will appear as a chapter in my forthcoming book entitled *Precinct of the muses: Essays on musical life in Renaissance Basel*.

¹⁹ On the population of Europe around 1500 see Eugene Rice, „Recent Studies on the Population of Europe, 1348–1620,“ *Renaissance News* 28(1965)180–187.

²⁰ Petrucci's books were clearly luxury items destined for well-healed individuals who had the taste to enjoy them and, more importantly, the money to afford them. On the extraordinary cost of a Petrucci book when compared to other Italian printers see Catherine Chapman, „Printed collections of polyphonic music owned by Ferdinand Columbus,“ *JAMS* 21(1968) 51; and Dragan Plamenac, „Excerpta Colombina: items of musical interest in Fernando Colon's Regestrum,“ *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1958–1961, vol. 2, 663–687.

1501. Like our economy, Petrucci's economy was driven by foreign markets, by emerging technologies, by intellectual property and by a war for talent. Yes, history does repeat itself, at least economic history.²¹

Assuming that I am correct, and that Petrucci printed his songs without words because it simply made good business sense, we obviously then have to ask the question how relevant is the absence of text in the alphabet series for bolstering claims of only instrumental performance? My answer, it isn't relevant. Petrucci was a businessman who was selling music, not poetry. Music was his commodity, not texts. Now this is not to say that Petrucci's alphabet series wasn't used by an instrumentalist or by an ensemble of them. I'm sure it was, as indeed the Spinacino lute intabulations published by Petrucci in 1507 make clear,²² and the so-called „fantasia“ pieces printed in the alphabet series suggest.²³ On the other hand, I don't see why the absence of text in the alphabet series is any more of an indication for only instrumental performance than the presence of text in Petrucci's frottola series is for bolstering claims for only vocal performance. The reason that I believe this to be true is because of that thing called memory.²⁴

²¹ That the economy we live in today is not all that different from the one experienced by citizens of the Renaissance see John Kmetz, „Blowing your horn in the new economy, c.1450–1600,“ in: *Tilman Susato and the Music of his Time: Print culture, compositional technique and instrumental music in the Renaissance*, edited by Keith Polk and Steward Carter (Pendragon Press, in press).

²² For a list of the numerous concordances that exist between the alphabet series and the Spinacino lute intabulations as well as for a discussion of the relationship between these sources see Henry L. Schmidt III, *The first printed lute books: Francesco Spinacino's Intabulatura de Lauto; Libro Primo and Libro Secondo (Venice: Petrucci, 1507)*, 2 vols (Ph.D. dissertation, University of North Carolina, 1969), vol.1, 12–99.

²³ I am thinking particularly of those compositions carrying Italian text incipits with such titles as *La alfonsina, bernardina, morra, and spagna*. Aside from Helen Hewitt's seminal work on the subject in her edition of the *Odhecaton (Harmonice, 74–78)*, see Honey Meconi, „Sacred tricinia and Basevi 2439“, in: *I Tatti studies. Essays in the Renaissance*, 4 (Florence: Villa I Tatti, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 1991) 151–199.

²⁴ Many of the ensuing arguments and evidence concerning the role that memory played in the performance of vocal music were published by the author in „Singing texted songs from untexted Songbooks: The evidence of the Basler *Liederhandschriften*,“ *Le concert des voix et des instruments* edited by Jean-Michel Vaccaro (=CNRS-Editions, 1995), 121–143. An expanded version of these arguments and of the evidence presented here will appear in the author's book *Music and Memory in the Renaissance*, Cambridge, forthcoming.

MARCVS CARA VERO.

Ime el cor oime la testa Chi nõ ama nõ stende Chi nõ falla nõ se mende Dopo el fallo el pètir resta

Oime el cor oime la testa Chi nõ ama nõ intende Chi nõ ama nõ stende

Oime el cor oime la testa Oime el cor

Tenor

Oime dio che error fece io
ad amar un cor fallace
oime dio chel partir mio
nõ mi da per questo pace
oime el foco afro e tuace
mi confirma el tristo core
oime dio chel fatto errore
l'alma afflicta mi molesta
Oime el

Oime che ben macorgea
da un cor falso esser tradito
oime alhor chio non sapea
al mio error pigiar partito
oime el cieco mio appetito
m'ha condotto a questa forte
oime grido el mal mio forte
ogn'hor cresce e piu me infesta
Oime el

Doi dolci occhi un parlar doppio
una limesa e gran beltrac
fan che de dolor mi scoppio
per la persa libertate
se per questa alma pate
ne fu causa el desir cieco
el qual fa che sempre meco
sta assai guerra e poca festa
Oime el

Patientia o cor mio stolto
godi el mal se tu el cercasti
se alhor quando fusti accolto
ad amar non reparasti
te conven che pena atasti
del precuisto tuo fallire
che non gioua al tuo pentire
el cridar con uoce mesta
Oime el

Figure 1: *Frottole Libro Primo*, Venice: Petrucci, 1504, Aii.

Petrucci and Memory.

That Petrucci was aware of the role that memory played in the performance of music is clear by looking at any one of the texted volumes of frottole he published. As the facsimile reproduced in Figure 1 demonstrates, additional text strophes for this Italian song repertory were frequently reproduced by Petrucci at the bottom of the page. On the many occasions, however, when there were numerous strophes of text to be sung to the same music, Petrucci reproduced those additional text strophes elsewhere, even if that meant printing them at the very end of a volume, as he indeed did in his ninth book of frottole published in 1509. Now clearly, regardless of whether the additional strophes were to be found on the same page as the music, on a different page or in a different book altogether, there is no way that the singer could have sung them from the book without having memorized either the music first or the text first. In short, something had to be memorized, and that something was most likely the music.

Repetition of pitch and rhythm, the two components which define a tune or make up a melody, are a lot easier to memorize than a rhyme scheme or syllable count each of which contains different words for every new line, and different lines for every new strophe. Let's face it, how many times have we started singing a strophic song from memory with the words, only to find ourselves

humming along toward the end of that song without the words? Now this is not to say that Renaissance singers didn't memorize song texts. I'm sure they did, especially when those texts were popular and in the singer's native tongue. But I think if a singer was given the choice between memorizing the melody of a well-known song or memorizing the numerous strophes of text that go to that song, he would have chosen the melody, as indeed Gaspar Stocker suggested in his treatise on text underlay, *De Musica Verballi*, wherein he noted on three occasions: „I remember the music, if only I could remember the words.“²⁵

That musicians throughout Europe, regardless of whether they were musically literate or not, were more likely to remember a tune than remember the words to that tune is clear not only by the many songtext sheets that survive in German, Dutch, English and Spanish from the sixteenth century (sheets which often specify that the new text should be sung to a specific melody),²⁶ but also by many Renaissance paintings, woodcuts and engravings which depict singers performing a song by holding in their hand only a song text. Given our time constraints, I will discuss only the iconography, and I will limit my examples to only two.



Figure 2: *Das Gesang der Schlemmer*, woodcut, c. 1530 (Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-no. XII, 41, 68).

²⁵ „Numeros memini; si verba tenerem.“ This quotation from Virgil's *Eclogae* (IX, 45) appears in Stocker's treatise in Chapter 2 on the division of music (lines 16–17), in Chapter 4 on the definition of verbal music (line 21) and in Chapter 5 on the division of verbal music (line 16). For a most valuable discussion and edition of this important treatise see Albert C. Rotola, S.J., *Gaspar Stoquerus. De Musica Verballi Libri Duo*, Lincoln and London 1988.

²⁶ For a comprehensive catalogue and study of the German songsheets see Rolf Wilhelm Brednich, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. Bis 17. Jahrhunderts*, 2 vols., Baden-Baden 1974–1975 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana, 60). For a general overview of the songsheet tradition outside of the German-speaking realm see Brednich, *Die Liedpublizistik*, 324–331. On the broadside ballads and chapbooks published in England during the sixteenth and seventeenth centuries see Tessa Watt, *Cheap print and popular piety, 1550–1640*, Cambridge 1991.



Figure 3: Anonymous after Dirck Barendsz, „The Moralistic Music Group“, oil on canvas, 1615 (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Inv.-no. 5523).

As can be seen in the anonymous German woodcut reproduced in Figure 2, seven men are gathered around one woman, who, prominently featured in the center of the illustration, holds a sheet of paper which carries at least one verse of text with the title *Das Gesang der Schlemmer* (i.e., The song of the glutton). Since five of the men are clearly depicted singing from the song text sheet while the man on the far right looks like he is beating time, it is clear that even a slovenly group of musicians were able to memorize their music and underlay a text at sight; that is to say, in an actual performance situation and not in a printed or written redaction as we, as editors of their music, do today.

Although this picture makes clear that Renaissance singers did indeed memorize music, it is impossible to tell whether a monophonic or polyphonic performance is depicted. However, there is one Dutch painting that suggests polyphony was performed in this manner as well.

This picture, illustrated in Figure 3, is an early seventeenth-century copy of Dirck Barendsz's *Moralistic musical group*, preserved in the Dresden *Gemäldegalerie*. Originally painted around 1560, the painting depicts a performance of Clemens non Papa's four-part chanson „Juvons beau ieu tout en riant“, first published in 1545 by Susato in Antwerp. Although musicologists and art historians have analyzed and discussed this painting, no one has ever noted that the old man in the right background is actually holding a songtext sheet that presents a Dutch contrafactum of the chanson prominently featured in the painting.²⁷

²⁷ Among the several discussions of the painting see especially J. Richard Judson, *Dirck Barendsz, 1535–1599*, Amsterdam 1970, 22, 58–60, 94–95 and 113, as well as his earlier article „Dirck Barentsen,“ *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts Bruxelles* 11 (1962) 94–122; and Walter Salmen, *Musikleben in 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976, 126 and Plate 76.

Like the young woman depicted in the German woodcut, the old man in Barendsz's work holds a long sheet of paper containing verse, rubricated with the title „Een nyen Liedeken,“ thereby implying that the old man holds a songtext in his hand. Secondly, a syllable count of the opening lines of the Dutch text equals a syllable count of the opening lines of the original French text.²⁸ Finally, among the individuals depicted making music in the picture, it is clear that the old man is singing, that the woman in the center of the painting might be, and that the young man playing the harp is either plucking out one part of the song or realizing an accompaniment to it. As for the woman holding the discant partbook whose back is to us, your guess is good as mine.²⁹ Whatever the case might be, this painting strongly suggests that a singer of polyphony memorized his music first and then underlaid a text at sight. Moreover, it suggests that he did it in precisely the same way a singer working with Petrucci's frottola volumes would have done for the additional text strophes that were not underlaid or in the same way that a singer working with Petrucci's alphabet series would have done singing from a separate songtext sheet. In conclusion, I cannot see any difference between singing texted songs from texted songbooks and singing texted songs from untexted songbooks when it comes to the issue of performance practice.

Petrucci and performance.

With only a few minutes left, the time has obviously come for me to wrap up my paper. I was hoping to do this by presenting some new songtext manuscripts or songtext sheets which correspond to the contents of the untexted Petrucci's alphabet series in the same way that I have shown how the songtext manuscripts of the Basel doctor Felix Platter correspond to the untexted songbooks of the Basel goldsmith Jacob Hagenbach.³⁰ Unfortunately, I wasn't successful,

²⁸ The opening two lines of the Dutch text, with eight and seven syllables each respectively, read (not very securely) „Ghy gckek en sr folytan, di erden vr hronis mo.“ This is followed by yet another line that appears to have six syllables: „ok enem Min miet meerr.“ The remaining text on the sheet I cannot read. The original French text of *Juvons*, as set by Clemens, consists of alternating lines of 8 and 7 syllables. A detailed study of this painting and of its implications for performance practice will appear in the author's forthcoming book *Music and Memory in the Renaissance*.

²⁹ She could be singing. Yet, given the rather naughty subject matter of this Kodak moment, she could be hiding as well; hiding from her husband, her lover, family or simply from the law. Indeed, while this painting is often called the „Moralistic Musical Group,“ H. Colin Slim informed me in a personal correspondence dating from 1991 that it would be more appropriate to name the painting „The prodigal son at the whores.“ I agree with Professor Slim and highly recommend his study *The prodigal son at the whores*, Irvine 1976. I would also like to take this opportunity to thank Professor Slim for the many years of advice and encouragement he has given me as a scholar and as a mutual friend of our long-lost leader, Howard Mayer Brown.

³⁰ See J. Kmetz, „Singing texted songs,“ 121–143 as well as John Kmetz, *The sixteenth-century Basel songbooks. Origins, contents and contexts*, Bern etc. 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Series II/35) 212–224.

although I must admit that I only seriously looked in German-speaking regions, and only then when I had had time in my business day to do so. However, I do not want to leave you this morning with the impression that such texts might not exist. There are plenty of German songtexts from the fifteenth and early sixteenth centuries that could be sung to the untexted songs printed by Petrucci. The problem, however, is that no documented evidence exists to prove that any one of these octo- or decasyllabic German texts was actually sung to a specific song preserved in Petrucci's ABC series.³¹

Nevertheless, I think it would be worth our while to give at least one of these German texts a listen. I have chosen „Ich gib mir gantz ze wellen dir“ from the Songbook of Clara Hätzlerin.³² Our singer, Viva Biancaluna Biffi, will sing this German text to Hayne van Ghizighem's „De tous biens plaine“ and Michal Gondko will accompany her on the lute. Viva holds in her hand the same song text sheet that you do, nothing else (see Example 1). If the performance you are about to hear proves anything, it is that when you go to market with an international repertory and you market that repertory to an international client base, anything is possible, anytime, any place. Just make sure have you have some music, some text and some memory, and you know someone who can market all three.³³

³¹ Included among the many German song textbooks that are extant, I would like to bring to your attention particularly that of Clara Hätzlerin, edited by Carl Haltaus in *Liederbuch der Clara Hätzlerin*, Quedlinburg and Leipzig 1840 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit, 8). This manuscript, copied around 1470 by the daughter of Bartholomaeus Hätzler, an Augsburg notary public and law clerk, contains dozens of songtexts that could be easily sung to untexted songs found in Petrucci's alphabet series. Aside from the Hätzlerin there is also the *Augsburger Gedichthandschrift* (see Johannes Bolte, „Ein Augsburger Liederbuch von Jahre 1454,“ *Alemannia* 18 (1890) 97–127 and 203–235) and the *Liederbuch der Anna von Köln (um 1500)*, Düsseldorf 1954, edited by Walter Salmen and Johannes Koepp (Denkmäler Rheinischer Musik, 4).

³² This octosyllabic German songtext is found in the first part of Hätzlerin's songbook and appears as number 51 in the Haltaus edition. Aside from this text, there are several others in the collection that could be sung to Hayne's setting of *De tous biens plaine*. They are numbers 31, 32, 43, 58, 86, 90, and 98.

³³ This German-texted performance of *De tous biens plaine* which closed my presentation was sung to the musical readings of the song's four-voice version printed in the *Odhecaton* (folios 22v–23r) and edited by Helen Hewitt, *Harmonice*, 263–264. The lower three voices were played on a lute and the superius part was sung to the text reproduced in Example 1. We choose to sing the superius part and not the tenor because it was more beautiful and more difficult to memorize.

Although the syllable count and rhyme scheme for each line of the German text does vary from strophe to strophe and as such does not correspond exactly to the octosyllabic rondeau quatrain form of the original French text, the singer had no problem fitting the German text. The only hesitation she had was precisely the same she had when she sang the song in French, namely where exactly does one place each of the eight syllables when a musical line is melismatic. On the other hand, the singer had no problem underlaying the text in French or in German when the musical line supported a syllabic declamation of the text, as the second line of text in each strophe of the German and the French demonstrates.

Example 1. *Ich gib mich gantz* (no. 51) from the *Liederbuch von Clara Hätzerin*, edited by C. Haltaus.

Ich gib mich gantz ze wellen dir,	8a
Ob allen menschen liebste du mir;	8a
Hett ich gewalt nach meiner gir,	8a
Alles gũten m̃usst du sein gewert.	9b

Nymm hin von mir die trine mein,	8c
Nach meiner gir bin ich der dein;	8c
Entschlusse dein hertz, nymm mich darein,	9c
So bin ich gantz von dir ernert.	8b

Sich an mein dienst und nymm der war,	8d
Ich leb dir ze willen gar;	7d
Schick mir ze diesem Newen Jar,	8d
Dein gunst, nicht mer mein hertz begert.	8b

THE ORIGIN OF ITALIAN LUTE TABLATURE:
VENICE CIRCA 1500 OR NAPLES BEFORE PETRUCCI?

by DINKO FABRIS

In his book *Les Luthistes espagnoles* published in 1902 Count Guillermo de Morphy gave the following explanation of the origin of Lute tablature:¹

Erklärung der Tabulatur.

Die Tabulatur [...] ist wahrscheinlich orientalischen Ursprungs und es ist zu vermuten, dass sie von den Völkern erfunden worden ist, welche seit so vielen Jahrhunderten Instrumente dieser Art gekannt und benutzt haben. Doch fehlt es an Beweisen, dies bestimmt zu behaupten, und ich unterdrücke daher mehr oder minder wahrscheinliche hypothetische Konstruktionen der Phantasie. Lieber warten wir ab, dass Spezialstudien über diese Frage Licht verbreiten. Meines Wissens wurden die ersten Tabulaturen zu Anfang des 16. Jahrhunderts von Ottaviano Petrucci gedruckt. Auch das spricht für den orientalischen Ursprung dieser Art der Notierung, da man weiss, in wie regem Verkehr die Republik Venedig mit den Völkern des Orients stand [...].

In the preface to the same book, Morphy's mentor and friend, the eminent Belgian musicologist François-Auguste Gevaert, told a different story:²

Morphy incline à croire que le talent du luthiste espagnol s'est formé en Italie; il croit aussi que la tablature de luth reconnue généralement pour être d'origine orientale, a pénétré en Europe par l'intermédiaire de Venise. Pour ma part je ne saurais actuellement me rallier à cette manière de voir. Je tiens l'art [...] pour indigène dans la péninsule hispanique, et je pense que de là cette technique instrumentale, y compris sa notation particulière, s'est répandue dans les pays italiens, qui, à leur tour, l'ont transmise aux peuples du Nord [...].

My paper will not resolve old questions, but just give a personal interpretation of one small problem in the history of European thought about which I and other colleagues have been thinking during the last twenty years. This new interpretation will not be based on new musical documents but rather through a different organisation of the information already known. For this reason I will adopt the tools of the semiotics instead of musical philology and analysis. They are related not to the analysis of the code of the musical notation elaborated by the semiology of music, but to the socio-linguistic and anthropological theories of Goody and Calvet.³ The results will not change

¹ Guillermo de Morphy, *Les luthistes espagnoles*, Leipzig 1902, XVII. I wish to thank John Griffiths for his suggestions in preparing the final version of this text.

² *Ibid.*, XI.

³ See Jack Goody, *La raison graphique*, Paris 1979 and *La Logique et l'écriture*, Paris 1986; Louis-Jean Calvet, *Linguistique et Colonialisme. Petit traité de glottophagie*, Paris 1974 and *Histoire de l'écriture*, Paris 1996. See also U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milan 1975.

the course of history of Italian music but may contribute to illuminate a lesser-known chapter in the history of notation and of instrumental music. The fact that Petrucci published the earliest lute tablature in Venice in 1507, the first printed examples of music intended for a solo instrument utilising the so-called „Italian lute tablature“, justifies this discussion.

Before Petrucci we find only few fragments of different types of lute tablature, that testify to the existence of a fifteenth-century tradition of writing for an instrument played both with or without plectrum (as suggested by Tinctoris around 1483).⁴ Petrucci (or lutenists around him like Spinacino, Bossinensis or Marco dall'Aquila) did not invent the system itself, but chose and modified one of the existing models of tablature.

The argument that I wish to develop is based on specific details of the nature of various forms of tablature, both those that are based on numbers and those that derive from letters of the alphabet. In this light, let us consider first the „German“ lute tablature. This notation, very different from the contemporary organ keyboard tablature called „Old German“, is based on a mixture of numbers and alphabet letters. Letter notation, in contrast to Guidonian solmisation, was known throughout the middle ages. This seems to have been developed in Germany into a form of keyboard tablature during the fifteenth century. German lutenists adapted this system to the lute (when the instrument had 5 courses), adding numbers as well. This mixture was typical of early forms of Arabic lute notation that used a mixture of numbers and letters, but with different functions: letters for pitch, numbers for rhythm. This aspect was stressed in particular by H. G. Farmer, a musicologist whose theories on the Arabic influences on Western music were controversial and not well accepted. Farmer, for example, cites Hucbald's *De harmonica institutione* as the oldest reference to the alphabet notation in use in medieval Europe, that he considers derived from the Arabic 'ud.⁵

Some centuries later the anonymous *Ars de pulsatione lambuti et aliorum similibus instrumentorum* (a manuscript dated 1496–97, once in the Capucino Monastery, Gerona) states that the alphabet notation applied to the lute was indeed of Arabic origin, invented by a „Fulan maurus de Regno Granatae“.⁶ This hypothesis was accepted by Gevaert: „Les instrumentistes chrétiens auront élaboré leur tablature à l'imitation de celle des Musulmans.“⁷

It seems that the oldest surviving examples of such notation in the Arabic tradition, dating in the period between the fourteenth and the fifteenth cen-

⁴ Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae*, original lost (some extract printed Naples, c.1483; other extracts in *F-CA*); ed. in Anthony Baines, „Fifteenth-century instruments in Johannes Tinctoris's *De inventione et usu musicae*“, *Galpin Society Journal* 3 (1950) 19–26.

⁵ Martin Gerbert (ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien 1784; repr. 1931, I, 118.

⁶ Cit. in Jayme Villanueva, *Viaje literario a las Iglesias de España*, Valencia 1821; the word „Fulan“ means „Unknown“. This reference has been also cited in V. Ivanoff, article „Lautentabulaturen“, section to 1500, *MGG*², 7 (1997) 370.

⁷ Gerbert, op.cit., I, 118.

turies, use a mixture of elements in which the pitch of notes is determined by the letters of alphabet, and the mensural values by numbers.⁸ It is precisely this mixture that we find in the „German“ system, printed for the first time in Sebastian Virdung's *Musica getutscht* (Basel 1511), only few years after Petrucci's first lute prints. Virdung's description of „German lute tablature“ was considered valuable twenty-five years later since it was reproduced in the free Latin translation of his treatise published by Luscinius in 1536. In this same year the first lute tablatures were printed in both Spain (Luis Milan) and Naples (Francesco da Milano). It should be noted that in the intervening years a French translation of Virdung appeared (Vorsterman 1529), but that the first French lute book published in the same year (Attaignant 1529) introduces „French lute tablature“ in place of Virdung's „German tablature“. In the thirty years after Petrucci's first publication, all four basic types of European lute tablature had already appeared in print, and it is not surprising to discover them discussed alongside one another in the broadside lute instructions published in Italy in the last decades of the sixteenth century by Michele Carrara and others (many reprints between 1585 and 1618). It is noteworthy that in a broadside intended for a wide and popular audience, equal importance is given to „Italian“, „French“ and „Neapolitan“ tablature but that the „German“ system is ignored altogether.⁹

It is similarly unusual that there are no books or manuscripts of lute music written in the „Neapolitan“ system during the entire sixteenth century except for the *Libro secondo della fortuna* printed in Naples by Francesco da Milano in 1536. Sixty-five years after Carrara's broadside (in which the example in Neapolitan tablature is in fact not correct),¹⁰ the latest reference to this system appears in Pier Francesco Valentini's *Il Leuto Anatomizzato*, a Roman manuscript treatise dated 1650 where the examples are given translated from „Italian lute tablature“ to the „French“ and „Neapolitan“ ones.¹¹ But who was still using this last system at so late a date?

Another somewhat earlier reference to the late survival of „Neapolitan tablature“ is given in Scipione Cerreto's *Della prattica musica vocale et strumentale* (Naples 1601) (Libro IV, p.313), and what is particularly interesting here is his reference to these as the „zero“ and the „one“ systems:

⁸ Henry G. Farmer, *History of the Arabian music*, London 1929, 202 indicates two examples from the 14th century. Late examples are in the MSS works by Ghaibi, dead in 1435. See also id., *An old Moorish lute tutor: Being four Arabict texts from unique manuscripts*, Glasgow 1933.

⁹ On Carrara and other broadside lute instructions see Dinko Fabris, „Lute tablature instructions in Italy: A survey of the *Regole* from 1507 to 1759“, in: *Performance on lute, guitar, and vihuela. Historical practice and modern interpretation*, ed. by V. Coelho, Cambridge 1997, 16–46.

¹⁰ The system adopts the series without zero, but on the reverse direction of the stave, with the top line down like in the normal Italian tablature. See *ibidem*, 41–45.

¹¹ MS I-Rvat, Barb.Lat.4395; facsimile ed. by O. Cristoforetti, Florence 1989.

Volendo il principiante Sonator del Liuto imparare l'Intavolatura sopra il Liuto [...] deve prima intendere, che hoggidì si usano due sorti d'intavolatura, una è detta del Zero, & l'altra del I. Ma per essere quella del Zero più commune, sarà bene di essa trattare.

The coexistence of these two systems of tablature in Italy is illustrated in Sultzbach's 1536 Neapolitan print of lute works by Francesco da Milano (*Intavolatura de Viola overo Lauto. Libro I, II „della Fortuna“*), in which the first book is edited in the Italian „zero“ system and the second book in the Neapolitan „one“ system. It is not by chance that the preface of the first book gives a practically identical version of the *Regole per quelli che non sanno cantare* published by Petrucci in 1507. But in the second book the rules inserted are different and state that tablature „without the Zero“ was an entirely new invention:

Gli antichi mettevano un zero, ò vero .o. che significava vacante, & pero quando serà signato .1. significa che se toccha quella corda, dove è tal segno vacante [...].

This evidence of these instructions has been used to resolve the question of the origin of this type of tablature and to fix Naples 1536 as the birthdate of what we now call „Neapolitan tablature“. But how can this be justified in light of the existence of at least two fragments of viola/lute music written in exactly the same system „without the Zero“, dating not only before 1536 but probably before 1507?

There are two surviving Italian lute manuscripts from the period before Petrucci. They are the well-known „Heart-shaped manuscript“ Pesaro, Biblioteca Oliveriana MS 1144 (PES 1144), and the fragments in Bologna, Biblioteca Universitaria MS 596 H.H.2⁴ (BOL 596). Neither uses the „Italian“ tablature system. The earliest sources written in „Italian lute tablature“ all appear after the first example published in Venice 1507 by Petrucci:

1. Paris, Bibliothèque Nationale, MS Rés. Vmd. 27, the „Thibault manuscript“ (THIB)
2. Fribourg, Capuczin Monastery MS Falk 105, now Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Ms. Cap. Res. 527, f. 2 (a fragment of only two pages)
3. Chicago, Newberry Library MS VM C.25, the „Capirola lute book“ (CAP)
4. London, British Library, MS Add. 31389
5. Florence, Biblioteca Nazionale, MS Banco Rari 62, 12 (a frottola intabulation on one sheet)

These manuscripts are all of Northern Italian provenance and can be dated between 1510 and 1520. All other manuscript sources in „Italian lute tablature“ are later and follow Petrucci's model. Only the earlier sources, in particular THIB and CAP, show a series of notational elements that strongly differ from

the Petrucci style.¹² In any case, it is not possible to prove that the Italian system was already in use before the appearance of Spinacino's first book printed by Petrucci.

In the autograph manuscript treatise *Il Trimerone* by Ercole Bottrigari (1593–99) there is a comment on the musical „ziffre“ that one can „ragionevolmente connumerare i caratteri e i segni usati da' sonatori di lauto e di arpicordo o clavacembalo nelle loro, com'essi le chiamano, intavolature“.¹³ Bottrigari starts with the usual description of the tablature stave of six lines representing the six lute strings. After that he discusses the „Letters of the alphabet, used by ancient lutenists, instead of which the moderns use our arithmetical characters“.¹⁴ The musical examples copied in this text are two intabulations, in the „French“ and the „Italian“ system, of the canzone *Stavasi amor dormendo sotto un faggio*. He seems to believe that Italian tablature is derived from „German“ or „French tablature“, and he is apparently unaware of the continuing spread in Europe of these systems. Bottrigari was close to the truth. Virdung in 1511 attributed the invention of the „German lute tablature“ to Conrad Pauman in Nürnberg (died in 1473).¹⁵ The earliest fragments of lute music until now identified were written shortly after Pauman in the „German“ system (the *Königsteiner Liederbuch*, dated 1470–73). But this system is apparently not related at all to the Italian one that cannot be based on the „German“ system (Plate 1).

The „German“ system seems not to be related to the type adopted in the earliest Arabic lute tablatures, except for the contemporary presence of letters and numbers. To find a rather similar system of signs in lute tablature we have to go very far, to ancient Japan of about 700, the date of the oldest known piba/biwa tablatures for the Sino-Japanese lute. This kind of tablature is very easy to learn, consisting of twenty primary symbols showing the finger on the four strings of the instrument¹⁶ (Plate 2).

On the contrary, both „Italian“ systems, with or without the zero, are based on the linear series of arithmetic numbers, one for each fret, and the series is repeated on each string. This is also the system adopted by Arabic lute tablatures imported first in Europe, with the sole change being the use of letters in the place of numbers, exactly like the French lute tablature documented in print only after 1529.

¹² See Dinko Fabris, „Le prime intavolature: edizioni a stampa e manoscritti per liuto in Italia fino al 1540“, paper presented to the conference *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale* (Venice 10–13 October 2001), in press.

¹³ I-Bc, MS B 44, 139–41 (I am grateful to the librarian Mario Armellini for the reproduction of the source). See also Giuseppe Vecchi „Primi accenni ad una semeiografia musicale nel *Trimerone* (Giornata III) di Ercole Bottrigari“, *Quadrivium* 12 (1971) 321–46.

¹⁴ „Lettere dell „Abcdario, usate dagli antichi lautisti, invece delle quali i moderni adoperano i nostri caratteri aritmetici“ (*ivi*).

¹⁵ „Der hat den Kragen der fünff Köre, und auff sieben bünde das gantze alphabet haissen schreiben“ (Basel 1511, folio k 3v).

¹⁶ R. F. Wolpert, „A ninth-century Sino-Japanese lute-tutor“, *Musica Asiatica I* (Oxford 1977) 111–165.

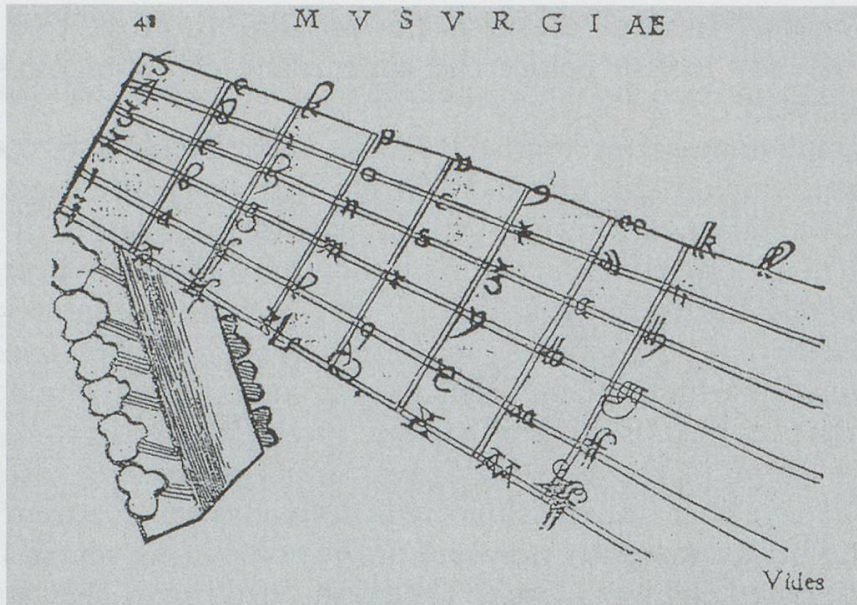


Plate 1: The system of the „German lute tablature“ from Ottomar Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae* (Basel 1536), latin translation of Virdung's *Musica getutscht* (Basel 1511).

	IV	III	II	I
0	A* ← —	c ㄥ	e ㄣ	a → ㄥ
1	B 工	d 下	f# ㄣ	b 八
2	c ㄥ	f# 十	g ㄣ	c 丨
3	f# ㄣ	e 乙	f# ㄣ	f# ㄣ
4	d 斗	f ㄣ	a ㄣ	d 也

Plate 2 : The system of the Sino-Japanese lute-tablature (since 9th century) from R. F. Wolpert, „A ninth-century Sino-Japanese lute-tutor“, *Musica Asiatica I* (Oxford 1977) 116.

An earlier diagram inserted in a Venetian music treatise dated between 1490 and 1500 represents the six strings of a lute.¹⁷ Here the frets, including the

¹⁷ *I-Vnm MS Lat. 336, coll.1581 (f. 1r)*. See Fabris, „Lute Tablature Instructions in Italy“, 21.

nut, are indicated by a series of numbers from 1 to 8. The open and fretted positions for each string are labelled with the corresponding letter of alphabet notation. This implies that the two systems were still co-existing shortly before Petrucci's prints and in the same city. But if this is true, the zero was not present and the tablature compared with the French type was indeed the Neapolitan one. The same occurs in BOL 596: here letters from the medieval alphabet notation are written under the tablature numbers, presumably to clarify the musical significance of a notation that was still hardly known (Plate 3).

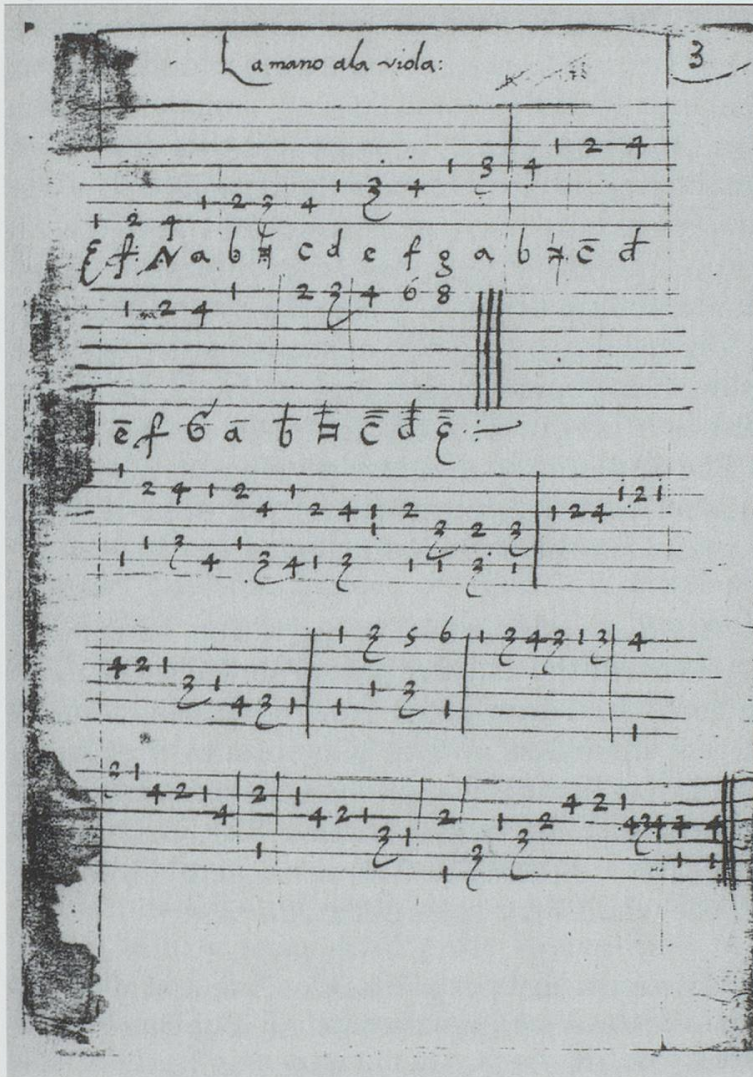


Plate 3: Bologna, Biblioteca Universitaria MS 596 H.H.24: exemple of „Neapolitan tablature“.

In 1981 Christopher Page cast doubt for the first time on the hypothesis of the primacy of the „German“ lute tablature with his discovery, in a treatise dated after 1375, of a diagram that could be interpreted as the earliest „French tablature“.¹⁸ Page admits, in fact, that this presumed „French tablature“ might in some way be related to the theoretical alphabetic notation. Nevertheless the

¹⁸ Christopher Page, „A French lute tablature in the 14th century?“, *Early Music*, 9 (1981) 488–92. The diagram examined is in *US-Bu MS 774*, p.51.

Venetian diagram of more than a century later gives some weight to the vague and uncertain emergence from the darkness of a notation that could connect theoretical alphabetic tradition with the later practice of lute tablature. Apart the German sources, the only surviving traces of lute notation before Petrucci are PES 1144 and BOL 596, which use French and/or Neapolitan systems, but not the zero system.

If we accept that the „French“ system was the first kind of tablature used in Europe for the lute, then the „Neapolitan“ one might be a simple translation of the previous system, brought into being by substituting a series of numbers in place of the letters of the alphabet. It is logical to connect A, the first letter in the alphabet, with 1, the first in the numeric series. For Western culture before 1500, zero was not yet considered a number and there is no equivalent for 0 in the alphabetic series. At some point, somewhere, the numerical series was preferred to the alphabetical, perhaps due to a developed interest in mathematics. It is very tempting to identify this site and this age with the Aragonese court of Naples during the last decades of the fifteenth century. Could it be just a mere curiosity that the only other tablature called „Neapolitan“, the late system for keyboard notation invented by the blind organist Antonio Valente about 1576, uses two series of numerals starting with 1, and the same occurs with Spanish keyboard tablatures? There is, however, no key on a keyboard instrument that is equivalent to the open strings of the lute, so zero is not necessary. The apparently illogically disposed „German lute tablature“ also starts with a series of five numbers for the open strings, without zero, and the top line indicates the first string, as in both „French“ and „Neapolitan“ systems.

Recalling all the elements of this discussion, Iberian territories before and after the Moorish expulsion in 1492 are the crucial points in our story. The invention of the lute tablature attributed to a Moor from Granada, already cited, corresponds in fact to a real diffusion of lute players and makers of lutes and strings of Moorish origin that, after the expulsion, came to different countries in the southern Mediterranean, including Naples. Similarly to the use of the numeric system in tablature, counting in Arabic numerals was still sufficiently a new practice in 1555, when Fray Juan Bermudo said:¹⁹

Poner quiero todas las maneras de cifrar que hasta oy han usado. Porque si las cifras hallare fuera del libro del author sin declaracion las entienda [...]. Tambien lo hago porque si el tañedor no se contentare de alguna destas maneras de cifrar: ocasionado desto invente otra. No se avia de contentar el de buen entendimiento con lo que oye de su maestro sino trabaxar por si. No digo que condeneys las cifras viejas, que es invencion de buenos entendimientos: sino que, teniendo en mucho a los que las inventaron, han usado y conservado, tomen todos los primores que en ellas ay trabajando de poner mas, haziendo adiciones. Asi lo han hecho los que las cifras nos

¹⁹ J. Bermudo, *El libro llamado Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555, f.cviii–cix. It is interesting for my discussion that Bermudo uses the term „contadores de guarismo“ instead of the usual Spanish term for „Arabic numerals“.

comunicaron [...]. Conviene que todo discipulo de credito a su maestro si alguna cosa quisiere saber. Pero sobre lo que fu maestro le dixere estudie, y imagine, y sobre todo pida a Dios cumplimiento de sciencia. Asi que, para ocasionar a los estudiosos tañedores que vayan adelante: porne las maneras de cifrar.

Tres diferencias de cifras he visto de las cuales eneste tractare. Acerca de esta materia dos cosas ay que dezir. Una es comun, que atodas las cifras conviene; y la otra particular, que algunas compete. El que todas la cifras de vihuela ha de entender primero deve saber, que cosa es cifra.

Los contadores de guarismo usaron unas señales para en breve palabras contar gran summa. Sigiente las señales: o.1.2.3.4.5.6.7.8.9. No tienen mas de estas señales, y bastan ellas solas para contar [...] En qualquier cuerda que hallardes el zero dize, que ha da ser tocada la tal cuerda en vazio. Algunos tañedores llaman en lleno a lo que yo nombro en vazio; y todos queremos dezir una cosa por diversos nombres [...].

It is very interesting to see that the Iberian Peninsula was the territory where national experiments of instrumental music notation were compared and mixed. The recently rediscovered 1540 anthology of Baena, the earliest Iberian book of keyboard music, shows a very unusual mixture of „old German organ tablature“ (gothic letters) and so-called „Spanish tablature“, a short score having four lines corresponding to the vocal parts.²⁰ The first vihuela book published by Luis Milan in 1536, gives us further evidence about Bermudo's thesis on the existence of several and individual types of *cifras*. What is very important to note here is that Milan is the only Spanish vihuela composer to adopt the „inverted“ system of Italian tablature, with the *cantino* at the top of the staff, as in „Neapolitan tablature“.

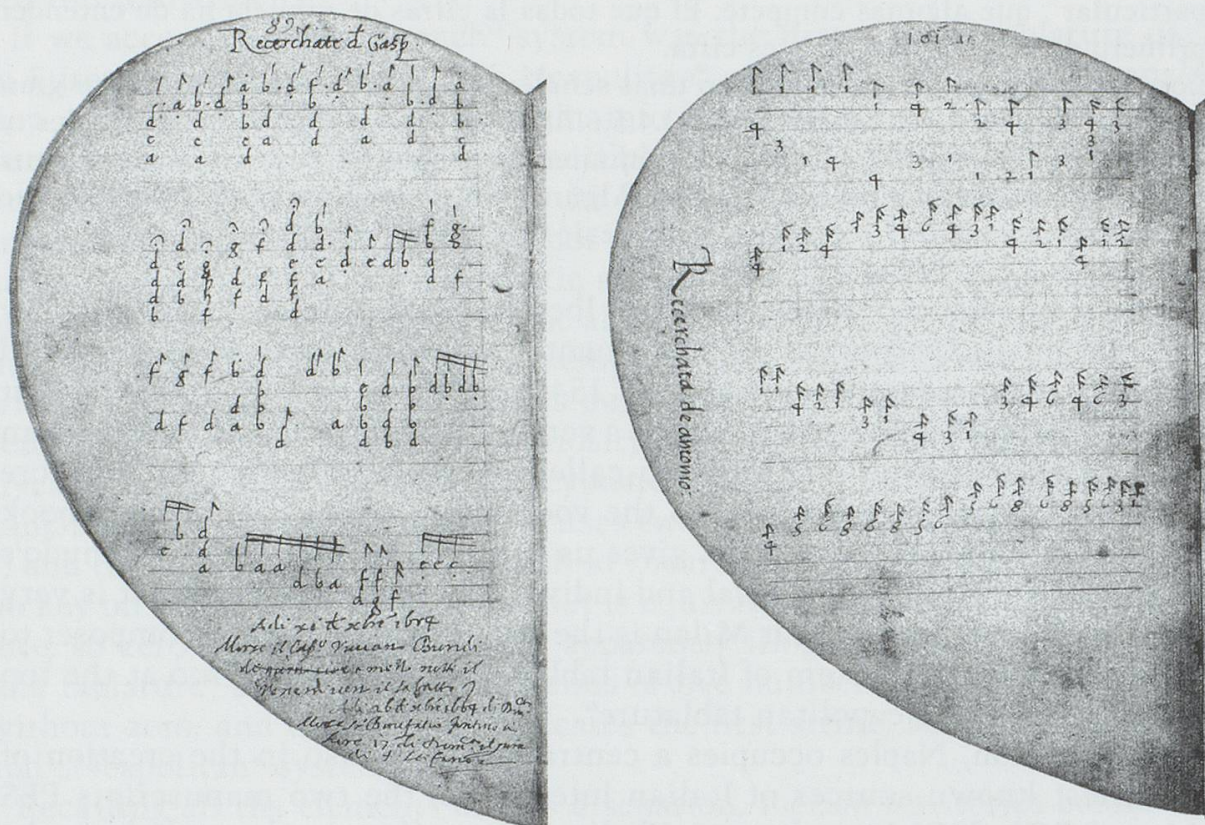
In my opinion, Naples occupies a central position also in the creation of the earliest known sources of Italian lute music, the two manuscripts PES 1144 and BOL 596. According to Vladimir Ivanoff and other scholars, the „heart-shaped“ manuscript (PES 1144) must be considered the earliest Italian lute source, even if the oldest portion of this composite codex is notated in „French tablature“. Ivanoff claims that PES 1144 was prepared and bound in the time of its copyist „A“, around 1480–90.²¹ A later hand was responsible for the introduction of some pieces with attributed authorship: *Recerchate de Gasparo*. Ivanoff proposes to identify this Gasparo with a member of the Biondi family that, during the second half of the sixteenth century, owned the codex in the area of Fossombrone (which is the birthplace of Petrucci). A third hand („hand 4“ in Ivanoff's description) may have inserted, not before 1545–50, a few pages written out in „Neapolitan tablature“ and also bearing an attribution: *Recerchata de Antonio*. The principal owner of the manuscript,

²⁰ Gonzalo de Baena's *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, Lisbon 1540 only surviving copy has been discovered in Madrid; see Tess Knighton, „A newly discovered keyboard source. Gonzalo de Baena's *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisbon 1540: A preliminary report, *Plain-song and Medieval Music* 5 (1996) 81–112.

²¹ Vladimir Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautentablatur*, Tutzing 1988, 31 ff., 81 ff.

Tempesta Biondi, seems to have copied at the end of the manuscript, not before 1550, a number of literary poems and some additional pieces for *lyra* in the rare „Italian tablature“ for the instrument (Plate 4 a–b).

Plate 4: Pesaro, Biblioteca Oliveriana, MS 1144:



a) Recerchate de Gasparo.

b) Recerchata de Antonio.

Ivanoff also proposes that the oldest part of the manuscript in „French tablature“ must have been copied from an earlier source no longer extant, written possibly in „Italian tablature“, because the presence of many mistakes in the position of letters. In fact, Ivanoff has perhaps placed too much trust in Sultzbach, the printer of Francesco da Milano’s Neapolitan 1536 edition, who claims to have invented „Neapolitan tablature“, a system never used before. Consequently, Ivanoff proposes that the pieces in Neapolitan tablature must have been copied into PES 1144 manuscript after 1536, most likely at the same moment as Biondi inserted the *lyra* pieces.²²

On the other hand, Ivanoff could not anticipate the dating of the BOL 596 fragments in „Neapolitan tablature“ and their content which clearly indicates a period around 1500. To justify his argument, he quotes a footnote from David

²² Vladimir Ivanoff, *Eine Zentrale Quelle der Frühen italienischen Lautenpraxis. Edition der Handschrift Pesaro, Biblioteca Oliveriana, MS. 1144*, Tutzing 1988, XVII–XVIII, XXII–XXIII.

Fallows' article on the Bologna manuscript which notes that the Biblioteca Universitaria of Bologna preserves only a late 1560 reprint of the original printed book and assumes that it was from this, rather than an earlier source that no longer survives, that the eighteenth-century librarian separated the musical fragments.²³ Ivanoff thus dates the „Neapolitan tablature“ as after 1560. In my opinion there is no reason to postdate BOL 596 by some seventy years in order to justify Sultzbach's claims concerning his „invention“ of „Neapolitan tablature“ in 1536. I agree with Fallows and Atlas in dating the Bologna fragments before 1500, in the context of the Aragonese court of Naples.²⁴ In fact, the fragments are probably not an extract from any lute book but musical examples to be inserted in a treatise on music. This interpretation can explain the correspondence between figures and alphabet notation and the mixture of different elements: an organ piece with a key to letters, a vihuela tablature, and a prayer.

The style of the few pieces in „Neapolitan tablature“ in PES 1144 (*Recerchata de Antonio*) is not so distant from those in „French tablature“, and there is little evidence to justify a gap of more than half a century between them. On the contrary, the titles of *Rerchate de Gasp.* and *Recerchata de Antonio* are likely to be written by the same hand. These pieces are copied in subsequent sections of the source. Ivanoff suggests that Gasparo and Antonio were members of the Biondi family, but the same names are quite common among late fifteenth-century musicians, in particular at the Aragonese court of Naples (Gaspar von Weebrecht, Antonio Sigarra, etc.),²⁵ and the place of copying is also suggested by the spelling of „recerchata“, a form typical of sixteenth-century Neapolitan books (Ortiz, Valente, Rodio). PES could be a copy in „French tablature“ from an earlier source notated in „Neapolitan tablature“, a very easy translation from one system to a similar one (A = 1, B = 2, etc.). The copyist for some reason forgot to translate two pieces after Gasparo's ricercars, copying them as in the original source, and then returned immediately to „French tablature“. My hypothesis implies that the „Neapolitan system“ was the only one used in Italy before 1507, the date of the earliest appearance of „Italian tablature“. Why did Petrucci not use it and why did he decide to introduce another, previously unknown system?

To understand this decision, we have to return to the point of departure. There are two undeniable facts: the Arabic origin of the European lute (from the ‚ud‘) and the Arabic origin of the numbers used in modern mathematics

²³ Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript*, 16-17.

²⁴ David Fallows, „15th-century tablatures for plucked instruments: A summary, a revision and a suggestion“, *Journal of the Lute Society of America* 10 (1977) 18-26; A. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge 1985, 124-25, 150-51.

²⁵ See Atlas, op.cit., „List of singers and chaplains“ (88-97) and „Music for secular entertainment“ (104-113); Dinko Fabris, „Il compianto per il perduto splendore artistico musicale della corte aragonese in un manoscritto napoletano del primo Cinquecento“, *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, ed. by P. Dalla Vecchia and D. Restani, Rome 1996, 305-321.

(that are not called „Arabic“ by chance). The Arabic number series was introduced in Europe during the thirteenth century and replaced the mechanical way of calculating on the *abacus*. The Arabic series already included the zero, even if the oriental theorists indicated it as a mere point . at the end of the series of the numbers 1 to 9, for the corresponding sign 0 was already assigned to the future number 5. The sign for zero was named *zephir*, the root of the European words *zipher*, *cifra*, *chiffre*. It is interesting that each of these words indicates not only zero but also the entire series of numbers (1 to 10) and also the system of notation using numbers, tablature.²⁶

The most interesting consequence of the introduction of Arabic numerals in early-modern Europe was the rapid development of mathematical operations. The speedy and easy way to calculate with numbers was considered a danger both for religion (because of the Arabic origin of this system) and for business activity. The 0, in particular, could have changed easily into 6 or 9, a big problem for the security of bankers, the Italians in particular. No few cities – for exemple, Florence in 1299 – forbade in their statutes and in official account books the usage of Arabic numerals and, in their place, Roman numerals were used or numbers were entirely spelled out in words. But at the end of the fifteenth century, the expulsion of the Moors from Spain had the unforeseeable effect of disseminating experts in Arabic mathematics throughout Europe and the process was irreversible.

The number most important for us is zero: it seems that in 1491, for the first time in Europe, zero was used not only as a sign but also as a true number. A few years later, in 1494, Fra Luca Pacioli published his famous book describing the „partita doppia“, the new system to calculate largely adopted by Venetian merchants, in which zero played a central role in the balance between „in“ and „out“.²⁷

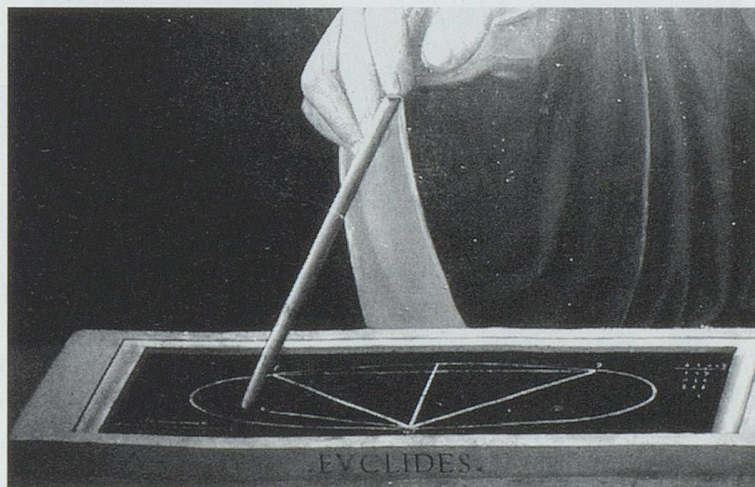
Ottaviano Petrucci decided to start his new venture in printing solo-instrument music with an illogical system, in which zero is inserted at the beginning of a series of numbers and without any correspondence to the systems of tablature already in use. In addition, he reversed the diagram of the six strings

²⁶ See Juan Vernet, *La cultura hispanoarabe en Oriente y Occidente* [1978], french transl.: *Ce que la culture doit aux Arabes d'Espagne*, Arles 1985, 72–76. It occurs in particular in Spain, but also French players say „dechiffre la tablature“, while in Italy words like „cifra“ and „cifrario“ indicated a secret code to translate into numbers the normal writing with alphabets. A situation very similar to first scribes copying tablatures from one system to another one. It is not by chance that many lutenists during the Renaissance were also active as spies and familiar with secret writing codes.

²⁷ See Luca Pacioli, *Trattato di partita doppia*, Venezia 1494, critical ed. by A. Conterio with introduction and commentary by B. Yamey, Venice 1994. Pacioli was very famous and active in the Aragonese court of Naples in 1491 before moving to Venice in 1494 where he published also a *Suma de arithmetica geometria proportioni et proportionalita*, Venice 1494. In his last work, *De Divina Proportione* (MS c.1496 dedicated to Ludovico Maria Sforza in Milan), Pacioli lists among the common signs: „N°, cioè numero, numeri per 0 o per i che sienno“ (mod. ed. Milan 1956, p.20).

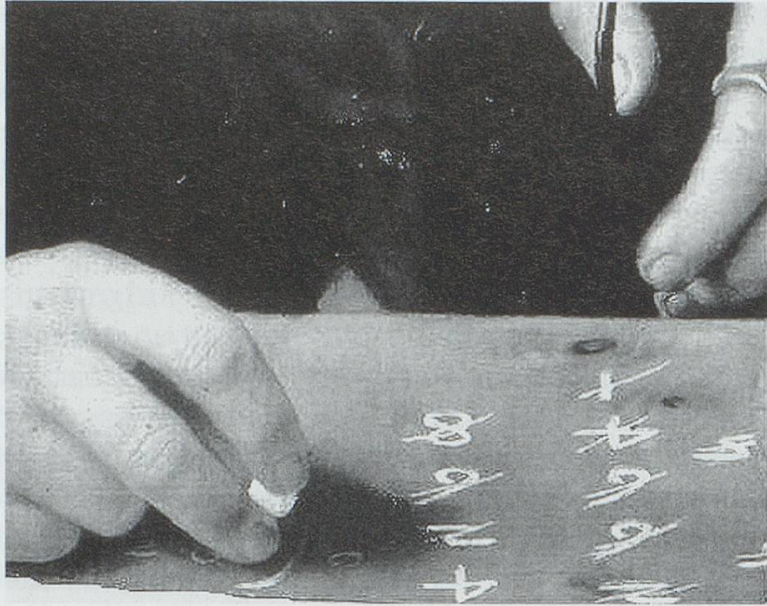
of the lute that until now, in all other systems were connected to the player's observation point and not to the reader's. The neck of the instrument reproduced by Petrucci's system is the same that results from playing in front of a mirror. In other words, in 1507 Petrucci invented a completely new system, in which zero is considered a number and the first in the series. This would not have been possible before 1500. In the last decade of the fifteenth century, the decisive battle broke out between „abacists“ and „algorists“, between those who computed on the abacus and those who computed by algorisms.²⁸ The victory of the latter was determined by the positive effects on business of easier and speedier calculation by numbers. This event occurred at the very beginning of the sixteenth century. An early Renaissance encyclopaedia of scientific and alchemic knowledge underlines the victory of algorisms and the functional usage of zero as a number: In the first edition of Gregor Reisch's *Margarita filosofica* (Freiburg 1503), there is an engraving showing „Arithmetica“ as a lady bearing a vest full of symbols, indicating Boethius as the winner in the competition with Pythagoras, the latter computing on the abacus. In the portrait Boethius indicates zero among a series of numbers written on his table. This scene recalls the portrait of a man indicating the zero on the table by Barthel Beham. (Plate 5b and 6a).

Plate 5:



a) Detail from the portrait of Luca Pacioli, dated 1495, by Jacopo de' Barbari [Venice 1460/70–1521] (Napoli, Gallerie di Capodimonte).

²⁸ To clarify the early usage of these words in mathematics see Robert Recorde, *Grounde of artes* [c.1542]: „Some call it Arsemetrick, and some Augrime ... Both names are corruptly written: Arsemetrick for arithmetick, as the Greeks call it, and augrime for algorisme, as the Arabians found it.“ (Cited in the article „Algorithm (Algorism)“, *Encyclopaedia Britannica*, Chicago etc. 1963, I, 629. See Vernet, *op.cit.*, 75–76; *Uomini e numeri*, ed. by E. Picutti, special issue of *Le scienze. Quaderni* 18 (1984); S. K. Heninger, *Touches of sweet harmony. Pythagorean cosmology and Renaissance poetics*, San Marino, Ca. 1974, 86–90; G. Ifrah, *Les chiffres ou l'histoire d'une grande invention*, Paris 1985, chapter „O“ [sic!].



b) Detail from a portrait of a man by Barthel Beham [Nürnberg 1502–1540] (Wien, Kunsthistorisches Museum).



Plate 6 a) „Typus Arithmeticae“, woodcut from Gregor Reisch, *Margarita filosofica* (Freiburg 1503), f.1v.



Plate 6 b) „Typus Musicae“, woodcut from Gregor Reisch, *Margarita filosofica* (Freiburg 1503) f. h 3.

I have checked the first translation into Italian of the *Margarita filosofica*, that was published in Venice in 1600. Here the zero is perfectly accepted in the series of numbers:²⁹

Figure de i numeri.

Scolaro: Che cosa è numerare?

Maestro: è una artificiosa representatione di qualunque numero per figure convenienti.

S.: Quali sono queste figure convenienti?

M.: Sono queste: 1, significa uno; 2, duoi; 3, tre; 4, quattro; 5, cinque; 6, sei; 7, sette; 8, otto; 9, nove, & 0, la qual figura è detta nulla, o cifra, perciò che per quella sola non viene representato niente, essa nondimeno occupando alcun luogo, darà forza di significare alle altre, come 20: ivi il 2, significa vinti, & nondimeno separato significa solo duoi [...].

²⁹ Gregor Reisch, *Margherita filosofica del reverendo P. F. Gregorio Reisch, nella quale si trattano con bellissimo, & breve metodo non solo tutte le dottrine comprese nella Ciclopedia degli antichi, cioè Cerchio, over Rotolo delle Scienze, ma molte altre ancora aggiuntevi di novo da Orontio Fineo Matematico Regio, tradotta novamente dalla lingua latina nell'italiana da Giovan Paolo Gallucci* (Venice 1600), „Dei principij dell'Aritmetica Pratica. Del Numero“, Cap. IV: „Del numerare“, pp.242 ff. The woodcut appears only in the first edition, Freiburg 1503, f. 1v, in one with the other „Typus musicae“, f. h3 (see Plate 7).

We could search in the history of mathematics for the origin of Petrucci's „invention“, either depending on his contacts with Venetian merchants already using zero as a new number, or depending on individual habits to write tablatures by professional lute players of his circle, such as Spinacino, Dalza, Bossinensis or Marco dall'Aquila. The last of these is an interesting candidate, not only because the mystery of his never used Venetian privilege of 1505,³⁰ but also for his contacts with the area of Petrucci's birthplace, to which also PES 1144 is connected.

In conclusion, I can affirm that the first type of „Italian tablature“ was the „Neapolitan“, that it remained in use until the middle of the seventeenth century, but limited to the Neapolitan territories. The new „Italian tablature“ with zero, the invention of Petrucci, was soon widely diffused thanks to the series of six prints published in Venice and Fossombrone in the five years 1507–1511. Amateurs and professional lute players adopted the new system quite soon, as shown by such sources as THIB and CAP: these and all other sources written out in „Italian tablature“ were produced after 1507.³¹ As Bermudo says, any lute virtuoso and teacher had his own favorite *cifra*, until Petrucci imposed his new system to the entire world of sixteenth century lutenists.

³⁰ See Brown [1505]1 and Martin Kirnbauer's article in this volume.

³¹ The current datation for the Thibault MS until now was ca. 1505 (as referred to in the facsimile edition, Geneve 1981). Independently from my deductions (enlarged in my paper for the Petrucci conference in Venice cited in the footnote 12), William Prizer has established a dating of the MS not before 1510. I am grateful to Prof. Prizer for this information.

„POSSI STAMPAR CANTO FIGURADO NE INTABOLADURE
DORGANO ET DE LIUTO“ – ZUR PROBLEMATIK FRÜHER
INSTRUMENTALTABULATUREN

VON MARTIN KIRNBAUER

Am Beginn der Überlieferung eindeutig datierbarer Lautentabulaturen steht eine bloße Ankündigung. Am 25. Mai 1498 beantragt Ottaviano Petrucci bei der venezianischen Signoria gegen entsprechende Gebühren ein Schutzprivileg für „stampar canto figurado, ne intaboladure dorgano et de liuto“, gültig für den venezianischen Markt und die Dauer von zwanzig Jahren.¹ Dies kann als erster sicherer Beleg für die zumindest ideelle Existenz einer spezifischen Lautentabulatur gelesen werden, ein erster konkreter Beleg für solche „intaboladure dorgano et de liuto“ liegt allerdings erst neun Jahre später mit Petruccis Druck von Francesco Spinacinos *Intabulatura de Lauto* vor.² Die große zeitliche Lücke zwischen Privileg und erstem Druck kann eine Vielzahl von ganz unterschiedlichen Gründen haben. So kann in diesem Zusammenhang vermutet werden, daß Petrucci zu diesem Zeitpunkt vielleicht noch das notwendige Kapital für sein Unternehmen fehlte oder er noch nicht die Technik des Druckes von Tabulaturen beherrschte, ein kompliziertes Verfahren, das ihm schließlich durch ausgefeilte Lösungen wie Drucken in mehreren separaten Schritten, spezielle Notentypen etc. auf längere Zeit eine Art Monopol sicherte. Weiteren Gründen für die zeitliche Verzögerung zwischen Privileg und Druck will dieser Beitrag nachspüren. Im Zentrum stehen dabei Fragen nach dem Charakter und nach dem Aufkommen spezifischer Notationsweisen für Instrumente; Ausgangspunkt ist die Annahme, daß das früheste erhaltene Zeugnis einer Lautentabulatur nicht zufällig der genannte Druck aus der Offizin Petruccis ist.

★

¹ Vielfach gedruckt, hier zitiert nach Anton Schmid, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhundert*, Wien 1845, 9. – Nicht unwesentlich für das Folgende ist, daß es sich bei dem Privileg um ein von Juristen formuliertes Gesuch handelt, das nurmehr durch die Signoria bestätigt wurde. Dieses juristische Instrument bedeutete eine Art Titelschutz innerhalb des venezianischen Hoheitsgebietes für eine vereinbarte Frist; vgl. Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, Kassel etc. 1962 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 20); Frederick John Norton, *Italian printers 1501–1520. An annotated list, with an introduction*, London 1958.

² Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto, Libro primo e secondo*, Venedig: O. Petrucci 1507 (Brown 1507/1 und 1507/2). – In den *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, Venedig: O. Petrucci 1509 (Libro primo) und 1511 (Libro secundo) (Brown 1509/1 und 1511/1) von Franciscus Bossinensis sind „canto figurado“ und „intaboladure de liuto“ schließlich gemeinsam vertreten.

Eine gute Annäherung an die besondere Problematik von Tabulaturen und ihres Druckes ermöglicht der Vergleich mit einem der frühesten deutschen Tabulaturdrucke, Arnolt Schlicks *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten* von 1512.³ Bereits ein Jahr zuvor hatte sich Schlick vorsorglich die Druckrechte für „Tabulatur / vnnd der gleichen zü den Orgeln / vnnd andern Saitenspillen dinstlich. so er in kurtz auch auff zü richten / vnd an den tag zübringen willens sey“ sichern lassen, allerdings mit einem kaiserlichen Privileg, womit er sich einen anderen Markt als Petrucci reservierte.⁴ In der sehr ausführlichen Vorrede zu den *Tabulaturen*, die in Form eines Briefes seines Sohnes an den blinden Schlick und dessen Antwort darauf gehalten ist, bittet dieser ihn, er möge seine „kunst vff der orgeln / lauten vnd gesangk / ichts artlichs zü tabuliren vnd notiren [...] anzeigen leren vnd offenbaren vnd durch die truckerey vßsbreiten [...] lassen“.⁵ Hierin sind vier zentrale Aspekte unterschieden, die die Voraussetzung für die erfolgreiche Veröffentlichung von Tabulaturen bilden: erstens eine generelle musikalische Kompetenz („kunst vff der orgeln / lauten vnd gesangk“), zweitens das Adaptieren von Musik für die idiomatischen Spielmöglichkeiten eines Instrumentes („ichts artlichs zü tabuliren“), drittens das Aufzeichnen in einer speziellen Schrift („notiren“), sowie viertens der eigentliche Druck der Intabulierungen. Der Sohn Schlicks unterstützt seine Bitte mit dem Hinweis auf die besondere Erfahrung seines Vaters in dieser Kunst, und er verweist auf die Vergänglichkeit dieses Wissens und dieser flüchtigen Kunst, die nur durch den Druck bewahrt werden könne („vnd dein leben nit also stilschweigend hingee / wie die vnuernünftigen thyer / die allein irem bauch vnderthenikeit vnd willen erzeigen / vnd mit irem abscheiden inn schweigen vergeß gestellt werden / was ist dein kunst / wann niemand weiß was du kanst / niemand mitgeteilt / noch zu nütz kompt“). Schlick hingegen verweist in seiner Antwort darauf, daß bislang noch niemand diese schwierige Aufgabe bewältigt habe, worauf sich eine ebenso ausführliche wie ausfallende Kritik der mißglückten Tabulaturen in Sebastian Virdungs *Mvsica getutscht* (Basel: Michael Furter 1511 [Brown 1511/3]) anschließt, die zudem „nit durch die ware kunst Truckens / Sunder allein in holtz schniden“ veröffentlicht worden sei (fol. [IIv]).⁶ Zwar traue er sich durchaus zu, gute Inta-

³ Mainz: Peter Schöffer 1512 (Brown 1512/1). – Weiter heißt es differenzierend im Titel: „ein theil mit zweien stimmen zü zwicken vnd die drit dartzu singen / etlich on gesangk mit drein“ – das bezieht sich als Fortsetzung auf „vff die lauten“ im Titel und damit auf die Unterscheidung von mensural notierter Ober- und in deutscher Lautentabulatur aufgezeichneten Unterstimmen sowie dreistimmig nur in Lautentabulatur notierten Sätzen.

⁴ *Spiegel der Orgelmacher vnd Organisten*, Mainz: Peter Schöffer 1511 (Brown 1511/2), fol. Aj–Aij [im Original falsch bezeichnet], Zitat fol. Aj“ (das Privileg Maximilians ist datiert Straßburg 3. April 1511). In Schlicks *Tabulaturen Etlicher lobgesang* verweist ein kurzer Vermerk auf der Rückseite des Titelblattes auf dieses Privileg.

⁵ Fol. [II] [im Original unfoliiert].

⁶ Fol. [IIv–IIIv]. – vgl. hierzu Hans H. Lenneberg, „The critic criticized: Sebastian Virdung and his controversy with Arnold Schlick“, *JAMS* 10 (1957) 1–6.

bulierungen „mit vernunft anzugeben“ (fol. [IIIv]), aber er fürchtet die durch den Druck sich einschleichenden Fehler, die er als Blinder kaum korrigieren könne. Damit benennt auch er offensichtlich eminente Probleme beim Druck von Tabulaturen: Diese liegen zum einen wiederum in der Vorbereitung der Musik, also dem Einrichten bzw. Intabulieren von vokaler wie dem Aufzeichnen von instrumentaler Musik, zum anderen technisch im Druckvorgang mit dem Risiko einer hohen Fehlerquote beim Setzen.⁷

Es ist anzunehmen, daß Ottaviano Petrucci in Venedig mit denselben Problemen konfrontiert war. Womöglich fehlte ihm 1498 und in den folgenden Jahren ein Spezialist vergleichbar einem Arnolt Schlick, der bereit und in der Lage war, entsprechende Vorlagen für den Druck zu liefern und bis zum Korrekturlesen zu betreuen. Für die Bedeutung dieser Schwierigkeiten spricht das konkurrierende venezianische Privilegesuch des Lautenisten Marco dall'Aquila im März 1505. Dall'Aquila beantragte die Rechte für „far stampar la tabullatura“ und setzte als Erklärung hinzu „et rason de metter ogni canto in lauto, cum summa industria, et arte et cum molto dispendio de tempo et facultade sua; la qual opera non mai e sta stampata“ („und für eine Methode, jede Musik für die Laute zu setzen, mit größtem Geschick und Kunstfertigkeit, sowie großem Einsatz von Zeit und Vermögen“).⁸ Wie Arnolt Schlick verweist er explizit auf das problematische Moment des Intabulierens speziell für Laute („metter ogni canto in lauto“), eine Fertigkeit, die er offensichtlich beherrschte und was bis dahin noch niemals gedruckt worden wäre. Hierin könnte zugleich eine Erklärung liegen, warum der Schutzbrief für Dall'Aquila nicht das früher erteilte Privileg Petruccis verletzte, das ja für 20 Jahre beantragt war und bis 1518 gültig blieb. Keinesfalls kann die Vergabe eines weiteren Druckprivileges an Dall'Aquila als Hinweis auf die Wirkungslosigkeit des Privilegschutzes gesehen werden, wie ein Beispiel aus Florenz zeigt: In der Dedikation seines 1520 gedruckten Musiktraktates verweist der Autor darauf, daß er über Musik schreiben müsse, da ihm der Druck von „cose musicale“ rechtlich durch gültige Privilege verwehrt sei, in seinem Fall durch das Florentiner Privileg von 1515 an Giovanni Bernardo di Salvestro und Giovanni Battista dell'Ottonaio.⁹ Sicher nicht ohne Grund druckte Petrucci im Kolophon zu allen seinen Lautentabulaturen den Hinweis auf sein Privileg ab,¹⁰ und tatsächlich scheint es unverletzt geblieben zu sein.

⁷ Wie nicht zuletzt die bei Peter Schöffler gedruckten *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein* Schlicks zeigen, war beides in vorbildlicher Weise lösbar.

⁸ Zit. nach Carlo Castellani, *La stampa in Venezia dalla sue origine alle morte di Aldo Manuzio Seniore*, Venedig 1889, 79. – Dall'Aquila beansprucht den Titelschutz für „alcuna tabullatura de lauto de alcuna sorte“, was darauf hindeuten könnte, daß er Kenntnis von verschiedenen Aufzeichnungsweisen (wie etwa auch der deutschen Lautentabulatur) hatte.

⁹ Piermaria Bonini, *Acutissime observationes nobilissime disciplinarum omnium musices*, Florenz: Bartholomeo de Zanetti 1520, fol. aiii^v; vgl. Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky & Clement A. Miller (Hgg.), *A correspondence of Renaissance musicians*, Oxford 1991, 82.

¹⁰ Es fehlt nur 1511 im zweiten Buch von Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati*, a.a.O., zugleich Petruccis letzter Tabulaturdruck; vgl. Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicale stampate da Ottaviano Petrucci*, Florenz 1948 (Biblioteca di Bibliografia Italiana 18).

Ob Dall' Aquila tatsächlich einen Tabulaturdruck veranstaltete, ist unbekannt: Ein positives Indiz hierfür könnten die Vielzahl seiner Intabulierungen in Abschriften des Augsburger Rats Herrn Johann Heinrich Herwart sein, die dieser sich nachweislich oftmals aus Drucken kopierte,¹¹ ein negatives Indiz hingegen ist der fehlende Nachweis eines entsprechenden Exemplars in der Bibliothek von Ferdinand Columbus, der sich 1512 in Rom mit allen erhältlichen Lautentabulaturen eindeckte.¹²

Wie bereits durch die pointierten Hinweise von Arnolt Schlick wie von Dall' Aquila auf ihre besonderen Fähigkeiten im Intabulieren deutlich wurde, gehörte das instrumentengerechte Bearbeiten von Musik zu den gut gehüteten Berufsgeheimnissen professioneller Lautenspieler, die vermieden, die Grundlage ihrer Kunst ohne weiteres preiszugeben. Die darin liegenden Schwierigkeiten werden etwa in den aus heutiger Perspektive umständlichen und redundanten Anweisungen zum Intabulieren in den Instrumentalschulwerken des 16. Jahrhunderts deutlich, wie auch in den manchmal befremdlich mißlungenen Beispielen in den Instrumentaldrucken jener Zeit. Exemplarisch hierfür sind die von Schlick kritisierten Intabulierungen in Virdungs *Mvsica getutscht*, die sozusagen „senza arte et facultade“ oder ohne „kunst vnnd vernunfft“ sind. In diesem Zusammenhang ist auch die mehrfach belegte Praxis zu sehen, nach der Lautenisten ihren Schülern einzelne und in Kontrakten namentlich festgelegte Stücke beibrachten, nach deren Anzahl sie bezahlt wurden.¹³ Eine Spur dieser Praxis findet sich auch in der Vorbemerkung zu der Lautentabulatur von Vincenzo Capirola, worin dessen Schüler Vidal festhält, diese Intabulierungen müssten umso mehr bewahrt werden, da sein Lehrer sie nur ihm mitgeteilt hätte („et tanto piu e da esser conseruato quanto che molte de le cosse in esso libro si trouano, non sono sta dal auctor ad altrui che ame concesse.“).¹⁴

Ein weiterer Grund für das lange Ausbleiben eines Tabulaturdruckes könnte schließlich in dem noch fehlenden Markt für Instrumentaltabulaturen liegen, wobei eine Rolle spielen könnte, daß es sich bei der Technik des polyphonen

¹¹ Vgl. Marie Louise Martinez-Göllner, „Die Augsburger Bibliothek Herwart und ihre Lautentabulaturen. Ein Musikbestand der Bayerischen Staatsbibliothek aus dem 16. Jahrhundert“, *FAM* 16 (1969) 29–48; Arthur J. Ness, *The Herwarth lute manuscripts of the Bavarian State Library, Munich*, Ph.D. diss. New York University 1984.

¹² Catherine Weeks Chapman, „Printed collections of polyphonic music owned by Ferdinand Columbus“, *JAMS* 21 (1968) 32–84, 48, 51 und 61–65.

¹³ Neben mehreren Beispielen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (siehe Daniel Heartz, „A 15th-century ballo: ‚Rôti Bouilli Joyeux““, in: Jan LaRue [Hg.], *Aspects of medieval and Renaissance Music. A birthday offering to Gustave Reese*, New York 1966, 359–375; Gretchen Peters, „Urban musical culture in late medieval southern France. Evidence from private notarial contracts“, *Early Music* 25/3 [1997], 403–410; Alison Hanham, „The musical studies of a fifteenth century wool merchant“, *Review of English Studies* 8 [1957], 270–274) gibt es entsprechende Belege auch für einen solchen Unterricht durch Pietrobono 1465 und 1494 (vgl. Lewis Lockwood, *Music in renaissance Ferrara 1400–1505. The creation of a musical centre in the fifteenth century*, Oxford 1984, 106–108).

¹⁴ *Composizione di meser Vincenzo capirola gentil homo bresano* (USA-Cn Case MS VM C. 25, p. 2).

Solospiels um eine noch relativ junge Kunst handelte.¹⁵ Um 1500 sind Phänomene einer Schwellenzeit zu beobachten, die sich ganz wesentlich von der Situation bei der Einführung des Buchdruckes ein halbes Jahrhundert zuvor unterscheiden. Waren dort alle Elemente der Verschriftlichung – mit Ausnahme eben der mechanischen Vervielfältigung – bereits vor dem Aufkommen der Drucktechnik entwickelt und bildeten sogar die Grundlage für deren raschen Erfolg, so handelt es sich hier um einen folgenreichen Schritt in die Schrift bei einer im instrumentalen Bereich traditionell wie traditional mündlichen Musikpraxis mit ganz anderen Voraussetzungen. Und dieser Aspekt führt zu einem weiteren Grund für den scheinbar verspäteten ersten Druck einer Lautentabulatur durch Petrucci, der zudem in eine ganz andere Richtung weist. Denn tatsächlich sind auch fast keine handschriftlichen Lautentabulaturen vor Petruccis Drucken – bzw. für den deutschen Bereich vor den Drucken von Virdung und Schlick – erhalten (siehe die Übersicht in den Tabellen 1 und 2).¹⁶ Zugespitzt ließe sich die Frage stellen, für was Petrucci 1498 eigentlich sein Privileg beantragte?

Tabelle 1:

Quellen mit italienischer bzw. französischer Lautentabulatur

Tabulaturfragment Bologna (I-Bu Ms. 596. HH. 2)	<vor 1500?/um 1540>
Pesaro (I-PESo Ms. 1144)	<um 1500>
Tabulaturfragment Venedig (I-Vnm Lat. 336, coll.1581)	<um 1500>
Fr. Spinacino, <i>Intabulatura de Lauto, Libro primo e secondo</i> , Venedig	1507
[Giovan Maria Alemanni, <i>Intabulatura de Lauto, Libro tertio</i> , Venedig]	[1508]
Joan Ambrosio Dalza, <i>Intabulatura de Lauto, Libro quarto</i> , Venedig	1508
Franciscus Bossinensis, <i>Tenori e contrabassi intabulati</i> , Venedig	1509
„Thibault-Tabulatur“ (F-Pn Rés. Vmd. ms. 27)	<ca. 1510>
Fr. Bossinensis, <i>Tenori e contrabassi intabulati, Libro Secondo</i> , Venedig	1511
„Tabulatur von Peter Falk“ (CH-Fk, Ms. Falk Z 105)	<um 1513>
„Compositione di meser V. Capirola“ (USA-Cn Case MS VM C. 25)	<ca. 1517>
<i>Frottole de Misser B. Tromboncino e de Misser M. Cara</i> , Venedig	<1520>

Tabelle 2:

Quellen mit deutscher Lautentabulatur

„Königsteiner Liederbuch“ (D-Bsb Ms. germ. qu.719)	<1470–73>
Diagramm in Regensburger Traktat (D-Rp Ms. Th. 98 4°)	<um 1470>
Kasseler „Collum Lutine“ (D-Kl 2° Ms. math. 31)	<Ende 15. Jh.>

¹⁵ Hiroyuki Minamino, „Conrad Paumann and the evolution of solo lute practice in the fifteenth century“, *Journal of Musicological Research* 6/4 (1986) 291–310, 292.

¹⁶ Weiterführende Kommentare und Faksimile einiger der Quellen finden sich in Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile / Early lute tablatures in facsimile*, Winterthur (Prattica Musicale 6); im Druck.

Sebastian Virdung, <i>Mvsica getutscht</i> , Basel	1511
Arnolt Schlick, <i>Tabulaturen Etlicher lobgesang</i> , Mainz	1512
Hans Judenkünig, <i>Utilis et compendiaria introductio</i> , Wien	<?1523>
Hans Judenkünig, <i>Ain schone kunstliche vnderweisung</i> , Wien	<1523
„Lautenbüchlein des Jakob Thurner“ (A-Wn Cod. 9704)	<um 1523>
„Rechen- & Tabulaturbuch von Jorg Wiltzell“ (D-Mu 4° ms. 718)	<1524>
„Blindhamers Tabulatur“ (A-Wn Mus. Hs. 41950)	<um 1525>
„Tabulatur des Stephan Craus“ (A-Wn Ms. Mus. 18688)	<1526–40>
Deutsche Lautentabulatur (PL-Kj, Mus. ms. 40154)	<späte 1520er>
Martin Agricola, <i>Musica instrumentalis deudsch</i> , Wittenberg	1528/29

Aus Italien und damit in italienischer bzw. französischer oder auch neapolitanischer Tabulatur aufgezeichnet sind drei Quellen erhalten, die – wenn in der Datierung auch nicht unumstritten – in das Ende des 15. Jahrhunderts bzw. in die Zeit „um 1500“ datiert werden (Tabulaturfragment Bologna,¹⁷ die Lautentabulatur in Pesaro¹⁸ sowie das Tabulaturfragment in Venedig¹⁹). Alle übrigen erhaltenen Quellen beziehen sich entweder direkt auf die (Tabulatur-)Drucke Petruccis oder liegen zeitlich eindeutig später als diese. Im deutschen Sprachbereich – und damit auch in deutscher, alphabetischer Tabulatur aufgezeichnet – finden sich zwar frühe Quellen, die die Existenz dieser Aufzeichnungsweise für Laute im letzten Drittel des 15. Jahrhundert eindeutig belegen, aber dabei handelt es sich um keine „praktischen“, also musikalischen Aufzeichnungen (Notierungen im „Königsteiner Liederbuch“ und ein Diagramm in Regensburger Traktat).²⁰ Die übrigen handschriftlichen Tabulaturen sind mit zwei Ausnahmen von Hans Judenkünigs Drucken von 1523²¹ abhängig (das gilt für die Handschriften von Thurner,²² Wiltzel,²³ und Craus²⁴). Bei den Ausnahmen

¹⁷ David Fallows, „15th-century tablatures for plucked instruments: a summary, a revision and a suggestion“, *The Lute Society Journal* 19 (1977) 7–33, 18–28 und Abb. Pl. 3–6.

¹⁸ Vladimir Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautentabulatur*, Tutzing 1988 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 45); ein Faksimile in: Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

¹⁹ I-Vnm Lat. 336, coll. 1581, fol.1; abgebildet bei Don Harrán, „Intorno a un codice veneziano quattrocentesco“, *Studi musicali* 8 (1979) 41–60, Tafel 1; siehe auch Don Harrán, „In pursuit of origins: the earliest writing on text underlay (c 1440)“, *AMI* 50 (1978) 217–240, 238–240.

²⁰ D-Bsb Ms. germ. qu.719 und D-Rp Ms. Th. 98 4°; vgl. die Faksimile und Kommentare in Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

²¹ Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, Wien: (Hans Singryener) o.J. (?1523) (Brown 151?/1); ders., *Ain schone kunstliche vnderweisung ...*, Wien: Hans Singryener 1523 (Brown 1523/2). – Zur Datierung des ersten Druckes vgl. Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

²² Siehe Rudolf Flotzinger (Hg.), *Das Lautenbüchlein des Jakob Thurner*, Graz 1971 (Musik Alter Meister, Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Innerösterreichs 27).

²³ Siehe den Kommentar und Faksimile in Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

²⁴ Bislang nur in einigen Übertragungen veröffentlicht in Adolf Kocziz (Hg.), *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert: Hans Judenkünig, Hans Newsidler, Simon Gintzler, Valentin Greff Bakfark und Unika der Wiener Hofbibliothek*, Wien & Leipzig 1911 (DTÖ XVIII,2), 96–103; vgl. auch Jean Wirth, „La tablature de luth de Stephan Craus“, *Musique ancienne* 7 (1979) 4–20.

handelt es sich zum einen um die Tabulatur des Lautenvirtuosen Adolf Blindhamer²⁵ und zum anderen um eine bislang nicht näher untersuchte, heute in Kraków befindliche Handschrift,²⁶ die aber in vielerlei Hinsicht im engeren Zusammenhang mit der breit einsetzenden Überlieferung von Drucken ab den 1530er Jahren zu sehen sind.

Unter diesen erhaltenen Quellen ist der von Christian Meyer erstmals veröffentlichte Kasseler „Lautenkragen“ (Gesamthochschul-Bibliothek, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek Kassel 2° Ms. math. 31) von ganz besonderem Interesse, da er einen Schlüssel für einige der gestellten Fragen bereitstellt.²⁷ Dabei handelt es sich um ein Einzelblatt in Folio, das einem Manuskript mit Quadrivium-Schriften aus Fritzlar aus der Mitte des 15. Jahrhunderts als vorderes Vorsatzblatt eingebunden ist. Falzspuren zeigen, daß es ursprünglich zweimal zu einem handlicheren Format gefaltet war, auf dessen Außenseite die Aufschrift „COLLVM LVTINE“ (Lautenhals) angebracht ist (siehe Abb. 1). Die Innenseite ist mit der kolorierten Zeichnung einer fünfchörigen Laute bedeckt, die in den Details sehr sorgfältig ausgeführt ist (siehe Abb. 2): Zu bemerken ist etwa die aufwendig konstruierte Rosette oder die Anordnung der neun Saiten in fünf Chören, wobei die jeweils untere Saite der beiden unteren Chöre dicker dargestellt ist. Dies illustriert die erstmals bei Johannes Tinctoris (etwa 1480) beschriebene Praxis, aus klanglichen Gründen jeweils eine Saite der tiefen Chöre eine Oktave höher zu stimmen.²⁸

Die linke Blatthälfte ist ober- und unterhalb des Lautenhalses mit Erläuterungen in lateinischer Sprache zu musikalischer Fachterminologie und zu Notationszeichen beschriftet (vgl. die diplomatische Umschrift im Anhang). Solche Lautenkragen sind zwar relativ häufig in handschriftlichen wie auch gedruckten Lautentabulaturen des 16. Jahrhunderts zu finden, hier fallen aber eine Reihe von Eigentümlichkeiten auf. Die wichtigste betrifft den Umstand, daß sich hier eine Mischung von Zeichen aus dem spezifischen Notationsinventar der sogenannten „Älteren deutschen Orgeltabulatur“ wie auch einer Notation für Laute findet – mit sehr weit reichenden Konsequenzen. Zunächst sollen einige Beispiele für die Mischung der Zeichen gegeben werden (eine ausführliche Beschreibung findet sich im Faksimile).

²⁵ Siehe den Kommentar und Faksimile in Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

²⁶ Christian Meyer, „Un répertoire de luth allemand des années 1520: Kraków, Biblioteka Jagiellonska, Mus. ms. 40154“, *FAM* 39 (1992) 331–343.

²⁷ Christian Meyer, „Eine Lautenunterweisung aus dem späten 15. Jahrhundert“, *Musik in Bayern* 49 (1994) 25–33; weiterführende Angaben und Nachweise auch für das folgende sowie ein Faksimile in Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

²⁸ Johannes Tinctoris, *De inuentione et usu musicae*, [Neapel: Matthias Moravus zw. 1481–1483], lib. IV („Quin ut fortiolem habeat sonum: cuilibet istarum chordarum una conjungitur: que ei [excepta duntaxat prima] ad diapason contemperatur.“); siehe Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat „De inuentione et usu musicae“*. *Historisch-kritische Untersuchung*, neu hg. von Wilhelm Fischer, Tutzing 1961, 41.

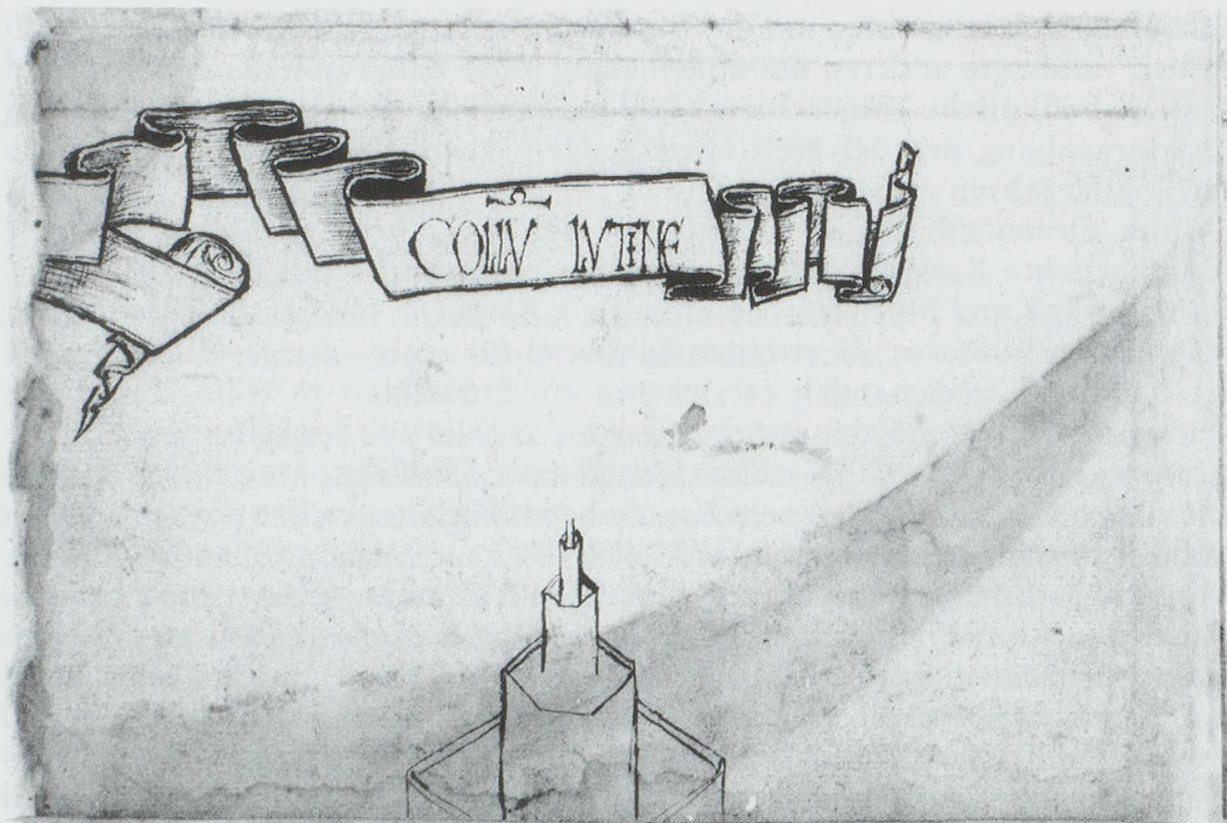


Abb.1: „Collum Lutine“, f. 1v (D-Kl 2° Ms. math. 31); ursprüngliche Vorderseite des Kasseler Blattes.

Oben in der linken Spalte werden als „Semitongis“ fünf verschiedene Notenwerte bezeichnet (Semibrevis, Minima, Tripla, Semiminima und Fusa), die jeweils unten am Notenkopf eine Cauda aufweisen. Diese Zeichen dienen in deutschen Orgeltabulaturen des 15., aber auch noch des 16. Jahrhunderts zur Kennzeichnung von alterierten Tönen. Aus dem Zeicheninventar der Orgeltabulatur stammen auch die weiter unten genannten „Mordante“: wiederum fünf unterschiedliche Notenwerte mit einer Schlinge unten am Notenkopf, die in der Orgeltabulatur eine Verzierung anzeigt, bei der die Hauptnote gehalten und die Nebennote mehrmals kurz berührt wird.

Diesen spezifischen Notationssymbolen der Orgeltabulatur stehen nun Zeichen gegenüber, die sich eindeutig auf ein Lautenspiel beziehen. So etwa die „Singna sursum traxionis“, also Zeichen für aufwärts Zupfen bzw. Schlagen. Im bekannten Zeicheninventar der Lautentabulatur erscheint ein solches Zeichen aber nur in Verbindung mit einem Rhythmuszeichen, dem ein kleiner Aufwärtsstrich angehängt ist und das damit die Aufwärtsbewegung des zupfenden Fingers angibt, erstmals beschrieben 1523 bei Hans Judenkünig.²⁹

²⁹ Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, a.a.O., fol. Aiiij^v „[...] quae uero sursum uersum etiam caudula sunt uncatuae [Fusa mit Caudierungsstrich] sursum indice digito quatiuntur“, bzw. ders., *Ain schone kunstliche vnderweisung ...*, a.a.O., fol. bij „[...] merkh ain yedliche fusell hat ain strichlein oben / das bedewt vbersich all zeit.“

Auch die „Singna equiualencia“, dargestellt als einfacher, nach oben geöffneter Haken, beziehen sich auf das Lautenspiel; sie erscheinen auf dem Lautenkragen oberhalb der Tonnamen und bezeichnen die Tonaquivalenz zwischen den unteren und oberen Bündeln, wie sie etwa beim Spiel in hoher Lage wichtig werden kann. Direkt benannt wird die Laute in der rechten Spalte oberhalb des Lautenhalses. Hinter dem hier Semiminima genannten Notenzeichen findet sich ein Zusatz, der erklärt, daß die Rhythmuszeichen der Lautentabulatur („in lutis“) eine abweichende Entsprechung in der Mensuralnotation („in cantu“) haben, wobei sich die Werte gleichsam gegeneinander verschieben.³⁰

Die wohl spektakulärste Mischung der Bereiche aber ist auf dem gezeichneten Lautenhals zu finden, denn anders als üblich ist dort nicht das Alphabet der deutschen Lautentabulatur eingeschrieben, sondern Tonbuchstaben, wie sie ähnlich vor allem Organisten innerhalb der Älteren deutschen Orgeltabulatur zur Bezeichnung der Unterstimmen benutzten und die sich an den Namen der Guidonischen Hand (von Gammaut bis aalamire) orientieren, verteilt auf sieben Bundpositionen.³¹ Abweichungen gegenüber den Handbezeichnungen ergeben sich zum einen daraus, daß hier die Tonbuchstaben ab ccsolfaut konsequent verdoppelt werden, so daß sich eine Gliederung – analog zu Orgeltabulaturen und anders als in der Guidonischen Hand – in C-Oktaven ergibt. Bemerkenswert ist zum anderen die Art der sozusagen nicht „auf der Hand liegenden“ alterierten Tonstufen, die unterschiedslos für Erhöhung oder Erniedrigung durch eine angehängte Schlaufe bezeichnet werden, also durch das lateinische Abbrüviaturzeichen für „-is“. Festzuhalten ist, daß beides wiederum dem Prinzip der Orgeltabulaturen entspricht.

Wie auf dem Lautenkragen angegeben, sind die fünf Chöre der Laute auf G (Gammaut), c (cfaut), e (Elami), a (alamire) und dl (dlasolre) gestimmt. Das entspricht entweder als relative Angabe der Intervallfolge – von oben nach unten – Quart, Terz, Quart und Quart den oberen fünf Chören einer sechschörigen Laute, die G c f a dl gl gestimmt ist; oder die Stimmung gibt tatsächlich mit G c e a dl die klingenden Tonhöhen an und entspricht damit den unteren fünf Chören eines sechschörigen Instrumentes, wobei die markante Abweichung für den dritten Chor (e statt f) nicht weiter zu erklären ist.³² Die Fünfhörigkeit könnte ein Indiz für eine Datierung dieses Blattes sein. Um 1480 erwähnt Johannes Tinctoris, daß fünf, manchmal sechs Chöre auf Lauten üblich seien,

³⁰ „Semiminima [Notenzeichen für Semiminima] In cantu [Mensuralzeichen für Semiminima mit geschwärztem Korpus und Cauda] *talis est* / In cantu taliß [(hohle) Semiminima] In lutis est taliß [(hohle) Fusa mit zwei Fähnchen]“. Die Stelle ist etwas verunklart, weil hier der Schreiber die Schwärzung des Notenkopfes der Semiminima „in cantu“ vergaß.

³¹ Nur auf dem mittleren Chor ist noch eine achte Bundposition für „cc[solfaut]“ eingetragen (heute im Falz verdeckt).

³² Für frühe Lautenstimmungen vgl. Christopher Page, „The fifteenth-century lute: new and neglected sources“, *Early Music* 9 (1981) 11–21, 16; Crawford Young, „Laute und Lautenmusik bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Ein Forschungsbericht 100 Jahre nach Oswald Körte“, in: Hans-Martin Linde & Regula Rapp (Hgg.), *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, Stuttgart & Weimar 2000, 17–54, 26–28.

wobei der sechste Chor zuerst von „Germani“ hinzugefügt worden sei.³³ Auch das Notationsprinzip der deutschen Lautentabulatur basiert auf einem zunächst fünfchörigen Instrument, dem in der Tiefe ein zusätzlicher Chor hinzugefügt wurde. Allerdings läßt sich aus dieser chronologischen Entwicklung von der Fünf- zur Sechschörigkeit kein sicheres Argument für die Datierung gewinnen. Denn noch 1511 beschreibt Sebastian Virdung eine Vielzahl von unterschiedlich besaiteten Lauten, darunter auch ein Instrument mit nur neun Saiten (zu fünf Chören), er empfiehlt aber letztlich ein sechschöriges Instrument als Mindeststandard („vff neun saytten zů lernen / bedunckt mich zů wenig“).³⁴ Deutlichere Anhaltspunkte hingegen ergeben sich über das verwendete Papier, den Schriftstil der Einträge und auch den Kontext, die zu einer groben Datierung in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts oder vorsichtiger, auf das Ende des 15. Jahrhunderts führen.

Zudem ist ein Instrument abgebildet, das als Baßlaute für die Begleitung einer – instrumental oder vokal ausgeführten – Oberstimme bzw. für das Ausführen von Unterstimmen (Tenor und Contratenor) geeignet ist. Die Verwendung von Tonnamen anstelle von Tabulaturzeichen ermöglicht dabei ein direktes Lesen der Unterstimmen in der Aufzeichnungsweise der sogenannten Älteren deutschen Orgeltabulatur. Die Erklärung der verschiedenen Notenzeichen entschlüsselt zudem die in diesen Orgeltabulaturen auf ein Liniensystem notierte Oberstimme. Anders gesagt, die vergleichsweise zahlreich erhaltenen Quellen in Orgeltabulatur aus dem 15. Jahrhundert werden durch das Kasseler Blatt für Lautenisten lesbar – womit sich indirekt eine Erklärung ergibt, warum es aus dieser Zeit keine erhaltenen Lautentabulaturen gibt: Lautenisten konnten die Aufzeichnungen in Orgeltabulatur benutzen, insofern sie überhaupt auf schriftliche Notate angewiesen waren.³⁵

Berühmt und in diesem Zusammenhang immer wieder diskutiert ist der Eintrag einer Chanson von Gilles Binchois im *Buxheimer Orgelbuch* mit dem Zusatz „In Cytaris vel etiam In Organis“ (siehe Abb. 3), wonach also diese Intabulierung neben der Orgel („in organis“) auch für „Cytara“, also Harfe oder Laute geeignet sei.³⁶ Im letzteren Fall müsste es sich um ein Lautenduo

³³ Johannes Tinctoris, *De inuentione et usu musice*, a.a.O., lib. IV: „quinque et aliquando sex principalium ordinatio ea subtilitate a posteris (ut reor) Germanis inventa est“.

³⁴ Sebastian Virdung, *Mvsica getutscht*, a.a.O., fol. J iij^{r+v}. – Vgl. auch das Schreiben von Lorenz Behaim an Willibald Pirckheimer vom 29. Juni 1506, der damit einige „bassadanzas“ sendet, „quas ego pulsavi“; es folgt der Kommentar „Sunt tamen ad XIII cordas factae, sed facile ad XI rediges, ubi voles.“; Emil Reicke (Hg.), *Willibald Pirckheimers Briefwechsel I*, München 1940 (Veröffentlichungen der Kommission zur Erforschung der Geschichte der Reformation und Gegenreformation, Humanistenbriefe IV), 380; in frz. Übersetzung bei Christian Meyer, „Musique et danse a Nuremberg au début du XVIe siècle“, *RMI* 67 (1981) 61–68, 62.

³⁵ Nur am Rande sei angefügt, daß anscheinend auch Harfenisten die gleiche Art der Notation gebrauchten.

³⁶ D-Mbs Mus. ms. 3725, fol. 7–8, Nr. 17 „Jelaymors“ (= „Je loe amours et ma dame mercye“) und dem Autorenvermerk „M.C.C.b.“ (= Conrad Paumann?); vgl. David Fallows, „15th-century tablatures“, a.a.O., 31–32; Vladimir Ivanoff, „Das Lautenduo im 15. Jahrhundert“, *BJbHM* 8 (1984) 147–162, 157–162; Minamino, „Evolution“, a.a.O., 298.

handeln, wobei eine Baß-Laute, wie sie auf dem Kasseler Blatt beschrieben ist, die mittels Tonbuchstaben notierten Unterstimmen spielen würde, während ein zweites, höher gestimmtes Instrument die verzierte Oberstimme übernimmt, die auf dem Liniensystem notiert ist. Alle notwendigen Angaben zum Lesen dieser Notation für Lautenisten stellt der Kasseler *COLLVM LUTINE* im Prinzip bereit.

Als Beispiele für die Zeichenidentität sei auf den Mordent für c2 in der Oberstimme im ersten Takt hingewiesen, auf die Akzidentien-Kennzeichnung für b1 im ersten Takt der vierten Zeile in der Oberstimme und für fis1 im zweiten Takt der fünften Zeile im Tenor. Die Tripla-Zeichen mit Schlingen oben an der Cauda finden sich in der Oberstimme im vierten Takt der fünften Zeile. Unterschiede zu den Angaben des Kasseler Blattes ergeben sich im Detail nur in den im *Buxheimer Orgelbuch* geschwärzten Notenzeichen der Oberstimme; allerdings handelt es sich hierbei um eine Schreibergewohnheit. So finden sich am Ende des auf 1455 datierten Tabulaturteiles des *Lochamer Liederbuches* – und wohl auch später eingetragen – einige Tabulaturen, die „hohle“ Notenköpfe für die Oberstimme benutzen, wobei an einer Stelle sogar während der Abschrift von schwarzen zu hohlen Noten gewechselt wurde.³⁷ Zudem verwenden die Tabulaturaufzeichnungen durchweg vereinfachte Tonbezeichnungen für die Unterstimmen – also „f“ statt „favt“ oder „a“ statt „al mire“ –, so wie sie auf dem Lautenkragen bei den Tonequivalenzen angegeben sind. Dies ist aber vor allem ein Beleg für den didaktischen Charakter des *COLLVM LUTINE* sowie dafür, daß die verkürzte Bezeichnung aus pragmatischen Gründen gebräuchlich war. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß auch die Notation in Arnolt Schlicks eingangs genannten *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten* ganz ähnlich ist.³⁸

Daß die vergleichsweise zahlreich erhaltenen Quellen mit deutscher Orgel-Tabulatur im Prinzip auch das Repertoire der Lautenisten erschließen, ist an sich naheliegend und wurde auch immer wieder vermutet – nur fehlten bislang konkrete Belege.³⁹ Neben dem zitierten Vermerk im *Buxheimer Orgelbuch* und eben dem Kasseler *COLLVM LUTINE* kann noch ein weiterer Beleg für eine beiden Instrumenten gemeinsame Notation angeführt werden. Am 8. Juni 1506 sendet der Bamberger Kanoniker Lorenz Beheim einige Hefte mit Noten an den Nürnberger Ratskonsulenten und Humanisten Willibald Pirckheimer, darunter Bassadanzas des Lautenisten Gian Maria Alemanni und ein „I zelor amoris“ (vermutlich wiederum eine Version des berühmten „Je loe amours“)

³⁷ D-Bsb Ms. 40613, pp. 88–92, p. 90 ein als „Paumgartner“ bezeichneter Satz mit dem Wechsel von schwarzen zu hohlen Notenköpfen; dies resultiert vermutlich aus der Abschrift einer Vorlage mit schwarzen Noten, wie sie sich in der Aufzeichnung desselben Satzes sowie weiteren Konkordanzen im *Buxheimer Orgelbuch* findet (a.a.O., Nr. 110 fol. 61 und Nr. 113 fol. 61v).

³⁸ Im umfangreicheren Teil in deutscher Orgel-Tabulatur (fol. A-Giiiij^v) ergeben sich Unterschiede nur in der Oberstimme in Bezug auf die Notation alterierter Töne, die hier mit unten an den Notenkopf angehängten Schlingen bezeichnet sind; alle Verzierungen wie etwa Mordente werden dort ausnotiert.

³⁹ Vgl. etwa Peter Danner, „Before Petrucci: The lute in the fifteenth century“, *Journal of the Lute Society of America* 5 (1972) 4–17, 13; Timothy J. McGee, „Instruments and the Faenza codex“, *EM* 14 (1986) 480–490, 487–488.

eines gewissen Boruni, und gibt dazu Kommentare zum Schwierigkeitsgrad der Stücke. Aus dem Kontext geht eindeutig hervor, daß es sich dabei um Musik für Laute handelt. Dann fällt der bemerkenswerte Satz: „Deinde est alia simplex bassa, quae potest pulsari in organis.“⁴⁰ („darunter findet sich eine andere einfache Bassadanza, die man auch auf der Orgel spielen kann“). Vielleicht waren die Noten so aufgezeichnet, daß sie gleichermaßen auf der Laute wie auf der Orgel gespielt werden konnten.

★

Die Ältere deutsche Orgeltabulatur trennt in der Aufzeichnung deutlich die mensural notierte Ober- von den mittels Tabulatursymbolen notierten Unterstimmen. Bezogen auf eine Ausführung durch Laute müßten sich zwei Lautenisten diese Stimmen teilen. Tatsächlich belegen Rechnungsbücher und ikonographische Zeugnisse vielfach,⁴¹ daß im 15. Jahrhundert polyphone Musik mit mindestens zwei, meist unterschiedlich großen Lauten aufgeführt wurde, wobei ein Spieler, der „Tenorista“, die Unterstimme übernahm, während der „Diskantista“ mit virtuosen Verzierungen die Oberstimme spielte.⁴² Oft zitiert ist die Beschreibung dieser Aufteilung von Johannes Tinctoris um 1480 mit „associati“ und der Hervorhebung des Lautenisten Pietrobono (?1417–1497) als überragendem Improvisator der Oberstimme.⁴³ Dann fährt Tinctoris fort, daß andere aber zwei, drei und sogar vier Stimmen allein auf einer Laute spielen könnten, „quod multo difficilium est“.⁴⁴ Obwohl die Praxis des Duospiels noch bis weit in das 16. Jahrhundert weiterbestand,⁴⁵ vollzog sich mit dem allmäh-

⁴⁰ Emil Reicke (Hg.), *Willibald Pirckheimers Briefwechsel*, a.a.O., 371; in frz. Übersetzung zitiert bei Christian Meyer, „Musique et danse a Nuremberg“, a.a.O., 62.

⁴¹ Vgl. Keith Polk, „Voices and instruments: soloists and ensembles in the 15th century“, *EM* 18 (1990) 179–198; ders., *German instrumental music of the late Middle Ages. Players, patrons and performance practice*, Cambridge 1992 (Cambridge musical texts and monographs), 25–27.

⁴² Vgl. Kurt Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1967 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 11), 104–109.

⁴³ Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae*, a.a.O., lib. IV: „Siquidem: nonnulli associati: supremam partem cujusvis compositi cantus: cum admirandis modulorum superinventionibus: adeo eleganter ea personant: ut profecto nihil prestantius. Inter quos: Petrus bonus Herculis Ferrarie ducis incliti lyricen (mea quidem sententia) ceteris est preferendus.“; vgl. auch David Fallows, „15th-Century lute tablatures“, a.a.O., 27–28, und Lewis Lockwood, „Pietrobono and the instrumental tradition at Ferrara in the fifteenth century“, *RIM* 10 (1975) 115–133, ders., *Music in Renaissance Ferrara*, a.a.O., 95–108, und F. Alberto Gallo, *Music in the castle. Troubadours, books, and orators in Italian courts of the thirteenth, fourteenth, and fifteenth centuries*, Chicago & London 1995, 86–97.

⁴⁴ Ganz ähnlich heißt es noch in *Composizione di meser Vincenzo capirola*, a.a.O., 4 „Nota. il piu bel secreto et arte e, nel meter suxo una cosa, et sonar“.

⁴⁵ Vgl. Belege bei Kurt Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik*, a.a.O., und den Beleg von 1523 für „Zuan Maria zudio con tre sui compagni, che sonavano di lauto a quattro, e lui con la pena mirabilmente“ (zit. nach Gianluigi Dardo, „Contributo alla storia del liuto in Italia: Johannes Maria Alamus e Giovanni Maria da Crema“, *Quaderni della Rassegna Musicale* 3 [1965], 143–157, 147).

lichen Übergang zum Solospiel ein Wechsel in der Spielweise und in der Folge auch in der Notation für Laute: hier in der Ausbildung einer spezifischen lautenistischen Griffschrift, die zudem nördlich der Alpen anders gestaltet war als in Italien und westlich des Rheins.

Vor diesem Hintergrund läßt sich die eingangs angesprochene große zeitliche Lücke zwischen dem Privileg Petruccis 1498 und seinem ersten Lautendruck von 1507 in einem neuen Kontext sehen. Während des 15. Jahrhunderts konnten Lautenisten auf Aufzeichnungen in sogenannter Deutscher Orgeltabulatur zurückgreifen, sofern sie schriftliche Notate benötigten. Es stellt sich also nicht das Problem, daß keine Lautentabulaturen aus dieser Zeit erhalten sind, sondern daß sie in unerwarteter Form vorliegen. In den Jahren vor 1500 setzten sich verschiedene Entwicklungen durch, die einen beträchtlichen Einfluß auf die Gestalt von „Intaboladure dorgano et de liuto“ haben mußten: so die Verbreitung unterschiedlicher Aufzeichnungsweisen für Lauten bzw. Tasteninstrumente, aber auch die Trennung der Märkte in deutsche und italienische Notationsweisen. Bezogen auf das Lautenspiel und die Konsequenzen für seine Notation sind auch die unterschiedlichen Spielpraktiken des (älteren) Lautenduos gegenüber dem (moderneren) solistischen Spiel von Bedeutung, da vor allem das solistische polyphone Spiel eine vorangehende Einrichtung des Satzes auf die Griffmöglichkeiten der Laute verlangte, die dann auch schriftlich fixiert und als bewahrenswerte Lösung etwa an Schüler weitergegeben werden konnte.

So ist es vielleicht nicht zufällig, daß Ottaviano Petrucci 1498 in seinem Privilegantrag eine „und“-Formulierung benutzt („dorgano *et de liuto*“). Dies kann zwar im Sinne einer Abgrenzung von summarisch gefaßter instrumentaler Aufzeichnung gegenüber vokaler verstanden werden (dem „Canto figurado“), ist aber vielleicht in einem viel wörtlicheren Sinne zu verstehen, nämlich als eine unentschiedene Position gegenüber diesen Entwicklungen: „dorgano et de liuto“ könnte schlicht Tabulaturen im allgemeinen Sinne bedeuten – wenn man nicht sogar vermuten möchte, Petrucci beziehe sich auf eine gemeinsame Aufzeichnungsweise, die sowohl von Organisten wie Lautenisten gelesen werden konnte.⁴⁶ Diesen Bereich schriftlich fixierter Musik wollte sich Petrucci mit dem Privileg 1498 vorsorglich sichern und damit auch potentielle Konkurrenten abhalten. In diesem hypothetischen Szenario zwang erst der Vorstoß des Lautenisten Marco dall'Aquila, der sich konkret auf „alcuna tabullatura de lauto de alcuna sorte“ bezog, den Verleger Petrucci 1507 dazu, einen ersten Druck wenigstens in einer Art, nämlich eine italienische Lautentabulatur, herauszubringen.⁴⁷

⁴⁶ Tatsächlich haben sich in Italien keine entsprechenden Quellen in sogenannter Deutscher Orgeltabulatur erhalten, allein das erwähnte Fragment in Bologna enthält eine knappe Anleitung hierfür.

⁴⁷ So bereits eine Vermutung von Anton Schmid, *Ottaviano dei Petrucci*, a.a.O., 14.

COLLVM LUTINE (D-Kl 2° Ms. Math. 31)

<links oben auf fol. I:>

Singna equiualencia	✓ ✓ ✓	Longa	⏏
Suspiria	✓ ✓ ✓	Breuis	◇
Semito[Fehlstelle]is	◇ ◇ ◇ ◇ ◇	Minima	◇
Cardinalia	⋯ ⋯ ⋯	Semiminima	◇
Singna sursum traxionis	/ / /	Tripla	◇ ◇ ◇
Reincepciones	⋈ ⋈ ⋈	Fusela	◇
Mordante	◇ ◇ ◇ ◇ ◇		
Concordancie	◇ ◇ ◇ ◇		

<Zusatz hinter „Semiminima“ und dem Rhythmuszeichen:>

In cantu ⏏ talis est / In cantu taliß ◇ in lutis est taliß ◇

<unterhalb von „Fusela“:>

pausatur ad ⏏ [durchgestrichen „ad sp“] trium notarum talium ◇
 spacium propter ⏏ sex talium notarum ◇ // hoc modo nouem [Fehlstelle]
 ◇ talium
 signum tale ⏏ vnus talis ◇
 ⊥ vnus talis ◇

<unterhalb des Lautenhalses:>

Conficiunt vnium tempus [mit „Baum“-Darstellung des Tempus perfectum cum prolatio minori]

<rechts daneben:>

carent Are
 semitongis Alamire
 dsolre
 dlasolre
 Aalamire

Claues ggsolreut
 ccsolfaut
 faut
 Cfaut
 Gamaut

< auf dem Lautenkragen

(die erste Kolumne findet sich rechts über der Rosette; * = Abbraviaturzeichen):>

dla[solre]	ees	eelami	ffaut	ffis	ggsolreut	ggis	aalamire	
alam[ire]	bf[*]	bfabmi	ccsolfaut	ccis	d ^v	ees ^v	ee ^v	
Ela[mi]	faut	fis	gsolreut	gis	a ^v	bf[*] ^v	bf ^v	cc ^v
Cfa[ut]	cis	dsolre	es	e ^v	f ^v	fis ^v	g ^v	
Gam[maut]	gis	are	B[*]	Bmi	c ^v	cis ^v	d ^v	

1. *Chrysomelidae*
 2. *Chrysomelidae*
 3. *Chrysomelidae*
 4. *Chrysomelidae*
 5. *Chrysomelidae*
 6. *Chrysomelidae*
 7. *Chrysomelidae*
 8. *Chrysomelidae*
 9. *Chrysomelidae*
 10. *Chrysomelidae*

11. *Chrysomelidae*
 12. *Chrysomelidae*
 13. *Chrysomelidae*
 14. *Chrysomelidae*
 15. *Chrysomelidae*
 16. *Chrysomelidae*
 17. *Chrysomelidae*
 18. *Chrysomelidae*
 19. *Chrysomelidae*
 20. *Chrysomelidae*

21. *Chrysomelidae*
 22. *Chrysomelidae*
 23. *Chrysomelidae*
 24. *Chrysomelidae*
 25. *Chrysomelidae*
 26. *Chrysomelidae*
 27. *Chrysomelidae*
 28. *Chrysomelidae*
 29. *Chrysomelidae*
 30. *Chrysomelidae*

ABSTRACTS

JEREMY NOBLE:

The limits of Petrucci's world

By virtue both of the quality of their printing and the quantity of music they contain, Petrucci's publications have tended to impose on music historians a certain view of what constitutes the „central repertory“ of their time. As a corrective, this paper seeks to remind its readers of the inherent geographical limitations of Petrucci's vision.

Die Grenzen von Petruccis Welt

Auf Grund ihrer Druckqualität und der hohen Quantität der enthaltenen Musik führten Petruccis Ausgaben dazu, dass sich die Musikhistoriker eine bestimmte Auffassung zu eigen machten, was die Zusammensetzung des „zentralen Repertoires“ dieser Zeit betrifft. Im Sinne einer Korrektur versucht dieser Beitrag die Leser an die dem Blickfeld Petruccis innewohnenden geographischen Begrenzungen zu erinnern.

MARTIN STAEHELIN

Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Petrucci-Drucke

Es wird zunächst nach den Erwerbern und Besitzern von Petrucci-Drucken im 16. Jahrhundert gefragt; dabei werden die Belege nach regierenden Herrschern bzw. deren Hofkapellen, nach wohlhabenden Bibliotheksbesitzern, nach Musiktheoretikern und Musikern sowie nach privaten Einzelpersonlichkeiten gruppiert. Dann wird über die Wirkung der Petrucci-Drucke in ihrer praktischen Verwendung berichtet: es lassen sich Benutzerspuren nachweisen, doch scheinen im Gottesdienst die Messen-Stimmbuchsätze Petruccis nicht direkt, sondern vielmehr in danach hergestellten handschriftlichen Chorbüchern gedient zu haben. Gleichwohl könnten Petruccis Messendrucke auch auf die äußere Gestalt einiger erhaltener handschriftlicher Stimmbuchsätze mit Messen des frühen 16. Jahrhunderts eingewirkt haben

The reception and impact of Petrucci's prints

First, the purchasers and owners of Petrucci's prints in the sixteenth century will be considered; in doing so, the evidence will be sorted into the categories of reigning monarchs and their court chapels, wealthy library owners, music theorists and musicians, and private persons. Then the impact of Petrucci's prints in terms of their practical use will be discussed: Signs of usage can be seen, yet Petrucci's Mass partbooks do not appear to have been used directly

in church services, but rather as exemplars for handwritten choirbooks. Nevertheless, Petrucci's Mass prints may have had an influence on the external design of several preserved manuscript sets of partbooks with Masses of the early sixteenth century.

STANLEY BOORMAN

Did Petrucci's concern for accuracy include any concern with performance issues?

This paper argues that Petrucci himself was not concerned with questions of performance practice when preparing his editions. The evidence of editorial activity is inconsistent: elements such as text-presentation and details of notation are handled very differently from edition to edition, and even in different layers of the same title, probably reflecting different exemplars; and there are features that argue that the printer's technical concerns weighed considerably more heavily than any interest in the needs of the user of an edition. On the other hand, patterns of correction in his editions show that Petrucci was very concerned to copy his manuscript exemplar, closely and accurately. Readings and performance guidance in these editions, therefore, reflect the interests and practices of the sources of the music. This is significant, for one can suggest probable sources for a number of Petrucci's early editions. Those editions should be read like manuscripts, telling us something about performing practices followed by the suppliers of the music, though nothing about Petrucci's own preferences.

Bezog Petruccis Sorge um Genauigkeit auch etwelche Sorge um aufführungspraktische Belange ein?

Dieser Beitrag zeigt, dass Petrucci sich bei der Vorbereitung seiner Ausgaben mit keinen aufführungspraktischen Fragen befasste. Sein editorisches Vorgehen ist widersprüchlich: Elemente wie Textdarstellung und Notation werden von Ausgabe zu Ausgabe – und sogar in den verschiedenen Lagen ein und derselben Edition – sehr unterschiedlich gehandhabt, was wohl auf die Benutzung unterschiedlicher Vorbilder zurückzuführen ist; und es gibt Hinweise, dass drucktechnische Erwägungen deutlich schwerer gewichtet wurden als Benutzerinteressen. Andererseits zeigt der Umgang mit Korrekturen in diesen Ausgaben, dass Petrucci sehr darum besorgt war, seine Vorlagen so genau wie möglich zu kopieren. Lesarten und aufführungspraktische Hinweise spiegeln daher die Interessen und Praktiken der Quellen der Musik. Das ist bedeutsam, gibt dieser Sachverhalt doch Hinweise auf mögliche Quellen für einige von Petruccis frühen Ausgaben. Diese Ausgaben sollten wie Handschriften gelesen werden, die uns Aufschlüsse über aufführungspraktische Belange von Seiten der Lieferanten der Musik geben, aber nichts über Petruccis eigene Präferenzen aussagen.

DAVID FALLOWS

Petrucci's *Canti* Volumes: Scope and Repertory

Proposes: (a) that the *Odhecaton* may have been published as late as november 1501; (b) that all three *Canti* volumes were probably planned as a unit and need to be considered as such; (c) that all three volumes may originally have been planned as containing 100 pieces, hence the odd structure particularly of *Canti C*; (d) that the *Canti* volumes set an agenda for the new industry in terms of page-shape; and (e) that all three volumes, despite any signs to the contrary, are mainly made up of the newest music. A fresh attempt at categorizing the styles represented in the *Canti* volumes leads to the slightly surprising conclusion that the truly original and path-breaking pieces here are by not only Josquin but also such less acknowledged figures as Japart and Stokem.

Petruccis *Canti*-Bände: Rahmen und Repertoire

Es wird vorgeschlagen: a) dass das *Odhecaton* möglicherweise nicht vor November 1501 erschienen ist; b) dass die drei *Canti*-Bände wahrscheinlich als Einheit geplant waren und als solche betrachtet werden sollten; c) dass alle drei Bände ursprünglich wahrscheinlich mit je 100 Stücke konzipiert waren – daher die merkwürdigen Struktur von *Canti C*; d) dass die *Canti*-Bände für das neue Handwerk einen Maßstab im Hinblick auf Buchformate setzten; e) dass alle drei Bände ungeachtet jeglicher gegenteiliger Anzeichen vor allem neueste Musik enthalten. Ein neuerlicher Versuch der Kategorisierung der in den *Canti*-Bänden vertretenen Stile führt zu der etwas überraschenden Folgerung, dass die wahrhaft neuartigen und bahnbrechende Stücke nicht nur von Josquin, sondern auch von weniger beachteten Komponisten wie Japart und Stokem stammen.

BONNIE BLACKBURN

Canonic Conundrums: The Singer's Petrucci

When Petrucci began printing polyphonic music in 1501, what purchasers did he have in mind? A study of the compositions containing canons has revealed that his buyers must have included non-professional singers, because the music has been edited to fit their needs. This need did not occur to Petrucci (or his editor) immediately: the first three anthologies, containing several enigmatic canons, have no resolutions. Only beginning with the first volume of Josquin's masses in 1502 did Petrucci regularly give resolutions of many canons, while still including the original form. After 1505 he frequently gave only a resolution, often so labelled, sometimes not. In many cases we can recover the original enigmatic inscription or notation from manuscript sources, but some appear to be lost altogether. Modern editions impoverish the composer's conception by ignoring the original notation.

Kanon-Rätsel: Des Sängers Petrucci

An welche Käufer dachte Petrucci, als er im Jahre 1501 begann, mehrstimmige Musik zu drucken? Eine Untersuchung derjenigen Kompositionen, die Kanons enthalten, zeigt, dass unter den Abnehmern auch Laien-Musiker gewesen sein müssen, da die Musik bearbeitet wurde, um ihre Bedürfnisse zu berücksichtigen. Petrucci (oder sein Lektor) war sich dieser Bedürfnisse nicht von Anfang an bewusst: Die ersten drei Sammlungen enthalten zwar mehrere Rätselkanons, aber keine Auflösungen. Erst mit dem ersten Band von Josquins Messen von 1502 fing Petrucci an, zusätzlich zur ursprünglichen Form auch die Auflösungen vieler Kanons hinzuzufügen. Nach 1505 druckte er häufig nur noch die Auflösung, die oft – aber nicht immer – als solche gekennzeichnet war. In vielen Fällen können wir die ursprüngliche Rätsel-Inschrift oder -Notation aus handschriftlichen Quellen zurückgewinnen, aber manche sind wohl für immer verloren. Moderne Ausgaben schmälern die ursprüngliche Idee des Komponisten, indem sie die Original-Notation ignorieren.

JAAP VAN BENTHEM

„Kommst in die ersten Kreise!“ Josquins *Missa L'ami Baudichon* – ihre Originalgestalt und ihre Überlieferung in Petruccis *Missarum Josquin Liber Secundus*

Josquins Messe *L'ami Baudichon* und seine Motette *Illibata dei virgo nutrix* sind einander in satztechnischer Hinsicht nahe verwandt. Innerhalb von Josquins früher Entwicklung als Komponist nehmen die beiden Werke eine Schlüsselstellung ein. Höchstwahrscheinlich stammen sie aus der Zeit vor Josquins erstem Aufenthalt in Italien (etwa 1484).

„Come into the first circle!“ Josquin's *Missa L'ami Baudichon* – its original form and its transmission in Petrucci's *Missarum Josquin Liber Secundus*

Josquin's Mass *L'ami Baudichon* and his motet *Illibata dei virgo nutrix* are closely related in terms of compositional technique. The two works occupy a key position in Josquin's early development as a composer. They most likely date from the time before Josquin's first sojourn in Italy (ca. 1484).

BIRGIT LODES

An anderem Ort, auf andere Art: Petruccis und Mewes' Obrecht-Drucke

Dienten die Individualdrucke Ottaviano Petruccis als Vorbild für den frühesten nach ihm hergestellten Mensuralmusik-Druck im Typenverfahren, die *Concentus harmonici* (Basel: Gregor Mewes [1507])? Hierfür spricht zunächst die Anlage der *Concentus harmonici* als querformatige Stimmbücher mit Messen eines Komponisten. Ein eingehender Vergleich

des äußeren Erscheinungsbildes und der technischen Realisierung macht dann aber deutlich, daß Mewes sich offensichtlich nicht an Petrucci orientierte: Vielmehr war er bestrebt, in seinem Druck das Erscheinungsbild zeitgenössischer Musikhandschriften so getreu wie möglich nachzuahmen und entwickelte – wohl in Anlehnung an Praktiken aus dem Choraldruck – eigenständig das hierfür notwendige technische Rüstzeug. Da Mewes mit diesem Weg in der deutschen Druckerszene nicht isoliert steht, muß der bislang meist als selbstverständlich vorausgesetzte Einfluss Petruccis auf die ästhetische und technische Gestaltung der frühen Mensuralmusik-Drucke relativiert werden.

In a different place, in a different way: Petrucci's and Mewes' Obrecht prints
Did Ottaviano Petrucci's individual prints serve as models for the earliest print, following his, of mensural music produced using the type-printing process, the *Concentus harmonici* (Basel: Gregor Mewes, [1507])? The layout of the *Concentus harmonici* in horizontal partbook format with Masses of a single composer speaks in favor of this. A careful comparison of the external appearance and the technical realization makes it clear, however, that Mewes did not emulate Petrucci. On the contrary, with his print he endeavored to imitate as closely as possible the appearance of contemporary music manuscripts and developed – probably following the practices of plainchant printing – the necessary technical equipment on his own. Because Mewes was not alone in the German printing scene in following this path, Petrucci's influence on the aesthetic and technical development of early mensural music prints, until now largely taken for granted, has to be reevaluated.

JOHN KMETZ

Petrucci's Alphabet Series: the ABC's of Music, Memory and Marketing

In the paper I present three propositions. The first is that regardless of whether Petrucci had the poetic texts or not for *Odhecaton A*, *Canti B* and *Canti C*, he would have omitted them because he was marketing an international repertory of song to an international client base, many of whom did not understand French. The second is that Petrucci was well aware of the role that memory played in the performance of music, regardless of whether that music was texted or not. The third is that by A) memorizing the music first; and then by B) underlaying a text at sight from a separate songtext sheet or songtext book; a singer could arrive at C) texted versions of Petrucci's untexted songbooks – versions which could be easily produced in any language, at any time and at any place. To demonstrate how simple this ABC method is, I conclude the paper with a performance of Hayne van Ghizighem's *De tous bien plaine*, where the singer performs a German contrafactum of this well-known chanson by holding in her hand only a songtext.

Petrucis Alphabet-Serie: Das ABC von Musik, Mnemotechnik und Markt

In diesem Beitrag möchte ich dreierlei behaupten: 1. Unabhängig davon, ob Petrucci die Texte zu *Canti A*, *Canti B* und *Canti C* zugänglich waren, hätte er sie in jedem Fall weggelassen, weil er ein internationales Gesangs-Repertoire an eine internationale Klientel vermarktete, von der nur ein kleiner Teil Französisch sprach. 2. Petrucci war genau über die Rolle orientiert, die das Gedächtnis bei der Ausführung von Musik spielt, und dies unabhängig davon, ob diese Musik textiert oder untextiert war. 3. Wenn ein Sänger a) zunächst die Musik auswendig lernte, b) über einen Text auf einem Textblatt oder in einem Textbuch verfügte, dann konnte er c) auf der Basis von Petruccis untextierten Ausgaben zu textierten Versionen gelangen, die leicht in jeder Sprache, zu jeder Zeit und an jedem Ort realisierbar waren. Um zu zeigen, wie einfach dieses ABC-Verfahren funktioniert, beendete ich meinen Vortrag mit der Aufführung von Hayne van Ghizighems *De tous bien plaine*, wobei die Sängerin ein deutschsprachiges *Contrafactum* dieser bekannten Chanson darbot, indem sie nur den Text in der Hand hielt.

LORENZ WELKER

Instrumentenspiel, instrumentaler Stil und die Instrumentalsätze bei Petrucci

Zur Identifizierung von genuiner Instrumentalmusik der Renaissance genügt nicht die Feststellung einer Überlieferung ohne Text, da der Text auch an anderer Stelle überliefert sein kann. Deshalb ist ein weiteres wichtiges Kriterium die Kennzeichnung dieser Stücke mit Hilfe eines Titels anstelle eines Textincipits. Diese Titel sind teils aus geographischen Bezeichnungen wie „La spagna“ und teils aus Eigennamen wie „La bernardina“ abgeleitet, teils haben sie eine außermusikalische Bedeutung wie „La morra“. Obwohl es um 1500 eine Fülle von Vokalmusik gab, die auch von Instrumentalisten gespielt werden konnte, entwickelte sich ein eigenständiges instrumentales Repertoire, das dem Bedürfnis des Komponisten nach textunabhängiger Konstruktion und dem des Instrumentalisten nach Darstellung virtuosen Könnens diente.

Instrumental playing, instrumental style and the instrumentals pieces in Petrucci's prints

For the identification of genuine instrumental music of the Renaissance it is not sufficient to ascertain a transmission without text, since the text might be copied in another source. Therefore, an important additional criterium is a labeling of these pieces by means of a title in place of a text incipit. These titles are derived from geographical terms like „La spagna“ or proper names like „La bernardina“, or they have a non-musical meaning like „La morra“. Although there existed a wealth of vocal music around 1500 that was also playable by instrumentalists, a genuine instrumental repertory developed quickly. This repertory served the composer's desire for structures independ-

ent of textual constraints as well as that of the instrumentalist for a showcase for his virtuosity.

DINKO FABRIS

The origin of the Italian lute tablature: Venice circa 1500 or Naples before Petrucci?

Starting from the semiotic analysis of the entire corpus of available documents on the origin of the several types of tablature notation for the western lute in the fifteenth and sixteenth century, the author attempts to demonstrate that the so called „Neapolitan Tablature“ was the earliest system of notation for plucked instruments in use in Renaissance Italy. This system, of Arabic origin, was based on a logic series of figures starting from 1 (not including zero), similarly to the alphabetic series named „French Tablature“ (starting from A). Zero in Europe has never been considered a number in a series until the true beginning of the sixteenth century, when it was included for the first time in the theory of commercial usage of calculation systems by Venetian merchants: indeed Petrucci, or one of his collaborators, starting from this commercial new usage of zero, was able to create a new system of notation in some way different from the others already in use („Neapolitan“, „French“, „German“), perhaps to elude problems of copyright. Nevertheless, the „Neapolitan Tablature“ was a system more important and diffused than it has been considered until now and it remained in use for a long time in southern Italy.

Der Ursprung der italienischen Lautentabulatur: Venedig, ca. 1500 oder Neapel vor Petrucci?

Den Ausgangspunkt bildet einer semiotischen Analyse des gesamten Bestandes überlieferter Quellen zum Ursprung unterschiedlicher Tabulatur-Schriften für die abendländische Laute im 15. und 16. Jahrhundert. Auf dieser Basis versucht der Autor zu zeigen, dass die sogenannte „Neapolitanische Tabulatur“ das erste Notationssystem für Zupfinstrumente war, das in der italienischen Renaissance Verwendung fand. Dieses System arabischen Ursprungs basierte auf einer mit der 1 beginnenden Zahlenreihe (0 fand keine Verwendung), ähnlich der Buchstabenreihe der „französischen Tabulatur“, die mit A begann. Vor dem Beginn des 16. Jahrhunderts wurde die Null in Europa nicht als Ziffer in einer Nummernreihe betrachtet. Erst um dieser Zeit wurde sie von venezianischen Kaufleuten in die Handelstheorie von Kalkulations-Systemen aufgenommen. Tatsächlich war Petrucci oder einer seiner Mitarbeiter, ausgehend von dieser kommerziellen Nutzung der Null, in der Lage, ein neues Notationssystem zu schaffen, das sich in mancher Hinsicht von den bereits bekannten unterschied („Neapolitanisch“, „Französisch“, „Deutsch“) – vielleicht aus der Motivation heraus, Copyright-Probleme zu vermeiden. Nichtsdestoweniger war die „Neapolitanische Tabulatur“ wichtiger und weiter verbreitet als bislang angenommen, und in Süditalien blieb sie lange Zeit im Gebrauch.

MARTIN KIRNBAUER

„*possi stampar canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto*“ – Zur Problematik früher Instrumentaltabulaturen

Obwohl Ottaviano Petrucci bereits 1498 ein Privileg für den Druck von „*canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto*“ erhalten hatte, erschien seine erste Tabulatur für Laute erst 1507. Der Beitrag spürt den möglichen Gründen für diese Verzögerung nach, indem er nach dem Kontext und den Voraussetzungen für spezifische instrumentale Aufzeichnungsweisen fragt. Eine besondere Rolle kommt dabei einem mit „*COLLVM LVTINE*“ (in D-Kl 2° Ms. Math. 31) bezeichneten Blatt aus dem späten 15. Jahrhundert zu, der die sogenannte Ältere Deutsche Orgeltabulatur für Lautenisten lesbar macht.

„*possi stampar canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto*“ – On the problems of early instrumental tablatures

Although Ottaviano Petrucci had already received a privilege for the printing of „*canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto*“ in 1498, his first tablature for lute appeared only in 1507. This article investigates the possible reasons for this delay in that it looks into the context and prerequisites for specific kinds of instrumental notation. A special role is played by a leaf labeled „*COLLVM LVTINE*“ (in D-Kl 2° Ms. Math. 31) from the late fifteenth century, which makes old German organ tablature readable for lutenists.

DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

BONNIE J. BLACKBURN received her Ph.D. from the University of Chicago with a dissertation on *The Lupus problem* (1970). She has taught at the University of Chicago, Northwestern University, and the State University of New York at Buffalo, and is currently a member of the Faculty of Music, Oxford University. Since 1993 she has been General Editor of the *Monuments of Renaissance Music*. Her research has focused on music and music theory of the fifteenth and sixteenth centuries. She has published the *Opera omnia* of Johannes Lupi and, with Edward E. Lowinsky and Clement A. Miller, has edited *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford 1991. A collection of her essays has recently been published, *Composition, printing and performance: Studies in Renaissance music*, Aldershot 2000.

STANLEY BOORMAN is Professor of Musicology, and Director of the Center for Early Music, at New York University. A central research interest lies in 16th- and 17th-century music printing and publishing, the technique and its implications. He has also studied filiation theory, with a view to understanding not only the inter-relationships of sources, but also relationships between the source (printed or manuscript), its contents, and performing practice. He has written extensively on these subjects. His analytical and bibliographical study of the output of Ottaviano Petrucci is in press with Oxford University Press. Forthcoming work includes a study of a recently-discovered set of late-16th-century sources.

DINKO FABRIS, Italian musicologist, studied lute with H. Smith and O. Cristoforetti and musicology at the Universities of Bari and Bologna; Ph.D. at Royal Holloway University of London. His researches focus on music for string instruments (tablatures) and on Naples during the Spanish domination (1500–1700). In addition to several articles and essays are books on Andrea Gabrieli. *Le composizioni vocali in intavolatura per tastiera e liuto* (Milan 1993); *Opere vocali di Fabrizio Dentice* (Milan 1998); *Mecenati e musicisti* (Lucca 1999); *Henry Purcell* (Palermo 1999). He is a member of the advisory board of the Edizione Nazionale delle Opere di Andrea Gabrieli (Venice, Fondazione Cini); of the Editorial Board of „Early Music“ (London). He is a teacher of history of Music at the University of Basilicata and Conservatorio di Bari, where he coordinates the Centro Ricerche Musicali Casa Piccinni.

DAVID FALLOWS (born 1945 in Buxton) has taught at the University of Manchester since 1976 and has been a member of the Advisory Board for the *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* since 1988. He studied at Cambridge University (BA 1967), King's College, London (MMus 1968) and the University of California at Berkeley (PhD 1978). His research has almost all been concerned with the „long“ fifteenth century, ranging from the music of Ciconia through that of Binchois, Dufay, Ockeghem and Busnoys to Josquin. He is currently completing an edition of the four-voice secular songs of Josquin

for the New Josquin Edition and hopes to follow this with a monograph on Josquin. He is a „Chevalier in the Ordre des Arts et des Lettres“ (1994), a Fellow of the British Academy (1997), and a Corresponding Member of the American Musicological Society (1999). He has just been elected President of the International Musicological Society for the term 2002–2007.

MARTIN KIRNBAUER (geb. 1963 in Köln) war nach einer Ausbildung zum Holzblasinstrumentenmacher und Musikstudien Restaurator für Historische Musikinstrumente am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Studium der Musikwissenschaft an den Universitäten Erlangen und Basel, Promotion 1998 mit einer Arbeit zu *Hartmann Schedel und sein Liederbuch. Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*, Bern 2001. Seit 1993 Assistent und Lehrbeauftragter für Ältere Musikgeschichte am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Zahlreiche Veröffentlichungen zur historischen Instrumentenkunde, zur Musikikonographie und zur Musikgeschichtsschreibung (siehe <http://www.unibas.ch/mwi/>). Zur Zeit Arbeit an einem grösseren Forschungsprojekt zu *Chromatik und Enharmonik in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*.

JOHN KMETZ is an American businessman who works on Wall Street. He is also a musicologist who has published three books and many articles on the sources, styles and contexts of Renaissance music. Currently he is working on two new books on music. One is entitled *Music and memory in the Renaissance*, which will be published by Cambridge University Press, the other *Music, money and markets in early modern Europe*.

BIRGIT LODES (geb. 1967 in Marktredwitz) studierte Schulmusik für das Lehramt an Gymnasien sowie Musikwissenschaft, Mediävistik, Allgemeine Pädagogik und Organisationspsychologie an der Hochschule für Musik und Theater München, an der University of California Los Angeles, an der Harvard University und an der Universität München, wo sie mit einer Arbeit zum Gloria von Beethovens *Missa solemnis* (erschienen Tutzing 1997) promovierte. Sie ist Autorin verschiedener Aufsätze zu Beethoven, Schubert und R. Strauss sowie zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (z.B. „Messe, Motette und Requiem“ im Handbuch der musikalischen Gattungen 9, Laaber 1998). In jüngerer Zeit gilt ihr Interesse vermehrt der Musik und den Quellen des späten Mittelalters, insbesondere Josquins, Obrechts, Isaacs und Senfls. Mewes' *Concentus harmonici* sowie die letzten Messen Jacob Obrechts waren das Thema der Schrift, mit der sie sich im Sommer 2002 an der Universität München habilitierte. Dort lehrt sie seit Herbst 1994 als Wissenschaftliche Assistentin; zwischenzeitlich nahm sie auch Lehraufträge, Gastprofessuren und Vertretungen an der Hochschule für Musik München, an der Universität Erlangen und an der Universität Wien wahr.

JEREMY NOBLE (born in 1930) studied Classics at Oxford before being drawn to musical criticism and scholarship. His career, until his retirement, alternated between work for the BBC and the British national press, including the London Times, and university teaching, mostly at the State University of New York at Buffalo. His scholarly work has been focussed mainly on the 15th and 16th centuries. He now lives in London and is a member of the editorial board of the New Josquin Edition.

MARTIN STAEHELIN (geb. 1937 in Basel). Nach Schulbesuch ebenda Studium der Musikwissenschaft sowie der Lateinischen und Griechischen Philologie an der Universität Basel; gleichzeitig Ausbildung als Flötist und als Gymnasiallehrer; 1967 Dr. phil., 1971 Habilitation für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Nach Forschungstätigkeit 1976 Direktor des Beethoven-Archivs und -Hauses Bonn und Professor der Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1983 Berufung auf den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Göttingen. Gleichzeitig ehrenamtlicher Direktor des J.S. Bach-Instituts Göttingen und Leiter der Denkmälerreihe „Das Erbe deutscher Musik“.

JAAP VAN BENTHEM (geboren 1937 in Rotterdam). Nach Lehrerausbildung und Studien an der Musikhochschule (Klavier und Musiktheorie) arbeitete er ab 1963 an den Musikhochschulen in Amsterdam, Rotterdam und Utrecht; von 1972 bis 2000 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Utrecht. Publikationen im Bereich des 15. und 16. Jahrhunderts (Ockeghem, Busnoys, Josquin usw.) und um 1900 (Niederländische Komponisten). Herausgeber der Reihe: *Johannes Ockeghem. Masses and Mass Sections* (KVN 1994–2003).

LORENZ WELKER (geb. 1953 in München) studierte Medizin in München (Staatsexamen 1979), war von 1975 bis 1981 wissenschaftlich und ärztlich an den Abteilungen für Experimentelle Neuropathologie und Klinische Psychiatrie des MPI für Psychiatrie tätig, studierte dann Musikwissenschaft und Psychologie an den Universitäten Basel und Zürich (Lizentiat 1988) sowie Zink und Barocktrompete an der Schola Cantorum Basiliensis, war ebendort wissenschaftlicher Mitarbeiter (1982 bis 1989) und an der Universität Basel (1988 bis 1990), promovierte 1988 zum Dr. med. (Universität Zürich; Henry E. Sigerist-Preis 1988 der Schweizerischen Gesellschaft für die Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften für die medizinische Dissertation), arbeitete als wissenschaftlicher Assistent von 1990 bis 1994 an der Universität Heidelberg, promovierte 1992 zum Dr. phil. (Universität Basel) und habilitierte sich 1993 an der Universität Basel. Für seine wissenschaftlichen Arbeiten, die sich insbesondere der Musik des Spätmittelalters und des Barock sowie der Aufführungspraxis widmen, erhielt er 1994 die Dent Medal der Royal Musical Association. Seit 1994 lehrt er als Professor für Musikwissenschaft, zunächst an der Universität Erlangen, dann, seit 1996, an der Universität München. Von 1996 bis 2002 machte er eine Ausbildung zum Psychoanalytiker am Münchner Institut der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung.

