

3. Einführung

Die Handschrift Mus.ms. 3224 der Bayerischen Staatsbibliothek München (auch zitiert als MuL, MüL, hier Mu) war lange als Gruppe von acht Folien einer Musikhandschrift aus dem Veneto bekannt. Robert Klugseder entdeckte in der Fragmentsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur Fragm. 661 weitere vier Blätter (zwei Bifolien), die von Margaret Bent als Teil der gleichen Handschrift und von einem identischen Schreiber angefertigt identifiziert werden konnte. Die zwölf zusammengehörenden Blätter (sowie weitere fragmentarische Abklatsche, die Robert Klugseder in München ausfindig machen konnte) werden im Rahmen einer Zusammenarbeit nun als Faksimile mit Kommentar herausgegeben.

Mehrere Aspekte legen eine Entstehung der Quelle im Veneto im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts nahe: Die Handschrift ist eindeutig das Produkt eines einzigen italienischen Schreibers; alle darin vertretenen Komponisten hielten sich entweder selbst im Veneto auf oder waren durch ihre Musik dort präsent. Zu dieser Zeit gehörten zum Veneto auch Städte auf dem Festland, namentlich Treviso, Verona, Vicenza, Padua, Cividale, Udine und Brescia. Ein dem Heiligen Markus gewidmetes Stück (Katalog Nr. 11) unterstreicht die venezianische Prägung des Repertoires. Gemeinsam sind die Münchner und Wiener Fragmente als bedeutende Ergänzung der bisher bekannten musikalischen Quellen aus dem Veneto der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu werten. Der Beschreibstoff Pergament unterscheidet die fragmentarische Handschrift von den Papierhandschriften Bologna Q15 (hier wird Pergament lediglich für die inneren und äußeren Doppelblätter mehrerer Lagen verwendet), Ox und BU. Allein schon die Herstellungskosten sprechen somit für den besonderen Status der Quelle.

Zu den in Mu-Wn vertretenen Komponisten zählen Du Fay, Dunstaple, Cristoforus de Feltrio, Arnold de Lantins, Antonius de Civitate, Bartolomeo Bruollo, Beltrame Feragut, Johannes de Sarto, Johannes de Quadris und der bisher unbekannte „Ray de Lan“.¹ Das Blatt mit dem Credo (Nr. 3), das in anderen Quellen Arnold de Lantins zugeschrieben wird, kann nun durch ein Fragment, das sich noch im Einband des Trägercodex befunden hat, vervollständigt werden. Dieses Fragment schreibt das Credo „Ray de Lan“ [Raynaldus de Lantins] zu: Der heute als Arnold bekannte Komponist war dem Zusammensteller der Sammlung offensichtlich als Raynaldus geläufig. Johannes de Quadris, Christoforus de Feltrio, Antonius de Civitate, Bartolomeo Bruollo und Beltrame Feragut sind vornehmlich in Nordostitalien nachgewiesen. Nur von Dunstaple ist nicht bekannt, dass er sich in dieser Region aufgehalten hat. Du Fay sowie Hugo und Arnold de Lantins standen in engem Kontakt zu den Malatesta in Pesaro und Rimini. Die schnelle Verbreitung einer großen Anzahl von Stücken der letztgenannten Komponisten sowie ihre Vorrangstellung in Q15, Ox und BU sprechen ebenfalls für enge Verbindungen zur vielfältigen Tradition venezianischer Mehrstimmigkeit.

Die volle schwarze Notation deutet zunächst auf ein frühes Entstehungsdatum der Handschrift hin; obwohl zunehmend Belege für eine spätere Verwendung dieser Notation gefunden werden, muss dies kein Grund für eine spätere Datierung sein (siehe 3.4. Notation). Zunächst wäre die Entstehungszeit der neu verbundenen Fragmente auf ca. 1430 festzulegen; diese Einschätzung setzt allerdings voraus, dass keines der enthaltenen Stücke einen späteren *terminus post quem* besitzt. Tatsächlich muss das Datum näher an 1440 liegen: Plancharts neuester These zufolge (siehe Inventar, Nr. 14) ist *Iuvenis qui puellam* zwischen Mai 1436 und Juni 1439, vermutlich 1437–38, komponiert worden. Falls sich diese Hypothese als tragfähig erweist, kann Mu-Wn nicht viel früher als 1440 entstanden bzw. kann dieses Stück nicht viel früher eingetragen worden sein.

3.1. Die weitere Verwendung der Musikhandschrift

Mindestens ein Teil der Handschrift gelangte später in das Benediktinerkloster Weihenstephan. Dort wurde er als Spiegelmakulatur in Bucheinbänden verwendet, die zweifelsfrei aus der Bibliothek des Klosters stammten und auch dort gebunden wurden. Es konnten zwei Trägerbände für alle Münchner Folien bestimmt werden. Daraufhin untersuchte Robert Klugseder die übrigen Weihenstephaner Inkunabeln in München, die noch ihren ursprünglichen Einband besitzen, und stellte in fünf weiteren Bänden Abklatsche von Musik sicher, die zu keinem der erhaltenen Blätter passen. Als Trägerbände kommen somit auch Bücher in Frage, die nicht in Venedig gedruckt wurden. Ausgeschlossen wird dagegen der ohnehin unwahrscheinliche Fall, dass die in Venedig gedruckten Bücher dort unter Verwendung lokaler Makulatur gebunden wurden. Für den Moment wäre also festzuhalten: die Weihenstephaner Buchbinderei könnte die vollständige Handschrift als potentielle Makulatur erworben haben, so dass sich die Suche nach weiteren Blättern auf Bücher, insbesondere auf Inkunabeln aus Weihenstephan konzentrieren sollte. Letzteres legen die bereits identifizierten und zwischen 1493 und 1496 entstandenen Trägerbände nahe.

Eine Beziehung der Wiener Doppelblätter zu Weihenstephan kann allerdings nicht nachgewiesen werden. Diese wurden auf andere Weise weiter verwendet als die Münchner Blätter, nämlich als provisorischer Einband für ein dünnes Buch mit nur 55

¹ Siehe Kommentar zu Nr. 13.

Folien, das 1516 in Venedig von Ottaviano Scotto (II., dem Jüngeren) gedruckt worden war. Die fast intakten Doppelblätter wurden als Schutzhülle um das Buch gelegt und vorne und hinten jeweils eingeschlagen. Bücher wurden normalerweise ungebounden verkauft; da diese Blätter allerdings einen venezianischen Druck aus dem Jahr 1516 umschlossen, liegt die Annahme nahe, dass der Drucker selbst das Buch damit schützte. Dies würde bedeuten, dass die Handschrift bereits in Venedig zerlegt und nicht im Ganzen als Pergamentmakulatur nach Weihenstephan exportiert worden ist. Damit wäre auch die ohnehin kaum haltbare These einer Verwendung als Musikhandschrift in Weihenstephan widerlegt. Der jüngste der bisher identifizierten Trägerbände wurde 1516 gedruckt, was darauf schließen lässt, dass das Manuskript in dieser Dekade zerlegt worden ist und die Folien als Buchmakulatur Verwendung gefunden haben. Die Inkunabeln müssten dann einige Jahre nach ihrer Publikation in Weihenstephan gebunden worden sein. Falls aber die Bindung in Weihenstephan am Ende des 15. Jahrhunderts durchgeführt worden sein sollte (vgl. Abschnitt 4.1), müsste das Manuskript bereits eher zerlegt und die Makulatur über einen längeren Zeitraum verwendet worden sein. Die Art und Weise, wie der heute in Wien aufbewahrte Druck provisorisch eingebunden wurde, unterscheidet sich deutlich von den in Weihenstephan üblichen Einbänden aus Holz und Leder.

Einträge von einer deutschen Hand des frühen 16. Jahrhunderts legen nahe, dass der Einband von dem Drucker in Venedig angebracht und das Buch bald darauf verkauft wurde (zu den Anmerkungen siehe Abschnitt 4.4). Überdies wird die Vermutung gestützt, dass die Handschrift bereits in Venedig zerlegt wurde und Scotto Teile davon als provisorische Schutzleinbände gebraucht hat. Möglicherweise wurden weitere Teile von ihm oder anderen venezianischen Druckern als Verpackungsmaterial für Bücher verwendet, die an weit entfernte Orte verschickt werden sollten; in diesem Falle nach Weihenstephan, wo das Material schließlich als Makulatur zur Bindung von Inkunabeln Verwendung fand. Drei dieser Bücher sind venezianische Frühdrucke. Trifft dies zu, könnten Folien der Handschrift prinzipiell auch in anderen Bibliotheken erhalten sein. Weihenstephan bleibt ein wahrscheinlicher, wenngleich nicht der einzige mögliche Fundort weiterer Blätter. Leider ist es nicht möglich, Bücher, die nach 1500 gedruckt wurden, nach ihrer originalen Provenienz zu suchen. Aus dem Druckjahr des Wiener Trägerbandes kann man auf eine Weiterverwendung der Musikhandschrift zwischen 1510 und 1520 schließen. Der Einsatz des Altpergaments über einen Zeitraum von mehr als 20 Jahren ist kaum wahrscheinlich; die früher gedruckten Bücher wurden vermutlich zu einer ähnlichen Zeit erworben wie der jüngste bekannte Trägerband. Ältere Bücher können später erworben oder gebunden worden sein, das Gegenteil ist jedoch nicht möglich.

Die anfängliche These, dass sich die vollständige Handschrift zunächst in Weihenstephan befunden hat und der Wiener Band möglicherweise im Zuge eines Dublettentausches an die Wiener Hofbibliothek gekommen sein könnte, wurde aufgrund der anderen Beschaffenheit des Wiener Einbandes und angesichts der fehlenden Weihenstephaner Besitzeinträge wieder verworfen: Beides deutet eher auf eine Zerlegung der Handschrift bereits in Venedig und die Verwendung als Altmaterial durch die Verleger hin. Andere mögliche Erklärungen für den Weg der Handschrift nach Norden könnten Reisen oder Kontakte nach Italien von Mitgliedern der Weihenstephaner Kommunität sein; auch die italienische Provenienz von Büchern aus dem Besitz der Klosterbibliothek wäre zu bedenken.

Viele Bücher aus Weihenstephan befinden sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek und in der Universitätsbibliothek München; einige Bände sind jedoch verstreut, da sie verliehen, als Duplikate ausgemustert oder gestohlen wurden. Inkunabeln aus dem Besitz größerer Bibliotheken sind mit Blick auf ihre Herkunft gut erschlossen: Die Suche nach weiteren Resten der Musikhandschrift in Weihenstephaner Bänden aus verschiedenen Bibliotheken blieb aber leider ohne Ergebnis. Weit weniger gut dokumentiert sind dagegen Bücher, die nicht als Inkunabeln gelten. Da das Wiener Buch aus dem Jahr 1516 stammt, können weitere Blätter der Musikhandschrift am ehesten in Büchern aus dem weniger gut erforschten Zeitraum zwischen 1501 und 1520 vermutet werden. Trotz der freundlichen Hilfe der Münchner Bibliothekarinnen Claudia Fabian und Bettina Wagner war es nicht möglich, Weihenstephaner Bücher aus der Zeit nach 1500 ausfindig zu machen. Die Suche nach weiteren Bänden muss dennoch fortgesetzt werden.

3.2. Aufbau

Die Gesamtanlage der Handschrift lässt sich nicht mehr nachvollziehen: Wurden Stücke bzw. Gruppen von Stücken hinzugefügt, sobald sie verfügbar waren? Oder erfolgte der Eintrag nach Gattungen geordnet? Obwohl in Wn eine Folge von Magnificat-Vertonungen enthalten ist, geben die überlieferten Blätter keinen Hinweis auf eine systematische Gruppierung nach Gattungen. Ein Abklatsch in einem Weihenstephaner Einband in München weist Spuren von Du Fays Magnificat *sexti toni* auf. Neue Stücke beginnen nicht unbedingt auf einer neuen Doppelseite. Die drei Lieder mit französischem Text füllen zwar den freigebliebenen Raum unterhalb von Messensätzen, im Gegensatz zu den Liedern, die in Q15 als Seitenfüller dienen, wurden sie jedoch nicht unbedingt später als die primären Einträge der Doppelseiten aufgezeichnet. Weder die Schrift noch die Tintenfarbe ist merklich anders; der Schreiber scheint die Doppelseiten also der Reihe nach aufgefüllt zu haben. Leider sind keine Foliennummern auf den neu entdeckten Wiener Blättern überliefert. Die originalen Foliennummern 22, 29 und 102 bis mindestens 106 der Münchner Gruppe belegen jedoch, dass es sich um eine umfangreiche Sammlung gehandelt haben muss. Abgesehen von der möglichen

Ausnahme eines Magnificat-Konvoluts scheinen die Stücke in der Reihenfolge eingetragen worden zu sein, in der sie zugänglich wurden. Messensätze treten nicht paarweise auf, wie dies in Q15 der Fall ist.

3.3. Format

Die Blätter sind im Verhältnis zu ihrer Breite ungewöhnlich hoch. Ein genauer Vergleich der ursprünglichen Blattgrößen in verschiedenen Handschriften ist nicht möglich, da die Blätter oft beschnitten oder nur fragmentarisch erhalten sind. Die Größe des Schriftspiegels kann sogar innerhalb einer Handschrift stark variieren. Die ursprüngliche Blattgröße in Mu-Wn bemaß sich wohl auf ca. 280x190 mm. Von den anderen erhaltenen Quarto-Handschriften aus dem Veneto kommt ihr hierin die Quelle Q15 am nächsten, die eine beschnittene Blattgröße von 279x200 mm aufweist. Der ältere Lucca-Codex (Pergament) maß vielleicht 250x180 mm, die etwas jüngere Handschrift Ox 298x215 mm.

Die meisten Blätter wurden beschnitten. Einige Folien weisen noch den vollen Satz von 10 Notenzeilen auf; in den anderen Fällen lässt sich die Anzahl der Zeilen aus dem Raum abschätzen, der notwendig gewesen war, um die Komposition fertig aufzuzeichnen. Die unterschiedlich starke Beschneidung der Blätter legt nahe, dass diese in unterschiedlich großen Trägerbänden verwendet wurden (vgl. die Abschnitte 4.8. und 4.9.12.).

3.4. Notation

Die volle schwarze Notation suggeriert zunächst eher ein früheres als ein späteres Entstehungsdatum der Handschrift. Diese entstand fast zeitgleich mit den größtenteils mit hohler Notation ausgestatteten Quellen Ao, Tr87 sowie Tr92 und später als Ox. Schwarze Notation wurde jedoch vom Zusammensteller der Handschrift Q15 bis in die 1430er Jahre verwendet, vom Schreiber der Quelle BU vielleicht sogar bis 1440. 1474 hinterließ Du Fay der Kapelle St. Stephan in der Kathedrale von Cambrai Kopien seiner Werke in schwarzer Notation.² Das Vicenzer Testament des Bartolomeo da Carpi aus dem Jahre 1453 legte fest, dass in einem Buch die Lamentationes des Jeremia enthalten und in *bona nota* kopiert werden müssen. Dieses Buch ist überliefert und enthält die mehrstimmigen Lamentationes des venezianischen Komponisten Johannes de Quadris in schwarzer Notation. Carpi war Domherr von Vicenza sowie Kaplan von Bischof Pietro Emilianis und somit sicherlich jemand, der Bologna Q15 kannte und vermutlich sogar daraus sang.³

Andere Merkmale der musikalischen Aufzeichnungsweise entsprechen dem Typus von Notation, der für die Kodifizierung des damals international verbreiteten Repertoires gängig war. Es finden sich keine spezifisch italienischen Notenformen, wie sie in BU und in einigen Stücken in Ox verwendet werden; in Q15 wurden sie durch die „Übersetzung“ der Notation vermutlich beseitigt. Auffällig sind jedoch die Semiminimen mit Fähnchen (in Nr. 6, dem Credo von Cristoforus de Feltro, wurden sie sogar in rot eingetragen), deren Auftreten nicht auf *prolatio maior* beschränkt ist. Ebenfalls bemerkenswert und etwas italienisch anmutend sind die roten Minima-Triolen. Ansonsten wird die rote Farbe ausschließlich zur Imperfizierung eingesetzt. Als einziges Proportionszeichen in den überlieferten Fragmenten wird eine ‚2‘ in Nr. 4 verwendet.

Die Mensurzeichen sind ungewöhnlich groß geschrieben, wodurch der häufige Gebrauch des durchgestrichenen Kreises (ϕ) noch stärker ins Auge springt. Letzterer wird häufig zu Beginn eines Stückes gesetzt, wo er normalerweise nur selten notiert ist. Die früheste Verwendung durchgestrichener Mensurzeichen im frühen 15. Jahrhundert bezieht sich auf das \circ -Zeichen als damals vorherrschende Mensur; die Bedeutung des Kreises, nämlich *tempus perfectum*, wird nie in Frage gestellt. Durchgestrichene Mensurzeichen wurden lange als Diminutionsvorschrift interpretiert, aber in vielen früheren Aufzeichnungen kann der Strich mit Sicherheit keine Beschleunigung anzeigen. Ich habe argumentiert, dass er in manchen Fällen als allgemein gebrauchtes Anhängsel des Mensurzeichens gedient haben könnte, um einen Wechsel in der Besetzung (besonders in Stücken *a versis*⁴) oder einen Abschnittswechsel anzuzeigen.⁵ Manchmal scheint der Strich auf eine Wiederholung hinzuweisen, wie im Refrain „Jerusalem“ in den Lamentationes de Quadris⁶ in der Vicenzer Handschrift⁶ oder in manchen Agnus dei-Vertonungen. Auch hier sind die Notenwerte und die harmonische Bewegung in den ϕ -Abschnitten nicht immer länger bzw. langsamer als in \circ , was andernfalls auf ein schnelleres Tempo deuten würde; manchmal ist sogar das Gegenteil der Fall, wie im Credo von Cristoforus de Feltro (Nr. 6), wo ϕ den Beginn des mensuralen mehrstimmigen Abschnitts anzeigt. Der stärker verzierte Stil sowie die Semiminimen treten im ϕ -Abschnitt auf und nicht im Duo-Abschnitt mit \circ -Mensur ohne Strich; dies wäre jedoch zu erwarten, wenn ϕ tatsächlich mensurale Bedeutung hätte. Die beiden \circ -Varianten zeigen Abschnitte mit Tutti- (ϕ) und Duett-Besetzung (\circ) an. Die Partien in ϕ lassen überdies keine eindeutige Gruppierung in Brevenspaare erkennen, wie es in manchen Liedern Du Fays der Fall ist, die ohne

2 Planchart 2006 S. 175–215.

3 Bent 1995.

4 Siehe Bent 2004.

5 Siehe Bent 1996, 1998 und 2000-1. Dies traf nicht auf allseitige Zustimmung; siehe Wegman 2000, und meine Stellungnahme dazu in Bent 2000-2.

6 Vicenza, Seminario vescovile, MS U.VIII.11; Bent 1995; Cattin 1970.

Mensurzeichen überliefert sind, von den jeweiligen Herausgebern aber als Stücke in [ϕ] identifiziert wurden. *Post angelicam* (Nr. 11) weist die Abfolge ϕ ◊ ϕ auf; das letzte ϕ begegnet an der Stelle, an der die Wiederholung der Ballade einsetzt; ◊ erscheint zu Beginn des B-Teils – beides Stellen, an denen kein deutlicher Tempowechsel auftreten kann. Unklar bleibt, mit welchem Zweck ϕ hier sowie in Sartos *O quam mirabilis* (Nr. 12) zu Beginn verwendet wird; letztere setzt ϕ ausschließlich zu Beginn ein. Das Magnificat de Quadris' (Nr. 16) sieht eine ganze Reihe von Mensurzeichen vor, beginnend mit ϕ; es findet hier zwar kein Wechsel in der Besetzung statt, allerdings könnten auf diese Weise die alternierenden Choralverse angezeigt werden. Neben diesen vier Stücken, in denen ϕ zu Beginn verwendet wird, tritt das Zeichen im Verlauf von zwei weiteren Kompositionen auf (Nr. 1 und Nr. 14). Das durchgestrichene c (ϕ) kommt nur in drei Stücken vor, von denen eines in Q15 an dieser Stelle c ohne Strich aufweist. In Q15 verwenden ϕ lediglich zwei von 329 Stücken.

Fermaten sind in mehreren Stücken eingesetzt. Bemerkenswert ist eine Folge von mehreren Akkorden mit Fermate in *Flos florum* (Nr. 20) sowie die Verwendung einer Fermate in der Duett-Intonation mit „divisi“-Noten im Credo de Feltros. Kreuze sind besonders groß geschrieben und zur Seite geneigt; die ♭-Zeichen weisen dagegen die übliche Größe auf.

3.5. Repertoire

In vielerlei Hinsicht ähnelt Mu-Wn anderen Handschriften aus dem Veneto. Deren Repertoire, wie es erstmals in den ältesten Schichten von Q15 (ca. 1420) dokumentiert ist, geht auf das Konzil von Konstanz bzw. die dort entstandenen Kontakte zurück: Enthalten sind zum einen norditalienische und speziell aus dem Veneto stammende Stücke von Komponisten in der Nachfolge Ciconias, zum anderen ein internationales Repertoire einschließlich der Werke Du Fays (in Q15 beginnend mit Stücken, die seiner frühesten Schaffensphase zuzurechnen sein müssten) sowie englische Musik. In der neu entdeckten Quelle findet sich (zumindest bislang) keine Musik von Komponisten der älteren Generation (Zacar, Salinis und Ciconia). Dies unterscheidet Mu-Wn von den anderen drei Handschriften aus dem Veneto und deutet auf ein späteres Entstehungsdatum, wiederum anzusiedeln um 1440. Die starke Konzentration auf Komponisten des lokalen Umfeldes nimmt kaum Notiz von der internationalen Überlieferung, was nach dem Konzil von Basel eigentlich zu erwarten gewesen wäre.

Wie in den anderen Veneto-Handschriften nehmen auch hier die Werke Du Fays mit mindestens vier sicher von ihm stammenden Stücken (Nr. 5, 14, 17, 20, darunter das wichtige Unikum *Iuvenis qui puellam*) und zwei weiteren umstrittenen Zuschreibungen (Nr. 10 und das Magnificat *sexti toni*) eine zentrale Stellung ein.

Die Konkordanz (davon die meisten mit Q15) betreffen erwartungsgemäß größtenteils Stücke von Komponisten, deren Repertoire auch außerhalb des Veneto verbreitet war. Von den insgesamt acht Konkordanz mit Q15 sind zwei in den neu entdeckten Wiener Folien enthalten: das Gloria von Antonius de Civitate (Nr. 1), das Credo von Lantins (Nr. 3), Dunstaples *Regina celi* (Nr. 9), Sartos *O quam mirabilis* (Nr. 13), das Magnificat von Feragut (Nr. 15), Du Fays *Flos florum* (Nr. 20), Antonius de Civitates Dominikaner-Motette *Pie pater Dominice / O Petre martir / O Thoma* (nur fragmentarische Abklatsche, Nr. 21) sowie das Magnificat *sexti toni*, das in den verschiedenen Quellen Du Fay, Dunstaple und Binchois zugeschrieben wird (Nr. 22). Von diesen sind nur die Nummern 1, 20 und 21 in der ersten Schicht von Q15 aufgezeichnet, wodurch sie vor 1425 datiert werden können. Zwar ist hier nicht ausgeschlossen, dass andere Stücke später noch einmal kopiert worden sind, die Überlieferungssituation in Q15 bestätigt jedoch die Vorliebe des Kompilators von Mu-Wn für neueres Repertoire. Obwohl, wie schon erwähnt, die ältere Generation nicht vertreten ist, wurde Ciconia in Padua und Vicenza durchaus geschätzt, seine Werke sind dort nachgewiesen. Inventare des späteren 15. Jahrhunderts aus beiden Orten vermerken ein Buch, das seine Werke enthielt. Kollegen Ciconias sorgten dafür, dass seine Musik bekannt blieb und weiterhin aufgeführt wurde. Überliefert ist sie in Q15, Ox und BU (absteigend angeordnet nach der enthaltenen Anzahl der Werke Ciconias). Mu-Wn scheint Komponisten der nachfolgenden Generation zu bevorzugen, was auch zur Datierung um 1440 passen würde. Es sind nur vier Konkordanz mit Ox und lediglich eine mit BU auszumachen; bei letzterer handelt es sich um das Credo *O pulcherrima* von Lantins (Nr. 3), das auch in Ox und Q15 enthalten ist.

Sehr gerne hätten wir die Kopien von Du Fays Magnificat *octavi toni* und *Flos florum* (Wn) – für beide Werke gibt es bereits mehrere Belege – gegen die vollständige Aufzeichnung seiner Decretalien (*Iuvenis qui puellam*) eingetauscht: Mit Mu als einziger Quelle ist das Stück leider nur unvollständig erhalten. Die ursprünglichen Folien 102–106 (Mu) sowie die nachfolgenden Blätter scheinen zu einer längeren Folge von Werken mit lateinischem Text gehört zu haben; sie enthalten die Decretalien, eine Balladen-Kontrafaktur (*O incomparabilis virgo*), eine ungewöhnliche Antiphon-Vertonung, eine weitere mutmaßliche Balladen-Kontrafaktur (*Post angelicam*) sowie einen ‚Ray de Lan‘ zugeschriebenen Hymnus (*Ut queant laxis*). Der letztgenannte Komponist wurde nun als Arnold de Lantins identifiziert. Selbst unter Anwendung der breitesten Definition der Gattung Motette handelt es sich hier um eine äußerst heterogene Gruppe. Spuren eines weiteren Magnificats, nämlich Du Fays *sexti toni*, wurden von Robert Klugseder auf den Buchdeckeln einer in Weihenstephan gebundenen und heute in München aufbewahrten Inkunabel entdeckt.

Die ältesten überlieferten mehrstimmigen Magnificat-Vertonungen des 15. Jahrhunderts finden sich in der zweiten und dritten Schicht von Q15 (1430–35). Aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts sind keine Magnificat-Vertonungen erhalten.⁷ Zwar wurden im Zuge der ersten Kopierphase von Q15 (1420–25) Vertonungen des Magnificats aufgenommen; diese wurden jedoch wieder ausgesondert, wie aus Spuren einer nicht der alternatim-Praxis verpflichteten Vertonung auf dem hinteren Spiegelblatt sowie vermutlich aus Resten geklebter Großbuchstaben auf der Rückseite zu erkennen ist.⁸ Sie wurden in den 1430er Jahren durch neuere Vertonungen ersetzt, manche davon in Fauxbourdon-Satz. Dennoch kopierte der Kompilator von Q15 auch zwanzig Jahre alte Motetten von Ciconia und andere zu Ehren längst verstorbener Dogen und Bischöfe, ohne die Texte zu aktualisieren oder neu aufzubereiten. Vor diesem Hintergrund liegt der Schluss nahe, dass sich der Kompilator von Q15 eher um die Aktualisierung der Musik als um diejenige der Texte sorgte oder sich seine antiquarischen Interessen mehr auf die Texte als auf die Musik bezogen haben.

Die Magnificat-Sammlung in Wn scheint derselben Generation wie die Magnificat-Vertonungen in Q15 anzugehören, die nach dem Ausscheiden der älteren Magnificat-Schicht in Q15 aufgenommen wurden. Erstaunlich ist, dass die anderen Handschriften aus dem Veneto ebenfalls keine älteren Magnificat-Vertonungen enthalten. Bei dem einzigen in Ox enthaltenen Magnificat handelt es sich um die bislang einzige bekannte Magnificat-Vertonung von Johannes de Quadris, datiert 1436 in Venedig. Sie ist als motettenähnlicher, vierstimmiger Satz mit zwei Cantus-Stimmen über einem Tenor (frei auf dem 8. Ton basierend) und einem für den musikalischen Satz nicht essentiellen Contratenor gestaltet. Die neu entdeckte Vertonung in Mu-Wn weist einen völlig anderen Stil auf: Es handelt sich hier um eine choralbasierte Vertonung mit textiertem Superius und weniger bewegtem Tenor und Contratenor; vertont sind lediglich die ungeradzahligen Verse.

Umso interessanter ist es, dass sich in der neu verbundenen Handschrift Mu-Wn nicht weniger als fünf Magnificat-Vertonungen erhalten haben: Die Wiener Fragmente enthalten eine Folge von vier Vertonungen; ein weiteres, in anderen Quellen Du Fay, Dunstaple und Binchois zugeschriebenes Magnificat, ist durch fragmentarische Abklatsche in München bezeugt.⁹ Dieses Stück und das Magnificat von Feragut sind die beiden einzigen, die auch in Q15 enthalten sind.

Fauxbourdon wird in *Ut queant laxis* (Nr. 13), *Iuvenis qui puellam* (Nr. 14) sowie in den Magnificat-Vertonungen von Feragut (Nr. 15) und Du Fay (Nr. 17) eingesetzt.

Es sind drei Lieder mit französischem Text aufgezeichnet (vgl. dazu den ausführlichen Kommentar): Du Fay, *He compagnons* (Nr. 5); Anon., *Dame belle* (Nr. 7, nur Contratenor), und Bartolomeo Bruollo, *J'ay grant desir* (Nr. 2).

Lateinische Kontrafakturen weltlicher Lieder findet man sonst eher in deutschen Handschriften nördlich der Alpen (Emmeram, Strasbourg); eine Ausnahme stellt die Überlieferung von Ciconias *O beatum incendium* über *Aler m'en veus* in Q15 dar, gleichwohl dieses Stück von zahlreichen ungeklärten Fragen begleitet wird. Die Aufnahme von Kontrafakturen in diese Handschrift beweist allerdings, dass die Technik oder zumindest ihre Kodifizierung auch südlich der Alpen verbreitet war.

O incomparabilis virgo (Nr. 10) ist eine Kontrafaktur der anonym überlieferten Ballade *Or me veult*, die hier, wie auch in Stras, Du Fay zugeschrieben wird, wenngleich sie im späteren 15. Jahrhundert besonders in England verbreitet war. Bei dem Unicum *Post angelicam* (Nr. 11) scheint es sich ebenfalls um die Kontrafaktur einer Ballade zu handeln. In beiden Fällen sind die Originalballaden möglicherweise englischen Ursprungs (siehe Kommentar). Die Stellung der englischen Musik in Mu-Wn bedarf einer abschließenden Bemerkung: Einer der frühesten Exporte der Musik von Dunstaple und seinen Zeitgenossen ist in der ersten Anlageschicht von Q15 belegt. Die englische Musik in Mu-Wn umfasst Dunstaples *Regina celi* und das vierstimmige *Veni sancte spiritus/ Veni creator* sowie möglicherweise die zwei eben angeführten Balladen.

7 Zu den frühesten Vertonungen zählen zwei englische Magnificat in Partituraufzeichnung, die nur in insularen Quellen überliefert sind; *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* XVI (1983), Nr. 90 und 91: Cambridge, University Library Kk.i.6, f. 247r–v und Taunton Somerset Heritage Centre, DD/WHb 3182, recto.

8 Eingeklebte Großbuchstaben in Nr. 83, 85 und 86. Bent 2008 Bd. I S. 287–288, siehe auch S. 70, 88–89 und 161.

9 Auf dem Vorderdeckel von München 2 Inc. c.a. 2887b-3 (vgl. Abschnitt 9.3.).