Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 42 (2001)

Artikel: Hartmann Schedel und sein "Liederbuch" : Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext

Autor: Kirnbauer, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858797

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: 28.03.2026

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

Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“

Martin Kirnbauer

Peter Lang

Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“

P 22733/42

Publikationen der Schweizerischen
Musikforschenden Gesellschaft

Publications de la Société Suisse
de Musicologie

Serie II – Vol. 42

PETER LANG
Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Wien

Martin Kirnbauer

Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“

Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift
(Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810)
und ihrem Kontext

PETER LANG
Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Wien

01 K 1710

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kirnbauer, Martin:
Hartmann Schedel und sein „Liederbuch" : Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext / Martin Kirnbauer. – Bern ; Berlin ; Bruxelles ; Frankfurt am Main ; New York ; Wien : Lang, 2001
(Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft : Ser. 2 ; Vol. 42)
Zugl.: Basel, Univ., Diss., 1998
ISBN 3-906768-05-8

"1901246908"

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA
BIBLIOTECA NAZIUNALA SVIZRA

1301-88860/27
780/24, 2001

Umschlagabbildung:
„Portrait Hartmann Schedels" – Junger Mann in Gelehrtentracht, oberdeutsch um 1475
(Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 30, fol. IIv)
Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek München

ISBN 3-906768-05-8
ISSN 1012-8441

© Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 2001
Jupiterstr. 15, Postfach, CH-3000 Bern 15; info@peterlang.com

Alle Rechte vorbehalten.
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: Rosch-Buch Druckerei, D-96110 Schesslitz

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 9

I. Zur Forschungsgeschichte von SCHE 19

Die Entdeckung als „Liederbuch" im 19. Jahrhundert 20
„Elend du hast Vmbfangen mich" (SCHE 11) als Beispiel einer forschungsgeschichtlichen Kontroverse 26
SCHE als „Erbe deutscher Musik" 33

II. Codicologische und paläographische Studien zur Quelle 43

Die Überlieferung der gebundenen Handschrift 43
Die Entstehung des Manuskriptes 48
Zur Datierung 52
Exkurs: „dasselbe Papier" in SCHE und LOCH 55
Die Datierung der Schrift Hartmann Schedels 56
Exkurs: Notizen in SCHE 63
Zu den expliziten Datierungen in SCHE 66

III. Studien zur Biographie und zur Bibliothek 71

A. Biographische Annäherungen an Hartmann Schedel für die Jahre bis ca. 1470 71

Herkunft und Bildungsgang bis zum Leipziger Studienabschluß 1460 72
Zur Frage eines Leipziger Kontextes für SCHE 81
Neue Orientierungen nach dem Studium und der Vetter Hermann Schedel 87

B. Zur Stellung und Funktion von „Musik" im Spiegel der Schedelschen Bibliothek 94

„Musik" in den Schedelschen Bibliothekskatalogen 94
Exkurs: Datierung des INDEX LIBRORUM I 98
„Musik" in der Schedelschen Bibliothek 99
Exkurs: Hartmann Schedels Kontakte zu Nürnberger Musikern 106

IV. Hartmann Schedel als Kopist:
SCHE und eine „tradition typographique“ 111

Schedels Guido-Abschrift und Merkmale seines Kopierens 111
SCHE und Merkmale des Kopierens 126
Zur „tradition typographique“ als Überlieferungsmerkmal 131

V. Aspekte der musikalischen Überlieferung in SCHE 147

Zu mehrfachen Contratenores 147
„Entre prison par grant lyesse ...“
von Bartholomeus Brollo (SCHE 14) 153
„Se la face ay pale ...“ von Guillaume Dufay (SCHE 60) /
„Le serviteur infortuné ...“, anonym (SCHE 106) 164
„Puis que je vis le regard gratieux ...“, anonym (SCHE 35) /
„O rosa bella“, anonym (SCHE 34) und „Ave regina celorum ...“
von Walter Frye (SCHE 33) 179
„Sig seld und heil im herzen geil“, anonym (SCHE 105
und SCHE 126A) / „Een vraulien edel van natueren ...“
(LOCH [Lb] Nr. 18 und MÜNCHEN 9659 Nr. 6) 189
Lied und/oder Chanson:
„Elend du hast Vmbfangen mich ...“ (SCHE 11) 199

Schlußbemerkungen 211

***

Anhänge 221

Anhang 1 – Materialien und Verzeichnisse zu SCHE 223
Systematische Quellenbeschreibung von SCHE 223
Verteilung der Schreiberhände in SCHE 226
Diplomatische Übertragung der Notizen in SCHE auf dem vorderen
Spiegelblatt sowie Folio 1r+v, Folio 160v und Folio 170 228
Katalog von SCHE 233

Angang 2 – Übertragungen 285
Nr. 1 G. le Rouge, „Se je fayz dueil ...“ (SCHE 89 + SCHE 21A) 286
Nr. 2 J. Touront, „O florens rosa mater Domini speciosa ...“
(SCHE 22) 290
Nr. 3 J. Pullois (?), „De ma dame au biau corps gentil ...“ (SCHE 79) . 292
Nr. 4a B. Brollo, „Entrepris suis par grant lyesse ...“ (OX Nr. 73) . . . 296
Nr. 4b B. Brollo, „Entrepris suis par grant lyesse ...“ (SCHE 14) 300

Nr. 5a G. Dufay, „Se la face ay pale ...“ (Ox Nr. 113) 307
Nr. 5b G. Dufay, „Se la face ay pale ...“ (Sche 60) 311
Nr. 5c G. Dufay, „Se la face ay pale ...“ (EscB Nr. 120) 314
Nr. 6a anonym, „Le serviteur infortuné ...“ (Sche 106) 317
Nr. 6b anonym, „Le serviteur infortuné ...“ (EscB Nr. 95) 322
Nr. 7a anonym, „Puis que je vis ...“ (Sche 35 + Sche 38a) 326
Nr. 7b anonym, „Puis que je vis ...“ (EscB Nr. 31) 331
Nr. 8 anonym, „O rosa bella“ (Sche 34) 334
Nr. 9 W. Frye, „Ave regina celorum mater regis angelorum ...“
(Sche 33) 337
Nr. 10a anonym, „Sig seld und heil im herzen geil“
(Sche 105 + Sche 126a) 342
Nr. 10b anonym, „Sig seld und heil im herzen geil“
(Parma 1158 Nr. 8) 344
Nr. 11 anonym, „Een vraulien edel van natueren ...“
(München 9659 Nr. 6 + Loch [Lb] Nr. 18) 346
Nr. 12 anonym, „Elend du hat Vmbfangen mich ...“ /
„Vive ma dame ...“ (Sche 11) 351
Nr. 13 J. Touront, „Chorus iste pie Criste ...“ (Speciálník p. 424) . . . 354

Anhang 3 – Materialien zur Biographie Hartmann Schedels 357
Tabellarische Übersicht zur Biographie 357
Vita Hartmann Schedels (Berlin 447, fol. 102b^{r+v}) 361

Anhang 4 – Verzeichnisse zu Quellen und Literatur 365
Abkürzungsverzeichnis 365
Quellenverzeichnis 367
Literaturverzeichnis 379

Register 407

Einleitung

> *Cependant on pourrait prendre un sujet, épuiser les sources, en faire bien l'analyse – puis le condenser dans une narration, qui serait comme un raccourci des choses, reflétant la vérité tout entière. Une telle œuvre semblait exécutable à Pécuchet.*
> *– "Veux-tu que nous essayions de composer une histoire?"*
> *– "Je ne demande pas mieux! Mais laquelle?"*
> *– "Effectivement, laquelle?"*
>
> Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (chap. IV)

In musikhistorischen Darstellungen ist immer wieder betont worden, daß gerade für die Überlieferung weltlicher Polyphonie nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert ein weitgehender Quellenverlust festzustellen ist. Es wurde sogar vermutet, „that we have probably lost more German sources from this time than from any other time or place in early music history".[1] Eine solche extreme Position ist zwar mit dem Hinweis darauf zu relativieren, daß ähnliches auch für andere Regionen wie insbesondere England, aber auch Süditalien oder Frankreich gilt und sicher kein spezifisch „deutsches" Problem darstellt; würden zudem die Indizien einer schriftlosen Überlieferung berücksichtigt, so wäre der Eindruck eines fast totalen Quellenausfalls gemildert. Die Grundaussage jedoch ist gewiß richtig: Die Kenntnis mehrstimmiger weltlicher Musik dieser Zeit und dieser Region beruht auf einer nur sehr schmalen Basis von Quellen.

In dieser Situation gewinnt jede einzelne erhaltene Musikhandschrift eine besondere Bedeutung, indem sie das musikgeschichtliche Bild maßgeblich prägt, auch wenn sie zu ihrer Zeit vielleicht nur begrenzt repräsentativ war. Außerdem legt die fragmentarische Überlieferung nahe, die nur zufällig erhaltenen Quellen sowohl mit Institutionen oder Personen zu verbinden und damit auf einen bestimmten Gebrauch zu schließen, als auch sie aufeinander zu beziehen.[2] Solche Kombinationen erweisen sich zwar als wichtig, um bei dem kleinen Quellenbestand überhaupt Einordnungen in größere Zusammenhänge und Bewertungen vornehmen zu können. Zugleich liegt darin aber

1 Staehelin, „German Tenor-Lied", 175; vgl. auch Montagna, „Johannes Pullois", 83, der für die 1430er bis 1460er Jahre von einem Verlust von „at least 90 % of the secular repertory" ausgeht, sowie allgemein Staehelin, „Mehrstimmige Repertoires" und die anschließende Diskussion (pp. 162–7).

2 Auf die Gefahren einer mangelnden Reflexion dieser Problematik machten von Ficker, „Zur Schöpfungsgeschichte", 93–4 und 106–7, und Welker, *Musik am Oberrhein*, 1–17, aufmerksam.

Quelle	Datierung	Entstehungsort	polyphone Kompositionen (weltlich)
Wolkenstein-Codices	um 1425 / 1432	Tirol / Wien (?)	120 (35)
Stras	1400–1450	Oberrhein	190 (122)
Emmeram	1436–Ende 1450er	Wien / Leipzig	262 (ca. 30)
Trient 87	1430–40	Oberrhein (?)/ Frankreich	182 (45)
Trient 93	1450–4	Habsburger Hof (Wien?)	266 (26)
Trient 90, Trient 88, Trient 89, Trient 91	1454–1480	Trient	895 (115)
Loch	1450–5 (Ob) 1455–60 (Lb)	Nürnberg	18 (11) 48 (47)
Sche	1459/60–1463 + 1467	Nürnberg / Leipzig (?)	126 (117)
Bux	1460–1470er	Süddeutschland / Schweiz (?)	ca. 200 (125)[3]
München 3154	um 1465 – um 1510[4]	Tirol	174 (8)
Strahov	um 1480	Olomouc (?)	283 (?)
Glogau	um 1480	Glogau (Sagans?)	294 (ca. 150)
Speciálník	1480–1540	Prag	201 (?)

Tabelle 1: Mitteleuropäische Quellen mit polyphoner Musik 1425-1480 (Übersicht)[5]

3 Viele der Kompositionen in Bux sind mehrfach in unterschiedlichen Versionen eingetragen, die angegebenen Zahlen verstehen sich ohne doppelte Einträge.

4 Die weltlichen Kompositionen finden sich fast ausschließlich in den Faszikeln V und VI, die auf ca. 1476 datiert werden; vgl. Noblitt, *Leopold*, 340.

5 Die Angaben zu den Quellen sind u.a. *Census* entnommen und nach Bibliothekskatalogen bzw. für die Trienter Codices nach Fallows, „Songs in the Trent Codices", revidiert. – Die Sigeln der Handschriften sind im Quellenverzeichnis des Anhangs 4 aufgelöst.

die Gefahr eines Zirkelschlusses, bei dem eine Musikalie etwa im Lichte einer Biographie oder einer Institution gedeutet wird, die Lücken aber gerade mit Hilfe der Musikhandschrift ergänzt werden. So werden über die erhaltenen Quellen nicht nur unsere Vorstellungen von der Musik geprägt und musikgeschichtliche Kontexte definiert, sondern es wird mit ihnen auch die Relevanz weiterer Quellen bestimmt, indem diese nur im Kontext von bereits bekannten und eingeordneten Handschriften wahrgenommen werden.

Wie ein Blick auf die erhaltenen Handschriften zeigt, handelt es sich bei den erhaltenen Quellen vor allem um größere Sammlungen, die unterschiedlich ausgerichtet sind und überwiegend, aber nicht ausschließlich geistliche Musik enthalten (vgl. Tabelle 1). Der zeitliche Rahmen dieses Ausschnittes wird durch die großen Sammelhandschriften Oswald von Wolkensteins auf der einen Seite und Glogau bzw. des in Teilen retrospektiven Speciálník auf der anderen Seite begrenzt. Danach setzt eine breitere Überlieferung mit einem sowohl zeitlich als auch stilistisch abgrenzbaren Repertoire wie etwa mit dem sogenannten Apel-Codex (Leipzig 1494) ein, die zugleich auf die wesentlich günstigere Überlieferung im 16. Jahrhundert hinweist. Beispielsweise finden sich in der mit über 260 Einträgen sehr umfangreichen Anthologie Emmeram eines Magisters und Rector scolarium an der Regensburger Klosterschule von St. Emmeram neben geistlich-liturgischen Kompositionen nur etwa 30 ursprünglich weltliche Sätze, vor allem Chansons. Andere große Codices wie Strahov, angelegt für den Gebrauch in einer Kathedrale (knapp 300 Einträge), und Speciálník, die Sammlung einer Prager Laienbruderschaft (etwa 200 Einträge), enthalten nur beiläufig und vereinzelt weltliche Musik. Eine Charakteristik fast aller dieser Quellen ist, daß die weltlichen Kompositionen hier in aller Regel nicht mit ihren originalen Texten aufgezeichnet sind, sondern entweder als lateinische Konktrafakturen oder ganz ohne Texte. Dies gilt fast ausschließlich für fremdsprachige, also ursprünglich französische, englische und italienische Musik, für die meisten dieser Quellen aber auch für deutsche Lieder. Während letzteres für Handschriften aus einem deutschsprachigen Gebiet als Adaption weltlicher Musik an ein geistliches Umfeld erklärt werden kann, besteht über die Deutung einer vorwiegend textlosen oder lateinisch kontrafizierten Überlieferung von Musik aus einem internationalen Repertoire eine gewisse Unsicherheit.[6] Dies betrifft die Frage, inwieweit die Kontrafaktur als „Einbürgerung und Verbreitung der kunstvollen Mehrstimmigkeit" interpretiert werden kann,[7] oder schlicht die Nichtbeherrschung von Fremdsprachen reflektiert.[8]

6 Unter „internationalem Repertoire" wird hier in Frankreich, Italien oder England entstandene und überwiegend verbreitete Musik verstanden.

7 So Armin Brinzing im revidierten *MGG*-Artikel „Parodie und Kontrafaktur", Sp. 1399.

8 Siehe Staehelin, „Kontrafakturpraxis".

Eine ganz andere Problematik berührt die damit verbundene Schwierigkeit, eine nur mit einem lateinischen Text oder textlos bezeichnete Komposition zu identifizieren, wenn keine anders textierte Parallelüberlieferung vorliegt, die die Musik als fremdsprachige Chanson oder deutsches Lied bestimmt.

Der schmale Handschriftenbestand wird nur durch wenige kleinere Sammlungen wie etwa Loch (Lb) mit knapp 50 fast ausschließlich deutschen Liedern samt Texten, davon aber nur zwei in zweistimmiger und sieben in dreistimmiger Fassung, sowie einigen Fragmenten ergänzt. Einen anderen Handschriftentypus stellt die umfangreiche Orgeltabulatur Bux dar, mit über 250 Intavolierungen und Bearbeitungen geistlicher und weltlicher Sätze, der entsprechend dem Charakter einer instrumentalen Sammlung Texte gänzlich fehlen.

Innerhalb dieser Überlieferung gehört das sogenannte Schedelsche Liederbuch (Sche) mit über 120 fast ausschließlich dreistimmigen Musikeinträgen zu den besonders wichtigen Quellen des deutschen Sprachraums bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts, nimmt aber gegenüber den übrigen erhaltenen Quellen in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. Diese zeigt sich bereits in dem sehr kleinen Format (etwa 150 x 105 mm), das in jener Zeit nur von preziösen französischen Chansonniers bekannt ist. Auf deren Vorbild könnte sich auch ein Hexameter in der Mitte der ersten Seite der Handschrift beziehen: „Carmina francigenum liber hic predulcia claudit".

Tatsächlich enthält Sche auch eine große Anzahl solcher „Carmina francigenum predulcia": weit über 40 entweder textlos, nur mit Incipits oder als lateinische Kontrafakturen aufgezeichnete französische Chansons und Kompositionen aus einem internationalen Repertoire. Ihnen stehen etwa doppelt soviele deutsche Liedeinträge gegenüber, teils mit, teils ohne Texte; dazu kommen einige motettenähnliche oder geistliche Kompositionen und zwei Basse danse-Aufzeichnungen. Darüber hinaus sind am Ende des Manuskriptes 25 Liedtexte zu zählen, von denen sich aber nur zwei mit Bestimmtheit den Musikeinträgen zuordnen lassen. Mit diesem Bestand an fast ausschließlich weltlichen Kompositionen hebt sich Sche von den oben genannten Quellen deutlich ab. Im Vergleich mit einem deutschen Liederbuch wie Loch (Lb), das ein gleichfalls exklusiv weltliches Repertoire enthält, unterscheidet sich Sche sowohl durch die durchgängig dreistimmigen Fassungen wie auch durch die Vielzahl von Kompositionen aus einem internationalen Repertoire.

Die besondere Bedeutung der Quelle erhellt sich durch die beträchtliche Anzahl von Kompositionen, die allein durch ihre Überlieferung in Sche bekannt sind, nämlich insgesamt 70 Unica bei den Musikeinträgen (knapp 50 für die Lieder und über 20 für den internationalen Bestand). Ihre Stellung gleichsam „zwischen" den nördlichen Quellen einerseits und den französischen und italienischen Handschriften andererseits zeigt sich auch in der Verteilung der Konkordanzen (siehe Tabelle 2).

Kompositionen	in nördlichen Quellen	in frz. + ital. Quellen	in nördl. wie in frz. + ital. Quellen
aus deutschem Repertoire	26	—	2
aus internationalem Repertoire	7	7	14

Tabelle 2: Verteilung der Konkordanzen von SCHE

Die vergleichsweise große Anzahl der Konkordanzen aus dem deutschen Repertoire zu nördlichen, d. h. zu deutschen und zentraleuropäischen Quellen ist ebensowenig auffällig wie umgekehrt die Verbindungen eines internationalen Repertoires zwischen nördlichen und französischen und italienischen Quellen. Hingegen verweisen die sieben Konkordanzen exklusiv zu französischen und italienischen Handschriften zusammen mit der großen Anzahl von Unica darauf, daß SCHE für eine Quelle in einer sogenannten peripheren Position in einem hohen Maße an der Überlieferung dieses zentralen Repertoires teilhat.

Eine weitere Besonderheit von SCHE besteht darin, daß sein hauptsächlicher Schreiber und seinerzeitiger Besitzer bekannt ist, womit das Umfeld dieser Musikhandschrift fixierbar wird. Sie wurde von dem später berühmt gewordenen Nürnberger Humanisten und Arzt Hartmann Schedel (1440-1514), der vor allem als Verfasser des 1493 erschienenen *Liber chronicarum* bekannt ist, spätestens zu Beginn der 1460er Jahre angelegt und mit seiner umfangreichen Bibliothek auch überliefert. Aus diesen Voraussetzungen ist es verständlich, daß SCHE bis heute vor allem als eine Musikquelle aus dem stadtbürgerlich-privaten Bereich betrachtet wird, in dieser Hinsicht mit dem fast zur gleichen Zeit in Nürnberg entstandenen „Lochamer-Liederbuch" oder „Älterem Nürnberger Liederbuch" (LOCH) vergleichbar und es ergänzend. Bezeichnenderweise sprach man von SCHE als „Jüngerem Nürnberger Liederbuch".

Indessen erweisen sich beim näheren Zusehen die Vorstellungen, die mit dem Bild eines dem „Älteren" zugehörigen „Jüngeren Nürnberger Liederbuches" verbunden werden, gleich in mehrfacher Hinsicht als brüchig. Das betrifft schon die Präsenz eines beachtlichen internationalen Bestandes, wie sie unter dem bislang kaum beachteten Titel „Carmina francigenum liber hic predulcia claudit" angesprochen ist, dann aber auch die Verbindung mit der Person Hartmann Schedels und damit zugleich die Funktion und den Charakter der Musikhandschrift. Es zeigt sich, daß die bisherige Sicht auf diese Quelle in beispielhafter Weise durch eine Forschungsgeschichte bestimmt ist, die einerseits

Auffassungen des 19. Jahrhunderts fortschreibt und andererseits tief in einen Zusammenhang von Wissenschaft, Politik und Zeitgeschichte führt. Die kritische Auseinandersetzung mit der Handschrift und ihrer Erforschung führt zu dem Ergebnis, daß hier eine scheinbar hinreichend und gesichert eingeordnete Handschrift in vielerlei Hinsicht und letztlich selbst in den Grundlagen der Interpretation Fragen aufgibt – Fragen, die vorab zu klären sind, ehe man gleichsam zum musikologischen Alltag mit einer Auswertung und Einordnung der darin überlieferten Musik unter etablierten Fragestellungen zur Musik des 15. Jahrhunderts übergehen könnte.

Diese besonderen Voraussetzungen bestimmen die Schwerpunkte der vorliegenden Studie. Sie setzt bei der Frage an, wie es zu der oben beschriebenen Beurteilung und Einordnung von SCHE in der Forschung kam und welche Faktoren dabei eine Rolle spielten. So bietet das erste Kapitel einen Überblick über die Forschungsgeschichte zu SCHE, die besonders die Entwicklung der Vorstellung von einem „deutschen Liederbuch" verfolgt und die Konsequenzen einer einseitigen Auseinandersetzung exemplarisch anhand einer Komposition darstellt (Kap. I).

Als Konsequenz dieser Forschungsgeschichte stellt sich die Aufgabe, alle Anhaltspunkte, die sich hinsichtlich Entstehung, Hintergrund und Überlieferung von SCHE aus der Handschrift selbst sowie den Materialien ihres Schreibers und Besitzers Hartmann Schedel ermitteln lassen, von Grund auf neu zu untersuchen und auf ihre Relevanz hin zu überprüfen. Daher wird – erstens – die Quelle unter codicologischen und paläographischen Fragestellungen auswertet (Kap. II). Hierbei ergeben sich klare Anhaltspunkte für die einzelnen Schritte der Anlage der Handschrift wie auch für ihre genaue Datierung. Die gewonnenen Ergebnisse setzen den Rahmen für weitere Untersuchungen, die nach dem möglichen Kontext der Musikhandschrift in der Biographie ihres Schreibers Hartmann Schedel fragen. So folgt – zweitens – ein Kapitel, in dem der biographische und kulturelle Hintergrund Hartmann Schedels anhand der erhaltenen Dokumente rekonstruiert wird (Kap. III A). Aufgrund der Datierung der Handschrift können sich diese Untersuchungen auf einen Zeitraum in den 1450er und 1460er Jahren beschränken. Besondere Beachtung finden dabei die Möglichkeiten einer musikalischen Ausbildung Schedels und die Frage eines Zusammenhangs von SCHE mit einem universitären Kontext, der in der Forschung für die Quelle immer wieder reklamiert wurde. Ein weiterer Abschnitt gilt der Bibliothek Hartmann Schedels, die sowohl durch ihre Anlage und Ordnung als auch durch weitere in ihr überlieferte, für Schedels Musikverständnis relevante Materialien Aufschluß über die Stellung der Musikhandschrift im Verhältnis zu seinen anderen Interessen gibt (Kap. III B).

Mit der Bibliothek rückt zugleich ein auch für SCHE zentraler Aspekt, der eines umfassenden Sammelns und Kopierens durch Hartmann Schedel, ins Zentrum. Der Vergleich einer erhaltenen Vorlage mit Schedels Kopie erlaubt

die Rekonstruktion seiner Abschreibetechnik. Sie ermöglicht einen anderen Zugang zu seiner Musiksammlung, insofern sich dort vergleichbare Merkmale wie in SCHE finden und die Beobachtungen wichtige Hinweise für unser Verständnis und Lesen der Aufzeichnungen bieten. Auch vermitteln sie eine ungewohnte Perspektive auf die Musikhandschrift und eröffnen neue Kontexte für ihre mögliche Funktion (Kap. IV).

Erst diese quellenkundlichen und biographisch-historisch orientierten Studien liefern die notwendigen Voraussetzungen für eine Auswertung der in SCHE überlieferten Musik. Daher geht es abschließend um einen spezifischen Aspekt der musikalischen Überlieferung, der exemplarisch die Bedeutung von SCHE für Fragen der Musik nördlich der Alpen kurz nach der Mitte des 15. Jahrhunderts verdeutlicht (Kap. V).

In dieser Arbeit wird der Diskussion auch nicht unmittelbar musikrelevanter Materialien und Dokumente bewußt breiter Raum eingeräumt. Gerade die fragmentarische Überlieferung musikalischer Quellen und die damit verbundene Gefahr ihrer ungenügend reflektierten Instrumentalisierung zur Stützung vorab bestehender musikhistorischer Konzepte erfordert eine kritische Überprüfung im Lichte weiterer Dokumente und Materialien, die gegebenenfalls zu Korrekturen führen. Aus dem gleichen Grund wurde in dieser Studie versucht, diese Materialien und Dokumente der Musikhandschrift nicht unterzuordnen, sondern sie nach ihrem wechselseitigen Verhältnis und nach möglichen Zusammenhängen kritisch zu befragen; vor allem in diesem Sinne handelt es sich auch um eine interdisziplinäre Studie, die nicht so sehr zwischen musikwissenschaftlichen und historischen Fragestellungen zu vermitteln zu versucht, sondern von beiden profitiert.

* * *

Diese Studie wurde im Frühjahr 1998 auf Antrag von Wulf Arlt und Achatz von Müller von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel als Dissertation im Fach Musikwissenschaft angenommen. Beiden Referenten danke ich für ihre jeweils ganz eigene Unterstützung und Betreuung meines Vorhabens; besonders Wulf Arlt verdankt diese Schrift vieles.

Von dem besonderen Basler und nicht nur mediaevistischen Klima profitierten einzelne der vorliegenden Studien: Besonders genannt seien gemeinsame interdisziplinäre Lehrveranstaltungen mit Valentin Groebner und Helmut Puff („Im Auge der Stadt: Text, Politik, kulturelle Repräsentation in Nürnberg um 1500“ im Sommersemester 1995), mit Eckart John und Heidy Zimmermann („Entartete Musik – entartete Musikwissenschaft? Musik und Musikwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus“ im Sommersemester 1996) sowie

mit Wulf Arlt („Chanson und Lied in deutschen Quellen des 15. Jahrhunderts" im Wintersemester 1996/1997). Für die anregenden Gespräche sei allen Beteiligten herzlich gedankt. Darüber hinaus lasen verschiedene Kollegen und Kolleginnen einzelne Abschnitte und reagierten mit kritischen Kommentaren; ausdrücklich danken möchte ich Thomas Drescher, Wolfgang Fuhrmann, Susanne Gärtner, Valentin Groebner, Stefan Weigert und Philipp Zimmermann.

Ohne die großzügige Unterstützung der Bayerischen Staatsbibliothek als Hüterin der zentralen Quelle und den umfangreichen Beständen des Mikrofilm-Archives am Basler Musikwissenschaftlichen Institut wären die quellenkundlichen Untersuchungen nicht möglich gewesen. Wichtig waren auch die von Wolfgang Horn und Peter Gülke bereitgestellten Materialien Heinrich Besselers für die Ausgabe von SCHE im Rahmen des *Erbe deutscher Musik*. Bezüglich der Konkordanzen konnte vor allem der umfangreiche, zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Studie noch ungedruckte *Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480* von David Fallows konsultiert werden – für die Erlaubnis der Benutzung dieses äußerst wertvollen Hilfsmittels sei David Fallows an dieser Stelle herzlich gedankt.

Die *Schweizerische Musikforschende Gesellschaft* nahm die Studie in ihre Publikationsreihe auf und unterstützte überdies – wie auch deren Basler Ortsgruppe und der Dissertationen-Fonds der Universität Basel – die Drucklegung mit einem finanziellen Beitrag. Weiter ist der *Freiherr von Haller'schen Forschungsstiftung* in Nürnberg für einen namhaften Beitrag zu den Druckkosten zu danken, die nicht zuletzt eine vom Verlag sorgfältig betreute Publikation ermöglichte.

Quellen werden in dieser Arbeit mit ihren Sigeln bezeichnet, die in einem Verzeichnis in Anhang 4 aufgelöst sind. Einzig die SCHE-Einträge sind mit einer Kurzform genannt (z.B. SCHE 1 = SCHE Nr. 1 [fol. 1v-2]), die in der Regel der Numerierung im Faksimile folgt.[9] Notwendige Korrekturen gegenüber den dortigen Angaben betreffen vor allem die Ergänzung der bislang nicht berücksichtigten Texteinträge am Ende des Manuskriptes. Auskunft darüber gibt der Katalog von SCHE in Anhang 1 mit Angaben über Musik- und Textkonkordanzen sowie Editionen.

Die zitierte Literatur ist im Text nur mit dem Autor oder der Autorin samt einem Kurztitel angegeben, der im Literaturverzeichnis in Anhang 4 aufgelöst ist.

[9] Wackernagel, *Liederbuch*. – Um die Anzahl der Abbildungen zu beschränken, ist die Konsultation des Faksimile parallel zur Lektüre besonders von Kapitel II und IV empfohlen.

Die Übertragungen aus SCHE bzw. aus den übrigen, teils noch nicht publizierten Handschriften in Anhang 2 sollen in erster Linie den Quellenbefund wiedergeben. Emendationen sind daher nur sparsam angebracht, auf Vorschläge zu Akzidentien wurde verzichtet, Zeichen wie Coronae etc. nicht vereinheitlicht. Die Taktstriche dienen nur als Orientierung und stellen ebensowenig wie der Begriff „Takt" eine Interpretation der rhythmischen Struktur dar. Auf Einzelanmerkungen wird in diesen Übertragungen mit einem Sternchen im Notentext hingewiesen; zitiert wird in der Reihenfolge der Stimmen (Cantus - Tenor - Contratenor), Takt und Zeichen im Takt (Note oder Pause) – letzteres abweichend zu der Behandlung im Text, wo sich die entsprechenden Angaben auf Semibreviseinheiten beziehen. Ein „Z" über den Notenzeilen bezeichnet einen Zeilenwechsel im Original. Diese kommentierten Übertragungen geben auch Aufschluß über Emendationen, auf die in den Notenbeispielen im Text nicht eigens hingewiesen wird.

I. Zur Forschungsgeschichte von SCHE

Gegenstand dieses Kapitels ist die Forschungsgeschichte zu SCHE, die hier aber nicht nur in Beziehung zur Quelle selbst gesetzt wird; das Interesse gilt zugleich dem fachgeschichtlichen Kontext und dessen Konsequenzen für die verschiedenen Vorstellungen von diesem Manuskript. Wie etwa Carl Dahlhaus betonte,[1] können Quellen nicht als ausschließlich sich selbst repräsentierende Realien betrachtet werden, sondern sie stellen sich stets auch als ein Produkt ihrer Erforschung dar – sie materialisieren sich gleichsam erst durch die Fragen, die an sie gerichtet wurden und werden. Zu den Folgen gehört, daß die gestellten Fragen zugleich den Horizont möglicher Antworten eingrenzen und diese gegebenenfalls vorwegnehmen. Weitere Fragen sind dann häufig nur mehr Reaktionen auf vorangehende Antworten, sie erweitern nicht deren Horizont, sondern schreiben einen bereits fixierten Ausschnitt fest. In dieser hermeneutischen Grundproblematik spiegelt sich zugleich ein Stück weit die Geschichte des Faches, insofern wechselnde Tendenzen in der musikwissenschaftlichen Forschung auch die Art der Fragen bestimmen.[2] Im Beobachten von fachgeschichtlichen Diskursen läßt sich so auch die „Entstehung" einer Quelle verfolgen, also die Interessen bestimmen, aus denen heraus eine Quelle Gegenstand der Forschung wird.

Beginnend mit ihrer Entdeckung im 19. Jahrhundert wird im folgenden zunächst ein chronologischer Überblick über die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung zu SCHE und zu den Editionen gegeben, die deren Grundlage bildeten. Anhand einer kontrovers geführten Diskussion um eine Komposition läßt sich die besondere Problematik forschungsgeschichtlich bedingter Implikationen und ihre weitreichenden Konsequenzen für Forschungsergebnisse zeigen. Diese Forschungsgeschichte macht verständlich, wie es zur bisherigen Beschränkung des musikwissenschaftlichen Interesses an SCHE kam.

***

1 Dahlhaus, „Musikgeschichtliche Tatsache".

2 Vgl. auch den auf die Geschichtsschreibung des liturgischen Gesangs im Mittelalter bezogenen Ansatz Leo Treitlers, „Function of History?", bes. 39–40.

Die Entdeckung als „Liederbuch" im 19. Jahrhundert

Im Zuge des romantischen Interesses am altdeutschen Volkslied wurde SCHE zunächst als Texthandschrift entdeckt, wenn auch später als andere Quellen wie beispielsweise LOCH und mit vergleichsweise geringerer Resonanz,[3] aber mit gleichwohl weitreichenden Folgen. Ludwig Uhland (1787–1862) veröffentlichte erstmals 1844 in seiner Sammlung *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* zwei Texte aus SCHE, die er in Abschriften des Germanisten Franz Pfeiffer (1815–1868) erhalten hatte.[4] Pfeiffer, der sein Leben ganz dem „Altdeutschen" widmete, hatte schon 1835 während seines Studiums mit Abschriften von „altdeutschen Textzeugen" in der Münchener Hof-Bibliothek begonnen und dabei auch aus SCHE exzerpiert.[5] So erscheint SCHE in Uhlands Quellenverzeichnis als Textquelle ohne Angabe darüber, daß sie auch musikalische Notation enthält.

Den Hinweis auf die Musik gab erst dreißig Jahre später Robert Eitner (1832–1905), der vielleicht über die von ihm auch zitierte Publikation Uhlands auf die Handschrift aufmerksam wurde.[6] Eitner ließ sich SCHE nach Berlin schicken und veröffentlichte 1874 in den von ihm herausgegebenen *Monatsheften für Musik-Geschichte* eine ausführliche Beschreibung. Nicht ohne Stolz vermerkte er dort, daß sich bislang weder Germanisten noch Musikhistoriker mit SCHE beschäftigt hätten. Der Grund hierfür läge sowohl in schwerwiegenden Leseproblemen der Quelle als auch darin, daß die Angaben des 1866 erschienenen Katalogs der Münchener Handschriften irreführend seien:

> Selbst der gedruckte Katalog [...] weiss nur einige Worte darüber zu sagen, die nicht einmal der Wahrheit entsprechen, denn demnach wäre es nur ein Musikbuch mit unvollständigen Texten, während gerade die Texte (mit Ausnahme von wenigen Liedern) sorgfältiger als die Tonsätze mitgetheilt sind und der Zahl nach dieselben überragen.[7]

Bezeichnenderweise trifft Eitners Aussage nur für die deutschen Lieder zu, im Gesamtbestand halten sich textierte und textlose Einträge ungefähr die Waage. Und in jenem Katalog heißt es zu SCHE:

> 810. Vom J. 1461–1467. 8°. 170 Bl.
> **Weltliche Lieder** mit Melodien.
> Cantus ecclesiastici (Moteta) cum notis musicis.

3 Eine Übersicht über die vielfältigen Rezeptionen und Bearbeitungen von LOCH bei Fellerer, „Lochamer Liederbuch", und Petzsch, „Zur Geschichte", 14–22.

4 Uhland, *Volkslieder*, I, 91 Nr. 44 (SCHE 128), 394 Nr. 156 (SCHE 148), 980 und 1016.

5 Vgl. Siegfried, „Pfeiffer".

6 Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 155–6; die dem gedruckten Beitrag zugrundeliegenden Materialien zu SCHE sind in BERLIN 40247 erhalten.

7 Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 155.

> Deutsche, französische, italienische blos mit den Anfangsworten des Textes bezeichnete in Musiknoten gegebene Melodien.[8]

Offensichtlich hatte Eitner nicht den Haupttitel des Katalogeintrages rezipiert, sondern nur dessen dritte Zeile. Deren mißverständliche Formulierung resultierte aus der redaktionellen Zusammenfassung eines älteren, ausführlichen handschriftlichen Kataloges des Münchener Bibliothekars Johann Andreas Schmeller (1785–1852) für den Druck.[9]

Tatsächlich enthielt Schmellers Katalog bereits ein detailliertes Inhaltsverzeichnis von SCHE, das klar zwischen den notierten Einträgen mit vollständigen Texten und denen mit Incipits in den verschiedenen Sprachen unterschied. Allerdings wurde dieses nur in der Münchener Bibliothek einsehbare Verzeichnis offensichtlich weder von Eitner noch von späteren Musikhistorikern zur Kenntnis genommen.

Eitner charakterisierte SCHE als den nach der Entdeckung von LOCH „wichtigste[n] Fund, der uns eine ungeahnte reiche Quelle von Liedern des fünfzehnten Jahrhunderts im mehrstimmigen Satze und zugleich mit vollständigen Gedichten eröffnet".[10] Diese Quelle stelle „gleichsam die Fortsetzung" zu LOCH dar und ergänze GLOGAU: „Kurz, ohne das Walther'sche Liederbuch ist ein gut Theil der anderen beiden Liederbücher unbrauchbar."[11] Es entsprach dieser Perspektive, daß er nur die deutschsprachigen Lieder in seinem Inhaltsverzeichnis von SCHE berücksichtigte. Erst am Ende seines Beitrages erscheint ein kurzes Verzeichnis der Textincipits auch der übrigen Kompositionen, „da sie doch dem Einen oder Anderen von Werth sein könnten".[12] Die von Eitner wenige Jahre darauf publizierte Teiledition von SCHE stand bezeichnenderweise unter dem Obertitel *Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigen Tonsatz* und galt wiederum allein den deutschen Liedeinträgen.[13] Letztlich hatte Eitner nur die ihn interessierende deutsche

8 Schmeller, *Catalogus codicum*, 137.

9 CBM C. 55, 209–14. – Die Jahreszahl „1831" von Schmeller auf fol. 86 in SCHE bezieht sich vermutlich auf den Zeitpunkt seiner Arbeit an der Handschrift.

10 Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 147.

11 Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 148. – Dies galt auch in umgekehrter Richtung, denn oftmals gelang Eitner eine Entzifferung der fehlerhaften und schwierig zu lesenden Aufzeichnungen in SCHE nur über die konkordanten Überlieferungen.

12 Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 158.

13 Eitner, „Münchener Liederbuch". – Bereits 1874 hatte er als Beilage zu „Das Walther'sche Liederbuch" im Rahmen der üblichen Musikbeilagen das Lied Walter de Salices (SCHE 80), Ockeghems „Ma bouche rit" (SCHE 54) und „Pour Prison" von Jean Pullois (SCHE 73) ediert; im Jahr darauf veröffentlichte er als Tänze die Kompositionen Barbigants (SCHE 37) und Brollos (SCHE 14), siehe Eitner, *Tänze*, 60–2 (SCHE 37) und 74–7 (SCHE 14). Die Gründe für gerade diese Auswahl sind vermutlich in den Übertragungsschwierigkeiten zu suchen, wie sie Eitner beklagt („Das Walther'sche Liederbuch", 192).

Hälfte von SCHE „entdeckt" und damit die Handschrift als deutsches Liederbuch etabliert, weil es ihm als bislang fehlendes Bindeglied zwischen dem früheren LOCH und dem späteren GLOGAU galt. Weitere Veröffentlichungen aus SCHE im 19. Jahrhundert teilten diese selektive Rezeption.

Franz Magnus Böhme (1827–1898) hatte SCHE unabhängig von Eitners Publikation kennengelernt und publizierte 1877 in seinem monumentalen *Altdeutschen Liederbuch* einige deutsche Lieder daraus.[14] Weitere vereinzelte Abdrucke orientierten sich entweder an Uhlands oder Böhmes Publikation.[15] Die einzige größere germanistische Resonanz stellt 1883 eine Teiledition der deutschen Texte von Georg Karl Frommann (1814–1887) dar.[16] Frommann, der Eitner bei seiner Edition beraten hatte, sah sich zu einer „Nachschrift" zwecks Wahrung seines germanistischen Rufes veranlaßt. Während der Korrektur seines Beitrages habe er Eitners Nachträge in der Beilage zu den *Monatsheften für Musikgeschichte* 1880 erhalten, wo dieser „eine anzahl bemerkungen und verbesserungen, die ich ihm s.z. zu den von ihm daselbst herausgegebenen Texten des Münchener liederbuches mitgeteilt, hat abdrucken lassen. Leider haben sich dabei so zahlreiche lese- und druckfehler, wie auch andere verwirrungen eingeschlichen, dass ich mich hier zu dieser erklärung als einer verwahrung für mich veranlasst sehe." Seither wurde SCHE in der Germanistik nur noch selten berücksichtigt, meist nur wegen ihrer Konkordanzen zu anderen Textquellen.[17] Angekündigt ist eine Edition der deutschen Texteinträge in SCHE von Paul Sappler.[18]

Die am Beginn der fachwissenschaftlichen Beschäftigung mit SCHE stehende Rezeption als deutsche Liedquelle bestimmte auch weiterhin den Blick auf das Manuskript. Das zeigt sich etwa auch darin, daß sich alle folgenden Editionen und Berücksichtigungen von SCHE fast ausschließlich an dem von Eitner veröffentlichten Bestand orientierten.[19] Zu dieser selektiven Wahrnehmung trug auch die von Eitner immer wieder beklagte Ungenauigkeit und Fehlerhaftigkeit der Aufzeichnungen bei.[20] Vor einigen Einträgen mußten er und Otto

14 Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*; identifiziert werden konnten bislang darin Nr. 165 (SCHE 128), Nr. 211 (SCHE 139) und Nr. 489 (SCHE 46). – Im Quellenverzeichnis p. 772 gibt er an, er habe mehrere Melodien aus SCHE kopiert, von denen Julius Joseph Maier „die meisten in Partitur gesetzt" habe; diese Übertragungen Maiers konnten bislang nicht ausfindig gemacht werden.

15 Vgl. die Angaben im Katalog von SCHE (in Anhang 1).

16 Frommann, „Münchener Liederbuch" (folgendes Zitat p. 126); ediert sind SCHE 97, SCHE 127 bis SCHE 144 sowie SCHE 148 bis SCHE 150.

17 Beispielsweise von Sappler, *Königsteiner Liederbuch*, oder Holtorf, *Neujahrswünsche*.

18 Freundlicher Hinweis von Wolfgang Horn, Erlangen.

19 Siehe etwa Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*; Baumann, *Das deutsche Lied*; Birmingham, *Schedel's Songbook*; vgl. auch die Angaben zu Editionen im Katalog von SCHE in Anhang 1.

20 Vgl. Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 155: „fehlerhaft notirt und so mangelhaft mit den nöthigen Schlüsseln und Taktzeichen versehen, dass es einer bedeutenden Willenskraft bedarf, um sich in und durch die scheinbar unentwirrbare Handschrift zu arbeiten".

Kade (1819–1900), der ihm beim Übertragen unterstützte, kapitulieren und sie beschränkten sich auf den Versuch eines diplomatischen Abdruckes der Einzelstimmen.[21] Es entsteht der Eindruck, daß es der nachfolgenden Forschung leichter fiel, zwar Eitners oftmals mangelhafte Übertragungsversuche zu beklagen, aber gleichwohl auf ihrer Grundlage verbesserte Lösungen vorzulegen – leichter jedenfalls, als sich mit dem noch unpublizierten Teil zu befassen.[22] Nur in sehr wenigen Fällen wurde SCHE auch wegen seiner Konkordanzen zu einem internationalen Repertoire berücksichtigt,[23] die große Zahl der Unica blieb unbeachtet.

Dabei bot der 1879 erschienene Katalog der Münchener Musikhandschriften von Julius Joseph Maier (1821–1889) ein vollständiges Inhaltsverzeichnis. Es basierte auf Schmellers handschriftlichem Verzeichnis und konnte einige der Fehllesungen Eitners korrigieren.[24] Maier verwies auch auf den möglichen Zusammenhang der Inschrift auf Folio 1 „Carmina francigenum liber hic predulcia claudit" mit den vielen in SCHE enthaltenen Chansons. Damit hatte er erstmals den Blick auf die andere „Hälfte" des Inhalts gelenkt – nur wurde eben dieser Hinweis nicht aufgenommen.[25]

Die wichtigste Korrektur aber stellt seine Feststellung dar, daß der Codex von Hartmann Schedel stamme. Damit wurde der von Eitner geprägte Name „Walter'sches Liederbuch" obsolet. Die in der Forschung im weiteren vorgeschlagenen Titel „Münchener Liederbuch"[26] bezogen sich entweder neutral auf den Aufbewahrungsort, oder sollten wie „Jüngeres Nürnberger Liederbuch"[27] auf den reichsstädtischen Nürnberger Kontext und die vermeintliche Nähe zu LOCH verweisen, das folgerichtig als „Älteres Nürnberger Liederbuch" galt. Letztlich setzte sich dann der Name „Schedelsches Liederbuch" durch, der den Schreiber und ursprünglichen Besitzer bezeichnet.[28] Zugleich entsprach dieser dem Bedürfnis nach einer Personalisierung der Quelle, wie dies bereits bei

21 Vgl. Eitner, „Münchener Liederbuch", 2.

22 Baumann, *Das deutsche Lied*, xiii, benutzte für seine Arbeit sogar nur Eitners handschriftliche Materialien (in BERLIN 40247) ohne jeden Rückgriff auf das Original.

23 Bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs sind zu nennen: Die Auswahleditionen der Trienter Codices in *DTÖ* 14/15 (1900); *DTÖ* 22 (1904); *DTÖ* 38 (1912); *DTÖ* 53 (1920); *DTÖ* 61 (1924); Lederer, *Heimat und Ursprung*; Gombosi, *Obrecht*, 6–7 (ediert SCHE 54 als Nr. V).

24 Maier, *Die musikalischen Handschriften*, 125–30.

25 Maier, *Die musikalischen Handschriften*, 125; vgl. auch Kirnbauer, „Carmina francigenum", 185–6.

26 Eitner, „Münchener Liederbuch"; Eitner, „Lied und seine Meister"; Frommann, „Münchener Liederbuch". – Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, benutzte die Formulierung „Münchener dreistimmiges Liederbuch".

27 So etwa Müller-Blattau & Ranke, *Rostocker Liederbuch*, 12–3 Fn.1.

28 Dieser Name wurde bereits 1923 von Otto Ursprung verteidigt, der ein „Liederbuch" mit „einer künstlerischen Individualität" verglich und verlangte, daß es seinen „rechten Namen tragen" solle („Vier Studien", 321 Fn. 1).

der Eitnerschen Taufe als „Walter'sches Liederbuch" Pate gestanden hatte.[29] In dieser Tradition steht auch der weitschweifige Titel *Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel* des 1978 vorgelegten Faksimiles, der mit der Betonung des akademischen Titels eine scheinbar soziale Verortung der Quelle ermöglichte.[30]

Nie in Frage gestellt wurde die Bezeichnung als Liederbuch, die analog zu den bereits früher bekannt gewordenen „Liederbüchern" Loch und Glogau gebildet worden war und für sich beanspruchen kann, Schedels eigene Bezeichnung eines „Liber musicalis" – so das originale Titelschild Schedels auf dem Vorderdeckel – in freier Übersetzung zu interpretieren.[31] Dabei ist diese Bezeichnung nicht unproblematisch. Sie orientiert sich an einem vergleichsweise weiten germanistischen Liederbuch-Begriff, der den Überlieferungstyp einer Sammlung strophisch-metrischer Texte beschreibt, die in der Regel ohne musikalische Notation überliefert sind.[32] Ein Vergleich von Sche mit etwa zeitgleich entstandenen Liederbüchern wie den beiden Augsburger Liederbüchern (Cgm 379 und Hätzlerin) oder Königstein verdeutlicht die Problematik; denn anders als bei diesen Quellen handelt es sich bei Sche eindeutig um eine Musikhandschrift, wenn auch mit einem beachtlichen Anteil von meist auf die Musik bezogenen Texten. Daß ein Großteil der Texte allein in Sche überliefert ist und die Handschrift somit auch als Textquelle bedeutend ist, steht dem nicht entgegen. Charakteristisch aber ist die mehrstimmige Überlieferung dieses Repertoires, während etwa Loch (Lb) mit seiner geringen Anzahl polyphoner Fassungen dem Typus eines „Liederbuches" ungleich näher kommt.

Wie wenig diese Quellen als Typus miteinander verwandt sind, zeigt auch ein Blick auf die ihnen gemeinsamen Konkordanzen: Sche hat nur je eine Konkordanz zu Cgm 379 und zum „Liederbuch der Clara Hätzlerin" (Hätzlerin). Zu Königstein, der umfangreichsten Quelle für das sogenannte weltliche Gesellschaftslied aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit 148 verschiedenen Liedern, darunter 132 Unica,[33] sind insgesamt nur neun gemeinsame Überlieferungen zu zählen, darunter zwei reine Textkonkordanzen.

29 Eitner hatte in der Handschrift achtmal den Namen „Walther" gezählt und – da sonst jegliche Bezeichnung fehle – „diesen in der Musikgeschichte wohl accreditirten Namen zur Benennung des Liederbuches" gewählt („Das Walther'sche Liederbuch", 148).

30 Wackernagel, *Liederbuch*.

31 Allerdings korrigierte Heinrich Besseler kurz vor seinem Tode die auch von ihm stets benutzte Bezeichnung Liederbuch für Sche: In einem Schreiben an Georg von Dadelsen weist er darauf hin, daß es sich bei Sche um kein Liederbuch handele, „was schon für die Glogauer Sammlung nicht zutrifft. Richtig muß es heißen: Das Musikbuch des Dr. Hartmann Schedel." (Nachlaß Besseler, Schreiben vom 2. Oktober 1968).

32 Vgl. Rettelbach, „Lied und Liederbuch".

33 Sappler, *Königsteiner Liederbuch*, 3–4.

Diese Konkordanzen, die alle in dem hinsichtlich des Repertoires und in der Aufzeichnungsweise abgrenzbaren Nachtragsteil von SCHE stehen, sind aber gerade für den Hauptkorpus dieser Quelle nicht repräsentativ.

Die Problematik einer Anlehnung an den germanistischen Liederbuch-Begriff besteht vor allem darin, daß Lesebücher oder Textsammlungen, die nur sehr selten und dann in einer sehr vereinfachten Form notierte Melodien aufweisen, hier mit einer mehrstimmigen Musiksammlung mit zusätzlich aufgezeichneten Texten gleichgesetzt wird. Dies ist in einer an den Texten interessierten germanistischen Perspektive sinnvoll, trägt aber dem Charakter und Kontext einer Musikaufzeichnung, mit je anderen Voraussetzungen für den Benutzer und die Benutzung, keine Rechnung. Damit vergibt sich eine an musikwissenschaftlichen Fragestellungen interessierte Forschung die Möglichkeiten einer notwendigen Differenzierung.

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich daraus, daß mit dem Begriff des Liederbuches, und nicht zuletzt durch dessen umgangssprachliche Verwendung, ein Gebrauchskontext evoziert bzw. suggeriert wird. Für Textsammlungen scheint dieser auf der Hand zu liegen, wird aber gleichwohl in der neueren germanistischen Forschung mit guten Gründen in Frage gestellt.[34] Die Forschungsgeschichte zu SCHE hingegen ist bis in jüngste Publikationen von der Vorstellung einer direkten Musiziervorlage geprägt. Dies läßt sich ablesen an Charakterisierungen wie denen, daß SCHE auf eine „Geselligkeit des Gemeindegartens mit Stadtpfeifern“[35] verweise und Zeugnis eines „verinnerlichten Liebhabermusizierens“[36] sei, oder daran, daß SCHE Heinrich Besseler im Zusammenhang seiner Thesen zur Umgangsmusik als Beleg für eine bürgerliche Musikpflege diente.[37] Hier liegt offensichtlich eine Vorstellung zugrunde, bei der der Ort der Aufzeichnung von Musik mit dem Ort ihrer Aufführung gleichgesetzt wird. Die erhaltenen Quellen werden in dieser Perspektive zum Verbindungsglied zwischen dem heutigen Forscher und der in vergangenen Zeiten erklungenen Musik. Zugleich ist derjenige, der Musik aufschreibt, und derjenige, der die Musik spielt, gleichgesetzt, um so die unbefriedigende Spannung zwischen (erhaltener) geschriebener und (verlorener) gespielter Musik verringern zu können.[38] Hier zeigt sich ein bemerkenswertes Forschungsdefizit in Bezug auf mögliche Funktionen von Musikaufzeichnungen. Denn tatsächlich

34 Vgl. Wachinger, „Liebe und Literatur“, 389; Petzsch, *Studien*, 70; Rettelbach, „Lied und Liederbuch“, bes. 290.

35 Müller-Blattau, *Geschichte*, 68.

36 Salmen, „Vom Musizieren“, 86–7.

37 Besseler, „Darbietungsmusik“, bes. 30–5 (zum Hintergrund vgl. auch Hinton, „Alte Musik“); siehe auch Besseler, „Studien zur Musik“, 170, und Gudewill, „Die deutschen Liedersammlungen“.

38 Vgl. Kirnbauer, „Funktion der Fehler“, bes. 46–7, sowie Kap. IV.

besagt die mit dem Begriff des Liederbuchs bezeichnete Überlieferungsform noch nichts über den Gebrauch der Aufzeichnungen; Aussagen darüber lassen sich nur mit Hilfe von weiteren Belegen machen.

„Elend du hast Vmbfangen mich" (SCHE 11) als Beispiel einer forschungsgeschichtlichen Kontroverse

Die aus einem Ansatz des 19. Jahrhunderts erklärbare Beschränkung auf die in SCHE verzeichneten deutschen Lieder spitzte sich durch Situation und Tendenzen der deutschen Musikwissenschaft in den 1920er und 1930er Jahren weiter zu. Zu den Gründen zählen der Versuch einer Selbstvergewisserung deutscher Kultur nach dem verlorenen Weltkrieg und die wirtschaflich bedrängte Lage vieler Forscher, die eine Beschränkung auf buchstäblich nahe gelegene Themen und Quellen erzwang. Zusätzlich spielte die praktische Entdeckung „mittelalterlicher Musik" und das dadurch gestiegene Interesse an den Quellen eine Rolle.[39] Die Problematik dieser Fokussierung der Forschung und ihre Folgen zeigt sich beispielhaft in der Forschungsgeschichte von SCHE. Anhand der Diskussion um den Eintrag „Elend du hast Vmbfangen mich" (SCHE 11) läßt sich zugleich eine Debatte verfolgen, die – entstanden in einer besonderen zeit- und forschungsgeschichtlichen Situation in den 1920er und 1930er Jahren – bis in die jüngste Forschung nachwirkte und sie in ihrer Thematik maßgeblich bestimmte.

1924 hielt Wilibald Gurlitt (1889–1963) auf dem ersten Nachkriegskongreß der internationalen Musikwissenschaft in Basel einen vielbeachteten Vortrag über „Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst im 15. Jahrhundert".[40] Dieses Thema knüpfte indirekt an den programmatischen Leitvortrag des Kongresses von Guido Adler über „Internationalismus in der Tonkunst" an, der sich dem versöhnlichen Anlaß gemäß für den letztlich internationalen Charakter auch jeder scheinbar national geprägten Musik aussprach.[41] Anders als Adler enthielt sich Gurlitt explizit kulturpolitischer Äußerungen, sondern widmete sich dem Verhältnis von bereits im Titel entgegengesetzt definierten Musikrepertoires. Nach einer breiten Darstellung der „burgundischen" Chanson im 15. Jahrhundert berührte er zum Schluß seines Beitrages noch kurz

39 Vgl. Riethmüller, „German Music"; Potter, *Trends in German Musicology*, bes. 2–21 und 96–108; Potter, „German Musicology"; Gutknecht, *Aufführungspraxis*, bes. Kap.II und IV.

40 Gurlitt, „Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst".

41 Adler, „Internationalimus in der Tonkunst"; über die seinerzeitige Brisanz des Themas vgl. Hans-Joachim Mosers mißbilligende Replik, die mit dem eindeutigen Zitat endet: „Das Völkischste am Volkstum ist die Kunst." („Über die Eigentümlichkeit", 45). – Zur kulturpolitischen Karriere der Begriffe „national" und „international" in dieser Zeit vgl. John, *Musikbolschewismus*, bes. 172–8.

die „deutsche Liedkunst", die er im einzelnen allerdings nicht näher charakterisierte. Als eines „der Hauptprobleme einer Geschichte der deutschen Musik im 15. Jahrhundert" sah er die Frage nach der „deutschen Rezeption der burgundischen Chansonkunst", wozu die deutschen Liederbücher bislang unerschlossenes Material enthielten. Dazu stellte er zunächst fest:

> Die Abhängigkeit ihres Repertoires von dem der burgundischen Chansonkunst dokumentiert sich schon äußerlich in der meist unveränderten, in allen Stimmen textlosen Übernahme einer großen Zahl von Chansons unter vielfach entstellten, die französischen Textanfänge nur den Klang nach reproduzierenden kurzen Überschriften.[42]

Vergleiche man diese in die deutschen Quellen übernommenen Kompositionen mit den „original deutschen" Sätzen, „so zeige sich schon auf den ersten Blick, wie bei aller Beziehung und Entlehnung der Charakter der deutschen mehrstimmigen Liedkunst grundverschieden von jeder älteren und gleichzeitigen burgundischen Parallele" sei. Die Differenz schien ihm mit derjenigen zwischen der deutschen Graphik eines Martin Schongauer und der Tafelmalerei seines burgundischen Vorbildes Rogier van der Weydens vergleichbar, worin sich „derselbe nationalstilistische Unterschied" offenbare:

> [...] die deutsche Liedkunst ist gegenüber der gleichsam lückenlosen formalen Abgeschlossenheit, überlegenen Eleganz und kühlen Künstlichkeit der burgundischen auch von einer ganz neuen seelischen Stimmung, gefühlsmäßigen Wärme, von einer allen Formenrationalismus überflutenden Macht der Phantasie und des Gemüts erfüllt.

Damit interpretierte Gurlitt zunächst die Tatsache einer weithin textlosen oder gar „entstellten" Überlieferung der „burgundischen" Chanson in Quellen des deutschen Sprachbereichs als einen Aspekt der Abhängigkeit, d.h. im Sinne einer sekundären Position des Liedes gegenüber der Chanson; über die Wertung allerdings gelang ihm dann ein Ausgleich. Fremdländische Chanson und einheimisches Lied stellten sich für ihn als ebenbürtige, aber doch je eigenständige Kunst dar, die sich nur durch ihre nationaltypische Polarisierung in artifizieller Kälte und gemütvoller Wärme unterschieden.

Gurlitt knüpfte damit an eine ältere Interpretationslinie an, gab ihr aber eine neue Richtung. Bereits 1893 hatte Eitner Sche als Beleg für die „Leistungsfähigkeit der Deutschen in der Mitte des 15. Jhs." gewertet. Namentlich die

42 Gurlitt, „Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst", 173–4 (die folgenden beiden Zitate ibid. p. 174). – Für diese ihm befremdliche Aufzeichnungsweise führte er namentlich Beispiele aus Sche an, wobei ihm allerdings mehrere Irrtümer unterliefen: So handelt es sich bei dem Eintrag auf fol. 42v–43 (Sche 36) nicht um Dufays „J'ay grant ...", sondern um die anonyme Chanson „Se j'ay vostre grace requise ...".

vermutlich von Conrad Paumann stammende Komposition „Wiplich figur" (SCHE 23, fol. 25v–26) bewiese, „dass die Deutschen gleichen Schritt mit den anderen Kulturvölkern in der Musik gehalten haben".[43] Bei Eitner stand diese Charakterisierung allerdings im Kontext des Ausfalls von Quellen für das deutsche Lied vor der Mitte des 15. Jahrhunderts. Mit der Betonung der Gleichwertigkeit deutscher Musik versuchte er seine Behauptung zu stützen, daß mit dem Einsetzen der Überlieferung bereits eine hohe Qualität belegbar sei, die demnach bereits in der Zeit davor bestanden haben müsse.

Obwohl Gurlitt als Beispiel eines „original deutschen dreistimmigen" Satzes ausgerechnet ein Rondeau mit allerdings niederländischem Text[44] angeführt und sein Postulat in keiner Weise argumentativ ausgeführt hatte, avancierte er mit seinem Beitrag zur oft zitierten Referenz. Dabei wurde je nach Standpunkt entweder Gurlitts Diagnose der Existenz einer hochkultivierten Chanson auch in deutschen Quellen oder der eines eigenständigen und vor allem ebenbürtigen deutschen Liedes hervorgehoben. Über deren eigentliches Verhältnis war nur zwischen den Zeilen etwas zu erfahren.

1925 sah Konrad Ameln (* 1899) in Gurlitts bloßer Gegenüberstellung von Chanson und Lied bereits den Nachweis eines stilistischen Zusammenhanges. Die mehrstimmigen deutschen Lieder in LOCH hätten „alle bis vor kurzer Zeit als primitiv, unbeholfen, harmonisch leer und hart, kurzum als ungenießbar" gegolten; Gurlitt aber habe den „stilistischen Zusammenhang der deutschen Liedkunst mit der burgundischen Chansonkunst eines Binchois [...] und Dufay [...] nachgewiesen" – woraus unausgesprochen folgte, daß dadurch die Lieder genießbar wurden.[45] Demgegenüber betonte zwei Jahre später Otto Johannes Gombosi (1902–1955) die lange Reihe von Werken ausländischer Komponisten etwa in SCHE und wertete die Kenntnis dieses Repertoires als Beleg für die kulturelle Höhe in Deutschland.[46] Eine Beeinflussung der gemeinsam überlieferten deutschen Kompositionen konnte er aber bestenfalls mittelbar erkennen, womit er zugleich ihre Vergleichbarkeit verneinte. Mit einer Spitze gegen die „oft unbewußte Tendenz" der Forschung, sich – allein durch deutsche Texte oder Incipits geleitet – um „das Herausstellen einer autochthonen Musik" zu bemühen, wies er darauf hin, daß eine genaue stilkritische Analyse wie auch die Suche nach Konkordanzen bei vielen vermeintlich deutschen Liedern zeige, daß es sich tatsächlich um Kontrafakturen handle. Vor diesem forschungsgeschichtlichen Hintergrund spielte „Elend du hast Vmbfangen mich" (SCHE 11, fol. 11v–12) eine beispielhafte Rolle.

43 Eitner, „Lied und seine Meister", 150–1.

44 Gurlitt bezeichnete „Ein vrouleen edel van naturen ..." in LOCH (Lb) Nr. 18 (p. 20) als niederfränkisch; siehe auch Kap. V.

45 Ameln, *Die mehrstimmigen Sätze*, 7.

46 Gombosi, „Quellenmäßige Belege", 152 (dort auch die folgende Zitate).

Bereits Eitner war aufgefallen, daß der Text „Elend du hast …" auch in einer einstimmigen Aufzeichnung in Loch zu finden war, seiner Ansicht nach allerdings in einer anderen Vertonung.[47] Im Zuge des neuen Interesses für das deutsche Lied befaßten sich dann Ende der 1920er Jahre zwei Berliner Dissertationen mit beiden Kompositionen.

Die Arbeit von Herbert Rosenberg (1904–1984) beschäftigte sich mit den besonderen Charakteristika des deutschen Liedes, vor allem dem „Tenorlied".[48] Dazu entwickelte er die Methode seines Doktorvaters Arnold Scherings einer „Dekolorierung" zur „Auflösung" von (Tenor-) Melodien auf die ihnen zugrundeliegende „Urfassung" weiter.[49] Dieses Ziel im Blick, war für Rosenberg von vornherein selbstverständlich, daß beide Fassungen von „Elend du hast …" zusammengehören und daß die Melodie in der dreistimmigen Fassung im Tenor liegen müsse, analog zu der mit „Tenor" bezeichneten Melodieaufzeichnung in Loch.[50] Mit der primären Absicht, Textierungsprobleme in Loch zu lösen, konnte er unter diesen Vorgaben beide Tenores parallel darstellen.[51] Von dieser vergleichenden Darstellung schloß er auf eine „Ausweitung des Melodiekerns durch diminuierende Floskeln" in Sche, räumte allerdings wegen offensichtlicher Inkongruenzen ein, daß beide Tenores „selbständige Derivate" einer verlorenen „Urfassung" sein müßten.[52] Während Rosenberg hier auf ihre Rekonstruktion verzichtete, veröffentlichte sein Doktorvater Arnold Schering 1931 eine solche hypothetische „Herauslösung der ehemals gesungenen Kernmelodie".[53]

47 Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 151, mit dem trockenen Kommentar „Musik anders".

48 Rosenberg, *Untersuchungen* und „Übertragungen". – Eine Theorie des „Tenorlieds" findet sich schließlich bei Salmen, *Lochamer Liederbuch*, ist aber als Konzept inklusive Wechselrhythmus etc. bereits bei Rosenberg vorhanden.

49 Beschreibung des Verfahrens bei Rosenberg, „Übertragungen", 76–7; vgl. auch Hans-Joachim Mosers Diskussionsbeitrag zu Gurlitt, „Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst", 175–6: „Diese sind also nicht […] ‚koloriert', sondern ‚gereckt', notenweis ‚verteilt' worden in einen neuen, polyphonen Part, sozusagen ‚wie man in einem Garten Ostereier versteckt'." – Die von Arnold Schering zuerst in seinem Beitrag „Das kolorierte Orgelmadrigal" propagierte Methode der Dekolorierung fand Beachtung nicht nur für das deutsche Lied – vgl. etwa Thalberg, „Zur Kompositionstechnik" – und steht bezeichnenderweise in zeitlicher Nähe sowohl zur Kritik des Ornaments im Jugendstil als auch zu den Theorien Heinrich Schenkers zur Auskomponierung einer „Urlinie".

50 Wobei er allerdings ignorierte, daß eine andere Hand über den Eintrag in Loch (Lb) Nr. 5 (p. 5) auch „Disc"[antus] notierte.

51 Rosenberg, „Übertragungen", 71–2.

52 Rosenberg, „Übertragungen", 75.

53 Schering, *Geschichte der Musik*, 41 (Nr. 47); im Kommentar p. 7 erläutert er, daß bereits ein Vergleich des „einstimmigen Melodiezugs" in Loch (Lb) mit der Baßstimme der im Orgelbuchteil aufgezeichneten intabulierten Fassung zeige, daß jene nicht mehr die „ursprünglich gesungene Fassung des Liedes" darstelle, sondern zum instrumentalen Vortrag eingerichtet worden sei.

Ein ähnliches Ziel verfolgte eine andere unter Scherings Leitung stehende Dissertation. Otto Baumann versuchte, aus Intabulierungen ihre originalen Liedsätze und -melodien zu rekonstruieren.[54] Implizite Konsequenz dieser Methode war, daß er – ausgehend von gleichen Texten oder Textincipits – automatisch auch auf die Identität der so bezeichneten Musik schloß. Für „Elend du hast …" hieß das für Baumann, nicht nur aus den Fassungen in LOCH und SCHE sowie Intabulierungen im Orgelbuchteil von LOCH und in BUX, sondern auch aus einer weiteren dreistimmigen Komposition mit diesem Incipit in GLOGAU den ihnen gemeinsamen „cantus firmus" herauszuschälen.[55] Wie Rosenberg erstellte er eine entsprechend umfangreichere Tafel mit einer parallelen Darstellung aller ihm verfügbaren Tenores, in deren unterster Zeile er – gewissermaßen als Summe – die rekonstruierte Melodie einzeichnete.

Gemeinsam war diesen Bemühungen, daß die verschiedenen erreichbaren Fassungen mit gleichen oder ähnlichen Textmarken kollationiert wurden, um die vermutete Urgestalt des Liedes zu gewinnen. In einer Art Zirkelschluß schien damit auch deren musikalische Identität gesichert, zumal diese Art der Darstellung den gleichsam organischen Zusammenhang der Fassungen augenfällig zu machen schien.[56] Unter diesem Blickwinkel stellte sich erst gar nicht die Frage, ob es sich überhaupt um vergleichbare Kompositionen handele.

Die Frage, inwieweit es sich bei diesen Verfahren einer Reduktion überhaupt um taugliche Methoden handelt und zu akzeptablen Ergebnissen führt, ist in diesem Zusammenhang sekundär (vgl. Kap. V). Ein Blick auf die Tabellen besonders bei Baumann zeigt aber die offensichtliche Willkürlichkeit dieser Technik, die auf zusätzliche Argumentation und Diskussion verzichtet.[57]

Diese Sicht wurde 1939 (publiziert 1942) durch den emigrierten Musikwissenschaftler Manfred Bukofzer (1910–1955) angezweifelt, der eine weitere und andersartige Konkordanz in einem italienischen Manuskript identifiziert hatte. Daraus schloß er, die SCHE-Fassung „[…] is not the work of a German composer, but actually a Motectus by Morton, found without its text in a manuscript in Perugia."[58]

54 Baumann, *Das deutsche Lied* (für SCHE 11 pp. 92–4 und Notenbeilagen Nr. 13 sowie Nr. 35 a+b).

55 LOCH (Ob), Nr. 68 (pp. 76–7); BUX, Nr. 48–50 und Nr. 94–6; GLOGAU, Nr. 134/132. – Der dreistimmige Satz in GLOGAU ist dort zwar mit dem Incipit „Elende du host" versehen, ist im übrigen aber musikalisch ohne jede Beziehung zu den übrigen Sätzen.

56 Vgl. Müller-Blattau, „Die Weisen", 291–2; Besseler, „Deutsche Lieder", 176.

57 Vgl. die kritische Auseinandersetzung mit der Dekolorierung – allerdings anhand eines anderen Materials aus dem 13. und 14. Jahrhundert – bei Gushee, „Analytical Method", bes. 180–7.

58 Bukofzer, „An Unknown Chansonnier", 26; er nannte neben PERUGIA 431 Nr. 41 auch das Zitat Nr. 7 im Tenor des Quodlibets GLOGAU Nr. 117/115. – Vermutlich war er durch die Ausgabe von Jeanne Marix aus dem Jahre 1937 auf die Konkordanz aufmerksam geworden, die die Komposition aus PERUGIA 431 als „Musique religieuse" ediert hatte (*Les musiciens*, 240).

Der gleichfalls nach Amerika durch die Kriegsfolgen vertriebene Musikforscher Dragan Plamenac (1895–1983) konnte diese „nichtdeutsche" Konkordanz noch um einige französisch textierte Aufzeichnungen erweitern und stimmte Bukofzer darin zu, daß es sich bei dem deutschen Text in SCHE um das Kontrafakt einer dreistimmigen Chanson mit dem ursprünglichen Text „Vive ma dame par amours ..." handele.[59] Allerdings räumte er ein, daß die Version in LOCH „a paraphrase of the Tenor melody of ‚Ellend' with full German text" sei und stellte damit eine Abhängigkeit der deutschen Überlieferung von der Chanson her. Durch die Vielzahl von Aufzeichnungen in einem zentralen Repertoire schien sich zu bewahrheiten, wovor Gombosi fünfzehn Jahre zuvor gewarnt hatte, daß nämlich durch eine einseitige Fixierung auf „die Herausstellung einer autochthonen Musik" die Realität der Überlieferung übersehen würde.[60]

Durch die neuen Konkordanzen im Chanson-Repertoire war die Diskussion aber noch nicht beendet. Denn die neuen Funde konnten auch in das bestehende Geschichtsbild integriert werden, indem sie an die bekannte deutsche Überlieferung gleichsam angehängt wurden. Symptomatisch dafür ist die Argumentation Heinrich Besselers (1900–1969). Für ihn zeigten die neuen Konkordanzen nur, „[...] wie ein deutsches Lied zur Grundlage einer – freilich notdürftig zurechtgemachten – Chanson wird."[61] Hierfür führte er zwar sachliche Argumente an wie z.B. fehlende Zeichen für die Mittelzäsur eines Rondeau oder die unstimmige Textunterlegung in den neu aufgefundenen Quellen, Ausgangspunkt seiner Überlegungen war aber ein etabliertes ideologisches Konzept, Voraussetzung die Identität aller Fassungen. Deutlich wird dies an seinem Argumentationsgang. Besseler leitete seinen Beitrag 1948 mit der generellen Feststellung ein, daß gewöhnlich „als Grundrichtung des geistigen Stromes die von Westen nach Ost" angesehen worden sei:

> [...] die [altdeutsche] Liedkunst des 15. bis 16. Jahrhunderts schien gegenüber dem niederländisch-französisch-italienischen Gut nicht recht stoßkräftig zu sein, jedenfalls kaum etwas zu bieten, was ein Vordringen über die Sprachgrenzen hinaus hätte fördern können.[62]

59 Plamenac, „A Postscript", 262–3, nannte zusätzlich RICC. 2356 Nr. 11, PIX Nr. 43 und DIJON 517 Nr. 115.

60 Bukofzer, „An Unknown Chansonnier", 26 Fn. 53, monierte unter Berufung auf Gombosi, daß versucht worden wäre, „to reason away the influence of the Burgundian chanson on the German repertory as preserved in the Schedel und [sic!] Glogau Song-Books", wobei der hohe Prozentsatz an Chansons „remains irrefutable".

61 Besseler & Gülke, *Schriftbild*, 100–1; ähnlich auch in Besselers Manuskript zur Edition von SCHE (*Das Liederbuch*, 79).

62 Besseler, „Deutsche Lieder", 174 (geschrieben 1948 für die in dieser Form dann nicht publizierte Festschrift für Max Seiffert).

Wie „Elend du hast Vmbfangen mich" aber zeige, sei ein Einfluß auch in umgekehrter Richtung nachzuweisen: die „Sonderart des deutschen Liedes" (wie etwa die Konzeption vom Tenor aus und der von Besseler entdeckte Wechselrhythmus) habe offensichtlich auch westeuropäische Musiker interessiert.[63] Diesem Geschichtsbild ordnete er seine weitere Argumentation unter, indem er in einer kursorischen Übersicht über die Probleme der Aufzeichnungen in den „nichtdeutschen" Quellen sie als ernstzunehmende Überlieferungen disqualifizierte. Zwar kommt Besseler auf die offensichtlichen Unterschiede im Satz von „Elend du hast ..." in SCHE gegenüber den übrigen deutschen Liedern dieser Handschrift zu sprechen und räumt ein, daß besonders der andersartige Tenor den Satz als nicht eigentliches Tenorlied kennzeichne. Dies erkläre sich aber daher, daß es sich um eine freiere mehrstimmige Bearbeitung durch den englischen Komponisten Robert Morton handle: „Die zugrunde liegende Kernweise ist jedoch der bekannte Tenor *Elend* [...]",[64] deren höheres Alter und damit Priorität wegen ihrer Aufzeichnung in LOCH gesichert sei. Die neu aufgefundenen Konkordanzen zum Satz in SCHE dienten so nurmehr zur Erklärung der Inkongruenz zwischen den deutschen Fassungen, die sich dem Einfluß eines ausländischen Komponisten verdanken.

Die weitere Diskussion um „Elend du hast Vmbfangen mich" orientierte sich dann fast ausschließlich an Besselers Thesen, ignorierte aber selbst in ihrer Kritik den grundlegenden ideologischen Kontext.[65] Damit lag aber die Möglichkeit, daß es sich vielleicht um ganz unterschiedliche und unabhängige Kompositionen handele, die nur in einigen Aufzeichnungen über ein gemeinames Incipit verbunden sind, aufgrund der forschungsgeschichtlich erklärbaren Fixierung auf die angebliche deutsche Herkunft und Identität aller Kompositionen mit dem Text „Elend du hast Vmbfangen mich" von vornherein außerhalb des Blickfelds.[66]

63 Besseler & Gülke, *Schriftbild*, 100. – Ursprünglich beabsichtigte Besseler eine Folge von Aufsätzen zum Beweis seiner These, von denen aber nur zwei fertiggestellt wurden („Deutsche Lieder" und „Renaissance-Elemente"); geplant waren weiterhin Beiträge zu „Wohlauf, gut G'sell, von hinnen", womit ihm aber Helmuth Osthoff zuvorkam („Wohlauf, gut G'sell"), und zu den textlosen Aufzeichnungen von Kompositionen Johannes Touronts SCHE 38 und SCHE 57; siehe die Vorbemerkung von Peter Gülke zu Besseler, „Deutsche Lieder", 174.

64 Besseler, „Deutsche Lieder", 176; ähnlich Besseler, „Schedel", Sp. 1612.

65 Siehe etwa Fallows, *Morton's Songs*, 383–431; Atlas, *Morton*, 95–99; Strohm, *The Rise*, 495–6. – Ein Beispiel für die ungebrochene und unreflektierte Tradition des Vergleiches der „Kernweisen" von „Elend du hast ..." gibt Feurich, *Die deutschen weltlichen Lieder*, 7–8.

66 Vgl. hierzu Kirnbauer, „Carmina francigenum", 179–83. – Die Diskussion dieser Sätze wird in Kap. V wieder aufgenommen.

SCHE als „Erbe deutscher Musik"

Eine vergleichbare Verengung des Interesses während der Zwanziger und Dreißiger Jahre läßt sich auch in Bezug auf die Editionsprojekte von SCHE beobachten, die stets einem Bedürfnis der praktischen Nutzung entsprangen – dies im Unterschied zu Eitners Edition, dem es primär um eine historische Dokumentation der Quelle ging.[67] Wiederum in der Nachfolge des bereits seit 1925 in Faksimile und praktischer Edition zugänglichen LOCH[68] erschien 1933 eine Auswahl deutscher Lieder aus SCHE in dem auf die Bedürfnisse der Jugendmusik-Bewegung ausgerichteten *Bärenreiter-Verlag*.[69] Diese Edition sollte explizit der „lebendigen Praxis der Hausmusik" dienen, auf die auch die beigegebenen Besetzungsvorschläge etwa mit Blockflöten hinweisen.[70] Bereits einige Jahre zuvor hatte ihr Herausgeber Herbert Rosenberg eine moderne Adaption dieser Musik angeregt. Im Rahmen seiner Tätigkeit für die preußische *Staatliche Kommission für das Volksliederbuch* beauftragte er zeitgenössische Komponisten wie Arnold Schönberg und Max Butting mit neuen Sätzen zu vier Liedern aus SCHE.[71]

In seinem Vorwort für die *Bärenreiter*-Ausgabe hatte Rosenberg „im Interesse der Musikwissenschaft" auch eine Gesamtausgabe „dieser außerordentlich wichtigen Handschrift" gewünscht, für die er im Rahmen seiner Dissertation bereits Vorarbeiten geleistet hatte.[72] Wie seine Aktivitäten zeigen, unterschied er zwischen dem Bedürfnis einer für die Praxis nutzbaren Publikation der Quelle und dem Anspruch einer der Wissenschaft dienenden Auswertung. Allerdings setzte seine Emigration 1935 nach Kopenhagen seinen Plänen ein abruptes Ende, seine Materialien haben sich offenbar nicht erhalten. Die Idee

67 Eine Zwischenstellung nimmt die Edition zweier Sätze in Schering, *Geschichte der Musik*, ein, in der praktische Umsetzung und musikgeschichtliche Dokumentation gleichermaßen beabsichtigt war (er edierte SCHE 94 p. 40 Nr. 44 sowie SCHE 37 p. 43 Nr. 49).

68 Ameln, *Locheimer Liederbuch* (Faksimile), und Ameln, *Die mehrstimmigen Sätze* (Edition).

69 Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch* (das folgende Zitat auf p. 7); edierte SCHE 11, 13, 17, 23, 26, 27, 49, 51, 102, 117–9, 120, 122 und 146–7. – Zum ideologischen Umfeld und zur Geschichte des Bärenreiter-Verlags vgl. Hodek, *Deutsche Musikbewegung*.

70 So erklangen Sätze aus SCHE bei den dem *Bärenreiter-Verlag* verpflichteten und ganz der sogenannten Hausmusik gewidmeten „Kasseler Musiktagen" 1933; siehe Hodek, *Deutsche Musikbewegung*, 172.

71 Staatliche Kommission für das Volksliederbuch, *Volksliederbuch*, darin u.a.: I, Nr. 24 SCHE 118 in einem Satz für dreistimmigen Chor von Max Butting; II, Nr. 273 SCHE 12 in einem vierstimmigen Chorsatz von Arnold Schönberg; III, Nr. 626 SCHE 26 sowie Nr. 627 SCHE 45, je gesetzt für Singstimme und Klavier von Arnold Schönberg; daneben edierte Rosenberg SCHE 118 (II, Nr. 483).

72 Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, 5. – Anders als Baumann (*Das deutsche Lied*), der mit den Übertragungen Eitners arbeitete, benutzte Rosenberg bereits für seine Dissertation das Original. – Dringende Forderung nach Neuausgabe auch bei Müller-Blattau, „Wach auff, mein hort!", 92.

einer vollständigen Edition von SCHE wurde wenig später aus einem anderen Interesse heraus aufgegriffen.

Die massiven Veränderungen der nationalsozialistischen „Machtergreifung" 1933 wirkten sich auch auf dem Gebiet der Wissenschaft aus. Neben Emigration und Entlassungen von hervorragenden Musikwissenschaftlern sowie dem Wegfall von ganzen Forschungsgebieten äußerte sich dies institutionell beispielsweise in der Gründung des *Staatlichen Instituts für Musikforschung* in Berlin, das die Nachfolge des wegen Geldmangels stagnierenden *Fürstlichen Instituts für Musikforschung* in Bückeburg antrat. Die Aufgabe der durch das Erziehungsministerium finanzierten und kontrollierten Berliner Einrichtung war die zentrale Koordination der Aktivitäten der *Deutschen Musikgesellschaft*.[73] Unter anderem organisierte es die Gleichschaltung der bislang unabhängig und nebeneinander bestehenden Denkmäler-Editionen als *Reichsdenkmalreihe* unter dem beziehungsreichen Namen *Das Erbe deutscher Musik* (*EDM*).[74] Heinrich Besseler fungierte als Leiter dieses Projektes[75] und legte in mehreren Schriften die Zielrichtung des Unternehmens klar, in dem auch SCHE einen Platz finden sollte.

In einer Ankündigung der neuen Editionsreihe faßte Besseler die bisherige Situation der Ausgaben alter Musik mit „wissenschaftlichen Großunternehmen" einerseits und „Kleinausgaben für den praktischen Gebrauch" andererseits in einer im Nationalsozialismus populären Formel zusammen:

> [...] die Kluft zwischen Forschung und Leben erschien kaum überbrückbar. Aber sie mußte geschlossen werden, wenn überhaupt die Wissenschaft ihrer Aufgabe im Gesamtkreis des volklichen Daseins sinnvoll erfüllen solle. [...] Sie dient dem Leben, indem sie aus der Vergangenheit das Lebendig=Wirksame heraufruft und der Gegenwart als mitgestaltende Kraft zuführt. Nur soweit sie diese Aufgabe erfüllt, bewährt sie sich als verantwortliche Hüterin unseres geistigen Erbes.[76]

Aus dieser neu der Musikwissenschaft im nationalsozialistischen Deutschland zukommenden Aufgabe[77] folgte eine Abwertung der bestehenden

73 Vgl. Potter, „Deutsche Musikgesellschaft"; Reinecke, „Fürst Adolf-Institut", bes. 129–37.

74 Besseler, „Die Neuordnung"; Moser, *Denkmälerwesen*, 28–35; vgl. – auch zum folgenden – Riethmüller, „German Music", 183–4, und Potter, *Trends in German Musicology*, 214–9.

75 Er war bereits seit 1933 sogenannter Gruppenführer der Fachgruppe „musikwissenschaftliche Publikationen" in der freiwillig gleichgeschalteten und nach dem Führerprinzip organisierten „Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft" (Potter, *Trends in German Musicology*, 160).

76 Besseler, „Erbe deutscher Musik", 15; vgl. die sehr ähnlichen Formulierungen Friedrich Blumes in der „Festschrift" für Adolf Hitler („Deutsche Musikwissenschaft").

77 Vgl. bereits Gurlitt, „Vom Deutschtum", und die zeitgleich mit Besseler (1935) formulierten Zielrichtungen bei Korte, „Aufgabe der Musikwissenschaft", und Gerber, „Aufgaben der Musikwissenschaft", mit denen sich diese Musikwissenschaftler den neuen politischen Verhältnissen andienten.

„Denkmal"-Reihen als „trostlos unmusikalisch[e]" „papierene Friedhöfe", deren Monumentalität „Musiker und Liebhaber" abschrecke, die nun als neue Zielgruppe anvisiert wurde.[78] So galten auch die bisherige vor allem der Repräsentation dienende Darstellung und die Aufnahmekriterien als überwindungsbedürftig:

> [...] nur die Gesamtheit der Musik, die auf unserem Boden gewachsen ist und Jahrhunderte hindurch das Leben der Nation erfüllt und verklärt hat, bildet das „Erbe" im vollen Sinne.[79]

Hier ging es zunächst um die Begriffe: Das „Erbe" wurde in Opposition zur nun verpönten früheren „Tonkunst" der Denkmal-Reihen gesetzt, die wegen der im Begriff enthaltenen „Kunst" das „einstimmig-lebensverbundene Musizieren (Volkslied und =tanz, Trompeterfanfaren, Gregorianik und ihre Eindeutschung)" ausklammere. Wenige Jahre später konnte dieses „Erbe" – in Bezugnahme auf den aktuellen Forschungsgegenstand „Rasse" der deutschen Musikwissenschaft – auch im Sinne eines biologischen Erbgutes aufgefaßt werden. Analog zur Neudefinition der Nation als „Volkskörper" erwuchs so buchstäblich eine musikwissenschaftliche Verpflichtung zur rasseerhaltenen Pflege des musikalischen Erbgutes.[80]

So schloß der durch Vorträge und Publikationen zum fachwissenschaftlichen Spezialisten für „musikalische Volks- und Rassenkunde"[81] avancierte Friedrich Blume (1893–1975) seinen Beitrag über das *EDM* mit dem Appell: „Wir haben das Erbgut nach bestem Wissen und Gewissen zu verwalten und es der Zukunft weiterzureichen, so gut wir es mit ehrlichem Willen vermögen."[82] In diesem Kontext mahnte er, daß „jedes kulturbewußte und kulturschaffende Volk" auf die Dauer nicht von dem künstlerischen Erbe seiner Vergangenheit leben könne, nur könne es „dieses Gut hegen und bewahren, lernen und lehren. [...] – l e b e n muß es von dem, was es fortzeugend gebiert." Deutlich sind die Unterschiede nicht nur in Sprache und Diktion etwa zu der Argumentation Philipp Spittas, der sich zwar der nationalen Ausrichtung solcher Ausgaben bewußt war, aber die Aufgabe der Denkmal-Editionen neben einer wissenschaftlichen und praktischen Nutzbarmachung vor allem in einem Gegengewicht zu der Musik seiner Zeit sah.[83] Ähnliches gilt für die Konzeption der *Monumenta*

78 Besseler, „Erbe deutscher Musik", 14 und 16.

79 Besseler, „Erbe deutscher Musik", 16 (dort auch das folgende Zitat).

80 Einen anderen Aspekt, nämlich die Verteidigung des abendländischen Erbes vor der „Zerstörung durch anarchistisch-bolschewistische Absichten" (so Reichskulturverwalter Hans Hinkel 1936) betont Hodek, *Deutsche Musikbewegung*, 205–6.

81 So der Name einer von Blume herausgegebenen Reihe, in der als erster Titel sein berüchtigtes Buch *Das Rasseproblem in der Musik* erschien.

82 Blume, „Das Erbe deutscher Musik", 153 (das folgende Zitat p. 95).

83 Spitta, „Denkmäler".

historiae musices bzw. später der *DTÖ* Guido Adlers, der ihren Zweck in der Bereitstellung von Arbeitsmaterialien für eine Musik-Geschichtswissenschaft begriff.[84]

Zu den konkreten Konsequenzen des zeitkonformistischen Konzeptes des *EDM* gehörten auch Editionsrichtlinien, die sich mit der Vermeidung alter Schlüssel und Aussetzung des Generalbasses an der musikalischen Praxis orientierten, und die Herausgabe nicht nur von mehrstimmiger Kunstmusik, sondern auch von „Denkmalen ständischen und zünftigen Musizierens".[85] Damit kamen vor allem Quellen zur Edition, deren Einbindung in den völkischen Lebensraum glaubhaft gemacht werden konnte. Die theoretische Grundlage hierzu lieferte Besseler 1938 in einem Aufsatz mit dem Titel „Musik und Raum".[86] In einer diffusen Argumentation wurzelte dabei eine raumgeprägte Musik im „Klingraum", der von einem idealen und unkonkreten Raum unterschieden wurde. Um diesen „Klingraum" deutlich von nur akustischen Vorstellungen abzuheben, prägte Besseler den Begriff eines musikalischen „Lebensraums", der „*vor* dem Einzelkunstwerk und *vor* dem großen Schöpfer da [ist], als Ergebnis eines Wachstums, dessen Wurzeln tief hinabreichen in Rasse, Volk, Landschaft, Geschichte und gemeinsame Lebensform."[87]

Sche war aufgrund der vorangegangenen Forschung ein idealer Kandidat für die neue Reihe und wurde – nach der Teil-Edition von Glogau (*EDM* 4 und 8) und einem bezeichnenden Band mit „Trompeterfanfaren [...] deutscher Hoftrompeter" (*EDM* 7) – in die prestigereiche „Reichsdenkmalreihe" als persönliches Editionsprojekt Besselers aufgenommen.[88] Der konzeptuelle Unterschied zu den früheren Teil-Editionen von Loch und Sche mit ihrem Publikum in der Jugend- und Hausmusik-Bewegung lag vor allem in der Anbindung an ein nun eindeutig ideologisch definiertes völkisches Musikleben und Musizieren, und damit in einem „In-Dienst-Nehmen" der Quellen.

Als Projekt Besselers blieb die Edition von Sche eng mit seinem persönlichen Schicksal verbunden, mit weitreichenden Folgen für die weitere Forschung. Auch nachdem er Opfer eines parteiinternen Konfliktes wurde und 1939 seine

84 Vgl. Hilscher, *Denkmalpflege und Musikwissenschaft*, bes. 38–44.

85 Besseler, „Die Neuordnung", 188*.

86 Besseler, „Musik und Raum"; vgl. auch Gurlitt, „Der gegenwärtige Stand", 6.

87 Besseler, „Musik und Raum", 153. – In seinem Beitrag mündet dieser Gedankengang schließlich im Lob der „Fest- und Feiergestaltung des Nationalsozialismus", die „einen echten neuen L e b e n s r a u m " schaffe (ibid., p. 160).

88 Die daneben bestehende Reihe „Landschaftsdenkmale" sollte Werke aufnehmen, deren musikalischer Wert „nur den Durchschnitt einer örtlichen oder landschaftlichen Überlieferung" darstelle und nicht „von gesamtdeutschen Range" sei; siehe Besseler, „Erbe deutscher Musik", 16, und Besseler, „Die Neuordnung", 188*.

Leitungsfunktionen innerhalb des Berliner Institutes und *EDM* an Friedrich Blume abtreten mußte,[89] arbeitete er weiterhin an der Ausgabe.[90] Zusammen mit seinem Heidelberger Partei- und Universitätskollegen, dem Germanisten Richard Kienast,[91] stellte er nach eigenen Angaben noch vor Kriegsende 1943 eine „stichfertige" Vorlage als Band 40 des *EDM* fertig, die 1945 erscheinen sollte.[92] Aus naheliegenden Gründen kam es nicht mehr zu einer Veröffentlichung, an die auf Grund der wirtschaftlichen und politischen Situation in Deutschland auch nach 1945 vorerst nicht zu denken war.

Als Besseler schließlich einem 1948 ergangenen Ruf nach Jena in die sowjetische Besatzungszone folgte – dies nicht zuletzt, weil er aufgrund seiner politischen Vergangenheit an der Heidelberger Universität zwangsweise beurlaubt blieb und auch bei der Neukonstituierung der (west-)deutschen Musikwissenschaft ausgegrenzt wurde –,[93] trug dieser in einer Zeit des „Kalten Krieges" als Lagerwechsel aufgefaßte Schritt zu einer weiteren Verzögerung der Drucklegung bei. Zudem widmete sich Besseler auf ein Angebot Armen Carapetyans der Fortführung des durch den Tod Guillaume de Vans unterbrochenen Dufay-Gesamtausgabe im Rahmen des „Corpus Mensurabilis Musicae" (*CMM*),[94] die ihn fast zwanzig Jahre lang beschäftigte. Erst nach Abschluß

89 Es handelte sich letztlich um einen Konflikt zwischen dem rivalisierenden Propaganda-Ministerium (Amt Rosenberg) und dem Kulturministerium; siehe Heiber, *Universität unterm Hakenkreuz*, 232 und 241–2; Potter, *Trends in German Musicology*, 224–5; und – neutral zum Wechsel im Institut – Moser, *Denkmälerwesen*, 29. – Vgl. auch Besselers eigene Darstellung in Schreiben an seine frühere Schülerin Helen Hewitt und an Curt Sachs, in der er seine Rücksetzung auf den „Sturz" zweier ihn deckender Ministerialbeamter im Kulturministerium, Ministerialdirektor Dr. Wolfgang Meinrad Wilhelm von Staa und Musikreferent Prof. Dr. Werner Weber, 1937 zurückführt (Nachlaß Besseler, Schreiben vom 26. Juni 1946 [Hewitt] und vom 7. April 1949 [Sachs]).

90 Blume, „Das Erbe deutscher Musik", 152, nennt 1942/3 die Edition von Sche als laufendes Projekt; vgl. auch den Beitrag Wolfgang Horns „Zur Geschichte der vorliegenden Ausgabe" im Typoskript zur *EDM*-Ausgabe von Sche (Besseler, *Das Liederbuch*, VIII, 1–6).

91 Vgl. Buselmeier, „Heidelberger Germanistik", 73–4.

92 Diese Daten werden von Besseler, „Lochamer Liederbuch", 225 Fn. 18, im Typoskript zur *EDM*-Ausgabe von Sche (Besseler, *Das Liederbuch*) sowie verschiedentlich in Schreiben Besselers genannt (Nachlaß Besseler, Schreiben vom 1. August 1962 an Paul Sappler und vom 20. September 1968 an Marie Louise Göllner-Martinez); siehe auch Moser, *Denkmälerwesen*, 33 (dort irrtümlich als Edition Gerbers genannt, auf p. 32 aber richtig Besseler).

93 So wurde er im April 1947 nicht bei der Neugründung der *Gesellschaft für Musikforschung* berücksichtigt, deren Präsident wiederum Friedrich Blume wurde; dies erklärt auch Besselers scheinbar unmotivierten Ausfall gegen Blume als personifiziertes Beispiel eines verpaßten Neuanfangs der (west-)deutschen Musikwissenschaft (in Besseler, „Der Ausdruck", 162–3).

94 Im Vorfeld hatte es schwere Verstimmungen wegen der Vergabe der Edition an de Van gegeben, da offensichtlich Besseler bereits vorher am gleichen Projekt gearbeitet hatte; dies läßt sich den Schreiben von Paul Henry Lang und von Otto Kinkeldey an Besseler entnehmen (Nachlaß Besseler: Briefe vom 18. Juni 1949 [Kinkeldey] und vom 31. März 1950 [Lang] mit einer Reaktion Besselers vom 12. April 1950). Dies wiederum bildete – neben anderem – den Hintergrund für Carapetyans Zurechtweisung durch amerikanische Kollegen (Johannes

dieser monumentalen Edition und ein Jahr nach seiner Emeritierung wäre im Sommer 1966 das Manuskript der Ausgabe erneut für den Druck bereit gewesen.[95] Weitere Verzögerungen wurden von Seiten des *EDM* durch die „zahlreichen germanistischen Anmerkungen von Herrn Kienast" geltend gemacht, die den Umfang der Publikation sprengen würden.[96] Aber nicht zuletzt Besselers inzwischen stark verschlechterte körperliche und psychische Verfassung[97] verhinderten abermals eine Publikation.

Nochmals in Besselers Todesjahr wurde das Erscheinen für 1970 angekündigt. Jetzt bemühte sich sein Schüler Peter Gülke um eine Herausgabe aus dem Nachlaß.[98] Inzwischen hatten sich nicht nur die Editions-Richtlinien des *EDM* geändert, was z.B. eine Änderung der Reihenfolge nicht mehr nach Gattungen, sondern nach der Abfolge in der Quelle erforderte;[99] auch die vorgesehenen Bandnummern innerhalb des *EDM* lauteten statt Band 40 nun Band 78 und 79. 1978 erschien ein Faksimile, um die „Entscheidungen [der nachfolgenden Edition] überprüfbar zu machen und dem Benutzer sofort einen Einblick zu geben in die originale Aufzeichnungsweise und in die Probleme, die sich daraus ergeben."[100]

Der Grund für diese Argumentation lag nicht in dem sich später etablierenden wissenschaftlichen Standard, wichtige Quellen in Faksimile und in Übertragung zugleich zugänglich zu machen;[101] Anlaß hierzu gaben vor allem Besselers nicht unproblematische Übertragungen der deutschen Liedeinträge im

Gombosi, Manfred Bukofzer und Paul Henry Lang) am ersten Nachkriegs-Kongreß der internationalen Musikwissenschaft in Basel 1949, weil er mit Wissenschaftlern zweifelhafter Vergangenheit Kontakt hielte (siehe Lang, „Communications", 204, die heftige Reaktion Carapetyans, „Editorial", sowie ein weiteres Schreiben Langs im Nachlaß Besseler vom 11. April 1951).

95 Peter Gülke in seiner Vorbemerkung zu Besseler, „Deutsche Lieder", 174. – Bereits 1954 standen Besseler und Kienast wieder in Kontakt wegen der gemeinsamen Ausgabe, der sich sporadisch bis 1963 dokumentieren läßt (Nachlaß Besseler, u.a. Schreiben vom 30. August 1954, 8. Juni 1960, 21. Februar 1963 und 3. März 1963); laut einem Schreiben des neuen Herausgebers der Reihe *EDM*, Georg von Dadelsen, interessierte sich das *EDM* erstmals 1961 wieder für das Projekt, bis Besseler das komplette Manuskript im Dezember 1967 abgab (Schreiben vom 29. Januar 1961 und vom 29. Dezember 1967 im Nachlaß Besseler).

96 Schreiben Georg von Dadelsens an Besseler vom 25. September 1968 (Nachlaß Besseler). – Vorgeschlagen wurde eine radikale Kürzung des Textteils, der Besseler zustimmte.

97 Vgl. die Hinweise bei Klemm, „Heinrich Besseler", bes. 201.

98 Besseler, „Renaissance-Elemente", 64, und Schreiben von Bruno Stäblein an Hildegard Besseler vom 10. Januar 1971 (Nachlaß Besseler).

99 Dies erklärt die ansonsten unverständliche Numerierung der Einträge in Sche bei Besseler, „Schedel", und bei Sappler, *Königsteiner Liederbuch*, dem das Manuskript zur Verfügung stand; die Änderung der Reihenfolge stieß bei Besseler wegen des großen Arbeitsaufwandes für eine Anpassung seines Manuskriptes auf Widerstand, er schlug stattdessen ein parallel erscheinendes Faksimile vor (Nachlaß Besseler, Schreiben vom 2. Oktober 1968).

100 Dadelsen, „Über den Anteil", 56.

101 Etwa 1979 durch die richtungsweisende Edition von Mellon.

sogenannten Wechselrhythmus.[102] Die Problematik erhellt sich durch eine Beschreibung Besselers: „Das bedeutet eine genaue Anpassung der Musik an die jeweilige Dichtung. Diese wird nicht schematisch, sondern individuell auskomponiert."[103] Eine 1973 fertiggestellte Dissertation hatte beispielsweise gezeigt, daß eine Übertragung mit wechselnden Taktarten oftmals auch zu anderen Lösungen führen konnte, ohne daß sich immer entscheiden läßt, welche der Lösungen zu bevorzugen sei.[104] Dieses Problem stellt sich bis heute und verhinderte neben anderen bislang eine Publikation des Besselerschen Materiales –[105] abgesehen davon, daß die musikwissenschaftliche Forschung der letzten Jahrzehnte eingearbeitet werden müßte.

Die seit Ende der 1930er Jahre angekündigte, jeweils scheinbar kurz bevorstehende Drucklegung einer allem Anschein nach bereits fertiggestellten Edition blockierte offensichtlich eine weitere intensive Forschung zu SCHE, zumal sie ein ausgewiesener Spezialist vorlegen sollte.[106] Vor allem Besselers umfassender Beitrag 1963 für die Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart" (*MGG*), der sich in weiten Teilen mit dem geplanten Vorwort der Ausgabe deckt, ließ erkennen, daß seine Edition von SCHE wesentliche und neue Ergebnisse bieten würde.[107] Tatsächlich wäre mit einer seinerzeitigen Publikation des Materiales ein neuer und sehr hoher Standard hinsichtlich der Edition einer solchen Quelle gesetzt worden. Besselers breite Kenntnis der Musik des 15. Jahrhunderts und die Berücksichtigung von seinerzeit fast unbekannten Quellen mit Konkordanzen ermöglichten eine Qualität, die erst mit einigen Editionen von Chansonniers der letzten zwanzig Jahre wieder erreicht wurde. So avancierte sein *MGG*-Artikel – trotz fehlender Nachweise der darin aufgeführten Angaben – zur wichtigsten Referenz für die weitere Forschung.[108]

102 Zur Konstruktion des Wechselrhythmus vgl. Besseler, „Renaissance-Elemente", sowie die Dissertation seines Schülers Walter Salmen, *Lochamer Liederbuch*, die wegen der Schwierigkeiten Besselers an der Heidelberger Universität 1948 in Münster durch Werner Korte angenommen wurde.

103 Schreiben an Richard Kienast vom 3. März 1963, NACHLAß BESSELER.

104 Birmingham, *Schedel's Songbook*.

105 Inzwischen mit revidierten Texten durch den Germanisten Paul Sappler, redaktionell betreut durch Wolfgang Horn, der mir diese Materialien – ebenso wie Peter Gülke einen früheren Manuskriptzustand – freundlicherweise zugänglich machte.

106 Zu erwähnen ist, daß das Besselersche Manuskript der Ausgabe nur für die Dissertationen von Zöbeley, *Musik des Buxheimer Orgelbuchs*, und Sappler, *Königsteiner Liederbuch*, zur Verfügung stand.

107 Besseler, „Schedel".

108 So ist der *MGG*-Beitrag neben dem Katalog von Maier die einzige Literaturangabe im Artikel zu SCHE im *NGrove* („Sources, MS § IX, 7", 680); auch die bislang einzige monographische Arbeit zu SCHE (Birmingham, *Schedel's Songbook*) stützt sich im historischen Teil fast ausschließlich auf Besselers *MGG*-Artikel.

Zudem beschränkte sich die inhaltliche Auswertung von SCHE weitgehend auf die von Eitner und Rosenberg zugängliche gemachte Auswahl. Zu den Folgen dieser eingeschränkten Rezeption gehörte, daß SCHE vor allem als Belegstück für bürgerliches oder universitäres Musikleben in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, für das sogenannte deutsche Tenorlied, für Theorien des Wechselrhythmus, als Dokument deutscher Instrumentalmusik etc. diente,[109] in einer Fortschreibung der bislang einzigen Editionen ihres deutschen Teils und einer nicht weiter hinterfragten Rezeption in der Forschung als deutsches Liederbuch.[110]

Nicht zuletzt scheint das oftmals schwierige Lesen der fehlerhaften Einträge, die SCHE den Ruf einer generell unzuverlässigen Quelle eintrugen, eine umfassende Auswertung verhindert zu haben. Zwar wies Besseler in dem *MGG*-Beitrag darauf hin, daß Eitner die von Schedel begangenen Fehler „anhand der Lieder etwas übertrieben dargestellt" habe und Schedels „Abschr[iften] im allgemeinen zuverlässig sind".[111] Der allgemeine Eindruck einer unzuverlässigen bzw. schwierigen Quelle aber blieb. Willi Apel etwa bot ein Faksimile aus SCHE „hauptsächlich um Schwierigkeiten zu illustrieren, welche in manchen Quellen sich aus den Undeutlichkeiten und Ungenauigkeiten der Schreiberhand ergeben".[112]

Wegen seines großen Bestandes von Chansons wurde SCHE bislang fast ausschließlich für einzelne Konkordanzen berücksichtigt. Allerdings stand es dabei als sogenannte periphere Quelle nicht im Zentrum des Interesses, nur vereinzelt wurde auf den besonderen Wert der Überlieferungen in SCHE hingewiesen.[113] So blieb die Vielzahl von Unica dieses Repertoires unbeachtet, darunter etwa auch ein Rondeau von Gilles Binchois (SCHE 62, fol. 71v–72).[114]

Gegenüber diesen ausgrenzenden Folgen eines „Peripherie-Zentrum-Modells" und einer einseitigen Forschung boten nur wenige Studien einen anderen Ansatz. Eileen Southern berücksichtigte in ihrer Untersuchung zu „Foreign Music" in deutschen Quellen des 15. Jahrhunderts in einer Übersicht den nichtdeutschen Bestand in SCHE und konnte dabei eine Anzahl von Einträgen

109 Vgl. z.B. Strohm, *The Rise*; Polk, *Instrumental Music*, bes. 144–5; Staehelin, „German Tenor-Lied".

110 Bei Schwindt, „Quellen", Sp. 1974, führte dies zu der bezeichnenden Bemerkung, der Anteil nichtdeutscher Einträge in SCHE „verunklare das Bild einer ‚Liederhandschrift' ".

111 Besseler, „Schedel", Sp. 1611.

112 Apel, *Notation*, 145 (sein Faksimile-Beispiel ist SCHE 20 fol. 22v–23).

113 So etwa Sylvia Kenney in ihrer Studie zu Walter Frye (*Walter Frye*, bes. 76–7).

114 Bislang allein in David Fallows' Artikel „Binchois" im *NGrove*, 719, in der Liste seiner Werke berücksichtigt.

identifizieren.[115] Bezeichnenderweise stand diese Studie im Kontext ihrer Dissertation über Bux,[116] das selbst eine vergleichbare Mischung im Repertoire aufweist.

***

Insgesamt bietet sich das Bild einer langen und partiell auch intensiven Forschung zu Sche, die zwar eine Fülle von Beobachtungen und Ergebnissen brachte, aber in dem Sinn einseitig war, daß sie sich vor allem auf den Aspekt des „Deutschen" konzentrierte, andere Fragestellungen hingegen nur marginal beachtete. Dieses Defizit äußert sich beispielsweise in der typischen Einschätzung von Sche als Liederbuch und „Hauptquelle der deutschen bürgerlichen Musik",[117] aber auch in Bezug auf das Verhältnis zum internationalen Repertoire, das weitgehend ignoriert wurde. Zugespitzt ließe sich angesichts dieser Forschungsgeschichte formulieren, daß damit bislang vor allem die falschen Fragen an die Quelle gestellt worden sind; andere Fragestellungen, die sich etwa für das Nebeneinander der Repertoireteile in Sche interessieren, korrigieren dieses etablierte Bild der Quelle und zugleich darauf basierende Geschichtsbilder.

Zudem ist festzustellen, wie sehr die großen zeitgeschichtlichen Einschnitte des 20. Jahrhunderts wie der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg immer wieder in die Forschung hineinspielten. Dies betraf etwa die Emigration eines mit Sche befaßten Herausgebers oder die Verzögerung bzw. Verhinderung der Edition – bis heute. Damit wird deutlich, wie weitreichend und immer noch wirkungsmächtig die heute in der Diskussion zumeist ausgeblendeten Folgen zeitgeschichtlicher Ereignisse sind, von denen sich geisteswissenschaftliche Forschung oftmals unbeeinflußt glaubt. Gewichtiger sind die Konsequenzen in inhaltlicher Beziehung, wo sie weitaus unauffälliger zu bemerken sind. Wie das Beispiel von „Elend du hast Vmbfangen mich …" zeigt, ist die Kenntnis des forschungsgeschichtlichen Kontextes notwendig, um die kontroverse Diskussion und die darin nur implizit vertretenen Standpunkte verstehen zu können. Erst dies schafft aber die Voraussetzung, neue Fragen zu formulieren.

115 Southern, „Foreign Music".

116 Southern, *Buxheim*.

117 So die Charakterisierung im *Riemann Musiklexikon* 12/1967, 770, im ungezeichneten Artikel „Quellen"; zum Hintergrund dieses Bildes ist Besselers Artikel „Deutsche Musik", 216, heranzuziehen.

II. Codicologische und paläographische Studien zur Quelle

SCHE gehört zu den intakt erhaltenen und in ihrer Überlieferung lückenlos dokumentierbaren Quellen, die in ihrem codicologischen und paläographischen Befund gleichsam ihre eigene Geschichte erzählen. Anhand des Einbands, der Signaturen und Exlibris, des verwendeten Papiers und des Aufbaus der Lagen, der Vorbereitung der Seiten sowie der Schrift des Hauptschreibers lassen sich entscheidende Informationen über Entstehung und Überlieferung gewinnen; Anhaltspunkte ergeben sich aber auch über die mögliche Verwendung von SCHE. In der Biographie der Handschrift können zwei Abschnitte klar unterschieden werden: Einerseits die Entstehungsgeschichte des Manuskriptes bis zum Zeitpunkt des Bindens, die mit seiner „Gebrauchszeit" zusammenfällt, und andererseits die weitere Überlieferungsgeschichte des gebundenen Manuskriptes als Bestandteil der Bibliothek Hartmann Schedels bis in die Münchener Bibliothek, wo die Quelle im 19. Jahrhundert „entdeckt" wurde. Entgegen der Chronologie widmet sich ein erster Teil des Kapitels der Überlieferung, ein zweiter Teil gilt der Entstehung des Manuskriptes; schließlich folgen Beobachtungen und Überlegungen zur Datierung. Eine systematische Quellenbeschreibung in Anhang 1 ergänzt diese Bemerkungen zusätzlich zum Faksimile und ermöglicht eine rasche Orientierung.

***

Die Überlieferung der gebundenen Handschrift

Daß die Handschrift nicht schon bei ihrer ersten Auswertung durch Robert Eitner mit dem Namen Hartmann Schedel verbunden wurde, ist umso merkwürdiger, als sie auf dem vorderen Spiegelblatt deutlich den eigenhändigen Besitzervermerk „Libellus doctoris hartmann*i* schedel" bietet.[1] Aber auch weitere

1 Vgl. Kap. I; auch der Katalog von Schmeller (CBM C. 55) nennt Schedel nicht als Vorbesitzer. – Eine Erklärung könnte darin liegen, daß die heute separat auf einem eigenen Blatt eingeklebten, großformatigen Exlibris ursprünglich in den Vorderspiegel geklebt waren und damit den Vermerk verdeckten, wie dies bei anderen Bänden der Schedel-Bibliothek (z.B. CLM 369 oder CLM 663) noch heute der Fall ist.

Anzeichen verweisen eindeutig auf ihre Herkunft aus der Bibliothek Hartmann Schedels. Bezeichnenderweise konnte Richard Stauber teilweise allein aufgrund von äußerlichen Merkmalen den erhaltenen Bestand der Schedelschen Bibliothek rekonstruieren. Besonders wies er auf die auffallend „schönen, mit besonderer Sorgfalt hergestellten Einbände" hin, durch die sie in der Münchener Bibliothek „von den Kollegen ihrer Umgebung mitunter merklich abstechen".[2] Im Vergleich zu einigen der prächtig gebundenen Schedel-Codices ist der Ledereinband von SCHE sehr schlicht und gehörte damit sicher nicht zu den besonders ausgezeichneten Büchern seiner Bibliothek.

Der Einband ist heute nurmehr in seinen Deckeln original erhalten. Während der erste gedruckte Katalog der Münchener Bibliothek einen offensichtlich intakten „orig[inalen] Led[er-] B[and] mit Holzdeckeln" nennt,[3] erwähnt Eitner 1874, daß eine „Klammer losgerissen [sei], welche das Buch zusammenhielt", womit er die heute komplett fehlenden Schließen meint.[4] Weitere Beschädigungen führten schließlich zum Verlust des Rückens, der 1961 bei einer umfassenden Restaurierung ergänzt wurde (vgl. die systematische Quellenbeschreibung in Anhang 1).

Über den bei der Einbandverzierung verwendeten Blindstempel lassen sich bislang auch zwei weitere, in der gleichen Werkstatt gebundene Codices aus Schedels Bibliothek nachweisen (CLM 466 und CLM 663 – siehe unten). Die ausführende Buchbinderei ist durch Einbände von datierten Drucken zwischen 1480 bis 1498 belegt.[5] Ihr sicher süddeutscher Standort ist nicht näher bekannt, die hiermit dokumentierten Arbeiten für Hartmann Schedel deuten allerdings auf Nürnberg. Auch der Zeitpunkt des Bindens läßt sich nicht näher bestimmen, er muß aber vor 1490 gelegen haben, da SCHE wie auch die beiden anderen in der gleichen Werkstatt gebundenen Werke in einem Bibliothekskatalog Schedels aus jener Zeit aufgeführt sind.[6] Indessen lassen verschiedene Indizien – etwa die größere Verschmutzung der äußeren Lagenseiten sowie die erkennbare Absicht, einige dieser Außenseiten unbeschrieben zu lassen –[7] vermuten, daß die Lagen zunächst eine Zeitlang ungebunden aufbewahrt wurden. Auch zeigen die Einträge in SCHE keinerlei Hinweise darauf,

2 Stauber, *Bibliothek*, 148, nennt als weitere Kriterien neben Besitzervermerk, Wappen und Einband auch Titelschild sowie Foliierung; zu Schedels Einbänden vgl. auch Hernad, *Graphiksammlung*, 34–5, sowie Ruf, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, 803 und Fn. 2.

3 Maier, *Die musikalischen Handschriften*, 125.

4 Eitner, „Walther'sches Liederbuch", 148.

5 Zur Werkstatt siehe Kyriß, *Verzierte gotische Einbände*, 118 (Nr. 143 „Zwei Drachen"); die Identifikation ermöglicht hier Stempel Nr. 3.

6 Zu diesen Katalogen und der hier gegenüber Stauber abweichenden Datierung des Kataloges siehe Kap. III B.

7 Darauf lassen die jeweils nur eine Seite beanspruchenden Einträge von SCHE 12, SCHE 21A und SCHE 22 auf die Außenseiten von Lage I, II und III schließen; in der Regel beanspruchen die Einträge Schedels die gesamte Blattöffnung.

daß sie in ein bereits gebundenes Buch geschrieben wurden, wie sie sich bei dem kleinen Format etwa durch Veränderung der axe d'écriture durch Störung des Schreibens im Falzbereich oder eben Meiden dieses Bereiches ergeben würden. Das Binden markiert somit den Schritt zum Bibliotheksband, bei dem das abgeschlossene Manuskript neben einem stabilen Einband auch Beschläg und Schließen erhielt, die auch seinen Entstehungsvorgang gleichsam abschlossen.

Weiteres Kennzeichen aller Codices der Schedelschen Bibliothek ist das aufgeklebte originale Titelschild „Liber musicalis", mit dem SCHE anstelle einer Signatur über einen Katalog identifizierbar war. Diese für alle Bände Schedels einheitliche Ausstattung verweist auf Hartmann Schedels ehrgeiziges Bibliotheksprojekt, für das er auch bei Zeitgenossen berühmt war. So heißt es in einer Charakterisierung seiner Person aus dem frühen 16. Jahrhundert: „[...] in allerley kunsten wolgelart, lass, schrieb vnd studiret on aufhoren, verlies einen vber grosen schatz, von manihlich kostlichen guten pucheren ein sundere hochachtbare vnd rare dingk [...]."[8]

Rechtzeitig hatte sich Hartmann Schedel auch um den Fortbestand seines „vber grosen schatzes" gesorgt und diesbezügliche Verfügungen in seinem *TESTAMENTVM & ultima voluntas* von 1494 getroffen. Bemerkenswert sind dabei die Formulierungen im Stile der Beurkundung einer geistlichen Stiftung, kombiniert mit der realistischen Sorge eines Bibliophilen, die Ordnung seiner Bücherei dauerhaft zu sichern:

> Item meine Bücher alle In der Liberey schick Ich mit aller Irer Zugehörung, das sie beieinander bleiben, Vnd den namen der Schedel, Vnd meinen Kindern, Vnd Iren Nachkommen Zu nutz behalten Werden sollen, Vnd wo eins dauon gebraucht wird, das es wider daZu verordent werd, Nach Inhalt eines Registers, Vnd das sie sauber behalten sollen werden, als Ich den Vormundern Vertrau, Vnd den nachkommen Zu nutz frummen mugen bringen Zu lob Gott.[9]

Die weitere Überlieferung läßt sich unter anderem anhand der in SCHE verzeichneten Exlibris und Signaturen verfolgen. Als 1550 und 1552 die letzten Söhne Hartmann Schedels starben, erschien dem inzwischen geadelten Enkel Melchior Schedel (1516–1571) die geerbte Bibliothek mitsamt der Auflage zu ihrer Betreuung nur noch als lästiges und totes Kapital, hinderlich seinem kostspieligen Leben als hochrangiger Militär in kaiserlichen Diensten.[10] Auch meinte er als Junggeselle den zukünftigen Erhalt der Bibliothek im Familienbesitz

8 SCHEURL-CODEX D, fol. 278v (in der Familiengenealogie „Sebastian Schedels acht annen").

9 BERLIN 447, fol. 53–54v, fol. 54; abgedruckt auch bei Stauber, *Bibliothek*, 257, und Ruf, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, 804.

10 Siehe seine Autobiographie in COBURG 11, fol. 53v–56.

nicht sicherstellen zu können und entschloß sich zu einem Verkauf.[11] Über Mittelsmänner wurden Verhandlungen mit dem Hause Fugger angebahnt.[12] Diese verliefen erfolgreich, und Melchior Schedel vermerkte 1552:

> Es ist Zuwißen das nach dem Melchior Schedel der Elter, ein lediger gesell, Vnd der letzte seines Stammes Vnd namens gewesen, nit Verhofft hat sich Zuuerheüraten, noch Eheliche Leibs=Erben Zubekommen, die gantze sein anererbte Liberey, Herrn Hanns Jacob Fuggern Zu Augspurg, Vmb 500 fl müntz verkaufft hat [...].[13]

Allerdings blieben die Bücher nicht lange in Augsburg.[14] Mit dem Tode Anton Fuggers 1560 wurde die finanzielle Krise der Fugger-Unternehmungen akut, eine Übernahme der Geschäftsführung durch Hans Jakob und seinen Vetter Markus Fugger verbesserte die Situation nicht. Nach nur knapp vier Jahren mußte Hans Jakob Fugger mit weit über einer Million Gulden Schulden aus der Firma ausscheiden.[15] Aus diesem grandiosen Faillite blieben ihm neben einem Schloß nur seine privaten Sammlungen, die er in der Folge im Schuldendienst an seinen Gönner Herzog Albrecht V. von Bayern veräußern mußte. Darunter befand sich 1571 auch seine Bibliothek, die so zusammen mit der ihr einverleibten Schedelschen „Liberey" zum Grundstock der heutigen Bayerischen Staatsbibliothek in München wurde.[16]

Da die Schedelsche Bibliothek in Augsburg noch separat aufgestellt blieb, genügten die Schedelschen Titelschilder zur katalogmäßigen Identifizierung.[17] Erst in München wurden die gesamten Bibliotheksbestände Schedels, Fuggers und des bayrischen Herzogs zusammengeführt, einheitlich geordnet und neu signiert. Während die übrigen Musikalien der Bibliothek zunächst der Hofkapelle

11 Allerdings heiratete er 1563 doch und hinterließ schließlich vier Kinder.

12 Vielleicht über den in Nürnberg tätigen Arzt Heinrich Wolf, ein Bruder des bei Anton Fugger in Augsburg tätigen Bibliothekars Hieronymus Wolf, oder über den Komponisten und Buchführer Siegmund Salminger; vgl. Lehmann, *Fuggerbibliotheken*, 49–54 (dort ist allerdings irrtümlich Anton Fugger als Käufer genannt, Melchior Schedel aber nennt eindeutig Hans Jakob Fugger).

13 Berlin 447, fol. 277v; zitiert auch bei Hernad, *Graphiksammlung*, 33–4. – Die Bibliothek wurde übrigens vergleichsweise billig weggegeben, für die kleinere, aber mit griechischer Literatur ungleich modischere Bibliothek von Johann Albrecht Widmannstetter wurde 1558 die doppelte Summe bezahlt (Hartig, *Gründung*, 14; zu dessen Bibliothek siehe Hartig, *Gründung*, 170–93).

14 Auch wurden einige Bände von den Fuggern verschenkt; vgl. Rosenthal, „Ein wiedergefundener Frühdruck".

15 Vgl. die immer noch lesenswerte Darstellung bei Ehrenberg, *Zeitalter der Fugger*, 149–76, und Maasen, *Hans Jakob Fugger*, 31–44.

16 Lehmann, *Fuggerbibliotheken*, 58; Hartig, *Gründung*, 31 und 35. – Wegen des Schuldendienstes ist der Preis für die Bibliothek nicht mehr zu ermitteln.

17 Der Katalog der Schedel-Bibliothek bei den Fuggern hat sich nicht erhalten (Hartig, *Gründung*, 262 Fn. 1); die von Melchior Schedel angefertigte Abschrift eines Kataloges von Hartmann Schedel (Berlin 447) wurde ihm nach dem Verkauf durch die Fugger zurückgegeben.

zur Aufbewahrung und eventuellen Benutzung übergeben wurden,[18] lautet der mit einem Münchener Bibliothekskatalog von 1582 korrespondierende Vermerk in Sche: „Manuscr. Teutsch st. 5. N. 22.“.[19] „N“ steht vermutlich für eine Einstellung in „Turres“, die neben den ordentlichen Regalen längs der Wände verwendet und mit den Himmelsrichtungen bezeichnet wurden; Sche stand dort als Kleinstformat im fünften, obersten Fach („*st*atio“). Der einstige „Liber musicalis“ galt nun als deutsche Texthandschrift und wurde dementsprechend aufgestellt – an diese Einschätzung des späten 16. Jahrhunderts knüpfte dann auch die Entdeckung von Sche im 19. Jahrhundert an.

1607 ordnete Herzog Maximilian I. von Bayern erstmals eine Bestückung aller seiner Bücher mit „unnser fürstl. Wappen-Clainath in Khupfer gestochen“ an – dem entspricht das erste Exlibris in Sche, das auf einem dazu eigens eingeleimten Pergamentblatt angebracht wurde.[20] Nach der Eroberung Heidelbergs 1622 und der so erworbenen Kurwürde wurde Maximilians neuer Besitzstand auch in seinen Büchern durch neue Exlibris dokumentiert – daher ein zweites Exemplar in Sche.[21] Bemerkenswert ist der Hintergrund dieser Geschichte: Maximilian hatte in Heidelberg auch die berühmte Bibliotheca Palatina erbeutet, mußte sie aber als Geschenk an Papst Gregor XV. abtreten; als Gegenleistung erhielt er die Kurwürde.[22] Auf dem Weg nach Rom wurde die Heidelberger Bibliothek eigens über München geführt, wo die Bücher mit einem besonderen Exlibris ausgestattet wurden, das die Donation gebührend vermerkte. Diese Transaktion veranschaulicht, welch' „vber grosen schatz“ eine Bibliothek auch als politisches Kapital darstellt.

In den folgenden Jahrhunderten blieb Sche mit Ausnahme von den auf Folio II erkennbaren Umsignierungen und den Exlibris auf Folio I offensichtlich unberührt in den Münchener Bibliotheksbeständen. An Benutzungsspuren aus diesem Zeitraum läßt sich nur der Kommentar auf fol. 91v (Sche 80) namhaft machen, der vom Münchener Bibliothekar Bernhard Joseph Docen (1782–1828) stammt.[23] Der Zusatz zu Sche 23 auf fol. 25v hingegen könnte noch aus der Zeit der Niederschrift stammen.[24]

Vom Zeitpunkt des Bindens im Ende des 15. bis zur „Entdeckung“ von Sche im 19. Jahrhundert ergibt sich eine lückenlose Überlieferung, die allein bibliothekstechnische Spuren wie Einband, fliegende Blätter, Exlibris und Signaturen

18 Hartig, *Gründung*, 71.

19 Auf dem Vorsatzblatt (fol. II). Die weiteren dort notierten Ziffern („69“ und „16“) weisen auf spätere Umstellungen innerhalb des Regals und Umsignierungen hin; vgl. Hartig, *Gründung*, 366, und generell Lehmann, *Fuggerbibliotheken*.

20 Dressler, *Exlibris*, 21 und Abb. 41 rechts unten (Typ A 2b).

21 Dressler, *Exlibris*, 21 und Abb. 57 oben (Typ B 1 a).

22 Keunecke, „Bibliotheca Palatina“; Mittler, „Raub oder Rettung“.

23 Vgl. Cbm.C. 55, 213.

24 Vielleicht von Hand K; vgl. die Aufstellung der Hände in Sche in Anhang 1.

hinterlassen hat; eigentliche Benutzungsspuren wie Abnutzung durch Gebrauch, Korrekturen etc. aber fehlen. In diesem Zeitraum erlebte SCHE eine Geschichte ausschließlich als Bibliotheksgut, nicht aber als genutzte Musikalie. Für Fragen nach der Verwendung läßt sich somit die Zeit vor dem Binden der Handschrift eingrenzen.

Die Entstehung des Manuskriptes

Der Lagenaufbau, das verwendete Papier und die Vorbereitung der Seiten bieten Indizien für die Reihenfolge, in der das später zum Buch gebundene Material entstand, und für die Gesichtspunkte, die das Vorgehen Hartmann Schedels bestimmten, sowie nicht zuletzt für eine Datierung.

Mit Ausnahme von Lage XIII, ein Septernio, setzt sich SCHE aus insgesamt vierzehn regelmäßigen Sexternionen zusammen.[25] Die Verteilung der Wasserzeichen in den Lagen korrespondiert mit den Lagenabschnitten (Abb. 1). Die Lagen I, II und XIII sind aus „Turm"-Papier, die Lagen III bis XI aus „Kreuz"-Papier und die Lagen XII und XIV aus „Dreiberg"-Papier zusammengestellt; das Wasserzeichen „Waage" erscheint nur auf einem einzelnen Blatt, das um die Lage XIII gelegt ist und diese zum Septernio macht. Jede Lage besteht also im Prinzip aus nur einer Papiersorte, wobei deren Verteilung einen ersten Hinweis auf eine Gliederung im Aufbau gibt: Zusammengehörigkeit der Lagen I, II und XIII, der Lagen III–XI sowie der Lagen XII und XIV.

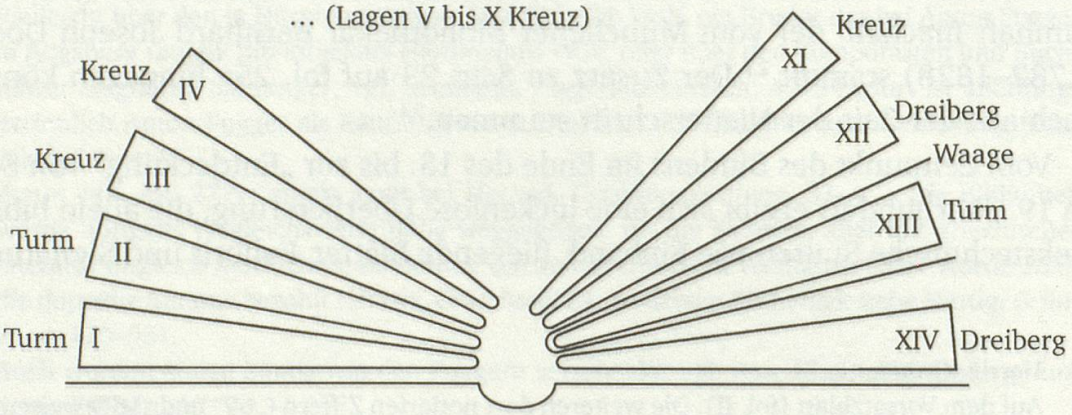
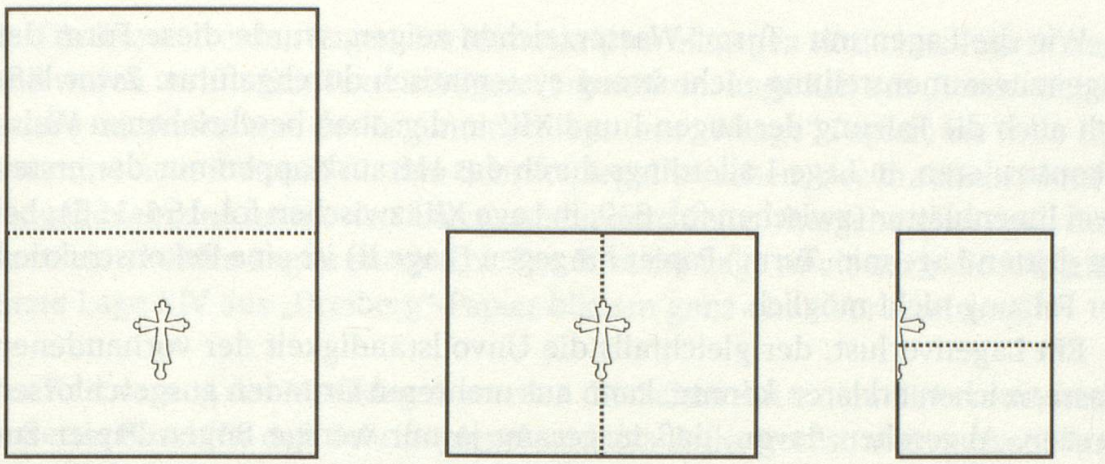


Abb. 1: Skizze zum Lagenaufbau

25 Hinzuweisen ist noch auf ein zusätzliches, heute eingeklebtes Blatt zwischen fol. 28v und fol. 29, das in Bayerische Staatsbibliothek, *Katalog der Musikhandschriften*, 5, als „ursprüngl[ich] lose eingelegtes Blatt" bezeichnet wird.



1. Bogen ➜ Folio cm (46x32) (32x23)

2. Folio ➜ Quart (32x23) (23x16)

3. Quart ➜ Oktav (23x16) (16x11,5)

Abb. 2: Skizze der Bogenfalzung

Die Position der halbierten Wasserzeichen am oberen, dem Falz zugewandten Seitenrand ergibt sich nur bei einer dreifachen Falzung eines Bogens (Abb. 2), wodurch sich auch die Entstehung der Lagen nachvollziehen läßt. Bei der dreifachen Falzung eines Bogens entsteht nur ein Quarternio, die Sexternionen in SCHE müssen aus je eineinhalb Bogen zusammengestellt worden sein.[26] Damit bestimmen sich zugleich die Maße des für SCHE verwendeten Bogens unter Berücksichtigung von Beschnitt und Zugabe für Falz etc.[27] mit circa 46 x 32 cm. Das entspricht der Papiergröße „reçute", eines der seit dem 14. Jahrhundert üblichen und damals kleinsten handelsüblichen Papierformate.[28]

Die Zusammenstellung der Sexternionen aus eineinhalb Bögen ist gut zu rekonstruieren an den Lagen XII und XIV (beide mit „Dreiberg"-Papier), indem deren Falzung nachvollzogen wird. Würden dort

1.) die ersten drei Innenblätter des geöffneten Sexternio (zwischen fol. 141–142 bzw. fol. 167–168) nach oben geklappt und abgelegt,

2.) daraufhin die zuoberst liegenden Blätter beider Papierstapel zur Seite geklappt, so ergäbe sich jeweils ein kompletter Bogen mit einem vollständigen Wasserzeichen an den Stoßkanten in der Mitte der einen Hälfte; übrig blieben dabei zwei Blätter von der Größe eines halben Bogens. Wie die nicht zueinander passenden Wasserzeichenelemente auf diesen übrigbleibenden Blättern zeigen, sind diese beiden Lagen nicht – wie vermutet werden könnte – aus insgesamt nur drei Bögen zusammengestellt worden. Die hier nicht verwendeten Bogenpendants müssen an anderer Stelle außerhalb des Manuskriptes verwertet worden sein.

26 Direkt aus einem Bogen gefalzte Sexternionen hätten eine andere Verteilung der Wasserzeichen zur Folge gehabt, eine überdies sehr ungewöhnliche Art der Bogenfalzung.

27 Nach Gaskell, *Bibliography*, 76, je etwa 0,5 bis 1 cm für diese Kleinformate.

28 Gaskell, *Bibliography*, 67; vgl. auch Just, „Folio-Handschriften", 28.

Wie die Lagen mit „Turm"-Wasserzeichen zeigen, wurde diese Form der Lagenzusammenstellung nicht streng systematisch durchgeführt. Zwar läßt sich auch die Falzung der Lagen I und XIII in der oben beschriebenen Weise rekonstruieren, in Lage I allerdings durch das Herausklappen nur der ersten zwei Innenblätter (zwischen fol. 8–9, in Lage XIII zwischen fol. 154–155); bei der dritten Lage mit „Turm"-Papier hingegen (Lage II) ist eine Rekonstruktion der Falzung nicht möglich.

Ein Lagenverlust, der gleichfalls die Unvollständigkeit der vorhandenen Wasserzeichen erklären könnte, kann aus mehreren Gründen ausgeschlossen werden. Abgesehen davon, daß insgesamt ja nur wenige Bögen Papier zur Herstellung der Lagen für SCHE notwendig waren (im Minimum 21), lassen sich als Belege für die Vollständigkeit darüber hinaus anführen: Die erhaltene Lagennumerierung („Kustoden") für die Lagen I bis VIII,[29] die vollständige originale Foliierung des Manuskriptes sowie das Inhaltsverzeichnis in Lage XIV, das den Bestand der Einträge der Lagen I bis X erfaßt.[30] Alle drei stammen von der Hand Schedels und sind vermutlich in einem Arbeitsschritt entstanden (siehe unten). SCHE war also spätestens seit diesem Zeitpunkt, der vor dem Binden lag, komplett.

Aus diesem Befund zum Lagenaufbau ergeben sich zwei klare Hinweise: Erstens auf eine grundsätzlich planvolle und regelmäßige Zusammenstellung der Lagen, zweitens auf das Anfallen oder den Gebrauch von Restpapier dafür. Dieser Hinweis gewinnt an Bedeutung, da sich gleiche Papiere in anderen Manuskripten Hartmann Schedels nachweisen lassen, wodurch sich Anhaltspunkte für den Gebrauchszeitraum und damit eine Datierung von SCHE ergeben.

Die Verwendung unterschiedlicher Papiere kann auf eine zeitliche Schichtung in der Zusammenstellung der Lagen verweisen. Weitere Indizien dazu bringt die verschiedenartige Vorbereitung der Seiten, die teils mit der Verteilung der Papiersorten zusammenfällt.

Die Lagen I bis XII sind durchgehend für die Aufzeichnung von Musik eingerichtet, und zwar die ersten beiden Lagen (mit „Turm"-Papier) mit je vier Notenzeilen,[31] die Lagen III bis XII einheitlich mit je fünf Notenzeilen. Dabei wurde die letzte noch rastrierte Lage XII mit „Dreiberg"-Papier gleich wie die vorangehenden Lagen mit „Kreuz"-Papier rastriert, vermutlich sogar im gleichen Arbeitsgang.

29 Gut erkennbar sind im Faksimile unten am Rand die Lagennummern „1" (fol. 12v), „2" (fol. 24v), „4" (fol. 48v), „6" (fol. 72v) und „8" (fol. 96v); Bayerische Staatsbibliothek, *Katalog der Musikhandschriften*, 5, nennt zusätzlich „Reste von *3* u. *7* erhalten", die nur am Original auf fol. 36v und fol. 84v sichtbar sind – die übrigen fehlen vermutlich wegen einer Beschneidung des Buchblocks.

30 Auf fol. 167–168: Erfaßt sind dort SCHE 1 bis SCHE 102, inklusive von SCHE 21A; es fehlen SCHE 22 sowie SCHE 95 bis SCHE 97.

31 Ohne Vorbereitung blieb nur das erste Blatt von Lage I (fol. 1r+v).

Die letzten beiden Lagen des Manuskriptes hingegen sind ohne Rastrierung und waren vermutlich Texteinträgen vorbehalten: Lage XIII aus „Turm"-Papier wurde mit Ausnahme des Lagenumschlags (aus „Waage"-Papier) bis Folio 155 nur mit einem Rahmen für den Schriftspiegel versehen, der in seinen Abmessungen nicht den rastrierten Lagen, weder dem der vorhergehenden noch dem der ersten beiden Lagen entspricht. Der Rest der Lage sowie auch die folgende letzte Lage XIV aus „Dreiberg"-Papier blieben ganz ohne Vorbereitung.[32]

Zur Rastrierung der Musiklagen wurden die Seiten mit einem Zirkel zuerst am äußeren Rand für den Schriftspiegel und das Zeilengerüst abgemessen. Ausgehend von diesen im Manuskript noch gut sichtbaren Markierungen wurden anschließend die Abstände für die zusätzlichen vier Notenlinien abgezirkelt und schließlich einzeln die Linien gezogen.

Die übereinstimmende Abfolge von Zirkellöchern jeweils am rechten Rand einer Lage, wie sie beispielsweise deutlich in den Lagen III, VI und VII mit „Kreuz"-Papier zu sehen ist (fol. 31–36, fol. 67–72 und fol. 78–84), zeigt, daß die bereits zusammengestellten Lagen in einem Arbeitsgang rastriert worden sind. Die am Ende der Lage IV neben- bzw. übereinander zu erkennenden doppelten Reihen von Zirkellöchern (etwa auf fol. 47 und fol. 48) belegen sogar, daß mehrere Lagen mit „Kreuz"-Papier auf einem Stapel übereinander lagen, als diese Markierungen abgezirkelt wurden.

Diese Beobachtungen legen eine zunächst hypothetische Rekonstruktion der Entstehung von Sche nahe, die später durch andere Ergebnisse bestätigt werden wird.

Die Lagen I, II und XIII mit „Turm"-Papier bestanden zuerst, wobei zu den zwei Musiklagen zusätzlich eine weitere Lage vorbereitet wurde, um Texte aufzunehmen. Das heute diese Lage XIII umgebende Einzelblatt (mit „Waage"-Papier) könnte als eine Art Schutzumschlag für die drei Lagen gedient haben: Das Blatt ist geringfügig größer als die übrigen Blätter, stärker verschmutzt und – wie nur noch die Außenseite von Lage I – rubriziert.[33] Das erste Blatt von Lage I blieb auf der recto- und verso-Seite unvorbereitet, um als Titelblatt zu dienen und die Handschrift mit Musikeinträgen auf der Innenseite der ersten Lage zu eröffnen.

In einer Erweiterung wurde eine größere Anzahl von Lagen einheitlich für Musikeinträge vorbereitet, allerdings in einer anderen Seitenaufteilung mit fünf Notenzeilen, die mehr Musik aufnehmen konnte. Dies betrifft die Lagen III

32 Die Musikeinträge hier – Sche 145 bis Sche 147 (von den Händen M und L) – wurden eigens für den Eintrag rastriert.

33 Es dürfte sich auch nach Schriftcharakter und Inhalt um die zuerst entstandenen Lagen handeln (siehe unten).

bis XI (alle mit „Kreuz"-Papier) sowie zumindest Lage XII (mit „Dreiberg"-Papier). Vermutlich kam bei dieser Erweiterung auch die letzte Lage XIV (wiederum mit „Dreiberg"-Papier) als Reserve oder als Erweiterung der einen bereits vorhandenen Textlage hinzu. Offensichtlich wurde der Bedarf für die Möglichkeit zu separaten Texteinträgen nun viel geringer eingeschätzt, hingegen mehr Platz für den Eintrag mehrstimmiger Kompositionen auf einem Lesefeld benötigt.[34] Die neuen Lagen wurden zwischen die bestehenden Musiklagen und der einen Textlage interpoliert, die Reserve- oder Textlage wurde angehängt. Hinweise auf etwaige Lagenverluste gibt es keine.

Diese systematische Vorbereitung zeigt auch den prinzipiellen Unterschied zu einem „Liederbuch" wie etwa Loch, bei dem der Raum für Musik und Text je nach Eintrag und Bedarf unterschiedlich ausfällt. Sche hingegen wurde für die Aufzeichnung mehrstimmiger Musik konzipiert, der nur zusätzlich Texte beigegeben werden sollten. Dies, vor allem die Dreistimmigkeit, ist das Gemeinsame fast aller Einträge in Sche.

Zur Datierung

Aus diesen Beobachtungen läßt sich bislang nur eine Differenz der Schritte ablesen, nicht aber ihre Datierung. Zur Datierung des Manuskriptes bietet sich zunächst eine Papierdatierung über die Bestimmung der Wasserzeichen an. Dazu stünde neben der inzwischen etablierten Methode nach Gerhard Piccard auch ein verfeinertes Untersuchungsverfahren von Theo Gerardy zur Verfügung, das die Feststellung einer Identität der im Manuskript vorkommenden gleichen Wasserzeichen und deren präzise Einordnung erlaubt.[35] Wie sich zeigen wird, bieten andere Aspekte aber ungleich genauere Anhaltspunkte für eine Datierung, so daß die von Karin Schneider publizierten Nachweise im folgenden ausreichen.[36] Demnach entspricht das Wasserzeichen „Turm" Piccard Typ II 325, „Kreuz" deckt sich mit Piccard Typ II 550, „Dreiberg" gleicht Briquet Nr. 11822 und „Waage" entspricht Piccard Typ I 302–304. Aufgrund der inzwischen veröffentlichten Bände Piccards für die Wasserzeichen „Dreiberg" läßt sich eine große Ähnlichkeit zu den „Dreiberg"-Typen VII, 2543 oder 2544 ergänzen.

34 Tatsächlich wurden die mehrheitlich noch vom Index erfaßten Einträge ab der dritten Lage textlos aufgezeichnet (51 textlose Einträge gegenüber nur 26 mit Texten).

35 Vgl. die Übersicht und den Diskussionsstand bei Amelung, „Methoden zur Bestimmung", bes. 105–15; aus konservatorischen Gründen wurden weitergehende Untersuchungen an Sche abgelehnt (Schreiben der Bayerischen Staatsbibliothek München vom 15. März 1993, Dieter Kudorfer).

36 Schneider, *Die deutschen Handschriften*, 409. – Karin Schneider sei herzlich für die Überlassung ihrer Katalogisierungsmaterialien gedankt, deren Identifikationen sich durch eine eigene Untersuchung bestätigen liessen.

Für diese Papiere konnte Gerhard Piccard unterschiedliche oberitalienische Herkunft und eine Verwendung auf der Handelsroute in den Norden feststellen, so unter anderem auch in Nürnberg zwischen 1457 und 1469.[37] Dieser dadurch gesetzte nur sehr grobe Zeitrahmen für die Entstehung von SCHE kann aber durch weitere Überlegungen und Untersuchungen präzisiert werden.

Die Rekonstruktion des Lagenaufbaus ergab den Hinweis, daß dabei Restpapier gebraucht wurde bzw. anfiel, das Hartmann Schedel vielleicht auch für andere Manuskripte verwendete. Da er seine Abschriften häufig mit einem Explicit versah, das den Ort seines Schreibens nennt und datiert, könnte die Verwendung dieses Restpapiers wiederum Aufschluß auf den Zeitraum des Gebrauches geben. Obwohl einschränkend anzumerken ist, daß der erhaltene Bestand der Schedelschen Manuskripte nicht systematisch untersucht werden konnte, sondern vor allem nach Hinweisen auf frühe Handschriften in den Studien von Wilhelm Wattenbach und Richard Stauber ausgewählt wurde,[38] ließ sich bislang folgende Verwendung der gleichen Papiere nachweisen (vgl. Tabelle 3 auf der nächsten Seite).

Zusammenfassend ergibt sich folgendes Bild: Für das „Turm"-Papier finden sich Belege für einen Gebrauch bei Hartmann Schedel zwischen 1458/59 bis 1462, für das „Waage"-Papier zwischen 1459 bis 1461 und für das Papier mit dem „Kreuz"-Wasserzeichen für 1460 bis 1463; die Verwendung des „Dreiberg"-Papiers ist bei Hartmann Schedel für 1458–59 nachzuweisen.[39] In dem Zeitraum Ende der 1450er bis Anfang der 1460er Jahre, in dem Hartmann Schedel gleiche Papiere auch für andere Manuskripte verwendete, fällt demnach auch die Entstehung von SCHE. Besonders auffallend sind unter diesen Manuskripten die beiden bereits erwähnten Codices CLM 466 und CLM 663, die

37 Piccard, *Wasserzeichenkartei*: Findbuch III (Die Turmwasserzeichen), 13 und 28; Findbuch XI (Die Kreuzwasserzeichen), 12 und 24; Findbuch V (Die Waagewasserzeichen), 11 und 19; Findbuch XVI (Dreiberg-Wasserzeichen), Bd. II, 169–70. Eine – allerdings sehr unsichere – Datierung nach Briquet, *Les Filigranes*, 595 („Dreiberg 11822"), ergibt sogar 1447.

38 Wattenbach, „Hartmann Schedel", und Stauber, *Bibliothek*; für diesen Bestand fehlen leider noch neuere Kataloge der Bayerischen Staatsbibliothek. – Hinweise auf Schedelsche Codices mit gleichen Papieren gibt auch Besseler im Vorwort des Manuskriptes zur *EDM*-Ausgabe von SCHE (Besseler, *Das Liederbuch*); unter den von ihm genannten Titeln (CLM 129, CLM 261 und CLM 418) handelt es sich bei CLM 261 – eine Abschrift von Virgils *Aeneis* aus dem Jahre 1462 – aber um ein von fremder Hand geschriebenes Manuskript nur mit Annotationen Schedels.

39 Die überwiegenden Nachweise für Leipzig hängen mit der Art der erhaltenen Abschriften zusammen, die sich fast ausschließlich auf sein Studium beziehen; nur eine detaillierte Auswertung des gesamten Bestandes der Schedelschen Bibliothek könnte hier weitere Einzelheiten bringen.

	„Turm“	„Waage“	„Kreuz“	„Dreiberg“
Clm 129	1459 Leipzig	1459 Leipzig		1459 Leipzig
Clm 130		1459 Leipzig		1459 Leipzig
Clm 245	1458, 1459 Leipzig			1458, 1459 Leipzig
Clm 418			1462, 1463 Nürnberg	
Clm 466	bis 1462 Leipzig	1460, 1461 Nürnberg, Leipzig	1460, 1462, 1463 Nürnberg, Leipzig	
Clm 663			1462 Leipzig	
Clm 692			1463– Nürnberg, Padua	

Tabelle 3: Vorkommen der Papiere aus Sche in weiteren Manuskripten Hartmann Schedels

ja in der gleichen Werkstatt gebunden wurden und vorwiegend Materialien Hartmann Schedels aus den Jahren 1460 bis 1462 enthalten.[40] Dies legt die Vermutung nahe, daß er Manuskripte aus einem gleichen zeitlichen Kontext auch zu einem gemeinsamen Zeitpunkt binden ließ.

Zusätzlich kann die Schichtung, wie sie sich in den unterschiedlichen Schritten der Lagenzusammenstellung dokumentiert, vorläufig datiert werden: Ein erster Schritt der Manuskriptanlage zwischen 1458–60, die Erweiterung frühestens auf 1460. Bei dem „Dreiberg“-Papier, das in Sche als Appendix dieser Erweiterung erscheint, könnte es sich tatsächlich um einen kleinen Rest älteren Papiers gehandelt haben, das Hartmann Schedel hier zur Komplettierung seiner Musikhandschrift aufbrauchte.

40 In Clm 466 wurden die „Flores ex libris canonum“ (fol. 13v) am 7. Juni 1460 in Nürnberg abgeschrieben, das Rechtsbuch von Theodorius de Buckesdorf in Leipzig, die Dekretalen (fol. 35) in Leipzig, eine Rhetorik (fol. 200v) am 3. März 1462; siehe Wattenbach, „Hartmann Schedel“, 361–3, und derselbe, „Peter Luder“, 85–9. In Clm 663 findet sich fol. 38 Luders Vorlesungseinladung vom 23. September 1462 (siehe Wattenbach, „Hartmann Schedel“, 363, und Korrekturen bei Bockelmann, *Metrikvorlesungen*, 60 Fn. 1) sowie Luders *Ars metrificandi* (fol. 42) vom 9. Oktober 1462 (siehe Bockelmann, *Metrikvorlesungen*, 60).

Exkurs: „dasselbe Papier" in SCHE und LOCH

Heinrich Besseler führte 1948 in einem Artikel als Beleg für die geographisch gleiche Herkunft von LOCH und SCHE unter anderem an, daß beide Handschriften „zum Teil dasselbe Papier verwenden".[41] Arbeitsgrundlage seiner Argumentation waren einerseits das 1925 erschienene Faksimile von LOCH, in dessen Nachwort Nachzeichnungen der Wasserzeichen wiedergegeben sind,[42] andererseits eine offenbar eigene Papierbestimmung von SCHE. Die inzwischen erschienene Ausgabe von LOCH präzisiert zwar die Angaben zu den Wasserzeichen, macht aber einen Vergleich wegen fehlender Referenzen schwer.[43]

Eine erneute Untersuchung von LOCH konnte nur die von Besseler festgestellte Identität des „Turm"-Papieres mit einigen Blättern aus dem Orgelbuchteil (Ob) von LOCH bestätigten,[44] das „Kreuz" im Liederbuchteil (Lb) entspricht hingegen nicht demjenigen in SCHE.[45] Damit besteht eine vermutliche Identität des Papiers nur zwischen einigen Blättern des Orgelbuchteils von LOCH und dem Lagen-Grundbestand in SCHE (Lagen I, II und XIII).

Als bemerkenswertes Detail ergibt sich, daß die Datierungen der betreffenden Blätter in LOCH auf 1452 (auf pp. 45 und 47) eine um fünf Jahre frühere Datierung für den Gebrauch des „Turm"-Wasserzeichens (Piccard Typ II 325) ermöglicht.[46]

Allerdings sind aus der partiellen Papieridentität von SCHE und LOCH (Ob) keine weitreichenden Schlüsse zu ziehen. Sie bestätigt zunächst nur, wie gut oberitalienisches Papier seinerzeit vermarktet wurde, trotz wachsender Konkurrenz besonders der Ravensburger Papiermühlen.[47] Besselers Argumentation

41 Besseler, „Lochamer Liederbuch", 224 (für „Turm" und „Kreuz"), und wiederholt im Vorwort des Manuskriptes zur *EDM*-Ausgabe von SCHE (Besseler, *Das Liederbuch*), wo auch gleiche Papiere zu STRAHOV reklamiert werden (auf Autopsie beruhende Materialien hierzu im NACHLAß BESSELER); danach Salmen, *Lochamer Liederbuch*, 24 Fn. 3, und jüngst Sappler, „Schedels Liederbuch", 627, der daraufhin sogar auf eine Bekanntschaft Schedels mit einem „Nürnberger Kreis von Liedinteressenten", die LOCH anlegten, schloß.

42 Ameln, *Locheimer Liederbuch*, 2–3.

43 Die Angaben bei Salmen & Petzsch, *Lochamer-Liederbuch*, xxxv–xxxvi, beruhen auf einem Gutachten Gerhard Piccards, das aber nicht anhand seiner inzwischen publizierten Kartei verifiziert werden kann.

44 In Lage III (pp. 45/46 : 67/68 und 49/50 : 63/64), Hinweise nach einem Schreiben der Staatsbibliothek Berlin PK vom 18. Dezember 1996 (Joachim Jaenecke). – Die Angaben bei Salmen & Petzsch, *Lochamer-Liederbuch*, xxxv–vi, sind zu ergänzen bzw. zu korrigieren durch den unteren Teil des „Ochsenkopfes" auf p. 35/36 (Bogenpendant zu p. 29/30) sowie ein sehr kleiner Teil eines „Kreuzes" auf pp. 37/38 und 41/42 (Bogenpendants zu pp. 23/24 und 27/28).

45 In Lage II (pp. 23/24 : 41/42 und 27/28 : 37/38).

46 Piccard, *Wasserzeichenkartei*: Findbuch III (Die Turmwasserzeichen), 28, nennt 1457–1460 bzw. 1459–1463.

47 Vgl. Eitel, „Ravensburg" mit der dort angegebenen Literatur.

für eine Nürnberger Herkunft von Loch jedoch ist heute – anders als 1948 – durch andere Untersuchungen gesichert.[48]

Die Datierung der Schrift Hartmann Schedels

Die Datierung der Schichtung wird gestützt und mit zusätzlichen Anhaltspunkten präzisiert, indem die Handschrift Hartmann Schedels einbezogen wird, deren charakteristische Veränderung in den Manuskripten jener Jahre beobachtet werden kann.[49] Dieser sich schrittweise vollziehende Wandel steht einerseits im Kontext zu Bildungserlebnissen an der Leipziger Universität, andererseits ist er aber auch demonstrativer Ausdruck der Zugehörigkeit zur Gruppe der modernen Humanisten.[50] Im Rahmen dieser Studie können einige Hinweise genügen, die der Eingrenzung des Entstehungszeitraumes von Sche dienen:

In den frühesten erhaltenen Schriften Hartmann Schedels bis 1459 bedient er sich einer wenig auffälligen spätgotischen Kursive, die aber bereits eine gewisse Variationsbreite für einzelne Buchstaben aufweist (siehe Abb. 3: Clm 484, fol. 83v–84).[51] So können in dieser 1457 in Leipzig geschriebenen Abschrift von Boethius' *De disciplina scolarium* mit Interlinearglossen etwa ein rundes, unziales „d" am Wortanfang, im Wort aber auch die herkömmliche Form mit Schlingen vorkommen (in Abb. 3: fol. 83v, Zeile 2 + 4). Charakteristisch sind auch die verschiedenen Formen für das Majuskel-„T" mit flachen, von oben oder auch von unten angesetzten Schrägbalken (in Abb. 3: fol. 83v, Zeile 11, und fol. 84 Zeilen 6 + 12), die an die Variationsbreite innerhalb von Majuskelformen erinnert.[52]

In den folgenden zwei Jahren bis 1461 sind markante Änderungen zu beobachten (siehe Abb. 4: Clm 484, fol. 98).[53] In der 1459 angefertigten Abschrift von Leipziger Disputationen sind etwa zunehmend die Schlingen in den Oberlängen vermieden und durch modernere Buchstabenformen ersetzt

48 Siehe besonders die Ergebnisse von Petzsch, *Studien*.

49 Einen allgemeinen Hinweis auf den bislang wenig beachteten, aber charakteristischen Schriftwandel Hartmann Schedels gab bereits Rosenthal, „Ein wiedergefundener Frühdruck", bes. 7–8; Besseler („Schedel", Sp. 1611) wies nur auf die Annäherung an die „ital[ienische] Minuskel" nach seinem Italienaufenthalt hin; ein ähnlicher Hinweis bei Sappler, „Schedels Liederbuch", Sp. 626–7, nach dem ihm vorliegenden Manuskript Besselers für die Einleitung der *EDM*-Ausgabe von Sche (Besseler, *Das Liederbuch*).

50 Vgl. allgemein die Hinweise bei Steinmann, „Die humanistische Schrift"; siehe auch Kap. III A. – Martin Steinmann, Basel, sei für hier hilfreiche Kommentare herzlich gedankt.

51 Weitere Beispiele in Clm 129, Clm 130 und Clm 245.

52 Damit ist meine Beobachtung in „Carmina francigenum", 178, zu relativieren, die hierin bereits eine Datierungshilfe vermutete.

53 Weitere Beispiele in Clm 237 und Clm 245.

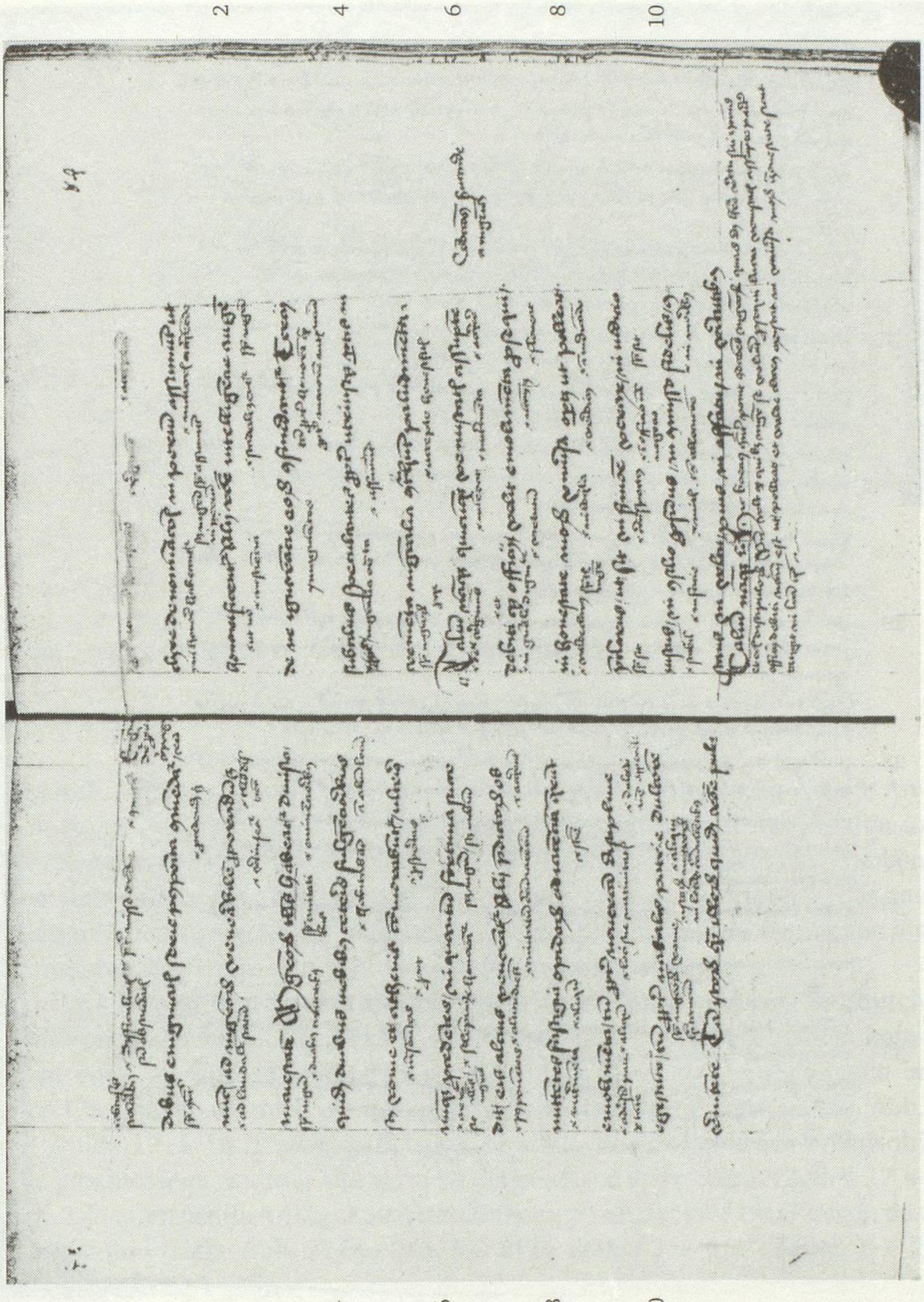


Abb. 3: CLM 484, fol. 83v–84 (1457 in Leipzig geschrieben)

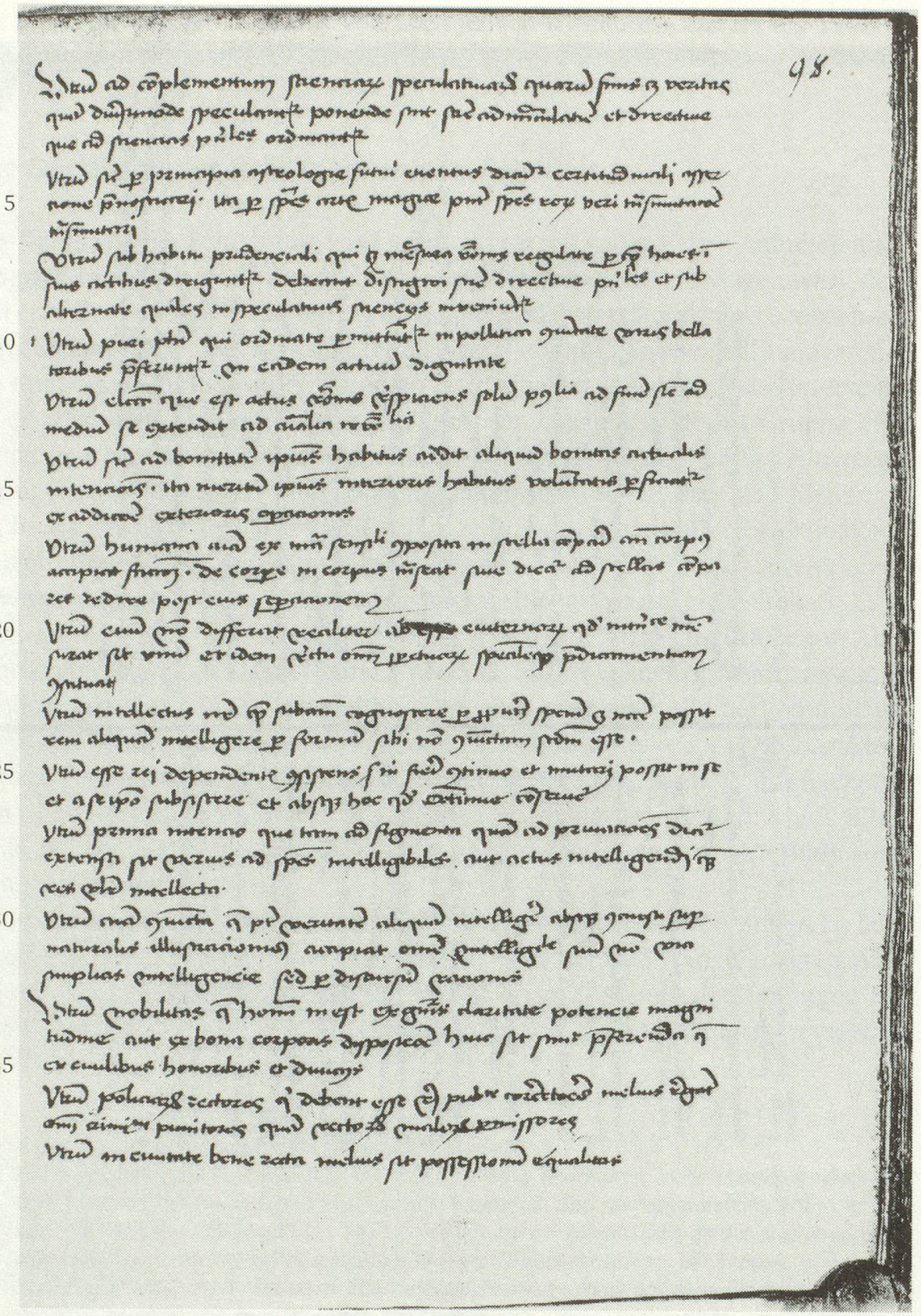


Abb. 4: CLM 484, fol. 98 (1459 in Leipzig geschrieben)

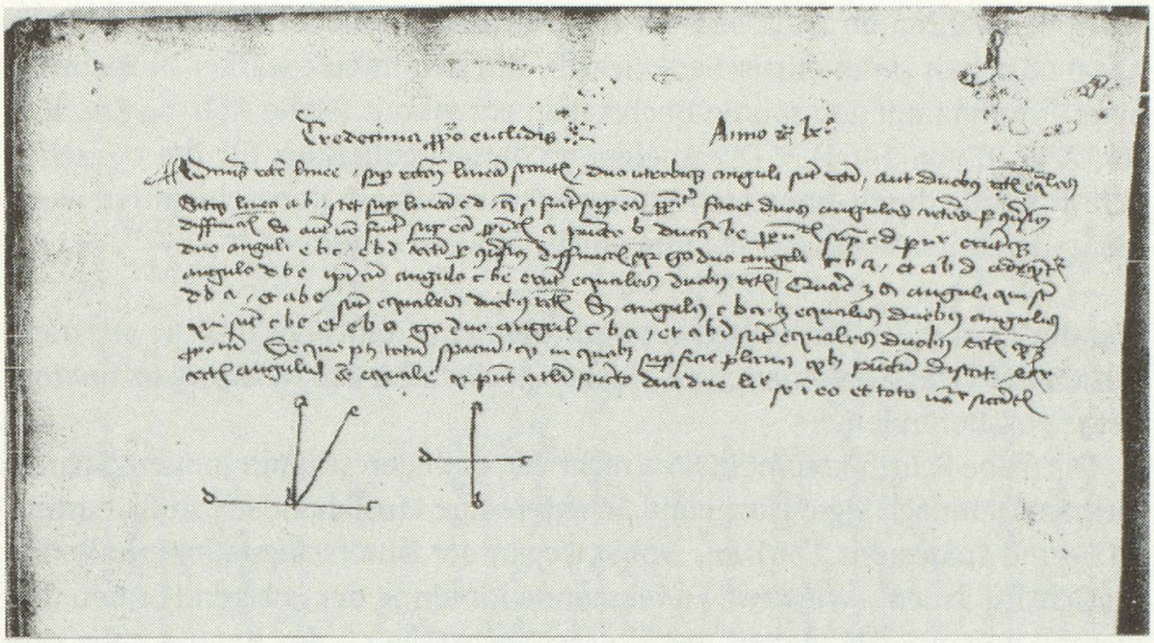


Abb. 5: CLM 245, fol. 311v (1460 in Leipzig geschrieben)

(in Abb. 4: Zeile 7, Buchstaben „b“ + „h“). Zugleich fehlen vermehrt die Anschwünge der Buchstaben von unterhalb der Schriftlinie, sie werden nun in der Regel in der Höhe des Korpus angesetzt. Auffallendes Merkmal ist – neben der Vermeidung des altmodischen, brezelförmigen „s“ am Wortende – das aus diesen Neuerungen resultierende hellere Schriftbild, das Martin Steinmann als vornehmliches Kennzeichen humanistischen Einflusses wertete.[54]

Vor allem aber zeichnet sich Hartmann Schedels Schrift in dieser Zeit durch einen inkonsequenten Gebrauch dieser Neuerungen aus. Nebeneinander kommen etwa „l“, „h“, „b“ und „d“ mit charakteristischen eckigen Schlingen in den Oberlängen als auch in einer geraden, schlingenlosen Form vor (in Abb. 4: Zeilen 17 + 18 „l“; Zeilen 7, 10 + 11 „d“); für das „v“ kennt er sowohl die geschlossene traditionelle als auch die moderne spitze Form (Zeilen 17 + 20). Die offensichtlich eilig skizzierten Notizen zu Euklid von 1460 zeigen das gleiche Bild (siehe Abb. 5: CLM 245, fol. 311v, Zeilen 2 + 6 „l“, Zeilen 1 + 2 „d“ sowie Zeile 1 „A“).

54 Steinmann, „Die humanistische Schrift“, 384.

In den Jahren ab 1462 bedient sich Hartmann Schedel dann nurmehr einer modischen „humanistischen" Schrift, die sich immer stärker in Richtung einer Rotunda mit getrennten Buchstaben entwickelt (siehe Abb. 6: CLM 369, fol. 77v–78 von 1464).[55] Die Aneignung dieser schließlich für ihn typischen Schrift wurde durch einen mehrjährigen Italienaufenthalt beschleunigt, wenn die italienischen Vorbilder bei ihm auch „vernürnbergerten".[56]

Wendet man diese Datierungshilfe auf die Schrifteinträge in SCHE an, dann führt dies in der Kombination mit früher gemachten Beobachtungen zu einer Reihe von Befunden.

Die frühe Schrift kommt in SCHE nicht vor, es finden sich nur jüngere Schriftformen. Demnach legte Hartmann Schedel seine Musikhandschrift frühestens 1459 und spätestens 1461 an, wobei wegen der Unterschiede innerhalb dieser Schriftformen – wie etwa zunehmende Rundung der eckigen Formen und die abnehmende Häufigkeit der älteren Buchstaben – der Beginn eher zum früheren Zeitpunkt, also 1459 oder 1460 anzusetzen ist.

Die wegen des noch eckigen Schriftcharakters sowie nach der Tendenz zum Ansetzen der Buchstaben unterhalb der Schriftlinie frühesten Einträge finden sich in Lage I und XIII. In Lage I gilt dies für SCHE 1 bis SCHE 11 und für einige Aufschriften auf Folio 1 („Grun hebt an die lib", „De Inventore Musice" sowie der vermutliche Titel „Carmina francigenum …"); die letzten Einträge in Lage I (SCHE 11 und SCHE 12) hingegen könnten wegen des Fehlens solcher Anschwünge der Buchstaben von unten etwas später hinzugekommen sein, während der erste Eintrag in Lage II (SCHE 13) sicher auch zum älteren Bestand gehört, ebenso wie die Texteinträge in Lage XIII (SCHE 127 bis SCHE 134 und SCHE 136 bis SCHE 139). Diese Textlage wird also tatsächlich – wie oben bereits wegen der gleichen Papiersorte vermutet – gemeinsam mit den ersten beiden Musiklagen angelegt und beschrieben worden sein.[57]

In dem vom Index erfaßten Hauptbestand lassen sich – obwohl in weiten Teilen aussagekräftige Texte für eine Schriftuntersuchung fehlen – einige Einträge deutlich voneinander abgrenzen, etwa SCHE 44 bis SCHE 52 (in Lage V) mit gemischten Buchstabenformen von Einträgen in den Lagen VI–XII (ab SCHE

55 Etwa in CLM 245, CLM 418 etc.; Abbildungen typischer Beispiele bei Chroust, *Monumenta palaeographica*; Hernad, *Graphiksammlung*; Schottenloher, „Gedenkblatt".

56 So eine Formulierung Chrousts (*Monumenta palaeographica*) in Anlehnung an Beobachtungen zu Hartmann Schedels Zeichenkünsten von Jahn, „Cyriacus von Ancona", 349; vgl. auch Kap. IV.

57 Dieser Befund führt beispielsweise zu einer Korrektur der Beobachtungen von Hellmut Rosenfeld („Ach Gott"), der die früheste Überlieferung von SCHE 127 in einer Aufzeichnung von 1481 vermutete, was ihn in der Folge zu irreführenden Überlegungen führt.

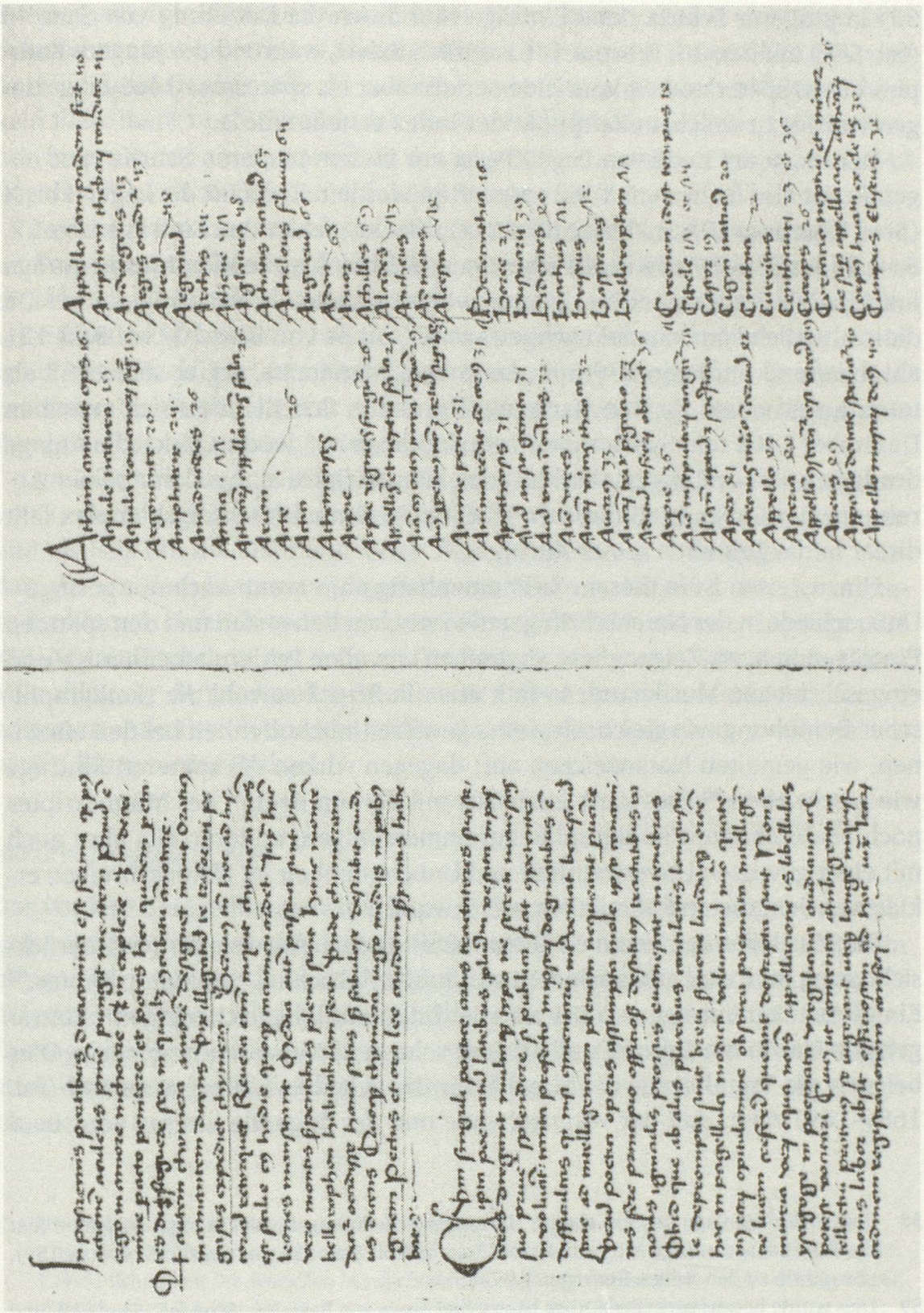


Abb. 6: CLM 369, fol. 77v–78 (1464 in Conegliano geschrieben)

53) in jüngerer Schrift. Jene Einträge sind durch die Datierung von SCHE 46 (fol. 54v) auf den 10. Februar 1461 zeitlich fixiert, während der jüngere Komplex etwas später, soweit vom Index erfaßt aber bis spätestens 1463 eingetragen wurde, zu welchem Zeitpunkt der Index erstellt wurde.

Der Index am Ende von Lage XIV ist nur in dem jüngeren Schrifttypus abgefaßt, ist also frühestens 1462 angefertigt worden. Er erfaßt die Lagen I bis X (SCHE 1 bis SCHE 102, inklusive SCHE 21A); die dort fehlenden Einträge SCHE 22, SCHE 95 bis SCHE 97 sowie alle über SCHE 102 hinausgehenden Musikeinträge inklusive derjenigen anderer Hände weisen sich so als Nachträge aus.[58] Da die einheitlich von Schedel nachgetragene Gruppe von SCHE 107 bis SCHE 121 abschließend auf Folio 139 mit „Anno lxvij" datiert ist, ergibt sich 1467 als terminus ad quem für den Nachtrag. Hartmann Schedel hielt sich zwischen Dezember 1463 und Spätsommer 1466 in Italien auf, wodurch sich die Anlage des Index als vorläufiger Abschluß des Manuskriptes sinnvoll vor seiner Abreise im Dezember 1463 datieren läßt; der genannte Nachtragskomplex fällt direkt in die Zeit nach seiner Rückkehr.[59]

Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf – wenn auch nur geringe – Unterschiede in der Notenschrift gerade zwischen den ersten und den späteren Einträgen in SCHE. Zeigen diese abgesehen von allen Fehlern eine flüssige und eingeschriebene Musikhand, so fällt etwa in SCHE 1 sowohl die „kalligraphische" Bemühung wie gleichzeitig eine gewisse Unbeholfenheit bei den einzelnen, wie gemalten Notenzeichen auf; dagegen wirken die späteren Einträge wie geschrieben.[60] Dies kann einerseits mit der am Beginn des Manuskriptes noch beabsichtigten Kalligraphie zusammenhängen, andererseits aber auch mit einer gewissen Unvertrautheit und Unbeholfenheit im Notenschreiben erklärt werden, die erst allmählich verschwand.[61]

Die Musikeinträge fremder Hände stammen nach Ausweis der Nichtberücksichtigung im Index erst nach dem vorläufigen Abschluß des Manuskriptes.[62] Einige der Texteinträge von Dritten allerdings wurden gleichzeitig mit Einträgen von Hartmann Schedel und also mit seinem Einverständnis gemacht. Dies belegen die Texteinträge der Hand F, für die Schedels Eintrag SCHE 149 (fol. 168v–169) zeigt, daß der vorangehende und der folgende Eintrag von Hand

58 Bei der Indexanlage berücksichtigte Hartmann Schedel nur Musikeinträge; so fehlen hier die Texteinträge in Lage XIII (mindestens SCHE 127 bis SCHE 134 und SCHE 136 bis SCHE 139), obwohl sie zu den frühen Einträgen gehören.

59 Dies wurde bereits verschiedentlich beobachtet, etwa von Besseler, „Schedel", Sp. 1612, und Leverett, „Song Masses", 214 Fn.18.

60 Dies zeigt auch ein Vergleich des zweistimmigen SCHE 3 (fol. 3v–4) mit seiner dreistimmigen Aufzeichnung SCHE 16 (fol. 18v–19).

61 Bezeichnenderweise finden sich gerade in SCHE 1 massive Korrekturen, die allerdings die Lesung keineswegs erleichtern; vgl. die Schlußbemerkungen.

62 Vgl. die Übersicht in Anhang 1.

F (Sche 148, fol. 168v, und Sche 150, fol. 169v) bereits notiert war. Hartmann Schedel begann mit seinem Eintrag oben auf dem noch freien Folio 169 und notierte drei Strophen. Für die restlichen zwei Strophen blieb auf dieser Seite kein Platz mehr und offensichtlich war auch die Rückseite (Folio 169v) schon beschrieben. So fuhr er unterhalb des gegenüberliegenden Eintrags Sche 148 fort und verwies mit Pfeilen auf diese Fortsetzung.[63]

In diesem Zusammenhang ist auch ein als Bindematerial verwendeter breiter Pergamentstreifen von Bedeutung, auf dem Hand M verschiedene Federproben wie Buchstaben, Notenformen und einen c-Schlüssel anbrachte. Dieselbe Hand trug auch Sche 147 (fol. 164v–166) ein, offensichtlich in das bereits gebundene Buch; vor dem Eintrag benutzte sie den Pergamentfalz zum Ausprobieren der Feder. Hiermit ist klar, daß zumindest einige Nachträge erst in das gebundene Manuskript eingetragen worden sind.

Im Faksimile sind zwei solcher Pergamentfalze abgebildet, die aus einem von Karin Schneider auf Ende des 12. Jahrhunderts datierten Psalter stammen und als Falz um die erste und letzte Lage gelegt waren.[64] Entgegen der Wiedergabe vor dem hinteren Spiegelblatt im Faksimile befindet sich der breitere Streifen tatsächlich zwischen den Folios 158v–159, also der Lagengrenze XIII–XIV. Zusätzlich ist auf dem vor der Restaurierung von 1961 angefertigten Mikrofilm vor dem schmalen Streifen für Lage I noch ein dritter Streifen zu erkennen. Alle drei Fragmentstreifen stammen von insgesamt zwei benachbarten Blättern des Psalters.[65]

Exkurs: Notizen in Sche

Das vordere Spiegelblatt sowie Folio 1 sind mit einer Vielzahl von Texteinträgen versehen, die auf den ersten Blick in keinem Zusammenhang mit dem übrigen Manuskript stehen (vgl. Übertragung mit Nachweisen in Anhang 1). Aufgrund des unterschiedlichen Schriftcharakters lassen sich Schichten bzw. Eintragsabfolgen rekonstruieren, wobei sich alle Einträge auf dem Spiegelblatt, das erst beim Binden von Sche hinzukam, als deutlich jünger abgrenzen lassen.

63 Die ungewöhnliche Notierung führte dazu, in der dritten Strophe „was ich salb viert …“ irrtümlich den Beginn der ersten zu sehen; vgl. Frommann, „Das Münchener Liederbuch“, 124–5; Schneider, *Die deutschen Handschriften*, 419; Wackernagel, *Liederbuch*. – Einzig Eitner, „Münchener Liederbuch“, 16–7, erkannte bislang die korrekte Reihenfolge.

64 Schneider, *Die deutschen Handschriften*, 409. – Wegen der heutigen engen Bindung läßt sich die Funktion nurmehr schwer beobachten, der hintere Falz könnte auch für Lage XIII dienen.

65 Auf den vorderen schmalen Streifen lassen sich Psalm 139,2 bzw. Psalm 138,16 und Psalm 142,12 identifizieren, auf dem hinteren breiten Falz Psalm 118,47, 118,55, 118,133 und 118,142.

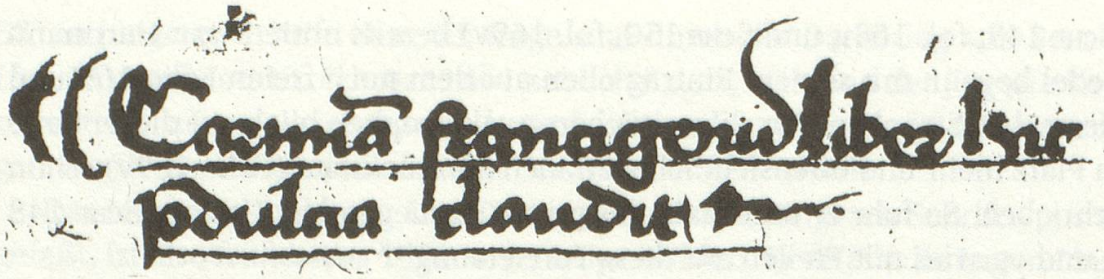


Abb. 7: „Titel" von SCHE (Folio 1, Zeilen 13–14)

Zum ältesten Bestand gehört der Hexameter „Carmina francigenum liber hic predulcia claudit" (fol. 1, Zeilen 13–4; Abb. 7). Gegenüber den übrigen Einträgen ist er durch Schriftgröße und -stil sowie durch schmückendes Beiwerk und Rubrikation ausgezeichnet. Zusätzlich weist ihn die Plazierung in der Proportion des Goldenen Schnittes auf der vorderen Außenseite der ersten Lage als vermutlich ursprünglichen Titel des Manuskriptes aus. Er gibt einen Hinweis, in welcher Absicht Hartmann Schedel sein Musikmanuskript zunächst anlegte. So verweist er deutlich auf das in SCHE enthaltene internationale Repertoire (Carmina francigenum predulcia). Der Hinweis auf den „liber" könnte sich zugleich auf die seinerzeit in Frankreich und Italien modisch werdenden Chansonniers beziehen, denen SCHE in mehrfacher Hinsicht (wie Format, Inhalt und Präsentation der Musik) ähnelt.

Nur wenig später, sicher noch in der ersten Phase der Anlage von SCHE, trug Hartmann Schedel oberhalb davon eine Farbensymbolik ein (Zeilen 2–5); die dazugehörige Überschrift „Oppinio mundanorum" (Zeile 1) stammt aus einer späteren Zeit. Die seinerzeit populären Farbenauslegungen fanden meist als Stammbucheinträge und für Neujahrswünsche Verwendung,[66] ihr Eintrag steht damit in einem ähnlichen Kontext wie einige der Textnachträge in SCHE. Zugleich steht sie aber auch in inhaltlicher Beziehung zu einigen Liedtexten, die reiche Verwendung dieses Farbenkataloges machen.[67] Vermutlich war zu diesem Zeitpunkt das Konzept eines repräsentativen Titelblattes bereits aufgegeben, der freie Platz wurde für Notizen genutzt, die für Hartmann Schedel nicht *in* das Manuskript gehörten, aber doch als thematisch zugehörig betrachtet wurden.

Das könnte auch für alle weiteren Einträge gelten, die Musik im weitesten Sinn zum Inhalt haben. Von ihnen datiert dem Schriftcharakter nach nur der

66 Vgl. Wackernagel, „Farben- und Blumensprache"; Heitz, *Neujahrswünsche*, Nr.15 und 17; Niewöhner, „Farben".

67 Vgl. etwa SCHE 3 (fol. 3v–4), Str. 1 Z. 5 „in gruner varb mein hercz das kumt" und Str. 3 Z. 1–2 „Verswigen sey zu aller czeit bedeutet gräu plöb vnde weyß".

Eintrag mit der Überschrift „De Inventore Musice." direkt unterhalb des Titels auf Folio 1 (Zeilen 15–21) noch in die Zeit der Anlage von SCHE.[68] Alle anderen Einträge sind deutlich jünger.

Das Verhältnis von Besitzervermerk zu den Texten des Innenspiegels läßt vermuten, daß diese später als jener eingetragen wurden. Die von Schedel auch in anderen Schriften häufig verwendeten Motti „Lege foeliciter" scheinen zu einem noch späteren Zeitpunkt in die leeren Zeilen nachgetragen zu sein. Eine späte Ergänzung und dem Motto entsprechend ist vermutlich auch das Seneca-Zitat „Viuite Leti dum fata sinu*n*t p*ro*perat cursu vita: citato volucriq*ue* die" auf fol. 1v unterhalb des Liedtextes von SCHE 1.[69]

Es scheint, daß Hartmann Schedel seine Musikhandschrift in späterer Zeit nur noch als eine Art Repositorium, eine Ablage für auf Musik bezogene Sentenzen benutzte. Vermutlich hatte er auch keinen anderen geeigneten Ort dafür – SCHE war sein einziger „Liber musicalis".[70]

Die Anlage des Index setzte ein bereits foliiertes Manuskript voraus. Die Art seiner Anlage ergibt sich aus der Ordnung des Index nach dem Alphabet, innerhalb eines Buchstabens in aufsteigender Folge nach der Reihenfolge in der Handschrift. Hartmann Schedel ging dabei von vorne nach hinten durch das Manuskript und notierte jeweils Titel und Folio unter dem betreffenden Buchstaben.

Ausnahmen hiervon sind nur „Begib mich niht" und „Touront 2°" [= secundo], die übrigen Einträge im Index außerhalb dieser Reihenfolge („Mein hercz ist gemengz", „mir ist zustort" sowie zwei „Sine nomine") erweisen sich wegen ihrer Plazierung am Beginn oder Ende eines Buchstabens als Nachträge einer zweiten Sichtung des Inhalts. Auffällig ist, daß der der mit einem Incipit bezeichnete Eintrag „Voÿ da plas" (SCHE 66) im Index unter „Sine nomine" verzeichnet ist und SCHE 79 im Index unter seinem Kontrafakt-Text „O beata maria", nicht aber dem Titel des gleichfalls bei den Noten genannten originalen Incipits „De madame" verzeichnet ist. Andererseits „weiß" der Index in einem Fall aber auch mehr als der Eintrag selbst: So ist das Incipit „Mansieul" von SCHE 20 im Index zu „Mansir plasir" erweitert. Die Indexschreibung „Treueris" für das Incipit „trer*is*" von SCHE 77 könnte eine Auflösung der üblichen Abbreviatur für einen Perfektstamm sein – in diesem Fall hätte Hartmann Schedel „Trer*is*" als Verb aufgefaßt.

68 Zu diesem und den folgenden Einträgen siehe Kap. III A.

69 Dieses Zitat stammt aus einem Chor in *Hercules furens* von Lucius Annaeus Seneca d. J. (Vers 177–80); Hartmann Schedel besaß mehrere Ausgaben der Werke Senecas (vgl. Stauber, *Bibliothek*, 111, 114 und 139).

70 Vgl. Kap. III B.

Die notwendig vorangehende Foliierung wurde – wie der Abklatsch der noch feuchten Tinte auf den jeweils gegenüberliegenden Blättern zeigt – in einem Arbeitsgang durchgeführt und erfaßt SCHE vollständig (fol. 1–170). Die Ziffern der Foliierung gleichen sowohl den noch erhaltenen Lagennummern als auch den Ziffern im Index, was auf eine gemeinsame Ausführung dieser Schritte deutet. Spätestens zu diesem Zeitpunkt, der vor Dezember 1463 fixiert werden kann, lag das Manuskript in seiner heute existierenden Form, aber ohne die Nachträge, vor und wurde für ein Binden vorbereitet; wann es dann tatsächlich gebunden wurde, muß offenbleiben.

Zu den expliziten Datierungen in SCHE

In der Quelle selbst sind insgesamt drei Jahreszahlen aufgeführt: Die bereits genannten Datierungen 1461 und 1467 sowie ein auf das Jahr 1465 datierter Bericht über eine Himmelserscheinung (fol. 160v), der allerdings nicht von Schedels Hand stammt (Hand K).[71]

Die Datierung 1467 bezieht sich sicher als ein für Schedel typisches Explicit auf die Nachträge SCHE 107 bis SCHE 121.[72] Ebenfalls ein genaues Datum, nämlich den 10. Februar 1461, nennt die Überschrift „Wal Seam 1461 scolastice“,[73] das in Beziehung zu dem dazugehörigen Liedtext „Die vasenacht tut her nahen“ (SCHE 46, fol. 54v–55) steht. Der Vermerk könnte bedeuten, daß ein Walter Seam das Lied anläßlich der Fasnacht 1461 komponiert hat; allerdings fehlen bislang biographische Nachrichten über diesen Komponisten, die eine solche Vermutung stützen könnten.[74] Auch feierte Hartmann Schedel

71 Von derselben Hand stammen auch die Rechenexempel auf fol. 170 sowie möglicherweise der als Conrad Paumann zu identifizierende Zusatz zu SCHE 23 oben auf fol. 25v (dieser Hinweis auch in Schmellers Katalog, CBM C. 55, 213).

72 Eventuell dazugehörig sind auch SCHE 92 bis SCHE 95 und SCHE 98 bis SCHE 102.

73 Der Begriff „scolastice“ stiftete Verwirrung in der Forschung, da es als Widmungsdativ „auf gelehrte Art“, „als Scholar“ oder „für Studenten“ verstanden wurde (vgl. Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch“, 192; Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, 336; oder Besseler im Manuskript des Kritischen Berichts zur *EDM*-Ausgabe von SCHE [Besseler, *Das Liederbuch*]); dabei handelt es sich nicht nur im Bamberger Bistum um ein im 15. Jahrhundert allgemein übliches Fest (vgl. etwa Lagemann, *Festkalender*, 68).

74 Er ist nur durch Kompositionen in SCHE belegt (SCHE 21 und SCHE 46, möglicherweise auch SCHE 17). – Abwegig sind die Forschungsmeinungen: Für den Keltomanen Victor Lederer war es ein „zweifellos englischer Tonsetzer“, der in München eine Musikschule gründete (*Heimat und Ursprung*, 234); diese Meinung wurde von Hans Joachim Moser in seiner *Geschichte der deutschen Musik*, 336, übernommen und erst in späteren Auflagen korrigiert; für Heinrich Besseler und zuletzt noch Reinhard Strohm (*The Rise*, 496) handelte es um einen Leipziger Kommilitonen Schedels, was aber u.a. auf dem Mißverständnis beruht, mit dem die Datumsangabe „scolastice“ von „scholar“ abgeleitet wurde.

am 13. Februar seinen Geburtstag,[75] so daß es sich um eine Gabe für seinen einundzwanzigsten Geburtstag gehandelt haben könnte; Liedgeschenke sind im 15. Jahrhundert bislang allerdings vor allem für Neujahr oder Mai belegt, nicht aber für Geburtstage.[76] Die bei dem Eintrag verwendete Schrift – mit dem Gebrauch unterschiedlicher Buchstabenformen wie für „h" und „d" sowie dem vergleichsweise häufigen Gebrauch der Anschwünge von unten – steht jedenfalls einer Interpretation als Datierung des Eintrags in SCHE nicht entgegen.

Problematisch ist allein die dritte Jahreszahl. In der letzten Lage finden sich von Hand K zwei Einträge, die in keinem ersichtlichen Verhältnis zum Inhalt der Musikhandschrift stehen; zugleich handelt es sich um die einzigen musikfremden Einträge in SCHE.[77] Auf Folio 170 stehen drei, aus einem größeren Zusammenhang heraus abgeschriebene Rechenaufgaben,[78] auf Folio 160v findet sich am oberen Rand ein 1465 datierter astronomischer Vermerk, dessen Erklärung Mühe macht. Der Text lautet:[79]

> Jesus maria 1465
> Anno d*omi*nj Millesimo q*ua*dringentesimo sexagesimo qui*n*to
> In die beati thome app*osto*li occidebat sol post
> q*uam* [?quem] tangebat castru*m*. T*am*en videba*tur* totus *et* q*uando*
> videba*tur* nisi p*ar*va p*ars* tu*n*c app*ar*ebat distar*e* vna
> vlna a castro.

Beschrieben wird hier eine partielle Sonnenfinsternis kurz vor Sonnenuntergang, die in ihrer Zeit als außerordentliches astronomisches Ereignis galt und ihre schriftliche Fixierung rechtfertigt.[80] Tatsächlich fand 1465 eine partielle

75 Genannt in dem autobiographischen Text in BERLIN 447, fol. 102b (ursprünglich fol. 14); in der Schedelschen Familienchronik in COBURG 11, fol. 29, ist fälschlich der 3. Februar angegeben, der dortige knappe Lebenslauf ist aber auch in anderen Punkten unzuverlässig.

76 Vgl. Holtorf, *Neujahrswünsche*; vgl. auch Kap. III B.

77 Ähnliche Vermerke finden sich auch in LOCH und BUX: Ein Kometenvermerk hinten in der Pergamentschale von LOCH und ein Purgier-Rezept („macht sichtiglichen zwey oder drey stülgang") in BUX auf der letzten, nicht foliierten Seite.

78 Auf die Abschrift verweisen sowohl der Beginn „Item" wie auch einige typische Abschreibefehler (z.B. Zeilen 4–5), siehe Transkription in Anhang 1; zu dem Typus der Rechnungen vgl. Kaunzner, *Über die Handschrift Cgm 740*.

79 Für Prüfung und hilfreiche Korrektur danke ich abermals herzlich Martin Steinmann; eine abweichende Lesung bei Besseler, „Lochamer Liederbuch", 222.

80 Schedel notierte derartige Ereignisse in seinen Hauskalendern wie auch im *Liber chronicarum*; siehe hierzu auch Stauber, *Bibliothek*, 53 und 69. – Besseler, „Lochamer Liederbuch", 223, deutete den Vermerk als die Beschreibung einer „terrestrische[n] Erscheinung, vermutlich um eine Wolkenbank, die beim Sonnenuntergang das Gestirn zum Teil verdeckte", zumal eine partielle Finsternis in jener Zeit nicht nachzuweisen sei (mit Verweis auf Oppolzer, *Canon der Finsternisse*).

Sonnenfinsternis statt, die in Nürnberg gegen die Burg gerichtet in der beschriebenen Weise gesehen werden konnte – allerdings nicht an dem angegebenen Datum des 21. Dezember, sondern bereits am 20. September.[81] Sie begann um 16.16 Uhr und dauerte über den Untergang der Sonne um 17.58 Uhr hinaus an. Der Mond schob sich dabei von rechts vor die Sonne und verdunkelte zum Zeitpunkt des Maximums etwa die Hälfte des rechten oberen Teils der Sonne. Da dieses Ereignis nur sehr selten unter genau diesen Bedingungen beobachtet werden kann, wird es sich bei dem Eintrag in SCHE tatsächlich um die Beschreibung dieser Finsternis handeln. Nur seine Datierung ist falsch, vielleicht weil bereits ein längerer Zeitraum zwischen dem Ereignis und seiner Niederschrift lag.[82] Beachtet werden sollte in diesem Zusammenhang auch, daß wohl nicht zufällig der wegen seiner Ungläubigkeit berühmte Apostel Thomas (vgl. Joh. 20,24–29) mit diesem himmlischen Zeichen in Verbindung gebracht wird. In jedem Fall hat das zur Konsequenz, daß die Datierung – wenn auch fehlerhaft – sich nur auf das Ereignis bezieht, nicht aber auf den Eintragsvorgang selbst und somit für eine präzise Datierung von SCHE untauglich ist.

***

Als Ergebnis der codicologischen und paläographischen Beobachtungen lassen sich folgende Punkte zu Entstehung, Überlieferung und Verwendung von SCHE zusammenfassen.

Hartmann Schedel legte das vollständig erhaltenes Manuskript planvoll in zwei Schritten an. Zunächst reservierte er eine eigene Lage für separate Texteinträge. Bei einer umfangreichen Erweiterung wurde der Bedarf für Texte geringer und es kam nurmehr eine weitere Lage für Texte im Verhältnis zu zehn rastrierten Lagen für Musikeinträge. Nachdem das Manuskript weitgehend gefüllt war und nur noch wenige freie Blätter in den hinteren Lagen blieben, faßte Hartmann Schedel den Bestand an Musikeinträgen in einem Index zusammen.

Die Verwendung der gleichen Papiere für andere Manuskripte Hartmann Schedels, die charakteristische Veränderung seiner Handschrift wie auch explizite Jahreszahlen in SCHE ermöglichen eine Datierung dieser Schritte und

81 Freundliche Auskunft von Gerhard Hartl, Deutsches Museum München, in einem Schreiben vom 3. März 1993, dessen Untersuchungen auch die Angaben entnommen sind; vgl. auch Oppolzer, *Canon der Finsternisse*, 256–7 (Nr. 6355).

82 Bemerkenswerterweise war der Thomastag in Nürnberg ein wichtiger Festtag und wurde oft zur Datierung etwa in Urkunden verwendet; siehe Hölcke, „Der Thomastag", sowie Lagemann, *Festkalender*, 220. – Eine denkbare Translatio des Festes fiele auf den 3. Juli und ist in nur wenigen Bambergern Kalendern belegt (Lagemann, *Festkalender*, 36).

seiner Einträge: Beginn, Hauptteil und vorläufiger Abschluß von SCHE ist sicher auf die Jahre 1459/60 bis 1463 zu datieren. Hinzu kommt 1467 ein geschlossener Nachtragskomplex und vereinzelte Einträge, die vor allem auch von anderen Händen stammen und nicht näher datiert werden können, aber zumindest teilweise mit seinem Wissen eingetragen wurden. Eine spätere Weiterführung oder Ergänzung des Bestandes durch Hartmann Schedel durch Texte oder durch Korrekturen ist nicht zu erkennen.

Spätestens der Schritt vom Manuskript zum Buch dürfte mit dem endgültigen Ausscheiden aus einem Benutzungskontext zusammenfallen. Seit einem unbestimmten Zeitpunkt vor 1490 gehörte SCHE als entsprechend gebundener Band Hartmann Schedels umfangreicher Bibliothek an und befand sich bis 1552 in seinem bzw. seiner Erben Besitz. Nach kurzer Zwischenstation in Augsburg gelangte SCHE 1571 nach München in die Vorgängerinstitution der heutigen Staatsbibliothek, wo sie als deutsche Texthandschrift klassifiziert und im 19. Jahrhundert entdeckt wurde.

Diese Beobachtungen enthalten zwei Aspekte, die für Fragen nach einer Funktion wie einer biographischen Situierung von SCHE wichtig sind. So steht Hartmann Schedel als hauptsächlicher Schreiber und alleiniger Besitzer fest, womit vor allem seine Person in den Blick zu nehmen ist. Zugleich ist sein Interesse und seine Beschäftigung mit der Musikhandschrift genau auf den Zeitraum Ende der 1450er bis Ende der 1460er Jahre zu datieren; später war dieser „Liber musicalis" für ihn nicht mehr als ein Band unter vielen anderen in seiner Bibliothek.

III. Studien zur Biographie und zur Bibliothek

A. Biographische Annäherungen an Hartmann Schedel für die Jahre bis ca. 1470

Die Forschung zu Hartmann Schedel ist bis heute fast ausschließlich an dem 1493 erschienenen *Liber chronicarum* und Schedels umfangreicher, zu einem großen Teil erhaltener Bibliothek orientiert.[1] Diese Schwerpunkte dominieren die Fragen an seine Biographie und die Auseinandersetzung mit den dazu erhaltenen Materialien. Die Beschäftigung mit SCHE jedoch bringt neue und anders gerichtete Fragen an die bislang nur partiell ausgewerteten Quellen. Sie führt zu einer Differenzierung, ja in manchem zu einer Revision des bisherigen Bildes vom Humanisten und „schlichten Bürgerssohne aus Nürnberg",[2] in das sich SCHE nur schlecht einfügt.

Die Beobachtungen des vorangehenden Kapitels zeigen, daß sich Hartmann Schedel offensichtlich nur als junger Mensch und nur für eine begrenzte Zeit mit seiner Musikhandschrift beschäftigte. Das geschah fast dreißig Jahre vor der Arbeit an seinem *Liber chronicarum*, bei dessen Erscheinen SCHE für ihn offensichtlich nurmehr ein Band unter vielen anderen seiner Bibliothek war. So geht es in diesem Kapitel vor allem um die ersten fünfundzwanzig Lebensjahre Schedels, in die auch die Entstehung von SCHE fällt. Dabei bietet sich die seltene Chance, den Kontext für die Entstehung einer privat angelegten, nicht repräsentativen Musikhandschrift aus dem Werdegang seines Schreibers und Besitzers zu verfolgen und vor dem weiteren kulturellen Hintergrund einer vergleichsweise gut dokumentierbaren Biographie zu hinterfragen.

Grundlegend für Hartmann Schedels Biographie sind Materialien und Urkundenabschriften in seinem *Liber genealogie et rerum familiarum*, besonders seine dort notierte Vita (siehe Übertragung in Anhang 3), der sich in einer Abschrift des 16. Jahrhunderts aus Familienbesitz erhalten hat (BERLIN 447).[3] Neben weiteren verstreuten Angaben in seinen Bibliotheksbänden sind auch seine Hauskalender aufschlußreich („liber annalis" CLM 533 und CLM 624), die

1 Dies verdeutlicht bereits eine Auflistung der einschlägigen Titel: Wattenbach, „Hartmann Schedel" (1871); Haitz, *Schedel's Weltchronik* (1899); Spengler, *Schedel's Weltchronik* (1905); Stauber, *Bibliothek* (1908); Rücker, *schedelsche weltchronik* (1973); Hernad, *Graphiksammlung* (1990); Füssel, *500 Jahre* (1994); eine Ausnahme bildet die medizinhistorische Dissertation von Fischer, *Schedel in Nördlingen* (1996).

2 Stauber, *Bibliothek*, 101.

3 Eine weitere Familienchronik findet sich in COBURG 11, ist aber in vielen Nachrichten unzuverlässig.

aber erst ab 1467 erhalten sind. Darüber hinaus nennen vor allem die zahlreichen Explicits seiner Abschriften Zeitpunkt und Ort seines Schreibens und ermöglichen eine Rekonstruktion seiner Aufenthaltsorte. Ein tabellarischer Lebenslauf – gleichfalls in Anhang 3 – ermöglicht rasche Orientierung.[4]

***

Herkunft und Bildungsgang bis zum Leipziger Studienabschluß 1460

Hartmann Schedel wurde 1440 in eine wohlhabende Nürnberger Familie von international tätigen Großhändlern geboren. Der Vater, Hartmann Schedel senior (1384–1451), hatte sein Vermögen mit den seinerzeit lukrativen, weil lange Zeit (1420–1436) mit einem päpstlichen Handelsverbot belegten Geschäften mit dem hussitischen Böhmen sowie mit Venedig und Oberitalien gemacht.[5] Offensichtlich besonders große Gewinne erzielte die Lieferung kostbarer Südweine an das Konstanzer Konzil („Et tempore Concilij Constantiensis [1414–1418], vina pretiosa ad Constantiam Venetijs misit, et plurimum lucrum inde percepit").[6] Die aus diesem Handel resultierenden guten böhmischen und italienischen Sprachkenntnisse seines Vaters wie auch der Einfluß auf den Lebensstil hebt Hartmann Schedel ausdrücklich hervor („linguam Bohemican didicit" und „Italiam petijt italicam ac mores eorum laudabiles discens").[7] So bemerkenswert diese international weitgespannten Kontakte auf den ersten Blick sind, sie können als typisch für den breiten Horizont Nürnberger Großkaufleute gelten und sie prägten deren kulturelle Erfahrungen.

Auch die Mutter Anna Grabner stammte aus einer reichen Nürnberger Familie. Aus dieser zweiten Ehe[8] des Vaters gingen insgesamt vier Kinder hervor: eine ältere Schwester Hartmanns mit Namen Anna und zwei jüngere

4 Basierend neben den genannten Materialien vor allem auf Wattenbach, „Hartmann Schedel"; Joachimsohn, *Briefwechsel*; Stauber, *Bibliothek*; Hernad, *Graphiksammlung*; Fischer, *Schedel in Nördlingen*.

5 Berlin 447, fol. 12v. – Zu diesem typisch Nürnberger Handel vgl. Schenk, *Nürnberg und Prag*; Lütge, „Der Handel Nürnbergs"; Schulte, *Geschichte des mittelalterlichen Handels*; Braunstein, „Nürnberg und Italien".

6 Berlin 447, fol. 12v. – Die Weinpreise während der Konzilszeit und damit Schedels Gewinnspannen lassen sich über die zeitgenössische Konzils-Chronik Ulrich von Richenthals ermitteln, siehe Buck, *Chronik*, 39–40.

7 Berlin 447, fol. 12v; in Coburg 11, fol. 25, heißt es: „ist in seiner Jugent lang in Behaim vnnd welschen lannden seinem handel nachgezogen vnd beede sprachen volkomenlich reden kunden".

8 Ehebriefe für erste Ehe mit Margaretha Memmingerin in Berlin 447, fol. 319v–320v, für die zweite Ehe mit Anna Grabnerin auf fol. 320v–321.

Brüder, Johannes (1441/2–1505) und Georg (vor 1445–1505). Die Schwester verstarb schon jung, der jüngste Bruder Georg war nach Ausbildungsjahren in Frankreich als Händler in Lyon und Savoyen tätig, bevor er sich als wohlhabender Privatier in seiner Heimatstadt zur Ruhe setzte. Besonders erwähnenswert fand Hartmann Schedel, daß Georg die französische Sprache perfekt beherrschte („[...] post*que* rudimenta literarum hausit in Franciam proficiscens idioma eorum perfecte didicit et Lugdunum et caetera loca, ubi emporia fiunt, mercantias exercens [...]").[9] Johannes beschritt einen zunächst ähnlichen Lebensweg wie Hartmann: Er studierte in Leipzig und Italien (Bologna), allerdings ohne einen Abschluß zu erlangen. Eine zeitgenössisch als „melancholia" bezeichnete Geisteskrankheit zwang ihn schließlich 1469 zum Klostereintritt.[10]

Nach dem frühen Tode der Mutter 1445 verheiratete sich der Vater ein weiteres Mal und zwar mit Anna Offenhauser;[11] nur wenige Jahre darauf starb er selbst (3. März 1451).[12] Die Vormund- und Pflegschaft übernahm Hartmanns lediger Onkel Markus († 1478), gleichfalls ein wohlhabender Großkaufmann („mercantias ac negociationes in Venetijs ac Almania ubi Emporia fiunt faciens"): „Post obitum fratris, patris mei, tant*que* tutor ac protector filiorum ac omnium bonorum ordinatus per eum fuit, et loco filij ad haereditatem in testamento ascriptus."[13] Sowohl die erst 1497 verstorbene Stiefmutter als auch die Vormundschaft seines Onkels modifizieren das in der Literatur immer wieder gezeichnete Bild des allein auf sich gestellten Waisenkindes Hartmann Schedel, der nur durch seinen älteren Vetter Hermann Schedel (1410–1485) in geistigen Belangen unterstützt und gefördert wurde.[14]

Die günstige gesellschaftliche wie oekonomische Lage seiner Familie konnte Hartmann Schedel im Verlaufe seines Lebens deutlich verbessern. Nicht nur durch Erbschaften – wie etwa die seines Onkels und Vormunds, die ihm schließlich auch die Aufgabe einer festen Anstellung als Arzt ermöglichte –[15], sondern auch durch einträgliche Heiraten in Familien der Oberschicht: 1475

9 Berlin 447, fol. 13v.

10 Berlin 447, fol. 13v; in dem nachreformatorisch geprägten Lebenslauf in Coburg 11, fol. 27, heißt es abwertend über den Mönch: „Er ist von natur ein schwacher mensch gewesen vnnd ein hoger [= Höcker] gehabt [...]". – Zu Johannes Schedel siehe auch Wattenbach, „Hartmann Schedel", 352; Stauber, *Bibliothek*, 9–11; Bock, „Predigerkloster", 175–6.

11 Ehebrief in Berlin 447, fol. 321v–322v.

12 Clm 466, fol. 297; in Berlin 447, fol. 12v, hingegen die Jahresangabe 1450.

13 Berlin 447, fol. 11v; in Coburg 11, fol. 20, heißt es: „hat seines brueder Kinden vil guets gethan derselben zween zu Schuel zur lernung gehalten [...]".

14 Dies geht vermutlich auf die suggestive Darstellung Staubers, *Bibliothek*, 2, zurück.

15 Markus Schedel starb 1478, wenig darauf quittiert Hartmann Schedel seine Stadtarztstelle in Amberg (1481) und kehrt nach Nürnberg zurück, ohne dort eine offizielle ärztliche Funktion übernehmen zu müssen; vgl. Laschinger, „Stadtarzt in Amberg", 144.

ging er eine Ehe mit Anna Heugel ein,[16] nach deren Tode 1485 verheiratete er sich 1487 mit Magdalena Haller.[17]

Es könnte vermutet werden, daß zwei Einträge in SCHE auf diese zweite Ehefrau hinweisen: Der Texteintrag „Man singt vnd sagt von frauen vil" enthält das Akrostichon „Magdalen" (SCHE 143, fol. 159v–160), über dem Eintrag „Die ich in meynem synne trag" stehen die (Widmungs-) Initialen „.M.H" (SCHE 138, fol. 153v). Beide Einträge stammen aber aus einer Zeit lange vor der Bekanntschaft mit seiner zweiten Frau, nach Ausweis des Schriftcharakters noch aus den 1460er Jahren.

Hartmann Schedels schließlich erreichter Wohlstand dokumentiert sich in seinen vielfältigen Haus- und Landbesitzungen[18] sowie nicht zuletzt auch im Auf- und Ausbau seiner immensen Bibliothek als einer besonders kostspieligen Form der Kapitalanlage. Darüber hinaus spiegeln Berufungen als Genannter des Nürnberger Rates 1482[19] – beschrieben als Versammlung jener Bürger, „qui honeste vivunt, qui victum manibus non quaeritant praeter pauculos egregios artifices" –[20] und als Gassenhauptmann 1497 seine hohe gesellschaftliche Position.[21] Damit gehörte Hartmann Schedel zur oberen sozialen und politischen Schicht der Ehrbaren in Nürnberg, nur wenig unterhalb des regierenden Patriziats. Da das Nürnberger Patriziat am Ende des 15. Jahrhunderts bereits abgeschlossen war, blieb ihm der Schritt in diese Schicht verwehrt.[22]

Hartmann Schedels hier skizzierte gesellschaftliche Position bestätigt übrigens die generellen Überlegungen Wolfgang Zorns, nach denen Schedel zur obersten von drei sozial unterscheidbaren Gruppen der Humanisten zu zählen wäre. Nur diese waren aufgrund ihres Wohlstands in der Lage, die

16 Ehevertrag BERLIN 447, fol. 323v–325. – Ihre Mutter war die Tochter des geflüchteten Bankrotteurs Hans Ortlieb, zu dessen Konkursgläubigern auch Schedels Vater gehörte; vgl. Stromer, *Die Nürnberger Handelsgesellschaft*, passim.

17 Ehevertrag in BERLIN 447, fol. 35 und fol. 325v–326.

18 Vgl. die Auflistung der Schedelschen „Literae Victalicij" in BERLIN 447, fol. 109–248, fol. 331–351v und fol. 368–377v, sowie die Materialien in BAMBERG J.H.MSC.IUR.4 + 5; siehe auch Stauber, *Bibliothek*, 5–6.

19 Urkundlich belegt erstmals 1488; vgl. Roth, *Verzeichnis aller Genannten*; Schall, *Die Genannten*; Stauber, *Bibliothek*, 44. – Mehrere Belege seiner „Amtshandlungen" wie Beglaubigungen und Testamentsvollstreckungen sind in NÜRNBERG AMB. 173 enthalten; vgl. auch Habrich & Hilger, „Zur Person", 132.

20 So Conrad Celtis 1516 in einem Epistel an Johann Staupitz (zitiert nach Schall, *Die Genannten*, 14).

21 Vgl. Fleischmann, *Das Reichssteuerregister*; seine Ernennung war bereits 1489 beantragt (Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlaß 237, fol. 16v). – Gümbel, *Sebastian Schedel*, 19, nennt Hartmann Schedel ohne Angabe seiner Quelle auch als Schöffen am Bauerngericht.

22 Nur sein Enkel Melchior Schedel wurde 1546 von Karl V. zum Ritter geschlagen; vgl. dessen Autobiographe in COBURG 11 (Skowronek, *Familienchronik*, konnte nicht eingesehen werden).

Beschäftigung mit materiell unnützer Gelehrsamkeit und der damit verbundenen Erhöhung des Prestiges ungeschmälert zu genießen.[23]

Über die Zeit des Erwerbs seiner Elementarbildung vor dem Studium in Leipzig wie auch über die Zeit möglicher erster musikalischer Schulung und Erfahrung sind direkte Nachrichten spärlich. Hartmann Schedel selbst beschränkt sich in seiner Vita auf eine knappe Notiz:

> Tempore idoneo scholis traditus Nurembergae, ibi rudibus digestis cum tutore patruo Marco parentibus orbatus, in patrijs laribus persistens.[24]

Indes läßt sich gerade für Nürnberg in jener Zeit aufgrund vergleichbarer Biographien erschließen, was hier – im Rückblick und vermutlich auch in der Distanzierung eines humanistisch gebildeten Akademikers – mit den Stichworten der Schule („scholis traditus") und der kunstlosen Schriften („rudibus digestis") angesprochen ist. Zwei Beispiele verdeutlichen die dabei unterschiedlichen Möglichkeiten.

Der nur sechs Jahre jüngere Sebald Schreyer (1446–1520), der gleichen sozialen Schicht enstammend, wurde von seinem Vater mit zwölf Jahren „gelassen gen Amberg Zu einem briester vnd meister der siben freyen kunst genant [m]ageister Jorg Vrspringer [...] Wan derselb Her Jorg diezeit vil Erber lewt kind von Nuremberg vnd auch von Regenspurg bey im hett".[25] Zwei Jahre später ging er an die Universität in Leipzig, die er 1462 bereits nach dem Baccalaureat wieder verließ. Auch bei dem um eine Generation jüngeren Patriziersohn Christoph Fürer (1479–1537) ist von der Schulung durch private Lehrer die Rede, zunächst aber von einer städtischen Lateinschule: „Erstlich bin ich zu Nurmberg im spital in die lateinische schul gegangen, darnach bald herausgenumen und zu einem teutschen [Lehrer], genannt der guldenschreiber, gelassen worden, von dannen in die rechenschuel zu einem, genannt Kolberger, gelassen worden."[26] Anschließend wurde Fürer – nicht zuletzt wegen der 1492 in Nürnberg erneut grassierenden Pest – mit dreizehn Jahren zur weiteren Ausbildung nach Italien geschickt.

Weitere Beispiele geben Albrecht Dürer (1471–1528), der Sohn eines Goldschmids:

23 Zorn, „Soziale Stellung".

24 Berlin 447, fol. 102b (ursprünglich fol. 14); in Coburg 11, fol. 29 heißt es nur lapidar „von seinem vettern marxen oder marquardten schedel zu der schul gehalten". – Etwa gleichviel Raum nimmt die in Berlin 447 direkt vorangehende Erwähnung seiner Amme ein: „per nutricem de Adorff ortam, de terra uicina Bohemiae, nomine Margaretham, mulierem deuotam ac domesticam ablactus".

25 Nürnberg 301, fol. 32; vgl. auch Caesar, „Sebald Schreyer", 14.

26 Zitiert nach Kamann, „Christoph Fürer der Ältere", 282; vgl. auch Lochner, „Leben Christoff Fürers".

> Darumb ließ mich mein vater in die schull gehen, und da ich schreiben und lessen gelernet, namb er mich wider auß der schull und lernet mich das goltschmid handtwerckh.[27]

Ausführlicher sind die Angaben eines Tuchhändlersohnes, Hieronymus Köler d.Ä. (1507–1573), zu „Wann, wie und wo ich in die schuel zu lernen gegangen bin".[28] Sie fallen aber bereits in das 16. Jahrhundert:

> Meine lieben eltern seligen haben mich anfangs zur lateinischen schuelen alhie gen Sanct Lorentzen gehalten, als ich acht jar war [...]. Item als man zalt anno Christi zwentzig bin ich zur teuschen schuelen, lesen und cantzleichs schreiben zu lernen, zu dem erbarn und künstreichen herren Johann Newdorfer gegangen [...]. Item als man zalt anno Christi drey und zwentzig bin ich, mit der ziffer rechnen zu lernen, zu Johann Glücken alhie in der hundsgassen gegangen [...].

Auch er wurde anschließend nach Italien geschickt, um die italienische Sprache und Handelsgebräuche zu erlernen.

Mit beiden Möglichkeiten der Elementarausbildung – dem Besuch einer städtischen Lateinschule wie der Schulung durch private Schreib- und Rechenmeister – ist zu rechnen, wenn Hartmann Schedel notiert, er sei „tempore idoneo scholis traditus" worden.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts existierten in Nürnberg vier Lateinschulen, die den großen städtischen Pfarrkirchen angeschlossen und der Aufsicht des Rates unterstellt waren.[29] Üblich war der Besuch im Alter ab etwa sechs Jahren.[30] Unterrichtet wurde Lesen, Schreiben, Rechnen und elementares Latein, deren dem Unterricht zugrundeliegende Bücher und Texte vielleicht Hartmann Schedel abwertend als „kunstlose Schriften" bezeichnete.[31] In diese Schulen gingen sowohl Kinder wohlhabenderer Bürger als auch „arme Schüler", die Stipendien erhielten oder ihren Unterricht durch kirchliches Choralsingen

27 Zitiert nach Rupprich, *Dürer*, 30, Z. 191–4.

28 Zitiert nach Amburger, „Die Familiengeschichte", 173.

29 Siehe Endres, „Schulwesen", 175; Heerwagen, *Nürnberger Gelehrtenschulen*; Leder, „Nürnberger Schulwesen"; Schultheiss, *Geschichte der Schulen*.

30 Endres, „Schreib- und Rechenmeister", 150.

31 Einige Beispiele gedruckter, also späterer Schriften sind: Fibel des Schulmeisters der Nürnberger „Poetenschule" Heinrich Grieninger, Nürnberg 2/[ca. 1500] (vgl. Bauch, „Poetenschule", 17, und generell Puff, *Grammatikunterricht*); Rechenbuch des Nürnberger Rechenmeisters Ulrich Wagner von 1482 (vgl. Brunner, „Rechenbuch", und Schröder, *Bamberger Rechenbuch*); Donatus *Ars minor*, Nürnberg: Hieronymus Hölzel [ca. 1500] (*GW* 8945). – Schreiben wurde in heute sogenannter Gotischer Schrift, auch für lateinische Wörter, unterrichtet; der Schulmeister der „Poetenschule" mußte 1497 Conrad Celtis um die Übersendung eines Musteralphabets für lateinische Schriftformen bitten. Ein solches Musteralphabet („Ars alphabetica sive de dimensionibus litterarum latinarum et graecarum") hat sich interessanterweise in Schedels Besitz erhalten (Clm 451), was möglicherweise als weiterer Beleg für sein Interesse am Nürnberger Bildungswesen gewertet werden kann (siehe unten); vgl. auch Bauch, „Poetenschule", 16–7 (mit falscher Angabe der Signatur), und Hernad, *Graphiksammlung*, 304–5.

und weitere Chordienste (besonders für Vigil und Seelenämter) abgolten.[32] Zur Vorbereitung auf diese außerschulischen Aufgaben, die mehrere Stunden des Schultages belegen konnten und die zugleich das eigentliche Einkommen der Lehrer bildeten, wurde dort auch elementare Musik- und Gesangslehre unterrichtet.[33]

Es ist aber wenig wahrscheinlich, daß Kinder aus der Oberschicht wie Hartmann Schedel an diesen Chordiensten und damit der Gesangsschulung teilnahmen. Gerade der Wegfall der Chordienste, die einen beträchtlichen Teil der Unterrichtszeit raubten, war später ein gewichtiges Argument für die Gründung einer humanistisch ausgerichteten und von der Geistlichkeit unabhängigen „Poetenschule" im Ende des Jahrhunderts, für die sich auch Hartmann Schedel einsetzte.[34] Schedels Unterricht durch einen privaten Lehrer hat angesichts seiner sozialen Herkunft eine höhere Wahrscheinlichkeit für sich.

Parallel zu den Lateinschulen wirkten in Nürnberg seit Ende des 14. Jahrhunderts in großer Zahl private Schreib- und Rechenmeister.[35] Einen Hinweis auf ihre bevorzugte Kundschaft gibt einmal die explizite Berufsbezeichnung „rechenmeister und lateinischer lehrmeister reicher leuth kinder".[36] Der von ihnen erteilte Unterricht erlaubte – abhängig von der Kompetenz und Spezialisierung der Lehrer – individuelle Schwerpunkte, der Lehrinhalt wird sich im Elementarunterricht aber kaum von dem der Lateinschulen unterschieden haben. Von Bedeutung könnte in unserem Zusammenhang sein, daß gerade ein Schreiblehrer ein Jahrhundert später die früheste (erhaltene) Anleitung zu Rastrierung und Notation veröffentlichte.[37] Demnach konnte zumindest im 16. Jahrhundert Notenschreiben zu den dort vermittelten Kenntnissen gehören.

Allerdings kann aus der unbeholfenen Ausführung der Noten besonders der ersten Einträge in SCHE auch der Eindruck gewonnen werden, daß Hartmann Schedel sich das Notenschreiben zwar vielleicht nicht erst bei der Anlage von SCHE aneignete, so aber doch vor allem dabei Übung bekam.

32 Schlemmer, *Gottesdienst und Frömmigkeit*, 239–45. – Arme Schüler erhielten auch die städtische Erlaubnis zum Betteln, meist in Verbindung mit dem „Umsingen", siehe Endres, „Schulwesen", 183.

33 Niemöller, *Lateinschulen*, 327–41; Köhn, „Schuldbildung". – Auf diese Teile des Unterrichts weist die Schultafel mit Musiknotation hin, wie sie in den zeitgenössischen Schulbüchern beigegebenen Abbildungen von Schulszenen öfters zu finden ist, z.B. in der genannten *Ars minor* des Donatus' oder dem *Latinum ideoma* von Paulus Niavus, Nürnberg: Peter Wagner 1493 (*Hain* 11710).

34 Vgl. Bauch, „Poetenschule", 52.

35 Endres, „Schreib- und Rechenmeister", 145; Jaeger, *Schreib- und Rechenmeister*.

36 Im Großtotengeläutbuch von St. Lorenz am 25. Mai 1546 („herr Conradt Glaser"), zitiert nach Bauch, „Poetenschule", 42 Fn. 3.

37 Holtzmüller, *Liber Pervtilis*, 1553; vgl. Wolf & Wolf, „Rastrology", 240. – Auch das Titelblatt einer 1613 in Nürnberg veröffentlichten Schreibanleitung (Christoph Fabian Brechtel, *Schöne zierliche Schrifften* ..., Nürnberg: Heinrich Ulrich 1613) zeigt u.a. eine „notenschreibende Kunst"; abgebildet bei Doede, *Schreibmeisterbücher*, Abb. 41.

Für einen speziellen Musikunterricht, d.h. vermutlich in der Regel Instrumentalunterricht, standen neben den Organisten der Hauptkirchen vor allem städtisch approbierte Musiker zur Verfügung, zu denen seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts auch Lautenisten gehörten.[38] Belege für die Unterrichtstätigkeit dieser Musikergruppe liegen zwar in Nürnberg erst aus dem 16. Jahrhundert vor,[39] verschiedene Indizien sprechen aber für das Bestehen dieser Praxis bereits im 15. Jahrhundert.

So findet sich auf dem hinteren Spiegelblatt von Loch ein bislang unterschiedlich interpretierter Name „Hanns Ott", der meist mit dem späteren Nürnberger Musikverleger gleichgesetzt wurde.[40] Wie bereits mehrfach erwogen wurde, läßt er sich aber viel naheliegender mit jenem Hans Ott identifizieren, der 1434 in Nürnberg als städtischer Lautenschlager angestellt wurde, auch als Lautenmacher dokumentiert[41] und hier bis 1484 nachzuweisen ist.[42] Die Inschrift seines Namens in Loch legt nahe, daß er zeitweiliger Besitzer der bereits zusammengebundenen Lieder- und Orgelbuchteile war, zumindest Zugang zu dem Manuskript hatte. Zu seinen Pflichten als städtischer Musiker könnte auch der Instrumentalunterricht für interessierte Bürger gehört haben, wie dies explizit 1515 in der Nürnberger Anstellungsverlängerung des Lautenisten Adolf Blindhamer benannt wird: „damit er desto mer vleiß thue die Jungen auf der lauten und anndern Instrumenten zu lernen".[43]

Eine anderes Beispiel gibt der 1470 geborene Willibald Pirckheimer, der durch seinen umfassend gebildeten und höfisch geprägten Vater unterrichtet wurde: „praecipue uero musica et musicalibus instrumentis tractandis edoctus fuit".[44]

Praktiken des frühen 16. Jahrhunderts können wegen des sich gewandelten Verhältnisses der Oberschicht zum Spiel von Musikinstrumenten nur mit

38 Vgl. etwa Polk, *Instrumental Music*, bes. 14–5 und 108–31.

39 Z.B. unterrichtet in den 1550er Jahren der Organist von St. Lorenz, Paulus Lautensack, den Patriziersohn Christoph Kress (Kress, „Briefe", 100); ab 1567 wird Paulus II Behaim durch denselben im Klavichordspiel unterrichtet (Kamann, „Haushaltungs- und Rechnungsbücher", 129); 1575 erhält Christoph Behaim Lautenunterricht durch einen gewissen Grienewald (Kamann, „Haushaltungs- und Rechnungsbücher", 137).

40 Vgl. die Diskussion bei Salmen & Petzsch, *Lochamer-Liederbuch*, xxix–xxxi.

41 Eine signierte Quinterne von ihm hat sich auf der Wartburg erhalten (Stiftungs-Nr. 2968); vgl. Hellwig, „Lute-Making", 25–6.

42 Nürnberg Rep. 54, Nr. 180, fol. 122: „Item ded. v ß Heller Hanns Otten Lautenschlager als man In bestellet den Burgern zudienen." (und ähnlich als Konzept auch in Nürnberg Rep. 52b, Nr. 269, p. 58/fol. 44); Nürnberg Rep. 60a, Ratsverlaß 1484 XI, fol. 4v. – Nicht auszuschließen ist, daß es sich hier um zwei unterschiedliche Personen, etwa Vater und Sohn, handelt.

43 Nürnberg Rep. 60a, Ratsverlaß 1515 V, fol. 26v vom 28. August, auch im Nürnberg Rep. 60b, Ratsbuch 10, fol. 255v; zitiert nach Wagner, „Wilhelm Breitengasser", 169.

44 So in seiner Vita in Arundel 175, fol. 21, abgedruckt bei Rück, *Schweizerkrieg*, 140; vgl. auch Holzberg, *Pirckheimer*, 33. – Von Pirckheimer gibt es denn auch mehrere Belege eines eigenen Instrumentalspiels, siehe Meyer, „Musique et danse".

Vorsicht in das 15. Jahrhundert rückprojiziert werden.[45] Eine Notiz aus dem direkten Umfeld Hartmann Schedels belegt aber, daß die in Quellen wie Loch und Bux aufgezeichnete Musik tatsächlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg unterrichtet wurde. Ohne seinen Lehrer namentlich zu nennen, vermerkt Hartmanns Bruder Johannes im Herbst 1463:

> Item der alt holczel ist verstorben
> acht tag an sant
> kathrein tag
> oder acht tag noch sant merten
> tag 1463
> Vnn an dem selbigen tag
> lernt ich auff der harpffen
> zum aller ersten mein traut
> geselle.[46]

Polyphone Fassungen dieses Liedes des Mönchs von Salzburg, wie sie ähnlich Johannes wohl erlernte, finden sich sowohl im Orgelbuchteil von Loch als auch in Bux.[47]

Dieses musikalische Interesse seines Bruders hebt Hartmann Schedel 1505 in einer kurzen Notiz zu dem während einer Pest Gestorbenen ausdrücklich hervor: „In cithara ludens ac libros in monasterio scribens [...]".[48] Für ihn selbst fehlt allerdings ein vergleichbarer Hinweis auf eigenes Instrumentalspiel, ebenso wie – über die Existenz von Sche hinaus – ein Beleg für eine spezifische, musikalische Ausbildung. Insofern wäre es verständlich, daß ihm die musikalischen Fähigkeiten seines Bruders besonders bemerkenswert erschienen, analog zu den oben erwähnten Kenntnissen moderner Sprachen in seiner Familie, die ihm selbst abgingen.

45 Vgl. Žak, *„Ehr und Zier"*, 129 und 292–7. – Ihr Befund eines in der Oberschicht erst allmählich schicklichen Instrumentalspiels kann durch Beobachtungen von Pirrotta, „Music and Cultural Tendencies", und Brown, „Songs After Supper", bestätigt werden. Auf die sozial relevante Differenzierung in „Spielen lassen", „für andere Spielen" und „für sich selber spielen", die sich im Verlaufe des 15. Jahrhunderts herausbildete, weist auch Strohm, „Die private Kunst", 53–6, hin; Pietzsch, *Musik an den deutschen Universitäten*, 112, nennt einen expliziten Beleg für 1537: dem Kölner Studenten Hermann von Weinsberg wurde von seinem Vater das Erlernen eines Instrumentes mit dem Argument untersagt, „ich sult daruff uis sin, das mir ein ander spilte und das ich nit andern spilte".

46 Eigenhändiger Vermerk (vom 18. oder 19. November) in Cgm 409, fol. 1; zitiert auch bei Wattenbach, „Hartmann Schedel", 352.

47 Loch (Ob) Nr. 40 (pp. 38–39) und Bux Nr. 21 (fol. 9v).

48 Cgm 484, fol. 267; zitiert auch bei Wattenbach, „Hartmann Schedel", 352. – Dies ist übrigens ein Beleg dafür, daß in Nürnberg des späten 15. Jahrhunderts Harfe mit cithara übersetzt wurde, was zugleich ein Hinweis auf die Bedeutung des Zusatzes „In Cytaris vel etiam In Organis" in Bux Nr. 17, fol. 7 sein kann (vgl. auch Gombosi, „cithara", und Fallows, „15th-century tablatures", 29–32).

Es könnte naheliegen, einen Zusammenhang zwischen dem Instrumentalspiel seines Bruders und Hartmann Schedels Musikhandschrift zu sehen. Der Beginn von Johanns Harfenspiel fällt aber mit dem vorläufigen Abschluß von SCHE zusammen, Hinweise auf einen späteren Gebrauch – etwa durch Johannes Schedel – fehlen.

Besser dokumentiert ist Hartmann Schedels weiterer Bildungsweg, der direkt in die Zeit der Anlage von SCHE führt: „Cupiens deinde sequi uestigia majorum, sponte Anno Domini M.CCCC.LVI, ad gymnasium ac Collegium Lipsense in prouincia Misniae, profectus, in quo adepto in breui Baccalariatu ac Magisterio, ut moris est in artibus liberalibus."[49]

Er begann sein Studium in Leipzig im April 1456,[50] wurde im Sommer 1457 Baccalarius[51] und schloß es im Frühjahr 1460 mit dem Magister artium ab.[52] Dieser zweite Studienabschluß wurde direkt nach einer unmittelbar vorangehenden Lizentiatsprüfung vergeben und war mit beträchtlichen Ausgaben für Gebühren und dem Ausrichten von Feiern verbunden, weswegen ihn sich nur wenige finanzkräftige Studenten leisten konnten.[53] Zugleich war daran die Verpflichtung geknüpft, weitere zwei Jahre an der Leipziger Universität zu disputieren.[54] Für Hartmann Schedel fehlen Dokumente, die die Erfüllung dieser für eine weitere Universitätslaufbahn zwingenden Auflage belegen.[55] Gesichert ist nur, daß er sich in diesen Jahren immer wieder in Leipzig aufhielt[56] und nach

49 BERLIN 447, fol. 102b (ursprünglich fol. 14); vgl. auch Schedels Zusammenstellung seiner Studien in CLM 245, fol. 306, wiedergegeben bei Wattenbach, „Hartmann Schedel", 358–61.

50 Erler, *Matrikel*, I, 199: in der bayerischen Nation unter Rektorat Petrus Seehausen von Leipzig im Wintersemester 1455.

51 Erler, *Matrikel*, II, 169: in der philosophischen Fakultät unter Dekan Theoderich Stephani von Kolberg im Sommersemester 1457 am 17. September 1457, geprüft durch die Magister Hinricus de Beyrut (Bav.Nat.), Hinricus de Stendal (Sax.), Dionisius Fleck (Misn.) und Iacobus Mewrer (Pol.).

52 Erler, *Matrikel*, II, 176: in der philosophischen Fakultät unter Dekan Marcus Sculteti von Groß-Glogau im Wintersemester 1459 am 12. Januar 1460, geprüft durch Marcus Sculteti, Iohannes Kurlebeck de Sundis (Sax.), Thomas Carnificis de Iauer (Pol.), Dyonisius Fleck de Borniß (Misn.) und Leonhardus Fabri de Vilßek (Bav.).

53 Beispielsweise erreichten an der Universität in Kraków zwischen 1433 und 1510 nur knapp 24 % der Immatrikulierten das Baccalaureat, kaum 5 % aber den Magisterabschluß (nach Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck*, 30).

54 Siehe Erler, *Matrikel*, II, lviii–lx, und Zarncke, *Statutenbücher*, 308 und 336.

55 Ein versteckter Hinweis darauf könnte die Datierung 11. Juli 1463 der Abschrift seiner Magisterurkunde „Literae Doctoris Hartmanni Schedels de suo Magisterio in artibus liberalibus per GYMNASIVM LIPSENSE" (BERLIN 447, fol. 251r+v), also mehr als drei Jahre nach dem Studienabschluß im Frühjahr 1460, sein, die vielleicht erst nach Erfüllen dieser Auflage ausgestellt wurde; es könnte sich aber auch nur um einen Abschreibefehler in der in dieser Hinsicht unzuverlässigen Quelle handeln.

56 Vgl. auch den Brief Heinrich Sterckers vom 2. Dezember 1461, der Hartmann Schedel als Mitglied einer Leipziger Tischgenossenschaft nennt (CLM 466, fol. 227, erwähnt bei Wattenbach,

eigenen Angaben die innerhalb der Universitätshierarchie nächsthöheren juristischen Vorlesungen besuchte:

> Complevique biennium eodem anno post festum S. Jacobi usque ad annum lxiii fideliter visitando interdum leccionem Juris canonici Dansque cum hoc operam poesi.[57]

Zur Frage eines Leipziger Kontextes für SCHE

Wie die Datierung der Einträge anhand der Veränderungen seiner Handschrift ergeben hat, fällt die Anlage von SCHE in die Zeit seines regulären Studienabschlusses und ungerichteter Folgestudien in Leipzig. Allerdings weisen ihn die Explicits seiner Abschriften in diesen Jahren aber auch an anderen Orten, vor allem in Nürnberg nach.[58] Deshalb ist ebenso die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß SCHE während seiner zeitweisen Aufenthalte in der Heimatstadt entstanden sein könnte.

Aus der Tatsache, daß Hartmann Schedels Leipziger Universitätsbesuch und die Anlage von SCHE zeitlich ungefähr zusammenfallen, wurde in der Literatur mehrfach ein inhaltlicher Bezug gefolgert.[59] Darüber hinaus wurde vermutet, daß die größere Anzahl von Konkordanzen zwischen SCHE und GLOGAU auf einen gemeinsamen Kontext der Leipziger Universität zurückgingen.[60] Dabei wurde bislang nicht näher untersucht, wie sich ein solcher Zusammenhang zwischen Musikhandschrift und Studium im Detail darstellen könnte. Dieses Forschungsdefizit beruht nicht zuletzt darauf, daß eine „history of music in the university" aufgrund der Quellenlage lange Zeit vor allem eine „history of music theory" war;[61] die Frage nach praktischer Musikausbildung und -ausübung im universitären Umfeld hingegen trat weitgehend in den Hintergrund, vereinzelte Belege wurden zu einem Gesamtbild der „Pflege der Musik an deutschen Universitäten" addiert, wie der bezeichnende Titel der Studien von Gerhard Pietzsch lautet. Zwischen beiden Aspekten aber – Musica im Lehrprogramm und Musik im Kontext der Universität – läßt sich nur sehr begrenzt vermitteln. Dies gilt auch für einen möglichen Bezug zu SCHE, die nur in ihren Inschriften auf dem vorderem Spiegelblatt und auf Folio 1 Anknüpfungspunkte zur universitären Musica zeigt.

„Peter Luder", 88) oder Schedels briefliche Berichte über Leipziger Studentenunruhen u.a. von 1462 (CLM 466, fol. 228–229, abgedruckt bei Bezold, „Studentenkämpfe", Sp. 109–11).

57 CLM 245, fol. 307v (hier zitiert nach Wattenbach, „Hartmann Schedel", 361).

58 Vgl. die Nachweise bei Wattenbach, „Hartmann Schedel", 361–4, und Joachimsohn, *Briefwechsel*, 70–107.

59 Pietzsch, *Musik an den deutschen Universitäten*, 88; Strohm, „Instrumentale Ensemblemusik", 94; Strohm, *The Rise*, 293 und 496; Ward, „Music in the Library", 63; Ward, „Music in the University", 28.

60 So zuletzt Strohm, *The Rise*, 503.

61 Wright, „Introduction", 27.

Die nach Prager Muster gegründete Universität in Leipzig forderte innerhalb des Magister-Studienganges den Besuch einer mindestens dreiwöchigen Vorlesung, in der in siebzehn Lektionen die längere Version der *Musica speculativa* von Johannes de Muris vorgetragen wurde.[62] Seinen Besuch dieser Veranstaltung weist Hartmann Schedel in Notizen zu seiner für die Prüfungsanmeldung notwendigen Cedula actuum nach: „A m*agistr*o Jacobo de Rotenburga music*am* muris qui incepit feria sexta post festum conversionis sancti pauli, et finit feria sexta post festum sancti valentini".[63]

Diese Vorlesung muß 1458 oder 1459 zwischen dem angegebenen Zeitraum vom 31. Januar bis 20. Februar stattgefunden haben, da sie gemäß den Leipziger Statuten erst nach Schedels Baccalaureat im Sommer 1457 und noch vor seinem Studienabschluß im Januar 1460 besucht werden mußte.

Auffälligerweise finden sich keinerlei Notizen oder Materialien dieser Vorlesung in Schedels Besitz, wie sie in anderen Abschriften aus Leipzig erhalten sind,[64] und auch die wenigen weiteren Hinweise in seiner Bibliothek zur Musik in der Wissenschaftslehre tragen nichts bei.

Bislang fand sich in Hartmann Schedels Schriften nur eine kurze Aufteilung der Wissenschaften, u.a. mit der Legende von Jubal als Erfinder der Musik; die isoliert notierte Abschrift ist nicht datiert, entstand dem Umfeld nach zu schließen um 1462 oder 1463. In demselben Codex stehen auch einige Passagen über die Gliederung der Artes liberales.[65] Andererseits verweisen einige Einträge auf dem vorderen Spiegelblatt und auf Folio 1 von Sche auf derartige Notizen, auch wenn sie nicht aus der *Musica speculativa* stammen und – mit nur einer Ausnahme – auch aus einer späteren Zeit datieren (vgl. die Transkriptionen samt Nachweisen in Anhang 1).

So läßt sich aufgrund des Schriftcharakters nur der Eintrag mit der Überschrift „De Inventore Musice." direkt unterhalb des Titels auf Folio 1 (Zeilen 15–21) in die Zeit der Anlage von Sche datieren. Es handelt sich dabei um eine umfangreiche Paraphrase einer Stelle aus Johannes de Muris' *Compendium*

62 Zarncke, *Statutenbücher*, 327 (Nr. 21 und 22); Helssig, *Baccalaureat in artibus*, 40–2 und 56. – Diese Bestimmungen widerlegen Ward, „Music and Music Theory", 54, der als Leipziger Vorlesungsgegenstand den *Parvulus musicae* vermutet, wie er etwa in Leipzig 1236 aus dem Besitz Johannes Klein erhalten ist. Zur *Musica speculativa* vgl. Michels, *Die Musiktraktate*, 17–24, und Falckenroth, *Musica speculatica*.

63 In Clm 245, fol. 306–307, fol. 307 (abgedruckt bei Wattenbach, „Hartmann Schedel", 360).

64 Leipziger Dispositionen einer Muris-Vorlesung finden sich: in Leipzig 1348, vor 1471 (siehe Helssig, *Baccalaureat in artibus*, 25–7 u.ö., sowie Falckenroth, *Musica speculatica*, 60); in Leipzig 1469, aber möglicherweise nicht in Leipzig entstanden (siehe Helssig, *Baccalaureat in artibus*, 36 u.ö., sowie Falckenroth, *Musica speculatica*, 58–9); in Leipzig 1470 von Virgilius Wellendorfer, der 1487 Magister wurde (siehe Helssig, *Baccalaureat in artibus*, 7–9 u.ö., sowie Falckenroth, *Musica speculatica*, 59–60).

65 Clm 418, fol. 104–105v und fol. 289.

Musicae Practicae, die wiederum auf Lambertus bzw. auf Isidor von Sevilla fußt.[66] Damit könnte der Eintrag tatsächlich auf den Besuch einer Leipziger universitären Veranstaltung über Musica zurückgehen. Von den weiteren auf Musik bezogenen, aber erst viel später eingetragenen Texten auf dieser Seite und dem Spiegelblatt konnten bislang nur Textstellen – teilweise gleichfalls in Paraphrase – identifiziert werden, die aus der *Musica* Adam von Fuldas stammen könnten, wo sich auch das Horaz-Zitat (auf fol. 1, Zeilen 6–9) findet.[67] Der Abschluß dieses Traktates 1490 gibt einen Hinweis auf den späten Zeitpunkt des Eintrags, was auch durch den Schriftcharakter bestätigt wird. Eine Notiz, die sich auf das Verhältnis von Medizin und Musik bezieht (fol. 1, Zeilen 22–6), kann mit Hartmann Schedels späterem Medizinstudium oder seiner Tätigkeit als Arzt in Verbindung gebracht werden.

In jedem Fall aber wäre die in SCHE aufgezeichnete Musik innerhalb der von Hartmann Schedel besuchten Muris-Vorlesung nicht zur Sprache gekommen. Nicht zuletzt deshalb wurde – auch in der Präzisierung einer in der älteren Forschung angenommenen, diffusen „studentischen Geselligkeit" – auf die Institution der Bursen oder der Collegien hingewiesen, in denen abseits universitärer Studien weltliche Musik gepflegt worden wäre.[68] Befördert wurde dieses Bild eines studentischen Freizeitlebens durch zeitgenössische Berichte über vermeintlich ausschweifende Zustände an der Leipziger Universität. Hierzu kann auch ein Schreiben aus dem direkten Umfeld Schedels zitiert werden, das sein Vetter Hermann Schedel 1459 oder 1460 an einen von Hartmanns Leipziger Lehrern, Johann von Regensburg, sandte:

> Et ut pace vestra dicam, non est quod magis detestor, quam collaciones ipsas serotinas in universitate Lipczensi, que si disputando peragerentur, laudarem, sed timeo, potacionibus maiorem adhiberi operam ed in eisdem adulescentes assueferi, quam conversacionibus laudabilibus.[69]

Der Kontext allerdings macht den topischen Charakter dieser Stelle über die feucht-fröhlichen nächtlichen Zusammenkünfte („collaciones serotinas") deutlich: Der ältere Vetter verteidigt seinen Vorschlag, Hartmann Schedel solle zum weiteren Studium nach Italien gehen. Entsprechend stellt er dem Lob Italiens ein schlechtes Bild deutscher Sitten gegenüber, wie es sich im rüpelhaften

66 Vgl. Michels, *Compendium Musicae Practicae*, 130, mit Nachweisen für Lambertus (*CS* I, 253b) und Isidor (*CS* III, 16).

67 Für die Einzelnachweise vgl. die Übertragung in Anhang 1; Horaz, *Sermones* 1,3,1 (Walther, *Proverbia*, Nr. 20139), ist zitiert in Adam von Fulda, *Musica*, I, 336a.

68 Pietzsch, *Musik an den deutschen Universitäten*, 67; Ward, „Music and Music Theory", 49; Strohm, *The Rise*, 293.

69 Zitiert nach Joachimsohn, *Briefwechsel*, 65 (Brief Nr. 27).

deutschen Biertrinker verkörpert.[70] Auf eine ganz andere Ursache für den Besuch von Tavernen und Garküchen zu ungebräuchlichen Zeiten weist Götz-Rüdiger Tewes in seiner Studie zu den Kölner Bursen hin: Dort erkannte man den Grund dafür nicht in den verwahrlosten Sitten der Studenten, sondern vielmehr im rapiden Verfall des Geldwertes, durch den die mit den Bursengebühren bezahlten Mahlzeiten zu dürftig und knapp „pro humana sustentatione" ausfielen.[71] Und auch die vermeintlichen Belege eines ausschweifenden Studentenlebens in Leipzig müssen beim näheren Zusehen relativiert werden, wenn der Charakter der Quellen aus dem Kontext der Bursen in Rechnung gestellt wird.

Für Leipziger Studenten bestand Wohnpflicht in den Bursen, von der nur Einheimische, Adlige oder sehr arme Studenten dispensiert werden konnten.[72] Als Mitglied der Natio bavarorum, die einen eigenen Bursenbetrieb führte,[73] wird Hartmann Schedel dort einen Platz gefunden haben; ein Nachweis hierfür fehlt aber.[74]

Die Organisation in Nationen – und nicht wie andernorts in Fakultäten – war ein strukturelles Kennzeichen der Leipziger Universität. Jeder Student wurde aufgrund seiner Herkunft einer von vier untereinander gleichberechtigten Korporationen zugewiesen; zu den Regionen der Natio bavarorum zählten neben Bayern und Franken auch etwa die Rheinlande, die Schweiz, Frankreich, England und die Niederlande.[75] Zur Zeit von Hartmann Schedels Studienbeginn 1456 gehörten ihr 155 Immatrikulierte an, 1460 bei seinem Studienabschluß waren es 128.[76] Über die Institution der Nation wurde der Studienablauf organisiert und überwacht, sie bildete damit das eigentliche universitäre Umfeld des Studenten, die Bursen funktionierten dabei als kleinere Wohn- und Arbeitsgemeinschaften. Ihr entscheidendes Merkmal war der Anschluß des Studenten an einen von der Universität approbierten Magister als Leiter der Burse und damit zugleich seiner Studien. Der Student war so in einer Burse der traditionellen Sozialform der Familia angeschlossen, die sein Verhalten in Universität und Stadt sowie sein Studium regelte.[77]

70 Vgl. hierzu und dem zeitgenössischen Gegenbild des italienischen Päderasten Rowland, „Revenge", bes. 308–9, und Amelung, *Bild des Deutschen*.

71 Tewes, *Die Bursen*, 244.

72 Erler, *Matrikel*, I, lii–iii, und Zarncke, *Statutenbücher*, 332 (Nr. 41) u.ö.

73 Bruchmüller, *Der Leipziger Student*, 11–26; Schwinges, „Studentenbursen in Deutschland", 532 Fn. 16; Franke, „Universitätsgebäude", passim.

74 Außer den bei Zarncke, *Statutenbücher*, 157–66, veröffentlichten Statuten setzen weitere Quellen und Akten erst mit dem Jahre 1477 ein (freundliche Auskunft des Universitätsarchives Leipzig vom 20. März 1997, Petra Hesse).

75 Schumann, *Die „nationes"*, 220.

76 Schumann, *Die „nationes"*, 230–1.

77 Vgl. Schwinges, „Studentenbursen in Deutschland", bes. 535; Schwinges, „Student"; Paulsen, *Universitäten im Mittelalter*, 411–20.

Aus dieser lenkenden Funktion der Bursen läßt sich erklären, warum die in der Literatur angeführten Belege für ein Musizieren im Milieu der Bursen vor allem aus normativen Quellen stammen. In Form von Verboten wird dort vergleichsweise unscharf auch von Gesang und Musikinstrumenten berichtet, die in den Bursen, aber auch im öffentlichen Raum der Universitätsstadt untersagt wären. So wird in einem „Mandatum de non conducendo cum armis vel clamoribus recedentes" aus dem Ende des Jahrhunderts neben Waffentragen und Lärmen auch das Singen von unanständigen Liedern unter Strafe gestellt („clamores horribiles excitare seu cantilenas inhonestas per vicos et plateas vagando decantare"), wobei es hier weniger um das (Ab-)Singen als um die „cantilena inhonesta" geht.[78] In den Statuten des Leipziger „Kleinen Collegs" von 1497 ist verboten, vor oder nach den Disputationen „in stuba communitatis clamores horribiles aut pulsus insolitos faciat [...] neque arma seu lutinas vel quaecunque alia musicalia instrumenta [...] importet".[79] Der Kontext eines allgemeinen Verbotskataloges, der nur bedingt als abbildender Spiegel realer Praktiken angesehen werden kann, relativiert die Aussagefähigkeit dieser Belege in Hinblick auf eine Musikpraxis.[80] Zudem datieren diese Verbote aus dem Ende des Jahrhunderts, sie können nicht ohne weiteres für die Verhältnisse kurz nach der Jahrhundertmitte stehen. Gleiches gilt auch für den Hinweis auf einen außeruniversitären privaten Musikunterricht von interessierten Studenten, deren Belege für Leipzig allesamt erst aus dem 16. Jahrhundert stammen.[81]

Aufgrund der vorgestellten Materialien ist es letztlich spekulativ, einen direkten Zusammenhang zwischen Hartmann Schedels Leipziger Universitätsbesuch und seiner Musikhandschrift herzustellen. Denn eine Feststellung wie „that anyone in Leipzig who had an interest in music had a rather large musical repertoire on which to draw"[82] kann wohl auch ohne Verweis auf Bursen, Universität und sogar Leipzig gelten. Zudem ist festzuhalten, daß zwischen Sche und den erhaltenen Musikalien aus dem Leipziger Universitätsumfeld wie den Materialien Johannes Kleins (um 1430–1490),[83] dem „Codex

78 Aus dem 1495 angelegten *Libellus formularis* von Johannes Fabri de Werdea, Universitätsnotar 1480–1499; zitiert nach Zarncke, *Statutenbücher*, 113 (Nr. 56).

79 Zarncke, *Statutenbücher*, 239; zitiert auch bei Pietzsch, *Musik an den deutschen Universitäten*, 71.

80 Gegen die Verallgemeinerung solcher Zitate argumentiert bereits Paulsen, *Universitäten im Mittelalter*, 423–4.

81 So der Unterricht von Christoph Kress 1556, siehe Kress, „Briefe", sowie Pietzsch, *Musik an den deutschen Universitäten*, 67 und 71–3.

82 Ward, „Music in the Library", 63 Fn. 40.

83 Siehe Ward, „Music in the Library"; Ward, „Music and Music Theory"; Ward, „Music in the University".

St. Emmeram" Hermann Poetzlingers (EMMERAM),[84] dem sogenannten Apel-Codex (LEIPZIG 1494)[85] sowie BERLIN 40021[86] aus dem Jahrhundertende es keine inhaltliche Überschneidung gibt.

Wie wenig konkret letztlich der Hinweis auf einen Leipziger Universitätskontext für SCHE ist, zeigt auch eine Überprüfung des bereits genannten vermeintlichen Beleges einer Verbindung von GLOGAU und SCHE über die Leipziger Universität.[87] Abgesehen davon, daß der vermutliche Schreiber und Besitzer von GLOGAU, Andreas Ritter,[88] an der Leipziger Universität nicht nachgewiesen und damit ein Kontakt mit Hartmann Schedel völlig hypothetisch ist, wäre der Schlesier Ritter auch Mitglied der Natio polonorum gewesen, was ihr privates Zusammentreffen zumindest kompliziert hätte. Zudem sprechen gerade die Konkordanzen gegen eine Nähe der Handschriften: Von den insgesamt sechzehn[89] Konkordanzen zwischen beiden Handschriften fallen alle bis auf vier in den Nachtragsbestand von SCHE, also in eine Zeit nach Schedels Leipziger Aufenthalt.[90] Die vier konkordanten Kompositionen aus dem Hauptbestand von SCHE hingegen waren durchwegs weit verbreitet, eine von ihnen weist in GLOGAU eine abweichende Contratenorfassung auf.

84 Diese Sammlung wurde in Teilen zwar vermutlich in Wien kompiliert, ihr Hauptschreiber und Besitzer war aber 1456 bis 1459 in Leipzig als Magister immatrikuliert; siehe Braunschweig-Pauli, „Studien", und Rumboldt, „The Compilation".

85 Siehe Gerber, *Mensuralkodex des Nikolaus Apel*. – Bezüglich Konkordanzen sind nur zwei Zitate im Quodlibet „O wie gernn vnd doch entpern" (Nr. 159, fol. 241) zu vermerken: SCHE 123 („O wie gern …") als Nr. 1 und SCHE 97 („Kaÿn fröd mag ich ann dich nit han …") als Nr. 5 (letzteres ist in Gerbers Edition falsch übertragen).

86 Siehe Just, *Der Mensuralkodex*; Just, *Berlin 40021*. – Auch hier sind nur Kompositionen mit der Verwendung eines gleichen Tenors zu finden: Eine Messe Adam von Fuldas (Nr. 59, fol. 120–129) verwendet denselben Tenor wie SCHE 117 („Seit ich dich hercz lib leiden muß …") und Nr. 69 (fol. 147v–148) hat einen ähnlichen Tenor wie SCHE 24 („Mein hercz in hohen freuden ist …").

87 Auf die Problematik dieser Konkordanzen wies auch Hoffmann-Erbrecht, „Auf den Spuren", 28, hin.

88 Strohm, *The Rise*, 502–3.

89 Nicht mitgezählt die Zitate in drei Quodlibets; siehe die Übersicht im Quellenverzeichnis.

90 Allerdings fällt unter diesen Konkordanzen zum Nachtragsbestand in SCHE eine Serie auf: So weisen SCHE 116 bis SCHE 121 parallele Überlieferungen in GLOGAU auf (dies gilt auch für die Nachträge von Hand E, SCHE 122 und SCHE 123), die auf eine vielleicht gemeinsame Vorlage zurückgehen könnten; vielleicht führte dies Besseler zu einer ansonsten unverständlichen Aussage wie „Nach Ausweis von Parallelquellen schrieb er den größeren T[ei]l bereits in Leipzig […]." („Schedel", Sp. 1611).

Neue Orientierungen nach dem Studium und der Vetter Hermann Schedel

In die Zeit nach Hartmann Schedels Studienabschluß 1460 fallen zwei richtungsweisende Ereignisse, die im Zusammenhang zu einem allmählich nachlassenden Interesse an SCHE stehen könnten: Einerseits der ihn zeitlebens stark prägende Kontakt mit den hochmodernen Studia humanitatis und namentlich ihrem deutschen Wegbereiter Peter Luder, andererseits aber auch vorübergehende klerikale Ambitionen.

Das Studium in Leipzig war strikt traditionell ausgerichtet, die folgenreichen Neuerungen durch die Wiederentdeckung antiker Autoren, Metrik und Rhetorik etc. wurden zur Zeit von Schedels Studium auch außerhalb der scholastisch orientierten Universität kaum diskutiert.[91] Peter Luder, der sich selbst in programmatischer Vergilparaphrase als „primus ego in patriam deduxi vertice Musas Italico mecum"[92] bezeichnete, hatte die Studia humanitatis in Italien und angeblich auch in Griechenland kennengelernt und dann erfolglos versucht, diese 1456 an der Heidelberger Universität zu etablieren.[93] Nachdem er 1460 Heidelberg u.a. wegen einer dort ausbrechenden Pest wieder verlassen hatte, kam er nach kurzen Aufenthalten in Ulm und Erfurt im Frühjahr 1462 nach Leipzig. Dort unterrichtete seit Herbst 1459 sein Schüler und „Magister Heydelbergensis" Servatius Göswein, der die potentiellen Leipziger Interessenten, deren Anzahl die Verdienstmöglichkeiten des Lehrers bestimmten, vorbereitete.[94] Aber bereits ein halbes Jahr nach seiner Ankunft verließ Luder nach Streitigkeiten mit Universitätskollegen Leipzig wieder und ging nach Padua. Dieser kurze Aufenthalt genügte aber, Hartmann Schedel für die neuen humanistischen Themen einzunehmen:

> Post magisterium, ibi per triennium laudabilibus studijs operam dans, perlustrans scientiarum ulteriores aditus, uisis processibus juris dubijs, arti humanitatis inhaerens, primum praeceptorem Petrum Luder poëseos professorem nactus.[95]

Die besondere Bedeutung Luders für Hartmann Schedel läßt sich auch daran ablesen, daß Luders Leipziger Aktivitäten vollständig durch die von Hartmann Schedel gesammelten Materialien bekannt sind, der sogar die von Luder

91 Vgl. zur Situation Bauch, *Leipziger Frühhumanismus*.

92 Zitiert nach Wattenbach, „Peter Luder", 60, bzw. Bockelmann, *Metrikvorlesungen*, 11.

93 Zu Luder siehe Wattenbach, „Peter Luder"; Baron, *German Humanism*; Bockelmann, *Metrikvorlesungen*; Kettemann, „Die Anfänge".

94 Worstbrock, „Schedels ‚Index Librorum'", 703–4; Baron, *German Humanism*, 115; Tewes, *Die Bursen*, 519–21; (Göswein ist nicht erwähnt bei Bauch, *Leipziger Frühhumanismus*, dessen Studie erst mit bzw. nach Luder einsetzt).

95 BERLIN 447, fol. 102b (ursprünglich fol. 14).

angeschlagenen Ankündigungen seiner Vorlesungen aufbewahrte.[96] Der nachhaltige Einfluß dokumentiert sich auch in dem im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Wechsel seiner Handschrift, der zeitlich mit dem Beginn von Gösweins Tätigkeit in Leipzig zusammenfällt und mit Luders Auftritt endgültig vollzogen wird.[97] Innerhalb des von Luder vertretenen Humanismus gab es keinen Platz für Musik,[98] was auch ein nachlassendes und schließlich ganz erliegendes Interesse Hartmann Schedels an seinem „Liber musicalis" erklären könnte.

Anders als die Studia humanitatis verschweigt Hartmann Schedel in seiner Vita die gleichzeitigen klerikalen Ambitionen: Am 2. März 1461 wurden ihm in Bamberg die Dimissorien erteilt, ein Jahr darauf empfing er die niederen Weihen in Merseburg.[99] Dies geht deutlich über ein Engagement im üblichen Rahmen spätmittelalterlicher Frömmigkeit hinaus, wie es im übrigen auch für Hartmann Schedel durch den Erwerb von Ablässen,[100] geistliche Stiftungen,[101] seine Mitgliedschaften in diversen Bruderschaften[102] sowie Wallfahrten[103] breit belegt ist. Erklärbar ist dieser – später nicht weiter verfolgte –

96 Wattenbach, „Peter Luder", 120 Anlage XXVII; Bertalot, „Humanistische Vorlesungsankündigungen".

97 Einen ganz ähnlichen Einfluß auf die Handschrift der Bildungselite übte die Tätigkeit Luders auch in Basel aus, wo er ab 1464 lehrte; vgl. Steinmann, „Die humanistische Schrift", bes. 396–407.

98 Baron, *German Humanism*, 56 und 116; zur Musikferne der frühen Humanisten in Italien vgl. auch Pirrotta, „Music and Cultural Tendencies".

99 Abschriften beider Urkunden in Berlin 447, fol. 292 „Formale de acceptis minori*bus* Ordinibus in Merseburg" (übertragen bei Stauber, *Bibliothek*, 252, als Anlage 15); vgl. auch Hernad, *Graphiksammlung*, 73–7.

100 Berlin 447, fol. 293v–294 „Indulgentiae atq*ue* plenariae remissiones Doctoris Hartmanni Schedel" (4. September 1481) sowie fol. 294v–296 der große Jubelablaß „Indulgentiae et plenariae remissio*nes* ..." (21. Oktober 1489).

101 Vgl. die Bestimmungen des Testamentes in Berlin 447, fol. 53–54v „TESTAMENTVM & ultima voluntas" sowie fol. 301–302 die Stiftungsurkunde eines Jahrtages „Literae de Anniversario in Coenobio Munchaurach, ordini S. Benedicti, pro Doctore Hartmanno Schedel et amicis ...", die sich eventuell aber auch auf den Vetter Hermann Schedel beziehen könnte.

102 Berlin 447, fol. 290v „Fraternitas Doct: Hartmanni Schedel cum Carthusiensibus videlicet in hortu Christi prope Nordling*am*" mit sicher irrtümlicher Angabe 1447 (Hernad, *Graphiksammlung*, 15, nennt seinen Beitritt für 1470); fol. 291r+v „Fraternitas mea cum ordine divi Anthonij in Trajecto, et forma recipiendi etc. ...", Urkunde über Aufnahme in Antonius-Bruderschaft in Maastricht (13. Juni 1468), als Abschrift auch in Clm 215, fol. 44v (vgl. hierzu ausführlich Schneider, „Antoniterfreund", sowie Sudhoff, „Antoniter-Urkunde"); fol. 294v „Fraternitas mea cu*m* Carthusiensibus prope Zuuiciam", Urkunde über Aufnahme in Kartäuser-Bruderschaft in Zwickau (29. September 1486); fol. 296r+v „Fraternitas Doct: Hartmann*i* Schedel cum tota ordine Carthusiensiu*m* et Uxoris et Liberorum", Urkunde über Aufnahme in Kartäuser-Bruderschaft in Nürnberg (1490).

103 Juni 1463 nach Tangermünde, Wilsnack, Magdeburg zu den wichtigen Bluthostien-Wallfahrten (Clm 215, fol. 49v, vgl.auch Wattenbach, „Hartmann Schedel", 363); Mai – Juli 1468

Schritt möglicherweise vor dem Hintergrund einer noch offenen Lebensplanung nach dem Studienabschluß, der neben der Universitätslaufbahn auch eine klerikale Karriere ermöglichen sollte.[104] Erst die Begegnung mit Luder scheint zu einer anderen Entscheidung geführt zu haben. Auch fällt der in dieser Hinsicht weitgehend parallele Lebensweg zu seinem älteren Vetter auf, der ihm als Vorbild gedient haben könnte. So hatte der in der Literatur immer wieder zu Verwechslungen führende Hermann Schedel gleichfalls in Leipzig (Magister 1438) und anschließend in Padua Medizin studiert.[105]

Ein Detail aus seiner Paduaner Studienzeit könnte als Beleg für ein besonderes Musikinteresse Hermann Schedels gewertet werden, bei näherer Betrachtung erweist es sich allerdings als wenig relevant. Er war während seines Studiums in Padua 1442 gemeinsam mit dem späteren Bischof von Trient, Johannes Hinderbach, der mit der Kompilation der Trienter Codices in Verbindung gebracht wird, und Wenzel Prachatitz, von dem ein Kommentar der *Musica speculativa* de Muris' erhalten ist, Zeugen der Paduaner Promotion von Paulus Paulirinus aus Prag, der wiederum wegen seines Musiktraktates bekannt ist.[106] Aus dieser Begegnung wurde so ein Beleg für ein Musikinteresse Hinderbachs abgeleitet.[107] Tatsächlich aber erklärt sich das Zusammentreffen in Padua aus dem ebenso kleinen wie internationalen Kreis der Akademiker im 15. Jahrhundert, die hier zudem als Zwangsgemeinschaft bei einer Zeremonie der Universitas ultramontanorum an einer italienischen Universität handelte.[108]

Finanziell weniger gut abgesichert als später sein jüngerer Vetter, mußte Hermann Schedel nach seiner Rückkehr aus Italien 1444 eine Stelle als Leibarzt antreten, zunächst beim Kurfürsten Friedrich II. von Brandenburg. 1452 oder 1453 bemühte er sich erfolgreich um eine Anstellung beim Eichstätter Bischof, die mit einem Kanonikat als Pfründe verbunden war („[...] et Ascavia loco physici ut Canonicus praebendam obtinuit").[109] Die Möglichkeit des Erwerbs einer solchen Pfründe könnte auch Motivation für Hartmann Schedels Weihen gewesen sein.[110]

„Achfahrt"; im Juli 1488 nach St. Wolfgang (vgl. Geldner, „St. Wolfgang", der aber irrtümlich 1481 nennt, das Datum 1488 aber sowohl durch seine Quelle in CLM 472, fol. 109, als auch im SCHEURL-CODEX D, fol. 42v feststeht).

104 In Leipzig war die Kombination von beidem auch nicht unüblich; siehe Bruchmüller, *Der Leipziger Student*, 9–10.

105 Die bis heute umfangreichste biographische Übersicht bei Stauber, *Bibliothek*, 12–40; Materialien in BERLIN 447, fol. 10v, und bei Joachimsohn, *Briefwechsel*.

106 Siehe Gallo, „L'Europa".

107 Strohm, „Zur Rezeption", 26.

108 Vgl. Schulze, „Das deutsche Studententum", 9–10.

109 BERLIN 447, fol. 10v.

110 So eine Vermutung von Fischer, *Schedel in Nördlingen*, 52 Fn. 141.

1456 wurde Hermann Schedel als Stadtarzt nach Augsburg berufen, von 1467 bis zu seinem Tode 1485 war er in gleicher Funktion in Nürnberg tätig.[111] Nachdem er bereits am Eichstätter Hof unter dem Bischof Johann von Aich Umgang mit humanistischen Schriften und Bildung hatte, war er seit seiner Augsburger Zeit Mitglied einer der ersten humanistischen Zirkel nördlich der Alpen, u.a. auch mit Kontakten zu Luder.[112] Er besaß eine umfangreiche Bibliothek, aus der Hartmann Schedel vielfach kopierte und die er schließlich erbte.[113]

Seine in der Schedel-Forschung immer wieder betonte Förderung des jüngeren Vetters ist um einen bislang übersehenen Aspekt zu ergänzen. Aus dem Testament von Hartmann Schedels Vater geht hervor, daß dies Bestandteil einer Schuldverschreibung war: „Darnach schick Ich alle die schuld die Doctor Herman meines Bruder Heinrich Schedels Son mir schuldig ist, das Ich vin Handgeschrifft hab die sol man Im fahren laßen, Vnd Er sol es Vmb meiner Kind verdienen, Vnd die Im laßen befehlen vür."[114]

Vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrungen und Interessen, dem bereits genannten Kontext des humanistischen Topos von der kulturellen Defizienz Deutschlands gegenüber der Antike und Italien, aber auch in Übereinstimmung mit der Praxis in der Nürnberger Oberschicht,[115] hatte Hermann Schedel seinem jüngeren Vetter seit 1458 wiederholt ein Studium in Italien nahegelegt.[116] Schließlich entschloß sich Hartmann Schedel im Sommer 1462 zu einem Medizinstudium in Padua –[117] sicher nicht zufällig gleichzeitig mit dem Weggang Luders dorthin. Und bevor er Anfang Dezember 1463 auf dem für Nürnberger üblichen Weg über Venedig aufbrach, schloß er SCHE mit der Anlage eines Registers ab.

Sein Aufenthalt in Padua wurde im Herbst 1464 nur wegen einer Pestepidemie durch eine Flucht nach Conegliano und Treviso unterbrochen. Am 17. April 1466 erfolgte die Promotion.[118] In Nürnberg ist Hartmann Schedel

111 Vgl. NÜRNBERG REP. 52B, Ämterbüchlein Nr. 6 (1476) bis Nr. 10 (1483) „gesworen arczt".

112 Joachimsohn, „Frühhumanismus"; Bernstein, *Literatur*, 22–5.

113 Vgl. Stauber, *Bibliothek*, 12–40; Ruf, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, 798–802. – Allerdings verkaufte Hartmann Schedel dann die meisten Bücher daraus als Doubletten an Nürnberger Klosterbibliotheken; siehe Petz, „Urkundliche Beiträge", passim.

114 BERLIN 447, fol. 66v.

115 Vgl. Goldmann, „Nürnberger Studenten".

116 Joachimsohn, *Briefwechsel*, 39–41 (Nr. 17), 53–4 (Nr. 22) und 64–6 (Nr. 27).

117 Joachimsohn, *Briefwechsel*, 92–5 (Nr. 44 und 45).

118 Urkundenabschrift in BERLIN 447, fol. 252–253v; zu Schedels Medizin-Studium in Padua vgl. Fischer, *Schedel in Nördlingen*, 53–5 und 255–6; Höpfner, *Nürnberger Ärzte*, 52–3; Schnell, „Arzt und Literat", 52–3. – Neben medizinischen Veranstaltungen besuchte er in Padua auch Vorlesungen des 1463 neu eingerichteten Lehrstuhls für Griechisch, vgl. Holzberg, *Pirckheimer*, 45 und 62, sowie Stauber, *Bibliothek*, 48–9.

bereits wieder Ende September desselben Jahres nachzuweisen.[119] In die sich anschließende Zeit bis zum Aufbruch zur nächsten großen Reise im Mai 1468, die ihn nach Aachen zur sogenannten Heiltumsweisung und in Begleitung der offiziellen Gesandtschaft des Nürnberger Rates[120] bis nach Brügge zu den großen Hochzeitsfeierlichkeiten Karls des Kühnen mit Margarete von York führte,[121] fällt der Nachtragskomplex und endgültige Abschluß von SCHE.

Weder Schedels mehrjähriger Aufenthalt in Italien noch die Teilnahme an der prunkvollen Hochzeit in Brügge haben greifbare Spuren in SCHE hinterlassen. Einzig zwei „Carmina ytalica – vtilia pro coreis" (SCHE 112 und SCHE 113 auf fol. 131), Basse danse-Aufzeichnungen aus dem Nachtragsbestand, könnten aus Italien stammen, müssen es aber nicht, da sie auch in etwa gleichzeitigen deutschen Handschriften belegt sind und offensichtlich bereits in Süddeutschland verbreitet waren.[122]

Reinhard Strohm vermutete auch für „Wunsliche schone" (SCHE 115, fol. 132v–133) und „Sig seld und heil im herzen geil" (SCHE 105 und SCHE 126A, fol. 122v–123 und fol. 144v), das in SCHE als „Von osterreich" bezeichnet ist, ein „Reise-Souvenir" Hartmann Schedels.[123] Auch die Überlieferung in umgekehrter Richtung wurde angenommen: Allan W. Atlas spekulierte, daß Schedel die deutsche Version von Mortons Chanson (SCHE 11) nach Italien gebracht hätte.[124]

Auch bei mehreren Besuchen der Bibliothek des Klosters St. Emmeram in Regensburg (1482, 1483 und 1496), während denen er aus Büchern kopierte,[125] interessierte er sich offensichtlich nicht für den im Repertoire zu SCHE teilweise vergleichbaren Codex EMMERAM, der sich dort seit 1469 aus dem Nachlaß seines Besitzers und Schreibers Hermann Poetzlinger befand.[126]

***

119 Datum in CLM 363, fol. 194 (nach Wattenbach, „Hartmann Schedel", 370).

120 Dies geht aus einem Brief Hermann Schedels an Hartmanns Bruder Johannes hervor; Joachimsohn, *Briefwechsel*, 177 (Nr. 79).

121 Berichte in seinem Hauskalender CLM 533, fol. 11–12v, und in BERLIN 447, fol. 102b (ursprünglich fol. 14) „Deinde Brabantiam, Flandriam et partes Rheni perlustrando"; siehe hierzu auch Stauber, *Bibliothek*, 52–3, und Wattenbach, „Hartmann Schedel", 370–2 (mit Verweis auf weitere Notizen).

122 So eine Vermutung von Meylan, *L'énigme*, 78 und Crane, *Materials*, 84; wie Meylan aber selber bemerkt, findet sich eine der Melodien (SCHE 112) auch in BUX Nr. 119 „Aliud miut re ut" (fol. 64–65) und BUX Nr. 212 „Mij ut re ut E.c.d.c." (fol. 117r+v); eine weitere neu aufgefundene Konkordanz besteht zu einer gleichfalls deutschen Orgeltabulatur (CLM 29775/7 fol. 2v), ein italienischer Import in SCHE ist daher keineswegs zwingend.

123 Strohm, „Meßzyklen", 96 und 100.

124 Atlas, *Morton*, 96 Fn.29.

125 Stauber, *Bibliothek*, 55.

126 Braunschweig-Pauli, „Studien", 3; Rumboldt, „The Compilation", 192.

In dem hier betrachteten Zeitraum, der Anlage, Entstehung und Abschluß von SCHE abdeckt, finden sich keinerlei Anhaltspunkte in der Biographie Hartmann Schedels, die sein Interesse an seiner Musikhandschrift erklären könnten. Allerdings findet die mittels paläographischer Beobachtungen etablierte Schichtung im Bestand von SCHE ihre Entsprechung in biographischen Ereignissen. Damit wird zugleich deutlich, wo die Grenzen einer Deutung von SCHE im Lichte der Biographie ihres Schreibers und Besitzers liegen.

Hartmann Schedel schloß seinen nur wenige Jahre zuvor begonnenen *Liber musicalis* 1463 vor seinem Aufbruch zu einem Studium in Italien mit einem Index ab und versah ihn kurz nach seiner Rückkehr 1467 mit einem zusammenhängenden Nachtrag. In späterer Zeit diente es ihm nur noch als Repositorium für Musiksentenzen, auch benutzten es vereinzelt Dritte für stammbuchartige Einträge.[127] Biographische Entwicklungen, wie etwa der Kontakt mit den Studia humanitatis in Leipzig und sein Medizinstudium in Italien, können hinlänglich erklären, warum sein Interesse von der Musikhandschrift abgelenkt und sie nicht weitergeführt wurde.

Hingegen läßt sich die in der Literatur mehrfach geäußerte Vermutung, daß SCHE dem Leipziger Universitätskontext entstamme, nicht bestätigen, zumal sich mit SCHE ein solches Milieu mit mehrstimmiger weltlicher Musik überhaupt erst belegen liesse. Zwar könnte die Handschrift oder auch Teile davon tatsächlich in Leipzig entstanden sein, die Konkordanzen verweisen aber vielmehr auf den süddeutschen Raum und damit etwa auf Nürnberg, wo zugleich die geeigneten kulturellen Voraussetzungen bestanden.

Die höchste Anzahl von Konkordanzen (24) weist SCHE zu BUX auf, das nach dem alemannischen Schreiberdialekt in dem Gebiet der heutigen nördlichen Deutschschweiz entstanden sein könnte.[128] Aber auch zu CLM 5023, kurz vor 1500 in Beneditbeuren geschrieben,[129] bestehen vier Konkordanzen bei einer insgesamt nur kleinen Anzahl mehrstimmiger Kompositionen in dieser Handschrift. Zwei weitere Quellen mit einer auffälligen Anzahl von konkordanten Überlieferungen sind STRAHOV (8) und SPECIÁLNÍK (11) aus Prag bzw. Mähren. Diese Quellen verweisen auf bevorzugte Nürnberger Handelsverbindungen hin, ebenso wie die Konkordanzen zu den Trienter Codices (vgl. die Übersicht im Verzeichnis der Quellen in Anhang 4).

127 Es ist darauf hinzuweisen, daß das Manuskript schließlich bis auf wenige freie Blätter beschrieben ist.

128 Welker, *Musik am Oberrhein*, 214–6. – Allerdings erlaubt der Dialekt des Schreibers noch keine sichere Bestimmung über den Ort seines Schreibens, womit der gesamte süddeutsche Raum zwischen St. Gallen und Nürnberg wieder in den Blick gerät.

129 fol. 366v: „Johannes Deo gracias greis, [/] 1495 [/] Rector scolarium in Benedictenpeuren"; siehe auch Davis, *The Structure and Contents*.

Nürnberg zählte zu dieser Zeit etwa 30.000 bis 40.000 Einwohner – Leipzig nur etwa 9.000 –[130] und gehörte damit zu den bevölkerungsreichsten und mächtigsten deutschen Stadtstaaten.[131] Zudem lag es als oft zitierte „Spinne im Netz" des europäischen Straßensystems, war wichtiger Warenumschlagplatz für den kontinentalen Fernhandel und – damit verbunden – bedeutende Nachrichtenbörse.[132] Von Venedig beispielsweise benötigte die Eilpost nur sechs Tage, gegen entsprechende Honorierung war die Strecke sogar in vier Tagen zu bewältigen.[133] Dieser guten Anbindung an andere kontinentale Zentren entsprach eine eigene Attraktivität. Besonders die häufigen Reichstage in der Stadt wie auch die jährliche Präsentation der hier aufbewahrten Reichskleinodien und –reliquien („Heiltumsweisung") zogen jeweils eine Vielzahl auswärtiger Besucher an. Darunter befanden sich stets auch hohe Gäste, in deren Gefolge Musiker belegt sind. Es steht damit also weniger in Frage, ob Musik aus Italien oder Frankreich in Nürnberg präsent war, sondern vielmehr, warum sie gerade von Hartmann Schedel aufgezeichnet wurde.

Obwohl etwa in Nürnberg die Möglichkeit zu einer dem Repertoire von SCHE entsprechenden musikalischen Ausbildung vorhanden gewesen wäre und wie sie sogar in seinem direkten persönlichen Umfeld belegt ist, gibt es keine solche Nachrichten für Hartmann Schedel. Im Gegenteil, sein eigener expliziter Hinweis auf das Harfenspiel seines Bruders unterstreicht die Absenz ähnlicher Belege für ihn selbst; ebenso fällt das auf einen kurzen Zeitraum begrenzbare Interesse an seiner Musikhandschrift auf. Damit ist eine musikalische Betätigung Hartmann Schedels zwar nicht auszuschließen; wenn, dann spielte sie nur kurze Zeit eine Rolle und hinterließ keine weiteren Spuren.

Denkbar wäre etwa ein Szenario mit anfänglichen musikalischen Interessen, vergleichbar denen seines Bruders, die zugleich ein reges Sammeln von Musik auslösten. Dazu gehörten dann – nachdem er anfänglich vor allem zweistimmige deutsche Lieder aufschrieb – auch anspruchsvolle Kompositionen, deren Anerkennung allerdings eine hochstehende musikalische Bildung voraussetzen. Daß aber Hartmann Schedels musikalische Kenntnisse so weit reichten, ist vor dem geschilderten biographischen Hintergrund unwahrscheinlich und wird auch durch die problematische Aufzeichnungsweise der Musik in SCHE nicht gestützt (vgl. Kap. IV).

130 Czok, *Leipzig*, 29.
131 Endres, „Zur Einwohnerzahl", 246–7.
132 Vgl. die knappe Zusammenfassung bei Endres, „Zur Umwelt", 35.
133 Stromer, *Die Nürnberger Handelsgesellschaft*, 24.

B. Zur Stellung und Funktion von „Musik“ im Spiegel der Schedelschen Bibliothek

Dem im vorangehenden Kapitelteil dargestellten Mangel an Nachweisen musikalischer Interessen in der Biographie Hartmann Schedels entspricht die fast vollständige Absenz von Musikalien in seiner Bibliothek. Hartmann Schedels erster und ausführlichster Biograph Richard Stauber konnte insgesamt nur drei Titel mit Musikbezug in den bereits erwähnten originalen Bibliothekskatalogen anführen. Dieses offensichtliche Defizit an musikalischen Titeln in einer sehr umfangreichen Bibliothek führte Stauber sogar zu der – sicher unzutreffenden – Vermutung, daß die Noten von SCHE gar nicht von ihm geschrieben worden seien.[1] Weitere, in den Katalogen nicht explizit verzeichnete Materialien aus Schedels Besitz verändern zwar nicht das Gesamtbild eines an Musik nur wenig Interessierten, differenzieren aber die Konturen.

Ausgehend von den originalen Bibliothekskatalogen werden im folgenden die wenigen erhaltenen Materialien aus dem früheren Besitz Hartmann Schedels betrachtet, die in einer Beziehung zu „Musik“ im weitesten Sinne stehen. Die Rekonstruktion des jeweiligen Kontextes ermöglicht dabei eine plausible Erklärung für die Präsenz dieser Musik und verweist zugleich auf die vielfältigen Bedeutungen von Musik, die die verschiedensten Aspekte von elementarer Musiklehre und Musiktheorie bis hin zu notierter Musik umfassen können.

***

„Musik“ in den Schedelschen Bibliothekskatalogen

Von ursprünglich mehreren Verzeichnissen, die Hartmann Schedel vom Bestand seiner Bibliothek anlegte, sind nur zwei erhalten:[2] Zum einen ein „Index Librorum bibliothece familie Schedel Nuremberge“ (im folgenden INDEX LIBRORUM I) mit insgesamt 623 Werken bzw. 645 verschiedenen Titeln.[3] Er findet sich in einem Band mit dem Titel „VARIA MEDICIS: ET ALIIS VTILIA“[4], der

1 Stauber, *Bibliothek*, 43.

2 Vgl. Ruf, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, 806; Worstbrock, „Schedels ‚Index Librorum‘ “, 697–8. – Der früheste Beleg für die Existenz eines solchen Bücherverzeichnisses („register“) findet sich in Hartmann Schedels bereits zitiertem Testament von 1494 (BERLIN 447, fol. 54).

3 In CLM 263, fol. 126–160; abgedruckt bei Stauber, *Bibliothek*, 103–45, und Ruf, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, 807–39 (als Quelle „A“). – Zitate, wenn nicht ausdrücklich vermerkt, im folgenden nach dem INDEX LIBRORUM I.

4 So die Aufschrift des ehemaligen Außenschildchens, heute in den hinteren Innenspiegel geklebt.

vor allem Schedels ärztliche Rezeptverschreibungen aus dem Jahr 1486 und einige Abschriften von Epitaphien enthält.[5] Bei dem Bücherverzeichnis handelt es sich bis Folio 151 um einen zusammenhängenden und einheitlichen Eintrag mit wenigen Nachträgen und Ergänzungen, den Richard Stauber auf „bald nach 1498" datiert.[6] Darauf folgt ab Folio 152 ein zweiter, später entstandener Teil mit der Überschrift „TABVLA:SECVNDA", nach Stauber um 1507 entstanden.

Der nur in einer Abschrift seines Enkels Melchior Schedel aus der Mitte des 16. Jahrhunderts erhaltene zweite Katalog (im folgenden INDEX LIBRORUM II), betitelt „Index Librorum qui in bibliotheca mea repositi sunt [...]", ist in einem Codex mit privaten Familiendokumenten (Ahnentafeln, Urkundenabschriften etc.) enthalten, den die Fugger nach dem Kauf der Bibliothek an Melchior Schedel zurückerstatteten.[7] Die Angaben beider Verzeichnisse sind nicht völlig kongruent, vor allem ist der Nachtrag der „TABVLA:SECVNDA" aus dem INDEX LIBRORUM I nicht im INDEX LIBRORUM II enthalten, während dieser weitere Titel verzeichnet, die im ersten Verzeichnis fehlen.[8]

Beiden gemeinsam aber ist das ihnen zugrundeliegende Ordnungsschema, das – kenntlich an den Rubriken – der Hierarchie der Wissenschaften an deutschen Universitäten im Ende des 15. Jahrhundert folgt.[9] Analog zu den vier Fakultäten werden in aufsteigender Folge genannt: „Libri Gram*m*aticales", dann Werke zur Logik und Rhetorik sowie „Libri Astronomie Astrologie et mathematici *etc*". Diesen Abteilungen folgen „In philosophia libri", unterteilt in „In naturali" und „In morali philosophia". Der nächste Ordnungstitel „In arte hu*m*anitatis libri" versammelt „opera Tulij", „Poete et Oratores" sowie nach lateinischen, griechischen und modernen unterschiedene „historici" und „Cosmographi et Geographi". Den umfangreichsten Teil bilden die „Libri Medici*n*ales Et sacra*m* medici*n*ar*um* utiles" mit mehreren Unterabteilungen,[10] womit zugleich die höheren Fakultäten erreicht sind. Den Abschluß und hierarchischen Höhepunkt bilden nach den „Libri Iuris" die „Sacri Codices".

5 Die Datierung 1486 auf fol. 7v bezieht sich auf die Rezepte Hartmann Schedels (fol. 8–40); vgl. Zimmermann, „Rezeptbuch von 1486", 216–8.

6 Stauber, *Bibliothek*, 102–3; mehrere Indizien sprechen aber für eine frühere Datierung (siehe unten).

7 In BERLIN 447, fol. 255–277v; ediert bei Stauber, *Bibliothek*, 103–45, und Ruf, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, 807–39 (als Quelle „B" in den Anmerkungen).

8 Stauber, *Bibliothek*, 103; Ruf, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge*, 805–6.

9 Worstbrock, „Schedels ‚Index Librorum' ", der mit diesem Befund gegen Milde, „Über Bücherverzeichnisse", argumentiert.

10 So gibt es auch eine Abteilung „In cyrurgia", die auf die in Padua von Hartmann Schedel besuchten universitären Lektionen in Chirurgie verweist; siehe Worstbrock, „Schedels ‚Index Librorum' ", 701.

Aber nur diese ersten sechzehn von insgesamt 22 Abteilungen bilden einen klassifizierten ordo, ein zweiter Teil ist davon kategorisch mit der Überschrift „Libri qui non subsunt ordini premisso" abgetrennt (fol. 144v). Als erstes sind dort verschiedene Titel der Andachts- und Frömmigkeitsliteratur unter der Rubrik „Orationalia" zusammengefaßt. Dieser folgt die Rubrik „Libri a paucis legendi" (fol. 146), worunter sich auch SCHE als „Liber musicalis cum cantilenis" befindet. Daran schließen sich noch „Libri naturales et mathematici", „Libri alchimie" und „Libri vulgares in lingua theutonica" an. Zu diesen Büchern, die sich nicht in die etablierte Wissenschaftordnung einfügen liessen, gehört auch eine ausschließlich praktisch motivierte Rubrik „Libri Vsuales de liberaria inferiori" für eine offenbar im Erdgeschoß von Hartmann Schedels Wohnhaus aufbewahrte Handbibliothek.

Aufschluß über die Einordnung von SCHE gibt die Rubrik „Libri a paucis legendi", die entweder „Bücher, die nur von wenigen gelesen werden dürfen" bedeutet, aber auch mit „die nur wenige interessieren" übersetzt werden könnte. Zur Interpretation dieser Rubrik ist ein Blick auf die übrigen aufgeführten Titel hilfreich. An erster Position steht ein „Liber pictus cum figuris astronomicis et musicis *etc.*", INDEX LIBRORUM II ergänzt „ac decem virginibus cum lampadibus" (fol. 275). Dieses Buch wurde bislang nicht identifiziert, könnte aber im Zusammenhang zu Schedels außergewöhnlichem Sammelinteresse an Bildern stehen.[11] Es folgen der bereits genannte „Liber musicalis cum cantilenis" (alias SCHE), ein „Liber genealogie et rerum familiarum" und eine Pergamenthandschrift, das „Aluearium rerum mirandarum ad Fridericum[12] Imperatorem" (CLM 32). Der anderen Schrift nach später eingetragen wurden eine „Prognosticatio In Latino et uulgari de longis futurorum euentibus cum figuris mirabilibus et alia" und ein „Index librorum bibliothece familie Schedel cum vita per modum epithimotis clarorum virorum, qui eos ediderunt" – dies vermutlich wie der „Liber genealogie" verlorengegangene Vorlagen der im Berliner Codex vereinigten Abschriften.[13] Abschließend folgen ein „Vocabularius Italicus, cum meditatione passionis *Christi*" (MÜNCHEN 4° INC.C.A. 149 und MÜNCHEN 4° INC.S.A. 1245) sowie eine „Declaracio italice ydeomatis cum uita virginis Mariae Et passione *Christi*" (MÜNCHEN COD. IT. 362). Zusätzlich führt der INDEX LIBRORUM II ein altes Familienbuch und ein Gebetbuch der Familie seiner Mutter an.[14]

11 Siehe hierzu Hernad, *Graphiksammlung*. – Die Darstellung von Musikern in Verbindung zur Astronomie läßt auf ein sogenanntes Planetenbuch schliessen (vgl. die Liste bei Zinner, *Bibliographie*, 93–4, sowie Hauber, *Planetenkinderbilder*), während der Zusatz im INDEX LIBRORUM II sicher eine Darstellung der biblischen Parabel der zehn törichten und klugen Jungfrauen (Matthäus 25,1–13) bezeichnet.

12 INDEX LIBRORUM II, fol. 275, ergänzt „tertium".

13 Stauber, *Bibliothek*, 134, vermutete hier irrtümlich CLM 263, dem aber die genannten Vitae fehlen; INDEX LIBRORUM II liest „cum uita clarorum uirorum et descriptione Ciuitatum".

Dieser heterogenen Zusammenstellung ist gemeinsam, daß die Bücher

a) nicht zu den Schriften passen, die umfassende Bildung repräsentieren;

b) nicht ausschließlich wortorientiert sind, sondern Abbildungen oder eben Noten enthalten können, und

c) nicht in der Bildungssprache Latein abgefaßt sind.[15]

Schedel faßte diese Werke mit privaten Familiendokumenten zusammen, die auf dem Titelblatt des erhaltenen Familienbuches mit der Warnung „Noli me tangere" versehen sind. Das stützt eine Interpretation des „a paucis legendi" als den Benutzerkreis einschränkend, die genannten Titel sollten in seiner Bibliothek nicht allgemein zugänglich sein. Warum auch SCHE dazu gehörte, ist unklar. Es könnte auf die wenig repräsentative Gestaltung dieser Handschrift zurückzuführen sein, wobei auch die noch zu diskutierende Problematik der Aufzeichnungen den Vorbehalt einer Zugänglichkeit bestimmt haben könnte. Weitere Gründe könnten in dem zur Zeit der Kataloganlage bereits veralteten Inhalt oder auch in dem eines Gelehrten nicht mehr angemessenen Charakter des „Liber musicalis" liegen. Diese Erklärung hat im Kontext der übrigen so abgesonderten Titel am meisten für sich.

Die drei anderen von Stauber identifizierten Titel mit Musikbezug sind an anderen Stellen der Bibliotheksverzeichnisse aufgeführt. Im älteren INDEX LIBRORUM I findet sich nur noch ein nicht näher identifiziertes „Opus psalterij cum hymnis Canticis et antiphonis dauid Iuxta ritum quem nunc romana seruat ecclesia." Es wird als letzter Titel unter den „Orationalia" (fol. 145) unmittelbar vor den „Libri a paucis legendi" aufgeführt, also unter den geistlich-praktischen Schriften. Hartmann Schedel könnte es sich im Kontext seiner geistlichen Weihen zu Beginn der 1460er Jahre angeschafft haben.[16]

Die beiden anderen Titel enthalten elementare Musiktheorie und sind nur im später angelegten INDEX LIBRORUM II genannt. Dabei handelt es sich zum einen um Schedels eigenhändige Abschrift von Traktaten Guido von Arezzos aus dem Jahre 1493.[17] Damit ursprünglich zusammengebunden war ein Druck von 1488 der *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* Hugo Spechtsharts von Reutlingen.[18] Beide Titel figurieren unter den „Libri Astronomie Astrologie et mathematici *etc*" als Repräsentanten des Quadriviums.

14 „Liber Genealogiae familiae antiquae Grabners" und ein „Orationale antiquae familiae Grabners", eingeschoben vor dem „Index librorum".

15 Interessanterweise ist SCHE nicht der Rubrik „Libri vulgares : in lingua theotonica." zugeordnet, wie dies später in der Münchener Bibliothek geschah (vgl. Kap. II).

16 Allerdings erwarb er auch später noch diesbezügliche Literatur, darunter etwa zwei gedruckte Missale von 1484 und 1507 (Stauber, *Bibliothek*, 196).

17 CLM 30057; zu diesem und dem folgenden Titel siehe unten und vor allem Kap. IV.

18 Straßburg: Johann Prüss (MÜNCHEN 4° MUS.TH.703).

Exkurs: Datierung des INDEX LIBRORUM I

Der Umstand, daß diese beiden Werke seit dem Beginn der 1490er Jahre in Schedels Besitz, aber erst in dem späteren Bücherverzeichnis aufgeführt sind, ist ein wichtiges Indiz für eine gegenüber Stauber frühere Datierung des INDEX LIBRORUM I. Stauber setzte es wegen darin genannter datierter Drucke auf „bald nach 1498" an. Im einzelnen nannte er einen „Livius (2° Inc. c. a. 3219) und die Pliniusbriefe (4° Inc. c. a. 1536), die in diesem Jahr gedruckt wurden".[19] Bei dem genannten Livius muß es sich um den im INDEX LIBRORUM I als ersten Titel unter den „Latini veteres" genannten „Titus liuius patauus summus historicus Epitoma omnium decadum Et tres decades eius integre." handeln (fol. 132), den Stauber mit dem 1498 in Venedig gedruckten *Decades* identifizierte.[20] Es wäre aber zu überlegen, ob sich Schedels Eintrag nicht auf die *Epitoma decadum quattuordecim in centum et quadraginta libros distinctum*, Rom: Schweynsheim & Pannartz 1472, beziehen könnte, die Hartmann Schedel schon 1489 als Geschenk erhalten hatte.[21] Bei den genannten Plinius-Briefen (*Epistolae per Phillippum Beroaldum correctae*, Bologna: Benedictus Hectoris 1498 [*Hain* *13115]) hingegen könnte es sich um einen Nachtrag in den INDEX LIBRORUM I handeln. Sie stehen dort nämlich auf einem separat eingebundenen Zettel (fol. 131a), der die Rubrik „Poete Et Oratores" ergänzt.[22]

Beide Einträge sind daher als Grundlage für eine Datierung des INDEX LIBRORUM I nur bedingt geeignet, zumal das Fehlen der Guido-Traktate und der *Flores musicae* in diesem Bücherverzeichnis eine Datierung aus der Zeit um 1490 nahelegt, also vor der Anschaffung dieser beiden Schriften. Für diese frühere Datierung spricht auch, daß das Rezeptbuch, in dem das Bücherverzeichnis eingetragen wurde, von 1486 stammt, was ein Datum post festum für den Eintrag der Büchertitel gibt. Hartmann Schedel erwähnt erstmals 1494 ein „Register" der Bibliothek in seinem Testament, es wird aber sicher schon früher existiert haben. Stimmt aber eine Datierung des INDEX LIBRORUM I um 1490, dann würde sich die Vermutung bestätigen, daß SCHE zu diesem Zeitpunkt gebunden und unter den „Libri a paucis legendi" eingeordnet war.

In Schedels spätestens in den 1490er Jahren aufgestellten Bücherordnung fehlte nicht nur eine Abteilung für Musik, SCHE ist auch sein einziger „Liber musicalis", der mit wenigen anderen Titeln, darunter Familiendokumente, außerhalb der Ordnung seiner Bibliothek stand. Dieser offensichtliche Sondersta-

19 Stauber, *Bibliothek*, 102.
20 Stauber, *Bibliothek*, 115 und 191 (*Hain* *10141).
21 Stauber, *Bibliothek*, 72, 191–2 und 244 (*Hain* *10131).
22 Stauber, *Bibliothek*, 113, druckt diese Ergänzung daher auch korrekt im Anschluß vor den „Historici greci" ab, kennzeichnet aber nicht den Einschub.

tus von SCHE belegt sowohl Hartmann Schedels spätere Distanz gegenüber der in Jugendjahren angelegten Musikhandschrift, als auch gegenüber Musikalien generell, die in seinem Wissens- und Bücherkosmos keinen Platz hatten. Dies steht im Gegensatz zu Bibliotheken des 16. Jahrhunderts, in denen Musikalien eine selbstverständliche und wichtige Rolle einnehmen konnten.[23] Zugleich macht es die Schwierigkeit deutlich, SCHE mit einem humanistischen Interesse seines Schreibers und Besitzers zu verbinden bzw. als „Ausdruck eines spezifisch humanistischen Sammeleifers"[24] zu interpretieren – zumindest Musik war in den Studia humanitatis, wie Hartmann Schedel sie verstand, nicht vertreten.

„Musik" in der Schedelschen Bibliothek

Über die wenigen in den Bibliothekskatalogen verzeichneten Titel hinaus gibt es noch weitere Codices, die neben anderem auch Aufzeichnungen enthalten, die mit Musik in Verbindung gebracht werden können. Unter der quadrivialen Rubrik wird eine „Descriptio Astrolabij Iulius Firmicus. Astrologia Aarati: Geometria Euclydis per Boetium traducta. In pergameno" genannt.[25] Damit ist eine von Schedel erworbene Handschrift aus dem 11. Jahrhundert mit verschiedenen astronomischen und geometrischen Texten bezeichnet, die auch einen späteren Zusatz aus dem 12. Jahrhundert mit Stimmtausch-Hymnus und Benedicamus-Tropen enthält.[26] Zusätzlich wurden auf dem pergamentenen Vorsatzblatt neumierte Partien eingetragen, u.a. mit Responsorien zur Vigilia Virginum. Diese nur beiläufig in eine Quadrivium-Handschrift eingetragenen Noten nahm Hartmann Schedel aber nicht zur Kenntnis. Das zeigt sich daran, daß er notierte Passagen auf dem Vorsatzblatt tilgte, um über der Rasur mit roter Farbe seinen üblichen Besitzervermerk „Liber doctoris Hartmanni Schedel" anzubringen. Zwar läßt Schedels Ignorieren der Neumen noch keine weiteren Rückschlüsse auf sein Interesse an Musik zu. Es erinnert aber an die wichtige historische Differenz zwischen einem heutigen und einem zeitgenössischen Musikverständnis. Anders gesagt, nicht alles, was in einer modernen Perspektive als „Musik" wahrgenommen wird, muß sich auch in einer historischen als

23 Vgl. etwa die Bibliotheken der Ammerbach in Basel (siehe Kmetz, *Basel Songbooks*), von Peter Falk in Fribourg (siehe Stenzl, „Peter Falk"), der Herwart in Augsburg (siehe Slim, „The Music Library"; Martinez-Göllner, „Die Augsburger Bibliothek Herwart"; Taricani, „A Renaissance Bibliophile"), der Fugger in Augsburg (siehe Schaal, „Die Musikbibliothek von Raimund Fugger", und Eickelmann, *Fugger und die Musik*).

24 Staehelin, „Trienter Codices", 162.

25 CLM 560 (im INDEX LIBRORUM II fol. 256v); Stauber, *Bibliothek*, 106.

26 Am Ende einer Lage auf fol. 87v–88; siehe Bayerische Staatsbibliothek, *Katalog der Musikhandschriften*, 12; für die mehrstimmigen Einträge *RISM* B/IV/1, 93 und 873.

solche darstellen. Und nicht zuletzt wird deutlich, daß mit musikalischen Aufzeichnungen auch ein anderer Gebrauch als der eines Lesens gemacht werden kann.

Einen anderen Aspekt bietet ein Liedtext, den Hartmann Schedel selbst als „cantilena" identifizierte. Er findet sich in einem Sammelcodex, der unter dem programmatischen Titel „Colligite fragmenta ne pereant" medizinische Consilia, Briefe und vermischte Nachrichten versammelt (Clm 224). Allerdings stammt das gesamte Material des Codex aus dem Besitz seines älteren Vetters Hermann, Hartmann Schedel erbte es erst nach dessem Tode im Dezember 1485. Dann foliierte er die Blätter, ließ sie binden und versah den Inhalt mit einem Register.[27] Darunter befindet sich ein nun eingebundenes Einzelblatt, auf dessen Vorderseite von unbekannter Hand insgesamt zwölf nicht notierte Strophen des Liedes „Verkert ob allen wandel ..." in einer offensichtlich eiligen und flüchtigen Abschrift eingetragen wurden.[28] Hartmann Schedel brachte auf dem Blatt neben der Foliierung nur mit roter Tinte die beschreibende Überschrift „Cantilena amoris et eius mutatione" an, unter der es auch im Register aufgefunden werden kann.

Wie aus dem Kontext hervorgeht, war Hermann – und nicht Hartmann – Schedel der Empfänger des Liedes, in dessen Bekanntenkreis auch der Austausch von „cantilenae notatae" belegt ist.[29] Es ist aufschlußreich, daß Hartmann Schedel das Lied nicht in seine eigene Liedersammlung übertrug, wo es wie vergleichbare Liedtexte seinen Platz gefunden hätte. Er katalogisierte es nur und hob das Blatt gemäß seinem Programm „Colligite fragmenta ne pereant" in dem Sammelkonvolut seines Vetters auf. Dies kann auch als weiteres Indiz dafür gewertet werden, daß er zu diesem Zeitpunkt Mitte der 1480er Jahre das Interesse für seine eigene Musikhandschrift bereits verloren hatte.

Dieses Einzelblatt mit „Verkert ob allen wandel ..." ist zugleich ein seltener Beleg für kursierende Einzelblattaufzeichnungen deutscher Lieder bzw. Liedtexte im 15. Jahrhundert, die durch persönliche Nachsätze wie etwa Devisen

27 Joachimsohn, *Briefwechsel*, v–vi, bezeichnet es als ein von Hartmann Schedel zusammenfügtes „receptbuch Hermanns", „der offenbar die ganze wirre papiermasse aus dem nachlass Hermanns hat binden lassen – leider ohne jede vernünftige anordnung".

28 Clm 224, fol. 174 (Meyer, „Verkert ob allen wandel", 370, gibt irrtümlich fol. 231 an); abgedruckt bei Meyer, „Verkert ob allen wandel", 372–6, der auch Hinweise auf mögliche, später überlieferte Melodien gibt.

29 Vgl. den Brief Thomas Oedenhofers aus Augsburg an Andreas Kaufringer in Wien vom Dezember 1459 mit Dank für Übersendung von „cantilenae notatae" (Joachimsohn, *Briefwechsel*, Nr. 25, 61–2); zu Kaufringer und Oedenhofer siehe Pietzsch, *Musik an deutschen Universitäten*, 30–1 und 33–4 (danach Strohm, *The Rise*, 294 und 507, der hier Hartmann mit Hermann Schedel verwechselt).

und Sinnsprüche auch als Geschenke gewidmet werden konnten[30] und als Vorlage für einige Einträge in SCHE denkbar sind.[31] Tatsächlich findet sich ein Beleg für diese Praxis auch für Hartmann Schedel, sogar in zeitlicher Nähe zur Anlage von SCHE. In CLM 466, einer Sammlung mit „Epistolae elegantiores Tuly: Sapho: Diuersa Epitaphia et epigram*m*ata et plura alia *etc.*" aus den Jahren 1460 bis 1462,[32] die auch in der gleichen Werkstatt wie SCHE gebunden wurden, liegt zwischen Folios 101–102 ein kleinerer Zettel mit Faltspuren. Auf der Vorderseite wurde von unbekannter Hand ein „Epitaphum Petri monachi" aufgezeichnet, die Rückseite nennt mit der Aufschrift „Schedel" den Adressaten dieser Abschrift. Bemerkenswert aber ist eine direkt oberhalb davon rastrierte, allerdings leere Notenzeile. Offensichtlich verwendete der Schreiber des Epitaphium einen bereits für Notation vorbereiteten Zettel für seine Notiz an Hartmann Schedel. Dies ist ein Indiz dafür, daß Hartmann Schedel auf solchen Zetteln von Bekannten nicht nur Materialien für seine Brief- und Epitaphiensammlung erhielt, sondern auch Musik für seinen „Liber musicalis".

Der Vollständigkeit halber ist noch auf den Liedtext „Mein mut ist mir betrübet gar" hinzuweisen, der sich in einem weiteren Codex aus Schedels Besitz findet (CGM 296, fol. 67).[33] Bei dieser Abschrift des *Sachsenspiegels* von 1432 handelt es sich wiederum um einen Band, den Schedel nur seiner Bibliothek einverleibte und den er nicht einmal mit der sonst üblichen Rubrizierung, Foliierung etc. versah. So nahm er auch die dort am Ende neben Federproben notierten Liedstrophen nicht wahr.[34] Im gleichen Band sind übrigens in den hinteren Innenspiegel mehrere Zettel und Streifen geklebt, die teils in Schedels Schrift beschrieben sind und vermutlich als bei einer Restaurierung aufgefundene Bindematerialien dort gesichert wurden.[35] Ein schmaler Streifen beginnt mit „Index librorum In varijs bibl ...", auf einem Zettel darunter ist

30 Holtorf, *Neujahrswünsche*, 248 und 252; Petzsch, *Studien*, 56.

31 Spuren einer Widmungspraxis finden sich mehrfach in SCHE, besonders im Nachtragskomplex: (SCHE 104), SCHE 119 und SCHE 120, (SCHE 121), SCHE 126, (SCHE 131), SCHE 134, SCHE 136, SCHE 138, SCHE 143, SCHE 147, aber auch SCHE 46 und SCHE 3 (siehe auch Kap. II und IV). – Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf eine konkordante Überlieferung zu SCHE 24, ein mehrfach gefaltetes Einzelblatt mit einer einzigen Liedaufzeichnung in sogenannter stroke-Notation (CGM 5249/76), das die materielle Überlieferung solcher Melodien zeigt; siehe Petzsch, „Unbekannte Überlieferung".

32 So die Bezeichnung in INDEX LIBRORUM I, fol. 258v; vgl. auch Stauber, *Bibliothek*, 109, und Wattenbach, „Peter Luder", 85–9, sowie Kap. II.

33 Vgl. Petzsch, „Das mittelalterliche Lied"; Petzsch & Salmen (Hg.), *Lochamer-Liederbuch*, 3.

34 Die Einschätzung von Petzsch („Das mittelalterliche Lied", 2), „nichts aber spricht dagegen, daß er selber das Blatt mit dem Liede am Schluß der Handschrift einfügte", läßt sich nicht bestätigen.

35 Ein entsprechender Restaurierungsvermerk vom April 1971 befindet sich gleichfalls im Innenspiegel.

eine „Amen"-Formel in zwei Notenzeilen in weißer Mensuralnotation aufgezeichnet – dies aber nicht in Schedels Schrift. Unterhalb davon notierte Schedel den für diese Situation sinnigen Spruch „Sic vn*us* colligit alter / collecta dispergit / Et Rotus fortunae *semper* mutabilis est :–".

Beleg hingegen für Hartmann Schedels eigenes und aktives Interesse an notierter Musik mit einer Verbindung zu einem tatsächlich spezifisch Nürnberger Musikleben ist ein bislang übersehener Komplex mit Kompositionen für den Heiligen Sebald in Clm 27372 aus Schedels Bibliothek.[36] Hier steht die Musik im Kontext einer breit angelegten Dokumentation des Nürnberger Stadtpatrons.

Für die Anlage dieser Dokumentation, mit der sich Hartmann Schedel spätestens ab 1484 beschäftigte,[37] lassen sich mehrere Gründe nennen. So fällt der Zeitpunkt mit dem Beginn seiner Arbeiten für den *Liber chronicarum* zusammen, in dem der heilige Sebald mit einem fast halbseitigen Eintrag berücksichtigt ist.[38] Zudem steht sie in einem Zusammenhang zum städtischen Sebaldskult, der in jenen Jahren in der Nürnberger Bildungsschicht neues Interesse und in der Folge einen massiven Modernisierungsschub erfuhr, woran auch Hartmann Schedel beteiligt war.[39] Und nicht zuletzt sind enge familiäre und persönliche Bindungen an den Stadtpatron zu nennen, die ein besonderes Interesse an dem Heiligen rechtfertigen.

Bereits sein Vater hatte 1450 testamentarisch einen ansehnlichen Betrag für die Sebalds-Messe der Nürnberger Kaufleute in Venedig verfügt,[40] Hartmann Schedel selbst errichtete 1508 eine eigene Stiftung in der Nürnberger St. Sebald-Kirche.[41] Im direkten zeitlichen Kontext zum Beginn seiner Materialsammlung steht auch die 1485 von ihm veranlaßte Errichtung eines großen Stein-Epitaphs an dieser Kirche mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts für seinen Vetter Hermann und die Familie Schedel.[42] Dieses gleichermaßen

36 Nur aufgeführt bei Borst, „Sebaldslegenden", 134 Fn. 351 (nicht verzeichnet in Bayerische Staatsbibliothek, *Katalog der Musikhandschriften*; Gerber, „Sebaldus-Kompositionen"; Just, *Der Mensuralkodex*; Just, *Berlin 40021*; *Census*).

37 Siehe den Überblick bei Borst, „Sebaldslegenden", 131–3.

38 In der deutschen Ausgabe im „sechst alter" (fol. 162v) samt Bildnis.

39 Zum Hintergrund siehe Borst, „Sebaldslegenden", 122–36.

40 Berlin 447, fol. 66–68; zur Venezianer Sebaldsmesse vgl. Kress, „Stiftung der Nürnberger Kaufleute", und Borst, „Sebaldslegenden", 96.

41 Berlin 447, fol. 303–304v Stiftung an St. Sebald mit Jahrtag. – Bereits in Hartmann Schedels „TESTAMENTVM & ultima voluntas" von 1494 (Berlin 447, fol. 53–54v) ordnete er an, daß man ihn zu St. Sebald bestatten und sein Gedächtnis begehen solle, eine „steine figur mit dem Epitaphio oder Vberschrifft bei 10.R." wünschte er sich an der Säule in der Nähe seines Grabes.

42 Heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. PL 2963; vgl. auch Hoffmann, *Sebalduskirche*, 52 und 147–9; Fehring & Ross, *Kurzinventar*, 124.

blickfangende und kostspielige Memoria-Bild ist auch demonstratives Belegstück des gesellschaftlichen Aufstieges der Familie Schedel:[43] Der begehrte Ort für die prominente Plazierung des Epitaphs über der Schautür im Ostchor stand erst seit 1480 mit dem Durchbruch der neuen Tür zur Verfügung und konnte von den Schedels für familiäre Memoriazwecke besetzt werden, obwohl sicher mehrere Familien um diesen begehrten Platz konkurrierten.

Die in Clm 27372 gesammelten Sebald-Materialien befinden sich in einem Band mit verschiedenen teils gedruckten, teils handschriftlichen Heiligenlegenden[44] und bestehen im Kern aus einer liturgischen Heiligen-Ausstattung, die vermutlich in ähnlicher Form vom städtischen Rat zur Promotion ihres Heiligen abgegeben wurde.[45]

Die erste von drei Lagen enthält die hier als „legenda sancti sebaldi confessoris" bezeichnete Sebalds-Vita „Si dominum" in zwölf Lektionen mit marginalen Schlüsselbegriffen (fol. 147–154v). Die beiden folgenden Lagen sind notiert: Sie enthalten zunächst das Reimoffizium „Nur[e]mberg extolleris" (fol. 155–168), dem sich die Messe „Os iusti" (fol. 168–174v) mit ausgeschriebenen Perikopen und abschließend die Sequenz „Concinamus pariter" (fol. 171–173v) anschließt. Neben der Zusammengehörigkeit in drei Lagen gleichen Papiers belegen auch Schrift und Gestaltung (wie gleiche Lesefeldgröße und Reklamanten)[46] die Einheit dieses Komplexes. Es handelt sich um eine offensichlich professionell angefertigte Abschrift, Hartmann Schedel brachte neben der Foliierung nur einige wenige Überschriften an. Diesem Teil vorangestellt ist eine wiederum von fremder Hand erstellte Abschrift der Bulle Papst Martins V. „Sedis apostolicae circumspecta benignitas" zur Heiligsprechung Sebalds vom 26. März 1425, die den übrigen Materialien nachträglich vorgebunden wurde.[47]

Das geht zum einen aus dem unterschiedlichen Wasserzeichen dieser Blätter gegenüber den übrigen St.Sebald-Materialien hervor. Zum anderen verweist Schedels Inhaltsverzeichnis auf Folio 1 mit dem Titel „historia tota cum cantu de Sancto Sebaldo, ubi vita eius cum omni miraculo narratur" auf die Legende ab Folio 147. Die Bulle wird im Inhaltsverzeichnis nicht genannt, war also zum Zeitpunkt seiner Anlage noch nicht vorhanden.

43 Vgl. Schleif, *Donatio et Memoria*; Staub, „Stiftungspraxis"; Oexle, „Memoria als Kultur".

44 Zum übrigen Inhalt vgl. Hauke, *Katalog der lateinischen Handschriften*, 112–7.

45 Mit wenig Erfolg, da die konkurrierende Oktav von Mariae Himmelfahrt überall – mit Ausnahme von der Nürnberger St. Sebalds-Kirche selbst – Vorrang vor dem Patronatsfest hatte; siehe auch Borst, „Sebaldslegenden", 86–7.

46 Auf fol. 155v unten Reklamante nos„trorum", auf fol. 165v unten „hommi"num, auf fol. 166v unten benedic„it Nüren"berg (dieses durchgestrichen, möglicherweise ein Hinweis auf den Abschriftvorgang mit Lagen- oder Bogenwechsel der Vorlage an dieser Stelle).

47 Clm 27372, fol. 145–146v, mit der Überschrift Schedels: „Bulla Martini pape v. de Festo S. Sebaldi."

Die Abschrift der Bulle zur Heiligsprechung Sebalds ist nicht die einzige Erweiterung. Angehängt an den Sebald-Teil ist ein ursprünglich eigenständiges Doppelblatt mit einer dreistimmigen Vertonung der frühestens 1493 für eine Aktualisierung des Sebald-Kultes eigens geschaffenen Ode „Regie stirpis".[48] Sie war bislang nur in einer vergleichsweise flüchtigen Abschrift in Berlin 40021 bekannt, dort im Kontext von vierstimmigen Vertonungen aller Sebald-Texte, die bislang ungeklärte Fragen nach der Herkunft des um 1500 in Leipzig gebundenen Codex aufwerfen.[49] Schedel konnte auch in diesem Fall eine professionell erstellte und sehr saubere Abschrift für seine Sammlung erwerben.

Das auf allen vier Seiten rastrierte Doppelblatt ist nur auf den Innenseiten und der Rückseite beschrieben: Auf Folio 175a^{v} stehen oben zwei Strophen des Cantus, auf der gegenüberliegenden Seite der Tenor, die als „Bassus" bezeichnete dritte Stimme steht unten und reicht über die ganze Blattöffnung; auf der Rückseite hingegen sind die drei Stimmen zur dritten Strophe hintereinander notiert. Die planmäßige Anlage zeigt sich in einem Detail: Für die Innenseiten des Doppelblattes sind je acht Notenzeilen rastriert (vier für jede Stimme), für die Außenseiten aber neun, wobei auf der Rückseite für jede Stimme genau drei Zeilen kalkuliert wurden.[50]

Die beiden Aufzeichnungen in Berlin 40021 und Clm 27372 divergieren nur geringfügig, etwa darin, daß die in Clm 27372 mit „Tenor" und „Bassus" bezeichneten Stimmen auch vollständig textiert sind. Bemerkenswert ist, daß in der ersten Zeile der zweiten (bzw. zweiundzwanzigsten) Strophe in beiden Aufzeichnungen im Text das Wort „merito" fehlt. Es scheint, daß der Redaktor von Berlin 40021 nach einer ganz ähnlichen Vorlage arbeitete.[51]

Die Komposition verweist auf ein besonderes Ereignis in der Erneuerung des Nürnberger Sebald-Kultes. Unzufrieden mit der vergleichsweise altmodischen Ausstattung seines Heiligen beauftragte der Kirchenmeister von St. Sebald, Sebald Schreyer, den zeitweise bei ihm wohnenden Dichter Conrad Celtis mit einer neuen Hymne für Sebald, die das bis dahin gebräuchliche, inhaltlich und formal veraltete „Ympnum cantet" ersetzen sollte.[52] Celtis schuf daraufhin

48 Fol. 175a^{v}–175b^{v} (fol. 175a^{r} ist rastriert, aber unbeschrieben).

49 Vgl. Gerber, „Sebaldus-Kompositionen", 108–9 und 125; Just, *Der Mensuralkodex*, I, 103; Just, *Berlin 40021*, I, xi–xiii. – Hingewiesen sei hier auf ein Schreiben des Nürnberger Rates an Johann Steinwart von Soest im Jahre 1488, in dem sich die Stadt bei ihm für die Übersendung von Vertonungen der Sebald-Historie bedankt, möglicherweise die hier aufgezeichneten; siehe Butler, *Liturgical Music*, 63.

50 Tatsächlich genügten für den Bassus schließlich zwei Zeilen, die letzte Zeile blieb leer.

51 Gegen eine Identität der Vorlagen könnten die andere Ligaturensetzung sowie die Zusammenfassung von Semibreven gleicher Tonhöhe zu einer Brevis in der zweiten Strophe des Bassus in Clm 27372 sprechen, wenn dies nicht auf die Initiative eines kompetenten Schreibers zurückgeht.

52 Borst, „Sebaldslegenden", 134.

insgesamt 28 Strophen in sapphischer Odenform, von denen neun Strophen mit einer von Sebald Schreyer selbst hinzugefügten Doxologie erstmals am Vorabend des St. Sebald-Tages 1493 in einer dreistimmigen Vertonung aufgeführt wurden.[53] Schreyer ließ auch eine Melodie für die Musik aufzeichnen, die aber den erhaltenen mehrstimmigen Vertonungen nicht zugrundeliegt. Diese entspricht, wie Rudolf Gerber nachgewiesen hat, einer von Schreyer angegebenen Alternative, daß sie auch „nach dem don oder noten des ympnus Vt queant laxis *etc.*" gesungen werden könne.[54] Mit dieser Hymnenmelodie jeweils im Cantus sind in der erhaltenen polyphonen Vertonung die erste und die zweiundzwanzigste Strophe sowie die Doxologie berücksichtigt.

Die regelmäßige Aufführung der mehrstimmigen Vertonung steht im Kontext der auch in Nürnberg mehrfach belegten Salve-Stiftungen.[55] Gerade an St. Sebald hatte Peter Harsdörffer bereits 1479 eine aufwendige Stiftung errichtet, daß

> hinfüro ewiglich In der gemelten pfarrkirchen Zu Sanndt Seboldt alle Sambstagnecht, Auch alle Vnnser frawen abent, von stund an, So es den garaus schlecht darZu ein Zaichen lewten vnd darauff ein Salve Regina mitsampt dem Sequentz Benedicta semper et versickel vnd Collectten gesungen Vnd gehalten werden soll [...] Vnd solichs Salve vnd Sequentz sollen allemalen gesungen werden In cantu mensurato mit vier Stymmen.[56]

Sebald Schreyer lancierte seinen favorisierten Heiligen mit einer vergleichbaren Festausstattung und übertraf die bestehenden Stiftungen durch einen ungleich moderneren Text eines prominenten Autors. Die polyphone Aufführung war dabei nur ein Bestandteil der Erneuerung des Sebald-Kultes. Der vollständige Text mit allen 28 Strophen der Ode wurde zusammen mit einem großformatigen Holzschnitt des Heiligen mehrfach aufgelegt; die Nürnberger Offizin Koberger beispielsweise, die auch Schedels *Liber chronicarum* vertrieb, legte ihn ihren Büchern als Werbematerial bei und trug so zur Verbreitung des Heiligen und der mit ihm zu identifizierenden Stadt bei.[57]

Hartmann Schedels Sammlung von Materialien zum Nürnberger Stadtheiligen stehen in engem Zusammenhang zu Nürnberger Ereignissen um eine

53 Materialien dazu in den Schreyer-Codices in Nürnberg 302 (Kopialbuch „B") und in Nürnberg 1122 (Kopialbuch „C"), fol. 70–71v; vgl. auch Caesar, „Sebald Schreyer", 133–4, und Gerber, „Sebaldus-Kompositionen".

54 Zitat in Nürnberg 1122, fol. 71 (Schreyers Melodie auf fol. 71v); die Melodie „Ut queant laxis ..." entspricht *MMMAe*, I, Nr.1511, vgl. Gerber, „Sebaldus-Kompositionen", 119.

55 Wagner, „Wilhelm Breitengasser", bes. 152–6; allgemein siehe Maier, *Salve regina*, und Ingram, *Polyphonic „Salve Regina"*.

56 Datiert vom 22. Dezember 1479 (Nürnberg 145); siehe auch Wagner, „Wilhelm Breitengasser", 154, der hierzu noch weitere Materialien präsentiert.

57 Siehe Dodgson, „Die illustrierten Ausgaben".

Aktualisierung des Sebald-Kultes. Sie umfaßte auch Musik, wobei diese vermutlich nicht sein primäres Interesse war, sondern die Komplettierung seiner Sammlung. Hierzu konnte er professionell angefertigte Abschriften erwerben, wie sie ähnlich auch dem Kompilator von BERLIN 40021 vorgelegen haben müssen.

Exkurs: Schedels Kontakte zu Nürnberger Musikern

In diesem Zusammenhang könnte eine Rolle spielen, daß Hartmann Schedel in dieser Zeit nachweislich Kontakt zu Nürnberger Musikern hatte, die ihm Abschriften oder Kopien dieser Musik verschaffen konnten. In seinem Familienbuch BERLIN 447 verzeichnet er für Anfang der 1490er Jahre die Firmung seines Sohnes Hartmann (* 1481) und die Taufe seines Sohnes Marcus Anthonius (* 1490) in der St.Sebalds-Kirche durch „Nicolaus Ross sacerdos et organista".[58] Nikolaus Rosen ist ab 1473 als Movendelpriester und Organist an der Nürnberger Heilig-Geist-Spitalkirche belegt, zwischen 1477–1499 war er als Organist an St. Lorenz und auch als weit über Nürnberg hinaus bekannter Orgelsachverständiger tätig.[59] Daß Hartmann Schedel ihn ausdrücklich in seinen Familiendokumenten nennt, ist auffällig, ebenso daß Firmung und Taufe in St. Sebald von einem dort kirchenfremden Priester vorgenommen wurden. Dies könnte auf eine nähere Bekanntschaft zwischen Rosen und Hartmann Schedel hinweisen, aber auch nur den Stolz dokumentieren, einen prominenten Geistlichen für diese wichtigen Handlungen engagieren zu können. Dieses Zusammentreffen könnte für die Abschrift der mehrstimmigen Oden-Vertonung von Bedeutung sein, datiert in jedem Fall aber lange Jahre nach dem Abschluß von SCHE.

Diese Einschränkung gilt hingegen nicht für eine mögliche Bekanntschaft Schedels mit Wencz Nodler, der beim Eintrag von „Ach Got ich klag des winters art ..." (SCHE 102, fol. 119v–121) genannt ist, vermutlich als dessen Komponist. Er läßt sich mit einem Schulmeister an St. Egidien in Nürnberg identifizieren, der 1489 verstarb.[60] Die Komposition wurde als letzte noch vom Index erfaßte Komposition in SCHE eingetragen und läßt sich damit auf 1463 datieren. Hier wird ein möglicher Bezug zu „Nürnberger Musik" sichtbar, der sich aber mangels weiterer Materialien nicht konkretisieren läßt.

58 BERLIN 447, fol. 23v und fol. 39v.

59 Vgl. Krautwurst, „Orgel der St. Jakobskirche", 160–5; Fischer & Wohnhaas, *Orgelbauer*, 328; Wagner, „Organisten", bes. 469.

60 Krautwurst, „Nürnberg", Sp. 1751, und freundliche persönliche Mitteilung.

Ebenfalls in den Kontext der reichsstädtischen Sebald-Verehrung gehört der Druck von Johannes Rommings *Opuscula* aus Hartmann Schedels Besitz.[61] In den *Opuscula* ist auf den Folios BII^{v}–IV^{v} gleichfalls die Celtis-Ode „Regie stirpis" enthalten, hier als vierstimmiger Tonsatz im Stile humanistischer Odenvertonung. Bei den *Opuscula* handelt es sich ausdrücklich um ein modernes Schulbuch, mit dem sich Johannes Romming erfolgreich um eine feste Anstellung an einer Nürnberger Schule empfahl. Hintergrund sind die humanistischen Bestrebungen einer Bildungs- und Schulreform in Nürnberg, die 1496 zur Gründung der sogenannten Poetenschule als Alternative zu den traditionellen Lateinschulen geführt hatten.[62] Nach vielfachen Problemen, u.a. Streitigkeiten mit den traditionell orientierten Dominikanern und handfesten Schülerunruhen, mußte diese Schule auf Ratsbeschluß vom 7. Mai 1509 wieder schließen. Daraufhin wurde an den beiden städtischen Schulen nurmehr auf freiwilliger Basis täglich zusätzlich zwei Stunden Unterricht „in der neuen regulierten grammatica und poesie oder arte oratoria"[63] erteilt. Johannes Romming, der bereits als Lehrer in Nürnberg tätig war, bewarb sich mit seiner Schrift geschickt um diesen neu geschaffenen Posten, indem er die Referenz vor dem Nürnberger Stadtpatron mit dem Ausweis seiner Kenntnis modernster Kompositions-Manier und seiner humanistischen Bildung verband.

Der eigentliche Lehrgegenstand seiner schmalen Schrift findet sich im Mittelteil des Druckes. Das sapphische Versmaß wird hier anhand einer vierstimmigen Vertonung der Celtis-Ode erklärt, die streng den Quantitäten des antiken Metrums folgt. Dieses pädagogische Verfahren hatte Conrad Celtis während seines Unterrichtes an der Universität Ingolstadt in den 1490er Jahren angeregt, damit sich die Studenten die antiken Metren leichter einprägen sollten. Direktes Resultat seines Vorschlags waren die 1507 in Augsburg bei Oeglin gedruckten *Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae* des Tritonius (alias Peter Treibenwolf), der die neunzehn Horaz-Metren plus drei weitere mit Breven und Longen im strengen Note-gegen-Note-Satz veröffentlichte.[64] Ein Exemplar dieses zugleich ersten Mensuralnotendruckes mit beweglichen Typen in Deutschland besaß Hartmann Schedel ebenfalls (München Rar. 291).

61 Nürnberg: Hieronymus Hölczel 1509 (München Rar. 1589); ursprünglich zusammengebunden mit dreizehn anderen Drucken in einen Sammelcodex Hartmann Schedels (zum Inhalt siehe Stauber, *Bibliothek*, 201–2). – Vgl. hierzu auch Wuttke, „Humanismus in Nürnberg", 138–9 (Nr. 141); Borst, „Sebaldslegenden", 135 Fn. 352a; Gerber, „Sebaldus-Kompositionen", 118; Bauch, „Poetenschule", 43–5 (dort auch weiteres zu Romming auf pp. 43–4 und 56–60); Brusniak, *Conrad Rein*, 142–3 (mit weiterer Literatur); Tewes, *Die Bursen*, 650 und 653–4.

62 Siehe Bauch, „Poetenschule"; Heerwagen, *Nürnberger Gelehrtenschulen*; Schindling, „Humanistische Bildungsreform".

63 Zitiert nach Bauch, „Poetenschule", 43.

64 Cohrs, „Peter Tritonius"; Strohm, *The Rise*, 538–9; Staehelin, „Horaz in der Musik"; Liliencron, „Die Horazischen Metren"; Weber, *La musique mesurée*, 178–80 u.ö.

Deutlich wird an dem Besitz dieser Werke Hartmann Schedels Interesse sowohl an dem Stadtheiligen Sebald als auch an den pädagogischen Neuerungen, die in einem engen Zusammenhang mit der Schulsituation seiner Stadt zu sehen sind. Darauf verweisen auch die in seiner Bibliothek erhaltenen *Flores musicae* und seine eingangs genannte eigenhändige Abschrift von Guido-Traktaten. Beide Werke dienten dem Schulmeister Georg Altenstein an der Nürnberger Spitalschule um 1485 zum Unterricht.[65] Vielleicht spekulierte Hartmann Schedel auf den ehrenvollen städtischen Auftrag, den humanistischen Unterricht als kompetenter Gelehrter zu überwachen.[66]

***

Die Hinweise aus den originalen Bücherverzeichnissen Hartmann Schedels ergeben, daß SCHE außerhalb der klaren Ordnung seiner Bibliothek stand und – zusammen mit privaten Unterlagen – vermutlich nicht ohne weiteres für Dritte zugänglich war. Dies kann zugleich erklären, warum SCHE keine weiteren Spuren etwa in späteren Überlieferungen hinterlassen hat und warum Benutzungsspuren in SCHE selbst fehlen.

Bezeichnenderweise besteht auch nur eine auffällige Konkordanz zwischen SCHE und einer späteren Nürnberger Quelle: Der dreistimmige Satz „Elend du hat …" (SCHE 11), das ja auch mit verschiedenen französischen Rondeautexten und einer Zuschreibung an Robert Morton überliefert ist, findet sich mit dem gleichen Incipit auch in Hans Gerles 1533 in Nürnberg gedruckter *Tabulatur auff die Laudten*.[67]

Hartmann Schedel besaß außer SCHE keine vergleichbaren Musikalien, diese Musikhandschrift war innerhalb seiner Bibliothek einzigartig. Bezeichnenderweise lassen sich auch alle weiteren nachweisbaren Materialien mit Musikbezug entweder nur aus einer modernen Perspektive als „Musik" ansprechen,

65 „Musicalia gregoriana quanto magis congrue secundum Guidonem, Hugonem et cantiones sepius facio tractanda." heißt es in dem auf um 1485 datierbaren Bericht Altensteins zu seinem Unterricht (zitiert nach Heerwagen, *Nürnberger Gelehrtenschulen*, 35; vgl. auch Niemöller, *Lateinschulen*, 337, und zur Datierung des Berichts Brusniak, *Conrad Rein*, 42). – Hartmann Schedel besaß auch das Schulbuch des ersten Lehrers der Poetenschule, Heinrich Grieningers *Epitome de generibus* …, Nürnberg: Höltzel 2/1500 (*GW* 11519); vgl. Stauber, *Bibliohek*, 181 und 232, sowie Bauch, „Poetenschule", 17.

66 Dieses Amt fiel schließlich den Patriziern Johann Pirckheimer und später seinem Sohn Willibald zu; Bauch, „Poetenschule", 8.

67 Die in diesem Zusammenhang von Charnassé & Meylan, *Hans Gerle*, xv, geäusserte Vermutung, daß Gerle über die Bibliothek des Verlegers Hans Ott Zugang zu SCHE hatte, beruht u.a. offensichtlich auf einer Verwechslung von LOCH und SCHE; siehe auch Kap. V.

oder sie wurden von Schedel aus einem benennbaren nichtmusikalischen Interesse gesammelt. Dabei läßt sich stets ein enger Zusammenhang mit Nürnberger Ereignissen und Institutionen ermitteln, vor allem dem spezifisch Nürnberger Sebaldskult und der humanistisch orientierten Bildungsreform. Sein besonderes Interesse daran belegt auch entsprechende Literatur in Schedels Bibliothek.

Die Feststellung, daß es trotz guter Überlieferungslage mit Ausnahme von SCHE keine weiteren Dokumente eines bemerkenswerten Musikinteresses Hartmann Schedels gibt, rückt Fragen nach den Motivationen in den Vordergrund, die einen offensichtlich an Musik nur beiläufig Interessierten gleichwohl zur Anlage einer umfangreichen Musikhandschrift wie SCHE veranlassen konnten. Diese Fragen sind aber anhand der biographischen Dokumente nicht schlüssig zu beantworten. Damit sind Alternativen zu den etablierten Vorstellungen von Musikalien, ihrer Funktion und ihrem Gebrauch zur Diskussion zu stellen, die bislang nur wenig beachtet wurden, da sie nicht in die etablierten Konzepte eines Umgangs mit schriftlich fixierter Musik passen.

IV. Hartmann Schedel als Kopist: SCHE und eine „tradition typographique“

Daß ein umfassendes Sammeln von Gedrucktem und Geschriebenem wie auch ein umfangreiches Kopieren von Texten für Hartmann Schedel charakteristisch sind, wird seit den ersten Studien von Wilhelm Wattenbach und Richard Stauber immer wieder betont.[1] Diese Einschätzung beruht sowohl auf der Schedelschen Bibliothek, deren bemerkenswert großer Bestand an Handschriften und Drucken fast allein zu diesem Eindruck führen mußte, als auch auf Schedels *Liber chronicarum*, dessen überwiegender Kompilationscharakter aus anderen Chroniken bereits von Zeitgenossen bemerkt,[2] bis heute aber nur in Ansätzen rekonstruiert wurde.[3] Wie nun festzustellen ist, gelten die beiden Aspekte des Sammelns und des Kopierens in einem sehr wörtlichen Sinne auch für SCHE und tragen damit wesentlich zum Verständnis der Quelle bei.

Um Hartmann Schedels Gepflogenheiten und Techniken des Abschreibens genauer zu fassen, folgt zunächst der Vergleich einer Kopie Schedels mit seiner erhaltenen Vorlage. Da sich in SCHE vergleichbare Merkmale des Kopierens finden, ermöglichen diese Beobachtungen einen neuen Blick auf die Quelle, und sie erweisen sich als hilfreich für ein Lesen und Verstehen der Aufzeichnungen in Schedels „Liber musicalis cum cantilenis“ (SCHE). Dies vermittelt zugleich eine ungewohnte Perspektive auf eine spätmittelalterliche Musikhandschrift und eröffnet neue Kontexte für ihre Einordnung.

***

Schedels Guido-Abschrift und Merkmale seines Kopierens

Wie im vorigen Kapitel erwähnt, ist in Hartmann Schedels INDEX LIBRORUM II ein Sammelband unter der Bezeichnung „Musica Guidonis: Et flores musicae“ aufgeführt, der aus zwei Teilen besteht, die heute getrennt aufbewahrt

1 Wattenbach, „Hartmann Schedel“; Stauber, *Bibliothek*; Schottenloher, „Gedenkblatt“; Hernad, *Graphiksammlung*; Worstbrock, „Schedels ‚Index Librorum‘ “, 697.

2 Etwa 1568 im Eintrag zu Hartmann Schedel in Pantaleon, *Teutscher Nation Heldenbuch*, 564.

3 Siehe die Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Vogel, „Schedel als Kompilator“.

werden.[4] Von besonderem Interesse ist hier die 1493 von Hartmann Schedel angefertigte Abschrift mehrerer Musiktraktate Guidos von Arezzo (CLM 30057),[5] als deren direkte Vorlage Reinhard Wiesend einen um 1100 im Bamberger St. Michaels-Kloster geschriebenen Codex identifizieren konnte (KARLSRUHE 504).[6] Neben den nur geringen Differenzen zwischen den Lesarten beider Handschriften konnte Wiesend den beobachteten Zusammenhang einer direkten Abhängigkeit der Schedelschen Abschrift von KARLSRUHE 504 auch mit biographischen Belegen abstützen, etwa daß Hartmann Schedel spätestens seit 1490 den Bamberger Abt als Patienten behandelte.[7]

Hartmann Schedel schrieb nur die in dem Codex enthaltenen Guido-Traktate ab, nicht aber weitere darin enthaltene musiktheoretische Schriften.[8] Das gezielte Interesse gerade an den elementaren Traktaten Guidos legt einen Zusammenhang mit Schedels Interesse an der Nürnberger Schulreform in den 1490er Jahren nahe, wie es bereits im vorangehenden Kapitel aufgrund biographischer Materialien vermutet wurde.

„Schedel kopierte genau und hielt sich geradezu sklavisch an die Vorlage",[9] resümierte Wiesend die Ergebnisse seines Vergleiches von Original und Kopie. Dieser Befund läßt sich nun in wichtigen Aspekten differenzieren. So kopierte Hartmann Schedel zwar seine Vorlage weithin im Sinne einer genauen Reproduktion, aber mit bezeichnenden Unterschieden zwischen den Text- und den Musikpartien.

Auf den ersten Blick ist zu bemerken, daß er den Text innerhalb seines kleineren Schriftspiegels gegenüber der Vorlage anders anordnete, Überschriften eigenständig absetzte und gestaltete sowie Abbreviaturen auflöste und auch

4 BERLIN 447, fol. 256v. – MÜNCHEN 4° MUS.TH.703, der Druck der *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* (Straßburg 1488), trägt die Schedelsche Foliierung 56–154, CLM 30057 mit Schedels Guido-Abschriften die direkt vorangehende Foliierung 5–55; was auf den heute fehlenden fol. 1–4 stand, ist unbekannt, vermutlich waren diese Blätter wie auch fol. 50v–55v unbeschrieben.

5 Enthaltend den *Micrologus*, ein Kurztonar, die *Regulae rhythmicae*, den *Prologus in Antiphonarium* und die *Epistola* mit Explicits auf fol. 29 („Finis · 1493") und auf fol. 50 („Scripsi hartmannus Schedeli nurembergensis / arcium medicinaremque doctor Anno domini *etc.* Mccclxxxxiij · Nuremberge"); vgl. auch die Beschreibung der Handschrift bei Wiesend, „Guido-Handschrift", 53–5, und in *RISM* B/III/3, 165–6.

6 KARLSRUHE 504, fol. 59–77 (beschrieben bei Breslau, „Bamberger Studien", 226–34; Brambach, *Karlsruher Handschriften*, 92–4; Smits van Waesberghe, *Micrologus*, 25–6).

7 Wiesend, „Guido-Handschrift", 55–6 (mit einem Verzeichnis abweichender Lesarten für den *Prologus* p. 58).

8 Wie etwa das Tonar Berno von Reichenaus (siehe Brambach, *Tonsystem*); auch die weiteren in KARLSRUHE 504 enthaltenen quadrivialen Schriften wie Rechen- und Kalendertraktate finden sich in Schedels Bibliothek nicht wieder.

9 Wiesend, *Guido-Handschrift*, 55.

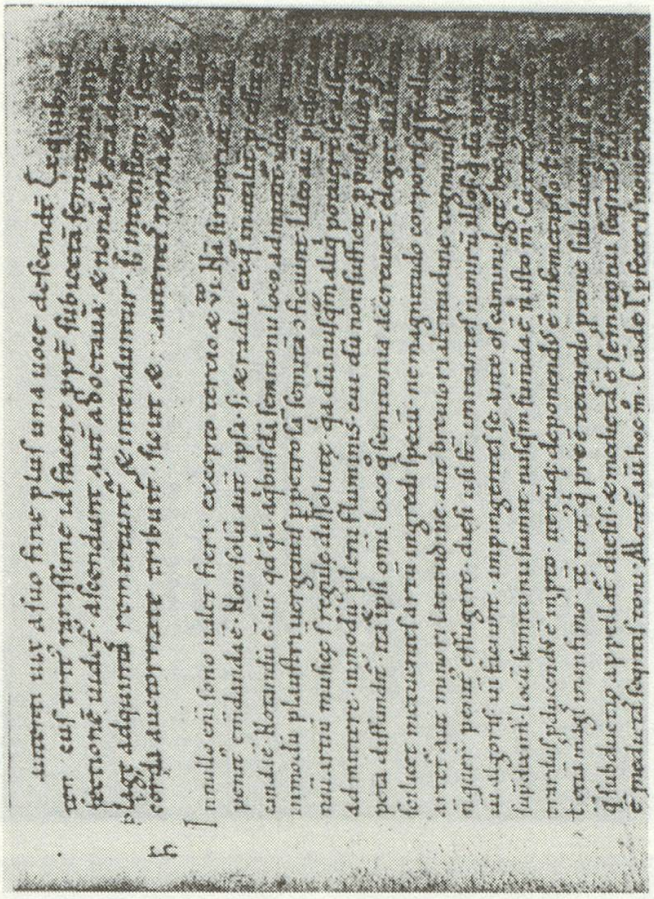


Abb. 8a: KARLSRUHE 504, fol. 62v (unten) und oberer Teil von fol. 63 (links): Abbruch von Kapitel X nach dem Notenbeispiel „Desiderium“ mit Verweiszeichen; es folgen Kapitel XI–XIII. Auf fol. 63v ist das Verweiszeichen wiederholt und markiert den Fortgang von Kapitel X („In nullo enim sono ualet …“). Das darüberstehende Kapitel XIII fährt mit Satzincipit („Plage“) auf der nächsten Seite fort.

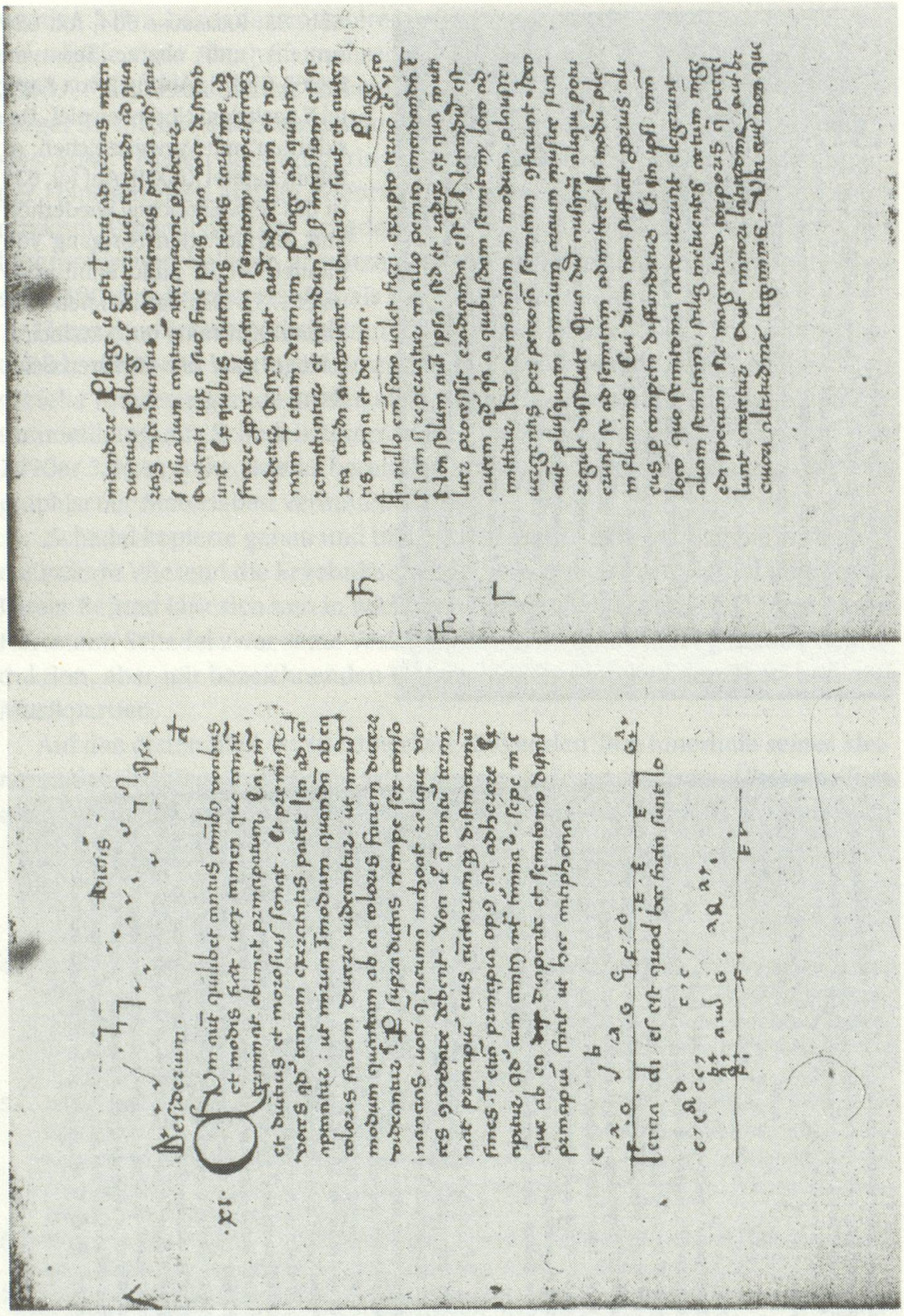
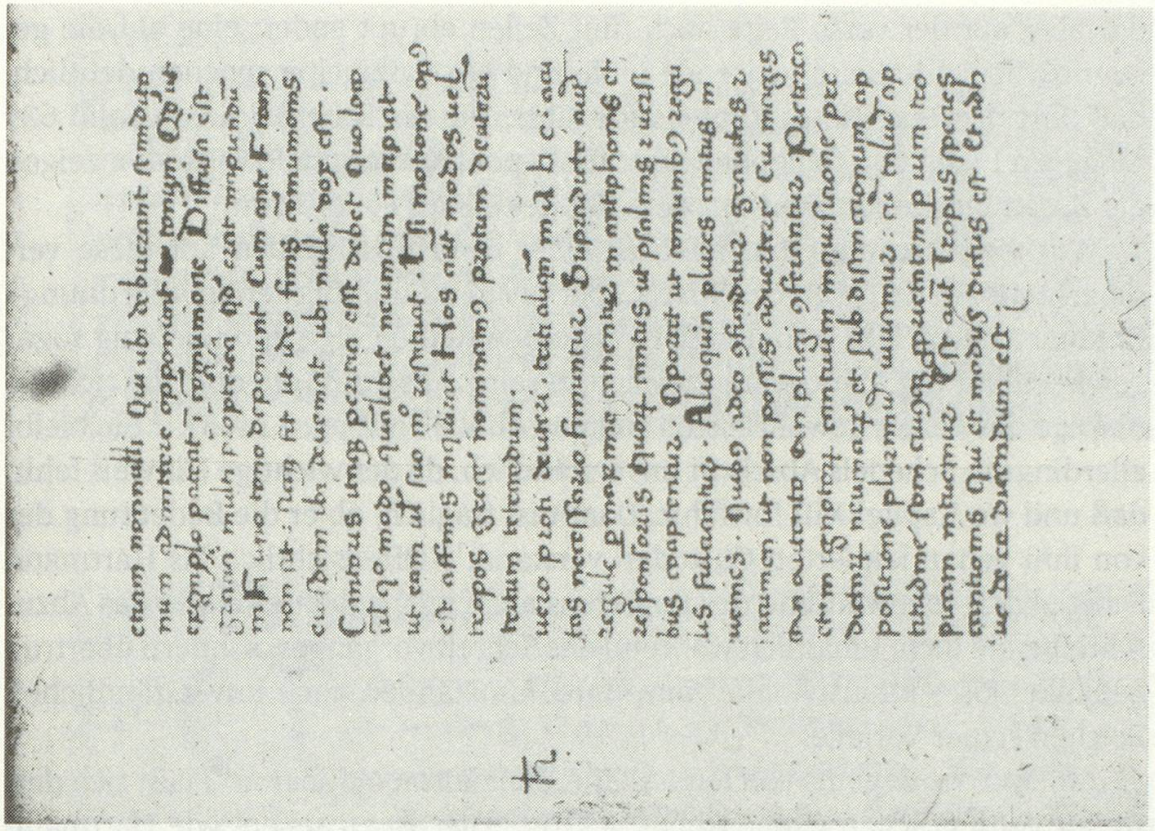


Abb. 8b: CLM 30057, fol. 13v (unten), fol. 15v (oben) und fol. 16v (rechts oben): Abbruch von Kapitel X oben auf fol. 13v; auf fol. 15v folgt der Rest dieses Kapitels, auf fol. 16v schließt sich kommentarlos der Fortgang von Kapitel XIII an (der marginal wiederholte Custos hier ist eine Ergänzung aus jüngster Zeit).



neu abbreviierte.[10] Hier zeigt sich ein scheinbar souveräner Umgang mit dem Text, wie er für das Kopieren von Handschriften als üblich gelten kann. Darüber hinaus fällt aber auf, daß er in der Vorlage marginal oder interlinear notierte Einschübe und Korrekturen meist nicht in seine Abschrift integrierte, sondern sie gleichfalls separat als Marginalien kopierte.[11] Solche Beispiele einer äußerst genauen Reproduktion des Schriftbildes seiner Vorlage führten Wiesend vermutlich zum Befund eines „sklavischen" Kopierens, das aber noch viel weitergehend zu beobachten ist.

Die Vorlage in KARLSRUHE 504 bietet die Kapitel des *Micrologus* nicht in der korrekten Reihenfolge (siehe Abb. 8a auf p. 113). Kapitel X bricht auf Folio 62v nach einem Notenbeispiel („Desiderium") ab, es folgen die vollständigen Kapitel XI und XII. In der Mitte von Folio 63 schließt sich Kapitel XIII an,

10 Vgl. etwa die einspaltige Übertragung der in der Vorlage zweispaltig angelegten *Regulae* (CLM 30057 fol. 29–36 : KARLSRUHE 504 fol. 69–72) und die eigenständigen Kapitelabsetzungen im *Micrologus* (CLM 30057 fol. 5–27v : KARLSRUHE 504 fol. 59–69).

11 Der an einer Stelle zu beobachtende Versuch, einen solchen marginalen Zusatz in den Text zu integrieren, mißlang: So fügte er ein in seiner Vorlage auf die rechte Spalte bezogenes Notenbeispiel, das aus Platzgründen aber links marginal notiert wurde, in seine Abschrift der linken Spalte ein, wo es isoliert ohne Zusammenhang zum Inhalt steht (CLM 30057 fol. 29v unten : KARLSRUHE 504 fol. 69v).

das aber auf der verso-Seite nach fünf Zeilen abrupt endet; eine auf die gegenüberliegende Seite weisende Linie und ein Satzincipit machen deutlich, daß dort der Text dieses Kapitels fortfährt. Die restliche Seite von Folio 63v hingegen bietet den fehlenden Teil von Kapitel X, marginale Custoden zeigen die Zusammengehörigkeit mit dem Kapitelteil auf Folio 62 an.[12]

Wie reagierte nun Hartmann Schedel beim Abschreiben auf diese verschachtelte, beim Lesen des Textes aber leicht zu überblickende Anordnung? Er kopierte den Text genau in der verstellten Reihenfolge und übertrug sogar gewissenhaft die Markierungszeichen in seine Abschrift, die dort die richtige Abfolge des Textes gewährleisten sollten (Abb. 8b auf pp. 114–5).[13] Sie bleibt allerdings in Schedels Abschrift unverständlich, da der wichtige Hinweis fehlt, daß und wo Kapitel XIII fortfährt. Damit ist fraglich, ob er die Bedeutung der von ihm genau kopierten Custoden verstand.[14] Offensichtlich las Hartmann Schedel den Text während des Kopierens nicht mit, reflektierte also das Abzuschreibende nicht inhaltlich während des Schreibvorganges, sondern übertrug gedankenlos – inklusive aller ihm unter Umständen auch unverständlichen Zeichen seiner Vorlage.

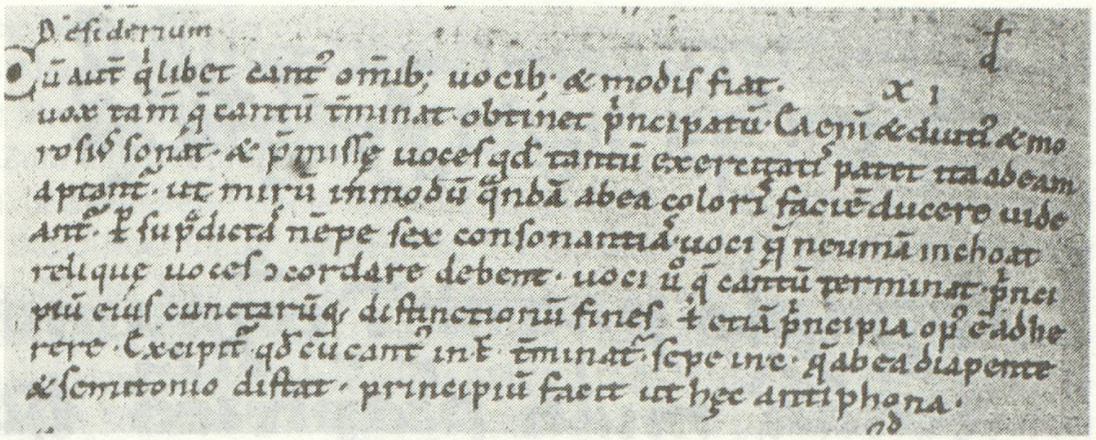
Anhand des Beginns von Kapitel XI („Cu*m* aut*em* q*ui*libet …“) läßt sich dies weiter verdeutlichen (siehe Abb. 9 a+b).[15] Hier ist zu sehen, wie Hartmann Schedel Abbreviaturen auflöst (Zeilen 1 : 1 „quilibet cantus“), an einer Stelle auch abweichend abbreviiert (Zeilen 4 : 6 „*in* modum“). Er gliedert sogar Sätze durch die zusätzliche Einführung von Majuskeln (Zeilen 3 : 5 „Ita“). Andererseits schreibt er den Satz „ut miru*m* […] uideant*ur*“ (Zeilen 4 : 6) versehentlich zweimal ab. Den Aspekt der Übertragung eines ihm unverständlichen Zeichens ohne Reflektieren des Inhalts und des Kontextes zeigt seine Abschrift des vorletzten Satzes (Zeilen 8 : 14): Hier macht er aus dem „cu*m* cant*us* in .E“ seiner Vorlage ein graphisch angenähertes, inhaltlich aber sinnloses „cum cant*us* int~“, verwendet also die hier unsinnige Abbreviatur für „inte*r*“; die analoge Formulierung „in .c.“ im direkten Anschluß hingegen überträgt er korrekt.

12 Zeichen „đ“ auf fol. 62v am rechten unteren Rand des Beispiels, Zeichen „ħ“ auf fol. 63v links marginal. – Der Schreiber-Lapsus in Karlsruhe 504 kann mit einer Unterbrechung des Schreibvorgangs unmittelbar vor dem Notenbeispiel erklärt werden, das in einem anderen Arbeitsgang notiert werden sollte; beim Fortfahren mit dem Text setzte der Schreiber dann irrtümlich auf einem falschen Blatt (fol. 63v) ein, wo er oben auf der Seite etwa soviel Platz freiließ, wie für das Notenbeispiel „Desiderium“ nötig gewesen wäre; die zunächst unbeschriebenen Blätter wurden dann für die folgenden Kapitel genutzt.

13 Clm 30057 fol. 13v oben (Abbruch von Kapitel X), fol. 15v (Rest des Kapitels), fol. 16v (Fortgang von Kapitel XIII).

14 Die heute im Manuskript sichtbaren Markierungen auf fol. 16v sind spätere Ergänzungen eines gewissenhaften Münchener Bibliothekars.

15 Karlsruhe 504 fol. 62 oben : Clm 30057 fol. 13v oben (die jeweilige Zeilennummer der beiden Handschriften in dieser Reihenfolge).



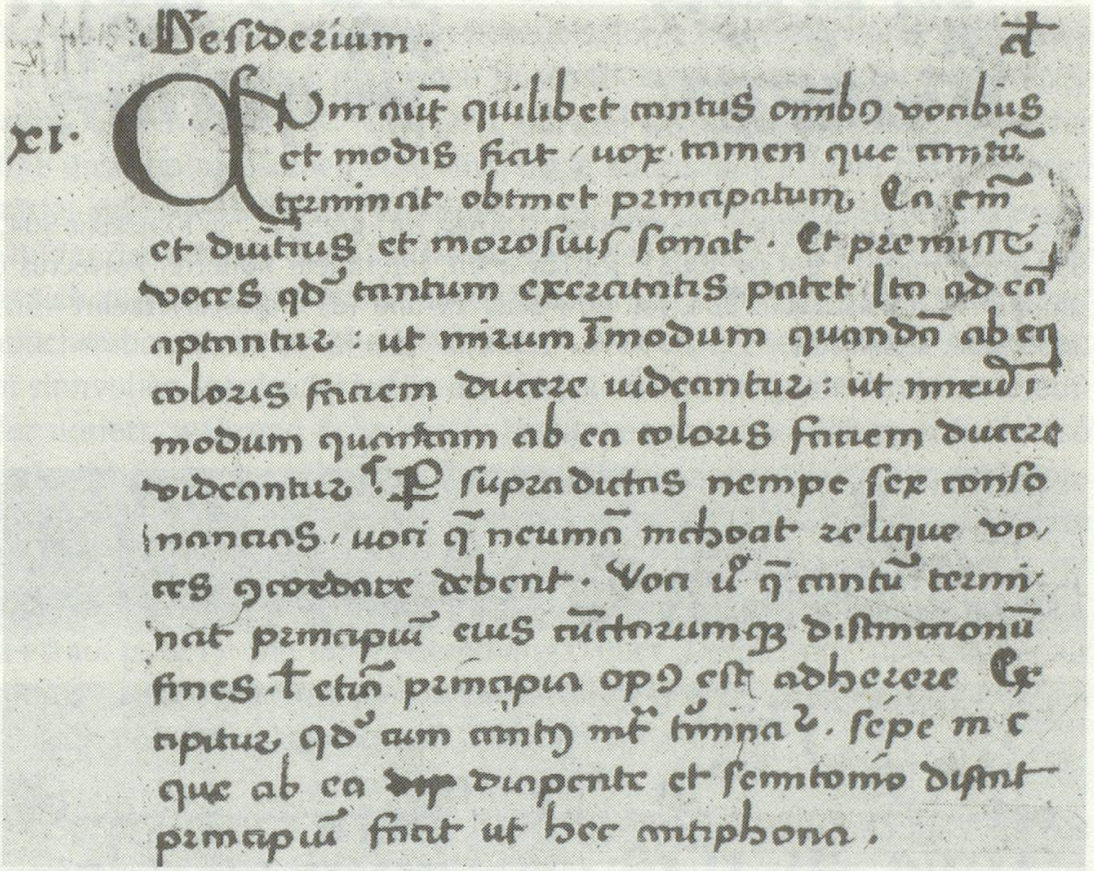
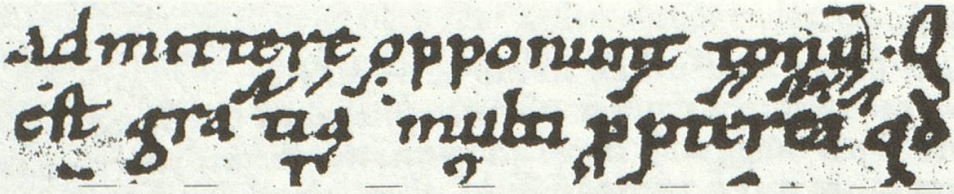
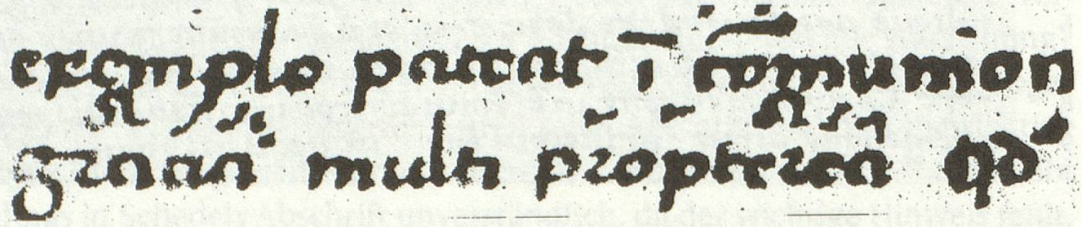


Abb. 9 a+b: a) Karlsruhe 504, oberer Teil von fol. 62 (oben) ; b) Clm 30057, oberer Teil von fol. 13v – jeweils der Beginn von Kapitel XI.

a)



b)



c)

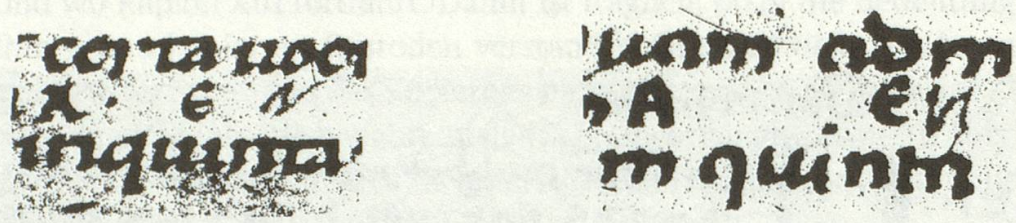
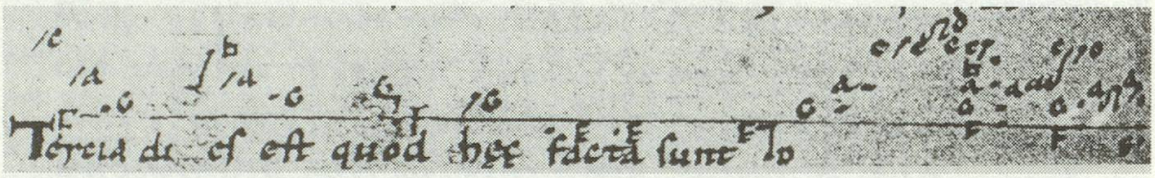


Abb. 10 a–d: (a) Interlinear neumiertes „(Diffusa est) gratia …“ in Karlsruhe 504, fol. 63v unten und (b) in Clm 30057, fol.16v oben; interlinear notierter Porrectus über „quinta“ in (c) Karlsruhe 504, fol. 60v, Zeile 19 und (d) – spiegelverkehrt – in Clm 30057, fol. 9, Zeile 14



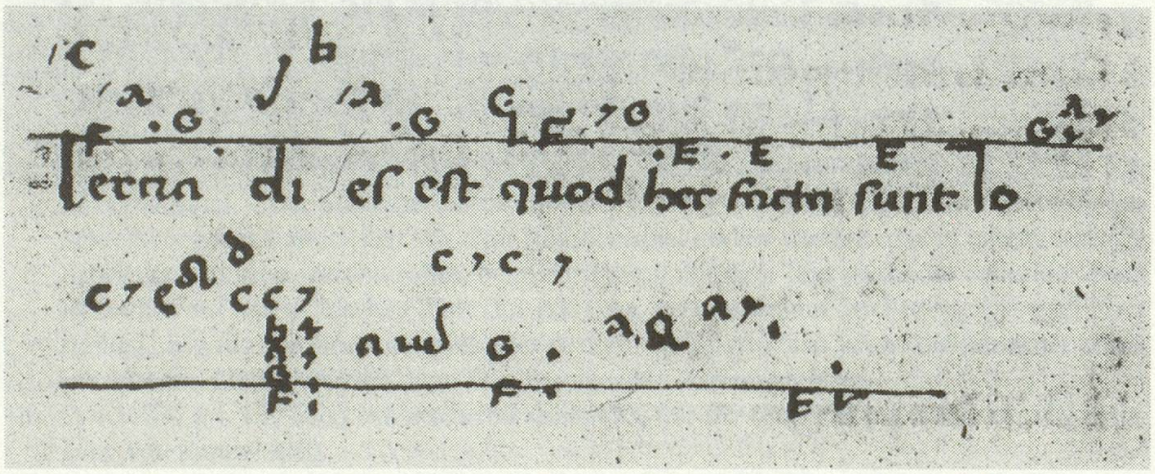


Abb. 11 a+b: (a) Karlsruhe 504, fol. 62v Mitte (oben); (b) Clm 30057 fol. 13v, obere Zeile des Notenbeispiels: Notenbeispiel „Tercia dies …“.

Diese Technik des Reproduzierens mit nur partieller inhaltlicher Kontrolle über das Abgeschriebene überwiegt beim Kopieren der in den Traktaten enthaltenen Musikbeispiele, wobei sich zwei Vorgehensweisen unterscheiden lassen.

Zum einen reproduzierte er seine Vorlage graphisch so getreu wie möglich, beispielsweise einige der neumierten Partien (Abb. 10 a+b)[16] oder auch die Dasia-Notation in den *Regulae*.[17] Symptomatisch für ein richtiggehendes Abmalen der Notenzeichen sind einige Fehler, wie etwa die spiegelverkehrte Übertragung einer Neume (Abb. 10 c+d)[18] oder die genaue Reproduktion einer Korrektur in der Vorlage (siehe Abb. 11 a+b).[19] Hier hatte der Schreiber in KARLSRUHE 504 im Notenbeispiel „Tercia dies ..." über „quod" korrigiert, wobei die Tinte des Tonbuchstabens „C" über der Rasur in das Punctum der folgenden Note „F" verlief (Abb. 11 a). Schedel kopierte penibel seinen optischen Eindruck eines sichelförmigen Zeichens (Abb. 11 b).

An diesem Beispiel läßt sich in Schedels Kopie weiteres beobachten, etwa die in der Tonhöhe falsch plazierten Noten (beispielsweise in der zweiten Notenzeile an den Tönen „C" und „F"), obwohl der Kontext von kombinierter F-Linie und Tonbuchstaben eine eindeutige Zuordnung erlaubt hätte. Hieran bestätigt sich wiederum der Eindruck eines „buchstäblichen" Reproduzierens des Bildes der Vorlage ohne Nachvollziehen des Inhalts. Derselbe Sachverhalt zeigt sich auch an dem Notenbeispiel „Desiderium", das zweifach – einmal mit Tonbuchstaben und einmal mit Neumen – wiedergegeben ist (vgl. Abb. 8 a). Zum sinnvollen Vergleich sind in der Vorlage beide Beispiele direkt untereinander notiert, während Schedel die Fassungen auf zwei Seiten aufteilte, so daß sie nicht mehr gemeinsam gelesen werden können: Die Fassung mit Tonbuchstaben steht auf der vorangehenden Seite unten (Folio 13), die neumierte Version aber auf Folio 13v oben. Seine Übertragung der Tonbuchstaben zeigt überdies, daß er die Bedeutung der Beispiele nicht verstanden hat (vgl. Abb. 12 a+b auf p. 121): Die Tonwiederholung D über „Desiderium" überträgt er als sinnloses „o", darüber hinaus wechselt er ohne ersichtlichen Grund zwischen Majuskeln und Minuskeln ab und überträgt „E" als „c".

Allerdings ist der Eindruck eines weitgehend „buchstäblichen" Reproduzierens durch die Beobachtung zu modifizieren, daß Hartmann Schedel die deutschen Neumen seiner Vorlage in einigen Notenbeispielen teilweise durch Zeichen

16 Interlinear neumiertes „Diffusa est gratia ..." in KARLSRUHE 504 fol. 63v unten : CLM 30057 fol. 16v oben.

17 Dasia-Notation in KARLSRUHE 504 fol. 69v : CLM 30057 fol. 29v–30.

18 Porrectus interlinear über „quinta" in KARLSRUHE 504 fol. 60v, Zeile 19 : CLM 30057 fol. 9 Zeile 14.

19 KARLSRUHE 504 fol. 62v Mitte : CLM 30057 fol. 13v (obere Zeile des unteren Notenbeispiels).

einer zeitgenössischen deutschen Choralnotenschrift ersetzte.[20] Dies ist auf dem schon mehrfach genannten Folio 13v (vgl. Abb. 8) zu sehen. Während in der Vorlage die gleichen Neumen in beiden Beispielen verwendet werden, übernimmt Schedel sie nur in dem unteren Notenbeispiel „Tercia dies ...“; im oberen Beispiel „Desiderium“ nähern sich besonders Puncti und Pedes Notenformen der sogenannten Hufnagelschrift mit den charakteristischen dünnen Haarlinien am Ende der Zeichen an (Abb. 12 b). Dies führt zu Problemen, da Schedels Formen nicht zwischen Pes und Virga unterscheiden (siehe die gleichartigen siebten bis neunten Notenzeichen, die in der Vorlage zwei Pedes und eine Virga darstellen); aber auch die Pes-Form verwendet er nicht konsequent (siehe die unterschiedlichen vierzehnten und fünfzehnten Notenzeichen).

Noch konsequenter ist diese Annäherung an die Hufnagelschrift-Formen in seiner Abschrift des Kurztonars durchgeführt (siehe Abb. 13 a+b).[21] Schedel verteilte das Tonar über zwei Seiten, sodaß die Intonationen der Psalmtöne auf der recto-Seite stehen, die in der Vorlage direkt anschließenden Gloria-Formeln und die Anfänge der Introitus-Antiphonen aber auf der Rückseite, womit die Tabelle nicht mehr auf einen Blick zu übersehen ist.[22] Der Vergleich zeigt, daß er Einzelneumen in einer Art Hufnagel-Form wiedergibt, wobei allerdings ihre Gestalt durch mangelnde Schreibpraxis sehr unterschiedlich ausfällt. Besonders auffällig ist wiederum die stark verfälschende Wiedergabe der Tonhöhen (z.B. im 1. Ton über „*Fac*tus“).[23]

Interessant daran ist, daß Hartmann Schedel hier die Ende des 15. Jahrhunderts fremdartigen Neumen offensichtlich als Notenzeichen erkannte und sie partiell in einer der zeitgenössischen Hufnagelschrift angenäherten Zeichenform wiedergab. Trotz dieses Transfers, der auf eine partielle Kompetenz des Kopisten schließen lassen könnte, zeigt sich auch hier letztlich das gleiche Prinzip wie bei der an anderen Stellen zu beobachtenden graphischen Kopie, nämlich ein – kraß ausgedrückt – gedankenloses Reproduzieren der formalen Aspekte seiner Vorlage ohne Kompetenz über den Inhalt des Abgeschriebenen.

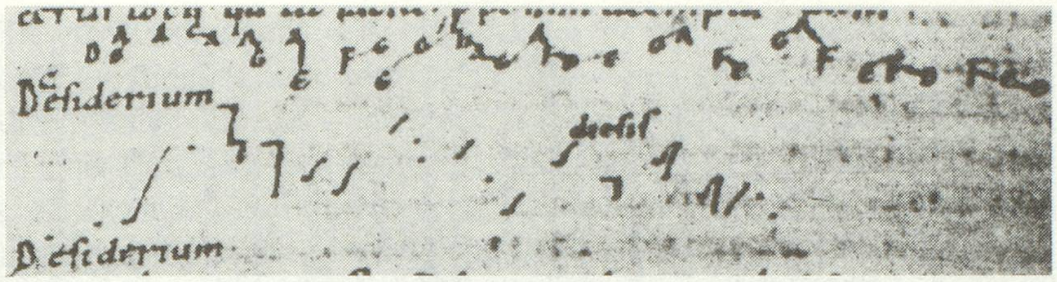
20 Auch dies korrigiert Wiesends Befund zur Notation, nach dem Schedel „die Notationsweisen weder modernisiert noch vereinheitlicht“ habe (*Guido-Handschrift*, 56).

21 Karlsruhe 504 fol. 69 : Clm 30057 fol. 28r+v.

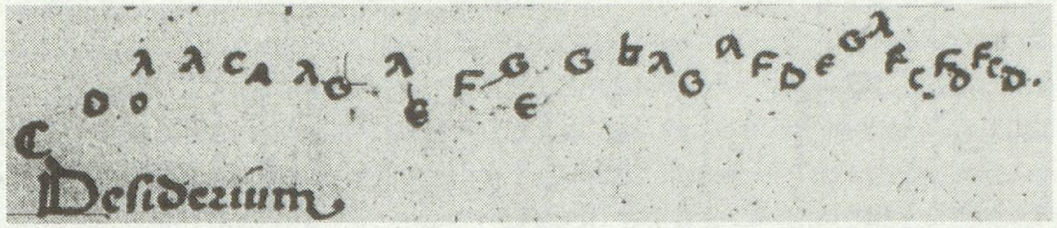
22 Um den Zusammenhang beizubehalten, hätte er eine Leerseite in Kauf nehmen und die folgende Blattöffnung benützen müssen.

23 Ein weiteres krasses Beispiel bietet Schedels Version der Notenbeispiele „Summi regis archangele michahel“ und „Sancti spiritus assit nobis gratia“ (Karlsruhe 504 fol. 61 oben : Clm 30057 fol. 10 Mitte).

a)



b)



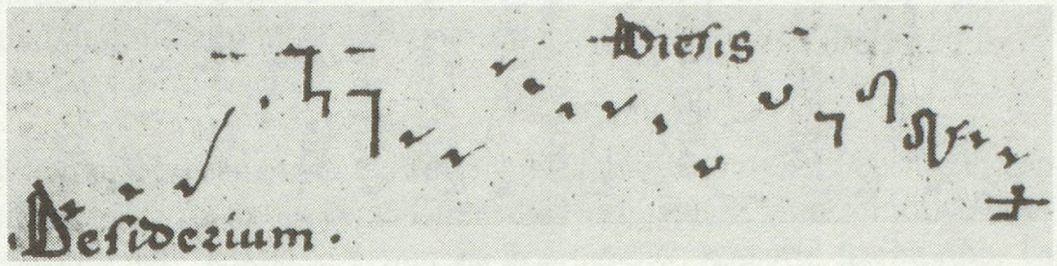


Abb. 12 a+b: (a) KARLSRUHE 504, fol. 62v oben (oben); (b) CLM 30057 fol. 13 unten sowie fol. 13v oben: Notenbeispiel „Desiderium“ mit Tonbuchstaben und mit Neumen.

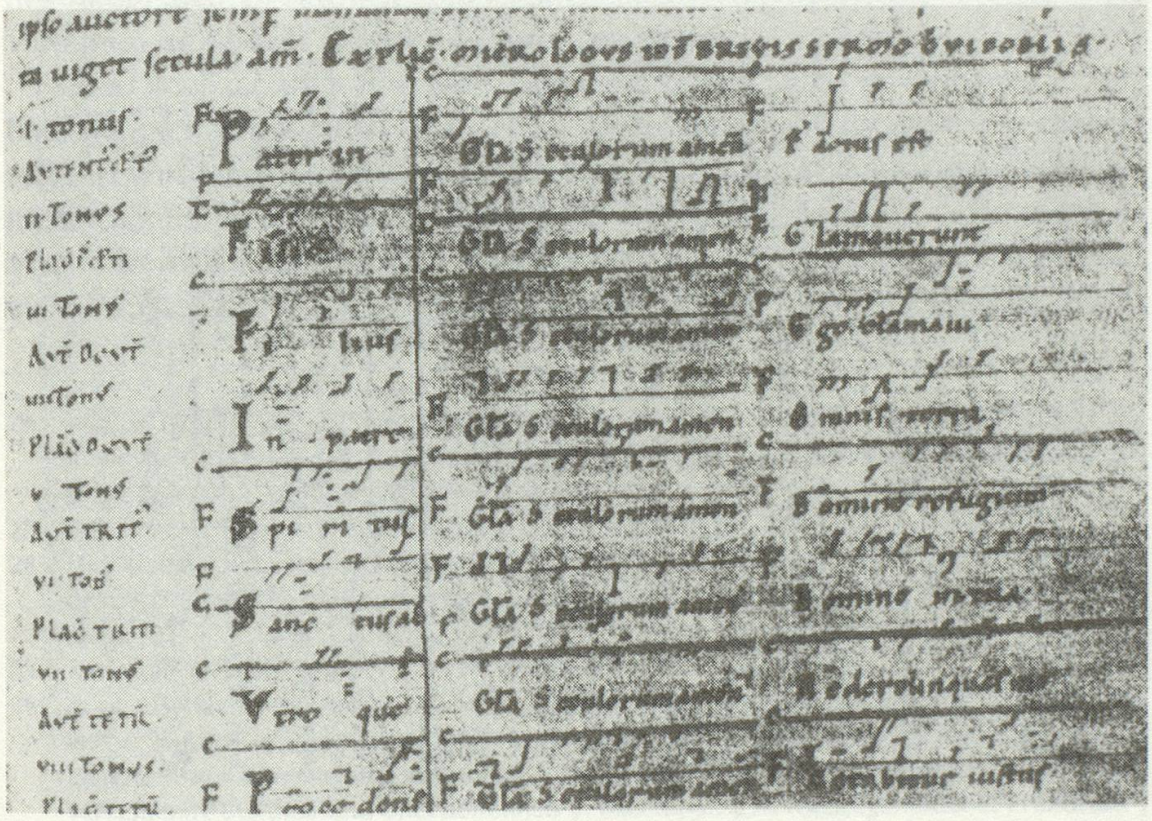


Abb. 13a: KARLSRUHE 504, fol. 69: Kurztonar

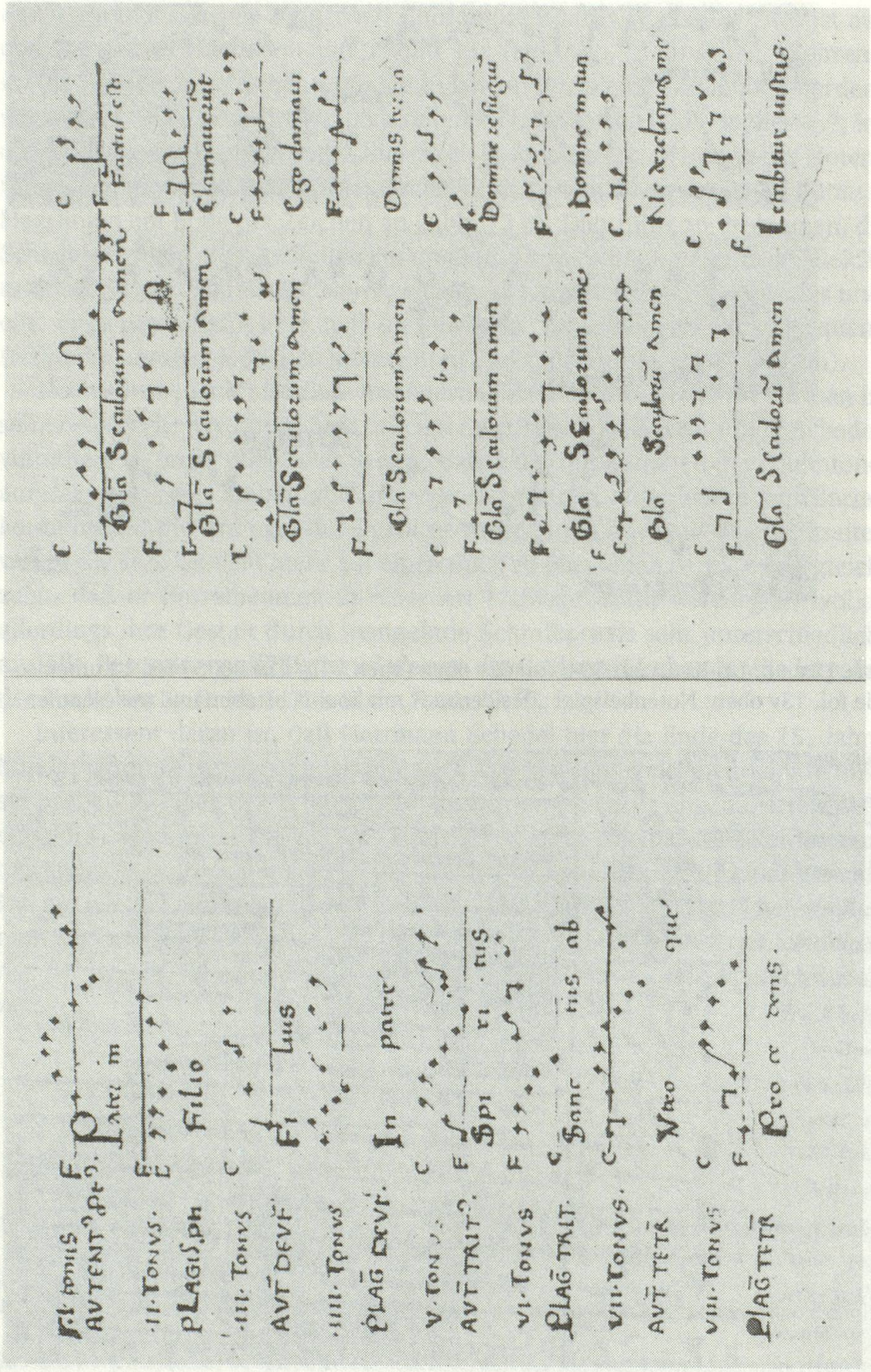


Abb. 13b: CLM 30057 fol. 28 und 28v: Kurztonar.

In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf die vergleichbare Abschrift von Hildegard von Bingens notiertem *Ordo virtutum* interessant, die 1487 im Auftrage des Sponheimer Abtes Johannes Trithemius angefertigt wurde.[24] Ausweislich einer Notiz von Trithemius zu Anfang der kopierten Handschrift diente hier eine Quelle des Rupertsberger Klosters als Vorlage, vermutlich der berühmte sogenannte Riesencodex.[25] Im Vergleich von Abschrift und Vorlage wird allerdings deutlich, daß hier der kopierende Mönch durchaus in der Lage war, auch die Neumierungen adaequat wiederzugeben. Zwar finden sich auch hier vielfach Mißverständnisse bis hin zum Unverständnis etwa im Lesen und Übertragen vor allem des Quilismas und der Liqueszenzen, insgesamt aber zeigt sich ein ganz anderes Bild als bei Schedels Kopie.[26] Gegenüber dieser insgesamt verständlichen Kopie wird deutlich, wo die charakteristischen Eigenschaften und damit auch die Grenzen von Schedels Abschreiben ihm unbekannter Zeichen liegen.

Das bildhafte Abzeichnen der Notenbeispiele läßt sich mit den Übertragungen der Tafeln in den Traktaten vergleichen, die Hartmann Schedel inklusive ihrer architektonischen Details so genau als ihm möglich kopierte (siehe Abb. 14 a–d auf der nächsten Seite).[27] Allerdings haben hier Abweichungen gegenüber der Vorlage keine Folgen, da die graphischen Elemente der Bilder wie Säulenform und Zwickelschmuck auch in leicht abgeänderter Form die Funktion der Tafeln nicht beeinträchtigen – anders als bei Notenzeichen, deren formale Varianten für jeweils andere Bedeutungen stehen.

Diese Beobachtungen könnten mit seinen Fähigkeiten im Zeichnen in Verbindung gebracht werden, die stets als ungeschickt und dilettantisch charakterisiert wurden.[28] So geben Schedels Abzeichnungen von antiken und zeitgenössischen italienischen Bildnissen zwar das Bildsujet wieder, verfremden es aber unfreiwillig aufgrund seiner mangelnden Zeichentechnik. Dabei sind aber zwei Punkte zu berücksichtigen: Einerseits, daß die Angemessenheit dieser

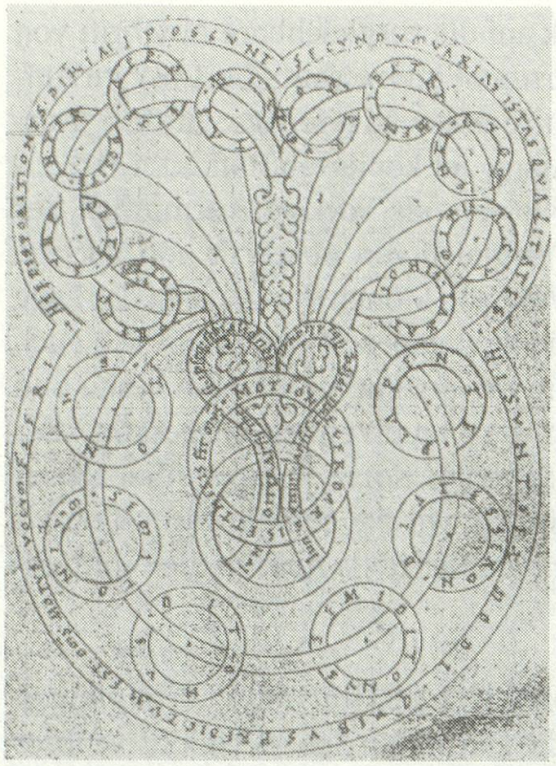
24 Add. 15102 fol. 207–221, der handschriftliche Vermerk Trithemius über die Umstände der Kopie auf fol. 1v; vgl. hierzu u.a. Schrader & Führkötter, *Die Echtheit des Schrifttums*, 155–60, sowie Davidson, „Another Manuscript".

25 Der *Ordo virtutum* findet sich hier auf fol. 478vb–481vb.

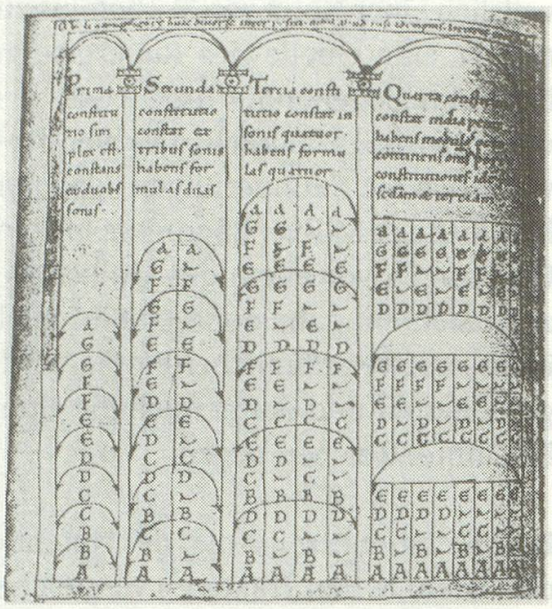
26 Hier sind auch die Beobachtungen von Davidson, „Another Manuscript", zu relativieren, die dem Schreiber wahlweise Inkompetenz, Trunkenheit oder absichtliche Böswilligkeit unterstellt.

27 Karlsruhe 504 fol. 66 und fol. 71v : Clm 30057 fol. 21v und fol. 34v.

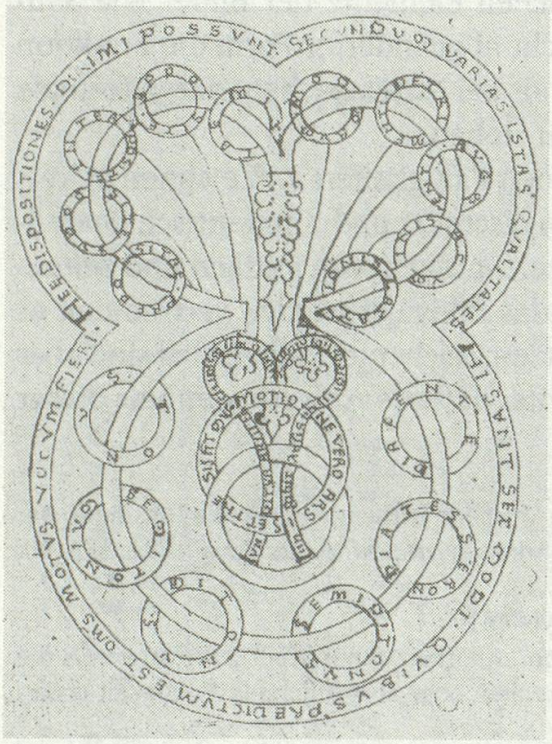
28 Jahn, „Cyriacus von Ancona", 348–9 („Schedel war ein sehr ungeschickter Zeichner und was er konnte, war von seiner Nürnberger Schule völlig beeinflußt. […] und wo es irgend angeht, sind die Darstellungen förmlich vernürnbergert."); Stauber, *Bibliothek*, 80 („eine unverkennbare Steifheit und Unbeholfenheit"); Rosenthal, „Ein wiedergefundener Frühdruck", 12 („reine Dilettantenskizzen", „unbegabte Zeichnungen" etc.); vgl. auch Dernjac, „Handzeichnungen" (mit weiterer Literatur).



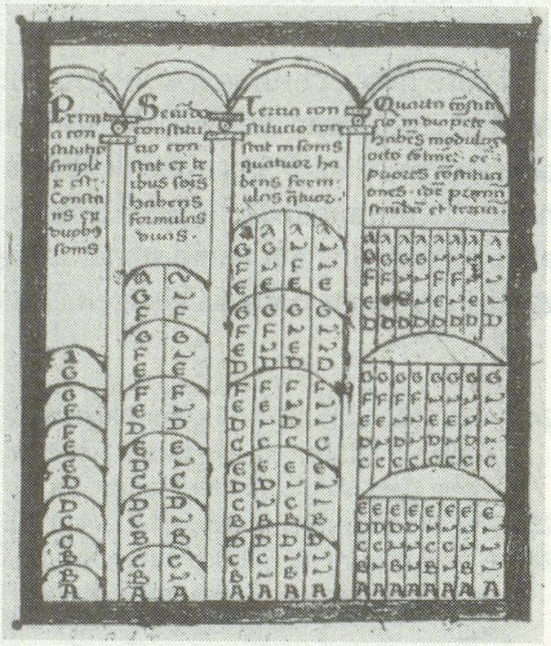
a)



b)



c)



d)

Abb. 14 a–d: KARLSRUHE 504, (a) fol. 66 und (b) fol. 71v sowie CLM 30057, (c) fol. 21v und (d) fol 34v: Tafeln des Guidonischen Traktats.

Urteile in erster Linie von dem Anspruch abhängt, der an seine Zeichnungen gestellt wird. So ist beispielsweise Otto Jahns abschätzig gemeinter Ausdruck der „Vernürnbergerung" vor dem Hintergrund der für Jahn selbstverständlichen Überlegenheit antiker und italienischer Bildnisse zu sehen. Auf der anderen Seite beruht die Kenntnis einiger antiker Bildnisse allein auf Schedels Reproduktionen, da die Originale inzwischen verloren sind und heute seine unvollkommenen Zeichnungen den einzig möglichen Eindruck seiner Vorlage wiedergeben. Um jedoch eine Vorstellung von den ursprünglichen Bildern zu erhalten, ist der mögliche Grad der Verfremdung durch sein ungeschicktes Abzeichnen zu berücksichtigen. Auch hier gilt, daß seine Kopien nicht an ihrer Getreue gegenüber der Vorlage zu messen sind, sondern daß die Kriterien zur Einschätzung und zum Lesen seiner Kopien aus dem Kopiervorgang selber zu gewinnen sind. Dieser Aspekt gewinnt in Zusammenhang mit SCHE besondere Bedeutung, da aufgrund der vielen dort überlieferten Unica nur Schedels Aufzeichnungen eine Kenntnis dieser Musik ermöglichen.

Es stellt sich nicht zuletzt die Frage nach Schedels Kompetenz hinsichtlich des Inhalts. Zunächst erweckt seine Kopie den Eindruck von Verständnis für das Abgeschriebene, allein schon durch die Tatsache, daß er hier mit einigem Aufwand eine Abschrift erstellte, die auf den ersten Blick als verbindlich und korrekt erscheint. Erst beim Versuch eines Gebrauchs der Abschrift und dem Nachvollzug des Inhalts ergeben sich Vorbehalte, weil aus einem offensichtlich abmalenden Reproduzieren Fehler resultieren, die die Benutzbarkeit der Kopie und damit letztlich ihren Sinn in Frage stellen. Diese Bewertung resultiert aber nur aus der (modernen) Erwartung einer Benutzungsmöglichkeit, für Hartmann Schedel scheint sich dieses Problem nicht gestellt zu haben. Es könnte vermutet werden, daß sein Hauptinteresse bereits dem Vorgang des Abschreibens und der dabei erstellten physischen Kopie galt, nicht aber der Absicht, diese dann im Sinne eines Wiederlesens auch zu benutzen.

So ist der einzige Hinweis auf ein Lesen der Abschrift eine von Schedel marginal angebrachte Zeigerhand auf fol. 17, die auf einen Satz im Kap. XIV des *Micrologus* hinweist und die sich nicht in der Vorlage findet.[29] Welche besondere Bedeutung gerade diese Stelle für Hartmann Schedel hatte, wird nicht deutlich.

Der Vergleich von Vorlage und Kopie führt zu einem differenzierten Bild von Hartmann Schedels Kopieren. Allerdings sind die an einem fernen – und in den Notenbeispielen für ihn vermutlich auch fremden – Material gewonnenen Erfahrungen hinsichtlich seiner Kopierstrategien nicht ohne weiteres auch auf Schedels Abschriften von zeitgenössischer Musik wie in SCHE übertragbar. Aber

29 „Nec mirum si varietate sonorum delectantur auditus, ..." (ed. *CSM* XIV, 159 Satz 7).

sie erweisen sich für sein Kopieren im Generellen als hilfreich, weil sie deutlich machen, daß mit einem mechanischen Abschreiben, einem graphischen Reproduzieren und einem nur beschränkt kritisch-reflektierenden Kopieren zu rechnen ist. Auch geben sie sowohl eine Vorstellung von der möglichen Bandbreite der Abweichungen gegenüber seinen Vorlagen als auch Kriterien zur Einschätzung der Verläßlichkeit seiner Kopien, die aus dem konkreten Vorgang der Abschrift zu entwickeln sind.

SCHE und Merkmale des Kopierens

Von den vielfachen Indizien für einen Abschreibevorgang in SCHE, auf die bereits Heinrich Besseler beiläufig hinwies,[30] sollen zunächst einige Beispiele im Hinblick auf Merkmale des Kopierens und ihre Konsequenzen betrachtet werden.

Symptomatisch für eine Abschrift ist der doppelte Eintrag des anonymen Rondeau „Puis que je vis le regard gratieux …" im Abstand nur weniger Seiten (SCHE 35 auf fol. 41v–42 und SCHE 38A auf fol. 45v–46),[31] wobei die Identität der Vorlage durch die – mit Ausnahme zusätzlicher Abschreibefehler – weitgehend identischen Einträge als gesichert gelten kann.[32] Symptomatisch ist auch ein weiteres Versehen gegen Schluß des Contratenors auf Folio 46 (SCHE 38A, siehe Abb. 15).

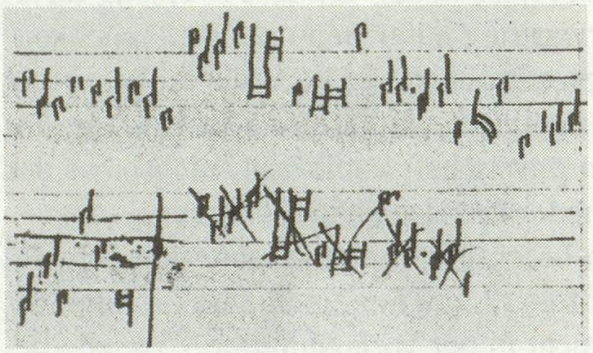


Abb. 15: SCHE 38A, fol. 46, 4. und 5. Zeile

30 „Befremdliche oder falsche Lesarten werden durch Parallelhs. Strahov […] bestätigt, stammen also aus der Vorlage." (Besseler, „Schedel", Sp. 1611).

31 Die Angaben in der Faksimile-Ausgabe, daß es sich hier um einen ersten und zweiten Teil handele, sind zu korrigieren.

32 Zusammen mit weiteren Indizien in den benachbarten Einträgen ergibt sich dadurch ein klarer Hinweis auf eine gemeinsame Vorlage für die Einträge von Lage IV (siehe Kap. V); bei der Abschrift kopierte Schedel – vielleicht wegen einer Unterbrechung – den Eintrag von „Puis que je vis …" versehentlich doppelt.

(a) Abweichungen:
punktierte M-Sm in SCHE 38A, zwei M in SCHE 35 (**Ct** T.11,3)

(b) gemeinsame Fehler in beiden Abschriften:
fehlende M-Cauda (**C** T.14,3)
falsch notierte Ligaturen (**T** T.7 / **T** T.24 / **T** T.20,2 / **T** T.22,3)
falsche Tonhöhe (**C** T.3,3 / **Ct** T.22,3–4)

(c) Fehler in SCHE 35:
fehlende Pausen (**C** T.23,2 / **Ct** T.15,1 / **Ct** T.20,1)
fehlende Punktierungen (**C** T.15,1)
falsch notierte Ligaturen, rhytmisch wie in Tonhöhe (**T** T.15 / **T** T.20,2 / **Ct** T.28,2)
falscher Notenwert (**C** T.22,3)

(d) Fehler in SCHE 38A:
fehlender Notenwert (**Ct** T.12,1)
falsche Notenwerte (**C** T.27,4 / **Ct** T.2,5)

Tabelle 4: Vergleich der Einträge SCHE 35 und SCHE 38A[33]

Wie eine Korrektur zeigt, hatte hier Schedel zunächst eine bereits notierte Zeile ein zweites Mal abgeschrieben. Kurz vor dem Zeilenende bemerkte er sein Versehen – möglicherweise dadurch, daß ihm kein Platz für den Schluß des Contratenors blieb –, schuf sich durch Rasur am Beginn der Zeile so viel Raum, wie er noch benötigte und tilgte den Rest durch Streichung.

Bemerkenswert sind im Vergleich dieser doppelt abgeschriebenen Komposition die Abweichungen, die bei gleicher Vorlage allein aus Schedels Abschreiben resultieren und vor allem Fehler betreffen, die er dabei machte (vgl. Tabelle 4). Nur sehr wenige Fehler, eine fehlende Minima-Cauda im Cantus oder durch falsche Caudierung rhythmisch fehlerhafte Ligaturen im Tenor, sind in beiden Abschriften identisch (b). Alle übrigen der zahlreichen Verschreiber finden sich jeweils in einer Abschrift korrekt notiert (c und d). Die meisten Fehler, besonders in der Darstellung von Ligaturen durch Vertauschen oder Weglassen der Caudae, resultieren aus einem Kopieren, das die Bedeutung dieser Details nicht ernst nahm und vielleicht auch in ihrer Bedeutung gar nicht abschätzen konnte.

33 Vgl. hierzu auch die Übertragung Nr. 7a in Anhang 2; die Angaben in der Tabelle beziehen sich hier ausnahmsweise auf die Notenzeichen im Takt.

Eine Gegenüberstellung dieses Beispiels mit Schedels Abmalen der Musikpartien in den Guido-Traktaten macht vor allem die Unterschiede deutlich. Kopierte Schedel dort einen ihm offensichtlich unverständlichen Sachverhalt mit fremden Zeichen, so bediente er sich hier – wie das eingeschriebene Schriftbild zeigt – einer zumindest im graphischen Erscheinungsbild wohl vertrauten Notenschrift. Dennoch sind auch diese Abschriften nicht korrekt und würden beim Versuch eines Lesens bzw. einer Aufführung zu Problemen führen – vor allem darin ist Sche mit den Kopien der Guido-Traktate vergleichbar. Es hat den Anschein, daß der Vorgang des Kopierens und schließlich das Besitzen der Abschrift im Vordergrund stehen, nicht aber die Absicht eines Gebrauchs.

Einen anderen Aspekt der Abschrift bieten zwei einander gegenüberliegende Einträge auf der hinteren Außenseite von Lage II bzw. der vorderen von Lage III (Sche 21a, fol. 24v, und Sche 22, fol. 25; vgl. Abb. 16 a+b). Bei dem ersten handelt es sich um den Schlußteil der Bergerette „Se je fayz dueil …" von Guillaume Le Rouge, deren Beginn Hartmann Schedel weiter hinten in sein Manuskript kopierte (Sche 89, fol. 103v–105). Allerdings fehlt ein Hinweis auf die Zusammengehörigkeit beider Einträge, wie Schedel sie an anderer Stelle mit dem Hinweis „Discantu*m* tenore*mque* In folio ·123· queras" zu einem separat aufgezeichneten Contratenor gab;[34] auch ist Sche 21a als eigener Eintrag im Index mit dem Incipit „Qui pl*us est*" geführt.[35] Ein wichtiger Unterschied läßt vermuten, daß Hartmann Schedel für beide Einträge unterschiedliche Vorlagen zur Verfügung standen: Nur der Eintrag Sche 21a ist mit den originalen fremdsprachlichen Textzeilen dieser Bergerette versehen (Abb. 16 a) und unterscheidet sich damit von Sche 89 wie auch von allen übrigen ursprünglich französischen, italienischen oder englischen Musikeinträgen in Sche.[36] Für zwei unterschiedliche Vorlagen spricht auch die marginale Vorzeichnung eines „q" als Stellvertreter für eine später auszumalende Zierinitiale im Cantus von Sche 21a. Im Eintrag Sche 89 hingegen gibt es keine vergleichbare Initiale, wie Zierinitialen überhaupt nur für wenige Einträge in Sche vorgesehen waren und in keinem anderen Fall marginal vorgezeichnet wurden.[37] Offensichtlich kopierte hier Hartmann Schedel von unterschiedlich gestalteten Vorlagen, die sich gleichsam zufällig komplettieren, deren Zusammengehörigkeit ihm aber verborgen blieb.

34 Sche 126a (fol. 144v), bezogen auf Sche 105 (fol. 122v–123); zu dieser Komposition vgl. Kap. V.

35 Der dort durch den Eintrag verkürzte Abstand zwischen den alphabetischen Abteilungen des Index weist darauf hin, daß es sich offensichtlich um einen Nachtrag in den Index bei einer zweiten Durchsicht des Manuskriptes handelt.

36 In der Konsequenz könnte dies auch bedeuten, daß seine übrigen Vorlagen keine originalen fremdsprachlichen Texte aufwiesen, wie dies für eine periphere Überlieferung die Regel zu sein scheint; vgl. Kap. V.

37 Für Sche 58, Sche 59 und Sche 64, tatsächlich auch ausgeführt nur für Sche 79 und Sche 90.

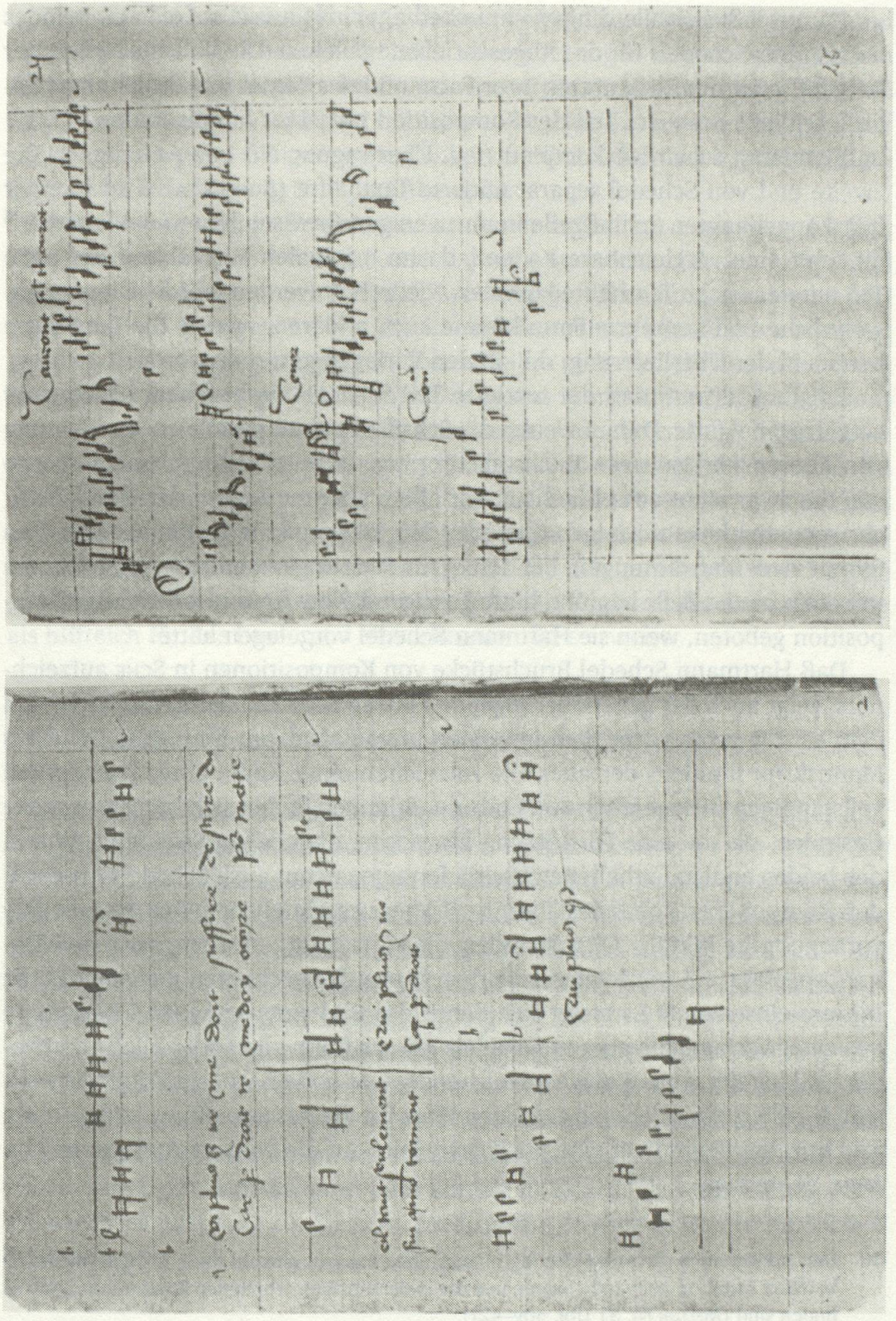


Abb. 16: SCHE, (a, unten) fol. 24v und (b) fol 25: Außenseiten der Lage II und III mit dem Schluß der Bergerette „Se je jayz dueil …" von G. Le Rouge (SCHE 21A auf fol. 24v) und Beginn der Motette „O florens rosa …" von J. Touront (SCHE 22 auf fol. 25)

Daraus läßt sich allerdings nicht unbedingt ein Hinweis auf ein mangelndes Verständnis Schedels für das Abgeschriebene ableiten. Die Vollständigkeit der Bergerette ist nur in Kenntnis ihrer Form und des Textes ersichtlich, musikalisch schließt der erste Teil der Komposition mit einer Finalis-Kadenz (T.36) und ist damit scheinbar komplett (vgl. Übertragung Nr. 1 in Anhang 2). Die zweite und von Schedel separat notierte Texthälfte (SCHE 21A) wird in einer quasi angehängten Schlußzeile in nur wenigen Breviseinheiten deklamiert;[38] ihr fehlt eine vergleichbare Kadenz, da im originalen Formablauf der erste Teil mit der ersten Texthälfte komplett wiederholt werden würde. Diese ungewöhnliche und komplexe Form könnte auch erklären, warum die Bergerette bereits in der Überlieferung, d.h. in den Vorlagen getrennt wurde.

Es gibt Indizien, daß der textierte Teil SCHE 21A wohl früher als SCHE 89 eingetragen wurde. Darauf weisen die Schrift mit einer parallelen Verwendung von älteren und neueren Buchstabenformen (wie „d", „l", „p" etc.) ebenso wie die zwar nicht ausschließlich, vor allem aber zu Beginn der Handschrift verwendeten hakenförmigen Custoden hin. Der großzügige Eintrag von SCHE 89 auf zwei Blattöffnungen, bei dem – für SCHE ungewöhnlich – jede Stimme mit einer neuen Zeile beginnt, hätte genügend Platz für die vollständige Komposition geboten, wenn sie Hartmann Schedel vorgelegen hätte.

Daß Hartmann Schedel Bruchstücke von Kompositionen in SCHE aufzeichnete, zeigt auch der gegenüberliegende Eintrag SCHE 22 (siehe Abb. 16 b), bei dem es sich zwar tatsächlich um einen unvollständigen Eintrag in Schedels Manuskript handelt, der aber alle Anzeichen einer Kopie einer konzeptuell vollständigen Vorlage trägt: Am Ende der Stimmen finden sich korrekt gesetzte Custoden, die auf eine Fortsetzung hinweisen, die aber in SCHE fehlt. Wie in den beiden anderen erhaltenen Überlieferungen nennt auch Schedels Abschrift den Komponisten Johannes Touront.[39] Vom ursprünglichen Text ist nur eine vorangestellte Initiale „O" vorhanden, die Fortsetzung „florens rosa mater Domini speciosa ..." würde erst nach dem hier aufgezeichneten melismatischen Initium einsetzen.[40] Es bietet sich damit das Bild einer genauen Übernahme aus einer Vorlage, die aber in Schedels Abschrift unvollständig blieb – entweder weil bereits seine Vorlage unvollständig war und er also ein Fragment vollständig übertrug, oder weil er keinen Platz für die gesamte Komposition hatte und nur den Beginn auf eine noch freie Seite auf die vordere Außenseite von Lage III eintrug.

38 Dies erklärt auch die Aufzeichnung in SCHE ohne Pausen, obwohl diese für eine mensural korrekte Notation notwendig wären und die in der einzigen erhaltenen Konkordanz auch zu finden sind (MELLON Nr. 31 [fol. 40v–42]).

39 Vgl. STRAHOV Nr. 188 (fol. 203v–204/pp. 405–406), „Tenor huius Thauranth", und TRIENT 88 Nr. 426 (fol. 301v–302), „Jo Touront".

40 Das Fehlen eines Textes könnte erklären, warum SCHE 22 – anders als SCHE 21A – nicht im Index verzeichnet wurde.

Auch in diesem Eintrag findet sich eine Vielzahl von Ungenauigkeiten und Schreibfehlern, die sich erst beim Lesen oder Übertragen zeigen. Dazu gehören fehlende Pausen zu Beginn des Contratenors, der zudem mit einem falschen bzw. unvollständigen Schlüssel bezeichnet ist, eine um eine Sekunde zu tief notierte Passage im Cantus sowie mißverständlich oder falsch gesetzte Ligaturen (vgl. Übertragung Nr. 2 in Anhang 2).

Der Eintrag solcher Fragmente, zu denen außerdem noch SCHE 69 (fol. 79v–80), SCHE 74 (fol. 85v–86) sowie vielleicht auch SCHE 108 (fol. 126v–127) gehören, wirft Fragen nach Art und Zweck des ja vollständig erhaltenen Manuskriptes auf. Bezogen auf den Aspekt einer Sammlung könnte etwa vermutet werden, daß es sich zumindest in diesen Teilen nicht um ein bewußtes Sammeln im Sinne eines gezielten Auswählens von Kompositionen handelt, sondern vielmehr um eine wenig differenzierende Aufnahme auch von verstreuten und fragmentarischen Vorlagen, entsprechend dem Schedelschen Motto „Colligite fragmenta ne pereant".[41] Verbunden mit der Feststellung eines Kompilierens von Musik in wenig sorgfältigen und oftmals sehr fehlerhaften Abschriften ist aber noch ein weiterer Aspekt, der sich gerade vor dem Hintergrund der Beobachtungen zu Hartmann Schedels Kopieren der Guido-Traktate als hilfreich für das Lesen und Verstehen von SCHE erweist.

Zur „Tradition typographique" als Überlieferungsmerkmal

Direkte Folgen eines Abschreibevorgangs wie Fehler, abweichende oder auffallende übereinstimmende Schreibweisen werden bislang für die Musik des 15. Jahrhunderts fast ausschließlich im Hinblick auf Filiations- oder Editionsprobleme diskutiert und in dieser Perspektive als hilfreiche Trennmerkmale oder als Belege für den Zusammenhang von Quellen wahrgenommen.[42] Im Vordergrund steht dabei das Interesse an einem vom Komponisten intendierten, gleichsam „originalen" Notentext; bei der Konstitution des Notentextes geht es dann letztlich um das Eliminieren von Merkmalen der Herstellung und der Überlieferung, soweit sie sich nicht auf den Komponisten zurückführen und damit autorisieren lassen oder als Textvarianten Hinweise auf bestimmte Überlieferungstraditionen und -situationen geben. In zwei Aufsätzen von Martin Staehelin und Margaret Bent kommt in diesem Zusammenhang auch der Abschreibevorgang zur Sprache, beide gelangen aber zu unterschiedlichen Bewertungen.

41 So etwa der programmatische Titel von CLM 224 (vgl. Kap. III B).

42 Vgl. Noblitt, „Filiation"; Taruskin, „Down with the Fence"; Hortschansky, „Notationsgewohnheiten"; (generell) Schwindt, „Quellen", bes. Sp. 1947.

In einer kurzen Studie zum „Verhältnis von Werkcharakter und Filiation" von Martin Staehelin sind zwingende Beispiele für die Arbeit von „getreuen Kopisten" im 15. und frühen 16. Jahrhundert zusammengetragen, in denen sich erhaltene Vorlage und Abschrift nur äußerst geringfügig unterscheiden.[43] Diese „Vorlagentreue" interpretiert Staehelin im Sinne einer Werkkonsistenz und damit als Hinweis auf den Werkcharakter der abgeschriebenen Kompositionen; er vermutet sogar, daß ein vorlagengetreues Kopieren die bevorzugte Haltung der Kopisten sei. Konsequenterweise bezeichnet er die Abweichungen in den Abschriften gegenüber ihrer Vorlage als schlichte „Überlieferungsveränderungen", die, „wo nicht eine ‚Faksimilierung' der Vorlage unternommen werden kann, [sich] ganz natürlich einstellen, ja einstellen müssen". Staehelins Position reflektiert damit zwar die Annahme, daß „der Vorgang des Kopierens vielfache Stufen zwischen einer mechanischen und einer interpretativen Tätigkeit erlaubt",[44] daß also bei der Reproduktion von Musikaufzeichnungen je nach Kompetenz des Schreibers oder Redaktors auch Aspekte der Komposition im Sinne eines Eingreifens in ihre Struktur berührt werden können; er betont aber das Vorherrschen einer getreuen Kopierhaltung. In dieser Perspektive treten die Spuren des Abschriftvorganges als unbeabsichtigte Fehler in den Hintergrund, die somit zu vernachlässigen sind.

Margaret Bent hingegen lädt den Abschreibevorgang mit weniger Bedeutung auf und vermutet schlicht „mechanically, i.e. ‚blind' copying" als den Normalfall der Überlieferung, wobei sich Abweichungen in den Abschriften durch unterschiedliche Formate von Vorlage und Kopie oder Gewohnheiten und Schwächen der Schreiber ergäben.[45] Ihre Überlegungen, die auf vergleichenden Beobachtungen in den Quellen beruhen und auf die im einzelnen wegen der von ihr beschriebenen Phänomene zurückzukommen sein wird, stehen im Kontext eines Plädoyers für die Anwendung des etablierten Instrumentariums der Textkritik für das Edieren von Musik. Damit betrachtet sie zwangsläufig die Quellen als Vorlagen für eine damalige oder heutige Aufführung, Fehler in den Abschriften sind in dieser Perspektive zwar filiationstechnisch interessant, letztlich aber etwas zu Korrigierendes.

Die Beobachtungen zum Kopieren Hartmann Schedels und zu Phänomenen in seinen Musikaufzeichnungen führen zu einer anderen Interpretation, die den Ansatz Staehelins und besonders Bents zum Abschriftvorgang integriert, sich aber vor allem hinsichtlich der Applikation ihrer Konsequenzen unterscheidet.

43 Staehelin, „Werkcharakter und Filiation"; das folgende Zitat auf p. 204.
44 Schwindt, „Quellen", Sp. 1967.
45 Bent, „Some Criteria", bes. 304–5.

Die Vorlagen und der Vorgang des Abschreibens hinterlassen in den Kopien Spuren, die – dies in Anlehnung an eine prägnante Formulierung Paul Zumthors –[46] auf eine ihrer Überlieferung immanente „tradition typographique" verweisen. Sie beruht auf einer partiell getreuen graphischen Reproduktion des Schriftbildes einer Vorlage, wodurch sich charakteristische Spuren dieses Schriftbildes in seinen Reproduktionen wiederfinden lassen. Der Ausdruck „typographique" steht hier nicht in Opposition zum „skriptographischen" Medium, sondern ist deren integraler Bestandteil; er wird im Sinne Johan Peter Gumberts als Inbegriff aller Phänomene verstanden, die sich durch die Niederschrift von Texten über den eigentlichen Sinn des Geschriebenen hinausgehend ergeben: „daß an einer geschriebenen Seite viel mehr zu *sehen* ist als der Text."[47] Anders gesagt: Zwar entsteht auch in der Abschrift einer Vorlage in der Regel eine unverwechselbare und individuelle Kopie, zugleich kopiert man auch formale Eigenschaften der Vorlage wie Layout, aber auch Fehler mit, und vervielfältigt so das Original oder doch Momente davon. Während der erste Aspekt durchaus eine bewußte Übernahme darstellen kann, verweisen kopierte Fehler auf einen unbewußten und unbeabsichtigten Reproduktionsvorgang, die wegen mangelnder Kontrolle entstehen und zunächst unentdeckt bleiben. Diese unfreiwilligen Spuren der Matrix bilden paradoxerweise nicht unbedingt ein individuelles Merkmal einer Kopie, sondern sie sind vor allem markant in Hinblick auf ihre Abhängigkeit von der Vorlage. Solchermaßen markierte Abschriften lassen sich damit – bei wiederholtem Kopieren – in eine Tradition stellen, ohne daß notwendigerweise die einzelnen Elemente einer Traditionslinie greifbar sein noch daß direkte Abhängigkeiten bestehen müssen.

Beispielsweise konnte Margaret Bent in den Trienter Codices nachweisen, daß Johannes Wiser für seine Bände aus Materialien kopierte, die bereits in Trient vorhanden waren. Wie sich zeigen läßt, reproduzierte Wiser dort das Notenbild seiner Vorlage zunächst genau einschließlich fehlerhafter Stellen und korrigierte erst nachträglich seine Abschrift, indem er etwa fehlende Noten einfügte.[48] Finden sich hier Vorlage und Kopie am gleichen Ort und sind schon dadurch augenfällig, so lassen sich ähnliche Beobachtungen aber auch in Manuskripten ganz unterschiedlicher Provenienz machen, bei denen das Verhältnis von Vorlage und Abschrift weniger eindeutig ist, ja selbst dort, wo direkte Abhängigkeiten auszuschließen sind. So geht es bei einer „tradition

46 Zumthor, *La poésie et la voix*, 52, verwendet den Begriff allerdings in einem anderen Kontext und als Gegenbegriff zur „tradition orale".

47 Gumbert, „Zur ‚Typographie'", bes. 282–5 (Zitat p. 282); vgl. hierzu und zum folgenden auch Bent, „Some Criteria", 306, und Kirnbauer, „Funktion der Fehler".

48 Bent, „Wiser at Work", 94–7; Kirnbauer, „Funktion der Fehler", 41–2. – Für weitere Beispiele getreuer Abschriften siehe Staehelin, „Werkcharakter und Filiation", 202–3 und Abb. 208–15.

typographique" keineswegs um eine Abhängigkeit im Sinne einer Filiation der ja nur zufällig und in sehr kleiner Zahl erhaltenen Quellen, sondern um gemeinsame Spuren in ganz verschiedenen Manuskripten, die jeweils auf den Vorgang ihrer Aufzeichnung verweisen – und das eben auch dort, wo Aufzeichnungen nicht auf eine gemeinsame Vorlage zurückgeführt werden können. Charakteristische Merkmale sind dabei graphisch identische Übernahmen, die Margaret Bent anschaulich als „graphic mimicry" bezeichnete,[49] und die sich besonders anhand von markanten Fehlern und Merkwürdigkeiten belegen lassen.

Dieser Vorgang steht in keinem notwendigen Zusammenhang zu einer späteren Verwendung der Kopie und muß daher nicht auf eine musikalische Praxis bezogen werden, als deren mittelbare Zeugnisse musikalische Aufzeichnungen in vielen Fällen betrachtet werden können. Zu betonen ist demnach die Unterscheidung von (Ab-)Schrift einerseits und ihrem möglichen Gebrauch andererseits. In der Diskussion von „Verschriftlichungen" wurde mehrfach darauf hingewiesen, daß für Musik der Schritt in die Schrift letztlich in der Wahrnehmung mit einem fundamentalen Wechsel von einem akustischen (Ohr) zu einem optischen Medium (Auge) verbunden ist, der einen Wechsel der Kriterien der Reflexion und Beschreibung nahelegt.[50] Eine solche generelle Feststellung muß zwar differenziert werden, um den vielfachen möglichen Abstufungen bei der Verschriftlichung von Musik wie etwa mündliches Diktat oder Niederschrift aus dem Kopf, Adaptierung eines Materials aus bestimmten Konventionen und Vorstellungen bis zur planmässigen Überarbeitung während des Schrittes in die Schrift gerecht zu werden.[51] Angesichts einer Quelle wie SCHE bleibt aber doch die Konsequenz, daß alle Beobachtungen nur an dem schriflich fixierten Text gemacht werden können: „What does remain is that, in whatever state they have come down to us, these texts are texts; and nothing authorizes us to make them simple recordings of spoken words [...]."[52] Bezogen auf Notentexte legt dies einen Vergleich zunächst von Schriftbildern nahe und nicht von dem, was sie darstellen.

Die Interpretation im Sinne einer „tradition typographique" erweist sich für SCHE vor allem darin als zweckmäßig, daß sie die Tätigkeit des Schreibers in den Vordergrund stellt und keine Aussagen über die mögliche Verwendung seiner Abschriften macht, wie sie gerade für Hartmann Schedel nicht bestimmt werden kann. Im folgenden verdeutlichen einige Beispiele charakteristische Merkmale einer „tradition typographique" in SCHE.

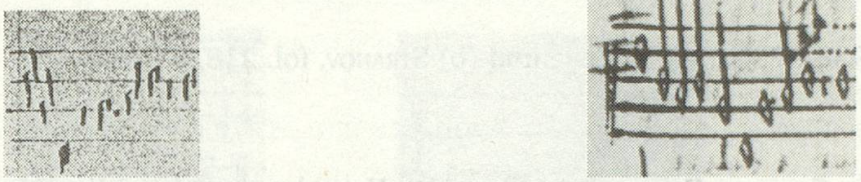
49 Bent, „Wiser at Work", 94.

50 Vgl. etwa Luhmann, „Form of Writing", bes. 30–1.

51 Vgl. etwa Arlt, „Von der schriftlosen Praxis", bes. 131–2. – Auf einer abstrakteren Ebene siehe auch Giesecke, *Der Buchdruck*, 30–6, der auf das Neben- und Miteinander von oralen und skriptographischen wie auch von skripto- und typographischen Kulturen hinweist.

52 Zumthor, „The Text", 70; vgl. auch Zumthor, *La poésie et la voix*, bes. 100.

Wie im genannten Beispiel von Touronts „O florens rosa mater Domini speciosa …“ (SCHE 22) trug Hartmann Schedel auch in seiner Abschrift der Motette „O pulcherrima mulierum …“[53] (SCHE 69, fol. 79v–80) nur den ersten Teil der Komposition ein; ein Custos im Contratenor primus verweist auch hier auf eine Fortsetzung, die aber nicht notiert wurde. Dies bestätigt den Vorgang einer Abschrift einer konzeptuell vollständigen Vorlage. Im Contratenor secundus findet sich in Schedels Eintrag zu Beginn der Zeile unterhalb des Liniensystems eine geschwärzte Note, die auf den ersten Blick als eine irrtümlich gesetzte und dann durch Schwärzung getilgte Semibrevis erscheint; an Stelle der Semibrevis setzte er eine Pause (siehe Abb. 17 a).



(a) (b)

Abb. 17 a+b: (a) SCHE 69, fol. 80, 4. Zeile und (b) TRIENT 88, fol. 70, 6. Zeile

Allerdings läßt sich die zuerst gesetzte Semibrevis in der Überlieferung nachweisen, wie ein Vergleich mit dem Schriftbild der einzigen weiteren vierstimmigen Fassung der Motette in TRIENT 88 zeigt (Abb. 17 b).[54] Dies legt im Lichte von Schedels Kopierpraxis die Vermutung nahe, daß er hier keinen Schreibfehler korrigierte, sondern etwas aus dem Schriftbild seiner Vorlage übernahm: Vermutlich zeigte seine Vorlage eine Korrektursituation, in der die Semibrevis getilgt und durch eine Pause ersetzt wurde – Schedel kopierte beides.

Ein weiteres Beispiel für den Vorgang eines „graphic mimicry“ betrifft Schedels Abschrift von Barbigants vierstimmiger Komposition „Der pfobenswancz“ (SCHE 37, fol. 43v–44). Dort findet sich im Contratenor primus ebenfalls eine geschwärzte Note unterhalb des Notensystems (siehe Abb. 18 a). Hier könnte sie vielleicht eine sogenannte divisi-Partie, eine vorübergehende Spaltung einer Stimme in zwei parallel zu lesende Stimmen, darstellen.[55] Der Eintrag der

53 Von Strohm, *Bruges*, 133, aufgrund stilistischer Kriterien John Plummer zugeschrieben.

54 TRIENT 88 Nr. 239 (fol. 69v–70) ganzer Text. – Die einzige weitere Konkordanz, KRAKÓW 8A Nr. 3 (fol. 2r+v), enthält zwar in den beiden erhaltenen Unterstimmen (Tenor und Contratenor) passagenweise auch Elemente des Contratenor secundus, nicht aber an dieser Stelle.

55 Vgl. zu diesem Phänomen Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 151–2; Apel, *Notation*, 147 Fn. 1; Mixter, „Divided Notes“.

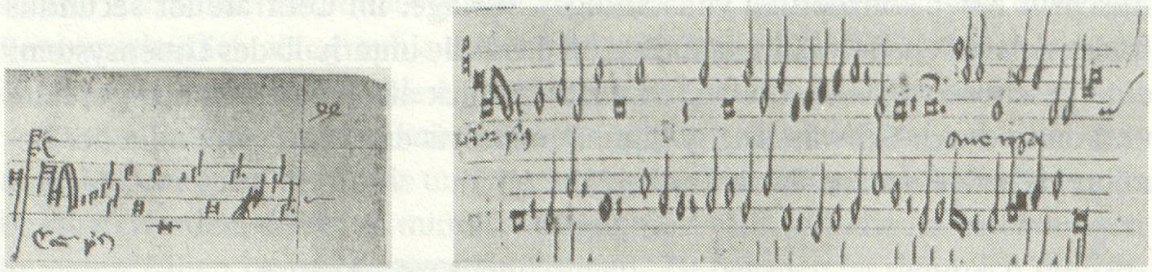
gleichen zusätzlichen Note in STRAHOV zeigt aber,[56] daß Schedel hier wiederum etwas aus seiner Vorlage übernahm; allerdings wurde in STRAHOV diese Note wieder sorgfältig getilgt (Abb. 18 b), vielleicht weil sie dem Schreiber oder einem Revisor befremdlich erschien.

(a) (b)

Abb. 18 a+b: (a) SCHE 37, fol. 44, 1. Zeile und (b) STRAHOV, fol. 218, 3. Zeile

Wie die Spuren in STRAHOV zeigen, war dort der Korrektor noch weiter aktiv. In Abb. 18 b ist schattenhaft erkennbar, daß er ab dem Signum congruentiae zunächst einen Notentext notierte, vergleichbar mit dem in Schedels Sammlung (beginnend mit Semibrevis-Pause und Semibrevis c^1). Allerdings tilgte er diese Noten anschließend und ersetzte sie bis zum Ende der Zeile durch eine neue Passage. Auffällig ist die fehlerhafte Punktierung der Brevis unter dem Signum congruentiae: der Eintrag der Komposition in TRIENT 89 weist an dieser Stelle eine radierte Semibrevis auf,[57] während SCHE hier in derselben Höhe ein Zeichen zeigt, das als „graphic mimicry" einer solchen Korrektursituation interpretiert werden kann. Die Revisionen in STRAHOV sind zwar einerseits ein Beispiel für eine „musikalische" Redaktion, sie verweisen aber andererseits nachdrücklich auf den vorangegangenen Schritt einer graphisch exakten Kopie, wie er in SCHE allein zu belegen ist.

Solche Phänomene lassen sich auch über mehrere Handschriften verfolgen, wobei sich hypothetisch eine „tradition" rekonstruieren läßt. Das anonyme[58] Rondeau „De ma dame au biau corps gentil ..." ist nur in ESCB vollständig mit einer Textstrophe überliefert.[59] Ein Signum congruentiae markiert die textlich

56 STRAHOV Nr. 199 (fol. 217v–218/pp. 433–434), „[A]ve *virgo* speciosa ..." im Cantus und Incipit „ffobenswancz" im Contratenor secundus.

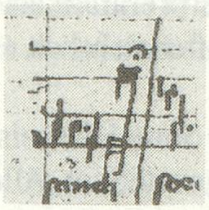
57 TRIENT 89 Nr. 604 (fol. 150v), „O quam clara testimona ..." Text im C (Ct gegenüber SCHE vertauscht).

58 Peter Gülke, *Pullois*, xi, schrieb die Komposition nicht zuletzt wegen des Überlieferungzusammenhanges Jean Pullois zu.

59 ESCB Nr. 62 (fol. 75v–76), „De madame ou biau corps *gen*til ...".

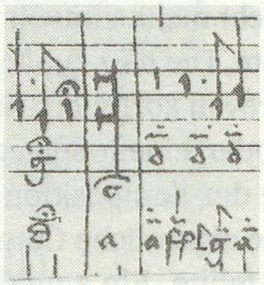
wie musikalisch wichtige Position der Mittelzäsur des Rondeau (siehe Abb. 19 a). Im Cantus wurde die unter dem Signum stehende Longa zur Anzeige einer Imperfektion koloriert; offensichtlich faßte der Notator dieser Version das Zeichen der Mittelzäsur nicht im Sinne einer Fermate auf, sondern er achtete darauf, daß der Notenwert hier genau der Mensur entspricht.

(a)

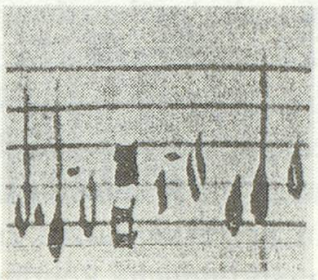


(b)

(c)



(d)



(e)

Abb. 19 a–e: (a) EscB, fol. 75v, 3. Zeile; (b) Sche 79, fol. 90v, 3. Zeile; (c) Trient 90, fol. 301v, 2. Zeile; (d) Bux, fol. 1v, 3. Zeile; und (e) Strahov, fol. 225v, 3. Zeile

Die übrigen Überlieferungen dieser Chanson, allesamt nördlicher und später aufgezeichnet, stellen diesen strategischen Punkt des Rondeau anders dar.[60] Schedel (Sche 79, fol. 90v–91) notierte im Cantus zwei miteinander verbundene Noten im Wert einer Longa mit einer Corona darüber, diesmal ist die obere und im Klang aller Stimmen dissonante Note geschwärzt; der sich direkt anschließende zweite Teil ist mit einem langen Querstrich deutlich abgetrennt (Abb. 19 b). Die Vorlage Schedels dürfte eine Doppelnote gehabt haben, die er allerdings falsch abzeichnete. Eine solche Doppelnote zeigt nämlich auch der Eintrag in Trient 90, dort aber korrekt im konsonanten Intervall einer Quarte (Abb. 19 c).[61] Selbst in der transponierten Intabulierung der Chanson in Bux ist eine Doppelnote notiert (Abb. 19 d), obwohl dort Intervalle in der Oberstimme

60 Sie weisen auch einen gegenüber EscB abweichenden Contratenor auf, der in Kap. V besprochen wird.

61 Trient 90 Nr. 1017 (fol. 301v), nur Incipit „De madame“ im Tenor.

bzw. Doppelgriffe der rechten Hand nur sehr selten vorkommen.[62] Da bei Doppelnoten stets eine Note koloriert ist, könnte dies die Umdeutung erklären: Die ursprüngliche Kolorierung einer Longa wurde in der weiteren Überlieferung nicht oder nicht mehr verstanden und als eine graphisch ähnliche Doppelnote interpretiert. Bemerkenswerterweise steht das Signum congruentiae in EscB auch im Quartabstand über der kolorierten Longa – vielleicht war diese Position der Ausgangspunkt für eine Interpretation als Doppelnote. In Sche reduziert sich diese Überlieferung auf eine offensichtlich unverstandene und schließlich falsche Graphie.

In Strahov wurde die Chanson ohne Hinweis auf ihre Herkunft mit einem lateinischen Kontrafakturtext aufgezeichnet. Allerdings finden sich im Notenbild noch deutliche Spuren der früheren Fassung (Abb. 19 e):[63] Hier steht über der betreffenden Note im Cantus eine geschwärzte, aber unverbundene Brevis. An die Position der Mittelzäsur, die bei dem neuen Text nicht mehr sinnvoll ist, erinnern aber noch einzelne Punkte vor und nach der Note. Die hier zunächst notierten Longen wurden durch Tilgung der Cauden in Breven korrigiert. Eine Erklärung könnte darin bestehen, daß dem Schreiber oder einem späteren Revisor der kopierte Notenwert einer Longa in der Mitte der Komposition zu lang erschien und ihn in eine Brevis verkürzte, zumal eine eigentliche Corona bzw. eine Hinweis auf die ursprüngliche Rondeau-Form fehlte. Ein zunächst getreu übernommener Notentext machte im veränderten Kontext keinen Sinn mehr und wurde der neuen Situation sinnvoll angepaßt. In diesem Manuskript folgte auf den Vorgang der getreuen Abschrift eine Korrektur, die sowohl das graphische Erscheinungsbild betrifft als auch musikalisch relevant ist.

In den Kontext einer „tradition typographique" gehört vielleicht auch die Übernahme der kolorierten Ligaturen cum opposita proprietate im Tenor in den Überlieferungen (T.3,2–T.4,2 und T.9,2–T.10,3), die pragmatisch die Imperfektion der Breven verdeutlichen (vgl. Übertragung Nr. 3 in Anhang 2). In EscB findet sich diese notationstechnisch eigentlich unnötige Verdeutlichung auch im Contratenor (T.1). Sche und Trient 90 übernehmen die Kolorierung nur im Tenor, obwohl die Stellen unkoloriert hätten notiert werden können und in Strahov in T.3 auch wurden.[64]

In Schedels Aufzeichnungen allerdings fehlen Belege einer Redaktion oder einer nachträglichen Überarbeitung seiner Abschriften wie in Strahov oder den Trienter Codices.[65] Hartmann Schedel beließ es offensichtlich bei einer Übernahme der Schriftbilder seiner Vorlagen, die ihm zur mißverständlichen Graphie geraten konnten.

62 Bux Nr. 3 (fol. 1v), nur Incipit „Damadame.".

63 Strahov Nr. 207 (fol. 225v/p. 449), mit Text „O pastor eterne …".

64 Hier allerdings mit einer Aufspaltung der Ligatur.

65 Ähnlich entdeckte auch der Schreiber D in Emmeram nachträglich Fehler und korrigierte sie; siehe Schmid, „Zur Edition", 49–50.

So erklärt sich auch eine Reihe von Merkwürdigkeiten in seinen Aufzeichnungen. Das zunächst unverständliche und auf den ersten Blick an die Schreibweise einer Ziffer „6" erinnernde Zeichen über der ersten Brevis des Tenors in Schedels Eintrag von „O rosa bella" (SCHE 34, fol. 39v–41) entpuppt sich im Vergleich mit Aufzeichnungen dieser Chanson in BERLIN 78C28 oder TRIENT 90 als graphische Übernahme einer „b"-Vorzeichnung (siehe Abb. 20 a–c).[66] Dabei weisen die übrigen „b"-Vorzeichen in Schedels Eintrag darauf hin, daß er nur hier das Akzidens nicht erkannte und ein ihm unbekanntes Zeichen seiner Vorlage getreu nachmalte.[67]

(a) (b) (c)

Abb. 20 a–c: (a) SCHE 34, fol. 39v, 3. Zeile; (b) BERLIN 78C28, fol. 43, 5. Zeile; (c) TRIENT 90, fol. 369v, 4. Zeile

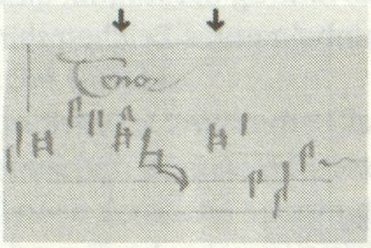
Um ein ähnliches Phänomen könnte es sich auch in LOCH (Lb) Nr. 18 (p. 20) handeln: Dort ist zu Beginn des Tenors über einer Longa ebenfalls die Ziffer „6" geschrieben, die als mißverstandenes Akzidens der Schlüsselung interpretiert werden kann, wie es korrekt im Contratenor und auch in der Konkordanz MÜNCHEN 9659 (Nr. 6, fol. 4v–5) angezeigt ist. Allerdings könnte sich die Ziffer in LOCH auch auf die Länge der Longa beziehen, also die Anzahl ihrer Semibrevis-Einheiten angeben, wie es im Mensuraltraktat Walter de Salices im Anschluß an den Orgelbuchteil von LOCH (pp. 82–83) erklärt wird.

Ein besonders krasses Beispiel für „graphic mimicry" bietet Schedels Abschrift von Jean Pullois' „Pour prison" (SCHE 73, fol. 84v–85). Dort notierte er über einer Brevisnote im Tenor einen Buchstaben „a", der sich aber nicht auf

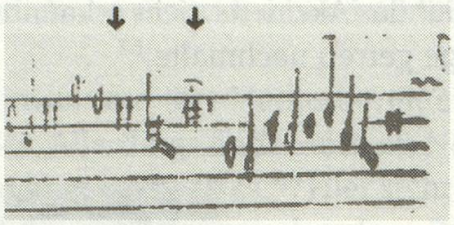
66 BERLIN 78C28 Nr. 37 (fol. 42v–43), nur Initiale „O", fol. 43; TRIENT 90 Nr. 1083 (fol. 369v), „O o rosa bella ..." zweieinhalb Textzeilen bis „dol*e*nte" im Cantus. – Siehe auch den Kringel unterhalb der Schlüsselung im Tenor in SCHE 54 (fol. 62v), der innerhalb der „tradition typographique" einmal ein Mensurzeichen „C" darstellte, vgl. DIJON 517 Nr. 4 (fol. 5), 1. Zeile; FLORENZ 176 Nr. 24 (fol. 32v), 5. Zeile; NIVELLE Nr. 41 (fol. 53), 1. Zeile; RICC. 2356 Nr. 23 (fol. 28v), 6. Zeile; oder WOLF Nr. 23 (fol. 30), 1. Zeile.

67 Vgl. etwa auch die korrekten Akzidentien in Abb. 16 a.

die Tonhöhe beziehen kann (Abb. 21 a). Ein Blick in die einzige weitere Aufzeichnung in TRIENT 90 zeigt, was beim Abschreiben möglicherweise passiert sein könnte (Abb. 21 b),[68] denn hier ist die nächste Brevis, die auf gleicher Tonhöhe steht, mit einem Signum congruentiae bezeichnet. Beim Kopieren könnte Hartmann Schedel ein solches Signum congruentiae als Buchstabe „a" gelesen und es versehentlich über die falsche Brevis gesetzt haben.



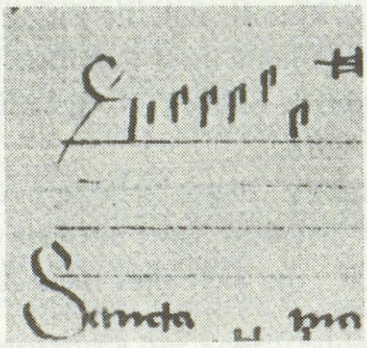
(a)



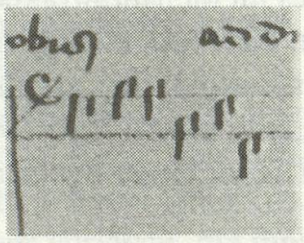
(b)

Abb. 21 a+b: (a) SCHE 73, fol. 84v, 5. Zeile; (b) TRIENT 90, fol. 297, 4. Zeile

Werden die Möglichkeiten eines verfremdenden „graphic mimicry" berücksichtigt, wie es die genannten Beispiele nahelegen, so lassen sich weitere Fehler in Schedels Abschriften als Übernahme von Schriftbildern erklären. Das in SCHE als Kontrafakt aufgezeichnete anonyme Rondeau „Tresoriere de plaisir amoureux ..." (SCHE 71, fol. 82v–83) beginnt auftaktig in den drei Stimmen mit vorangestellten Brevis- und Semibrevis-Pausen, wie dies die konkordanten Überlieferungen korrekt notieren.[69] In Schedels Aufzeichnung sind diese Pausen im Cantus und Tenor noch deutlich zu lesen (Abb. 22 a+b), im Contratenor aber notierte er statt der Pausen eindeutig eine Semibrevis d^1 (Abb. 22 c). Offensichtlich interpretierte er hier die vielleicht in seiner Vorlage eng beieinanderstehenden Pausenzeichen als ein Notenzeichen.



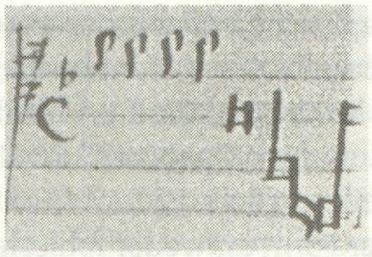
(a)



(b)

68 TRIENT 90 Nr. 1010 (fol. 297), nur Incipit „Pour prison" und „Pyllois".

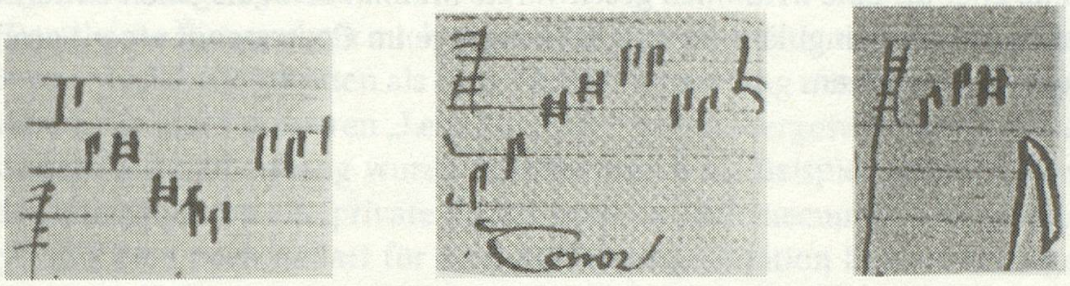
69 ESCB Nr.38 (fol. 46v–47), „[T]resoriere de plaisir amoureux ..."; TRIENT 90 Nr. 1065 (fol. 353v), Incipit „Tresorier de plasio".



(c)

Abb. 22 a-c: (a) SCHE 71, fol. 82v, 1. Zeile; (b) fol. 82v, 4. Zeile; und (c) fol. 83 2. Zeile

Der gleiche Vorgang läßt sich in seiner Abschrift des anonymen Rondeau „Helas tres" (SCHE 68, fol. 78v–79) erkennen, wenn auch für diese hier singulär überlieferte Chanson konkordante Schriftbilder fehlen: Hier müssen die erste Semibrevis im Tenor und Contratenor tatsächlich einmal zwei Pausenzeichen (Brevis und Semibrevis) gewesen sein (Abb. 23 a–c und Notenbsp. 1).



(a) (b) (c)

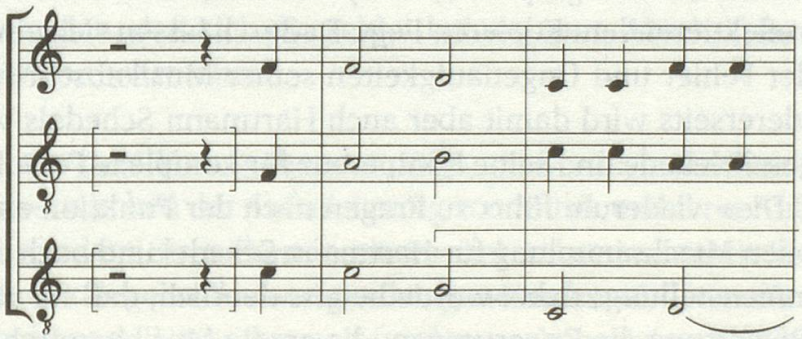



Abb. 23 a–c + Notenbsp. 1: SCHE 68, (a) fol. 78v, 1. Zeile; (b) fol. 78v, 4. Zeile und (c) fol. 79, 1. Zeile, sowie korrigierte Übertragung (T.1–T.3)

Die hier diskutierten Beispiele öffnen den Blick auf ein in dieser Weise bis heute kaum thematisiertes Phänomen, dessen Stellenwert durch systematische Untersuchungen zur Überlieferung auch in anderen Quellen vor allem des deutschen Sprachbereiches als sogenannt periphere Überlieferung noch zu klären ist. Bei dieser Arbeit erscheint es als sinnvoll, die Interpretation zunächst

auf Aspekte zu beschränken, die sich auf das Graphische konzentrieren und durch quellenmäßige Belege zu stützen sind. Außerhalb dieser Grenzen dürfte damit wohl eine Beobachtung von Reinhard Strohm liegen, die nur auf den ersten Blick in die gleiche Kategorie des „graphic mimicry" gehört.[70] Strohm war im „Con*tra* melior" des Liedes „Sig seld und heil …" (SCHE 126A, fol. 144v) eine Passage mit Minimen aufgefallen, die in dieser Form entweder fehlerhaft notiert ist oder aber eine – unmotivierte – Triolisierung anzeigt. Zur möglichen Erklärung wies er auf eine Messe hin, die das Lied samt diesem Contratenor zitiert. Dort findet sich am Schluß des Agnus Dei III eine Sesquialtera-Passage, die vielleicht die Vorlage zur colorierten Notation in SCHE abgegeben haben könnte.[71] Damit aber wird ein Zusammenhang nicht zwischen Aufzeichnungen des gleichen Stückes, sondern zu einer Fassung und zu seiner Bearbeitung hergestellt. Für solche über ein drittes Stück „vermittelte" Momente aber fehlen bisher weitere Hinweise. Und da die Schedelschen Aufzeichnungen insgesamt so fehlerhaft sind, liegt es vielleicht näher, die von Strohm angesprochene Stelle eher als eine irrtümlich geschwärzte Minima denn als einen entfernten Reflex auf eine singuläre Sesquialtera-Passage im Contratenor einer Parodiemesse zu verstehen.

***

Vor dem Hintergrund von Schedels Kopie der Guido-Traktate fällt die partielle Vergleichbarkeit in der Kopiertechnik mit SCHE auf, die in einem gleichermaßen mechanischen Abschreiben, einem graphischen Reproduzieren und einem nur beschränkt kritisch-reflektierendem Kopieren liegt. Dadurch lassen sich einerseits eine Vielzahl der Fehler und Ungenauigkeiten seiner Musikabschriften in SCHE erklären, andererseits wird damit aber auch Hartmann Schedels Verständnis für das Abgeschriebene und seine Kompetenz für komplexe Polyphonie in Frage gestellt. Dies wiederum führt zu Fragen nach der Funktion einer solchen anspruchsvollen Musiksammlung für Hartmann Schedel und nach den Motiven ihrer Zusammenstellung; dabei wurde bereits deutlich, daß für eine Beantwortung und Bewertung die Erwartungen, die an die Musikhandschrift gestellt werden, eine große Rolle spielt.

In der jüngeren Diskussion wurde betont, daß die Absenz von Gebrauchsspuren wie auch von Korrekturen selbst offensichtlicher Fehler in Musikalien noch nicht gegen eine Verwendung als Aufführungsvorlage sprechen.[72] So

70 Strohm, „Meßzyklen", 100–1.

71 TRIENT 91 Nr. 1328–1332 (fol. 216v–225), fol. 225 „Contrat*en*or Bass*us*".

72 Vgl. Schwindt, „Quellen", Sp. 1982.

argumentierte Margaret Bent, daß auch anhand unzulänglicher Manuskripte angeeignete Musik während einer Aufführung hätte korrigiert werden können. Nach ihrer Ansicht würden Probleme mit fehlerhaften Aufzeichnungen vor allem die heutige stärkere Abhängigkeit von Schriftzeichen sowie das geringere Erinnerungsvermögen reflektieren, beides sei aber nicht in eine Situation des Spätmittelalters übertragbar.[73] Diese Feststellung läßt sich durch verschiedene Beobachtungen stützen und trifft in einer Vielzahl von Fällen sicher zu.[74] Problematisch allerdings erscheint die bei Bent zugrundeliegende Vorstellung, daß Musikaufzeichnungen indirekt wiederum vorrangig mit einem Aufführungskontext in Verbindung gebracht werden, ja bei ihr sogar explizit von einer „scribal performance" die Rede ist, die den Schreibvorgang mit einer Aufführung gleichsetzt.[75] Damit wird musikalischen Aufzeichnungen eine scheinbar selbstverständliche Kommunikationsfunktion zugesprochen – nämlich für eine Aufführung –, bei der nach heutiger Gewohnheit die Art der Kommunikation und das zu verwendende Medium – hier als Aufführungsvorlage – bereits weitgehend festgelegt sind.

Der gleiche Einwand gilt auch gegenüber dem alternativ verwendeten Konzept von Musikhandschriften als einer Materialsammlung mit Aufbewahrungsfunktion, die einer primären „Lese-Funktion" gegenübergestellt wird; gerade in diesem Zusammenhang wurde SCHE mehrfach als Beispiel genannt, etwa in der Interpretation als „private pocket-book (a ‚vademecum')" oder „repository", aus dem nach Bedarf für eine Aufführungssituation bessere Vorlagen ausgezogen worden wären.[76] Auch eine solche Interpretation ist zwar prinzipiell denkbar, hat aber im Lichte von Schedels Biographie wenig für sich. Nach den bisherigen Beobachtungen zu Schedels Kopieren kann sogar vermutet werden, daß sich die Fehler bei weiteren Abschriften nur wiederholt und sogar vermehrt hätten.

Wie aus dem Vorangehenden folgt, muß – insbesondere für eine Quelle wie SCHE – zwischen der Aufzeichnung von Musik und ihrer Aufführung unterschieden werden. Sie stehen in einem viel unbestimmteren Verhältnis zueinander als in der Regel stillschweigend angenommen wird, um die Spannung zwischen (erhaltenem) Notentext und (verlorener) gespielter Musik minimieren zu können. Diese Denkweise erscheint als eine weitere Facette der fachspezifischen

73 Bent, „Some Criteria", 304; Bent, „Manuscripts as Répertoires", 144–6.

74 Etwa indirekt durch die Basler Musikalien, für die John Kmetz nachweisen konnte, daß Textsammlungen der Aufführung dienten und die nicht textierten musikalischen Aufzeichnungen nur zum Erlernen der Musik herangezogen wurden; Kmetz, „Texted Songs", und ders., *Basel Songbooks*, 222–4.

75 Bent, „Manuscripts as Répertoires".

76 Hamm, „Interrelationships", 2; Strohm, *The Rise*, 495; Schwindt, „Quellen", Sp. 1979–80.

Illusion, eine exakte Entsprechung zwischen Note und Klang, zwischen Zeichen und Sinn herzustellen. Darüberhinaus führen die Einsichten in Hartmann Schedels Abschreibepraxis und in den Hintergrund seiner Biographie zu der fast banal zu nennenden Feststellung, daß deutlich zwischen einer seinerzeitigen Funktion der Quelle für Hartmann Schedel und ihrer heutigen Funktion zu unterscheiden ist, da eine Harmonisierung dieser Differenzen den Blick auf vermutlich ganz andere Voraussetzungen verstellt. Offensichtlich erfüllte SCHE für Hartmann Schedel ihren Zweck als eine Sammlung von Abschriften, wobei offen bleibt, ob für ihn der Vorgang des Abschreibens oder der Besitz des Abgeschriebenen im Vordergrund stand. Für beides lassen sich gute Argumente finden, gerade die Art und Entstehung seiner umfangreichen Bibliothek aber zeigt, daß wohl beide Aspekte zugleich eine Rolle spielten. Welche konkrete Verwendung darüberhinaus Hartmann Schedel für seine Musikhandschrift im Sinn hatte, bleibt trotz reichlich vorhandenen biographischen Materials weitgehend im Dunkeln.

Sicherlich ist das Anlegen von SCHE in einem breiteren Kontext des Kopierens von Schriften in dieser Zeit zu sehen. Hartmann Schedel lebte am Beginn einer Schwellenzeit zwischen der schwindenden Handschriften- und der neuen Druck-Kultur, die mit einem tiefgreifenden Wandel vor allem in der Herstellung und Distribution von Texten verbunden war. Zwar existierte der Buchdruck bereits während Schedels ersten Bildungserfahrungen, eine breite und vor allem erschwingliche Produktion setzte aber erst zur Zeit seines Studiums und danach ein.[77] Das Nebeneinander der alten und neuen Reproduktionstechniken spiegelt sich in seiner Bibliothek. Handschriften und Drukke wurden oftmals von Hartmann Schedel in einem Band vereint. Dabei ist zu beobachten, daß er mit Drucken ähnlich umging wie mit Handschriften, so etwa durch eigenhändige Rubrizierung von Initialen und Kapitalien sowie Foliierung. Vor dem Hintergrund der Beobachtungen zu seinem fehlerhaften Kopieren erscheint es ironisch, daß sich in einem seiner Codices ein seltenes „Auisamentum salubre quantum ad exercicium artis impressorie literarum" erhalten hat, ein geistliches Gutachten über den Druck deutscher Bibeln. Darin wird vor dem möglichen Schaden des Buchdruckes gewarnt, wenn dem Druck fehlerhafte handschriftliche Vorlagen zugrundegelegt würden, da sich dann die gedruckten Exemplare auch in den Fehlern völlig gleichen würden.[78]

77 Darauf wies schon Schottenloher, „Gedenkblatt", 280, hin, der Schedels Kontakt mit Drucken vor allem mit der Etablierung von Druckpressen in Nürnberg (1470) in Verbindung bringt.

78 In CLM 901, fol. 202–205v; siehe Geldner, „Gutachten".

Gerade den frühen Humanisten galt das Sammeln und Abschreiben von Schriften ganz generell als eine vornehmliche Aufgabe zur Sicherung und Überlieferung von Wissen und Kultur.[79] Schedels Schreiben ist nur in seinem Ausmaß ungewöhnlich, nicht aber in der Tätigkeit an sich. Der mit Schedel gut bekannte Johannes Trithemius verfaßte 1492 eine Schrift mit dem sprechenden Titel *De Laude Scriptorum*, worin er zur Begründung seines Plädoyers für das Kopieren festhält:

> Sed absque scriptoribus non potest scriptura diu salva consistere, que et casu frangitur et vetustate corrumpitur.[80]

Trithemius begründet sein Lob des (Ab-)Schreibens, das für ihn im übrigen auch dem von gedruckten Büchern galt, mit den Worten:

> Hoc enim faciens dabit scripturis nutantibus firmitatem, parvis precii magnitudinem, caducis temporis longevitatem. Devotus autem scriptor semper inveniet, cui incumbens officio mereatur.

Durch Abschreiben den dürftigen Schriften Autorität, den wertlosen Größe und den vergänglichen Langlebigkeit zu verleihen –[81] Trithemius bezieht dies auf das Abschreiben von Texten. Aber mit einer kleinen Verlagerung der Betonung auf den Vorgang des Schreibens läßt sich damit auch Hartmann Schedels Sammeln von Musik charakterisieren.

Trotz dieser Vorbehalte gegenüber der inhaltlichen Kompetenz Schedels hinsichtlich der in SCHE aufgezeichneten Musik, die sich aus den Beobachtungen zum Abschreibevorgang wie zu seiner Biographie ergeben, erweist sich SCHE gleichwohl als wichtige musikalische Quelle, da eben aufgrund dieser wenig reflektierenden Kopiertechnik seine Abschriften in hohem Maße den Rückschluß auf die nicht erhaltenen Vorlagen erlauben. Allerdings ist eine Auswertung und Interpretation der Aufzeichnungen nur vor dem Hintergrund seines spezifischen Vorgehens beim Kopieren im Sinne einer „tradition typographique" sinnvoll.

79 Widmann, „Wirkung des Buchdrucks", bes. 77–9.

80 Trithemius, *De Laude Scriptorum*, 34 (das folgende Zitat p. 64).

81 So die schöne Übersetzung von Klaus Arnold (Trithemius, *De Laude Scriptorum*, 65). – Weitere zeitgenössische und dann auch in Bezug auf den Buchdruck erweitere Aussagen mit gleichlautendem Tenor bei Giesecke, *Der Buchdruck*, 146–56.

V. Aspekte der musikalischen Überlieferung in SCHE

Nachdem im vorangehenden Abschnitt zunächst Probleme der Aufzeichnungen und dann vor allem die sich daraus ergebenden spezifischen Chancen für die Auswertung der Quelle diskutiert wurden, geht es in diesem abschließenden Teil um die Musik in SCHE. Wie deutlich wurde, spiegeln Hartmann Schedels Abschriften die kurz nach der Jahrhundertmitte nördlich der Alpen zirkulierenden Vorlagen von polyphoner Musik wieder. Der so erhaltene Bestand ermöglicht Fragen nach dem musikalisch-stilistischen Verhältnis der deutschen und der ursprünglich fremdsprachigen Einträge, wie sie in ihrem Nebeneinander in SCHE besonders augenfällig werden, aber auch einen Vergleich der mehrstimmigen Fassungen deutscher Lieder mit ihren monophonen bzw. intabulierten polyphonen Fassungen in anderen Quellen, oder eine Untersuchung des Verhältnisses von Musik und Text in deutschen Liedern etc. Für jedes dieser Themen bietet SCHE einzigartige Materialien, die bislang nicht einmal ansatzweise ausgewertet wurden.

Im folgenden steht ein Fragenkomplex im Mittelpunkt, der verschiedene Aspekte umfaßt und der sich für eine erste paradigmatische Auswertung anbietet: Die in der Überlieferung in SCHE gegenüber zentralen Quellen abweichenden Contratenores, ihre Merkmale und ihre Bedeutung für die Rezeption international verbreiteter Musik nördlich der Alpen. Die damit angesprochene generelle Thematik des Verhältnisses von zentraler Produktion und peripherer Rezeption wird abschließend anhand des in Kapitel I bereits diskutierten Satzes „Elend du hast Vmbfangen mich …" (SCHE 11) aufgenommen.

***

Zu mehrfachen Contratenores

In der Überlieferung mehrstimmiger Musik des 14. und 15. Jahrhunderts ist das Phänomen bekannt, daß unterschiedliche Contratenores zu einer Komposition erhalten sind. Hans-Otto Korth prägte in seiner Studie dafür den Begriff „auswechselbare Nebenstimmen",[1] der sich indes als wenig geeignet erweist,

1 Korth, *Kantilenensatz*.

da die Auswechselbarkeit bereits eine wesentliche Voraussetzung des Phänomens bildet, das damit beschrieben werden soll. Denn nur zu einem satzmäßig geschlossenen Gerüstsatz von Cantus und Tenor (d.h. ohne Quarten, mit vollständigen Kadenzklauseln etc.) ist unter satztechnischen Aspekten ein Contratenor entbehrlich und damit auch austauschbar.[2] Der in diesem Sinne akzidentielle Charakter des Contratenors spiegelt sich auch in einer zeitgenössischen zweistimmigen Wahrnehmung von dreistimmigen Kompositionen. So beschreibt die Theorie primär einen Satz von Cantus und Tenor, zu dem dann ein Contratenor gesetzt wird.[3] Hingewiesen sei auch auf die nur zweistimmige Überlieferung dreistimmiger Kompositionen in den Quellen,[4] wie auch auf vereinzelte Belege einer zweistimmigen Aufführung.

Berühmt ist der Vortrag von Binchois' dreistimmigen Rondeau „Je ne vis oncques la pareille …" am *Banquet du voeu* 1454 durch „ung josne filz, de eage XII ans […] et ledit cerf lui tenoit la teneur sans avoir autre personne, sy non l'enfant at l'artiffice du cerf".[5] Johannes Tinctoris berichtet von einer zweistimmigen Aufführung von Walter Fryes „Tout a par moy …" durch einen Bauchredner.[6] Im Roman *Cleriadus et Meliadrice* aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird von dem Vortrag eines Rondeau berichtet, das Cleriadus vertont hatte („mettre en chant") und „Vng escurier de sa compaignie luy tenoit la teneur".[7]

Für eine Erklärung mehrfacher Contratenores sind ganz unterschiedliche Möglichkeiten zu berücksichtigen. Naheliegend ist etwa der Ersatz einer in der Überlieferung verlorengegangenen Stimme oder auch eine Erweiterung von ursprünglich nur zweistimmigen Sätzen, wie dies insbesondere für englische Musik in kontinentalen Quellen vermutet wurde.[8] Ein bekanntes Beispiel für

2 Bezeichnenderweise führte diese satztechnische Geschlossenheit Andrew Hughes („Some Notes") zu einer Untersuchung der Frage, ob Contratenores bei Aufführungen eventuell ganz weggelassen werden könnten.

3 Vgl. etwa die Beispiele bei Sachs, „Contrapunctus-Lehre", und Sachs, *Contrapunctus*, bes. 124–39.

4 Die zweistimmige Überlieferung bezeichnete Ernst Apfel als „philologisches Argument" für die zweistimmige Konzeption dieser Sätze (*Grundlagen*, 7).

5 Hier zitiert nach Fallows, „Specific Information", 135, der aber die Möglichkeit einer dreistimmigen Ausführung (mit zwei in einem Hirschkostüm versteckten Personen) in Betracht zieht.

6 Vgl. Weinmann, *Tinctoris*, 34, und Strohm, *The Rise*, 393.

7 Siehe Page, „Performance of Songs", 446–7, und Fallows, „Specific Information", 137–8.

8 Siehe Bent, „Transmission of English Music", 68, und Kenney, „Contrafacta", 197. – Als nichtenglische Beispiele können in Sche „Benedi[ci]te dom*inus* …" (Sche 74, fol. 85v–86) mit nur zwei notierten Oberstimmen genannt werden, wozu ein hier fehlender Contratenor zu ergänzen wäre; Sche 108 („Der Mey ist hin des traurt", fol. 126v–127) ist hier ebenfalls zweistimmig aufgezeichnet, während sich in Glogau Nr. 210/208 (fol. kii / kix^{v} / li^{v}), „Ave dei genitr*ix* …", eine dreistimmige Fassung findet.

eine Erweiterung ist die dreistimmige Überlieferung von Pierre Fontaines vermutlich ursprünglich zweistimmigen „A son plaisir volontiers serviroye …" mit einem Contratenor von Guillaume Legrant.[9] In solchen Fällen wird ein neuer Contratenor keinen direkten Bezug zu einer vorher allenfalls vorhandenen Stimme aufweisen, sondern er kann völlig neu konzipiert sein und wird vor allem die aesthetischen Erwartungen und Voraussetzungen des Rezeptionsortes spiegeln.

Für den genannten Contratenor von Guillaume Legrant kann auch vermutet werden, daß er als Ausweis der eigenen kompositorischen Künste oder als eine Art Hommage an seinen Kollegen Fontaine angefertigt wurde. Weitere Beispiele solcherart entstandener alternativer Contratenores geben die Stimmen von Matteo da Perugia zu Sätzen anderer Komponisten, die auch seine eigenen, überragenden Fähigkeiten als Sänger reflektieren,[10] sowie vielleicht auch die „Concordantie O rosa bella cum alys tribus ut posuit bedingham et sine hys non concordant" in Trient 89.[11] Diese alternativen Contratenores stehen in einem ähnlichen Kontext wie das Parodieren oder Zitieren von Kompositionen und setzen ein besonderes Milieu der Produktion und Rezeption voraus, in dem solche Anspielungen möglich sind und verstanden werden können.[12]

Denkbar ist auch eine vereinfachende Anpassung der Stimme an besondere Gegebenheiten einer Aufführung, wie sie etwa die neuen Contratenores zu John Dunstables' „Puisque m'amour m'a prins en desplaysir …" in der Sammlung des venezianischen Schifftrompeters Zorzi Trombetta (alias Zorzi di Nicolò da Modon) darstellen.[13] Hierbei handelt es sich um offensichtlich wenig kunstvoll gestaltete Stimmen, die den Fähigkeiten und Bedürfnissen einer schiffseigenen Alta Capella entsprechen. Beispiel für ein ähnliches Phänomen, aber in einem anspruchsvolleren Kontext, bieten alternative Contratenores zu Jacobus Vide „Il m'est si grief …".[14]

In diesem Zusammenhang sind auch die Überlegungen Hans Rudolf Zöbeleys zur Intavolierungstechnik in Bux zu nennen, der den Contratenor als Bestandteil der Ausführung und nicht der Komposition interpretierte.[15] Der

9 Vgl. Welker, „New Light", 192–200.

10 Siehe Korth, *Kantilenensatz*, 24–8 und Strohm, *The Rise*, 148; Memelsdorff, „Piú chiar che 'l sol", findet in diesem Zusammenhang sogar Indizien für „una vera e propria scuola di contratenores ‚alternativi' " „a modo peruscino" (pp. 12–3).

11 Trient 89 Nr. 575 fol. 119v–120; siehe Pirrotta, „Ricercare", und Fallows, „O rosa bella".

12 Vgl. die Überlegungen von Fallows, „Le serviteur".

13 Cotton Titus A. XXVI, fol. 6–8; siehe Leech-Wilkinson, „Il libro", 24–6, und Welker, „Alta Capella", 159–61. – Interessanterweise haben sich zu Dunstables Rondeau weitere alternative Contratenores in Trient 88 Nr. 248 (fol. 84v) und in Bux Nr. 61 (fol. 33v–34) erhalten.

14 Vgl. Arlt, „Der Beitrag der Chanson", 68–74.

15 Zöbeley, *Musik des Buxheimer Orgelbuchs*, bes. 126–54 (folgendes Zitat p. 135). – Zöbeley knüpft hier an eine These Theodor Göllners („Deutschland", 61) an.

Intabulator löse aufgrund seiner spieltechnischen Sicherheit und Erfahrung mit dem blockhaften Klang der Orgel „Klänge aus ihrer stimmenmäßigen Gebundenheit" der Vorlage heraus und verlege dabei den Contratenor „gewissermaßen während des Spielvorgangs" in den Baßraum, woraus ein Verlust der ursprünglichen Stimmerkmale resultiere. In der Konsequenz entstünde also bei jeder Intabulierung ein individueller Contratenor.[16] Allerdings lassen sich bei den Intabulierungen in Bux zwei unterschiedliche Verfahren feststellen: Einerseits wurde ein bestehender Contratenor weitgehend vollständig übernommen, wobei nur aus grifftechnischen oder klanglichen Gründen Änderungen in der Stimmführung oder Lage vorgenommen wurden. Andererseits wurde nur ein zweistimmiger Satz intabuliert, wobei eine hinzukommende dritte Stimme tatsächlich allein klangfüllend ist.

Ein weiterer Aspekt für mehrfache Contratenores ergibt sich durch den Stilwandel der Chanson im 15. Jahrhundert, insbesondere durch eine Tendenz zur Vierstimmigkeit gegen Ende des Jahrhunderts. Teil dieser Entwicklung ist eine Aufteilung in Contratenor altus und Contratenor bassus mit einer Etablierung des Contratenors als tiefster Stimme. So ist auch ein neuer Contratenor zu einer älteren Komposition denkbar, der diesen veränderten Erwartungen an eine Tiefstimme auch bei dreistimmigen Sätzen Rechnung trägt.

Vor allem an dieser letzten Überlegung orientierte sich bislang die musikwissenschaftliche Diskussion von Contratenores im 15. Jahrhundert, die durch die umstrittenen Thesen Heinrich Besselers zur Entstehung einer „dominantischen Tonalität" geprägt ist.[17] Besseler beschrieb in seiner grundlegenden Studie unter anderem den Wandel des Contratenors vom „klangfüllenden Zusatz" zu Beginn des 15. Jahrhunderts zur Baßstimme und zum „unentbehrlichen Träger des Klanges" gegen Jahrhundertende. Hierfür führte er als wichtiges Belegstück die von ihm als „Bourdon" bezeichneten tiefen Contratenores mit Baßfunktion an, die er als Dokument eines neuen Klanggefühls (mit den Stichworten „dominantische Tonalität", „Tonalharmonik", „euphonischer Kontrapunkt" etc.) wertete und als deren Schöpfer er Dufay ortete. Besselers pointiert vorgetragene und verteidigte Thesen sind inzwischen zwar vielfach korrigiert und in ihrer Interpretation relativiert worden, bestimmten aber weithin die Richtung der Auseinandersetzung.[18]

16 Für eine Beurteilung ist es aber entscheidend, die Möglichkeit der Existenz mehrfacher Contratenores zu berücksichtigen; siehe hierzu auch unten („Se la face ay pale" Sche 60).

17 *Bourdon und Fauxbourdon* (folgendes Zitat p. 32).

18 Vgl. die Diskussion Besselers besonders mit Rudolf von Ficker und Manfred Bukofzer; eine Orientierung hierüber bietet Peter Gülke im Nachwort zu Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 210–4, und Kühn, *Harmonik der Ars Nova*, 21–4. – Als jüngere Arbeiten, die sich mit Besselers Thesen auseinandersetzen, sind zu nennen: Dahlhaus, *Entstehung*; Korth, *Kantilenensatz*;

Als veranschaulichendes Beispiel seiner Thesen dienten Besseler auch mehrfache Contratenores zu Pierre Fontaines „J'aime bien celuy …", das sowohl nur zweistimmig, in einer „Urfassung" mit einem „gewöhnlichen Mittel-Kontratenor" und auch mit einem „Contratenor trompette" überliefert ist. Für Besseler stellte diese „trompette"-Stimme eine modernisierende Umarbeitung Dufays der originalen Stimme zu einer instrumentalen und harmonietragenden Grundstimme dar.[19] In einer Replik auf Besselers Buch widersprach Rudolf von Ficker dieser Interpretation mit dem Hinweis auf die „kontrapunktisch derart unbeholfene Stimmengestaltung", die etwa von einem „musikalischen Stümper, der nur den Ehrgeiz hatte, den weiten Umfang seines Instrumentes vorzuführen", herrühre.[20] Für von Ficker stellten tiefe Contratenores schlicht „sekundäre Ergänzungsstimme[n]" in einem „Entwicklungsvorgang" zum vierstimmigen Satz dar.

Gemeinsam ist den beiden entgegengesetzten Standpunkten, daß die zunächst ja nur stilistisch zu beschreibenden Aspekte unmittelbar entwicklungsgeschichtlich interpretiert und gewertet wurden, also im Sinne einer zwingenden Ausbildung eines voll- bzw. vierstimmigen Satzes. Bezogen auf alternative Contratenores schien das auch dem Überlieferungsbefund zu entsprechen, da diese oft in jeweils jüngeren Quellen anzutreffen sind. Der Verkürzung auf entwicklungsgeschichtliche Aspekte steht aber nicht nur die Pluralität von Erklärungsmöglichkeiten mehrfacher Contratenores gegenüber, sondern auch der bislang wenig beachtete Befund signifikanter Unterschiede zwischen der zentralen und der peripheren Überlieferung. Die in nördlichen Aufzeichnungen wie etwa in SCHE gegenüber zentralen Quellen abweichenden Contratenores legen nämlich auch die These nahe, mehrfache Contratenores als Merkmal einer spezifisch peripheren Rezeption und Produktion zu interpretieren.

Besseler, der die gesamte Quellenlage gut überblickte, klammerte „abseitige Quellen" bewußt aus seinen Betrachtungen aus, da sie die Musik oftmals nicht in ihrer Originalgestalt überlieferten und daher in der Regel einen „falschen Eindruck" erwecken würden.[21] Dem folgten spätere Autoren, die sich zumeist auf Editionen stützten und die „abseitige Quellen" schon aus diesem Grunde nicht berücksichtigen konnten.

Otterbach, *Kadenzierung und Tonalität*; vgl. neuerdings auch Moll, *Counterpoint and Compositional Process*.

19 Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 49–50, und Besseler, „Entstehung", 24–6 und 29–30. – Zur Überlieferung der Komposition vgl. Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 236–40.

20 Von Ficker, „Zur Schöpfungsgeschichte", 116 und Fn. 85 (das folgende Zitat Fn. 86). – Vgl. Besselers Erwiderung, „Tonalharmonik und Vollklang", 134, und Korth, *Kantilenensatz*, 31–4.

21 Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 37; in der dazugehörigen Fußnote 34, p. 223, nannte er explizit SCHE als Beispiel.

Das Phänomen, daß sich Einträge in peripheren Quellen und insbesondere in SCHE vor allem im Contratenor signifikant von konkordanten zentralen Überlieferungen unterschieden, wurde bislang einzig von Eileen Southern erkannt und als Merkmal der Rezeption von „foreign music" angesprochen.[22] Allerdings führte sie ihre Beobachtungen hauptsächlich auf Fehler der Schreiber zurück, die durch das zeitgenössische Verständnis des Contratenors als weniger wichtige Stimme begünstigt worden wären.[23] Dieses vergleichsweise simple Erklärungsmodell nannte auch Hans-Otto Korth in seiner Studie zum Phänomen „auswechselbarer Nebenstimmen".[24] Er berücksichtigte zwar periphere Überlieferungen am Rande, aber ohne weitere Schlußfolgerungen für Fragen der Rezeption zu ziehen.

Im folgenden werden anhand einiger Beispiele aus SCHE das Phänomen mehrfacher Contratenores im Hinblick auf eine periphere Rezeption untersucht. Trotz des methodischen Problems, daß insgesamt nur wenige Stücke mit solchen Eigenschaften in nördlichen Quellen erhalten sind, ermöglicht die exemplarische Auswertung eines kleinen Bestandes Aussagen über die Charakteristika von Contratenores in diesen Quellen und bestätigt die Vermutung, daß es sich hier vornehmlich um ein Phänomen der Rezeption eines internationalen Repertoires nördlich der Alpen handelt. Zugleich aber spiegeln sich in den Contratenores Aspekte einer autochthonen Produktion, die bislang kaum untersucht wurde.

Im Mittelpunkt stehen vier unterschiedliche Kompositionen aus SCHE, zu denen mehrere Contratenores erhalten sind:

- das Rondeau „Entre prison par grant lyesse ..." von Bartholomeus Brollo (SCHE 14),
- die Ballade „Se la face ay pale ..." von Guillaume Dufay (SCHE 60),
- das anonyme Rondeau „Puis que je vis le regard gratieux ..." (SCHE 35) und
- das anonyme deutsche Lied „Sig seld und heil im herzen geil" (SCHE 105 und SCHE 126A).

Jedem dieser vier Beispiele schließen sich Ausweitungen zu weiteren Aspekten an, wie etwa zur Überlieferung einer singulären Contratenorstimme in TRIENT 89, abweichende Contratenores in EscB und in Lage IV von SCHE sowie die Umgestaltung eines „deutschen" Contratenors in einer italienischen Quelle.

22 Southern, „Foreign music", 267–8; dabei nannte sie SCHE 14, SCHE 34, SCHE 35, SCHE 40, SCHE 60 und SCHE 79. – Auch Reinhard Strohm forderte: „Die kritische Edition des Schedel-Liederbuches wird sich mit dem Status der alternativen Contratenores auseinandersetzen müssen" („Meßzyklen", 99).

23 Der Hinweis auf konzentrationsbedingte Fehler überwiegend im zuletzt notierten Contratenor auch bei Fallows, „Embellishment and Urtext", 75.

24 Korth, *Kantilenensatz*, 38. – Er kannte Southerns Arbeit offensichtlich nicht.

„Entre prison par grant lyesse …" von Bartholomeus Brollo (SCHE 14)

Ein erstes Beispiel für den Aspekt einer peripheren Rezeption durch partielle Umarbeitung des Contratenors bietet das Rondeau „Entre prison par grant lyesse …" von Bartholomeus Brollo, um 1430 in Italien komponiert. Dieses Rondeau stellt allerdings insofern einen Sonderfall dar, als es sich bei ihm in den Quellen mit verändertem Contratenor um vergleichsweise alte und stilistisch abgrenzbare Musik handelt. Die zeitliche Differenz zwischen Original und Rezeption könnte eine spätere Bearbeitung im Sinne einer Anpassung an veränderte aesthetisch-stilistische Erwartungen erklären. Gleichwohl lassen sich an dieser Komposition typische Erscheinungen mehrfacher Contratenores in nördlichen Quellen beschreiben.

Das Rondeau findet sich erstmals im Grundbestand von OX (vgl. Übertragung Nr. 4a in Anhang 2);[25] eine einzige weitere italienische Aufzeichnung datiert von 1487.[26] Nach der Jahrhundertmitte erscheint es in vier nördlich der Alpen entstandenen Handschriften (SCHE, STRAHOV, BUX und GLOGAU),[27] dort allerdings in gegenüber den italienischen Aufzeichnungen deutlich veränderter Form. Sie bieten vor allem einen partiell abweichenden Contratenor (vgl. Übertragung Nr. 4b nach SCHE, parallel mit den transponierten Contratenores aus OX und TRIENT 89 in Anhang 2). Zugleich fehlt ihnen der ursprüngliche Text und damit schon äußerlich der Hinweis auf die Rondeau-Form.[28] Darüber hinaus wechselte die Notationsweise von der nach der Jahrhundertmitte unüblich gewordenen Prolatio maior des Tempus perfectum zur Prolatio minor, wobei nurmehr eine kurze Tripla-Passage im Cantus erhalten blieb (T. 21,3–T. 22,3).[29] In der Folge des Prolatio-Wechsels wurde der stark konsonante italienische Cantus-Tenor-Satz mit seinen weitgehenden imitatorischen Partien (in

25 OX Nr. 73 (fol. 39v), „Entrepris suis *par* grant lyesse …" und „Bartholom*eus* Bruolo"; Übertragung in Anhang 2 nach Reaney, *Fifteenth-Century Music*, 70–3 (Nr. 5a), revidiert nach der Quelle.

26 BOLOGNA Q 16 Nr. 85 (fol. 93v–94), nur Incipit „Enterpris suis pour"; der Tenor der italienischen Version bildet auch die Grundlage einer 1480 in Ferrara kopierten Messe von Johannes Vincenet, in MODENA α.M.1.13, fol. 55v–69 (vgl. Davis, *Works of Vincenet*, 75–113).

27 SCHE 14 (fol. 14v–16), nur Incipit „Entre prison"; STRAHOV Nr. 221 (fol. 239v–240/pp. 477–478), mit Text „[C]ongratulamini michi omnes …"; BUX Nr. 106 (fol. 59v–60), nur Incipit „Entrepris"; GLOGAU Nr. 102/100 (fol. evi^{v}–evii / evii^{v} / ex^{v}–exi), nur Incipit „Der Entepris".

28 Nur in SCHE ist trotz des fehlenden Textes die originale Mittelzäsur des Rondeau mit Coronae je im Cantus und Contratenor angezeigt; im übrigen teilt die Aufzeichnung aber alle Merkmale mit den nördlichen Fassungen.

29 Dabei handelt es sich um die im Original längste Tripla-Passage, die zudem nicht in einer Kadenzsituation steht und die mit einer Terzabsetzung eine charakteristische Figur darstellt.

Quint- oder Terzabstand) auf der Semibrevis-Ebene nur geringfügig modifiziert. Zudem ist die Komposition in den nördlichen Quellen von C nach G um eine Quinte nach oben transponiert, mit Wechsel von einer in diesen Quellen ungebräuchlichen c3/f3/f3- zu einer c1/c3/c4-Schlüsselung.

Die parallele Edition von Bux und Ox innerhalb von *CMM* impliziert eine Zugehörigkeit von Bux zur italienischen Überlieferung.[30] Allerdings stimmen die beiden Fassungen nur in der Tonart überein, die aber auch aus einer in Bux öfters aus spieltechnischen Gründen anzutreffenden Transposition – bezogen auf die nördlichen Fassungen – resultieren könnte.[31] Bux bietet die Komposition nur zweistimmig, die wenigen Doppelgriffe der linken Hand an den Kadenzen geben keine Anhaltspunkte, da sich deren Töne in beiden Contratenor-Fassungen entsprechen. Für eine Zugehörigkeit zur nördlichen Überlieferung hingegen spricht, daß auch Bux mit Prolatio minor rechnet und gleichfalls nurmehr die kurze Tripla-Passage im Cantus bietet. Zudem ist auch hier die ursprüngliche Mittelzäsur des Rondeau nicht eigens gekennzeichnet.

Der abweichende Contratenor in den nördlichen Quellen läßt sich wegen seiner über weite Strecken ähnlichen Führung als eine Überarbeitung des ursprünglichen erkennen. Der Überlieferungsbefund legt die Vermutung nahe, daß die partielle Bearbeitung eines Contratenors ein Phänomen der peripheren Rezeption ist und aus anderen „Spielregeln" der Stimme resultiert. Inwieweit diese Bearbeitung zugleich durch die in diesem Bereich zeitlich spätere Rezeption bedingt ist, kann offenbleiben, zumal eben die ältere Fassung Brollos noch 1487 in einer italienischen Quelle aufgezeichnet wurde.

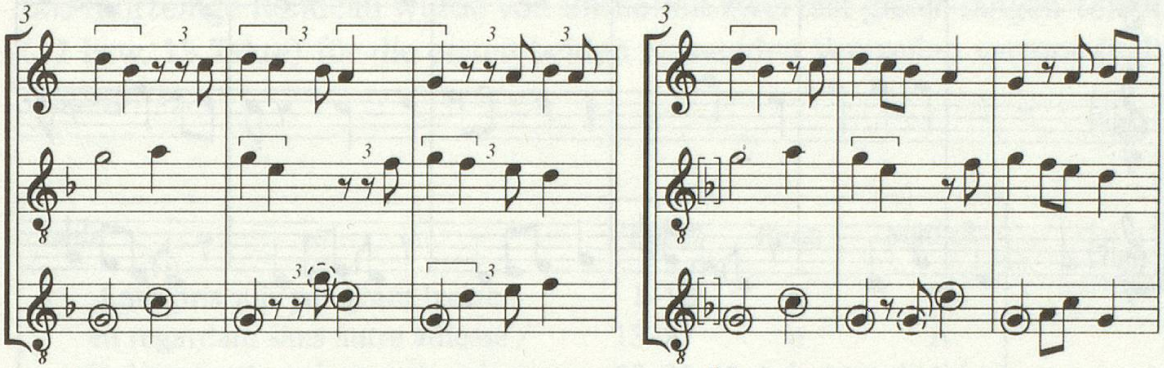
Die folgende Untersuchung betrachtet nur die Fassungen in Ox und in Sche, wobei Ox für den Vergleich transponiert wurde; Angaben zur Tonhöhe beziehen sich stets auf die transponierte Fassung. Die jeweiligen Abweichungen gegenüber Bologna Q 16 bzw. Strahov sind in diesem Zusammenhang unbedeutend. Der Contratenor in Glogau, der wegen starker Diminution abweichend von den übrigen Stimmen in doppelten Notenwerten notiert wurde, stellt einen Sonderfall eines abweichenden Contratenors dar, der hier ausgeklammert wird. Er weist einen großen Ambitus von über eineinhalb Oktaven (G–e^1) auf; seine Gestalt ist durch rhythmisch komplexe Passagen und Umspielungen gekennzeichnet. Diese Merkmale können als Ausweis spieltechnisch-instrumentalen Könnens interpretiert werden. Trotz dieser starken Veränderungen läßt sich der nördliche Contratenor als Vorlage erkennen.[32]

30 Reaney, *Fifteenth-Century Music*, 70–3 (Nr. 5a+b).

31 Beispiele bieten Bux Nr. 3 (fol. 1v), Pullois (?) „De madame", Quinte höher; Bux Nr. 19 (fol. 9) und Bux Nr. 20 (fol. 9r+v), „Een vraulien edel van natueren", Quarte tiefer (siehe hierzu auch unten).

32 Dies präzisiert den Kommentar von Reaney, *Fifteenth-Century Music*, x: „[...] is an added part with little relation to the original one".

Die Contratenores unterscheiden sich zunächst im Ambitus und in der Lage. Bei Brollo haben Tenor und Contratenor den fast gleichen Ambitus – in der Transposition der Aufzeichnungen aus dem Norden g–a^1 im Tenor und f–a^1 im Contratenor – und liegen eine Quinte bzw. Sexte unter dem Cantus (d^1–e^2). Hingegen ist der Ambitus des neuen Contratenors in der Tiefe erweitert (c–g^1). Indes täuscht die nur um eine Sekunde differierende Ambitusobergrenze, da die neue Stimme nur an einer einzigen Stelle (T.31) über d^1 hinaus geht, sonst aber durchwegs zwischen c–d^1 verläuft und damit eine Tiefstimme mit gleichfalls geringem Umfang darstellt.

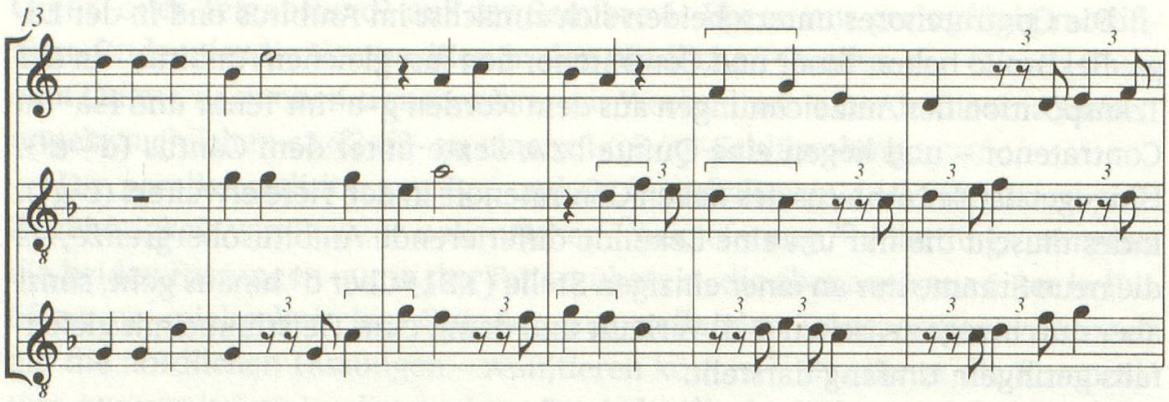
Das Verfahren der Bearbeitung und die dabei wirksamen Spielregeln lassen sich beispielhaft an den Anfängen der ersten beiden Abschnitte bzw. den Zeilenanfängen des Rondeau verdeutlichen (siehe Notenbsp. 2 und 3).

(a) (b)

Notenbsp. 2: T.3–T.5 nach (a) Ox (transponiert) und nach (b) Sche

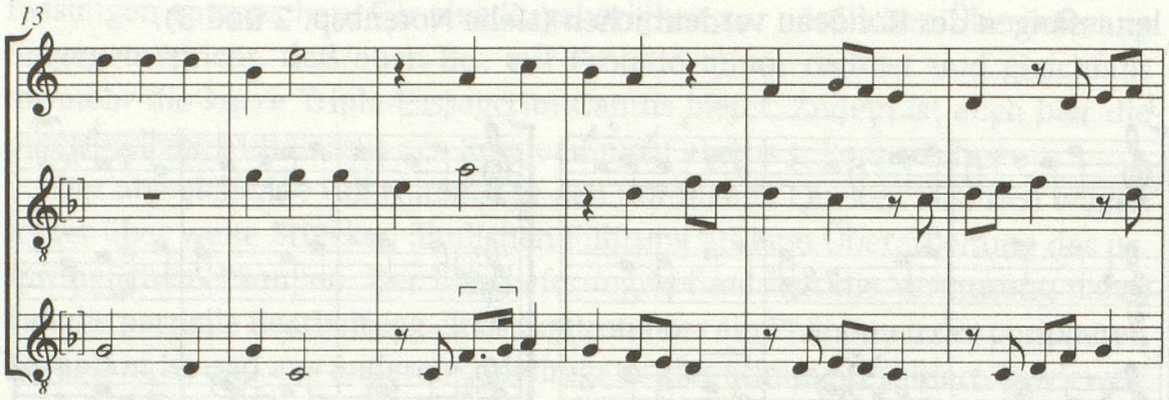
Die Contratenores stimmen in T.3–T.4,1 sowie in T.4,3–T.5,1 überein (siehe eingekreiste Noten). Sche weicht nur dort vom ursprünglichen Contratenor ab, wo dieser über den Tenor hinausführt bzw. den von der neuen Stimme hauptsächlich genutzten Ambitus überschreitet: In T.4,2 mit einer Oktavversetzung und in T.5,2 mit einer Formulierung, die in T.5,3 die Unterquinte zum Tenor bringt.

Entsprechend verhält es sich beim zweiten Beispiel (auf der folgenden Seite) in T.15,2 sowie dann ab T.16. Bezeichnend ist hier aber auch die Verlagerung in die Tiefe durch die Tief-Oktavierung des d^1 bereits in T.13,3 und des c^1 in T.14,2, obwohl ja beide noch innerhalb des Ambitus und auch nicht über dem Tenor liegen. Dieser Wechsel im Klangraum bringt in T.15 ein neue Weiterführung mit sich, die den Oberstimmensatz stützt und ab T.16 in den oktavtransponierten originalen Contratenor zurückführt.

Daß sich der neue Contratenor in dieser Weise aus dem älteren ableiten läßt, stützt die Annahme einer Bearbeitung der originalen Stimme und schließt eine theoretisch auch denkbare Neukomposition aus, wie sie etwa



Notenbsp. 3 a: T.13–T.18 nach Ox (transponiert)



Notenbsp. 3 b: T.13–T.18 nach SCHE

aufgrund einer verlorenen Stimme notwendig geworden wäre. Dieser Zusammenhang zwischen beiden Contratenores gilt selbst dort, wo andere Momente ins Spiel kommen, wie beispielsweise in Kadenzsituationen und an Überleitungen.

Der Contratenor in SCHE liegt vor allem in Kadenzsituationen und bei Überleitungen über dem Tenor, wiederum mehrfach in Anlehnung an die ältere Fassung. In Brollos Satz bietet der Contratenor bei allen Kadenzen im Abschluß eine Quinte, die jeweils durch eine Terzfortschreitung über dem Tenor erreicht wird; dies unabhängig davon, ob es sich um die häufigsten Kadenzen der Gerüststimmen mit Oktavschluß auf die Finalis G (T.12, T.40, T.49 und T.51), die eine Kadenz auf A (T.27), den Einklang d^1 (T.23) oder um die offene Kadenz der Mittelzäsur in der Dezime g–h^1 (T.31) handelt. Der neue Contratenor differenziert diese gleichförmige Schlußbildung. So finden sich Unteroktave (T.23) bzw. Unterquinte (T.27), die Paenultima ist jeweils eine Unterterz zum Tenor. Bei den vier Kadenzen auf die Finalis G ist die Quintlage d^1 beibehalten, die nun aber – im Gegensatz zur originalen Stimme – im Oktavsprung aus der Unterquinte zum Tenor erreicht wird. Dies kann damit zusammenhängen, daß sich nur bei G-Kadenzen die Oberquinte zur Finalis noch innerhalb

des dominierenden Ambitus des Contratenors befindet und folglich aus der ursprünglichen Fassung übernommen werden konnte; nur die Oberterzlage des originalen Contratenors in der Paenultima verlangte eine Änderung. Zugleich kann die resultierende „Oktavsprungkadenz" als eine Modernisierung der für Aufzeichnungen nach der Jahrhundertmitte altmodischen „Parallelkadenz" gelten.[33]

Es könnte sich aber auch um ein absichtlich differenzierendes Reagieren auf je andere Kadenzsituationen handeln. So liegen die im Contratenor abweichenden Kadenzen alle in der Nähe der formal bestimmenden Mittelzäsur des ursprünglichen Rondeau. Das divergierende Verhalten des Contratenors in den nördlichen Aufzeichnungen könnte auf eine unterschiedliche Interpretation der musikalischen Form hinweisen.

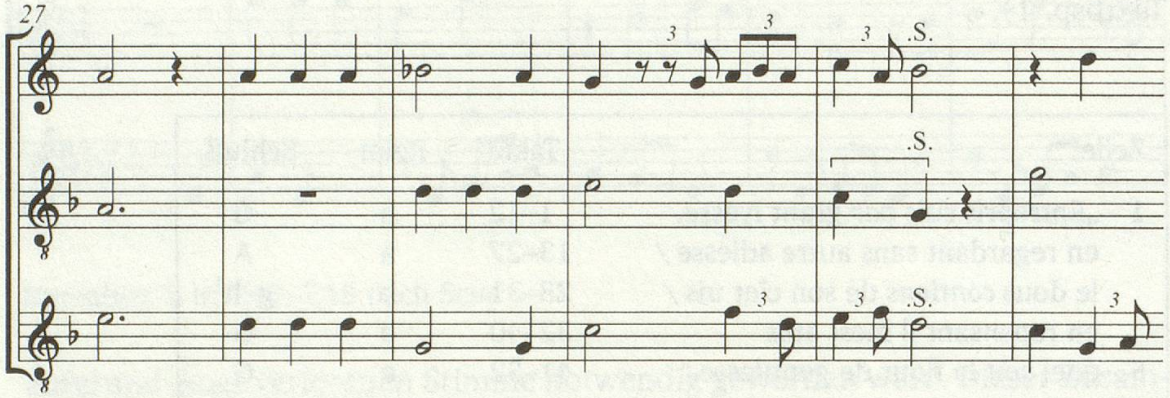
Das fünfzeilige Rondeau wurde von Brollo mit zwei fast gleich langen Teilen (12 bzw. 15 Takte) für die ersten beiden reimenden Verszeilen vertont (vgl. Textbsp. 1).

Zeile		Takte	Reim	Schluß
1	„Entrepris suis p*ar* grant lyesse.	1–12	a	G
	en regardant sans autre adiesse /	13–27	a	A
	le dous *con*ti*ens* de son cler uis /	28–31	b	g–h[1]
	en repe*n*sant il mest auis	32–40	b	G
5	quel soit la flour de gentilesse."	41–52	a	G

Textbsp. 1: 1. Strophe „Entrepris suis ..." nach Ox

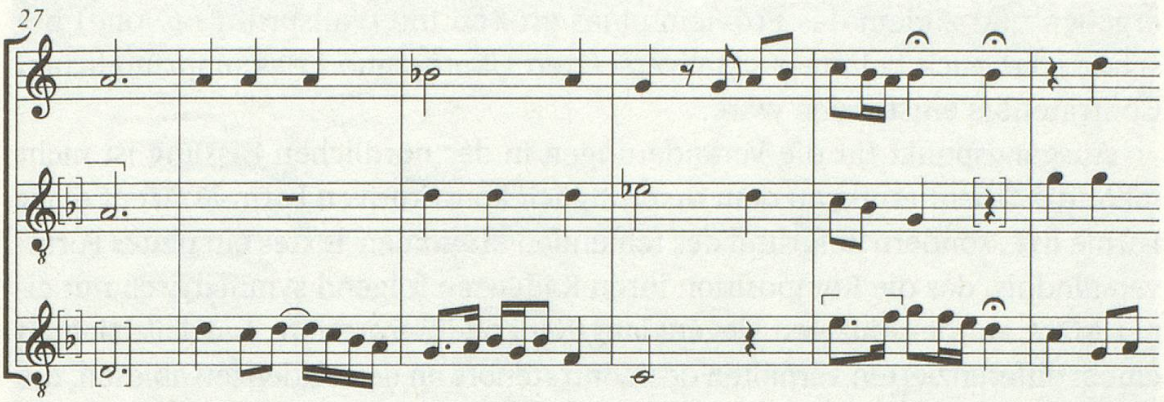
Im Kontrast dazu steht die mit nur vier Takten deutlich kürzere dritte Zeile mit neuem Reim, an derem Ende sich die Mittelzäsur des Rondeau befindet, die im Gesamtablauf der Komposition zwischen Weiterführung und Wiederholung des ersten Teils (Refrain) vermittelt. Dieser Anlage entspricht die musikalische Gliederung der Zeilen in den Kadenzen. So schließt die erste Zeile mit einer starken Kadenz auf der Finalis G (T.12), die zweite Zeile mit einer starken Kadenz auf der Obersekunde A (T.27); diese Orientierung zum kontrastierenden Gegenklang ist zusätzlich durch den vorangehenden Einklang d[1] von Cantus und Tenor in T.23 unterstrichen. Die kurze dritte Zeile endet mit einer offenen Dezime im Cantus über der Finalis g im Tenor (T.31).

33 Zu den Kadenztypen vgl. auch Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 34–5.

Ohne den originalen Text verliert diese asymmetrische Anlage mit einer offenen Mittelzäsur nach 31 Takten (bei einer Gesamtlänge von 51 Takten) aber ihren Zweck und konnte in der Form neu interpretiert werden. So teilen die nördlichen Fassungen die Komposition in nun zwei etwa gleich lange Abschnitte (von 27 und 24 Takten).[34] An die Stelle der für den Formablauf des Rondeau konstitutiven Mittelzäsur mit offener Schlußbildung in T.31 tritt die starke Kadenz auf dem Gegenklang in T.27. Die G-Kadenzen in T.12 und in T.40 gliedern beide Hälften wiederum in zwei etwa gleich lange Abschnitte. Aus dieser Perspektive läßt sich das unterschiedliche Kadenzverhalten des neuen Contratenors mit Oktavsprung und Quinte bei Finalis-Kadenzen gegenüber Quartfall in die Unterquinte in der Mitte der Komposition erklären. Ein Vergleich der T.27 bis 31 beider Fassungen – dies entspricht der dritten Zeile des Rondeau samt Anschlüssen – ermöglicht zugleich weitere Einblicke in den Bearbeitungsvorgang der nördlichen Fassung (vgl. Notenbsp. 4 und 5).

Notenbsp. 4: T.27–T.32,2 nach Ox (transponiert)

Während der Cantus in T.28 das a^1 der unmittelbar vorangegangenen Kadenz aufgreift, ergibt sich aus dem Sekundanschluß des originalen Contratenors zur Unterquinte d^1 ein Klangwechsel gegenüber dem A-Klang in T.27. Aus dem Wechsel in die Unterquinte zum Tenor (T.29) resultiert in T.29,3 eine Dissonanz zwischen Contratenor und Cantus, die im Cantus als Durchgang melodisch motiviert ist.[35] Mit einer Fortschreitung 3/5 – 3/5 – 3/8 – 5/10 (T.30,1–T.31,2) wird die offene Kadenz mit der Dezime g–h^1 samt der für die Schlußbildung hier regelhaften Quinte über dem Grundton im Contratenor erreicht.

34 In Strahov und Glogau jeweils mit Coronae über Longae gekennzeichnet.

35 Die spätere italienische Aufzeichnung in Bologna Q 16 bestätigt diese Dissonanz. In der vierstimmigen Messe Vincenets ist sie – beispielsweise im T.30 des „Christe eleison" – durch eine Umspielung im Cantus und einen anderen Contratenor vermieden (vgl. Davis, *Works of Vincenet*, 77).

Notenbsp. 5: T.27–T.32,2 nach SCHE

Die Fassung in SCHE übernimmt ab T.28 Brollos Contratenor mit der Unterquinte d^1 zum Cantus, allerdings entfällt der ursprüngliche Klangwechsel, weil der neue Contratenor schon in T.27 die Unterquinte d zur A-Kadenz der Oberstimmen bot. Bereits der Quintfall a–d zum d^1-Einklang der Oberstimmen in T.23 und die D-Oktave zum Tenor in T.25,2 führten zu einer klanglichen Zentrierung auf D, die hier in T.28 im Neueinsatz aufgegriffen wird und einen im Original nicht angelegten klanglichen Zusammenhang der Abschnitte bewirkt. Zugleich läßt sich damit das hier abweichende Kadenzverhalten des neuen Contratenors als bewußte klangliche Anpassung innerhalb einer auf die Finalis hin gelesenen Komposition erklären.

Wie in Brollos Fassung folgt der neue Contratenor zunächst dem Cantus und dann dem Tenor in – hier allerdings umspielten – Quinten (T.28,1–T.29,2). Die Dissonanz der Vorlage auf T.29,3 ist durch eine Sekund-Korrektur nach f vermieden, der damit erreichte tiefere Ambitusbereich wird mit dem Tiefstton c in der Oktavierung des ursprünglichen Contratenors ausgespielt (T.30). Nach den Spielregeln des neuen Contratenors liegt die folgende Passage der ursprünglichen Mittelzäsur zu hoch und hätte bearbeitet werden müssen. Sie ist aber in Hinblick auf eine Verknüpfung der Abschnitte mit Modifikationen übernommen worden. Der Contratenor in SCHE setzt wie in der Vorlage mit dem e^1 ein (T.31,1), führt aber abweichend von der originalen Stimmführung in die Oberoktave zum Tenor in den Spitzenton g^1 (T.31,2). Von dort leitet er im Sekundabstieg über d^1 zum c^1 in T.32,1 über. Das neu eingefügte g^1 in T.31,2 versetzt das übernommene d^1 um eine Semibrevis, das damit nicht mehr wie bei Brollo die Oberquinte zum g des Tenors, sondern nun als Untersexte zum Cantus einen Durchgang zum Quintklang in T.32,1 bildet, mit dem ein neuer Abschnitt eröffnet.

Durch die Übernahme dieser den bis dahin genutzten Ambitus überschreitenden Passage stellte sich das Problem eines Anschlusses vom c in T.30, das durch die Einfügung einer Pause gelöst wurde. Eine Tenorverdoppelung d auf T. 30,3 hätte mit der Quinte des Cantus eine klanglich unerwünschte Betonung

ergeben und zudem das Problem eines großen Intervallsprungs (None) beschert, das auch bei einer oktavversetzten Übernahme f des ursprünglichen Contratenors entstanden wäre.

Ausgangspunkt für die Veränderungen in der nördlichen Fassung ist nicht mehr die Orientierung an dem ursprünglich konstitutiven Form-Konzept einer Forme fixe, sondern aufgrund des fehlenden originalen Textes ein neues Formverständnis, das die Komposition ihren Kadenzen folgend symmetrisch mit einer Mitte auf der einzigen Gegenklang-Kadenz interpretiert. Das läßt sich an einem differenzierten Verhalten des Contratenors an den Kadenzen ablesen, die durch die Klauselbildungen von Cantus und Tenor vorgegeben sind und – wie diese Stimmen überhaupt – weitgehend unverändert übernommen werden.

Aber auch über die Kadenzen hinaus gilt, daß der Contratenor fast alleiniger Träger der Veränderungen ist. Sein Spielraum ist durch die Vorgaben eines geringen Ambitus und der Funktion als Tiefstimme, die unterhalb des Tenors liegt, definiert. Abweichungen gegenüber diesen Vorgaben resultieren in dem Beispiel aus der Bearbeitung eines originalen Contratenors mit anderen Spielregeln, der aber deutliche Spuren hinterlassen hat.

Die Aufzeichnung in SCHE nimmt in der Überlieferung dieser Komposition eine Sonderstellung ein, in der zwei sich ausschließende Überlieferungen gleichsam übereinander geblendet sind: Einerseits ist in SCHE noch die originale Rondeau-Form angezeigt, andererseits überliefert SCHE einen Contratenor, der für eine zweiteilige Form mit einer Mitte in T.27 konzipiert wurde. Dies könnte sich mit einer „tradition typographique" und einem getreuen Kopieren Hartmann Schedels erklären lassen, der seine Vorlagen in allen Details unkritisch reproduzierte (vgl. Kap. IV). Es handelt sich bei seinen Aufzeichnungen eben um das Dokument einer primär schriftlichen Überlieferung, das nur zurückhaltend im Hinblick auf ihre praktische Umsetzung interpretiert werden kann.

***

Einen weiteren Aspekt erhält das Phänomen mehrfacher Contratenores zu „Entre prison" durch einen bislang unbeachteten Contratenor.[36] Er findet sich auf einem kleinen Zettel mit vielfachen Faltspuren, lose zwischen zwei unbeschriebene Seiten in TRIENT 89 eingelegt, auf dessen Vorder- und Rückseite je eine unbezeichnete Contratenorstimme notiert ist (siehe Abb. 24 a+b).[37]

36 Freundlicher Hinweis von Robert J. Mitchell, Sudbury, in einem Schreiben vom 29. Juli 1994.

37 Zwischen fol. 245v–246. Robert Mitchell konnte den Zettel 1983 nicht mehr in der Quelle auffinden; eine kaum lesbare Abbildung bietet das Faksimile der Quelle, ein älterer Mikrofilm von TRIENT 89 im Basler Mikrofilm-Archiv hingegen ist gut lesbar (Signatur Sf-1929).

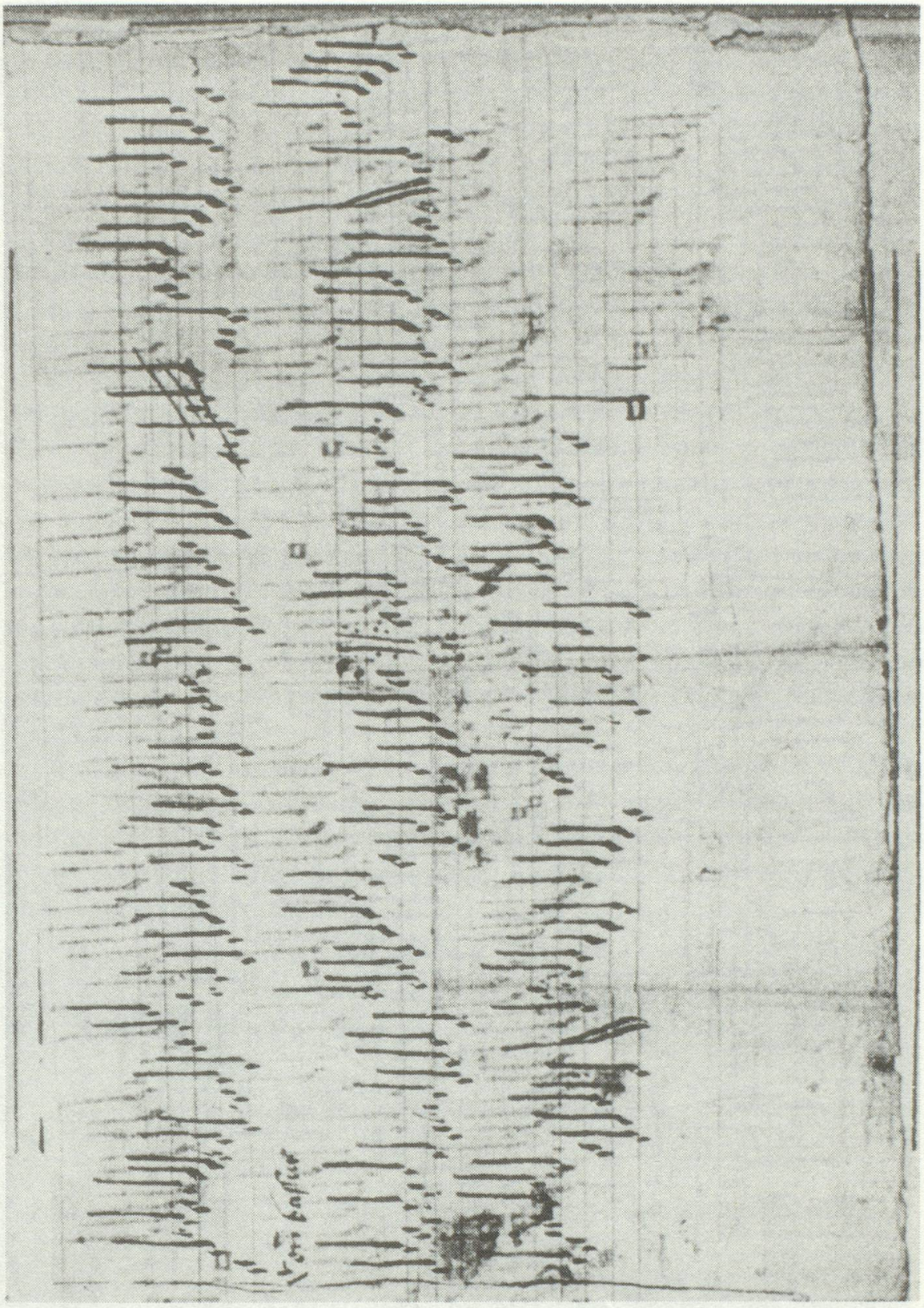
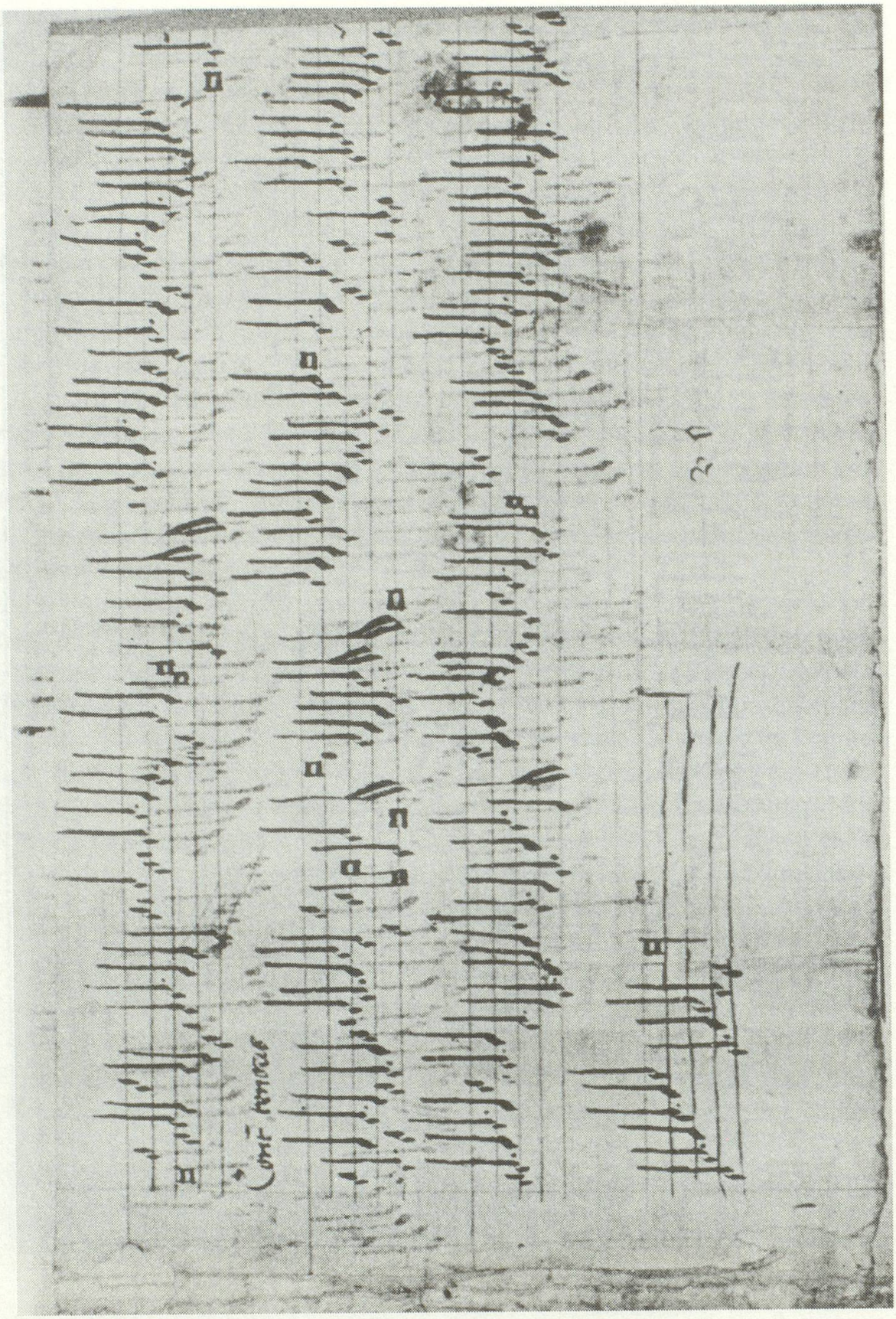


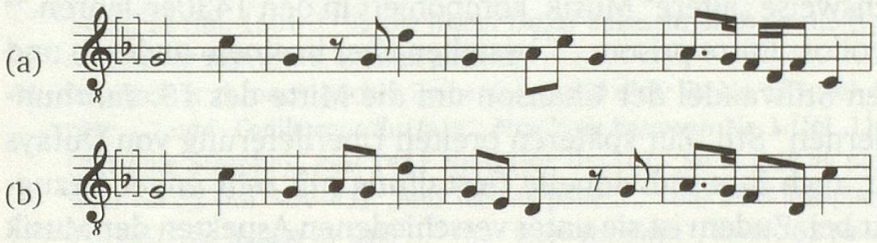
Abb. 24 a (oben) und 24 b (folgende Seite): Eingelegter Zettel mit einer als „Con*tra* bassus“ (recto, oben) bzw. als Con*tra* tenoris“ (versus) bezeichneten Stimme in TRIENT 89, zwischen fol. 245v–246.



Beide Seiten sind mit je drei Notensystemen rastriert, die im folgenden als verso bezeichnete Seite weist eine zusätzliche, freihändig rastrierte vierte Zeile auf. Dieses verso-Blatt ist unterhalb der ersten Zeile mit „Con*tra* tenoris", das recto-Blatt mit „Con*tra* bassus" beschriftet. Robert Mitchell konnte den Contratenor bassus als eine Alternative zu „O rosa bella" von John Bedyngham oder John Dunstaple identifizieren, zu dem in den Trienter Codices (u.a. auch in TRIENT 89), eine Vielzahl von mehrfachen Contratenores zu finden sind.[38] Das könnte erklären, warum der Zettel in den Codex eingelegt wurde. In dem „Con*tra* tenoris" erkannte Mitchell einen alternativen Contratenor zu „Entre prison".

Es ist weder ein Mensurzeichen noch eine Schlüsselung angegeben, allein die Position von „b"-Akzidentien (in T.8,3 und T.37,1) verweist auf einen f4-Schlüssel, mithin auf die Tonhöhe der italienischen Fassungen. Andererseits rechnet die Notation eindeutig mit Prolatio minor, die Vielzahl von Punktierungen auf der Minima-Ebene läßt den noch präsenten Hintergrund der originalen Prolatio maior erkennen. Es handelt sich um eine vergleichsweise saubere, stellenweise aber fehlerhafte Abschrift,[39] die besonders im Mittelteil Probleme für eine Transkription bietet (siehe Übertragungsversuch des transponierten Contratenors parallel mit SCHE in Übertragung Nr. 4b in Anhang 2). So läßt sich gerade die für eine Beurteilung wichtige Partie um die originale Mittelzäsur nicht eindeutig lösen.

Trotzdem zeigt ein Vergleich, daß dieser Contratenor dem der nördlichen Fassung ähnelt,[40] teilweise aber anderen Vorgaben folgt. So ist sein Ambitus mit nur einer Oktave (F–f bzw. transponiert d–d^1) kleiner, wodurch sich beispielsweise der auffällige Septimschritt in T.6,3 als eine Oktavierung aus Ambitusgründen erklärt (Notenbsp. 6).



Notenbsp. 6: Contratenor T.3–T.6 nach (a) SCHE und (b) TRIENT 89 (transponiert)

38 Fol. 119v–120 (Nr. 575). – Vgl. auch Pirrotta, „Ricercare"; Fallows, „O rosa bella"; Sachs, „Gymel-Stimmen".

39 Einen klaren Hinweis auf eine Abschrift gibt die ausgestrichene Passage in der ersten Zeile der recto-Seite, die den um eine Terz zu tief notierten T.13–T.14 von „O rosa bella" entspricht, der im Anschluß korrekt wiederholt wurde.

40 Dies wiederum kann die Zugehörigkeit von BUX zu den nördlichen Fassungen bestätigen, da die Tonhöhe allein kein Argument für die originale Fassung ist.

Es gibt kaum Anhaltspunkte für eine Datierung und die Bestimmung der Provenienz des losen Zettels. Die Schrift – weder die der beiden Contratenores noch die der Federprobe auf der verso-Seite („v" und Minima) – findet sich kein weiteres Mal in Trient 89.[41]

Die isolierte Überlieferung von zwei nicht näher gekennzeichneten Contratenores auf einem losen Zettel, bei dem es sich offensichtlich nicht um ein Fragment handelt, gibt eine Reihe von Fragen auf. Diese betreffen etwa das Problem, wie sich der Überlieferungskontext isolierter Contratenores vorzustellen ist oder wie die Identifizierung des jeweiligen Stückes funktionierte. Gleichwohl ist damit eine separate Überlieferung von Contratenores belegt, die wiederum das Phänomen mehrfacher Contratenores illustriert. Denkbar ist hier eine zweistimmige Überlieferung von Cantus und Tenor, wobei der Contratenor buchstäblich auf einem anderen Blatt stand und damit bereits materiell als auswechselbare Zusatzstimme gekennzeichnet war. Es könnte sich aber auch um eine alternative Contratenorstimme handeln, die zusätzlich zu einer bereits dreistimmigen Überlieferung aufgezeichnet wurde. Die Faltspuren des Zettels verweisen auf den Transportvorgang und veranschaulichen den konkreten Vorgang der Überlieferung.

„Se la face ay pale …" von Guillaume Dufay (Sche 60) / „Le serviteur infortuné …", anonym (Sche 106)

Die Beobachtungen zu den Spielregeln eines nördlichen Contratenors lassen sich anhand einer weiteren, allerdings ungleich komplexeren Komposition ergänzen: Guillaume Dufays Ballade „Se la face ay pale …". Auch hier handelt es sich um vergleichsweise „ältere" Musik, komponiert in den 1430er Jahren.[42] Unterschiede zu Brollos „Entre prison …" bestehen aber in einem anderen und im Hinblick auf den Stilwandel der Chanson um die Mitte des 15. Jahrhunderts bereits „modernen" Stil. Zur späteren breiten Überlieferung von Dufays Ballade trug sicher auch ihre individuelle Gestaltung mit sehr enger Bezugnahme auf den Text bei. Zudem ist sie unter verschiedenen Aspekten der Musik und des Textes (nur fünfsilbige „ballade équivoquée" mit durchkomponierter Strophe) außergewöhnlich, was ebenfalls ein besonderes Interesse an dieser Ballade erklären kann.[43]

41 Vgl. auch die Aufstellung der Schreiberhände in Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 29–57.

42 Schavran, *Pavia*, I, 211–4; Boone, *Dufay's Early Chansons*, 261 (datiert den Eintrag in Ox auf ca. 1433); Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 79 (datiert auf 1435).

43 Montagna, „Johannes Pullois", 97, wies auch auf den möglichen Einfluß der 1451 von Dufay über den Balladen-Tenor komponierten Messe hin; dies könnte für eine Vielzahl von Chan-

Dem steht eine textlose Überlieferung mit abweichendem Contratenor im Norden gegenüber. Das legt wie beim Beispiel von Brollos „Entre prison …" die Vermutung nahe, daß ein Außerachtlassen des Textes in der Rezeption eine neue Lesung der Musik provozierte, wobei wiederum in erster Linie der Contratenor angepaßt wurde. Darüber hinaus liefert die Ballade ein Beispiel mehrfacher Contratenores auch außerhalb nördlicher Quellen und ermöglicht somit einen Vergleich des Phänomens und der jeweils anderen Voraussetzungen.

Der originale Contratenor von „Se la face ay pale …" findet sich in sieben italienischen und französischen Aufzeichnungen aus den 1430er bis 1470er Jahren,[44] sowie in einer deutschen Quelle vor der Jahrhundertmitte.[45] Mit Ausnahme der letzten Aufzeichnung ist die Komposition in diesen Quellen stets mit ihrem originalen Balladentext überliefert. In vier weiteren Handschriften ist die Komposition nurmehr durch ein Incipit identifiziert und mit abweichenden Contratenores aufgezeichnet. Sie stammen aus der zweiten Jahrhunderthälfte und finden sich in der italienischen,[46] vielleicht Mailänder Quelle EscB einerseits und in den nördlichen Überlieferungen Trient 89, Sche und Bux andererseits.[47] Obwohl die nördlichen Aufzeichnungen zunächst sehr unterschiedlich scheinen – Dreistimmigkeit in Sche gegenüber Vierstimmigkeit in Trient 89 sowie zwei unterschiedliche Intabulierungen in Bux –, so lassen sie sich doch auf eine gemeinsame dreistimmige Version ähnlich der in Sche überlieferten zurückführen, die sich sowohl von Dufays originalem Contratenor als auch dem Contratenor in EscB deutlich unterscheidet.[48] Damit wird in Sche ein Contratenor greifbar, der sich in seinen Merkmalen als Phänomen einer spezifisch nördlichen Rezeption darstellt.

sons gelten, so etwa auch für Brollos „Entre prison …" (Sche 14) mit einer Messe von Johannes Vincenet (siehe oben) und „Puis que je vis …" (Sche 35) mit einer anonymen Messe in CS 14 Nr. 19 (fol. 160v–170), die früher Dufay zugeschrieben wurde (vgl. hierzu Roth, *Studien zum frühen Repertoire*, 27 und passim).

44 In ungefähr chronologischer Reihenfolge sind dies: Ox Nr. 113 (fol. 53v–54), „Sela face ay° pale …" und „Guillerm*us* du{fa}y"; New York Fragment Nr. 1 (fol. 1), „Celaface ay palle …" (nur eine Strophe); Rom 1411 Nr. 6 (fol. 9v–10), „Se la face ay pale …" und „G.DVFAY"; Wolf Nr. 32 (fol. 40v–41), „Sela face ay palle …" (nur zwei Strophen); Laborde Nr. 51 (fol. 64v–65), „Se la face ay pale …" (nur zwei Strophen); Pavia 362 Nr. 42 (fol. 65v–66), „[S]E la fasse er pale …".

45 Stras Nr. 128 (fol. 77v), Incipit „Se la fa re" und „G. Dufay".

46 Vgl. die Zusammenfassung des Diskussionsstandes bei Slavin, „On the Origins", bes. 271–6, der allerdings für diesen Eintrag Neapel vorschlägt (pp. 276 und 278).

47 EscB Nr. 120 (fol. 135v–136), Incipit „Se la fauze e pale"; Trient 89 Nr. 778 (fol. 424v–425), Incipit „Sela face pale" (vierst. und Quarte tiefer); Sche 60 (fol. 69v–70), Incipit „Selaface pale"; Bux Nr. 83 (fol. 48r+v), Incipit „Selefatze aypale"; Bux Nr. 255 (fol. 164v–165), Incipit „Selaphasepale".

48 Demgegenüber ist die von Schavran, *Pavia*, 207–9, diskutierte Unterscheidung des Contratenors in „two separate traditions of transmission" (in Rom 1411, Pavia, Stras sowie EscB einerseits gegenüber Ox, Laborde und Wolf andererseits) hier irrelevant.

Die Vierstimmigkeit in TRIENT 89 resultiert aus dem Zusatz einer zweiten Oberstimme, die Differenzen des Contratenors gegenüber SCHE lassen sich aus den anderen Voraussetzungen der Vierstimmigkeit mit den Möglichkeiten eines Formulierens im Klangraum erklären. BUX Nr. 83 bietet im Prinzip eine zweistimmige Fassung, der nur partiell vorhandene Contratenor dient als unspezifische Klangfüllung. Im dreistimmigen BUX Nr. 255 hingegen läßt sich eine Einrichtung des gleichen Contratenors wie in SCHE erkennen. Damit ergibt sich eine Korrektur gegenüber der revidierten Dufay-Gesamtausgabe, die SCHE und TRIENT 89 unter den „Opera dubia" aufführt, beide Fassungen in BUX hingegen zur originalen Version zählt.[49]

Zugleich sind damit die Beobachtungen von Hans Rudolf Zöbeley zur Intavolierung dieser Komposition in BUX in Frage gestellt, der seiner Untersuchung nicht die nördliche Fassung, sondern Dufays Original zugrunde legte.[50] Dies führte ihn zu der Vermutung, der Contratenor von BUX Nr. 255 hätte sich „als neuer Faktor beim Übertragungsvorgang auf die Orgel" durch „Trennung in Klänge für die linke und Kolorierungen für die rechte Hand" ergeben.

Für die Problematik mehrfacher Contratenores ist bedeutsam, daß die Ballade bereits von Dufay mit einem sogenannten Sechslinien-Contratenor oder „Bourdon" konzipiert wurde.[51] Heinrich Besseler bezeichnete damit einen Contratenor „mit dem Charakter einer Tiefstimme", der sich durch großen Ambitus (und deswegen auf sechs Linien notiert), einer Doppelfunktion als Baß- und Mittelstimme und instrumentalem Charakter auszeichne.[52] Diese Charakterisierung ist für „Se la face ay pale ..." zu differenzieren.

Zwar reicht der Ambitus des Contratenors insgesamt von c bis g^1 (vgl. Übertragung Nr. 5a nach OX in Anhang 2),[53] woraus für den Satz ein außerordentlich großer Umfang von zwei Oktaven plus Terz resultiert, wie er innerhalb Dufays weltlichem Oeuvre nur noch in „J'en languis en piteux martire ..." zu finden ist.[54] Tatsächlich aber bewegt sich der Contratenor meist über dem Tenor und liegt nur an wenigen Stellen unterhalb von g, das auch die untere Ambitusgrenze des Tenors bildet.[55] Der Tiefton c erscheint außer am Beginn

49 Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 79 und 241.

50 Zöbeley, *Musik des Buxheimer Orgelbuchs*, 141–8 (folgende Zitate pp. 147–8).

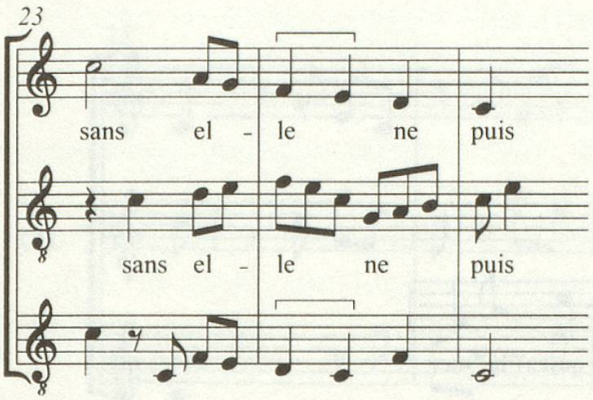
51 Der Contratenor ist in OX, NEW YORK FRAGMENT, PAVIA 362 und ROM 1411 auf sechs Linien aufgezeichnet; eventuell auch in STRAS, Edmond de Coussemaker übertrug allerdings alle Stimmen – wie große Teile des Manuskriptes – auf sechs Linien.

52 Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, bes. 29–30 und 45–50 (Zitat p. 29).

53 Übertragung im Anhang nach Besseler, *Dufay Opera Omnia*, 36 (Nr. 19), und nach OX revidiert.

54 Allerdings ist die Autorschaft Dufays für diese Ballade nicht unumstritten; siehe Welker, „Dufay songs", 12.

55 Darauf wies bereits Korth, *Kantilenensatz*, 53, hin.

der Komposition in allen Kadenzen auf die Finalis C als Unteroktave zu Cantus und Tenor, woraus jeweils ein C-Klang mit leeren Oktaven resultiert (T.1, T.10, T.25 und T.30); in T.6,2 folgt das c als Oktavierung nach einer Kadenz mit dem Tenor in den Einklang c^1. So stützt er als Tiefstimme fast ausschließlich mit „moderner" Doppeloktav-Kadenz den Klang des Gerüstsatzes an wichtigen Kadenzen auf die Finalis.[56] Die „ältere" Kadenzform mit Oberterz – Oberquinte zum Tenor bietet der Contratenor nur in der einzigen weiteren Kadenz (auf G in T.18). Über diese vereinzelten Tieftöne hinaus wird der Quintbereich unter g nur an einer einzigen Stelle verwendet (vgl. Notenbsp. 7).

Notenbsp. 7: T.23–T.25,1 nach Ox

Hier kann die tiefe Lage des Contratenors mit der kunstvollen Verschränkung von Cantus und Tenor zur Refrainzeile „sans elle ne puis" erklärt werden. Beide Stimmen führen aus der Oktave c^1–c^2 in Gegenbewegung in den Einklang f^1 (T.24,1), von dem der Cantus in Sekundschritten zum c^1 (T.25,1) absteigt; der Tenor verkürzt diesen Quartabstieg f^1–c^1 in Minimae (T.24,2) und gelangt in Gegenbewegung in den Einklang c^1 (T.25,1). Das rasche Durchschreiten des Tonraums im Tenor ließ für den Contratenor nur die Tieflage – hier in Dezimen-Parallelen zum Cantus – zu, andernfalls hätte er über dem Cantus liegen müssen.[57]

David Fallows schlägt für den Contratenor in T.24,3 eine Korrektur des f in g vor, wie dies auch in der Mehrzahl der Quellen notiert ist.[58] Das steht auch in Übereinstimmung zu den übrigen Finalis-Kadenzen, die der Contratenor stets

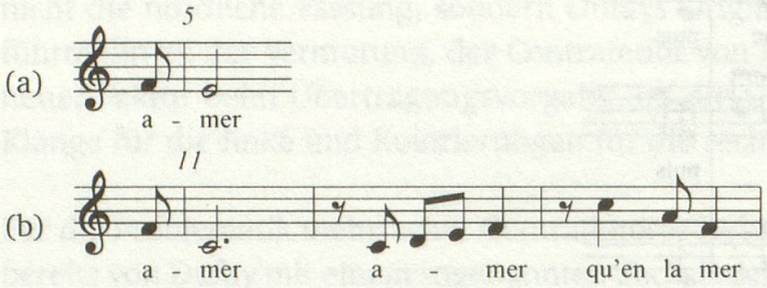
56 Zum Modernitätsaspekt dieser Kadenz vgl. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 35–7, und Apfel, *Grundlagen*, 195–6.

57 Diese Alternative bietet denn auch der hier in parallelen Oberterzen geführte Contratenor in EscB (siehe unten).

58 Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 82. – Ein f findet sich in New York Fragment, Rom 1411, Pavia 362 und Stras; Wolf und Laborde notieren Minima-Pause und Minima-g zur Vermeidung der Dissonanz mit dem Tenor.

mit dem Quintfall g – c erreicht. Dagegen spricht aber nicht nur die dissonante Stellung zum Tenor, auch handelt es sich hier um eine schwache Kadenz mit Einklang von Cantus und Tenor, die das Schlußmelisma einleitet. Durch die Unterterz f des Contratenors in der Paenultima ist diese Kadenz gegenüber der starken Schlußkadenz in T.29–T.30 differenziert.

Daß in der Refrainzeile die eng geführten Oberstimmen nicht durch einen darüber liegenden Contratenor überdeckt werden sollten, könnte musikalisch motiviert sein. Der Abstieg des Cantus von c^2 zu c^1 mit einem Akzent auf dem f^1 (in T.24,1) greift die Vertonung des in der ersten Strophenhälfte zentralen „amer" auf (vgl. Notenbsp. 8).[59]



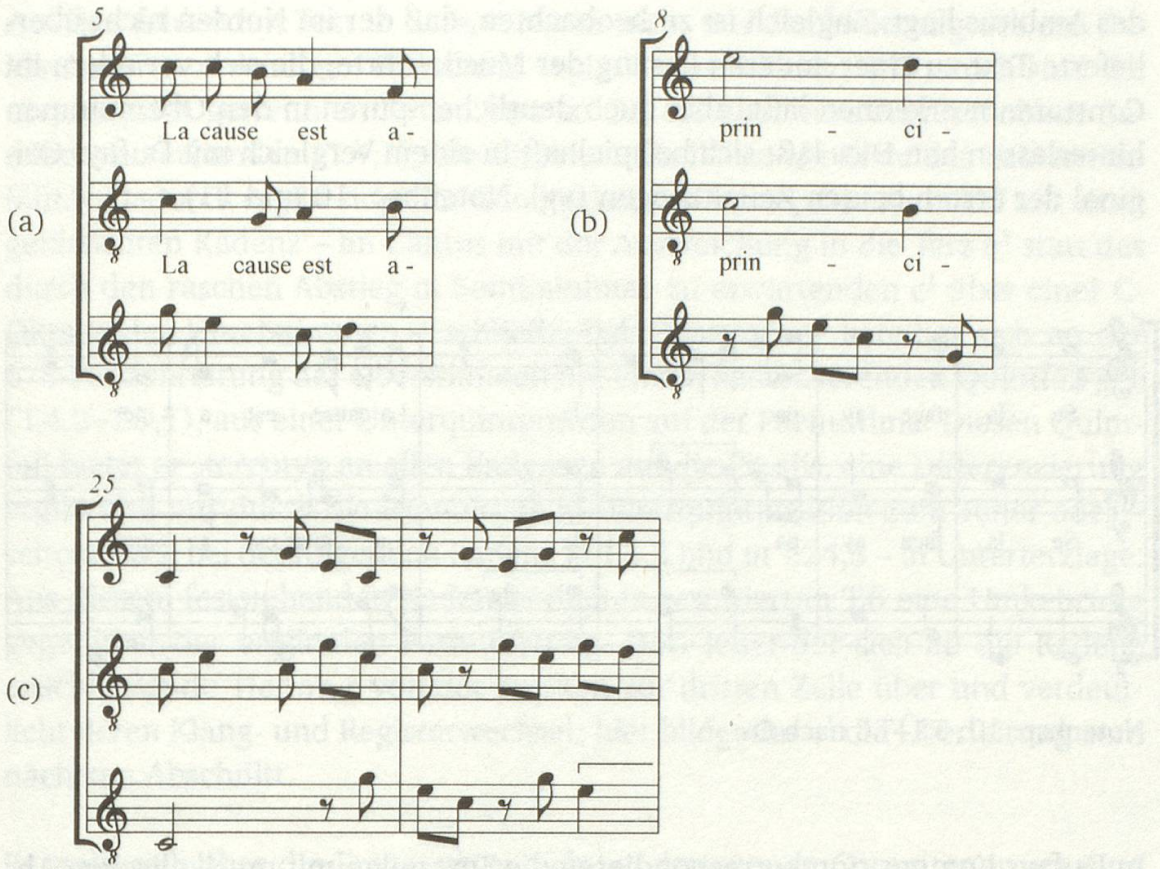
Notenbsp. 8: Cantus (a) T.5,3–T.6,1 und (b) T.11,3–T.14,3 nach Ox

Dort korrespondieren im Cantus – jeweils zu „amer" – der Quartfall f^1–c^1 in T.11,3–T.12,1 mit dem Sekundschritt f^1–e^1 in T.5,3–T.6,1 wie mit dem Quartaufstieg c^1–f^1 in T.13,1–3 (mit Vorimitation im Tenor), der im c^2–f^1 der zweiten Zeilenhälfte „qu'en l*a mer*" gespiegelt wird (T.14,1–3). Die Refrainzeile antwortet mit „sans elle ne puis" gleichsam darauf, indem sie dieses Intervall aufnimmt.

Daß der Contratenor durch seine Tieflage auf diese subtile Referenz der Oberstimmen Rücksicht nimmt, ist ein Beispiel für seine konzeptuelle Einbindung in die Komposition, melodische Korrespondenzen sind ein weiteres. So verweist die in Terzen absteigende Tonfolge g^1–e^1–c^1, erstmals in T.5, auf das Schlußmelisma (vgl. Notenbsp. 9).

Der in T.5 rhythmisch gegen Cantus und Tenor versetzte Terzabstieg des Contratenors wird in geraffter Form in T.8 aufgenommen, wo er sich von der Brevis-Semibrevis-Deklamation der Oberstimmen deutlich abhebt. In dieser Gestalt kehrt die Figur dann in allen Stimmen im Schlußmelisma wieder, wo sie im Kontext einer singulären Beteiligung des Contratenors an einer Imitation von Cantus und Tenor steht (Einsatz des Cantus T.25,2, Tenor und

59 In den anderen beiden Strophen gilt dies für „porter" und „(re)garder – guarder".

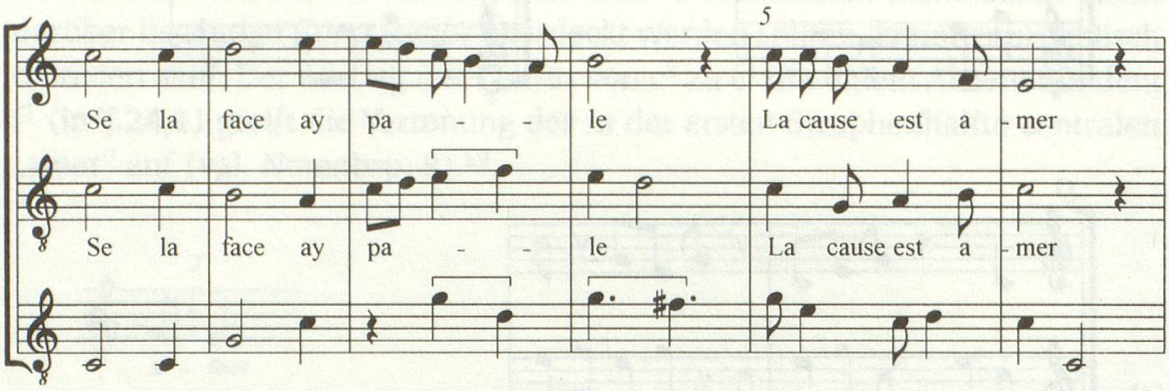


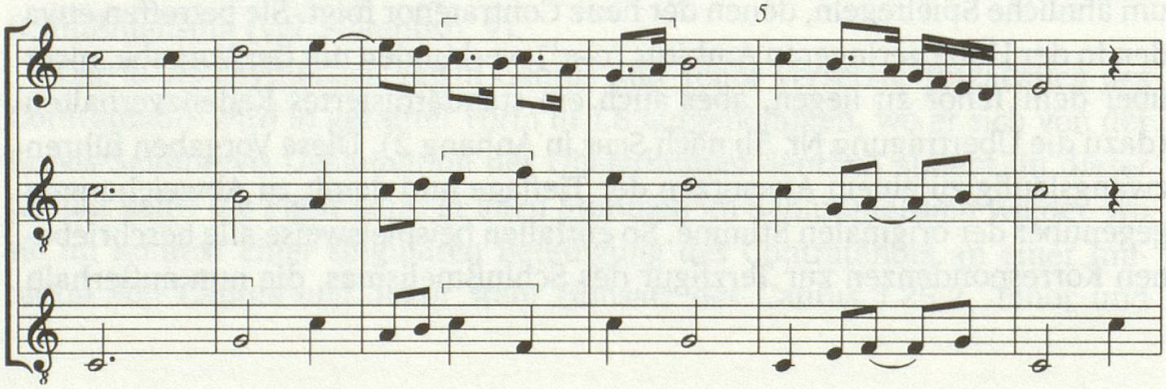
Notenbsp. 9: (a) T.5, (b) T.8 und (c) T.25–T.26 nach Ox

Contratenor folgen im Minima-Abstand).[60] Ferner ist der Terzabstieg – rhythmisch jeweils variiert – in der achten Textzeile (T.18,3–T.21) zu finden, wo er zwischen dem Beginn und dem Schluß vermittelt.

Mit einem partiell tiefliegenden Contratenor, der in den Satz eingebunden ist, sowie einer durchlaufenden Form ohne Rücklauf-Problematik bietet „Se la face ay pale …" andere Voraussetzungen für einen neuen Contratenor, als sie bei Brollos „Entre prison …" gegeben waren. Gleichwohl finden sich hier wiederum ähnliche Spielregeln, denen der neue Contratenor folgt. Sie betreffen etwa den in der Höhe geringeren Ambitus (c–e^1), verbunden mit der Vorgabe, nicht über dem Tenor zu liegen, aber auch ein standardisiertes Kadenzverhalten (dazu die Übertragung Nr. 5b nach Sche in Anhang 2). Diese Vorgaben führen zwangsläufig zu einem Ausnutzen der Tieflage und damit zu Abweichungen gegenüber der originalen Stimme. So entfallen beispielsweise alle beschriebenen Korrespondenzen zur Terzfigur des Schlußmelismas, die nun außerhalb

60 Woraus sich zwangsläufig eine Figur ergibt, die Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 45–6, als angeblich eindeutiges Merkmal des Instrumentalen ansprach.

des Ambitus liegt. Zugleich ist zu beobachten, daß der im Norden nicht überlieferte Text zu einer anderen Lesung der Musik führte, die sich vor allem im Contratenor erkennen läßt, aber auch deutliche Spuren in den Oberstimmen hinterlassen hat. Dies läßt sich beispielhaft in einem Vergleich mit Dufays Original der ersten beiden Zeilen zeigen (vgl. Notenbsp. 10 und 11).

Notenbsp. 10: T.1–T.6 nach Ox

In Dufays Komposition korrespondieren die Textzeilen mit musikalischen Abschnitten. Die erste Zeile „Se la face ay pale“ wird mit Brevis-Semibrevis und Melisma über „pale“ in vier Takten deklamiert, die zweite Zeile „la cause est amer“ in einer kontrastierenden Verkürzung mit Minimae (bzw. Semibrevis-Minima im Tenor) in nur zwei Takten. Beide Zeilen sind durch eine Semibrevis-Pause im Cantus getrennt, die eine 6–8-Fortschreitung von Cantus und Tenor nach C unterbricht (T.4,2–T.5,1). Dennoch ergibt sich durch Oberterz- und Oberquint-Lage des Contratenors zum Tenor eine kadenzartige Situation, die die Zeilen über diesen Spannungsbogen miteinander verbindet und nur im Cantus nicht eingelöst ist.

Notenbsp. 11: T.1–T.6 nach Sche

Auf den fehlenden Text in SCHE verweist nicht nur die Änderung des zur Deklamation notwendigen Rhythmus (vgl. Cantus T.3 oder T.5); auch sind die ursprünglich getrennten Zeilen nun im Cantus über eine eingeschobene Semibrevis verbunden (T.4,1), die zäsurierende Pause am Ende des Taktes entfällt.[61] Dadurch ergibt sich eine durchgehende Phrase, die erst in T.6 mit einer getäuschten Kadenz – im Cantus mit der Ausweichung in die Terz e^1 statt des durch den raschen Abstieg in Semiminimae zu erwartenden c^1 über einer C-Oktave der Unterstimmen – schließt. Der Contratenor beteiligt sich an der 6–8-Fortschreitung der Oberstimmen mit einem kadenzierenden Quintfall g–c (T.4,2–T.5,1), aus einer Unterquintposition auf der Paenultima. Diesen Quintfall bietet er stereotyp an allen Kadenzen auf die Finalis, eine Differenzierung ergibt sich nur durch die Paenultima in Unterquintposition zum Tenor oder – seltener wie bei der folgenden Kadenz in T.5,3 und in T.24,3 – in Unterterzlage. Aus diesem feststehenden Kadenzverhalten resultiert in T.6 eine Umkehrung gegenüber der originalen Formulierung. Dort leitet der sich an die Kadenz anschließende Tiefton c von der zweiten zur dritten Zeile über und verdeutlicht deren Klang- und Registerwechsel; hier bildet das c^1 die Überleitung zum nächsten Abschnitt.

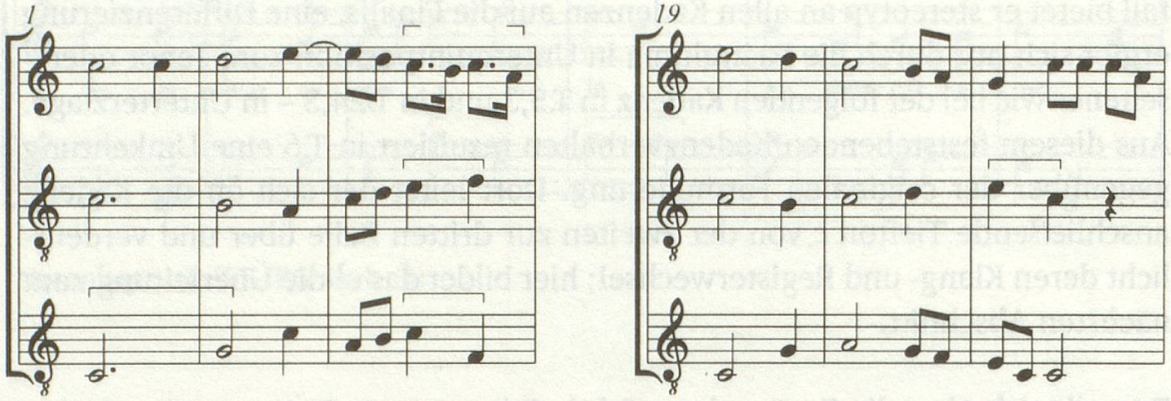
Es stellt sich aber die Frage, ob es sich bei dem neuen Contratenor um eine Bearbeitung der originalen Stimme unter anderen Vorgaben oder um eine unabhängige Neuformulierung handelt. Wie bei Brollos „Entre prison …" könnte der Beginn als eine Übernahme von Dufays Contratenor beschrieben werden, der erst beim Überschreiten der neuen Ambitusobergrenze ab T.3 verändert wird. Auch die ausnahmsweise hohe Lage des Contratenors über dem Tenor in T.2,3 liesse sich damit erklären.[62] Allerdings ist dieser Beginn auch durch eine vorwiegend auf den Tenor bezogene Tiefstimme, den geringeren Ambitus und so begrenzten Möglichkeiten der Fortschreitung plausibel, woraus zwangsläufig partiell gleiche Töne wie beim originalen Contratenor resultieren.

Der Beginn in der Unteroktave entspricht den Schlüssen in der Doppeloktave. g ist in T.2,1 zur Dezime der Oberstimmen der nächstliegende mögliche Ton: d wäre eine Oktavparallele mit dem Cantus, e dissonant und die Unterquarte f kommt für die nur in Konsonanzen (Oktaven, Quinten, Terzen oder Sexten) auf den Tenor bezogene Stimme nicht in Betracht. Für den dritten Klang auf T.2,3 bleibt nur c^1, wenn nicht die Quinte des Cantus oder Tenors (im

61 Heinrich Besseler (*Das Liederbuch*) interpretierte im Typoskript des Kritischen Berichts zur *EDM*-Ausgabe von SCHE diese Stelle wie folgt: „Die Änderungen im Discantus T.3–5 zeigen, daß man den Text nicht mehr sang, sondern daß die Ballade als Spielstück diente."

62 Der neue Contratenor liegt nur noch ein weiteres Mal in T.28,1–2 über dem Tenor, wo es sich um eine oktavierte Übernahme von T.29,1–2 – beide Male in Dezimparallelen zum Cantus – handelt.

Einklang) verdoppelt werden soll; ein Quintfall zurück zum c ist für die Oktavlage zum Tenor reserviert, wie dies T.3,2–3 bietet. Dazwischen folgt der neue Contratenor dem Tenor in Terzparallelen. Zur eingeschobenen Semibrevis im Cantus in T.4,1 liegt er erneut in der Unterz zum Tenor (bzw. Unterquinte zum Cantus). Nach der Kadenz in T.5,1 folgt er wiederum dem Tenor in parallelen Terzen zur nächsten Kadenz mit erneutem Quintfall (T.6,1).

Für eine weitgehende Neuformulierung des Contratenors spricht auch, daß er – bezogen auf den Tenor – ab T.19 die gleiche Fortschreitung wie zu Beginn bietet (siehe Notenbsp. 12).

(a) (b)

Notenbsp. 12: (a) T.1–T.3 und (b) T.19–T.21 nach Sche

Die jeweils gleiche Fortschreitung bestätigt einerseits die Überlegungen zu seiner Stimmführung, wobei der Contratenor hier ab T.20 in Dezimparallelen zum Cantus verläuft und die Mimimae in T.21,1 die Oktavparallele zum Tenor vermeiden. Andererseits verweist diese Stelle auf eine durch die Vorgaben begrenzte Variabilität, die bei gleichem Verlauf der Bezugsstimme mit einer gleichartigen Fortschreitung reagiert.[63]

Trotzdem könnte der ursprüngliche Contratenor Spuren hinterlassen haben. So erscheint beispielsweise die für den neuen Contratenor ungewöhnliche Hochlage in T.11–12 als eine Übernahme von Dufays Stimme. Andererseits bietet sich durch die Lage des Tenors über dem Cantus an dieser Stelle auch ein hoher Contratenor an.

Der im Contratenor ähnlich gestaltete Beginn von T.1 und T.19 weist aber auch auf eine neue Auffassung von der Form der Komposition hin, die sich nun in zwei Abschnitte gliedert, getrennt durch die ungefähr in der Mitte der Komposition liegende G-Kadenz in T.18. Der Contratenor verknüpft beide

63 Dies gilt auch für die genannten T.28,1–T.29,2, wo der Contratenor zweimal direkt aufeinander folgend in Dezimparallelen zum Cantus geführt ist; und aus der Variation durch Oktavversetzung resultiert hier eine Lage über dem Tenor.

Hälften: In der Paenultima steht er in der Unterquinte zum Tenor (T.17,3), anstelle eines außerhalb des Ambitus liegenden Quintfalls zum G umspielt er den Grundton eine Oktave höher und leitet zum neuen Abschnitt über. Der formelhafte Quintfall in die Unteroktave im Contratenor markiert weitere Untergliederungen des ersten Teils in sechs, vier und acht Takte, des zweiten in vier, drei und fünf Takte.[64]

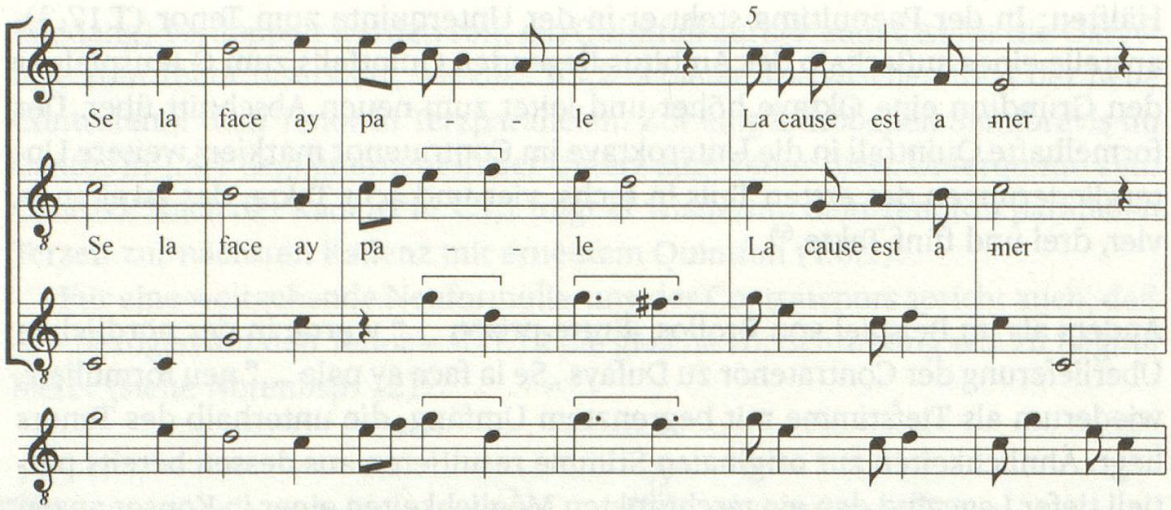
Anders als im Beispiel von Brollos „Entre prison …" wurde in der nördlichen Überlieferung der Contratenor zu Dufays „Se la face ay pale …" neu formuliert, wiederum als Tiefstimme mit begrenztem Umfang, die unterhalb des Tenors liegt. Ähnlichkeiten zur originalen Stimme resultieren aus dessen bereits partiell tiefer Lage und den eingeschränkten Möglichkeiten einer in Konsonanzen auf den Tenor bezogenen Stimme; die Subtilität von Dufays Stimme fehlt. Zudem läßt sich nicht zuletzt am Contratenor eine neue, vereinfachte Lesung der Komposition erkennen, die mit der fehlenden Rezeption des originalen Textes zusammenhängen kann.

***

Ein Vergleich mit dem zweiten abweichenden Contratenor zu „Se la face ay pale …" in EscB präzisiert die Beobachtungen zu einem spezifisch nördlichen Contratenor, indem alternative Möglichkeiten deutlich werden. Wie die über weite Passagen identische Stimme in EscB zeigt, handelt es sich eindeutig um eine Bearbeitung von Dufays Stimme (vgl. Übertragung Nr. 5c in Anhang 2).[65] Allerdings hat der Contratenor in EscB den gleichen Ambitus wie der Tenor (g–a^1) und ist auch mehrfach höchste Stimme, womit alle Eigenarten der originalen partiellen Tiefstimme wegfallen und entsprechende Anpassungen resultieren (vgl. Notenbsp. 13 auf der folgenden Seite).

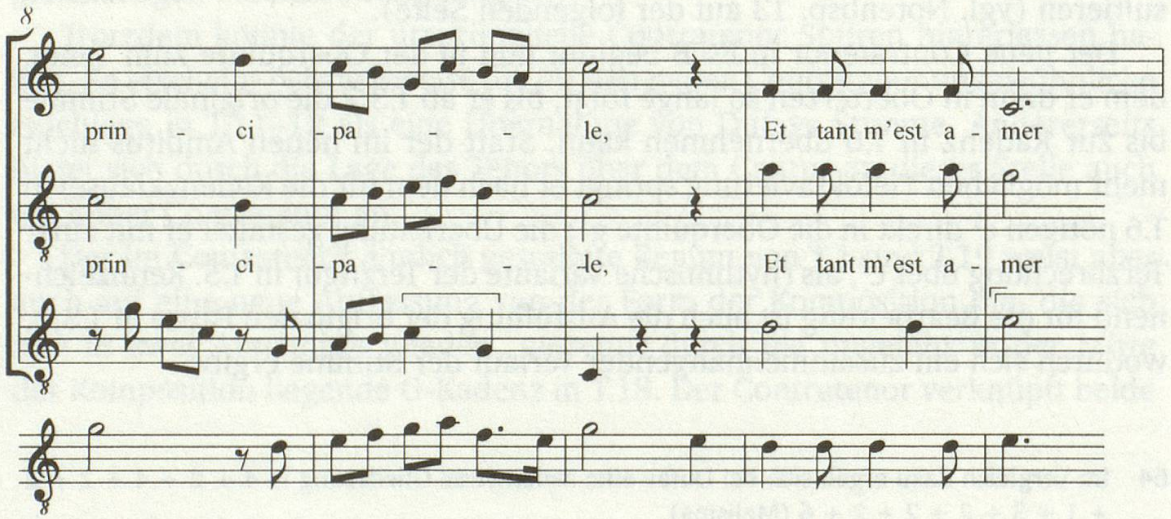
Der neue Contratenor in EscB beginnt nun in der Oberquinte zum Tenor, dem er dann in Oberterzen so lange folgt, bis er ab T.3,2 die originale Stimme bis zur Kadenz in T.6 übernehmen kann. Statt der im neuen Ambitus nicht mehr möglichen Tiefoktavierung springt er nach dem für die Kadenzklausel in T.6 nötigen c^1 direkt in die Oberquinte g^1; die Überleitung gestaltet er mit einer Terzbrechung über c^1, als rhythmische Variante der Terzfigur in T.5. Kennzeichnend für die Bearbeitung ist auch die Ausfüllung der originalen Pause in T.3,1, wodurch sich ein zusammenhängender Verlauf der Stimme ergibt.

64 Im Vergleich dazu ergab sich bei Dufay eine zeilenweise Gliederung in 4 + 2 + 4 + 2 + 2 + 1 + 3 + 2 + 2 + 2 + 6 (Melisma).

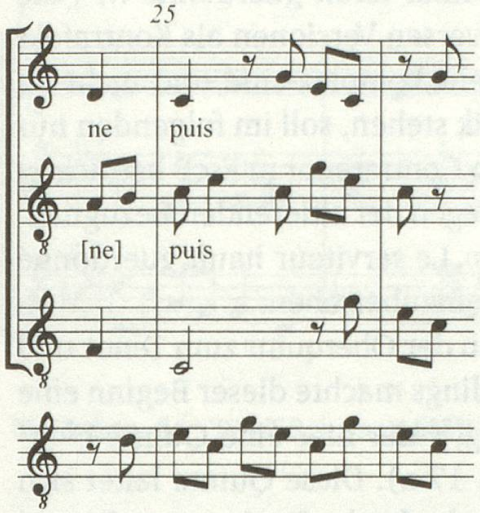
65 Übertragung im Anhang nach Hanen, *The Chansonnier*, III, 469–71 (Nr. 120), und revidiert nach EscB.

Notenbsp. 13: T.1–T.6 nach Ox, parallel mit Contratenor nach EscB

Neben dem Anfang sind von der Bearbeitung vor allem die Kadenzen betroffen, wo der neue Contratenor nun anstelle der Unteroktave stets die Oberquinte zum Tenor bietet. Beispielsweise ist in T.30–T.31 die Doppeloktavkadenz mit dem Quintfall g–c in Ox durch den Oktavsprung g–g^1 in EscB ausgetauscht. An anderen Stellen ergeben sich aber auch veränderte Anschlüsse, so in T.10, wo der Contratenor mit Ziel auf die Oberquinte g^1 dem Tenor in Oberterzen folgt (Notenbsp. 14).

Ähnlich ist die Refrainzeile (T.23–T.25) gestaltet, wo sich Dufays Contratenor ausschließlich in der tiefen Lage bewegt: Die Stimme in EscB folgt – nach einer zusätzlichen Imitation des Tenors in T.22,2–T.23,2 – dem Tenor in Terzparallelen (bis T.24,1).



Notenbsp. 14: T.8–T.12,1 nach Ox, parallel mit Contratenor nach EscB

Ein weiteres Kennzeichen der Bearbeitung in EscB betrifft die ausgedehntere Beteiligung an der Imitation von Cantus und Tenor.[66] Das wird besonders zu Beginn des Schlußmelismas deutlich, wo der neue Contratenor zusätzlich zur ursprünglichen Imitation noch eine weitere Vorimitation bietet (Notenbsp. 15). Damit verzichtet er auf eine Beteiligung an der Kadenz in T.25,1 und leitet die Schlußpassage mit Terzparallelen zum Tenor in kleinen Notenwerten (Minimae) ein, aus der sich die imitierende Figur entwickelt.

Notenbsp. 15: T.24,3–T.26,1 nach Ox, parallel mit Contratenor nach EscB

Im Gegensatz zu den nördlichen Quellen wurde Dufays partielle Tiefstimme in EscB zu einer Mittelstimme ähnlich dem Tenor umgearbeitet, wobei originale Partien in dieser Lage übernommen werden konnten. Zusätzlich wurde seine Beteiligung an der Imitation intensiviert sowie die in Dufays Contratenor angelegten Zäsuren überbrückt, wodurch sich eine Angleichung an die Phrasen der Oberstimmen ergibt. Von der Bearbeitung sind wiederum vor allem die Besonderheiten des originalen Contratenors betroffen, der gleichsam nivelliert wird.

Ein solcher Contratenor ist als wenig charakteristische Stimme mehrfach in EscB anzutreffen. Dies zeigt etwa der in EscB abweichende Contratenor zum anonymen Rondeau „Le serviteur infortuné …".[67] Diese Chanson ist mit insgesamt drei unterschiedlichen Contratenores überliefert: Eine originale und

66 Vgl. T.15,3–T.16,2; T.22,2–T.23,2; T.25.
67 EscB Nr. 95 (fol. 109v–110), unbezeichnet.

anonyme Fassung, die offensichtlich auf Dufays „Le serviteur hault guerdonné …" Bezug nimmt, bieten drei Quellen (darunter SCHE).[68] In zwei nördlichen Quellen wurde später eine kontrafizierte Fassung mit einem Contratenor bassus aufgezeichnet, der sich von der originalen Stimme ableiten läßt und somit den abweichenden Contratenor in EscB zusätzlich isoliert.[69] Aber auch der Contratenor in EscB ist auf die originale Fassung bezogen, die Art der Bearbeitung zeigt Parallelen zu „Se la face ay pale …" (vgl. Übertragungen Nr. 6 a+b nach SCHE und nach EscB in Anhang 2).[70] Da die Zusammenhänge der verschiedenenen Fassungen – Dufays „Le serviteur hault guerdonné …", die Parodie „Le serviteur infortuné …" in ihren diversen Versionen als Kontrafakt und mit unterschiedlichen Contratenores – sehr komplex sind und nicht im Mittelpunkt der hier interessierenden Thematik stehen, soll im folgenden nur der Beginn der Komposition in Hinblick auf den Contratenor in EscB betrachtet werden (vgl. Notenbsp. 16). Allerdings ist es wegen der zitierenden Bezugnahme von „Le serviteur infortuné …" auf Dufays „Le serviteur hault guerdonné …"[71] unumgänglich, auch diese Komposition einzubeziehen.

Auch hier beginnt der Contratenor in EscB in der Oberquint zum Tenor und folgt ihm dann in Oberterzen (bis T.3,2). Allerdings machte dieser Beginn eine Abänderung des originalen Tenors notwendig,[72] der hier eine Quinte c^1–g^1 zwischen Cantus und Tenor bietet (Notenbsp. 17 a). Diese Quinte leitet sich aus Dufays „Le serviteur hault guerdonné …" ab, das im Beginn von „Le serviteur infortuné …" fast wörtlich zitiert wird (Notenbsp. 17 b, eingekreiste Noten bezeichnen die zitierten Noten).

Ab der Kadenz in T.4 orientiert sich der Contratenor in EscB mit Modifikationen an der ursprünglichen Stimme, bis sich an der nächsten Kadenz in T.8 eine weitere Abweichung ergibt. Hier bietet er zur 6–8-Fortschreitung der Oberstimmen aus der Unterquint zum Tenor in der Paenultima (T.7,3) eine Oktavsprungkadenz, die die originale Stimme – wiederum erklärbar aus der

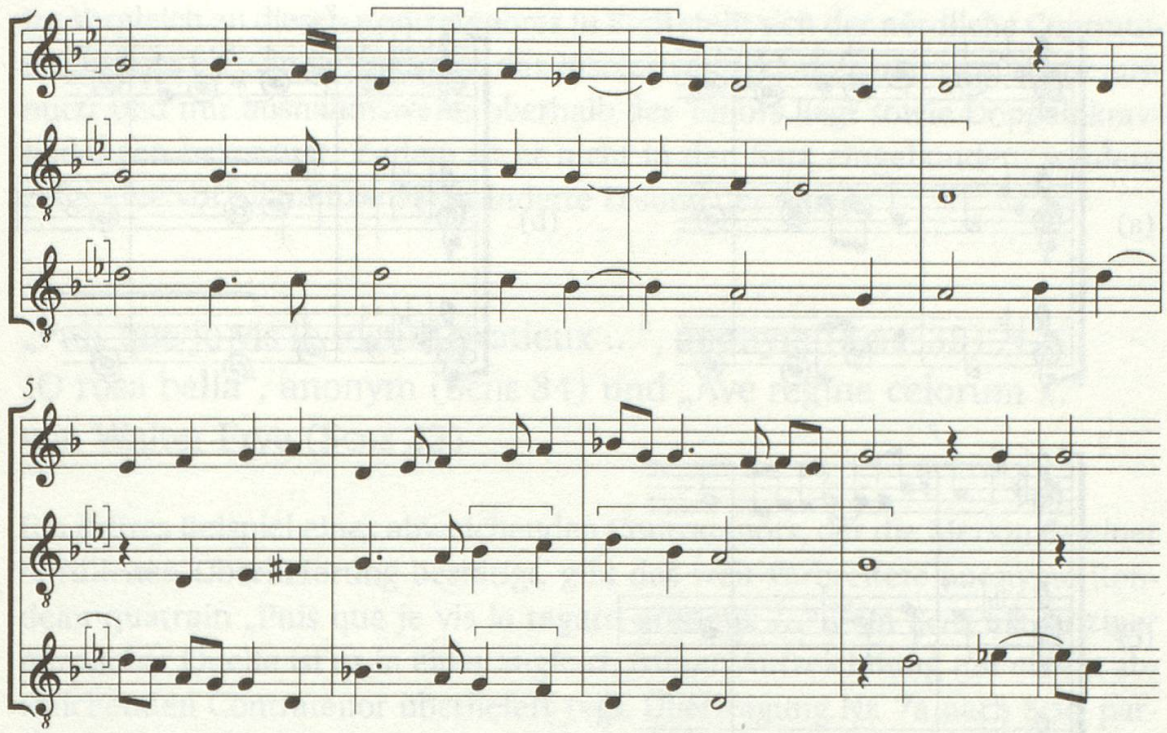
68 MC 871 Nr. 87 (p. 346/fol. 102v), „Le seruiteur Infortune me trouue en tont aban*t*one …" eine Strophe; PAVIA 362 Nr. 37 (fol. 58v–59), „[L]eseruiteur infortune me truue et tout haban*d*onne …"; SCHE 106 (fol. 123v–125), Incipit „Leseruitur" und unterlegter Text „Celebris hic dies agit*ur*" im Cantus. – Zu den Beziehungen zur Chanson Dufays vgl. Fallows, „Le serviteur", 339–42.

69 AUGSBURG 25 Nr. 20 (fol. 12), Text „Celebris haec dies …" (Beginn des Cantus nicht erhalten); SPECIÁLNÍK pp. 426–427, Text „Agmen celestis curie …".

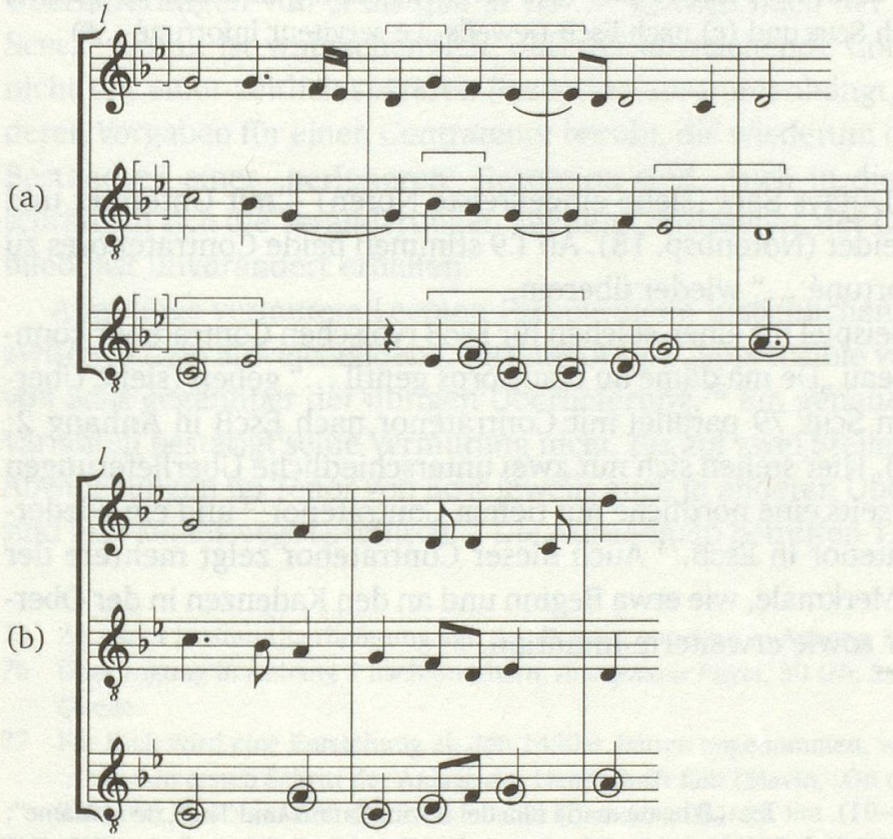
70 Übertragung von EscB im Anhang nach Southern, *Anonymous Pieces*, 21–2 (Nr. 20), revidiert nach der Quelle.

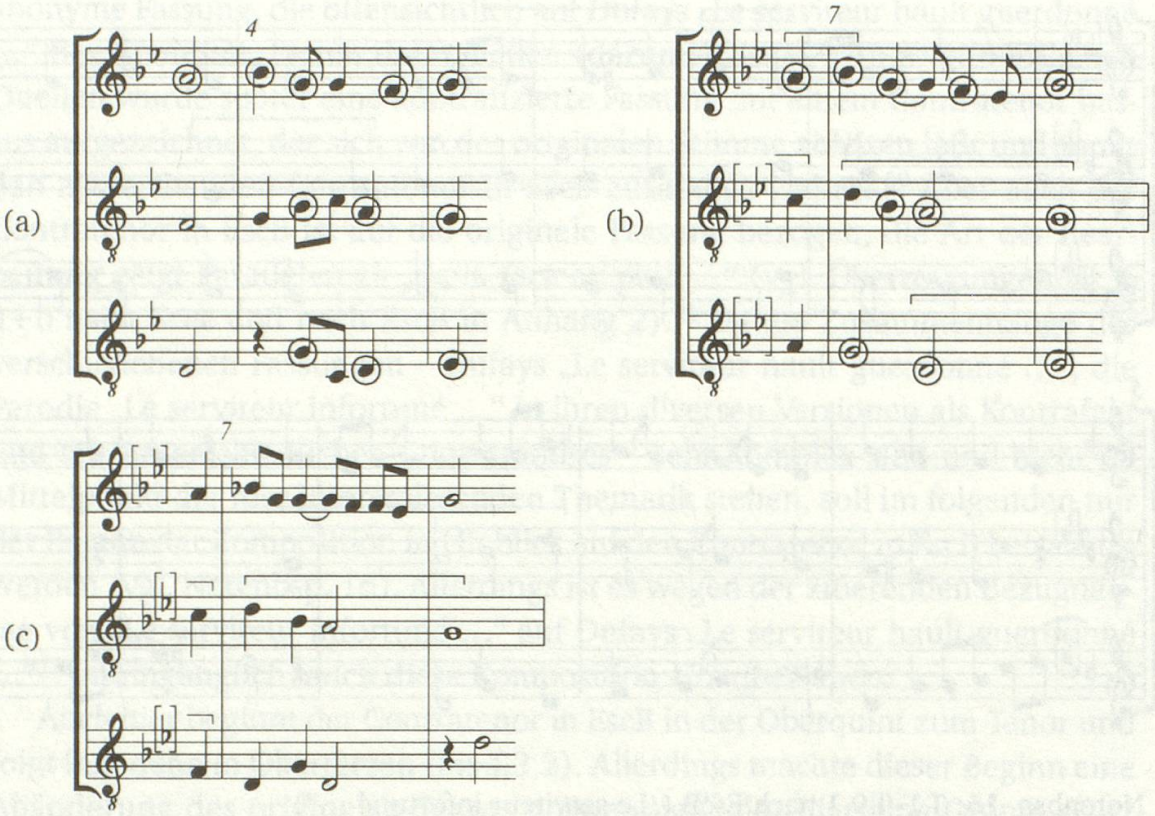
71 PORTO Nr. 10 (fol. 64v–65) „Le seruito^{r} mal guerdone …"; Übertragung im Anhang nach Fallows, „Embellishment and Urtext", 76–7, revidiert nach der Quelle.

72 Die Änderungen im Tenor betreffen nur diesen Beginn (T.1–T.2,3), anschließend übernimmt er die ursprüngliche Stimme.



Notenbsp. 16: T.1–T.9,1 nach EscB („Le serviteur infortuné …“)



Notenbsp. 17: (a) T.1–T.4,1 nach Sche („Le serviteur infortuné …“) und (b) T.1–T.3,1 nach Porto („Le serviteur hault guerdonné …“)

Notenbsp. 18: (a) T.3,2–T.5,1 nach PORTO („Le serviteur hault guerdonné …") sowie T.6,4–T.8,2 (b) nach SCHE und (c) nach ESCB (jeweils „Le serviteur infortuné …")

Übernahme von Dufays Satz (siehe eingekreiste Noten) – mit Unterterz und Unterquint vermeidet (Notenbsp. 18). Ab T.9 stimmen beide Contratenores zu „Le serviteur infortuné …" wieder überein.

Ein weiteres Beispiel für einen solchen für ESCB typischen Contratenor könnte auch das Rondeau „De ma dame au biau corps gentil …" geben (siehe Übertragung Nr. 3 von SCHE 79 parallel mit Contratenor nach ESCB in Anhang 2; vgl. auch Kap. IV). Hier stehen sich nur zwei unterschiedliche Überlieferungen gegenüber: Einerseits eine nördliche mit tiefem Contratenor[73] und ein wiederum hoher Contratenor in ESCB.[74] Auch dieser Contratenor zeigt mehrere der angesprochenen Merkmale, wie etwa Beginn und an den Kadenzen in der Oberquinte zum Tenor sowie erweiterte Imitation.

73 SCHE 79 (fol. 90v–91), mit Text „B beata maria filia dei …" im Cantus und Titel „de madame"; TRIENT 90 Nr. 1017 (fol. 301v), nur Incipit „De madame" im Tenor; STRAHOV Nr. 207 (fol. 225v/p. 449), mit im Anschluß notiertem Text „O pastor et*e*rne o clem*e*n*s et* bone custos …"; BUX Nr. 3 (fol. 1v), nur Incipit „Damadame." (Quinte höher).

74 ESCB Nr. 66 (fol. 75v–76), „De madame ou biau corps ge*n*til …" eine Strophe im Cantus.

Im Vergleich zu diesen Contratenores in EscB stellt sich der nördliche Contratenor in Sche als echte Tiefstimme dar, insofern er die Lage unter dem Tenor ausnutzt und nur ausnahmsweise oberhalb des Tenors liegt sowie Doppeloktav-Kadenzen bevorzugt. Zudem ist er nicht in den Satz eingebunden, sondern zeigt eine vor allem formal veränderte Lesung der Musik.

„Puis que je vis le regard gratieux ...", anonym (Sche 35) / „O rosa bella", anonym (Sche 34) und „Ave regina celorum ..." von Walter Frye (Sche 33)

Ein drittes Beispiel eines abweichenden Contratenors, der die Merkmale einer nördlichen Überlieferung bestätigt, gibt das weit verbreitete anonyme Rondeau quatrain „Puis que je vis le regard gratieux ...".[75] In Sche als einziger nördlicher Quelle ist es in einer zugleich frühen Aufzeichnung mit einem abweichenden Contratenor überliefert (vgl. Übertragung Nr. 7a nach Sche parallel mit Contratenor nach EscB und abweichenden Lesarten in den übrigen Quellen, sowie Übertragung Nr. 7b nach EscB in Anhang 2).[76] Mit Ausnahme von vielleicht zwei Quellen, EscB und München 9659, liegen alle weiteren Überlieferungen von „Puis que je vis ..." zeitlich nach der Aufzeichnung in Sche.[77] Damit ist wahrscheinlich, daß der abweichende Contratenor in Sche nicht mit einer zeitlich späteren Rezeption zusammenhängt, sondern auf anderen Vorgaben für einen Contratenor beruht, die wiederum charakteristischer Bestandteil einer „peripheren" Rezeption sind. Auch in dieser Chanson beschränken sich die Veränderungen auf den Contratenor, der Cantus-Tenor-Satz blieb fast unverändert erhalten.

Allerdings vermutete Leeman Perkins einen ursächlichen Zusammenhang zwischen dem abweichenden Contratenor und „appreciable variants" im Tenor von Sche gegenüber der übrigen Überlieferung.[78] Ein genauer Blick auf diese Varianten bestätigt seine Vermutung nicht. Bis auf zwei Stellen finden sich alle Abweichungen im Tenor von Sche jeweils auch in anderen Überlieferungen, sie sind also keineswegs spezifisch.[79] Die Ausnahmen betreffen T.5 und T.11–T.12:

75 Zu seiner breiten Überlieferung vgl. den Katalog von Sche in Anhang 1.

76 Übertragung in Anhang 2 nach Southern, *Anonymous Pieces*, 30 (Nr. 28), revidiert nach der Quelle.

77 Für EscB wird eine Entstehung ab den 1450er Jahren angenommen, wobei „Puis que je vis ..." in den ersten Schritt der Anlage der Handschrift fällt (Slavin, „On the origins", 282 und 289), für München 9659 die 1460er Jahre (*Census*, I, 231–2).

78 Perkins & Garey, *Mellon*, I, 410.

79 So findet sich die „Dreischlag"-Figur von Sche in T.1 und T.18 ebenso wie die Breven in T.7–T.9 in allen übrigen Überlieferungen mit Ausnahme von Mellon und Sevilla, die Formulierung von T.30 einzig nicht in Mellon.

Dabei handelt es sich einerseits um eine rhythmische Angleichung an den Cantus (punktierte Semibrevis in T.5 bzw. punktierte Minima in T.11,1), andererseits um eine analoge rhythmische Bildung zur Ante-Paenultima anderer Kadenzen (vgl. T.12,2 mit T.6,2 oder T.14,2). Ein ursächlicher Zusammenhang zum neuen Contratenor läßt sich nicht erkennen.

Wie in den vorangegangenen Beispielen handelt es sich auch bei dem neuen Contratenor in SCHE um eine Tiefstimme mit geringem Ambitus, die nur selten oberhalb des Tenors liegt. Der Gesamtumfang von B–e^1 täuscht, da sowohl die Ober- wie die Untergrenze je nur einmal erreicht wird (e^1 in T.4,3 und B in T.18). Der überwiegend genutzte Ambitus liegt mit c–d^1 eine Oktave unter dem Cantus (c^1–e^2) und etwa eine Quart unter dem Tenor (e–a^1).[80] Über dem Tenor liegt der Contratenor in SCHE zum einen nur bei Oktavsprung-Kadenzen aus einer Unterquint-Position zum Tenor (T.7 und T.23), wo eine Unteroktave – wie er sie bei den Kadenzen auf die Finalis C durch Quintfall erreicht (T.13 und T.31) – außerhalb des Ambitus läge. Zum anderen liegt er an zwei Stellen über dem Tenor, wo er wegen dessen tiefer Lage nicht gut darunter liegen kann (T.4,2–T.5,2 und T.13,2–T.14,1). Demgegenüber bewegt sich der originale Contratenor meist über dem Tenor,[81] mit dem er den gleichen Ambitus teilt (f–a^1). Bei den Kadenzen bietet er ausnahmslos die Oberquinte zum Tenor mit Paenultima in der Oberterz (Parallelkadenz).

Auch im Falle von „Puis que je vis …" verweist der neue Contratenor auf eine veränderte Lesung der Komposition, die in SCHE textlos überliefert ist. Dabei scheint zunächst die Form des vierzeiligen Rondeau auch in der textlosen Fassung von SCHE problemlos nachvollziehbar.

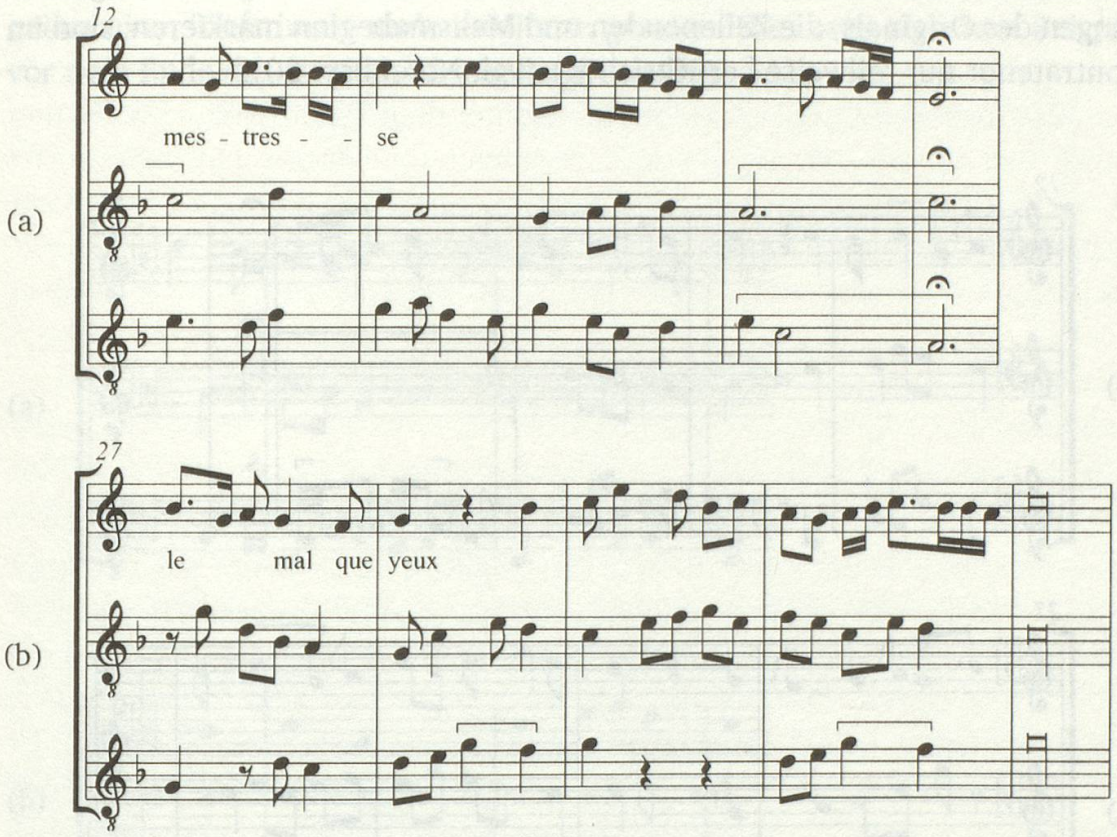
	Takte	Schluß
„[P]uis q*ue* Je vis le regard gracieus	1–7	F
et la biaute de ma dame et mestresse	8–16	(C) a–c^1–e^1
resioy sui et recouure liesse	18–23	G
resconforte de tout le mal q*ue* yeux"	24–31	(G) C

Textbsp. 2: 1. Strophe „Puis que je vis …" nach EscB[82]

80 Auch die Ambitusgrenzen des Tenors werden je nur einmal kurz erreicht (e in T.4,3 und a^1 in T.26,1).

81 In T.19–T.20 ist der Contratenor sogar höchste Stimme im Satz.

82 Die Lesarten des Textes in den einzelnen Quellen weichen stark voneinander ab (siehe Perkins & Garey, *Mellon*, 412–3), was für die folgende Untersuchung aber keine Bedeutung hat; ausgewählt wurde hier die älteste Aufzeichnung in EscB.

Den vier Zeilen der Rondeau-Strophe entsprechen vier musikalische Abschnitte, die durch Kadenzen gegliedert sind (Textbsp. 2); die auch in SCHE markierte Mittelzäsur des Rondeau liegt dabei genau in der Mitte der Komposition in T.16. In der originalen Fassung sind die Abschnitte noch weiter differenziert, indem in der zweiten und vierten Zeile das Schlußmelisma jeweils durch eine Kadenz abgetrennt ist (T.13 auf C und T.28 auf G).[83] Zusätzlich ergibt sich ein klangliches „Scharnier", das zwischen der Kadenz des Zeilenschlusses und dem Abschluß des Melismas vermittelt (vgl. Notenbsp. 19).

Notenbsp. 19: (a) T.12–T.16 und (b) T.27–T.31 nach EscB

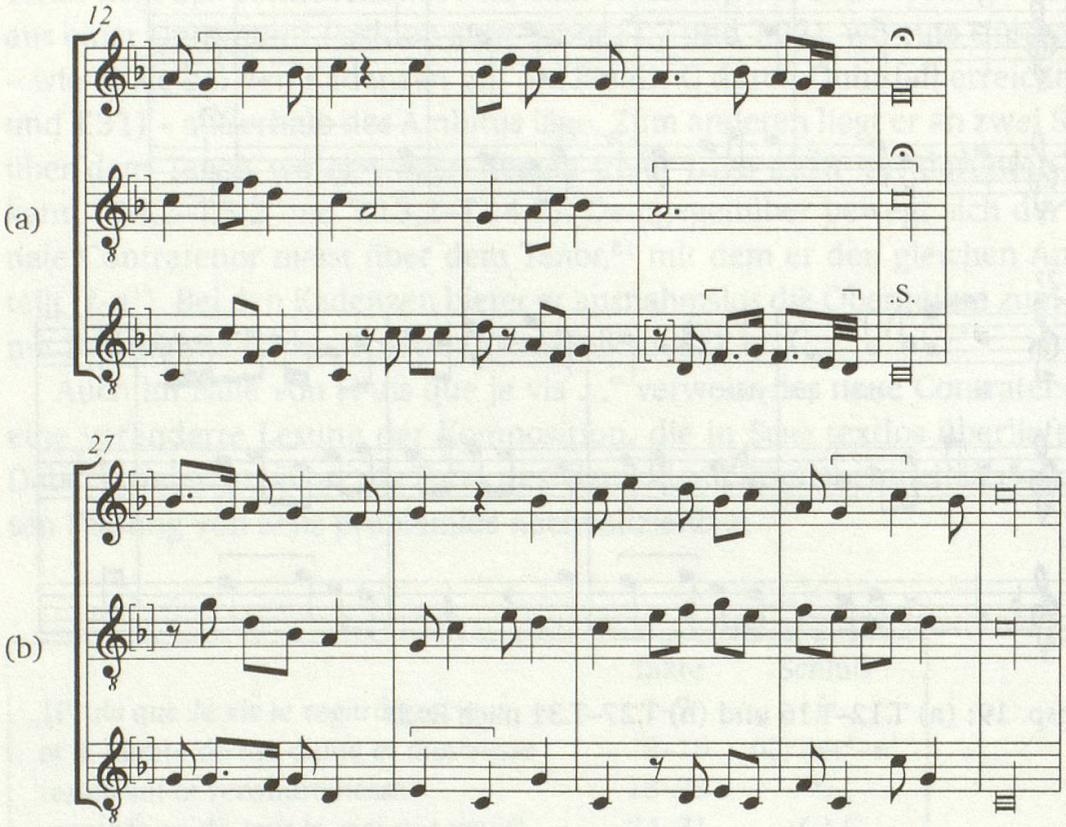
Nach dem Schließen der Textzeile in T.13,1 mit einer Kadenz nach C führt ein Melisma über eine G-Oktave der Unterstimmen (T.14,1) zu einer Kadenz[84] nach A in T.15 und weiter zu dem „offenen" Terzklang a–c^1–e^1 der Mittelzäsur (T.16; siehe Notenbsp. 19a). Analog dazu schließt die vierte Textzeile in T.28 mit einer Kadenz nach G, eine 6–8-Fortschreitung nach C von Cantus und

83 Eine weitere musikalische Untergliederung ergibt sich durch den Einklang c^1 von Cantus und Tenor am Ende von Zeile 1 (T.6) und in der Mitte der dritten Zeile (T.20).

84 In SEVILLA ist im Cantus in T.14,3 sogar eine Vorhaltsdissonanz notiert, wie sie auch SCHE bietet.

Tenor in T.29 leitet das zur Finalis C führende Melisma ein. Sowohl in T.15 als auch in T.29 verhält sich der originale Contratenor wie bei einer Kadenz mit Oberterz-Oberquint-Lage zum Tenor, in T.29 bietet er sogar die identische Formulierung der Schlußkadenz (T.30; siehe Notenbsp. 19b auf der vorangehenden Seite).

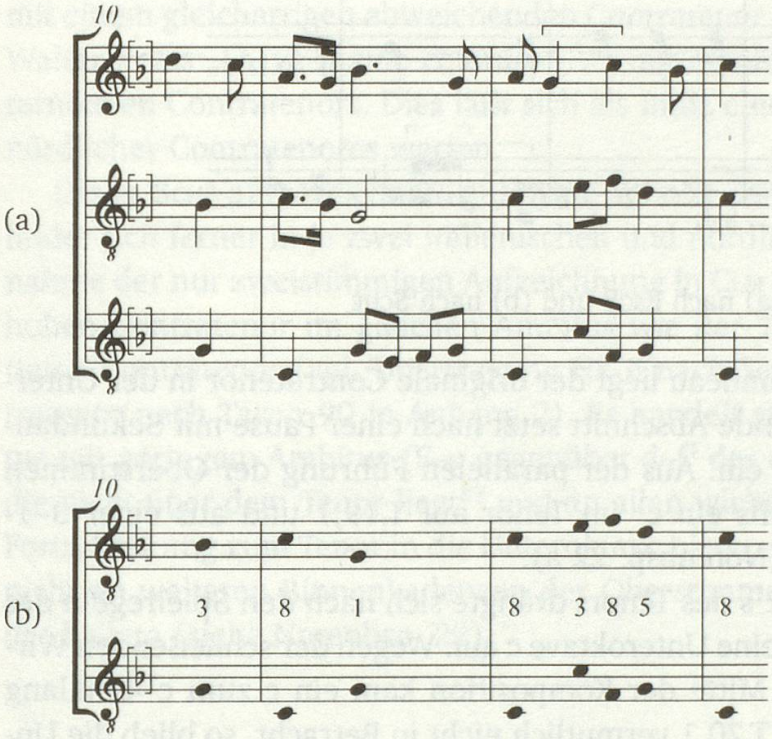
Wie sich am Kadenzverhalten des Contratenors in SCHE erkennen läßt, liest die nördliche Fassung hingegen die Form musikalisch mit Beginn (T.1), Mitte (T.16) und Schluß (T.31) auf die Finalis C samt weiterer Unterteilung der Hälften mit Kadenzen auf F (T.7) und auf G (T.23). Die übrigen Untergliederungen des Originals, die Zeilenenden und Melismabeginn markieren, sind im Contratenor nur teilweise berücksichtigt (vgl. Notenbsp. 20).

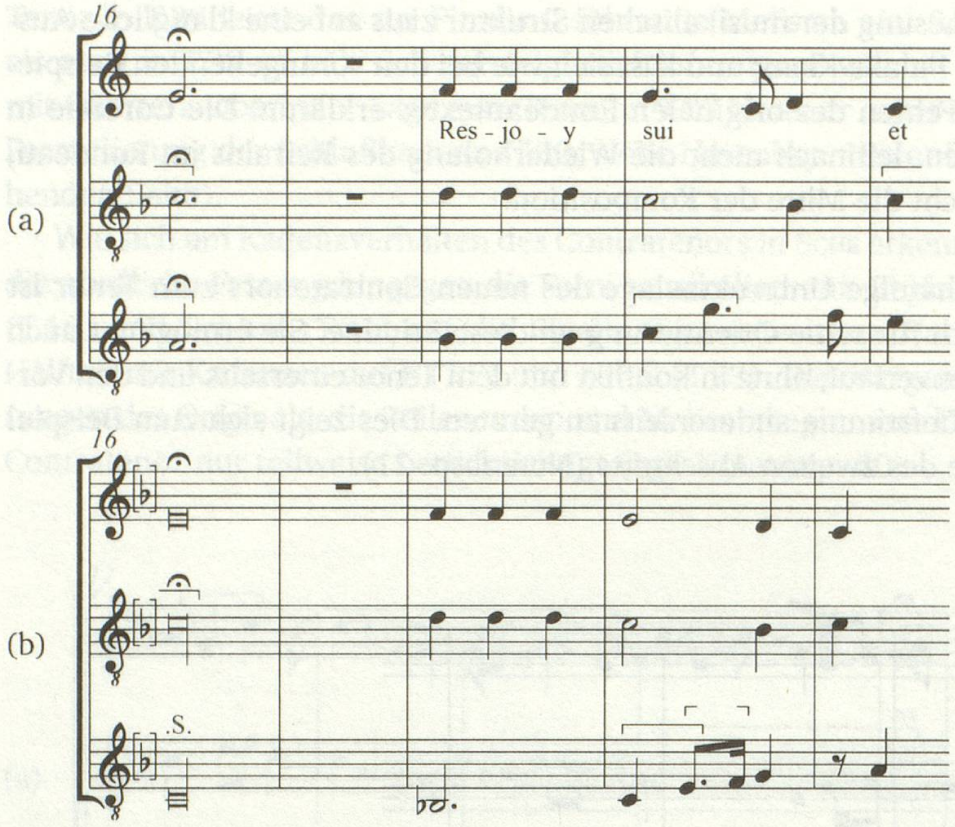


Notenbsp. 20: (a) T.12–T.16 und (b) T.27–T.31 nach SCHE

So beteiligt sich der nördliche Contratenor mit einem Quintfall in die Unteroktave c an der C-Kadenz der Oberstimmen (in T.13,1), bietet aber weder die G-Oktave zum Tenor in T.14,1, noch geht er auf die A-Kadenz in T.15 ein; stattdessen zielt er auf die Unteroktave c zum Tenor an der Mittelzäsur (Notenbsp. 20a). In T.28 ignoriert er die Kadenz nach G des ursprünglichen Zeilenschlusses, reagiert aber mit einem Quintfall zum c auf die 6–8-Fortschreitung der Oberstimmen in T.29,1 (Notenbsp. 20b). Die am Contratenor ablesbare

vereinfachte Lesung der musikalischen Struktur zielt auf eine klangliche Ausrichtung zum Finalis-Klang und läßt sich wie bei den vorangehenden Beispielen mit dem Fehlen des originalen Rondeautextes erklären. Die Coronae in SCHE markieren demnach nicht die Wiederholung des Refrains im Rondeau, sondern schlicht die Mitte der Komposition.

Die auffällig häufige Unteroktavlage des neuen Contratenors zum Tenor ist symptomatisch für seine Orientierung an diese Stimme. Sie ermöglicht auch einen Stimmenverlauf, ohne in Konflikt mit dem Tenor einerseits und den Vorgaben einer Tiefstimme andererseits zu geraten. Dies zeigt sich zum Beispiel vor dem Ende des zweiten Abschnitts (Notenbsp. 21).

Notenbsp. 21: T.10,3–T.13,1 (a) nach SCHE und (b) Klangfortschreitung des Tenors und Contratenors

Der Contratenor setzt in T.10,3 mit der Unterterz zum Tenor ein, auf das c^1 des Tenors in T.11,1 bietet er ebenso wie in T.12,1 und T.13,1 jeweils die Unteroktave c. Dazwischen bewegt er sich mit einer einfachen Fortschreitung in Oktaven (bzw. Prim), Quinten und Terz zum Tenor in dem Intervallraum unterhalb des Tenors, woraus jeweils ein stereotyper Quintfall zum c resultiert (Notenbsp. 21 b). Aus der Bevorzugung der Unteroktavlage zum Tenor wird auch der einzig in T.18 erscheinende Tiefton B plausibel (siehe Notenbsp. 22).

Notenbsp. 22: T.16–T.20,1 (a) nach EscB und (b) nach Sche

An der Mittelzäsur des Rondeau liegt der originale Contratenor in der Unterterz zum Tenor, der folgende Abschnitt setzt nach einer Pause mit Sekundanschluß in allen Stimmen ein. Aus der parallelen Führung der Oberstimmen in Terzen resultiert jeweils ein c^1 im Tenor auf T.19,1 und aus einer 3–1-Fortschreitung in T.20,1 (Notenbsp. 22 a).

Zu einem der beiden c^1s des Tenors drängte sich nach den Spielregeln des nördlichen Contratenors eine Unteroktave c auf. Wegen der schließenden Wirkung nur kurz nach der Mitte der Komposition kam ein c zum c^1-Einklang von Cantus und Tenor in T.20,1 vermutlich nicht in Betracht, so blieb die Unteroktave in T.19,1. Im vorangehenden T.18 schieden alle Töne aus, die im unteren Ambitusbereich verfügbar waren: c, e und g waren wegen dissonanter Stellung zu den Oberstimmen nicht möglich, d nicht wegen einer Oktavparallele zum Tenor im Übergang zu T.19; f in der Oktavierung des Cantus war wegen der unerwünschten, in der zeitgenössischen Theorie als „non dulce sonat" bezeichneten Untersexte zum Tenor nicht gut möglich.[85] Mit dem Ziel des c in T.19,1 mußte der bis dahin genutzte Ambitus zum B in T.18 erweitert werden, der zugleich den Vorteil einer Gegenbewegung zur gleichgerichteten Fortschreitung der Oberstimmen bot (Notenbsp. 22 b).

85 Vgl. Sachs, „Contrapunctus-Lehre", 229.

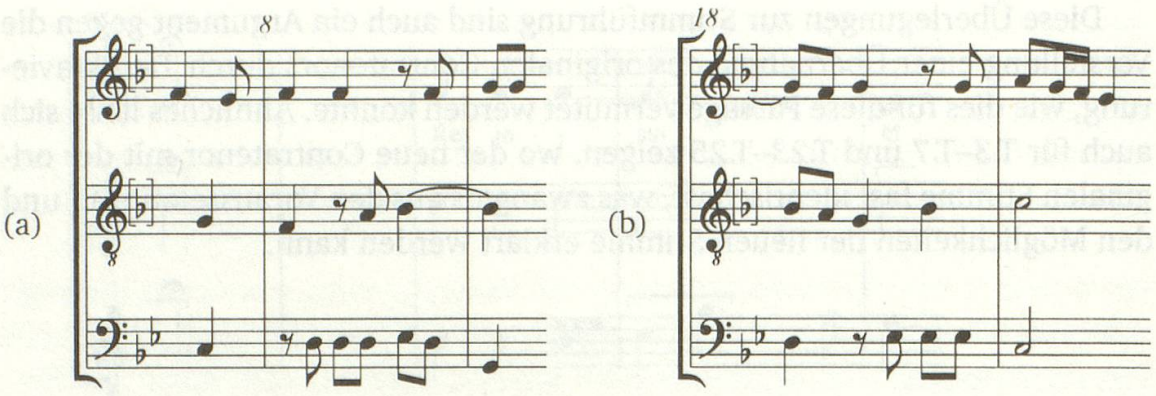
Diese Überlegungen zur Stimmführung sind auch ein Argument gegen die Vorstellung einer Übernahme des originalen Contratenors durch Tiefoktavierung, wie dies für diese Passage vermutet werden könnte. Ähnliches ließe sich auch für T.3–T.7 und T.23–T.25 zeigen, wo der neue Contratenor mit der originalen Stimme fast identisch ist, was zwanglos aus den Voraussetzungen und den Möglichkeiten der neuen Stimme erklärt werden kann.

***

Der abweichende Contratenor zu „Puis que je vis …" gewinnt dadurch besondere Bedeutung, daß auch die vorangehenden Einträge charakteristische Auffälligkeiten im Contratenor aufweisen: SCHE 34 (fol. 39v–41, „O rosa bella") mit einem gleichartigen abweichenden Contratenor und SCHE 33 (fol. 37v–39, Walter Fryes „[A]ve regi*n*a celor*um* …") mit einem Zusatz eines partiell alternativen Contratenors. Dies läßt sich als Indiz eines „Überlieferungsnestes" nördlicher Contratenores werten.

Die in SCHE aufgezeichnete anonyme Version der ballata „O rosa bella …" findet sich ferner in je zwei italienischen und nördlichen Quellen.[86] Mit Ausnahme der nur zweistimmigen Aufzeichnung in CLM 5023 bieten sie alle einen hohen Contratenor im gleichen Ambitus wie der Tenor, nur SCHE hat einen tiefen Contratenor (vgl. Übertragung Nr. 8 nach SCHE parallel mit dem Contratenor nach TRIENT 90 in Anhang 2). Es handelt sich wieder um eine Stimme mit geringem Ambitus (F–g gegenüber d–f^1 des originalen Contratenors), die nicht über dem Tenor liegt[87] und an allen wichtigen Kadenzen eine 5–8-Fortschreitung zum Tenor in die Unteroktave bietet. Hingegen beteiligt er sich nicht an weiteren Binnenkadenzen der Oberstimmen, also den Zeilenenden der ballata (siehe Notenbsp. 23).

86 BERLIN 78C28 Nr. 37 (fol. 42v–43), nur Initiale „O" im Cantus; PERUGIA 431 Nr. 57 (fol. 81v–82/orig. fol. 91v–92), nur Incipits „O rosa bella" und „Ayme dolente" in allen Stimmen; TRIENT 90 Nr. 1083 (fol. 369v), „O o rosa bella …" zweieinhalb Textzeilen im Cantus; CLM 5023 Nr. 6 (fol. 6v–7), „O rosa bella o deitat*is* cella …" im Cantus, zweistimmig; eventuell bezieht sich auch der Eintrag in der „tabula" von MC 871 (p. 433) auf diese dort nicht erhaltene Version.

87 Die einzige Ausnahme in T.5,3 erklärt sich über den Oktavsprung F–f in der Fortschreitung in parallelen Dezimen zum Cantus.

Notenbsp. 23: (a) T.7,3–T.9,1 und (b) T.18,1–T.19,2 nach SCHE

Zu beiden (7)–6–8-Fortschreitungen der Oberstimmen bietet der Contratenor aus der Unterquintlage zum Tenor in der Paenultima nicht den Quintfall in die Unteroktave – die jeweils im Rahmen seines Ambitus läge –, sondern vermeidet die Kadenz und leitet mit einer charakteristischen repetierenden Minimae-Figur im Unterz-Einsatz weiter. Bemerkenswerterweise findet sich diese Figur auch im Contratenor des bereits besprochenen „Puis que je vis …" (SCHE 35) in einer ähnlichen Situation (T.13). Vielleicht handelt es sich um eine Art „fingerprint" des Redaktors dieser abweichenden nördlichen Contratenores.[88]

Der „Contratenor bassus" von „O rosa bella" in SCHE ließ die Herausgeber von *DTÖ* vermuten, daß es sich „entsprechend der ganzen Haltung und Führung des Stückes" um eine vierte Stimme handele und edierten sie auch so.[89] Wie sie in ihrer Übertragung aber anmerken mußten, sind die Stimmen nicht kongruent.[90] Tatsächlich handelt es sich um einen eigenständig konzipierten Contratenor.

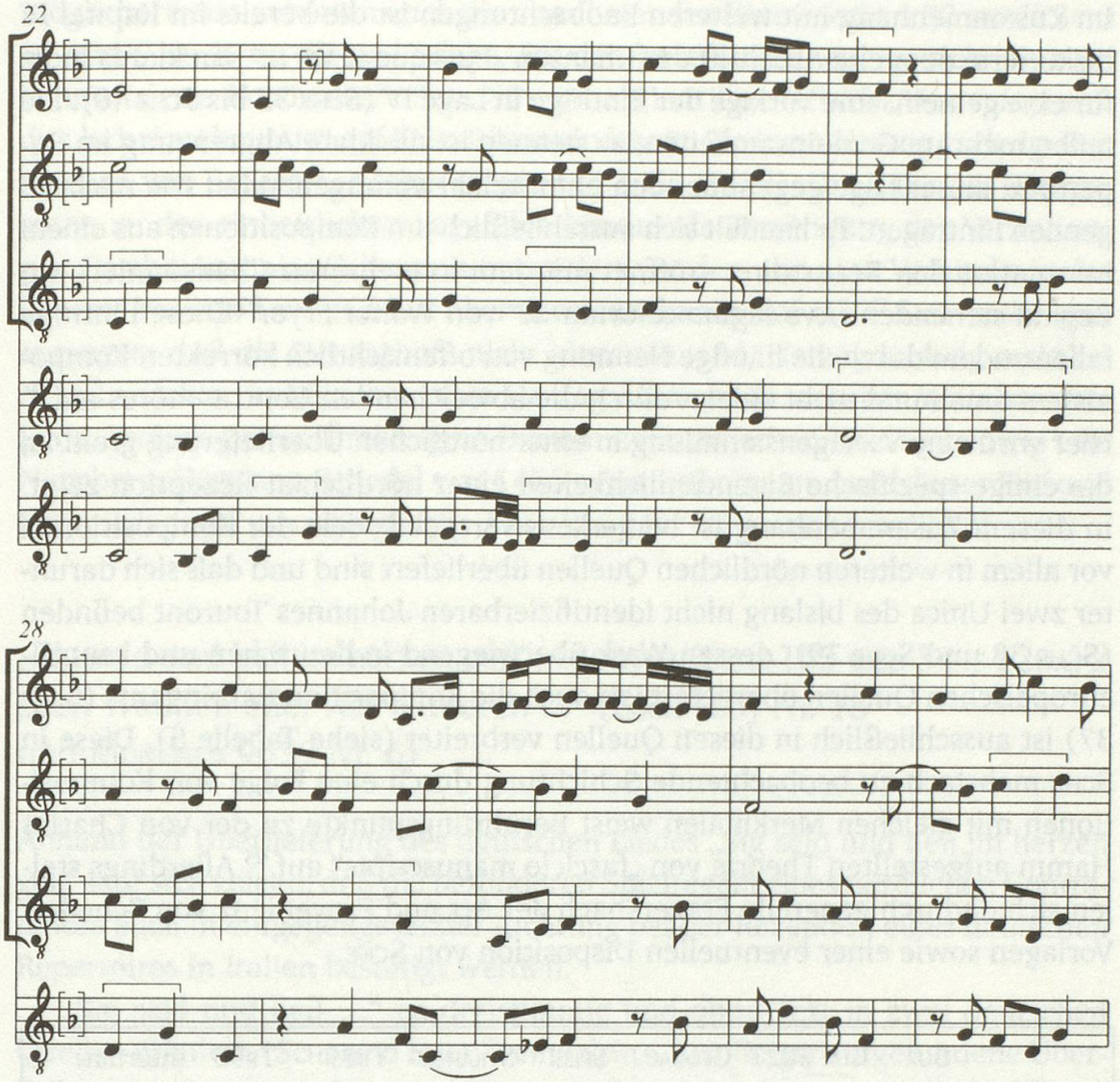
Die ausgestrichene Zeile im Anschluß an den Contratenor von Fryes „Ave regina celorum …" in SCHE 33 (fol. 39 unten) läßt sich als Contratenor der ersten elf Takte des zweiten Teils mit dem Text „funde preces" identifizieren (vgl. Übertragung Nr. 9 in Anhang 2).[91] Es handelt sich aber nicht um eine versehentlich nochmalige Abschrift – die Abweichungen, die zunächst unbedeutend scheinen, verweisen wiederum auf einen Bearbeitungsversuch des originalen Contratenors (Notenbsp. 24).

88 Die Minimae-Figur steht auch dreimal an markanter Stelle in Barbigants „Der pfobenswancz" (SCHE 37, fol. 43v–44) im Contratenor secundus (T.6, T.9 und T.16), allerdings in einer anderen Situation.

89 *DTÖ* VII (1900), 225.

90 Zusätzlich zu den dort in Klammern gesetzten Problemstellen ergäben sich mehrfach unmotivierte Septimen zwischen den beiden Contratenores (etwa T.7,3, T.22,2 und T.23,2).

91 Die zusätzliche Zeile stellt zwei Emendationsprobleme: Die Ligatur endet in T.26,3 auf A, gemeint war vielleicht B oder auch G; in T.28,1–2 ist d–c^1 notiert.



Notenbsp. 24: T.22–T.32 nach SCHE mit alternativer Contratenorzeile und Contratenor T.22–T.27,1 nach GLOGAU

T.22–T.23 ist ebenso wie T.28,2–3 eine Tiefoktavierung der originalen Formulierung.[92] In T.26 orientiert sich die bearbeitete Stimme am Tenor und sucht wieder die Tieflage: 5–10–5–3-Fortschreitung mit Quartfall in die Unterquint zur Kadenz der Oberstimmen in T.28,1. T.29,3–T.30,1 unterscheidet sich durch eine rhythmische Angleichung an den Tenor. Hier kopierte Hartmann Schedel eine Zeile, die im Ansatz alternative Möglichkeiten eines tiefen Contratenors ausnutzt. Dieser Zusatz wirft Fragen nach der Art der Vorlage auf, eine Vorlage, die offensichtlich Spuren aus der „Werkstatt" eines Redaktors zeigt.

92 T.22 findet sich ähnlich auch bei dem Contratenor in GLOGAU Nr. 144/142 (fol. gxi^{v}), der im übrigen aber der ursprünglichen Stimme von SCHE entspricht.

Im Zusammenhang mit weiteren Beobachtungen ist die bereits im Kapitel IV diskutierte doppelte Abschrift der Chanson „Puis que je vis …" ein klares Indiz für eine gemeinsame Vorlage der Einträge in Lage IV (SCHE 33 bis SCHE 40). Sie teilen mehrere Gemeinsamkeiten, zu nennen ist die klare Abgrenzung im Repertoire dieser Lage gegenüber den unmittelbar vorangehenden wie nachfolgenden Einträgen: Es handelt sich ausschließlich um Kompositionen aus einem internationalen Repertoire, eröffnet mit dem in mehreren Chansonniers am Beginn stehenden „Ave regina celorum …" von Walter Frye.[93] Diese Einträge fallen zudem durch die häufige Nennung von offensichtlich korrekten Komponistennamen und nicht zuletzt durch die abweichenden Contratenores auf.[94] Hier wird eine Vorlagensammlung in einer nördlichen Überlieferung greifbar, die einige spezifische Eigentümlichkeiten einer nördlichen Rezeption zeigt. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß viele der Kompositionen vor allem in weiteren nördlichen Quellen überliefert sind und daß sich darunter zwei Unica des bislang nicht identifizierbaren Johannes Touront befinden (SCHE 38 und SCHE 39), dessen Werk überwiegend in deutschen und zentraleuropäischen Quellen überliefert ist; auch die Komposition Barbingants (SCHE 37) ist ausschließlich in diesen Quellen verbreitet (siehe Tabelle 5). Diese in SCHE mehrfach zu beobachtende Schichtung durch eine Folge von Kompositionen mit gleichen Merkmalen weist Berührungspunkte zu der von Charles Hamm aufgestellten Theorie von „fascicle manuscripts" auf.[95] Allerdings stellen sich dadurch generelle Fragen nach der Art und Provenienz von Schedels Vorlagen sowie einer eventuellen Disposition von SCHE.

	BUX	CLM 5023	GLOGAU	SPEC.	STRAHOV	TR89	TR90	internat. Repertoire
SCHE 33	x	x	x	x		x	x	x
34		x					x	x
35								x
36								x
37			x	x	x	x		
38 (= Unicum)								
38a (= SCHE 35)								
39 (= Unicum)								
40	x	x		x	(x)			x

Tabelle 5: Konkordanzen zu Lage IV in SCHE

93 So in WOLF, LABORDE und SEVILLA; siehe Gutiérrez-Denhoff, *Wolfenbütteler Chansonnier*, 14; Perkins, „Modern Methods", 357; Goldberg, *Chansonnier Laborde*, 62–3.

94 Komponisten: „wal frey" (SCHE 33), „Berbigant" (SCHE 37), „Touront" (SCHE 38 und SCHE 39) und „Io bodigham" (SCHE 40).

95 Hamm, „Manuscript Structure"; vgl. auch die Einwände bei Bent, „Some Criteria", 300–3.

Möglicherweise gehörten auch die umrahmenden Einträge SCHE 32 sowie SCHE 41 und SCHE 42 zu dieser Vorlage. Bei den letzteren handelt es sich um zwei kontrafizierte Rondeaux,[96] SCHE 32 stammt laut Nachschrift „Hoc *com*posuit dux ludwic*us* bauar*ie*" auf Folio 37 zumindest im Text von Herzog Ludwig dem Reichen von Bayern-Landshut (regierend 1450–1479). Die Nähe der Komposition zu der einheitlichen Lagefolge könnte als Bestätigung der Vermutungen Bertha Antonia Wallners interpretiert werden, die eine Verbindung des Repertoires von SCHE und BUX über den Münchener Hof sah.[97] Dem steht aber entgegen, daß die Herzoghöfe nicht identisch sind, Herzog Ludwig residierte in Landshut, in München aber Herzog Albrecht III. von der Wittelsbacher Linie. Zudem gab es direkte gute Beziehungen zwischen Herzog Ludwig und Nürnberg. Hermann Schedel war 1456 sogar Leibarzt am Landshuter Hof und hatte sich 1466 um eine gleiche Anstellung für Hartmann bemüht.[98]

„Sig seld und heil im herzen geil", anonym (SCHE 105 und SCHE 126A) / „Een vraulien edel van natueren ..." (LOCH [Lb] Nr. 18 und MÜNCHEN 9659 Nr. 6)

Anhand der Überlieferung des deutschen Liedes „Sig seld und heil im herzen geil" läßt sich zeigen, daß die besonderen Spielregeln eines nördlichen Contratenors auch in entgegengesetzter Richtung bei der Rezeption eines deutschen Repertoires in Italien bestätigt werden.

„Sig seld und heil ..." ist dreistimmig und ohne Text in zwei deutschen Quellen erhalten (SCHE und BUX);[99] eine dritte, erst jüngst aufgefundene Überlieferung bietet einen lateinischen Kontrafakturtext (STOCKHOLM N 79).[100] Der vollständige deutsche Text ist nicht bekannt und kann nur partiell über ein

96 Eindeutig scheint dies nur für SCHE 42 zu sein.

97 Wallner, „Nachwort", bes. vii. – Ihre Überlegungen beruhen auf einer Reihe von falschen Voraussetzungen, etwa daß SCHE an der Ingolstädter Universität geschrieben worden sei, hier Hermann Schedel mit Hartmann verwechselnd.

98 Stauber, *Bibliothek*, 16; Joachimsohn, *Briefwechsel*, 165–6 (Nr. 71).

99 SCHE 105 (fol. 122v–123) und SCHE 126A (fol. 144v), jeweils unter dem Titel „Von osterreich"; BUX Nr. 229 (fol. 123v), Incipit „Sig seld vnd heil"; BUX Nr. 243 (fol. 160), unbezeichnet.

100 STOCKHOLM N 79 fol. 186v, mit Incipit „Ingens festu*m*" im C, nachfolgend der Text „Ingens festu*m* tollens mestu*m* ...". – Bei dieser Quelle handelt es sich um ein Manuskript (brandenburgisch, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts), das neben dem *Vocabularius Ex quo* sowie Schriften von Agostinoi Dati und Samuel Karoch von Lichtenberg noch zwei weitere Musikaufzeichnungen enthält, darunter mit dem Cantus von John Bedynghams Ballade „Fortune helas" (hier als Kontrafaktur „Rutilante claritat*is* in terris puerulo Vniuerse karitatis fo*n*s mvndat seculo ...") eine weitere Konkordanz zu SCHE. Lotte Kurras, Stockholm, und Felix Heinzer, Stuttgart, machten mich freundlicherweise auf diese Quelle aufmerksam.

Quodlibet-Zitat in GLOGAU[101] sowie über die Incipits in BUX und in einer auf dem Lied basierenden Messe erschlossen werden.[102] In jedem Fall ist die Identität als deutsches Lied gesichert: Es handelt sich um ein kurzes sogenanntes Barform-Lied mit Stollenende in T.6 (auf G); es folgt ein längerer Abgesang mit Zäsuren auf D (T.8 und T.10) und auf C (T.14), die Finalis ist wiederum G (vgl. Übertragung Nr. 10a nach SCHE in Anhang 2). Kennzeichnend für den Satz sind Imitationen der Oberstimmen im Oktavabstand (T.1 und T.10), auffällig ist auch ihre gleichgerichtete Führung an einigen Kadenzen ohne Gegenbewegung (T.5–T.6, T.9–T.10 und T.15).[103] Dies läßt vermuten, daß hier eine ursprünglich einstimmige Melodie zweistimmig ausgearbeitet wurde.

Heinrich Besseler wies auf den gleichen Beginn des Liedes und „He robinet tu mas la mort donnee …" in ESCB hin.[104] Dabei handelt es sich um die fragmentarische Aufzeichnung einer Quodlibet-Stimme, die mit dem Cantus von „O rosa bella" zu kombinieren ist.[105] Darüber hinaus vermutete Peter Gülke für „He robinet …" eine Identität zu „O venus bant …".[106] Ein Vergleich aller Melodien führt aber nur zu einem Befund, den Maria Maniates bereits für die Verwandtschaft von „He robinet …" und „O Venus bant …" so formulierte: „Rather than being the same tune, these two melodies utilize similar melodic clichés characteristic of popular songs."[107]

Für die Fragestellung mehrfacher Contratenores ist es aber ohne Bedeutung, ob hier eine einstimmige Melodie ausgearbeitet wurde und ob diese Melodie im Tenor oder im Cantus liegt.[108] Allerdings setzen zwei dergestalt gesetzte Oberstimmen einen Rahmen für den Contratenor.

101 „Sig sold vnd heil ym hertczin geil", als Zitat Nr. 10 im Tenor des Quodlibets „O rosa bella/In fewirß hitcz" in GLOGAU Nr. 119/117 (fol. fvii^{v}).

102 Messe in TRIENT 91 Nr. 1338–42 (fol. 216v–225), mit Incipits „Sig säld vnd hail" und „Ich frew mich dein"; in TRIENT 89 Nr. 780 (fol. 425), Fragment des Agnus mit Incipit „Sig säld vnd haÿl"; in STRAHOV Nr. 84 (fol. 81v–82/pp. 163–164), Meßsätze (Sanctus, Benedictus und Osanna) unbezeichnet. – Zur Messe und den Zitaten vgl. Leverett, „Song Masses", bes. ab p. 216; Strohm, „Meßzyklen", 97–102; Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 114–6.

103 Zur Liedgestalt vgl. auch Strohm, „Meßzyklen", 99–100.

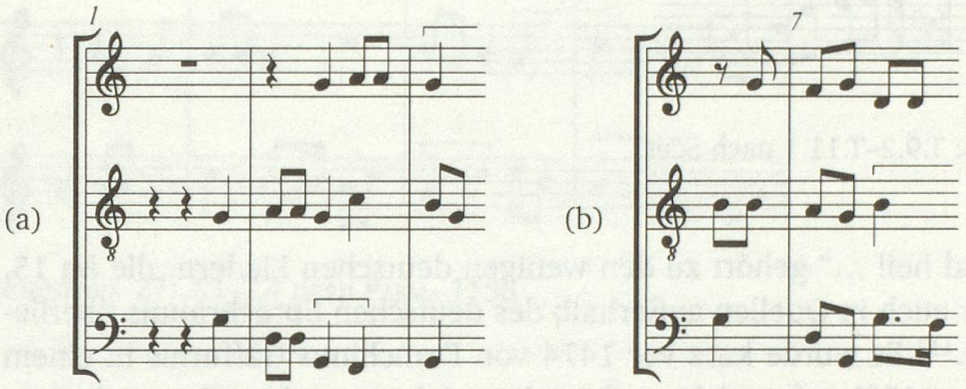
104 ESCB Nr. 1 (fol. 4v), mit der Überschrift „Tenor o rosa bella" (dies z.B. in ESCB Nr. 29, fol. 35v–37); der Hinweis Besselers im Typoskript des Kritischen Berichts zur *EDM*-Ausgabe von SCHE (Besseler, *Das Liederbuch*).

105 Weitere Zitate im Quodlibet „He robinett – Trigalore – Par vng vert pre" in SEVILLA (PC) Nr. 39 (fol. f4^{v}–f6) und in Tinctoris *Proportionale musices* (*CSM* 22 IIa, 51); vgl. Maniates, „Combinative Chansons", 69, 94–5 und 107, sowie Maniates, *Anthology*, xix und 1.

106 Peter Gülke, „Volkslied", 193 Fn. 38. – „O venus bant …" in SEVILLA (Sev) Nr. 136 (fol. r5^{v}–r6), mit Zuschreibung an Gaspar van Weerbecke, in Petrucci-Drucken hingegen an Josquin.

107 Maniates, „Combinative Chansons", 94.

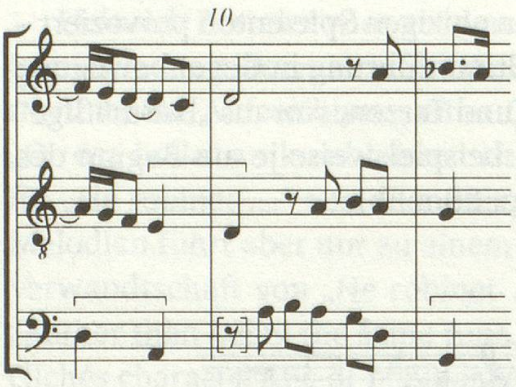
108 Die mehrstimmige Ausarbeitung einer Melodie könnte allerdings Schwächen des Satzes erklären, wie etwa die von Reinhard Strohm, „Meßzyklen", 100, monierte „gewisse metrische Zweideutigkeit" der Kadenzen im Tenor oder die oft gleichgerichtete Bewegung der Stimmen.

In SCHE finden sich zwei Contratenores des dort nur mit dem Incipit „Von osterreich" bezeichneten Liedes,[109] wobei sich die von Hartmann Schedel separat als „Con*tra* melior" notierte Stimme (SCHE 126A) in vielem als eine verbesserte Version des stark korrumpierten Contratenors von SCHE 105 erweist, also in einem sehr konkreten Sinne „melior" ist;[110] nur in der Vorimitation des Contratenors am Beginn, wie sie auch in den übrigen mehrstimmigen Versionen erscheint, ist die Fassung SCHE 105 überlegen. Es handelt es sich um einen Contratenor bassus, dessen vergleichsweise großer Ambitus F–b eine Sexte unter dem Tenor (mit Ambitus d–f^1) bzw. eine Duodezime unter dem Cantus (c^1–d^2) liegt. Aufgrund dieses weiten Ambitus liegt er – mit einer kurzen imitationsbedingten Ausnahme in T.10,1, die den einzigen Spitzenton provoziert – nicht über dem Tenor. Dies ermöglicht eine Stimmführung in Gegenbewegung zu den Oberstimmen mit Oktaven, Quinten und Terzen, woraus „baßmäßige" Intervallschritte resultieren. Dies zeigt sich beispielsweise je am Beginn des Stollens und des Abgesangs (siehe Notenbsp. 25 a+b).

Notenbsp. 25: (a) T.1–T.3,1 und (b) T.6,3–T.7,2 nach SCHE

Bezogen auf den Tenor beginnt der Contratenor mit Einklang über Unterquint, Unteroktave, Unterquint und wiederum Unteroktave (T.1,3–T.3,1). Auch am Beginn des Abgesangs durchschreitet er auf diese Weise den Oktavraum, hier allerdings auch auf den Cantus bezogen (Notenbsp. 25b).

109 Strohm, „Meßzyklen", 98 und 100, sah darin einen Hinweis auf die Herkunft des Liedes, das Hartmann Schedel als „Reise-Souvenir" aus Österreich bei seiner Rückreise von Italien mitbrachte.

110 So weist die Stimme in SCHE 105 viel zu viele Notenwerte auf, um sinnvoll übertragen zu werden; auffällig ist die bemüht wirkende Verwendung von Fusae. – Strohm, „Meßzyklen", 99, versuchte die Fehler mit einer – wenig plausiblen – „Nachschrift aus dem Gedächtnis" zu erklären.

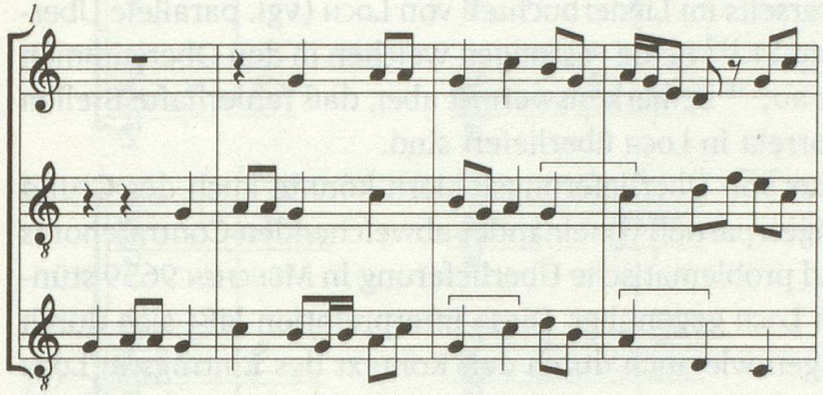
An den Kadenzen bietet der Contratenor einen Quintfall in die Unteroktave, Paenultima ist die Unterquinte zum Tenor.[111] Nur an der D-Kadenz im genannten T.10 ist eine Oktavsprung-Kadenz aus einer Unterquint-Position zum Tenor in die Oberquinte angelegt, die hier aber nicht ausgeführt wird; stattdessen beginnt der Contratenor nach einer Minima-Pause mit der nur im Kopf durchgeführten Vorimitation (siehe Notenbsp. 26). Insgesamt bietet der Contratenor eine wenig kunstvoll konzipierte Stimme ähnlich den übrigen nördlichen Contratenores, der allein die Vorimitation das Profil einer gleichberechtigten Stimme gibt.

Notenbsp. 26: T.9,2–T.11,1 nach SCHE

„Sig seld und heil …" gehört zu den wenigen deutschen Liedern, die im 15. Jahrhundert auch in Quellen außerhalb des deutschen Sprachraums überliefert wurden.[112] Es wurde kurz vor 1474 von Franchinus Gaffurius in einem Codex (PARMA 1158) aufgezeichnet, der neben einigen wenigen Kompositionen vor allem seine frühen Theorietraktate als Autograph enthält.[113] Dort folgt es direkt auf Robert Mortons „Que porroit plus …" und ist mit den Incipits „Je says" bzw. „Sic sais" in den Unterstimmen bezeichnet, die sich als Ableitung des deutschen Textbeginns „Sig seld" interpretieren lassen (vgl. Übertragung Nr. 10b in Anhang 2). Die Abweichungen in den Oberstimmen sind geringfügig. Sie betreffen an einer Stelle eine verbesserte Lesung gegenüber SCHE: Dort ergibt sich in T.12,2 im Tenor eine verdeckte Oktavparallele zum Cantus, die in PARMA 1158 wie auch in beiden BUX-Fassungen durch eine Pause vermieden ist.

111 In T.13,3–T.14,1 handelt es sich aus Ambitusgründen um eine Quartsprung G–c.

112 Neben den „Schwanz"- bzw. Tier-Stücken wie etwa „Der fuchs schwantz" oder „Rompeltier" sind dies vor allem Kompositionen aus dem Ende des Jahrhunderts; neben „Sig seld und heil …" ist auch SCHE 117 (fol. 134v–135), „Seit ich dich hercz lib leiden muß …", in nichtdeutschen Quellen überliefert.

113 PARMA 1158 Nr. 8 (fol. 46). – Zur Quelle vgl. Miller, „Gaffuriana".

Im Gegensatz zum Contratenor bassus in SCHE und BUX aber notierte Gaffurius einen neuen und bezeichnenderweise hohen Contratenor, dessen Ambitus den des Tenors in der Höhe wie in der Tiefe je um eine Sekunde überschreitet (c–g^1). Dem anderen Charakter einer Mittelstimme folgend liegt der neue Contratenor an den Kadenzen in einer Oberquinte zum Tenor, Paenultima ist die Oberterz (T.6, T.10, T.14 und T.16). Nur an einer Kadenz (T.8), an der die Oberstimmen in den Einklang führen, bietet er eine baßmäßige Quintfall-Klausel aus der Unterterz zum Tenor in die Unteroktave. Die in den meisten nördlichen Fassungen nur im Kopf angedeutete Vorimitation des Contratenors erscheint hier nur zu Beginn, ist aber sehr weit durchgeführt, bezogen auf den Tenor reicht sie am Beginn über fast neun Semibreven (Notenbsp. 27).

Notenbsp. 27: T.1–T.4 nach PARMA 1158

Allerdings führte diese lange Imitation wegen der Melodiegestalt zu Problemen: Zur Abschwächung der offenen Oktavparallele zum Cantus wurde in T.2,3 im Contratenor zwar eine Minima c^1 eingefügt, die gleich darauffolgende Oktavparallele zwischen beiden Stimmen blieb hingegen unkorrigiert (T.3,1–2).[114] Diese und andere „Schönheitsfehler" lassen übrigens bezweifeln, daß es sich um eine von Gaffurius selbst geschriebene Stimme handelt.[115]

Das Verhältnis von originalem und neuem Contratenor stellt sich in diesem Beispiel umgekehrt dar. Hier ist ein deutsches Lied mit tiefem Contratenor in einer etwas späteren italienischen Rezeption mit einem hohen Contratenor

114 In T.4,2–3 ist die Oktavparallele wieder kaschiert.

115 Dies könnte vermutet werden, weil von den insgesamt nur elf Kompositionen in PARMA 1158 sechs von Gaffurius stammen, die übrigen sind – mit Ausnahme der genannten Chanson von Morton – anonym.

ausgestattet worden.[116] Die neue Stimme verweist auf die charakteristisch anderen Vorgaben eines Contratenors in einer italienischen Situation: gleichwertige Mittelstimme in gleicher Lage mit dem Tenor, zudem mit breiter Beteiligung an der Imitation. Umgekehrt verdeutlich der umgearbeitete italienische Contratenor aber auch die Machart der ursprünglichen nördlichen Stimme.

***

Ein anders gelagertes, aber in mancherlei Hinsicht vergleichbares Phänomen findet sich in der Überlieferung von „Een vraulien edel van natueren …". Das vierzeilige Rondeau mit niederländischem Text ist einerseits in einem nordfranzösischen oder vielleicht auch niederländischen Manuskript überliefert (München 9659), andererseits im Liederbuchteil von Loch (vgl. parallele Übertragung Nr. 11 in Anhang 2).[117] Beide Fassungen weichen in den Oberstimmen nur wenig voneinander ab;[118] bemerkenswert ist aber, daß fehlerhafte Stellen der zentralen Quelle korrekt in Loch überliefert sind.

Eine solche Korrektur von Überlieferungsfehlern könnte auch der Grund für die in beiden Fassungen partiell voneinander abweichenden Contratenores sein: Eine verderbte und problematische Überlieferung in München 9659 stünde einer korrigierten in Loch gegenüber. Diese Interpretation läßt sich durch die Art der Abweichungen wie auch durch den Kontext des Eintrags in Loch stützen. Dort wurde der Contratenor nämlich von der mit polyphoner Musik vertrauten Hand II aufgezeichnet, während Cantus und Tenor vom Hauptschreiber (Hand I) notiert wurden, der vor allem die einstimmigen Einträge aufzeichnete.[119] So könnten die Abweichungen des Contratenors auf Hand

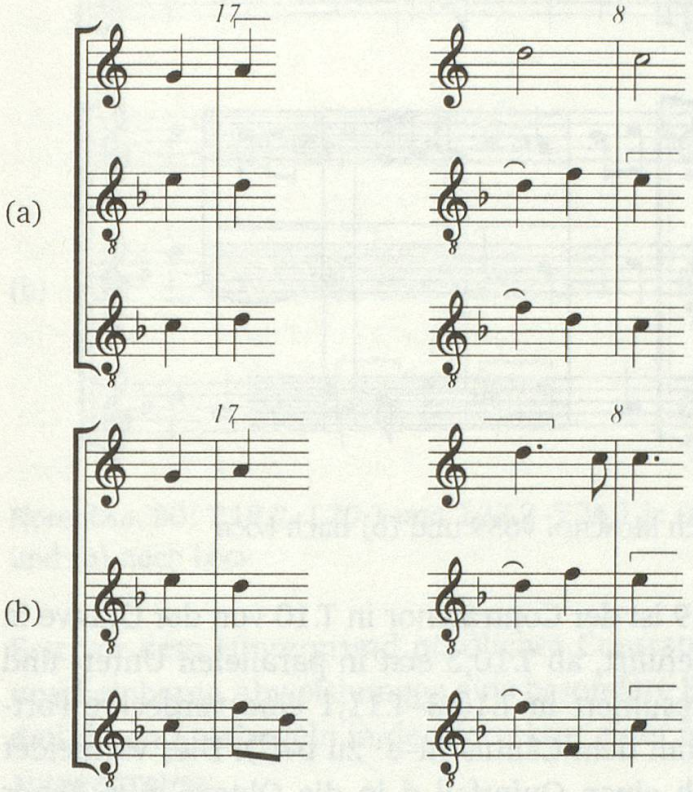
116 Der Eintrag in Sche ist gegen Ende der 1460er Jahre zu datieren, Bux Nr. 229 fällt als letzter Eintrag des Hauptteils gleichfalls in die 1460er Jahre, Bux Nr. 243 nach 1470; der Eintrag der Messe in Trient 91 ist zwischen 1473–80 datierbar, für das Agnus-Fragment in Trient 89 ist nur eine Datierung irgendwann nach 1466 möglich. Für Parma 1158 schließlich ist ein Eintragungszeitpunkt ca. 1474 wahrscheinlich.

117 München 9659 Nr. 6 (fol. 4v–5), „[E]en vraulien edel van nature*n* …", zwei Strophen; Loch (Lb) Nr. 18 (p. 20), „Ein vroulee*n* edel van nature*n* …", eine Strophe. – Darüber hinaus finden sich noch drei eine Quarte tiefer stehende Intabulierungen in Bux: Nr. 19 (fol. 9), „Ein froüwlin edel von natueren"; Nr. 20 (fol. 9r+v), „Ein frouwlin edel von natueren *etc*"; Nr. 203 (fol. 112v), „Ein fröulin edel von natuer" (zweistimmig).

118 Siehe etwa die parallel zum Cantus in Semibreven aufgelösten Breven im Tenor in München 9659 (T.1 und T.20), oder die in Loch stereoptyp angewandte sogenannte Landino-Klausel (T.4, T.8, T.12, T.18 und T.26), die in München 9659 nur zweimal notiert wurde (T.4 und T.26).

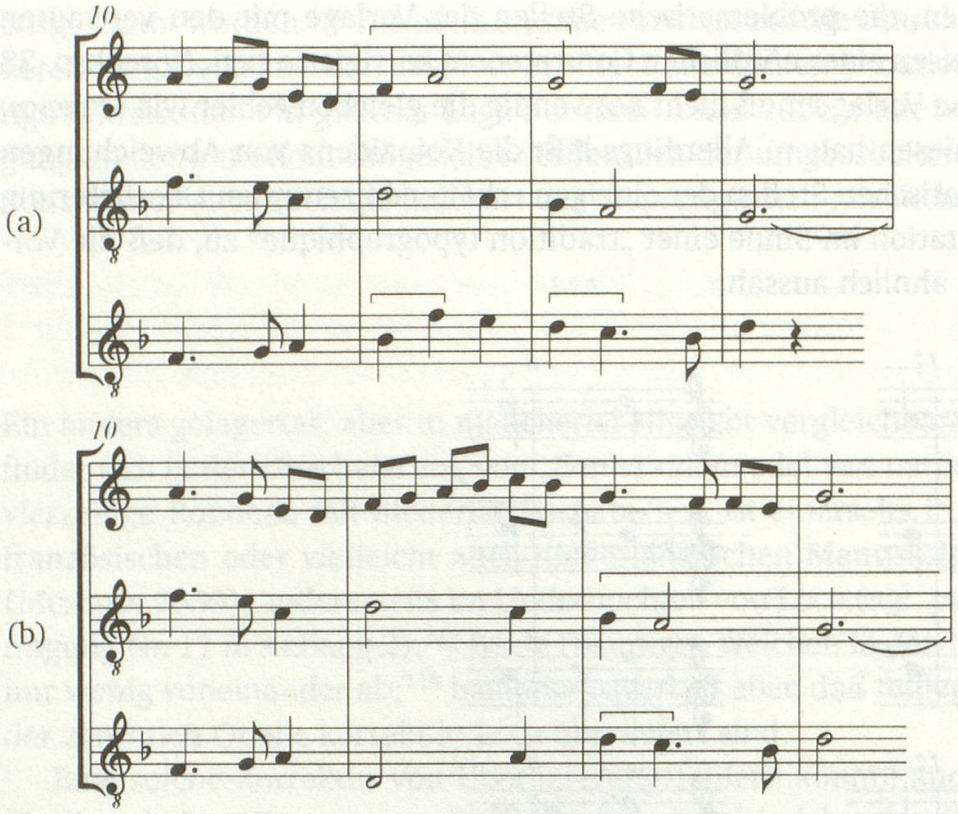
119 Petzsch, *Studien*, 33; Petzsch, „Fragment", 321–2. – Korth, *Kantilenensatz*, 37, schloß hieraus irrtümlich, daß es sich in Loch um eine Erweiterung eines ursprünglich zweistimmigen Satzes handele. Aber auch in Emmeram wurde häufig der Contratenor von einer anderen Hand als die übrigen Stimmen notiert; siehe Schmid, „Zur Edition", 50.

II zurückgehen, die problematische Stellen der Vorlage mit den vertrauten Verfahrensweisen eines nördlichen Contratenors korrigierte (vgl. Notenbsp. 28 und 29). Diese Vorlage muß nicht notwendig die gleichen Fehler wie München 9659 aufgewiesen haben. Allerdings läßt die Koinzidenz von Abweichungen und problematischen Stellen der einzigen erhaltenen zentralen Überlieferung eine Interpretation im Sinne einer „tradition typographique" zu, daß die Vorlage für Loch ähnlich aussah.



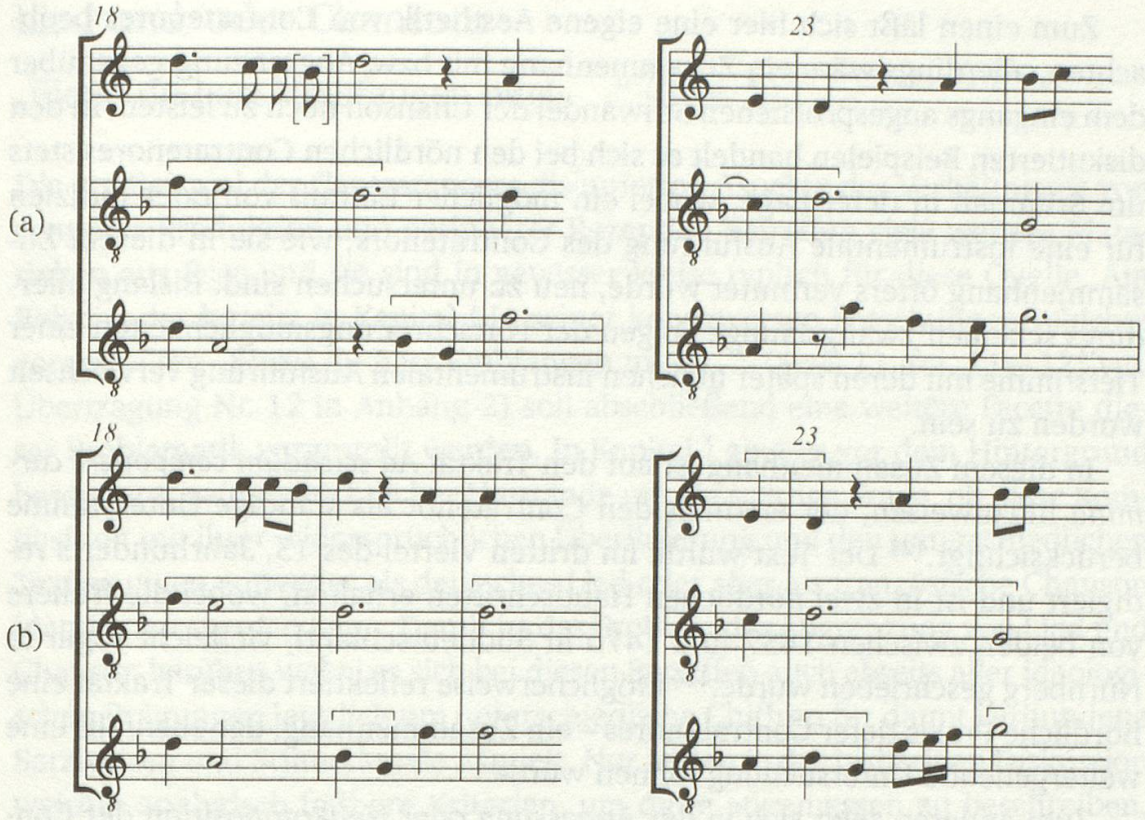
Notenbsp. 28: T.16,3–T.17,1 und T.7,2–T.8,1 je (a) nach München 9659 und (b) nach Loch

So besteht in T.16,3–T.17,1 zwischen Cantus und Contratenor eine Fortschreitung in parallelen Quinten, die im Contratenor von Loch durch eine eingeschobene Minima f^1 in T.18,1 kaschiert ist. Gleichermaßen ist die Oktavparallele in T.7,3–T.8,1 durch die Unteroktave f zum Tenor in Loch umgangen, wodurch sich eine Folge von baßmäßigen Oktav-, Quint- und Quartsprüngen ergibt, die in der Stimmführung des Contratenors in München 9659 weitgehend fehlen.

Deutlicher noch ist die Korrektur am Beispiel der Passage kurz vor der Mittelkadenz des Rondeau (Notenbsp. 29 auf der folgenden Seite). Nur hier unterschreitet der Contratenor in Loch den Umfang der Stimme in München 9659 um eine Terz; dort steht der Contratenor im Ambitus des Tenors, beide liegen eine Quinte unter dem Cantus (Ambitus g–a^1 bzw. f–a^1 für Tenor und Contratenor,

Notenbsp. 29: T.10–T.12,2 (a) nach München 9659 und (b) nach Loch

Cantus d^1–c^2). In München 9659 ist der Contratenor in T.10 von der Oktave in Gegenbewegung zum Tenor geführt, ab T.10,3 erst in parallelen Unter- und dann in Oberterzen. Daraus resultiert in T.10,3–T.11,1 eine verdeckte Fortschreitung in Quintparallelen mit dem Cantus (a–e^1 zu b–f^1). Dies vermeidet der Contratenor in Loch durch einen Quintfall d in die Oktave zum Tenor (T.11,1);[120] der Anschluß zur ursprünglichen Stimme wird über Quint- und Quartschritt wieder in T.12,1 erreicht.

Neben einer Vereinfachung der Stimme in Loch mit Tenororientierung zeigen sich weitere Abweichungen der beiden Contratenores vor allem an den Kadenzen (Notenbsp. 30). An drei Kadenzen bieten die Contratenores in München 9659 und in Loch sogenannte Parallelkadenzen (T.5 auf A, T.13 und T.27 auf G). An der D-Kadenz der Oberstimmen in T.19 beteiligt sich der Contratenor in München 9659 nicht – schließlich handelt es sich hier ja um eine Zäsur direkt nach der Mittelkadenz des Rondeau (in T.13), die nicht betont werden sollte –, zum Einklang d^1 der Oberstimmen in T.23 bietet er eine Oktavsprung-Kadenz. In Loch hingegen bietet der Contratenor an beiden Kadenzen stereotyp Unterterz und -quint.

120 Interessanterweise notierte hier der Schreiber in Loch im Anschluß an T.22 zwei Custoden im Oktavabstand (für d und d^1), die symptomatisch für sein Denken in Oktaven sind.

Notenbsp. 30: T.18,2–T.20,1 und T.22,3–T.24,1 je (a) nach München 9659 und (b) nach Loch

Erst vor dem Hintergrund nördlicher Contratenores gewinnen diese an sich unscheinbaren Abweichungen eine besondere Bedeutung – hier mit der Pointe, daß deren Spielregeln in der Korrektur einer fehlerhaft überlieferten Stimme zutage treten.

***

Hans-Otto Korth konnte in seiner Studie letztlich keine triftigen Gründe für die Existenz mehrfacher Contratenores finden und vermutete resümierend unter anderem „das schlichte Streben nach Veränderung".[121] Ganz ähnlich lautet eine Folgerung Reinhard Strohms, der in der Existenz verschiedener Contratenores „as much an everyday procedure as the tasteful ornamentation of the individual lines" sah.[122] Die hier diskutierten Beispiele aus einer nördlichen Überlieferung führen zu anderen und auch weitergehenden Schlußfolgerungen.

121 Korth, *Kantilenensatz*, 70 u.ö.
122 Strohm, *The Rise*, 561.

Zum einen läßt sich hier eine eigene Aesthetik von Contratenores beobachten, allerdings wäre ein Zusammenhang mit bzw. Abgrenzung gegenüber dem eingangs angesprochenen Stilwandel der Chanson noch zu leisten. In den diskutierten Beispielen handelt es sich bei den nördlichen Contratenores stets um Stimmen in tiefer Lage, wobei ein möglicher Einfluß von oder Indizien für eine instrumentale Ausführung des Contratenors, wie sie in diesem Zusammenhang öfters vermutet wurde, neu zu untersuchen sind. Bislang allerdings scheinen zwangsläufige Folgen der Fortschreitungsmöglichkeiten einer Tiefstimme mit deren später üblichen instrumentalen Ausführung verwechselt worden zu sein.

In diesem Zusammenhang ist auf den Traktat *Ad sciendum componere carmina* hinzuweisen, der erstmals den Contratenor als ständige Unterstimme berücksichtigt.[123] Der Text wurde im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts redigiert und ist in zwei nördlichen Handschriften erhalten, wobei die frühere von beiden zwischen 1457 und 1476 in Süddeutschland, vielleicht sogar in Nürnberg geschrieben wurde.[124] Möglicherweise reflektiert dieser Traktat eine nördliche Praxis tiefer Contratenores – ein Zusammenhang, der ebenfalls eine weitergehende Untersuchung lohnen würde.

Zum anderen zeigt sich in der Anpassung oder Neukomposition der Contratenores eine eigene Form der Rezeption dieser Musik, die klar über eine nur schriftliche Überlieferung hinausgeht.[125] Die neuen Contratenores reflektieren die Absenz der originalen Texte und damit der originalen Form, und zeigen mit ihren vereinfachten Lösungen Merkmale einer peripheren Rezeption.

123 Siehe Sachs, *Contrapunctus*, 128.

124 Regensburg Th. 98, 407–8 (enthält p. 251 ein Explicit 1474 in Nürnberg zu Solmisationsregeln von Johannes Holandrini).

125 Dies erfüllt ein Kriterium Reinhard Strohms, der davor warnte, aus dem Vorhandensein eines Musikstücks in einer Quelle bereits auf seine Rezeption zu schließen („Zur Rezeption", 10).

Lied und/oder Chanson:

„Elend du hast Vmbfangen mich …“ (Sche 11)

Die am Beispiel der Contratenores diskutierten Aspekte des Verhältnisses von zentraler Produktion und peripherer Rezeption betreffen viele weitere Materialien aus Sche und sie sind in gewisser Weise typisch für diese Quelle. Am Beispiel des bereits in Kapitel I in seiner kontroversen Forschungsgeschichte vorgestellten „Elend du hast Vmbfangen mich …“ (Sche 11, fol. 11v–12; vgl. Übertragung Nr. 12 in Anhang 2) soll abschließend eine weitere Facette dieser Problematik vorgestellt werden. In Kapitel I ging es vor dem Hintergrund besonderer zeitgeschichtlicher Umstände um die strittige Frage, ob diese Komposition mit ihrer widersprüchlichen Überlieferung und den unterschiedlichen Textierungen entweder als deutsches Lied oder aber als französische Chanson identifiziert werden kann. Damit ist das Problem der Abgrenzung von Lied und Chanson berührt, wobei es sich bei diesen Begriffen auch abseits aller ideologischen Prägungen letztlich um unterschiedliche Chiffren für damit verbundene Satzweisen und Stilmerkmale handelt. Nur fehlen in der bisherigen Diskussion weithin analytisch faßbare Kriterien, um diese angemessen zu beschreiben. Dieses Defizit macht sich vor allem dann bemerkbar, wenn die Überlieferung, die sonst erste und in der Regel auch sichere Anhaltspunkte gibt, als Kriterium versagt.

Zur Erinnerung (vgl. Kap. I): Am Beginn der fachwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Stück standen die mit dem gleichen Text aufgezeichneten Fassungen in Sche einerseits sowie in Loch und Bux andererseits, weshalb eine gemeinsame Identität als deutsches Lied festzustehen schien. Später aufgefundene Konkordanzen zu dem dreistimmigen Satz in Sche führten zu erheblichen Zweifeln an diesem Befund: In Handschriften aus Frankreich und Italien fanden sich für den Satz u.a. ein französischer Rondeau-Text wie auch ein dazu passender Komponistenname, Robert Morton. Kompliziert ist diese Überlieferungssituation zusätzlich dadurch, daß einige dieser Konkordanzen mit ihrem Incipit gleichfalls auf den deutschen Text verweisen.

Angesichts der komplexen Überlieferungssituation erscheint es sinnvoll, die Diskussion der Überlieferung von Fragen des musikalischen Sachverhaltes zu trennen und zunächst zum Beginn der Auseinandersetzung zurückzukehren. So geht es zunächst um die Frage, ob eine offensichtliche Beziehung zwischen einerseits der Melodie „Elend du hast Vmbfangen mich …“, die den Aufzeichnungen im Lieder- wie Orgelbuchteil von Loch sowie in Bux zugrunde liegt, und andererseits dem dreistimmigen Satz Sche 11 bzw. seinen Konkordanzen besteht, wie sie durch einen gemeinsamen Text in einigen dieser Aufzeichnungen nahegelegt ist. Ein zweiter, davon unabhängiger Fragenkomplex betrifft die stilistische Einordnung des Satzes in Sche.

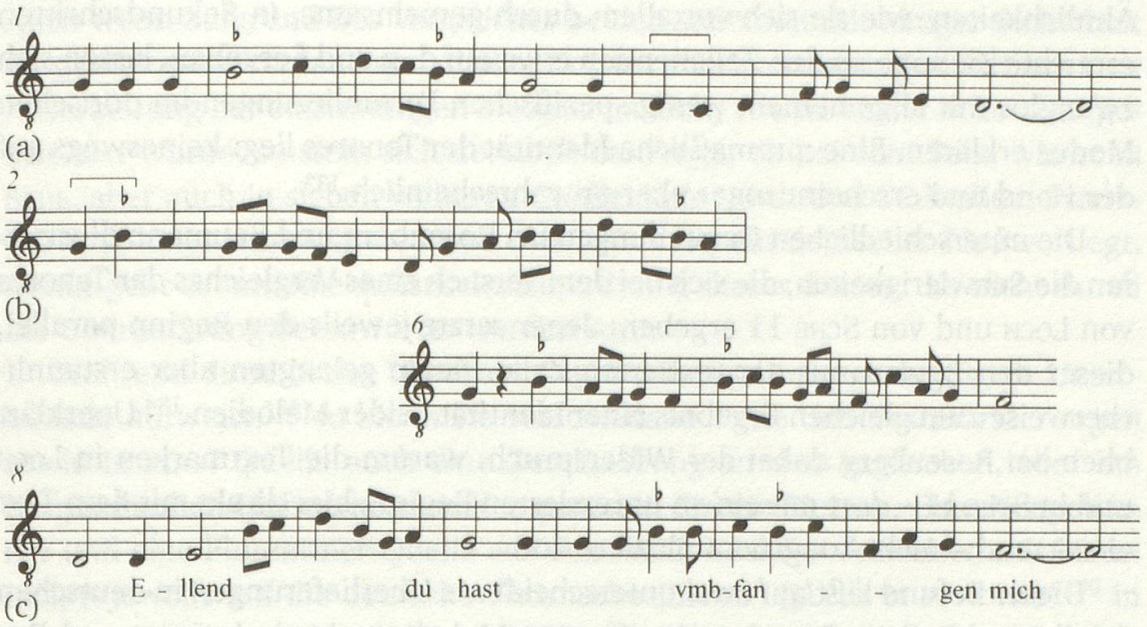
Ausgangspunkt für die erste, durch die Überlieferung provozierte Frage nach einem Zusammenhang ist die früheste Aufzeichnung im Orgelbuchteil von Loch, datiert 1453.[126] In dieser Quelle korrespondieren alle Intabulierungen von deutschen Liedern jeweils mit entsprechenden Aufzeichnungen im Liederbuchteil, wobei vermutlich die einstimmige Melodieaufzeichnung Loch (Lb) Nr. 5 später als die intabulierte Version Loch (Ob) Nr. 48 aufgezeichnet wurde. In jedem Fall läßt sich die mit „Tenor" – bzw. von anderer Hand mit „Disc[antus]" – bezeichnete Melodie ohne Schwierigkeiten in der Unterstimme der überwiegend zweistimmigen Intabulierung wiederfinden.[127] Nach den Textincipits zur Markierung der Position der Textzeilen beginnt die textierte Melodie nach einem Vorspiel erst mit der neunten Brevis. Bei der Betrachtung des zugrundeliegenden „Liedtenors" sind daher beide Melodieteile zu berücksichtigen, also neben dem Vorspiel auch die erste textierte Zeile.

Wie ein Vergleich von Melodie sowie den insgesamt sechs weiteren Intabulierungen mit dem Incipit „Elend" in Bux zeigt,[128] beginnen diese alle mit dem Vorspiel, eine besondere Behandlung des textierten Liedbeginns ist nicht zu beobachten. Im Gegenteil fällt auf, daß der Tenor nur für den Beginn (T.1–T.4) genau übernommen, für die erste textierte Zeile hingegen etwas freier verwendet wurde.[129] Trotzdem ist festzustellen, daß die Überlieferung der Melodie in allen Fassungen von Bux weitgehend stabil und ihr Zusammenhang nicht in Frage gestellt ist. Vergleicht man nun aber diese Melodie mit Sche 11, so lassen sich gravierende Unterschiede bemerken (vgl. Notenbsp. 31).

126 Loch (Lb) Nr. 5 (p. 5), Incipit und Textbeginn „Ellend dw hast vmbfangen mich". – Loch (Ob) Nr. 48 (pp. 76–77), Incipit „Ellend dw hast", mit Nachschrift „O ëllend das dich der Tewfell schend." und der Datierung „*Nativitas* marie 53", i.e. der 8. September 1453.

127 Daher rührt die wenig wahrscheinliche Vermutung Scherings, *Geschichte der Musik*, 7, der Schreiber habe die Melodie als „instrumental verbrämte Baßstimme aus einer Orgelbearbeitung abgeschrieben".

128 Bux Nr. 48 (fol. 23–24), Incipit „Ellend"; Nr. 49 (fol. 24r+v), Incipit „Sequit*ur* adhuc semel Ellend vnd Jamer"; Nr. 50 (fol. 25r+v), Incipit „Ellend ist gemeyn"; Nr. 94 (fol. 53v–54), Incipit „Ellend"; Nr. 95 (fol. 54r+v), Incipit „Aliud Ellend"; Nr. 96 (fol. 54v–55), Incipit „Ellend" und Nachschrift „Finis als Ellends".

129 Die Intabulierungen bieten hier anstelle des Quintschrittes der Melodie e–h in T.9 einen Sekundaufstieg d–e–fis–g. – Übrigens kommt der Beginn dieses Initiums in ähnlicher Form und transponiert auch im Tenor von Loch (Lb) Nr. 14 (p. 14) und Nr. 18 (pp. 18–19), „des klaffers neÿden", vor.

Notenbsp. 31: (a) T.1–T.8 nach Loch (Lb), parallel mit (b) T.2–10 Tenor von Sche und (c) T.8–T.16 wiederum nach Loch (Lb)

Während die Melodie in Loch von g über b und c^1 zum d^1 in T.3,1 steigt, im Sekundabstieg wieder zurück zum g führt und in der zweiten Zeilenhälfte im unteren Ambitusbereich des Dorischen auf d schließt (Notenbsp. 31 a),[130] stellt sich der melodische Verlauf in Sche anders dar: Hier ist nach der eröffnenden kleinen Terz[131] g–b der direkte stufenweise Abstieg a–d prägnant, die zweite Hälfte der Melodiezeile füllt die Quinten g–d^1–g in Sekundschritten aus (Notenbsp. 31 b). Dies läßt sich auch nicht mit der textierten Melodiezeile aus Loch vergleichen, die mit dem Sekundschritt d–e und Quintsprung zum h (!) beginnt (Notenbsp. 31 c). Diese Inkongruenzen gelten auch für den weiteren Verlauf, was auch Rosenberg mit seiner Bemerkung erkannte, die Melodien verlaufen „zum Teil sehr abweichend", und ihn zu der bereits angesprochenen Ansicht von einer „Ausweitung des Melodiekerns durch diminuierende Floskeln" führte: „Einige stärker übereinstimmende Abschnitte" ließen ihn vermuten, daß einer Semibrevis der Fassung in Sche eine perfekte Brevis in Loch entspräche.[132] Aber auch dieser Kunstgriff der Zuordnung führt im Beginn nur zu einer Übereinstimmung für den ersten Terzschritt g–b. Weitere

130 Hier finden sich die ersten Unterschiede zwischen dem Tenor in Loch (Lb), der mit einem Quartsprung abwärts einsetzt, und dem Tenor der Intabulierungen, die vom überwiegend im Sekundanschluß erreichten a zum d absteigen.

131 Das in Sche nicht angezeigte fa ergibt sich durch alle konkordanten Aufzeichnungen des mehrstimmigen Satzes (außer Speciálník, siehe unten); gleichermaßen ist das fa für den Beginn der Melodie von Loch durch die Intabulierungen dieser Melodie gesichert.

132 Rosenberg, „Übertragungen", 75.

Ähnlichkeiten, wie sie sich vor allem durch gemeinsame, in Sekundschritten erreichte Zieltöne an den Zeilenenden etwa auf d, g und f ergeben, lassen sich zwanglos mit allgemeinen, wenig spezifischen Formulierungen im dorischen Modus erklären. Eine mutmaßliche Identität der Tenores liegt keineswegs auf der Hand und erscheint sogar eher unwahrscheinlich.[133]

Die unterschiedlichen Darstellungen bei Rosenberg und Baumann illustrieren die Schwierigkeiten, die sich bei dem Versuch eines Vergleiches der Tenores von Loch und von Sche 11 ergeben: Jener setzte jeweils den Beginn parallel, dieser den Beginn mit der textierten Zeile. Beide gelangten aber erstaunlicherweise zum gleichen Ergebnis einer Identität beider Melodien.[134] Unerklärt blieb bei Rosenberg dabei der Widerspruch, warum die Textmarken in Loch und in Sche 11 – dort mit einem untextierten Beginn, hier direkt mit dem Text einsetzend – nicht kongruent plaziert sind.

Dieser Befund läßt auf zwei unterscheidbare Überlieferungen in deutschen Quellen schließen: Die eine betrifft eine Melodie, wie sie in Loch und Bux aufgezeichnet wurde, eine zweite die Melodie bzw. den dreistimmigen Satz in Sche.[135] Verbunden sind beide Überlieferungen allerdings über einen gemeinsamen Text, der letztlich erst Veranlassung dazu gab, beide Melodien aufeinander zu beziehen. Verschiedene Erklärungen könnten hierfür angeführt werden: Reinhard Strohm etwa sah in „Elend …" schlicht ein wenig spezifisches „standard incipit" vergleichbar mit „Gross senen" oder „Le serviteur", weil damit eine allgemeine Grundsituation vieler Lied- bzw. Chansontexte beschrieben würde.[136] David Fallows verwies auf die Möglichkeit, daß sich hinter dem „Enelend" in Sche und Glogau vielleicht ein anderer, bislang unbekannter Text mit dem Beginn „En elend" (In Elend) verbirgt.[137]

133 Zu diesem Ergebnis gelangen auch Atlas, *Robert Morton*, 95–6, und Fallows, *Robert Morton's Songs*, 401, nach einem Vergleich von Rosenbergs paralleler Darstellung der Melodien.

134 Rosenberg, „Übertragungen", 71–2; Baumann, *Das deutsche Lied*, 92–4 und Notenbeilagen Nr. 13 sowie Nr. 35 a+b.

135 Hinzuweisen ist hier auch darauf, daß sich diese Fassung noch in zwei weiteren deutschen Quellen findet: Mit der Textmarke „Enelende" wird es im Quodlibet „O rosa bella/Hostu mir dy lawte bracht" in Glogau Nr. 117/115 Quodlibet im Tenor (fol. f v^{v}) als Nr. 7 zitiert (Cantus oder geraffter Tenor); eine Intabulierung des dreistimmigen Satzes bietet Gerle 1533 Nr. 11 (fol. xvi^{v}–xviii), „Ellend du hast vmbfangen mich." (beginnend mit Cantus und Contratenor sowie Tenoreinsatz mit der fünften Semibrevis).

136 Strohm, *The Rise*, 496.

137 Fallows, *Robert Morton's Songs*, 409. – Der Hinweis auf die auffällige Schreibweise des Incipits als „Enelend" in Sche und in Glogau sowie den Beginn der zweiten Strophe „En elle sont …" des Rondeautextes „Vive ma dame …" als Auslöser einer deutschen Kontrafizierung bietet einen weiteren Erklärungsansatz (Kirnbauer, „Carmina francigenum", 182).

Auch wenn aufgrund des Vergleiches beider Melodien mit einiger Sicherheit ausgeschlossen werden kann, daß es sich bei dem dreistimmigen Satz um eine Ausarbeitung der einstimmigen Melodie handelt, wie sie zuerst in LOCH aufgezeichnet wurde, so stellt sich dennoch die Frage, ob bei dem Satz, wie er in SCHE, aber auch in sieben weiteren Quellen aus Nord- und Süditalien, Frankreich, Spanien und Mitteleuropa überliefert ist, ein deutsches Lied vorliegt. Damit geht es um eine stilistische Einordnung dieses Satzes, die nicht durch die Überlieferung beantwortet werden kann.

Während diese breite Überlieferung musikalisch nur geringfügige Unterschiede aufweist,[138] so bietet sie verschiedene Texte und Textmarkierungen sowie in einer Quelle auch eine Zuschreibung an den englischen, aber am burgundischen Hof wirkenden Komponisten Robert Morton. Eine Neapolitaner und eine Florentiner Quelle aus den 1480er Jahren verweisen mit ihrem Incipit jeweils auf die deutsche Textmarke „Elend" („Lent et scolorito"[139] in BOLOGNA Q 16 bzw. „Elent" in RICC. 2356), ein Florentiner und ein französischer Chansonnier aus dem Beginn der 1470er Jahre bieten einen Rondeautext „Vive ma dame par amours ..." (PIX und DIJON 517); einen anderen Rondeautext mit dem Beginn „madam*m*e helas et que serrace ..." gibt das süditalienische oder spanische Fragment TARRAGONA. Während die späte, wohl Prager Quelle SPECIÁLNÍK die Komposition lateinisch kontrafiziert („Tu sine pri*n*cipio ..."), bezeichnet die Neapolitaner Sammelhandschrift PERUGIA 431 von etwa 1490 die Komposition als „Motect*us* Morton".[140]

Aufgrund der Überlieferungssituation bietet sich ein widersprüchliches Bild, das keine eindeutigen Anhaltspunkte für eine Identifizierung liefert. Damit rücken stilistische Indizien in den Vordergrund; so gelangte etwa David Fallows nicht zuletzt aufgrund „the structure of the line [des Tenors], and using one's sense of musical balance" zu dem Ergebnis, daß es sich auch bei dem dreistimmigen Satz ursprünglich um ein deutsches Lied handele.[141]

138 Vgl. die Darstellung bei Atlas, *Robert Morton*, 99–101, und bei Fallows, *Robert Morton's Songs*, 424–6 und 430–1.

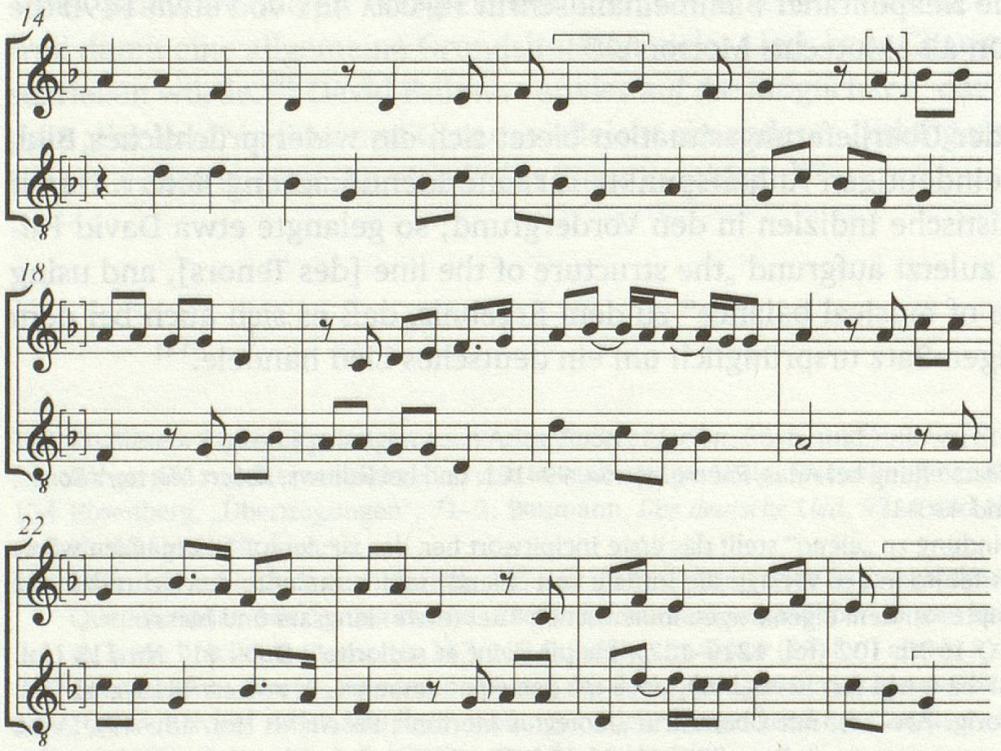
139 Die Verbindung zu „elend" stellt das erste Incipitwort her, das zu „lento" zu ergänzen wäre; vielleicht fehlte in der Vorlage die Initiale von „Elend" und veranlaßte den Schreiber des Manuskriptes zu dem eigenartigen italienischen Titel (etwa: langsam und blass).

140 BOLOGNA Q 16 Nr. 102 (fol. 121v–122), Incipit „Lent et scolorito"; DIJON 517 Nr. 115 (fol. 136v–137 bzw. neu fol. 139v–140), „viue ma dame par amours ..."; PERUGIA 431 Nr. 41 (fol. 63v–64/orig. 73v–74), nur Überschrift „Motect*us* Morton"; PIX Nr. 43 (fol. 48v–49), „Viue madame par amours ..."; RICC. 2356 Nr. 11 (fol. 15v–16), Incipit „Elent"; SPECIÁLNÍK p. 403, „Tu sine pri*n*cipio tu sine fine manens ..."; TARRAGONA Nr. 1 (neu fol. 1/orig. fol. 60), „madam*m*e helas et que serrace ...".

141 Fallows, *Robert Morton's Songs*, 403, ohne dies aber im einzelnen auszuführen; als weitere Argumente nennt er die Überlieferungssituation (pp. 401 und 403) sowie den fehlenden Kontext eines solchen Tenors innerhalb einer französischen Tradition (p. 407).

Wie bereits bei der Betrachtung der unterschiedlichen Tenores deutlich wurde, bietet auch der Tenor des dreistimmigen Satzes auf den ersten Blick eine vergleichsweise melodische Stimmführung, fast ausschließlich in Sekundschritten sowie in Semibreven und Minimen. Dieser eigenständige Charakter, der zunächst gegen eine im Satz konzipierte Stimme spricht, wird noch durch häufige Kopfimitation zwischen den meist in Terzen und Sexten geführten Cantus und Tenor unterstrichen (vgl. die Übertragung Nr. 12 in Anhang 2).[142] Da zudem fast immer der Cantus mit der Imitation beginnt,[143] kann daraus ein weiteres Indiz dafür gewonnen werden, daß der Cantus in Vorimitation auf den Tenor als Bezugsstimme konzipiert wurde. Mit diesem Hinweis auf die Tenordominanz ist zugleich eine Interpretation in Richtung Lied verbunden, da vergleichbare Phänomene im gleichzeitigen Chansonrepertoire nicht zu beobachten sind.

Allerdings wird der Charakter einer Melodie im Tenor zweimal gebrochen, indem die engschrittig geführte Stimme abrupt durch zwei Oktavsprünge unterbrochen wird (T.19–T.20 und T.24,1), die auch auf den begrenzten Stimmumfang von nur einer Oktave hinweisen. Beide Stellen stehen aber im Kontext einer Imitation mit dem Cantus, womit sich Fragen nach der Intaktheit der Melodie, nach dem jeweiligen Bezugscharakter der beiden Stimmen und damit auch nach der Dominanz bzw. sogar Praeexistenz des Tenors stellen (siehe Notenbsp. 32).



Notenbsp. 32: Cantus und Tenor T.14–25,1 nach Sche 11

142 T.1–T.3,1; T.6,1–T.8,1; T.13,2–T.15,2 (nur hier mit Beteiligung des Contratenors); T.17,2–T.19,3 und T.21,2–T.24,1.

143 Nur einmal in T.6 ff. beginnt der Tenor.

Betrachtet man die Linie des Tenors für sich alleine, so wäre – wie bei allen anderen Melodiezäsuren – in T.18 eine Kadenz auf F zu erwarten, was im Satz aber nicht eingelöst wird. Tatsächlich kadenziert der Cantus bereits in T.17,1 nach G und setzt in parallelen Dezimen mit einer Vorimitation des Tenors ein, und zwar mit dem Melodieglied, an das sich im Tenor dann unmittelbar der Oktavsprung anschließt (T.17,2–T.18,3). Die Imitation im Cantus überspielt damit die in der Tenormelodie angelegte Zäsur und ersetzt sie durch eine Zäsur mit anderer Plazierung auf einem anderen Klang (siehe hierzu unten). Problematischer aber ist der kaum zu motivierende zweite Oktavsprung im Abschluß der direkt folgenden Passage.

Die im Cantus zusammenhängende Melodiezeile mit melodischen Korrespondenzen durch Tonwiederholung und abwärts gerichteten Intervallen (T.21,2 bis T.23,2) ist in der Imitation des Tenors in zwei Hälften aufgeteilt und führt am Ende der zweiten Hälfte zu dem zweiten auffälligen Oktavsprung in eine Kadenz nach D (in T.24,3). Im Vergleich beider Stimmen bietet der Cantus hier die schlüssigere Formulierung, nicht zuletzt, indem er hier auf eine Unterbrechung der längeren Melodiezeile durch Zäsuren verzichtet.[144] Umso merkwürdiger erscheint die Tenorführung in die Kadenz mit der Diskantusklausel und Unterterz inmitten einer Melodielinie. Obwohl der Cantus diese Kadenz in Minimen überspielt, erhält sie eine Bekräftigung durch den Contratenor, der seine an Kadenzen typische 5–8-Fortschreitung hier auf den Cantus bezieht; im ganzen übrigen Satz ist stets der Tenor seine Bezugsstimme. Was immer die Gründe für die Gestaltung dieser Stelle gewesen sein mögen, festzuhalten ist, daß die Kadenz sowohl für eine Tenormelodie als auch für den Satz unverständlich ist. Diese Passage läßt sogar vermuten, daß die Melodie im Cantus liegt und sich der Tenor auf diese Stimme bezieht – was bei dem begrenztem Stimmumfang des Tenors eben zu dem unvermittelten Oktavsprung führte.

Unabhängig davon, ob nun ein praeexistenter Tenor vorliegt oder hier eine ausgesprochen melodische Stimme simultan mit dem Cantus konzipiert wurde, so können die Beobachtungen zur Imitation, zu abweichenden Kadenzierungen zwischen Tenormelodie und Satz sowie zu melodischen Irregularitäten entweder als (unfreiwillige) Zeugnisse einer mangelhaften Komposition, aber auch als Indizien einer Bearbeitung gewertet werden. Momente einer solchen Bearbeitung beträfen die Gestaltung eines dreistimmigen Satzes durch formale Gliederung in zwei etwa gleich lange Hälften mit kontrastierenden

144 Anders als in den ersten Takten des Satzes, in denen der Cantus auf T.2,3 sowie T.3,3 Kadenzfloskeln nach G und nach D bietet, oder zu Beginn der zweiten Hälfte ab T.14, wo er durch Minima-Pausen gegliedert ist.

Kadenzen. Wie dargestellt, ergäben sich aufgrund des Tenors Zäsuren, die im Satz modifiziert wurden (oben die Kadenzen der Tenormelodie, darunter sind die Zäsuren des Satzes eingezeichnet):

Takt	3	4	6	10	13	17	18	21	24	27
Tenor			G	F	D		F	A	(D)	G
Satz	(G)	(D)	**G**	F	**D**	G		A	D	**G**

Diese Zäsuren sind durch folgende Elemente gekennzeichnet: 7–6-Fortschreitung zwischen Cantus und Tenor, vor allem in der ersten Hälfte meist mit einer Kadenzfigur im Cantus; eine Ausnahme bildet nur der bereits angesprochene T.24 mit vertauschten Rollen der beiden Stimmen. Hier kommt auch der Contratenor in den Blick – wiederum eine Stimme in tiefer Lage mit den Kennzeichen eines nördlichen Contratenors –, der diese Kadenzen unterschiedlich gewichtet: Durch einen Quintfall mit 5–8-Fortschreitung (bezogen auf den Tenor) werden die Kadenzen T.6 und T.27 auf G, durch Oktavsprung in die Quint T.13 herausgehoben; die eigenartige Kadenzierung nach D in T.24 – bezogen auf den Cantus – wie auch die G-Kadenz in T.3 weisen einen Quintfall zum Grundton auf. Die übrigen Zäsuren (in T.10, T.17 und T.21) werden durch den Contratenor überbrückt. Es ergibt sich eine Zweiteiligkeit der Form mit der Mitte auf D in T.13, deren Hälften jeweils zweifach unterteilt sind: durch Kadenzen auf G und F die erste Hälfte, auf G und A die zweite. Im Gegensatz zur Tenorlinie ergibt sich damit eine Symmetrie von Haupt- und Gegenklängen, in der Mitte steht eine Kadenz, die zwischen beiden vermittelt (als Quinte zum Haupt- und Schlußklang G wie auch als Unterquinte zum Gegenklang A).

Daraus resultieren sechs musikalischen Zeilen, die aber nicht als Argument für einen bestimmten Text gewertet werden können. Zwar umfaßt der in Loch vollständig überlieferte Text „Elend du hast umbfangen mich …“ sechs Zeilen (zu acht Silben mit dem Reimschema ababcc), in Sche ist der Text aber nicht kongruent verteilt. Hier stehen die ersten beiden Textzeilen unter dem Tenorbeginn untereinander sowie jeweils der Beginn der Zeilen 2 bis 4 – gleichsam als Textmarken – zu den T.14, T.18 und T.21; im Cantus werden die Textmarken „Enelend“ T.1, „vmbfangen“ T.7, „Mey*n* hochste fraw“ T.14 und „wer ich bie dir“ T.18 zugeordnet – der vollständige Text, der in Loch mit insgesamt drei Strophen der Musik folgt, fehlt in Sche. Zugleich sind hier die Textmarken anders zugeordnet: Die Textmarken im Cantus und Tenor von Sche verteilen den Text mit zwei Zeilen auf die erste Hälfte (T.1–T.13), wobei die Schreibweise der Zeilen untereinander eine musikalisch wie stilistisch nicht applizierbare Barform mit Wiederholung der ersten Hälfte suggeriert; die Zeilen 3 und 4 sind den T.14–T.21 zugewiesen sowie eine fünfte Zeile auf die T.21 ff. – ein

Hinweis auf die letzte Textzeile fehlt.[145] Musikalisch orientiert sich der Satz vielmehr am Ablauf eines Rondeau mit zwei etwa gleichlangen, aber unterschiedlich gestalteten Hälften und mit einer von der Finalis unterschiedenen Mittelkadenz, die sowohl im Rücklauf eine Wiederholung des Beginns als auch die Fortsetzung mit der zweiten Hälfte erlaubt.[146]

Es ergibt sich ein divergierendes Bild, das auf der einen Seite Elemente eines deutschen Liedes aufweist, wie sie sich etwa in einer geschlossenen Tenormelodie, in einem gegenüber dem Tenor in kleineren Notenwerten geführten Cantus, in gehäufter Imitation sowie einem tiefen Contratenor mit ausschließlicher Tenororientierung zeigen. Auf der anderen Seite aber steht eine formale Anlage, die weniger einer Barform als vielmehr einem Rondeau gleicht, wofür auch die melodischen Qualitäten des Cantus sprechen könnten, die durch die häufige Führung in Minimen und Semiminimen verdeckt sind. Zudem weisen gerade die genannten Elemente wie Tenormelodie und Imitation deutliche Spuren einer Bearbeitung auf, die gleichfalls nicht in Richtung eines deutschen Liedes mit Tenor als führender Stimme weisen. Auch fehlen die mensuralrhythmischen Irregularitäten zeitgleicher deutscher Lieder, die Heinrich Besseler zur Annahme des „Wechselrhythmus" als sogenanntes Wesensmerkmal des deutschen Liedes führten. Vor diesem Hintergrund bleiben die unterschiedlichen Wertungen verständlich, wenn je nach Perspektive entweder die lied- oder aber die chansonhaften Elemente in den Vordergrund gestellt wurden.

Zur Vermittlung beider Aspekte vermutete Heinrich Besseler einen Satz Robert Mortons, der aus ungeklärten Gründen einen deutschen Tenor bearbeitete. Auch Allan Atlas plädierte für den Komponisten Morton, faßte den Satz aber als Rondeau mit dem Text „Vive ma dame" auf. David Fallows schließlich argumentierte gegen die Verfasserschaft Mortons und erklärte die Zuschreibung an ihn mit einer Verwechslung mit Mortons Rondeau „Que porroit plus", das einen sehr ähnlichen Beginn aufweist – eine Erklärung, die am meisten für sich hat.[147]

145 Diese Hinweise in SCHE 11 zur Textunterlegung sind nicht berücksichtigt bei Fallows, *Robert Morton's Songs*, 384, der SCHE 11 mit dem Text nach LOCH ediert.

146 Im Falle einer Unterlegung mit dem rondeau quatrain aus DIJON 517 ergäbe sich die Notwendigkeit, daß die letzte Zeile wiederholt werden müßte; siehe die ausführliche Diskussion in Fallows, *Robert Morton's Songs*, 394–9, und Atlas, *Robert Morton*, 95–7. – Das fünfzeilige Rondeau „madamme helas et que serrace …" in TARRAGONA ist zu lang, um sinnvoll unterlegt zu werden.

147 Besseler, „Deutsche Lieder", 176–7; Atlas, *Robert Morton*, 95–7; *Robert Morton's Songs*, 412–3. – Auf Mortons „Que porroit plus" wies bereits Besseler hin, er wertete die große Ähnlichkeit aber als Bestätigung der Verfasserschaft Mortons.

Unlösbar erscheint diese Problematik nicht zuletzt auch deshalb, weil der Satz in seiner extremen Polarität und mit seiner kontroversen Diskussion als einzigartig innerhalb des deutschen Repertoires gelten kann. Nun gibt es aber noch eine ganz Reihe von Kompositionen mit vergleichbarer Ambiguität, wenn auch ohne eine ähnlich kontroverse Überlieferung, etwa im Œuvre des bis heute nicht näher identifizierten Komponisten Johannes Touront, der in SCHE mehrfach vertreten ist.[148]

Trotz der beachtlichen Zahl der diesem Komponisten zugeschriebenen Werke und ihrer unbestrittenen Qualität konnten bisher weder ihr Autor noch seine Wirkungsstätte(n) identifiziert werden. Die vorgeschlagenen Matthäus Thoronte, ein 1417 in der päpstlichen Kapelle belegter „tenorista", oder der 1438 gestorbene Antwerpener Kapellsänger Johannes van Tourhout kommen wegen ihrer zu frühen Lebensdaten nicht in Betracht. Für den verschiedentlich favorisierten Johannes Tirion, der einzig 1439 als junger Kapellsänger in einer Begräbnismotette für Kaiser Albrecht II. genannt wird, fehlen weitere Belege.[149] Bislang nicht zu stützen ist auch die Erklärung des Namens mit einer Herkunft aus Tours, wo die Karriere so vieler bedeutender Komponisten jener Zeit begann. Reine Vermutung ist die Identifikation mit einem in italienischen Quellen Ende der 1460er Jahre belegten Giovanni Orbo aufgrund der Zuschreibung zweier seiner Kompositionen an einen „Cecus".[150] Zuletzt wurde auf die Inschrift auf dem Spiegelblatt von S. PIETRO B 80 hingewiesen, die als „Ego Joannes paulus turunt" gelesen wurde;[151] tatsächlich heißt es dort aber „Ergo Joannes et paulus curunt", was sich wohl auf die Kanonanweisung von Josquins vierstimmiger Fassung von „De tous biens playne" in ODHECATON A bezieht.[152]

Aufgrund der Überlieferung vorwiegend in den sogenannten peripheren Quellen fehlen Anhaltspunkte für die originalen Texte von Touronts weltlichen Kompositionen. Sie finden sich dort textlos, als instrumentale Intabulierung oder lateinisch kontrafiziert.[153] Während einige Sätze eindeutig eine Barform

148 SCHE 22 (fol. 25), „O florens rosa"; SCHE 38 (fol 44v–45), „Touront" (Lied in Barform); SCHE 39 (fol. 46v–48), „Virgo restauratrix"; SCHE 57 (fol. 66v–67), „Touront" (Liedmotette oder Rondeau).

149 Erstmals bei de Van, „A Recently Discovered Source", 15; vgl. Strohm, *The Rise*, 505.

150 So Touronts „O gloriosa regina mundi" in PERUGIA 431 Nr. 36 (fol. 58v–59/orig. fol. 68v–69) sowie ein „Magnificat sexti toni" Nr. 101 (fol. 125v–130 und fol. 133v–134/orig. fol. 135v–140 und fol. 143v–144).

151 Reynolds, „The Origins of San Pietro B 80", 262 Fn.13 und Abb. 2. – Diesen Hinweis verdanke ich Jeffrey Dean, London.

152 Nr. 95 (fol. 102v–103) mit der Kanonanweisung „Canon Petrus e Joannes currunt In puncto".

153 Ein vollständiges Verzeichnis aller bislang bekannten Kompositionen wird demnächst in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition* in meinem Artikel „Touront" erscheinen. – Einen Sonderfall stellt Touronts vierstimmige „Missa Monyel" (in TRIENT 89, Nr.

und damit eine deutsche Liedstruktur aufweisen, zeigen andere Indizien für eine forme fixe. Für einen Vergleich mit SCHE 11 bietet sich das in zwei Quellen aufgezeichnete „Chor*us* iste pie Criste …" an (siehe Übertragung Nr. 13 in Anhang 2). Dieser Text ist der Komposition nur in der Prager Quelle SPECIÁLNÍK zugeordnet, der geringfügig früher enstandene Codex STRAHOV nennt nur den Komponisten „Tauranth".[154] Der in SPECIÁLNÍK korrupt aufgezeichnete Text und seine Inkongruenz zur musikalischen Form machen deutlich, daß es sich aber keinesfalls um den originalen Text handeln kann. Damit wird zugleich die Annahme eines Wirken in Böhmen aufgrund der Textzeilen „sit pax bone voluntatis nobis in Boemia" relativiert, die als Argument für einen böhmischen Wirkungsort Touronts dienten.[155]

Musikalisch zeichnet sich der Satz gleichfalls durch einen engschrittig geführten Tenor mit begrenztem Ambitus, häufiger Imitation zwischen den Stimmen (unter Einbezug des Contratenors) und einer Zweiteiligkeit der Form mit Zäsur in T.12. In dieser Hinsicht ist „Chorus iste" mit dem Satz „Elend du hast Vmbfangen mich …" (SCHE 11) vergleichbar. Unterschiede ergeben sich durch die hier grössere klangliche Geschlossenheit (nur mit Kadenzen auf C und G), was zusammen mit der Verwendung eines begrenzten motivischen Materials zu einer Art von „stehender" Klanglichkeit führt.[156]

Auch in weiteren Touront zugeschriebenen Sätzen findet sich eine Mischung solcher Elemente, die auf eine bislang übersehene Vermittlung zwischen der üblichen Polarisierung von Lied und Chanson hinweisen.[157] So steht am Ende ein auf den ersten Blick wenig befriedigendes Fazit: Aufgrund des heutigen Kenntnisstandes bleiben für beide Einschätzungen von SCHE 11 – als

682–686 [fol. 258–273]) dar, die auf einer Ballade „Mon oeil est de tendre tempure" basiert, die wiederum nur aufgrund von Touronts Messe rekonstruiert werden kann; siehe Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 161–74, und Leverett, „Song Masses", 237–47.

154 SPECIÁLNÍK p. 424/fol. L14v; STRAHOV Nr. 233 (fol. 246/p. 490). – Eine Edition nach SPECIÁLNÍK bei Vanišová, *Codex Speciálník*, 34–5, bezeichnenderweise im „Wechselrhythmus".

155 Gülke, „Touront", Sp. 592; vgl. auch Strohm, *The Rise*, 511–2.

156 Gerade im Vergleich mit dem im musikalischen Material vor allem des Cantus sehr ähnlichen Rondeau „Mon seul plaisir ma doulce joye" bzw. „Mi very joy and most parfit plesere" von John Bedyngham (SCHE 20 [fol.22v–23]) zeigen sich die Unterschiede zu einem Rondeau deutlich, etwa in der größeren Variation und der klanglich abgehobenen Mittelkadenz.

157 Als weitere Beispiele seien Touronts dreistimmige Sätze mit den Texten „Nova instant cantica" (in STRAHOV Nr. 234 [fol. 246v/p. 491]) sowie „O generosa o gloriosa nata David" genannt (in BOLOGNA Q 16 Nr. 96 [fol. 114v–115], Incipit „O generosa", sowie Nr. 94 [fol. 112v–113], Incipit „Je suis seulet"; SPECIÁLNÍK p. 390–1/fol. K17v–18; STRAHOV Nr. 186 [fol. 200v–201]; TRIENT 89 Nr.579 [fol. 123v–124], mit Text „Conpanga*nt* om*nes* in hoc festo …"; TRIENT 91 Nr. 1336 [fol. 215], nur Tenor und Contratenor), die vergleichbar mit „Chorus iste pie Christe …" sind und im Gegensatz zu den unbezeichneten Barform-Stücken wie BUX Nr. 162 (fol. 88v–89) oder Nr. 230 (fol. 124) – dies auch in STRAHOV Nr. 236 (fol. 247v/p. 493) – sowie SCHE 38 (fol. 44v–45) stehen.

deutschem Lied wie als originär französische Chanson – Fragen offen. Eine Beantwortung müßte vor allem bis heute zu wenig beachtete Kompositionen aus zentraleuropäischen Quellen berücksichtigen, wie sie sich beispielhaft im Œuvre des bis heute nicht näher identifizierten Komponisten Johannes Touront, aber auch in weiteren anonymen Sätzen finden. Hier wird ein Pluralität von Satzweisen und -stilen sichtbar, die in den Quellen dieser Region nebeneinander überliefert und vermutlich auch praktiziert wurden.

Schlußbemerkungen

„... a rose is a rose is a rose" zitierte Charles Hamm eine berühmte Zeile von Gertrude Stein, um dann fortzufahren, daraus folge nicht notwendig „a manuscript is a manuscript is a manuscript".[1] Hamm schloß eine Beschreibung der Mannigfaltigkeit erhaltener Musikmanuskripte des 15. und 16. Jahrhunderts an, die zuletzt in die These mündete, daß nur „a best source [...] copied to be sung from, tested by contemporary musicians, corrected if need be", Musik in der Form repräsentiere, in der sie Teil einer lebendigen musikalischen Tradition gewesen sei. Nur eine solche Quelle, so seine provozierende Schlußfolgerung, sei gleichsam von Zeitgenossen bereits ediert worden und für eine moderne Ausgabe geeignet. Wie die in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellten Ergebnisse zu SCHE und zu seinem Schreiber deutlich machen, gehört diese Handschrift ganz sicher nicht zu den von Charles Hamm favorisierten „best sources", die sich in einer zeitgenössischen Praxis bewährten; für eine solche Verwendung war sie auch gar nicht vorgesehen. Dieser Befund führt zu einer entscheidenden Akzentverlagerung gegenüber der bisherigen Forschung und zwingt zu einem Überdenken der Quelle, ihrer Stellung und Bedeutung. Weitere Konsequenzen ergeben sich in Hinblick auf die immer noch ausstehende Edition und ihre mögliche Gestaltung.

Mit SCHE ist eine Musikhandschrift erhalten, die wegen eines zeitlich und auch inhaltlich begrenzten Interesses ihres Schreibers nur einen kleinen Ausschnitt der Musik ihrer Zeit repräsentiert. Hartmann Schedel begann 1459 oder 1460 mit ihrer Anlage und schloß sie bereits wenige Jahre darauf mit einem Index ab (Sommer oder spätestens Herbst 1463). Beabsichtigte er anfangs noch eine Aufnahme von Musik und Liedtexten, so trug er bald vor allem dreistimmige Kompositionen ohne Texte ein, die zu fast gleichen Teilen aus einem internationalen und einem deutschen Repertoire stammen; dieses Verhältnis verschiebt sich erst durch 1467 hinzukommende Nachträge zugunsten der deutschen Lieder. Zusammen mit dem kleinen Format von SCHE und der Präsentation dieser Musik auf einem Lesefeld mit gegebenenfalls nachfolgenden Texten ergibt sich eine enge Beziehung zu dem Titel, den Hartmann Schedel seiner Handschrift voranstellte: „Carmina francigenum liber hic predulcia claudit". Allerdings ist

1 Hamm, „Interrelationships", 1 (folgendes Zitat pp. 10–1).

der so anklingende Kontext eines Chansonniers zu modifizieren: Die Gemeinsamkeit der Musikeinträge in SCHE liegt nicht – wie bei Chansonniers – in den „Carmina francigenum", sondern in den „Carmina praedulcia", eine Formulierung, die sich auf ihre Dreistimmigkeit und ihren weltlichen Charakter beziehen könnte. Eine vergleichbare Erweiterung des homogenen Repertoires von Chansonniers läßt sich auch in Italien beobachten und steht einer Interpretation von SCHE als Chansonnier nicht entgegen. Nur unter der Voraussetzung, daß unter der Bezeichnung „Liederbuch" ein Aequivalent zu einem Chansonnier verstanden wird, erscheint die Rede vom „Schedelschen Liederbuch" gerechtfertigt.[2]

Die auffällige Fehlerhaftigkeit der Aufzeichnungen, die weitgehende Absenz von Gebrauchsspuren und Korrekturen sowie die rekonstruierbare Kopiertechnik des Schreibers und Besitzers Hartmann Schedel machen deutlich, daß dieser Quelle eine andere Funktion zukam, als direkt oder indirekt einer Aufführung zu dienen. Fragt man nach der Funktion von SCHE heute, dann fällt die Verwendung der Quelle in ihrer Zeit letztlich nicht ins Gewicht. Entscheidend ist vielmehr, *daß* Hartmann Schedel eine solche Vielzahl von Kompositionen kopierte. Damit ergibt sich zwar im Hinblick auf die spärliche Musiküberlieferung die unbefriedigende Situation, daß mit SCHE eine sehr umfangreiche Quelle mit einem weltlichen, hauptsächlich dreistimmigen vokalen Repertoire nördlich der Alpen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in einer eigentümlichen Mischung von „international" und „deutsch" erhalten ist, daß die Handschrift aber vermutlich nie einer Musikpraxis diente und in ihrer Beschaffenheit auch nur schwer hätte dienen können. Dem steht gegenüber, daß hier eine Sammlung vorliegt, die gerade wegen der wenig reflektierten Reproduktion ihrer Vorlagen eine Vielzahl von Informationen bietet, die in anderen Handschriften fehlen. Jede Kopie verweist vor allem auf das ihr zugrundeliegende Original, Hartmann Schedels Sammlung von Abschriften spiegelt also Vorlagen polyphoner Musik, die kurz nach der Jahrhundertmitte nördlich der Alpen zirkulierten. Damit – und in dieser Brechung – bietet SCHE Einblicke in die Überlieferung dieser Musik und in die Verfahren, und ermöglicht Rückschlüsse auf ein dahinterstehendes „Musikleben", das durch die Quelle selbst nicht belegbar ist. Die in anderen Quellen – wie Rechnungsbüchern, Chroniken und Festbeschreibungen –[3] belegten tatsächlichen Aufführungen des Repertoires in diesem geographischen Raum erhalten in SCHE ein stummes Pendant.

2 Die von Besseler ersatzweise vorgeschlagene Formulierung „Musikbuch" trägt zu dieser Problematik nichts bei, da sie nur scheinbar neutraler und offener, tatsächlich aber wiederum mit einem Gebrauchskontext assoziiert wird (NACHLAß BESSELER, Schreiben an Georg von Dadelsen vom 2. Oktober 1968).

3 Vgl. etwa die Beiträge Keith Polks, zuletzt und zusammenfassend in *Instrumental Music*.

Das genaue Verhältnis zueinander ist aber erst noch zu bestimmen, und dies setzt voraus, daß die Schedelschen Aufzeichnungen detailliert ausgewertet, mit weiteren Materialien in Beziehung gesetzt und vor dem Hintergrund seiner Kopiertechnik sinnvoll interpretiert werden.

Eine angemessene Auseinandersetzung mit SCHE muß von der einschränkenden Voraussetzung ausgehen, daß es sich hier vor allem um das Dokument einer schriftlichen Überlieferung handelt. Davon sind besonders Fragen betroffen, die sich auf das Verhältnis von der Aufzeichnung zur Ausführung beziehen. Dies gilt im Detail für die Texte wie für die Musik, etwa Hinblick auf die für diese Quelle problematischen Stichworte Textunterlegung,[4] Tenorlied,[5] Kontrafaktur und Instrumentalmusik.[6] Zu allen diesen Punkten bietet Schedels Abschriftensammlung wertvolles und bislang kaum in Ansätzen ausgewertetes Material.

Andererseits ergeben sich unter diesen Voraussetzungen vielfältige Perspektiven für eine Auswertung, deren Spektrum nicht auf das deutsche (Tenor-)Lied oder die periphere Rezeption eines international verbreiteten Repertoires beschränkt ist. Im folgenden sollen anhand dreier Beispiele ein kurzer Ausblick sowohl auf die Möglichkeiten als auch auf die Bandbreite einer weiteren Auswertung von SCHE gegeben werden. Dabei geht es um Textmarken und Überschriften (1), um Konkordanzuntersuchung (2) sowie um Aspekte der Aufzeichnung in den deutschen Liedern (3).

(1) Obwohl gerade die Glaubwürdigkeit von Komponistenangaben eines zentralen Repertoires in peripheren Quellen wegen ihrer nicht nur geographischen Ferne zur ursprünglichen Komposition und Aufzeichnung häufig in Zweifel gezogen worden ist, wertet das nur beschränkt kritische Kopieren von Vorlagen die Aussagefähigkeit der in SCHE gegebenen Informationen auf. Incipits und Komponistenangaben sind ernst zu nehmen,[7] da sie auf die Vorlagen Schedels zurückgehen und offenbar fester Teil der Überlieferung sind, und nicht redaktionelle und gegebenenfalls verfälschende Zusätze eines Schreibers oder Redaktors, wie dies in anderen Quellen zu beobachten ist.[8] Das könnte auch mit

4 Vgl. Strohm, *The Rise*, 501: Texte fehlten „in order to keep the music available for varying texts, according to demand".

5 Vgl. etwa Rosenberg, *Untersuchungen*, 8–10, der ein Incipit im Tenor als Beleg für ein Tenorlied nimmt.

6 Vgl. etwa Polk, *Instrumental Music*, 138, der die in SCHE fehlenden Texte als Hinweis für ihre instrumentale Aufführung interpretiert; ähnlich Jickeli, *Textlose Kompositionen*.

7 Die Glaubwürdigkeit dieser Angaben betonte bereits Besseler, „Schedel", Sp. 1611.

8 Vgl. zu dieser Problematik Atlas, „Conflicting Attributions"; Fallows, „O rosa bella", 287–8; Janz, „Schall und Rauch?". – Bezeichnenderweise ist in Ox die Ergänzung richtiger Zuschreibungen zu beobachten, vgl. Fallows, *Canon. Misc. 213*, 13–8.

der Funktion als Marke zusammenhängen, die eine Komposition gleichsam „ansprechbar" und identifizierbar machen.[9] In diesem Sinne könnte die Bezeichnung eines Satzes in SCHE allein mit dem Namen des Komponisten durchaus der Identifizierung eines Stückes dienen, und nicht seines Komponisten.[10]

Einen klaren Beleg für die Glaubwürdigkeit solcher Angaben bietet der Eintrag SCHE 40 (fol. 48v–49). SCHE ist die einzige Quelle, die den Komponisten „Jo bodigham" für diese oft überlieferte Komposition nennt. In der Mehrzahl der Überlieferungen ist sie mit dem bekannten Text „Gentil madonna de non m'habandonnare ..." aufgezeichnet, während einige Quellen, darunter SCHE, ein Incipit oder Textbeginn „Fortune ..." bieten. Ausgehend von der für die Überlieferung englischer Musik wichtigen neapolitanischen Quelle MELLON, die beide Textvarianten bietet, konnte David Fallows die Richtigkeit der Zuschreibung an John Bedyngham und des originalen englischen Balladentextes „Fortune alas ..." nachweisen.[11] SCHE hingegen wurde bei der bisherigen Diskussion kaum beachtet, obwohl sie als einzige Quelle sowohl den Komponisten wie auch den Hinweis auf den originalen Text enthält.

Die Vielzahl gerade von englischen Kompositionen in SCHE mit Zuschreibungen an John Bedyngham und Walter Frye legt eine Auswertung auch von weniger expliziten Hinweisen nahe. Auch der Eintrag SCHE 86 (fol. 97v–98) zeigt eine englische Balladenstruktur.[12] Er ist mit „Xilobalsam*us*" überschrieben, worin die ältere Forschung aus ihrer Fixierung auf deutsche Komponisten eine humanistisch inspirierte Latinisierung von Balthasar Harzer († 1546) erkennen wollte, der aber sicher für diese bereits 1463 aufgezeichnete Ballade nicht in Betracht kommt.[13] „Xilobalsamum" ist der gebräuchliche Name für eine Apothekerdroge (Balsamholz), die auch von Hartmann Schedel in Rezepten verwendet wurde.[14] Vermutlich weist diese Bezeichnung auf einen Komponistennamen hin, der mit „Holz" assoziierbar ist, womit sich die jüngst von Robert Mitchell vorgeschlagene Identifizierung mit dem 1459 bis 1484 in England nachweisbaren William Horwood stützen läßt.[15]

9 Vgl. die ähnlichen Überlegungen Strohms (*The Rise*, 501–2) zu den Textmarken in GLOGAU als „tags".

10 Dies betrifft: SCHE 38 (fol. 44v–45) und SCHE 57 (fol. 66v–67) „Touront"; SCHE 54 (fol. 62v–64) „Okegheim", SCHE 62 (fol. 71v–72) „Buczois"; SCHE 73 (fol. 84v–85) und SCHE 81 (fol. 92v–93) „Pillais"; sowie SCHE 80 (fol. 91v–92) „Walteri de Salice".

11 Fallows, „English Song Repertories", 64–5.

12 Siehe auch Fallows, „English Song Repertories", 69 Fn. 34.

13 Harzer ist erstmals im Sommersemester 1515 an der Leipziger Universität belegt (Pietzsch, *Musik an den deutschen Universitäten*, 80).

14 Fischer, *Schedel in Nördlingen*, 212, und Dressendörfer, *Spätmittelalterliche Arzneitaxen*, 313.

15 Robert J. Mitchell, Sudbury, in einem Schreiben vom 27. Juli 1994. – Möglicherweise wäre auch Robert de Lignoquercu („Eichenholz") in Betracht zu ziehen, der mehrmals zwischen 1479 bis 1493 als Sänger in der Cappella Sistina genannt wird; siehe Fallows, „Robertus de Anglia", 102; Haberl, „Die römische ‚schola cantorum' ", 241 und 246.

Eine besondere Häufung englischer Kompositionen ist nicht nur in SCHE,[16] sondern auch in anderen deutschen bzw. zentraleuropäischen Quellen wie EMMERAM, STRAHOV und BUX zu beobachten. Dabei ist zu bedenken, daß englische Musik in diesem Bereich einen anderen Überlieferungsweg nehmen konnte, als in die bislang in diesem Zusammenhang öfters thematisierten italienischen Quellen.[17] Nürnberg etwa pflegte einen ausgedehnten Handel nicht nur mit England selbst, sondern auch mit den Niederlanden. Aufgrund dieser Beziehungen ist nicht nach technischen Voraussetzungen solcher Kontakte zu fragen, sondern vielmehr nach ihren möglichen Anlässen.

(2) Die Auswertung der Verteilung von Konkordanzen hat sich für Chansonniers aus Italien und Frankreich als eine lohnende Methode erwiesen, um ihre Stellung und ihre Provenienz zu bestimmen.[18] Für eine Quelle wie SCHE allerdings ist dieses Verfahren zu modifizieren, da sowohl die Voraussetzungen für eine den Chansonniers vergleichbare Repertoirekonsistenz als auch Vergleichsquellen für deutsche Lieder weitgehend fehlen. So bestätigen die Konkordanzen zu französischen und italienischen Quellen mit sehr wenigen Ausnahmen vor allem, daß die betreffenden Kompositionen – um eine Formulierung David Fallows zu verwenden – zu den „Hits" des 15. Jahrhunderts gehörten.

Die Ausnahmen betreffen Handschriften, die wie PERUGIA 431 auch durch Kompositionen Johannes Touronts eine besondere Beziehung zu einer zentraleuropäischen Überlieferung verraten,[19] oder aber, wie MELLON, für bestimmte Repertoireteile wie etwa englische Musik selbst auf gute Vorlagen zurückgehen.

Ein anderes Bild ergibt sich für deutsche und zentraleuropäische Quellen. Auffallend sind etwa Handschriften wie BUX mit seiner Vielzahl von konkordanten Überlieferungen zu SCHE im internationalen wie im deutschen Repertoire (insgesamt 24), oder CLM 5023 mit zweistimmigen Überlieferungen von Kompositionen, die in SCHE allesamt in Lage IV stehen und – wie im Kapitel V diskutiert – auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen dürften; SPECIÁLNÍK zeigt ein vergleichbares Phänomen, dort liegen die insgesamt acht Konkordanzen zu SCHE mehrheitlich nebeneinander. Wie die bereits in der Einleitung skizzierte fragmentarische Quellenlage im zentraleuropäischen Bereich nahelegt, könnte sich bei diesen Quellen eine nähere Untersuchung allerdings nicht auf die

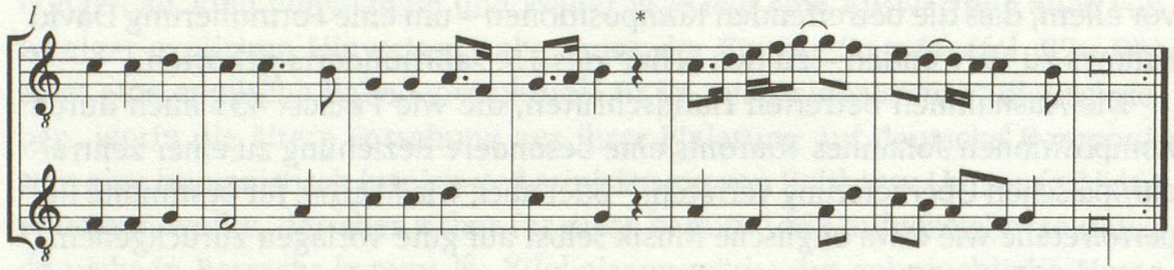
16 Hinzuweisen ist auf „Voÿ da plas" (SCHE 66, fol. 76v–77) oder „kukerleÿ" (SCHE 72, fol. 83v–84), das einen nahezu identischen Beginn wie die textlose Ballade STRAHOV Nr. 231 (fol. 245/p. 488) hat, die neben einer Komposition von Walter Frye steht; zu den STRAHOV-Einträgen vgl. Strohm, *The Rise*, 392 Fn. 68.

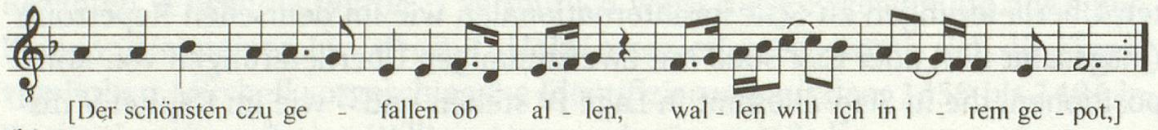
17 Vgl. Bent, „Transmission of English Music"; Fallows, „English Song Repertories"; Fallows, „Robertus de Anglia".

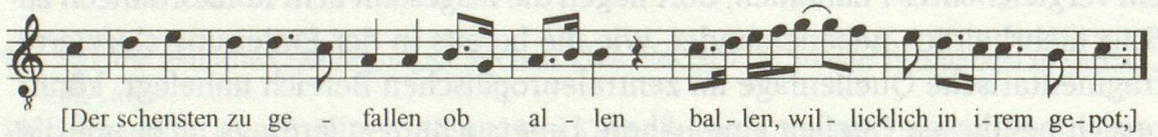
18 Vgl. etwa Atlas, *Capella Giulia Chansonnier*, bes. 39–47, und Gutiérrez-Denhoff, *Wolfenbütteler Chansonnier*.

19 Zur Quelle vgl. Atlas, „On the Neapolitan Provenance".

Aspekte der Konkordanzen und Lesarten beschränken, wie sie für französische und italienische Quellen etabliert sind, sondern müßte darüber hinaus auch Aspekte einer „tradition typographique" und der peripheren Überlieferung berücksichtigen. Für eine Handschrift wie Bux sind überdies der Intabulierungsvorgang und seine Konsequenzen für die musikalische Struktur einzubeziehen, als ein Faktor, der bislang nur ansatzweise untersucht wurde.[20]

(3) Bisher wurden vor allem Übertragungen der deutschen Liedeinträge aus Sche veröffentlicht. Mehr noch als bei den übrigen Einträgen, deren Konventionen des Satzes und der Notation weitgehend bekannt sind, ist man für dieses Repertoire in einem besonderen Maße auf eine Interpretation des Befundes in der Quelle angewiesen. Damit reflektieren die Transkriptionen vor allem die Voraussetzungen des Übertragenden, was die bislang sehr unterschiedlichen Resultate erklärt. Dies verdeutlicht ein Vergleich zweier Übertragungen von Sche 1 (fol. 2), „Der schonsten czu gefallen", von Heinrich Besseler und Hugh Myers Birmingham (vgl. Notenbsp. 33 a–c).[21]

(a) Cantus und Tenor (* Schlüsselwechsel C2 zu C1)



(b)

(c)

Notenbsp. 33 a–c: (a) Sche 1 (fol. 2), T.1–T.7; (b) nur Cantus nach der Übertragung von Besseler und (c) von Birmingham

20 Vgl. Zöbeley, *Musik des Buxheimer Orgelbuchs*.

21 Besselers Transkription im Manuskript zur *EDM*-Ausgabe von Sche (Besseler, *Das Liederbuch*); Birmingham, *Schedel's Songbook*, 183 (Nr. 1); eine dritte, hier nicht berücksichtigte Übertragung in Eitner, „Münchner Liederbuch", 56–7 (Nr. 12), entspricht weitgehend der von Besseler.

Die Transkription des Notierten führt bereits im ersten Stollen zu einigen Eigenheiten des Satzes und der Aufzeichnung (Notenbsp. 33 a). Diese betreffen etwa eine Fortschreitung in parallelen Quinten (T.1–T.2) bzw. Quarten (T.3–4) und eine Klauselbildung mit Quartvorhalt im Cantus (T.6). Besseler vermeidet diese Probleme in seiner Übertragung durch eine Transposition des Beginns um eine Terz nach unten; dabei ignoriert er allerdings den in der Quelle angezeigten Schlüsselwechsel (in T.4), um den Stollenschluß in T.7 im Einklang zu erreichen (Notenbsp. 33 b). Birmingham hingegen umgeht die in der Quelle notierten Parallelen, indem er die erste Stollenhälfte mit Ausnahme des ersten und letzten Tones um eine Sekunde transponiert, den Schlüsselwechsel hingegen und damit den Stollenschluß auf der Quinte behält er bei (Notenbsp. 33 c). Für beide – musikalisch natürlich sinnvollen – Lösungen finden sich keine Anhaltspunkte in der Aufzeichnung, sie beruhen allein auf einem Einlösen eines kompositorischen oder satztechnischen Anspruches, der auf Konventionen, die außerhalb dieser Aufzeichnung gewonnen wurden, beruht.

Dabei handelt es sich bei SCHE 1 um einen der ganz wenigen Einträge in Hartmann Schedels Musikhandschrift, die mehrere Spuren einer Korrektur zeigen (siehe Abb. 25 auf der folgenden Seite). Hinzuweisen ist beispielsweise auf die sorgfältige Rasur einer falsch gesetzten Minima im Cantus (6. Note der ersten Zeile) und die Anzeige eines nachträglich eingefügten Schlüsselwechsels (in der Mitte der ersten Zeile). Darüber hinaus korrigierte eine – andere? –[22] Hand in der zweiten Zeile des Cantus eine ganze Passage (Zeile 2) und verbesserte im Tenor eine Semiminima in eine Minima (Mitte der letzten Zeile). Es bietet sich also das Bild eines zwar mehrfach korrigierten Eintrages, aber aus der Perspektive eines kodifizierten Kontrapunktes gleichwohl nicht korrekten Satzes.

Hinsichtlich der Korrekturen in SCHE ist festzuhalten, daß eindeutig von anderer Hand, also nachträgliche, und nicht unmittelbar während des Schreibvorganges angebrachte Korrekturen nur in der ersten Lage zu beobachten sind. Sie betreffen neben dem genannten Fall auch die Einträge „Senlich thut sich verlangen" (SCHE 6, fol. 6v–7), „In lyb ist mir meyn hercz ynczund" (SCHE 9, fol. 9v–10) sowie „Elend du hast Vmfangen mich" (SCHE 11, fol. 11v–12). Im ersten Fall wurden im Beginn des Tenors mehrere Noten radiert und über der Rasur um eine Sekunde höher nochmals eingetragen sowie eine fälschlich gesetzte Minima-Cauda in einer Kadenzsituation getilgt.[23] Der insgesamt problematische Satz (mit fehlender Schlüsselung, Oktavparallelen und harschen Dissonanzen) blieb damit aber – wie der in SCHE 1 – letztlich unkorrigiert. In SCHE 9

22 Ausweislich der charakteristischen Notenzeichen, die Form des Signum congruentium und des Custos dürfte es sich um Hand D handeln, die mit Hartmann Schedel identifiziert werden könnte (siehe die Aufstellung mit der Handverteilung in SCHE in Anhang 1).

23 Fol. 6v Ende von Zeile 2 und zu Beginn von Zeile 3.

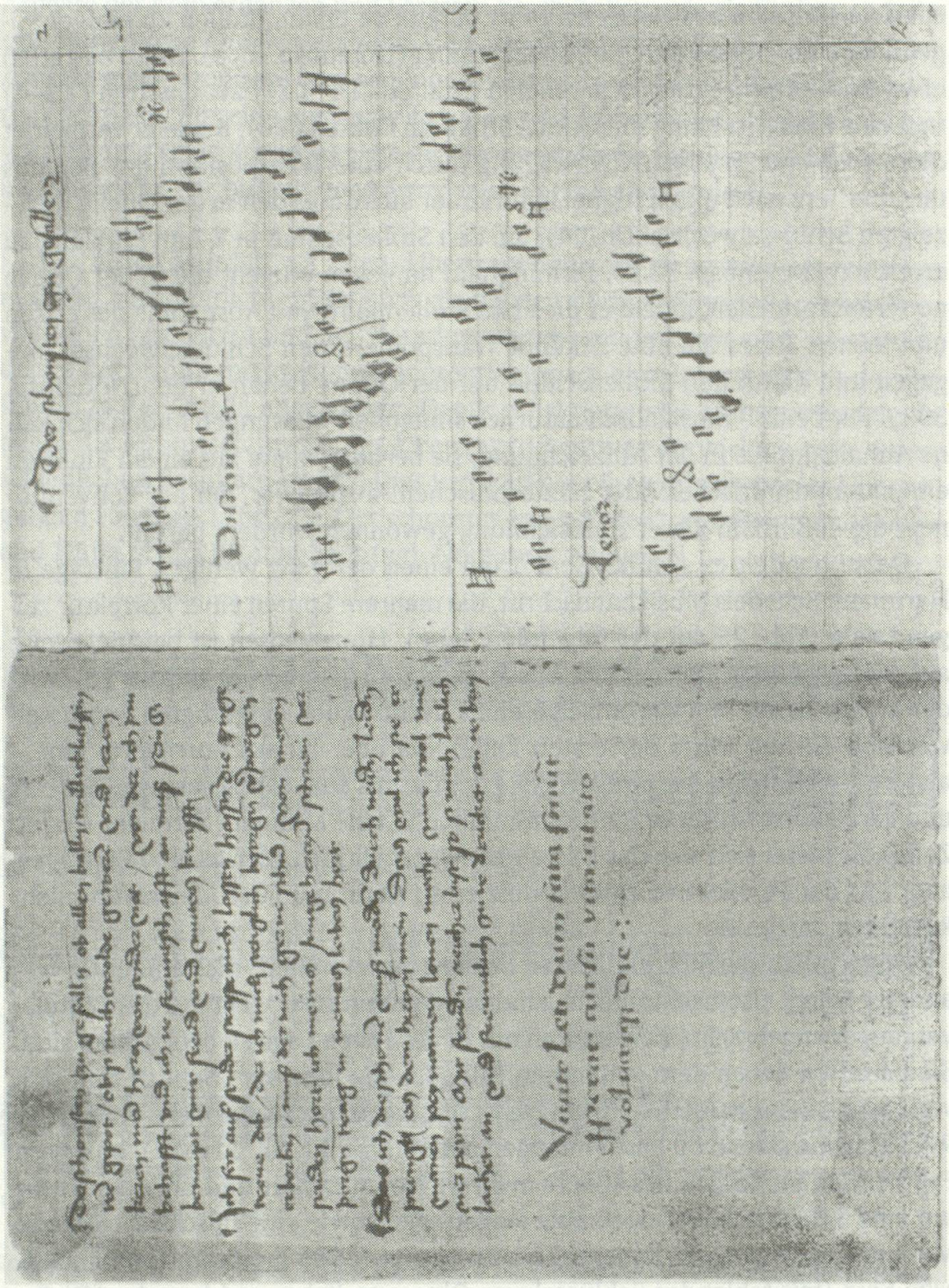


Abb. 25: SCHE 1 (fol 1v–2): „Der schonsten czu gefallen …“

wurde wiederum im Tenor eine fehlende Note vor der zweiten Kadenz eingeflickt.[24] Im letzten Fall schließlich sind vielfache Korrekturen zu beobachten, wobei sie hier teilweise substanziellere Verbesserungen betreffen, aber auch nicht immer zu einer korrekten Fassung führen.[25]

Dieser Befund verweist auf die generelle Problematik der Notation deutscher Lieder, von denen die bisher in der Forschung diskutierten Frage des sogenannten Wechselrhythmus, also von wechselnden Taktarten je nach Sprachfall und musikalischer Situation, nur ein Aspekt unter mehreren ist.[26] Wie auch andere Einträge dieses Repertoires in SCHE nahelegen, so könnten in dieser zweistimmigen Aufzeichnung eines deutschen Liedtenors einfache usuelle Praktiken eine Rolle spielen wie auch in diesem Umfeld mit einem eigenen Verhältnis zu musikalischer Schriftlichkeit zu rechnen ist. In jedem Fall hätte eine Ausgabe solche Informationen der Handschrift zu berücksichtigen – und nicht zu unterdrücken, wenn sie dieser Musikhandschrift als Quelle gerecht werden will.

***

Das sogenannte „Schedelsche Liederbuch" und sein Schreiber Hartmann Schedel erweisen sich als ein sehr ergiebiger Untersuchungsgegenstand für eine Vielzahl von exemplarischen Fragen nach dem medialen Charakter einer Musikhandschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Diese zu stellen und ihre Konsequenzen zu bedenken bildet die Voraussetzung für eine weitere Auswertung und auch eine Edition des Inhaltes. Ein wesentliches Ergebnis dieser Studien stellt die Einsicht dar, daß eine Musikhandschrift an sich noch keine Aussage über ihre Verwendung und Funktion zuläßt. Vielmehr ist eine Fülle von unterschiedlichen Möglichkeiten in Betracht zu ziehen, wobei sich die Begrenzung auf die etablierten Konzepte wie Repräsentationshandschrift,

24 Fol. 9v Zeile 3.

25 So wurde von einer zeitgenössischen Korrekturhand im Cantus T.9,3 die Minima f^1 nachgezogen und eine punktierte Semibrevis f^1 (korrekt wäre eine Minima gewesen) eingefügt sowie die folgenden drei Semiminimem um eine Sekunde nach unten versetzt; im T.17,3–4 wurden die zuerst notierten Semibreven in Minimen umgewandelt, wobei trotzdem noch ein Minima-Wert fehlt; in T.26,7 schließlich wurde die notierte Minima e^1 in eine Semiminima umgewandelt – alle übrigen Korrekturen gehören entweder zum ersten Schreibvorgang oder stammen aus jüngerer Zeit (so die um eine Sekunde nach oben korrigierte Minima d^1 im Cantus T.2,2).

26 Diese Thematik zeigt sich beispielsweise in Notenbsp. 33 c: Birmingham wählte wegen des Sprachfalls von „Der schonsten" einen Zweier-Takt für den Beginn; konsequenterweise mußte er in T.7 die notierte Longa für die Wiederholung durch eine Viertelnote wiedergeben.

Materialsammlung, Monument, Musiziervorlage etc.[27] als zu eng erweist – das Lesen eines Textes stellt nur eine Variante des Gebrauchs unter vielen dar. Besonders das gegenüber einer Nutzung scheinbar zweckfreie bzw. selbstreferentielle Abschreiben und Sammeln eines Bibliophilen spielt im Falle von SCHE ganz offensichtlich eine bedeutende Rolle, wobei der humanistische Gestus des Sammelns, Bewahrens und Überlieferns eine zusätzliche Motivation lieferte. Vor allem dieser Haltung verdanken wir die Entstehung und in gewissem Sinne auch glückliche Überlieferung einer in vielerlei Hinsicht herausragenden Musikhandschrift: „Sic vn*us* colligit alter collecta dispergit Et Rotus fortunae *sem*per mutabilis est :–".

27 Vgl. diese Kategorisierungen als „Formale Funktionen" bei Schwindt, „Quellen", Sp. 1977–83.

Anhänge

Anhang 1 – Materialien und Verzeichnisse zu SCHE

Systematische Quellenbeschreibung von SCHE
Verteilung der Schreiberhände in SCHE
Diplomatische Übertragung der Notizen in SCHE auf dem vorderen Spiegelblatt sowie Folio 1r+v, Folio 160v und Folio 170
Katalog von SCHE

Systematische Quellenbeschreibung von SCHE[1]

München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 810 (Sigel Sche)

Signaturen

Olim-Signaturen auf fol. IIr: „Manuscr. Teutsch st.5.N.22." (von 1582), durchgestrichen und daneben von späterer Hand „69.16"; darunter „Mus M.S. N= 73." sowie von gleicher Hand die Aufschrift „Teutsche Lieder, mit etlichen lateinischen Motetten." (19. Jh.)

auf fol. I: Exlibris der herzoglichen Bibliothek von 1607 (Dressler, *Exlibris*, Typ A 2b) und auf der Rückseite von 1622 (Dressler, *Exlibris*, Typ B 1 a); auf der Vorderseite über dem Exlibris „Cod. germ. 810", darunter „Maier Kat. N^{o}.208" (von 1879) und „Cim. 351^{a}"; Signaturvermerk „Cgm. 810. (1831)" auf fol. 86; die in der Literatur belegte olim-Signatur Mus. Ms. 3232 (von 1878, zitiert noch 1949) findet sich nicht

auf dem vorderen Spiegelblatt der autographe Besitzervermerk „Libellus doctoris hartmanni schedel"; unten auf der Seite ein jüngerer Bibliothekszusatz „Schedel"

auf dem Vorderdeckel altes Pergamentschild „Liber musi [/] calis [florales Ornament]."; auf dem Rücken modernes Papierschild „Cod. germ. 810"

1 Vgl. auch die Beschreibungen von Schmeller in CBM.C. 55, 209–214; Maier, *Die musikalischen Handschriften*, 125–30; Schneider, *Die deutschen Handschriften*, 409–20; Bayerische Staatsbibliothek, *Katalog der Musikhandschriften*, 4–12.

Einband
alter Holzdeckel-Einband (um 1490) mit dunkelbraunem Lederbezug, darauf Streicheisen- und blinde Einzelstempel-Verzierungen (u.a. Blüte im Quadrat)[2], Spuren von je fünf Buckel-Beschlägen und zwei Schließen (heute fehlend); brauner Lederrücken ergänzt (1961)

Hinweis auf diese Restaurierung gibt der Klebezettel auf dem hinteren Spiegelblatt in SCHE (vgl. Abbildung bei Wackernagel, *Liederbuch*); nach Auskunft der Bayerischen Staatsbibliothek gibt es keine näheren Angaben über diese Restaurierung. Die Buchstabenkombination des Zettels läßt sich nach dem Schlüssel für Restaurierungen der Bayerischen Staatsbibliothek wie folgt auflösen: In der oberen Rubrik „I. Schäden" steht „j" für „Rücken fehlt", „r" für „Buchblock verschmutzt", „za" für „Vorsatzblatt beschädigt", „ze" für „Heftung unbrauchbar", „zo" für „Kapitale unbrauchbar"; in der zweiten Rubrik „II. Behandlung" bedeutet „8" „Rücken erneuert", „25" „Buchblock ausgepinselt", „37" „Vorsatz ausgebessert", „38" „neu geheftet" und „40" schließlich „neue Kapitale".

Buchblock
ii + 170 fol. + Spiegelblätter; in 14 Lagen aus regelmäßigen Sexternionen (außer Lage XIII als Septernio), eingelegtes (heute eingeleimtes) Blatt fol. 28a mit Text- und Musikergänzung; zwei vorgebundene fliegende Blätter (fol. I + II), beide Spiegelblätter (einseitig?) beschrieben; um Lage I schmaler und um Lage XIV größerer Pergamentstreifen als Falz oder Lagenklammer (aus Psalter, Ende 12. Jh.)[3]

Papier
Lagen I, II + XIII: Turm (Piccard Typ II 325); Lagen III–XI: Kreuz (Piccard Typ II 550); Lagen XII + XIV: Dreiberg (Briquet Typ Nr. 11822 bzw. Piccard Typ VII 2543 oder 2544); um Lage XIII Umschlag mit Waage (Piccard Typ I 302–304)
fliegendes Blatt fol. I Pergament (Anfang 17. Jh.)
Blattgröße wegen Beschneidung schwankend 10,5–12,5 x 7,4–8,5 cm

2 Kyriß, *Verzierte gotische Einbände*, Nr. 143 „Zwei Drachen", Stempel Nr. 3.

3 Auf einem älteren Mikrofilm vom August 1959 im Mikrofilmarchiv des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Basel (Sf-877) sind vorne zwei Pergamentstreifen zu erkennen, die als Anfalzstreifen für fol. II dienen. Ausweislich der Psalmen (aus Ps. 138 und Ps. 142) stammen sie von demselben Blatt des Psalters, während der hintere Pergamentstreifen von einem benachbarten Blatt stammt (Ps. 118).

Foliierung
orig. Foliierung 1–170 (jeweils rechts oben) von Haupthand (Schedel); von gleicher Hand orig. Lagennummern 1, 2, 4, 6, 8 sowie Reste von 3 und 7 (jeweils auf Rückseite des letzten Lagenblattes unten rechts)
moderne Foliierung 1–170 (jeweils rechts unten)

Seitenvorbereitung
Lage I + II mit Textspiegelrahmen und Rastrierung à je vier Notenzeilen mit fünf Linien (blank nur fol. 1 r+v); Lagen III–XII mit Textspiegelrahmen und Rastrierung à fünf Notenzeilen mit fünf Linien; Lage XIII + XIV nur mit teilweisem Textspiegelrahmen (unvorbereitet fol. 145 r+v sowie ab fol. 155v, nachträgliche Rastrierung für fol. 161v–162 und fol. 163v–165 à fünf Notenzeilen)

Beschreibstoff
unterschiedliche Tintenfarben (schwarz bis blaß bräunlich)
rubriziert nur vorderer Spiegel, fol. 1–2r und fol. 145

Hände
Hauptschreiber (Hartmann Schedel) mit schwankendem Schriftcharakter, dazu etwa elf weitere Hände mit jeweils nur wenigen Einträgen (vgl. nachfolgende Tabelle)
jüngerer Zusatz (19. Jh.) oben auf fol. 91v „Etwa eine Romance von Walther, dem Gemahl der Griseldis?"; jüngerer Vermerk über Datierung „1461 [fol.] 55" unten auf dem hinteren Spiegelblatt, rechts darunter „19b"; vor allem in den Texteinträgen vielfache Gliederungszeichen von verschiedenen Bearbeitern

Notation
ausschließlich weiße Mensuralnotation[4]

4 Mit Ausnahme der beiden Basse danse-Einträge Sche 112 und Sche 113 (fol. 131), die nur Breven und Semibreven zur Kennzeichnung von Längen und Kürzen notieren.

Verteilung der Schreiberhände in SCHE

Das Verzeichnis erfaßt diejenigen Einträge, die nicht von der Haupthand **A**, i.d. Hartmann Schedel, stammen. Abweichende Angaben Heinrich Besselers im Vorwort des Manuskriptes zur *EDM*-Ausgabe von SCHE (Besseler, *Das Liederbuch*; im folgenden „Besseler") sowie Karin Schneiders, *Die deutschen Handschriften* (im folgenden „Schneider"), sind in den Kolumnen rechts vermerkt. Die nur fragmentarischen Angaben Staubers, *Bibliothek*, 42 Fn. 4, können hier vernachlässigt werden.

	Besseler	Schneider
Hand **B**		
SCHE 96 (fol. 112v–113v)	Musikhand I	Texthand 1[1]
Hand **C**		
SCHE 97 (fol. 114–115)	Musikhand II	Texthand 2
Hand **D**[2]		
SCHE 104 (fol. 121v–122)	Musikhand III	Texthand 1
SCHE 105 (fol. 122v–123)	Musikhand IV	Texthand 1
sowie ev. Korrekturen in SCHE 1 (fol. 1v–2)		
Hand **E**		
SCHE 122 – SCHE 125 (fol. 139v–143)	Musikhand VI	Texthand 3
Hand **F**		
SCHE 135 (fol. 151 r+v)	Texthand 2	Texthand 4
SCHE 148 (fol. 168v)	Texthand 7 (2a)	Texthand 4
SCHE 150 (fol. 169v)	Texthand 9 (2b)	Texthand 4
SCHE 152 (fol. 170v)	Texthand 12 (2c)	Texthand 4
Hand **G**		
SCHE 141 (fol. 156)	Texthand 3	Texthand 5
SCHE 151 (fol. 170v)	Texthand 11 (3a)	Texthand 5

1 Für Schneider, *Die deutschen Handschriften*, deren Angaben sich nur auf die Texte beziehen, entspricht diese Texthand 1 der von Hartmann Schedel.

2 Vermutlich identisch mit Hand **A** in stilisierter Schrift.

Hand **H**		
SCHE 142 (fol. 156v–157)	Texthand 4	Texthand 6
Hand **I**		
SCHE 144 (fol. 160)	Texthand 5	Texthand 7
Hand **K**		
astronom. Vermerk (fol. 160v)	Texthand 6	Texthand 8
Rechenexempel (fol. 170)	Texthand 10 (3a)	Texthand 8
sowie ev. Textzusatz zu SCHE 23 (fol. 25v)[3]		
Hand **L**		
SCHE 145 + SCHE 146 (fol. 161v–164)	Musikhand VII	Texthand 9
Hand **M**		
SCHE 147 (fol. 164v–166)	Musikhand VIII	Texthand 10
sowie ev. die Federproben mit den Semibrevis- und Brevis-Notenköpfen auf dem hinteren Pergamentfalz		

Zusätzlich erkannte Heinrich Besseler für SCHE 106 (fol. 123v–125) Musikhand V, für SCHE 127 (fol. 145) Texthand 1 und für SCHE 149 (fol. 168v–169) Texthand 8. Daß diese Einträge aber Hand **A** zugeschrieben werden können, bestätigt auch Karin Schneider.

3 Dieser Hinweis bereits in Schmellers Verzeichnis (CBM. C. 55, 213).

Diplomatische Umschrift und Stellennachweis der Einträge auf dem vorderen Spiegelblatt sowie Folio 1r+v, Folio 160v und Folio 170

VORDERES SPIEGELBLATT

<Zeilen> <Tinte>

.De Arte musica.

[1]Socrates philosophorum fons institui lira non verebatur in sen[io.]
[2]Oracius suorum temporum orator praecipuus consonantem
sibi musicam consonare uolebat :–
[3]Dauid huius artis peritus fuit concentuque lire
laboranti sauli subuenire solebat :–
[4]Ligurgus quoque hanc doctrinam conmendauit.
quamuis leges lacedamoniis durissimas condidit

[5]Hinc que aput ueteres moris fuit in conuiuys
ut laudes herorum atque deorum ad citharam cantarentur.
Ideo non ars despicitur neque illius reprehenditur usus
sed nimius usus excludendus est :–

[6]Pitagoricis mos fuit ut cum irent cibatum et ad mane
surgerent si quid tristicie foret ut lira suauiter
concrepante diluerent ~

1 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 334a, Z. 30–1): „Socrates philosophorum fons institui lyram non verebatur in senio [...]".
2 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 334a, Z. 35–7): „Broccus suorum temporum orator praecipuus consonantem sibi musicam sonare volebat."
3 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 336b, Z. 23): „Sic laboranti Saul David lyra subvenit [...]".
4 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 334b, Z. 8–9): „Lycurgus quamvis Lacedaemoniis durissimas dederit leges [...]".
5 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 334b, Z. 10–2): „Sed & veteres in conviviis herorum atque deorum laudes ad citharam cantare consueverunt".
6 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 334b, Z. 24–8): „Nam Pythagoricis mos erat, ut cum irent cubatum, aut cum mane surgerent, siquid tristitae soret, ut lyra suaviter concrepante diluerent;".

Vtilitas musice [rot]

[7]Doctrina en*im* musice [?] sp*iritum* re*f*icit: et ad tolle
ranci*am* laboris exhilerat me*n*tes : no*n* inmoderat*us*
neq*ue* lasciuus musicor*um* co*n*centus ~

Lege foeliciter [rot]

Libellus doctoris hartman*n*i schedel

Musica vanis apta pulchra sed vana vide*tur*
Que canens fides moderatur i*n* gaudio liris
Constat voce flatu u*el* pulsu organica fingit
Obloqui*tur* numeris septenariis discri*n*am vocu*m*
Instat leta suis modulisq*ue* donisq*ue* sonora
Q*uorum* Iubal ut reperti*ur* scribsitq*ue* pagi*n*a pandit.

[8]Yoppas ille virgilian*us* canit errantem
luna*m* solisq*ue* laborem. [9]Et Cicero o*m*nibus co*n*fir
mat auctor eminentissim*us* musica*m* esse
quasi diuinor*um* rer*um* co*g*nicionem cunctam

Lege foeliciter. [rot]

Folio 1

<Zeilen> <Tinte>

Oppinio mundanor*um*

Grun hebt an die lib, praun [korr.] ist gleich eine*m* dib
Rote in lib bornet, weiß host, wer gel tregt
der ist nit erczurnet, grau vber sich ringet
Stete blau, swarcz lib verdringet :–

7 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 335a, Z. 25–7): „[...] cum musica spiritus reficiat, & ad tolerantium laboris exhilarat mentes, [...]".

8 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 334b, Z. 12): „Quid Ioppas ille Virgilianus? nonne canit erantem lunam solisque labores?".

9 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 334b, Z. 20–3): „Hoc idem Cicero affirmat: musicum enim esse dicit, cum rerum divinarum cognitione cunctamur."

Vitium *commune* cantor*um*. [rot]

[10]Omnibus hoc vitiu*m* cantorib*us* inte*r* amicos
Vt numqua*m* inducant an*imum* cantare rogati
Iniussi numqua*m* desistant: Oracius

Descripcio Musice [rot]

Musica est diuisio sonor*um* et vocum varie
tas: Que ab aqua vocabulu*m* sumpsit :–

Carm*in*a francigenu*m* liber hic
p*re*dulcia claudit —

[11]De Inventore Musice.

Musice re*per*torem moises tubal dicit fuisse, qui tubal
fuit de stirpe chaim Quia iste tubal fuit pat*er* canen*tium*
in cithara et orga*no* e*t* musice art*is* inven*tor*. [12]In colu*m*pna
latericia et alta*re* marmor*e*a con*tra* incendiu*m* arte*m* sua*m*
sculpsit. Greci ve*ro* dicu*n*t pithagora*m* alij mercuriu*m*
alij paletu*m* alij amphione*m* ~

Quo*modo* util*is* medici*n*e musica est. [rot]

Musica quantu*m* medicine arti honor*um* et como
do sit Asclepiadi credendu*m* est qui frenesi
captu*m* quenda*m*. simphonia et modulo libe
rauit :–

10 Walther, *Proverbia* 20139; zitiert bei Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 336a, Z. 24–7): „Horatio teste: Omnibus hoc vitium cantoribus inter amicos, Ut numquam inducant animum cantare rogati, Iniussivero numquam desistant;".

11 Isidor von Sevilla, *Sententiae de musica*, Kap. II (ed. *GS* I. 20): „De inventoribus eivs. Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante dilivium. Graeci vero Pythagoram dicunt [...]"; in einem Zusatz in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts (Paris 14741, fol. III, Z. 11–3) zu Johannes de Muris, *Compendium Musicae Practicae*, Cap. VI (ed. *CSM* 17, 130): „Moyses dixit repertorem huius artis fuisse tubal qui fuit de stirpe caym ante diluuium Greci vero dicunt pithagoram huius artis primordia inuenisse".

12 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 340b, Z. 15–9): „nam ante diluvium in duabus columnis per eum scripta fuisse dicitur, una lateritia, altera marmorea propter metum ignis & diluvii."

Iterum de eius repertore [rot]
Artis huius repertorem Alij pitagoram
alij moysen alij tubal praedicant Sed mi
ror ego de pithagora fuisse gentilium opi
nionem [13]Cum nemo poetarum non Orpheum mu
sice peritissimum referat: Qui [korr.] pitagoram
non annis sed seculis antecessit :–

Folio 1v (unterhalb des Texteintrages von Sche 1)

[14]Viuite Leti dum fata sinunt [rot]
properat cursu vita: citato
volucrique die ·:–

Astronomische Notiz auf Folio 160v (Hand K)

Jesus maria 1465
Anno dominj Millesimo quadringentesimo sexagesimo quinto
In die beati thome appostoli occidebat sol post
quam [?quem] tangebat castrum. Tamen videbatur totus et quando
videbatur nisi parva pars tunc apparebat distare vna
vlna a castro

Drei Rechenaufgaben auf Fol. 170 (Hand K)

<Zeile>

Item es siczen zwanczig person an einem tisch. vnd sint
mennr frawen vnd iunckfrawen . vnd haben zu bezalen
20 pfennig Nun will ich wissen wie uil frawen do
sein gewesen . mennr vnd Iunckfrawen . [durchgestr. „Respondetur quia“]

13 Adam von Fulda, *Musica*, I (ed. *GS* III, 340b, Z. 3–8): „Sed hanc opinionem gentilium nemo inter expertos aequo potest ferre animo; cum nullus poetarum sit, qui Orpheum non musicae peritissimum dicat: hic eundem non annis sed seculis antecessit [...]“.

14 Lucius Annaeus Seneca d. J., *Hercules furens*, Vers 177–80: „Dum fata sinunt, vivite laeti; properat cursus vita citato volucrique die roto praecipitis vestitur anni; [...]“.

[durchgestr. „v menner“] Vnd ein man sol geben 3 denarios
1 fraw 3 haller . vnd zwen Iunckfrawen ein haller
Respondetur . quod gewest sind fünff[15] menner daz sein
xv pfennig. vnd ein fraw das sein 3 haller
vnd xiiij Iunckfrawen das machen vij haller.
vnd vor iij haller das sein v den. vnd vor xv
das macht grad xx den. vnd xx person

Item wie wiltu machen daz uber all 9 sein
an yetlicher zeil Respondetur also in der figur also
2 5 2 das die mittelsten vieren [durchgestr. „kum“] yngeteil
~~3~~ ~~3~~ ~~3~~
5 5 werden in die ander ziffers. ——
3 ~~1111~~ 3
2 5 2 ——————————
~~3~~ ~~3~~ ~~3~~

Item ein pewrin het iij sun vnd die selbig
pewrin schicket die selbigen iij sun gen marckt
vnd gab dem ersten sun x aÿer . dem andern
xxx aÿer . dem dritten .l. aÿer . Vnd gepot
in daz einer als uil solten geben vmb ein den. als
der andere . Vnd solt einer als uil als der ander
gelts lösen . Vnd do sie an den marckt
kommen do gab der erst sieben aÿer vmb 1 den.
vnd pleyben im drew über . Do slug der marckt
auff vnd galt ein eÿ drew pfennig vnd lost
auß den dreyen *ayern* viiij den. vnd vor ein den[...]
waren X den. Der ander gab xxviij ayer
pro iiij den. vnd het dennoch 2 ayer gab er
vmb vi den. also het er auch x den.
Der dritt gab auch vij pro den. vnd loset
vij den. auß xlviiij ayer vnd 1 ayer vmb iij den.
das sein x den. also loset yetlicher
x den.

15 „vier“ von anderer (?) Hand überschrieben.

Katalog von SCHE

Der folgende Katalog erfaßt alle Einträge des Manuskriptes mit Ausnahme des vorderen Spiegelblattes und von Folio 1 recto, deren Einträge einen anderen Charakter haben und die separat in Anhang 1 übertragen sind. Die Numerierung der Einträge orientiert sich am Faksimile, notwendige Änderungen und Erweiterungen tangieren dessen Benutzung nicht. Es folgen Angaben zu Folio und Lage, sowie zu der eintragenden Hand; ohne Angabe handelt es sich stets um Hand A (= Hartmann Schedel). Darauf werden alle identifizierenden Angaben des Eintrags wiedergegeben, gefolgt – wenn nötig und möglich – mit einer Angabe des Komponisten und des kompletten Titels.

Aufgelistet sind weiter die bislang bekannten Konkordanzen und die Editionen (bezogen auf SCHE). Kurzverweise auf konkordante Überlieferungen, geordnet nach Quellen, finden sich im Quellenverzeichnis im Anhang.

Zusätzlich verwendete Abkürzungen:
+ – andere Hand (ohne Angabe stets Hand A = Hartmann Schedel)
# – nur Texteintrag

Sche 1 (fol. 1v–2 / Lage I)
Der schonsten czu gefallen. (Titelincipit und Textanfang „Der schonsten czu gefall*e*n ob allen ball*e*n willicklich in ire*n* gepot ...") / Index „Der schonste*n*"
zweist., 3 Str. (separat auf gegenüberliegender Seite fol. 1v)

Konk.: –

- T zitiert in GLOGAU Nr. 117/115 Quodlibet „O rosa bella/Hostu m*ir* dy lawte bracht" im T (fol. fv^{V}), als Nr. 3 „der schonste*n* zu gefallm" (Sekunde höher)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 12; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 1

Sche 2 (fol. 2v–3 / Lage I)
In hoffenu*n*g thu ich leben stet festczu diser czeit ... (Textanfang unter T) / Index „In hofnung"
zweist., 3 Str. (Str. 1 fortlaufend unter T geschrieben)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 35; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 2

Sche 3 (fol. 3v–4 / Lage I)
Hubsch czartlich feyn nach lust gestalt. (Incipit im C; in Textstrophe abweichend „zertlich", „fein" und „bunsch") / Index „hubsch czertlich"
zweist., 3 Str. im Anschluß / Initialen „.ak." am Ende von Str. 1

Konk.:
- gleicher Tenor SCHE 16 (fol. 18v–19), dreist., Quinte tiefer und in doppelten Notenwerten

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 27a; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 3

Sche 4 (fol. 4v–5 / Lage I)
In suser wonne guthe (Titelincipit und Textanfang mit Fortsetzung „verwunden ist mein trost ...") / Index „In suser wunne"
zweist., 3 Str. im Anschluß

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 38; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 4

Sche 5 (fol. 5v–6 / Lage I)
Dy plumlein (Titelincipit über C) / Index „Die plumlein"
kein Text

Konk.: –
- (keine Beziehung zu STERZING fol. 7v–8, „Die plumlein schon entsprungen sint ...")

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 16; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 5

Sche 6 (fol. 6v–7 / Lage I)
Senlich thut sich verlangen myn hercz yn sneller eyl ... (Textanfang) / Index „Senlich tut sich"
5 Str. (Str. 1–3 fortlaufend unter die Stimmen geschrieben)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 59; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 6

Sche 7 (fol. 7v–8 / Lage I)
Ein lip hat ich mir ausrekoren dar an ich zer betrogen bin ... (Textanfang) / Index „Ein lip hat ich"
3 Str. im Anschluß

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 20; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 7

Sche 8 (fol. 8v–9 / Lage I)
Der Somer hat sich gestollen ab der winter ist vns komen ... [nach „Somer" und „der" je zusätzliche Abbreviatur „*er*"] / Index „Der somer hat"
3 Str. (Str. 1 fortlaufend unter die Stimmen geschrieben, Str. 2–3 im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 13; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 8

Sche 9 (fol. 9v–10 / Lage I)
In lyb ist mir meyn hercz ynczund (Titelincipit; Textanfang „In lib ist mir mein hercz verwund, eyn freulein czard von hoher ard ...") / Index „In lib ist mir"
1 Str. im Anschluß

Konk.: –
• (keine Beziehung zu KOPENHAGEN 1875 Nr. 49, „Sonnada: mein hertz vnd liebe forwöndet ist")

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 37; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 9

Sche 10 (fol. 10v–11 / Lage I)
Durch dich ich all meyn zeit vertrieb (Titelincipit; Textanfang abweichend „vertreib" und Fortsetzung „beib soltu mir gelauben das ...") / Index „Durch dich ich"
zweist., 3 Str. (Str. 1–2 fortlaufend unter beide Stimmen geschrieben, Str. 3 im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 18; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 10

Sche 11 (fol. 11v–12 / Lage I)
Enelend vmbfangen (Incipit im C; Textbeginn im T „Elend du hast / Vmbfangen mich ...") / Index „Elend"
anonym (oder Robert Morton ?), „Elend du hast" bzw. „Vive ma dame" bzw. „Madamme helas" (?), vermutlich Rondeau (4-z./8-s.)
2 vollständige Textzeilen sowie Textmarken für 3 weitere im Tenor

Konk.:
- Bologna Q 16 Nr. 102 (fol. 121v–122), Incipit „Lent et scolorito" in allen Stimmen (im T nur „Lent et")
- Dijon 517 Nr. 115 (fol. 136v–137 bzw. neu fol. 139v–140), „viue ma dame par amours ...", ganzer Text im C
- Perugia 431 Nr. 41 (fol. 63v–64/orig. 73v–74), nur Überschrift „Motectus Morton"
- Pix Nr. 43 (fol. 48v–49), „Viue madame par amours ...", 1 Str. im C
- Ricc. 2356 Nr. 11 (fol. 15v–16), Incipit „Elent" in allen Stimmen
- Speciálník p. 403, „Tu sine principio tu sine fine manens ..." im C
- Tarragona Nr. 1 (neu fol. 1/orig. fol. 60), „madamme helas et que serrace ...", 1 Str. im C und Nachschrift „senza moranza"
- Gerle 1533 Nr. 11 (fol. xvii^{v}–xviii), Incipit „Ellend du hast vmbfangen mich."
- Beginn zitiert in Glogau Nr. 117/115 im Quodlibet „O rosa bella/Hostu mir dy lawte bracht" im T (fol. fv^{v}), als Nr. 7 „Enelende"

Textkonk.:
- Loch (Lb) Nr. 5 (p. 5), „Ellend dw hast vmbfangen mich ..." mit 3 Str., einst.
- (Text Sche 139 „Elend hat mich umb fangen so gar on al meyn schuld ..." nicht dazugehörig)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 21 (mit Text nach Loch); Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 1; Rosenberg, „Übertragungen", 71–2 (T in Parallelübertragung mit Loch); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 11; Fallows, *Morton's Songs*, 384 (mit Text nach Loch)

Sche 12 (fol. 12v / Lage I)
Hercz liplich lip durch scheiden hat sie mein hercz verkerth ... (Textanfang) / Index „hercz liplich lip"
zweist., 2 Str. fortlaufend unter die Stimmen geschrieben

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 26; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 12; Satz von Arnold Schönberg im *Volksliederbuch für die Jugend*, II, H. 5 (Nr. 273) für vierst. Chor a capella

Sche 13 (fol. 13v–14 / Lage II)
Recht girlich gir mir kumer pringt das ich ein reines ort erken ... (Textanfang) / Index „Recht girlich"
1 Str. im Anschluß

Konk.:
- Bux Nr. 109 (fol. 60v), Incipit „Recht begirlich"

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 56; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 2; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 13

Sche 14 (fol. 14v–16 / Lage II)
Entre prison (Incipit im C; im T nur „entre") / Index „Entreprison"
Bartholomeus Brollo, „Entrepris suis par grant lyesse", Rondeau (5-z./8-s.) / **(B)**
kein Text

Konk.: **(A)** (= Prolatio major)
- Ox Nr. 73 (fol. 39v), „Entrepris suis p*ar* grant lyesse ..." und „Bartholom*eus* Bruolo"
- Bologna Q 16 Nr. 85 (fol. 93v–94), nur Incipit „Enterpris suis pour"

(B) (= Prolatio minor, Quinte höher und mit anderem Ct)
- Strahov Nr. 221 (fol. 239v–240/pp. 477–478). „[C]ong*ra*tulam*ini* michi omnes ..." im C
- Bux Nr. 106 (fol. 59v–60), Incipit „Entrepris", zweist., Quinte tiefer
- Trient 89 eingelegter Zettel zwischen fol. 245v–246 „Cont*ra* tenoris", Quinte tiefer

(C) (= wie **(B)** mit verändertem Ct)
- Glogau Nr. 102/100 (fol. evi^{V}–evii / evii^{V} / ex^{V}–exi), „Der Entepris" (ohne Artikel im C, „Der Entepres" im Ct)
- benutzt als Cantus firmus in Messe von Johannes Vincenet in Modena α.M.1.13 Nr. V (fol. 55v–69), Incipit „entrepris suis" und „Vincenet"
- (Ottob. lat. 251 fol. 34, Nr. 1, gibt Incipit „Int*er*prixo")

Ed.: Eitner, *Tänze*, Nr. IX, 74–77; Reaney, *Fifteenth-Century Music*, Nr. 5c, 74–6

Sche 15 (fol. 16v–18 / Lage II)
O o intemerata castitatis et in eternum benedicta ... (Textbeginn im C) / Index „O intemerata"
Kontrafakt einer Ballade (10-z./5-s.)
Text vgl. *Chevalier* Nr. 38257 („Intemerata et in eternum benedicta")

Konk.:
- STRAHOV Nr. 241 (fol. 250v–251/pp. 499–500), „[V]idete videte *Quia* ego sum salus ...“ im C
- STUTTGART HB VIII 9 Nr. 3 (fol. 1v), „O intemerata virginitas ...“ im C
- BUX Nr. 225 (fol. 122), Incipit „O Intemerata virginitas“

Sche 16 (fol. 18v–19 / Lage II)
Hubsch czertlich (Incipit im C) / Index „Hubsch czertlich“
kein Text (aber siehe SCHE 3)

Konk.:
- gleicher Tenor SCHE 3

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 27b; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 14

Sche 17 (fol. 19v–20 / Lage II)
Ich het mir auserwelet (Incipit C und Textanfang mit Fortsetzung „ein freulein hubsch vnd glans ...“) / überschrieben „walther“ / Index „Ich het mir auß“
Walther (Seam ?): „Ich het mir auserwelet“
1 Str. im T / Reihenfolge der Stimmen: C–T, Ct unten über die ganze Blattöffnung

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 30; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 3; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 15

Sche 18 (fol. 20v–21 / Lage II)
Meyn hercz ist mir vmbgeben so gar in vemut [oder „vnmut“?] groß ... (Textanfang) / Index „Mein hercz ist mir“
5 Str. (Str. 1–2 fortlaufend unter C und T geschrieben, Str. 3–5 im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 47; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 16

Sche 19 (fol. 21v–22 / Lage II)
In las nicht ab es mag anders nicht gesein ... (Textanfang) / Index „In las nicht ab“
5 Str. (Str. 1 im C, Str. 2–5 im Anschluß)

Konk.:
- Bux Nr. 193 (fol. 109), Incipit „Ich laß nit ab“ (mit ähnlichem Tenor)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 33; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 17; Dadelsen, „Über den Anteil“, 42–3 (nach Besseler, *Das Liederbuch*)

Sche 20 (fol. 22v–23 / Lage II)
Mansieul (Incipit im C) / Index „Mansir plasir“

John Bedyngham: „Mon seul plaisir ma doulce joye“ bzw. „Mi verry joy and most parfit plesere“, Rondeau (4-z./8-s. bzw. 10-s. im Engl.)
kein Text

Konk.:
- Berlin 78 C 28 Nr. 18 (fol. 20v–21), Initiale „M“
- Cordiforme Nr. 32 (fol. 44v–46), „Mon seul plaisir ma doulce ioye ...“, ganzer Text in allen Stimmen
- EscB Nr. 23 (fol. 27v–28), „[M]on seul plaisir ma doulce Joye ...“, ganzer Text im C
- Florenz 176 Nr. 41 (fol. 58v–59), „Mon seul plaisir e ma doulce Joie ...“, 1 Str. im C, überschrieben „duffay“
- Kopenhagen 1848 Nr. 261 (p. 431), Incipit „Mon seul plaisir“ im C
- Laborde Nr. 52 (fol. 65v–66), „Mon seul plaisir ma doulce Joye ...“, ganzer Text im C
- München 9659 Nr. 5 (fol. 4), nur Ct und 2. Hälfte des T erhalten, „Mon seul plaisir ma doulce Joie ...“, 1 Str. unterlegt in beiden Stimmen
- Pavia 362 Nr. 6 (fol. 24v–25), „[M]on seul pleysir et ma doulce Joye ...“, ganzer Text im C
- Pix Nr. 60 (fol. 69v–70), „Mon seul plesir madôce ioy ...“, 1 Str. im C
- Porto Nr. 6 (fol. 59v–60), Komponist Bedyngham (überschrieben „Idem.~“, vorangehende Nr. 5 fol. 58v–59 ist überschrieben „Bedyngham de Anglia“), „Mon seul plaiser ma doulce joye ...“, 1 Str. im C
- Ricc. 2356 Nr. 37 (fol. 48v–49), Incipit „[M]onsolplasir“ im C und T
- Sevilla (Par) Nr. 62 (fol. h4v–h5/fol. 23v–24), „Mon seul plaisir ma douce Joie ...“, Text im C
- Wolf Nr. 33 (fol. 41v–42), „Mon seul plaisir ma doulce Joye ...“, ganzer Text im C
- C verwendet in Quodlibet „Mon seul plaisir/La dolor *que* Je rechoy“ in Sevilla (Par) Nr. 29 (fol. e4v/fol. 3v) im C mit Incipit „Mon seul plaisir“
- ähnlicher T in vierst. Satz in Regensburg C 120 Nr. 72 (pp. 274–277), Incipit „Monseul plaisir“

Textkonk.:
- ROHAN Nr. 137 (fol. 82v–83), „Mon seul plaisir, ma doulce joye ...“
- JARDIN Nr.18 (fol. 62), in „Ballade faicte de plusieurs chansons“ als Nr. 1 „Mon seul plaisir ma doulce ioye“
- zitiert in Quodlibet in PARIS 12744 fol. 48v–49, „Mon seul plaisir ma doulce Joye“, einst. (andere Melodie)
- (Für weitere Textüberlieferung, Zitate und Lauden siehe Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 251–2; für den vermutlich ursprünglich englischen Text „Mi verry joy and most parfit plesere“ siehe Fallows, „Words and Music“.)

Sche 21 (fol. 23v–24 / Lage II)
Nu leid vnd meid vn*d* hab d*er*czu ... (Textanfang) / Incipit im Ct „Nu leid vnd meid“, dort am Ende „finis nu leid *etc*“ / überschrieben „walter*us* Seam“ / Index „Nu leid vn*d* meid“

Walther Seam: „Nu leid und meid“
1 Str. im T

Konk.: –
- T zitiert in GLOGAU Nr. 117/115 (fol. fv^{V}) im Quodlibet „O rosa bella/Hostu m*ir* dy lawte bracht“, im T als Nr. 2 „Nu leid vnd meid“ (Sekunde tiefer)
- T zitiert in WARSZAWA 2016 fol. 34 im Quodlibet „Wer ich eyn falgk“, im T als Nr. 8 „mich reitczt mey*n* hercz“ (Quarte höher)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 49; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 18

Sche 21a (fol. 24v / Lage II)
qvi plus *est* (Textanfang im C) / Incipit „Qui plus *est* ne“ und „Car p*ar* droit“ im T / Incipit „Qui plus est“ im Ct / Index „Qui pl*us est*“
= Schluß zu SCHE 89

Sche 22 (fol. 25 / Lage III)
Tauront u*e*l thourot ~ (Titel) / Initiale „O“ vor Beginn der C-Zeile / nicht im Index

Johannes Touront: „O florens rosa mater Domini speciosa“ (Motette), nur Beginn
Text vgl. *Chevalier* Nr. 12991; *AH* 5 (1889), 50; *AH* 24 (1896), 6; *AH* 50 (1907), 319

Konk.:
- Strahov Nr. 188 (fol. 203v–204/pp. 405–406), „O O florens rosa ...“ im C und „Thauranth“ im T
- Trient 88 Nr. 426 (fol. 301v–302), Überschrift „Jo Touront“ und Text „O o florens rosa ...“ im C

Sche 23 (fol. 25v–26 / Lage III)
Wiplich figur in dime schur. aller werlt mein hochstes heil ... (Textanfang) / überschrieben „M con C“, darüber von anderer Hand „m*agister* conrad*us* ce*cus* de nüremberga“ / Index „Weiplich figur“

Conrad Paumann: „Wiplich figur in dime schur“
1 Str. im Anschluß / Reihenfolge der Stimmen C–Ct–T

Konk.:
- Bux Nr. 227 (fol. 123), Incipit „Bekennemyn klag diemir an lyt“
- (Nach Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 72, seien C und T zitiert in Trient 89 Nr. 514 [fol. 11v–12], Kyrie, und in Nr. 709–710 [fol. 315v–318], Kyrie + Et in terra.)

Textkonk.:
- Königstein Nr. 118 (fol. 157v–158), „Wiplich figuer In dinem beschuer ...“, 6 Str., nur erste Zeile ähnlich

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 66; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 4; Wallner, „Paumann“, 33–6; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 19

Sche 24 (fol. 26v–28 / Lage III)
Mein hercz In hohen (Incipit im C) / Incipt 2. Teil im C „Seindu mir doch“ / Index „Mein hercz i*n* hohe*n*“

dt. Lied „Mein Herz in hohen Freuden ist ...“
kein Text

Konk.: – / (ähnlicher T:)
- Berlin 40021 Nr. 69 (fol. 147v–148), nur Incipit „Meyn hercz in hohen frewdnn“ im T, vierst.
- Bux Nr. 67 (fol. 36r+v), Incipit „Min hertz Inhohen freüden“
- Bux Nr. 181 (fol. 94v–95), Incipit „Min hertz Inhohen freüd*en*“
- Cgm 5249/76, „Min hercz Jnhohe*n* ...“ 1 Str., einst.
- Loch (Lb) Nr. 4 (p. 4), „Tenor Mein hercz In hohe*n* freud*en*“, 2 Str.
- Loch (Ob) Nr. 71 (pp. 84–86), „Tenor Mein hercz In hohe*n* freud*en* ist p*er* me Geo*rg* de pute*n*heim“
- Strahov Nr. 196 (fol. 213v–214/pp. 425–426), nur Incipit im C „Meyn hrcz froyden ist moin hrcz“

- T verwendet als Cantus firmus im Baß eines vierstimmigen Satzes von Ludwig Senfl in Ott 1534 Nr. 65, „Mein hertz in hohen freuden stet ...“ (Baß textiert)

Textkonk.:

- Cgm 379 Nr. 11 (fol. 155r+v), „Mein hertz in hochen frewden schwebt, ob ich würd werd, des ich geding ...“

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 43a; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 20; Rosenberg, „Übertragungen“, 69–71 (nur T in Parallelübertragung); Moser, „Hans Ott“, 11–5 (nur T in Parallelübertragung)

Sche 25 (fol. 28v–30 + eingelegtes Blatt / Lage III)
Köm mir ein trost (Incipit im C, Textbeginn abweichend „Kom mir ein trost czu diser czeit ...“) / Incipit 2. Teil im C „Wan ich ir lib an“ / Index „Kom mir ei*n* trost“
3 Str. (auf separatem eingelegten Blatt)

Konk.:

- Bux Nr. 64 (fol. 34v–35v), Incipit „Kem mir / ein trost.“
- Loch (Lb) Nr. 3 (pp. 2–3), 3 Str. „Kom mir ein trost ...“, einst. (nur T)
- Strahov Nr. 96 (fol. 99v–100/pp. 199–200), „Kain mier ain trost ...“ (verstümmelt), 1 Str. im C (anderer Satz eines ähnlichen T)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 40; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 21; Rosenberg, „Übertragungen“, 67–9 (nur T in Parallelübertragung mit Loch)

Sche 26 (fol. 30v–31 / Lage III)
Mein hercz in steten (Incipit C) / Index „Mein hercz in steten“
Text („Mein hercz In steten treuen In hoffnung gen dir wach ...“) siehe Sche 136a und Sche 137

Konk.:

- Trient 90 Nr. 1005 (fol. 294v), Incipit „Mein hertz in staten treuen“ (mit ähnlichem T)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 44; Frommann, „Das Münchener Liederbuch“, 115 (nur Text); *DTÖ 22*, 138 (nur Text nach Eitner); Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 5; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 22; Strohm, *The Rise*, 498; Satz von Arnold Schönberg in *Volksliederbuch für die Jugend*, III, H. 12 (Nr. 626) für Singstimme + Klavier; Satz von Arnold Schönberg op. 49 Nr. 3 für Chor a capella

Sche 27 (fol. 31v–32 / Lage III)
O lib wie (Incipit im C) / Index „O lib wie süß"
anonym: „O lieb wie süß dein Anfang ist"
Text („O lib wie süß dein anfanck ist wo du zum ersten enspringst ...") siehe Sche 131a

Konk.:
- Loch (Ob) Nr. 44 (p. 89), „Zart lip wie susz dein anfanck ist ...", 1 Str.,einst. (nur Melodie eingetragen, Unterstimmen fehlen)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 52; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 6; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 23

Sche 28 (fol. 32v–33 / Lage III)
Begib mich nit mein hochster hort rich dein gemut in ewig treu ... (Textanfang) / Index „Begib mich niht"
3 Str. im Anschluß

Konk.:
- Bux Nr. 66 (fol. 36), Incipit „Begib mich nit myn höhst*er* hort · richt"

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 6; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 24; Besseler & Gülke, *Schriftbild*, 104 (nur Beginn)

Sche 29 (fol. 33v–34 / Lage III)
Mein hercz ist gancz czu red gestelt gen einer der ich vil gutes gan ... (Textanfang) / Index „Mei*n* hercz ist ga*n*cz"
3 Str. (Str. 1 fortlaufend unter C geschrieben, Str. 2–3 im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 45; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 25

Sche 30 (fol. 34v–35 / Lage III)
Ich hoff und hab gedinge er werd noch alles gut ... (Textanfang) / Index „Ich hof vn*d* hab"
6 Str. (Str. 1–2 fortlaufend in C und T, Str. 3–6 im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 31; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 26

Sche 31 (fol. 35v–36 / Lage III)
Verslossne treu teglich neu (Incipit im T) / Textanfang „Verslosne treu teglich neu an alle reu ist si von mir gewert ...“ / Index „Verslosne treu“
3 Str. im Anschluß / Reihenfolge der Stimmen: T–C–Ct

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 61; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 27

Sche 32 (fol. 36v–37 / Lage III–IV)
Das leppisch gut czu lachen ist des freu ich mich (Textanfang) / Nachschrift nach Text „Hoc *com*posuit dux ludwic*us* bauar*i*e“ / Index „Das leppis gut“
Herzog Ludwig IX. von Bayern (genannt „der Reiche“): „Das leppisch gut czu lachen ist“
3 Str. im Anschluß

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 8; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 28

Sche 33 (fol. 37v–39 / Lage IV)
[A]ve regi*n*a celor*um* ... (Textanfang) / überschrieben „Wal frey / Index „Aue regina celor*um*“
Walter Frye: „Ave regina celorum mater regis angelorum“ (Motette oder Kontrafakt einer Ballade?) / **(A)**
Text im C / Text vgl. *Chevalier* Nr. 2072

Konk.: **(A)**
- Bux Nr. 160 (fol. 87v), Incipit „Aue regina“ & „2^{a} p*ar*s funde preces“, zweist.
- Clm 5023 Nr. 12 (fol. 12v–13), „AVe ue regina celor*um* ...“, nur 1. Teil des C und 2. Teil des T erhalten, zweist.
- Berlin 78 C 28 Nr. 41 (fol. 47v–49), nur Initialen „A“ und für den 2. Teil „F“
- Bux Nr. 159 (fol. 87), Incipit „Aue regina“ und „Sec*un*da p*ar*s seq funde preces“
- Bux Nr. 258 (fol. 167v), Incipit „Aue regina“
- Bux Nr. 238b (fol. 158r+v), unbezeichnet, bricht auf fol. 158v ab
- Florenz 112bis Nr. 27 (fol. 29v–30), „Aue regina celor*um* mat*er* regis angelo*rum* ...“, ganzer Text im C
- Glogau Nr. 144/142 (fol. giii^{v} / gix^{v} / gxi^{v}), „Ave regi*n*a celor*um* ...“, Text in allen Stimmen

- Laborde Nr. 1 (fol. 8–9), Incipit „Aue regina celorum" (C des 1. Teils fehlt)
- Kaschau Fragmente, „[A]ve regina celorum ...", Text im C
- Perugia 431 Nr. 58 (fol. 82v–83/orig. fol. 92v–93), „Aue regina celorum ...", Text im C
- Ricc. 2794 Nr. 12 (fol. 15v–16), „[A]ue regina celorum ...", Text im C, Incipits in T & Ct
- Sevilla (Sev) Nr. 37 (fol. f1v–2v/fol. 37v–38v), Überschrift „Frye", „[A]ve regina celorum ...", Text im C (vom 2. Teil nur C erhalten)
- Trient 90 Nr. 1086 (fol. 371v–372), „Ave regina ...", Text im C
- Wolf Nr. 1 (fol. 1–2), „Aue regina celorum ..." (C des 1. Teils und Partien von T + Ct fehlen)
- (? MC 871 im Index „Aue regina celorum" [p. 433/fol. 151, mit Verweis auf fol. 63])

(B) (= vierst. mit zweitem C)

- Trient 90 Nr. 1013 (fol. 298v–299), „Ave regina celorum ...", Text im C

(C) (= vierst. mit Ct altus)

- Speciálník pp. 408–409, „Aue regina celorum ..." im C

(D) (= vierst. mit anderem Ct altus)

- Verona 757 Nr. 53 (fol. 53–55), unbezeichnet
- (Für weitere Darstellungen auf Gemälden und Zitate siehe Fallows, *Catalogue*, 572–3.)

Sche 34 (fol. 39v–41)
O rosa bella (Incipit im C) / „Alasamir" (eigentlich -mu + r-Abrevatur) Incipit im T für 2. Teil / Index „O rosa bella"
anonyme Ballata „O rosa bella" / **(B)** (= abweichender Ct)
kein Text

Konk.: **(A)**

- Clm 5023 Nr. 6 (fol. 6v–7), „O O rosa bella o deitatis cella ...", Text im C, zweist.
- Berlin 78 C 28 Nr. 37 (fol. 42v–43), nur Initialen „O" im C
- Perugia 431 Nr. 57 (fol. 81v–82/orig. 91v–92), Incipits „O rosa bella" und „Ayme dolente" in allen Stimmen
- Trient 90 Nr. 1083 (fol. 369v), „O o rosa bella ...", zweieinhalb Textzeilen (bis „dolente") im C
- (? MC 871 im Index [p. 433/fol. 151, mit Verweis auf fol. 61 und 62])
- (? Ottob. lat. 251 fol. 34, Nr. 9, gibt Incipit „Rosabella")

Ed.: *DTÖ* VII, 225–6 (nur Ct); Lederer, *Heimat und Ursprung*, 419–22 (nur Ct)

Sche 35 (fol. 41v–42 / Lage IV))
Puis *que* vis (Incipit im T) / Index „Puis*que* vis“ (für Sche 35; Sche 38a dort nicht erfaßt)

anonymes Rondeau „Puis que je vis le regard gratieux“ (4-z./10-s.) / **(B)** (= abweichender Ct)
kein Text / doppelter Eintrag SCHE 38A

Konk.: **(A)**
- ESCB Nr. 31 (fol. 38v–39), „[P]uis q*ue* Je vis le regard gracieus ...“, ganzer Text, Str. 1 im C
- FLORENZ 176 Nr. 40 (fol. 57v–58), nur Incipit „Puis que Je uis“
- MC 871 Nr. 118 (p. 406/fol. 137v), nur Incipit „Puis que ie vis“ unten auf der Seite
- MELLON Nr. 53 (fol. 75v–76), „Puis q*ue* Je vis Le Regart gratieux ...“, nur Str. 1 im C
- MÜNCHEN 9659 Nr. 2 (fol. 1v–2), „[P]uis que Je vys le regart gratieux“, nur Str. 1, in allen Stimmen unterlegt
- PIX Nr. 61 (fol. 70v–71), „Puis que ie uis leregart gracieux ...“, nur Str. 1 im C
- RICC. 2356 Nr. 40 (fol. 51v–52), „[P]uis que ie uis le regard gratieux ...“, nur Str. 1 im C
- SEVILLA (Sev) Nr. 70 (fol. h12v–j1/fol. 50v–51), „Puis que Je vis Le regard gratieux ...“, ganzer Text im C
- T zitiert in SEVILLA (Par) Nr. 28 in Quodlibet „Seule esgaree/ O rosa bella“ im C (fol. e3v/fol. 2v), als Nr. 16 „puis q*ue* Je vis“
- T als Cantus firmus in Messe in CS 14 Nr. 19 (fol. 160v–170)
- (Lauda „Poiché il tuo cor Maria è grazioso“ von Feo Belcari)

Textkonk.:
- JARDIN Nr. 347 (fol. 94), „PVis que ie vis le regard gracieux ...“

Sche 36 (fol. 42v–43 / Lage IV)
Jay grate (Incipit im C) / Index „Jaij grate“

anonymes Rondeau „Se j'ay vostre grace requise“ (5-z./8-s.)
kein Text

Konk.:
- BERLIN 78 C 28 Nr. 7 (fol. 9v–10), nur Initiale „S“
- KOPENHAGEN FRAGMENTE Nr. 10 (p. 16), Str. 1 im C (Text ab „submisse“ erhalten)
- PAVIA 362 Nr. 12 (fol. 30v–31), „[S]y iey vostre grasse ...“ im C
- SEVILLA (Par) Nr. 67 (fol. h9v–h10/fol. 28v–29), „Se Jay Vostre grace requisse ...“, ganzer Text im C

Textkonk.:
- ROHAN Nr. 62 (fol. 65r+v), „Se jay votre grace requise ...“
- JARDIN Nr. 18 (fol. 62), in „Ballade faicte de plusieurs chansons“ als Nr. 8 „Se nay vostre grace requise“
- CHASSE fol. P3v, als „Rondel d'ung amant a sa dame“
- LANSDOWNE 380 fol. 240v, „Se Jay vostre grace Requise ...“
- FABRI 1521 II, fol. 25, „Se j'ay vostre grace requise ...“ als „exemple de rondeau clos et ouvert“

Sche 37 (fol. 43v–44 / Lage IV)
Berbigant Der pfobenswancz (Titel über C) / Index „Berbigant vel der pfobensuancz“

Barbigant, „Der pfobenswancz“
kein Text / vierst.

Konk.:
- CLM 5023 Nr. 11 (fol. 11v–12), „Da pacem domine ...“ im C, zweist.
- GLOGAU Nr. 208/206 (fol. ki^{V} / kix / kxij^{V}–li), Incipit „Der pfawin swancz“ (Ct altus entspricht Ct 2 von SCHE)
- SPECIÁLNÍK p. 389, Incipit „Tenor pfobenswancz“ und Titel „Berbigant“
- STRAHOV Nr. 199 (fol. 217v–218/pp. 433–434), „[A]ve virgo speciosa ...“ im C und Incipit „ffobenswancz“ im Ct 2
- TRIENT 89 Nr. 604 (fol. 150v), „O quam clara testimonia ...“, Text im C (Ct gegenüber SCHE vertauscht)
- derselbe T in GLOGAU Nr. 22 (fol. Bi^{V}–Bii / Bi / Bii^{V}–Biiii), „Phfawin schwantcz Pauli de broda“
- verwendet als Cantus firmus in Messen von Jacob Obrecht in MODENA α.M.1.2 fol. 80v–96, „Ia.hobreth“, und von Johannes Martini in MODENA α.M.1.13 Nr. XI (fol. 129v–140), „Io. Martini“ und Titel „Coda de pauum“ sowie in MAILAND LIBRONE 2 Nr. 6 (fol. 20v–26), nur bezeichnet „.Io.Mar.“ (ohne Kyrie und Agnus)

Ed.: Eitner, *Tänze*, Nr. V, 60–2; Schering, *Geschichte der Musik*, Nr. 49 (nach Eitner); Meier, *Barbireau Opera Omnia*, 9–10; Disertori, *Johannes Martini*, 7–8

Sche 38 (fol. 44v–45 / Lage IV)
Touront (Titel) / Index „Touront 2°“

Johannes Touront, Barform-Lied
kein Text

Konk.: –

Sche 38a (fol. 45v–46 / Lage IV)
Puis q*ue* vis (Incipit im T) / nicht im Index
(= doppelter Eintrag von Sche 35 – siehe dort)

Sche 39 (fol. 46v–48 / Lage IV)
[v]irgo restaurat*rix* m*un*diq*ue* salut*is* amatrix ... (unterlegter Textanfang im C) / „Touront" (Titel, mit Korrekturen) / Index „virgo restaurat*rix*"
Johannes Touront, „Virgo restauratrix", Motette
vierst. (Spiegelkanon aus drei notierten Stimmen)
(Text vgl. *Chevalier* Nr. 41572 und *AH* 46 [1905], 158)

Konk.: –

Sche 40 (fol. 48v–49 / Lage IV–V)
fortu*n*e Jo bodigham (Titel) / Index „fortune"
John Bedyngham, „Fortune alas", engl. Ballade
kein Text

Konk.:
- Berlin 78 C 28 Nr. 16 (fol. 18v–19), nur Initiale „F"
- Bux Nr. 124 (fol. 66v), Incipit „Fortune"
- Clm 5023 Nr. 8 (fol. 8v–9v), „Fortune d*omi*ne misere ..." im C, zweist.
- Cordiforme Nr. 4 (fol. 3v–5), „Zentil madonna ...", Str. 1–2 im C
- EscB Nr. 101 (fol. 117v–118), „gentil madonna", Str. 1–2 im C
- MC 871 Nr. 94 (p. 370/fol. 114v), nur Incipit „Fortuna las"
- Mellon Nr. 46 (fol. 63v–65), „Gentil madonna ..." Str. 1 im C und Incipit „fortune clas"
- Pavia 362 Nr. 8 (fol. 26v–27), „[G]entil madona ...", Str. 1–2 im C
- Pix Nr. 77 (fol. 89v–90), „Gentil madonna ...", Str. 1 im C
- Sevilla (Par) Nr. 60 (fol. h2v–h3/fol. 21v–22), „Gentile madone ...", Str. 1 im C
- Speciálník p. 402 und pp. 404–405, „[F]esto isti serui *Christi* ..." und „Cu*m* angel*is* vt in celis ...", fünfst.
- Stockholm N 79 fol. 186v, „Rutilante claritat*is* in terris puerulo Vniuerse karitatis fo*n*s mvndat seculo ...", nur Beginn des C
- Trient 93 Nr. 1834 (fol. 367 1.Zeile), nur die letzten 12 Takte des Ct
- Turin T.III.2 Nr. 35 (fol. 19), „ge*n*til madona de no*n* me aba*n*donare" Textzeile in C & T sowie Überschrift „frat*er* ludowicus de ponzano ordinis [Textverlust] te torrensis", zweist.
- Wien 243 fol. 69v–70, „Gentil madona de no*n* ma bandonare ...", Str. 1 im C
- (?) Bologna Q 16 nur im Index „Gentil madonna"

- nur T in einem unbezeichneten zweist. Musikbeispiel eines Traktates in PERUGIA 1013 Nr. 47 (fol. 104v–105)
- STRAHOV Nr. 240 (fol. 250/p. 498), nur Incipit „fortune“ im T, benutzt Beginn in allen Stimmen
- T verwendet als Cantus firmus in Messe in TRIENT 91 Nr. 1358–1362 (fol. 247v–256v), Incipit im T „Gentil madona mia“, vierst.
- (OTTOB. LAT. 251 fol. 34, Nr. 13, gibt Incipit „Gentilmadonna“)
- (Lauda „Umil madonna non mi abandonare““ von Francesco d'Albizio)
- (Lauda „Vergina bella non mi abandonare“ von Feo Balcari)

Textkonk.:

- (Für den ursprünglichen englischen Text und seine Quellen siehe Fallows, „English Song Repertories“, 64–5.)

Sche 41 (fol. 49v–50 / Lage V)
Lib ist leides anfanck (Incipit im C) / Index „Lip ist leides“
(Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 64 Fn. 27, vermutet hier ein Kontrafakt eines Rondeau.)
kein Text

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 41; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 29

Sche 42 (fol. 50v–51 / Lage V)
O florida roscida gemme stella ... (Textanfang im C und T) / Index „O florida“
möglicherweise ein Kontrafakt eines unbekannten Rondeau (4-z./8-s.)
(lat. Text nicht nachgewiesen)

Konk.: –

Sche 43 (fol. 51v–52 / Lage V)
(unbezeichnet) / Index unter „Sine nomine“
deutsches Lied
kein Text

Konk.: –

Ed.: Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 30

Sche 44 (fol. 52v–53 / Lage V)
Mir ist czu stort meyn hoster hort von klaffers wort ... (Textanfang im C) / Index „Mir ist zustort"
3 Str. (Str. 1 zweizeilig durchlaufend unter C und den Beginn des T geschrieben, Str. 2–3 im Anschluß)

Konk.:
- Bux Nr. 5 (fol. 2), Incipit „Mir ist zerstört"

Textkonk.:
- Augsburg 25 Nr. 9 (fol. 6v + fol. 2), Incipit „Mir ist zerstort" im C, aber vierst. mit anderer Musik

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 48; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 31

Sche 45 (fol. 53v–54 / Lage V)
Mein hercz ist mir gemenget mit lieb vnd leit gemischt ... (Textanfang) / Index „Mein hercz ist gemenget"
3 Str. (Str. 1 im C, Str. 2–3 im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 46; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 32; Satz von Arnold Schönberg im *Volksliederbuch für die Jugend*, III, H. 12 (Nr. 627) für Singstimme + Klavier

Sche 46 (fol. 54v–55 / Lage V)
Die vasenacht tut her nahen (Incipit im C) / Textanfang „Die vasnacht thut her nahen die ich mich hab gefreut ..." / Titel „Wal Seam 1461 scolastice" / Index „Die vasnacht"
Walther Seam: „Die Vasenacht tut hernahen"
2 Str. im Anschluß

Konk.: –

Ed.: Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Nr. 489 (nur T und Text); Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 17; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 33

Sche 47 (fol. 55v–56 / Lage V)
Gedenck daran du werdes ein das ich mich dir het außerwelt ... (Textanfang) / Index „Gedenck dar an"
3 Str. (Str. 1 im C, Str. 2–3 im Anschluß)

Konk.:
- Bux Nr. 7 (fol. 2v), Incipit „Gedenck daran du werdes ein"

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 24; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 34

Sche 48 (fol. 56v–57 / Lage V)
Bey wunicklichen scherczen was sel hercz mut vnd syn ... (Textanfang) / Index „Bewunicklichen"
3 Str. (Str. 1 im C und Beginn T, Str. 2–3 im Anschluß)

Konk.:
- Bux Nr. 8 (fol. 2v), Incipit „In wunnigklichem schertzen"

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 7; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 35

Sche 49 (fol. 57v–58 / Lage V)
Groß senen ich im herczen trag das schaft das si mich meiden thut ... (Textanfang im C) / Index „Groß senen"
5 Str. (Str. 1, 3 und 4 fortlaufend unter allen Stimmen geschrieben, Str. 2 und 5 im Anschluß)

Konk.: –
- T zitiert in Glogau Nr. 117/115 in Quodlibet „O rosa bella/Hostu mir dy lawte bracht" im T (fol. fvi). als Nr. 11 „Groß senen ich ym herczen trag"
- T verwendet als Cantus firmus in Meßzyklus in Trient 89 Nr. 523–527 (fol. 26v–41), unbezeichnet
- (Keine Beziehung zu Glogau Nr. 277–9/275–7 und Nr. 286/284, mit Incipit „Groß senen ich ym herczin trag ..." bzw. „Groß ßenen", die über den T von „J'ay pris amours" komponiert sind.)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 25a; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 7; Gottlieb, *The Cyclic Masses*, II, 186; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 36; Strohm, „Meßzyklen", 93 (nur T mit unterlegtem Text)

Sche 50 (fol. 58v–59 / Lage V)
Ich clag dir frau mein leiden betrubt ist mir meyn mut ... (Textanfang) / Index „Ich klag dir"
5 Str. (Str. 1–3 in allen Stimmen, Str. 4–5 im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 32; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 37

Sche 51 (fol. 59v–60v / Lage V)
O hertiglich verlangen mit deiner pitern craft ... (Textanfang) / Index „O hertiglichs“
5 Str. im Anschluß / Reihenfolge der Stimmen: T–C–Ct

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 50; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 8; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 38; Moser & Müller-Blattau, *Deutsche Lieder*, 289–90 (einst.)

Sche 52 (fol. 60v–61 / Lage V–VI)
Ach scheiden wie gar wetaubstu mich der hochsten freud auf erd ... (Textanfang) / Index „Ach Scheiden“
anonymes Lied „Ach scheiden, wie gar beraubst du mich“
einst., 5 Str. (Str. 1 im C, Str. 2–5 im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 4

Sche 53 (fol. 61v–62 / Lage VI)
(unbezeichnet) / Index unter „Sine nomine“
deutsches Lied
kein Text

Konk.: –

Ed.: Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 39

Sche 54 (fol. 62v–64 / Lage VI)
Ockegheim (Titel) / „Secunda pars“ unter Beginn C und T auf fol. 63v / Index „Okegheim“
Johannes Ockeghem, „Ma bouche rit et ma pensee pleure“, Bergerette (10-s.)
kein Text

Konk.:
- Cap. Giul. XIII. 27 Nr. 62 (fol. 69v–70/olim fol. 76v–77), Incipit „Ma boche rit“
- Casanatense 2856 Nr. 52 (fol. 61v–63), Incipit „Ma bouce fijt“ und „Okeghem“
- Cordiforme Nr. 31 (fol. 42v–44), „Ma bouche rit *et* penser pleure ...“, ganzer Text
- Dijon 517 Nr. 4 (fol. 4v–6), „Ma bouche Rit ...“, ganzer Text

- Florenz 176 Nr. 24 (fol. 32v–34), Incipit „Ma bouche rit“ und „Ocheghem“ („2^{a} pars“ im T)
- Glogau Nr. 267/265 (fol. lvii^{v} / miii^{v} / mviij), „H“
- Kopenhagen 1848 Nr. 227 (p. 401), nur prima pars, kein Text
- Laborde Nr. 23 (fol. 32v–34), „Ma bouche rit et ma pensee pleure ...“, ganzer Text im C
- Mellon Nr. 30 (fol. 38v–40), „Ma bouce Rit ...“ und „Okeghem“, ganzer Text
- Nivelle Nr. 41 (fol. 52v–54), „Ma bouche Rit et ma pencee pleure ...“ und „Okeghem“, ganzer Text im C
- Pix Nr. 28 (fol. 30v–32), „Ma boucherit et ma pensee ...“, Text im C
- Ricc. 2356 Nr. 23 (fol. 28v–29), „[M]a boucherit et ma penser ...“, Text im C
- Sevilla (Par) Nr. 30 (fol. e5v–e7/fol. 4v–6), „Ma bouce rit et ma penser pleure ...“, ganzer Text im C
- Wolf Nr. 23 (fol. 29v–31), „Ma bouche rit ma pensee pleure ...“, ganzer Text im C
- Augsburg 25 Nr. 2 (fol. 1v), in sogenannter Kombinationsmotette im C – soweit erhalten – (Sekunde tiefer)
- Odhecaton A Nr. 54 (fol. 59v–60), Incipit „Ma bouche rit“ und „Okenhem“
- Spinacino Nr. 17 (fol. 31–32), Incipit „Mabucherit“
- Formschneider 1538 Nr. 86 (fol. 43v), unbezeichnet

Textkonk.:

- Jardin Nr. 10 (fol. 61), „MA bouche rit *et* ma pensee pleure ...“ (als „Dictie et cha*n*son mageistrale“), und Nr. 103 (fol. 71v), „MA bouche rit et ma pensee pleure ...“ (als „Motet magistral“)
- Rohan Nr. 142 (fol. 83v–84), „Ma bouche rit & ma pensee pleure ...“
- (Für weitere Zitate in späteren Kompositionen und Messen u.a. von Pierre de la Rue, Josquin Desprez, Johannes Martini siehe Christoffersen, *French Music*, II, 153–4, und Fallows, *Catalogue*, 263.)

Ed.: Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch“, Nr. VIII, 16–19; Gombosi, *Obrecht*, 6–7, Nr. V; Wolf, *Sing- und Spielmusik*, 39–41, Nr. 14

Sche 55 (fol. 64v–65 / Lage VI)
haultam tre.ser (Incipit im T) / Index „haultam treser“
anonymes Rondeau (5-z./8-s.), ev. mit Beginn „Haultain tresor“
kein Text

Konk.: –

Sche 56 (fol. 65v–66 / Lage VI)
er het mein lib (Incipit im Tenor) / Index „Er het mein lip"
kein Text

Konk.:
- Strahov Nr. 235 (fol. 247/p. 492), „[N]vnc instant collaudare ..." im C
- (Die Vermutung von Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 111, das Lied sei in der Messe in Trient 91 Nr. 1184–1188 [fol. 61–70] zitiert, läßt sich nicht bestätigen; vgl. auch Leverett, „Song Masses", 222 Fn. 27.)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 22; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 40

Sche 57 (fol. 66v–67 / Lage VI)
Touront (Titel) / Index „Taurant primo"
Johannes Touront, sogenannte Liedmotette oder möglicherweise auch ein Rondeau (5-z.)
kein Text

Konk.: –

Sche 58 (fol. 67v–68 / Lage VI)
[F]elix porta paradisi ... (Textanfang) und Kanonanweisung „fuga duorum temporum in diapason cum diapente" / Index „felix porta"
(Proportions-)Kanon, möglicherweise ein Kontrafakt
Text vgl. *Chevalier* Nr. 2037, *Chevalier* Nr. 35665, *AH* 35 (1900), 189, und *AH* 47 (1905), 340 „Ave, porta paradisi lignum vitae quod amisi ..." (nur Beginn ähnlich)

Konk.:
- Strahov Nr. 201 (fol. 220/p. 438), „vox dilecte mei pulsantis ..." im C mit Anweisung „fuga 2or temporum in dyapason et in diapente"

Sche 59 (fol. 68v–69 / Lage VI)
fuga In diapente (Überschrift) / Textanfang „[C]andida virginitas paradisi ..." / Index „Candida virginitas"
Kanon
Text im C / Text vgl. *Chevalier* Nr. 2565 und *AH* 5 (1889), 50, *AH* 17 (1894), 29 („Candidas virginitas paradisi chara colonis, hortus conclusus ..." nur Beginn ähnlich), *AH* 45 (1904), 27

Konk.: –

Sche 60 (fol. 69v–70 / Lage VI)
Selaface pale (Incipit im C) / Index „Seleface"
Guillaume Dufay, „Se la face ay pale", Ballade (10-z./5-s.) / **(C)**
kein Text

Konk.: **(A)**
- Laborde Nr. 51 (fol. 64v–65), „Se la face ay pale ...", 2 Str.
- Ox Nr. 113 (fol. 53v–54), „Sela face ay pale ..." und „Guillerm*us* du{fa}y", 3 Str.
- New York Fragment Nr. 1 (fol. 1 / orig. fol. 125), „Celaface ay palle ...", Str. 1 im C (SMens.)
- Pavia 362 Nr. 42 (fol. 65v–66), „[S]E la fasse er pale", 3 Str.
- Stras Nr. 128 (fol. 77v), Incipit „Se la fa re" und „G. Dufay"
- Rom 1411 Nr. 6 (fol. 9v–10), „Se la face ay pale ..." und „·G·DVFAY", 3 Str. (SMens.)
- Wolf Nr. 32 (fol. 40v–41), „Se la face ay palle ...", 2 Str.

(B) (= abweichender Ct)
- EscB Nr. 120 (fol. 135v–136), Incipit „Se la fauze e pale"

(C) (= abweichender Ct)
- Trient 89 Nr. 778 (fol. 424v–425), Incipit „Sela face pale", vierst., Quarte tiefer
- Bux Nr. 83 (fol. 48r+v), Incipit „Selefatze aypale"
- Bux Nr. 255 (fol. 164v–165), Incipit „Selaphasepale"
- T verwendet als Cantus firmus in Messe Dufays in CS 14, Nr. 6 (fol. 27v–38), Incipit „Se la face ay pale" im Tenor, und in Trient 88 Nr. 253–257 (fol. 97v–105v), auf fol. 97v + fol. 98v überschrieben „Selefaczepalay"
- (Ottob. lat. 251 fol. 34, Nr. 3, gibt Incipit „Sella faça palida")
- (Für ein Textzitat siehe Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 79.)

Ed.: Besseler, *Dufay Opera Omnia*, xxxv (nur Ct); *DTÖ* VII, 252–3 (nur Ct)

Sche 61 (fol. 70v–71 / Lage VI)
Tant me desplet (Incipit im C) / Index „Tant me d*e*splet"
anonymes Rondeau „Tant me desplaist mon hatif partement ..." (4-z./10-s)
kein Text

Konk.: –
Textkonk.:
- Jardin Nr. 383 (fol. 97r+v), „TAnt me desplaist mon hatif partem*e*nt ..."

Sche 62 (fol. 71v–72 / Lage VI)
Buczois ~ oder „Buizois“ (Titel) / Index „Bozois“
Gilles Binchois, Rondeau (5-z./10-s.)
kein Text

Konk.: –

Sche 63 (fol. 72v–73 / Lage VI–VII)
freÿ (Titel) / Textanfang im C „Trinitatis dieß pr*ae*mitti*tur* ...“ / Index „Trini*tatis* dies“
Walter Frye, möglicherweise Kontrafakt eines Rondeau
Text im C / Text nicht nachweisbar

Konk.: –

Ed.: Kenney, *Frye. Collected Works*, Nr. 8

Sche 63a (fol. 73 / Lage VII)
Mag*n*ificat fuga p*er* vnu*m* te*m*pus cu*m* duobus disca*n*tibus ... (Textanfang)
= Kanonanweisung für Sche 64

Sche 64 (fol. 73v–75/ Lage VII)
[M]ag*n*ificat a*nim*a dominu*m* ... (Textbeginn) / Index „Magnificat“
Kanon
vierst.
Text in den Stimmen verteilt

Konk.: –

Sche 65 (fol. 75v–76 / Lage VII)
Sela ventu*re* (Incipit im C) / Index „Sola venture“
anonymes Rondeau (4-z./8-s.), ev. mit Beginn „Se l’aventure“
kein Text

Konk.: –

Sche 66 (fol. 76v–77 / Lage VII)
Voÿ da plas · (Incipit im C) / Index unter „Sine nomi*n*e“
vermutlich eine englische Ballade (7-z./10-s.) mit französischem Incipit
kein Text

Konk.: –

- (Eine Vemutung von Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 86–8 + 178, Sche 66 sei Grundlage eines Meßzyklus in Trient 89 Nr. 643–647 [fol.

199v–206v] und in STRAHOV fol. 101v–104 [nur Gloria + Credo], der überdies Johannes Touront zugeschrieben werden könne, läßt sich nicht bestätigen.)

Sche 67 (fol. 77v–78 / Lage VII)
Surtantes (Incipit im C) / Index „Surtantes"
anonymes Rondeau (4-z./8-s.), vielleicht „Sur toutes est la marguerite"
kein Text

Konk.: –
Textkonk.:
- ev. ROHAN Nr. 447 (fol. 154v), „Sur toutes est la marguerite ..." (Rondeau 4-z./8-s.)
- (Keine Beziehung zu BUX Nr. 44 „Surtontes" [= SCHE 81].)

Sche 68 (fol. 78v–79 / Lage VII)
helas tres (Titel) / Index „helas tres"
anonymes Rondeau (4-z./8-s.)
kein Text

Konk.: –

Sche 69 (fol. 79v–80 / Lage VII)
O o pulcerrima mulierum ... (Textanfang im C) / „surge" (Incipit im T) / Index „O pulcherima mul"
John Plummer (?), „O pulcherima mulierum surge propera" (Motette) / **(B)**
vierst. / nur Beginn aufgezeichnet
Text im C / Text siehe Hohes Lied 2,10 und 2,14, kombiniert mit dem Anruf aus Hohes Lied 5,9 bzw. 5,17

Konk.: **(A)** (= dreist.)
- ADD. 21 fol. A1v–A2, „O pulcherima mulierum ..."
- BERLIN 78 C 28 Nr. 42 (fol. 49v–50v), Initiale „O" (nur C komplett, T und Ct nur 1. Teil)
- KRAKÓW 8A Nr. 3 (fol. 2r+v), nur Rest des T und Ct (C & T-Beginn standen auf heute fehlender vorangehender Seite)
- LUCCA 238 Nr. 22 (fol. 53v), nur C erhalten
- PIX Nr. 1 (fol. 1v–3), ganzer Text
- RICC. 2356 Nr. 27 (fol. 33v–34), ganzer Text
- TRIENT 93 Nr. 1838 (fol. 368v–369), Text im C
- (? in SEVILLA [Sev] im Index [fol. a1/fol. 1], „[O] pulcerrima")

(B) (= vierst.)
- TRIENT 88 Nr. 239 (fol. 69v–70), ganzer Text
- (Lauda „O santissima prega Iesù", anonym)

Sche 70 (fol. 80v–82 / Lage VII)
freÿ (Überschrift) / Textbeginn „O sacr*um con*uiuivm ..." / Textbeginn fol. 81v „Mens repletur ..." / Index „O sacr*um con*uiuium"

Walter Frye, Kontrafakt von „Alas alas alas is my chief song ...", Ballade (10-s.)
Text im C / Text siehe *Chevallier* Nr. 13677

Konk.:
- MELLON Nr. 55 (fol. 77v–79), „Alas alas alas is my chief song ...", 1 Str. im C
- (Bukofzer, „An Unknown Chansonnier", 45–6, vermutete ASHMOLE 191 Nr. 5 [fol. 194v–195], „Alas dep*ar*tynge is grou*n*d of woo ...", zweist., als mögliches Vorbild.)

Sche 71 (fol. 82v–83 / Lage VII)
Sancta maria v*ir*go int*er*cede ... (Textanfang) / Index „Sancta ma*r*ia"

Kontrafakt des anonymen Rondeau „Tresoriere de plaisir amoureux ..." (4-z./10-s.)
Text im C

Konk.:
- ESCB Nr. 38 (fol. 46v–47), „[T]resoriere de plaisir amoureux ...", 1 Str.
- TRIENT 90 Nr. 1065 (fol. 353v), Incipit „Tresorier de plasio"

Textkonk.:
- ROHAN Nr. 237 (fol. 105v), „Tresoriere de plaisir amoureux ..."

Sche 72 (fol. 83v–84 / Lage VII)
kukerleÿ (Incipit vor C) / Index „kukeleij" (oder kutreleij)

möglicherweise eine engl. Ballade
kein Text

Konk.: –

Sche 73 (fol. 84v–85 / Lage VII–VIII)
Pillais (Überschrift) / Index „Pilloÿs"

Jean Pullois, „Pour Prison ...", Rondeau (4-z./10-s.)
kein Text

Konk.:
- TRIENT 90 Nr. 1010 (fol. 297), Incipit „Pour prison“ und „Pyllois“
- (Für mögliche Zitate siehe Fallows, *Catalogue*, 321–2.)

Ed.: Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch“, Nr. XIV, 41–3

Sche 74 (fol. 85v–86 / Lage VIII)
Benidite dom*inus* et ea q*uae con*specturi sumus ... (Textanfang im C) / Index „Benedicite“
Motette
zweist. (unvollständig abgeschrieben mit nur zwei Oberstimmen)
Text im C / Text Tischsegen

Konk.: –

Sche 75 (fol. 86v–87 / Lage VIII)
Der wint*er* (Incipit im C) / Index „der wint*er*“
deutsches Lied
kein Text

Konk.: –
Textkonk.:
- (?) KÖNIGSTEIN Nr. 41 (fol. 123r+v), „Der winther ist gewechen der sum*m*er der ist hy ...“, 5 Str.
- (Die Vermutung Besselers, *Das Liederbuch*, es handele sich bei LOCH [Lb] Nr. 6 [pp. 6–7], „Der wint*er* will hin weich*en*“, besonders für T.1–T.15, um einen anderen dreistimmigen Satz mit verwandtem T, läßt sich nicht nachvollziehen; in dem Fall ergäben sich weitere konkordante Überlieferungen, siehe Petzsch & Salmen, *Lochamer-Liederbuch*, 18, und Petzsch, „Der winter“.)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 15 (mit Text der Str. 1 von SCHE 149); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 41

Sche 76 (fol. 87v–88 / Lage VIII)
Ecce tu pulchra es amica mea ... (Textanfang) / Index „Ecce tu pulchra“
Motette (oder auch Kontrafakt)
Text im C / Text siehe Hohes Lied 1,14
(Im Anschluß an den Ct eine zusätzliche Zeile mit Musik, die sich aber der Komposition nicht eindeutig zuordnen läßt.)

Konk.:
- KRAKÓW 8A Nr. 4 (fol. 2v), „Ecce tu pulchra ...“, nur C erhalten

Sche 77 (fol. 88v–89 / Lage VIII)
trer*is* (Incipit C) / Index „Treueris"
anonymes Rondeau (5-z./8-s.), ev. „Trouvé me suis en la forest ..."
kein Text

Konk.: –
Textkonk.: –
- (Besseler, *Das Liederbuch*, vermutete, daß es sich bei dem Incipit um eine Verballhornung von ROHAN Nr. 589 [fol. 187r+v], „Trouue me suis en la forest ..." [Rondeau 5-z./8-s.] handeln könne.)

Sche 78 (fol. 89v–90 / Lage VIII)
Aq*ui*noi porroi (Incipit C) / Index „Aquinoj porroj"
ev. anonymes Rondeau (5-z./8-s.) „A quoy pourra prendre plaisance ..."
(Die in T.7 notierte Corona müßte in diesem Fall in T.11 stehen und die Wiederholung der ersten vier Takte am Schluß wäre sehr ungewöhnlich.)
kein Text

Konk.: –
Textkonk.:
- (?) ROHAN Nr. 419 (fol. 147v–148), „A quoy pourra prendre plasisance ..." (Rondeau 5-z./8-s.)

Sche 79 (fol. 90v–91 / Lage VIII)
de madame (Titel) / Textanfang „B beata maria filia dei ..." / Index „O b*ea*ta maria"
Jean Pullois (?), Kontrafakt des Rondeau „De ma dame au biau corps gentil ..." (4-z./8-s.) / **(B)**
Text im C

Konk.: **(A)**
- EscB Nr. 66 (fol. 75v–76), „De madame ou biau corps ge*n*til ...", Str. 1 im C

(B) (= abweichender Ct)
- STRAHOV Nr. 207 (fol. 225v/p. 449) (im 3. Teil), „O pastor et*e*rne o clem*e*n*s* *et* bone custos ..." (Text im Anschluß notiert)
- TRIENT 90 Nr. 1017 (fol. 301v), Incipit „De madame" im T
- BUX Nr. 3 (fol. 1v), Incipit „Damadame." (Quinte höher)

Sche 80 (fol. 91v–92 / Lage VIII)
Walteri de Salice (Überschrift) / Index „walteri de salice"
Walter de Salice, deutsches Lied
kein Text / oben fol. 91v Bemerkung von Bernhard Joseph Docen („Etwa eine

Romance von Walther, dem Gemahl der Griseldis?"), in der er eine Beziehung zu Boccacios 100. Novelle im *Decamerone* vermutet

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", Nr. XIII, 39–40; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 42

Sche 81 (fol. 92v–93 / Lage VIII)
Pillays (Überschrift) / Index „Pillays"
Jean Pullois, „Pour/Sur toutes fleurs la nonpareille ...", Rondeau (4-z./8-s.)
kein Text

Konk.:
- Bux Nr. 44 (fol. 22), Incipit „Surtontes" (Quarte tiefer)
- Pix Nr. 22 (fol. 24v–25), „Pour toutes fleurs ...", Str. 1 im C

Sche 82 (fol. 93v–94 / Lage VIII)
O liplich (Titel) / Index „O liplich"
Bearbeitung eines deutschen T
kein Text

Konk.: –
Textkonk.:
- (?) Königstein Nr. 161 (fol. 177r+v), „O liebliches lieb wie hat diny lip ...", 6 Str.

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 51; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 43

Sche 83 (fol. 94v–95 / Lage VIII)
Jene vis (Incipit im C) / Index „Jene vis"
Gilles Binchois (oder Guillaume Dufay?), „Je ne vis oncques la pareille ...", Rondeau (4-z./8-s.)
kein Text

Konk.:
- Cordiforme Nr. 42 (fol. 60v–62), „Ie ne veis onques la pareille ...", ganzer Text
- Florenz 176 Nr. 34 (fol. 50v–51), Incipit „Jene vis onques"
- Laborde Nr. 32 (fol. 43v–44), „Je ne vis oncques la parailles ...", ganzer Text im C
- MC 871 Nr. 46 (p. 304/fol. 29v), nur Incipit „Je ne vis onques la parelle te u*ous* magre" im C, überschrieben „Duffay"

- MC 871 Nr. 101 (p. 377/fol. 150), nur Incipit „Je ne uis onques la parelle" im C
- Nivelle Nr. 40 (fol. 51v–52), „Je ne vis oncques la pareille ..." und „Binchois", ganzer Text im C
- Paris 1597 Nr. 37 (fol. 40v–41), „Ie ne viz oncquez la pareille ...", ganzer Text
- Ricc. 2356 Nr. 57 (fol. 72v–73), Incipit „[J]enouis on onqueste"
- Trient 90 Nr. 1063 (fol. 352v), „Jene vis onques la pareille ...", 1 Str. im C
- Wolf Nr. 30 (fol. 38v–39), „Je ne vis oncques la pareille ...", ganzer Text im C

Textkonk.:

- Rohan Nr. 183 (fol. 93), „Ie ne vis oncques la pareille ..."
- Lansdowne 380 fol. 246, „Je ne vis oncques la pareille ..."
- (Für weitere Textüberlieferungen und Zitate siehe Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 254.)

Sche 84 (fol. 95v–96 / Lage VIII)
Amouis mon segnior (Incipit im C) / überschrieben „fuga duo*rum tempo*rum" / Index „Aniouis" (mit Korrektur „Ano" – „o" gestrichen)
anonymes Rondeau mit Beginn "Amour, mon signor ..." (4-z./8-s.)
kein Text / vierst. (Kanon: zwei kanonische Oberstimmen über zwei notierte Ct)

Konk.: –

Sche 85 (fol. 96v–97 / Lage VIII–IX)
que me fault (Incipit im C) / Index „Que me fault"
anonymes Rondeau „Que me fault jl plus que la mort ..." (5-z./8-s.)
kein Text

Konk.: –
Textkonk.:

- Rohan Nr. 79 (fol. 69v), „Que me fault jl pl*us* que la mort ..." (Rondeau 5-z./8-s.)

Sche 86 (fol. 97v–98 / Lage IX)
Xilobalsam*us* (Titel) / Index „Xilobalsam*us*"
vermutlich eine englische Ballade
kein Text

Konk.: –

Sche 87 (fol. 98v–101 / Lage IX)
freÿ (Überschrift) / „O o florens rosa mat*er* dom*in*i speciosa ...“ Textbeginn / Index „O flore*ns* rosa“
Walter Frye, Motette „O florens rosa ...“ mit 3 Teilen
Text vgl. *Chevalier* Nr. 12991

Konk.:
- Strahov Nr. 189 (fol. 204v–205/pp. 407–408), „O O flore*ns* rosa ...“
- Strahov Nr. 242 (fol. 251v–252/pp. 501–502), „O florens rosa ...“ im C
- Trient 90 Nr. 1087 (fol. 372v–373), Text „Aue Regina celorum ave domi*n*a angelor*um* ...“

Sche 88 (fol. 101v–103 / Lage IX)
malhenrenij (Incipit im Ct) / im 2. Teil: „Tenor h*uius* residui malheurenij“ / Index „Malheurenii“
Guillaume Dufay, „Malheureulx cueur que vieulx tu faire ...“, Bergerette (8-s.)
kein Text

Konk.:
- Laborde Nr. 18 (fol. 26v–28), „Malheureulx cueur que vieulx tu farie ...“ und „dufay“ (von späterer Hand), ganzer Text im C
- Wolf Nr. 21 (fol. 25v–27), „Malheureux cueur ...“, ganzer Text im C

Textkonk.:
- Rohan Nr. 338 (fol. 128v–129), „Mallureux cueur, q*ue* veulx tu faire? ...“
- (Für weitere Textüberlieferungen und Zitate siehe Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 91–2.)

Sche 89 (fol. 103v–105 / Lage IX)
Se ie fais duel (Incipit C) / Index „Sie ie fais“ („e“ bei „Sie“ durchgestrichen)
Guillaume le Rouge, „Se je fayz dueil je n'en puis mais ...“, Bergerette (8-s.)
kein Text / T–Ct gegenüber Mellon vermengt
Schluß siehe Sche 21a

Konk.:
- Mellon Nr. 31 (fol. 40v–42), „[s]e Je fais dueil ...“ und „G·le Rouge“, ganzer Text in C

Textkonk.:
- Rohan Nr. 101 (fol. 74r+v), „Se je fay dueil, je nen puis maiz ...“
- Jardin Nr. 246 (fol. 84v), „SE ie faiz dueil / ie nen puis mais ...“
- Chasse fol. P3v als „Rondel d'ung amant a sa dame“

Sche 90 (fol. 105v–106 / Lage IX)
Du desir *que* tant (Incipit C) / Index „Du desir *que*“
anonymes Rondeau „Du desir que tant je desire ...“ (4-z./8-s.)
kein Text

Konk.: –
Textkonk.:
- ROHAN Nr. 200 (fol. 97), „Du desir que tant je desire ...“ (Rondeau 4-z./8-s.)

Sche 91 (fol. 106v–107 / Lage IX)
Se *vous* ne mane*n* (Incipit C) / Index „Se *vous* ne“
anonymes Rondeau mit einem (hier verballhornten) Beginn „Se vous ne m'aimes ...“ (5-z/8-s.)
kein Text

Konk.: –

Sche 92 (fol. 107v–108 / Lage IX)
In lib vnd in eren wer wil mirs were*n* (Überschrift) / Textanfang „Ach scheyden bitter ist dein art, du mordest mir mir [sic!] mein hercze“ / Index „Ach schide*n* bitt*er*“
anonymes Lied „Ach scheiden, bitter ist dein art ...“
einst., 5 Str. (Str. 1 unter C und im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 3

Sche 93 (fol. 108v–109 / Lage IX–X))
Ach Got maynt die rein dy gut das sy so seuberlich czu mir tut ... (Textanfang) / Index „Ach got was mei*nt*“
3 Str. (Str. 1+2 fortlaufend im C, Str. 3 im T) / Reihenfolge der Stimmen: C–Ct–T

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 2; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 44

Sche 94 (fol. 109v–110 / Lage X)
Aus far ich hin mein höchster hort. las dich mein leidt erparmen ... (Textanfang) / Index „Aus far ich hin“
zweist., 4 Str. im Anschluß

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 5; Schering, *Geschichte der Musik*, Nr. 44; Moser & Müller-Blattau, *Deutsche Lieder*, 290–1 (einst.); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 45

Sche 95 (fol. 110v–112 / Lage X)
Mein gemüt das wut (Incipit C) / Textanfang „Mein gemüt das wüt in heyser glut nach dir mey*n* aller libster hort ..." / nicht im Index
3 Str. im Anschluß

Konk.:
- Glogau Nr. 223/221 (fol. kvi / li / lvi^{v}), Incipit „Meyn gemueth das wueth"
- zitiert im Sanctus der Missa „Sig säld und heil" in Trient 91 Nr. 1341 (fol. 221v–222), in allen Stimmen außer dem T

Textkonk.:
- Königstein Nr. 168 (fol. 180r+v), „Myne gemudt das wüedt In heißer gluedt ...", 3 Str.

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 42a; Ringmann & Klapper, *Glogauer Liederbuch*, I, 128–9 (nur Text); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 46

+**Sche 96** (fol. 112v–113v / Lage X) Hand B
Obeatissima (Incipit im C) / nicht im Index

Kontrafakt des anonymen „Helas mon tetin je vous prie ...", Virelai bzw. (inkomplette) bergerette à quatrains ohne tierce (Refrain 4-z./Couplet 2-z./8-s.)

Konk.:
- EscB Nr. 114 (fol. 128v–130), „helas mon tetin ie vo*us* prie ...", Text im C, Quarte höher

+**Sche 97** (fol. 114–115 / Lage X) Hand C
Kaÿn fröd mag ich ann dich nit hann meins h*er*tzen aller höchst*er* schatz ... (Textanfang im T) / nicht im Index
3 Str. (Str. 1 beginnt im T, setzt dann unten auf Blattrand fort, Str. 2–3 auf vorangehendem fol. 114)

Konk.: –
- Beginn des T zitiert in Quodlibet „O wie gernn vnd doch entpern" in Leipzig 1494 Nr. 159 (fol. 241), als Nr. 5 „kein fraud on dich kann Ich nit gehaben", Sekunde höher und in doppelten Notenwerten

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 39; Frommann, „Das Münchener Liederbuch“, 125–6 (nur Str. 2+3 auf fol. 114); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 47

Sche 98 (fol. 115v–116 / Lage X)
O czeit wi schnel du endest dy freud meyner hochsten lust ... (Textanfang) / Index „O czeit wie snel“
5 Str. (Str. 1–3 fortlaufend in allen Stimmen, Str. 4+5 im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 55; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 48

Sche 99 (fol. 116v–117 / Lage X)
In lib ist mir mein hercz bekliben vnd bluet in suser bunne ... (Textanfang) / Index „In lib ist mir“
5 Str. (Str. 1–3 fortlaufend in allen Stimmen, Str. 4+5 im Anschluß)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 36; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 49

Sche 100 (fol. 117v–118 / Lage X)
das ich dich lib muß meiden fugt meynem herczen qual ... (Textanfang) / Index „Das ich dich lib“
3 Str. (je eine Str. fortlaufend in jeder Stimme)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 9; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 50; Polk, „Innovation“, 213 (nur Teile des T in eigener Reihenfolge)

Sche 101 (fol. 118v–119 / Lage X)
Der mey vnd auch die sumer czeit die pringt vns plumlein vil ... (Textanfang) / Index „Der mej“
2 Str. im Anschluß

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 11; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 51

Sche 102 (fol. 119v–121 / Lage X–XI)
Wencz Nodler (Überschrift) / Textanfang „Ach got ich klag des winters art. der vns den sumer zucket ...“ / Index „Ach got ich klag“
Wenz Nodler, „Ach Gott ich klag“
3 Str. (je eine Str. unter jeder Stimme; vielleicht vier weitere Str. auf fol. 121 [Sche 103], wo nur Str. 1 nicht paßt)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 1; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 9; Meyer, „Schedel“, 65 (nur 1 Str.); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 52

#**Sche 103** (fol. 121 / Lage XI)
Nach deiner lib stet al meyn sin in steter treu an abelon ... (Textanfang) / nicht im Index
4 Str. (Str. 2–4 könnten zu Sche 102 gehören)

Konk.:
- Bux Nr. 164 (fol. 89), Incipit „Nach diner Liebÿ stett mir myn synn“

+**Sche 104** (fol. 121v–122 / Lage XI) Hand D
Aue regina celorum (Incipit C) / Incipit für 2. Teil „funde preces“ / nicht im Index
dt. Textzeile auf fol. 122 im Anschluß: „o maria du suser mandelkerne, pey dir im himel wer wi gerne“
Text vgl. *Chevalier* Nr. 2072

Konk.:
- Speciálník pp. 406–407, „Aue regina celorum ...“

+**Sche 105** (fol. 122v–123 / Lage XI) Hand D
Von osterreich · (Titel) / nicht im Index
(siehe auch Sche 126a)
dt. Lied „Sig seld und heil im herzen geil“ / **(A)**
kein Text

Konk.: **(A)**
- Bux Nr. 229 (fol. 123v), Incipit „Sig seld vnd heil.“, Ct unvollständig
- Bux Nr. 243 (fol. 160), unbezeichnet
- Stockholm N 79 fol. 186v, „Ingens festum tollens mestum ...“

(B) (= abweichender Ct)
- Parma 1158 Nr. 8 (fol. 46), nur Incipit „Je says“ im C bzw. „Sic sais“ im T und Ct

- T zitiert in Quodlibet „O rosa bella/In fewirß hitcz“ in Glogau Nr. 119/117 im T (fol. fvii^{v}), als Nr. 10 „Sig sold vnd heil ym h*er*tczin geil“
- T benutzt als Cantus firmus in Messe in Trient 91 Nr. 1338–42 (fol. 216v–225), mit Incipits „Sig säld vnd hail“ und „Ich frew mich dein“; in Trient 89 Nr. 780 (fol. 425), Fragment des Agnus mit Incipit „Sig säld vnd haÿl“; in Strahov Nr. 84 (fol. 81v–82/pp. 163–164), Meßsätze (Sanctus, Benedictus und Osanna) unbezeichnet
- T benutzt als Cantus firmus in Messe in Trient 89 Nr. 763–766 (fol. 408v–413v), besonders im Credo
- (Die durch Eitners, „Münchener Liederbuch“, gemeinsamen Abdruck implizierte Konkordanz zu Glogau Nr. 50/48 [fol. ciiii / dij / bii], T-Incipit „Es leyt ey*n* schloß yn oestirreÿch“ läßt sich nicht bestätigen.)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 62a (mit Ct Sche 126a, Ct von Sche 105 separat im Anschluß auf p. 156); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 53 (mit Ct Sche 126a); Schmalz, *Polyphonic Mass*, 85–6; Strohm, „Meßzyklen“, 99 (nur T mit unterlegten Textincipits)

Sche 106 (fol. 123v–125 / Lage XI)
. Leseruitur . (Titel) / Textanfang „Celebris hic dies agit*ur* ...“ / Incipit Ct „Con*tra*tenor leseruitur“ / nicht im Index

Kontrafakt des anonymen Rondeau „Le serviteur infortuné ...“ (5-z./8-s.) / **(A)**
Text im C / Text nicht nachweisbar

Konk.: **(A)**
- MC 871 Nr. 87 (p. 346/fol. 102v), „Le seruiteur Infortune me trouue en tont aba*n*tone ...“, nur 1 Str. im C
- Pavia 362 Nr. 37 (fol. 58v–59), „[L]eseruiteur infortune me truue et tout haba*n*donne ...“, ganzer Text

(B) (= abweichender Beginn und Ct)
- EscB Nr. 95 (fol. 109v–110), unbezeichnet

(C) (= abweichender Ct)
- Augsburg 25 Nr. 20 (fol. 12), mit Text „Celebris hic dies ...“ (erst ab „Christus agnus ymolatur“ erhalten)
- Speciálník pp. 426–427, „Agmen celestis curie rege*m* ...“, unterlegt in den Stimmen
- (? in Laborde auf fehlendem fol. 17a^{v}–17b befand sich laut dem Index ein „Le seruiteur“)
- (? Ottob. lat. 251 fol. 34, Nr. 38, gibt Incipit „La se*r*ujtu.“)

Sche 107 (fol. 125v–126 / Lage XI)
Was in de*n* aug*en* wolgefelt das hercz sey*n* auch enpfindet ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str. (Str. 1 im C fortlaufend in zwei Zeilen, Str. 2+3 im Anschluß)
Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 64; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 54

Sche 108 (fol. 126v–127 / Lage XI)
Der Mey ist hin des traurt (Incipit im T) / nicht im Index
zweist. (unvollständig abgeschrieben?)
kein Text

Konk.:
- Glogau Nr. 210/208 (fol. kii / kix^{V} / li^{V}), „Ave dei genit*rix* ...", dreist.
- T zitiert in Quodlibet „O rosa bella/In fewirß hitcz" in Glogau Nr. 119/117 im T (fol. f7^{V}), als Nr. 8 „Der meÿ ist hÿn"

Textkonk.:
- Königstein Nr. 104 (fol. 151v), „Der mey ist hien, des truert myn synne ...", 3 Str.

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 10; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 55

Sche 109 (fol. 127v–128v / Lage XI)
O winter kalt, wen wilt von hinne*n* weiche*n* ... (Textanfang) / nicht im Index
1 Str. (beginnt im T und setzt im Anschluß fort, 2 weitere Str. ev. im Anschluß, siehe Sche 110)

Konk.: –
Textkonk.:
- Königstein Nr. 13 (fol. 110v), „Winter haert waen wyt von hynne*n* wychhen ...", 3 Str.

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 54; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 56

#Sche 110 (fol. 129 / Lage XI)
Bo ich hin ker so ist es suach, gen irer schon die mir gefelt ... (Textanfang) / nicht im Index
2 Str. (gehören wahrscheinlich zu Sche 109, stimmen aber nicht mit den weiteren in Königstein aufgezeichneten Str. überein)

Konk.: –

Sche 111 (fol. 129v–130v / Lage XI)
W Ruslem (Überschrift) / Incipit im C „Zu aller zeit“ / Textanfang „Zu aller czeit in gedanckes gir das pringt vil freud vnd kranckes mir ...“ / nicht im Index

W. Ruslem, „Zu aller zeit in gedanckes gir“
3 Str. im Anschluß

Konk.:
- Glogau Nr. 224/222 (fol. kvi^{v} / li^{v} / lvi^{v}), nur Incipit „Czu allir tczeyt“
- Bux Nr. 249a (fol. 161v–162), unbezeichnet
- T zitiert in Quodlibet „O rosa bella/In fewirß hitcz“ in Glogau Nr. 119/117 im T (fol. fviii), als Nr. 21 „Czu allirzeÿt“

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 69a; Ringmann & Klapper, *Glogauer Liederbuch*, I, 130 (nur Text); Zöbeley, *Musik des Buxheimer Orgelbuchs*, vii–x; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 57

Sche 112 (fol. 131 / Lage XI)
· Carmina ytalica · vtilia pro coreis :– (Incipit im C) / nicht im Index

Basse danse „La franchoise“
kein Text

Konk.:
- Brüssel 9085 Nr. 7, „La franchoise“, bzw. Nr. 53, „Venise“
- Bux Nr. 118 (fol. 63–64), Incipit „Mi vt re vt e c d c“, dreist.
- Bux Nr. 119 (fol. 64–65), Incipit „Aliud mi ut re ut“, weitgehend zweist.
- Bux Nr. 212 (fol. 117r+v), Incipit „Mÿ ut re ut E.c.d.c.“, dreist.
- Clm 29775/7 fol. 2v (letzte Zeile), unbezeichnet, zweist.

Ed.: Southern, „Basse-Dance Music“, 749; Meylan, „Recherche“, 60; Crane, *Materials*, 85

Sche 113 (fol. 131 / Lage XI)
siehe Incipit zu Sche 112 / nicht im Index

unbekannte Basse danse
kein Text

Konk.: –

Ed.: Meylan, „Recherche“, 60; Crane, *Materials*, Nr. 104

Sche 114 (fol. 131v–132 / Lage XI)
unbezeichnet / nicht im Index
kein Text / (Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 103–5, vermutet in SCHE 129 „Mein hercz ist mir betrubet ser" den dazugehörigen Text.)

Konk.: –
- T benutzt als Cantus firmus in Messe in TRIENT 89 Nr. 763–766 (fol. 408v–413v)
- T zitiert im Credo-Abschnitt bei Cruxifixus einer Messe in TRIENT 91 Nr. 1186 (fol. 65v)

Ed.: Gottlieb, *The Cyclic Masses*, II, 221; Schmalz, *Polyphonic Mass*, 125; Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 105 (nur T mit unterlegtem Text von SCHE 129); Leverett, „Song Masses", 232 & 230–1

Sche 115 (fol. 132v–133 / Lage XI–XII)
Wunsliche schone (Incipit im C) / nicht im Index
dt. Lied „Wünschlichen schön ist ihr Gestalt ..."
kein Text

Konk.:
- BUX Nr. 237 (fol. 157v–158), Incipit „wunschlichen schon"
- zitiert C vollständig im C eines Salve regina von „Ar. Fer." (Arnold Fleron?) in MÜNCHEN 3154 Nr. 64 (fol. 98v–101), als Nr. 5 (zu „O clemens")
- T zitiert in Quodlibet „O rosa bella/In fewirß hitcz" in GLOGAU Nr. 119/117 im T (fol. fvii^{v}), als Nr. 9 „Wonschlichin schone"
- benutzt als Cantus firmus in Messe in TRIENT 89 Nr. 612 + 613 (fol. 162v–164v), nur Kyrie und Gloria; in STRAHOV Nr. 104–109 (fol. 114v–116 + fol. 117v–119/pp. 229–232 + pp. 235–237), komplett; in SPECIÁLNÍK pp. 168–170, nur Credo

Textkonk.:
- KÖNIGSTEIN Nr. 8 (fol. 108v), „Wunschlichen schone ist ir gestalt die mich in lieb erfrewen thüt ...", 3 Str.
- ROM 1050 fol. 178 (nur Str. 2)
- WIENHÄUSER LIEDERBUCH Nr. 51 (fol. 38), „Wunslik schone ist se gestalt ...", 1 Str. (in geistlicher Kontrafaktur)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 67; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 58; Leverett, „Song Masses", 229 und 233–4; Strohm, „Meßzyklen", 94–5; Noblitt, *Leopold*, 370

Sche 116 (fol. 133v–134 / Lage XII)
unbezeichnet / nicht im Index
dt. Lied „Ich frew mich zer der wederfard ...“
kein Text

Konk.:
- Glogau Nr. 222/220 (fol. kv^{V} / li / lv^{V}), nur Incipit „Ich frew mich zer der wederfard“
- (Nach Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 111, sei das Lied zitiert im Credo-Abschnitt bei Cruxifixus einer Messe in Trient 91 Nr. 1186 [fol. 65v].)

Ed.: Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 5

Sche 117 (fol. 134v–135 / Lage XII)
Seit ich dich hercz lib leiden muß, das tut meinem herczen we ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str. (je eine Str. fortlaufend unter den Stimmen) / **(A)**

Konk.: **(A)**
- Bux Nr. 249 (fol. 161v), Incipit „Seyd ich dich hertz lieb“

(B) (= vierst. mit 2 anderen Ct)
- Sevilla (Sev) Nr. 136 (fol. o12v–p1/fol. 110v–111), Incipit „Seydt ic dich hers lieb meyden mues“
- Glogau Nr. 209/207 (fol. kii / kix^{V} / li^{V}–lii), „O plasmator summe deus ...“
- T benutzt als Cantus firmus in Messe von Adam von Fulda in Berlin 40021 Nr. 59 (fol. 120–129)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 58; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 11; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 60

Sche 118 (fol. 135v–136 / Lage XII)
In feurs hytz so glut mein hercz mein syn vnd mein gedancken ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str. (Str. 1 fortlaufend im C und T, Str. 2–3 im Anschluß)

Konk.:
- Glogau Nr. 221/219 (fol. kv^{V} / kxii^{V} / lv^{V} und lvi), „Mole grauati criminum regina mater omnium ...“ und Zusatz „In fewirsch hitcz“ im T, vierst. (mit zusätzlichem „Contra altus“)
- T zitiert in Quodlibet „O rosa bella/In fewirß hitcz“ in Glogau Nr. 119/117 im T (fol. fvii^{V}), als Nr. 1 „In fewirß hitcz zo bornet meyn hertcz“

- T zitiert in Quodlibet „In fewirß hitcz/Bruder konrad/Ich sachz eyns mols“ in Glogau Nr. 39, 46 + 47/39 im C (fol. Bxi), als Nr. 1 „In fewirs hitcz zo bornet meyn hertcz“
- verwendet als Cantus firmus in Messe von Johannes Martini in Verona 759, Nr. 4 (fol. 15v–20)
- T verwendet in Altstimme in Weimar A fol. 81, mit Text „In fewres hitz so glüt mein hertz · seind ich dich meyden muß ...“

Textkonk.:

- Königstein Nr. 105 (fol. 151v–152), „In fuers hitze, ÿn gluet myn hertcz ...“, 3 Str.
- Berlin 752 Nr. 126 (fol. 78), „In feuriß hitz brent mir mein hertz ...“, 3 Str.

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 34a; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 13; Ringmann & Klapper, *Glogauer Liederbuch*, I, 128 (nur Text); Moser & Müller-Blattau, *Deutsche Lieder*, 292–3 (einst.); Finscher & Leopold, „Volkssprachige Gattungen“, 549; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 61; (Rosenberg), *Volksliederbuch für die Jugend*, II, H. 9 (Nr. 483); Satz von Max Butting in *Volksliederbuch für die Jugend*, I, H. 1 (Nr. 24) für vierst. Frauenchor

Sche 119 (fol. 136v–137 / Lage XII)
Der voglein art, durch freulein czart wunsch ich mir yetz zu dieser vart ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str (Str. 1+2 zweizeilig fortlaufend in C und T, Str. 3 im Anschluß) / Nachschrift „Schweigen ist guet · Reden besser der im recht tut :–“

Konk.:

- Glogau Nr. 217/215 (fol. kiiii / kxi^{V} / liii), Incipit „Der vogeleyn arth“

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch“, Nr. 14a; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 12; Ringmann & Klapper, *Glogauer Liederbuch*, I, 124 (nur Text); Moser & Müller-Blattau, *Deutsche Lieder*, 291–2 (einst.); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 62

Sche 120 (fol. 137v–138 / Lage XII)
Ich freu mich ser zu der ich ker mit willen gancz in treuen ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str. (je eine Str. in jeder Stimme) / Nachschrift „Treu ist selczam :–“

Konk.:

- Glogau Nr. 211/209 (fol. kii^{V} / kx / lii), „Adest finis mesticie ...“

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 29; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 10; Ringmann & Klapper, *Glogauer Liederbuch*, II, 80 (nur Text); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 63

Sche 121 (fol. 138v–139 / Lage XII)
Ich bin erfreut auß rotem mund von dir du hochlibste mein ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str. (je eine Str. in jeder Stimme) / Nachschrift „Anno lxvij"

Konk.:
- Glogau Nr. 206/204 (fol. ki / kix / kxii), „Ich byns irfrewth auß rotem mund", vierst. (nur selber C und T)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 28a; Ringmann & Klapper, *Glogauer Liederbuch*, I, 127 (nur Text); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 64

+**Sche 122** (fol. 139v–149 / Lage XII) Hand E
Se hin mein hercz du auserweltes mein, es wil nur bey dir wesen ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str. (Str. 1 beginnt im T, Str. 2–3 im Anschluß)

Konk.:
- Glogau Nr. 235/233 (fol. kix / liiij / lix^{V}), Incipit „Seh hyn meyn hertcz"
- Bux Nr. 246 (fol. 160v–161), unbezeichnet (in halben Notenwerten)
- T zitiert in Quodlibet „O rosa bella/In fewirß hitcz" in Glogau Nr. 119/117 im T (fol. fvii^{V}), als Nr. 6 „Seh hyn meyn hertcz"

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 57a; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 14; Ringmann & Klapper, *Glogauer Liederbuch*, I, 130 (nur Text); Moser & Müller-Blattau, *Deutsche Lieder*, 293–4 (einst.); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 65

+**Sche 123** (fol. 140v–141 / Lage XII) Hand E
O wie gern vnd doch enpern muß ich alzeyt darvmb ich streyt ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str. im Anschluß

Konk.:
- Glogau Nr. 237/235 (fol. kix^{V} / liiii^{V} / lx), Incipit „O wy gerne" und Text „In preclare Barbare virginis honore ..."
- Speciálník p. 405, „Omnes vna voce perstrepemus ..."
- Glogau Nr. 285/283 (fol. Miii / Mxii / Niiii^{V}), „Beth" und Titel „o wy gern" im Ct, nur gleicher T

- T zitiert in Quodlibet in Leipzig 1494 Nr. 159 (fol. 241), u.a. im T als Nr. 1 „O wie gernn vnd doch entpern"

Textkonk.:

- Königstein Nr. 98 (fol. 149r+v), „O wie gern vnd doch enbern ...", 3 Str.
- Königstein Nr. 160 (fol. 176v–177), „O wie gern vnd dach enpern ...", 3 Str. mit Nachsatz „Das hat myne schnyder gemacht"

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 53a; Ringmann & Klapper, *Glogauer Liederbuch*, I, 129 (nur Text); Moser & Müller-Blattau, *Deutsche Lieder*, 294–5 (einst.); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 66

+Sche 124 (fol. 141v–142 / Lage XII) Hand E

Es ist kein (Incipit C) / Textanfang „Escz ist kein schercz ob senlich smercz ..." / nicht im Index

3 Str. (Str. 1 unten auf fol. 141v, Str. 2–3 im Anschluß) / mit Schlußzeile „wan*n* dir das singt der tewberstein zu einem guten Jare"

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 23; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 67

+Sche 125 (fol. 142v–143 / Lage XII) Hand E

Was mir in frewden ye erschein mit trawren ich es zvider gilt ... (Textanfang) / nicht im Index

3 Str. im Anschluß

Konk.: –

Textkonk.:

- Königstein Nr. 165 (fol. 179r+v), „Was mir Inne freuden ye erschein ...", 3 Str.

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 65; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 68

Sche 126 (fol. 143v–144 / Lage XII)

Zertlich geschont liplich gefeint mit hoher nacht geschukt zu lust ... (Textanfang) / nicht im Index

3 Str. (je eine Str. in jeder Stimme) / Nachschrift „Spes est que pascit amantem"

Konk.:

- Glogau Nr. 2 (fol. aiv / ai^{v} / ai^{v}), „Beata dei genit*rix* ...", Quinte tiefer

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 68; Ringmann & Klapper, *Glogauer Liederbuch*, II, 86–7 (nur Text); Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 69

Sche 126a (fol. 144v / Lage XII)
von osterreich Con*tra* melior (Incipit) / nicht im Index
Nachschrift „Discantu*m* tenor*emque* in folio ·123· queras :–"
alternativer Ct zu SCHE 105

Konk.: siehe SCHE 105

Ed.: siehe SCHE 105

#**Sche 127** (fol. 145 / Lage XIII)
Ach got wem soll ich clagen das ich so elend bin ... (Textanfang) / nicht im Index
5 Str.

Textkonk.:
- SCHOPFLOHE GÜLTBÜCHLEIN fol. 12v, 3 Str. (Str. 1+3 annähernd übereinstimmend)
- BERLIN 752 Nr. 38, „Ach Gott wem sall ich clagenn ..." (3 Str.)
- (Für weitere Textkonkordanzen siehe Rosenfeld, „Ach Gott", 174–5 mit weiterer Literatur; für eine große Anzahl späterer Fassungen aus dem 16. Jahrhundert vgl. Böker-Heil, Heckmann & Kindermann, *Das Tenorlied*, für spätere geistliche Kontrafakturen Hennig, *Geistliche Kontrafaktur*, 14–5, 39, 55, 119–21.)

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 105–6

(Leerseite fol. 145v)

#**Sche 128** (fol. 146 / Lage XIII)
Es ist ein schne gefallen . vnd ist es doch nit czeit ... (Textanfang) / nicht im Index
6 Str.

Konk.:
- GRASZLIEDLIN Nr. 6, „Es ist ein schne gefallen ..."
- OTHMAYR 1549 Nr. 48

Ed.: Uhland, *Volkslieder*, Nr. 44 (Str. 1–3); Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, 258 Nr. 165; Liliencron, *Deutsches Leben*, 209 Nr. 64 (nach Uhland); Könnekke, *Bilderatlas*, 56 Nr. 256 (Faks.) und p. 57 (Übertragung); Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 106–7; Erk & Böhme (Hg.), *Deutscher Liederhort*, II, 240 Nr. 423 (nach Uhland)

(Johann Wolfgang von Goethe benutzte 1817 die ersten zwei Zeilen für sein Gedicht „März" und sandte den Text an Friedrich Zelter zur Vertonung; seine Vorlage war aber sicher einer der beiden genannten Drucke.)

#Sche 129 (fol. 146v / Lage XIII)
Mein hercz ist mir betrubet ser das das schafft sein senickliches scheiden ... (Textanfang) / nicht im Index
5 Str.
(Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 103–5, vermutet hierin den Text für Sche 114.)

Konk.: –

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 107–8; Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 104 (nur Str. 1)

#Sche 130 (fol. 147 / Lage XIII)
Ein swarczes rusiges dirnelein, das thut er freuen mich ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str.

Konk.: –

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 108–9

#Sche 131 (fol. 147v–148 / Lage XIII)
Liep han vnd selden sehen das thut dem herczen we ... (Textanfang) / überschrieben „·k d p·" / nicht im Index
7 Str.

Textkonk.:
- Fribourg LS 30 fol. 14 (enthält Str. 3–7 und zwei weitere)

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 109–10; King, „Freiburger 'Sommerlied'", 16–8

#Sche 131a (fol. 148v / Lage XIII)
O lib wie süß dein anfanck ist wo du zum ersten enspringst ... (Textanfang) / nicht im Index
= Text zu Sche 27
5 Str.

Konk.: siehe Sche 27

Ed.: Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 147 (nur Str. 1); Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 52; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 6; Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 110–1; Petzsch & Salmen, *Lochamer-Liederbuch*, 125

#**Sche 132** (fol. 149 / Lage XIII)
Kund ich der reyn*n*en dynen eben, wach lust gefallen leben ... (Textanfang) / nicht im Index
4 Str.

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 155–6; Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 111–2

#**Sche 133** (fol. 149v–150 / Lage XIII)
Gnad lip ich far von hinnen betrubet pin ich hart ... (Textanfang) / nicht im Index
7 Str.

Konk.: –

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 112–3

#**Sche 134** (fol. 150v / Lage XIII)
Wol hin es schol gescheiden sein, das ist ein swerer orden ... (Textanfang) / überschrieben „olpmh" (oder „olpmhs"?) / nicht im Index
2 Str.

Konk.: –
- (Keine Beziehung zu Loch [Lb] Nr. 26 [p. 27] bzw. Cgm 379 Nr. 5 [fol. 106r+v] „Wolhyn wolhyn es mueß geschaid*e*n sein ...".)

Ed.: Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 156; Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 113–4

+#**Sche 135** (fol. 151r+v / Lage XIII) Hand F
Es leit mir hart vnd ist mein klag, groß senen ich in meine*m* herc*z*en trag ... (Textanfang) / nicht im Index
5 Str.

Konk.: –
- Incipit zitiert in Quodlibet „O rosa bella/In fewirß hitcz" in Glogau Nr. 119/117 im T (fol. fvii^{v}), als Nr. 2 „Is leÿt mir hart"

Textkonk.:
- Königstein Nr. 152 (fol. 173v), „Eß lÿtte mir hartte vnd ist myne clage ...“, 5 Str.

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch“, 114

#**Sche 136** (fol. 152 / Lage XIII)
Ach meiden du vil sendepein wie hostu mich vmbgeben ... (Textanfang) / überschrieben „EEEE“ / nicht im Index
2 Str. (mit Str. 1+3)

Konk.:
- Loch (Lb) Nr. 10 (p. 11), „Ach meyden dw vil sene pein ...“, 5 Str., einst.
- ev. Bux Nr. 22 (fol. 9v–10), Incipit „Frow myn willen nym vergüt“ mit ähnlichem T, Sekunde höher

Textkonk.:
- Hätzlerin fol. 292r+v, „Ach meiden du vil senende pein ...“, 5 Str.

Ed.: Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch“, 155; Frommann, „Das Münchener Liederbuch“, 114–5; Petzsch & Salmen, *Lochamer-Liederbuch*, 33

#**Sche 136a** (fol. 152v / Lage XIII)
Mein hercz In steten treuen In hofnung gen dir was ... (Textanfang) / nicht im Index
= Text zu Sche 26
4 Str. (weitere Str. ev. Sche 137?)

Konk.: siehe Sche 26

Ed.: siehe Sche 26

#**Sche 137** (fol. 153 / Lage XIII)
Der meÿ mit seyem schalle erfreut manches gemut ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str. (ev. die Fortsetzung von Sche 136a?)

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch“, 156–7; Frommann, „Das Münchener Liederbuch“, 116

#**Sche 138** (fol. 153v / Lage XIII)
Die ich in meÿnem sÿnne trag . di ist wunicklichen gestalt ... (Textanfang) / überschrieben „.M.H“ / nicht im Index
4 Str.

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch", 157–8; Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 116–7

#**Sche 139** (fol. 154–155 / Lage XIII)
Elend hat mich vmb fangen so gar on al meyn schuld ... (Textanfang) / nicht im Index
13 Str.

Konk.:
- Augsburg 142a Nr. 33 (fol. 27v–28), Incipit im T „ellent hat mich vmfangen", vierst.

Textkonk.:
- (Für geistliche Kontrafakturtexte vgl. Hennig, *Geistliche Kontrafaktur*, 41–2 und 73.)

Ed.: Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Nr. 211 (Str. 1–2 + 13); Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 117–9

#**Sche 140** (fol. 155v / Lage XIII)
Ein weiplich bild mich trucket gar freuntlich an mein brust ... (Textanfang) / nicht im Index
5 Str.

Konk: –

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 120

#**Sche 140a** (fol. 156 / Lage XIII)
„Wol auf gesel von hinnen es ist" von Schedels Hand, dann ausgestrichen und darunter von anderer Hand Sche 141 geschrieben

Konk.:
- Bux Nr. 186 (fol. 96), Incipit „Woluff gesell von hynnen W.K."
- (T später weit verbreitet mit deutschem und auch französischem Text „Comment peult avoir joye", vgl. Osthoff, „Wohlauf, gut G'sell", und Fallows, *Catalogue*, 493–4.)

+#**Sche 141** (fol. 156 / Lage XIII) Hand G
Blaß abe den hunden das ist zceit dy netz sind auff genommen ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str.

Konk.: –

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 120–1

+#**Sche 142** (fol. 156v–157 / Lage XIII) Hand H
All mein pegir sent nach dir, das schaffet lieb dein so wert ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str.

Konk.: –

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 121–2

(Leerseiten fol. 157v–159 / fol. 158v Federprobe „sc [oder sr] s O frau ged")

#**Sche 143** (fol. 159v–160 / Lage XIV)
Man singt vnd sagt von frauen vil, dy ich doch alczeit loben will ... (Textanfang) / nicht im Index
8 Str. (mit Akrostichon „Magdalen") / Nachschrift „.Ich leyde an schulde."

Textkonk.:
- Königstein Nr. 22 (fol. 114v), „Man singet vnd sait von freulin vil ...", 7 Str.
- (Für spätere Überlieferungen des 16. Jahrhunderts vgl. Sappler, *Königsteiner Liederbuch*, 258.)

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 122–3; Sappler, *Königsteiner Liederbuch*, 70–2

+#**Sche 144** (fol. 160 / Lage XIV) Hand I
Owe wie gehn ich wuheten yn mÿnen synnen gar ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str. und Envoi

Konk.: –

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 123

(Leerseiten fol. 160v–161)

+astronomischer Vermerk (fol. 160v / Lage XIV) Hand K
„Jesus maria 1465 [/] Anno d*omi*nj Millesimo q*ua*dringentesimo sexagesimo qui*n*to In die beati thome app*osto*li ..." (Textanfang)

+**Sche 145** (fol. 161v–162 / Lage XIV) Hand L
so so mein liebste zartt (Incipit C und T) / nicht im Index / **(A)**

Konk.: **(A)**
- Glogau Nr. 116/114 (fol. fiii / fiiij / fviii), Incipit „zo zo mey*n* lipste zcart" (vollständig im Ct)

(B) (= vierst.)
- Speciálník p. 419, „Dilec*tus* me*us* loq*uitur* michi ...", vierst. (mit Ct „p*er* se concorda*ns*")
- T zitiert in Quodlibet „O rosa bella/In fewirß hitcz" in Glogau Nr. 119/117 im T (fol. fviii), als Nr. 14 „Sczo zo mey*n* lipste zart"
- (Die von Southern, *Buxheim*, 133 und 149, sowie von Birmingham, *Schedel's Songbook*, 373, identifizierten Konkordanzen zu Bux Nr. 6 [fol. 2], „Min liebste zart", und Bux Nr. 192 [fol. 109], „Min lieby zart", lassen sich nicht nachvollziehen.)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 60a; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 70

(Leerseiten fol. 162v–163)

+**Sche 146** (fol. 163v–164 / Lage XIV) Hand L
wach auff ketterlin (Incipit T) / nicht im Index
dt. Lied „Es taget vor dem walde ..."
vierst.

Konk.:
- (Für die Vielzahl von Sätzen aus dem 16. Jahrhundert vgl. Böker-Heil, Heckmann & Kindermann, *Das Tenorlied*.)

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 63; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 15; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 71

+**Sche 147** (fol. 164v–166 / Lage XIV) Hand M
Ein frewlein fein (Incipit C und T) / Textanfang „Ein frewlein fein das pringt mir pein, Vnd hebet mir im herczen ..." / Text überschrieben „I.C.A." / nicht im Index
3 Str. im Anschluß / Nachschrift „Das alle Zeitt erfrewet mich, Das legt ein ander vnter sich"

Konk.: –
Textkonk.:
- Cgm 405 fol. 160v, „ein freil*e*n fil fein des pringt mir pein vnd liebet", zweieinhalb Str.

Ed.: Uhland, *Volkslieder*, Nr. 156 (nur Text); Eitner, „Münchener Liederbuch", Nr. 19; Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, Nr. 16; Birmingham, *Schedel's Songbook*, Nr. 72

(Leerseite fol. 166v)

Inhaltsverzeichnis (fol. 167v–168 / Lage XIV)

+#**Sche 148** (fol. 168v / Lage XIV) Hand F
O raisareÿ du hartte speiß, wie dustu mir so ant ÿm pauch ... (Textanfang) / nicht im Index
2 Str.

Konk.: –

Ed.: Uhland, *Volkslieder*, Nr. 156; Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 123–4; Moser, *Hofhaimer*, 19 (eine Str. nach Uhland); Cuyler, *Maximilian*, 81 (eine Str. nach Moser bzw. Uhland)

#**Sche 149** (fol. 168v–169 / Lage XIV)
Der wint*er* sicht mich vbel an das rauch hat auß gekeret sich ... (Textanfang) / nicht im Index
5 Str. (Str. 1–3 auf fol. 169, fährt mit Verweispfeilen fort auf fol. 168v mit Str. 4–5 „was ich selb viert nit haben mag das muß ich ainig far*en* lan ...")

Konk.: –

Ed.: Eitner, „Münchener Liederbuch", 16–7 (Str. 1–3); Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 124–5 (Str. in falscher Reihenfolge)

+#**Sche 150** (fol. 169v / Lage XIV) Hand F
Awe meins pleiben ist nÿmer hie wen*n* jch pin worden schab ab ab ... (Textanfang) / nicht im Index
3 Str.

Konk.: –

Ed.: Frommann, „Das Münchener Liederbuch", 125

+ Drei Rechenaufgaben (fol. 170 / Lage XIV) Hand K
„It*em* es siczen zwanczig p*er*son an ein*em* tisch. Vnd sint menn*er* frawen vn*d* iunckfrawen." (Textanfang)
„It*em* wie wiltu machen daz uber all 9 sein an yetlich*er* zeil" (Textanfang)
„It*em* ein pewr*in* het iij sun vn*d* die selbig pewrin schicket die selbigen iij sun gen marck vn*d* gab dem ersten sun x ayer." (Textanfang)

+#**Sche 151** (fol. 170v / Lage XIV) Hand G
das woffen iocuff schefer riff trostunge hore ... (Textanfang) / darunter Federproben „vnnd may vnnd“ sowie Minima-Zeichen

Konk.: –

+#**Sche 152** (fol. 170v / Lage XIV) Hand F
Ir edel [ausgestrichen „ger“] leut von gew das euch got erfrew ... (Textanfang)

Konk.: –

#**Sche 153** (auf hinterem Spiegelblatt)
Wir feins geslecht dar czu gehert In tragkheit das sein brot verczert ... (Textanfang) / darüber notiert „O venusissima mulier*um* regi*n*a celor*um* angelor*um* domina :–“, darunter Federproben „fast s sc nota shps“ und Fusa-Zeichen

Konk.: –

#**Sche 154** (auf hinterem Spiegelblatt)
Het ich des keisers beib Vnd des herczog stolcz*e*n leib ... (Textanfang) / nicht im Index

Textkonk.:
- Nürnberg 5339[a] fol. 48v
- Wolfenbüttel Aug. 2.4. fol. fol. 40

Ed.: Kluckhohn, *Ludwig der Reiche*, 384

Anhang 2 – Übertragungen

Nr. 1 G. le Rouge, „Se je fayz dueil ...“ (Sche 89 + Sche 21a)
Nr. 2 J. Touront, „O florens rosa mater Domini speciosa ...“ (Sche 22)
Nr. 3 J. Pullois (?), „De ma dame au biau corps gentil ...“ (Sche 79)
Nr. 4a B. Brollo, „Entrepris suis par grant lyesse ...“ (Ox Nr. 73)
Nr. 4b B. Brollo, „Entrepris suis par grant lyesse ...“ (Sche 14)
Nr. 5a G. Dufay, „Se la face ay pale ...“ (Ox Nr. 113)
Nr. 5b G. Dufay, „Se la face ay pale ...“ (Sche 60)
Nr. 5c G. Dufay, „Se la face ay pale ...“ (EscB Nr. 120)
Nr. 6a anonym, „Le serviteur infortuné ...“ (Sche 106)
Nr. 6b anonym, „Le serviteur infortuné ...“ (EscB Nr. 95)
Nr. 7a anonym, „Puis que je vis ...“ (Sche 35 + Sche 38a)
Nr. 7b anonym, „Puis que je vis ...“ (EscB Nr. 31)
Nr. 8 anonym, „O rosa bella“ (Sche 34)
Nr. 9 W. Frye, „Ave regina celorum mater regis angelorum ...“ (Sche 33)
Nr. 10a anonym, „Sig seld und heil im herzen geil“ (Sche 105 + Sche 126a)
Nr. 10b anonym, „Sig seld und heil im herzen geil“ (Parma 1158 Nr. 8)
Nr. 11 anonym, „Een vraulien edel van natueren ...“ (München 9659 Nr. 6 + Loch [Lb] Nr. 18)
Nr. 12 anonym, „Elend du hat Vmbfangen mich ...“ / „Vive ma dame ...“ (Sche 11)
Nr. 13 J. Touront, „Chorus iste pie Criste ...“ (Speciálník p. 424)

Übertragung Nr. 1

Guillaume le Rouge, „Se je fayz dueil ...“ (Bergerette)

SCHE 89 + SCHE 21A (fol. 103v-105 + fol. 24v)

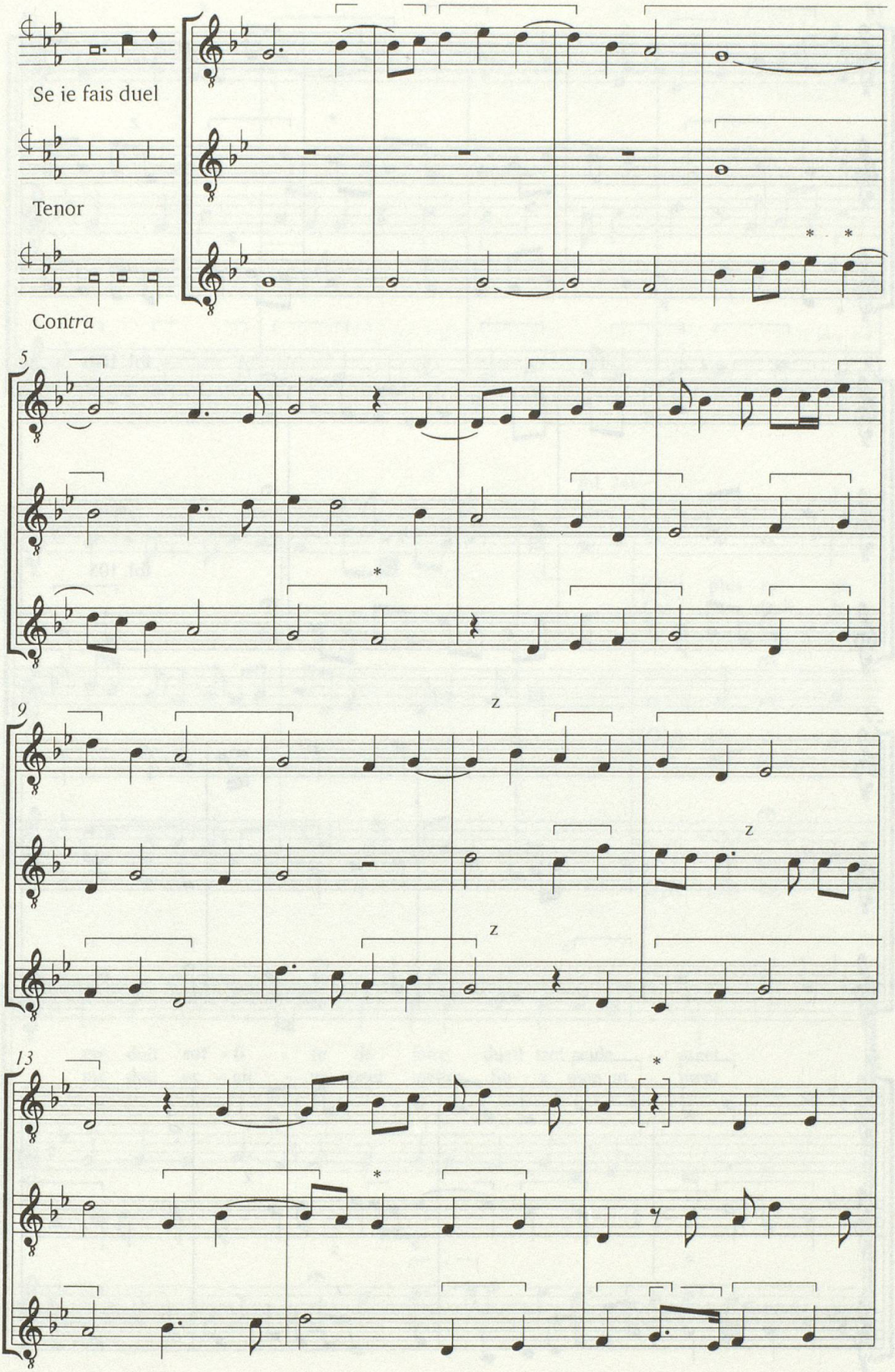
C: „Se ie fais duel“ (Incipit); fol. 104v überschrieben „Residuu*m*“; auf fol. 24v Text (siehe unten) / drei „♭“ + Mensurzeichen „¢“ (fol. 103v); drei „♭“ (fol. 104v); drei „♭“ + Mensurzeichen „¢“ (fol. 24v)
T: „Tenor“; „Tenor residui“ (fol. 104v); „Qui plus q*ue* ne“ + „Car p*ar* droit“ (Incipits auf fol. 24v) / Vorzeichnung wie **C** (keine auf fol. 24v)
Ct: „Con*tra*“; „Qui plus est““ (Incipit auf fol. 24v) / Vorzeichnung wie **C** (auf fol. 24v ohne Mensurzeichen)

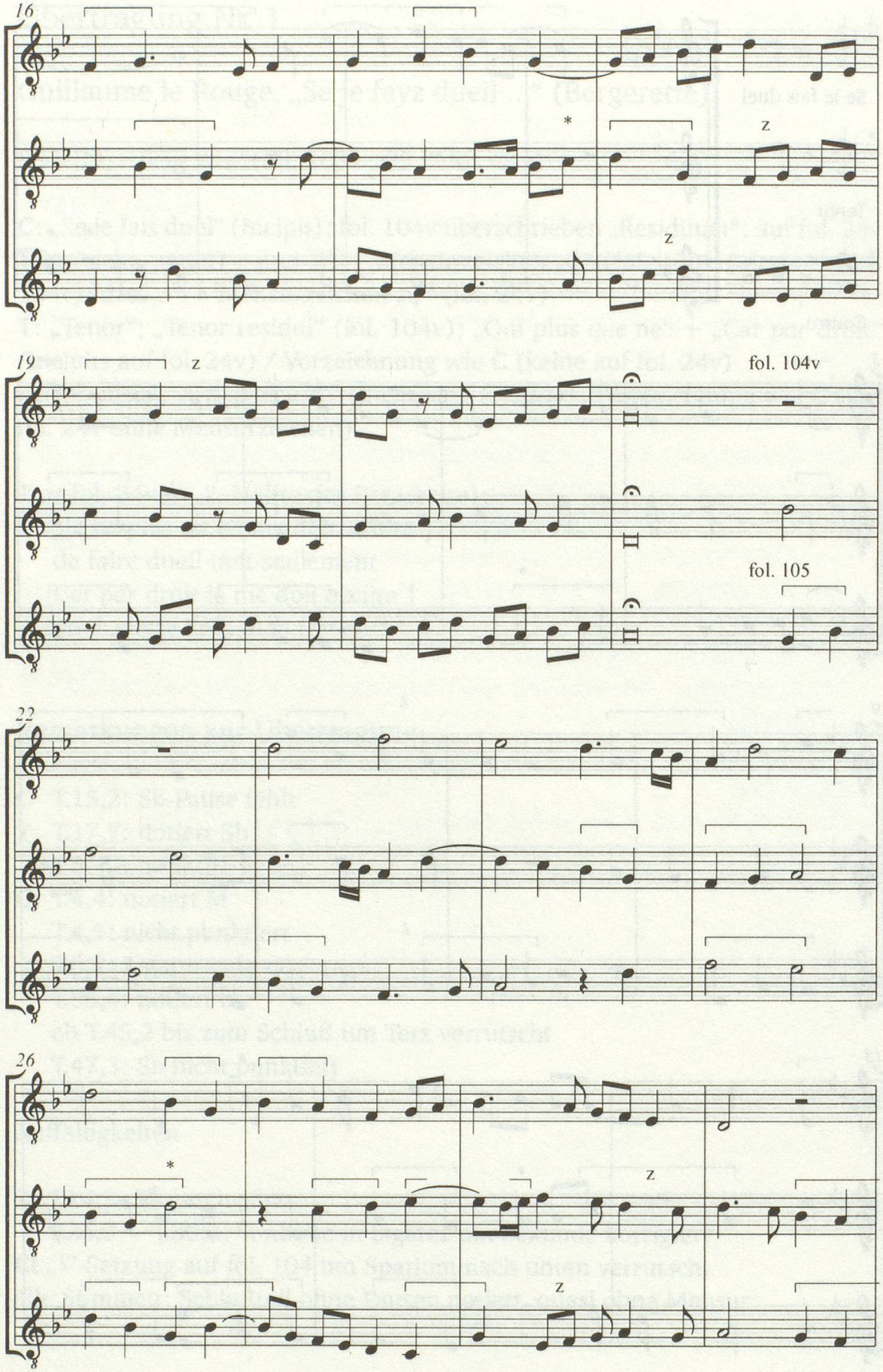
Text fol. 24v (= 2. Hälfte der Bergerette):
„[q]vi plus *est* ne me doit suffire |
de faire dueil tant seulement
Car p*ar* droit ie me doij occijre |
po*ur* mette fin a mo*n* toment“

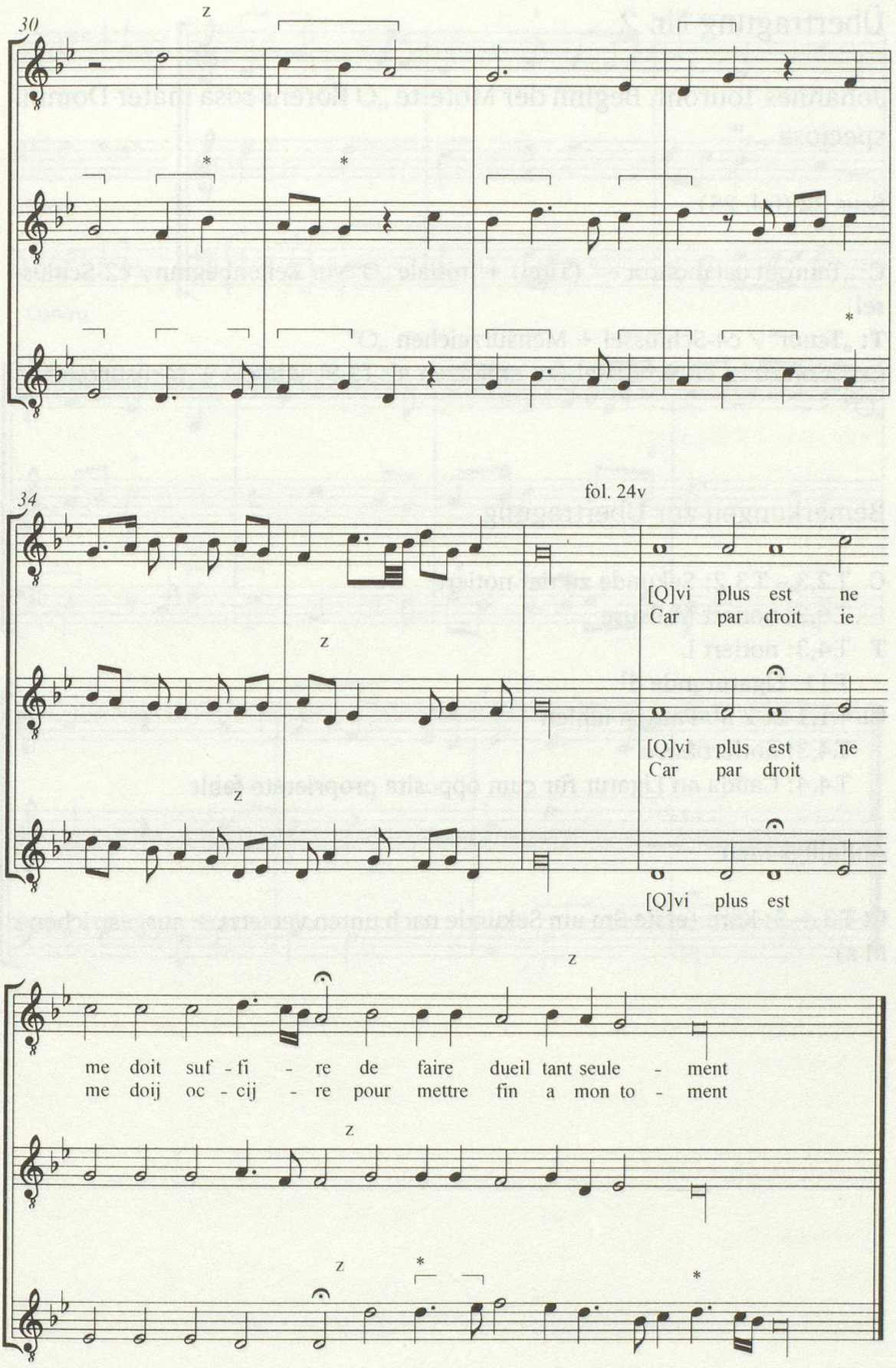
Bemerkungen zur Übertragung

C T.15,2: Sb-Pause fehlt
T T.17,7: notiert Sb
T.31,3: notiert f
Ct T.4,4: notiert M
T.4,5: nicht punktiert
T.6,2: Ligaturende notiert es
T.33,4: notiert b
ab T.45,2 bis zum Schluß um Terz verrutscht
T.47,3: Sb nicht punktiert

Auffälligkeiten

T T.14,3: Sb geschwärzt
T.26,3 + T.30,3: Tonhöhe in Ligatur um Sekunde korrigiert
Ct „♭“-Setzung auf fol. 104 um Spatium nach unten verrutscht
alle Stimmen: Schlußteil ohne Pausen notiert, quasi ohne Mensur

Se ie fais duel
Tenor
Contra
5
9
13


16
*
z
z
19
z
fol. 104v
fol. 105
22
26
*
z
z


30
z
*
*
*
34
fol. 24v
[Q]vi plus est ne
Car par droit ie
z
[Q]vi plus est ne
Car par droit
z
[Q]vi plus est
z
me doit suf - fi - re de faire dueil tant seule - ment
me doij oc - cij - re pour mettre fin a mon to - ment
z
z
*
*

Übertragung Nr. 2

Johannes Touront, Beginn der Motette „O florens rosa mater Domini speciosa ...“

SCHE 22 (fol. 25)

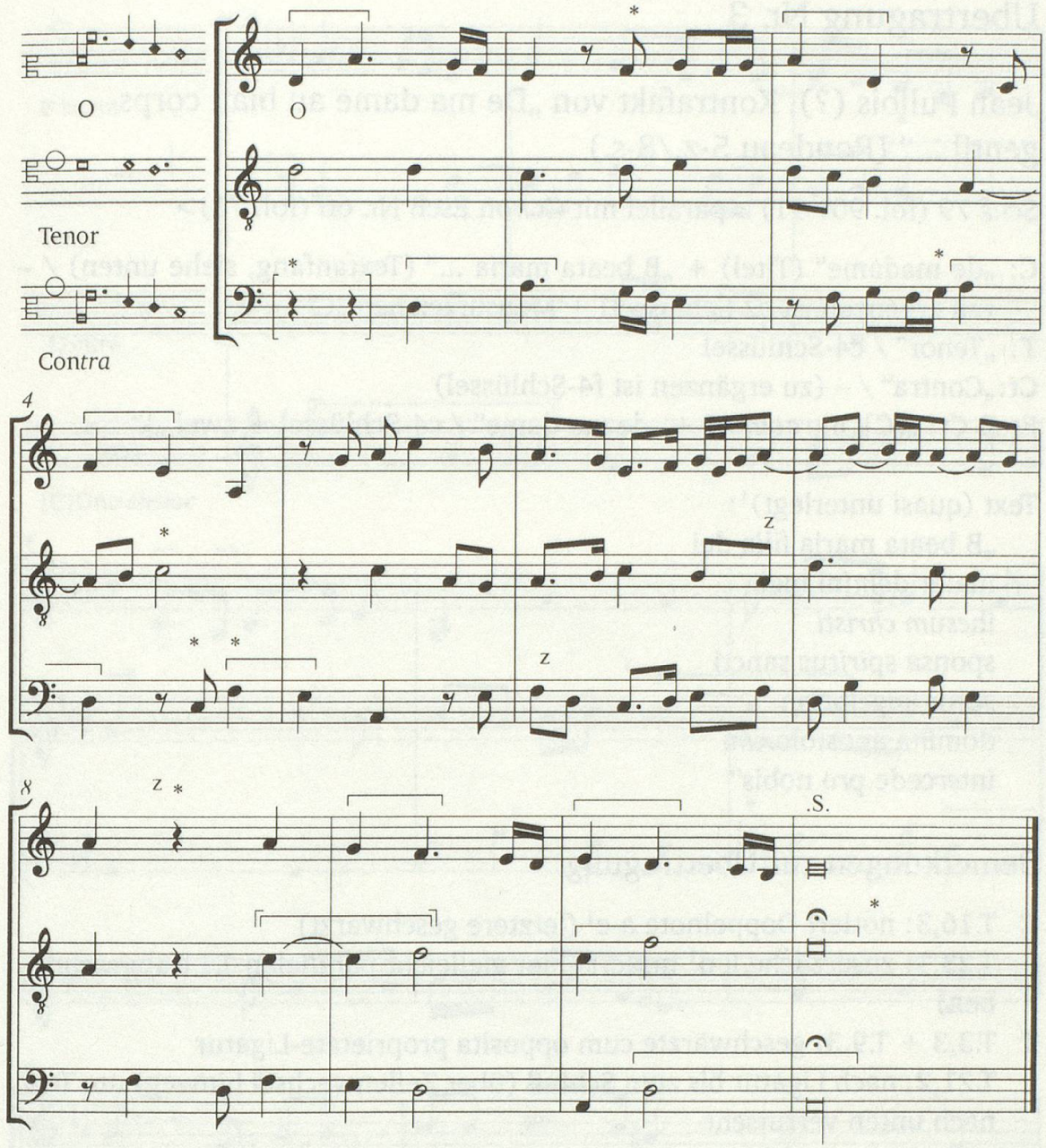
C: „Tauront u*el* thourot ~“ (Titel) + Initiale „O“ vor Zeilenbeginn / c2-Schlüssel
T: „Tenor“ / c4-Schlüssel + Mensurzeichen „O“
Ct: „Con*tra*“ / c3-Schlüssel (zu ergänzen als f3-Schlüssel) + Mensurzeichen „O“

Bemerkungen zur Übertragung

C T.2,3 – T.3,2: Sekunde zu tief notiert
T.8,2: notiert M-Pause
T T.4,3: notiert L
T.11: Ligaturende d^1
Ct T.1,1-2: 2 Sb-Pausen fehlen
T.4,3: notiert Sm
T.4,4: Cauda an Ligatur für cum opposita proprietate fehlt

Auffälligkeiten

Ct T.3,4–5: Korr. (erste Sm um Sekunde nach unten versetzt + ausgestrichene M a)


O
O
Tenor
Contra
4
8
z
.S.

Übertragung Nr. 3

Jean Pullois (?), Kontrafakt von „De ma dame au biau corps gentil ...“ (Rondeau 5-z./8-s.)

SCHE 79 (fol. 90v-91) <parallel mit Ct von EscB Nr. 66 (fol. 76)>

C: „de madame“ (Titel) + „B beata maria ...“ (Textanfang, siehe unten) / – (zu ergänzen ist c2-Schlüssel) + Mensurzeichen „○“
T: „Tenor“ / c4-Schlüssel
Ct:„Contra“ / – (zu ergänzen ist f4-Schlüssel)
EscB **Ct**: „[C]Ont*raten*or“ + „de ma dame“ / c4-Schlüssel + zwei „♭“

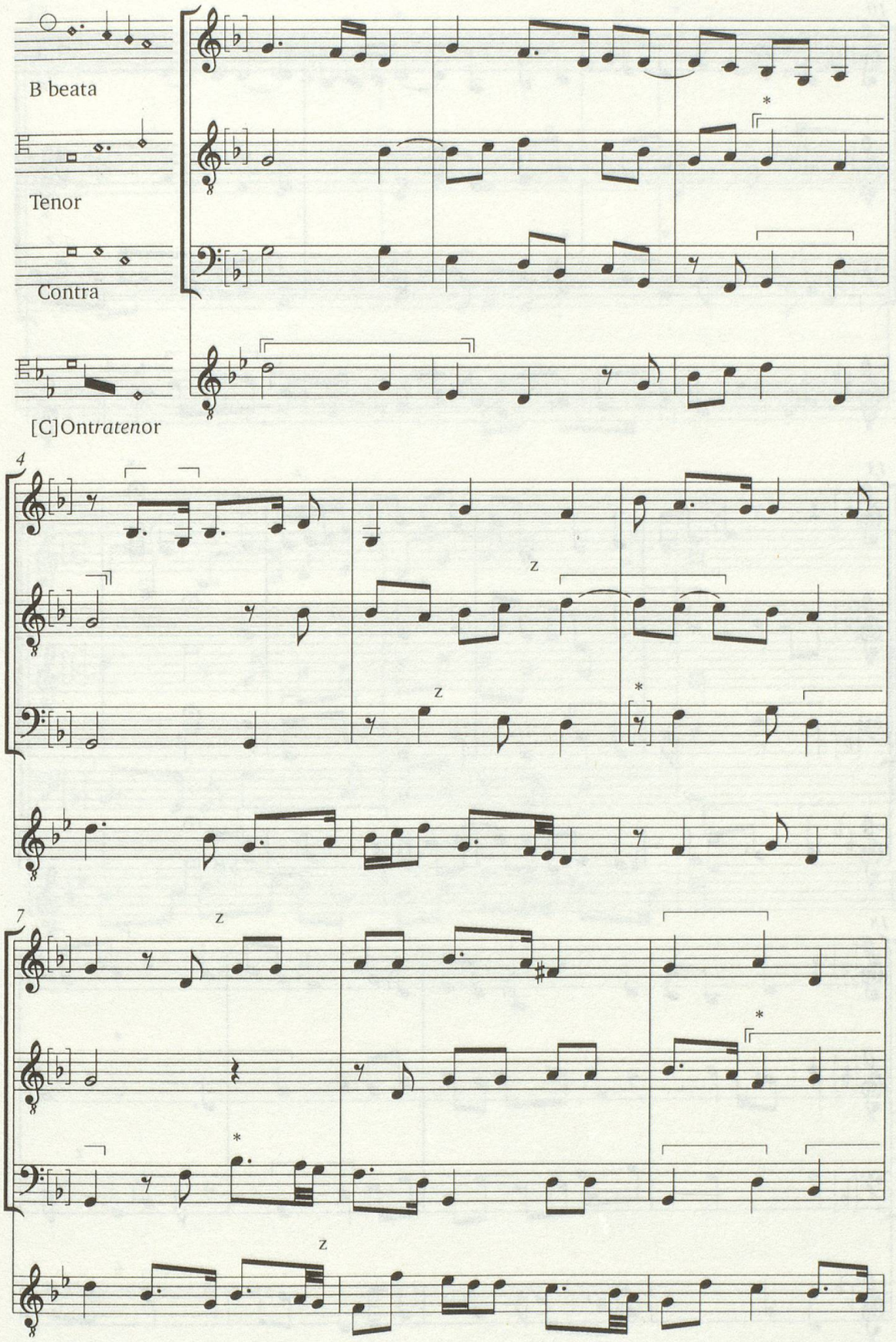
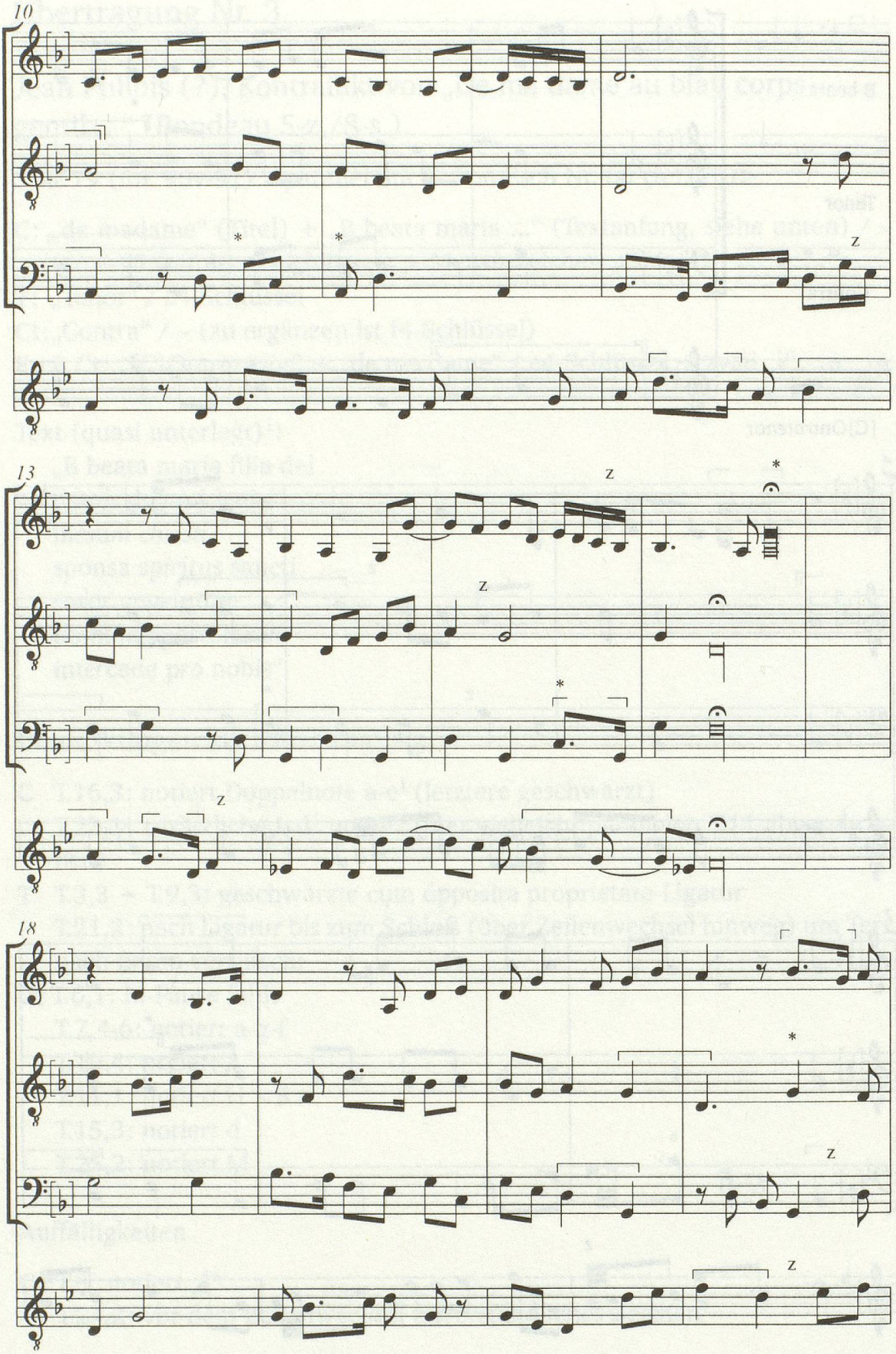
Text (quasi unterlegt)[1]:
„B beata maria filia dei
mater d*omi*ni mei
ih*esum christi*
sponsa sp*iritus* sancti
soror a*ngelorum*
domi*n*a apostolo*rum*
int*er*cede p*ro* nobis“

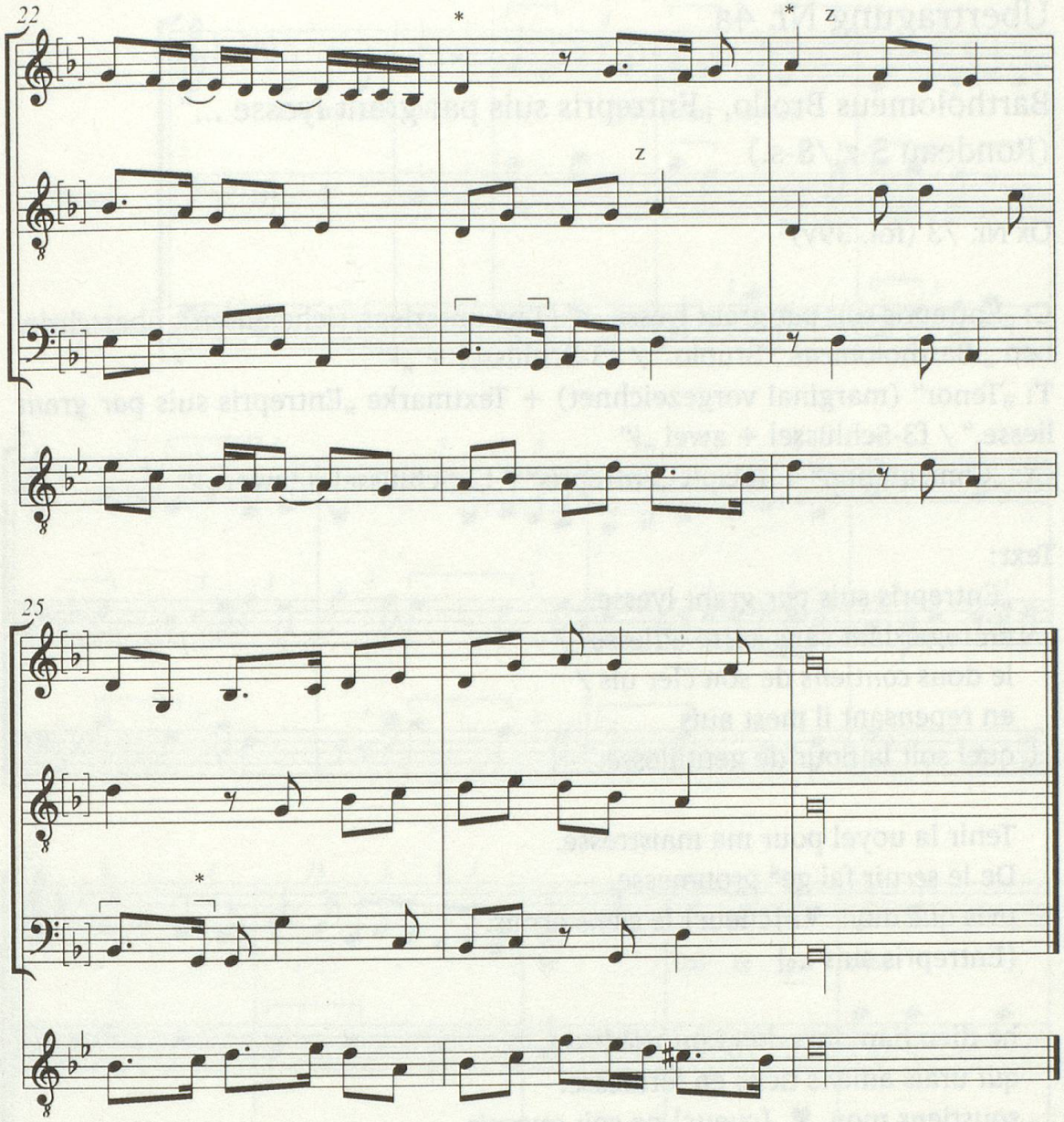
Bemerkungen zur Übertragung

C T.16,3: notiert Doppelnote a-e[1] (letztere geschwärzt)
T.23,1: zusätzliche L d[1] notiert (hier vielleicht parallelen T.11 abgeschrieben)
T T.3,3 + T.9,3: geschwärzte cum opposita proprietate-Ligatur
T.21,2: nach Ligatur bis zum Schluß (über Zeilenwechsel hinweg) um Terz nach unten verrutscht
Ct T.6,1: M-Pause fehlt
T.7,4-6: notiert a-g-f
T.10,4: notiert A
T.11,1: notiert H <B>
T.15,3: notiert d
T.25,2: notiert M

Auffälligkeiten

C T.8: notiert „♯“
T.24,2: vor dem Zeilenwechsel unverständliches Zeichen

1 Auf den Versuch einer Unterlegung in der Übertragung wurde verzichtet, da die Abschnitte des lateinischen Textes nicht kongruent zu den musikalischen Zäsuren sind.

B beata
Tenor
Contra
[C]Ontratenor
4
7

10
13
18


22
25

Übertragung Nr. 4a

Bartholomeus Brollo, „Entrepris suis par grant lyesse ..." (Rondeau 5-z./8-s.)

Ox Nr. 73 (fol. 39v)[2]

C: „Entrepris suis p*ar* grant lyesse ..." (Text unterlegt, siehe unten), überschrieben „.Bartholom*eus* . Bruolo." / c3-Schlüssel + „♭"
T: „Tenor" (marginal vorgezeichnet) + Textmarke „Entrepris suis p*ar* gran*t* liesse." / f3-Schlüssel + zwei „♭"
Ct: „Cont*ra*tenor." + Incipit „Entrepris" / f3-Schlüssel + zwei „♭"

Text:

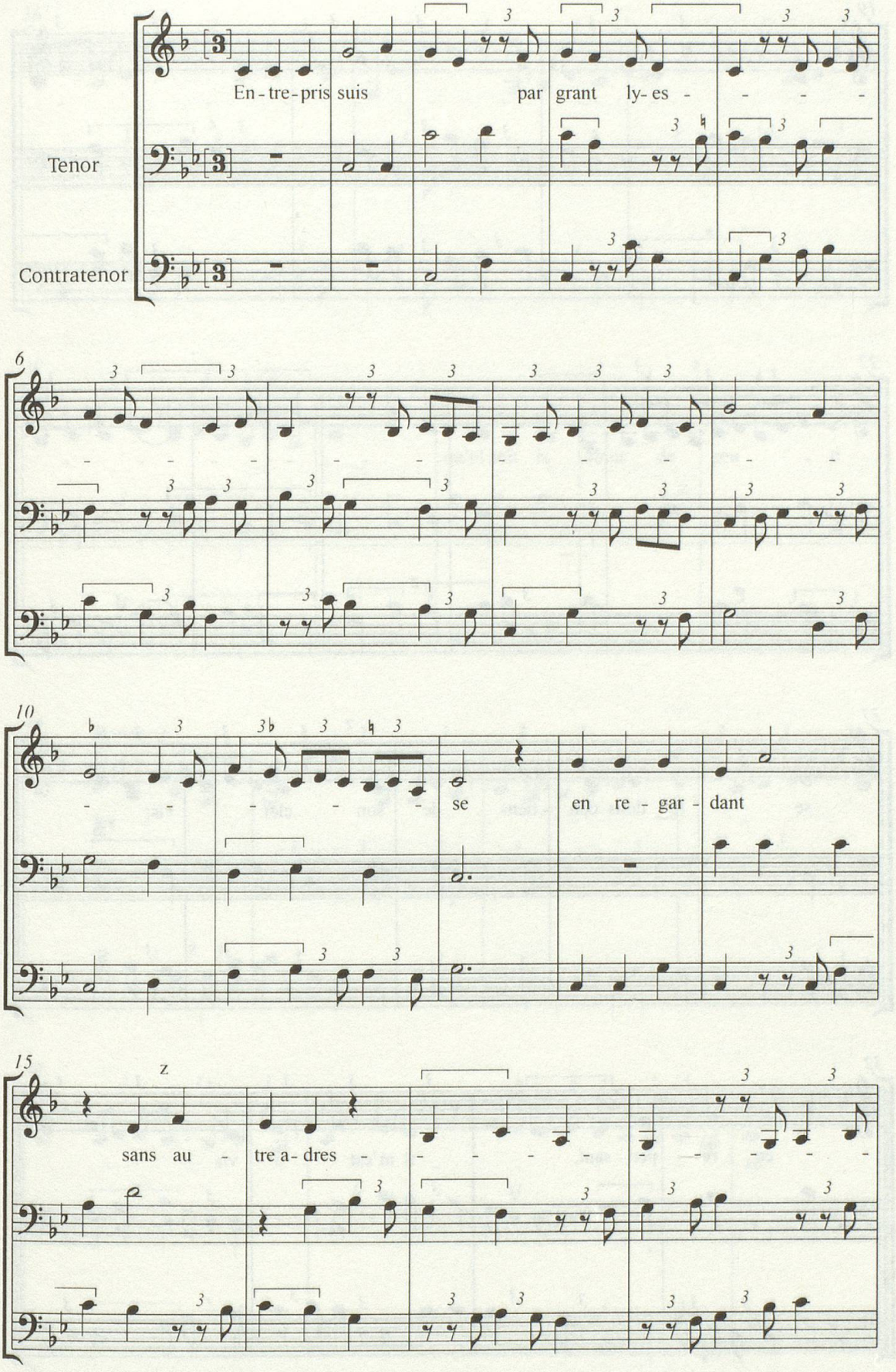
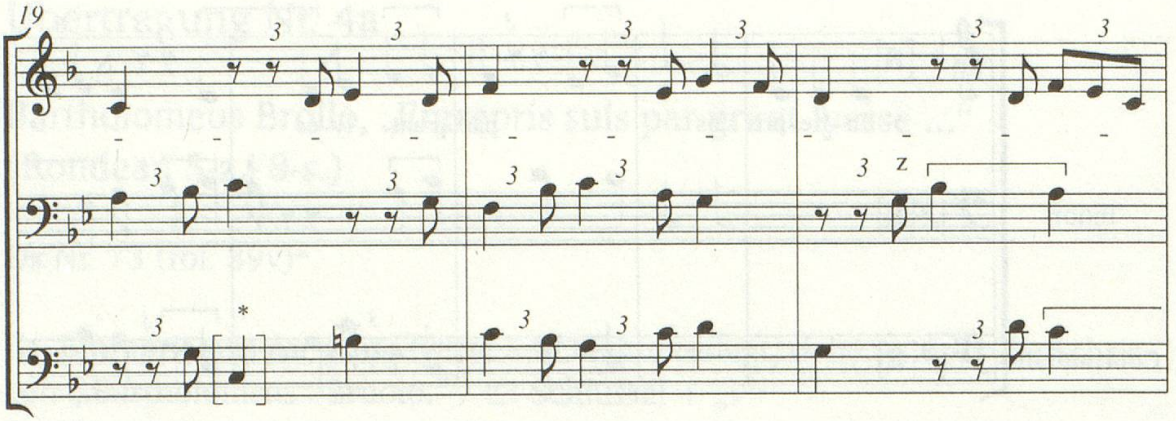
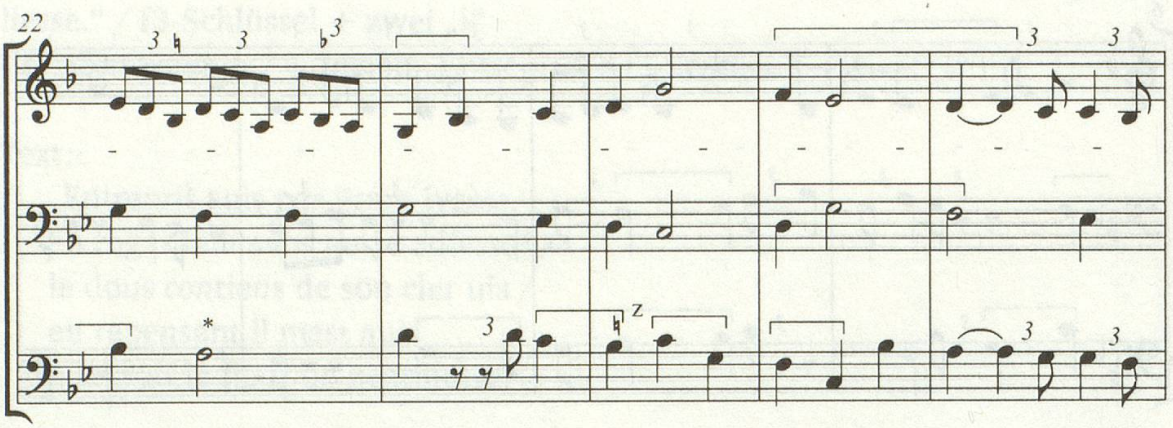
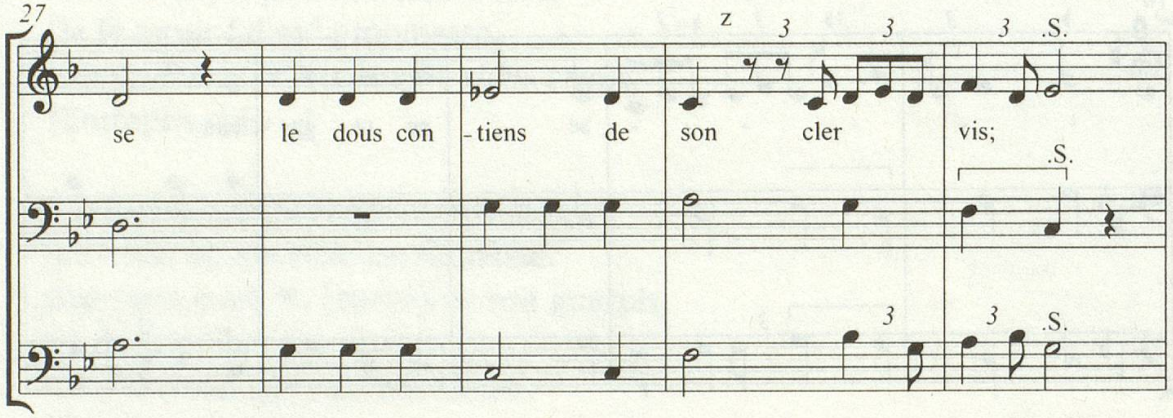
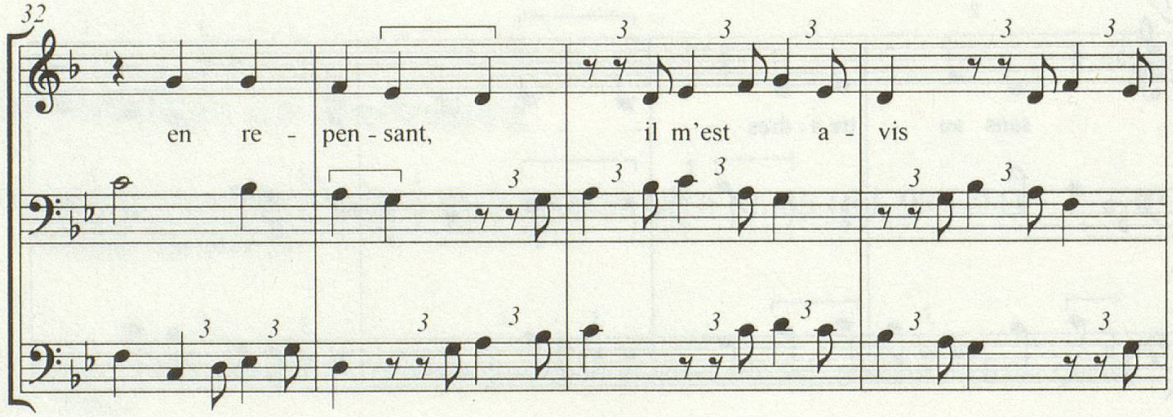
„Entrepris suis p*ar* grant lyesse.
en regardant sans autre adiesse[3] /
le dous *con*tie*n*s de son cler uis /
en repe*n*sant il mest auis
quel soit la flour de gentillesse.

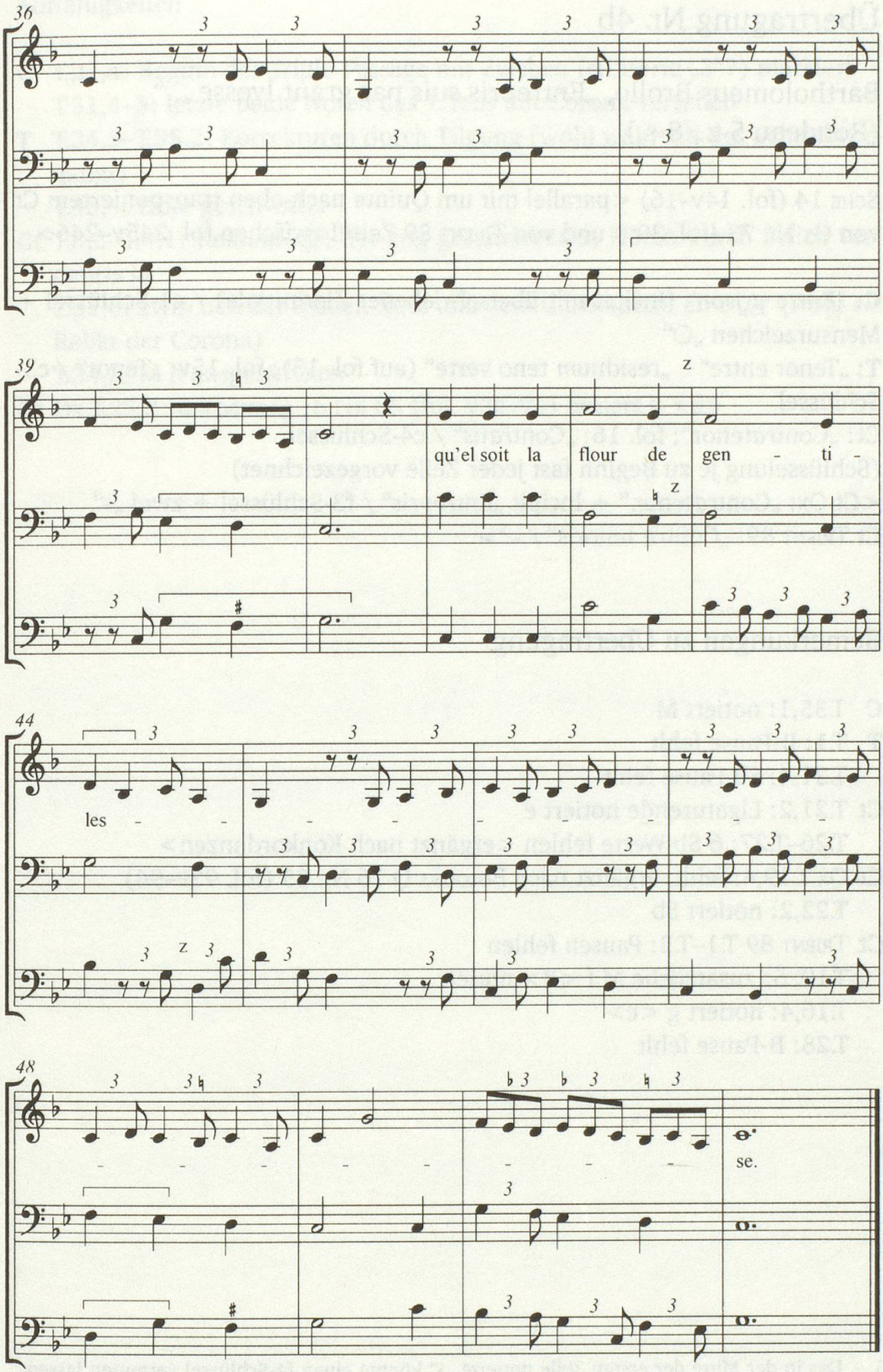
Tenir la uoyel pour ma maistresse.
De le se*r*uir fai ge[4] proumesse.
pvis q*ue* mo*n* .♥. [cueur] le siens armis.
[Entrepris suis ...]

he dieu damours de grant noblesse.
q*ui* urais ama*n*s tie*n*s en fermesse.
soustie*n*s mo*n* .♥. [cueur] ne soit guerpis.
de sa douchuer p*ar* ta mercis.
car y le maul q*ue* tant me blesse.
[Entrepris suis ...]"

Bemerkungen zur Übertragung

Ct T.19,4: Sb c fehlt, ergänzt nach Bologna Q 16 Nr. 85 (fol. 93v–94)
T.22,2: notiert Sb

2 Übertragung nach Reaney, *Fifteenth-Century Music*, 70–3 (Nr. 5a), revidiert nach der Quelle.
3 adresse
4 je

Tenor
Contratenor
En - tre - pris suis par grant ly- es - - - -
6
- - - - - - - - - - - -
10
- - - - - - se en re - gar - dant
15
sans au - tre a- dres - - - - - - - - - -

19

22

27
se le dous con - tiens de son cler vis;
.S.
.S.
.S.

32
en re - pen - sant, il m'est a - vis


36
39
qu'el soit la flour de gen - ti -
44
les - - - - - - - - - - - -
48
se.

Übertragung Nr. 4b

Bartholomeus Brollo, „Entrepris suis par grant lyesse ..." (Rondeau 5-z./8-s.)

SCHE 14 (fol. 14v–16) <parallel mit um Quinte nach oben transponiertem Ct von OX Nr. 73 (fol. 39v) und von TRIENT 89 Zettel zwischen fol. 245v–246>

C: „Entre prison" (Incipit mit überschriebener Zierinitiale) / c1-Schlüssel + Mensurzeichen „○"
T: „Tenor entre"+ „residuu*m* teno verte" (auf fol. 15); fol. 15v: „Tenor" / c3-Schlüssel
Ct: „Cont*ra*tenor"; fol. 16: „Cont*ratis*" / c4-Schlüssel
(Schlüsselung je zu Beginn fast jeder Zeile vorgezeichnet)
<**Ct** OX: „Cont*ra*tenor." + Incipit „Entrepris" / f3-Schlüssel + zwei „♭"
Ct TRIENT 89: „Cont*ra* tenoris" / –[5]>

Bemerkungen zu Übertragung

C T.35,1: notiert M
T T.1: B-Pause fehlt
T.31,4: Sb-Pause fehlt
Ct T.21,2: Ligaturende notiert e
T.26–T.27: 6 Sb-Werte fehlen <ergänzt nach Konkordanzen>
Ct OX T.19,4: fehlt, ergänzt nach BOLOGNA Q 16 Nr. 85 (fol. 93v–94)
T.22,2: notiert Sb
Ct TRIENT 89 T.1–T.2: Pausen fehlen
T.10, 5: zusätzliche M f <B> notiert
T.16,4: notiert g <c>
T.28: B-Pause fehlt

5 Das in der Mitte der ersten Zeile notierte „♭" könnte einen f4-Schlüssel vermuten lassen, mithin die Tonhöhe der Fassungen in OX und BOLOGNA Q 16 Nr. 85 (fol. 93v-94).

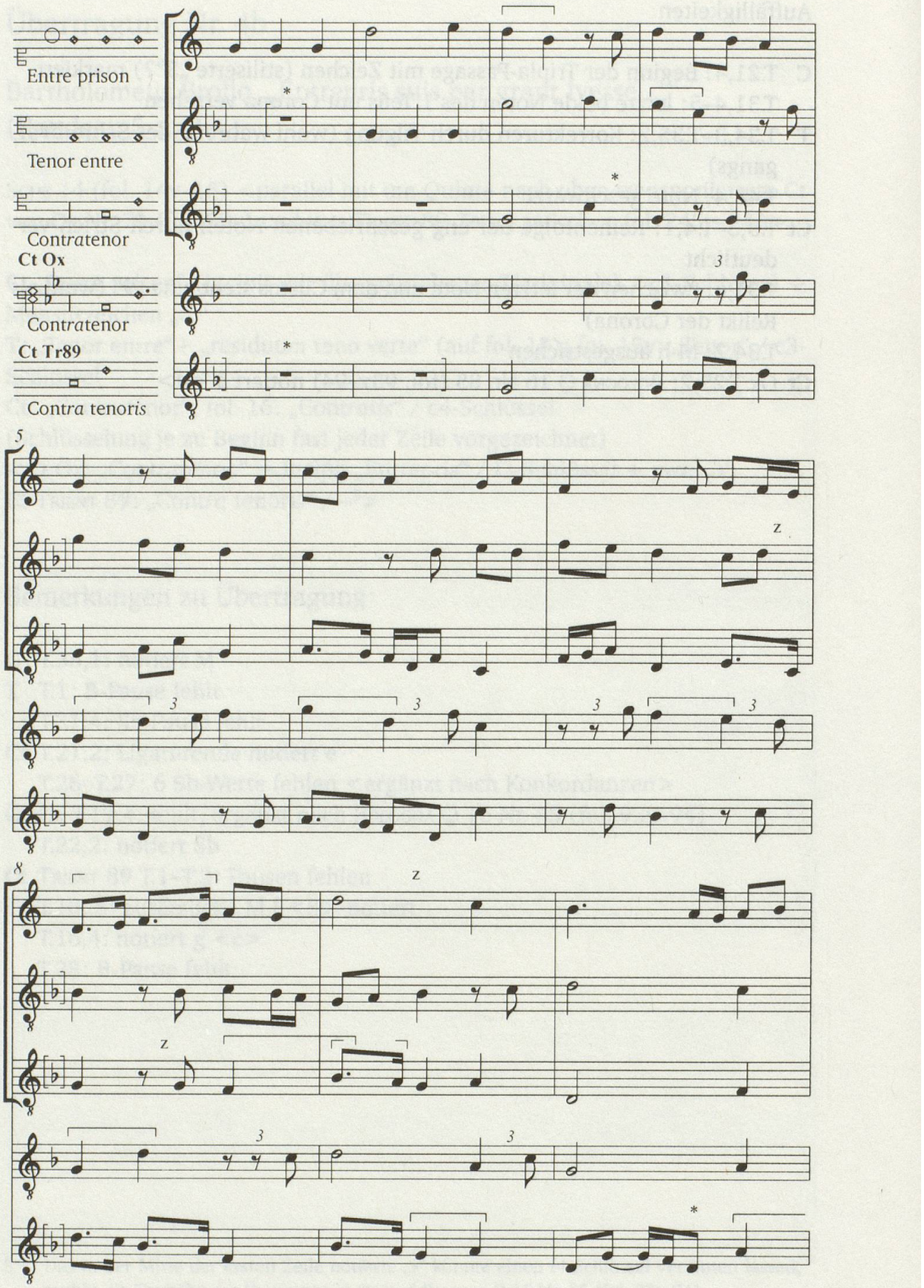
Auffälligkeiten

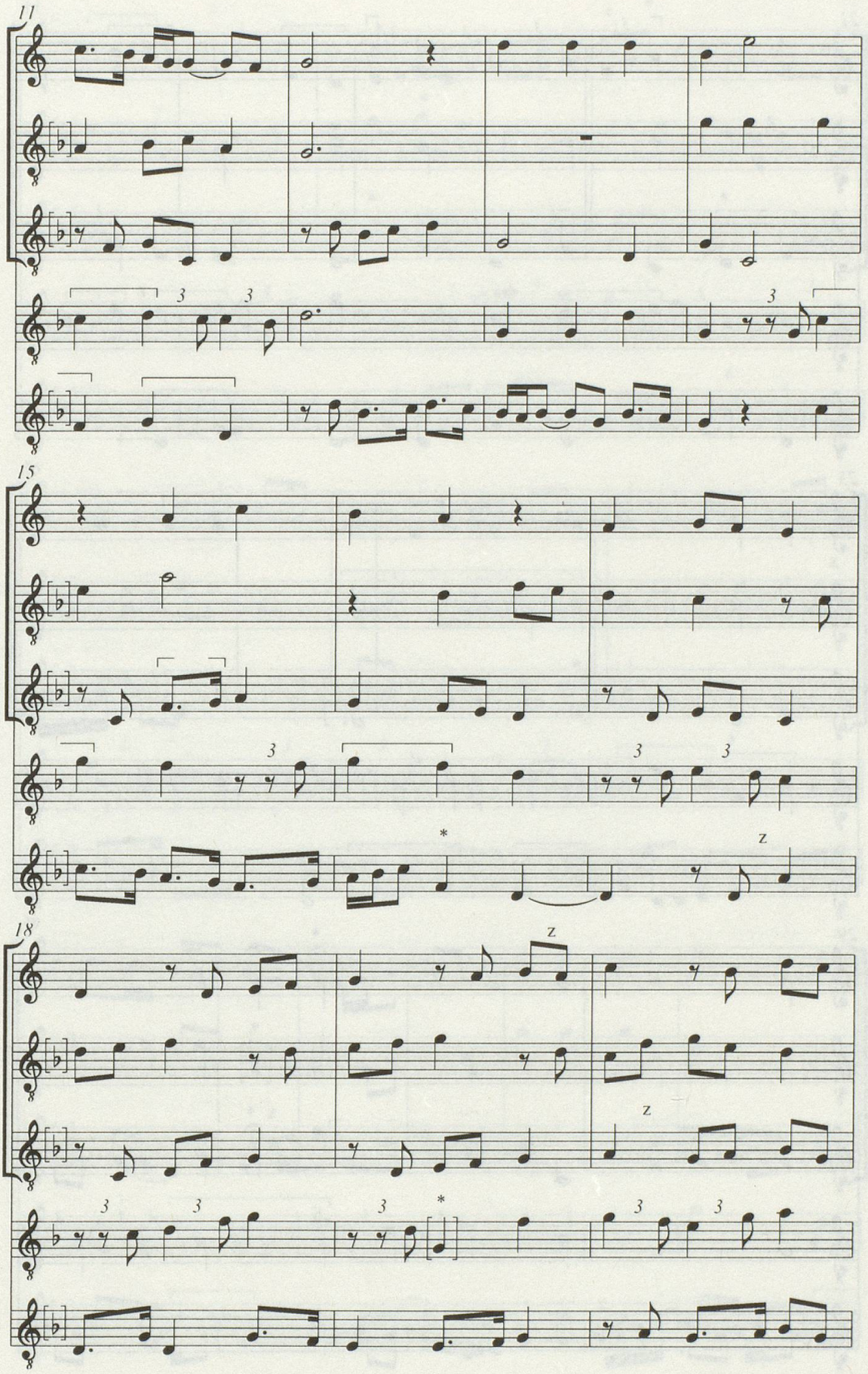
C T.21,4: Beginn der Tripla-Passage mit Zeichen (stiliserte „3"?) markiert
T.31,4–5: letzte beide Noten des 1.Teils mit Corona versehen

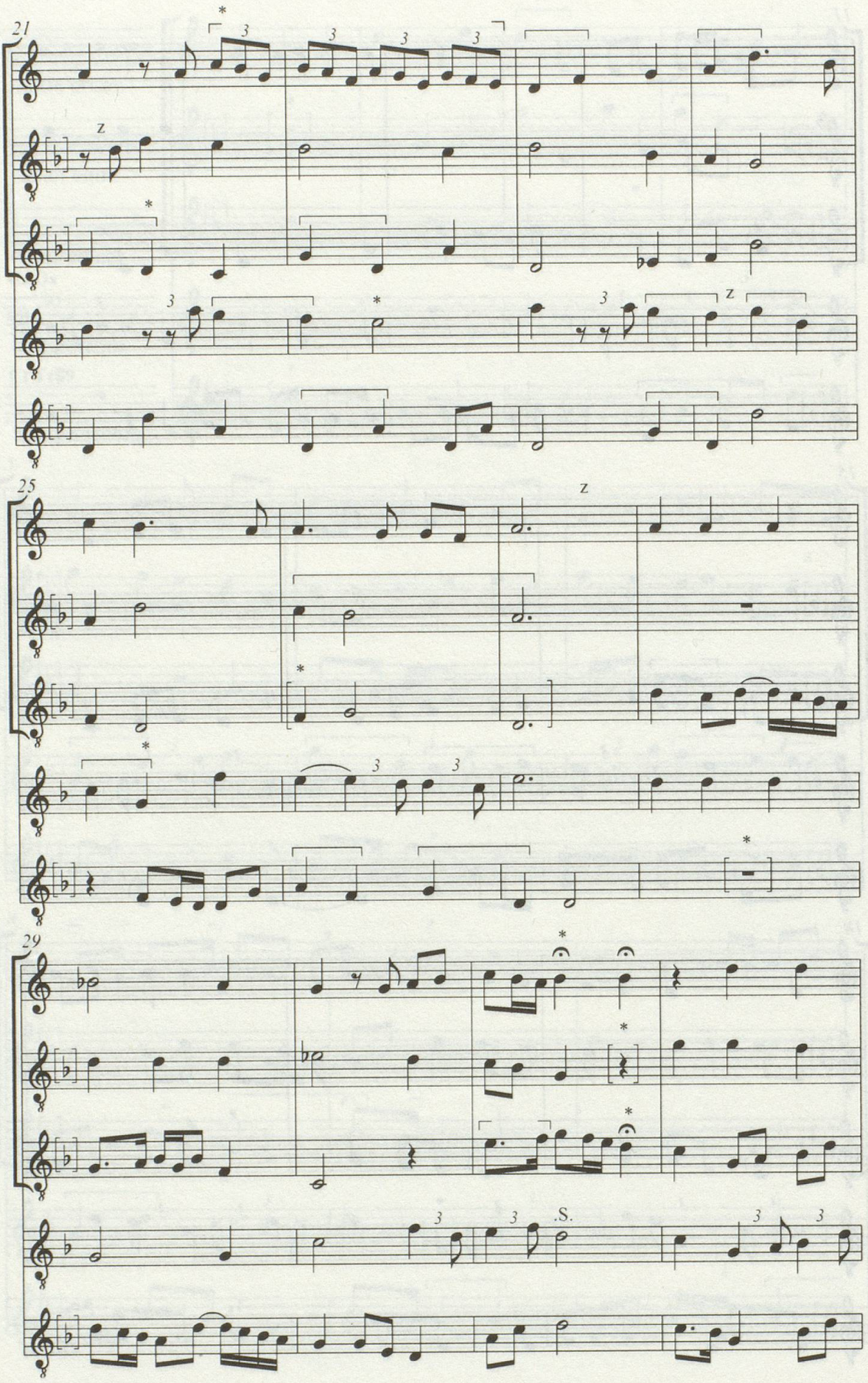
T T.34,3–T.35,2: Korrekturen durch Tilgung (wohl während des Schreibvorgangs)
T.48,4: Note geschwärzt

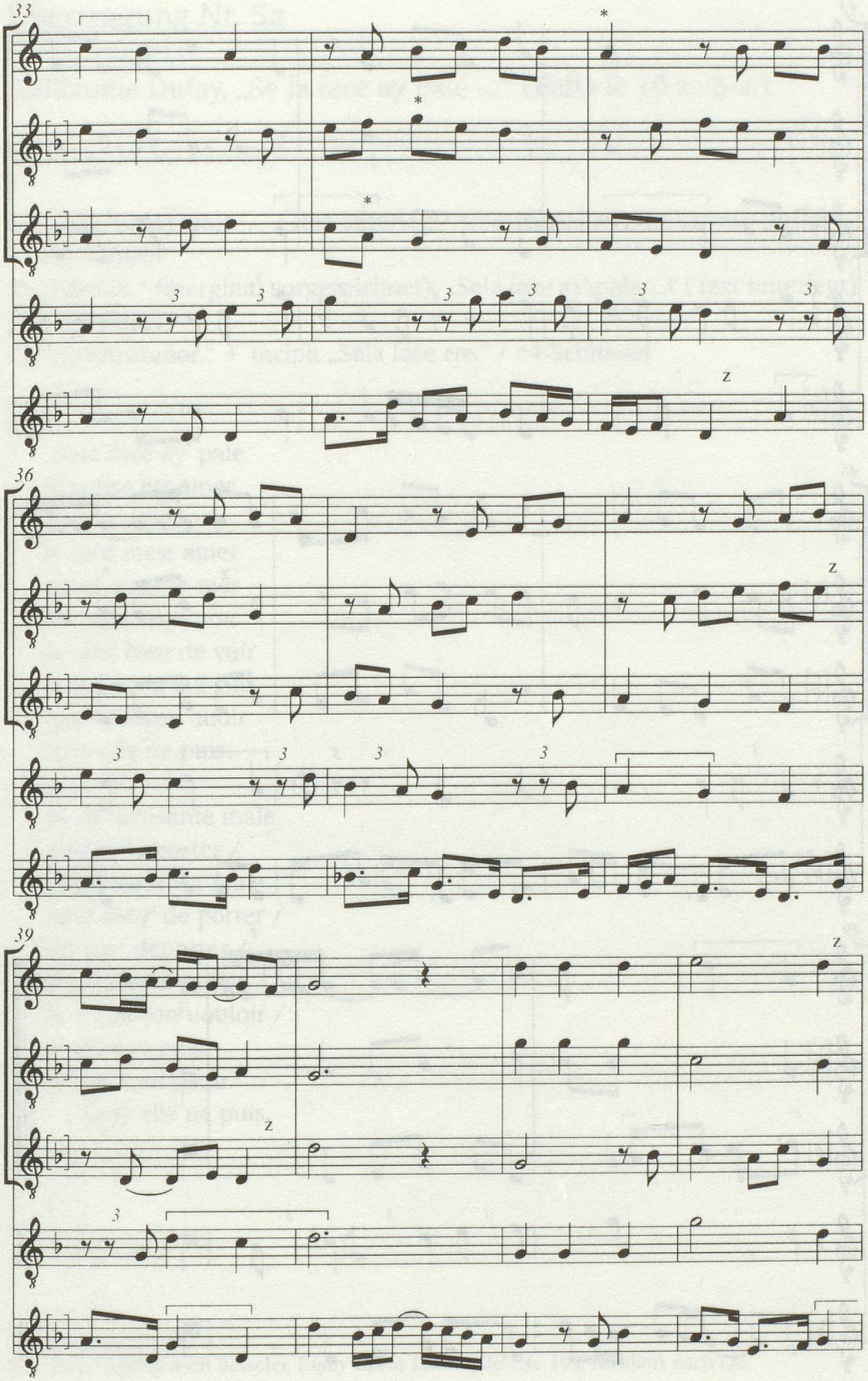
Ct T.3,3–T.4,1: Reihenfolge der eng geschriebenen Noten durch Strich verdeutlicht
T.31,6: zwischen der letzten Note und dem Custos steht eine „9" (wohl als Relikt der Corona)
T.34,2: M h ausgestrichen

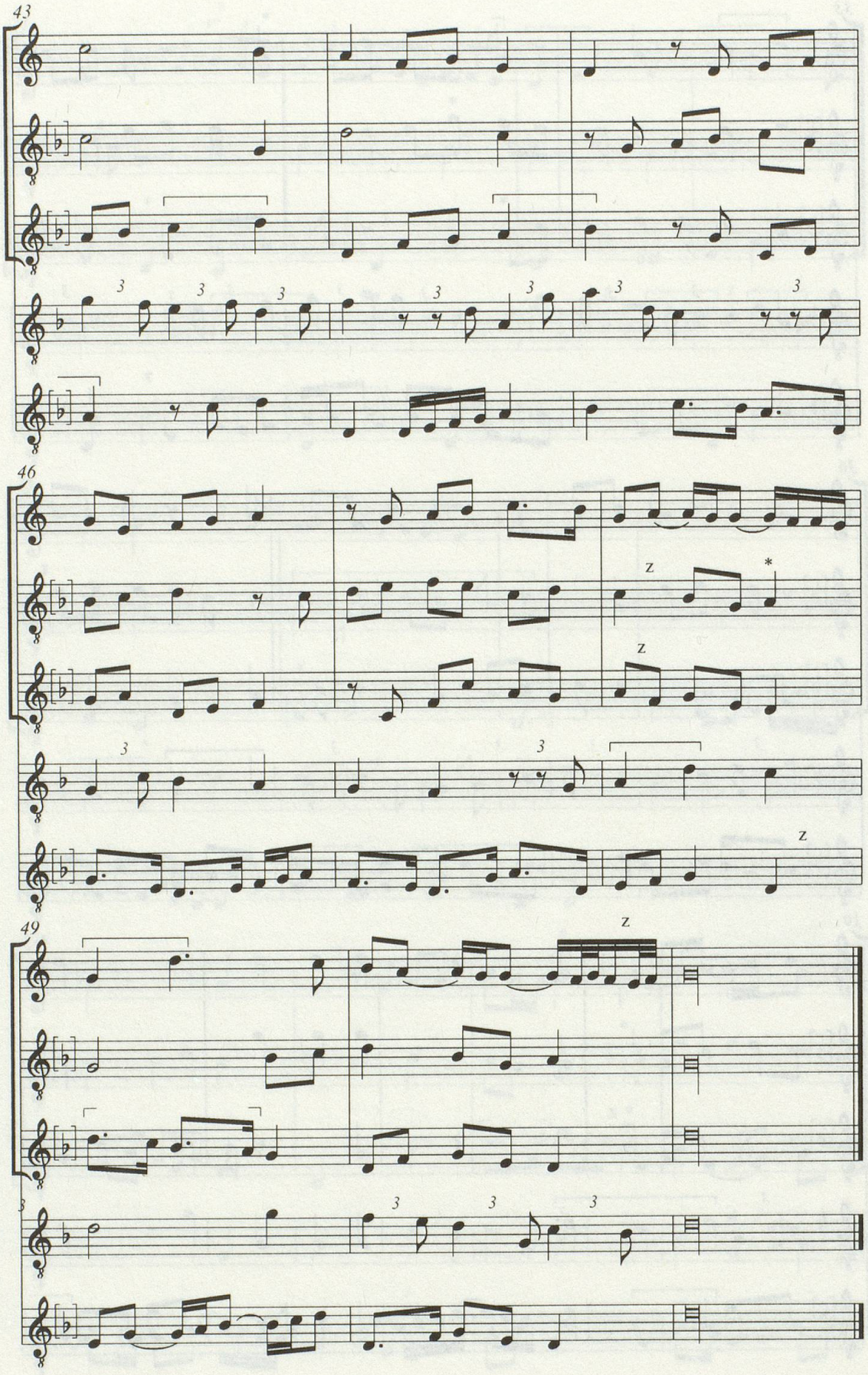
Ct Ox T.25,2: Bologna Q 16 Nr. 85 (fol. 93v–94) notiert a <d>


Entre prison
Tenor entre
Contratenor
Ct Ox
Contratenor
Ct Tr89
Contra tenoris
5
8


11
15
18
3
*
z


21
25
29
.S.


33
36
39


43
46
49

Übertragung Nr. 5a

Guillaume Dufay, „Se la face ay pale ...“ (Ballade 10-z./5-s.)

Ox Nr. 113 (fol. 53v–54)[6]

C: „Sela face ay' pale ...“ (Text unterlegt), überschrieben „Guillerm*us* du{fa}y“ / c1-Schlüssel
T: „TENO*R*.“ (marginal vorgezeichnet), „Sela face ay' pale ...“ (Text unterlegt) / c2-Schlüssel
Ct: „COnt*ra*tenor.“ + Incipit „Sela face *etc.*“ / c4-Schlüssel

Text:

„Sela face ay' pale
la cause est amer
cest la principale
et tant mest amer
amer que*n* la mer
me voudroye voir
or scet bie*n* de voir
la belle a a qui suis
que nul bie*n* auoir
sans elle ne puis.

Se ay' pe*n*sante male
de dueil aporter /
cest amour est male
pour moy' de porter /
car soy' deporter /
ne ueult devouloir /
fors qua son uouloir /
obeisse *et* puis
q*ue*lle a tel pooir.
Sans elle ne puis.

6 Übertragung nach Besseler, *Dufay Opera Omnia*, 36 (Nr. 19), revidiert nach Ox.

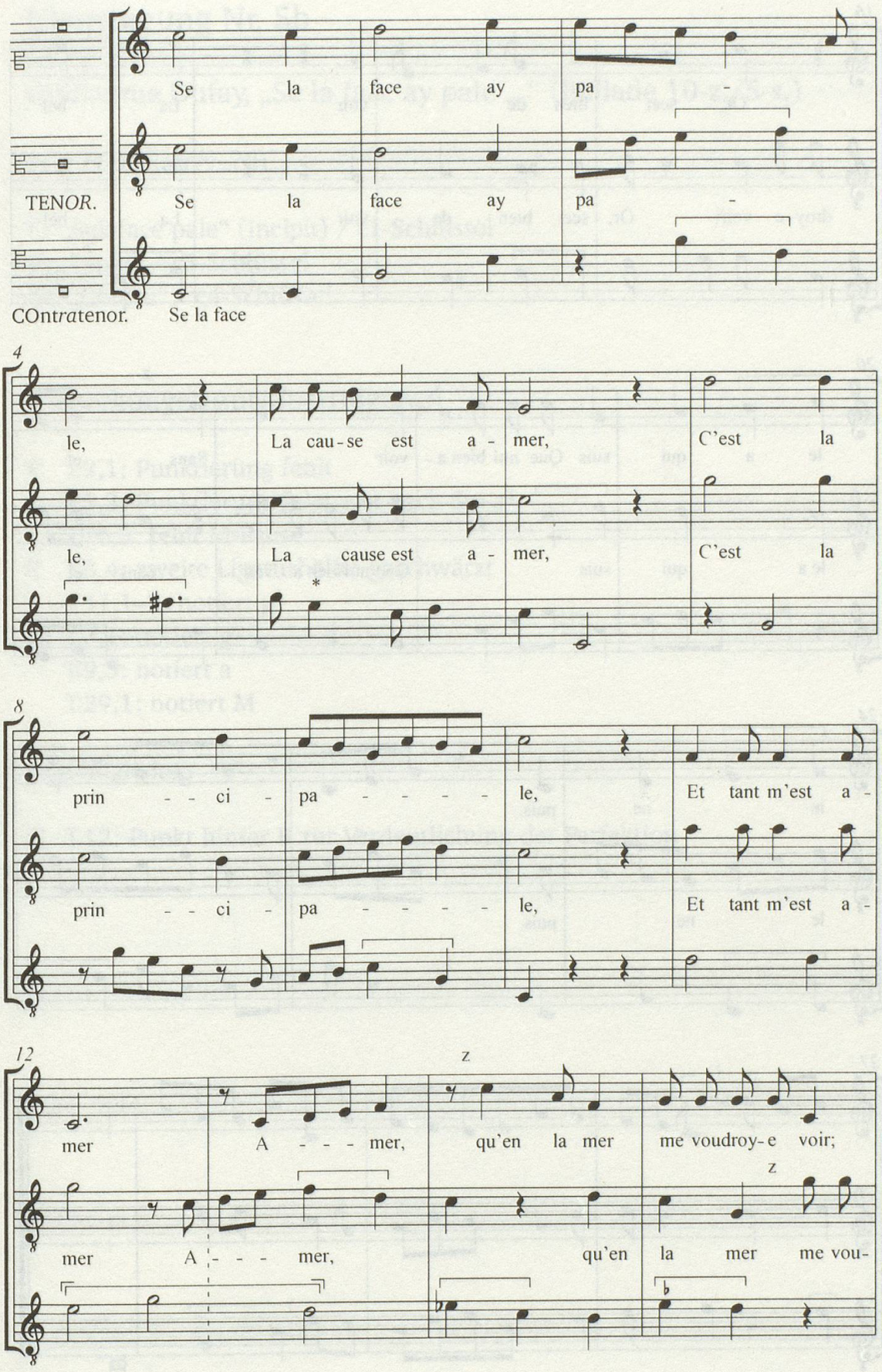
Cest la plus reale
quon puist regarder /
de samour leiaule /
ne me puis guarder
fol suj de agarder
ne faire devoir /
damour receuoir
fors delle Je cuij
se ne veil douloir /
Sans elle ne puis.“

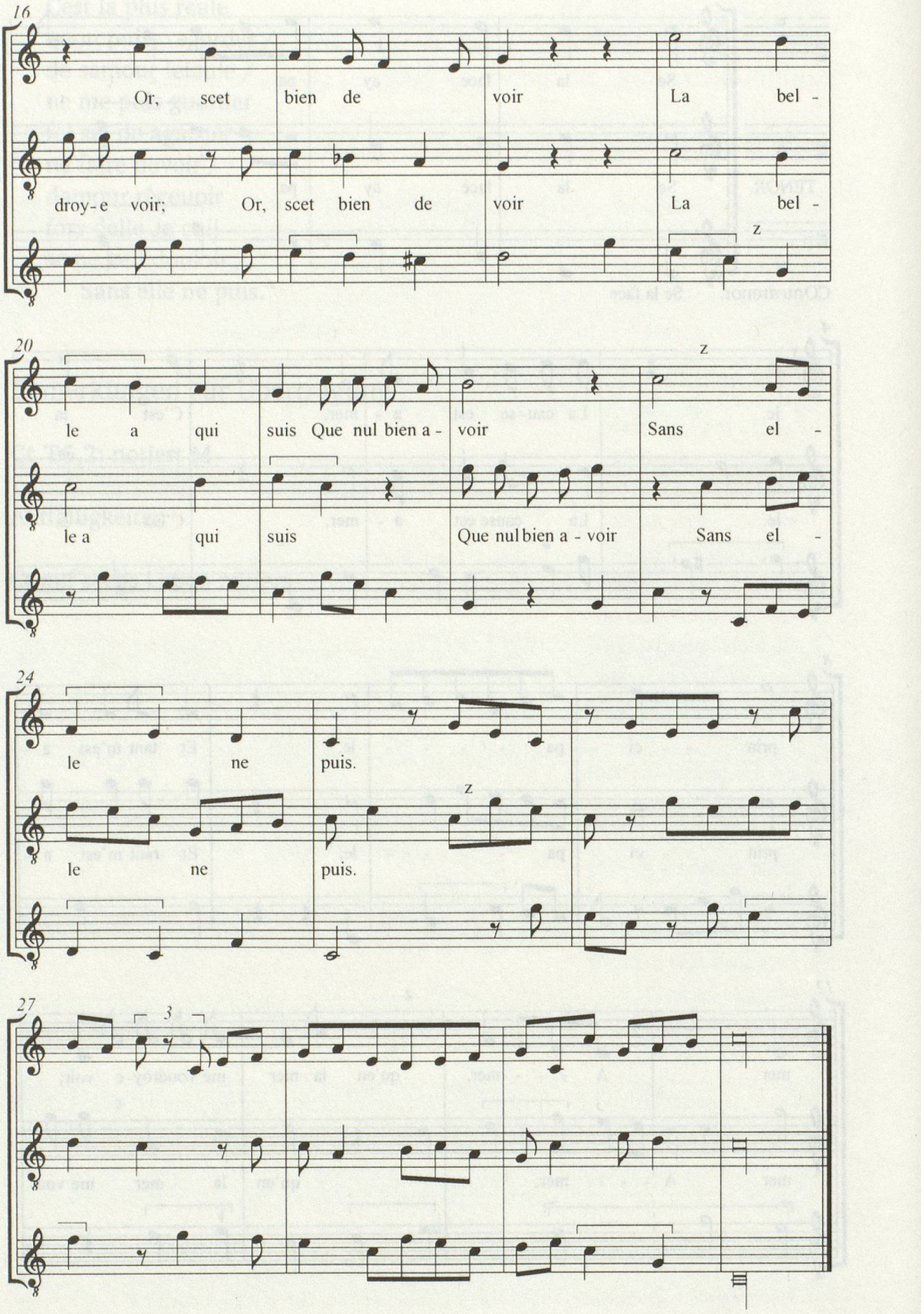
Bemerkungen zur Übertragung

Ct T.5,2: notiert M

Auffälligkeiten

Ct auf sechs Linien notiert


Se la face ay pa -
TENOR. Se la face ay pa -
COntratenor. Se la face
4
le, La cau-se est a - mer, C'est la
le, La cause est a - mer, C'est la
8
prin - - ci - pa - - - - - le, Et tant m'est a -
prin - - ci - pa - - - - - le, Et tant m'est a -
12
mer A - - - mer, qu'en la mer me voudroy-e voir;
mer A - - - mer, qu'en la mer me vou-


16
Or, scet bien de voir La bel -
droy-e voir; Or, scet bien de voir La bel -
20
le a qui suis Que nul bien a - voir Sans el -
le a qui suis Que nul bien a - voir Sans el -
24
le ne puis.
le ne puis.
27
3

Übertragung Nr. 5b

Guillaume Dufay, „Se la face ay pale ...“ (Ballade 10-z./5-s.)

SCHE 60 (fol. 69v–70)

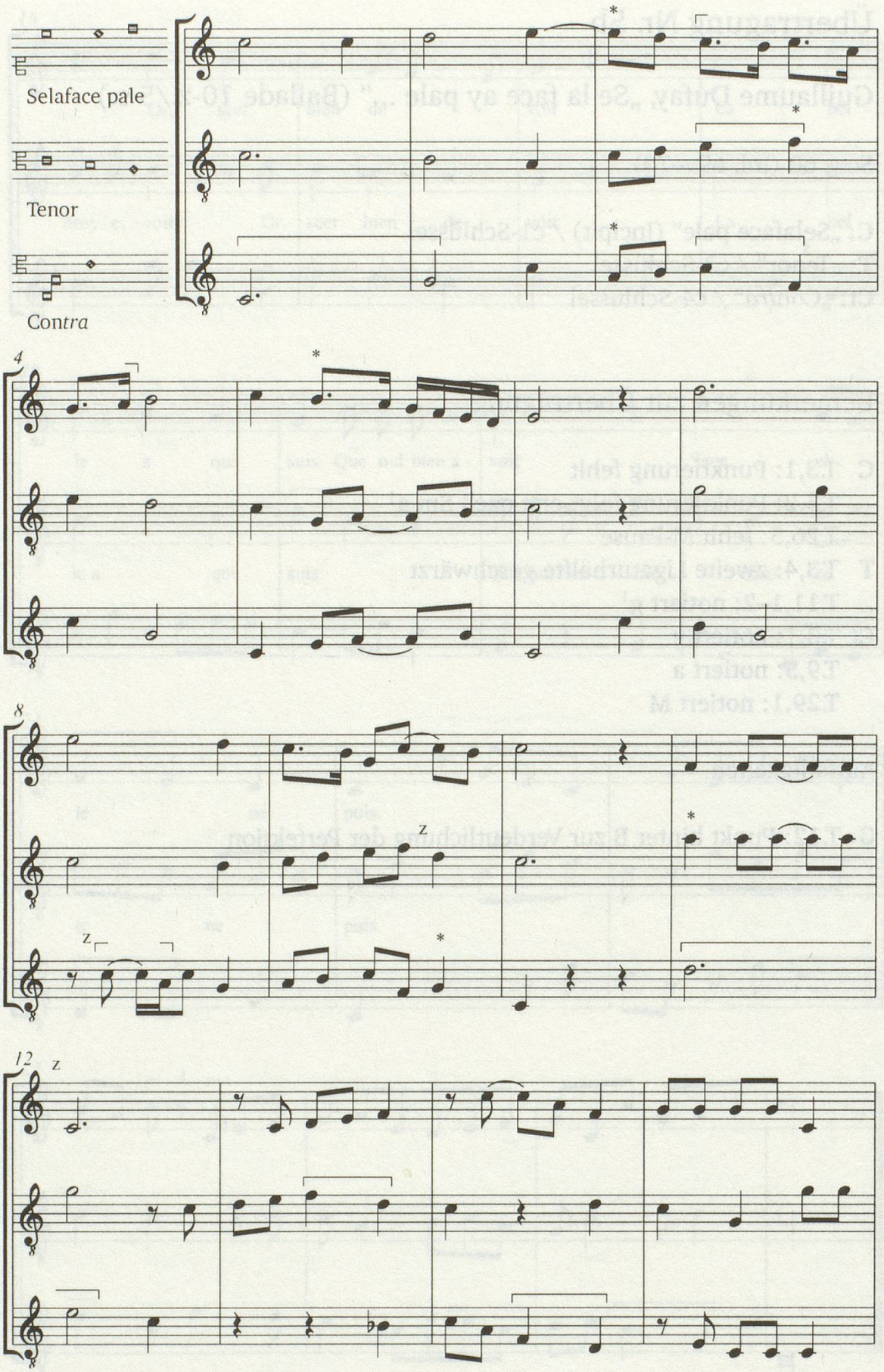
C: „Selaface pale“ (Incipit) / c1-Schlüssel
T: „Tenor“ / c3-Schlüssel
Ct: „Con*tra*“ / c4-Schlüssel

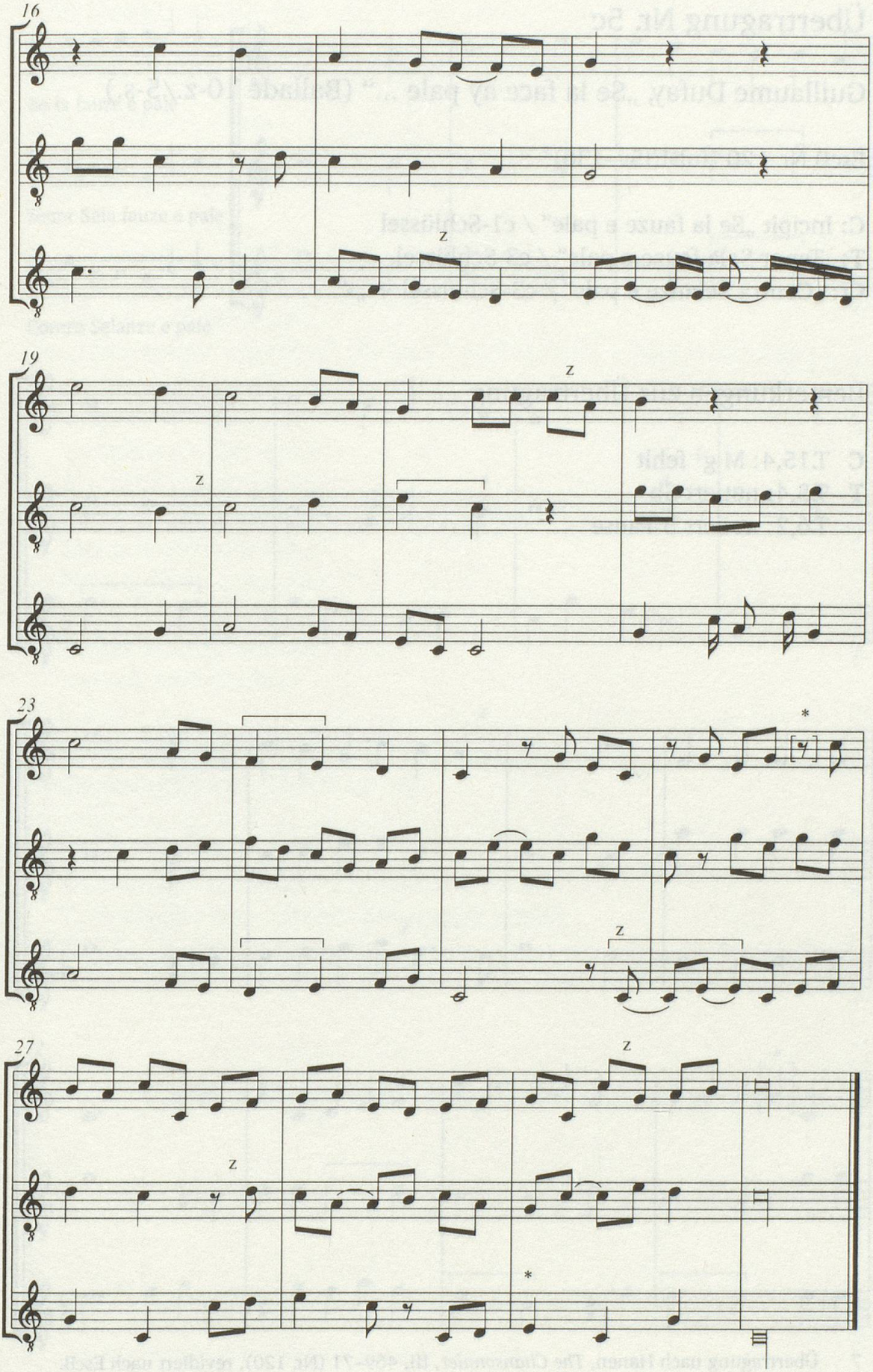
Bemerkungen zur Übertragung

C T.3,1: Punktierung fehlt
T.5,2: Punktierung folgt erst nach Sm a^1
T.26,5: fehlt M-Pause
T T.3,4: zweite Ligaturhälfte geschwärzt
T.11,1–2: notiert g^1
Ct T.3,1: notiert g
T.9,5: notiert a
T.29,1: notiert M

Auffälligkeiten

C T.12: Punkt hinter B zur Verdeutlichung der Perfektion


Selaface pale
Tenor
Contra
4
8
12


16
z
19
z
z
23
*
z
27
z
z
*

Übertragung Nr. 5c

Guillaume Dufay, „Se la face ay pale ...“ (Ballade 10-z./5-s.)

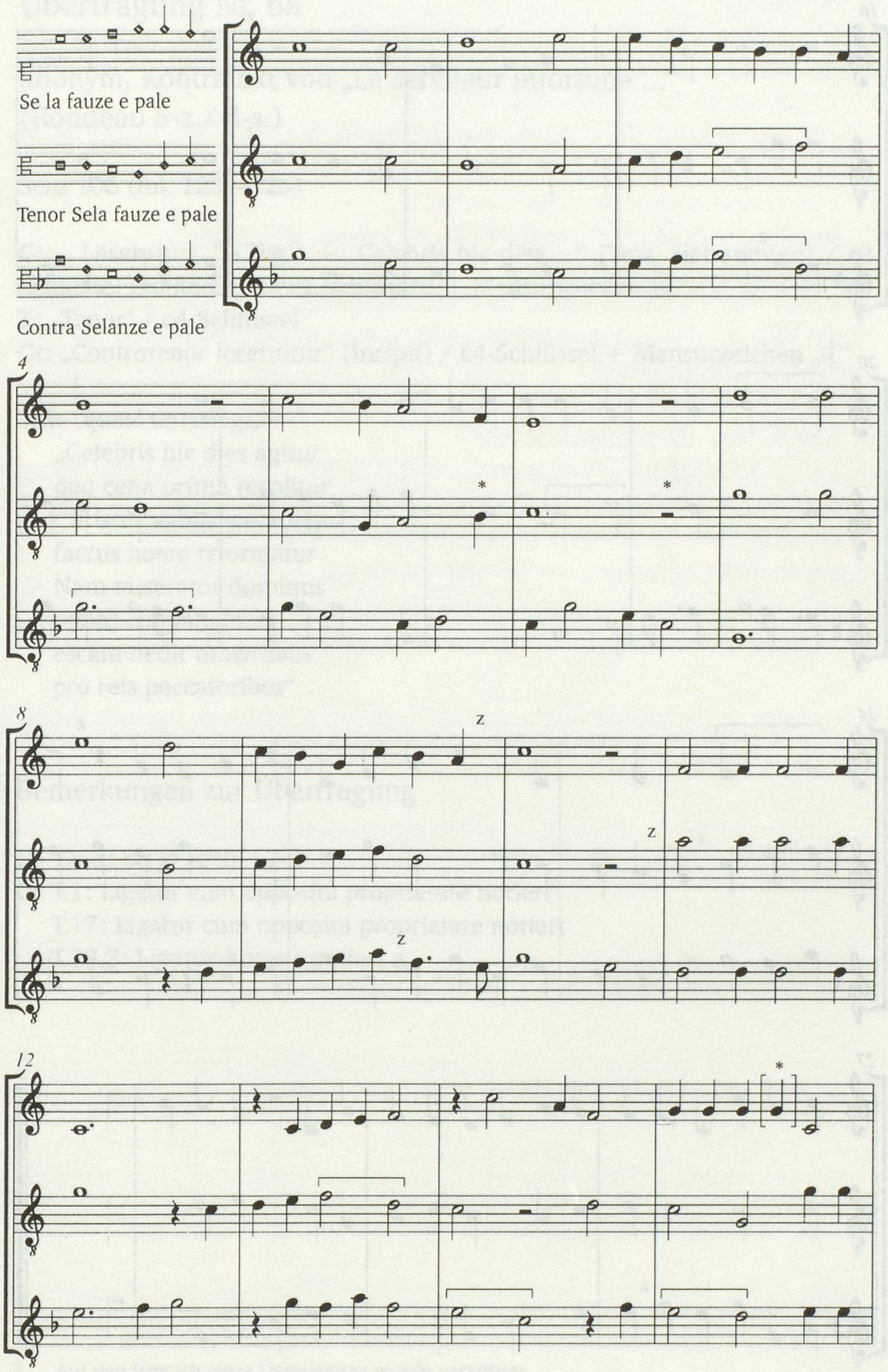
EscB Nr. 120 (fol.135v–136)[7]

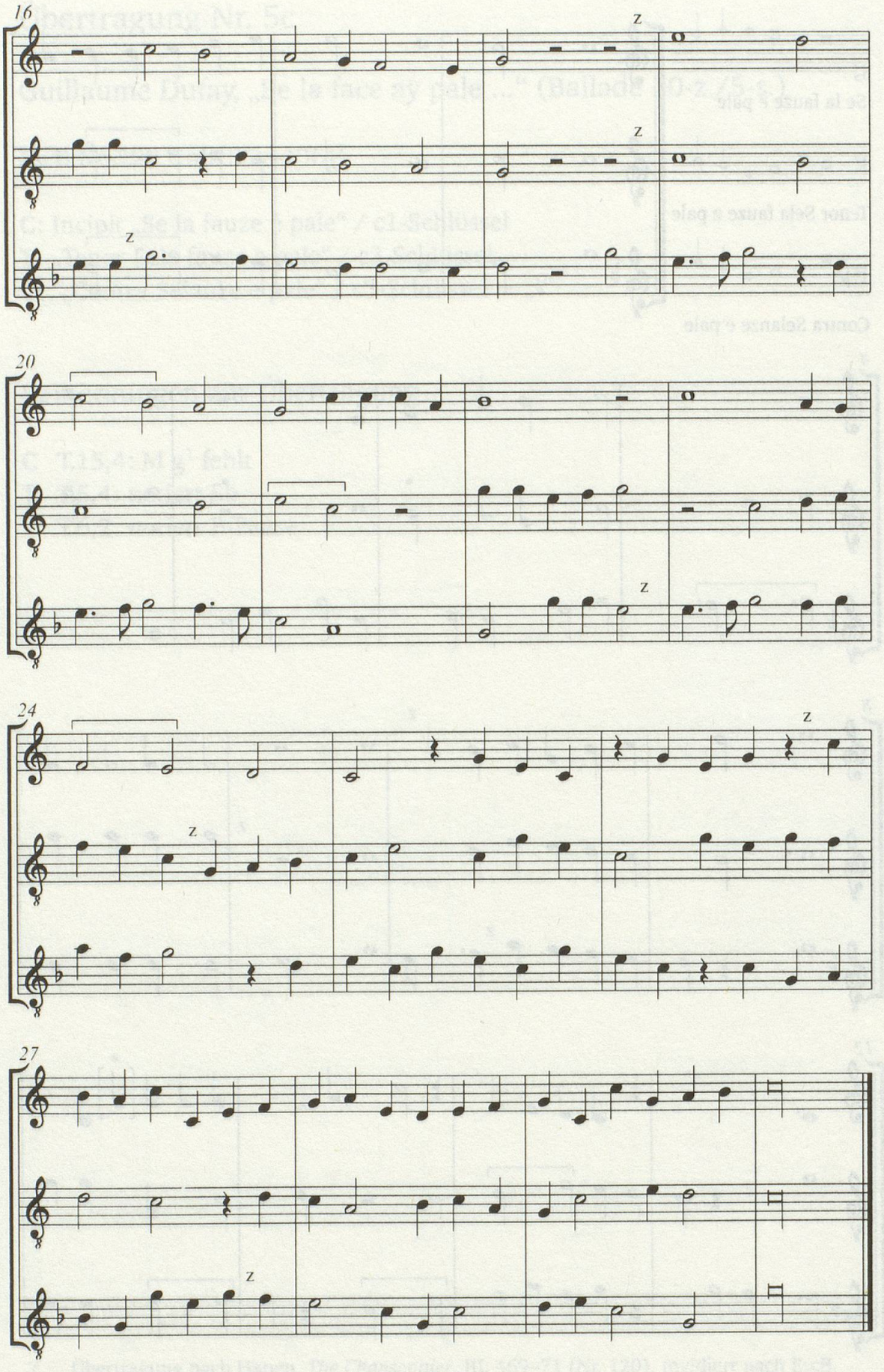
C: Incipit „Se la fauze e pale“ / c1-Schlüssel
T: „Tenor Sela fauze e pale“ / c3-Schlüssel
Ct: „Contra Selanze e pale“ / c3-Schlüssel + „♭“

Bemerkungen zur Übertragung

C T.15,4: M g^1 fehlt
T T.5,4: notiert Sb
T.6,2: notiert B-Pause

7 Übertragung nach Hanen, *The Chansonnier*, III, 469–71 (Nr. 120), revidiert nach EscB.


Se la fauze e pale
Tenor Sela fauze e pale
Contra Selanze e pale
4
8
12
z
z
z
*
*
*


16
z
z
z
20
z
24
z
z
27
z

Übertragung Nr. 6a

anonym, Kontrafakt von „Le serviteur infortuné ...“ (Rondeau 5-z./ 8-s.)

SCHE 106 (fol. 123v–125)

C: „. Leseruitur .“ (Titel) + „Celebris hic dies ...“ (Text, siehe unten) / c3-Schlüssel (zu ändern in c1-Schlüssel) + Mensurzeichen „¢“
T: „Tenor“ / c4-Schlüssel
Ct: „Con*tra*teno*r* leseruitur“ (Incipit) / c4-Schlüssel + Mensurzeichen „¢“

Text (quasi unterlegt)[8]:
„Celebris hic dies agit*ur*
q*ua* cena p*ri*ma recolit*ur*
*Christ*us agn*us* ym*m*olat*ur*
factus ho*mo* re*f*orma*tur*
Nam miserator dominus
melos cui pangim*us*
escam dedit time*n*tib*us*
p*ro* reis peccatorib*us*“

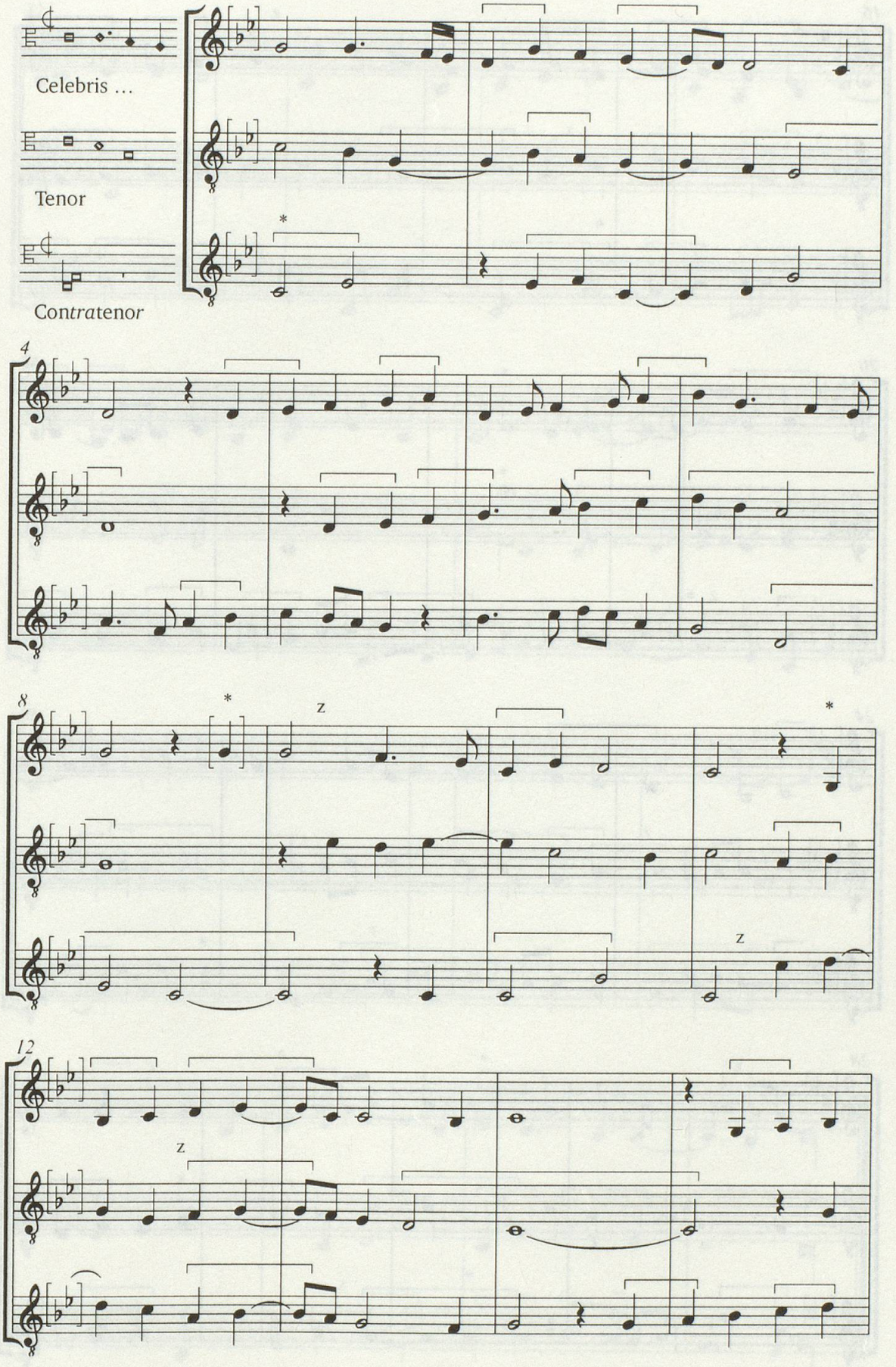
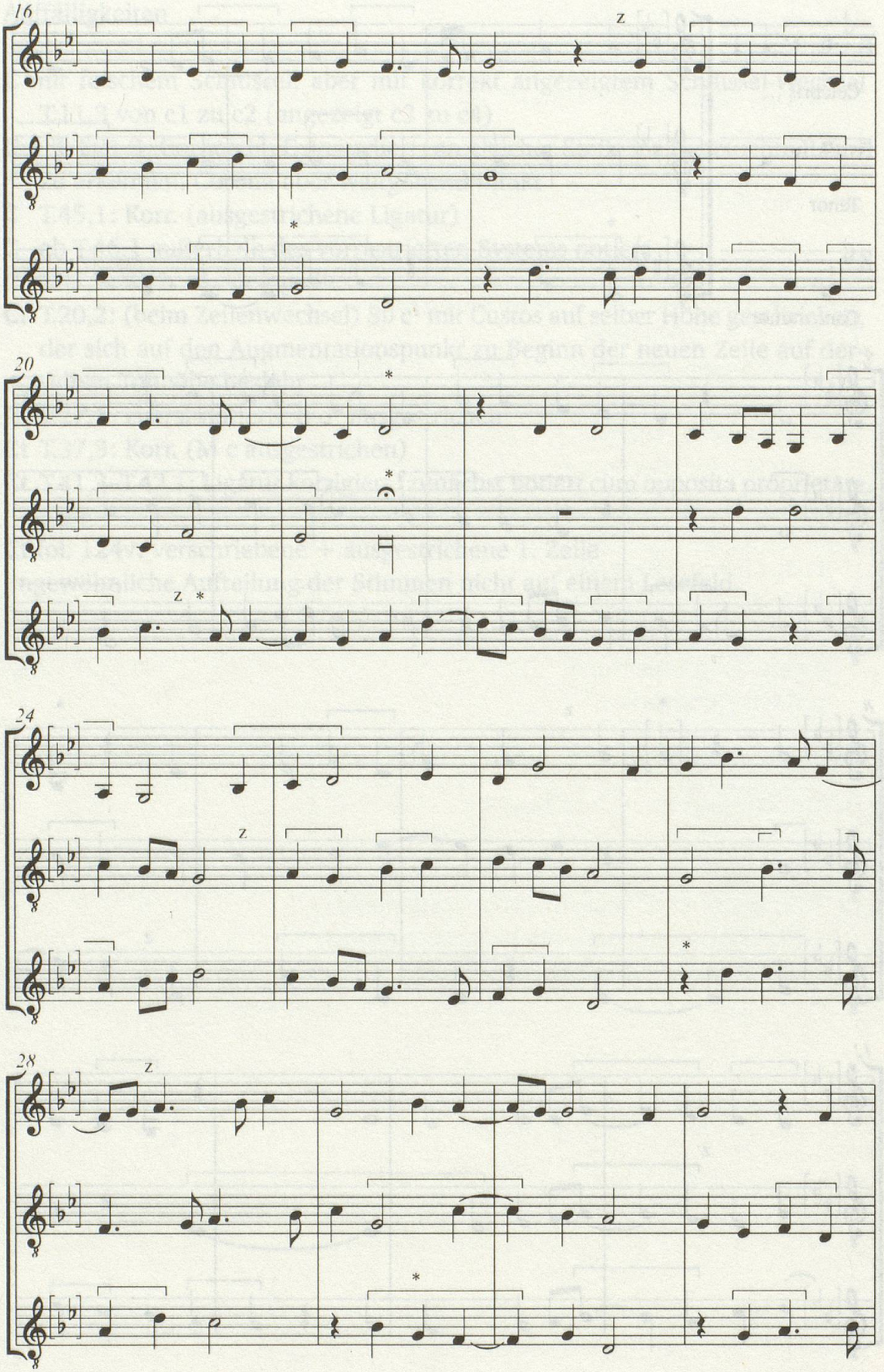
Bemerkungen zur Übertragung

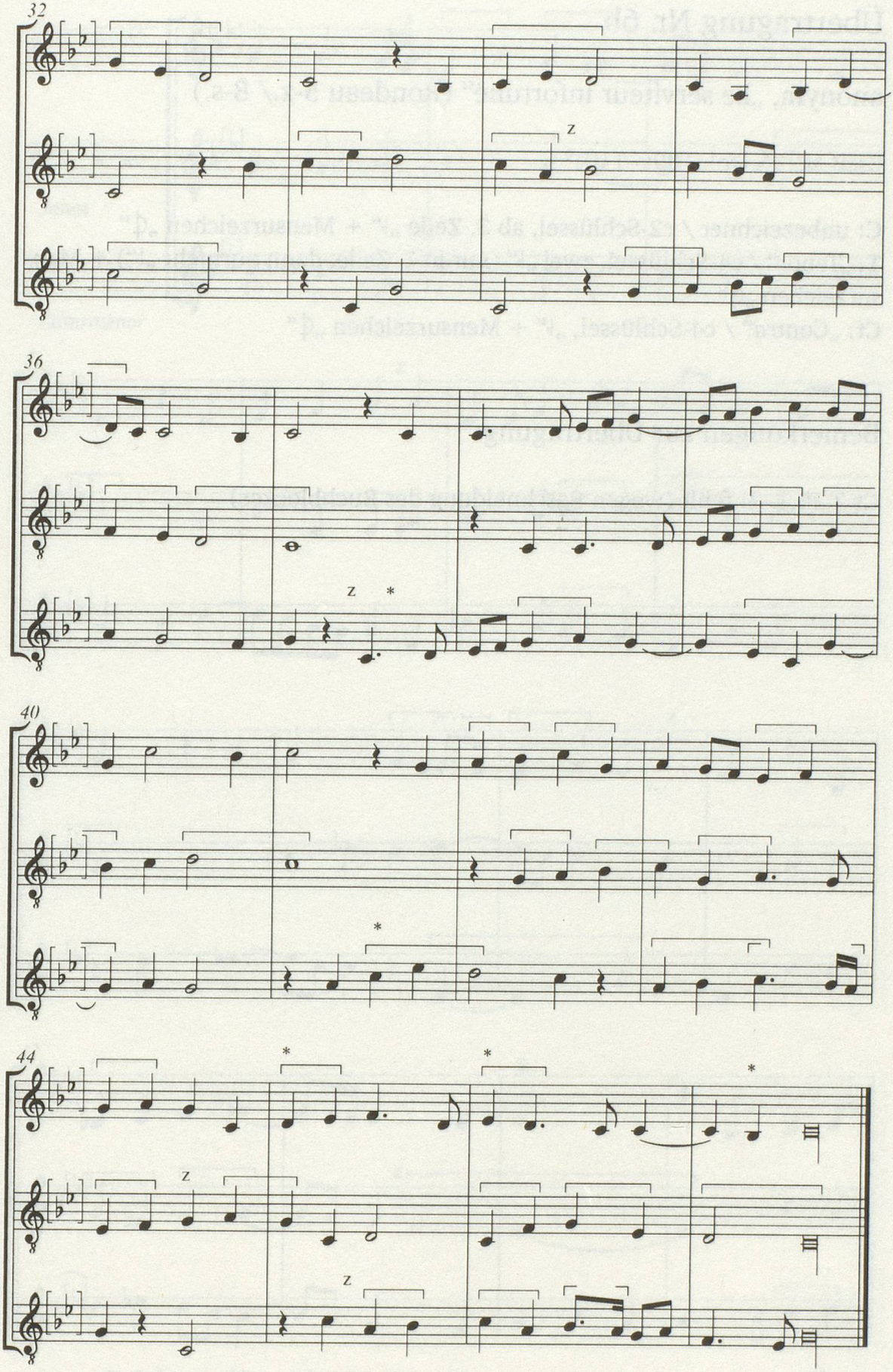
C T.8,3: Sb g^1 fehlt
Ct T.1: Ligatur cum opposita proprietate notiert
T.17: Ligatur cum opposita proprietate notiert
T.29,3: Ligatur-Korpus notiert a

8 Auf den Versuch einer Unterlegung wurde verzichtet.

Auffälligkeiten

C mit falschem Schlüssel, aber mit korrekt angezeigtem Schlüssel-Wechsel T.11,3 von c1 zu c2 (angezeigt c3 zu c4)
C + **T** T.21,3: Corona im **C** ausradiert; an gleicher Stelle im **T** versuchte Rasur zu erkennen, Corona aber weitgehend intakt
C T.45,1: Korr. (ausgestrichene Ligatur)
C ab T.46,1 außerhalb des vorrastrierten Systems notiert
C T.47,2: Sb h <b> eingeflickt
Ct T.20,2: (beim Zeilenwechsel) Sb c^1 mit Custos auf selber Höhe geschrieben, der sich auf den Augmentationspunkt zu Beginn der neuen Zeile auf derselben Tonhöhe bezieht
Ct T.27,1: zuerst notierte B d^1 ausgestrichen
Ct T.37,3: Korr. (M c ausgestrichen)
Ct T.41,3–T.42,1: Ligatur korrigiert (zunächst notiert cum opposita proprietate c–e)
Ct fol. 124v: verschriebene + ausgestrichene 1. Zeile
ungewöhnliche Aufteilung der Stimmen nicht auf einem Lesefeld


Celebris …
Tenor
Contratenor
4
8
12

16
z
*
20
*
*
z *
24
z
*
28
z
*


32
z
36
z *
40
*
44
*
*
*
z
z

Übertragung Nr. 6b

anonym, „Le serviteur infortuné“ (Rondeau 5-z./ 8-s.)

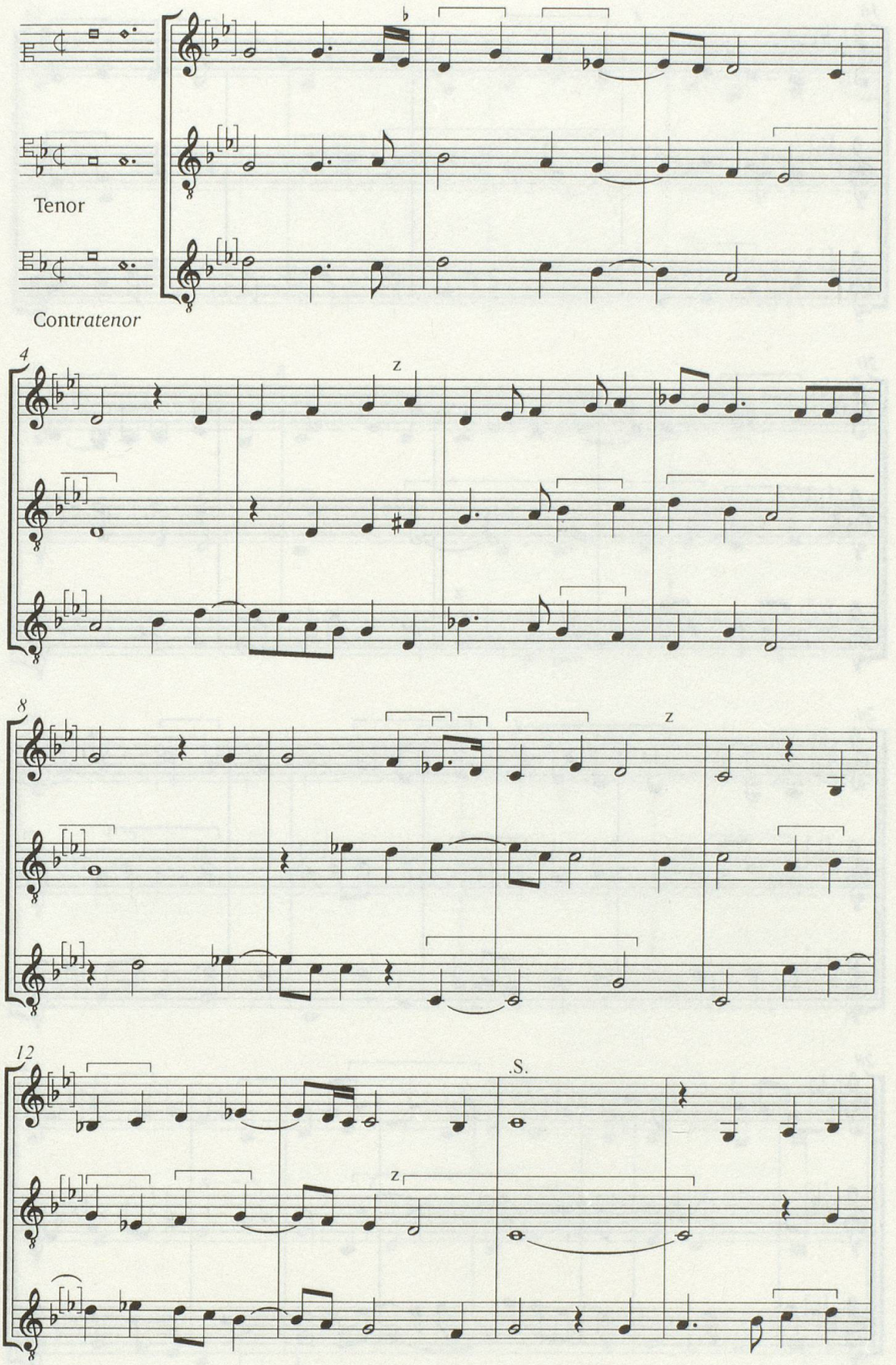
EscB Nr. 95 (fol. 109v–110)[9]

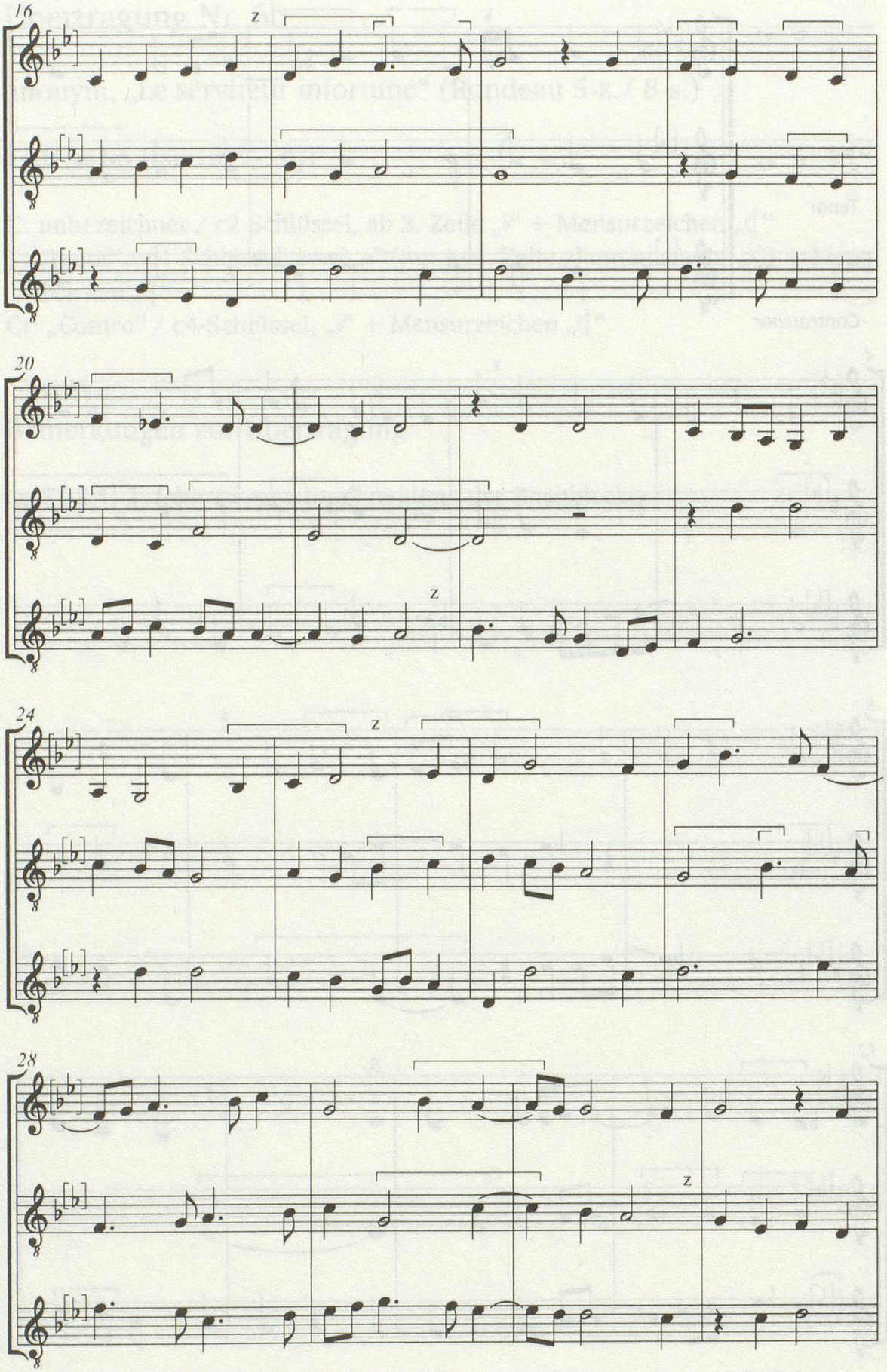
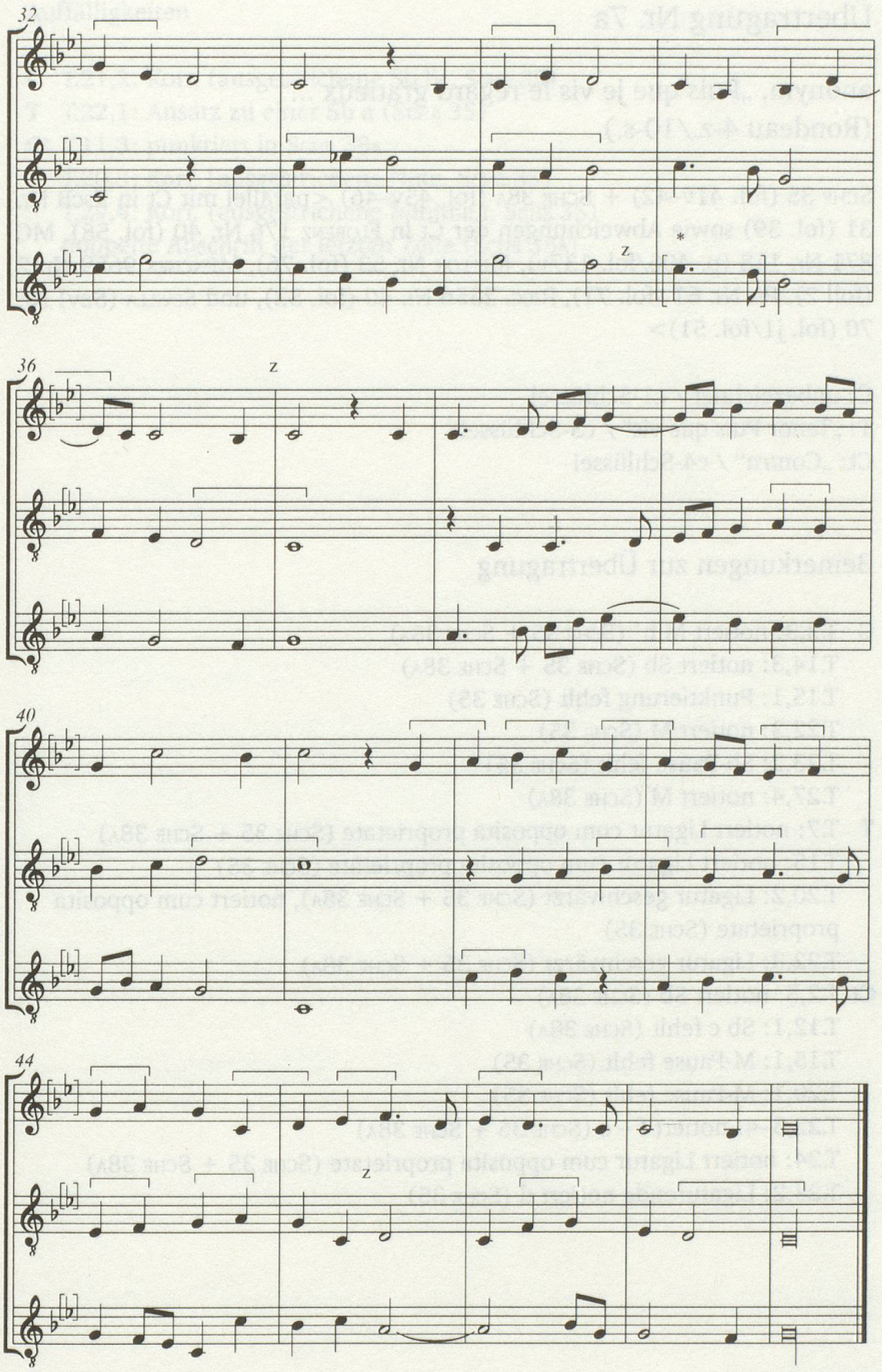
C: unbezeichnet / c2-Schlüssel, ab 3. Zeile „♭“ + Mensurzeichen „¢“
T: „Tenor“ / c4-Schlüssel, zwei „♭“ (nur in 1. Zeile, dann nurmehr „♭“) + Mensurzeichen „¢“
Ct: „Cont*ra*“ / c4-Schlüssel, „♭“ + Mensurzeichen „¢“

Bemerkungen zur Übertragung

Ct T.35,1–2: fehlt (wegen Beschneidung des Buchblockes)

9 Übertragung nach Southern, *Anonymous Pieces*, 21-2 (Nr. 20), revidiert nach EscB.


Tenor
Contratenor
4
8
12
.S.


16
z
20
z
24
z
28
z

32
z
*
36
z
40
44
z

Übertragung Nr. 7a

anonym, „Puis que je vis le regard gratieux ...“ (Rondeau 4-z./10-s.)

Sche 35 (fol. 41v–42) + Sche 38a (fol. 45v–46) <parallel mit Ct in EscB Nr. 31 (fol. 39) sowie Abweichungen der Ct in Florenz 176 Nr. 40 (fol. 58), MC 871 Nr. 118 (p. 406/fol. 137v), Mellon Nr. 53 (fol. 76), München 9659 Nr. 2 (fol. 2), Pix Nr. 61 (fol. 71), Ricc. 2356 Nr. 40 (fol. 52), und Sevilla (Sev) Nr. 70 (fol. j1/fol. 51)>

C: unbezeichnet / c1-Schlüssel
T: „Tenor Puis q*ue* vis“ / c3-Schlüssel
Ct: „Con*tra*“ / c4-Schlüssel

Bemerkungen zur Übertragung

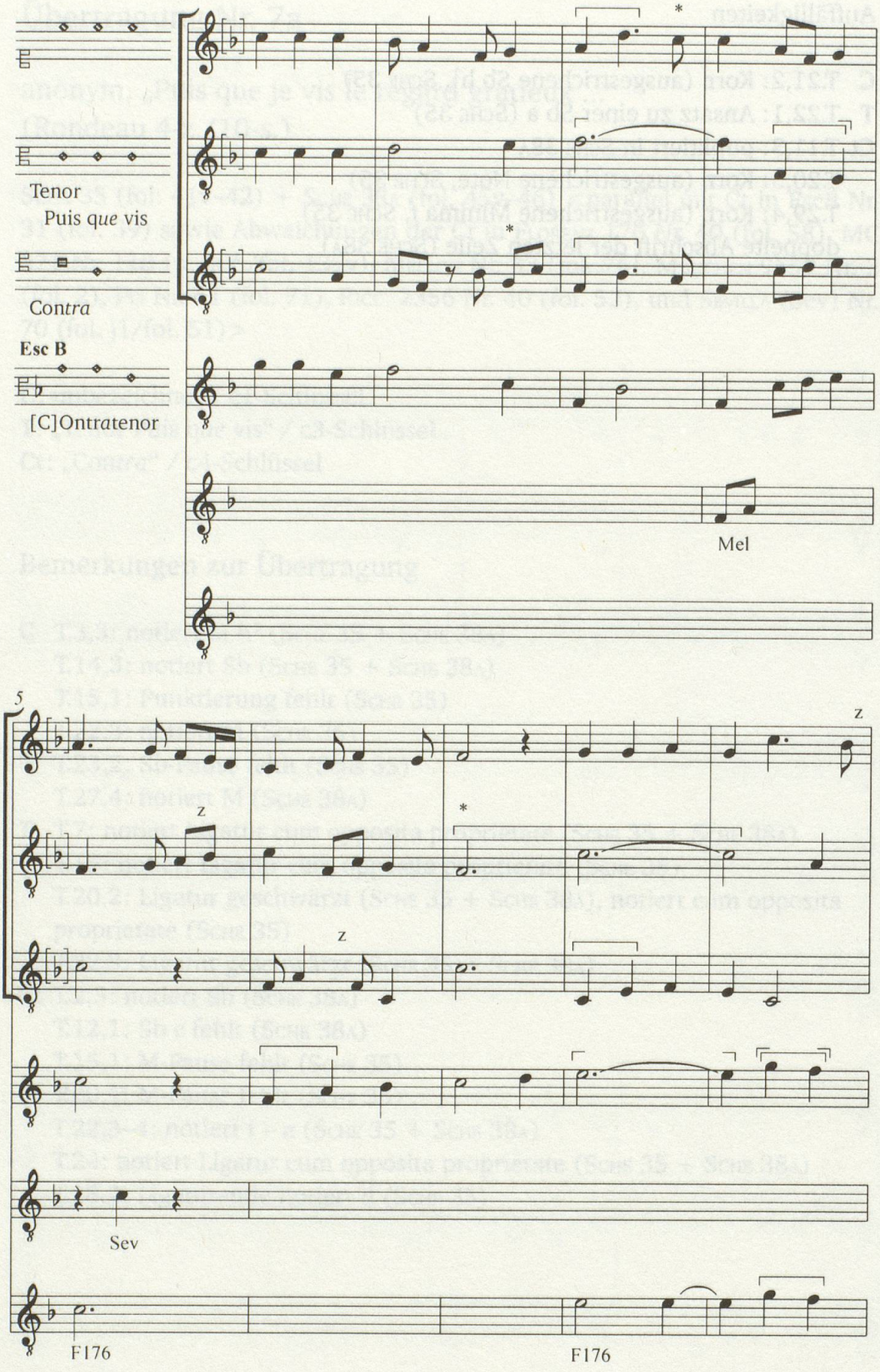
C T.3,3: notiert M h^1 (Sche 35 + Sche 38a)
T.14,3: notiert Sb (Sche 35 + Sche 38a)
T.15,1: Punktierung fehlt (Sche 35)
T.22,3: notiert M (Sche 35)
T.23,2: Sb-Pause fehlt (Sche 35)
T.27,4: notiert M (Sche 38a)

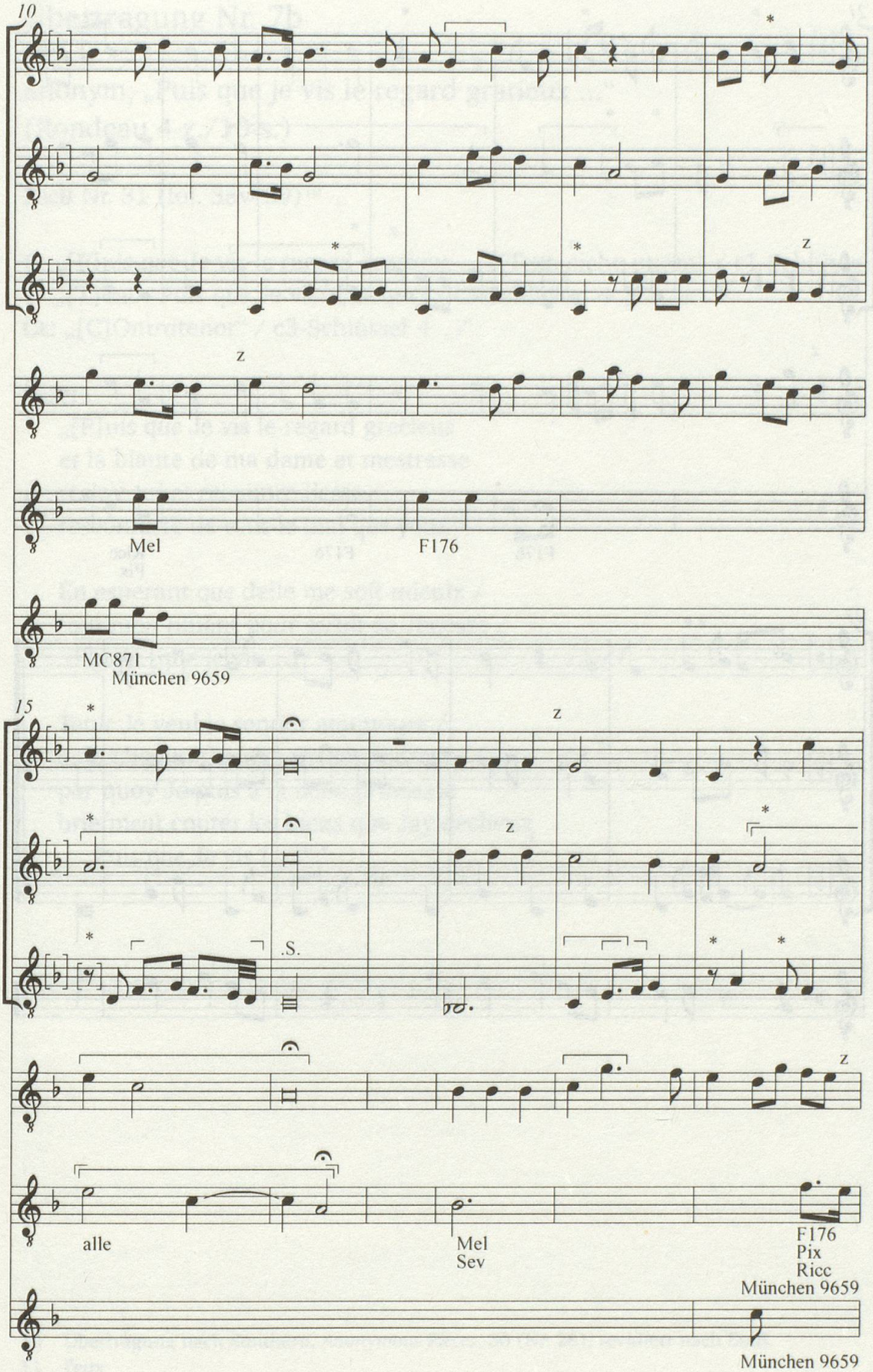
T T.7: notiert Ligatur cum opposita proprietate (Sche 35 + Sche 38a)
T.15: notiert Ligatur cum opposita proprietate (Sche 35)
T.20,2: Ligatur geschwärzt (Sche 35 + Sche 38a), notiert cum opposita proprietate (Sche 35)
T.22,3: Ligatur geschwärzt (Sche 35 + Sche 38a)

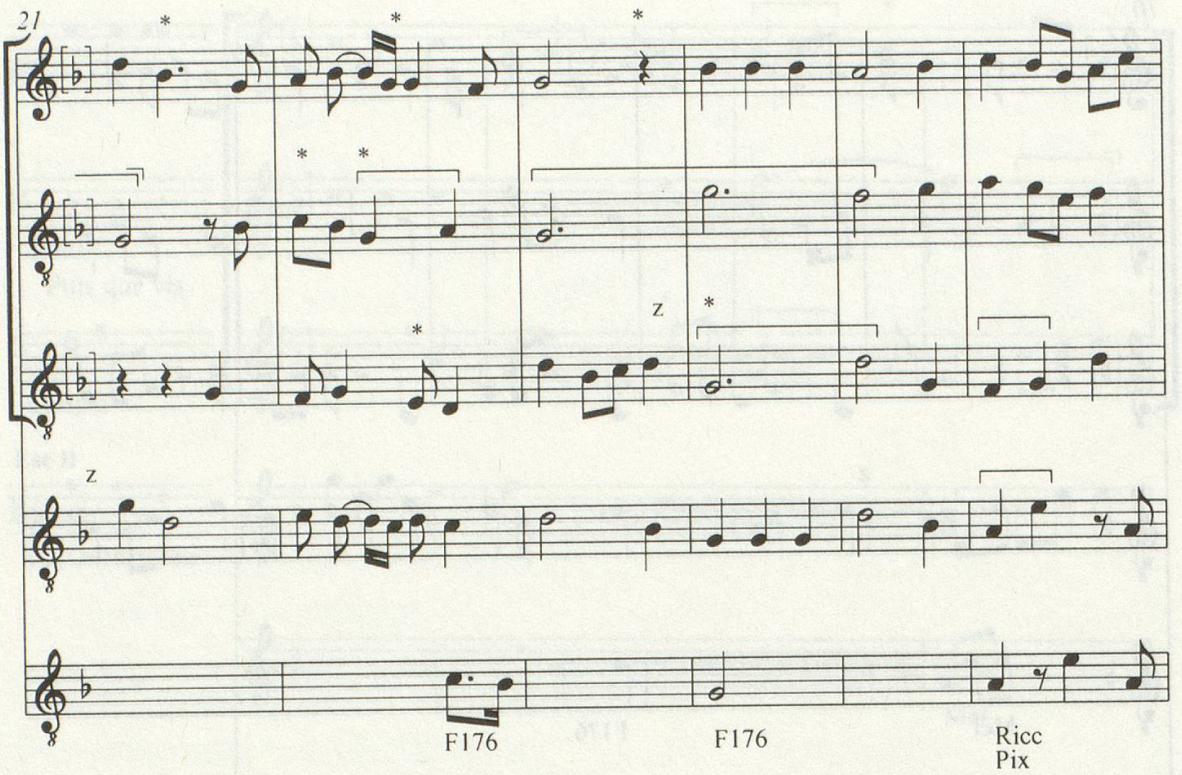
Ct T.2,5: notiert Sb (Sche 38a)
T.12,1: Sb c fehlt (Sche 38a)
T.15,1: M-Pause fehlt (Sche 35)
T.20,1: M-Pause fehlt (Sche 35)
T.22,3–4: notiert f – e (Sche 35 + Sche 38a)
T.24: notiert Ligatur cum opposita proprietate (Sche 35 + Sche 38a)
T.28,2: Ligaturende notiert d (Sche 35)

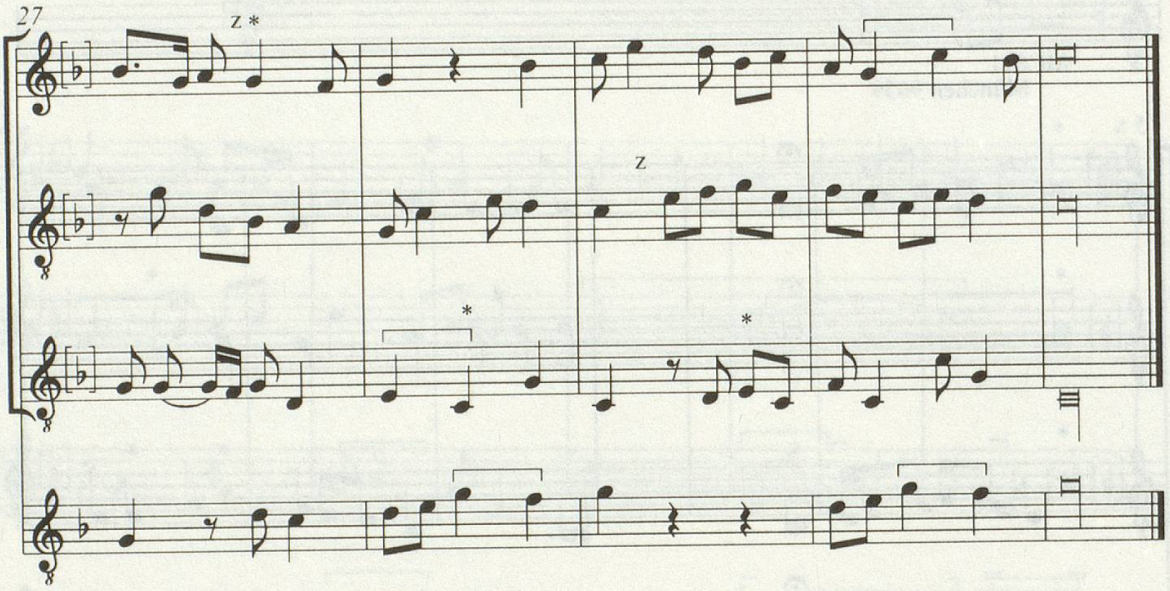
Auffälligkeiten

C T.21,2: Korr. (ausgestrichene Sb h^1, SCHE 35)
T T.22,1: Ansatz zu einer Sb a (SCHE 35)
Ct T.11,3: punktiert in SCHE 38A
T.20,3: Korr. (ausgestrichene Note, SCHE 35)
T.29,4: Korr. (ausgestrichene Minima f, SCHE 35)
doppelte Abschrift der letzten Zeile (SCHE 38A)


Tenor
Puis que vis
Contra
Esc B
[C]Ontratenor
Mel
5
Sev
F176
F176


10
Mel
F176
MC871
München 9659
15
.S.
alle
Mel
Sev
F176
Pix
Ricc
München 9659
München 9659


21
F176
F176
Ricc
Pix


27

Übertragung Nr. 7b

anonym, „Puis que je vis le regard gratieux ...“ (Rondeau 4-z./10-s.)

EscB Nr. 31 (fol. 38v–39)[10]

C: „[P]uis q*ue* Je vis le regard gracieus ...“ (Text, siehe unten) / c1-Schlüssel
T: „[T]enor Puis q*ue* Je vis“ (Incipit) / c3-Schlüssel + „♭“
Ct: „[C]Ont*ra*tenor“ / c3-Schlüssel + „♭“

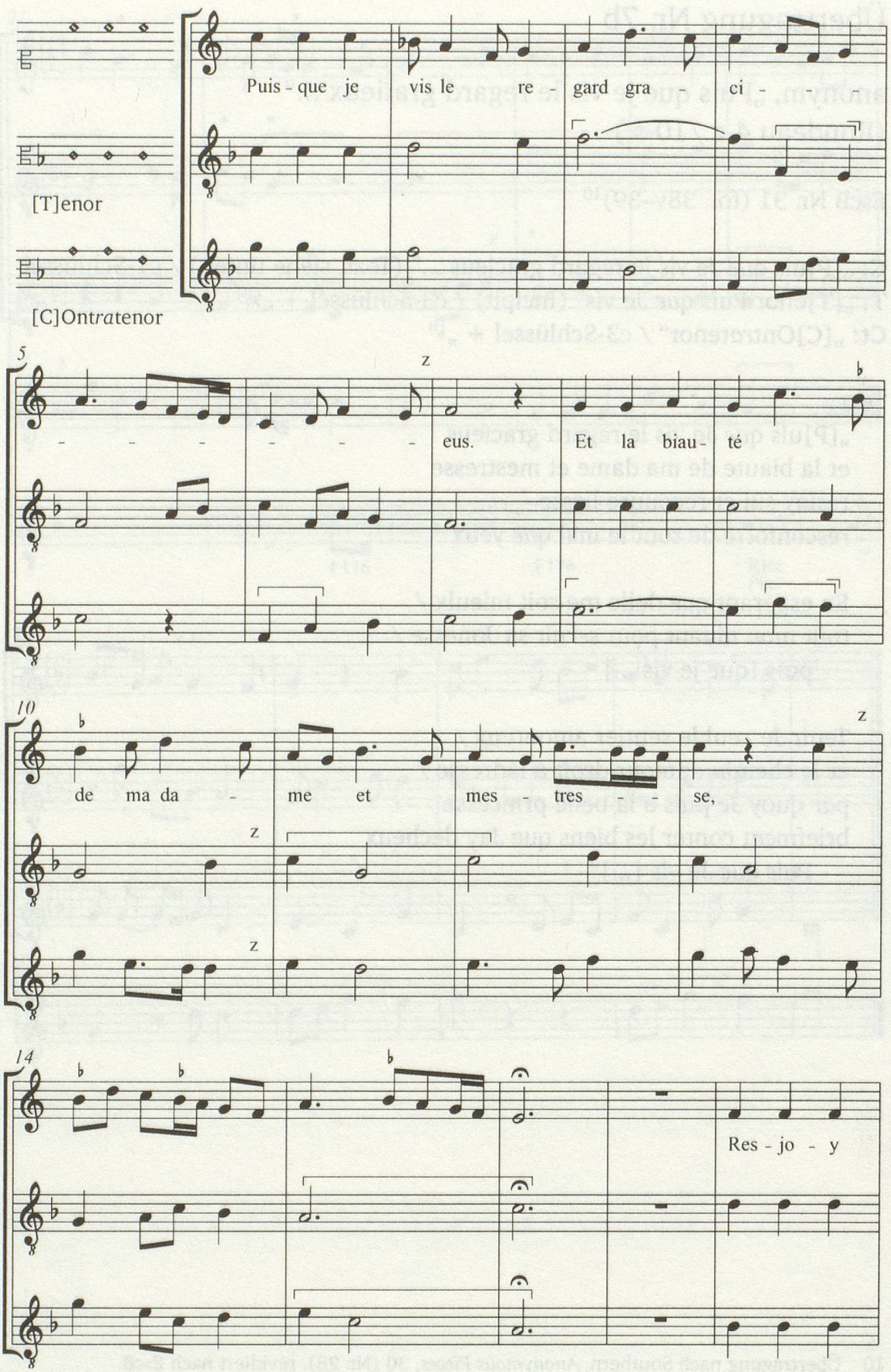
Text:

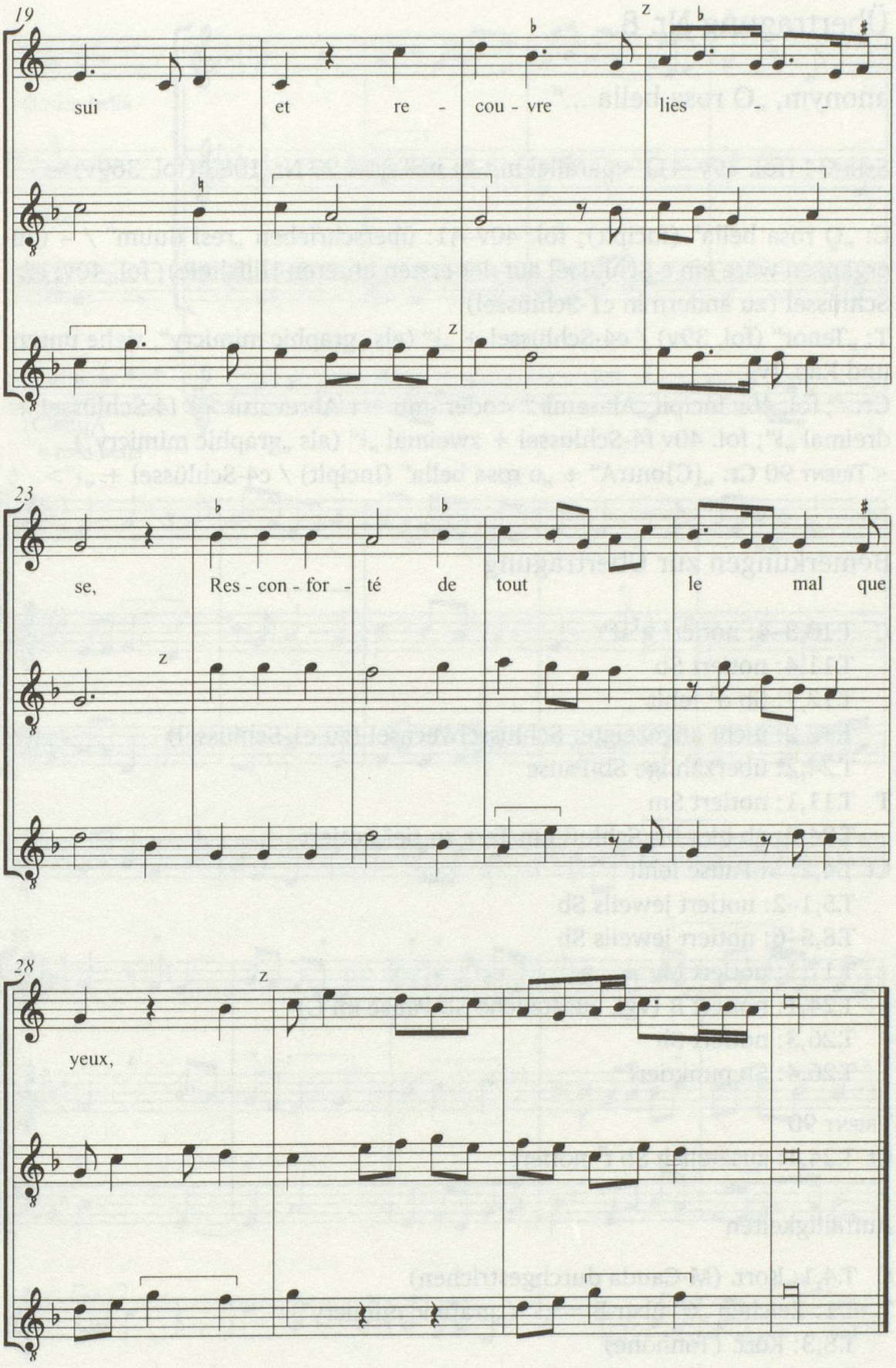
„[P]uis q*ue* Je vis le regard gracieus
et la biaute de ma dame et mestresse
resioy sui et recouure liesse
resconforte de tout le mal q*ue* yeux[11]

En esperant q*ue* delle me soit mieulx /
tout mo*n* uiuant po*ur* se*r*uir sa Jonesse /
puis [que je vis ...]

Tenir Je veul le sentier amoureux /
et le chemi*n* damo*ur* droit a ladresse /
p*ar* quoy Je puis a la belle princesse
briefme*n*t conter les biens que Jay decheux
Puis q*ue* Je vis [...]“

10 Übertragung nach Southern, *Anonymous Pieces*, 30 (Nr. 28), revidiert nach EscB.
11 j'eux


Puis - que je vis le re - gard gra - ci - -
[T]enor
[C]Ontratenor
5
- - - - - - - eus. Et la biau - té
10
de ma da - me et mes - tres - - se,
14
Res - jo - y


19
sui et re - cou - vre lies - -
23
se, Res - con - for - té de tout le mal que
28
yeux,

Übertragung Nr. 8

anonym, „O rosa bella ...“

SCHE 34 (fol. 39v–41) <parallel mit Ct in TRIENT 90 Nr. 1083 (fol. 369v)>

C: „O rosa bella“ (Incipit); fol. 40v–41: überschrieben „resi duum“ / – (zu ergänzen wäre ein c-Schlüssel auf der ersten unteren Hilfslinie); fol. 40v: c2-Schlüssel (zu ändern in c1-Schlüssel)
T: „Tenor“ (fol. 39v) / c4-Schlüssel + „♭“ (als „graphic mimicry“, siehe unten und Kap. IV)
Ct: –; fol. 40v Incipit „Alasamir“ <oder -mu + r-Abrevatur> / f4-Schlüssel + dreimal „♭“; fol. 40v f4-Schlüssel + zweimal „♭“ (als „graphic mimicry“)
<TRIENT 90 **Ct**: „[C]ontrA“ + „o rosa bella“ (Incipit) / c4-Schlüssel + „♭“>

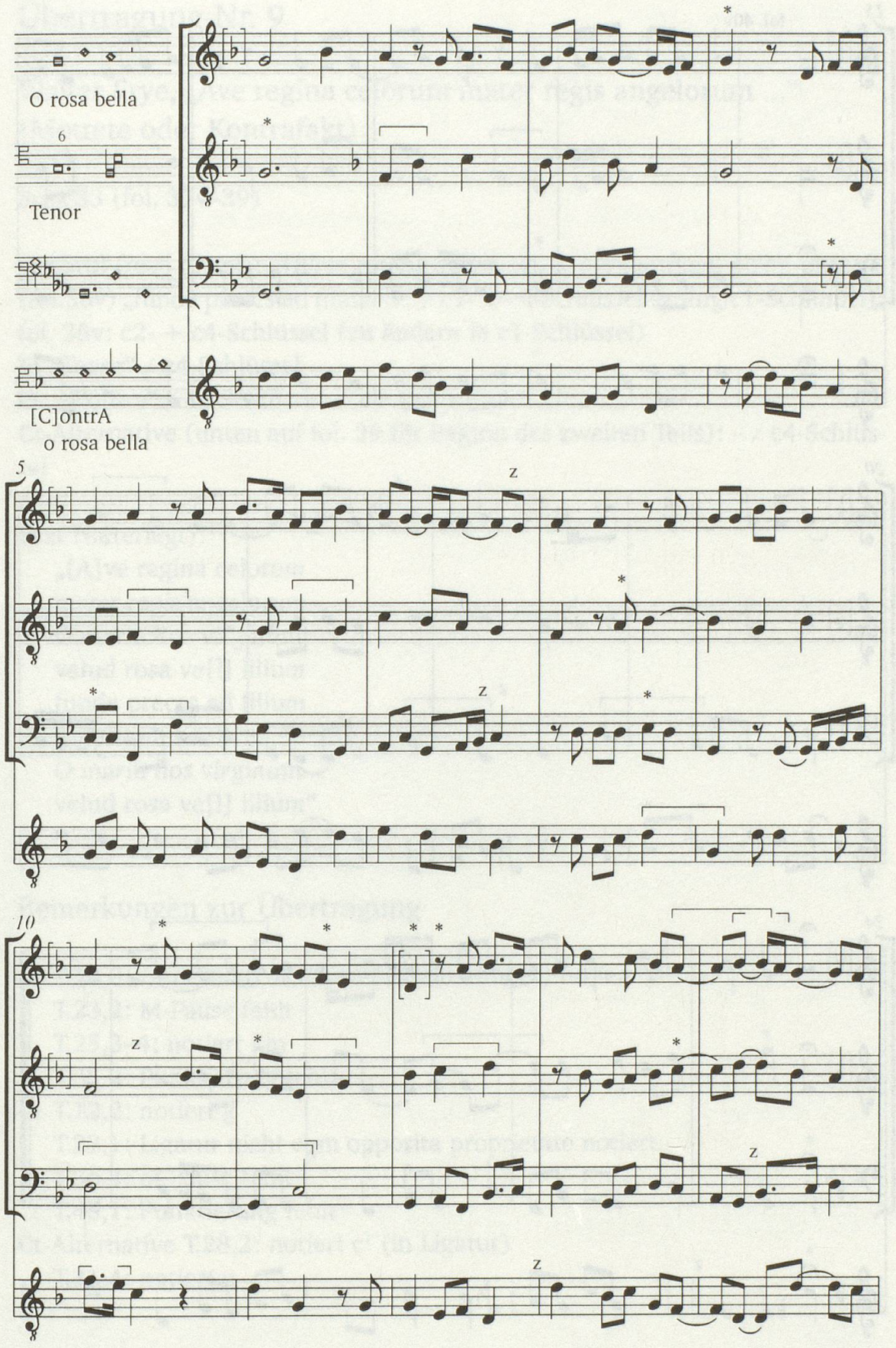
Bemerkungen zur Übertragung

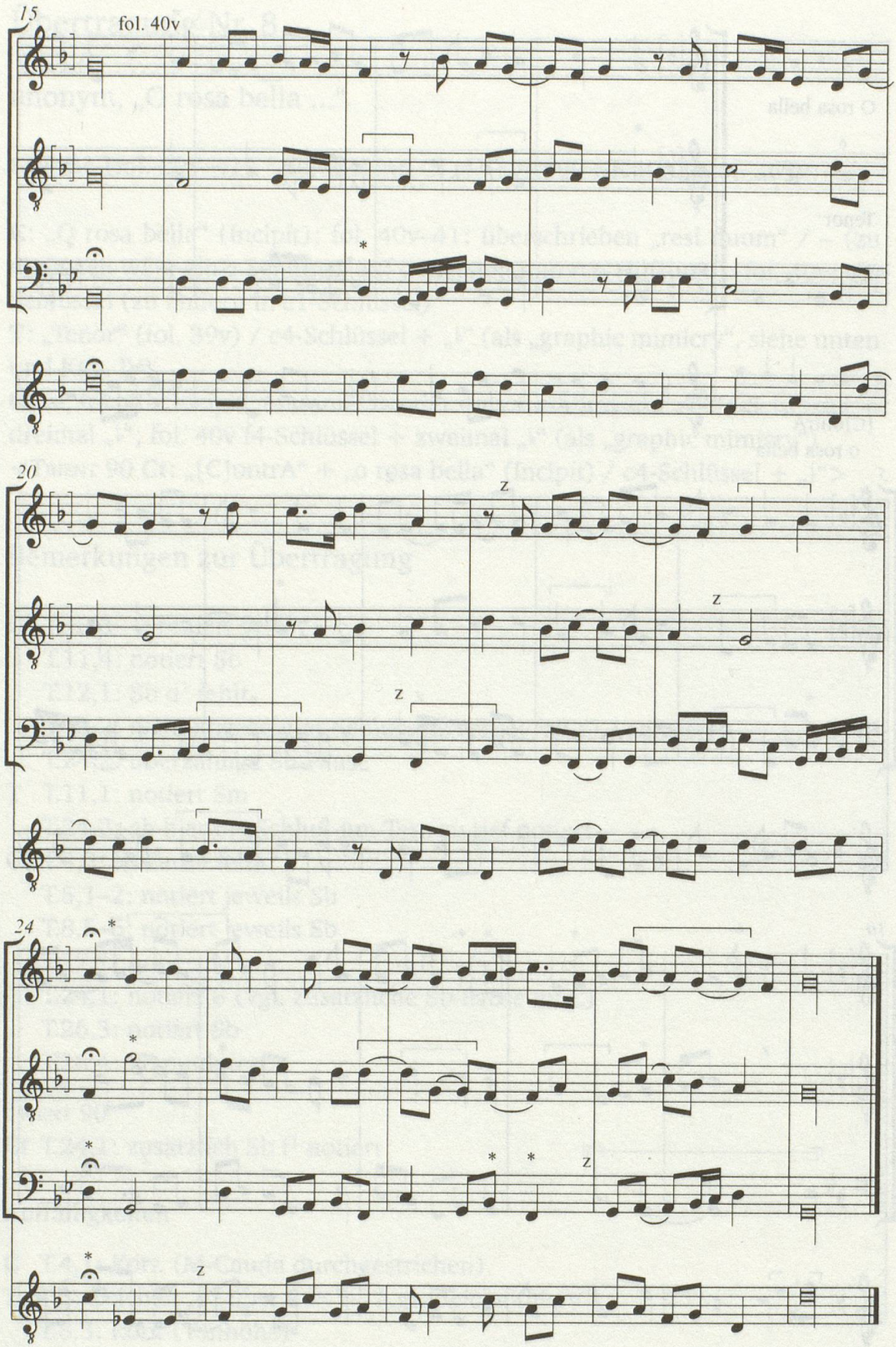
C T.10,3–4: notiert g^1–f^1
T.11,4: notiert Sb
T.12,1: Sb d^1 fehlt
T.12,2: nicht angezeigter Schlüsselwechsel (zu c1-Schlüssel)
T.24,2: überzählige Sb-Pause
T T.11,1: notiert Sm
T.24,2: ab hier bis Schluß um Terz zu tief notiert
Ct T.4,2: M-Pause fehlt
T.5,1–2: notiert jeweils Sb
T.8,5–6: notiert jeweils Sb
T.17,1: notiert M
T.24,1: notiert B (vgl. zusätzliche Sb-Pause im C)
T.26,3: notiert Sb
T.26,4: Sb punktiert

TRIENT 90
Ct T.24,1: zusätzlich Sb f^1 notiert

Auffälligkeiten

C T.4,1: Korr. (M-Cauda durchgestrichen)
T T.1: Zeichen „6“ über B = „♭“ („graphic mimicry“)
T.8,3: Korr. (Tonhöhe)
T.13,6: Korr. (M-Cauda durchgestrichen)
Ct über f4-Schlüssel im 2. Teil „p“ (?)


O rosa bella
6
Tenor
[C]ontrA
o rosa bella
5
10


15
fol. 40v
20
24

Übertragung Nr. 9

Walter Frye, „Ave regina celorum mater regis angelorum ..." (Mottete oder Kontrafakt)

SCHE 33 (fol. 37v–39)

C: „Wal frey" (Titel); „[A]ve regi*n*a celo*rum* ..." (Textanfang, siehe unten); (fol.38v) „funde preces ad filiu*m* ..." / c1- + c4-Schlüssel (gültig c1-Schlüssel); fol. 38v: c2- + c4-Schlüssel (zu ändern in c1-Schlüssel)
T: „Tenor" / c4-Schlüssel
Ct: „Contra" / c4-Schlüssel
Ct-Alternative (unten auf fol. 39 für Beginn des zweiten Teils): – / c4-Schlüssel

Text (unterlegt):[12]

„[A]ve regi*n*a celo*rum*
mat*er* reg*is* ang*e*lo*rum*
O ma*r*ia flos *virginum*
velud rosa ve[l] lili*um*
funde preces ad filiu*m*
p*ro* salute fidelivm
O ma*r*ia flos *virginum*
velud rosa ve[l] lili*um*"

Bemerkungen zur Übertragung

C T.10,3: (innerhalb des Korrektureinschubes) notiert M
T.23,2: M-Pause fehlt
T T.25,3–4: notiert Sm
T.35,2: Punktierung fehlt
Ct T.12,2: notiert g
T.22,1: Ligatur nicht cum opposita proprietate notiert
T.36,3: M-Pause fehlt
T.40,1: Punktierung fehlt
Ct-Alternative T.28,2: notiert c^1 (in Ligatur)
T.31,4: notiert g

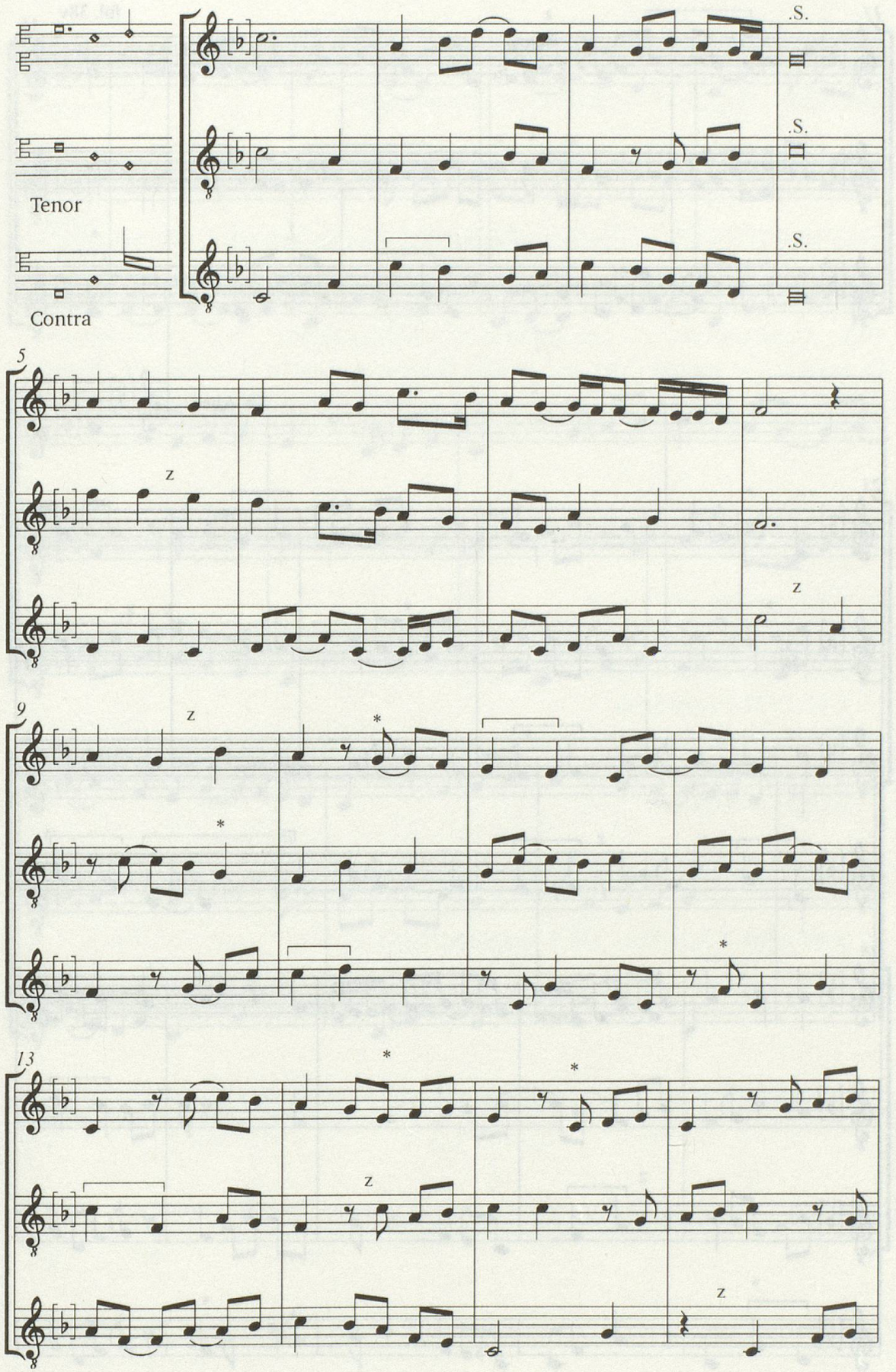
12 Obwohl der Text für den ersten Teil richtiggehend unterlegt und nur für den zweiten Teil problematisch ist, wurde auf den Versuch einer Textunterlegung in der Übertragung verzichtet.

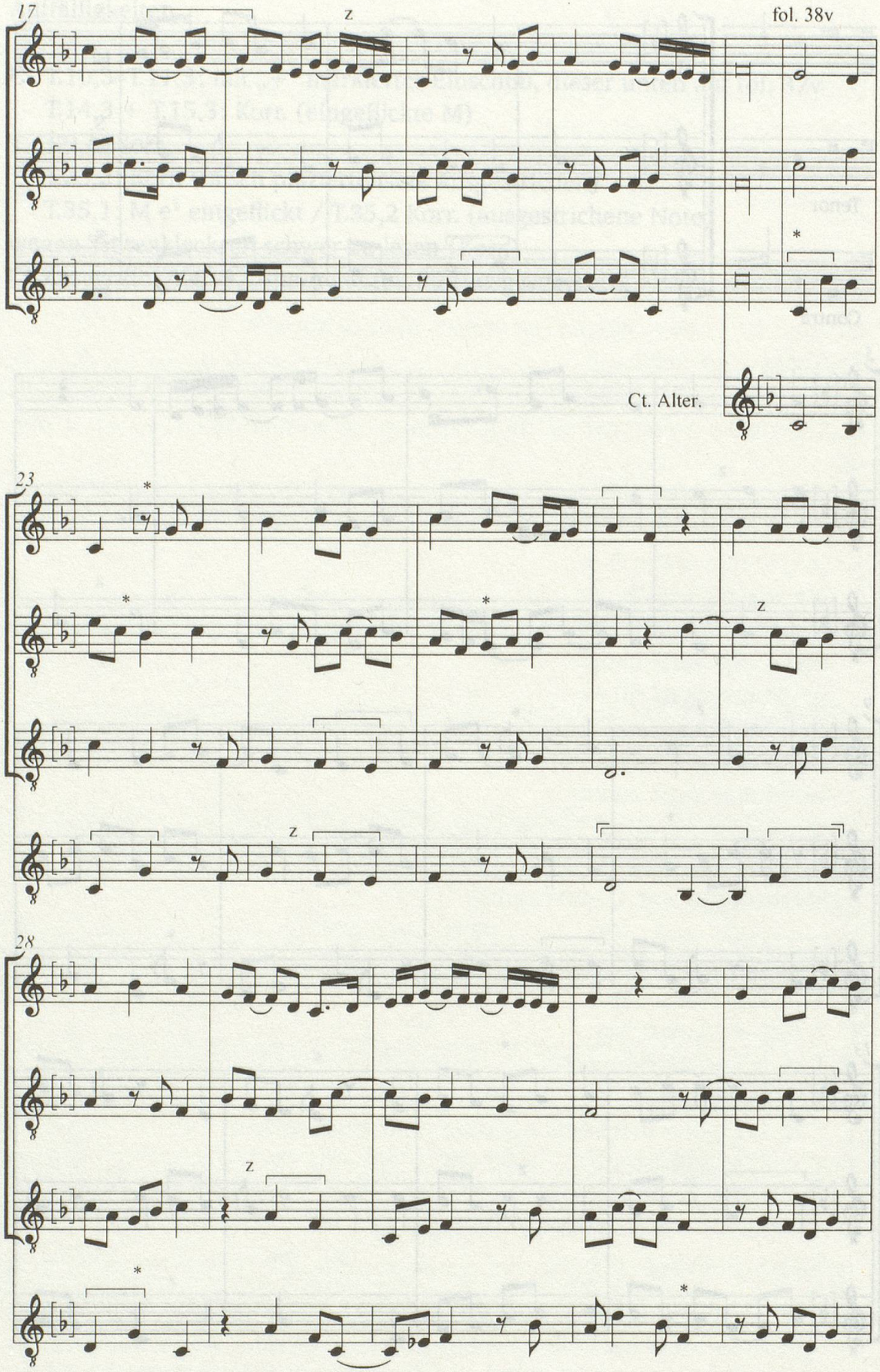
Auffälligkeiten

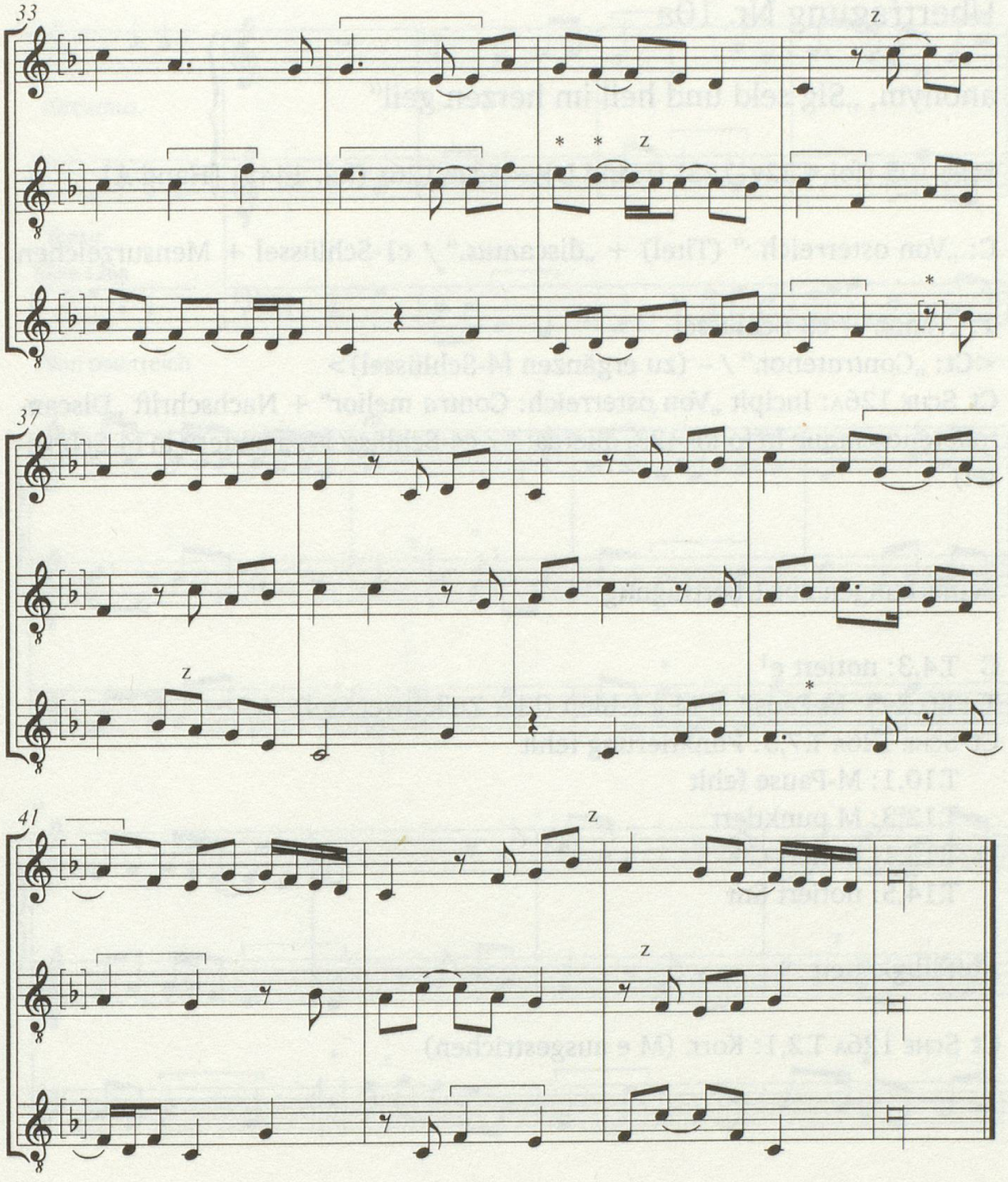
C T.10,3–T.11,3: mit „+“ markierter Einschub, dieser unten auf fol. 37v
T.14,3 + T.15,3: Korr. (eingeflickte M)

T T.9,4: Korr.
T.23,2: Korr. (falsch plazierte Note ausgestrichen)
T.35,1: M e^1 eingeflickt / T.35,2 Korr. (ausgestrichene Note)
wegen Tintenklecksen schwer zu lesen (Korr.)

Ct-Zusatz für T.22–32 unten auf fol. 39 (ausgestrichen)


Tenor
Contra
.S.
.S.
.S.
5
z
z
9
z
*
*
*
13
*
*
z
z


17
fol. 38v
Ct. Alter.
23
28


33
z
* * z
*
37
z
*
41
z
z

Übertragung Nr. 10a

anonym, „Sig seld und heil im herzen geil“

Sche 105 (fol. 122v–123) [Hand D] + Sche 126a (fol. 144v) [Hand A]

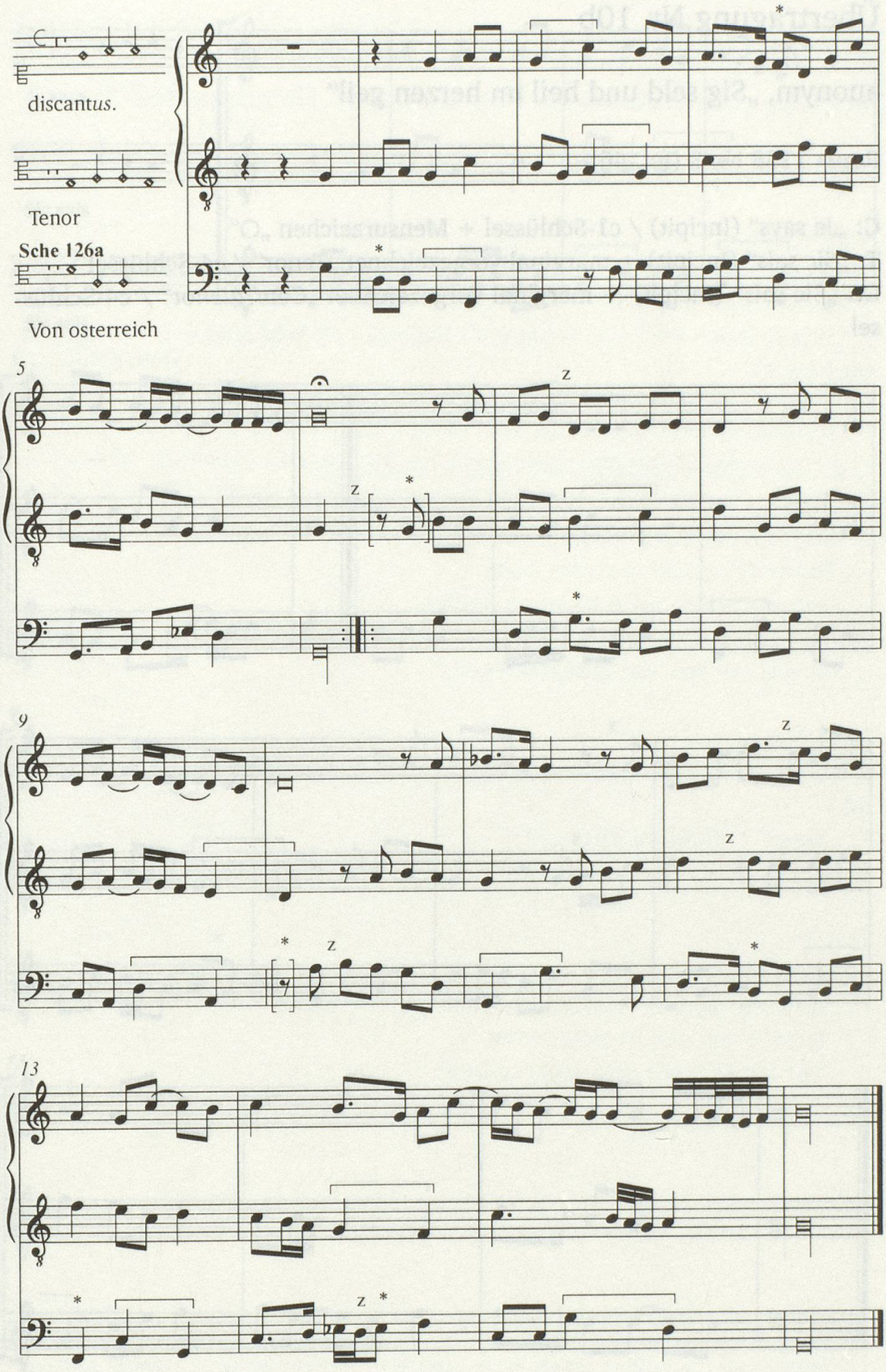
C: „Von oster*r*eich ·“ (Titel) + „discant*us*.“ / c1-Schlüssel + Mensurzeichen „𝐂“
T: „Tenor.“ / c3-Schlüssel
<**Ct**: „Con*tra*tenor.“ / – (zu ergänzen f4-Schlüssel)>
Ct Sche 126a: Incipit „Von osterreich: Con*tra* melior“ + Nachschrift „Discan-tu*m* tenore*m*que In folio .123. queras:-“ / c4-Schlüssel (zu ändern in f4-Schlüssel)

Bemerkungen zur Übertragung

C T.4,3: notiert e^1
T T.6,2–3: M-Pause + M g fehlen (hier Zeilenwechsel)
Ct Sche 126a T.7,3: Punktierung fehlt
T.10,1: M-Pause fehlt
T.12,3: M punktiert
T.13,1: notiert G
T.14,5: notiert Sm

Auffälligkeiten

Ct Sche 126a T.2,1: Korr. (M e ausgestrichen)

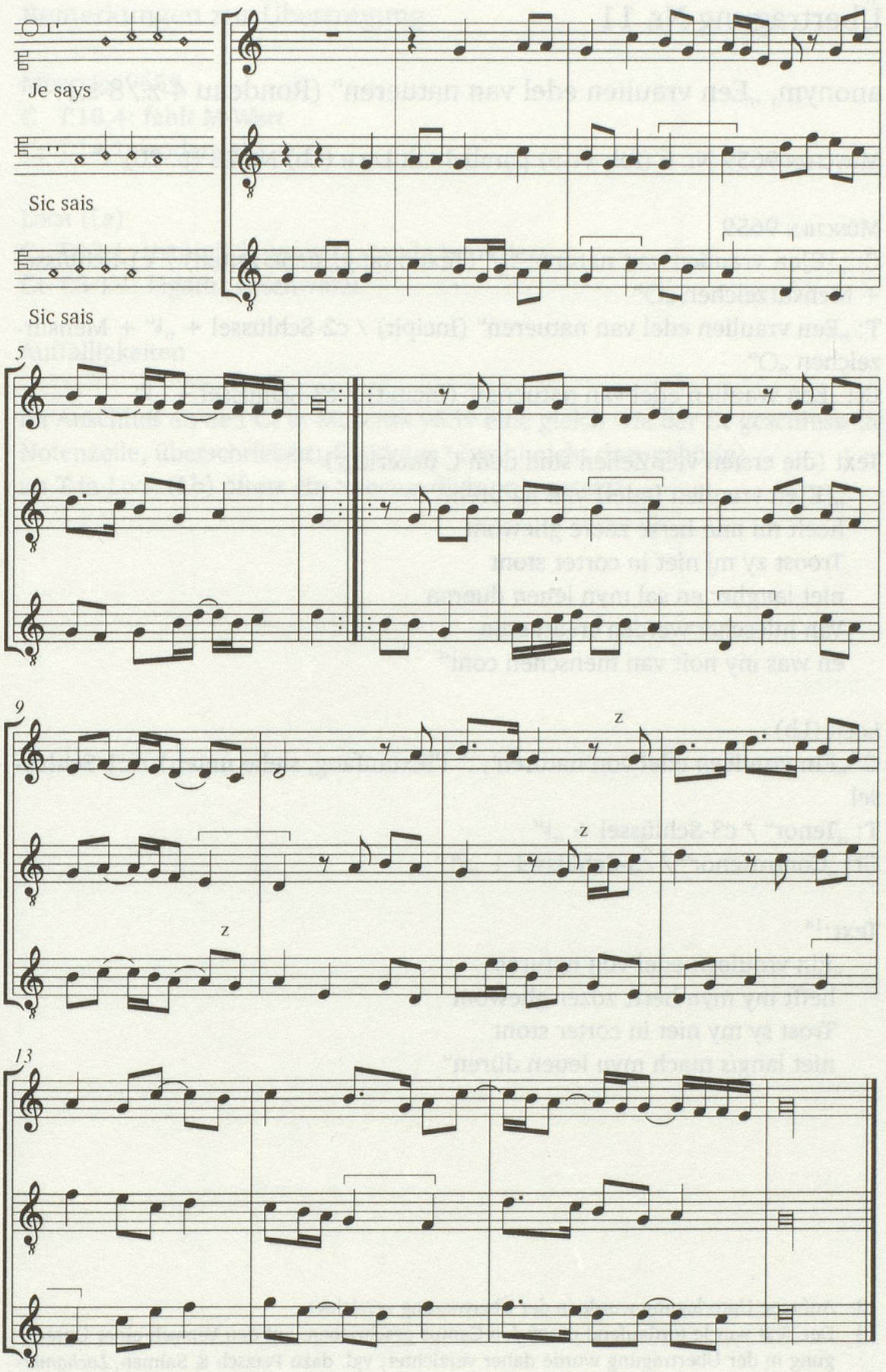

discantus.
Tenor
Sche 126a
Von osterreich
5
9
13

Übertragung Nr. 10b

anonym, „Sig seld und heil im herzen geil“

PARMA 1158 Nr. 8 (fol. 46)

C: „Je says“ (Incipit) / c1-Schlüssel + Mensurzeichen „○“
T: „Sic sais“ (Incipit) + marginal vorgezeichnet „Tenor“ / c4-Schlüssel
Ct: „Sic sais“ (Incipit) + marginal vorgezeichnet „Con*traten*or“ / c4-Schlüssel


Je says
Sic sais
Sic sais
5
9
z
z
z
13

Übertragung Nr. 11

anonym, „Een vraulien edel van natueren“ (Rondeau 4-z./8-s.)

MÜNCHEN 9659 Nr. 6 (fol. 4v-5) parallel mit LOCH (Lb) Nr. 18 (p. 20)

MÜNCHEN 9659
C: „[E]en vraulien van nature*n* ...“ (Textanfang, siehe unten) / c1-Schlüssel + Mensurzeichen „○“
T: „Een vraulien edel van natueren“ (Incipit) / c2-Schlüssel + „♭“ + Mensurzeichen „○“
Ct: „Een vraulien edel van natueren“ (Incipit) / c3-Schlüssel + „♭“

Text (die ersten vier Zeilen sind dem C unterlegt)[13]:
„[E]en vraulien [edel] van nature*n*
heeft mi mi*n* he*r*te zeere ghewont
Troost zy mj niet in corter stont
niet la*n*gh*er* en sal myn leue*n* dueren
Van huesch*er* werd*en* creatueren
en was my noit van menschen cont“

LOCH (Lb)
C: „Ein vroulee*n* edel von nature*n* ...“ (Textanfang, siehe unten) / c1-Schlüssel
T: „Tenor“ / c3-Schlüssel + „♭“
Ct: „Con*tra*tenor“ / c3-Schlüssel + „♭“

Text:[14]
„Ein vroulee*n* edel von nature*n*
hefft my my*n* hertt zoze*r* ghewont
Trost sy my niet in cort*er* stont
niet lang*is* mach my*n* leuen düren“

13 Auf eine Unterlegung wurde in der Übertragung verzichtet.
14 Der Text wurde fortlaufend unter den Cantus geschrieben, auf den Versuch einer Unterlegung in der Übertragung wurde daher verzichtet; vgl. dazu Petzsch & Salmen, *Lochamer-Liederbuch*, 57.

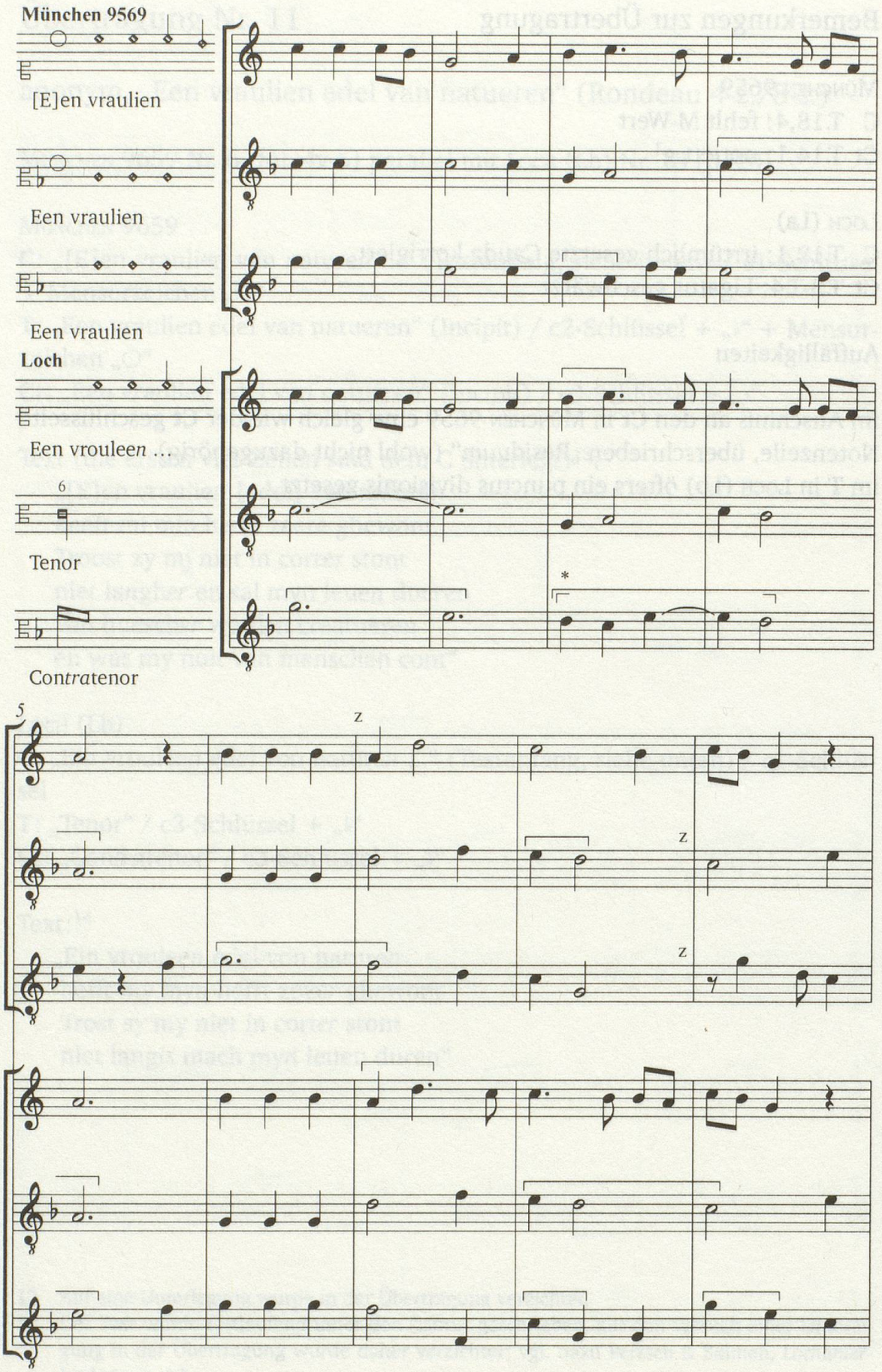
Bemerkungen zur Übertragung

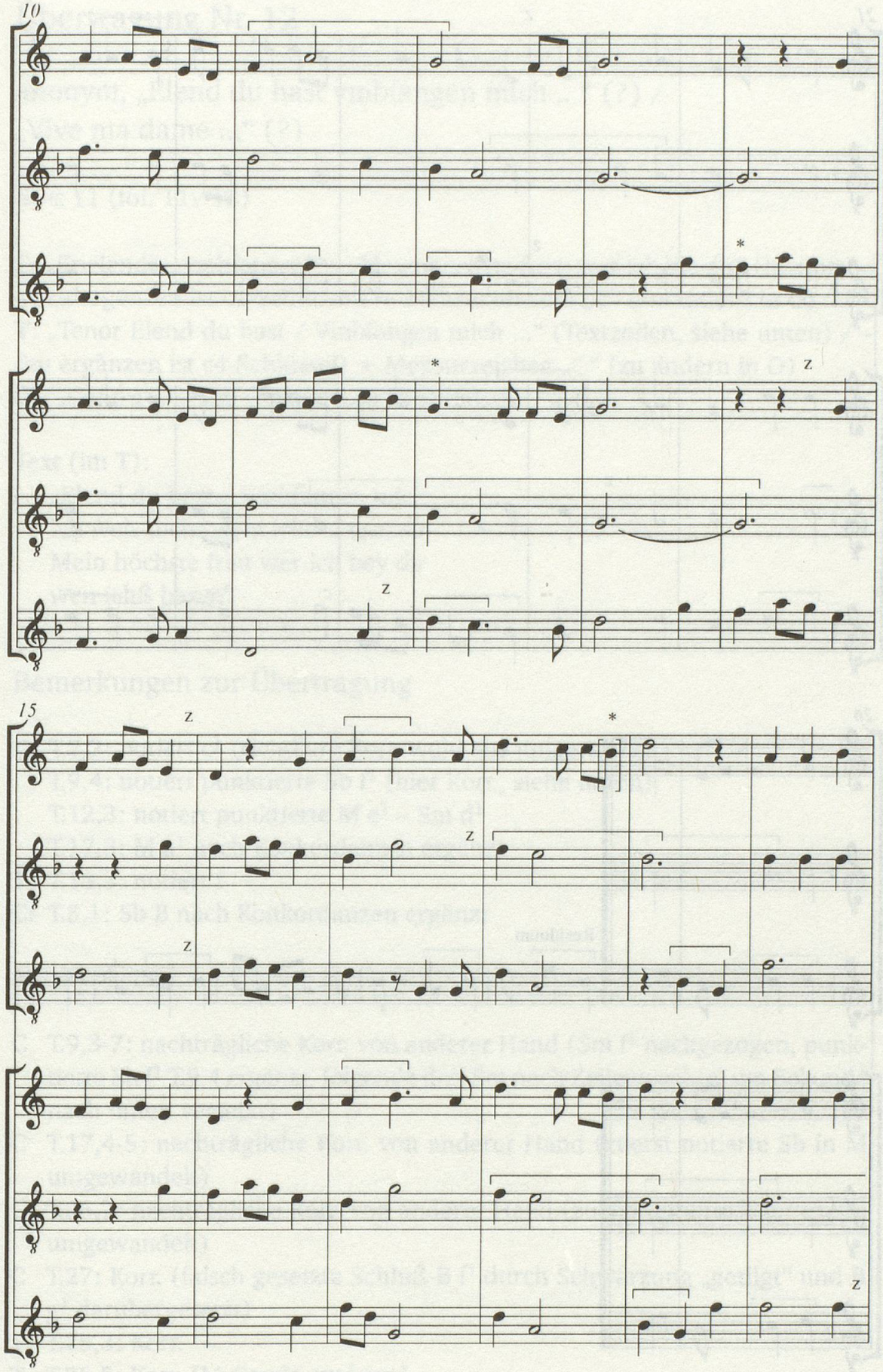
MÜNCHEN 9659
C T.18,4: fehlt M-Wert
Ct T.14,1: notiert g^1

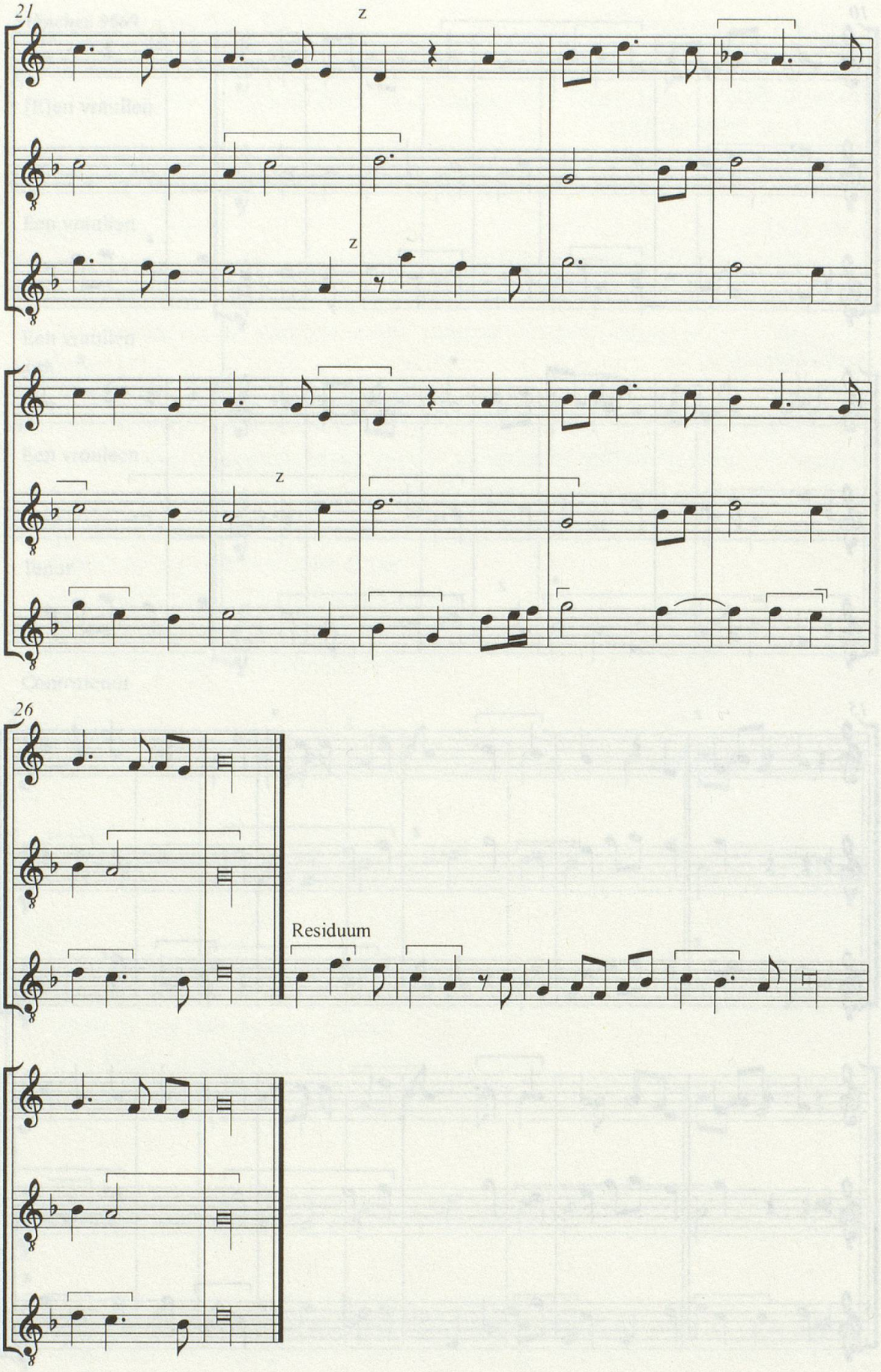
LOCH (LB)
C T.12,1: irrtümlich gesetzte Cauda korrigiert
Ct T.3-T.4: Ligatur geschwärzt

Auffälligkeiten

im Anschluß an den **Ct** in MÜNCHEN 9659 eine gleich wie der **Ct** geschlüsselte Notenzeile, überschrieben „Resid*uum*“ (wohl nicht dazugehörig)
im **T** in LOCH (Lb) öfters ein punctus divisionis gesetzt


München 9569
[E]en vraulien
Een vraulien
Een vraulien
Loch
Een vrouleen …
6
Tenor
Contratenor
5
z
z
z


10
15


21
z
z
z
26
Residuum

Übertragung Nr. 12

anonym, „Elend du hast vmbfangen mich ...“ (?) / „Vive ma dame ...“ (?)

SCHE 11 (fol. 11v-12)

C: „Enelend“, „vmbfang*e*n“ + „Mey*n* hochste fraw wer ich bie dir“ (Incipits) / – (zu ergänzen ist c1-Schlüssel) + Mensurzeichen „C“ (zu ändern in O)
T: „Tenor Elend du hast / Vmbfang*e*n mich ...“ (Textzeilen, siehe unten) / – (zu ergänzen ist c4-Schlüssel) + Mensurzeichen „C“ (zu ändern in O)
Ct: „Con*tra*“ / – (zu ergänzen ist f4-Schlüssel)

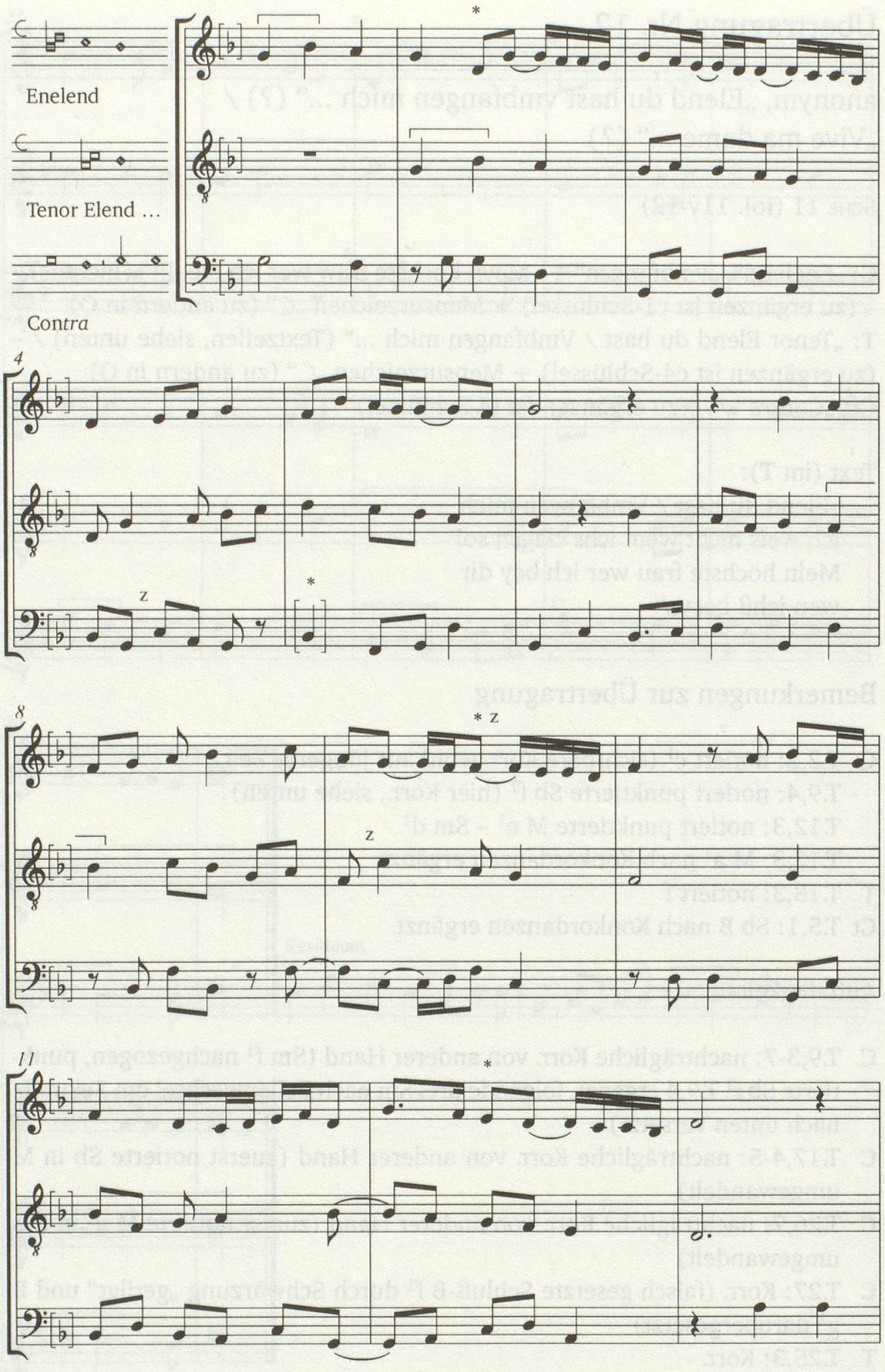
Text (im **T**):

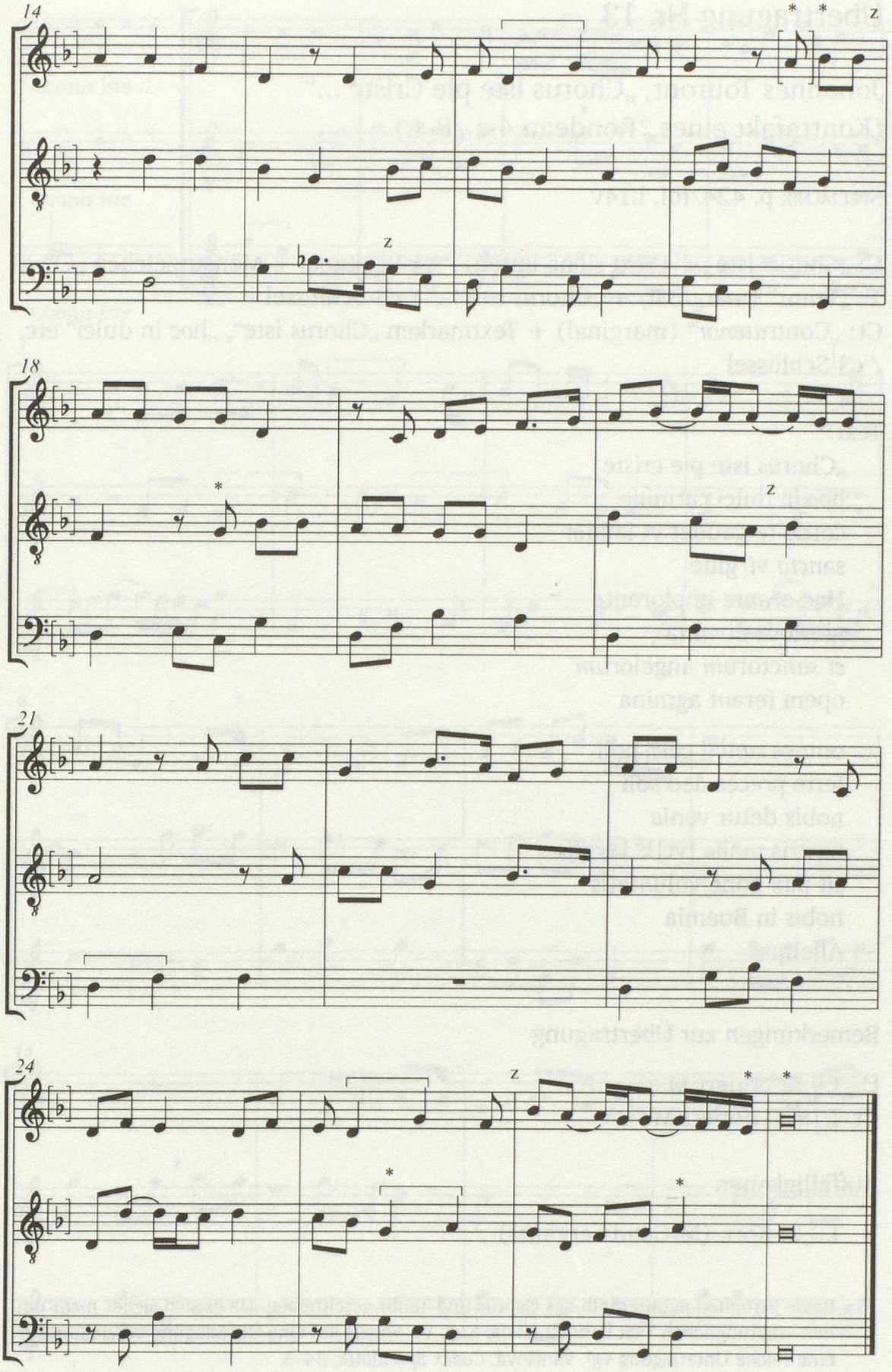
„Elend du hast / Vmbfang*e*n mich
ich weis nicht wem ichs clag*e*n sol
Mein höchste frau wer ich bey dir
wen ichß besyn“

Bemerkungen zur Übertragung

C T.2,2: notiert c^1 (sichtbare Korr. wohl aus jüngerer Zeit)
T.9,4: notiert punktierte Sb f^1 (hier Korr., siehe unten)
T.12,3: notiert punktierte M e^1 – Sm d^1
T.17,3: M a^1 nach Konkordanzen ergänzt
T T.18,3: notiert f
Ct T.5,1: Sb B nach Konkordanzen ergänzt

Auffälligkeiten

C T.9,3-7: nachträgliche Korr. von anderer Hand (Sm f^1 nachgezogen, punktierte Sb f^1 T.9,4 ergänzt, folgende drei Sm nach Zeilenwechsel um Sekunde nach unten versetzt)
C T.17,4-5: nachträgliche Korr. von anderer Hand (zuerst notierte Sb in M umgewandelt)
C T.26,7: nachträgliche Korr. von anderer Hand (zuerst notierte M e^1 in Sm umgewandelt)
C T.27: Korr. (falsch gesetzte Schluß-B f^1 durch Schwärzung „getilgt“ und B g^1 darübergesetzt)
T T.25,3: Korr.
T T.26,5: Korr. (M-Cauda entfernt)

Enelend
Tenor Elend …
Con*tra*
4
8
11


14
18
21
24

Übertragung Nr. 13

Johannes Touront, „Chorus iste pie Criste ...“ (Kontrafakt eines ?Rondeau 4-z./8-s.)

Speciálník p. 424/fol. L14v

C: „Chor*us* iste ...“ (Text siehe unten) / c1-Schlüssel + Mensurzeichen „○“
T: „Te*n*or“ (marginal) + „Chor*us* iste ...“ / c3-Schlüssel
Ct: „Con*tratenor*“ (marginal) + Textmarken „Chor*us* iste“, „h*oc* in dulci“ etc. / c3-Schlüssel

Text:[15]

„Chor*us* iste pie criste
h*oc* in dulci carmine
corde te gaudet vt laudet
s*ancta* v*ir*gine
Hac o*ran*te implor*an*te
gloriosa do*min*a
*et san*ctor*um* angelo*rum*
opem fer*an*t agmina

om*n*es *san*cti celsi poli
ferte p*re*ces deo soli
nobis detur venia
no*str*is mal*is* [vt][16] laxat*is*
sit pax bone volu*n*tatis
nob*is* in Boemia
Alleliua“

Bemerkungen zur Übertragung

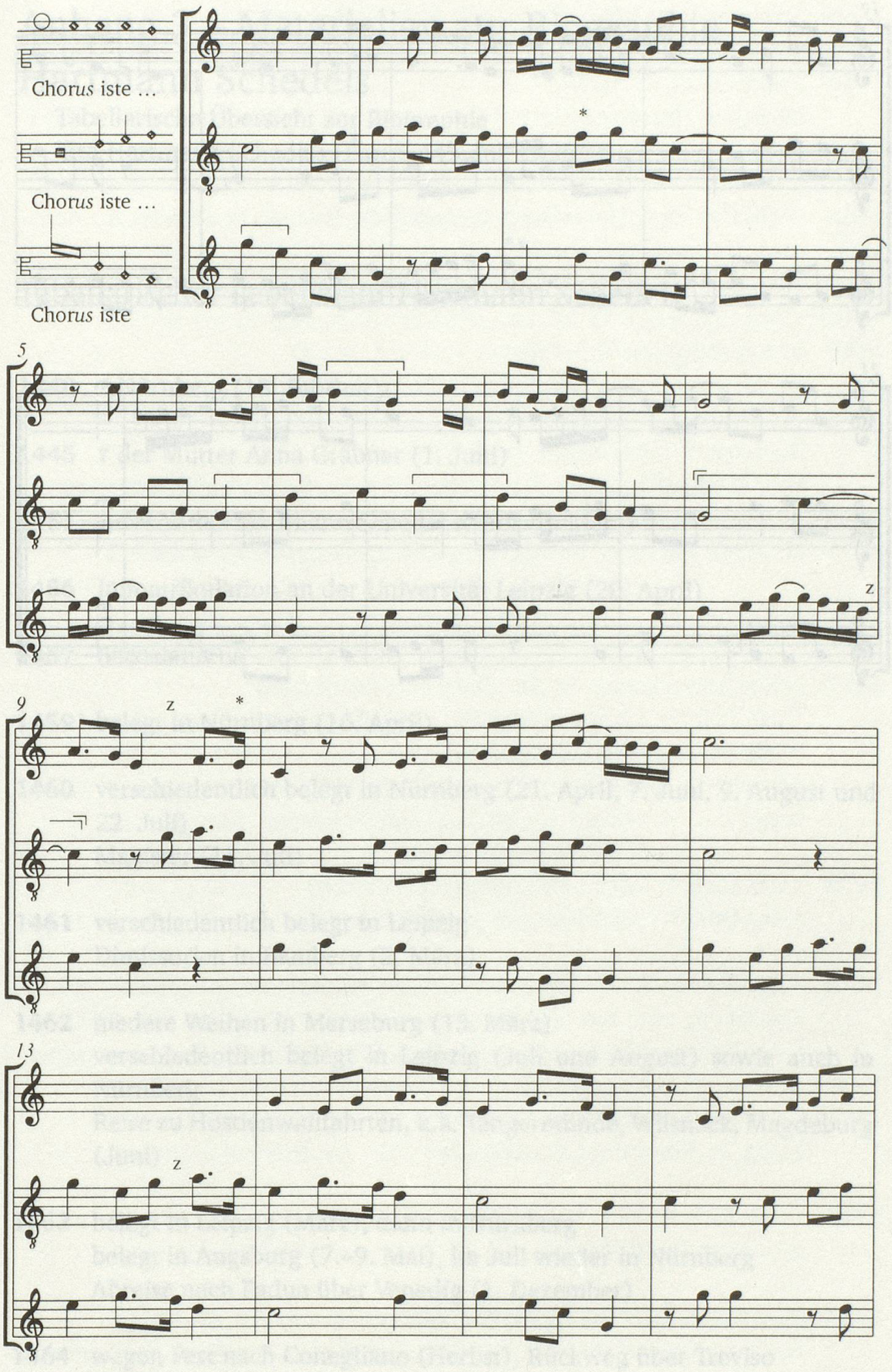
C T.9,5: notiert M e^1
Ct T.18,3: notiert M f^1

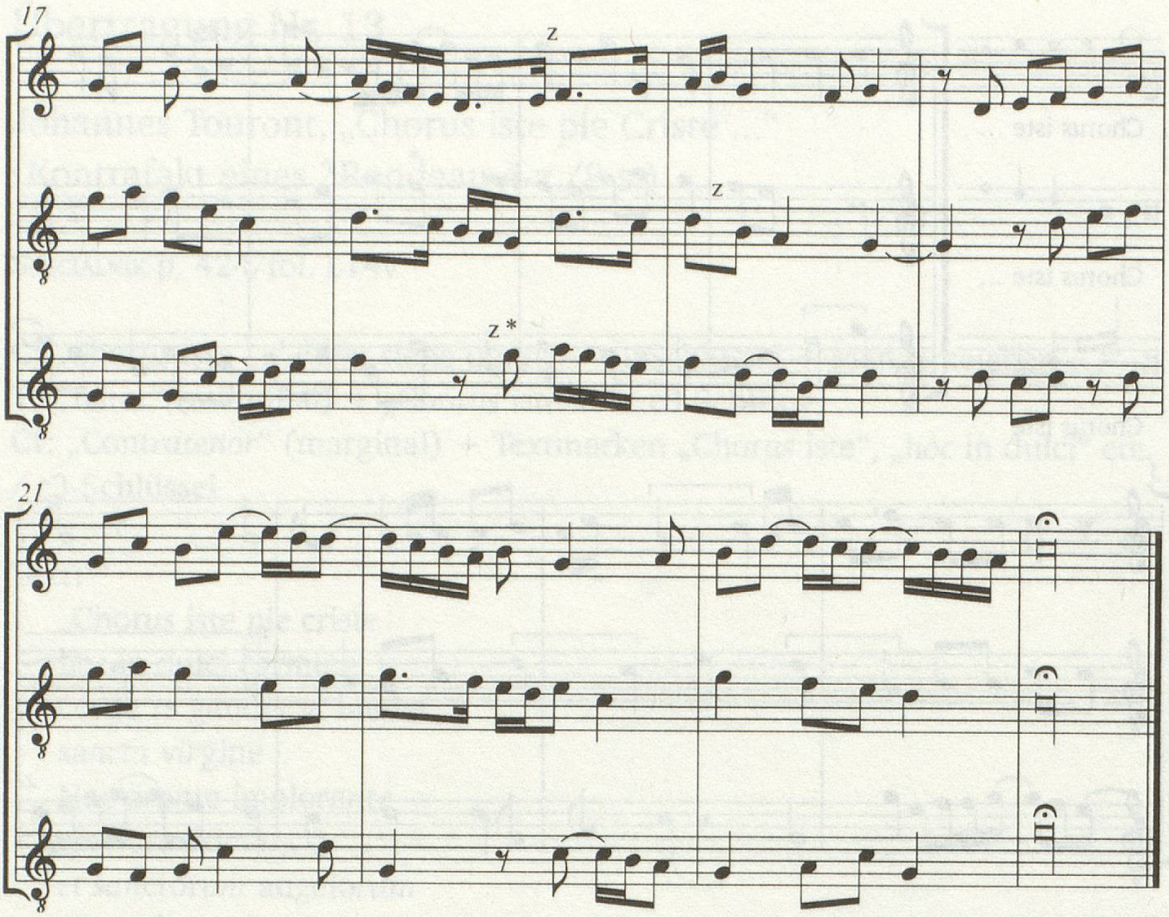
Auffälligkeiten

T T.3,2: Korr. (M-Cauda ergänzt)

15 Beide Strophen je unterhalb des Cantus und Tenor geschrieben. Da es sich sicher nicht um den ursprünglichen Text handelt (siehe Kap. V), wurde auf eine Unterlegung verzichtet; für eine solche Unterlegung vgl. Vanišová, *Codex Speciálník*, 34–5.

16 Fehlendes „vt“ steht im Tenor.


Chorus iste ...
Chorus iste ...
Chorus iste
5
9
13


17
z
z
z *
21

Anhang 3 – Materialien zur Biographie Hartmann Schedels

Tabellarische Übersicht zur Biographie
Vita Hartmann Schedels (BERLIN 447, fol. 102b^{r+v})

Tabellarischer Lebenslauf Hartmann Schedels

1440 * Nürnberg (13. Februar)

1445 † der Mutter Anna Grabner (1. Juni)

1451 † des Vaters Hartmann Schedel senior (3. März)

1456 Immatrikulation an der Universität Leipzig (20. April)

1457 Baccalaureus

1459 belegt in Nürnberg (16. April)

1460 verschiedentlich belegt in Nürnberg (21. April, 7. Juni, 9. August und 22. Juli)
Magister (11. Juli)

1461 verschiedentlich belegt in Leipzig
Dimissorien in Bamberg (2. März)

1462 niedere Weihen in Merseburg (13. März)
verschiedentlich belegt in Leipzig (Juli und August) sowie auch in Nürnberg
Reise zu Hostienwallfahrten, u.a. Tangermünde, Wilsnack, Magdeburg (Juni)

1463 belegt in Leipzig (März), dann in Nürnberg
belegt in Augsburg (7.–9. Mai), im Juli wieder in Nürnberg
Abreise nach Padua über Venedig (1. Dezember)

1464 wegen Pest nach Conegliano (Herbst), Rückweg über Treviso
wieder in Padua (ab 5. November)

1465 Anatomie eines Menschen in Padua (20. März)

1466 Promotion (17. April)
zurück in Nürnberg (dort spätestens am 30. September)
Besuch in Ottobeuren

1468 „Achfahrt" über Heidelberg, Speyer, Köln, Maastricht (Beitritt zur Antonius-Bruderschaft), Aachen, Brügge, Sluis, Lüttich (28. Mai bis 4. September)

1469 in Augsburg (nach 9. Februar – nach 4. März)

1470 in Nürnberg
Stadtarzt in Nördlingen (praktizierend ab 1. Mai)
Beitritt zur Nördlinger Bruderschaft der Kartäuser im Christgarten

1475 Hochzeit mit Anna Heugel in Nürnberg (11. bis 16. Januar)

1476 in Nördlingen (bis 21. Juni), dann nach Nürnberg

1477 belegt abwechselnd in Nürnberg und Nördlingen
* der Tochter Sibylla in Nürnberg (11. Februar)
Stadtarzt in Amberg (August)
Besuche in den Klöstern Reichenbach und Ennsdorf sowie in Nürnberg

1478 † der Tochter Sibylla in Amberg (1. Februar)
† des Onkels und Vormunds Markus Schedel

1479 * des Sohnes Hieronymus in Amberg (24. Februar)
Ernennung zum Rat und Diener des Pfalzgrafen Philipp (21. Mai)
† des Sohnes Hieronymus in Amberg (25. Mai)

1481 * des Sohnes Hartmann in Amberg (22. April / † 1552)
belegt in Nürnberg (25. Oktober)

1482 * der Tochter Anna in Nürnberg (28. Mai)
Besuch in Regensburg

1483 Besuche in Eichstätt und Regensburg
medizin. Gutachten über Aussätzige, gemeinsam mit Vetter Hermann (3. Januar)

Kauf des Gutes Rentzenhof, gemeinsam mit Bruder Georg (12. Juni)
* des Sohnes Georg in Nürnberg (25. November / † 25. Dezember)

1485 * des Sohnes Wolfgang (22. Mai)
Besuch in Eichstätt (20. Juni)
† der Ehefrau Anna (11. September)
† des Vetters Hermann Schedel (4. Dezember)

1486 † des Sohnes Wolfgang (18. Mai)
Beitritt zur Bruderschaft der Kartäuser bei Zwickau (29. September)

1487 Hochzeit mit Magdalena Haller (6. Februar)
Beginn der Arbeiten an dem *Liber chronicarum*

1488 * des Sohnes Georg (29. Mai)
als Genannter des Großen Rates belegt (15. Mai)
Besuch in St.Wolfgang (1. Juli)
† der Tochter Anna in Nürnberg (1. September)
Aufenthalt auf Gut Rentzenhoff (Herbst)
Besuch in Kloster Reichenbach

1489 als Gassenhauptmann belegt

1490 Kauf von Wiesen (mit Bruder Georg)
* des Sohnes Marcus Anton (2. April / † 1535)
Beitritt in Nürnberger Gebetsbruderschaft der Kartäuser

1491 Vertrag für den *Liber chronicarum* (29. Dezember)

1492 * des Sohnes Erasmus (18. April / † 1550)

1493 Arbeit an dem *Liber chronicarum* beendet (4. Juni)
Erscheinen des *Liber chronicarum* (lat. Ausgabe am 12. Juli, dt. am 23. Dezember)
Besuch in Regensburg (27. November)

1494 Erwerb von Lehensgütern
* des Sohnes Sebastian Maria (2. Februar / † 1541)
Testament (3. März)
Aufenthalt auf Gut Rentzenhoff (Herbst)

1496 Besuch in St. Emmeram in Regensburg (5. bis 7. September)

1497 Erwerb von Lehensgütern
* der Tochter Maria Magdalena (9. Juni)
Besuch des Klosters Kitzing (12. Juli)
als Gassenhauptmann tätig bei Eintreibung des „Gemeinen Pfennigs"
† der Stiefmutter Anna Oelhafin

1499 Erwerb von Lehensgütern

1500 * der Tochter Ottilie (26. Oktober)

1502 † der Tochter Ottilie (2. Juni)
Besuch in Bamberg (11. September und 4. Oktober)

1505 † des Bruders Georg Schedel (12. Mai)
† der Tochter Maria Magdalena (10. Oktober)

1510 Beginn einer schweren Krankheit

1514 † Hartmann Schedels (28. November)

Vita Hartmann Schedels

in BERLIN 447, fol. 102b^{r+v} (ursprünglich fol. 14)

Auf fol. 13v unten verweist die Reklamante „Ego" auf das lose, heute wieder an die richtige Stelle eingelegte Blatt, das am Rand stark beschnitten wurde. Oben rechts drei nebeneinander gestellte, in Cartouchen beschriftete Wappenschilder von Hartmann Schedel und seinen beiden Ehefrauen Anna Heugel und Magdalena Haller.

„Ego Hartmannus Schedel, filius Hartmanni praescripti, artium & medicinae Doctor, qui has generationis series, ac gesta horum progenitor*um* summo studio atq*ue* opera collegi, natus sum in hunc mundum in nominatissima Ciuitatate [sic!] Germaniae Nuremberga, Dioecesis Babenbergensis, Anno incarnationis Christi Iesu M.CCCC.XL. Die XIII, mensis February, ex matre secundo genitus: per nutricem de Adorff ortam, de terra uicina Bohemiae, nomine Margaretham, mulierem deuotam ac domesticam ablactus: Tempore idoneo scholis traditus Nurembergae, ibi rudibus digestis cum tutore patruo Marco parentibus orbatus, in patrys laribus persistens. Cupiens deinde sequi uestigia majorum, sponte Anno Domini M.CCCC.LVI, ad gymnasium ac Collegium Lipsense in prouincia Misniae, profectus, in quo adepto in breui Baccalariatu ac Magisterio, ut moris est in artibus liberalibus. Post magisterium, ibi per triennium laudabilibus studys operam dans, perlustrans scientiarum ulteriores aditus, uisis processibus juris dubys, arti humanitatis inhaerens, primum praeceptorem Petrum Luder poëseos professorem nactus. Postremo solerti indagine ac deliberato animo ad sacram medicinam, quae corpori meo teuerrimo et fragili, caterisque, utilitate foret oculos direxi et animum deuinxi. Ad eam acquirendam altius ac profundius Italiam pety, et Paduae, ubi medicina domicilium possedit, per triennium Doctores in utraq*ue* medicina, videlicet in physica et cheirurgia sedulo audiens, Anathomiam cernens, et lateribus Doctorum practicantium adhaerens, post has uigilias et ingentes labores in scientia medicinali per Matheolum Perusinum Doctorem medicinae, ac suo tempore monarcham insignijs doctoralibus decoratus. Relicta demum Italia post adepta insignia doctoratus, Anno Dom*ini* M.CCCC.LXVI, practicam in Alemania aggressus proprijs uiribus, ingenio ac manibus eam exercens in plerisq*ue* locis, primo Nurembergae in populosa Ciuitate considerans facta majorum: Deinde Brabantiam, Flandriam et partes Rheni perlustrando; Deinceps Augustae ac in Sueuia, Et [fol. 102b^{v}] ut Physicus juratus Nordlingae ac Ambergae. Tandem in aedibus paternis per plures mundi uarietates et ambiguitates tempora deducens, Vxorem primam ANNAM de familia HEVGELS, postquam ex ea sex pueros Deus

gloriosus largitus est, et cum ultimo febre graui molestata, post editum partum, uiribus indies deficeret, utque res humanae mutabiles omnes ac fragiles et caducae sunt, haec mihi dilectissima ac uere domestica matrona in qua et decus formae ac summa probitas relucebat, ad undecimum diem mensis Septembris, qui dies erat Mercurio dicatus, hora ferme tertia ante diem, Anno qui a natali Christiano Octuagesimus quintus, quadringentesimus supra millesimum, debita naturae Deoque concessit. Idque mihi adeo acerbum fuit, ut in uita nihil potuerit accidere acerbius. Et licet mihil apud nos fiat inuito Deo, qui nouit omnia, Luctuosissimum tamen hunc casum ex ejus immatura atque immiti morte concepi. Casu deinde filiorum orbatus, cum fratrem Georgium nubere velle non sensi, relictis unico filio et filia, timens eorum occasum, ferme in anno et dimidio in Vidiutate persistens, auxilio amicorum secundas nuptias inij, quae clarius infra patebunt. Deus omnium largitor, nos in futuro saeculo esse felices faciat, utque anima ejus in aeterna requie, nos felici omine expectet. pie optamus."

Es folgt ein von späterer Hand nachgetragener Todesvermerk, vermutlich eine Abschrift des Eintrags auf fol. 42:

„Obiit venerabilis senex Hartmannus Schedel anno sal. 1514, d. 28 Nov., aet: suae 74. homo, quantum scripta sua testantur, mirabilis diligentiae ac variarum doctrinarum eruditionis singularis praecipue autem medicinae, historiarumque peritissimus."

Darüber hinaus finden sich am Ende von Berlin 447, fol. 395, folgende Epitaphia:

„EPIGRAMMA,
seu Epitaphium Doctoris
Hartmann Schedel Nurembergensis, artium ac
utriusque medicinae doctoris. Qui hunc librum summa
perscrutatione ac diligentia, clamorem familiae suae
collegit ac perscripsit.
Hic situs est sub lapide Progenitorum suae familiae HARTMANNVS Schedel, artium ac utriusque medicinae Doctor Nurembergensis. Variarum doctrinarum cultor accuratissimus
Qui aliqua opera praeclara, ob perpetuam memoriam posteris religit
Is obiit Anno Domini M CCCC [sic!]
XIIII Die XXVIII Mensis Nouembris
Hartmannus Schedel medicina insignis utraque
Noricus & Ciuis. Doctor & exjmius
Foelix prole, decus patriae, melioribus usque

Artibus inuiligans tempora canus obit
Cumq*ue* suis patribus tumba sepelitur in ista:
Per sua nobiscum scripta diserta manens."

Auf der verso-Seite:

„VIRTVTIS MONVMENTVM AETERNVM EST.
H S.
O viri inuigilem*us*"

Anhang 4 – Verzeichnisse zu Quellen und Literatur

Abkürzungsverzeichnis
Quellenverzeichnis
Literaturverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis

Abkürzungen im Katalog und in den Übertragungen

B – Brevis
C – Cantus
Ct – Contratenor
L – Longa
Lig. – Ligatur
M – Minima
Sb – Semibrevis
Sm – Semiminima
SMens – Schwarze Mensuralnotation
Str. – Strophe
T – Tenor
T. – Takt
WMens – Weiße (hohle) Mensuralnotation

Abkürzungen für die zitierte Literatur

AcM	Acta Musicologica (1928–)
AfMf	Archiv für Musikforschung (1936–1943)
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft (1918/19–1926 und 1952–)
AH	Analecta hymnica Medii Aevi (1886–1922 + 1978)
BJbHM	Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis (1977–)
Brown	Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1965
BzMw	Beiträge zur Musikwissenschaft (1959–1992)
Census	*Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Stuttgart: American Institute of Musicology & Hänssler 1979– (Renaissance Manuscript Studies 1)

Chevalier Ulysse Chevalier, *Repertorium Hymnologicum, Catalogue des Chants, Hymnes, Proses* ..., Louvain: Lefever & Bruxelles: Société des Bollandistes 1892–1921

CMM Corpus Mensurabilis Musicae

CSM Corpus scriptorum de musica

DTÖ Denkmäler der Tonkunst in Österreich (1894–)

EDM Das Erbe Deutscher Musik (1936–)

EMH Early Music History (1981–)

GS Martin Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici De Musica* ..., Sankt Blasien 1784

GW Gesamtkatalog der Wiegendrucke (1925–)

Hain Ludwig Hain (Hg.), *Repertorium bibliographicum* (1826–1838 + Nachträge)

JAMS Journal of the American Musicological Society (1948–)

MD Musica Disciplina (1946–)

Mf Die Musikforschung (1948–)

MfMg Monatshefte für Musikgeschichte (1869–1905)

MGG Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel & Basel: Bärenreiter 1949–1986

MGG_2 Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter & Stuttgart: Metzler 1994–

MMMAe Monumenta Monodica Medii Aevi (1956–)

MQ The Musical Quarterly (1914–)

MVGN Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg (1879–)

NGrove Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London etc.: MacMillan etc. 6/1980

RISM Répertoire International des Sources Musicales

Verfasserlexikon Wolfgang Stammler & Karl Langosch (Hg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Berlin & Leipzig: de Gruyter 1933–1955

$Verfasserlexikon_2$ Kurt Ruh e.a. (Hg.), *Die Deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon*, Berlin etc.: de Gruyter 1978–

ZfMw Zeitschrift für Musikwissenschaft (1918–1935)

Quellenverzeichnis

Im Text und im Katalog sind die Quellen (Manuskripte wie Drucke) mit einem Sigel bezeichnet, das entweder als in der Literatur eingebürgert übernommen oder pragmatisch so gewählt wurde, daß eine eindeutige Identifikation der Quelle möglich ist.

Für diejenigen Quellen, die Konkordanzen zu SCHE aufweisen, gibt es knappe Verweise auf die jeweiligen Einträge im Katalog von SCHE. Die Zählung der Einträge orientiert sich an den veröffentlichten Inventaren, Ausgaben oder Faksimilia; Spezialfälle sind hier im Verzeichnis vermerkt. Im Falle des Fehlens solcher Zählungen wird eine Folio-Angabe verwendet.

Musikalische Quellen

ADD. 21: Columbia University New York, Butler Library (Rare Book and Manuscript Library), D. E. Smith Collection, Western Ms., Add. 21
Konk. fol. A1v–A2: SCHE 69

ADD. 15102: British Library London, Add. 15102

ASHMOLE 191: Bodleian Library Oxford, Ashmole 191
Konk. Nr. 5 (mögliche Vorlage): SCHE 70

AUGSBURG 25: Staats- & Universitätsbibliothek Augsburg, 4° Cod. mus. 25
Konk. Nr. 2 (nur C): SCHE 54 / Nr. 20: SCHE 106
Textkonk. Nr. 9: SCHE 44

AUGSBURG 142A: Staats- & Universitätsbibliothek Augsburg, 2° Cod. 142a (Cim. 43), „Augsburger Liederbuch"
Textkonk. Nr. 33: SCHE 139

BERLIN 78 C 28: Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin – PK, Ms. 78 C 28 (olim Hamilton 451)
Konk. Nr. 7: SCHE 36 / Nr. 16: SCHE 40 / Nr. 18: SCHE 20 / Nr. 37: SCHE 34 / Nr. 41: SCHE 33 / Nr. 42: SCHE 69

BERLIN 752: Staatsbibliothek Berlin – PK, Mgf. 752
Textkonk. Nr. 126: SCHE 118 / Nr. 38: SCHE 127

BERLIN 40021: Staatsbibliothek Berlin – PK, Mus. ms. 40021 (olim Z 21)
Konk. Nr. 69 (ähnlicher T): SCHE 24 / Nr. 59 (T zitiert): SCHE 117

BOLOGNA Q 16: Civico Museo Bibliographico Musicale Bologna, Ms. Q 16
Konk. Nr. 85: SCHE 14 / Nr. 102: SCHE 11 / (Nennung im Index: SCHE 40)

Brüssel 9085: Koninklijke Bibliotheek Brüssel, Ms. 9085
Konk. Nr. 7 oder Nr. 53: Sche 112

Bux: „Buxheimer Orgelbuch", Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. ms. 3725
Konk. Nr. 3: Sche 79 / Nr. 5: Sche 44 / Nr. 7: Sche 47 / Nr. 8: Sche 48 / Nr. 22: Sche 136 / Nr. 44: Sche 81 / Nr. 64: Sche 25 / Nr. 66: Sche 28 / Nr. 67 + Nr. 181: Sche 24 / Nr. 83 + Nr. 255: Sche 60 / Nr. 106: Sche 14 / Nr. 109: Sche 13 / Nr. 118, Nr. 119 + Nr. 212: Sche 112 / Nr. 124: Sche 40 / Nr. 159, Nr. 160, Nr. 238a + Nr. 257: Sche 33 / Nr. 164: Sche 103 / Nr. 193: Sche 19 / Nr. 225: Sche 15 / Nr. 227: Sche 23 / Nr. 229 + Nr. 243: Sche 105 (+ Sche 126a) / Nr. 237: Sche 115 / Nr. 246: Sche 122 / Nr. 249: Sche 117 / Nr. 249a: Sche 111 / Nr. 186: Sche 140a (nur Textmarke in Sche)

Cap. Giul. XIII. 27: Biblioteca Apostolica Vaticana Rom, Cappella Giulia Città del Vaticano Ms. XIII. 27
Konk. Nr. 62: Sche 54

Casanatense 2856: Biblioteca Casanatense Rom, Ms. 2856 (olim O. V. 208)
Konk. Nr. 52: Sche 54

Cgm 379: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 379, „Augsburger Liederbuch von 1454"
Textkonk. Nr. 11: Sche 24

Cgm 405: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 405
Konk. fol. 160v: Sche 147

Cgm 5249/76: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 5249/76
Konk. Sche 24

Chasse: Octavien de Saint-Gelais & Blaise d'Auriol, *La Chasse et la départ d'amours*, Paris: Antoine Verard 1509
Textkonk. fol. P3v: Sche 36 + Sche 89

Clm 5023: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 5023
Konk. Nr. 6: Sche 34 / Nr. 8: Sche 40 / Nr. 11: Sche 37 / Nr. 12: Sche 33

Clm 29775/7: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 29775/7
Konk. fol. 2v: Sche 112

Cordiforme: „Chansonnier de Jean de Montchenu", Bibliotèque nationale Paris, Rothschild 2973 (olim I. 5. 13)
Konk. Nr. 4: Sche 40 / Nr. 31: Sche 54 / Nr. 32: Sche 20 / Nr. 42: Sche 83

Cotton Titus A. XXVI: British Library London, Cotton Titus A. XXVI

CS 14: Biblioteca Apostolica Vaticana Rom, Cappella Sistina 14
Konk. (je T-Zitat in Messe) Nr. 6: Sche 60 / Nr. 19: Sche 35

DIJON 517: Bibliothèque publique Dijon, Ms. 517
Konk. Nr. 4: SCHE 54 / Nr. 115: SCHE 11

EMMERAM: „Codex St. Emmeram", Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 14274 (olim Mus. ms. 3232a)

ESCB: Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Biblioteca y Archivo de Musica, Ms. IV. a. 24
Konk. Nr. 23: SCHE 20 / Nr. 31: SCHE 35 / Nr. 38: SCHE 71 / Nr. 66: SCHE 79 / Nr. 95: SCHE 106 / Nr. 101: SCHE 40 / Nr. 114: SCHE 96 / Nr. 120: SCHE 60

FABRI 1521: Pierre Fabri, *Le grant et vray art de pleine Rhetorique*, Rouen: Symon Gruel 1521
Textkonk. II, fol. 25: SCHE 36

FLORENZ 112BIS: Biblioteca Nazionale Centrale Florenz, Ms. Magliabechi XIX 112bis
Konk. fol. 29v–30: SCHE 33

FLORENZ 176: Biblioteca Nazionale Centrale Florenz, Ms. Magliabechi XIX 176
Konk. Nr. 24: SCHE 54 / Nr. 34: SCHE 83 / Nr. 40: SCHE 35 / Nr. 41: SCHE 20

FORMSCHNEIDER 1538: *Trivm Vocvm Carmina* ..., Nürnberg: Hieroymus Formschneider 1538 (*RISM* B/I/1 1538^9 bzw. *Brown* 1538_2)
Konk. Nr. 86: SCHE 54

FRIBOURG LS 30: Kantons- und Universitätsbibliothek Fribourg/Ue., LS 30
Textkonk. fol. 14: SCHE 131

GERLE 1533: Hans Gerle, *Tabulatur auff die Laudten etlicher Preambel, Teutscher, Welscher vnd Francösischer stück* ..., Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1533 (*Brown* 1533_1)
Konk. Nr. 11: SCHE 11

GLOGAU: „Glogauer Liederbuch", Biblioteka Jagiellónska Krákow, Ms. Mus. 40098 (olim Preußische Staatsbibliothek Berlin)
<Numerierung der Einträge nach der Edition in *EDM*, nachgestellt sind die gegenüber dem Faksimile (Owens, *Glogauer Liederbuch*) abweichenden Nummern.>
Konk. Nr. 2: SCHE 126 / Nr. 22: SCHE 37 (nur gleicher T) / Nr. 102/100: SCHE 14 / Nr. 116/114: SCHE 145 / Nr. 144/142: SCHE 33 / Nr. 206/204: SCHE 121 / Nr. 208/206: SCHE 37 / Nr. 209/207: SCHE 117 / Nr. 210/208: SCHE 108 / Nr. 211/209: SCHE 120 / Nr. 216/215: SCHE 119 / Nr. 221/219: SCHE 118 / Nr. 222/220: SCHE 116 / Nr. 224/222: SCHE 111 / Nr. 223/221: SCHE 95 / Nr. 237/235: SCHE 123 / Nr. 267/265: SCHE 54 / Nr. 285/283: SCHE 123 (nur gleicher T)
Zitat in Quodlibet Nr. 39, 46 + 47/39: SCHE 118 / Zitate in Quodlibet Nr. 117/115: SCHE 1, SCHE 11, SCHE 21 + SCHE 49 / Zitate in Quodlibet Nr. 119/117: SCHE 105, SCHE 108, SCHE 111, SCHE 115, SCHE 118, SCHE 122, SCHE 135 + SCHE 145

GRASZLIEDLIN: *Graszliedlin*, [?Frankfurt/M.: C. Egenolff ca. 1535] (*RISM* B/I/1 [c. 1535][12])
Konk. Nr. 6: SCHE 128

HÄTZLERIN: „Liederbuch der Clara Hätzlerin", Knihovna Národního Muzea Prag, X A. 12
Textkonk. fol. 292r+v: SCHE 136

JARDIN: *Le Jardin de Plaisance Et fleur de Réthoricque nouuellement*, Paris: Antoine Verard 1501
Textkonk. Nr. 10 + Nr. 103: SCHE 54 / Nr. 18/1 (Quodlibet): SCHE 20 / Nr. 18/8: SCHE 36 / Nr. 246: SCHE 89 / Nr. 347: SCHE 35 / Nr. 383: SCHE 61

KASCHAU FRAGMENTE: ex Bibliothek der Dominikaner in Kassa (Kaschau), aus Incunab. III. 36 <Verbleib unbekannt>
Konk. fol. 7v: SCHE 33

KÖNIGSTEIN: „Königsteiner Liederbuch", Staatsbibliothek Berlin – PK, Ms. germ. qu. 719 (olim Fol. 23)
Textkonk. Nr. 8: SCHE 115 / Nr. 13: SCHE 109 / Nr. 22: SCHE 143 / Nr. 98 + Nr. 160: SCHE 123 / Nr. 104: SCHE 108 / Nr. 105: SCHE 118 / Nr. 118 (nur Beginn): SCHE 23 / Nr. 152: SCHE 135 / Nr. 165: SCHE 125 / Nr. 168: SCHE 95
(fraglich Nr. 41: SCHE 75 / Nr. 161: SCHE 82)

KOPENHAGEN 1848: Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, Ny kgl. Samling 1848 2°
Konk. Nr. 227: SCHE 54 / Nr. 261: SCHE 20

KOPENHAGEN FRAGMENTE: Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, Ms. Fragmenter 17, I (inv. 2400–2406) (in Teilen olim Musikhistorisk Museum 598)
Konk. Nr. 10: SCHE 36

KOPENHAGEN 1875: Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, Gl. Kgl. Smlg. 1875 4°, „Magnus Thomsens Trompeterbuch"
Textkonk. Nr. 49: SCHE 9

KRAKÓW 8A: Uniwersytet Jagiellonska Kraków, Biblioteka Jagiollonsk, Ms. 8 a
Konk. Nr. 3: SCHE 69 / Nr. 4: SCHE 76

LABORDE: „Laborde Chansonnier", Library of Congress Washington D.C., Ms. M 2.1 L25 Case
Konk. Nr. 1: SCHE 33 / Nr. 18: SCHE 88 / Nr. 23: SCHE 54 / Nr. 32: SCHE 83 / Nr. 51: SCHE 60 / Nr. 52: SCHE 20 / (ev. Indexverweis: SCHE 106)

LANSDOWNE 380: Britisch Library London, Lansdowne 380
Textkonk. fol. 240v: SCHE 36 / fol. 246: SCHE 83

LEIPZIG 1494: Universitätsbibliothek Leipzig, Ms. 1494, „Apel-Kodex"
Konk. Nr. 159/1 (Quodlibet): SCHE 123 / Nr. 159/5 (Quodlibet): SCHE 97

LOCH: „Lochamer Liederbuch“, Staatsbibliothek Berlin – PK, Ms. 40613
<Der Zusatz „Lb“ bezeichnet den ursprünglich separaten Liederbuchteil pp. 1–44, „Ob“ den Orgelbuchteil pp. 45–92.>
Konk. Nr. 3 (Lb): SCHE 25 / Nr. 4 (Lb) + Nr. 71 (Ob): SCHE 24 / Nr. 44 (Ob): SCHE 27
Textkonk. Nr. 5 (Lb): SCHE 11 / Nr. 10 (Lb): SCHE 136

LUCCA 238: Archivio di Stato Lucca, Biblioteca Manoscriti 238, „Lucca Chorbuch“
Konk. Nr. 22: SCHE 69

MAILAND LIBRONE 2: Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo Mailand, Librone 2 (olim 2268)
Konk. Nr. 6 (Zitat in Messe): SCHE 37

MC 871: Bibliotheca dell'Abbazia Monte Cassino, Ms. 871
Konk. Nr. 46 + Nr. 101: SCHE 83 / Nr. 87: SCHE 106 / Nr. 94: SCHE 40 / Nr. 118: SCHE 35 / (Nennung im Index: SCHE 33 + ev. SCHE 34)

MELLON: „Mellon Chansonnier“, Library of the Yale University New Haven, Ms. 91
Konk. Nr. 30: SCHE 54 / Nr. 31: SCHE 89 / Nr. 46: SCHE 40 / Nr. 53: SCHE 35 / Nr. 55: SCHE 70

MODENA α.M.1.2: Biblioteca Estense Modena, Ms. α.M.1.2 (olim Lat. 457 und VI.H.1)
Konk. fol. 80v–96 (Zitat in Messe): SCHE 37

MODENA α.M.1.13: Biblioteca Estense Modena, Ms. α.M.1.13
Konk. (je Zitat in Messe) Nr. V: SCHE 14 / Nr. XI: SCHE 37

MÜNCHEN 3154: Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. ms. 3154, „Chorbuch des Nikolaus Leopold“ oder „Leopold-Kodex“
Konk. Nr. 64/5 (Quodlibet): SCHE 115

MÜNCHEN 9659: Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. ms. 9659
Konk. Nr. 2: SCHE 35 / Nr. 5: SCHE 20

NEW YORK FRAGMENT: Privatbesitz Stanley Boorman, New York
Konk. Nr. 1: SCHE 60

NIVELLE: „Chansonnier Nivelle de la Chausée“, Bibliothèque nationale Paris, Vmc. ms. 57
Konk. Nr. 40: SCHE 83 / Nr. 41: SCHE 54

NÜRNBERG 5339[a]: Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Ms. 5339[a]
Konk. fol. 48v: SCHE 154

Odhecaton A: *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venedig: Petrucci 1501 (*RISM* B/I/1 1501)
Konk. Nr. 54: Sche 54

Othmayr 1549: Caspar Othmayr, *Reutterische und jegerische Liedlein* ..., Nürnberg: Berg & Neuber 1549 (*RISM* A/I/6 O 263)
Konk. Nr. 48: Sche 128

Ott 1534: Johann Ott, *Hundert vnd ainundzweintzig newe lieder* ..., Nürnberg: Formschneider 1534 (*RISM* B/I/1 1534[17])
Konk. Nr. 65 (nur gleicher T): Sche 24

Ottob. lat. 251: Biblioteca Apostolica Vaticana Rom, Ottoboniano latino 251
Incipitnennung Nr. 1: Sche 14 / Nr. 3: Sche 60 / Nr. 13: Sche 40 / (ev. Nr. 9: Sche 34 / Nr. 38: Sche 106)

Ox: Bodleian Library Oxford, Ms. Canon. Misc. 213
Konk. Nr. 73: Sche 14 / Nr. 113: Sche 60

Paris 1597: Bibliothèque nationale Paris, f. frç. 1597 (olim Colbert 1625), „Lorraine Chansonnier"
Konk. Nr. 37: Sche 83

Paris 12744: Bibliothèque nationale Paris, f. frç. 12744
Konk. fol. 48v–49 (Quodlibet): Sche 20

Parma 1158: Biblioteca Palatina Parma, Ms. Fondo Parmense 1158
Konk. Nr. 8: Sche 105 (+ Sche 126a)

Pavia 362: Biblioteca Universitaria Pavia, Codice Aldini 362 (olim 131. A. 17)
Konk. Nr. 6: Sche 20 / Nr. 8: Sche 40 / Nr. 12: Sche 36 / Nr. 37: Sche 106 / Nr. 42: Sche 60

Perugia 431: Biblioteca Comunale „Augusta" Perugia, Ms. 431 (olim G. 20)
Konk. Nr. 41: Sche 11 / Nr. 57: Sche 34 / Nr. 58: Sche 33

Perugia 1013: Biblioteca Comunale „Augusta" Perugia, Ms. 1013 (olim M. 36)
Konk. Nr. 47 (nur T): Sche 40

Pix: „Chansonnier Pixérécourt", Bibliotèque nationale Paris, f. frç. 15123
Konk. Nr. 1: Sche 69 / Nr. 22: Sche 81 / Nr. 28: Sche 54 / Nr. 43: Sche 11 / Nr. 60: Sche 20 / Nr. 61: Sche 35 / Nr. 77: Sche 40

Porto: Biblioteca Publica Municipal Porto, Ms. 714
Konk. Nr. 6: Sche 20

Regensburg C 120: Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Sammlung Proske, Ms. C 120, „Pernner-Codex“
Konk. Nr. 72 (ähnlicher T): Sche 20

Ricc. 2356: Biblioteca Riccardiana Florenz, Ms. 2356
Konk. Nr. 11: Sche 11 / Nr. 23: Sche 54 / Nr. 27: Sche 69 / Nr. 37: Sche 20 / Nr. 40: Sche 35 / Nr. 57: Sche 83

Ricc. 2794: Biblioteca Riccardiana Florenz, Ms. 2794
Konk. Nr. 12: Sche 33

Riesencodex: Hessische Landesbibliothek Wiesbaden, Hs. 2

Rohan: „Chansonnier des Cardinal Armand Gaston de Rohan“, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin – PK, Ms. 78. B. 17 (olim Hamilton 674)
Textkonk. Nr. 62: Sche 36 / Nr. 79: Sche 85 / Nr. 101: Sche 89 / Nr. 137: Sche 20 / Nr. 142: Sche 54 / Nr. 183: Sche 83 / Nr. 200: Sche 90 / Nr. 237: Sche 71 / Nr. 338: Sche 88 / (ev. Nr. 419: Sche 78 / Nr. 447: Sche 67 / Nr. 589: Sche 77)

Rom 1411: Biblioteca Apostolica Vaticana Rom, Ms. Urbinates Latini 1411
Konk. Nr. 6: Sche 60

Rom 1050: Bibliotheca Apostolica Vaticana Rom, Pal. lat. 1050
Textkonk. fol. 178: Sche 115

Sche: „Schedelsches Liederbuch“, Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810 (olim Mus. Ms. 3232 + Cim.351[a])

Schopflohe Gültbüchlein: Stadtarchiv Dinkelsbühl, Gültbüchlein für Ewiges Licht des Marienaltars der Pfarre Schopflohe im Ries
Textkonk. fol. 12v: Sche 127

Sevilla: (Sev) Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular y Colombina Sevilla, Ms. 5-1-43
(Par) Bibliothèque nationale Paris, n. acq. frç. 4379
<Folio-Angaben im Katalog nach dem rekonstruierten Manuskript des Faksimile (Plamenac, *Sevilla*), der jeweilige Quellenteil (Sev) oder (Par) ist nachgestellt.>
Konk. Nr. 28/16 (Par) (Quodlibet) + Nr. 70 (Sev): Sche 35 / Nr. 29 (Par) (Quodlibet) + Nr. 62 (Par): Sche 20 / Nr. 30 (Par): Sche 54 / Nr. 37 (Sev): Sche 33 / Nr. 60 (Par): Sche 40 / Nr. 67 (Par): Sche 36 / Nr. 136 (Sev): Sche 117 / (ev. Nennung im Index: Sche 69)

Speciálník: „Codex Speciálník“, Krajske Muzeum Knihovna Hradesd Kralové, Ms. II A 7 (olim 3955)
Konk. p. 389: Sche 37 / p. 402 + pp. 404–405: Sche 40 / p. 403: Sche 11 / p. 405: Sche 123 / pp. 406–7: Sche 104 / pp. 408–9: Sche 33 / p. 419: Sche 145 / pp. 426–427: Sche 106 / pp. 168–170 (Zitat in Meßsatz): Sche 115

S. Pietro B 80: Biblioteca Apostolica Vaticana Rom, Ms. S. Pietro B 80

Spinacino: Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto, Libro primo*, Venedig: Petrucci 1507 (*RISM* B/I/1 1507[5] bzw. *Brown* 1507_1)
Konk. Nr. 17: Sche 54

Sterzing: „Sterzinger Miszellaneen-Handschrift", olim Stadtarchiv zu Sterzing, s. s.

Stockholm N 79: Kungliga biblioteket Stockholm, N 79
Konk. fol. 186v: Sche 105 (+ Sche 126a)

Strahov: „Codex Strahov", Pamatnik Narodniho Pisemnictvi Stravoska Knihovna, Ms. D. G. IV. 47
Konk. Nr. 96: Sche 25 / Nr. 188: Sche 22 / Nr. 189 + Nr. 242: Sche 87 / Nr. 196: Sche 24 / Nr. 199: Sche 37 / Nr. 201: Sche 58 / Nr. 207: Sche 79 / Nr. 221: Sche 14 / Nr. 235: Sche 56 / Nr. 240: Sche 40 / Nr. 241: Sche 15 / Nr. 84 (zitiert in Meßsätzen): Sche 105 / Nr. 104–109 (zitiert in Meßsätzen): Sche 115

Stras: olim Bibliothèque de la Ville Strasbourg, Ms. C. 22 (ex 222 C. 22)
<Ms. 1870 verbrannt, erhalten nur hs. Beschreibung und Teil-Transkription von Edmond de Coussemaker, *Manuscrit de Strasbourg*, heute in Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique Bruxelles, Ms. 56286>
Konk. Nr. 128: Sche 60

Stuttgart HB VIII 9: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, HBB VIII, Philol. 9
Konk. Nr. 3: Sche 15

Tarragona: Archivio de la Catedral Metropolitana Tarragona, S. Marti de Malda Nr. 15 (fol. 60/neu fol. 1) + Nr. 14 (neu fol. 2)
Konk. Nr. 1: Sche 11

Trient 87: Museo Provinciale, Castello del Buonconsiglio Trient, Ms. 87

Trient 88: Museo Provinciale, Castello del Buonconsiglio Trient, Ms. 88
Konk. Nr. 239: Sche 69 / Nr. 426: Sche 22 / Nr. 253–257 (zitiert in Messe): Sche 60

Trient 89: Museo Provinciale, Castello del Buonconsiglio Trient, Ms. 89
Konk. Nr. 604: Sche 37 / Nr. 778: Sche 60 / Nr. 514 (zitiert in Meßsätzen): Sche 23 / Nr. 523–527 (zitiert in Meßsätzen): Sche 49 / Nr. 612 + 613 (zitiert in Meßsätzen): Sche 115 / Nr. 763–766 (zitiert in Meßsätzen): Sche 105 + Sche 114 / Nr. 780 (zitiert in Meßsatz): Sche 105 / o. Nr. (Zettel zwischen fol. 245v–246): Sche 14

Trient 90: Museo Provinciale, Castello del Buonconsiglio Trient, Ms. 90
Konk. Nr. 1005 (ähnlicher T): Sche 26 / Nr. 1010: Sche 73 / Nr. 1013 + 1086: Sche 33 / Nr. 1017: Sche 79 / Nr. 1063: Sche 83 / Nr. 1065: Sche 71 / Nr. 1083: Sche 34 / Nr. 1087: Sche 87

Trient 91: Museo Provinciale, Castello del Buonconsiglio Trient, Ms. 91

Trient 93: Museo Diocesano Trient, Ms. BL
Konk. Nr. 1834 (nur Ct-Fragment): Sche 40 / Nr. 1838: Sche 69

Turin T. III. 2: Biblioteca Nazionale Universitaria Turin, T.III.2, „Boverio Codex"
Konk. Nr. 35: Sche 40

Verona 757: Biblioteca Capitolare Verona, Ms. DCCLVII
Konk. Nr. 53: Sche 33

Verona 759: Biblioteca Capitolare Verona, Ms. DCCLIX
Konk. Nr. 4 (zitiert in Messe): Sche 118

Warszawa 2016: Biblioteka Uniwersytecka Warszawa, Oddział Zbiorów Muszynych, Mf. 2016 (olim Musikwissenschaftliches Institut der Universität Breslau Mf. 2016 bzw. olim Mus. 58)
Konk. fol. 34 (Quodlibet): Sche 21

Weimar A: Haupt- und Pfarrkirche Weimar, Cod. A
Konk. fol. 81 (nur gleicher T): Sche 118

Wien 243: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Ms. Philosophici et philologici graeci 243
Konk. fol. 69v–70: Sche 40

Wienhäuser Liederbuch: Archiv des Klosters Wienhausen (bei Celle), Nr. 9
Textkonk. Nr. 51: Sche 115

Wolf: „Wolfenbütteler Chansonnier", Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Ms. Guelf. 287 Extrav.
Konk. Nr. 1: Sche 33 / Nr. 21: Sche 88 / Nr. 23: Sche 54 / Nr. 30: Sche 83 / Nr. 32: Sche 60 / Nr. 33: Sche 20

Wolfenbüttel Aug. 2.4. fol.: Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Ms. Aug. 2.4. fol.
Textkonk. fol. 40: Sche 154

Wolkenstein-Codices: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 2777 („Wolkenstein A") und Universitätsbibliothek Innsbruck, s.s. („Wolkenstein B")

Übrige Quellen

Arundel 175: British Library, MS Arundel 175

Bamberg J.H.Msc.iur.4 + 5: Staatsbibliothek Bamberg, Cod. J.H. Msc. iur. 4 + 5

Berlin 447: Staatsbibliothek Berlin – PK, Ms. germ. fol. 447 2° („Schedelsches Familienbuch")

Berlin 40247: Staatsbibliothek Berlin – PK, Mus. ms. 40247 (Materialien Robert Eitners)

Cbm C. 55: Bayerische Staatsbibliothek München, Cbm C. 55 (handschriftlicher Katalog der Münchener Bibliothek von Johann Andreas Schmeller)

Cgm 296: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 296

Cgm 409: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 409

Cgm 484: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 484

Clm 30: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 30

Clm 32: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 32

Clm 129: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 129

Clm 130: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 130

Clm 215: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 215

Clm 224: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 224

Clm 237: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 237

Clm 245: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 245

Clm 261: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 261

Clm 263: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 263

Clm 363: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 363

Clm 369: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 369

Clm 418: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 418

Clm 451: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 451 („Ars litteraria")

Clm 466: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 466

Clm 472: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 472

Clm 484: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 484

Clm 533: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 533

Clm 560: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 560

Clm 624: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 624

Clm 663: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 663

Clm 692: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 692

Clm 901: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 901

Clm 27372: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 27372

Clm 30057: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 30057 (olim Mus. ms. 1500)

Coburg 11: Landesbibliothek Coburg, Ms. 11 (olim S. IV. 2,50), „Familienbuch Melchior Schedels"

Karlsruhe 504: Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Cod. 504 (olim Durlac. 36c)

Leipzig 1236: Universitätsbibliothek Leipzig, Ms. 1236

Leipzig 1348: Universitätsbibliothek Leipzig, Ms. 1348

Leipzig 1469: Universitätsbibliothek Leipzig, Ms. 1469

Leipzig 1470: Universitätsbibliothek Leipzig, Ms. 1470

München Cod. it. 362: Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. it. 362

München 4° Inc.c.a. 149: Bayerische Staatsbibliothek München, 4° Inc.c.a. 149

München 4° Inc.s.a. 1245: Bayerische Staatsbibliothek München, 4° Inc.s.a. 1245

München 4° Mus.th.703: Bayerische Staatsbibliothek München, 4° Mus.th.703 (Hugo Spechtshart von Reutlingen, *Flores musicae omnis cantus Gregoriani*, Straßburg: Johann Prüsse 1488)

München Rar. 291: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 291 (Peter Treibenwolf, *Melopoiae sive Harmoniae teracenticae*, Augsburg: Oeglin 1507)

München Rar. 1589: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 1589 (Johannes Romming, *Opuscula*, Nürnberg: Höltzel 1509)

Nachlaß Besseler: Universitätsarchiv Leipzig, Nachlaß Besseler, ungeordnet

Nürnberg Amb. 173: Stadtarchiv Nürnberg, Amb. 173 2°

Nürnberg Rep. 52b: Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 52b, „Amts- und Standbücher“

Nürnberg Rep. 54: Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 54, Stadtrechnungen

Nürnberg Rep. 60a: Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 60a, Ratsverlässe

Nürnberg Rep. 60b: Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 60a, Ratsbücher

Nürnberg 145: Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 8 Kirchenurkunden Nr. 145

Nürnberg 301: Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 52 Nr. 301, „Sebald Schreyers Kopialbuch A“

Nürnberg 302: Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 52a Nr. 302, „Sebald Schreyers Kopialbuch B“

Nürnberg 1122: Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Merkel-Depositum Nr. 1122, „Sebald Schreyers Kopialbuch C“

Paris 14741: Bibliothèque nationale Paris, f. lat. 14741

Regensburg Th. 98: Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Sammlung Proske, Th. 98 4°

Scheurl-Codex D: Scheurl-Archiv Nürnberg (betreut durch Dr. Siegfried Frhr. von Scheurl), Codex D

Literaturverzeichnis

Im Text wird ein Autor oder eine Autorin mit einem Kurztitel zitiert, der hier durch Unterstreichung gekennzeichnet ist. Mehrfach zitierte Periodika und Reihentitel sind abgekürzt, zur Auflösung vgl. das Abkürzungsverzeichnis.

Guido Adler, „Internationalimus in der Tonkunst", in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel, veranstaltet anläßlich des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, Basel vom 26. bis 29. September 1924*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1925, 36–48 (erweitert als „Internationalism in Music" auch in: *MQ* xi/2 [1925], 281–300)

Hannah S.M. Amburger, „Die Familiengeschichte der Koeler. Ein Beitrag zur Autobiographie des 16. Jahrhunderts", in: *MVGN* 30 (1931), 153–288

Konrad Ameln (Hg.), *Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann*, Berlin: Wölbing 1925

Konrad Ameln (Hg.), *Das Locheimer Liederbuch, I.Teil: Die mehrstimmigen Sätze*, Augsburg: Bärenreiter 1925 (Deutsche Liedsätze des fünfzehnten Jahrhunderts für Singstimmen und Melodiestimmen I)

Peter Amelung, *Das Bild des Deutschen in der Literatur der italienischen Renaissance (1400–1559)*, München: Hueber 1964 (Münchener romanistische Arbeiten 20) [zugleich Diss. München 1962]

Peter Amelung, „Methoden zur Bestimmung und Datierung unfirmierter Inkunabeln", in: Lotte Hellinga & Helmar Härtel (Hg.), *Buch und Text im 15. Jahrhundert. Vorträge eines Arbeitsgespräches in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1.–3. März 1978*, Hamburg: Hauswedell & Co. 1980, 89–127 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 2)

Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1962 <Originalausgabe *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge (Mass.): The Mediaeval Academy of America 1/1942>

Ernst Apfel, *Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik vom 13. bis zum 16. Jahrhundert*, Saarbrücken: Selbstverlag 1974

Wulf Arlt, „Der Beitrag der Chanson zu einer Problemgeschichte des Komponierens: ‚Las! j'ay perdu …' und ‚Il m'est si grief …' von Jacobus Vide", in: Werner Breig, Reinhold Brinkmann & Elmar Budde (Hg.), *Analysen, Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens, Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden & Stuttgart: Steiner 1984, 57–75 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 23)

Wulf Arlt, „Von der schriftlosen Praxis und Überlieferung zur Aufzeichnung: Kritisches zu den Anfängen der italienischen Mehrstimmigkeit des Trecento im Stilwandel um 1300", in: Giulio Cattin & Patrizia Dalla Vecchia (Hg.), *L'ars nova italiana del Trecento VI. Atti del Congresso internazionale „L'Europa e la musica del Trecento", Certaldo Palazzo Pretorio 19–20–21 luglio 1984*, Certaldo: Polis 1992, 127–44

Allan W. Atlas, *The Capella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27)*, New York: Institute of Mediaeval Music 1975 (Musical Studies and Documents 27)

Allan W. Atlas, „On the Neapolitan Provenance of the Manuscript Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431 (G 20)", in: *MD* 31 (1977), 45–105

Allan W. Atlas (Hg.), *Robert Morton – The Collected Works*, New York: Broude Brothers 1981 (Masters and Monuments of the Renaissance 2)

Allan W. Atlas, „Conflicting Attributions in Italian Sources of the Franco-Netherlandish Chanson, c.1465–c.1505: A Progress Report on a New Hypothesis", in: Ian Fenlon (Hg.), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge etc.: University Press 1981, 249–93

Frank E. Baron, *The Beginnings of German Humanism: The Life and Work of the Wandering Humanist Peter Luder*, Ph.D. Diss. Berkeley 1967

Gustav Bauch, *Geschichte des Leipziger Frühhumanismus mit besonderer Rücksicht auf die Streitigkeiten zwischen Konrad Wimpia und Martin Mellerstadt*, Leipzig: Harrassowitz 1899 (Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen 22)

Gustav Bauch, „Die Nürnberger Poetenschule 1496–1509", in: *MVGN* 14 (1901), 1–64

Otto A. Baumann, *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen*, Kassel: Bärenreiter 1934 [zugleich Diss. Berlin 1931]

Margaret Bent, „The Transmission of English Music 1300–1500: Some Aspects of Repertory and Preservation", in: Hans Heinrich Eggebrecht & Max Lütolf (Hg.), *Studien zur Tradition in der Musik – Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, München: Katzbichler 1973, 65–83

Margaret Bent, „Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony", in: Iain Fenlon (Hg.), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge etc.: University Press 1981, 295–317

Margaret Bent, „Trent 93 and Trent 90: Johannes Wiser at work", in: Nino Pirrotta & Danilo Curti (Hg.), *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta : Atti del Convegno Laurence Feininger a Trento, Castello del Buonconsiglio 6.–7. settembre 1986*, Trient: Provincia Autonoma, Servizio Beni Culturali 1986, 84–110

Margaret Bent, „Manusripts as Répertoires, Scribal Performance and the Performing Scribe", in: Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi & F. Alberto Gallo (Hg.), *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia, Bologna 27 agosto – 1° settembre 1987*, Torino: E.D.T 1990, I, 138–48

Eckhard Bernstein, *Die Literatur des deutschen Frühhumanismus*, Stuttgart: Metzler 1978 (Sammlung Metzler 168)

Ludwig Bertalot, „Humanistische Vorlesungsankündigungen in Deutschland im 15. Jahrhundert", in: *Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts* V (1915), 1–24

Heinrich Besseler, „Studien zur Musik des Mittelalters", in: *AfMf* 7 (1925), 167–252 („I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts"); *AfMf* 8 (1926), 137–258 („II. Die Motette von Franco von Köln bis Philipp de Vitry") [nach Habil.schr. Freiburg/B. 1925]

Heinrich Besseler, „Die Neuordnung des musikalischen Denkmalwesens", in: *Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Amtsblatt des Reichs- und Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und der Unterrichtsverwaltung der anderen Länder* 21 (1935) (5. November 1935), 187*–9* (im „Nichtamtlichen Teil" in der Rubrik „Stimmen aus Praxis und Wissenschaft")

Heinrich Besseler, „Das Erbe deutscher Musik", in: *Deutsche Musikkultur* 1 (1936/37), 14–8

Heinrich Besseler, „Musik und Raum", in: Heinrich Besseler (Hg.), *Musik und Bild. Festschrift für Max Seiffert zum siebzigsten Geburtstag*, Kassel: Bärenreiter 1938, 151–60

Heinrich Besseler, „Das Lochamer Liederbuch aus Nürnberg", in: *Mf* 1 (1948), 220–5 und Nachtrag der weggefallenen Widmung an „Wilibald Gurlitt zum 60. Geburtstag", in: *Mf* 2 (1949), 275

Heinrich Besseler, „Die Entstehung der Posaune", in: *AcM* 22 (1950), 8–36

Heinrich Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, hg. von Peter Gülke, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 2/1974 (1/1950)

Heinrich Besseler, „Tonalharmonik und Vollklang. Eine Antwort an Rudolf von Ficker", in: *AcM* 24 (1952), 131–46

Heinrich Besseler, „Darbietungsmusik und Umgangsmusik im 16. Jahrhundert", in: *AfMw* 16 (1959), 21–43

Heinrich Besseler, „Der Ausdruck der Individualität in der Musik", in: *BzMw* 5 (1963), 161–8

Heinrich Besseler, Art. „Schedel, Hartmann", in: *MGG* 11 (1963), Sp. 1609–12

Heinrich Besseler (Hg.), *Guillelmi Dufay Opera Omnia, Tomus VI: Cantiones*, Rom: American Institute of Musicology 1964 (*CMM* 1/vi)

Heinrich Besseler, „Renaissance-Elemente im deutschen Lied 1450–1500", in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XI (1969), 63–8

Heinrich Besseler, „Deutsche Lieder von Robert Morton und Josquin", in: *BzMw* 13 (1971), 174–81

Heinrich Besseler & Peter Gülke, *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, Leipzig: VEB Musik 1973 (Musikgeschichte in Bildern III, Lfg. 5)

Heinrich Besseler (Hg.), *Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel* <ungedruckte Materialien für die geplante Edition im Rahmen von *EDM*>

Friedrich von Bezold, „Studentenkämpfe im 15. Jahrhundert", in: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* Neue Folge 27 H. 4 (1880), Sp. 108–11

Hugh Myers Birmingham jr., *Schedel's Songbook and Its Role in the Development in the German Tenor Song*, Ph.D. Diss. Indiana University Bloomington 1973

Friedrich Blume, „Deutsche Musikwissenschaft", in: *Deutsche Wissenschaft. Arbeit und Aufgabe (Dem Führer und Reichskanzler legt die Deutsche Wissenschaft zu seinem 50. Geburtstag Rechenschaft ab, über ihre Arbeit im Rahmen der ihr gestellten Aufgabe)*, Leipzig: Hirzel 1939, 16–8

Friedrich Blume, *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung*, Wolfenbüttel & Berlin: Kallmeyer 1939 (Schriften zur musikalischen Volks- und Rassenkunde 1, hg. von Friedrich Blume)

Friedrich Blume, „Das Erbe deutscher Musik. Ein Bericht", in: *Deutsche Musikkultur* 7 (1942/43), 91–5; 127–32 & 149–53

Friedrich Bock, „Das Nürnberger Predigerkloster. Beiträge zu seiner Geschichte", in: *MVGN* 25 (1924), 145–213

Eske Bockelmann, *Die Metrikvorlesungen des Frühhumanisten Peter Luder*, Bamberg: Kaiser 1984 (Gratia, Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung 14) [zugleich Diss. München 1984]

Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877

Norbert Böker-Heil, Harald Heckmann & Ilse Kindermann (Hg.), *Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580*, Kassel etc.: Bärenreiter 1979–1986 (Catalogus Musicus IX–XI, RISM-Sonderband)

Graeme MacDonald Boone, *Dufay's Early Chansons: Chronology and Style in the Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213*, Ph.D. Diss. Harvard University 1987

Arno Borst, „Die Sebaldslegenden in der mittelalterlichen Geschichte Nürnbergs", in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 26 (1966), 19–178

Wilhelm Brambach, *Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter, ihre Beziehungen zur griechisch-römischen Musik und ihre Entwicklung bis auf die Schule Guido's von Arrezzo. Mit einer Wiederherstellung der Musiktheorie Berno's von der Reichenau nach einer Karlsruher Handschrift*, Leipzig: Teubner 1881

Wilhelm Brambach, *Die Karlsruher Handschriften*, Karlsruhe: Groos 1896 (Die Handschriften der großherzoglich badischen Hof- und Landesbibliothek Karlsruhe IV)

Dagmar Braunschweig-Pauli, „Studien zum sogenannten Codex St. Emmeram – Entstehung, Datierung und Besitzer der Handschrift Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 14274 (Olim Mus. ms. 3232a)", in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 66 (1982), 1–48

Philippe Braunstein, „Wirtschaftliche Beziehungen zwischen Nürnberg und Italien im Spätmittelalter", in: *Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte Nürnbergs*, hg. vom Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg: Selbstverlag 1967, I, 377–406 (Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 11/I)

Harry Breslau, „Bamberger Studien", in: *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde zur Beförderung einer Gesamtausgabe der Quellenschriften deutscher Geschichten des Mittelalters* 21 (1896), 139–234

Armin Brinzing (& Ludwig Finscher), Art. „Parodie und Kontrafaktur 2. Die Kontrafaktur mehrstimmiger Tonsätze", in: *MGG*$_2$ Sachteil 7 (1997), Sp. 1398–1403

Charles Moïse Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leurs apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, u.a. Genève: Jullien 1907 <4 Bde.>

Howard Mayer Brown, „Songs After Supper – How the Aristocracy Entertained Themselves in the Fifteenth Century", in: Monika Fink, Rainer Gstrein & Günter Mössmer (Hg.), *Musica Privata – Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen*, Innsbruck: Helbling 1991, 37–52

Wilhelm Bruchmüller, *Der Leipziger Student 1409–1909*, Leipzig: Teubner 1909 (Aus Natur und Geisteswelt, Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen 273)

Heinrich Brunner, „Das erste deutsche Rechenbuch", in: *MVGN* 35 (1937), 1–16

Friedhelm Brusniak, *Conrad Rein (ca. 1475–1522) – Schulmeister und Komponist*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1980 (Neue Musikgeschichtliche Forschungen 10) [zugleich Diss. Frankfurt/M. 1980]

Michael Richard Buck (Hg.), *Ulrichs von Richenthal Chronik des Constanzer Concils 1414 bis 1418*, Tübingen: Laupp 1882 (Bibliothek des litterarischen Vereins 158)

Manfred F. Bukofzer, „An Unknown Chansonnier of the 15th Century (The Mellon Chansonnier)", in: *MQ* 28 (1942), 14–49 <basierend auf Vortrag in New York 1939>

Karin Buselmeier, „Von deutscher Art. Heidelberger Germanistik bis 1945", in: Karin Buselmeier, Dietrich Harth & Christian Jansen (Hg.), *Auch eine Geschichte der Universität Heidelberg*, Mannheim: Edition Quadrat 1985, 51–78

Bartlett R. Butler, *Liturgical Music in Sixteenth Century Nürnberg. A Socio-Musical Study*, Ph.D. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1970

Elisabeth Caesar, „Sebald Schreyer – Ein Lebensbild aus dem vorreformatorischen Nürnberg", in: *MVGN* 56 (1969), 1–213 [zugleich Diss. Würzburg 1967]

Armen Carapetyan, „Editorial, in Reply to an Incorrect Statement", in: *MD* 3 (1949), 45–54

Hélène Charnassé & Raymond Meylan (Hg.), *Hans Gerle, Tablature pour les luths, Nuremberg, Formschneider, 1533*, Paris: Heugel 1975 (Publications de la Société Français de Musicologie, Série V, vol. I:2)

Peter Woetmann Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century, Studies in the Music Collection of a Copyist of Lyons: The Manuscript Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University Copenhagen 1994 <3 Bde.>

Anton Chroust, *Monumenta palaeographica. Denkmäler der Schreibkunst des Mittelalters*, Serie I,2, Lfg. X, Tafel 10, München: Bruckmann 1904

F[erdinand] Cohrs, „Der humanistische Schulmeister Peter Tritonius Athesimus", in: *Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte* VIII (1898), 261–71

Frederick Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Bass Danse*, New York: The Institute of Mediaeval Music 1968 (Musicological Studies 16)

Louise Cuyler, *The Emperor Maximilian I and Music*, London etc.: Oxford University Press 1973

Karl Czok, *Das alte Leipzig*, Leipzig: Koehler & Amelang 2/1985

Georg von Dadelsen, „Über den Anteil der Interpretation an der Dokumentation", in: Georg Feder (Hg.), *Quellenforschung in der Musikwissenschaft, Symposiumsbericht Wolfenbüttel 19.–20. Oktober 1978*, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, 33–56 (Wolfenbütteler Forschungen 15)

Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel etc.: Bärenreiter 2/1988 (1/1967) (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2) [zugleich Habil.schr. Kiel 1966]

Carl Dahlhaus, „Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?", in: ders., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Gerig 1977, 57–73 (Musik-Taschen-Bücher Theoretica 15)

Audrey Ekdahl Davidson, „Another Manuscript of the ‚Ordo Virtutum' of Hildegard von Bingen", in: *The Early Drama, Art, and Music Review* 13 (1991), 36–41

Bertran E. Davis (Hg.), *The Collected Works of Vincenet*, Madison (Wisc.): A-R Editions 1978 (Recent Studies in the Music of the Middle Ages and early Renaissance IX & X)

[L.] Dennis Michael Davis, *The Structure and Contents of Munich, Bayerische Staatsbibliothek Codex lat. Mon. 5023*, MA-thesis University of Illinois 1979

Joseph Dernjac, „Die Handzeichnungen im Codex latinus Monacensis 716", in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 2 (1879), 301–8

Benvenuto Disertori (Hg.), *Johannes Martini, Magnificat e Messe*, Mailand: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano o.J. (Collana Musicale: Archivium Musices Metropolitanum Mediolanenese 12)

Campbell Dodgson, „Die illustrierten Ausgaben der sapphischen Ode des Konrad Celtis an St. Sebald", in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXIII/2, Wien, Prag & Leipzig: Tempsky 1902, 45–52

Werner Doede, *Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800*, Hamburg: Hauswedell 1958

Werner Dressendörfer, *Spätmittelalterliche Arzneitaxen des Münchner Stadtarztes Sigmund Gotzkircher aus dem Grazer Codex 311. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des süddeutschen Apothekenwesens*, Pattensen/Han.: Wellm 1978 (Würzburger medizinhistorische Forschungen 15) [zugleich Diss. med. München 1978]

Fridolin Dressler, *Die Exlibris der Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek: 17. bis 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz 1972

Richard Ehrenberg, *Das Zeitalter der Fugger. Geldkapital und Creditverkehr im 16. Jahrhundert, Bd. 1: Die Geldmächte des 16. Jahrhunderts*, Jena: Fischer 1896

Renate Eickelmann (Hg.), *Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag*, Augsburg: Städtische Kunstsammlung 1993 (Ausstellungskatalog Städtische Kunstsammlungen Augsburg 10. Juni – 8. August 1993)

Peter Eitel, „Ravensburg – ein frühes Zentrum der Papiermacherei", in: Jürgen Franzke & Wolfgang von Stromer (Hg.), *Zauberstoff Papier. Sechs Jahrhunderte Papier in Deutschland*, München: Hugendubel 1990, 47–52 (Begleitbuch zur Ausstellung im Schloß Faber-Castell in Stein bei Nürnberg vom 19. Mai – 19. August 1990)

Robert Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch 1461 bis 1467. (Königl. Staatsbibliothek in München (Ms. germ. 810 8o.)[)]", in: *MfMg* VI/10 (1874), 147–60; 192–3 sowie Edition in Beilage pp.16–9 (Sche 54) & pp.39–43 (Sche 80 & Sche 73)

Robert Eitner, *Tänze des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Berlin: Bahn 1875 (Beilage zu den *MfMg* VII [1875])

Robert Eitner, „Das Münchener Liederbuch. Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, Ms. 208 (Mus Ms. 3232 in 12°, früher Cod. germ. 810)", in: *Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz*, Berlin: Trautwein 1880 & 1882 (Beilage zu den *MfMg* XII [1880] & *MfMg* XIV [1882], 1–166 sowie Nachträge pp. 223–33 & pp. 307–9)

Robert Eitner, „Das alte deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister", in: *MfMg* XXV/9 (1893), 149–55 & *MfMg* XXV/10 (1893), 164–79

Rudolf Endres, „Zur Einwohnerzahl und Bevölkerungsstruktur Nürnbergs im 15./16. Jahrhundert", in: *MVGN* 57 (1970), 242–71

Rudolf Endres, „Die Umwelt der Caritas Pirckheimer – Nürnberg und seine Gesellschaft", in: Lotte Kuras & Franz Machilek (Hg.), *Caritas Pirckheimer 1467–1532*, München: Prestel 1982, 35–46 (Ausstellungskatalog Katholische Stadtkirche 26. Juni – 8. August 1982)

Rudolf Endres, „Das Schulwesen in Franken im ausgehenden Mittelalter", in: Bernd Moeller, Hans Patze & Karl Stackmann (Hg.), *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit – Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983, 173–214 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, 3. Folge Nr. 137)

Rudolf Endres, „Ausbildung und gesellschaftliche Stellung der Schreib- und Rechenmeister in den fränkischen Reichsstädten", in: Johann Georg Prinz v. Hohenzollern

& Max Liedtke (Hg.), *Schreiber, Magister, Lehrer – Zur Geschichte und Funktion eines Berufsstandes*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt 1989, 144–59 (Schriftenreihe zum Bayerischen Schulmuseum Ichenhausen 8)

Ludwig Erk & Franz M. Böhme (Hg.), *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichen Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893 <3 Bde.>

Georg Erler (Hg.), *Die Matrikel der Universität Leipzig, Bd. 1: Die Immatrikulationen von 1409–1559*, Leipzig: Giesecke & Devrient 1895 (Codex Diplomaticus Saxoniae Regiae II 16) und *Bd. 2: Die Promotionen von 1409–1559*, Leipzig: Giesecke & Devrient 1897 (Codex Diplomaticus Saxoniae Regiae II 17)

Christoph Falckenroth, *Die „Musica Speculativa" des Johannes de Muris. Kommentar zur Überlieferung und kritische Edition*, Stuttgart: Steiner 1992 (Beihefte zum *AfMw* 34) [zugleich Diss. Freiburg/B. 1991]

David Fallows, „English Song Repertories of the Mid-Fifteenth Century", in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976–1977), 61–79

David Fallows, „Words and Music in Two English Songs of the Mid-15th Century: Charles d'Orléans and John Lydgate", in: *EM* 5/1 (1977), 38–43; dazu Notenbeilage: David Fallows (Hg.), *Two Mid-Fifteenth-Century English Songs*, London: Oxford University Press 1977 (Early Music Series 28)

David Fallows, „15th-Century Tablatures for Plucked Instruments: a Summary, a Revision and a Suggestion", in: *The Lute Society Journal* 19 (1977), 7-33

David Fallows, *Robert Morton's Songs: A Study of Styles in the Mid-Fifteenth Century*, Ph.D. Diss. Berkeley 1978

David Fallows, Art. „Binchois", in: *NGrove* 2 (1980), 709–22

David Fallows, „Robertus de Anglia and the Oporto Song Collection", in: Ian Bent (Hg.), *Source, Materials and the Interpretation of Music. A Memorial Volume to Thurston Dart*, London: Stainer & Bell 1981, 99–128

David Fallows, „Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400–1474", in: Stanley Boorman (Hg.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Cambridge: University Press 1983, 109–59

David Fallows, „Songs in the Trent Codices: An Optimistic Handlist", in: Nino Pirrotta & Danilo Curti (Hg.), *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta : Atti del Convegno Laurence Feininger a Trento, Castello del Buonconsiglio 6.–7. settembre 1986*, Trient: Provincia Autonoma, Servizio Beni Culturali 1986, 170–9

David Fallows, „Embellishment and Urtext in the Fifteenth-century Song Repertories", in: *BJbHM* 14 (1990), 59–85

David Fallows, „Dunstable, Bedyngham and ‚O rosa bella'", in: *Journal of Musicology* XII/3 (1994), 287–305

David Fallows, „The Early History of the Tenorlied and its Ensembles", in: Jean-Michel Vaccaro (Hg.), *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris: CNRS 1995, 199–211 (Kongreßbericht Tours 1. – 11. Juli 1991)

David Fallows, *The Songs of Guillaume Dufay. Critical Commentary to the Revision of Corpus Mensurabilis Musicae, ser. 1, vol. VI*, Stuttgart: American Institute of Musicology & Hänssler 1995 (Musical Studies & Documents 47)

David Fallows (Hg.), *Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Misc. 213*, Chicago & London: University of Chicago Press 1995 (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 1)

David Fallows, „Le serviteur of Several Masters", in: Hermann Danuser (Hg.), *Musik als Text, Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg in Breisgau 1993*, Kassel etc.: Bärenreiter 1998, 337–45

David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480,* Oxford: Oxford University Press 1999

Günther P. Fehring & Anton Ross (Hg.), *Die Stadt Nürnberg. Kurzinventar*, bearbeitet von Wilhelm Schwemmer, München: Deutscher Kunstverlag 2/1977 (Bayerische Kunstdenkmale 10)

Karl Gustav Fellerer, „Das Lochamer Liederbuch in der Bearbeitung der Annette von Droste=Hülshoff", in: *Mf* 5 (1952), 200–5

Hans-Jürgen Feurich, *Die deutschen weltlichen Lieder der Glogauer Handschrift (ca. 1470). Studien zur Entwicklung des deutschen mehrstimmigen Liedes im 15. Jahrhundert*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2/1973 (1/1970) (Neue musikgeschichtliche Forschungen 4) [zugleich Diss. Frankfurt/M. 1970]

Rudolf von Ficker, „Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon", in: *AcM* 23 (1951), 93–123

Ludwig Finscher & Silke Leopold, „Volkssprachige Gattungen und Instrumentalmusik", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Teil 2)*, Laaber: Laaber 1990, 437–605 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3,2)

Hermann Fischer & Theodor Wohnhaas, *Lexikon süddeutscher Orgelbauer*, Wilhelmshaven: Noetzel 1994 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 116)

Klaus Fischer, *Hartmann Schedel in Nördlingen. Das pharmazeutisch-soziale Profil eines spätmittelalterlichen Stadtarztes (Mit Edition von Hartmann Schedels Nördlinger Apotheken-Manual >receptarius<)*, Wiesbaden: Königshausen & Neumann 1996 (Würzburger medizinhistorische Forschungen 58) [zugleich Diss. med. München 1995]

Peter Fleischmann (Hg.), *Das Reichssteuerregister von 1497 der Reichsstadt Nürnberg (und der Reichspflege Weißenburg)*, Nürnberg: Selbstverlag der Gesellschaft für Familienforschung in Franken 1993 (Quellen und Forschungen zur fränkischen Familiengeschichte 4)

Erich Franke, „Die Universitätsgebäude von 1409 bis ins 17. Jahrhundert", in: Heinz Füßler (Hg.), *Leipziger Universitätsbauten. Die Neubauten der Karl-Marx-Universität seit 1945 und die Geschichte der Universitätsgebäude*, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1961, 121–64 (Leipziger Stadtgeschichtliche Forschungen 6)

Hermann Frickhinger, „Beiträge zur Medizinalgeschichte der Stadt Nördlingen", in: *Jahrbuch des Historischen Vereins für Nördlingen und Umgebung* 7 (1920), 24–70

Georg Karl Frommann, „Das Münchener Liederbuch", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 15 (1883), 104–26

Stephan Füssel (Hg.), *500 Jahre Schedelsche Weltchronik. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23./24. April 1993 in Nürnberg*, Nürnberg: Carl 1994 (Pirckheimer-Jahrbuch 9)

Astrik L. Gabriel, *Garlandia. Studies in the History of the Mediaeval University*, Frankfurt/M.: Knecht 1969

F. Alberto Gallo, „L'Europa orientale e l'Italia tra il XIV e il XV secolo. Giovanni Jenstein, Zavoyssius de Zap, Paolo Zidek, Wenceslaus de Prachaticz studenti nell'Università di Padova", in: *Primo incontro con la musica italiana in Polonia dal Rinascimento*

al Barocco (Parma 12.–13. Juni & Bydgoszcz 11.–12. September 1969), Bologna: A.M.I.S. 1974, 29–37 (Miscellanee saggi convegni 7)

Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford: Clarendon 2/1974 (1/1972)

Ferdinand Geldner, „Hartmann Schedel und Johannes Beckenhub besuchten im Juli 1481 St. Wolfgang am Wolfgangsee", in: *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* Nr. 95 vom 28. November 1961, 2069–70

Ferdinand Geldner, „Ein in einem Sammelband Hartmann Schedels (Clm 901) überliefertes Gutachten über den Druck deutschsprachiger Bibeln", in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1972, 86–9

Rudolf Gerber, „Die Aufgaben der Musikwissenschaft im Dritten Reich", in: *ZfMw* 102 (1935), 497–501

Rudolf Gerber, „Die Sebaldus=Kompositionen der Berliner Handschrift 40021", in: *Mf* 2 (1949), 107–26

Rudolf Gerber u.a. (Hg.), *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel (Ms. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig)*, Kassel etc.: Bärenreiter 1956–1975 (*EDM* 32–34) <3 Bde.>

Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991 [zugleich Habil.schr. Bielefeld]

Clemens Goldberg, *Das Chansonnier Laborde. Studien zur Intertextualität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1997 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart 36)

Karlheinz Goldmann, „Nürnberger Studenten an deutschen und ausländischen Universitäten von 1300–1600", in: *Mitteilungen aus der Stadtbibliothek Nürnberg* 12/1 (1963), 1–10

Theodor Göllner, „Deutschland 1400–1430 (Critical Years in Europen Musical History)", in: Dragotin Cvetko (Hg.), *Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967 (International Musicological Society)*, Kassel etc.: Bärenreiter 1970, 60–6

Otto Johannes Gombosi, *Jacob Obrecht. Eine stilkritische Studie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1925 [zugleich Diss. Leipzig 1925]

Otto Johannes Gombosi, „Quellenmäßige Belege über den Einfluß der Chansonkunst auf die deutsche Liedmusik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts", in: *Beethoven-Zentenarfeier Wien, 26. bis 31. März 1927 [...] Internationaler Musikhistorischer Kongreß*, Wien: Universal-Edition 1927, 152–4

Otto Johannes Gombosi, „Ad vocem cithara, citharista", in: *AcM* 9 (1937), 55–7

Louis Edward Gottlieb, *The Cyclic Masses of Trent Codex 89*, Ph.D. Diss. University of California, Los Angeles 1958 <2 Bde.>

Hermann Grotefend, *Zeitrechnung des Deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, Hannover: Hahn 1891–1898 <3 Bde.>

Kurt Gudewill, „Die deutschen Liedersammlungen des 15. und 16. Jahrhunderts als Zeugnisse bürgerlicher Musikkultur", in: *Deutsche Musikkultur* 7 (1942/43), 42–51

Peter Gülke, „Das Volkslied in der burgundischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts", in: *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*, hg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1961, 179–202

Peter Gülke, Art. „Touront", in: *MGG* 13 (1966), Sp. 592–3

Peter Gülke, *Johannes Pullois: Opera omnia*, o.O.: American Institute of Musicology 1967 (*CMM* 41)

Albert Gümbel, *Sebastian Schedel, der Dürersche Unbekannte im Pradomuseum?*, Straßburg: Heitz 1927 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 242)

Johan Peter Gumbert, „Zur ‚Typographie' der geschriebenen Seite", in: Hagen Keller, Klaus Grubmüller und Nikolaus Staubach (Hg.), *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen (Akten des Internationalen Kolloquiums 17.–19. Mai 1989)*, München: Fink 1992, 283–92 & Abb. 38–46 (Münstersche Mittelalter-Schriften 65)

Wilibald Gurlitt, „Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts", in: *Bericht über Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel [...] vom 26. bis 29. September 1924*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1925, 153–76 <wiederabgedruckt in Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Wilibald Gurlitt, Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge, Teil 1: Von musikgeschichtlichen Epochen*, Wiesbaden: Steiner 1966, 46–61 (Beihefte zum *AfMw* 1)>

Wilibald Gurlitt, „Vom Deutschtum in der Musik", in: *Monatsblätter der Deutschen Bühne im Kampfbund für Deutsche Kultur* 1/1 (1933), 11–4

Wilibald Gurlitt, „Der gegenwärtige Stand der deutschen Musikwissenschaft. Zu ihrem Schrifttum der letzten 10 Jahre", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 17/1 (1939), 1–82

Lawrence Gushee, „Analytical Method and Compositional Process in some Thirteenth and Fourteenth-Century Music", in: Wulf Arlt (Hg.), *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung – Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975*, Winterthur: Amadeus 1982, 165–91 (Forum Musicologicum 3)

Martella Gutiérrez-Denhoff, *Der Wolfenbütteler Chansonnier – Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek Codex Guelf. 287 Extrav. Untersuchungen zu Repertoire und Überlieferung einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts und ihres Umkreises*, Wiesbaden: Harrassowitz 1985 (Wolfenbütteler Forschungen 29) [zugleich Diss. Bonn]

Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln: Concerto 1993 [zugleich Habil.schr. Köln]

Franz Xaver Haberl, „Die römische ‚schola cantorum' und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts", in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), 189–296

Christa Habrich & Hans Peter Hilger, „Zur Person und Bildnisbüste des Nürnberger Apothekers Hans Perckmeisters (1436–1512)", in: *Pharmazeutische Zeitung – Wissenschaft* 134 (1989), 129–35

Michael Haitz, *Hartmann Schedel's Weltchronik*, München: Lüneburg 1899 [zugleich Diss. München]

Charles Hamm, „Manuscript Structure in the Dufay Era", in: *AcM* 34 (1962), 166–84

Charles Hamm, „Interrelationships between Manuscript and Printed Sources of Polyphonic Music in the Early Sixteenth Century – An Overview", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance II – Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 1983, 1–13 (Wolfenbütteler Forschungen 26)

Martha K. Hanen, *The Chansonnier El Escorial IV.a.24*, Henryville, Ottawa & Binningen: Institute of Mediaeval Music 1983 (Musicological Studies 36) <3 Bde.>

Otto Hartig, *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger*, München: Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1917 (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse 28, Abhandlung 3)

Karl-Günther Hartmann, *Die humanistische Odenkomposition in Deutschland, Vorgeschichte und Voraussetzungen*, Erlangen: Palm & Enke 1976 (Erlanger Studien 15) [zugleich Diss. Erlangen]

A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrens*, Straßburg: Heitz 1916 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 194)

Hermann Hauke, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: Clm 27270-27499*, Wiesbaden: Harrassowitz 1975 (Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Monacensis, Tomi IV, Pars 5)

Heinrich Wilhelm Heerwagen, *Zur Geschichte der Nürnberger Gelehrtenschulen in dem Zeitraume von 1485 bis 1526*, Nürnberg: Campe 1860 (Einladungsschrift zu den Schlußfeierlichkeiten des Jahres 1859/60 an der Königlichen Studienanstalt zu Nürnberg) & ders., *Zur Geschichte der Nürnberger Gelehrtenschulen. Drei Aktenstücke aus den Jahren 1485, 1575 und 1622*, Nürnberg: Campe 1863 (Einladungsschrift zu den Schlußfeierlichkeiten des Jahres 1862/63 an der Königlichen Studienanstalt zu Nürnberg)

Helmut Heiber, *Universität unterm Hakenkreuz, Teil 1: Der Professor im Dritten Reich. Bilder aus der akademischen Provinz*, München etc.: Saur 1991

Paul Heitz (Hg.), *Neujahrswünsche des 15. Jahrhunderts*, Straßburg: Heitz 1899

Friedemann Hellwig, „Lute-Making in the Late 15th and 16th Century", in: *The Lute Society Journal* 16 (1974), 24–38

Rudolf Helssig, *Die wissenschaftlichen Vorbedingungen für Baccalaureat in artibus und Magisterium im ersten Jahrhundert der Universität*, Leipzig: Harrassowitz 1909 (Beiträge zur Geschichte der Universität Leipzig im fünfzehnten Jahrhundert zur Feier des 500jährigen Jubliäums der Universität)

Kurt Hennig, *Geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Halle/S.: Niemeyer 1909 <Reprint Tübingen: Niemeyer 1977>

Béatrice Hernad (Hg.), *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, München: Prestel 1990 (Ausstellungskataloge der Bayerischen Staatsbibliothek München 52, 20. Juni – 15. September 1990)

Béatrice Hernad & Franz Josef Worstbrock, Art. „Schedel, Hartmann", in: *Verfasserlexikon*$_2$ 8 (1992), Sp. 609–21

Elisabeth Th. Hilscher, *Denkmalpflege und Musikwissenschaft. Einhundert Jahre Gesellschaft zur Herausgabe der Tonkunst in Österreich (1893–1993)*, Tutzing: Schneider 1995 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 33)

Stephen Hinton, „Alte Musik als Hebamme einer neuen Musikästhetik der Zwanziger Jahre", in: Dietrich Berke & Dorothee Hanemann (Hg.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel etc.: Bärenreiter 1987, II, 325–30

Johannes Hodek, *Deutsche Musikbewegung und ihre Verlage. Zur Konkretion* [sic!] *der Faschismus-Kritik Th.W. Adornos*, Diss. FU Berlin 1975 <auch gedruckt als *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos*, Weinheim & Basel: Beltz 1977 (Beltz-Monographien: Erziehungswissenschaft)>

Friedrich Wilhelm Hoffmann, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Ihre Baugeschichte und ihre Kunstdenkmale*, Wien: Gerlach & Wiedling 1912

Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445–1527)*, Köln: Gitarre & Laute 1982

Lothar Hoffmann-Erbrecht, „Auf den Spuren des Schreibers der Glogauer Handschrift (ca. 1489)", in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7 (1990), 19–29

Theo Hölcke, „Der Thomastag und die Studenten im Spiegel der Nürnberger Geschichte", in: *MVGN* 62 (1975), 234–55

Arne Holtorf, *Neujahrswünsche im Liebesliede des ausgehenden Mittelalters. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Neujahrsbrauchtums in Deutschland*, Stuttgart: Vogt 1973 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 20) [zugleich Diss. München 1970]

Niklas Holzberg, *Willibald Pirckheimer – Griechischer Humanismus in Deutschland*, München: Fink 1981 (Humanistische Bibliothek Reihe I, Abhandlungen Bd. 41) [zugleich Habil.schr. Erlangen-Nürnberg]

Walter Höpfner, *Die Nürnberger Ärzte des 15. Jahrhunderts DDr. Hermann und Hartmann Schedel und zwei Konsilien des letzteren für die Paralyse*, Leipzig: Edelmann 1915 (Diss. med. Leipzig 1915)

Klaus Hortschansky, „Notationsgewohnheiten in den burgundischen Chansonniers des 15. Jahrhunderts", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I – Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, München: Kraus 1981, 9–22 (Wolfenbütteler Forschungen 6)

Andrew Hughes, „Some Notes on the Early Fifteenth-Century Contratenor", in: *Music and Letters* 50 (1969), 376–87

Sonja S. Ingram, *The Polyphonic „Salve Regina" 1425–1550*, Ph.D. Diss. University of North Carolina 1973

Adolf Jaeger, *Stellung und Tätigkeit der Schreib- und Rechenmeister (Modisten) in Nürnberg im ausgehenden Mittelalter und zur Zeit der Renaissance*, Diss. Erlangen 1925

Otto Jahn, „Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer", in: ders., *Aus der Alterthumswissenschaft. Populäre Aufsätze*, Bonn: Marcus 1868, 333–52

Bernhard Janz, „Schall und Rauch? Überlegungen zur Relevanz von Autorenzuschreibungen in Musikhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts", in: Annegrit Laubenthal (Hg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel etc.: Bärenreiter 1995, 64–71

Carl F. Jickeli, *Textlose Kompositionen um 1500*, Frankfurt/M. etc.: Peter Lang 1994 (Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI, 119) [zugleich Diss. München 1990]

Paul Joachimsohn <Joachimsen> (Hg.), *Hermann Schedels Briefwechsel (1452–1478)*, Tübingen: Litterarischer Verein 1893 (Bibliothek des litterarischen Vereins 196)

Paul Joachimsohn <Joachimsen>, „Frühhumanismus in Schwaben", in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte* 5 (1896), 63–126 & Beilagen pp. 257–291 <Reprint in: Notker Hammerstein (Hg.), *Paul Joachimsen, Gesammelte Aufsätze.*

Beiträge zu Renaissance, Humanismus und Reformation; zur Historiographie und zum deutschen Staatsgedanken, Aalen: Scientia 1970, II, 149–247>

Eckhard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart & Weimar: Metzler 1994 [zugleich Diss. Freiburg/B. 1993]

Martin Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin – Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider 1975 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 1) <2 Bde.> [zugleich Habil.schr. Würzburg 1971]

Martin Just, „Bemerkungen zu den kleinen Folio-Handschriften deutscher Provenienz um 1500", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I – Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, München: Kraus 1981, 25–43 (Wolfenbütteler Forschungen 6)

Martin Just (Hg.), *Der Kodex Berlin 40021. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Mus. ms. 40021*, Kassel etc.: Bärenreiter 1990–1991 (*EDM* 76–78)

Johann Kamann, „Aus Nürnberger Haushaltungs- und Rechnungsbüchern des 15. und 16. Jahrhundert", in: *MVGN* 6 (1887), 57–122 & *MVGN* 7 (1888), 39–168

Johann Kamann, „Der Nürnberger Patrizier Christoph Fürer der Ältere und seine Denkwürdigkeiten 1479–1537", in: *MVGN* 28 (1928), 209–311

Wolfgang Kaunzner, *Über die Handschrift Cgm 740 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Ein Beitrag zur Geschichte der Rechenkunst im ausgehenden Mittelalter*, München: Deutsches Museum 1970 (Veröffentlichungen des Forschungsinstituts des Deutschen Museums für die Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik Reihe C, Nr. 11)

Sylvia W. Kenney, „Contrafacta in the Works of Walter Frye", in: *JAMS* 8 (1955), 182–202

Sylvia W. Kenney (Hg.), *Walter Frye. Collected Works*, o.O.: American Institute of Musicology 1960 (*CMM* 19)

Sylvia W. Kenney, *Walter Frye and the „Contenance Angloise"*, New Haven & London: Yale University Press 1964 (Yale Studies in the History of Music 3)

Rudolf Kettemann, „Peter Luder (um 1415–1472): Die Anfänge der humanistischen Studien in Deutschland", in: Paul Gerhard Schmidt (Hg.), *Humanismus im deutschen Südwesten. Biographische Profile*, Sigmaringen: Thorbecke 1993, 13–34

Hans-Otto Keunecke, „Maximilian von Bayern und die Entführung der Bibliotheca Palatina nach Rom", in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 19/6 (1978), Sp. 1401–46

Norbert King, „‚Mit froeuden wellen wir singen …' – Ein Freiburger ‚Sommerlied' des 15. Jahrhunderts", in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 34 (1989), 15–24

Martin Kirnbauer, „Carmina francigenum liber hic predulcia claudit – Das ‚Schedelsche Liederbuch'", in: Stephan Füssel (Hg.), *500 Jahre Schedelsche Weltchronik. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23./24. April 1993 in Nürnberg*, Nürnberg: Carl 1994, 171–93 (Pirckheimer-Jahrbuch 9)

Martin Kirnbauer, „Funktion der Fehler – Zur Rezeption eines internationalen Chanson-Repertoires nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert", in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* N.F. 16 (1996), 37–47

Eberhardt Klemm, „Heinrich Besseler. Einheit historischen, ästhetischen und soziologischen Denkens", in: *Musik und Gesellschaft* 38/4 (1988), 198–201

August Kluckhohn, *Ludwig der Reiche, Herzog von Bayern. Zur Geschichte Deutschlands im 15. Jahrhundert*, Nördlingen: Beck 1865

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: CNRS 1995, 121–43 (Kongreßbericht Tours 1. – 11. Juli 1991)

John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents, Contexts*, Bern, Stuttgart & Wien: Haupt 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Serie II, Vol. 35) [zugleich Ph.D. Diss. New York University]

Rolf Köhn, „Schulbildung und Trivium im lateinischen Hochmittelalter und ihr möglicher praktischer Nutzen", in: Johannes Fried (Hg.), *Schulen und Studium im sozialen Wandel des hohen und späten Mittelalters*, Sigmaringen: Thorbecke 1986, 203–84 (Vorträge und Forschungen, hg. vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte 30)

Gustav Könnecke, *Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Eine Ergänzung zu jeder deutschen Literaturgeschichte*, Marburg: Elwert 1887

Werner Korte, „Die Aufgabe der Musikwissenschaft", in: *Die Musik* 27/5 (1935), 338–44

Hans-Otto Korth, *Studien zum Kantilenensatz im frühen 15. Jahrhundert. Kantilenensätze mit auswechselbaren Contratenores*, München & Salzburg: Katzbichler 1986 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 29) [zugleich Diss. Berlin 1983]

Franz Krautwurst, Art. „Nürnberg", in: *MGG* 9 (1961), Sp. 1745–62

Franz Krautwurst, „Die erste Orgel der St. Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber, ein Werk des Frankfurter Barfüßers Leonhard Metz", in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 23 (1963), 155–70

Franz Krautwurst, „Konrad Paumann", in: *Fränkische Lebensbilder* 7 (1977), 33–48

Georg Frhr. von Kress, „Die Stiftung der Nürnberger Kaufleute für den Skt. Sebaldsaltar in der Skt. Bartholomäuskirche zu Venedig", in: *MVGN* 11 (1895), 201–11

Georg Frhr. von Kress, „Briefe eines Nürnberger Studenten aus Leipzig und Nürnberg (1556–1560)", in: *MVGN* 11 (1895), 97–172

Hellmut Kühn, *Die Harmonik der Ars Nova*, München: Katzbichler 1973 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 5)

Ernst Kyriss, *Verzierte gotische Einbände im alten deutschen Sprachgebiet*, Stuttgart: Max Hettler 1951–1958 <4 Bde.>

Adolf Lagemann, „Der Festkalender des Bistums Bamberg im Mittelalter, Entwicklung und Anwendung", in: *Bericht des Historischen Vereins Bamberg* 103 (1967), 7–264

Paul Henry Lang, „Communications", in: *JAMS* II/3 (1949), 202–4

Johannes Laschinger, „Dr. Hartmann Schedel als Stadtarzt in Amberg (1477–1481)", in: *MVGN* 80 (1993), 137–45

Klaus Leder, „Nürnbergs Schulwesen an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit", in: *Albrecht Dürers Umwelt, Festschrift zum 500. Geburtstag*, Nürnberg: Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 1971, 29–34 (Nürnberger Forschungen 15)

Victor Lederer, *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Ein Beitrag zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters, 1. Band*, Leipzig: Siegel 1906

Daniel Leech-Wilkinson, „Il libro di appunti di un suonatore di tromba del quindicesimo secolo", in: *Rivista Italiana di Musicologia* 16 (1981), 16–39

Paul Lehmann, *Eine Geschichte der alten Fuggerbibliotheken, Teil I*, Tübingen: Mohr 1956 (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte Reihe 4 Bd. 3 / Studien zur Fuggergeschichte 12)

Adelyn Peck Leverett, „Song Masses in the Trent Codices: The Austrian Connection", in: *EMH* 14 (1995), 205–56

Rochus von Liliencron, *Deutsches Leben im Volkslied um 1530*, Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft o.J. [1884]

Rochus von Liliencron, „Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts", in: *Viertelsjahrsschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), 26–91

G[eorg] W[olfgang] K[arl] Lochner, „Aus dem Leben Christoff Fürers des Älteren", in: ders., *Geschichtliche Studien*, Nürnberg: Campe 1836, 68–92

Friedrich Lütge, „Der Handel Nürnbergs nach dem Osten im 15./16. Jahrhundert", in: *Beiträge zur Wirtschaftgeschichte Nürnbergs*, hg. vom Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg: Selbstverlag 1967, I, 318–76 (Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 11/I)

Niklas Luhmann, „The Form of Writing", in: *Stanford Literature Review* 9/1 (1992), 25–42

Johannes Maier, *Studien zur Geschichte der Marienàntiphon „Salve regina"*, München: Salesianische Offizin & Regensburg: Pustet 1939 [zugleich Diss. Freiburg/B. 1928]

Julius Joseph Maier, *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München, Erster Theil: Die Handschriften bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts*, München: Palm 1879 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis, Tomi VIII, Pars I)

Maria Rika Maniates, „Combinative Chansons in the Escorial Chansonnier", in: *MD* 29 (1975), 61–125

Maria Rika Maniates (Hg.), *The Combinative Chanson. An Anthology*, Madison (Wisc.): A-R Editions 1989 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 77)

Jeanne Marix, *Les Musiciens de la Cour de Bourgogne au XV^e Siècle (1420–1467)*, Paris: L'Oiseau-Lyre 1937

Marie-Louise Martinez-Göllner, „Die Augsburger Bibliothek Herwart und ihre Lautentabulaturen", in: *Fontis artis musicae* XVI (1969), 29–48

Wilhelm Massen, *Hans Jakob Fugger (1516–1575). Ein Beitrag zur Geschichte des XVI. Jahrhunderts*, nach dem Tode des Verfassers hg. von Paul Ruf, München & Freising: Datterer 1922 (Historische Forschungen und Quellen 5)

Bernhard Meier (Hg.), *Jacobi Barbireau Opera Omnia*, o.O.: American Institute of Musicology 1957 (*CMM* VII/2)

Pedro Memelsdorff, „‚Piú chiar che 'l sol': luce su un contratenor di Antonello da Caserta", in: *Recercare* 4 (1992), 5–22

Christian Meyer, „Musique et danse a Nuremberg au dèbut du XVI^e siècle", in: *Revue de Musicologie* 67 (1981), 61–8

Otto Meyer, „Hartmann Schedel", in: *Unbekanntes Bayern* 7 (1962), 177–92 <nachgedruckt in: *Medizinhistorisches Journal* 4 (1969), 55–68>

Wilhelm Meyer, „Das Lied des 15. Jahrhunderts ‚Verkert ob allen wandel'", in: *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München 1885* (Sitzung vom 4. Juli), München: Verlag der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1886, 369–76

Raymond Meylan, „Recherche de Parentés parmi les Basses Danses du Quinzième Siècle", in: *AcM* 38 (1966), 46–66

Raymond Meylan, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*, Bern & Stuttgart: Haupt 1968 (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft Serie II, Vol. 17) [zugleich Diss. Zürich]

Ulrich Michels, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris*, Wiesbaden: Steiner 1970 (Beihefte zum *AfMw* 8)

Ulrich Michels (Hg.), *Johannes de Muris „Notitia Artis Musicae" et „Compendium Musicae Practicae", Petrus de Sancto Dionysio „Tractatus de Musica"*, o.O.: American Institute of Musicology 1972 (*CSM* 17)

Wolfgang Milde, „Über Bücherverzeichnisse der Humanistenzeit (Petraca, Tommaso Parentucelli, Hartmann Schedel)", in: Reinhard Wittmann (Hg.), *Bücherkataloge als buchgeschichtliche Quellen in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 1984, 19–31 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 10)

Clement A. Miller, „Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions", in: *MQ* 56 (1970), 367–88

Robert James Mitchell, *The Paleography and Repertory of Trent Codices 89 and 91, together with Analysis and Editions of six Mass Cycles by Franco-Flemish Composers from Trent Codex 89*, Ph.D. Diss. University of Exeter 1989 <2 Bde.>

Elmar Mittler (Hg.), „Raub oder Rettung", in: *Bibliotheca Palatina*, Heidelberg: Braus 1986, I, 458–93 (Ausstellungskatalog 8. Juli – 2. November 1986 Heiliggeistkirche Heidelberg)

Keith E. Mixter, „Divided Notes in the Manuscripts of the 15th Century and a Developing Taste for Euphony", in: Daniel Heartz & Bonnie Wade (Hg.), *International Musicological Society [...], Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Kassel etc.: Bärenreiter 1981, 640–3

Kevin N. Moll, *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay. Perspectives from German Musicology*, New York & London: Garland 1997 (Criticism and Analysis of Early Music)

Gerald Montagna, „Johannes Pullois in Context of his Era", in: *Revue Belge de Musicologie* 42 (1988), 83–117

Hans Joachim Moser, „Über die Eigentümlichkeit der deutschen Musikbegabung", in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 31 (1924), Leipzig: Peters 1925, 35–45

Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik, Bd. I: Von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges*, Stuttgart & Berlin: Cotta 4/1926 (1/1920)

Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart & Berlin: Cotta 1929

Hans Joachim Moser, „Hans Ott's erstes Liederbuch", in: *AcM* 7 (1935), 1–15

Hans Joachim Moser, *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland*, Kassel & Basel: Bärenreiter 1952 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 7)

Hugo Moser & Josef Müller-Blattau (Hg.), *Deutsche Lieder des Mittelalters von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch*, Stuttgart: Klett 1968

Josef Müller-Blattau & Friedrich Ranke, *Das Rostocker Liederbuch nach den Fragmenten der Handschrift*, Halle/S.: Niemeyer 1927, 193–306 (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, 4. Jahr H. 5)

Josef Müller-Blattau, „Wach auff, mein hort! Studie zur deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts", in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien: Universal-Edition 1930, 92–9

Josef Müller-Blattau, „Die Weisen des Locheimer Liederbuchs", in: *AfMf* 3 (1938), 277–301

Josef Müller-Blattau, *Geschichte der deutschen Musik*, Berlin: Vieweg 5/1944 (1/1938)

Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg: Bosse 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 54) [zugleich Habil.schr. Köln]

Heinrich Niewöhner, Art. „Die sechs Farben", in: *Verfasserlexikon* 1 (1933), Sp. 602–6

Thomas L. Noblitt, „Filiation vis-à-vis its Alternatives: Approaches to Textual Criticism", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance II – Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 1983, 111–27 (Wolfenbütteler Forschungen 26)

Thomas L. Noblitt (Hg.), *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold. Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154*, IV, Kassel etc.: Bärenreiter 1996 (*EDM* 83)

Otto Gerhard Oexle, „Memoria als Kultur", in: ders. (Hg.), *Memoria als Kultur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, 9–78 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121)

Theodor von Oppolzer, *Canon der Finsternisse*, Wien: Hof- & Staatsdruckerei 1887 (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien, Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse 52)

Helmuth Osthoff, „‚Wohlauf, gut G'sell, von hinnen!'. Ein Beispiel deutsch-französischer Liedgemeinschaft um 1500", in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 8 (1951), 128–36

Friedemann Otterbach, *Kadenzierung und Tonalität im Kantilenensatz Dufays*, München & Salzburg: Katzbichler 1975 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 7)

Jessie Ann Owens (Hg.), *Biblioteka Jageliellónska, Glogauer Liederbuch*, New York & London: Garland 1986 (Renaissance Music in Facsimile – Sources Central to the Music of the Late Fifteenth and Sixteenth Centuries 6)

Christopher Page, „The Performance of Songs in Late Medieval France", in: *EM* 10/4 (1982), 441–50

Heinrich Pantaleon, *Der ander Theil Teutscher Nation Heldenbuch* ..., II, Basel: Niclaus Brylingers Erben 1568

Friedrich Paulsen, „Organisation und Lebensordnungen der deutschen Universitäten im Mittelalter", in: *Historische Zeitschrift* 45 (1881), 385–440

Leeman L. Perkins & Howard Garey (Hg.), *The Mellon Chansonnier*, New Haven & London: Yale University Press 1979 <2 Bde.>

Leeman L. Perkins, „Modern Methods, Received Opinion and the Chansonnier", in: *Music and Letters* 69 (1988), 356–64

H. Petz, „Urkundliche Beiträge zur Geschichte der Bücherei des Nürnberger Rates 1429–1538", in: *MVGN* 6 (1886), 123–74

Christoph Petzsch, „Zur Geschichte der Handschrift des Lochamer-Liederbuches im 19. und 20. Jahrhundert", in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 11 (1966), 10–25

Christoph Petzsch, *Das Lochamer-Liederbuch. Studien*, München: Beck 1967 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 19)

Christoph Petzsch, „Unbekannte Überlieferung von Lochamer-Liederbuch Nr. 4", in: *Mf* 23 (1970), 38

Christoph Petzsch, „Das mittelalterliche Lied: Res non confecta", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971), Sonderheft „Neue Arbeiten zum mittelalterlichen Lied", 1–17

Christoph Petzsch & Walter Salmen (Hg.), *Das Lochamer-Liederbuch*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern N.F., Sonderband 2)

Christoph Petzsch, „‚Der winter will hin weichen'. Vollständigere Überlieferung von Lochamer-Liederbuch Nr. 6", in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 18 (1973), 87–92

Christoph Petzsch, „Fragment mit acht dreistimmigen Chansons, darunter Lochamer-Liederbuch Nr. 18", in: *Mf* 27 (1974), 319–22

Gerhard Piccard (Hg.), *Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Findbücher III (Turmwasserzeichen), V (Wasserzeichen Waage), XI (Wasserzeichen Kreuz) und XVI (Wasserzeichen Dreiberg)*, Stuttgart: Kohlhammer 1970, 1978, 1981 und 1996 (Veröffentlichungen der staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, Sonderreihe)

Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim & New York: Olms 1971 <ergänzter Neudruck nach *AfMf* 1 (1936), 257–92 & 424–51; *AfMf* 3 (1938), 302–30; *AfMf* 5 (1940), 65–83; *AfMf* 6 (1941), 23–56; *AfMf* 7 (1942), 90–110 & 154–69)

Nino Pirrotta, „Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy", in: *JAMS* XIX/2 (1966), 127–61

Nino Pirrotta, „Ricercare and Variations on ‚O Rosa Bella'", in: ders., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collections of Essays*, Cambridge MS & London: Harvard University Press 1984, 145–58 & 401–6 <zuerst veröffentlich als „Ricercare e variazoni su ‚O rosa bella'", in: *Studi Musicali* 1 (1972), 59–77>

Dragan Plamenac, „A Postscript to ‚The second Chansonnier of the Bibliotheca Riccardiana'", in: *Annales musicologiques* 4 (1956), 261–5

Dragan Plamenac (Hg.), *Faksimile-Ausgabe der Handschriften Sevilla 5-I-43 & Paris N. A. Fr. 4379 (Pt. 1)*, New York: Institute of Mediaeval Music 1962 (Publications of Mediaeval Musical Manuscripts 8)

Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge: University Press 1992 (Cambridge Musical Texts and Monographs)

Keith Polk, „Innovation in Instrumental Music 1450–1510: The Role of German Performers within European Culture", in: John Kmetz (Hg.), *Music in the German Renaissance – Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge: University Press 1994, 202–14

Pamela Maxine Potter, *Trends in German Musicology, 1918–1945: The Effects of Methodological, Ideological, and Institutional Change on the Writing of Music History*, Ph.D. Diss. Yale 1991

Pamela Maxine Potter, „The Deutsche Musikgesellschaft, 1918–1938", in: *Journal of Musicological Research* 11 (1991), 151–76

Pamela Maxine Potter, „German Musicology and Early Music Performance, 1918–1933", in: Bryan Gilliam (Hg.), *Music and Performance during the Weimar Republic*, New York: Cambridge University Press 1994, 94–106 & Anm. pp. 195–9

Helmut Puff, *„Von dem schlüssel aller Künsten / nemblich der Grammatica". Deutsch im lateinischen Grammatikunterricht 1480–1560*, Tübingen & Basel: Francke 1995 (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 70) [zugleich Diss. Basel 1992]

Gilbert Reaney (Hg.), *Early Fifteenth-Century Music V*, o.O.: American Institute of Musicology 1975 (*CMM* 11/V)

Emil Reicke, „Rezension zu Richard Stauber, Die Schedelsche Bibliothek", in: *MVGN* 19 (1911), 271–8

Helmut Reinalter, „Der Wanderhumanist Peter Luder und seine Beziehungen zu Herzog Sigmund von Tirol", in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 26 (1973), 148–67

Hans-Peter Reinecke, „Vom Fürst Adolf-Institut zum Staatlichen Institut für Musikforschung", in: Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz (Hg.), *Wege zur Musik, herausgegeben anläßlich der Eröffnung des neuen Hauses*, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung 1984, 123–64

Johannes Rettelbach, „Lied und Liederbuch im spätmittelalterlichen Augsburg", in: Johannes Janota & Werner Williams-Krapp (Hg.), *Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1995, 281–307 (Studia Augustana 7)

Christopher Reynolds, „The Origins of San Pietro B 80 and the Development of a Roman Sacred Repertory", in: *EMH* 1 (1981), 257–304

Albrecht Riethmüller, „German Music from the Perspective of German Musicology after 1933", in: *Journal of Musicological Research* 11 (1991), 177–87 <eigentlich Vortrag von 1981>

Heribert Ringmann & Josef Klapper (Hg.), *Das Glogauer Liederbuch, 1. Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke* und *2. Teil: Ausgewählte lateinische Sätze*, Kassel: Bärenreiter 1936 und 1937 (*EDM* 4 und *EDM* 8)

Herbert Rosenberg, *Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert*, Wolfenbüttel & Berlin: Georg Kallmeyer 1931 [Diss. Berlin 1930]

Herbert Rosenberg, „Übertragungen einiger bisher nicht aufgelöster Melodienotierungen des Locheimer Liederbuchs", in: *ZfMw* 14 (1931/32), 67–88 (nach Angabe p. 67 Fn.1 Teil seiner Diss., der aber in Druckfassung fehlt)

Herbert Rosenberg (Hg.), *Das Schedelsche Liederbuch (1461–1467): Ausgewählte Sätze*, Kassel: Bärenreiter 1933 (Deutsche Liedsätze des fünfzehnten Jahrhunderts für Singstimmen und Melodieinstrumente 3, hg. v. Konrad Ameln)

Hellmut Rosenfeld, „Ach Gott, wem soll ich's klagen. Betrachtungen zu einer 1481 aufgezeichneten unbekannten Fassung", in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 12 (1967), 173–6

Erwin Rosenthal, „Ein wiedergefundener Frühdruck aus Hartmann Schedels Besitz", in: *Beiträge zur Forschung, Studien aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal*, N.F. III, München: Rosenthal 1930, 1–16

Adalbert Roth, *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sixtina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikan: Biblioteca Apostolica Vaticana 1991 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 1) [aus Diss. Frankfurt/M. 1982]

Johann Ferdinand Roth (Hg.), *Verzeichnis aller Genannten des größern Raths von den ältesten auf die neuesten Zeiten mit historischen Nachrichten [...]*, Nürnberg: Milbradt 1802

Ingrid D. Rowland, „Revenge of the Regensburg Humanists, 1493", in: *Sixteenth Century Journal* XXV/2 (1994), 307–22

Karl Rück (Hg.), *Willibald Pirckheimers Schweizerkrieg. Nach Pirckheimers Autographum im Britischen Museum*, München: Verlag der Kgl. Akademie 1895

Elisabeth Rücker, *die schedelsche weltchronik – Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit. Mit einem Katalog der Städteansichten*, München: Prestel 1973 (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte 33) <weitgehend textgleich mit dies., *Hartmann Schedels Weltchronik*, München: Prestel 1988>

Paul Ruf (Hg.), *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz, Bd. III, Teil 3: Bistum Bamberg*, München: Beck 1939

Ian Rumboldt, „The Compilation and Ownership of the ‚St Emmeram' Codex (Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Clm 14274)", in: *EMH* 2 (1982), 161–235

Hans Rupprich (Hg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlaß I*, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1956

Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden: Steiner 1974 (Beihefte zum *AfMw* 13) [zugleich Diss. Freiburg/B. 1967]

Klaus-Jürgen Sachs, „Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert", in: Frieder Zaminer (Hg.), *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, 161–256 (Geschichte der Musiktheorie 5)

Klaus-Jürgen Sachs, „Die Gymel-Stimmen zum Superius des ‚O rosa bella'-Satzes im Kodex Trient 90", in: *Mf* 49/3 (1996), 287–92

Walter Salmen, *Das Lochamer Liederbuch. Eine musikgeschichtliche Studie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1951 (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen 18) [eigentlich Diss. Heidelberg, wegen „besonderer Umstände" Diss. Münster 1948]

Walter Salmen, „Vom Musizieren in der spätmittelalterlichen Stadt", in: *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters. Internationaler Kongreß Krems a.d.D. 20.–23. September 1976*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1977, 77–87 (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 2 / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 325)

Paul Sappler, *Das Königsteiner Liederbuch. Ms. germ. qu. 719 Berlin*, München: Beck 1970 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 29) [aus Diss. München 1967]

Paul Sappler, Art. „Schedels Liederbuch", in: *Verfasserlexikon*$_2$ 8 (1992), Sp. 625–8

Richard Schaal, „Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J.. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung im 16. Jahrhundert", in: *AcM* 29 (1957), 126–37

Kurt Schall, *Die Genannten in Nürnberg*, Nürnberg: Stadtarchiv 1971 (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte 6) [zugleich Diss. jur. Erlangen]

Henrietta Schavran, *The Manuscript Pavia, Biblioteca Universitaria, Codice Aldini 362 : A Study of Song Tradition in Italy circa 1440–1480*, Ph.D. Diss. New York University 1978 <2 Bde.>

Hans Schenk, *Nürnberg und Prag – Ein Beitrag zur Geschichte der Handelsbeziehungen im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz 1969 (Giessener Abhandlungen zur Agrar- und Wirtschaftsforschung des Europäischen Ostens 46)

Arnold Schering, „Das kolorierte Orgelmadrigal im Trecento", in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/12), 172–204

Arnold Schering (Hg.), *Geschichte der Musik in Beispielen. Dreihundertfünfzig Tonsätze aus neun Jahrhunderten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1931

Anton Schindling, „Die humanistische Bildungsreform in den Reichsstädten Straßburg, Nürnberg und Augsburg", in: Wolfgang Reinhard (Hg.), *Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Weinheim: Acta humaniora 1984, 107–20 (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung 12)

Karl Schlemmer, *Gottesdienst und Frömmigkeit in der Reichsstadt Nürnberg am Vorabend der Reformation*, Würzburg: Echter 1980 (Forschungen zur fränkischen Kirchen- und Theologiegeschichte) [zugleich Diss. theol. Würzburg 1977]

Corine Schleif, *Donatio et Memoria – Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*, München: Deutscher Kunstverlag 1990 (Kunstwissenschaftliche Studien 58)

Robert Frederick Schmalz, *Selected Fifteenth Century Polyphonic Mass Ordinaries Based Upon Pre-Existent German Material*, Ph.D. Diss. University of Pittsburgh 1971

Johann Andreas Schmeller, *Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis T. 5: Die deutschen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München nach J.A. Schmellers kürzerem Verzeichnis, Erster Theil*, München: Palm 1866

Bernhold Schmid, „Zur Edition des Mensural-Codex St. Emmeram der Bayerischen Staatsbibliothek München", in: *Musik in Bayern* 47 (1993), 47–56

Herbert Schneider, „Hartmann Schedel, ein Antoniterfreund im deutschen Humanismus", in: Peer Frieß (Hg.), *Auf den Spuren des heiligen Antonius. Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen: Memminger Zeitung, 237–48

Karin Schneider, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München Cgm 691–867*, Wiesbaden: Harrassowitz 1984 (Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Monacensis, Tomus V editio altera, Pars V)

Bernhard Schnell, „Arzt und Literat – Zum Anteil der Ärzte am spätmittelalterlichen Literaturbetrieb", in: *Sudhoffs Archiv* 75/1 (1991), 44–57

Karl Schottenloher, „Hartmann Schedel (1440–1514) – Ein Gedenkblatt zum 400. [sic!] Geburtstag des Nürnberger Humanisten", in: *Philobiblon* 12 (1940), 279–91

Marianna Schrader & Adelgundis Führkötter, *Die Echtheit des Schrifttums der heiligen Hildegard von Bingen. Quellenkritische Untersuchungen*, Köln & Graz: Böhlau 1956 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 6)

Eberhard Schröder (Hg.), *Ulrich Wagner: Das Bamberger Rechenbuch von 1483*, Berlin: Akademie-Verlag & Weinheim: VCH 1988

Aloys Schulte, *Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Ausschluss von Venedig*, Leipzig: Duncker & Humblot 1900 <2 Bde.>

W. K. Schultheiss, *Geschichte der Schulen in Nürnberg*, Nürnberg 1853

Friedrich Schulze, „Das deutsche Studententum von 1350–1750 und seine Vorläufer", in: ders. & Paul Szymank, *Das Deutsche Studententum von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig: Voigtländer 1910, 3–122 & Nachweise pp. 460–8

Sabine Schumann, *Die „nationes" an den Universitäten Prag, Leipzig und Wien. Ein Beitrag zur älteren Universitätsgeschichte*, Diss. FU Berlin 1974

Nicole Schwindt, Art. „Quellen", in: *MGG*$_2$ Sachteil 7 (1997), Sp.1946–86

Rainer Christoph Schwinges, „Sozialgeschichtliche Aspekte spätmittelalterlicher Studentenbursen in Deutschland", in: Johannes Fried (Hg.), *Schulen und Studium im sozialen Wandel des hohen und späten Mittelalters*, Sigmaringen: Thorbecke 1986, 527–64 (Vorträge und Forschungen, hg. vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte 30)

Rainer Christoph Schwinges, „Der Student in der Universität", in: Walter Rüegg (Hg.), *Geschichte der Universität in Europa, Band I: Mittelalter*, München: Beck 1993, 181–223 (Kap. 7)

C. Siegried, „Pfeiffer", in: *Allgemeine Deutsche Bibliographie* 25 (1887), 635–9

Peter Skowronek, *Familienchronik und Autobiographie des … Melchior Schedel, 1516–1571*, mschr. Zulassungsarbeit zum Staatsexamen, Würzburg 1972

Dennis Slavin, „On the origins of Escorial IV.a.24 (EscB)", in: *Studi musicali* 19 (1990), 259–303

Colin H. Slim, „The Music Library of the Augsburg Patrician, Hans Heinrich Herwart (1520–1583)", in: *Annales musicologiques* 7 (1964–1977), 67–109

Joseph Smits van Waesberghe (Hg.), *Guidonis Aretini Micrologus*, o.O.: American Institute of Musicology 1955 (*CSM* 4)

Eileen Southern, *The Buxheim Organ Book*, New York: Institute of Mediaeval Music 1963 (Musicological Studies 6) [zugleich Ph.D. Diss. New York University 1961]

Eileen Southern, „Basse-Dance Music in some German Manuscripts of the 15th Century", in: Jan LaRue (Hg.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York: Norton 1966, 738–55

Eileen Southern, „Foreign Music in German Manuscripts of the 15th Century", in: *JAMS* XXI/3 (1968), 258–85

Eileen Southern (Hg.), *Anonymous Pieces in the MS El Escorial IV.a.24*, Stuttgart: American Institute of Musicology & Hänssler 1981 (*CMM* 88)

Joseph Spengler, *Hartmann Schedels Weltchronik*, Würzburg: Beckers Universitätsdruck 1905 [zugleich Diss. München 1904]

Philipp Spitta, „Denkmäler deutscher Tonkunst", in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 52/2 (1893), 16–27

Staatliche Kommission für das Volksliederbuch (Hg.), *Volksliederbuch für die Jugend*, Leipzig: Peters 1930

Bayerische Staatsbibliothek (Hg.), *Katalog der Musikhandschriften: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München: Henle 1989 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen V/1)

Martin Staehelin, „Horaz in der Musik der Neuzeit", in: Walther Killy (Hg.), *Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz*, München: Kraus 1981, 195–217 (Wolfenbütteler Forschungen 12)

Martin Staehelin, „Bemerkungen zum Verhältnis von Werkcharakter und Filiation", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance II – Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 1983, 199–215 (Wolfenbütteler Forschungen 26)

Martin Staehelin, „Trienter Codices und Humanismus", in: Nino Pirrotta & Danilo Curti (Hg.), *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta : Atti del Convegno Laurence Feininger a Trento, Castello del Buonconsiglio 6.–7. September 1986*, Trient: Provincia Autonoma, Servizio Beni Culturali 1986, 158–68

Martin Staehelin, „Zur Begründung der Kontrafakturpraxis in deutschen Musikhandschriften des 15. und frühen 16. Jahrhunderts", in: Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), *Florilegium Musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1988, 389–96 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 21)

Martin Staehelin, „Mehrstimmige Repertoires im 14. und 15. Jahrhundert: Das Problem der verlorenen Quellen", in: Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi & F. Alberto Gallo (Hg.), *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia, Bologna 27 agosto – 1° settembre 1987*, Torino: E.D.T 1990, I, 153–9

Martin Staehelin, „The Constitution of the Fifteenth-Century German Tenor-Lied: Drafting the History of a Musical Genre", in: John Kmetz (Hg.), *Music in the German Renaissance – Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge: University Press 1994, 174–81

Martial Staub, „Memoria im Dienst von Gemeinwohl und Öffentlichkeit. Stiftungspraxis und kultureller Wandel in Nürnberg um 1500", in: Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Memoria als Kultur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, 285–334 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121)

Richard Stauber, *Die Schedelsche Bibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ausbreitung der italienischen Renaissance, des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur*, posthum hg. von Otto Hartig, Freiburg: Herder 1908 (Studien und Darstellungen aus dem Gebiete der Geschichte VI, 2/3) <Nachdruck Nieuwkoop: de Graaf 1969> [ursprünglich Diss. München 1906]

Martin Steinmann, „Die humanistische Schrift und die Anfänge des Humanismus in Basel", in: *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde* 22 (1976), 376–437

Jürg Stenzl, „Peter Falk und die Musik in Freiburg", in: *Schweizerische Musikzeitung* 121/5 (1981), 289–95

Reinhard Strohm, „Zur Rezeption der frühen Cantus-firmus-Messe im deutschsprachigen Bereich", in: Wulf Konold (Hg.), *Deutsch-englische Musikbeziehungen. Referate des wissenschaftlichen Symposions im Rahmen der Internationalen Orgelwoche 1980 „Musica Britannica"*, München & Salzburg: Katzbichler 1985, 9–38 (Musik ohne Grenzen 1)

Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford: Clarendon 1985 (2/1990) (Oxford Monographs on Music)

Reinhard Strohm, „Introduction Round Table II ‚Constituzione e conservatione dei repertorii polifonici nei secoli XIV e XV'", in: Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi & F. Alberto Gallo (Hg.), *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia, Bologna 27 agosto – 1° settembre 1987*, Torino: E.D.T 1990, I, 93–6 <zuerst in: *AcM* 59 (1987), 10–3>

Reinhard Strohm, „Meßzyklen über deutsche Lieder in den Trienter Codices", in: Martin Just & Reinhard Wiesend (Hg.), *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1989, 77–106

Reinhard Strohm, „Die private Kunst und das öffentliche Schicksal von Hermann Proll, dem Erfinder des Cembalos", in: Monika Fink, Rainer Gstrein & Günter Mössmer (Hg.), *Musica Privata – Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen*, Innsbruck: Helbling 1991, 53–66

Reinhard Strohm, „Instrumentale Ensemblemusik vor 1500: das Zeugnis der mitteleuropäischen Quellen", in: Walter Salmen (Hg.), *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I., Bericht über die am 21. und 22. Oktober 1989 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, Innsbruck: Helbling 1992, 89–106 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 15)

Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge: University Press 1993

Wolfgang von Stromer, *Die Nürnberger Handelsgesellschaft Gruber-Podmer-Stromer im 15. Jahrhundert*, Nürnberg: Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg 1963 (Nürnberger Forschungen 7) [zugleich Diss. Erlangen 1962]

Karl Sudhoff, „Eine Antoniter-Urkunde aus Memmingen vom Jahre 1503 und ein therapeutischer Traktat über das Sankt Antonius-Feuer", in: *Archiv für Geschichte der Medizin* 6 (1912), 270–80

JoAnn Taricani, „A Renaissance Bibliophile as Musical Patron: the Evidence of the Herwart Sketchbooks", in: *Notes – Quarterly Journal of the Music Library Association* 49/4 (1993), 1357–89

Richard Taruskin, „Down with the Fence" (= Rezension von John Caldwell, *Editing Early Music*, Oxford 2/1985), in: *Quarterly Journal of the Music Library Association* 42 (1985–86), 775–9 <wiederabgedruckt in ders., *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York & Oxford: Oxford University Press 1995, 83–9>

Götz-Rüdiger Tewes, *Die Bursen der Kölner Artisten-Fakultät bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Köln, Weimar & Wien: Böhlau 1993 (Studien zur Geschichte der Universität Köln 13) [zugleich Diss. Köln 1991]

Oscar Thalberg, „Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters. (Eine vorläufige Mitteilung.)", in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* XIII/4 (1912), 121–30

Leo Treitler, „Can we Reconcile the Social and Scientific Functions of History?", in: Raffaele Pozzi (Hg.), *Tendenze e metodi nella ricerca musicologiga, Atti del Convegno internazionale (Latina 27.–29. September 1990)*, Florenz: Olschki 1995, 39–59 (Historia musicae Cultores Biblioteca 71)

Johannes Trithemius, *De Laude Scriptorum*, hg. & übers. von Klaus Arnold, Würzburg: Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte 1973 (Mainfränkische Hefte 69)

Ludwig Uhland (Hg.), *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen*, I, Stuttgart & Tübingen: Cotta 1844

Otto Ursprung, „Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes: III. Wolflin von Lochammer's Liederbuch, ein Denkmal Nürnberger Musikkultur um 1450", in: *AfMw* 5 (1923), 316–26

Guillaume de Van, „A Recently Discovered Source of Early Fifteenth Century Polyphonic Music", in: *MD* 2 (1948), 5–74

Dagmar Vanišová (Hg.), *Codex Speciálník, ca 1500. Písnê, Lieder, Songs, voci e stromenti ad libitum*, Prag: Supraphon 1990 (Thesaurus musicae Bohemiae, Seria A)

Klaus A. Vogel, „Hartmann Schedel als Kompilator. Notizen zu einem derzeit kaum bestellten Forschungsfeld", in: Stephan Füssel (Hg.), *500 Jahre Schedelsche Weltchronik. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23./24. April 1993 in Nürnberg*, Nürnberg: Carl 1994, 73–97 (Pirckheimer-Jahrbuch 9)

Burghart Wachinger, „Liebe und Literatur im spätmittelalterlichen Schwaben und Franken. Zur Augsburger Sammelhandschrift der Clara Hätzlerin", in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), 386–406

Bettina Wackernagel (Hg.), *Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel. Faksimile*, Kassel etc.: Bärenreiter 1978 (*EDM* 84, Abt. Mittelalter Bd. 21)

Wilhelm Wackernagel, „Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters" (1863/4), in: ders., *Kleinere Schriften*, I, Leipzig: Hirzel 1872, 143–240

Rudolf Wagner, „Die Organisten der Kirche zum Hl. Geist in Nürnberg", in: *ZfMw* XII (1929/30), 458–71

Rudolf Wagner, „Wilhelm Breitengasser und die Nürnberger Kirchen- und Schulmusik seiner Zeit", in: *Mf* 2 (1949), 141–77

Bertha Antonia Wallner, „Konrad Paumann", in: Alfred-Hubertus Bolongaro Crevenna (Hg.), *Münchner Charakterköpfe der Gotik*, München: Hugendubel 1938, 21–36

Bertha Antonia Wallner, „Nachwort. Das Buxheimer Orgelbuch und seine Herkunft aus dem Kreise Konrad Paumanns in München", in: dies. (Hg.), *Das Buxheimer Orgelbuch. Handschrift mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek, München*, Kassel & Basel: Bärenreiter 1955, i–vii (Documenta Musicologica 2/1)

Hans Walther (Hg.), *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965 (Carmina Medii Aevi Posterioris Latina II/3)

Tom R. Ward, „Music and Music Theory in the Universities of Central Europe during the Fifteenth Century", in: Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi & F. Alberto Gallo (Hg.), *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia, Bologna 27 agosto – 1° settembre 1987*, Torino: E.D.T 1990, I, 49–57

Tom R. Ward, „Music in the Library of Johannes Klein", in: John Kmetz (Hg.), *Music in the German Renaissance – Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge: University Press 1994, 54–73

Tom R. Ward, „Music in the University: The Manuscript Leipzig, Universitätsbibliothek, MS 1084", in: Martin Staehelin (Hg.), *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz 1998, 21–34 (Wolfenbütteler Forschungen 83 / Quellenstudien zur Musik der Renaissance III)

Wilhelm Wattenbach, „Peter Luder, der erste humanistische Lehrer in Heidelberg", in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 22 (1869), 33–127 & Korrekturen p. 506 <auch als Separatum unter dem erweiterten Titel: „[...] in Heidelberg, Erfurt, Leipzig, Basel. Eine Abhandlung mit urkundlichen Beilagen. Nebst einem Anhang zur Geschichte der Universität Leipzig", Karlsruhe: Braun'sche Hofbuchdruckerei 1869>

Wilhelm Wattenbach, „Hartmann Schedel als Humanist", in: *Forschungen zur deutschen Geschichte* XI (1871), 351–74

Édith Weber, *Musique et Théâtre dans le Pays Rhénans: La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, Paris: Klincksieck 1974 (Études et Commentaires 85 & 86)

Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae"*, hg. von Wilhelm Fischer, Tutzing: Schneider 1961

Lorenz Welker, „‚Alta Capella' – Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert", in: *BJbHM* 7 (1983), 119–65

Lorenz Welker, „New Light on Oswald von Wolkenstein: Central European Traditions and Burgundian Polyphony", in: *EMH* 7 (1987), 187–226

Lorenz Welker, „Dufay Songs in German Manuscripts", in: John Kmetz (Hg.), *Music in the German Renaissance – Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge: University Press 1994, 3–26

Lorenz Welker, *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Handschrift Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C. 22* [ungedruckte Habil.schr. Basel 1994]

Hans Widmann, „Die Wirkung des Buchdrucks auf die humanistischen Zeitgenossen und Nachfahren des Erfinders", in: Fritz Krafft & Dieter Wuttke (Hg.), *das verhältnis der humanisten zum buch*, Boppard: Boldt, 63–88 (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung 4)

Reinhard Wiesend, „Die Guido-Handschrift Hartmann Schedels", in: *Mf* 32 (1979), 52–8

Jean K. Wolf & Eugene K. Wolf, „Rastrology and its Use in Eighteenth-Century Manuscript Studies", in: Eugene K. Wolf & Edward H. Roesner (Hg.), *Studies in Musical Sources and Style, Essays in Honour of Jean LaRue*, Madison (Wisc.): A-R Editions 1990, 237–91

Johannes Wolf (Hg.), *Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit. Herausgegeben als Beispielband zur Allgemeinen Musikgeschichte*, Leipzig: Quelle & Meyer 2/1931 (1/1926)

Franz Josef Worstbrock, „Hartmann Schedels ‚Index Librorum'. Wissenschaftssystem und Humanismus um 1500", in: Johannes Helmrath, Heribert Müller & Helmut Wolff (Hg.), *Studien zum 15. Jahrhundert, Festschrift für Erich Meuthen*, München: Oldenbourg 1994, II, 697–715

Craig Wright, „Introduction" zum Roundtable „La musica nella storia delle università", in: Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi & F. Alberto Gallo (Hg.), *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia, Bologna 27 agosto – 1° settembre 1987*, Torino: E.D.T 1990, I, 27–9 <auch in: *AcM* 59 (1987), 8–10>

Dieter Wuttke, „Humanismus in Nürnberg um 1500", in: Lotte Kuras & Franz Machilek, *Caritas Pirckheimer 1467–1532*, München: Prestel 1982, 128–42 (Ausstellungskatalog Katholische Stadtkirche 26. Juni – 8. August 1982)

Sabine Żak, *Musik als „Ehr und Zier". Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss: Päffgen 1979 [zugleich Diss. Frankfurt/M. 1976]

Friedrich Zarncke (Hg.), *Die Statutenbücher der Universität Leipzig aus den ersten 150 Jahren ihres Bestehens*, Leipzig: Hirzel 1861

Annette Zimmermann, „Aus dem ärztlichen Alltag Hartmann Schedels nach dem Rezeptbuch von 1486", in: Werner Dressendörfer u.a. (Hg.), *Pharmazie und Geschichte, Festschrift für Günter Kallinich*, Straubing & München: Donau-Verlag 1972, 215–20

Ernst Zinner, *Geschichte und Bibliographie der astronomischen Literatur in Deutschland zur Zeit der Renaissance*, Leipzig: Hiersemann 1941

Hans Rudolf Zöbeley, *Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs – Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur*, Tutzing: Schneider 1964 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 10) [zugleich Diss. München]

Wolfgang Zorn, „Die soziale Stellung der Humanisten in Nürnberg und Augsburg", in: Otto von Herding & Robert Stupperich (Hg.), *Die Humanisten in ihrer politischen und sozialen Umwelt*, Boppard: Boldt 1976, 35–48 (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung 3)

Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris: Presses universitaires de France 1984 (Collège de France, Essais et Conférences)

Paul Zumthor, „The Text and the Voice", in: *New Literary History* 16 (1984/85), 67–92

Register

Personen

Adam von Fulda 83, 86 Fn. 86
Adler, Guido 26, 36
von Aich, Johann 89–90
Albrecht III. Herzog von Bayern 189
Albrecht V. Herzog von Bayern 46
Altenstein, Georg 108
Ameln, Konrad 28
Apel, Nikolaus (siehe Leipzig 1494)
Apel, Willi 40
Atlas, Allan W. 91, 207

Barbigant (siehe „Der pfobenswancz")
Baumann, Otto 23 Fn. 22, 30, 202
Bedyngham, John (siehe „Fortune alas" bzw. „Gentil madonna", „Mi verry joy and most parfit plesere" bzw. „Mon seul plaisir", „O rosa bella")
Behaim, Christoph 78 Fn. 39
Behaim, Paulus II 78 Fn. 39
Bent, Margaret 131–4, 143
Besseler, Heinrich 16, 25, 31–2, 34–41, 55, 126, 150–1, 166, 190, 207, 212 Fn. 2, 216–7
Binchois, Gilles 40, 214 Fn. 10 (siehe auch „Je loe amours", „Je ne vis oncques la pareille")
Birmingham, Hugh Myers 39 Fn. 104, 216–7, 219 Fn. 26
Blindhamer, Adolf 78
Blume, Friedrich 34 Fn. 76, 35, 37
Böhme, Franz Magnus 22, 23 Fn. 26
Brollo, Bartholomeus (siehe „Entre prison")
Bukofzer, Manfred F. 30, 31 Fn. 60, 38 Fn. 94, 150 Fn. 18
Butting, Max 33

Carapetyan, Armen 37
Celtis, Conrad 74 Fn. 20, 76 Fn. 31, 104–5, 107 (siehe auch „Regie stirpis")

Dahlhaus, Carl 19
Docen, Bernhard Joseph 47
Dürer, Albrecht 75–6
Dufay, Guillaume 150, 165 Fn. 43 (siehe auch „Le serviteur hault guerdonné", „J'ay grant dolour", „J'en languis en piteux martire", „Se la face ay pale")
Dunstable, John (siehe „Puisque m'amour …", „O rosa bella" [Bedyngham])

Eitner, Robert 20–4, 27–9, 33, 40, 43, 63 Fn. 63

Fallows, David 16, 167, 202–3, 207, 214–5
Ficker, Rudolf von 150–1
Fontaine, Pierre (siehe „A son plaisir volontiers serviroye", „J'aime bien celuy")
Frommann, Georg Karl 22
Frye, Walter 215 Fn. 16 (siehe auch „Ave regina celorum", „Tout a par moy")
Fürer, Christoph 75
Fugger, Anton 46
Fugger, Hans Jakob 46, 99 Fn. 23
Fugger, Markus 46

Gaffurius, Franchinus 192–3 (siehe auch „Sig seld und heil", Parma 1158)
Gerber, Rudolf 34 Fn. 77, 105
Glück, Johann 76
Göswein, Servatius 87–8
Gombosi, Otto Johannes 28, 31, 38 Fn. 94
Grabner, Anna 72, 96

Greis, Johannes (siehe CLM 5023)
Grienewald 78 Fn. 39
Grieninger, Heinrich 108 Fn. 65
Gülke, Peter 38, 190
Guldenschreiber 75
Gurlitt, Wilibald 26–8, 34 Fn. 77

Haller, Magdalena 74
Hamm, Charles 188, 211
Harsdörffer, Peter 105
Harzer, Balthasar 214
Hermann von Weinsberg 79 Fn. 45
Heugel, Anna 74
Hinderbach, Johannes 89
Hinkel, Hans 35 Fn. 80
Holandrini, Johannes 198 Fn. 124
Horwood, William 214

Jahn, Otto 125
Johannes van Tourhout 208
Johann von Regensburg 83
Johann Steinwart von Soest 104 Fn. 49
Josquin des Prez (siehe „De tous biens playne", „O venus bant")

Kade, Otto 22–3
Kaufringer, Andreas 100 Fn. 29
Kienast, Richard 37–8, 39 Fn. 103
Kinkeldey, Otto 37 Fn. 94
Klein, Johannes 82 Fn. 62, 85
Koberger 105
Köler, Hieronymus d.Ä. 76
Kolberger 75
Korte, Werner 34 Fn. 77, 39 Fn. 102
Korth, Hans-Otto 147–8, 152, 197
Kress, Christoph 78 Fn. 39, 85 Fn. 81

Lang, Paul Henry 37–8 Fn. 94
Lautensack, Paulus 78 Fn. 39
Legrant, Guillaume (siehe „A son plaisir volontiers serviroye")
Luder, Peter 54 Fn. 40, 87–90
Ludwig der Reiche, Herzog von Bayern-Landshut 189 (siehe auch „Das leppisch gut czu lachen ist")

Maier, Julius Joseph 22 Fn. 14, 23
Maniates, Maria Rika 190
Matteo da Perugia 149
Maximilian I., Herzog von Bayern 47
Memmingerin, Margaretha 72 Fn. 8
Mitchell, Robert 160 Fn., 163, 214
Mönch von Salzburg (siehe „Mein traut geselle")
Morton, Robert (siehe „Elend du hast Vmbfangen mich", „Que porroit plus")
Muris, Johannes de 82–3, 89

Neudörffer, Johann 76
Nodler, Wencz 106 (siehe auch „Ach got ich klag des winters art")

Ockeghem, Jean (siehe „Ma bouche rit")
Oedenhofer, Thomas 100 Fn. 29
Offenhauser, Anna 73
Orbo, Giovanni 208
Ortlieb, Hans 74 Fn. 16
Oswald von Wolkenstein (siehe WOLKENSTEIN-CODICES)
Ott, Hans 78, 108 Fn. 67

Paulus Paulirinus 89
Paumann, Conrad 66 Fn. 71 (siehe auch „Wiplich figur")
Perkins, Leeman 179
Pfeiffer, Franz 20
Pietzsch, Gerhard 81
Pirckheimer, Willibald 78, 108 Fn. 66
Plamenac, Dragan 31
Poetzlinger, Hermann (siehe EMMERAM)
Prachatitz, Wenzel 89
Pullois, Jean (siehe „De ma dame au biau corps gentil", „Pour prison", „Pour/Sur toutes fleurs la nonpareile")

Ritter, Andreas (siehe GLOGAU)
Robert de Lignoquercu 214 Fn. 15
Romming, Johannes 107
Rosen, Nikolaus 106
Rosenberg, Herbert 29–30, 33, 40, 201–2
Le Rouge, Guillaume (siehe „Se je fayz dueil je n'en puis mais")

Salminger, Siegmund 46 Fn. 12
St. Sebald 102–6
Sappler, Paul 22
Schedel, Anna 72–3
Schedel, Georg 73
Schedel, Hartmann 13, 45, 66–7, 71–93
Schedel, Hartmann senior 72, 102
Schedel, Hartmann (junior) 106
Schedel, Heinrich 90
Schedel, Hermann 73, 83, 89–90, 100, 102, 189
Schedel, Johannes 73, 79–80, 91 Fn. 120
Schedel, Marcus Anthonius 106
Schedel, Markus 73, 75 Fn. 24
Schedel, Melchior 45–6, 74 Fn. 22, 95 (siehe auch Coburg 11)
Schenker, Heinrich 29 Fn. 49
Schering, Arnold 29–30, 33 Fn.67
Schmeller, Johann Andreas 21, 23 (siehe auch Cbm C. 55)
Schönberg, Arnold 33
Schreyer, Sebald 75, 104–5 (siehe auch Nürnberg 301, Nürnberg 302 und Nürnberg 1122)
Seam, Walter 66 (siehe auch „Die vasenacht tut her nahen")
Southern, Eileen 40–1, 152
Spechtshart von Reutlingen, Hugo 97 (siehe auch München 4° Mus.Th.703)
Spitta, Philipp 35
von Staa, Wolfgang Meinrad Wilhelm 37 Fn. 89
Staehelin, Martin 131–2
Stauber, Richard 44, 53, 73 Fn. 14, 94–5, 97–8, 111
Staupitz, Johann 74 Fn. 20
Stercker, Heinrich 80 Fn. 56
Strohm, Reinhard 91, 142, 197, 202

Tewes, Götz–Rüdiger 84
Thoronte, Matthäus 208
Tinctoris, Johannes 148, 190 Fn. 105
Tirion, Johannes 208
Touront, Johannes 32 Fn. 63, 65, 188, 208–10, 214 Fn. 10, 215 (siehe auch „Magnificat sexti toni", „Missa Monyel", „Nova instant cantica", „O florens rosa mater Domini speciosa", „O generosa o gloriosa nata David", „O gloriosa regina mundi", „Virgo restauratrix")
Treibenwolf, Peter 107
Trithemius, Johannes 123, 145
Tritonius (siehe Treibenwolf, Peter)

Uhland, Ludwig 20
Urspringer, Jorg 75
Ursprung, Otto 23 Fn. 28

Van, Guillaume de 37
Vide, Jacobus (siehe „Il m'est si grief")
Vincenet, Johannes 153 Fn. 26, 158 Fn. 35, 165 Fn. 43

Wagner, Ulrich 76 Fn. 31
Wallner, Bertha Antonia 189
Walther de Salice 21 Fn. 13, 139, 214 Fn.10
Wattenbach, Wilhelm 53, 111
Weber, Werner 37 Fn. 89
Wellendorfer, Virgilius 82 Fn. 64
Widmannstetter, Johann Albrecht 46 Fn. 13
Wiesend, Reinhard 112, 115
Wiser, Johannes 133 (siehe auch Trient 90, Trient 93)
Wolf, Heinrich 46 Fn. 12
Wolf, Hieronymus 46 Fn. 12

Xilobalsamus 214

Zöbeley, Hans Rudolf 149–50, 166
Zorzi Trombetta <alias Zorzi di Nicolò da Modon> (siehe Cotton Titus A. XXVI)
Zumthor, Paul 133–4

Namen, Orte und Sachen

Apel-Codex (siehe Leipzig 1494)
Augsburg 46, 69, 90, 99 Fn. 23, 100 Fn. 29

Bärenreiter-Verlag 33
„Banquet du voeu" 148
Basse danse 91
Bibliothek 43–8, 69, 71, 94–109
Burse (siehe Universität Leipzig)

Chansonnier 12, 64, 211–2, 215
„Cleriadus et Meliadrice" 148
Contratenor 147–98 (Bourdon) 150–1, 166

Dekolorierung 29–30, 201
Divisi-Partie 135–8

Emigration 30–1, 33, 41
Erbe deutscher Musik 16, 34–8

Instrumentalmusik 12, 29 Fn. 53, 40, 78–80, 85, 149–51, 154, 166, 169 Fn. 60, 198, 200 Fn. 127, 213
Intabulierung 29 Fn. 53, 30, 149–50, 166, 200, 208, 216

Kontrafaktur 11–2, 28, 31, 65, 138, 140, 176, 189, 202 Fn. 137, 203, 208–9, 213
Konzil von Konstanz (1414–1418) 72

Lateinschule (siehe Schule)
Leipzig 10, 93, 104 (siehe auch Universität)
Leopold-Codex (siehe München 3154)
Liber chronicarum 13, 67 Fn. 80, 71, 102, 105, 111
Lieder/Titel/Incipits
„Ach got ich klag des winters art" (Nodler) 106
„Ach got wem soll ich clagen" 60 Fn. 57
„A son plaisir volontiers serviroye" (Fontaine/Legrant) 149
„Ave regina celorum" (Frye) 186–8
„Begib mich niht" 65
„Benedicite dominus" 131, 148 Fn. 8
„Chorus iste pie Criste" (Touront) 209
„Das leppisch gut czu lachen ist" 189
„De ma dame au biau corps gentil" (Pullois?) 65, 136–8 (+ Abb.), 152 Fn. 22, 154 Fn. 31, 178
„Der Mey ist hin des traurt" 131, 148 Fn. 8
„Der pfobenswancz" (Barbigant) 21 Fn. 13, 135–6 (+ Abb.), 186 Fn. 88, 188
„Der schonsten czu gefallen" 62, 65, 216–9 (+ Abb.)
„Der winter sicht mich vbel an" 62–3 Fn.
„De tous biens playne" (Josquin) 208
„Die ich in meynem synne trag" 74
„Die vasenacht tut her nahen" (Seam) 66
„Een vraulien edel van natueren" 28 Fn. 44, 139, 154 Fn. 31, 194–7
„Ein frewlein fein" 63
„Elend du hast Vmbfangen mich" 26–32, 41, 91, 108, 199–207, 209–10, 217, 219
„Entre prison par grant lyesse" (Brollo) 21 Fn. 13, 152 Fn. 22, 153–65
„Fortune alas" (Bedyngham) 152 Fn. 22, 188–9 Fn., 214
„Gentil madonna" (Bedyngham) (siehe „Fortune alas")
„Helas tres" 141 (+ Abb.)
„He robinet tu mas la mort donnee" 190
„Hubsch czartlich feyn" 62 Fn. 60, 64 Fn. 67
„Il m'est si grief" (Vide) 149
„In lyb ist mir meyn hercz ynczund" 217–8

„J'aime bien celuy" (Fontaine) 151
„J'ay grant dolour" (Dufay) 27 Fn. 42
„Je loe amours" (Binchois) 79 Fn. 48
„Je ne vis oncques la pareille" (Binchois) 148
„J'en languis en piteux martire" (Dufay) 166
„Kaÿn fröd mag ich ann dich nit han" 86 Fn. 85
„kukerleÿ" 215 Fn. 16
„Le serviteur hault guerdonné" (Dufay) 176–8
„Le serviteur infortuné" 175–9
„Ma bouche rit" (Ockeghem) 21 Fn. 13, 139 Fn. 66, 214 Fn. 10
„Madamme helas et que serrace" (siehe „Elend du hast Vmbfangen mich")
„Magnificat sexti toni" (Touront) 208 Fn. 150
„Man singt vnd sagt von frauen vil" 74
„Mein hercz in hohen freuden ist" 86 Fn. 86, 101 Fn. 31
„Mein hercz ist gemengz" 65
„Mein mut ist mir betrübet gar" 101
„Mein traut geselle" (Mönch von Salzburg) 79
„Mir ist zustort" 65
„Missa Monyel" (Touront) 208–9 Fn. 153
„Mi verry joy and most parfit plesere" (Bedyngham) 65, 209 Fn. 156
„Mon oeil est de tendre tempure" (siehe „Missa Monyel")
„Mon seul plaisir" (siehe „Mi verry joy and most parfit plesere")
„Nova instant cantica" (Touront) 209 Fn. 157
„Nuremberg extolleris" 103
„O beata Maria" (siehe „De ma dame au biau corps gentil")
„O florens rosa mater Domini speciosa" (Touront) 128–31 (+ Abb.), 208 Fn. 148
„O generosa o gloriosa nata David" (Touront) 209 Fn. 157
„O gloriosa regina mundi" (Touront) 208 Fn. 150
„O pulcherrima mulierum" (Plummer?) 131, 135 (+ Abb.)
„O rosa bella" (Bedyngham) 149, 163, 190
„O rosa bella" 139 (+ Abb.), 152 Fn. 22, 185–6
„O venus bant" 190
„O wie gern vnd doch enpern" 86 Fn. 85
„Pour prison" (Pullois) 21 Fn. 13, 139–40 (+ Abb.)
„Pour/Sur toutes fleurs la nonpareile" (Pullois) 214 Fn. 10
„Puis que je vis le regard gratieux" 126–7 (+ Abb.), 152 Fn. 22, 165 Fn. 43, 179–86, 188
„Puisque m'amour m'a prins en desplaysir" (Dunstable) 149
„Que porroit plus" (Morton) 192, 207
„Regie stirpis" 104–5, 107
„Seit ich dich hercz lib leiden muß" 86 Fn. 86, 192 Fn. 112
„Se j'ay vostre grace requise" 27 Fn. 42
„Se je fayz dueil je n'en puis mais" (Le Rouge) 128–30 (+ Abb.)
„Se la face ay pale" (Dufay) 152 Fn. 22, 164–75
„Senlich thut sich verlangen" 217
„Sig seld und heil im herzen geil" 91, 128 Fn. 34, 142, 189–94
„Tout a par moy" (Frye) 148
„Tresoriere de plaisir amoureux" 140–1 (+ Abb.)
„Treueris" bzw. „treris" 65
„Tu sine principio" (siehe „Elend du hast Vmbfangen mich")
„Ut queant laxis" 105
„Verkert op allen wandel" 100
„Virgo restauratrix" (Touront) 208 Fn. 148
„Vive ma dame par amours" (siehe „Elend du hast Vmbfangen mich")
„Voÿ da plas" 65, 215 Fn. 16

„Wiplich figur“ (Paumann) 28, 66 Fn. 71
„Wohlauf , gut G'sell, von hinnen“ 32 Fn. 63
„Wunsliche schone“ 91
„Ympnum cantet“ 104
Liederbuch 21–6, 52, 212
vgl. auch Augsburger (Augsburg 142a, Cgm 379 und Hätzlerin)
der Clara Hätzlerin (siehe Hätzlerin)
Königsteiner (siehe Königstein)
Lochamer (siehe Loch)
Münchener (gleich Schedelsches)
Nürnberger, Jüngeres (gleich Schedelsches)
Nürnberger, Älteres (siehe Loch)
Glogauer (siehe Glogau)
Walther'sches (gleich Schedelsches)

Nationalsozialismus 34–7
Nürnberg 10, 13, 23, 44, 46 Fn. 12, 53–4, 55 Fn 41, 56, 68, 71–9, 81, 88 Fn. 102, 90, 92–3, 102–8, 112, 144 Fn. 77, 189, 198, 215

Padua (siehe Universität)
Poetenschule (siehe Schule)

Quellen
musikalische:
Add. 15102 123
Augsburg 25 176 Fn. 69
Berlin 78 C 28 139 (+ Abb.), 185 Fn. 86
Berlin 40021 86, 104, 106
Berlin 40247 20 Fn. 6, 23 Fn. 22
Bologna Q 16 153 Fn. 26, 154, 158 Fn. 35, 203, 209 Fn. 157
Bux 10, 12, 30, 41, 67 Fn. 77, 79, 91 Fn. 122, 92, 137–8 (+ Abb.), 149–50, 153–4 Fn., 163 Fn. 40, 165–6, 178 Fn. 73, 188–90, 192–3, 194 Fn. 116, 199–200, 202, 209 Fn. 157, 215–6
Cgm 5249/76 101 Fn. 31
Clm 5023 92, 185, 188, 215
Clm 29775/7 91 Fn. 122
Clm 30057 97, 112–26 (+ Abb.)
Cotton Titus A. XXVI 149
CS 14 165 Fn. 43
Dijon 517 31 Fn. 59, 139 Fn. 66, 203, 207 Fn. 146
Emmeram 10–1, 86, 91, 138 Fn. 65, 194 Fn. 119, 215
EscB 136–8 (+ Abb.), 140 Fn. 69, 165, 167 Fn. 57, 173–84, 190
Florenz 176 139 Fn. 66
Gerle 1533 108, 202 Fn. 135
Glogau 10–1, 21–2, 24, 30, 31 Fn. 60, 36, 81, 86, 148 Fn. 8, 153–4, 158 Fn. 34, 187–8, 190, 202, 214 Fn. 9
Hätzlerin 24
Karlsruhe 504 112–26 (+ Abb.)
Königstein 24
Kraków 8a 135 Fn. 54
Laborde 165 Fn., 167 Fn. 58, 188 Fn. 93
Leipzig 1494 11, 86
Loch 10, 12–3, 20–4, 28–33, 36, 52, 55–6, 67 Fn. 77, 78–9, 108 Fn. 67, 139, 194–7, 199–202, 206
MC 871 176 Fn. 68, 185 Fn. 86
Mellon 38 Fn. 101, 130 Fn. 38, 179 Fn. 79, 214–5
Modena α.M.1.13 153 Fn. 26
München 3154 10
München 9659 139, 179, 194–7
New York Fragment 165–7 Fn.
Nivelle 139 Fn. 66
Odhecaton A 208
Ox 153–60, 164–75, 213 Fn. 8
Parma 1158 192–4
Pavia 362 165–7 Fn., 176 Fn. 68
Perugia 431 30 Fn. 58, 185 Fn. 86, 203, 208 Fn. 150, 215
Pix 31 Fn. 59, 203
Porto 176–8
Ricc. 2356 31 Fn. 59, 139 Fn. 66, 203
Riesencodex 123
Rom 1411 165–7 Fn.
Sevilla 179 Fn. 79, 181 Fn. 84, 188 Fn. 93, 190 Fn.

Speciálník 10–1, 92, 176 Fn. 69, 188, 201 Fn. 131, 203, 209, 215
S. Pietro B 80 208
Stockholm N 79 189
Strahov 10–1, 55 Fn. 41, 92, 126 Fn. 30, 130 Fn. 39, 136–8 (+ Abb.), 153–4, 158 Fn. 34, 178 Fn. 73, 188, 190 Fn. 102, 209, 215 Fn. 16
Stras 10, 165–7 Fn.
Tarragona 203, 207 Fn. 146
Trient 87 10
Trient 88 10, 92, 130 Fn. 39, 135 (+ Abb.), 149 Fn. 13
Trient 89 10, 92, 136, 149, 160–6 (+ Abb.), 188, 190 Fn. 102, 194 Fn. 116, 208–9 Fn.
Trient 90 10, 92, 133, 137–40 (+ Abb.), 178 Fn. 73, 185, 188
Trient 91 10, 142 Fn. 71, 190 Fn. 102, 194 Fn. 116, 209 Fn. 157
Trient 93 10, 92, 133
Wolf 139 Fn. 66, 165 Fn., 167 Fn. 58, 188 Fn. 93
Wolkenstein-Codices 10–1

übrige:

Arundel 175 78 Fn. 44
Bamberg J.H.Msc.iur.4 + 5 74 Fn. 18
Berlin 447 45–6 Fn., 67 Fn. 75, 71–75 Fn., 80 Fn., 87–91 Fn., 94–99 Fn., 102 Fn., 106 Fn. 58, 111
Cbm C. 55 21 Fn. 9, 43 Fn. 1, 47 Fn. 23, 66 Fn. 71
Cgm 296 101
Cgm 379 24
Cgm 409 79 Fn. 46
Cgm 484 79 Fn. 48
Clm 30 (Abb. auf Außentitel)
Clm 32 96
Clm 129 53 Fn. 38, 54, 56 Fn. 51
Clm 130 54, 56 Fn. 51
Clm 215 88 Fn.
Clm 224 100, 131 Fn. 41
Clm 237 56 Fn. 53
Clm 245 54, 56 Fn., 59 (+ Abb.), 60 Fn. 55, 80–2 Fn.
Clm 261 53 Fn. 38
Clm 263 94–8, 101 Fn. 32
Clm 363 91 Fn. 119
Clm 369 43 Fn. 1, 60–1 (+ Abb.)
Clm 418 53 Fn. 38, 54, 60 Fn. 55, 82 Fn. 65
Clm 451 76 Fn. 31
Clm 466 44, 53–4 Fn., 73 Fn. 12, 80 Fn. 56, 101
Clm 472 89 Fn. 103
Clm 484 56–9 (+ Abb.)
Clm 533 71, 91 Fn. 121
Clm 560 99 Fn. 25
Clm 624 71
Clm 663 43 Fn. 1, 44, 53–4 Fn.
Clm 692 54
Clm 901 144 Fn. 78
Clm 27372 102–4, 106
Coburg 11 45 Fn. 10, 67 Fn. 75, 71–5 Fn.
Leipzig 1236 82 Fn. 62
Leipzig 1348 82 Fn. 64
Leipzig 1469 82 Fn. 64
Leipzig 1470 82 Fn. 64
München Cod. it. 362 96
München 4° Inc.c.a. 149 96
München 4° Inc.s.a. 1245 96
München 4° Mus.th.703 97, 112 Fn. 4
München Rar. 291 107
München Rar. 1589 107 Fn. 61
Nachlaß Besseler 24 Fn. 31, 37–9 Fn., 55 Fn. 41, 212 Fn. 2
Nürnberg 145 105 Fn. 56
Nürnberg 301 75 Fn. 25
Nürnberg 302 105 Fn. 53
Nürnberg 1122 105 Fn.
Nürnberg Amb. 173 74 Fn. 19
Nürnberg Rep. 52b 78 Fn. 42, 90 Fn. 111
Nürnberg Rep. 54 78 Fn. 42
Nürnberg Rep. 60a 78 Fn.
Nürnberg Rep. 60b 78 Fn. 43
Regensburg Th. 98 198 Fn. 124
Scheurl-Codex D 45 Fn. 8, 89 Fn. 103

Salve-Stiftung 105
Schreib- und Rechenmeister (siehe Schule)

Schule
Lateinschule 75–7
Poetenschule 76 Fn. 31, 77, 107–8, 112
Schreib- und Rechenmeister 75–7
Studia humanitatis 60, 87–9, 92, 95, 104, 145
Tenorlied 29–32, 40, 213

Universität
Bologna 73
Heidelberg 37, 39 Fn. 102, 87
Ingolstadt 107, 189 Fn. 97
Kraków 80 Fn. 53
Leipzig 53 Fn. 39, 54, 56, 66 Fn. 74, 73, 75, 80–9, 214 Fn. 13
Padua 54, 87, 89–90, 92, 95 Fn. 10
Unterricht (siehe Schule, Universität)

Venedig 72, 90, 93, 102

Wechselrhythmus 32, 39–40, 207, 209 Fn. 154, 219
Weltchronik (siehe Liber chronicarum)

Alphabetisches Verzeichnis der Einträge in SCHE

„Ach got ich klag des winters art“ (Nodler) SCHE 102
„Ach Got maynt die rein dy gut“ SCHE 93
„Ach got wem soll ich clagen“ SCHE 127
„Ach meiden du vil sendepein“ SCHE 136
„Ach scheyden bitter ist dein art“ SCHE 92
„Ach scheiden wie gar wetaubstu mich“ SCHE 52
„Alas alas alas is my chief song“ (Frye) SCHE 70
„All mein pegir sent nach dir“ SCHE 142
„Amouis mon segnior“ SCHE 84
„Amour, mon signor“ SCHE 84
„Aquinoi porroi“ SCHE 78
„A quoy pourra prendre plaisance“ SCHE 78
„Aus far ich hin mein höchster hort“ SCHE 94
„Aue regina celorum“ SCHE 104
„Ave regina celorum“ (Frye) SCHE 33
„Awe meins pleiben ist nÿmer hie“ SCHE 150

„Begib mich nit mein hochster hort“ SCHE 28
„Benedicite dominus“ SCHE 74
„Berbigant“ SCHE 37
„Bey wunicklichen scherczen“ SCHE 48
„Blaß abe den hunden das ist zceit“ SCHE 141
„Bodigham“ SCHE 40
„Bo ich hin ker so ist es suach“ SCHE 110, SCHE 109
„Buczois“ SCHE 62

„Candida virginitas“ SCHE 59
„Carmina ytalica vtilia pro coreis“ SCHE 112, SCHE 113
„Celebris hic dies agitur“ SCHE 106

„das ich dich lib muß meiden“ SCHE 100
„Das leppisch gut czu lachen ist“ (Herzog Ludwig von Bayern) SCHE 32
„das woffen iocuff schefer riff“ SCHE 151
„De ma dame au biau corps gentil“ (Pullois) SCHE 79
„Der Mey ist hin des traurt“ SCHE 108
„Der meÿ mit seyem schalle“ SCHE 137
„Der mey vnd auch die sumer czeit“ SCHE 101
„Der pfobenswancz“ (Barbigant) SCHE 37
„Der schonsten czu gefallen“ SCHE 1
„Der Somer hat sich gestollen ab“ SCHE 8
„Der voglein art, durch freulein czart“ SCHE 119
„Der winter“ SCHE 75
„Der winter sicht mich vbel an“ SCHE 149
„Die ich in meÿnem sÿnne trag“ SCHE 138
„Die vasenacht tut her nahen“ (Seam) SCHE 46
„Dy plumlein“ SCHE 5
„Du desir que tant“ SCHE 90
„Durch dich ich all meyn zeit vertrieb“ SCHE 10

„Ecce tu pulchra es amica mea“ SCHE 76
„Ein frewlein fein“ SCHE 147
„Ein lip hat ich mir ausrekoren“ SCHE 7
„Ein swarczes rusiges dirnelein“ SCHE 130
„Ein weiplich bild mich trucket“ SCHE 140
„Elend du hast Vmbfangen mich“ SCHE 11
„Elend hat mich vmb fangen“ SCHE 139
„Entre prison“ (Brollo) SCHE 14
„Entrepris suis par grant lyesse“ (Brollo) SCHE 14
„er het mein lib“ SCHE 56
„Es ist ein schne gefallen“ SCHE 128
„Escz ist kein schercz ob senlich smercz“ SCHE 124
„Es leit mir hart vnd ist mein klag“ SCHE 135
„Es taget vor dem walde“ SCHE 146

„Felix porta paradisi“ Sche 58
„Fortune alas“ (Bedyngham) Sche 40
„freÿ“ Sche 63, Sche 70, Sche 87
„fuga duorum temporum“ Sche 58, Sche 84
„fuga In diapente“ Sche 59
„fuga per vnum tempus“ Sche 63a

„Gedenck daran du werdes ein“ Sche 47
„Gnad lip ich far von hinnen“ Sche 133
„Groß senen ich im herczen trag“ Sche 49

„Haultain tresor“ Sche 55
„haultam treser“ Sche 55
„Helas mon tetin je vous prie“ Sche 96
„Helas tres“ Sche 68
„Hercz liplich lip“ Sche 12
„Het ich des keisers beib“ Sche 154
„Hubsch czartlich feyn nach lust gestalt“ Sche 3, Sche 16

„Ich bin erfreut auß rotem mund“ Sche 121
„Ich clag dir frau mein leiden“ Sche 50
„Ich frew mich zer der wederfard“ Sche 116
„Ich freu mich ser zu der ich ker“ Sche 120
„Ich het mir auserwelet“ (Walther) Sche 17
„Ich hoff und hab gedinge“ Sche 30
„In feurs hytz so glut mein hercz“ Sche 118
„In hoffenung thu ich leben“ Sche 2
„In las nicht ab es mag anders nicht gesein“ Sche 19
„In lib ist mir mein hercz bekliben“ Sche 99
„In lyb ist mir meyn hercz ynczund“ Sche 9
„In lib vnd in eren wer wil mirs weren“ Sche 92
„In suser wonne guthe“ Sche 4
„Ir edel leut von gew“ Sche 152

„Jay grate“ Sche 36
„Je ne vis oncques la pareille“ (Binchois) Sche 83

„Kaÿn fröd mag ich ann dich nit hann“ Sche 97
„Köm mir ein trost“ Sche 25
„kukerleÿ“ Sche 72
„Kund ich der reynnen dynen eben“ Sche 132

„La franchoise“ Sche 112
„Le serviteur infortuné“ Sche 106
„Liep han vnd selden sehen“ Sche 131
„Lip ist leides anfanck“ Sche 41

„Ma bouche rit“ (Ockeghem) Sche 54
„Magnificat anima dominum“ Sche 64
„malhenrenij“ (Dufay) Sche 88
„Malheureulx cueur“ (Dufay) Sche 88
„Mansieul“ (Bedyngham) Sche 20
„Man singt vnd sagt von frauen vil“ Sche 143
„Mein gemüt das wut“ Sche 95
„Mein hercz In hohen“ Sche 24
„Mein hercz in steten“ Sche 26, Sche 136a, Sche 137
„Mein hercz ist gancz czu red gestelt“ Sche 29
„Mein hercz ist mir betrubet ser“ Sche 129
„Mein hercz ist mir gemenget“ Sche 45
„Meyn hercz ist mir vmbgeben“ Sche 18
„Mir ist czu stort meyn hoster hort“ Sche 44
„Mi verry joy and most parfit plesere“ (Bedyngham) Sche 20
„Mon seul plaisir“ (Bedyngham) Sche 20

„Nach deiner lib stet al meyn sin“ Sche 103
„Wencz Nodler“ Sche 102
„Nu leid vnd meid“ (Seam) Sche 21

„O beata maria“ Sche 79
„O beatissima“ Sche 96
„Ockegheim“ Sche 54
„O czeit wi schnel du endest“ Sche 98

„O florens rosa“ (Frye) Sche 87
„O florens rosa“ (Touront) Sche 22
„O florida roscida“ Sche 42
„O hertiglich verlangen“ Sche 51
„O intemerata castitatis“ Sche 15
„O lib wie süß dein anfanck ist“ Sche 27, Sche 131a
„O liplich“ Sche 82
„O pulcherima mulierum“ (Plummer?) Sche 69
„O raisareÿ du hartte speiß“ Sche 148
„O rosa bella“ Sche 34
„O sacrum conuiuium“ (Frye) Sche 70
„Owe wie gehn ich wuheten“ Sche 144
„O wie gern vnd doch enpern“ Sche 123
„O winter kalt“ Sche 109, Sche 110

„Pillais“/„Pillays“ Sche 73, Sche 81
„Pour prison“ (Pullois) Sche 73
„Pour/Sur toutes fleurs la nonpareille“ (Pullois) Sche 81
„Puis que vis“ Sche 35, Sche 38a

„que me fault“ Sche 85
„qvi plus est“ (Le Rouge) Sche 21a, Sche 89

„Recht girlich gir mir kumer pringt“ Sche 13
„W. Ruslem“ Sche 111

„Sancta maria virgo intercede“ Sche 71
„Se hin mein hercz du auserweltes mein“ Sche 122
„Se ie fais duel“ (Le Rouge) Sche 89, Sche 21a
„Seit ich dich hercz lib leiden muß“ Sche 117
„Se j'ay vostre grace requise“ Sche 36
„Selaface pale“ (Dufay) Sche 60
„Sela venture“ Sche 65
„Senlich thut sich verlangen“ Sche 6
„Se vous ne m'aimes“ Sche 91
„Se vous ne manen“ Sche 91
„Sig seld und heil im herzen geil“ Sche 105, Sche 126a
„Sine nomine“ Sche 43, Sche 53, Sche 114
„so so mein liebste zartt“ Sche 145
„Surtantes“ Sche 67
„Sur toutes est la marguerite“ Sche 67
„Sur/Pour toutes fleurs la nonpareille“ (Pullois) Sche 81

„Tant me desplet“ Sche 61
„Tauront uel thourot“ Sche 22
„Touront“ Sche 38, Sche 57
„treris“ Sche 77
„Tresoriere de plaisir amoureux“ Sche 71
„Treueris“ Sche 77
„Trinitatis dieß praemittitur“ (Frye) Sche 63
„Trouvé me suis en la forest“ Sche 77

„Verslossne treu teglich neu“ Sche 31
„Virgo restauratrix“ (Touront) Sche 39
„Vive ma dame“ (Morton?) Sche 11
„Von osterreich“ Sche 105, Sche 126a
„Voÿ da plas“ Sche 66

„wach auff ketterlin“ Sche 146
„Walteri de Salice“ Sche 80
„was ich selb viert nit haben mag“ Sche 149
„Was in den augen wolgefelt“ Sche 107
„Was mir in frewden ye erschein“ Sche 125
„Wiplich figur“ (Paumann) Sche 23
„Wir feins geslecht dar czu gehert“ Sche 153
„Wol auf gesel von hinnen“ Sche 140a
„Wol hin es schol gescheiden sein“ Sche 134
„Wünschlichen schön ist ihr Gestalt“ Sche 115
„Wunsliche schone“ Sche 115

„Xilobalsamus“ Sche 86

„Zertlich geschont liplich gefeint“ Sche 126
„Zu aller zeit“ (Ruslem) Sche 111

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT, Serie II

Lieferbar sind:

Band 2: Hans Peter Schanzlin, *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts.
143 S., brosch. Fr. 14.– / DM 15.50 / öS 113.–

Band 6: Edgar Refardt, *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel.*
59 S. mit Notenbeispielen, brosch. Fr. 13.– / DM 14.50 / öS 106.–

Band 7: Maria Taling-Hajnali, *Der fugierte Stil bei Mozart*
131 S. mit Notenbeispielen, brosch. Fr. 18.– / DM 20.– / öS 146.–

Band 8: Frank Labhardt, *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Teil I: Textband. 272 S., viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, brosch. Fr. 17.80 / DM 19.80 / öS 145.–
Teil II: Notenband. 12 S. Text und 110 S. Noten, brosch. Fr. 18.– / DM 20.– / öS 146.–

Band 9: Hans Oesch, *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Ueberblick über ihr Leben und die handschriftliche Ueberlieferung ihrer Werke.
251 S., brosch. Fr. 24.– / DM 26.50 / öS 194.–

Band 10: Salvatore Gullo, *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
96 S. mit 8 Notenbsp., brosch. Fr. 19.80 / DM 22.– / öS 161.–

Band 12: Theodor Käser, *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier.
156 S. mit 118 Notenbsp., 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 S., brosch. Fr. 17.80 / DM 19.80 / öS 145.–

Band 14: Pierre Tagmann, *Archivistische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500–1627*
99 S. und 8 Bildtafeln,
brosch. Fr. 22.– / DM 24.50 / öS 179.–

Band 15: Raimund Rüegge, *Orazio Vecchis geistliche Werke*
107 S. mit zahlreichen Notenbsp. im Text und einem Notenanhang,
brosch. Fr. 28.– / DM 28.– / öS 226.–

Band 16: Rudolf Häusler, *Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken*
136 S. mit über 150 Notenbsp., brosch. Fr. 20.– / DM 22.80 / öS 167.–

Band 17: Raymond Meylan, *L'Enigme de la Musique des Basses Danses du Quinzième Siècle*
121 S. mit vielen Notenbsp., brosch. Fr. 36.– / DM 39.80 / öS 291.–

Band 18: Friedrich Jakob, *Der Orgelbau im Kanton Zürich*
Teil I: Textband. 296 S. mit 32 Kunstdrucktafeln.
Teil II: Quellenband 470 S.
Beide Bände zusammen brosch. Fr. 86.– / DM 95.– / öS 694.–

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT, Serie II

Band 19: Hans-Rudolf Dürrenmatt, *Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717–1757)*
Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen.
155 S. mit zahlreichen Notenbsp., brosch. Fr. 28.– / DM 31.– / öS 226.–

Band 20: Frank Labhardt, *Das Cantionale des Karthäusers Thomas Kreß*
424 S. inkl. Notenanhang, brosch. Fr. 68.– / DM 75.– / öS 548.–

Band 22: Jürg Stenzl, *Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Latin 15139 (Saint Victor-Clausulae).*
248 S. mit Notenbsp. und 8 Faksimilia, brosch. Fr. 38.– / DM 42.– / öS 307.–

Band 23: Bernhard Billeter, *Die Harmonik bei Frank Martin*
Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik.
138 S. mit vielen Notenbsp., brosch. Fr. 22.– / DM 24.– / öS 175.–

Band 24: Hans Schoop, *Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library Canonici misc. 213*
128 S., 3 Bildtafeln, brosch. Fr. 22.- / DM 24.50/ öS 179.–

Band 25: Brigitte Geiser, *Studien zur Frühgeschichte der Violine*
137 S. und 56 S. Bildteil. brosch. Fr. 48.– / DM 53.– / öS 387.–

Band 27: Hans-Herbert Räkel, *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie*
Untersuchungen zur mittelalterlichen höfischen Lyrik in Frankreich und Deutschland.
341 S. mit 59 S. Noten, brosch. Fr. 50.– / DM 58.– / öS 424.–

Band 28: Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*
Band I: Darstellung. LXXX/101 S. und 63 S. Notenbeilage.
Band II: Anhang: Materialien. 135 S. mit Notenbsp. und 10 Bildtafeln.
Band III: Studien zu Werk und Satztechnik in den Messekompositionen von Heinrich Isaac.
218 S. mit Notenbsp., brosch. in Schuber zusammen Fr. 96.– / DM 106.– / öS 774.–

Band 29: Peter Keller, *Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Hersdörfer*
90 S. inkl. Notenanhang, brosch. Fr. 28.– / DM 31.– / öS 226.–

Band 30: Michael Markovits, *Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter*
138 S., brosch. Fr. 38.– / DM 42.– / öS 307.–

Band 31: Andreas Wernli, *Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568–1634)*
325 S., brosch. Fr. 44.– / DM 48.50 / öS 354.–

Band 32: Derrick Puffett, *The Song Cycles of Othmar Schoeck*
482 S., brosch. Fr. 58.– / DM 68.– / öS 497.–

Band 33: *Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag*
Hg. von Volker Kalisch, Ernst Meier, Joseph Willimann und Alfred Zimmerlin.
268 S., brosch. Fr. 48.– / DM 58.– / öS 424.–

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT, Serie II

Band 34: Felix Meyer, *„The Art of Speaking Extravagantly"*
Eine vergleichende Studie der Concord Sonata und der Essays before a Sonata von Charles Ives.
256 S., 72 Notenbeispiele, brosch. Fr. 48.– / DM 58.– / öS 424.–

Band 35: John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks*
Origins, Contents, Contexts.
303 S., brosch. Fr. 68.– / DM 76.– / öS 555.–

Band 36: André Baltensperger, *Iannis Xenakis und die Stochastische Musik*
Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik.
709 S., geb. Fr. 98.– / DM 110.– / öS 803.–

Band 37: Thomas Gartmann, *„ ... dass nichts an sich jemals vollendet ist"*
Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio.
177 S., zahlreiche Notenbsp., brosch. Fr. 38.– / DM 43.– / öS 336.–

Band 38: *Musikalische Interpretation: Reflexionen im Spannungsfeld von Notentext, Werkcharakter und Aufführung* (Symposium zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer Zürich 1993), hrsg. v. Joseph Willimann in Zusammenarbeit mit Dorothea Baumann.
148 S., Notenbsp., brosch. Fr. 35.– / DM 44.– / öS 292.–

Band 39: Peter Sterki, *Klingende Gläser*
Die Bedeutung idiophoner Friktionsinstrumente mit axial rotierenden Gläsern, dargestellt an der Glas- und Tastenharmonika.
230 S., 28 Abb., brosch. Fr. 57.- / DM 72.- / öS 475.-

Band 40: Heidy Zimmermann, *Tora und Shira*
Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums
442 S., zahlreiche Notenbeispiele und Tabellen, brosch. Fr. 78.- / DM 98.- / öS 650.-

Band 41: *Musik denken*
Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung. 16 Beiträge seiner Schülerinnen und Schüler, hrsg. v. Antonio Baldassarre, Susanne Kübler und Patrick Müller.
313 S., zahlreiche Abb. und Notenbeispiele, brosch. Fr. 68.- / DM 85.- / öS 567.-