Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 1 (1972)

Artikel: Eine Florentiner Musik-Handschrift aus der Zeit um 1500 : quellenkundliche Bemerkungen zur Frottola-Sammlung Ms. Egerton 3051 des British Museum und zum "Wolffheim-Manuskript" der Library of Congress

Autor: Staehelin, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835381

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: 09.12.2025

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

Eine Florentiner Musik-Handschrift aus der Zeit um 1500

Quellenkundliche Bemerkungen zur Frottola-Sammlung Ms. Egerton 3051 des British Museum und zum „Wolffheim-Manuskript" der Library of Congress

MARTIN STAEHELIN

Im Folgenden genannte Quellen und abgekürzt vermerkte Literatur:

A. Quellen

1. „Vokale" Quellen

a) *Handschriften*

Basel 21	Basel, Universitätsbibliothek, (Ms.) F. X. 21
Basel 32	Basel, Universitätsbibliothek, k. k. II. 32 (= Antico-Druck RISM 1510)
Berlin 22048	Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 22048
Berlin 40021	Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 40021
Berlin 40098	Berlin, ehemals Preußische Staatsbibliothek, Mus. ms. 40098 (nur in photographischer Reproduktion erhalten)
Bologna 16	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Cod. Q 16 (olim 109) (neue arabische Foliierung)
Bologna 17	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Cod. Q 17 (olim 148)
Bologna 18	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Cod. Q 18 (olim 143)
Breslau 2016	Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, Rps. mus. 58 (ehemals Breslau, Musikalisches Institut bei der Universität, Cod. Mf. 2016)
Bruxelles 228	Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 228
Bruxelles 11239	Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 11239
Bruxelles 27511	Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Ms. 27511
Cortona 95–96 / Paris 1817	Cortona, Pubblica Biblioteca Comunale dell' Accademia Etrusca, Cod. 95 und 96 / Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq., frç. 1817 (Paris 1817: moderne arabische Foliierung)
Erlangen 473,4	Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 473,4
Firenze 27	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatich. 27
Firenze 59	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX. 59 (B. R. 229)
Firenze 107bis	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX. 107bis (moderne arabische Foliierung je r-Seite unten links)

Firenze 117	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX. 117 (alte arabische Foliierung)
Firenze 121	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX. 121
Firenze 141	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX. 141
Firenze 178	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX. 178
Firenze 2356	Firenze, Biblioteca Riccardiana, Cod. 2356 (gestempelte arabische Foliierung)
Firenze 2441	Firenze, Istituto Musicale, Ms. B. 2441
Firenze 2794	Firenze, Biblioteca Riccardiana, Cod. 2794
Jena 31	Jena, Universitätsbibliothek, Chorbuch Nr. 31
Kopenhagen 1848	Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Ny klg. Samling 1848 2⁰
Königsberg 1740	Königsberg, ehemals Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. 1740 (verschollen)
London 20	London, British Museum, Royal Ms. 20 A. XVI (neuere, nicht durchgestrichene arabische Foliierung)
London 31922	London, British Museum, Additional Ms. 31922 (moderne arabische Foliierung)
Milano 2268	Milano, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms. 2268 (Librone 2)
Milano 2269	Milano, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms. 2269 (Librone 1)
Modena 4	Modena, Biblioteca Capitolare, Ms. IV (moderne arabische Foliierung je r-Seite unten rechts)
München 326	München, Universitätsbibliothek, 8⁰ Cod. ms. 326
München 1516	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 1516
Paris 676	Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vm⁷ 676
Paris 1597	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds frç. 1597 (alte römische Foliierung)
Paris 2245	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds frç. 2245
Paris 15123	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds frç. 15123
Regensburg 120	Regensburg, Bischöflich Proske'sche Musikbibliothek, Ms. C. 120 (moderne arabische Paginierung)
Regensburg 940/41	Regensburg, Bischöflich Proske'sche Musikbibliothek, Ms. A. R. 940/41
Roma 27	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. XIII. 27 (gestempelte arabische Foliierung)
Roma 35	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 35 (moderne arabische Foliierung je r-Seite unten Mitte)
Roma 41	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 41
Roma 2856	Roma, Biblioteca Casanatense, Cod. 2856 (gestempelte Foliierung)
Segovia	Segovia, Catedral, Archivio Musical, ohne Sign. (alte römische Foliierung)
Sevilla 43/Paris 4379	Sevilla, Biblioteca Colombina, Cod. 5–I–43 / Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq., frç. 4379, Teil I (moderne Foliierung)
St. Gallen 462	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 462 (neue arabische Paginierung)
St. Gallen 463	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 463
Torino 27	Torino, Biblioteca Nazionale, Ris. mus. I. 27 (qm. III. 59) (gestempelte arabische Foliierung)
Ulm 237	Ulm, Bibliothek der Von Schermar'schen Familienstiftung, Ms. 237a–d

Verona 757	Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. DCCLVII
Wien 11883	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 11883
Zwickau 78	Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. LXXVIII, 3

b) *Drucke*[1]

Petrucci 1501	Harmonice musices Odhecaton A. – Venezia, Petrucci 1501 (Nachdrucke: 1503[2], 1504[2])
Petrucci 1502[2]	Canti B. numero cinquanta B. – Venezia, Petrucci 1501 (= 1502 n. st.; Nachdruck: 1503[3])
Petrucci 1503[1]	Motetti de passione, de cruce, de sacramento, de beata virgine et huius modi. B. – Venezia, Petrucci 1503
Petrucci 1504[3]	Canti C. N° cento cinquanta. – Venezia, Petrucci 1503 (=1504 n. st.)
Petrucci, Josquin II, 1505	Missarum Josquin liber secundus. – Venezia, Petrucci 1505 (Nachdruck: 1515)[2]
Petrucci 1505[5]	Strambotti, ode, frottole, sonetti ... Libro quarto. – Venezia, Petrucci 1505 (Nachdruck: 1507[2])
Petrucci, Isaac, 1506	Misse henrici Jzac. – Venezia, Petrucci 1506
Petrucci 1508[3]	Laude libro secondo. – Venezia, Petrucci 1507 (= 1508 n. st.)
Giunta, Josquin II, 1526	Libri secundi missarum Josquin. – Roma, Giunta 1526
Egenolff [c. 1535][14] I	⟨Chansons zu drei und vier Stimmen. – Frankfurt a. M., Egenolff, ca. 1535⟩ (Teil I)
Egenolff [c. 1535][14] III/ Heilbronn 10	⟨Tricinien. – Frankfurt a. M., Egenolff, 1535 oder später⟩ (Teil III) / Heilbronn, Stadtarchiv, Musiksammlung, Ms. X, 2
Scotto 1537[7]	Delli madrigali a tre voci. – Venezia, Scotto 1537
Formschneider 1538[9]	Trium vocum carmina a diversis musicis composita. – Nürnberg, Formschneider 1538
Rhaw 1542[8]	Tricinia. Tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum ... – Wittenberg, Rhaw 1542
Gardane 1543[6]	Motetta trium vocum ab pluribus authoribus composita ... – Venezia, Gardane 1543 (Nachdrucke: 1551[3], 1569[3])
Scotto 1549[13]	Elettione de motetti a tre voci libro primo ... – Venezia, Scotto 1549
Phalèse 1569[5]	Selectissimarum sacrarum cantionum ... flores, trium vocum ... Liber secundus ... – Louvain, Phalèse 1569

2. Tabulatur-Quellen[3]

a) *Handschriften*

*Basel 22	Basel, Universitätsbibliothek, (Ms.) F. IX. 22

1 Soweit die folgenden Drucke im *RISM* aufgeführt sind, tragen die Quellensigel dessen Ordnungszahlen; dasselbe gilt für die unter 2. b) aufgeführten Tabulaturdrucke.

2 Wie die Übersicht bei Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze 1948 (*Biblioteca di Bibliografia Italiana*, XVIII), 174 (unter Nr. 51), lehrt, ist der unvollständige, darum titel- und datumlose, von Albert Smijers als selbständig

*Berlin 40026	Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 40026
*Hirschberg	Wrocław, Biblioteka Kapitulna, Ms. 352 (ehemals Hirschberg, Katholische Pfarrkirche)
*Krakau, St. Spiritus	Krakau, Bibl. Crac. St. Spiritus, ohne Sign. (nur in photographischer Reproduktion erhalten)
*München 718	München, Universitätsbibliothek, 4⁰ Cod. ms. 718
*Paris, Thibault	Paris, Bibliothèque G. Thibault, Ms. Tl. 1
*St. Gallen 530	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 530
*Wien 18688	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 18688 (alte arabische Foliierung)

b) *Drucke*

*Spinacino I, 1507[5]	Intabolatura de lauto libro primo. – Venezia, Petrucci 1507
*Spinacino II, 1507[6]	Intabolatura de lauto. Libro secondo. – Venezia, Petrucci 1507
*Gerle 1533	Tabulatur auff die Laudten ... Durch Hanns Gerle ... – Nürnberg, Formschneider 1533 [4]
*Newsidler I, 1536[12]	Ein newgeordent künstlich Lautenbuch in zwen Theyl getheylt. Der erst ... durch mich Hansen Newsidler ... – Nürnberg, Petreius 1536
*Newsidler II, 1536[13]	Der ander Theil des Lautenbuchs ... durch mich Hansen Newsidler ... – Nürnberg, Petreius 1536
*Newsidler I, 1544[24]	Das erst Buch. Ein newes Lautenbüchlein ... durch mich Hansen Newsidler ... – Nürnberg, Günther 1544 (teilweise veränderte Neuauflage: 1547[26])
*Heckel 1556	Discant Lauttenbuch ... Durch Wolffen Heckel ... – Straßburg, Wyss 1556 (Das zugehörige Tenor-Lautenbuch heute verschollen; Nachdruck beider Bücher: 1562[24])[5]
*Drusina 1556[32]	Tabulatura ... Per Benedictum de Drusina ... – Frankfurt a. O., Eichorn 1556

B. Literatur

Ambros/Kade	August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, ed. Otto Kade, Leipzig 1882
Amerbach	*Tabulaturen des XVI. Jahrhunderts*, ed. Hans Joachim Marx. *Teil I: Die Tabulaturen aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach*, Basel 1967 (*Schweizerische Musikdenkmäler*, Bd. 6)
Bernoulli	Eduard Bernoulli, *Aus Liederbüchern der Humanistenzeit*, Leipzig 1910

angesehene Stimmensatz in Wien identisch mit diesem Petrucci-Nachdruck von 1515; er ist also nicht separat aufzuführen. Vgl. Smijers in Josquin, Me, p. IV.

3 Tabulatur-Quellen sind im Folgenden durch vorgesetzten *asteriscus* gekennzeichnet.

4 Fehlt im *RISM*; vgl. Brown 42–43, zu 1533_1.

5 *RISM* führt diese Ausgabe nicht auf und bringt nur den Nachdruck von 1562; für die Erstausgabe vgl. Brown 171–172, zu 1556_5 und $[1556]_6$.

van den Borren — Charles van den Borren, „Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique", No. VII und VIII, *AMl* 6 (1934), 23–29

Bossinensis — *Le Frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, ed. Benvenuto Disertori, Milano 1964 (*Istituzioni e monumenti dell' arte musicale italiana*, vol. 3, nuova serie)

Bragard — Anne Bragard, „Un manuscrit florentin du Quattrocento: Le Magl. XIX, 59 (B. R. 229)", *RM* 52 (1966), 56–72

Brown — Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600*, Cambridge (Mass.) 1965

Canti B — *Ottaviano Petrucci, Canti B*, ed. Helen Hewitt / Morton W. Briggs / Edward E. Lowinsky, Chicago / London 1967 (*Monuments of Renaissance Music*, vol. II)

D'Accone — Frank D'Accone, „The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century", *JAMS* 14 (1961), 305–358

Dagnino — *Monumenta Polyphoniae Italicae*, ed. Edoardo Dagnino, vol. 2, Roma 1936

Finscher — Ludwig Finscher, *Loyset Compère*, o. O. 1964 (*Musicological Studies and Documents*, vol. 12)

Gallico I — Claudio Gallico, *Un canzoniere musicale italiano del cinquecento (Bologna, Conservatorio ... Ms. Q 21)*, Firenze 1961 (*Historiae Musicae Cultores*, 12)

Gallico II — Claudio Gallico, *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella d'Este*, Mantova 1961 (*Quaderno* No. 4, a cura del Bollettino Storico Mantovano)

Gallo/Mantese — Alberto Gallo/Giovanni Mantese, *Ricerche sulle origini della cappella musicale del duomo di Vicenza*, Venezia/Roma 1964 (*Civiltà Veneziana*, Saggi 15)

Heer — *Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus*, ed. Arnold Geering/ Hans Trümpy, Basel 1967 (*Schweizerische Musikdenkmäler*, Bd. 5)

Jeppesen I — Knud Jeppesen, „Über einige unbekannte Frottolenhandschriften", *AMl* 11 (1939), 81–114

Jeppesen II — Knud Jeppesen, *La Frottola*, Bd. II, Aarhus/København 1969 (*Acta Jutlandica*, XLI : 1)

Jeppesen III — *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*, ed. Knud Jeppesen/ Viggo Brøndal, Leipzig/Kopenhagen 1935

Josquin, Me — *Josquin des Prés, Werken*, ed. Albert Smijers, *Missen*, Deel 2, Amsterdam 1950

Josquin, Mo — *Josquin des Prés, Werken*, ed. Albert Smijers, *Motetten*, Deel 1, Amsterdam/Leipzig 1926

Josquin, WW — *Josquin des Prés, Werken*, ed. Albert Smijers/Myrosław Antonowycz /Willem Elders, *Wereldlijke Werken*, Deel 2, Amsterdam 1965ff.

Isaac, Me — *Heinrich Isaac, Messe*, ed. Fabio Fano, Milano 1962 (*Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense* 10)

Isaac, WW — *Heinrich Isaac, Weltliche Werke*, ed. Johannes Wolf, Wien 1907 (*DTÖ* 14, 1)

Obrecht, WW — *Jacob Obrecht, Werken*, ed. Johannes Wolf, *Wereldlijke Werken*, Amsterdam/Leipzig o. J.

Odhecaton — *Harmonice Musices Odhecaton*, ed. Helen Hewitt / Isabel Pope, Cambridge (Mass.) 1946 (*The Medieval Academy of America*, Publ. No. 42)

Picker — *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, ed. Martin Picker, Berkeley/Los Angeles 1965

RISM — *Répertoire International des sources musicales, Recueils imprimés*, I, München/Duisburg 1960

Smijers — *Van Ockeghem tot Sweelinck, Nederlandse Muziekgeschiedenis in Voorbelden*, ed. Albert Smijers, Amsterdam 1939ff.

Thibault — Geneviève Thibault, „Un manuscrit italien pour luth des premières années du XVIe siècle", *Le luth et sa musique*, Paris 1958, 43–76

Torrefranca — Fausto Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento*, Milano 1939

Vogel/Einstein — Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700*. Mit Nachträgen von Alfred Einstein, 2 Bände, ²Hildesheim 1962

Wolf — Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, 1. Teil, Leipzig 1913 (*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, Bd. 8, 1)

Wolffheim — *Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim*, 2 Teile, je mit Tafelband, Berlin 1929

* * *

Es ist der neueren Musikforschung verschiedentlich gelungen, im Lauf der Zeit zerstreute Bestandteile musikalischer Quellen als ursprünglich zusammengehörig wiederzuerkennen[6]. Solchen Einsichten kommt augenscheinlich besondere Bedeutung zu, da sich dadurch die Zahl der am Quellenmaterial gewinnbaren Aufschlüsse vergrößert – zumindest: vergrößern *kann*, – ein Umstand, der nicht allein der musikalischen Quellenkunde willkommen sein muß, sondern auch jenem weiterblickenden Bemühen, welches das musikalische Kunstwerk selber der Betrach-

6 Für die Zeit, welcher der vorliegende Beitrag gilt, bilden das – soweit ersichtlich – frühste Beispiel die Stimmbücher Cortona 95–96/Paris 1817, die Gustav Gröber, *Zs. f. roman. Philologie* 11 (1887), 371–404, wieder zusammengeführt hat. Aus der neueren Forschung sei an die Verbindung der Handschriften-Teile Sevilla 43/Paris 4379 durch Dragan Plamenac, *MQ* 37 (1951), 501–542, und 38 (1952), 85–117 und 245–277, erinnert; eine Studie von Herbert Kellman über den zum Tenor-Stimmbuch Tournai, Bibliothèque de la Ville, Ms. 94, gehörenden, unlängst wiederaufgefundenen Superius Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. IV. 90, hat Martin Picker, *Ann. Mus.* 6 (1958/63), 262, angekündigt. Man wird auch die Verbindung Egenolff [c. 1535][14] III/Heilbronn 10 nennen dürfen, die Ulrich Siegele, *Die Musiksammlung der Stadt Heilbronn*, Heilbronn 1967 (*Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Heilbronn*, 13), 46–48, und etwas früher Martin Staehelin, *AfMw* 23 (1966), 93–109, bekannt gemacht haben. Schließlich sei noch auf die Zusammengehörigkeit der Handschriften Modena, Biblioteca Estense, M. α. F. 2. 29 und London, British Museum, Add. Ms. 19583 hingewiesen, die Bonnie J. Blackburn erkannt hat, vgl. Edward E. Lowinsky, *The Medici Codex of 1518, Historical Introduction and Commentary*, Chicago/London 1968 (*Monuments of Renaissance Music*, vol. III), 117–118.

tung unterzieht und dabei in vielen Fällen zunächst von der durch die Quellen selber gewährten Grundlage ausgehen wird.

Die hier vorgelegte Studie, Nebenertrag einer in Vorbereitung befindlichen größeren Arbeit zu Heinrich Isaac, macht auf einen weiteren, bisher nicht beachteten Fall ehemaliger Quellen-Zusammengehörigkeit aufmerksam. Im Anschluß daran sucht sie die dadurch gewonnene breitere „Informationsgrundlage", in dem hier allein gebotenen quellenkundlichen Rahmen, nach Möglichkeit auszuwerten, und zwar besonders im Hinblick auf Herkunfts- und Altersbestimmung sowie auf das Verhältnis von Inhalt und Anlage der ursprünglichen Gesamtquelle. Für deren einen, bisher noch nicht eingehend veröffentlichten Teil bringt sie überdies, eingeschoben, eine ausführliche Inhaltsangabe; den Schluß bildet eine kurze musikalische Würdigung der Quelle[7].

* * *

Seit Johannes Wolfs „Handbuch der Notationskunde" ist der Musikforschung das Fragment einer Pergamenthandschrift aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts allgemein bekannt, das seinerzeit zur Bibliothek Wolffheim in Berlin gehörte[8] und das nach deren Auflösung im Jahre 1929 an die *Library of Congress* in *Washington* ging, wo es seither unter der Signatur *M 2. 1. M6 Case* verwahrt wird[9]. Ein genaues Inhaltsverzeichnis ist von dem Bruchstück bisher nicht vorgelegt worden; indessen bietet der Wolffheim-Katalog unter Nr. 1262 eine knappe Manuskript-Beschreibung, die vermutlich auf einer mitangezeigten „gründlichen bibliographischen Übersicht von Prof. Dr. H. Besseler" aufbaut und der Hinweise auf die vertretenen Komponisten Josquin, Isaac und

7 Für alle freundliche Unterstützung, die dem Verfasser bei der Vorbereitung dieser Studie zuteil geworden ist, sei an dieser Stelle nochmals gedankt: Mr. William Lichtenwanger (Washington, Library of Congress) für wertvolle Auskünfte über das Wolffheim-Manuskript sowie die Erlaubnis zu dessen Veröffentlichung, Nanie Bridgman (Paris) für zwei Konkordanzangaben zu dessen Nr. 10 und 13, und Prof. Dr. Alexander Main (Columbus/Ohio) für die Bestätigung der Komponisten-Identifizierung von Nr. 15 und hierzu aufgeführte Konkordanzen; für Mitteilungen über seltene Bibliotheksbestände sei Dr. Franz Grasberger (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) und Dr. Hans Haase (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek), für kleinere Hinweise Dott. Claudio Gallico (Mantova), Dr. Dieter Koepplin (Basel), Dr. Lukas Richter (Berlin) und Dr. Jürg Stenzl (Fribourg) gedankt. Die meisten der genannten Quellen hat in dankenswerter Weise der Vorsteher des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Basel, Prof. Dr. Hans Oesch, zur Einsichtnahme zur Verfügung gestellt.

8 Wolf, 446–447, auch 394–395.

9 Vgl. *Report of the Librarian of Congress for the fiscal year ending June 30, 1929*, Washington 1929, 171.

Colinet de Lannoy sowie auf das Vorliegen von geistlichen und weltlichen Sätzen mit lateinischen, französischen und italienischen Texten zu entnehmen sind[10].

Schon diese paar Angaben im Wolffheim-Katalog zeigen, daß das fragliche Bruchstück einer wohl nicht unbedeutenden Handschrift entstammen muß. Genauerer Aufschluß über diese war freilich bisher nicht zu gewinnen, denn infolge des ausschnittartigen Charakters des von fol. LXXX bis LXXXXVIIII gezählten Fragmentes fehlt darin jeder alte Hinweis, der einen Schluß auf Provenienz, ehemaligen Besitzer oder auf einen andern zugehörigen Manuskript-Bestandteil ermöglicht hätte. Auch neuere Benützer der Handschrift, wie etwa Helen Hewitt – die das Manuskript für ihre Petrucci-Ausgaben zuzog[11] –, konnten die Frage der Herkunft offenbar nicht fördern; einzig Seymour de Ricci trug 1935 die Ansicht vor, die Handschrift stamme „from the monastery of the Santissima Trinità at Florence"[12]. Diese Auskunft geht zweifellos auf den Versteigerungskatalog der Musikbibliothek von Juste Adrien Lenoir de La Fage von 1862 zurück, in dem sich das Fragment, unter Nr. 1790 eingeordnet, als „ayant fait partie, sans aucun doute, du recueil précédent" beschrieben findet[13]: mit diesem „recueil précédent" war eine unter Nr. 1789 aufgeführte Sammlung von „Canzonette italiane a quattro voci" gemeint, ein Pergament-Manuskript von 61 Folien, dessen erstes recto-Blatt, laut La Fage-Katalog, den Provenienz-Vermerk „Est monasterij Sanctissimae Trinitatis de Florentia, anno D.M.D.XXXXXXX" trug[14]; da das La Fage-Verzeichnis vom nachmaligen Washingtoner Fragment zudem feststellte: „L'écriture musicale, exécutée avec le plus grand soin, est la même que celle des Canzonette italiane", wies de Ricci auch dem amerikanischen Teilstück das Florentiner Vallombroser Kloster als Herkunftsort zu, sogar ohne das Manuskript der „Canzonette italiane" zu kennen.

Ob sich diese Handschrift mit „Canzonette italiane" bis heute erhalten hat, wurde von der Musikforschung bisher offenbar nicht untersucht, obwohl hätte angenommen werden dürfen, daß ihre Wiederauffindung manches Licht auch auf das Washingtoner Fragment werfen würde. Eine Nachprüfung der Frage hat wohl in erster Linie nach einer Frottola-Handschrift zu suchen, denn eine solche muß am ehesten enthalten, was im Jahre 1862 als „Canzonette italiane" bezeichnet werden konnte. Der Erfolg stellt sich auch bald ein: Nr. 1789 des La Fage-Verzeichnisses entspricht eindeutig der Handschrift *London, British Museum, Ms.*

10 Wolffheim II, 246, Nr. 1262.

11 Vgl. Odhecaton, bes. 116, und Canti B, bes. 16.

12 Seymour de Ricci, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, vol. I, New York 1935, 241, Nr. 153.

13 *Catalogue de la Bibliothèque musicale de feu M. J. Adr. De La Fage, ancien maitre de chapelle*, etc., Paris 1862, 154, Nr. 1790.

14 *Catalogue* ... (Titel wie Anm. 13), 154, Nr. 1789.

Egerton 3051, einer Frottola-Sammlung, die Knud Jeppesen 1939, nach kurzer Anzeige durch Bertram Schofield bereits zu Beginn der dreißiger Jahre[15], in einem Aufsatz veröffentlicht und eingehend besprochen hat[16]. Auf diese Handschrift trifft die Beschreibung genau zu, die der La Fage-Katalog von Provenienz-Vermerk und äußerer Gestalt der „Canzonette italiane" bietet; ein Vergleich des Londoner Manuskriptes und der Washingtoner Handschrift beseitigt überdies, durch die vollkommene Übereinstimmung von Format, Schreiberhand und andern Charakteristika, alle Zweifel an einer ehemaligen Zusammengehörigkeit der beiden Teile[17]. Somit ergibt sich, soweit eine Rekonstruktion möglich ist, der folgende Aufbau der ursprünglichen Gesamtquelle:

I. *London, British Museum, Ms. Egerton 3051*[18]

fol. 1 Besitzervermerk und Eintragungen von verschiedenen Händen:
Di fr. salustio · γ
Unlesbare Kritzeleien eines späteren Schreibers (17. Jahrhundert?):
nostri . . . [?]
. . . [?]

fol. 1′ leer

fol. 2 Besitzer-, Provenienz-, Schenkungs- und andere Vermerke von verschiedenen späteren Händen (16. ?, besonders 17., auch noch 19. Jahrhundert):

Al mio co⟨n⟩fratello m⟨esser⟩ fausto bandinelli

Quando da .g. [Anfang einer mißratenen Textniederschrift?]

Frangentes normam urimus [?]

15 *The British Museum Quarterly* 6 (1931/32), 51–52, Nr. 46.
16 Jeppesen I, 81–88; vgl. auch *AMl* 10 (1938), 133, Anm. 1. Eine neue, revidierte Publikation bei Jeppesen II, 65–67 und 154–157.
17 Vgl. Abb. 1 und 2. Die Reproduktionen erfolgen mit freundlicher Genehmigung des British Museum und der Library of Congress.
18 Pergament, Hochformat 17,6 x 12,7 cm, leicht beschnitten; neuerer Ledereinband des 19. Jahrhunderts. Alte römische Foliierung je auf der r-Seite oben rechts; von neuerer Hand eine übereinstimmende arabische Foliierung beigefügt, der Jeppesen I und II sowie die vorliegende Darstellung folgen. Eine detaillierte Beschreibung des Äußeren bringt außerdem *The British Museum Catalogue of Additions to the Manuscripts 1931–1935*, London 1967, 298–299; hier nicht aufgeführt sind die kleineren Texteintragungen (etwa fol. 16, 34, 36 und 60′) von einer Hand des 17. (?) Jahrhunderts. Dieselbe Hand findet sich wieder im Wolffheim-Manuskript, fol. 94; vgl. unten, Anm. 23. – Das Manuskript befand sich im späteren 19. Jahrhundert offenbar in einer Dresdener Sammlung, im 20. in der Kollektion Boies Penrose II in Philadelphia; schließlich ging es durch das Londoner Haus Quaritch an das British Museum. – Zum Vorbesitzer der Handschrift vor La Fage, vgl. unten, Anm. 20.

Alberto Duro Jntagliatore[19]

Est Monasterij sanctissime Trinitatis
De Florentia anno D. MDLXXXXXXX . . . [?]

Di Niccola Benvenut⟨i⟩[20]

fol. 2′–61 53 durchwegs anonyme Frottola-Sätze[21]; für deren Numerierung, für Foliierung, Textanfänge, Stimmenzahlen, Verfasser, Konkordanzen und Bemerkungen sei grundsätzlich auf die bei Jeppesen I, 81–88, und II, 154–157, vorgelegten Angaben verwiesen. Jeppesens Ausführungen seien lediglich durch die folgenden Konkordanzen ergänzt:

Egerton Nr.	Konkordanzen[22]
20	*Paris, Thibault, Nr. 69; anon.
21	*Paris, Thibault, Nr. 54; anon.
25	*Paris, Thibault, Nr. 46; anon.
34	*Paris, Thibault, Nr. 98; anon.
41	*Paris, Thibault, Nr. 18; anon., und Nr. 78; anon.
44	*Paris, Thibault, Nr. 1; anon., und Nr. 86; anon.
45	*Paris, Thibault, Nr. 62; anon.
49	Erlangen 473,4, f. 191′–192; anon. (Text: „Deo gratias") – München 326, f. 13; anon. – *Hirschberg, f. 30–31; anon. – *Newsidler I, 1544[24], Nr. 34; anon.
50	Berlin 22048. f.⟨1⟩; anon. (von neuer Hand ergänzt: „Bartolomeo Tromboncino")

fol. 61′ leer

II. fol. 62–79′ verloren

III. *Washington, Library of Congress, M 2. 1. M 6 Case*[23]

fol. 80–99′ 15 durchwegs anonyme Sätze zu 4 und 3 Stimmen, gemäß folgender Aufstellung:

19 Der in Anm. 18 genannte Katalog des British Museum erwägt zu diesem Besitzervermerk, was folgt: „. . . is written ‚Alberto Duro [? Albrecht Dürer] Intagliatore' but the purpose of the entry is obscure . . .". Es wäre gewiß schön, aufgrund dieses Eintrages den deutschen Maler als einstigen Besitzer der Handschrift bezeichnen zu können, und Dürers Venedig-Reisen von 1494/95 und 1505/06 würden sich zeitlich hier nicht schlecht einpassen. Aber allzuviel Anderes spricht gegen die Möglichkeit dieser Identifizierung: der Eintrag stammt von deutlich späterer Hand, möglicherweise erst des 17. Jahrhunderts; ein autographer Schriftzug liegt sicher nicht vor. „Duro" als italianisierte Namensform Dürers ist ebenfalls sehr unwahrscheinlich; in seinem Venezianer Brief an Willibald Pirckheimer vom 18. August 1506 nennt sich Dürer, im Zuge einer italienischen Briefpartie, „Alberto Dürer", italianisiert also nur den Vornamen, vgl. *Albrecht Dürer, Schriftlicher Nachlaß*, ed. Hans Rupprich, Bd. 1, Berlin 1956, 52, Z. 2. Schließlich würde es kaum angehen, Dürer als „Intagliatore" zu bezeichnen; die Arbeit des „Holzschneiders" besorgt im allgemeinen nicht der Künstler, der den Schnitt entwirft. Die vermutete Identifikation, die, wenn zutreffend, vielleicht eine Datierung des Manuskriptes hätte fördern können, muß dahin fallen, obwohl ein anderer „Alberto Duro" in der kunsthistorischen Literatur einstweilen nicht nachgewiesen ist.

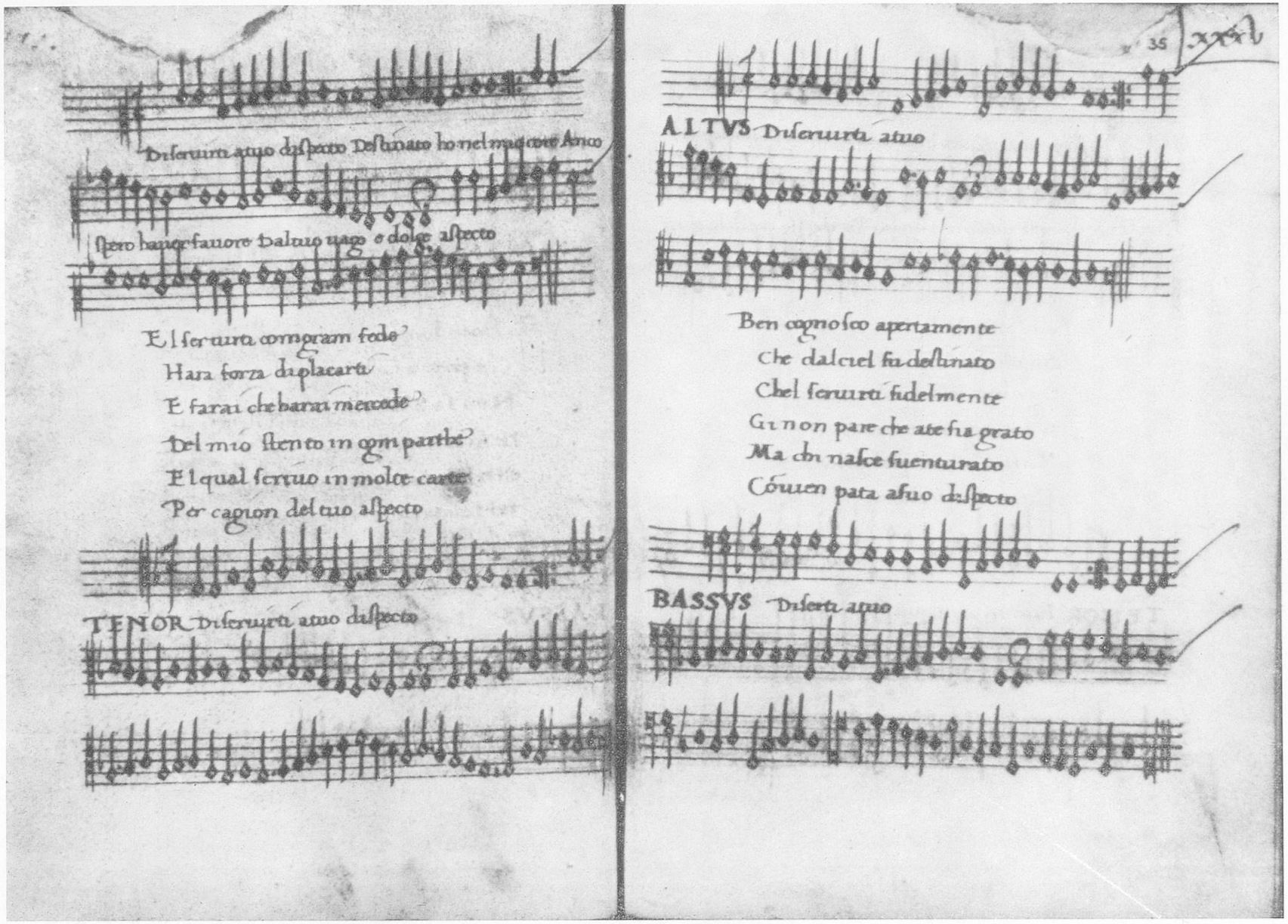


Abb. 1: London, British Museum, Ms. Egerton 3051, fol. 34′–35

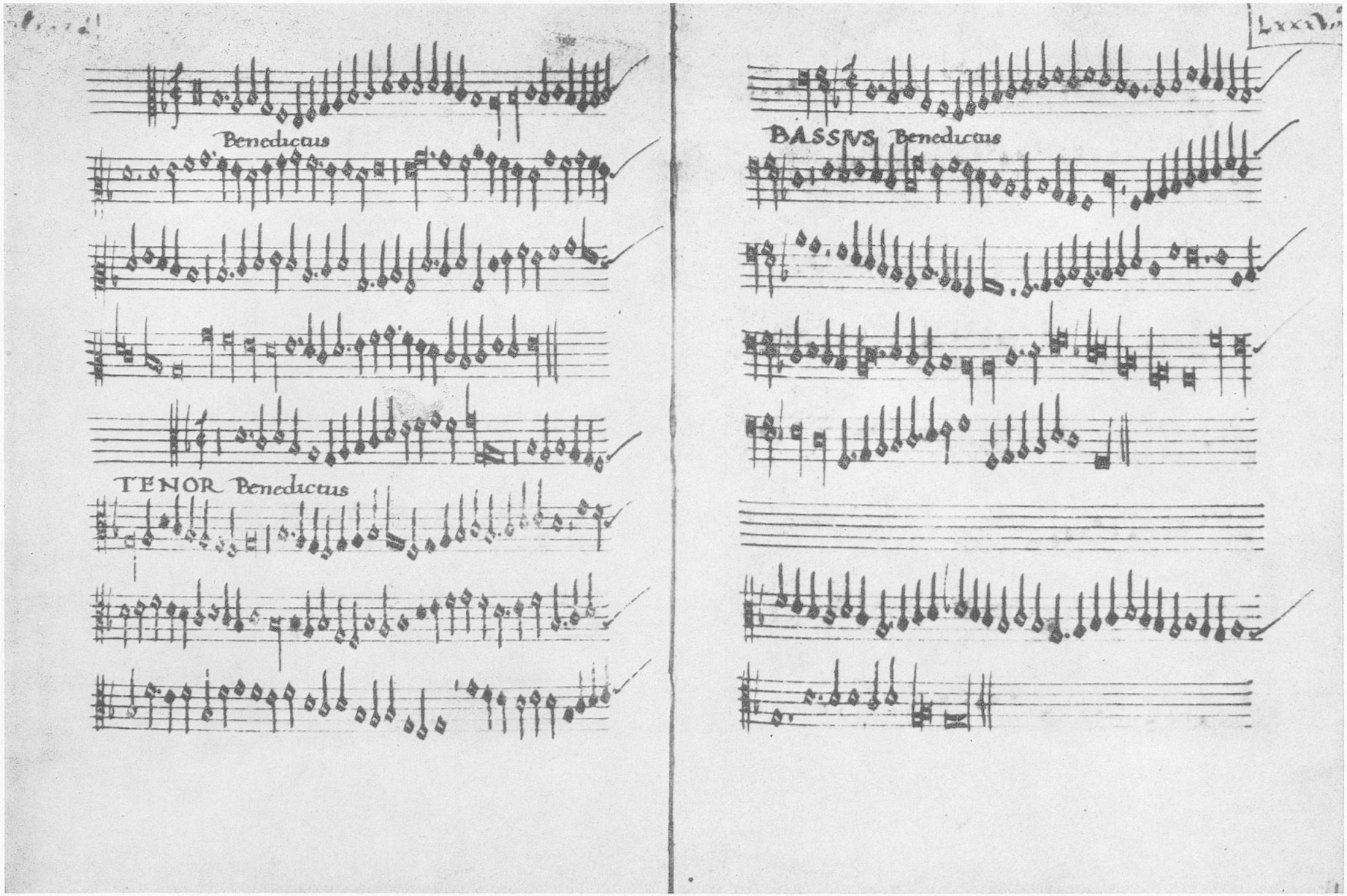


Abb. 2: Washington, Library of Congress, M 2. 1. M 6 Case, fol. 88′–89

Nr.	fol.	Komponist	Titel/Incipit	Stimmenzahl	Konkordanzen	Bemerkungen/Ausgaben (D = Diskant, A = Alt, T = Tenor, B = Baß)
	⟨79a/79a′⟩					Das Blatt ist verloren, aber sein Inhalt zum Teil rekonstruierbar; vgl. unten zu fol. ⟨87/87a′⟩ und S. 77f. Fol. ⟨79a′⟩ enthielt den Anfang des D und des T von Nr. 1.
⟨1⟩	80	⟨Josquin⟩	O mater Dei	4	1. Petrucci 1508[3], f. 25′–26; anon. 2. Mit Text „Tu solus, qui facis mirabilia“: a) selbständig: Firenze 27, f. 79′–80; Josquin – St. Gallen 463, Nr. 95; Josquin – Petrucci 1503[1], f. 57′–58; Josquin	Anfang des A und des B; Anfang des D und des T sind, infolge alten Blattausfalls, verloren; vgl. oben zu fol. ⟨79a/79a′⟩. – Textmarken „O mater“ (A), bzw. „O mater Dei“ (B)
	80′–81		In te solum confidimus		b) Anstelle des „Benedictus“ und „Osanna“ II der Missa „D'ung aultre amer“: Modena 4, f. 14′–15; anon. – Roma 41, f. 155′–156; Josquin – Petrucci, Josquin II, 1505, f. 16/17′/10/15′; Josquin – Giunta, Josquin II, 1526, f. 20–20′/22′/12′/19; Josquin	Fortsetzung von „O mater Dei“. – Textmarken „In te solum confidimus“ (D), bzw. „In te solum“ (A, T, B) Ausgaben: Jeppesen II, 40–41, Nr. 25. Mit Text „Tu solus...“: Josquin, Me 131–133 – Josquin, Mo 56–57
⟨2⟩	81′–84	⟨Isaac⟩	⟨Palle, palle⟩	4	Basel 21, f. 32′ (Textmarke: „La bella“); anon. – Cortona 95–96/Paris 1817, f. 38–39/38–38′/41–41′; anon. – Firenze 107bis, f. 43 (der alten Foliierung; nicht erhalten, nur im Index angezeigt); anon. – Firenze 117, f. 82′–83; yzac – Königsberg 1740, Nr. 50[II] (Text: „Alleluia. Hodie Christus natus est“); anon. – Roma 27, f. 7′–9; H. Isach – *Spinacino II, 1507[6], Nr. 11; ysach	Ohne Text oder Textmarken Ausgaben: Bossinensis 188–192, Nr. 20 – Isaac, WW 98–99, Nr. 32, und 161–162, Nr. 25

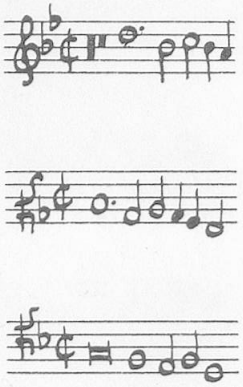
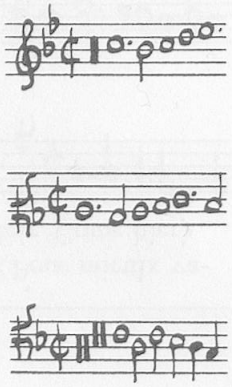
Nr.	fol.	Komponist	Titel/Incipit	Stimmenzahl	Konkordanzen	Bemerkungen/Ausgaben (D = Diskant, A = Alt, T = Tenor, B = Baß)
⟨3⟩	84′–86	⟨Josquin⟩	Adieu mes amours	4	Bologna 17, f. 59′–60; Josquin – Bologna 18, f. 78′–79; anon. – Firenze 59, f. 164′–165: Josquin – Firenze 107bis, f. 9′–10; Josquin – Firenze 178, f. 48′–49; Josquin Depres – Firenze 2794, f. 65′–66; Josequin – München 1516, Nr. 14; Josquin – Regensburg 120, p. 304–305; Josquin – Roma 27, f. 13′–14; Iosquin – Roma 2856, f. 154′–156; Jossim – St. Gallen 462, p. 88–89; anon. – St. Gallen 463, Nr. 177; Iosquinus Pratensis – Petrucci 1501, f. 16′–17; Josquin – Egenolff [c. 1535][14] I, Nr. 4; anon. – *Basel 22, f. 40–41′; Isaac – *St. Gallen 530, f. 90′–91; Josquin despres – *Spinacino I, 1507[5], Nr. 18; anon. – *Gerle 1533, f. 39–40; anon. – *Newsidler I, 1536[12], f. p4′–q2; anon. – *Newsidler II, 1536[13], f. X3′–Y2; Joss Quin – *Drusina 1556[32], f. c3′–c4′; anon.	Textmarken „Adie uos amors“ (D, A, T), bzw. „Adie uos“ (B). – Fol. 84′ von Weckerlins Hand ergänzt: „Adieu mes amours, par Josquin des Prés“. Ausgaben: Ambros/Kade 131–133, Nr. 17 – Amerbach 36–37, Nr. 21 – Bernoulli 63–65, Beilage IV (leicht gekürzt) – Heer 77–78, Nr. 46 – Josquin, WW 1–3, Nr. 35 – Isaac, WW 135, Nr. 1 – Odhecaton 249–251, Nr. 14 – Smijers 156–157, Nr. 46 – Torrefranca 540–543
⟨4⟩	86′–87	⟨Gaspar⟩	Anima mea ⟨liquefacta est⟩	4	Breslau 2016, f. 10′–11; anon. – Bruxelles 228, f. 47′–48; anon. – Firenze 178, f. 72′–73; Gaspar – Milano 2269, f. 129′–130; Gaspar – St. Gallen 463, Nr. 102; anon.	Textmarken „Anima mea“ (D, A, T), bzw. „Anima“ (B); diejenige des D, fol. 86′, wohl als Magnificat-Anfang mißverstanden und von alter Hand (fälschlich) durch „dominum“ ergänzt; diejenige des B, fol. 87, von derselben Hand durch „mea“ ergänzt.

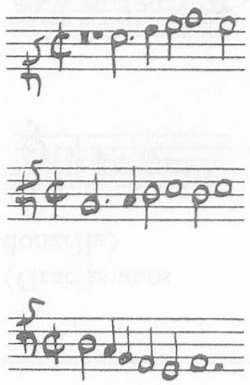
Nr.	fol.	Komponist	Titel/Incipit	Stimmenzahl	Konkordanzen	Bemerkungen/Ausgaben (D = Diskant, A = Alt, T = Tenor, B = Baß)
	87′					Nur Schluß des D und des T (ab tempus 48); Schluß des A und des B sind, infolge alten Blattausfalls, verloren; vgl. unten zu fol. ⟨87a/87a′⟩. Ausgabe: Picker 358–362, Nr. 42
	⟨87a/ 87a′⟩					Das Blatt ist verloren, aber sein Inhalt zum Teil rekonstruierbar; vgl. oben zu fol. ⟨79a/ 79a′⟩ und unten S. 77f. Fol. ⟨87a⟩ enthielt den Schluß des A und des B von Nr. 4.
	88					Rastriert, aber unbeschrieben
⟨5⟩	88′–89	⟨Isaac⟩	Benedictus	3	1. Als selbständiger Satz: Basel 32, f. ⟨43⟩ (nur D-Anfang); anon. – Bologna 18, f. 63′–64; anon. – Firenze 27, f. 17′–18; Isachina – Firenze 59, f. 9′–10; Henricus yzac – Firenze 107bis, f. 19′; anon. – London 31922, f. 3′–4; anon. – Paris 676, f. 77′–78; Isach – Regensburg 940/41, Nr. 190; anon. – Roma 27, f. 57′–58; ysach – St. Gallen 462, p. 22–23; anon. – Torino 27, f. 35; Jsach – Ulm 237, f. 22′/–/20–20′/21–21′; anon. – Verona 757, f. 29′–30; anon. – Zwickau 78, Nr. 9; Jsaac – Pe-	Textmarken „Benedictus"; vgl. Abb. 2 Ausgaben: Amerbach 28–29, Nr. 17 – Bossinensis 229–231, Nr. 29 – Heer 18–20, Nr. 8 – Isaac, WW 112, Nr. 42 – Odhecaton 379 bis 380, Nr. 76. Als Teil der Missa „Quant j'ay au cueur": Isaac, Me 66–67

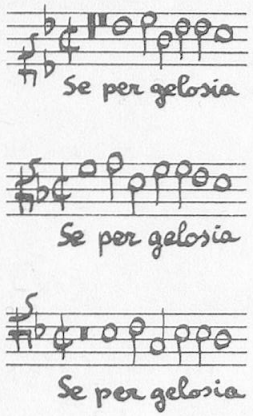
Nr.	fol.	Komponist	Titel/Incipit	Stimmenzahl	Konkordanzen	Bemerkungen/Ausgaben (D = Diskant, A = Alt, T = Tenor, B = Baß)
					trucci 1501, f. 82′–83; Yzac – Egenolff [c. 1535][14] III / Heilbronn 10, Nr. 46/ Nr. 9; Isaac – Formschneider 1538[9], Nr. 30 (im Exemplar Jena von alter Hand: H. Isac) – *Basel 22, f. 30′–32; Isaac – *Krakau, St. Spiritus, p. 244–246; anon. – *München 718, f. 136′ und f. 150′; anon. – *Paris, Thibault, Nr. 14; anon. – *Paris, Thibault, Nr. 109; anon. – *Wien 18688, f. 86′–87; anon. – *Spinacino I, 1507[5], Nr. 2; Jsach – *Newsidler I, 1536[12], f. p3–p4′; anon. – *Heckel 1556, Nr. 19; anon. 2. Als Teil der Missa „Quant j'ay au cueur": Berlin 40021, f. 110′–111; anon. – Breslau 2016, f. 56′–57; ysaac – Jena 31, f. 47′–48; anon. – Milano 2268, f. 150′–151; ysac – Roma 35, f. 34′–35; ysaac – Segovia, f. 52′–53; ysaac – Wien 11883, f. 50′–51; anon. – Petrucci, Isaac, 1506, f. BbB1′/ FfF1′/–/GgG8′; Jzac	
⟨6⟩	89′–90	⟨Josquin⟩	In pace	3	Bologna 17, f. 35′–36; Josquin – Breslau 2016, f. 60′; anon. – Bruxelles 11239, f. 31′–32; anon. – Firenze 59, f. 43′–44; Josquin – Firenze 178, f. 51′–52; Josquin Depres – London 20, f. 30′–31; Josquin – Paris 1597, f. 45′–46; anon. – Roma 27, f. 18′–19; Iosquin	Textmarken „Impace" (D, T), bzw. „Jmpace" (B) Ausgaben: Josquin, WW 23–25, Nr. 47 – Picker 461–463, Nr. 22

Nr.	fol.	Komponist	Titel/Incipit	Stimmenzahl	Konkordanzen	Bemerkungen/Ausgaben (D = Diskant, A = Alt, T = Tenor, B = Baß)
					– Roma 2856, f. 114′–115; Joskin – Segovia, f. 171′; Josquin des Pres – St. Gallen 463, Nr. 31; anon. – Petrucci 1504[3], f. 104′–105; Agricola – Rhaw 1542[8], Nr. 25; Alexander Agricola – *Spinacino II, 1507[6], Nr. 33; anon.	
⟨7⟩	90′–91	incertum	Je ne fais plus	3	Bologna 17, f. 37′–38; A busnois – Firenze 59, f. 54′–55; Antonius busnoys – Firenze 121, f. 26′–27; anon. – Firenze 176, f. 73′–75; G. Muream – Firenze 178, f. 40′–41; anon. – Firenze 2356, f. 6′–7; anon. – Firenze 2794, f. 50′–51; anon. – Kopenhagen 1848, p. 97; anon. – Paris 2245, f. 23′–24; mureau – Paris 15123, f. 177′–178; anon. – Roma 27, f. 19′–20; Gil Murieu – Segovia, f. 181′; Loysette Compere – Sevilla 43/Paris 4379, f. Sevilla 25′–26; anon. – St. Gallen 462, p. 85; anon. – Torino 27, f. 47 (Text: „Au Joly moys de may") – Petrucci 1501, f. 10′–11; anon. – *Berlin 40026, f. 51–52; anon. – *Paris, Thibault, Nr. 7; anon. – *Paris, Thibault, Nr. 106; anon. – *Spinacino I, 1507[5], Nr. 11; anon.	Textmarken „Iene fai plus" (D, T), bzw. Jene fai plus" (B). – Im unbeschriebenen Raum von fol. 91 ist von Weckerlins Hand, vermutlich nach dem Nachdruck 1504[2] von Petrucci 1501, der A der vierstimmigen Fassung nachgetragen. Ausgaben: Heer 73–74, Nr. 44 – Odhecaton 235–236, Nr. 8 – Thibault 74–76
⟨8⟩	91′–92	⟨Colinet de Lannoy⟩	Cela sans plus	3	Bologna 16, f. 51′–52; anon. – Bologna 17, f. 19′–20; Colinet de lannoy – Firenze 59, f. 100′–101; Collinet de lanoy – Firenze 176,	Textmarken „Celesamplus"; vgl. die Facsimilia bei Wolf, neben 394 (mit nicht im Original stehender Korrektur einer fehler-

Nr.	fol.	Komponist	Titel/Incipit	Stimmenzahl	Konkordanzen	Bemerkungen/Ausgaben (D = Diskant, A = Alt, T = Tenor, B = Baß)
					f. ⟨0⟩′–1; anon. – Firenze 178, f. 39′–40; Josquin – Roma 27, f. 86′–87; Colinet – Roma 2856, f. 153′–154; Colinet de Jannoy (mit B „Si placet" von Jo martini) – Sevilla 43 / Paris 4379, f. Sevilla 54′–55; anon. – Petrucci 1502², f. 19′–20; Lanuoy – Egenolff [c. 1535][14] I, Nr. 23; anon.	haften Stelle im T) und bei Wolffheim, II, Tafelband, Tafel 10. – Fol. 91′ von Weckerlins Hand zugefügt: „par de Lannoy". Ausgaben: Canti B, 137–139, Nr. 16 – Obrecht, WW 83–84, Nr. 1 – Wolf 395–397
⟨9⟩	92′–93	⟨Stockhem⟩	⟨Ha, traitre amour⟩	3	Bologna 17, f. 42′–43; Jo stochem – Bologna 18, f. 80′–81; anon. (Textmarke: „rubinet") – Firenze 59, f. 22′–23; Jannes stochem – Firenze 121, f. 8′–9; anon. – Firenze 178, f. 33′–34; Stochem – Roma 27, f. 47′–48; Stochen J. – Petrucci 1501, f. 92′; Jo. stoken – Egenolff [c. 1535][14] III/Heilbronn 10, Nr. Egenolff 31; anon. (Textmarke: „Compere") – *Spinacino I, 1507⁵, Nr. 10; anon. – *Newsidler II, 1536[13], f. B3′–B4; anon.	Ohne Text oder Textmarken Ausgabe: Odhecaton 399, Nr. 86
⟨10⟩	93′–94		⟨Dun bel maitin⟩	3	Bologna 18, f. 67′–68; anon.	Ohne Text oder Textmarken. – Fol. 94 im unbeschriebenen Raum von alter Hand ein kurzes poetisches Zitat: „se poi vedermi morto, . . .". Keine Ausgabe

Nr.	fol.	Komponist	Titel/Incipit	Stimmenzahl	Konkordanzen	Bemerkungen/Ausgaben (D = Diskant, A = Alt, T = Tenor, B = Baß)
⟨11⟩	94′–95			3	unbekannt	Ohne Text oder Textmarken Keine Ausgabe
⟨12⟩	95′–96		⟨Gracias auos donzella⟩ 	3	Roma 27, f. 91′–92; anon.	Ohne Text oder Textmarken Keine Ausgabe

Nr.	fol.	Komponist	Titel/Incipit	Stimmenzahl	Konkordanzen	Bemerkungen/Ausgaben (D = Diskant, A = Alt, T = Tenor, B = Baß)
⟨13⟩	96′–97	⟨Rubinet?⟩	⟨Pour mieulx valoir/Come hier⟩ 	3	Firenze 59, f. 108′–109; F. Rubinet (Textmarke: „Pour mieulx valoir") – Segovia, f. 190′; Yzaac (Textmarke: „Come hier")	Ohne Text oder Textmarken. – Die Frage, ob „Pour mieulx valoir" oder „Come hier" als ursprüngliche Textmarke zu gelten habe, läßt sich, bei nur zwei „markierten" Quellen, kaum beantworten; hingegen dürfte das Problem der Verfasserschaft leichter zu entscheiden sein, und zwar mit einer Zuweisung eher an Rubinet als an Isaac: kleinere Namen laufen immer Gefahr, von größeren verdrängt zu werden, und überdies ist – wie das etwa von Finscher 54, Anm. 9 und 11, mit Recht vermerkt worden ist – die Handschrift Segovia in ihren Autorangaben oft sehr unzuverlässig. – Beim mutmaßlichen Komponisten Rubinet dürfte es sich um „Rubinetto Francioso" handeln, der 1482 in Florenz mehrfach belegt ist; vgl. D'Accone 332, und, im Hinblick auf Firenze 59, auch Bragard 67. Weniger wahrscheinlich ist die Identifikation mit dem in Vicenza belegten Sangmeister „Rubinus de Picardia" (vgl. zu diesem allenfalls auch Berlin 40098, Nr. 78) oder diejenige mit dem in Padua, Perugia und ebenfalls Vicenza tätigen Kapellmeister „Ruffinus de Assisio"; vgl. zu diesen Gallo/Mantese 36–40, bzw. 41–43, mit dort angezeigter Literatur.
						Keine Ausgabe

Nr.	fol.	Komponist	Titel/Incipit	Stimmenzahl	Konkordanzen	Bemerkungen/Ausgaben (D = Diskant, A = Alt, T = Tenor, B = Baß)
⟨14⟩	97′–98	⟨C. Festa⟩	⟨E⟩ Se per gelosia 	3	Bruxelles 27511, f. 58′–59/19′–20/58′–59; anon. – Scotto 1537[7], Nr. 19; Constantius Festa	Erstes Stück des durch veränderte Handschrift und später entstandenen Inhalt als solchen erwiesenen Nachtrags; vgl. auch unten S. 78. – In allen drei Stimmen voll textiert (Textbeginn: „Se per gelosia"). – Da die Niederschrift starke Übereinstimmung mit Scotto 1537[7] zeigt, ist möglich, daß eine direkt nach diesem Druck genommene Kopie vorliegt (vom Repertoire her ist beim entsprechenden Teil von Bruxelles 27511 übrigens Ähnliches denkbar; vgl. van den Borren, Inventaire 28–29, und Vogel/Einstein I, 39 (Arcadelt 41.), sowie II, 380–381 (1537[3]) und 628); damit ließe sich für die Niederschrift des Anhangs mit Nr. 14 und 15 ein *terminus post quem* von 1537 gewinnen. – Der Text ist auch sonst vertont worden (auffallend auch die musikalischen Übereinstimmungen); vgl. Torrefranca 286–287 mit Übertragung 453–455, und Gallico I, 91, Nr. 25, und 106, Nr. 62. Keine Ausgabe

Nr.	fol.	Komponist	Titel/Incipit	Stimmenzahl	Konkordanzen	Bemerkungen/Ausgaben (D = Diskant, A = Alt, T = Tenor, B = Baß)
⟨15⟩	98′–99	⟨C. Festa⟩	Surge, amica mea	3	Gardane 1543[6], p. 20–21/20–21/20–21; Constantivs Festa – Scotto 1549[13], 1. Teil, p.–/5–6/–; Constantio Festa – Phalèse 1569[5], p. 14–15/14–15/14–15; Constantius Festa	Textmarke „Surge amica mea" nur im D I
	99′		⟨O⟩ pulcherrima mulier			Zweiter Teil von „Surge, amica mea". – Textmarke „Pulcerima mulier" nur im D I. – D II ist fragmentarisch erhalten, T fehlt ganz.
						Ausgabe: Dagnino 21–25

Die Erkenntnis, daß die Handschrift-Teile I und III derselben Gesamtquelle entstammen, kann nun auch die Beantwortung der Frage nach deren *Entstehungsort* entschieden fördern. Der schon genannte Besitzervermerk des Florentiner Klosters Santissima Trinità ist, seinem Schrift-Duktus wie der – übrigens nicht restlos klaren – beigefügten Jahreszahl nach, sicher zu jung, als daß von vorneherein als selbstverständlich angenommen werden dürfte, die Handschrift sei in Florenz auch geschrieben worden; die übrigen Eintragungen auf fol. 1 und 2 des Teils I helfen ebenfalls nicht weiter, da offenbar auch sie erst in späterer Zeit vorgenommen worden oder die Namensträger nicht identifiziert sind. Hingegen lassen sich aus der Betrachtung der Konkordanzquellen Hinweise gewinnen, welche die Annahme einer Florentiner Entstehung tatsächlich dringend empfehlen: Schon die von Jeppesen zum Londoner Codex zusammengestellte Parallelüberlieferung zeigt eine starke Konzentration auf Textzeugen florentinischer Provenienz wie Firenze 141 und Firenze 2441; derselbe Sachverhalt tritt fast noch ausgesprochener bei Teil III in Erscheinung, in dem als Konkordanzquellen die Medici-Handschrift Roma 27 sowie die eng mit Florenz verbundenen Manuskripte Firenze 59 und Firenze 178 vorherrschen. Daß ausgerechnet auch Isaacs Medici-Satz „Palle, palle" vorliegt, bekräftigt die Annahme florentinischer Entstehung ebenfalls entschieden, und allenfalls mag auch der Nachtrag der beiden Werke von Costanzo Festa – für den die Forschung ja „ganz besondere Bezie-

20 La Fage bezeichnet in seinem *Catalogue* ... (Titel wie Anm. 13), 154, unter Nr. 1789, diesen Nicola Benvenuti als direkten Vorbesitzer der Handschrift, und in seinen *Extraits du Catalogue critique et raisonné d'une petite Bibliothèque Musicale*, Rennes o. J. ⟨1857⟩, *Avertissement*, weist er seinen „bon ami Nicolas Benvenuti" als „maître de chapelle de la cathédrale de Pise" aus.

21 Der Terminus „Frottola" wird im Folgenden im Sinne Petruccis gebraucht, umfaßt also, weit gespannt, Barzeletta, Strambotto, Oda, Capitolo, Sonett, Canzone, Villota, Canto carnascialesco, Giustiniana u. a.; vgl. Walter H. Rubsamen, *MGG* 4 (1955), 1015.

22 Worttext-Konkordanzen aus der Handschrift Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. A. I. 4, bringt Gallico II, und zwar zu Nr. 1, 8, 16, 17, 18, 29, 33, 34, 40, 45, 47, und 50 des Londoner Manuskriptes.

23 Pergament, Hochformat 18 x 13 cm; moderner Halbpergamenteinband. Die je oben rechts auf der r-Seite angebrachte alte römische Foliierung wird im Folgenden stillschweigend arabisch gezählt. Eine Beschreibung des Äußeren bringen Wolffheim I, 246, Nr. 1262, und de Ricci, *Census* ... (Titel wie Anm. 12), 241, Nr. 153; nicht genannt sind hier die kleineren Texteintragungen von etwas späteren Händen; sie sind im folgenden Verzeichnis unter der Rubrik „Bemerkungen/Ausgaben" festgehalten. Bemerkenswert ist, daß der Zusatz auf fol. 94 von derselben Hand stammt wie die nachträglichen Zufügungen im Londoner Manuskript; vgl. oben, Anm. 18. – Das Fragment ging 1862 an die Sammlung von Aristide Farrenc und 1866 an jene von Johann Baptist Weckerlin; aus dieser wird es Wolffheim im Jahre 1910 direkt erworben haben. – Zum Vorbesitzer des Manuskriptes vor La Fage, vgl. oben Anm. 20.

hungen ... zu Florenz" hervorhebt[24] – die These bestätigen helfen, die Quelle sei tatsächlich in Florenz geschrieben worden.

Weniger läßt sich aus der Einsicht der ursprünglichen Teil-Zusammengehörigkeit für den Versuch einer genaueren Datierung der *Entstehungszeit* der Quelle gewinnen. Die Hoffnung, einer der Sätze des Wolffheim-Manuskriptes erweise sich als Abschrift aus einem datierten Petrucci-Druck und gestatte so die Festsetzung wenigstens eines *terminus post quem*, bestätigt sich, wie die Vergleichung der musikalischen Textvarianten lehrt, nicht. Dasselbe gilt auch für Teil I, zu dessen Nummern in Petruccis Frottola-Publikationen über fünfundzwanzig Konkordanzen vorliegen: in keinem einzigen Fall läßt sich einer dieser Sätze als Druckabschrift nachweisen[25], und es sind nicht nur die musikalischen, sondern vielfach auch die teilweise schwerwiegenden Divergenzen der Worttexte, die eine solche Annahme verbieten. So wird sich eine Datierung nach andern Gesichtspunkten ausrichten müssen, wie etwa nach dem Repertoire-Charakter des Handschrift-Teils III: von hier aus wird man, vor allem beim Vergleich mit den oben genannten Florentiner Konkordanzquellen, sicher an den Anfang des von Jeppesen seinerzeit veranschlagten Zeitraums von etwa 1500 bis etwa 1510[26], wenn nicht sogar in die letzten Jahre vor 1500, gewiesen; das mag übrigens durchaus auch der Meinung eines Frottola-Kenners wie Walter H. Rubsamens entsprechen, der den Londoner Bestandteil unter die „earlier frottola manuscripts" einordnet[27]: die Quelle dürfte ziemlich genau um die Jahrhundertwende angelegt worden sein.

Ein weiteres Wort möge der Frage gelten, in welchem Verhältnis *Inhalt* und *Anlage* der Quelle stehen; von hier aus dürfte allenfalls auch leichter zu beantworten sein, ob eine Hoffnung bestehe, den heute verlorenen Handschrift-Teil II wiederzufinden oder wenigstens zu rekonstruieren. Es empfiehlt sich, zunächst von der Beschaffenheit der Pergamentlagen auszugehen: zum Londoner Stück hat schon Jeppesen festgestellt, daß – übrigens wie bei einigen andern Florentiner Frottola-Manuskripten jener Zeit[28] – Lagen zu je fünf Doppelblättern vorliegen[29]; die Nachprüfung am Original bestätigt diese Auskunft. Teil III

24 Knud Jeppesen, *MGG* 4 (1955), 90.

25 Die Selbständigkeit der Überlieferung betont schon Jeppesen I, 87, neuerdings auch II, 66.

26 Jeppesen I, 86, und II, 66; Jeppesen II, 67 neigt wegen „der beträchtlichen Zahl differierender Vorzeichen-Signaturen" ebenfalls zu einer verhältnismäßig frühen Datierung.

27 Walter H. Rubsamen, „From Frottola to Madrigal: The changing pattern of secular italian vocal music", in: *Chanson and Madrigal 1480–1530*, Cambridge (Mass.) 1964, 51–72, bes. 53, und 53, Anm. 11.

28 Vgl. Knud Jeppesen, „The manuscript Florence Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 230: An attempt at a diplomatic reconstruction", in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music, A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York 1966, 440–447, bes. 446; neuerdings auch Jeppesen II, 29.

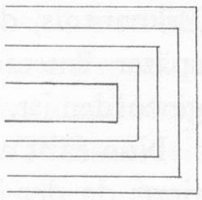
29 Jeppesen I, 81 und II, 65.

zeigt zunächst ein etwas anderes Bild; alles in allem ergeben sich die folgenden Verhältnisse:

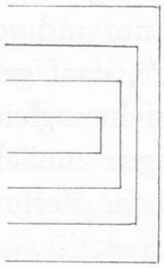
Teil I fol. 1 vorgebundenes altes Einzelblatt

fol. 2–11′
fol. 12–21′
fol. 22–31′
fol. 32–41′
fol. 42–51′
fol. 52–61′

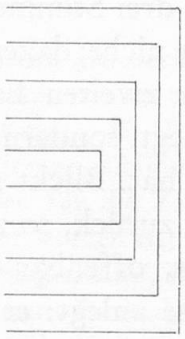
6 Lagen von je 5 Doppelblättern; also jede Lage von der folgenden Gestalt:



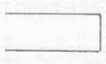
Teil III fol. 80
fol. 81
fol. 82
fol. 83
fol. 84
fol. 85
fol. 86
fol. 87



fol. 88
fol. 89
fol. 90
fol. 91
fol. 92
fol. 93
fol. 94
fol. 95
fol. 96
fol. 97



fol. 98
fol. 99



Für Teil I liegt der Sachverhalt klar zu Tage; auffallend mag einzig sein, daß fol. 61′, die hintere Außenseite der letzten Frottola-Lage, unbeschrieben, ja nicht einmal rastriert ist: so entsteht der Eindruck eines sowohl inhaltlich in sich geschlossenen als auch mit dem letzten Lagenende deutlich abgeschlossenen Frottola-Corpus – was, nebenbei bemerkt, daran schuld sein mag, daß allein von Teil I aus nie nach andern Partien der ursprünglichen Gesamthandschrift gesucht worden ist. Weniger einfach, dafür umso lehrreicher, ist die Situation beim Washingtoner Fragment: Der Textverlust bei dessen Nummern 1 und 4 ist offen-

sichtlich durch den Ausfall eines äußern Doppelblatts der ersten Lage hervorgerufen, nämlich jenes Blattes, das im oben gegebenen Inhaltsverzeichnis rekonstruiert und mit fol. ⟨79a⟩ bzw. ⟨87a⟩ bezeichnet ist. Wird dieser Blattausfall in Rechnung gestellt, so ergibt sich einleuchtend, daß auch Teil III die Gliederung in Lagen zu je 5 Doppelblättern eingehalten hat. Das einzelne Doppelblatt an dessen Schluß erweist sich evident als – nicht ursprünglicher – Zusatz, eine Erkenntnis, die schon durch den ganz andern Schrift-Duktus, durch die beiden später entstandenen und nachgetragenen Kompositionen von Festa offenbar geworden ist.

Nun fällt auf, daß die Foliierung den Blattausfall von fol. ⟨78a⟩ nicht respektiert; da der Verlust eines Doppelblattes vor dem Binden sehr viel wahrscheinlicher ist als nachher und zudem eine Nachprüfung am Original zeigt, daß die alte Foliierung rechts oben mit etwas hellerer Tinte und von anderer, vermutlich etwas späterer Hand vorgenommen worden ist[30], darf geschlossen werden, daß das Gesamtmanuskript – wenn überhaupt je – nicht sogleich nach seiner Niederschrift gebunden wurde, sondern daß dessen Lagen zunächst einzeln und lose in sich zusammengelegt aufbewahrt blieben: so ist der Verlust des genannten Doppelblattes leicht verständlich.

Das Ordnungsprinzip, dem der Schreiber in Teil III folgt, ist deutlich: die erste Lage bringt Sätze zu vier, die zweite Sätze zu drei Stimmen. Wie der Beginn der ersten Lage, also fol. ⟨79a⟩, aussah, wissen wir nicht; dagegen macht die Beobachtung, daß fol. 88, die äußere Vorderseite der zweiten Lage, unbeschrieben ist, klar, daß hier nicht nur ein Lagenbeginn vorliegt, sondern daß der Kopist diesen auch als inhaltlichen Neu-Anfang verstanden hat. Blickt man von da aus nochmals auf Corpus und Schluß-Seite des Teils I zurück, so zeigt sich, daß hier ein Schreiber am Werk ist, der sein Manuskript, offenbar sehr bewußt und mit Vorbedacht ordnend, lagen- oder faszikelweise anlegt: er bringt nicht bunt gemischt, was ihm an kopierwürdigen Vorlagen begegnet, sondern er gliedert streng einerseits in ein größeres Frottola-Corpus und andererseits in zwei in sich nach Stimmenzahl differenzierte Faszikel mit – dem Prinzip der „gemischten Quarthandschrift" des 15. Jahrhunderts entsprechend[31] – lateinisch bezeichneten motettischen Stücken und französischen Chanson-Sätzen. Was Teil II enthalten haben mag, wird noch zu erwägen sein; selbst wenn sich hierüber keine Klarheit erreichen läßt, macht das Ausgeführte doch deutlich, daß die fragliche Florentiner Handschrift einen Quellentyp vertritt, wie er, mit seinem streng geordneten Nebeneinander von Sätzen zweier textlich und stilistisch verschiedener

30 Die Foliierung ist also nicht „ursprünglich", wie Jeppesen I, 81, schreibt; dies zeigt sich auch in der rücksichtslosen Art, in der die Folio-Zahl und der zugesetzte eingrenzende „Haken" zuweilen über den Custos des obersten Systems geführt ist, vgl. Abb. 1.

31 Vgl. Heinrich Besseler, *MGG* 2 (1952), 1336.

Gattungen, um 1500 nicht eben häufig ist[32]. In den Quellen noch des späteren 15. Jahrhunderts treten die Frottolen oder ihre „Frühformen" oft einzeln, wie zufällig in eine Folge von Chansons eingestreut, auf; daneben zeichnet sich eine gewisse Verselbständigung der Frottola-Überlieferung ab, die es etwa auch zu einem Einschub kleinerer Gruppen[33], im 16. Jahrhundert endlich zu Drucken und Handschriften kommen läßt, die ausschließlich Frottolen enthalten[34]. Man möchte glauben, daß das Florentiner Manuskript einen „Augenblick" festhält, wie er im Laufe dieses in den Quellen mehr oder weniger deutlichen Prozesses eingetreten sein mag: zwar weist der Inhalt des Teils III, auch etwa das Hochformat der Handschrift[35], eher noch auf die Reihe der zahlreichen Chansonniers jener Zeit, aber die Frottola nimmt bereits eine eigene, umfangreiche und geschlossene Partie des Manuskriptes ein; es kommt hier schön zum Ausdruck, welche „Zwischenstellung" auf dem Weg zur Ausprägung einer quellenmäßig eigenständigen Frottola-Überlieferung der Codex einnimmt. Von da her kommt diesem, zusätzlich zum Wert des von ihm gewährten Zeugnisses von Florentiner Musikleben und -repertoire jener Zeit, seine eigene Bedeutung zu – vielleicht keine außerordentliche, aber doch eine, die dazu anregen kann, das Verhältnis von Inhalt und Anlage musikalischer Quellen in der Zeit um 1500 noch etwas gründlicher, vielleicht auch grundsätzlicher zu bedenken, als dies bisher geschehen ist[36].

32 Als ähnlich angelegte, etwa gleichzeitige Quelle ist einzig Bologna 18 zu nennen: Frottola-Sätze bis fol. 19, dann Motettisches und Chansons bis fol. 93'. – Für ein älteres Beispiel, vgl. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. I. 5. 13 (= Rothschild 2973, „Chansonnier cordiforme"), für ein jüngeres, vgl. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX. 164–167 (entstanden 1520/25), dessen für die Zeit seiner Niederschrift allerdings exzeptionelle Anlage gerade neuerdings betont worden ist; vgl. Liliana Pannella, „Le composizioni profane di una raccolta fiorentina del cinquecento", *RIM* 3 (1968), 3–47, bes. 17–18 und 38.

33 Etwa in den Handschriften: Escorial, Biblioteca del Monasterio, Ms. IV. a. 24; Montecassino, Convento, Cod. 871; Sevilla 43/Paris 4379; Perugia, Biblioteca Comunale, Ms. 431 (G 20).

34 Vgl. die meisten der von Walter H. Rubsamen, *MGG* 4 (1955), 1019, Abschnitt IV., aufgeführten Quellen.

35 Daß die als ausschließliche Frottola-Sammlung vermutete Handschrift Egerton 3051, entgegen allen andern ausgesprochenen Frottola-Manuskripten, ein Hochformat sei, ist schon Jeppesen I, 111, Anm. 26, aufgefallen. Jetzt dürfte dieser ungewöhnliche Sachverhalt einigermaßen erklärt sein.

36 Für italienische Frottola-Quellen hat bisher das Meiste – soweit ersichtlich – wiederum Jeppesen geleistet; vgl. besonders Jeppesen I und II, 32, sowie Jeppesen, *The mansucript* ... (Titel wie Anm. 28). Für allgemeinere Überblicke sei auf Heinrich Besseler, *MGG* 2 (1952), 1332–1349 („Chorbuch"), sowie Heinrich Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, bes. 140–141, und Ludwig Finscher, *MGG* 12 (1965), 1331–1342 („Stimmbuch"), verwiesen. Neuerdings bringt Charles Hamm, „Manuscript Structure in the Dufay Era", *AMl* 34 (1962), 166–184, Grundsätzlicheres zu solchen Problemen; diese Studie, wiewohl sich auf frühere Handschriften mit geistlicher Musik beschränkend, bietet auch für Quellen mit weltlicher Musik um 1500 manche wertvolle Anregung. Auf die in diesem Zusammenhang lehr-

Schließlich mag noch kurz die Frage nach Teil II gestellt sein. Wenn man der Foliierung der Quelle nicht jeden Sinn nehmen möchte, so muß man an seine seinerzeitige Existenz glauben; freilich, was er enthalten hat, ist schwer auszumachen: da fol. 61' des Londoner Manuskriptes unbenützt geblieben ist, waren sehr wahrscheinlich keine weiteren Frottolen und – bei der verhältnismäßig frühen Datierung der Quelle – wohl auch keine oder nur wenige, mehr als fünfstimmige motettische oder Chanson-Sätze vertreten. Vielleicht hat man sich hier zwei Lagen mit allenfalls fünf-, im wesentlichen aber vierstimmigen Kompositionen ähnlicher Art zu denken, wie sie das Washingtoner Fragment aufweist. Das ist natürlich nicht mehr als eine Vermutung; aber so käme für die Teile II und III doch ein sinnvolles Ordnungsprinzip nach abnehmender Stimmenzahl zustande. In jedem Fall wird man auch für dieses verlorene Zwischenstück II an einer Gliederung in Lagen von je fünf Doppelblättern festhalten; da jenes offenbar fol. 62 bis 79 umfaßte, muß man auch hier mit einem, vor einem denkbaren Binden erfolgten Ausfall eines Doppelblattes rechnen. Die Hoffnung, den Teil II ausfindig zu machen, dürfte heute ziemlich gering sein: schon La Fage scheint, da in dessen Bibliotheksverzeichnis keine Spur darauf weist, ihn nicht mehr in Händen gehabt zu haben; offenbar ist die Gesamtquelle bereits früher aufgelöst worden, und offenbar ist dieses Stück dann irgendwelche Wege gegangen, die heute nicht mehr verfolgbar sind.

* * *

Eine *musikalische Würdigung* der Quelle kann in diesem Zusammenhang kurz ausfallen. Die Eigenständigkeit ihrer Notentext-Überlieferung – auch dieser Aspekt hat sich hier einzuordnen – hat für das Frottola-Corpus, durch die Gegenüberstellung besonders mit den Petrucci-Drucken, Jeppesen bereits hervorgehoben[37]; darauf sei hier nicht mehr eingegangen. Der entsprechende Vergleich der Sätze aus Teil III mit der dazu vorliegenden Parallel-Tradition bietet ein sehr verschiedenartiges Bild; es führt von verhältnismäßig genauer Übereinstimmung[38] bis zu, je nach Nummer, ziemlicher Entfernung[39]: ungleiche Ligaturschreibung, Notenwertspaltung und -zusammenfassung, veränderte melodische und harmonische Klauselbildung, dann auch eigentliche Fehler und Textlücken. Hiezu eine einheitliche Charakteristik von dem Manuskript entwerfen zu wollen, hätte

reiche Arbeit von Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls*, Diss. Tübingen 1968, sei ebenfalls hingewiesen.

37 Besonders Jeppesen I, 86–88; vgl. auch oben, S. 76.

38 Etwa Nr. 5, „Benedictus" von Isaac: verhältnismäßig nahe bei Petrucci 1501, fol. 82'–83 (freilich keine direkt daraus genommene Abschrift, vgl. oben S. 76).

39 Etwa Nr. 4, „Anima mea liquefacta est" von Gaspar: wesentliche Varianten etwa gegenüber Bruxelles 228, fol. 47'–48; vgl. auch Picker 138.

darum wenig Sinn, weil in eine Sammelhandschrift – sogar wenn sie so kontrolliert angelegt ist wie die vorliegende – im allgemeinen Einzelsätze aus ganz verschiedenen Vorlagen und deshalb auch von ganz unterschiedlicher Textgüte einzugehen pflegen. Eine einheitliche, allgemeine Beurteilung – wenn man auf eine solche Wert legt – wird sich darum, im Bereich des Musikalischen, höchstens im Hinblick auf das enthaltene Repertoire und die hierin vertretenen Komponisten empfehlen. Für Teil I hat auch das Jeppesen bereits besorgt[40]; im Washingtoner Bruchstück weisen die bestimmbaren Meister Josquin, Isaac, Gaspar, Colinet de Lannoy und Rubinet (?) offensichtlich auf jenes Repertoire, das sich auch in zahlreichen anderen Quellen der Zeit – man vergleiche nur etwa die oben aufgeführten Konkordanzquellen[41] – niedergeschlagen hat. In dieses, maßgeblich von Nachfahren der „gemischten Quarthandschrift" getragene Repertoire fügen sich auch die den Teil III beschließenden vier Anonyma bzw. Incerta ein, auch sie – wie alle andern in der Quelle enthaltenen Sätze – willkommene und liebenswürdige Zeugnisse aus der Welt häuslichen Musizierens in Florenz um 1500.

40 Jeppesen I, 86, neuerdings auch II, 65–66.
41 Vgl. oben, S. 65ff., Rubrik „Konkordanzen"; auch S. 75.