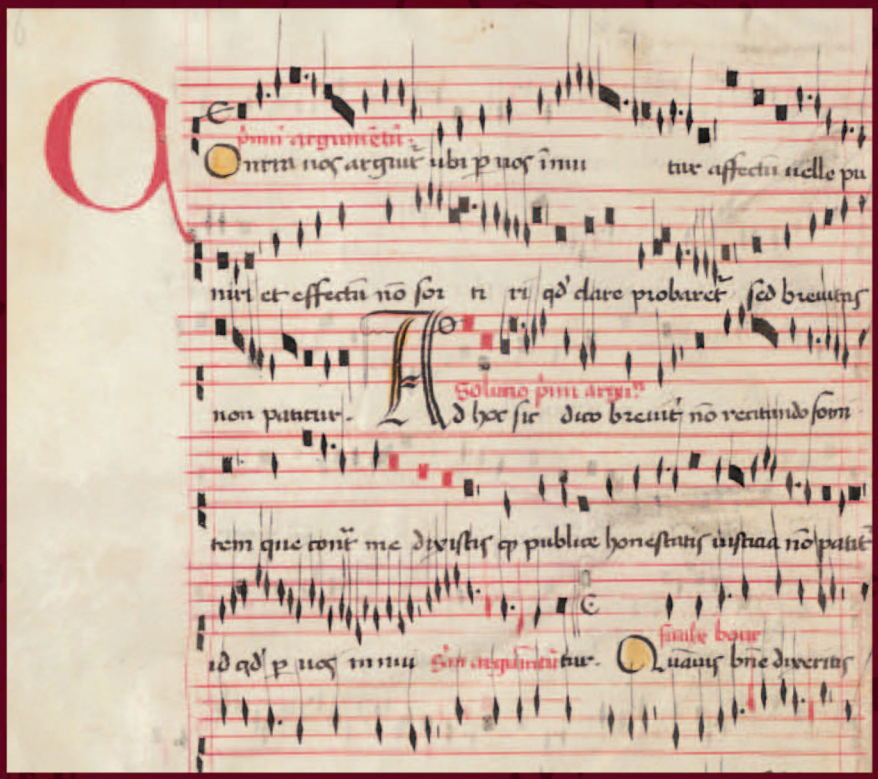
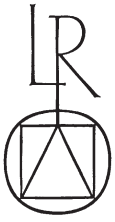
Ein *Liber cantus* aus dem Veneto (um 1440)

A Veneto *Liber cantus* (c. 1440)

Margaret Bent und Robert Klugseder



Reichert



Ein *Liber cantus* aus dem Veneto (um 1440)

Fragmente in der Bayerischen Staatsbibliothek München
und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien

A Veneto *Liber cantus* (c. 1440)

Fragments in the Bayerische Staatsbibliothek Munich
and the Österreichische Nationalbibliothek Vienna

Margaret Bent – Robert Klugseder

Reichert Verlag Wiesbaden 2012

Gefördert durch den Fond zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF).
Sponsored by the Austrian Science Fund (FWF).



Mit Unterstützung der
Bayerischen Staatsbibliothek München und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Gedruckt auf säurefreiem Papier
(alterungsbeständig – pH7, neutral)
© 2012 Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden
ISBN: 978-3-89500-762-0 (Print)
eISBN: 978-3-95490-668-0 (E-Book)
https://doi.org/10.29091/9783954906680
www.reichert-verlag.de
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 insbe-
sondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Druck: Memminger MedienCentrum AG
Printed in Germany

for David Hiley

Grußwort

Kooperationen zwischen Bibliotheken und Forschungseinrichtungen, die zu beiderseitigem Gewinn durchgeführt werden und schließlich in einer ebenso wissenschaftlichen wie prominent ausgestatten Publikation münden, gehören zu den Glücksfällen im Wissenschaftsbetrieb.

Die hier präsentierte Studie ist gleichsam ein „Nebenprodukt" einer umfangreichen und umfassenden Erforschung der musikalischen Quellen des Mittelalters an der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, die durch Mitarbeiter der Österreichischen Akademie der Wissenschaften durchgeführt worden ist. Dazu gehört die umfangreiche, aber weitgehend unbekannte Sammlung von abgelösten Fragmenten der Österreichischen Nationalbibliothek ebenso, wie die Überlieferungsreste, die in Codices, meist als Spiegel- oder Vorsatzblätter, eingebunden wurden. Darüber hinaus konnten auch diejenigen Fragmente berücksichtigt werden, die als Umschlagmaterial für handgeschriebene und gedruckte Bücher verwendet wurden.

Die Ergebnisse dieser umfassenden Erforschung eines Bestandes sind beeindruckend. Im Zuge der wissenschaftlichen Recherchen wurden nicht nur die „intakten" Musikhandschriften des Mittelalters neu katalogisiert und vielfach auch hinsichtlich ihrer Einordnung präziser bestimmt, sondern es wurde auch der verstreuten Überlieferung in den Fragmenten besonderes Augenmerk geschenkt. Erste Früchte dieser Arbeit konnten schon publiziert werden. Sie wurden sowohl in einer Datenbank, angesiedelt an der Österreichische Akademie der Wissenschaften, Kommission für Musikforschung, als auch in einem rezent erschienenen Sonderband der Reihe *Codices manuscripti* Supplement 5 (2011), in dem 65 ausgewählte Musikfragmente aus der Österreichischen Nationalbibliothek ausführlich beschrieben wurden, veröffentlicht. Besonders auf dem Gebiet der Fragmentforschung hat dieses wissenschaftliche Unternehmen somit viele Neufunde und Neuzuschreibungen zu verzeichnen. Zahlreiche unbekannte und unbestimmte Stücke konnten neu eingeordnet, weit verstreute Fragmente zusammengeführt werden.

Das Zustandekommen der vorliegenden Publikation, die einen echten Neufund vorstellt, ist der wissenschaftlichen Akribie der AutorInnen zu verdanken. Damit erweitert sich der Kreis der beachteten Schriftdenkmäler über die Grenzen hinaus noch auf die Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek München und stellt eine Kooperation der beiden Autoren mit der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und der Bayerischen Staatsbibliothek München dar; die beiden Bibliotheken sind durch eine Kooperationsvereinbarung verbunden. In den beiden Sammlungen fanden sich jeweils Bruchstücke eines in den frühen 1440er Jahren im Veneto entstandenen *Liber cantus*, der nun, seiner Bedeutung für die Überlieferung entsprechend, in Faksimilequalität abgebildet und mit vorausgehendem wissenschaftlichem Kommentar versehen, in einer Monographie vorgestellt wird.

Andreas Fingernagel
Direktor der Sammlung von Handschriften und
alten Drucken der Österreichischen Nationalbibliothek Wien

Foreword

Among the rare strokes of good fortune in the world of scholarship are those cooperative projects between libraries and research institutions that prove advantageous for both parties, and culminate in high-profile scholarly publication.

The present study is one byproduct of a wide-ranging investigation of medieval musical sources in the Austrian National Library Vienna undertaken by the Austrian Academy of Sciences. These sources include the extensive but still largely unknown collection of detached fragments in the library, as well as surviving fragments still bound into codices, usually as flyleaves or end-leaves. Fragments used as cover material for manuscripts and printed books have also been taken into account.

The results of this comprehensive study of the collection are impressive. Not only have the intact music manuscripts of the Middle Ages been newly catalogued and more precisely classified in the course of the project, but particular attention has been paid to fragments and their scattered dissemination. The first fruits of this labour have already been published, both in a database located at the Austrian Academy of Sciences' Commission for Music Research and in a recent special volume in the series *Codices manuscripti* Supplement 5 (2011), which contains a detailed description of 65 selected music fragments in the Austrian National Library. The project has resulted in many new discoveries and new attributions, particularly with respect to fragmentary sources. Many unknown and unattributed pieces have now been classified, and widely dispersed fragments reunited.

The series of new discoveries in the present publication have come about thanks to the meticulous scholarship of its authors. The range of manuscripts considered here extends abroad to the holdings of the Bavarian State Library in Munich; the resulting collaboration with the Austrian National Library is also enshrined in a cooperation agreement between the libraries. It emerged that both collections contained fragments of a single *Liber cantus* produced in the Veneto in the early 1440s; it is published here in an appropriately high-quality facsimile, preceded by a full scholarly commentary.

Andreas Fingernagel
Director of the Department of Manuscripts and
Rare Books of the Austrian National Library Vienna

Inhalt

1. Grußwort 6

2. Vorbemerkungen 13

3. Einführung 15
   3.1. Die weitere Verwendung der Musikhandschrift 15
   3.2. Aufbau 16
   3.3. Format 17
   3.4. Notation 17
   3.5. Repertoire 18

4. Kodikologische Untersuchungen 21
   4.1. Die Fragmente der Bayerischen Staatsbibliothek München Mus.ms. 3224 21
   4.2. Die Fragmente der Österreichischen Nationalbibliothek Wien Fragm. 661 24
   4.3. Der Trägerband der Wiener Fragmente 25
   4.4. Annotationen auf den Wiener Fragmenten 26
   4.5. Provenienz der Fragmente 27
   4.6. Suche nach weiteren Blättern der Musikhandschrift 27
   4.7. Abklatsche von Musikfragmenten auf den Spiegeln von Münchner Inkunabeln 28
   4.8. Dimensionen der Fragmente, Rastrum und Maßtabellen 31
   4.9. Appendix: Abbildungen, Diagramme, Tabellen 32

5. Tabellarische Übersicht der Kompositionen 45

6. Katalog 47
   A. Die Kompositionen der Münchner Fragmente Mus.ms. 3224 47
      1. Gloria (Antonius de Civitate) 47
      2. *J'ay grant desir* (Bartholomeus de Bruollis) 47
      3. Credo, Missa *O pulcherrima* (Arnold de Lantins) 48
      4. Credo (anon.) 48
      5. *He compaignons* (Guillaume Du Fay) 49
      6. Credo (Cristoforus de Feltro) 49
      7. *Dame belle* (anon.) 50
      8. *Veni sancte spiritus* / *Veni creator* (John Dunstaple) 50
      9. *Regina celi letare* (John Dunstaple) 52
      10. *O incomparabilis virgo* (Guillaume Du Fay) 52
      11. *Post angelicam allocutionem* (anon.) 53
      12. *O quam mirabilis* (Johannes de Sarto) 55
      13. *Ut queant laxis* (Ray. de Lan.) 56
      14. *Iuvenis qui puellam* (Guillaume Du Fay) 57

   B. Die Kompositionen des Wiener Fragmentes 661 58
      15. Magnificat *secundi toni* (Beltrame Feragut) 58
      16. Magnificat *octavi toni* (Johannes de Quadris) 59
      17. Magnificat *octavi toni* (Guillaume Du Fay) 59
      18. Magnificat *octavi toni* (anon.) 60
      19. *O Antoni expulsor* (anon.) 60
      20. *Flos florum* (Guillaume Du Fay) 61
   C. Die Kompositionen als Abklatsche in Münchner Inkunabeln 62
      (21.) *Pie pater Dominice* / *O Petre martir inclite* / *O Thoma lux ecclesie* (Antonius de Civitate) 62
      (22.) Magnificat *sexti toni* (Guillaume Du Fay) 62

7. Paläographische und kunstgeschichtliche Untersuchungen 94
7.1. Schriftvergleich 94
7.2. Buchschmuck 99

8. Bibliographie 101

9. Faksimile 105
9.1. Bayerische Staatsbibliothek München Mus.ms. 3224 107
9.2. Österreichische Nationalbibliothek Wien Fragm. 661 123
9.3. Abklatsche in Inkunabeln der Bayerischen Staatsbibliothek 133

10. Übertragungen der nicht-publizierten *Unikate* 145

Abkürzungen

siehe S. 12

Contents

1. Foreword . . . 7

2. Preliminary remarks . . . 13

3. Introduction . . . 65
   - 3.1. Re-use of the music manuscript . . . 65
   - 3.2. Order . . . 66
   - 3.3. Format . . . 66
   - 3.4. Notation . . . 67
   - 3.5. Repertory . . . 67

4. Codicological report . . . 69
   - 4.1. The fragments in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3224 . . . 69
   - 4.2. The fragments in Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Fragm. 661 . . . 72
   - 4.3. The host volume of the Vienna fragments . . . 73
   - 4.4. Annotations on the Vienna fragments . . . 73
   - 4.5. Provenance of the fragments . . . 74
   - 4.6. The search for further leaves of the music manuscript . . . 75
   - 4.7. Offsets of music fragments on the flyleaves of Munich incunabula . . . 76
   - 4.8. The dimensions of the fragments, rastration and table of measurements . . . 78
   - 4.9. Appendix: Images, diagrams, tables . . . 32

5. Table of compositions . . . 45

6. Catalogue . . . 79
   - A. Compositions in the Munich fragments Mus.ms. 3224 . . . 79
     - 1. Gloria (Antonius de Civitate) . . . 79
     - 2. *J'ay grant desir* (Bartholomeus de Bruollis) . . . 79
     - 3. Credo, Missa *O pulcherrima* (Arnold de Lantins) . . . 80
     - 4. Credo (anon.) . . . 80
     - 5. *He compaignons* (Guillaume Du Fay) . . . 80
     - 6. Credo (Cristoforus de Feltro) . . . 81
     - 7. *Dame belle* (anon.) . . . 81
     - 8. *Veni sancte spiritus* / *Veni creator* (John Dunstaple) . . . 82
     - 9. *Regina celi letare* (John Dunstaple) . . . 83
     - 10. *O incomparabilis virgo* (Guillaume Du Fay) . . . 83
     - 11. *Post angelicam allocutionem* (anon.) . . . 85
     - 12. *O quam mirabilis* (Johannes de Sarto) . . . 86
     - 13. *Ut queant laxis* (Ray. de Lan.) . . . 87
     - 14. *Iuvenis qui puellam* (Guillaume Du Fay) . . . 87
   - B. The compositions of the Vienna fragment 661 . . . 89
     - 15. Magnificat *secundi toni* (Beltrame Feragut) . . . 89
     - 16. Magnificat *octavi toni* (Johannes de Quadris) . . . 90
     - 17. Magnificat *octavi toni* (Guillaume Du Fay) . . . 90
     - 18. Magnificat *octavi toni* (anon.) . . . 91
     - 19. *O Antoni expulsor* (anon.) . . . 91
     - 20. *Flos florum* (Guillaume Du Fay) . . . 92
   - C. Compositions as offsets in Munich incunabula . . . 92
     - (21.) *Pie pater Dominice* / *O Petre martir inclite* / *O Thoma lux ecclesie* (Antonius de Civitate) . . . 92
     - (22.) Magnificat *sexti toni* (Guillaume Du Fay) . . . 93

7. Paleographic and art-historical studies 95
7.1. Comparison of scribal hands 95
7.2. Book decoration 99

8. Bibliography 101

9. Facsimile 105
9.1. Bayerische Staatsbibliothek Munich Mus.ms. 3224 107
9.2. Österreichische Nationalbibliothek Vienna Fragm. 661 123
9.3. Offsets in incunabula of the Bayerische Staatsbibliothek 133

10. Transcriptions of the unpublished *unica* 145

Abkürzungen / Abbreviations

anon.	Anonymus / Anonymous
bes.	besonders / especially
bzw.	beziehungsweise / respectively
BSB	Bayerische Staatsbibliothek München / Bavarian State Library, Munich
Ex.	Beispiel / example
f. (ff.)	Folium(en) / folio(s)
HD	Hinterdeckel / back board
Nr. / no(s).	Nummer(n) / number(s)
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek Wien / Austrian National Library, Vienna
p. (pp.)	Seite(n) / page(s)
r	recto
S.	Seite(n) / page(s)
v	verso
VD	Vorderdeckel / front board

2. Vorbemerkungen / Preliminary remarks

Die vorliegende gemeinsame Edition ist das Ergebnis der Entdeckung der Wiener Fragmente (Fragm. 661) durch Robert Klugseder und der durch Margaret Bent festgestellten gemeinsamen Herkunft dieser Blätter mit München Mus.ms. 3224. Margaret Bent ist hauptsächlich für den Inhalt der Abschnitte 3, 5, 6, 7.1 und 10 verantwortlich, Robert Klugseder für 4, 7.2, 9.3, das Layout, Graphikdesign und die Projektkoordinierung; beide haben jedoch zu den Entwürfen des jeweils anderen beigetragen. Die Autoren möchten den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien ihren herzlichsten Dank aussprechen.

Vor der längeren Danksagungsliste sei ausdrücklich und aufs herzlichste Claudia Fabian (Leiterin der Abteilung Handschriften und Alte Drucke, Bayerische Staatsbibliothek München) und Andreas Fingernagel (Direktor der Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Österreichische Nationalbibliothek Wien) für ihren Rat und ihre Unterstützung gedankt. Vielen Dank auch für die Erlaubnis, die Abbildungen hier zu veröffentlichen.

Herzlicher Dank gebührt Margaret Hiley, die die englischen und deutschen Vorlagen in die jeweils andere Sprache übersetzt hat und Hanna Zühlke für das Korrekturlesen der Übersetzungen in die deutsche Sprache.

Die Autoren möchten den folgenden Personen für ihre Hilfe und Rat verschiedener Art danken: Nicolas Bell, Julia Craig-McFeely, Michael Scott Cuthbert, Cristina Dondi, Barbara Eichner, David Fallows, Veronika Giglberger, Christine Glassner, David Hiley, Leofranc Holford-Strevens, Cahit Karadana, Monika Kiegler Griendsteidl, Henrike Laehnemann, Nicholas Pickwoad, Alejandro Planchart, Thomas Prügl, Alexander Rausch, Martin Roland, Ian Rumbold, Friedrich Simader, Timothy Symons, Bettina Wagner, Peter Wright, Susana Zapke. Für die Erlaubnis zur Reproduktion von Teilen aus Q15 sei dem *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna* sei herzlich gedankt.

Diese Kooperation geht auf eine Initiative von David Hiley zurück. Beide Autoren verbindet eine viele Jahre bestehende Freundschaft bzw. kollegiale Zusammenarbeit mit David Hiley. Dieses Buch soll ihm darum gewidmet sein.

* * *

The present collaboration came about as a result of Robert Klugseder's discovery of the Vienna leaves (Fragm. 661) and Margaret Bent's identification of their shared origin with those of Munich Mus.ms. 3224. Margaret Bent was mainly responsible for sections 3, 5, 6, 7.1, 10, Robert Klugseder for 4, 7.2, 9.3, the layout, graphic design and project coordination; but both contributed to each other's drafts. The authors wish to express their warmest thanks to the library staff of the Bayerische Staatsbibliothek Munich and the Österreichische Nationalbibliothek Vienna.

Special, separate and generous personal thanks to Claudia Fabian (Bayerische Staatsbibliothek, Munich, director of the Department of Manuscripts and Early Printed Books) and Andreas Fingernagel (Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, director of the Department of Manuscripts and Rare Books) for advice and collaboration; and to those libraries for photography and permissions, before the longer list of thanks.

Many thanks to Margaret Hiley for translating the English and German original texts into the respective other language, and Hanna Zühlke for proofreading the German translations.

The authors wish to thank the following for help and consultation of various kinds: Nicolas Bell, Julia Craig-McFeely, Michael Scott Cuthbert, Cristina Dondi, Barbara Eichner, David Fallows, Veronika Giglberger, Christine Glassner, David Hiley, Leofranc Holford-Strevens, Cahit Karadana, Monika Kiegler Griendsteidl, Henrike Laehnemann, Nicholas Pickwoad, Alejandro Planchart, Thomas Prügl, Alexander Rausch, Martin Roland, Ian Rumbold, Friedrich Simader, Timothy Symons, Bettina Wagner, Peter Wright, Susana Zapke. The editors thank the *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna* most warmly for their kind permission to reproduce sections of Q15.

This joint venture came about thanks to an initiative by David Hiley. Both authors value their many years of friendship and collegial collaboration with David Hiley, and therefore dedicate this book to him.

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 Feltro, 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, Cristoforus de Feltro, 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 ungebunden 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 Schutzeinbände 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 4.9.11.).

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 ○-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 versi*[4]) oder einen Abschnittswechsel anzuzeigen.[5] Manchmal scheint der Strich auf eine Wiederholung hinzuweisen, wie im Refrain „Jerusalem" in den Lamentationes de Quadris' in der Vicenzer Handschrift[6] 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 ○, 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 ○-Mensur ohne Strich; dies wäre jedoch zu erwarten, wenn ϕ tatsächlich mensurale Bedeutung hätte. Die beiden ○-Varianten zeigen Abschnitte mit Tutti- (ϕ) und Duett-Besetzung (○) an. Die Partien in ϕ lassen überdies keine eindeutige Gruppierung in Brevenpaare 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 ⊂ (¢) kommt nur in drei Stücken vor, von denen eines in Q15 an dieser Stelle ⊂ ohne Strich aufweist. In Q15 verwenden ¢ 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 Konkordanzen (davon die meisten mit Q15) betreffen erwartungsgemäß größtenteils Stücke von Komponisten, deren Repertoire auch außerhalb des Veneto verbreitet war. Von den insgesamt acht Konkordanzen 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 Konkordanzen 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 compaignons* (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 (MuEm, Stras); 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.).

4. Kodikologische Untersuchungen

4.1. Die Fragmente der Bayerischen Staatsbibliothek München Mus.ms. 3224

Die Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB) verwahrt unter der Signatur Mus.ms. 3224 (wissenschaftliches Sigel MuL bzw. MüL, nachfolgend als Mu bezeichnet) eine Sammlung von acht Folien einer mehrstimmigen Musikhandschrift mit schwarzer Mensuralnotation, die heute in einen Fragment-Kartoneinband[10] eingebunden sind. Der Karton ist auf den Außenseiten mit je einem Pergamentblatt eines Brevier-Frühdruckes umgeben.[11] Vorne und hinten wurden jeweils zwei Papierblätter eingefügt. Die Mensuralfragmente sind in der Mitte (nach S. 8) mit einer Schnur zusammengebunden. Die Blätter 1/2, 7/8, 11/12, 13–16 wurden an den Blattinnenseiten durch aufgeklebte Papierstreifen notdürftig restauriert.[12] Die Analyse des Trägerbandes wird deutlich machen, dass die Bifolien des ehemaligen Chorbuches auseinandergeschnitten, einzeln als Spiegelmakulatur in Verwendung waren und so auch in Mu eingebunden worden sind.

Eine erste Nachricht über die Existenz der Musikfragmente ist im 1879 gedruckten Katalog der Musikhandschriften der Münchner Hofbibliothek (jetzt BSB) zu finden.[13] Der Autor Julius Joseph Maier beschreibt die ersten vier Blätter und beschriftet die Seiten von 1 bis 8 (Tintenpaginierung). Unter der Ziffer 8 der achten Seite ist sein Namenskürzel „*J.J. Mr.*“ erhalten. Neben einer kurzen inhaltlichen Beschreibung erwähnt Maier die Originalfoliierung der Seiten 1/2 und 7/8 (ff. 29, 102) sowie die vorausgehende Funktion der Fragmente als Spiegelmakulatur eines ihm nicht bekannten Druckwerkes.

Ein Hinweis auf zwei weitere Blätter des Fragmentcorpus ist in Wolfs *Geschichte der Mensuralnotation* aus dem Jahr 1904 zu finden.[14] Die Seiten haben die moderne Paginierung 13/14 und 15/16 (Originalfoliierung 105 und 106). In den *Studien zur Musik des Mittelalters*[15] weist Heinrich Besseler 1925 auf das Zusammenbinden der Fragmente in den heute noch verwendeten Pappeinband hin. Besseler beanstandet jedoch die inkorrekte recto-verso-Reihenfolge der Seiten 3/4 und 5/6.[16]

Helmut Hell[17] vertritt die Meinung, Wolf hätte bemerken müssen, dass zwischen den mit 1–8 und den neuen mit 13/14 bzw. 15/16 paginierten Fragmenten noch weitere zwei Blätter vorhanden gewesen sein müssten.[18] Hell geht von einer durchgehenden Paginierung aller 16 Seiten aus, die im 19. Jahrhundert durchgeführt worden sein soll. Das widerspricht jedoch dem Befund dieser Untersuchungen. Wie bereits erwähnt hat Maier die ersten vier Blätter beschriftet und Seite 8 mit seinen Insignien abgeschlossen. Die weiteren Seitenangaben 9–16 stammen eindeutig von zwei abweichenden Schreiberhänden (Bleistift).[19] Es ist also durchaus möglich, dass die Seiten 1–8 zu einem anderen Zeitpunkt und, wie nachfolgend gezeigt werden kann, aus einem anderen Trägerband als die Seiten 9–16 ausgelöst worden sind. Maier konnten die fehlenden Fragmente also nicht auffallen. Auch Besseler bespricht nur den von Wolf erstmals beschriebenen Bestand.

In dem gerade erwähnten Aufsatz Hells aus dem Jahr 1983 berichtet der Autor über zwei „vor einiger Zeit aufgetauchten“ Fragmente des Corpus,[20] die heute die Seitennummerierungen [9], [10], 11 und 12 tragen. Auf Seite 11 hat sich ein Hinweis auf einen der ehemaligen Trägerbände der Spiegelmakulaturen erhalten. Quer zur Notation wurde mit Bleistift folgende Notiz eingetragen: *Aus Incun. Dubl. 4648. Decretum, Venet. (Arrivabeni). 1493.*[21] Diese Inkunabel mit der modernen Signatur Inc. extr. 1090 ist noch heute Teil der Frühdrucksammlung der BSB.[22] Der Band kam während der Säkularisation in Bayern im Jahr 1803 und den damit verbundenen Klosteraufhebungen an die Münchner Hofbibliothek.

---

10 Abmessung: 289x180 mm.

11 Enthält u.a. Evangeliumsantiphonen für den 13. Sonntag nach Pfingsten.

12 Der eingeklebte Papierstreifen auf Blatt 11/12 ist jüngeren Datums.

13 Maier 1879 S. 57–58, Nr. 87.

14 Wolf 1904 S. 189–192.

15 Besseler 1925 S. 235–236.

16 Das zweite und dritte Blatt ist seitenverkehrt eingebunden worden. Die Seiten wurden schon von Maier in verkehrter Reihenfolge nummeriert.

17 Hell 1982 S. 43.

18 Hell 1982 S. 43.

19 Die Seiten 11–16 weisen eine ältere Bleistiftpaginierung auf; [9–10] wurde später nachgetragen. Die ältere Paginierung von 9–10 könnte durch das Beschneiden beim Einbinden in Mu verlorenen gegangen sein.

20 Hell 1982 S. 43.

21 Der Ausrichtung des Hinweises quer zur Notation und zur heutigen Bindung spricht für eine Entstehung der Notiz vor der Einbindung in den modernen Pappeinband.

22 Gratianus: *Decretum*, 1493 von Georgius Arrivabene in Venedig gedruckt [Online-Datenbank: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Ausgabe_G-280.html]. Abmessungen VD: 445x292 mm, Abstand der vier Bünde von oben: 84, 86 und 81 mm. HD: 85,85 und 84 mm.

Auf f. 2r der Inkunabel hat sich ein Besitzeintrag des bayerischen Benediktinerklosters Weihenstephan aus dem 17. oder 18. Jahrhundert erhalten. Durch kodikologische Untersuchung des spätgotischen Kalbledereinbandes lässt sich das Kloster Weihenstephan bereits um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert als Eigentümer des Druckes nachweisen. Auf dem Hinterdeckel haben sich einige Einzelstempel in Blindpressung erhalten, die eindeutig der Weihenstephaner Klosterbuchbinderei und dem ausgehenden 15. Jahrhundert zuzuordnen sind.[23]

Auf den Spiegeln von Inc. extr. 1090, auf denen sich vor der Restaurierung Fragmente befunden haben, ist jetzt der Holzdeckel des Einbandes sichtbar. An den Außenrändern befinden sich schmale Streifen der äußeren Lederummantelung. Am inneren Rand (Übergang zum Buchrücken) sind vier Bünde und fünf Lederstreifen erkennbar. Auf den Holzdeckeln haben sich spiegelverkehrte Abklatsche der vormals eingeklebten Fragmente erhalten. Die Abklatsche stellen keine vollständigen Kopien dar. Die erhaltenen Reste reichen aber aus, um nachzuweisen, an welcher Position die Blätter einst eingeklebt waren. Die erhaltenen Textpassagen und Notationsreste passen formal[24] wie inhaltlich exakt mit den entsprechenden Passagen der Fragmente überein.[25]

Das Diagramm in Abschnitt 4.9.1. verdeutlicht die Lage der Spiegelmakulatur. Ein Vergleich der Abklatsche mit den Musikfragmenten zeigt, dass in Inc. extr. 1090 vier Blätter eingebunden waren, auf dem Vorderdeckel die Blätter 9/10 und 16/15, auf dem Hinterdeckel 13/14 und 11/12. Die Fragmentseiten 9–16 wurden alle zur gleichen Zeit und vor 1925 (Besseler) aus dem Trägerband ausgelöst. Die Seiten 10, 15, 14 und 12 sind die jeweiligen Klebeseiten. An den übereinstimmenden Stellen kann man auf den Fragmenten fehlende oder zumindest unvollständige Text- bzw. Notationspassagen erkennen.

Helmut Hell geht sowohl in seinem Aufsatz von 1982[26] wie auch in seiner Beschreibung im Katalog der Musikhandschriften der BSB davon aus, dass alle Fragmentblätter in Inc. extr. 1090 Verwendung fanden.[27] Wie gerade demonstriert können aber nur die nach Maier aufgefundenen Blätter 9–16 in dieser Inkunabel als Spiegelmakulatur in Gebrauch gewesen sein.

Wie dem Diagramm in 4.9.1. zu entnehmen ist, wurden die Fragmente nicht in ihrer ursprünglichen Form als Bifolien sondern als Einzelblätter verwendet.[28] Bifolien der Musikhandschrift haben in etwa die Größe 280x380 mm,[29] der Hinterdeckel von Inc. extr. 1090 misst 445x292 mm. In seiner ursprünglichen Form wäre ein Bifolium also zu klein gewesen. Der Buchbinder hat die Doppelblätter vertikal halbiert und die beiden zusammengehörenden Hälften auf einem Spiegel übereinander montiert.[30] Die Blätter 9/10 und 11/12 wurden auf die passende Höhe verkürzt. Die Fragmente überlappten sich an den Verbindungsstellen um etwa 15 mm. Die Seiten 15 und 14 weisen am oberen bzw. unteren Seitenrand einen entsprechend helleren, weniger verschmutzten Streifen auf. Die Blätter 15/16 und 13/14 waren an den überlappenden Stellen folglich oberhalb angeordnet. Auf diesen überlappenden Streifen sind Spuren von Vernähungen erkennbar. Die Schlitze (S. 9/10 und 15/16) bzw. Löcher (S. 13/14 und 11/12), durch die die Bindeschnüre geführt worden sind, stimmen beim Übereinanderlegen der Fragmente genau überein. An den Übergangsstellen vom Spiegel zum Buchrücken weisen die Blätter S. 11–16 einen schmalen abgebogenen Streifen von ca. 15 mm auf. Diese instabilen Streifen wurden bei der Fragmentrestaurierung mit Papier ausgebessert. Beim stärker beschnittenen Blatt 9/10 fehlt dieser Streifen (vgl. das Diagramm in 4.9.1. und die Abbildung in 9.3.)

Wie nachfolgend unter Punkt 4.6. beschrieben wird, konnten im Inkunabelbestand der BSB weitere Weihenstephaner Frühdrucke ausfindig gemacht werden, auf dessen Buchspiegel Abklatsche der hier beschriebenen Musikhandschrift erhalten sind. So konnten in der Inkunabel 2 Inc. c.a. 3059a spiegelverkehrte Abbildungen von mindestens vier, vermutlich sogar acht Seiten aus Mu identifiziert werden. Ferner waren in 3059a drei Falzstreifen eingebunden, die Mu zugewiesen werden können.

Auf dem vorderen Spiegel der Inkunabel Inc. c.a. 3059a[31] sind Spuren von zwei übereinander montierten Einzelblättern erkennbar, die eine vergleichbare, wenn auch nicht identische Anordnung wie in Inc. extr. 1090 aufweisen. Hier sind auf der

23 Werkstatt: EBDB w002276, Stempelwerkzeugnummern: EBDB s022596, s022599 und s022602 [nachgewiesen für den Zeitraum von 1466–1476, Einbanddatenbank: http://www.hist-einband.de]. Das Wasserzeichen *Waage im Kreis* (Piccard Waage V, 59), dass auf dem ersten Vorsatzblatt erkennbar ist, ist für Innsbruck und das Jahr 1497 eindeutig belegt. Vielen Dank für die Hinweise zur Kodikologie von Inc. extr. 1090 gebührt Bettina Wagner, Abteilung für Handschriften und alte Drucke der BSB.

24 Identische Rastrierung. Zusätzlich weisen die Fragmente Abdrücke der Bündeschnüre im Abstand der unter Anm. 22 angeführten Maße der Inkunabel auf.

25 Eine synoptische Gegenüberstellung der Abklatsche und der Gesangstexte der Fragmente ist in 9.3. zu finden.

26 Hell 1982 S. 47.

27 BSB-Mus S. 330.

28 Die Blätter 9/10 und 15/16 bzw. 13/14 und 11/12 waren vor der Verwendung als Spiegelmakulatur jeweils als Bifolium vereint (vgl. Besprechung der Lagen in 4.9.5.).

29 Die Abmessungen der Wiener Fragment-Bifolien kommen den originalen Maßen der Musikhandschrift am nächsten. Eine umfangreiche Darstellung der Fragmentabmessungen folgt in 4.8. und 4.9.11.

30 Die Wiener Fragmente und alle weiteren Abklatsche sind als Bifolien erhalten bzw. lassen Bifolien erkennen (vgl. die nachfolgenden Ausführungen). Wie noch gezeigt werden kann, wurde in Inc. extr. 1090 die originale Foliofolge von 103–106 (S. 9–16) eingebunden. Der Weihenstephaner Buchbinder hätte diese Ordnung kaum einhalten können, sollten die Bifolien schon in Italien voneinander getrennt und die originale Reihenfolge zerstört worden sein. Ferner ist die Differenz zwischen der Spiegelhöhe von Inc. extr. 1090 und der eines querstehenden Bifoliums mit 65 mm zu gering für die stabile Einbindung und Vernähung eines ergänzenden Fragmentstreifens.

31 Gregorius [Papa, IX.]: *Decretales*, 1494 von Baptista de Tortis in Venedig gedruckt [Online-Datenbank: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Ausgabe_G-358.html].

oberen Spiegelhälfte ein größeres Blatt im Hochformat und auf der Unterseite eine kleineres im Querformat eingeklebt worden. Wie auch in Inc. extr. 1090 überlappen sich die beiden Blätter um einen etwa 10–13 mm breiten Streifen und weisen an dieser Überlappung Reste einer Vernähung (Löcher) auf (vgl. das Diagramm in 4.9.2. und die Abbildung in 9.3.).

Ein Vergleich mit den verbleibenden Folien aus Mu erbrachte eine eindeutige Übereinstimmung mit den Seiten 4 und 7 (Klebeseiten). Das größere Blatt 7/8 war oben im Hochformat, das stärker beschnittene Blatt 4/3 unten im Querformat eingefügt.[32] Deutlich erkennbar ist die rubrizierte Bezeichnung *Contratenor Letare*, die zu der entsprechenden Stimme des *Regina celi letare* von Dunstaple gehört und in Mu S. 7 nicht mehr erkennbar ist.

Nicht im Detail nachweisbar aber sehr wahrscheinlich ist die Einbindung der verbleibenden Blätter 1/2 und 6/5 auf dem Hinterdeckel von Inc. c.a. 3059a. Auf diesem Spiegel sind am oberen Rand, der an den Buchrücken anschließt, Reste von Notenlinien erkennbar. Die Ausrichtung der Linien weist eindeutig auf eine Hochformatbindung des eingeklebten Fragmentes hin. Wie in dem Diagramm in Abschnitt 4.9.2 deutlich wird, müssen die Seiten 1/2 und 6/5 im Hochformat eingebunden gewesen sein. Der übereinstimmende Überlappungsstreifen und die sich darauf befindlichen Löcher einer Vernähung sprechen dafür, dass das untere Blatt 6/5 auf dem Kopf stehend eingeklebt war. Die Höhe der beiden so montierten Fragmente stimmt genau mit dem in Frage kommenden Abschnitt des hinteren Spiegels von 2 Inc. c.a. 3059a überein.

Um das Blatt 6/5 an die Größe des vorausgehenden Blattes anzupassen, wurde es beim Einbinden in Mu an der Unterseite mit einem etwa 62 mm breiten unbeschrifteten Pergamentstück ergänzt (vgl. Abbildung auf den S. 111–112).

Seite 8 enthält etwa in der Mitte des linken Seitenrandes die Notiz *Duplum*. Dabei handelt es sich nicht um eine musikalische Bezeichnung, sondern um einen Hinweis auf den ehemaligen Trägerband. Der aus dem 19. Jahrhundert stammende Schriftzug war eine in der Hofbibliothek übliche Bezeichnung für Dubletten von Druckschriften.[33] Vor allem durch die Klosteraufhebungen während der Säkularisation kam die Bibliothek in den Besitz von abertausenden neuen Büchern. Als Folge waren viele Titel in mehreren Exemplaren vorhanden.[34] Vermutlich hat die Notiz *Duplum* Julius Joseph Maier zu seiner Feststellung bewogen, als Trägerband der ersten vier Blätter ein gedrucktes Buch zu postulieren.

In der gerade beschriebenen Trägerinkunabel 2 Inc. c.a. 3059a befinden sich drei Pergamentfalzstreifen, die von Folien der Musikhandschrift abgetrennt worden sind. Ein noch immer eingebundener Streifen, auf dem einige Notenlinien ohne Notenzeichen zu erkennen sind, befindet sich zwischen den ff. 296 und 297 des Frühdruckes. Ein weiterer etwa 1–3 cm breiter Streifen in der Höhe einer vollständigen Folie der Musikhandschrift befand sich im Buchrücken des Einbandes. Es enthält jeweils nur den Beginn der Notensysteme, ohne Notenzeichen und Schlüssel. Auf der Haarseite des Streifens ist vor dem Notensystem der abgekürzte rubrizierte Schriftzug *primum ar*[*gumentum*] erkennbar. Auf der Rückseite befinden sich zwei Custoden und der Buchstabe *e*. Es handelt sich dabei um das fehlende Folium 107 der Musikhandschrift. Auf den drei vorausgehenden Seiten (ff. 105v–106v bzw. S. 14–16) befindet sich die unvollständige Motette *Iuvenis qui puellam* von Du Fay (Katalog Nr. 14). F. 106v (ebenfalls eine Haarseite) enthält den CANTUS I mit dem *primum argumentum Contra vos arguiter* und der darauf antwortenden *solutio.* Im letzten Drittel der Seite ist der unvollständige Tenor notiert. In Zeile vier der mutmaßlichen Folie 107 befindet sich der Beginn des CANTUS II mit dem *primum argumentum*, auf den drei Zeilen darüber der Rest des Tenors (vgl. Abbildungen in 4.9.3.).[35]

Ein dritter Falzstreifen, der sich im Buchrücken von 3059a befunden hat, ist das verloren geglaubte Oberteil des Blattes Mu 4/3.[36] Es passt in den Dimensionen exakt in die Lücke, die sich am oberen Rand der Folie befindet. Es enthält auf der Rectoseite die originale Foliierung *22*. Durch diesen Befund muss die Reihenfolge in Mu korrigiert werden und das zweite Blatt f. 22 (S. 4/3) vor das erste mit der Originalfoliierung 29 (S. 1/2) positioniert werden.[37] Auf der Versoseite ist der rubrizierte Komponistenname des Arnold de Lantins zugeschriebenen Credos (Nr. 3 des Kataloges) erhalten: *Raynaldus de Lantins* (vgl. Abbildung in 4.9.4.).[38]

Für die acht Einzelblätter aus Mu ist teilweise eine Rekonstruktion der verloren gegangenen Lagenstruktur innerhalb der originalen Musikhandschrift möglich. Aufgrund der zum Teil vorhandenen originalen Foliierung, der Abfolge der Kompositionen und der Analyse des Wechsels von Haar- und Fleischseiten des Pergamentes[39] sind Aussagen zum Lagenaufbau möglich.

---

32 Eine synoptische Gegenüberstellung der Abklatsche und der Gesangstexte der Fragmente ist in 9.3. abgedruckt.

33 Der Ausdruck war sowohl für Dubletten von Inkunabeln als auch von Drucken nach 1500 in Verwendung (vgl. Wagner 2006).

34 2 Inc. c.a. 3059 ist heute in der BSB mit zwei Exemplaren vertreten. Neben der hier besprochenen Dublette aus Weihenstephan (3059a) zusätzlich mit einem Exemplar aus dem Brigittenkloster in Altomünster.

35 Mehr zu *Iuvenis qui puellam* im Katalog der Kompositionen (Nr. 14).

36 Wie schon gezeigt, war das Blatt 4/3 parallel zum Buchrücken auf dem VD von 2 Inc. c.a. 3059a eingebunden. Die Oberseite, die später abgebrochen ist, muss sich im Buchrücken befunden haben (vgl. das Diagramm in 4.9.2.).

37 Im nachfolgenden Katalog wie auch im Faksimile werden die Blätter in der richtigen, korrigierten Reihenfolge wiedergegeben.

38 Die beiden ausgelösten Falzstreifen wurden mit den anderen Fragmenten in Mu wiedervereinigt, das Oberteil wird wieder an die Seite 4/3 anmontiert.

39 Bei Pergamentblättern unterscheidet man zwischen Haar- und Fleischseiten. Die zwei Blatthälften der Vorder- oder Rückseite müssen die gleichen Pergamenteigenschaften aufweisen. So kann man bei getrennten Einzelseiten die ursprüngliche Zusammensetzung feststellen. Bei südländischen Pergamenten, die hier zum Einsatz gekommen sind, ist diese Unterscheidung meist sehr deutlich möglich. „Nordalpine" Pergamente wurden in der Regel aufwändiger bearbeitet bzw. stärker geglättet. Die gleichmäßige Anordnung der Haarwurzeln legt den Schluss nahe, dass es sich hier um Kalbsleder handeln könnte (vgl. Rück 1991 S. 173).

f.	22	29	102	[103]	104	105	106
Blatt	2	1	4	5	6	7	8
S.	4–3	1–2	7–8	9–10	11–12	13–14	15–16
Pergamentstruktur[40]	H-F	H-F	F-H	H-F	F-H	H-F	F-H

Aus diesen Daten lässt sich für die Seiten 7–16 nachfolgende Lagenstruktur rekonstruieren:[41]

f.	102	[107]	[103]	106	104	105
Pergamentstruktur	F-H	[H-F]	H-F	F-H	F-H	H-F
	DB		DB		DB	

Das Doppelblatt ff. 104–105 bildet die Lagenmitte mit einem nahtlosen Übergang der Stücke von S. 12 auf 13. Das zweite Blatt des Bifoliums 102–[107] ist nur bruchstückhaft erhalten.[42]
Eine Lagenübersicht der Seiten 7–16 mit Einbeziehung der Gesangstitel wird in Abschnitt 4.9.5. gegeben.

4.2. Die Fragmente der Österreichischen Nationalbibliothek Wien Fragm. 661

Die Österreichische Nationalbibliothek Wien (ÖNB) besitzt mehrere tausend mittelalterliche Fragmente, darunter etwa 650 überwiegend mehrblättrige Faszikel mit Musiknotation. Die Fragmente werden in verschiedenen Sammlungen aufbewahrt. Viele befinden sich noch heute in ihrer Funktion als Einband, Spiegel- bzw. Bindematerial in Handschriften, Inkunabeln und Postinkunabeln. Ausgelöste Fragmente werden in der Handschriftensammlung, der Sammlung von Inkunabeln, alten und wertvollen Drucken sowie der Musiksammlung aufbewahrt.

Unter der Fragmentsignatur 661 der Handschriftensammlung sind zwei weitere Doppelfolien (acht Seiten) der hier beschriebenen Musikhandschrift erhalten.[43] Die beiden Bifolien des Fragm. 661 stellen zwei aufeinanderfolgende Blätter einer Lage dar, wobei das Bifolium 2–3 ursprünglich die Lagenmitte gebildet hat. Die Lage wurde durch eine Bindeschnur zusammengehalten, die durch sechs etwa 2 mm lange waagrechte Schlitze entlang der Falte (Foliomitte) geführt worden sind. Durch die Beschneidung sind je Blatt nur fünf Schlitze erhalten. Erst durch das übereinanderlegen der Folien und das justieren der Bindeschlitze kann man die ursprüngliche Anlage mit sechs Öffnungen erkennen. Der Abstand der Schlitze beträgt (von oben nach unten) 25,5 – 63,5 – 72 – 52,5 und 26 mm. Die durchwegs an der Oberseite und teilweise an den Seitenaußenrändern beschnittenen Pergamentseiten weisen keine Foliierung auf.[44] Eine Lagenübersicht mit Einbeziehung der Gesangstitel ist in Abschnitt 4.9.6. zu finden.

Bei genauerer Betrachtung der Folien fällt auf, dass diese nach der Auslösung aus der Musikhandschrift als provisorischer Einband für ein schmales Buch in Verwendung gewesen sein müssen. Die beiden Doppelseiten waren querstehend und in aufgefalteter Form als vordere bzw. hintere Ummantelung eines einbandlosen Buches in Gebrauch. An den jeweiligen Innenseiten sind Falze erkennbar, die auf dem Buchblock festgenäht gewesen sein müssen.

Bei vielen ausgelösten Fragmenten der ÖNB ist die Verbindung zum ehemaligen Trägerband verloren gegangen. Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es nicht selbstverständlich, die Signatur des *Codex tradens* auf den Fragmenten anzugeben. Glücklicherweise haben sich auf dem hier besprochenen Fragm. 661 alte Signaturen des Trägerbandes erhalten. Auf f. 1r (quer zu den Notenlinien) sind mehrere Zahlenkombinationen erkennbar: XIV.A.6* (mit Bleistift durchgestrichen), XIV.B.30 (in roter Farbe) und darüber XV.F.2 (mit Bleistift). Hierbei handelt es sich um Standortsignaturen des Prunksaales der Hofbibliothek bzw. der Österreichischen Nationalbibliothek. Dieser „Code" ist seit den späten 1750er Jahren für die Bücher des Prunksaales in Gebrauch.[45] Die erste Zahl gibt die Regalnummer (Armarium), die zweite die Fachnummer im Regal und die dritte die jeweilige Buchnummer im Fach an. Die ersten beiden Signaturen (durchgestrichen und in roter Farbe) sind heute ungültig. Bis zur Mitte

40 H: Haarseite, F: Fleischseite, DB: Doppelblatt (Bifolium).
41 Für die Seiten 1–6 ist keine Lagenrekonstruktion möglich.
42 In der Trägerinkunabel 2 Inc c.a. 3059a ist ein etwa 1–3 cm breiter Falzstreifen von f. 107 erhalten (vgl. oben).
43 Die Fragmente wurden im Rahmen der Arbeiten für das Forschungsprojekt „Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien", angesiedelt an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, entdeckt (Projekt des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich, FWF P20576-G13). Eine Datenbank mit Abbildungen aller mittelalterlichen Musikfragmente der ÖNB ist online verfügbar: www.cantusplanus.at. In der Reihe *Codices Manuscripti* ist 2011 als fünfter Supplementband *Ausgewählte mittelalterliche Musikfragmente der Österreichischen Nationalbibliothek Wien* erschienen.
44 Die Wiener Fragmentbifolien mit der erhaltenen zentralen Faltung entsprechen in etwa der Größe der originalen Musikhandschrift. Die Münchner Fragmente sind nur als Einzelblätter erhalten. Jedoch stimmen die Dimensionen der Abklatsche der Münchner Inkunabeln genau mit dem Format der Mittelspalte (Zentralfaltung) der Wiener Fragmente überein.
45 In den ersten Jahren nach der Fertigstellung des Prunksaales (um 1730) wurde ein älteres Signaturensystem verwendet, das auf den Hofbibliothekar Peter Lambeck (1663–1680) zurückgeht (vgl. Stummvoll 1968 S. 179).

des 19. Jahrhunderts wurden die Signaturen sehr häufig geändert. Ein enormer Bestandszuwachs machte diese Neuorganisation notwendig.

Die beiden Bifolien wurden im Hochformat als Vor- bzw. Hinterdeckel eines provisorischen Einbandes des Druckes 15.F.2 (XV.F.2) verwendet.[46] Die stärker nachgedunkelten und verschmutzen Seiten 1r und 4v bzw. 2v und 3r bildeten die Außenseiten, die beiden anderen die Buchspiegel. Folium 1r-4v enthält die Signatur des Trägerbandes und verschiedene Namen.[47] Die Funktion als Vorderdeckel kann als gesichert angenommen werden. Die beiden Doppelblätter waren mit einem etwa 16–24 mm breiten Falz an der Oberseite von ff. 1–4 und der Unterseite von ff. 2–3 am Buchblock festgenäht. Es kann nicht mehr festgestellt werden, ob der provisorische Einband außen am Buchblock befestigt oder zusammen mit der ersten Lage eingebunden gewesen ist. Papierrückstände auf den Falzstreifen lassen auf ein Vor- bzw. Nachsatzblatt schließen, dass das Buch zusätzlich vor Verschmutzung bewahren sollte. Diese Schutzblätter befanden sich zwischen dem Fragmenteinband und dem Buchblock. Der provisorische Einband, die Vor- und Nachsatzblätter und das Buch wurden mit einer Schnurbindung zusammengehalten. Auf beiden Falzen sind fünf Bindelöcher erkennbar, ausgeführt mit einzelnen Messerschnitten, wie es für die Zeit typisch gewesen ist. Durch das Ausreißen der Bindeschnur ist der Falz von ff. 2–3 durch fünf Schlitze, die von den Bindelöchern ausgehen, unterteilt. Eine Rekonstruktion des provisorischen Einbandes ist in 4.9.7. abgebildet.[48]

Nach der Auslösung der Bifolien aus dem Druck 15.F.2 wurden die aufgefalteten Blätter in das Seitenformat der Musikhandschrift zurückgebogen. Das Bifolium 1–4 wieder in seine ursprüngliche Form, ff. 2–3 aber gegen die ursprüngliche Faltung. Durch diesen missglückten Rekonstruktionsversuch ist die Abfolge der Kompositionen gestört und der Wechsel von Haar- bzw. Fleischseite nicht mehr gegeben.

Die beiden Doppelblätter sind heute stark deformiert. Die Abschnitte, die am ehemaligen Buchrücken des Kopertbandes angeschlossen haben, sind schmäler als die gegenüber liegenden Teile. Diese Deformation kann zwei Ursachen haben: Luftfeuchtigkeit und Temperaturschwanken können das Material verändern. Pergament ist nicht starr. Je nach Umgebungsbedingungen kann es sich ausdehnen oder zusammenziehen. Durch die Bindeschnüre wurden die Falze im Wachsen eingeschränkt, der restliche Teil der Folien konnte sich ausdehnen. Diese Deformation wurde durch die Aufstellung des Buches in einem Regal noch verstärkt. Der der Sonneneinstrahlung ausgesetzte Buchrücken war trockener als die sich im Schatten befindlichen Teile des Einbandes. Der Pergamentsteifen des Falzes ist dadurch geschrumpft.

4.3. Der Trägerband der Wiener Fragmente

Unter der Signatur 15.F.2 ist der ehemalige Trägerband der Wiener Fragmente heute noch zu finden. Die Postinkunabel Aegidius Colonna: *Defensorium seu correctorium fundamentarii doctoris domini Egidii* wurde 1516 in der Venezianischen Druckerei des Ottaviano Scotto (II, der Jüngere) hergestellt.[49] Der Fragmenteinband musste in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einem aus Pappe weichen. Diese Neubindung wurde durch *Franz Hollnsteiner, k.k. Hof-Buchbinder in Wien, Alservorstadt, am Glacis, No. 197 im rothen Hause* durchgeführt.[50] Die Fragmente in ihrer Funktion als Bucheinband passen in den Dimensionen genau zu diesem schmalen Druckwerk.[51]

Die Bestandsgeschichte der Postinkunabeln der ehemaligen Hofbibliothek ist nur zum Teil erforscht, der enorme Zuwachs an Büchern *en detaille* schlecht dokumentiert. Seit dem 17. Jahrhundert wurden im großen Maßstab neue Bücher angekauft, Dubletten getauscht, große Bibliotheken wie die der Universität Wien,[52] der Stadt Wien und vieler Österreichischer Klöster der Sammlung einverleibt. Es ist daher nur unter Vorbehalt möglich, Aussagen über den Zeitpunkt des Erwerbes bzw. über mögliche Vorbesitzer der Bücher zu treffen. Colonnas Werk ist in den barocken handschriftlichen Katalogen der Hofbibliothek nicht zu finden. Weder in den Druckwerke-Katalogen Sebastian Tengnagels (1602–1605),[53] Matthäus Mauchters (1652),[54] Gerhard van Swietens (1766–1772)[55] noch in den diversen Verzeichnissen von angekauften bzw. übernommenen Bibliotheken ist ein Hinweis auf das Werk Aegidius Colonnas enthalten. Erst der sogenannte *Theresianische Zettelkatalog*[56] aus den Jahren 1780/81 nennt unter

46 Beschreibung des Trägerbandes im nächsten Abschnitt.
47 Die Beschreibung der später hinzugefügten Notizen folgt in Abschnitt 4.4.
48 Unser herzlicher Dank für die Hinweise zur Rekonstruktion des provisorischen Einbandes gebührt Cahit Karadana (Institut für Restaurierung der ÖNB Wien) und Nicholas Pickwoad (University of Arts, London).
49 Die Familiendruckerei der Scotti wurde 1480 von Ottaviano Scotto (der Ältere, † 1498) in Venedig gegründet. Ottaviano war einer der ersten, der liturgische Bücher mit Notation druckte. Er vermachte seine Firma seinem Cousin gleichen Namens. Der Betrieb blieb bis 1607 in Familienbesitz.
50 Aufkleber auf dem hinteren Deckel des Pappeinbandes.
51 Abmessungen des Buchblockes: 286x202 mm, Umfang: 55 Blätter. Der Buchblock wurde vor dem Einbinden in den Pappeinband beschnitten. Die Abmessungen der Fragmente befinden sich in Abschnitt 4.9.11.
52 Der Katalog der ehemaligen Universitätsbibliothek Wien aus dem Jahr 1775 enthält keinen Eintrag für das Buch Colonnas (A-Wn Cod. 7707).
53 A-Wn Cod. 13546–13550.
54 A-Wn Cod. 13555–13557.
55 A-Wn Cod. Ser.n. 2117–2133.
56 Ohne Signatur, Aufbewahrt in der Sammlung von Inkunabeln, alten und wertvollen Drucken.

der abweichenden Signatur 15.D.12 die bibliographischen Angaben zum Trägerband von Fragm. 661. Im 1824 fertiggestellten 28-bändigen handschriftlichen Katalog der Druckschriften[57] wird Colonna unter der Signatur 15.D.2 aufgelistet. In einem Standortkatalog des Prunksaales, der um 1850 angelegt worden ist, wird das Buch zum ersten Mal mit der heute noch gültigen Signatur 15.F.2 verzeichnet.[58] Wie schon beschrieben wurde der provisorische Fragmenteinband in den Jahren nach 1850 von Buchbinder Hollnsteiner ersetzt und die Fragmente in die Fragmentsammlung aufgenommen.[59]

Wenn man den Eintragungen in den Katalogen aus den Jahren 1766–1772 bzw. 1780/81 Glauben schenken will, müsste man von einem Erwerb Colonnas in den Jahren von 1772–1780 ausgehen. In diesem Zeitraum wurden die Bibliotheken der 1773 aufgehobenen Jesuitenklöster und die ehemalige Stadtbibliothek Wien (1780) zum Teil in den Bestand der Hofbibliothek eingereiht. Da es aber immer wieder zum Tausch von Dubletten oder den Ankauf kleinerer Bestände gekommen ist, ist eine belastbare Aussage zu einem möglichen Vorbesitzer von 15.F.2 nicht möglich.

4.4. Annotationen auf den Wiener Fragmenten

Auf den Wiener Fragmenten sind an verschiedenen Stellen quer zur Notation Notizen in einer nur schwer lesbaren kursiven Schrift nachgetragen.[60] Diese wurden in der Zeit, als die Fragmente als provisorischer Einband benutzt worden sind, verfasst. Auf f. 1r, der vorderen Außenseite des ehemaligen Bucheinbandes, finden sich ergänzend zu den Signaturen verschiedene Namen. Am oberen rechten Rand sind folgende Eintragungen notiert:

Apolonia Scheiflin
Caspar Haulistarffer
vir ipsius
Elspet mater Georgs
Scheiffel

Diese nicht näher zu verifizierenden Personennamen gehören eindeutig dem deutschen, sehr wahrscheinlich dem bayerischen Sprachgebiet an.[61]

In der Foliomitte ist mit einer abweichenden Schreiberhand[62] der Name des englischen Theologen Richard Middleton (um 1249–1308) notiert: *Richardus de media villa ordinis minorum*. Man kann vermuten, dass dieser Eintrag mit dem Inhalt des Trägerbandes in Zusammenhang steht. Der Franziskaner Richard zeigt in seinen Werken Einflüsse aristotelisch inspirierter Scholastik. Der Autor der Trägerbandes, Aegidius Colonna (auch Aegidius von Rom, um 1247–1316), war als Schüler Thomas von Aquins ebenfalls Anhänger der aristotelischen Scholastik. Dieser Zusammenhang wird durch die nachfolgenden Notizen noch verstärkt. Die eher spontan angefertigten Anmerkungen stellen größtenteils keine exakten Exzerpte eines philosophischen Textes dar, sondern Stichworte zum memorieren des Gelesenen oder Hinweise auf nachzuschlagende ergänzende Traktate.

1v *est calide experiendi : et quasi plaudis canatinus*
4r *pro pretior' … hoc est utrum diabulus ex invidia evam per sua peccata*
2° diabulo temptatavit quia reperte improba fructu
3° pro animali venenosum unius consensu peccavit
3r *Sicut evam voluntaria diabulo consentiens*
elatione peccaverunt dei usurpans
scientiam sicut ad satisfaciendum mulierem
dat ei propriam tamen misericordiam
voluntariam et propriam potestatem
3r *Energumina dicuntur ab En et gumen, quasi quorum virtutes*
Unnd mich
2v *Fanaticus ~~fac~~ a fando vel fano templo Appollinis vel a phane quia recipiunt*
responsum

57 Vgl. vorausgehende Fußnote.
58 „Prunksaaleinlaufbuch", ohne Signatur, Aufbewahrt in der Sammlung von Inkunabeln, alten und wertvollen Drucken.
59 Die Tätigkeit Franz Hollnsteiners ist in der Liste der k.k. Hoflieferanten im amtlichen Hofkalender für das Jahr 1856 gesichert.
60 Vergleiche die Abbildungen in Abschnitt 9.2. Für die Unterstützung bei der Entzifferung und Einordung der Annotationen sei Ian Rumbold (Birmingham) und Christine Glassner (Kommission für Schrift und Buchwesens des Mittelalters der Österreichischen Akademie der Wissenschaft in Wien) herzlich gedankt.
61 Oberhalb der Namen ist ein nicht mehr lesbarer Eintrag sichtbar.
62 Abgesehen von Middletons Namen sind alle anderen Notizen von ein und demselben Schreiber verfasst worden.

Ein Teil der Notiz auf f. 4r (*diabulus ex …*) ist das einzig nachweisbare Zitat. Es ist Teil der Sentenzenkommentare Thomas von Aquins.[63] Dies bestätigt den gerade aufgezeigten Zusammenhang des Trägerbandes mit dem Fragmenteinband als physikalische Einheit sowie den wissenschaftlichen Zusammenhang der Werke Thomas von Aquins, Richard Middletons und Aegidius Collonas.

Die in deutscher Sprache verfasste Notiz *Unnd mich* (f. 3r) spricht ebenfalls für eine deutsche Provenienz des Notizenschreibers. Sämtliche Anmerkungen sind in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden. Man kann mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass sich Colonnas Werk bereits kurz nach der Drucklegung im Jahr 1516 nördlich der Alpen befunden haben muss.

4.5. Provenienz der Fragmente

Die weiter unten folgenden Einzeldarstellungen zur Paläographie (7.1.) und Kunstgeschichte (7.2.) werden eindeutig die Zusammengehörigkeit der Münchner und Wiener Fragmente beweisen. In beiden Fragmentgruppen lässt sich ein identischer Scriptor, Notator und Florator nachweisen. Die Darstellung der Dimensionen (vgl. 4.8.) wird zeigen, dass die Fragmente ursprünglich ein gleiches Format und eine identische Rastrierung aufgewiesen haben. Für beide Fragmentgruppen wurde das gleiche Pergament verwendet, hergestellt aus der Haut von Kälbern (identische Haarwurzelstruktur). Das musikalische Repertoire, die Notation wie auch der Charakter der Textschrift lassen das Veneto als ursprüngliche Heimat des Chorbuches erscheinen. Aber wie lassen sich diese Fakten mit den unterschiedlichen Aufbewahrungsorten München und Wien in Einklang bringen?

Wie bereits dargestellt, waren die Münchner Fragmente in zwei Inkunabeln eingebunden, die bereits an der Schwelle vom 15. zum 16. Jahrhundert im Besitz des ehemaligen Benediktinerklosters Weihenstephan gewesen sein müssen. Die Wiener Fragmente dienten als provisorischer Einband eines Druckwerkes, das 1516 in Venedig hergestellt worden ist. Man kann mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass der Wiener Trägerband mit dem Werk Colonnas (15.F.2) bereits in Venedig in diese Schutzhülle aus Pergament eingebunden worden ist. Es war ein übliches Prozedere, Drucke an ihrem Herstellungsort nicht mit einem festen Einband zu versehen. Besonders bei den aufwändigen Transporten über die Alpen wurde darauf verzichtet und die Bücher lediglich in provisorische Einbände verpackt. So sind in der Österreichischen Nationalbibliothek noch heute Bände erhalten, die seit Jahrhunderten in Provisorien eingehüllt sind. Ein Großteil wurde hingegen wie 15.F.2 in barocke oder moderne Pappeinbände umgebunden.

Zusammenfassend kann man davon ausgehen, dass die ursprüngliche Musikhandschrift schon in Venedig zerlegt worden ist und als Makulatur für Buchbindungen bzw. als Verpackungsmaterial für Drucke Verwendung gefunden hat. In dieser Funktion sind sicher auch die Münchner Fragmente nach Weihenstephan gelangt, wo sie anschließend als Makulatur für Neubindungen wiederverwendet worden sind.

Zu welcher Zeit das Zerlegen des Chorbuches begonnen hat, ist schwer zu datieren. Als *terminus ante quem* dient der Zeitpunkt des Druckes des Wiener Trägerbandes im Jahr 1516. Die Datierungen der Einbandstempel (1466–1477) und des Wasserzeichens des ersten Vorsatzblattes (1497) der Münchner Trägerinkunabel Inc. extr. 1090 sind nur eingeschränkt als *terminus post quem* tauglich, da ein genauer Verwendungszeitraum der Werkzeuge nicht belegt ist. Blindstempel und auch Wasserzeichen waren durchaus über mehrere Jahrzehnte in Gebrauch. Vermutlich wurde die Musikhandschrift bereits vor 1500 zerstört und über einen längeren Zeitraum hinweg als Makulatur verwendet (vgl. Abschnitt 3.1 und 4.1). Sollte die Bindung in Weihenstephan später durchgeführt worden sein, würden wir den Zeitpunkt des Zerlegens und der Wiederverwendung näher an dem Jahr 1516 vermuten.[64]

4.6. Suche nach weiteren Blättern der Musikhandschrift

Wien

Wie bereits besprochen, kamen die Wiener Fragmente in der Funktion als provisorischer Einband aus der venezianischen Druckerei des Ottaviano Scotto. Es liegt somit nahe, im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek nach weiteren Blättern der Musikhandschrift zu suchen. Unter den etwa 650 mittelalterlichen Musikfragmentfaszikel der ÖNB befinden sich jedoch keine weiteren übereinstimmenden Quellen. Die ÖNB ist heute im Besitz von 36 Druckwerken, die in der Werkstatt des Venezianers Ottaviano Scotto hergestellt worden sind. Aber auch in diesem Bestand lassen sich keine weiteren Chorbuchfragmente finden.

63 Super Sent., lib. 2 d. 21 q. 2 a. 1 tit: *Utrum Diabolus ex invidia, et in forma serpentis tentaverit Evam*.

64 Inkunabeln wurden sicher auch noch einige Jahre nach der Drucklegung gehandelt und dann in den jeweiligen Bestimmungsorten in ortsübliche Einbände gebunden. Der Umstand, dass alle Fragment-Abklatsche in Inkunabeln gefunden worden sind, ist der besseren Erschließung dieses Bestandes geschuldet. Sollte die Zerstörung der originalen Musikhandschrift tatsächlich näher an 1516 als an 1500 gelegen sein, sind weitere Funde im Bereich der Postinkunabeln durchaus möglich.

Fast alle diese Bücher haben einen Pappeinband des Wiener Buchbinders Hollnsteiner, nur zwei werden noch in provisorischen Pergamenteinbänden aufbewahrt.[65]

München

Für den Bestand der ehemaligen Klosterbibliothek Weihenstephan gestaltet sich die Suche nach weiteren Relikten der venezianischen Musikhandschrift als schwieriges, umfassend als schier unmögliches Unterfangen. Nach der Aufhebung des Klosters Weihenstephan und der einhergehenden Auflösung der Klosterbibliothek kamen die wertvolleren Buchbestände an verschiedene Bibliotheken. Viele neuzeitliche und als wertlos eingestufte Werke wurden an Papiermühlen verkauft. An die Münchner Hofbibliothek kamen 132 Handschriften, 436 Inkunabeln und 350 Drucke, 428 Bände an die Universitätsbibliothek Landshut/München. Einige Bücher sind heute im Besitz der Dombibliothek in Freising. Zudem wurden im 19. Jahrhundert immer wieder frühneuzeitliche Drucke der Münchner Hofbibliothek als Dubletten verkauft. Aus diesem Grund befinden sich heute unter anderem im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, dem Museum Meermanno Westreenianum in Den Haag, dem Fitzwilliam Museum Cambridge und der Bodleian Library Oxford ehemalige Weihenstephaner Inkunabeln.[66] Eine vollständige Untersuchung dieser bekannten und unbekannten ehemaligen Weihenstephaner Frühdrucke ist unmöglich. Zum einen sind nicht alle Aufbewahrungsorte bekannt, zum anderen ist der Bestand der Drucke ab 1501 nur ungenügend erfasst, Provenienzen sind kaum dokumentiert. Wie bereits erwähnt sind die bekannten Trägerbände aus Weihenstephan erst einige Jahre nach deren Drucklegung in den späten 1490er Jahren gebunden worden. Das hat zur Folge, dass auch in Weihenstephaner Postinkunabeln, Bücher also, die ab 1501 gedruckt worden sind, Fragmente eingebunden gewesen sein könnten.[67] So müsste man allein für die Untersuchung der Bände der BSB, die in dem relevanten Zeitraum zwischen 1501 und 1520 entstanden sind, an die 13.000 Exemplare begutachten.[68] Die Suche nach weiteren Fragmenten beschränkte sich daher auf den ehemaligen Weihenstephaner Inkunabelbestand der BSB, der zum Teil in einem modernen Katalog dokumentiert ist.[69] Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass in Postinkunabeln aus Weihenstephan, die aus genannten Gründen nicht untersucht werden konnten, weitere Fragmente oder Abklatsche gefunden werden können.

Die ausgelösten Fragmente der Handschriftensammlung und der Musikabteilung der BSB sind hinreichend untersucht und beschrieben worden. In diesen Beständen sind keine weiteren Funde von Fragmenten des Veneto-Chorbuches zu erwarten.[70]

Im online zugänglichen Inkunabelkatalog der BSB[71] werden bei einer Provenienz-Suche 140 Werke ermittelt, für die die ehemalige Klosterbibliothek Weihenstephan als Vorbesitzerin in Frage kommt. Für 30 Bände dieser Gruppe ist die Verwendung von Weihenstephaner Bucheinbänden gesichert, für weitere 28 enthält die Datenbank keine Hinweise auf den Ort der Buchbindung. Die restlichen 82 Bücher sind für die Untersuchung nicht relevant, da sie nachweislich in anderen Institutionen gebunden worden sind und sehr wahrscheinlich keine Fragmente der hier besprochenen Musikhandschrift enthalten. Hinzukommen 14 Drucke, die in Weihenstephan für andere Personen oder Institutionen gebunden worden sind. Insgesamt kamen somit 72 Bände für weitere Untersuchungen in Betracht.[72]

In keiner dieser 72 Inkunabeln konnten Spiegelfragmente ausfindig gemacht werden, die zu den hier untersuchten Fragmenten eines Chorbuches passen würden. Es befinden sich jedoch Abklatsche von passenden Fragmenten auf den Holzspiegeln des mehrbändigen Druckes 2 Inc.c.a. 2887b sowie in 2 Inc. c.a. 3375d und 2 Inc. c.a. 2805m.[73]

4.7. Abklatsche von Musikfragmenten auf den Spiegeln von Münchner Inkunabeln

Wie im vorausgehenden Abschnitt beschrieben, konnten in den Weihenstephaner Inkunabeln 2 Inc. c.a. 2805m, 2 Inc. c.a. 2887b-(1–3) und 2 Inc. c.a. 3375d weitere Abklatsche von Mensuralfragmenten nachgewiesen werden. Auf den vorderen und

65 Auch die BSB München besitzt zwei Druckwerke aus der Werkstatt des Ottaviano Scotto. Der Band P.Lat. 810 aus dem Jahr 1514 ist in einen mit lateinischen Texten beschrieben provisorischen Fragmenteinband eingebunden. Der Druck 2 A.gr.b. 240 (1520 hergestellt) besitzt ebenfalls einen provisorischen Pergamenteinband (ohne Beschriftung bzw. Text nicht mehr erkennbar). Die Lagen dieses Druckes sind provisorisch mit drei kleinen Lederbändchen an den Einband angeheftet.

66 Informationen mitgeteilt von Bettina Wagner (BSB).

67 Zum Zeitpunkt der Bindung der Trägerbände war die Trennung zwischen Inkunabel und Postinkunabel durch das Datum 31.12.1500 natürlich noch nicht üblich.

68 Der Wiener Trägerband wurde 1516 in Venedig gedruckt.

69 Im Rahmen dieser Arbeiten wurden ohne weiteren Befund ehemalige Weihenstephaner Drucke in der Universitätsbibliothek München und der Dombibliothek Freising untersucht. Nicolas Bell hat zehn Inkunabeln der British Library London geprüft und ebenfalls keine weiteren Fragmente entdeckt. Ebenso Margaret Bent, die eine Inkunabel der Bodleian Library Oxford überprüft hat.

70 Einige der ehemaligen mittelalterlichen Handschriften Weihenstephans kommen auch als mögliche Trägerbände von Musikfragmenten in Frage. Die Untersuchung der Handschriften Clm. 8448, Clm. 19538, Clm. 21532 und Cgm. 223 erbrachte jedoch ein negatives Ergebnis.

71 http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/start.html. Druckversion siehe BSB-Ink.

72 Ehemalige Inkunabeln aus Weihenstephan, die über keinen Besitzeintrag verfügen und deren Einbandstempel nicht klassifizierbar sind, konnten bei der Abfrage der Inkunabeldatenbank nicht gefunden werden.

73 Wie bereits erwähnt sind in den Frühdrucken Inc. extr. 1090 und 2 Inc. c.a. 3059a Abklatsche der Fragmentseiten aus Mu erhalten.

hinteren Holzspiegeln der Einbände sind Abdrucke in unterschiedlicher Qualität erhalten. Klar zu erkennen sind jedoch noch heute die Ausrichtung und das Format der Fragmente. Es handelt sich in allen drei Trägerbänden um Bifolien, die im Querformat, parallel zum Buchrücken, angeklebt worden sind. Von den Abklatschen können keine genauen Messungen der Dimensionen angefertigt werden, die Ränder sind nicht eindeutig erkennbar. Ohne jeden Zweifel kann jedoch die grundsätzliche Übereinstimmung der Abklatsche mit den hier besprochenen Fragmenten festgestellt werden. Die Notation, die Textschrift wie auch das Rastrum sind identisch.

Alle drei Trägerinkunabeln verfügen über Besitzeinträge des Klosters Weihenstephan. Ergänzend gibt die Inkunabeldatenbank als Bindeort von 2 Inc. c.a. 2887b die Buchbinderwerkstatt von Weihenstephan an. Für 2 Inc. c.a. 2805m und 2 Inc. c.a. 3375d enthält die Datenbank keine Angaben zur Bindung. Ergänzend nennt die ebenfalls online zur Verfügung stehende Einbanddatenbank *www.hist-einband.de* Weihenstephan als Bindeort von 2 Inc. c.a. 2805m.[74] Eigene Untersuchungen ließen zudem identische Blindstempel auf den Einbänden von 2 Inc. c.a. 2805m, 3375d und 3059a[75] erkennen. Ferner ist auf den Vor- bzw. Nachsatzblättern von 2 Inc. c.a. 3059a und Inc. extr. 1090 ein identisches Wasserzeichen nachweisbar.[76] Die Herstellung der Einbände aller Trägerinkunabeln kann für Weihenstephan somit als gesichert angenommen werden.

Nachfolgend eine Übersicht zu bibliografischen und kodikologischen Details der drei Trägerinkunabeln:

2 Inc. c.a. 2805m: Aristoteles-Kommentar, wurde 1493 von Manfredus de Bonellis in Venedig gedruckt.[77]
VD 326x217 mm, Bundabstand von oben (mittig): 78 und 85 mm. Abklatsche auf dem VD und HD, wobei auf dem HD nur noch winzige Linienreste aber keine Notation mehr erkennbar sind.

2 Inc. c.a. 2887b: Drei Bände einer Bibel mit Kommentaren verschiedener Schreiber, wurden 1493 von Anton Koberger in Nürnberg gedruckt.[78]
2 Inc. c.a. 2887b-1: VD 364x234 mm, Bundabstand von oben (mittig): 75,72 und 70 mm, HD: 71, 70 und 71 mm. Abklatsche auf dem VD und HD. Auf dem Nachsatzblatt sind wenige Reste des Fragmentes erkennbar.
2 Inc. c.a. 2887b-2: VD 361x240 mm, Bundabstand: 70, 70 und 75 mm, HD: 67, 70 und 72 mm. Abklatsche auf dem VD und HD. Auf dem Vorsatzplatz ist ein kleiner Rest des Fragmentes erkennbar.
2 Inc. c.a. 2887b-3: VD 364x245 mm, Bundabstand: 71, 72 und 70 mm, HD: 71, 67 und 68 mm. Abklatsche auf dem VD und HD. Auf dem Vorsatzblatt sind geringe Spuren des Fragmentes erkennbar.

2 Inc. c.a. 3375d: *Opuscula*, wurde 1496 von Benedictus Hectoris Faelli in Bologna gedruckt.[79]
VD 326x215 mm, Bundabstand von oben (mittig): 77 und 78 mm, HD 76 und 78 mm Abklatsche auf dem VD und HD.

Auf den Buchspiegeln der fünf Bände sind spiegelverkehrte Abbildungen von sechs nicht in Mus.ms. 3224 überlieferten Seiten der Musikhandschrift überliefert. Um die spärlichen Reste der Fragmente entziffern zu können, wurden die Abbildungen gespiegelt und fototechnisch bearbeitet. Durch diese Bildmanipulationen konnten folgende Kompositionen identifiziert werden: die Motette *Pie pater Dominice* / *O Thoma lux ecclesie* / *O Petre martir inclite* von Antonius de Civitate und das Magnificat *sexti toni* von Du Fay (Katalog Nr. 21 und 22). In Abschnitt 4.9.9. folgt eine Übersicht über die Verteilung der Kompositionen auf die verschiedenen Trägerbände. In 4.9.10. folgen Übersichten der erhaltenen Textpassagen. Die fototechnisch bearbeiteten Abbildungen der Abklatsche sind in Abschnitt 9.3. zu finden.[80]

Die tabellarische Zusammenstellung der Texte von *Pie pater Dominice* und Magnificat *sexti toni* macht bezüglich der Verwendung der Blätter der ehemaligen Musikhandschrift zwei Besonderheiten deutlich, die wegen ihrer Komplexität getrennt voneinander besprochen werden sollen (1. Lagenrekonstruktion und 2. Identische Doppelabklatsche in verschiedenen Inkunabeln).

74 Werkstatt: EBDB w002276, Stempelwerkzeugnummern: EBDB s022594, s022595, *s022596*, *s022599*, s018417 und *s022602* [nachgewiesen für den Zeitraum von 1466–1476, Einbanddatenbank: http://www.hist-einband.de]. Die drei kursiv formatierten Werkzeugnummern sind auch in Inc. extr. 1090 nachweisbar. 2 Inc. c.a. 2887b und 3375d sind nicht in der Einbanddatenbank enthalten.

75 Trägerband der Seiten Mu 1–8.

76 Mu S. 9–16. Wasserzeichen Piccard Waage V, 59 (Innsbruck, 1497).

77 [Asculanus] Gratiadei: *Commentaria in Artem veterem Aristotelis*; *Commentaria in praedicabilia porphyrii*; *Commentaria in librum sex principiorum Gilberti Porretani* [Online-Datenbank: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Exemplar_G-249,1.html].

78 Biblia. Mit *Postilla litteralis* von Nicolaus de Lyra, *Expositiones prologorum* von Guilelmus Brito, *Additiones ad Postillam Nicolai de Lyra* von Paulus Burgensis und *Replicae contra Burgensem* von Matthias Doering. Nicolaus de Lyra: *Quaestiones Judaicam perfidiam improbantes*; *Probatio incarnationis Christi* [Online-Datenbank: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Exemplar_B-469,3.pdf]. Die Provenienz des vierten Bandes der Bibelreihe ist für Weihenstephan nicht gesichert.

79 Johannes Picus de Mirandula: *Opuscula*
[Online-Datenbank: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Exemplar_P-479,2.html].

80 Als Lesehilfe wurden bei den identifizierten Abschnitten die entsprechenden Abschnitte aus dem Chorbuch Bologna Q 15 gegenübergestellt. Nicht abgedruckt ist der HD von Inc. c.a. 2805 und 3059a. Auf beiden Buchspiegeln sind nur Reste von Notenlinien aber keine Spuren der Notation zu erkennen.

Lagenrekonstruktion

Wie die tabellarischen Übersichten der Textverteilung in den Abschnitten 4.9.11. und 4.9.12. des Appendix deutlich machen, sind Abschnitte mit unmittelbar aufeinanderfolgenden Textpassagen auf jeweils zwei getrennte Abklatsche verteilt. Dieser Befund lässt darauf schließen, dass die originalen Bifolien beim Bindevorgang horizontal halbiert worden sind. So enthält der Abklatsch auf dem VD von 2 Ink. c.a. 2887-1[81] auf der linken Seite den zweiten Teil des Cantus von Magnificat *sexti toni*.[82] Auf dem VD von 2 Inc. c.a. 3375d befindet sich die Fortsetzung beziehungsweise das Ende des zweiten Teiles des Cantus. Anschließend folgt der Beginn des zweiten Teiles der Tenorstimme. Auf der rechten Seite des Abklatsches in 2887-1 VD[83] befindet sich Cantus II *O Petre martir inclite* der Motette *Pie pater Dominice*. Auf der mutmaßlichen unteren Seitenhälfte in 3375d VD der dazugehörende Contratenor (vgl. die Diagramme in 4.9.8.).

Eine obere und untere Bifolium-Hälfte bilden auch die Abklatsche auf den HD von 2 Inc. c.a. 3375d[84] und 2 Inc. c.a. 2887-2. Die linke obere Seitenhälfte (3375d HD) beinhaltet den vollständigen Cantus I *Pie pater dominice,* 2887-2 HD den daran anschließenden Tenor *O Thoma lux ecclesie*. Auf der rechten Seite befinden sich die Fortsetzung des zweiten Teiles des Tenors von Magnificat *sexti toni* und der Beginn des zweiten Teiles des dazugehörenden Contratenors (oben).[85]

Der Abklatsch in 2 Inc. c.a. 2887-1 HD stellt die untere Bifolium-Hälfte einer Lagenmitte dar.[86] Auf der linken Seite ist der Beginn des Magnificat *sexti toni* mit dem vollständigen Cantus und der daran anschließenden Tenorstimme notiert. Auf der rechten Seite folgen die Fortsetzung des Tenors und der Beginn des Contratenors[87] (vgl. die Diagramme in 4.9.8.).

Aufgrund der gerade veranschaulichten Kompatibilität bzw. des „ineinander Passens" der Abklatsche lässt sich eine teilweise Lagenrekonstruktion durchführen. Wie gezeigt, ist die Lagenmitte mit 2 Inc. c.a. 2887-1 HD vorgegeben (vgl. das Lagendiagramm in 4.9.8., Blatt B-C). Die Aufteilung der Kompositionsteile beider Werke lässt jedoch nur den Schluss zu, dass das Bifolium aus 2 Ink. c.a. 2887-1 VD[88] und 2 Inc. c.a. 3375d VD (Br-Cv) die Rückseite der Lagenmitte (Bv–Cr) gewesen sein muss. Das in der Lage nachfolgende Doppelblatt (A-D) ist durch die Abklatsche des Bifoliums in 2 Inc. c.a. 3375d[89] HD und 2 Inc. c.a. 2887-2 HD (Av–Dr) erhalten.[90]

Identische Abklatsche in verschiedenen Inkunabeln

Sehr ungewöhnlich ist auch der Befund, nachdem auf unterschiedlichen Buchspiegeln Abklatsche desselben Fragment-Bifoliums erhalten sind. Auf den HD von 2 Inc. c.a. 2787-1 und 2787-3 sowie auf dem VD von 2805m und dem HD von 3375d befinden sich spiegelverkehrte Kopien von zwei Bifolien der Musikhandschrift, die exakt übereinander passen. Sie ergänzen sich insofern, dass Reste des Originals, die auf den Spiegeln als „Klebereste" erhalten geblieben sind, im „Schwester-Abklatsch" fehlen. Durch Fotomontagen konnten diese „Schwester-Abklatsche" wiedervereinigt werden, die Rekonstruktionen sind umfassender und dadurch leichter identifizierbar. Die entsprechenden Abbildungen in Abschnitt 9.3. zeigen diese Fotomontagen.

Wie lassen sich diese doppelten Abklatsche erklären?[91] Auf den Innenseiten der Buchdeckel sind Reste von Klebstoff erkennbar, die eindeutig mit der Befestigung der schmalen hellbraunen Ledersteifen auf den Deckeln zusammenhängen. Diese querstehenden Streifen dienen zur Versteifung und Stabilisierung des Einbandes und ragen um einige Zentimeter aus dem Buchrücken heraus.[92]

Die Kleberückstände zeigen, dass der Klebstoff zuerst ziemlich schlampig auf die Buchdeckel aufgetragen wurde und anschließend die Lederstreifen auf die Deckel gepresst worden sind. Durch dieses Anpressen wurde zusätzlich Klebstoff über die Ränder der Verkleidung hinausgedrückt. Es ist auch möglich, dass der in zu großer Menge auf die Verbindungsfläche aufgetragene Kleber beim Aufpressen unter den Lederstreifen herausspritze und angrenzende Teile des Buchdeckels verschmierte. Diese Kleberückstände rund um die Lederstreifen sind noch heute auf den Deckeln erkennbar.

Um die einwandfreie Funktion der Buchdeckel kontrollieren zu können, musste der Buchbinder die Deckel noch vor der Austrocknung des Klebers schließen. Da bei diesem Vorgang der noch nicht ausgehärtete Klebstoff die Vor- bzw. Nachsatzblätter mit den Buchrücken verklebt hätte, musste er die nassen Klebestellen rund um die Lederstreifen abdecken. Es scheint, als hätte der Binder dafür Streifen der Musikhandschrift (halbe Bifolien) verwendet. Erkennbar ist das an den Abklatschen der Tinte, die sich auf den überschüssigen Kleberückständen abgedruckt haben (diese Abbildungen folgen exakt den Umrissen der ungleichen

81 Und 2 Inc. c.a. 2887-3 VD, eine Erklärung der mehrfachen Abklatsche folgt weiter unten.
82 Alle Positionsangaben bzgl. der Seitenaufteilung beziehen sich auf die gespiegelten Abbildungen und somit auf die originale Anordnung.
83 Vgl. Fußnote 81.
84 Und 2 Inc. c.a. 2805m VD, eine Erklärung der mehrfachen Abklatsche folgt weiter unten.
85 Der Inhalt der unteren Seitenhälfte (2 Inc. c.a. 2887-2 HD) ist nicht mehr erkennbar.
86 Die obere Bifolium-Hälfte ist nicht erhalten.
87 Der mittlere Teil des Tenors war auf der fehlenden oberen Seitenhälfte platziert.
88 Vgl. Fußnote 81.
89 Vgl. Fußnote 84.
90 Die Außenseite dieses Bifoliums (Ar-Dv) ist nicht erhalten.
91 Nachfolgende Ausführungen beruhen auf Untersuchungen von Nicholas Pickwoad (University of the Arts, London; email vom 28. Juli 2011).
92 Vgl. die Abbildung der Abklatsche in 9.3.

Kleberückstände auf den Deckeln). Bei einigen Buchdeckeln hat der Binder die Pergamentstreifen der Musikhandschrift nach der Aushärtung des Klebers wieder abgezogen, die Abklatsche blieben jedoch zurück. Die Pergamentstreifen standen nun für weitere Bindungen zur Verfügung.

Man muss wohl davon ausgehen, dass jene Blätter der Musikhandschrift, die in den oben genannten Inkunabeln nur als Abklatsche erhalten geblieben sind, bereits in Weihenstephan entsorgt wurden und nie als ausgelöste Fragmente in der BSB vorhanden waren. Erhalten geblieben und in Mu wiedervereinigt sind jedoch jene Spiegelmakulaturen, die exakt in die großformatigen Trägerinkunabeln Inc. extr. 1090 und 2 Inc. c.a. 3059a eingepasst, vernäht und eingebunden worden sind.

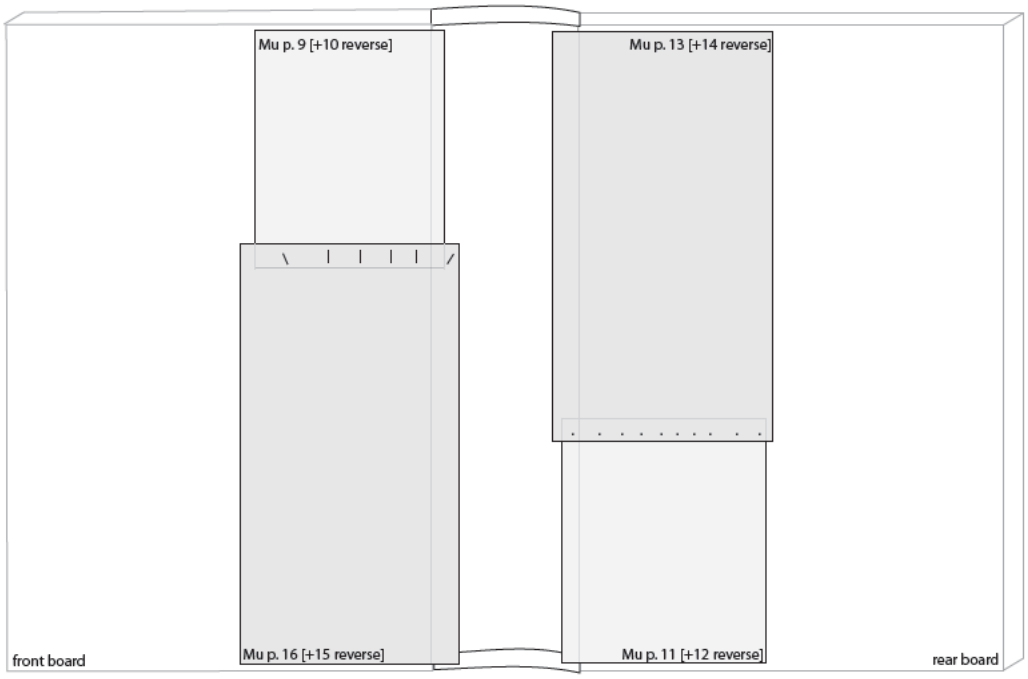
4.8. Dimensionen der Fragmente, Rastrum und Maßtabellen

Die in Abschnitt 4.9.11. wiedergegebenen Tabellen enthalten die Daten der Messungen, die an den Fragmenten durchgeführt worden sind. In einer Tabelle werden die Messdaten eines Blattes und, soweit möglich, eines Bifoliums zusammengefasst. Neben den Angaben der Fragmentdimensionen werden die Längen und Höhen aller Notenzeilen verzeichnet. Ferner die originalen und neuzeitlichen Folio- und Seitenangaben, Pergamentmerkmale (Haar- und Fleischseite) sowie Angaben zum Blattformat (Einzel- bzw. Doppelblätter). Da weder unter den Münchener noch unter den Wiener Fragmenten ein nichtbeschnittenes originales Bifolium erhalten ist, kann die ursprüngliche Größe der Musikhandschrift nur geschätzt werden. Das Format für eine Einzelseite könnte 280x190 mm betragen haben. Für das Zeilensystem der Notation wurde eine Schablone mit einheitlichem Rastrum verwendet. Die originale Abfolge der Notenzeilenhöhe wechselt regelmäßig zwischen 12,5 und 13 mm. Die zehn Notenzeilen pro Seite mit je fünf roten Linien weisen Längen von etwa 121–126 mm auf. Der Schriftspiegel wird an der rechten bzw. linken Außenseite von zwei im Abstand von etwa 3 mm parallel verlaufenden roten Linien begrenzt. Die teilweise vorhandenen originalen Folioangaben sind am oberen Rand der jeweiligen Rectoseite mittig angeordnet.

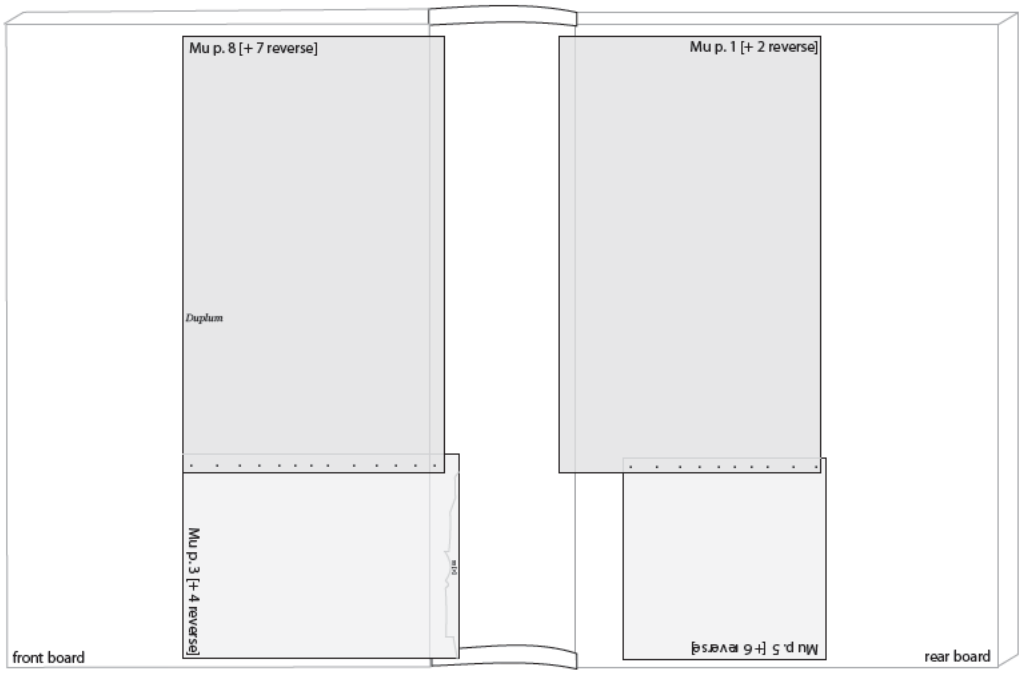
Durch verschiedene äußere Einflüsse weichen einige Fragmente von den Idealmaßen ab. In der Funktion als Buchmakulatur wurden die Fragmentblätter beschnitten. Durch verschiedene Umwelteinflüsse hat sich das Pergament teilweise deutlich deformiert. Das hat zur Folge, dass Notenzeilen unvollständig erhalten sind, Schriftspiegel stark verzogen erscheinen und die Höhen und Längen von Notenzeilen deutlich vom idealen Rastrum abweichen können.

4.9. Appendix: Abbildungen, Diagramme, Tabellen / Appendix: Images, diagrams, tables

4.9.1. Anordnung der Fragmente bzw. Abklatsche auf den Buchspiegeln der Trägerinkunabel Inc. extr. 1090. Arrangement of the fragments as pastedowns and offsets on the boards of the host volume Inc. extr. 1090.



4.9.2. Anordnung der Fragmente bzw. Abklatsche auf den Buchspiegeln der Trägerinkunabel 2 Inc. c.a. 3059a. Arrangement of the fragments as pastedowns and offsets on the boards of the host volume 2 Inc. c.a. 3059a.



4.9.3. Falzstreifen aus 2 Inc. c.a. 3059a.
Reinforcing strip from 2 Inc. c.a. 3059a.

Linker Blattrand (recto/verso) der Folie 107 mit dem *primum ar*[*gumentum*] des verlorenen gegangen Cantus II der Du Fay Motette *Iuvenis qui puellam* (recto) [vgl. die Lagenstruktur in 4.9.5.].

Left edge of page (recto/verso) of folio 107 with the *primum ar*[*gumentum*] of the missing Cantus II of Du Fay's motet *Iuvenis qui puellam* (recto) [see the gathering structure in 4.9.5.].



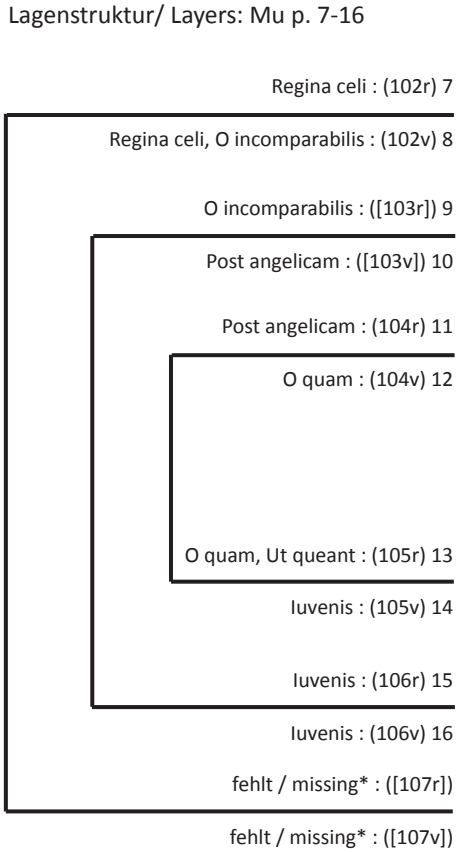
4.9.4. Falzstreifen aus 2 Inc. c.a. 3059a.
Reinforcing strip from 2 Inc. c.a. 3059a.

Oberteil des Blattes Mu 4/3. Auf der Rectoseite befindet sich die originale Foliierung *22*. Auf der Versoseite der rubrizierte Name *Raynaldus de Lantins*.

Upper part of the leave Mu 4/3. On the recto the original foliation 22 can be seen. On the verso the rubricated name *Raynaldus de Lantins*.



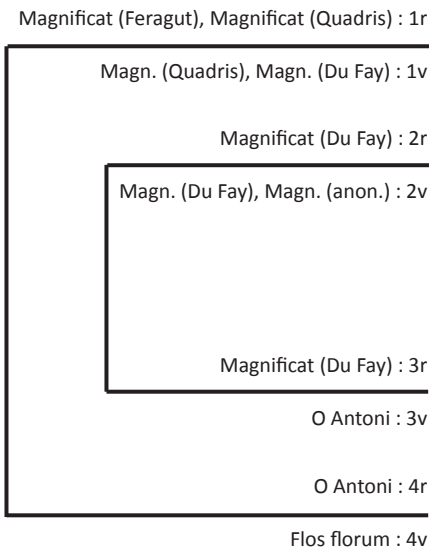
4.9.5. Lagenstruktur der Münchner Blätter S. 7–16.
Gathering structure of the Munich leaves pp. 7–16.



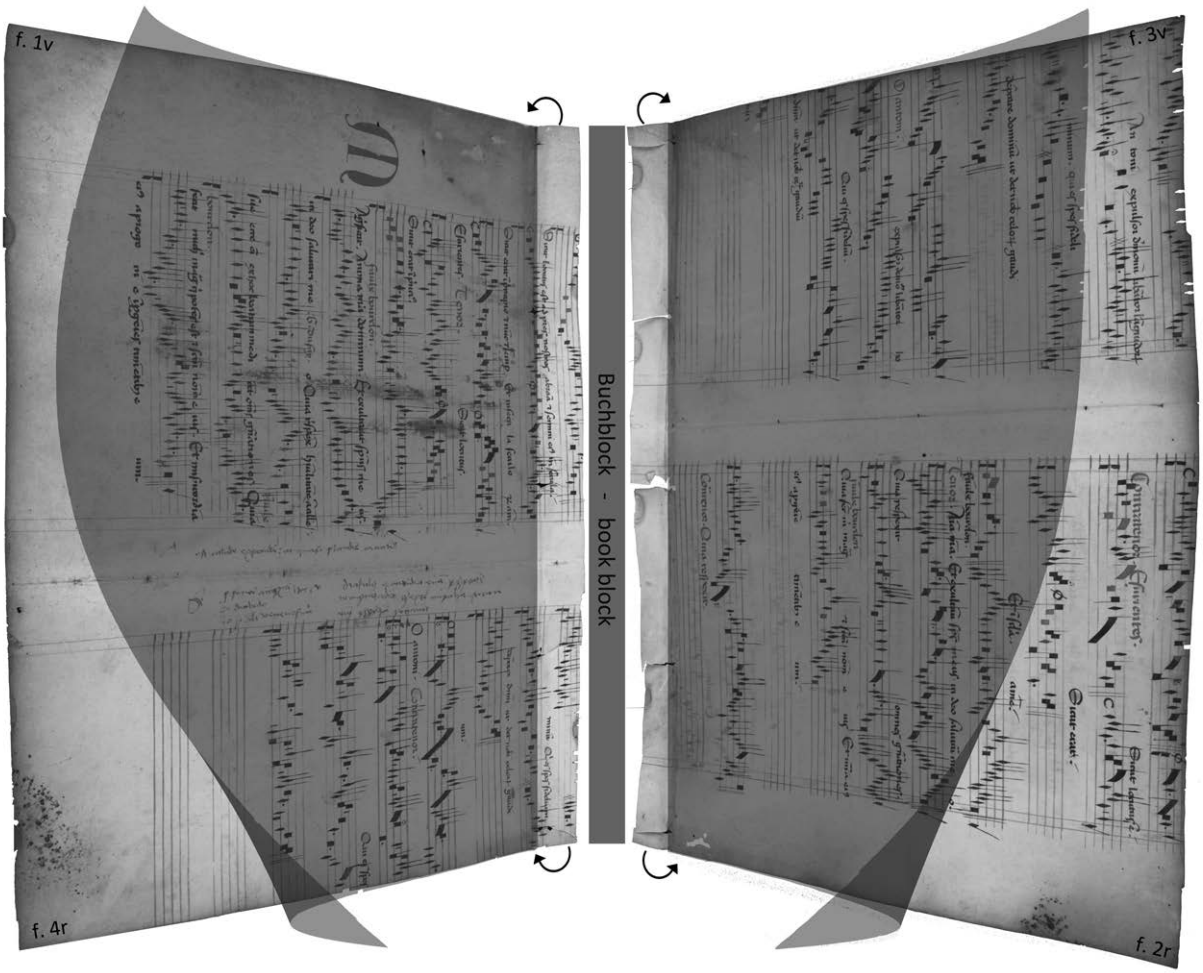
* der linke Blattrand von f. 107 ist erhalten (vgl. 4.9.3.).
* the left edge of f. 107 is preserved (see 4.9.3.).

4.9.6. Lagenstruktur der Wiener Bifolien.
Gathering structure of the Vienna bifolios.

Lagenstruktur/ Layers Wn f. 1-4

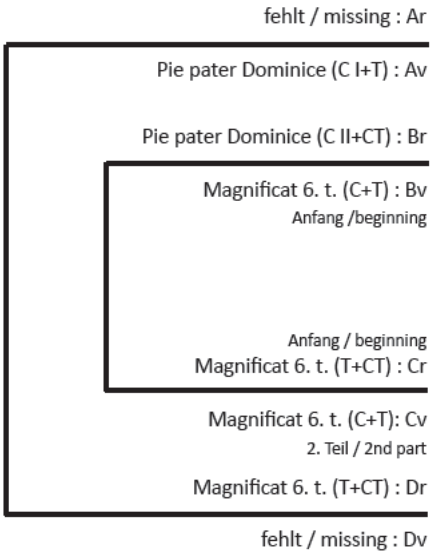


4.9.7. Der aus den Wiener Fragmenten 661 rekonstruierte provisorische Einband von 15.F.2.
The Vienna 661 fragments, showing their original position as a protective cover of 15.F.2.



4.9.8. Abklatsche in Münchner Inkunabeln: teilweise Lagenrekonstruktion. Offsets in Munich incunabula: partial reconstruction of a gathering.

Lagenstruktur Abklatsche/ Gathering structure of the offsets



A-D: Blätter / leaves

Av/Dr: oben / upper: 2 Inc. c.a. 3375d HD / 2 Inc. c.a. 2805m VD
unten / lower: 2 Inc. c.a. 2887-2 HD

Br/Cv: oben / upper: 2 Inc. c.a. 2887-1 VD / 2 Inc. c.a. 2887-3 VD
unten / lower: 2 Inc. c.a. 3375d VD

Bv/Cr: oben / upper: 2 Inc. c.a. 2887-1 HD
unten / lower: fehlt / missing

Lagenmitte / centre gathering Bv–Cr:

	?	
	Bv	Cr
oben / upper	fehlt / missing	fehlt / missing
	2 Inc. c.a. 2887-1 HD	
unten / lower	**Magnificat 6. t.** Cantus Anfang / beginning Tenor Anfang / beginning	**Magnificat 6. t.** Tenor Fortsetzung /continuation Contratenor Anfang / beginning

Rückseite Lagenmitte / reverse side of central bifolio Cv–Br:

	2 Inc. c.a. 2887-1 VD + 2 Inc. c.a. 2887-3 VD	
	Cv	Br
oben / upper	**Magnificat 6. t.** Cantus 2. Teil / 2nd part	*Pie pater Dominice* Cantus II: *O Petre martir inlicte*
	2 Inc. c.a. 3375d VD	
unten / lower	Cantus Ende 2. Teil / end of 2nd part Tenor 2. Teil / 2nd part	Contratenor

Bifolium / bifolio Av–Dr:

	2 Inc. c.a. 3375d HD + 2 Inc. c.a. 2805m VD	
	Av	Dr
oben / upper	*Pie pater Dominice* Cantus I	**Magnificat 6. t.** Tenor Fortsetzung 2. Teil / continuation 2nd part Contratenor 2. Teil / 2nd part
	2 Inc. c.a. 2887-2 HD	
unten / lower	*Pie pater Dominice* Tenor: *O Thoma lux ecclesie*	Contratenor?

4.9.9. Abklatsche in Münchner Inkunabeln: Verteilung der Kompositionen auf die Trägerbände. Offsets in Munich incunabula: distribution of the compositions in the host volumes.

Die Bezeichnung rechts-links bezieht sich auf die originale Anordnung der Seiten auf dem Bifolium. Sie sind spiegelverkehrt zu der Lage der Abklatsche in den Trägerinkunabeln.

The designation of pages as right and left refers to their original position in the bifolio. They are mirror reversals of the offsets in the host volumes.

Signatur shelfmark	Lage position	Inhalt content	identisch mit identical to
2 Inc. c.a. 3059a HD	oben/upper	Mu p. 1/2 ?	
	unten/lower	Mu p. 5/6 ?	
2 Inc. c.a. 3059a VD	oben/upper	Mu p. 7/8	
	unten/lower	Mu p. 4/3	
Inc. extr. 1090 VD	oben/upper	Mu p. 10/9	
	unten/lower	Mu p. 15/16	
Inc. extr. 1090 HD	oben/upper	Mu p. 14/13	
	unten/lower	Mu p. 12/11	
2 Inc. c.a. 2887-1 HD	links/left	Du Fay: Magnificat (*sexti toni*) Cantus, 1. Teil / 1st part + Tenor	
	rechts/right	Du Fay: Magnificat (*sexti toni*) Contratenor	
2 Inc. c.a. 2887-1 VD	links/left	Du Fay: Magnificat (*sexti toni*) Cantus, 2. Teil / 2nd part	2 Inc. c.a. 2787-3 HD
	rechts/right	Antonius de Civitate: *O Petre martir inclite* (Cantus II von/ of *Pie pater Dominice*)	2 Inc. c.a. 2787-3 HD
2 Inc. c.a. 2887-3 VD	links/left	Du Fay: Magnificat (*sexti toni*) Cantus, 2. Teil / 2nd part	2 Inc. c.a. 2787-1 HD
	rechts/right	Antonius de Civitate: *O Petre martir inclite* (Cantus II von/ of *Pie pater Dominice*)	2 Inc. c.a. 2787-1 HD
2 Inc. c.a. 3375d VD	links/left	Du Fay: Magnificat (*sexti toni*) Cantus, Schluss / conclusion + Tenor	
	rechts/right	Antonius de Civitate: *Pie pater Dominice* textloser / textless Contratenor	
2 Inc. c.a. 2805m VD	links/left	Antonius de Civitate: *Pie pater Dominice* Cantus I	2 Inc. c.a. 3375d HD
	rechts/right	Du Fay: Magnificat (*sexti toni*) Tenor + Contratenor Schluss /conclusion	2 Inc. c.a. 3375d HD
2 Inc. c.a. 3375d HD	links/left	Antonius de Civitate: *Pie pater Dominice* Cantus I	2 Inc. c.a. 2805m VD
	rechts/right	Du Fay: Magnificat (*sexti toni*) Tenor + Contratenor Schluss / conclusion	2 Inc. c.a. 2805m VD
2 Inc. c.a. 2887-2 HD	links/left	Antonius de Civitate: *O Thoma lux ecclesie* (Tenor von / of *Pie pater Dominice*)	
	rechts/right	?	
2 Inc. c.a. 2887-2 VD	links/left	?	
	rechts/right	?	
2 Inc. c.a. 2887-3 HD	links/left	?	
	rechts/right	?	

4.9.10. Abklatsche in Münchner Inkunabeln: Textverteilung. Offsets in Munich incunabula: text distribution.

Motette / motet: ***Pie pater Dominice / O Thoma lux ecclesie / O Petre martir inclite***
[Fr. Antonius de Civitate]

[Grau] = auf den Abklatschen vorhanden
[grey] = included in offsets

[*kursiv*] = Text erkennbar
[*italics*] = decipherable text

Text	Quellen /sources
CANTUS I Pie pater Dominice, tibi flamet veridice pietat*em* mirif*ice* tribuit feliciter. Per te mundus conquassatus cernitur recuperatus, tu es ille *destinatus* pro fi*de viriliter*. *Tu ad cenam ire* facis et inflamas more facis glaciatos, set et pacis procurator optime, *nos* compelle ad illam ire set et regis summy ire valeamus pertransire furorem feliciter. Amen.	2 Inc. c.a. 3375d HD links/left 2 Inc. c.a. 2805m VD links/left [identischer Abklatsch / identical offset]
CANTUS II *O Petre mar*tir inclite, o miles et *regis* strenue, *sorde pollutos* ablue, decus predicatorum; tibi *pa*ter robur donat, per te malos *ipse* donat, per te *f*ortes *iam coronat* in regno angelorum. Ergo virtutem *tribue*, *omne quod nocet remove*, ut possimus cont*inue* in via *st*are morum; et sic in regno polorum, o dux et decor morum, tu nos fac habere chorum cum sanctis perhenniter. Amen.	2 Inc. c.a. 2887-1 VD rechts/right 2 Inc. c.a. 2887-3 VD rechts/right [identischer Abklatsch / identical offset]
TENOR O Tho*ma lux* ecclesie de Aquinorum genere tu perscrutaris optime profunda fluviorum; tibi proles dat sophiam per quam multis prebens *viam* *ad scan*dendi yereciam sanctorum angelorum: ad illam nos fac introire et cum gratia finire, nec permittas nos perire, o rosa, flos doctorum.	2 Inc. c.a. 2887-2 HD links/left, Bezeichnung / designation *Tenor*

Magnificat *sexti toni* [Du Fay]

[Grau] = auf den Abklatschen vorhanden [*kursiv*] = Text erkennbar
[grey] = included in offsets [*italics*] = decipherable text

CANTUS	TENOR	CONTRATENOR
Magnificat anima mea Dominum.	Magnificat anima mea Dominum.	Magnificat anima mea Dominum.
Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem ancille sue. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Et *exultavit spiritus* meus[1] in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem ancille sue. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem ancille sue. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generac*iones*.
Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius. Et misericordia eius a progenie in progenies *timentibus* eum.	Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius. Et misericordia eius a progenie in pro- genies timentibus eum.	*Qui*a fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius. Et mis*eri*cordia[1] eius a progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potenciam in *brachio su*o, dispersit *superbos* mente *cordis* *sui*.[1] Deposuit *potentes de sede* et exa*ltavit* *humiles*.	Fecit potenciam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit *potentes de* sede et exaltavit humulis.[2]	Fecit potenciam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.
*Esurientes implevit b*onis et divites dimisit inanes.[2] *Suscepit Israel puerum* suum, recor*datus* misericordie sue.	Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordie sue.	Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes. Suscepit[2] Israel puerum suum, recordatus misericordie sue.
Sicut locutus est *ad p*atres nostros, Abraham et semini eius in saecula.	Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.	Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.
Gloria patri et filio[3] et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et sem- per et in secula seculorum Amen.[4]	Gloria patri et filio et spiri*tui sancto*, sicut erat in principio et nunc et sem- per et in secula seculorum Amen.[3]	Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et sem- per et in secula seculorum Amen.
Quellen / sources:		
[1] 2 Inc. c.a. 2887-1 HD links/left	[1] 2 Inc. c.a. 2887-1 HD links/left	[1] 2 Inc. c.a. 2887-1 HD rechts/right
[2] 2 Inc. c.a. 2887-1 VD links/left	[2] 2 Inc. c.a. 3375d VD links/left	
[3] 2 Inc. c.a. 2887-3 VD links/left [identischer Abklatsch / identical offset]	[3] 2 Inc. c.a. 3375d HD rechts/right 2 Inc. c.a. 2805m VD rechts/right [identischer Abklatsch / identical offset]	[2] 2 Inc. c.a. 3375d HD rechts/right 2 Inc. c.a. 2805m VD rechts/right [identischer Abklatsch / identical offset]
[4] 2 Inc. c.a. 3375d VD links/left		

4.9.11. Maßtabellen / Measurements

Legende (alle Angaben in mm) / **Key** (all indications in mm)
c: Zeile beschnitten / stave trimmed
h/f: Haar-, Fleischseite / hair, flesh side
SH: Zeilenhöhe / stave height
SL: Zeilenlänge (inkl. Rahmung) / stave length (including frame)
SF, BF: Einzelblatt, Doppelblatt / single folio, bifolium

Facsimile	107		108	
Mu Page no.	4		3	
original folio	22		[22v]	
	SL	**SH**	**SL**	**SH**
1	113c	12,5	113c	12,5
2	113c	13	113c	13
3	113c	12,5	113c	12,5
4	113c	13	113c	13
5	113c	12,5	114c	12,5
6	114c	12,5	114c	12,5
7	114c	12,5	114c	12,5
8	114c	13	114c	13
9	114c	12,2	115c	12,5
10	x	x	x	x
dimensions	200x152			
frame height	x		x	
hair/flesh	h		f	
SF/BF	SF			

Facsimile	109		110	
Mu Page no.	1		2	
original folio	29		[29v]	
	SL	**SH**	**SL**	**SH**
1	123	12,5	126c	12,5
2	123	13	125c	13
3	123	12,5	124c	12,5
4	125	13	126c	13
5	124	12,5	125c	12,5
6	124	12,5	124c	13
7	124	12,2 (+6. l)*	122c	12,5
8	124	13 (+6. l)	106c	13
9	120c	12,5 (+6. l)	121c	12,5
10	110c	13 (+6. l)	95c	13
dimensions	275x178			
frame height	210		207	
hair/flesh	h		f	
SF/BF	SF			

*6. Linie in Colorfarbe (SH: 16 mm) / 6th staff line with color of the coloration (SH: 16 mm).

Facsimile	111		112	
Mu Page no.	6		5	
original folio	[r]		[v]	
	SL	**SH**	**SL**	**SH**
1	x	x	x	x
2	x	x	x	x
3	x	x	x	x
4	x	x	x	x
5	x	x	x	x
6	119c	13	119c	13
7	119c	12,5	119c	12,5
8	119c	13	119c	13
9	119c	12,5	119c	12,5
10	119c	13	119c	13
dimensions	155x148			
frame height	x		x	
hair/flesh	f?		h?	
SF/BF	SF			

Facsimile	113		114		
Mu Page no.	7		8		missing
original folio	102		[102v]		[107]
	SL	**SH**	**SL**	**SH**	
1	116	12,5	117	12,5	
2	116	13	117	13	
3	116	12,5	118	12,5	
4	117	13	119	13	
5	117	12,5	119	12,5	
6	118	13	120	13	
7	119	12,5	120	12,5	
8	118	13	120	13	
9	118	12,5	120	12,5	
10	119	13	120	13	
dimensions	280x178				
frame height	212		211 + 1 staff		
hair/flesh	f		h		h
SF/BF	[BF]				

Facsimile	115		116		121		122	
Mu Page no.	9		10		15		16	
original folio	103		[103v]		106		[106v]	
	SL	**SH**	**SL**	**SH**	**SL**	**SH**	**SL**	**SH**
1	x	x	x	x	122	12,5	121	12,5
2	x	x	x	x	123	13	121	12,5
3	x	x	x	x	123	12,5	121	12,5
4	124	13	124	13	123	13	121	13
5	123	12,5	124	12,5	123	12,5	121	12,5
6	123	13	123	13	123	13	122	13
7	122	12,5	123	12,5	124	12,5	122	12,5
8	122	13	122	13	123	13	121	13
9	121	12,5	122	12,5	122	12,5	121	12,5
10	121,5	13	122	13	122	13	121	13
dimensions	157x171				272x180			
frame height	x		x		212		211	
hair/flesh	h		f		f		h	
SF/BF	BF							

Facsimile	117		118		119		120	
Mu Page no.	11		12		13		14	
original folio	104		[104v]		105		[105v]	
	SL	**SH**	**SL**	**SH**	**SL**	**SH**	**SL**	**SH**
1	119	12,5	120	12,5	118	12,5	117	12,5
2	118	13	119	13	118	13	118	13
3	118	12,5	119	12,5	119	12,5	119	12,5
4	119	13	119	13	120	13	120	13
5	119	12,5	120	12,5	120	12,5	121	12,5
6	120	13	121	13	121	13	122	13
7	121	x	x	x	122	12,5	122	12,5
8	x	x	x	x	122	13	122	13
9	x	x	x	x	122	12,5	123	12,5
10	x	x	x	x	122	13	123	13
dimensions	158x180				275x175			
frame height	x		x		213		211	
hair/flesh	f		h		h		f	
SF/BF	BF – Lagenmitte / centre gathering							

Facsimile	123		124		129		130	
Wn folio	1r		1v		4r		4v	
	SL	**SH**	**SL**	**SH**	**SL**	**SH**	**SL**	**SH**
1	x	x	x	x	x	x	x	x
2	122	13	121	?	98,5c	?	99c	?
3	120,5	12,5	121	?	99c	?	98,5c	?
4	121	13	121	13	99,5c	13	100c	13
5	121	12,5	122	12,5	100,5c	12,5	102c	12,7
6	122	13	123	13	101c	13	102c	13,1
7	123	12,5	123	12,5	101c	12,5	102c	12,5
8	123	13	123,5	13	102c	13	103c	13
9	123	13	123	12,5	102c	12,8	103c	12,5
10	123	13,5	123	13	101c	13	103c	13
dimensions	238x184/178				236*116/121			
frame height	x		x		x		x	
hair/flesh	h		f		f		h	
SF/BF	BF							

Facsimile	125		126		127		128	
Wn folio	2r		2v		3r		3v	
	SL	**SH**	**SL**	**SH**	**SL**	**SH**	**SL**	**SH**
1	123	12,7	124	?	106c	?	107c	?
2	123	13	123	13	107c	13	107c	13
3	124	12,5	124	12,5	107c	12,5	107,5c	12,5
4	124	13	124/128	13	107c	13	107,5c	13
5	124	12,5	123	12,8	108c	12,5	108c	12,6
6	123,5	13	122,5	13	108c	13	108c	13
7	123,5	12,5	122,5	12,5	107c	12,5	108c	12,5
8	123,5	13	122	13	108c	13	108c	13
9	123/129	12,5	122	12,5	107c	12,5	107c	12,8
10	122	13	121	13	107c	13	107c	13
dimensions	236*179/172				235*123/126			
frame height	208		212		213		213	
hair/flesh	f		h		h		f	
SF/BF	BF							

5. Tabellarische Übersicht der Kompositionen / Summary table of compositions

Die ursprüngliche Reihenfolge der Kompositionen wird im Faksimile und in der Nummerierung in dieser Tabelle wiederhergestellt. Diese Umstellung beruht vor allem auf der zum Teil noch erhaltenen ursprünglichen Foliierung. Unterschiede zu bereits vorhandener Nummerierung (sowohl in BSB-Mus als auch in weiterer Literatur) sind in der zweiten Spalte angegeben.
Die vorliegende Aufzählung berichtigt die Reihenfolge Recto-Verso der Seiten 3–4 und 5–6.
Die sichtbare moderne Seitenzählung in Mu wird hier angegeben und stellt die aktuelle Reihenfolge und Bindung von Mu dar.
Die hier in eckigen Klammern angegebenen Foliennummern erscheinen zwar nirgendwo, reflektieren aber die neue Reihenfolge.
Für alle weiteren Details siehe den Katalog, Abschnitt 6.

* * *

The order in the facsimile and the numbering in this table restore the original order of compositions, insofar as this is ascertainable from original foliation.
Differences from existing numerations (in BSB-Mus and elsewhere) are given in column 2.
The present listing corrects the recto-verso order of pp. 3–4, 5–6.
The visible modern Mu page numbers are given here and represent the current order and binding.
The folio numbers in square brackets appear nowhere, but reflect the new ordering.
For all further details, see the Catalogue (section 6).

No.	**BSBMus**	**Mu – Wn**	**title**	**composer**	**sources with concordances**	
		Mu				
1	6	p. 4 [f. 1r], original f. 22r	Gloria	[Antonius de Civitate]	Q15, MuEm, Bud297, Stras	
2	7	p. 4 [f. 1r], original f. 22r	*J'ay grant desir*	Barthol[ome]us de Bruol[lis]	Paris 4917(Pz)	
3	5	p.3 [f. 1v], original f. 22v	Credo, Missa *O pulcherrima*	Raynaldus de Lantins (= Arnold)	Q15. Ox, BU	
4	1	p. 1 [f. 2r], original f. 29r	Credo	anon.		end of Ct only
5	2	p. 1 [f. 2r], original f. 29r	*He compaignons*	[Du Fay]	Ox	lacks Cantus II
6	3	p. 2 [f. 2v], original f. 29v	Credo	Cristoforus de Feltro		first half, [Cantus] and Tenor
7	4	p. 2 [f. 2v], original f. 29v	*Dame belle*	anon.		Ct only
8		pp. 6–5 [f. 3r–v]	*Veni sancte spiritus/ Veni creator*	[Dunstaple]	OH, ModB, Tr92, Aosta	first opening: part of Ct only; second opening: end of triplum, 'Solus Tenor' 'Residuum Tenor ad longum'
9		pp. 7–8 [f. 4r–v], original ff. 102r–v	*Regina celi letare*	[Dunstaple]	Q15, Ao, FM	Ct of first half; [Cantus] and Tenor of second half

No.	BSBMus	Mu – Wn	title	composer	sources with concordances	
10		pp. 8–9 [ff. 4v–5r], original ff. 102v–[103r]	*O incomparabilis virgo*	Guillermus dufay	Mellon, MuEm (three times), Stras, Bux	[Cantus] and Tenor of first half, Ct of second half
11		pp. 10–11 [ff. 5v–6], original ff. [103v]–104r	*Post angelicam allocutionem*	anon.		T and Ct complete; first half of [Cantus] missing
12		pp. 12–13 [ff. 6v–7], original ff. 104v–105	*O quam mirabilis*	Jo. Sarto	Q15, Ox, Tr92	[Cantus] nearly complete, Ct
13		p. 13 [f. 7r] original f. 105	*Ut queant laxis*	Ray. de Lan [= Arnold de Lantins]		complete: [Cantus] and Tenor, for fauxbourdon
14		pp. 14–16 [ff. 7v–8v], original ff. 105v–[107 or 108]	*Iuvenis qui puellam*	Decretalis. Guillermus du fay		First opening complete, two cantus parts and T; second opening lacks second cantus and end of T; remainder missing
		Wn				
15 (Wn1)		f. 1r	Magnificat [*secundi toni*]	[Beltrame Feragut]	Q15, Tr90	end of T only
16 (Wn2)		ff. 1r–2	Magnificat [*octavi toni*]	Jo[hannes] de Quadris		nearly complete except for trimming
17 (Wn3)		ff. 1v–3r	Magnificat [*octavi toni*]	G dufay	ModB, Tr92, FM, SPB80, Bux	[Cantus], T, Ct, complete plus fauxbourdon
18 (Wn4)		f. 2v	Magnificat [*octavi toni*]	anon.		[Cantus], T, Ct, complete
19 (Wn5)		ff. 3v–4	*O Antoni expulsor*	anon.		two cantus parts, T and Ct, all incomplete due to trimming
20 (Wn6)		f. 4v	*Flos florum*	[Du Fay]	Q15, ModB, Ox	lacks Ct; some loss through trimming to [Cantus] and T
		Further offsets in Munich, BSB				
(21)		BSB 2 Inc. c.a. 2887-1, 2 and 3, 2 Inc. c.a. 3375d	*Pie pater Dominice* / *O Petre martir inclite* / *O Thoma lux ecclesie*	[Antonius de Civitate]	Q15	Fragments of all three texted voices and untexted Contratenor
(22)		BSB 2 Inc. c.a. 2887-1 and 3, 2 Inc. c.a. 3375d	Magnificat [*sexti toni*]	[Du Fay]	Q15, FM, ModB, MuEm, SPietro, Tr90, Tr92	Fragments of all three notated voices

6. Katalog

A. Die Kompositionen der Münchner Fragmente Mus.ms. 3224

Die Entzifferung der ursprünglichen Foliennummer der Seiten 4–3, nämlich *22*, bedingt die Positionierung dieses Blattes (nun f. 1) vor den Seiten 1–2 (ursprünglich f. 29). Ebenso wird die falsche Reihenfolge der Seiten 3 und 4 sowie 5 und 6 (verso-recto) in der vorliegenden Faksimile-Edition korrigiert. Sichtbar sind lediglich die moderne Seitenzählung und (partiell) die ursprüngliche Foliierung; die neu eingeführte Folienzählung ist nicht vorhanden. Die Angabe der älteren Nummerierung der Stücke erfolgt nur bei Abweichungen von der neu eingeführten Nummerierung.

Nr. 1 **Gloria**, [Antonius de Civitate]
S. 4 [f. 1r]. Im Original f. 22r.[93] BSB-Mus Nr. 6.

Erhaltene Stimmen: Nur Contratenor; vollständig, abgesehen von Textverlust durch Beschneidung des linken Seitenrandes.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung. *Tempus perfectum*; Mensurzeichen nicht erhalten.
Verzierung: Einige Majuskeln sind gelb hinterlegt.
Konkordanzen:
Q15 Nr. 65, ff. R81v–82 (A82v–83), „F. A. de civitato" (Inhaltsverzeichnis „fr*atr*is anthonii d*e* civitate"), volle schwarze Notation mit Kolorierung durch hohle Noten. Anonyme Überlieferung in allen anderen Quellen.
MuEm Nr. 65 (75), f. 39v, nur Cantus und Tenor (die gegenüberliegende recto-Seite ist leer), verkürztes Amen.[94]
Bud297, f. 2v heute größtenteils unvollständig; enthielt ursprünglich den kompletten Cantus und Tenor sowie einen Teil des Contratenors.[95]
Stras Nr. 183, ff. 104v–105 (von Coussemaker nicht übertragen), schwarze Notation.
Edition: CMM 11/v, S. XVI-XVII und 14–17.
Kommentar: Das Gloria ist in Q15 durch Mensurierung, Tonart, Schlüsselung und Satzfaktur eng an das nachfolgende Credo Nr. 66 gebunden. Letzteres fehlt in Mu; hier schließt sich ein Credo von Arnold de Lantins, hier „Raynaldus" genannt, an. In Q15 sind an drei Abschnitten des Tenors Wiederholungszeichen vorgesehen, während die anderen Stimmen jeweils variieren. Das lange, in sich geschlossene Amen steht außerhalb dieser Satzorganisation.

Nr. 2 ***J'ay grant desir***, Barthol[ome]us de Bruol[lis]
S. 4 [f. 1r]. Im Original f. 22r. BSB-Mus Nr. 7.

Erhaltene Stimmen: [Cantus I] und [T]enor, [Cantus II] bis Takt 9, mit C3-Schlüssel und ♭-Vorzeichnung. Die Seite wurde am unteren Rand beschnitten; ein rotes Text-Incipit und einige Minima-Hälse des nachfolgenden Systems sind jedoch noch auszumachen. Möglicherweise war diese Stimme, wie der Tenor, als Contratenor bezeichnet und nicht textiert. Auch am linken Seitenrand kam es infolge von Beschneidung zu Textverlust. Im Cantus fehlt der Beginn des Stückes („J'ay"); der Tenor vermerkt „Ja" in rot.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung und Semiminimen mit Fähnchen. Zwei ähnlich bewegte und textierte Abschnitte über dem Tenor; Cantus II liegt etwas tiefer. Signa in Cantus I und Tenor markieren die Mittelzäsur des Rondeaus. *Tempus imperfectum*, *prolatio maior*, keine Mensurzeichen.
Verzierung: Einige Majuskeln sind gelb hinterlegt.
Konkordanz: Paris 4917 (Pz), ff. 15v–16, anon., volle schwarze Notation, eine Quinte tiefer gesetzt.
Edition: CMM 11/v, S. XXII und 78.
Kommentar: David Fallows stellt in allen Kompositionen Bruollos Unregelmäßigkeiten fest. Im Falle des Rondeaus *J'ay grant desir* weicht das Reimschema mit abab (wenngleich nicht ohne Parallelbeispiele) von den üblichen Folgen ab, so dass die Form unklar bleibt.[96] Es handelt sich hierbei um das einzige Lied Bruollos, das nicht in Ox enthalten ist; die anderen drei französischen

93 Ein neu entdecktes Fragment mit der Foliennummer 22 (und Zuschreibung an den Komponisten auf der verso-Seite; siehe dazu Nr. 3) passt mit dem oberen Teil des vorliegenden Blattes zusammen und ermöglicht die Bestimmung des Trägercodex (siehe dazu S. 23). In der Faksimile-Edition wird dieses Fragment dem bereits bekannten Folio zugeordnet.
94 Bent 2008; Welker 2006.
95 Brewer 1984 S. 547–550.
96 Fallows 1999, S.192.

sowie die drei italienischen Lieder finden sich dort in den Lagen 3 und 4. Bruollos *Entrepris suis* ist, den Recherchen Fallows zufolge, in nicht weniger als sieben Quellen ab den 1420er Jahren tradiert (ausschließlich zusammen mit Liedern von Du Fay und Binchois) und dabei durch eine breite spätere Überlieferung bezeugt.[97] Sein einziges geistliches Werk ist das nur in Tr90 (ff. 406v–408) erhaltene Gloria, dort „B[ar]th[olome]us de bruollis venetus" zugeschrieben. Die Imitationen mit engem Einsatzabstand, die Duette sowie die Abschnitte in unterschiedlichen Mensuren führt Reaney auf einen möglichen englischen Einfluss zurück. Curtis-Wathey[98] erwägen sogar englischen Ursprung, allerdings wenig überzeugend. Die Konzentration der Werke in Ox und die Zuschreibung in Tr90 weisen Bruollo als venezianischen Komponisten aus (auch wenn bislang noch keine entsprechenden archivalischen Belege angeführt werden können). Es überrascht also nicht, dass Mu sein Rondeau zusammen mit Werken anderer im Veneto wirkender Komponisten überliefert.

Nr. 3 **Credo**, Missa *O pulcherrima* [olim *Verbum incarnatum*], Raynaldus [= Arnold] de Lantins.
S. 3 [f. 1v]. Im Original f. 22v. BSB-Mus Nr. 5.

Erhaltene Stimmen: Nur [Cantus] bis *non erit finis* (der Text ist nur bis *gloria judicare* erhalten); Textverlust durch Beschneidung des rechten Seitenrandes. Am oberen Seitenrand sind die Reste der Zuschreibung in rot erkennbar; das bislang fehlende Fragment mit der vollständigen Zuschreibung liegt nun vor.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung und Semiminimen mit Fähnchen [𝅘𝅥𝅯], kein Mensurzeichen zu Beginn, ○ bei *Et incarnatus*. *Tempus imperfectum*, *prolatio maior*; *tempus perfectum*, *prolatio minor*.
Verzierung: gelb hinterlegte Majuskeln; die Aufzeichnung der Musik beginnt in den ersten beiden Systemen etwas eingerückt, um Platz für die (nicht ausgeführte) Initiale P zu schaffen (ist nur hier der Fall); zweiter Buchstabe A als schwarz-rote Cadelle mit Fleuronnéeschmuck und gelb hinterlegtem Binnenfeld gestaltet.
Konkordanzen:
Q15 Nr. 140, ff. R151v–153 (A174v–176), „Ar de lantinis", volle schwarze Notation mit Kolorierung durch hohle Noten, Semiminimen mit Fähnchen, Seitenwechsel an der gleichen Stelle wie in Mu.
Ox Nr. 134, ff. 65–66, Arnoldus de lantins, hohle Notation.
BU Nr. 29, S. 34–37, ff. 17v–19, anon., schwarze Notation, ebenfalls Seitenwechsel an der gleichen Stelle wie in Mu.
Editionen: Borren 1962 Nr. 3–3bis, S. 16–28; Widaman 1988, II, S. 161–195.
Kommentar: Es sind wesentliche Unterschiede zwischen den vier Überlieferungen auszumachen[99]: Mu stimmt am Ende des überlieferten Abschnitts mit Q15 und Ox überein; BU weicht ab. Der Messzyklus, zu dem das Stück gehört, ist in der älteren Literatur als *Verbum incarnatum* bekannt; der jüngere Titel *O pulcherrima* ist den Bezügen zu Arnolds gleichnamiger Motette geschuldet.[100] Alle Sätze weisen ein markantes Kopfmotiv auf. In Mu ist vor dem Credo nicht das zugehörige Gloria notiert, sondern ein Gloria von Antonius de Civitate. Man hat überlegt, ob es sich bei „Ray de Lan" (siehe Nr. 13) um einen dritten Komponisten mit dem Namenszusatz ‚Lantins' handeln könnte (neben den möglicherweise mit diesem in Verbindung stehenden Arnold und Hugo). Die Entdeckung der in Mu vorgenommenen Zuschreibung bestätigt jedoch, dass der heute als Arnold bekannte Komponist dem Zusammensteller der Sammlung als Raynaldus geläufig war.

Nr. 4 **Credo**, anon.
S. 1 [f. 2r]. Im Original f. 29r. BSB-Mus Nr. 1.

Erhaltene Stimmen: Nur Contratenor ab *Et in spiritum*.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung. C3-Schlüssel mit ♭-Vorzeichnung, 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅝 und Proportionszeichen „2". 𝅗𝅥 bei *Et in spiritum*, *Et expecto*, 𝅝 bei *Et unam* und *Amen*. Alle Abschnitte sind offensichtlich dreistimmig besetzt, da stets ein Contratenor vorgesehen ist; die alternierenden durchstrichenen Mensurzeichen zeigen sicher keinen Wechsel von Duetten und voll besetzten Abschnitten an.
Verzierung: gelb hinterlegte Majuskel.
Konkordanzen: Keine bekannt.
Edition: In diesem Band, S. 145.
Kommentar: Kadenz mit Oktavsprung am Ende des Amens.

97 Fallows 2009.
98 Curtis-Wathey 1996 S. 1–69: G89.
99 Widaman 1988 Bd. II S. 161–195.
100 Zur Umbenennung der Messe siehe Strohm 1990 S. 141–160 sowie Strohm 1993 S. 176–177. Der Titel *Verbum incarnatum* basiert auf dem gleichnamigen Tropus zum Kyrie des Messzyklus. Die Motette *O pulcherrima* ist erhalten in Q15 Nr. 178, BU Nr. 52 und Ox Nr. 178; Edition Borren 1932 S. 269–272; Allsen im Druck (in Bent 2008 zu optimistisch mit voraussichtlichem Erscheinungsjahr 2009 angegeben).

Nr. 5 ***He compaignons***, [Du Fay]
S. 1 [f. 2r]. Im Original f. 29r. BSB-Mus Nr. 2.

Erhaltene Stimmen: [Cantus I], Contratenor, Concordans cum omnibus. Der fehlende Cantus II befand sich offensichtlich auf der heute verlorenen gegenüberliegenden verso-Seite. Abgesehen von einigen ungewöhnlichen Kadenzbildungen sowie einigen Durchgangsdissonanzen können die beiden Cantus-Stimmen (Cantus II ist nur in Ox überliefert) sinnvoll für sich stehen; für den musikalischen Satz sind sie beide unverzichtbar. Obgleich hier kein kanonisch gearbeitetes Stück vorliegt, kommen den einzelnen Stimmen aufgrund der angesprochenen Beziehung zwischen Cantus I und Cantus II sowie des fehlenden Tenors ähnliche Funktionen zu wie in Du Fays kanonischem Rondeau *Par droit*; letzteres ist in Q15 enthalten und war somit im Veneto präsent. Die *Concordans*-Stimme kann mit den anderen drei Stimmen zusammen verwendet werden, jedoch nicht ohne den Contratenor.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung und roten Triolen sowie Semiminimen mit Fähnchen. *Tempus perfectum*; keine Mensurzeichen (weder hier noch in den anderen Liedern). Zu den letzten vier (oder vielleicht fünf) Systemen wurde jeweils eine sechste Linie hinzugefügt.
Verzierung: Rote Lombarde H in margine; das Liniensystem wurde an dieser Stelle nicht eingerückt.
Konkordanz: Ox Nr. 57, f. 34, 4 Stimmen, hohle Notation und Semiminimen mit Fähnchen.
Edition: CMM 1/vi (2., revidierte Ausgabe 1995), Nr. 49.[101]
Text: Es ist nur der Refrain angegeben, kein Text *residuum*. Ein Signum markiert die Mittelzäsur des Rondeaus (vgl. *J'ay grant*), hier nur im Cantus. Mu schreibt „resveles vous" und „ne soyes plus" anstelle von „resvelons nous" und „ne soions plus"; weitere Textvarianten könnten auf unsichere Kenntnisse des Französischen zurückzuführen sein.
Kommentar: Zwei der drei Lieder mit französischem Text in Mu, *Hé compaignons* und Bruollos *J'ay grant desir*, weisen zwei textierte Oberstimmen auf, was ungewöhnlich ist für dieses Repertoire.

Die nicht als Refrain wiederholten Verse von *Hé compaignons* (nur in Ox überliefert) nennen vier der Geistlichen, für die Malatesta Malatesti 1423 Pfründe von Papst Martin V. erbat. Es wird angenommen, dass Du Fay das Lied um die gleiche Zeit geschrieben hat;[102] bekanntlich komponierte er in den 1420er Jahren Musik für Malatestas drei Kinder Cleofe, Carlo und Pandolfo. Da Du Fay in der Bittschrift nicht erwähnt wird, betont Planchart den früheren Vorschlag Fallows', Du Fay habe stattdessen für Carlo Malatesta von Rimini gearbeitet;[103] ich habe jedoch Gründe für die Möglichkeit angeführt, dass während dieser Zeit möglicherweise Pandolfo sein Patron war.[104]

Nr. 6 **Credo**, Cristoforus de Feltro
S. 2 [f. 2v]. Im Original f. 29v. BSB-Mus Nr. 3.

Erhaltene Stimmen: [Cantus] und Tenor bis *et homo factus est*. Rest der ersten Doppelseite eines zwei Doppelseiten umfassenden Credos.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung, roten Minima-Triolen und roten Semiminimen mit Fähnchen. „Duo" ebenfalls in rot; zu Beginn eine zweistimmige Intonation, notiert in schwarzen und roten Noten mit Fermaten in einem Liniensystem. ϕ steht zu Beginn des mensural organisierten mehrstimmigen Abschnitts bei *Factorem*, ○ zu Beginn des „duos" bei *Et incarnatus*. In einigen Q15-Credos beginnt die mensurale Mehrstimmigkeit bei *Factorem*; keines setzt jedoch mit Duo-Intonation ein. Das unvollständige Zacara-Credo in Cividale, Museo Archeologico Nazionale XCVIII, f. Bv beginnt mit einer einfachen zweistimmigen Intonation, die sich in Duo-Abschnitten fortsetzt. Diese sind auf einem einzigen System notiert, die Stimmen werden durch volle schwarze und rote hohle Notation unterschieden.[105]
Verzierung: Rote Lombarde P in margine; das Liniensystem wurde an dieser Stelle nicht eingerückt. Zweiter Buchstabe A als schwarz-rote Cadelle mit Fleuronnéeschmuck und gelb hinterlegtem Binnenfeld gestaltet; weitere gelb hinterlegte Majuskeln.
Konkordanzen: Keine bekannt.
Edition: In diesem Band, S. 146.
Kommentar: Dieses Credo ist in meinem Artikel über Cristoforus im NG² leider nicht berücksichtigt.[106] Der Kommentar zu Q15 Nr. 220 (Motette *Dominicus a dono*) weist Cristoforus fälschlicherweise als Dominikaner aus (Bent 2008, S. 216): Er war Säkularpriester (vgl. dazu den NG²-Artikel). *Mea culpa.*

101 Siehe auch Fallows 1999 S. 176.
102 Planchart 1988 S. 117–171, hier S. 124–125.
103 Fallows 1995 S. 20 und 30; Planchart 1988 S. 124.
104 Auch wenn ein erster Kontakt während des Konzils von Konstanz mit Carlo hergestellt wurde und dieser Botschafter Gregors XII. war, gibt es dennoch triftige Gründe für einen Fortbestand der Verbindung über den Familienzweig Pandolfos aus Pesaro; siehe dazu Bent 2011.
105 CMM 11/vi, Nr. 22, S. 113.
106 NG²; Da Col 2001 S. 259–277.

Keine der beiden Stimmen scheint einen liturgischen Gesang zu verwenden; gleichwohl könnte insbesondere die Oberstimme die Paraphrase einer unbekannten Credo-Melodie beinhalten, falls eine solche für die Intonation zu identifizieren ist. Den ϕ-Abschnitt, und nicht das Duo in ○, kennzeichnen – wie im Falle der mensuralen Bedeutung von ϕ zu erwarten – ein stärker verzierter Stil sowie die Verwendung von Semiminimen. Die Unterscheidung der beiden Abschnitte basiert hier (wie es häufig der Fall ist) nur auf der Besetzung. Die Triolenfiguren im Rahmen der ○-Mensur gelten als stilistisches Charakteristikum der Nachfolger Ciconias. Wie aus den Duo-Anweisungen klar hervorgeht, war für die ϕ-Abschnitte eine dritte Stimme auf der heute verlorenen gegenüberliegenden recto-Seite notiert. Der Zeitstil legt hierfür einen Contratenor, keinen zweiten Cantus, nahe. Der Schluss des Credos wäre auf der nächsten Doppelseite (ff. 30v–31) zu finden gewesen.

Nr. 7 ***Dame belle,*** anon.
S. 2 [f. 2v]. Im Original f. 29v. BSB-Mus Nr. 4.

Erhaltene Stimmen: Nur Contratenor. Text-Incipits „*Dame belle*“ und „*Je vous suppli*“ (*secunda pars*); kein weiterer Text vorhanden.
Notation: C3-Schlüssel mit ♭-Vorzeichnung. *Tempus imperfectum*, *prolatio maior*, keine Mensurzeichen. Am Ende der *prima pars* eine Fermate.
Verzierung: Einige Majuskeln sind gelb hinterlegt.
Konkordanzen: Keine bekannt.
Edition: In diesem Band, S. 147.
Kommentar: Die Form bleibt unklar; es wird kein Text angegeben. Am wahrscheinlichsten handelt es sich hier um ein Rondeau (siehe Fallows 1999 S. 122).

Nr. 8 ***Veni sancte spiritus* / *Veni creator***, [Dunstaple]
S. 6–5 [f. 3r–v].

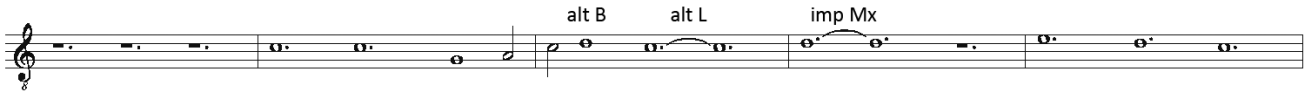
Erhaltene Stimmen: Die Motette nahm ursprünglich zwei Doppelseiten in Anspruch, auf denen sich die Musik relativ gleichmäßig verteilte: Der erste color war wie in Tr92, Ao und ModB auf der ersten Doppelseite notiert, die colores II und III auf der zweiten Doppelseite.
S. 6 (recto): Nur der [Contratenor] auf der recto-Seite der ersten Doppelseite ist erhalten (ab Takt 31). Der Contratenor ist hier ohne den Text [*Veni creator*] *Mentes tuorum* aufgezeichnet, der in allen anderen Quellen vorliegt. Die letzten beiden der insgesamt fünf erhaltenen Liniensysteme sind leer geblieben; der Contratenor muss auf dem darüber liegenden System begonnen haben. Geht man von einer Seitengestaltung mit zehn Liniensystemen aus, waren über dem Contratenor vier Systeme für die Duplum-Stimme vorgesehen; dies entspricht dem Raum, den sie in anderen Handschriften einnimmt. Die fehlende verso-Seite dieser ersten Doppelseite muss die Oberstimme (vermutlich auf sechs Systemen) sowie den Tenor (wie auf der zweiten Doppelseite auf drei Systemen mit nachfolgendem leeren System notiert) für den ersten color enthalten haben.
Bei S. 5 (verso) handelt es sich um die verso-Seite der zweiten Doppelseite, auf der die colores II und III aufgezeichnet waren. Überliefert sind das Ende des [Triplum], wie üblich oben links aufgezeichnet, sowie die Tenorstimme, begleitet von den Bezeichnungen „Solus Tenor“ (*recte* „Tenor“) und „Residuum tenoris ad longum“. Zu diesen Begriffen siehe unten.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung sowie roten Semiminimen und Triolen; Mu als einzige auf diese Weise notierte Quelle der Motette auf dem europäischen Festland. Bis auf ○ bei *Da tuis fidelibus* (Tenor *ad longum*) keine Mensurzeichen; die Oberstimmen der colores I und II sind im *tempus perfectum*, color II im *tempus imperfectum* aufgezeichnet.
Verzierung: Keine.
Konkordanzen:
OH Nr. 66, ff. 55v–56, anon., volle schwarze Notation mit hohlen Semiminimen und Kolorierung durch hohle Noten; eine einzige Doppelseite, drei Tenor-Durchführungen durch :|||: angezeigt.
ModB, ff. 106v–108 (neu 109v–111),[107] Dunstaple, hohle Notation.
Tr92, ff. 182v–184 (neu 184v–186),[108] Jo. Dumstabl, hohle Notation.
Aosta Nr. 194, ff. 276v–279,[109] Jo Dunstapell, hohle Notation.

107 Die erste Folioangabe bezieht sich auf die ursprüngliche römische Blattzählung; die zweite Folioangabe stützt sich auf die moderne Bleistiftzählung, die die drei Folien des originalen Registers mit berücksichtigt.
108 Die erste Folioangabe bezieht sich auf die in der Handschrift mit Tinte vermerkten Folienzahlen, die mit dem originalen Register übereinstimmen. Die zweite Folioangabe stützt sich auf die moderne Bleistiftzählung, die die zwei Folien des Registers mit berücksichtigt.
109 Die hier angegebene moderne Bleistiftfoliierung übersteigt die eingestempelten Folienzahlen aufgrund zweier nachträglich zwischen ff. 266 und 267 eingebundener und als ff. 267 und 268 gezählter Fragmente bis zum Ende der Handschrift jeweils um zwei. Die zwei Doppelseiten der Mo-

Editionen: Dunstable Nr. 32; CMM 46/ii, Nr. 66.
Kommentar: „Solus tenor" ist eine Fehlbezeichnung; es handelt sich hier um keinen Solotenor sondern um eine Tenorstimme, die wie color I notiert wurde und in den drei Durchführungen mensural überformt ist. In OH wird eine Durchführung des Tenors im Rahmen einer Doppelseite vollständig aufgezeichnet und die dreimalige Wiederholung durch :|||: angezeigt. In Mu wird die Aufzeichnung auf der zweiten Doppelseite jedoch nur für zwei Durchführungen in der zweiten Hälfte der Motette verwendet, was durch :||: angegeben ist. Die erste Durchführung war auf der ersten Doppelseite notiert (siehe oben).

Color I: *Modus major*, *tempus perfectum*; II: *Modus major*, *tempus imperfectum*; III: *Tempus perfectum* mit Diminution, d. h. die Longa wird als Brevis gelesen. Ich habe die Hypothese aufgestellt, dass das Vorhandensein eines unverzichtbaren Contratenors, wie in dieser oder ähnlich strukturierter Motetten, darauf hindeuten könnte, dass ursprünglich ein „solus tenor" existiert oder ein solcher als Grundlage für die Komposition gedient hat. Die in Mu als „solus tenor" bezeichnete Stimme kann hierfür jedoch nicht in Anspruch genommen werden.[110]

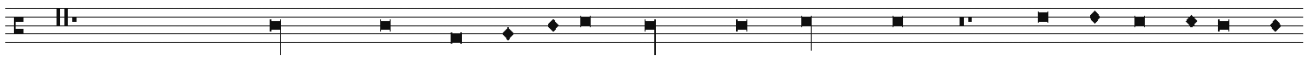
Ein Tenor *ad longum* gibt hingegen die Notenwerte eines mensural oder proportional variierend wiederholten Tenors in eindeutiger Notation an.[111] Hier liegt ein besonders interessanter Fall vor: Der zweite color der Motette steht im *modus major* und *tempus imperfectum*. Der Tenor *ad longum* ist vollständig im Zweiertakt notiert, verwendet aber die nächstkleinere Notenwertebene (Diminution), so dass eine imperfekte Brevis in den Oberstimmen im Tenor *ad longum* einer Semibrevis entspricht. In Mu weist dieser Abschnitt kein neues Mensurzeichen auf, so dass anzunehmen ist, dass die imperfekte Mensur der fehlenden ersten Durchführung weiterhin Gültigkeit beansprucht. Die anfängliche Tenorpause von 9 S entspricht den 9 imperfekten Breven der Oberstimmen. Die nachfolgende Longa + Brevis (*c*) haben also den Wert 4 + 2 = 6 S = 6 imperfekte Breven in den Oberstimmen, im Tenor als zwei Longen notiert. Für den letzten Abschnitt (color 3) wurden die Notenwerte nicht weiter diminuiert; sie sind im *tempus perfectum* mit ○-Mensur notiert. Der Modus ist imperfekt, so dass auf dieser Ebene keine Alterierung stattfindet. Brevis, alterierte Brevis, alterierte Longa und Maxima in der formalen Notation des Tenors sind hier als Semibrevis, Brevis, Longa und Longa wiedergegeben. Keine andere Quelle der Motette notiert einen Tenor *ad longum*; ein solcher findet sich nicht in anderen Motetten Dunstaples.



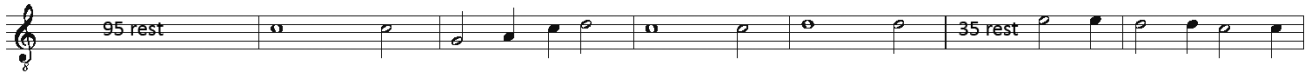
stave 1 transcription of tenor (stave 2) as for color statement II



stave 2 original notation of tenor serving all three color statements (here wrongly labelled 'Solus tenor')



stave 3 'Tenor ad longum' for color statement II, notated in fully imperfect time (as shown by the notation of the initial 9 S rests), but in diminished values, so that a notated semibreve equals an imperfect breve of the upper parts. The repeated notes are spelled 4 + 2 instead of 3 + 3.



stave 4 transcription of stave 3



stave 5 'Tenor ad longum' for color statement II, notated in perfect time, imperfect modus with O signature, here at values corresponding to the upper parts. Whereas in the true tenor (stave 2), alteration and imperfection can occur at both modus and maximodus levels, which are all triple (the passage marked B B L Mx), the same rhythm is here spelled in diminished values as S B L L.

tette werden durch eine leere Doppelseite (ff. 277v–278) voneinander getrennt. In der älteren Literatur werden die eingestempelten Folienzahlen angegeben, in diesem Falle ff. 274v–275 und 276v–277.

110 Siehe Bent 2002, Kapitel 8 sowie die Einleitung S. 38–46, zu älterer Forschungsliteratur und weiteren Stücken mit *solus tenor*-Stimmen.

111 Siehe Allsen 2003.

Auch wenn eine Aufführung der Motette 1416 belegt zu sein scheint,[112] wurde sie erst später, vermutlich in den 1420er Jahren, in das Old Hall Manuskript eingetragen. Auf dem europäischen Festland war sie offensichtlich nicht vor den 1430er Jahren in Umlauf. Es handelt sich hier um eine der wenigen „isorhythmischen" Motetten Dunstaples, die auch in einer anderen kontinentalen Quelle als ModB belegt sind.

Nr. 9 ***Regina celi letare***, [Dunstaple]
S. 7–8 [f. 4r–v]. Im Original ff. 102–102v.[113]

Erhaltene Stimmen: Die recto-Seite gibt den Contratenor der ersten Hälfte wieder (darunter nicht verwendete Liniensysteme); auf der verso-Seite sind [Cantus] und Tenor der zweiten Hälfte aufgezeichnet.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung und roten Semiminimen; recto: *tempus perfectum*, kein Mensurzeichen; verso: ¢ bei *Resurrexit*.
Verzierung: sekundär auf der verso-Seite; schwarze Cadelle „R" mit Fleuronnéeschmuck und Fadenausläufer; einige gelb hinterlegte Majuskeln.
Konkordanzen:
Q15 Nr. 280, ff. R276v–277 (A305v–306), Dunstaple.
Ao Nr. 143, ff. 191v–193, Dunstaple (abgeschnitten).
FM Nr. 34, ff. 44v–47, anon.
Edition: Dunstable Nr. 38.
Kommentar: Die Melodie der Marianischen Antiphon wird im Cantus paraphrasiert.

Auch wenn die beiden Kompositionen von Dunstaple heute unmittelbar aufeinander folgen, müssen sie in der Vollhandschrift nicht notwendiger Weise einander zugeordnet gewesen sein. Beide kursierten in kontinentalen und sogar italienischen Quellen, sind jedoch nicht immer gemeinsam überliefert.

Der Vermerk „Duplum" am linken Rand der Seite 8 bezeichnet keine Stimme: Er ist der Tatsache geschuldet, dass es sich bei dem Buch, in welchem das Fragment als Einbandmakulatur Verwendung gefunden hatte, um ein Duplikat handelt. Derartige Anmerkungen finden sich häufiger in den Büchern, die der Münchner Staatsbibliothek im Zuge der Klosteraufhebungen während der Säkularisation zugesprochen wurden; gleichwohl könnte die Schrift in Mu auch vor 1800 zu datieren sein. Der Contratenor der zweiten Hälfte muss sich auf den drei fehlenden Systemen über *O incomparabilis* auf der gegenüberliegenden recto-Seite befunden haben (f. 5, S. 9).

Nr. 10 ***O incomparabilis virgo***, Guillermus dufay (in Rot, unter dem eröffnenden Melisma des Cantus)
S. 8–9 [ff. 4v–5]. Im Original ff. 102v–[103].

Erhaltene Stimmen: [Cantus] und Tenor auf der recto-Seite; Contratenor auf der verso-Seite nach dem Ende von *Regina celi*; drei Stimmen, vollständig.
Notation: Volle schwarze Notation, keine Kolorierung. *Tempus perfectum*; keine Mensurzeichen. Am unteren Seitenrand der verso-Seite (S. 8) wurde zusätzliche eine Notenzeile ergänzt (offensichtlich mit demselben Rastral, jedoch in schwarz gezogen), um den Rest des Contratenors notieren zu können.
Verzierung: Rote Lombarde O auf der recto-Seite in margine; das Liniensystem wurde an dieser Stelle nicht eingerückt; einige Majuskeln sind gelb hinterlegt.
Konkordanzen:
Mellon Nr. 49, ff. 69v–71, anon., hohle Notation, eine Strophe, *Or me veult*.[114]
MuEm Nr. 126 (jetzt 116), f. 65, anon., zwei Stimmen, hohle Notation, „Portugal*er*".[115]
MuEm Nr. 149 (jetzt 139), f. 77, anon., zwei Stimmen, volle schwarze Notation, „Portig*aler*".[116]
MuEm Nr. 192 (jetzt 172), f. 92v–93, anon., alle drei Stimmen in hohler Notation, Tenor-Incipit „Portagaler".[117]
Stras, f. 108 (no. 191), G. Dufay, 2 Stimmen, volle schwarze Notation auf Systemen mit 6 Linien, nur Incipit „Portugaler".
Bux (Intavolierung), Nr. 43, f. 21r–21v, anon., ohne die letzte „Reimkadenz" (d. h. die letzten zehn Takte), „Portigaler".

112 Bent 1981 S. 8.
113 In Bent 2008 Bd. I S. 230 ist die Bezeichnung „MuL 42v" falsch.
114 Perkins 1979 Nr. 49; Bd. 1 S. 172–175; Bd. 2 S. 393–396.
115 Nur I, 1–29 und II, 1–23, mit *custos*; letzterer vom Schreiber (= Schreiber C) gesetzt, um anzudeuten, dass etwas fehlt.
116 Nur I, 1–29 und II, 1–23, hier jedoch ohne *custos*, wie er auf f. 65 erscheint; Schreiber B.
117 Stimmen I und II kopiert von Schreiber A (Hermann Pötzlinger), III kopiert von Schreiber D (Wolfgang Chranekker), der auch I und II wesentlich überarbeitete; „Ave tota casta virgo" textiert.

Edition: CMM 1/vi (1995 revidiert), Nr. 88; Bux *EDM*, xxxvii, S. 46–47; neue Edition mit Kommentar: Nr. 42 in David Fallows (Hrsg.), Secular Polyphony 1380–1480, i. E. in *Musica Britannica*.
Text:
O incomparabilis virgo Maria Dei genitrix gratissima, templum spiritus sancti, sanctum filii tui habitaculum: inclina aures tue pietatis indignis supplicationibus et esto nobis peccatoribus benignissima auxiliatrix; dulcis mater misericordie exaudi nos clamantes ad te jugiter, jugiter.

O Jungfrau Maria ohnegleichen, geliebteste Mutter Gottes, Tempel des Heiligen Geistes, heiliger Wohnort deines Sohnes: neige deine Ohren voller Mitleid [unseren] unwürdigen Bitten zu, und sei uns Sündern die gütigste Helferin; süße Mutter der Gnade, erhöre uns, die wir dir unaufhörlich, unaufhörlich zurufen.[118]

Kommentar: Bei den Seiten 9–12 der Quelle Mu handelt es sich um die zwei Folien, die nachträglich von Hell beschrieben wurden. Eine Anmerkung auf Seite 11 stellt eine Verbindung zu dem in Weihenstephan gebundenen Trägercodex her, der Duplikat-Inkunabel Gratianus, Decretum, gedruckt in Venedig von Georgius Arrivabene im Jahr 1493 (Inc. extr. 1090).

Es handelt sich hier um eine lateinische Kontrafaktur der Ballade *Or me veult bien esperance mentir*.[119] Die einzige mehrstimmige Quelle mit dem Text *Or me veult* ist Mellon (ca. 1475). Die Zuschreibung an Du Fay in Stras und Mu ist fraglich und widerspricht der Ansicht von David Fallows und mir, dass die Ballade wahrscheinlich englischen Ursprungs ist. In Mellon erscheint sie zusammen mit anderen unikal überlieferten englischen Balladen von Frye und anderen Komponisten, steht dort aber zugleich auch unmittelbar vor einer Sammlung von Liedern Du Fays. Die einzige Quelle mit diesem Text und die frühesten Quellen mit diesem Incipit datieren jedoch später als die Versionen der deutschen Handschriften, die alle Kontrafakta sind oder die rätselhafte Bezeichnung „Portugaler" tragen. Geistliche Kontrafakturen dieser Art sind in Quellen nördlich der Alpen häufiger zu finden, sehr viel seltener allerdings in italienischen Handschriften – eine weitere Besonderheit der Überlieferung in Mu.

Obgleich die Kopie in Stras nicht später als in den 1430er Jahren, möglicherweise sogar früher entstanden ist, und MuEm aus den frühen 1440er Jahren stammt, ist der Titel „Portugaler" bereits in diesen beiden Quellen überliefert.[120] Bislang konnte keine zufriedenstellende Erklärung dieser Tatsache gefunden werden. Zeitgleich zur frühesten erhaltenen Aufzeichnung in der – wie angenommen wird – ursprünglichen Form als Ballade mit dem französischen Text in voller Länge in der Quelle Mellon, erfuhr der Tenor der *prima pars* in England weite Verbreitung (einige Jahrzehnte später als in den ältesten kontinentalen Quellen): Zwischen ca. 1460 und 1540 wurde dieser Tenorabschnitt als ‚square' in den ‚York Masses',[121] in einer Messe von Ludford und einem Christe von Taverner verwendet. Überdies begegnet er als Tenor mehrerer Stücke für Tasteninstrumente, von denen einige als „Ormavoyt" oder ähnlich bezeichnet sind; dieser Titel findet sich auch in zwei schottischen Gedichten.[122] Die Quellen dieses Stücks wurden zusammengestellt und besprochen in einer unveröffentlichten Arbeit von Margaret Bent, die Perkins für die Edition der Quelle Mellon[123] und Fallows für seinen Du Fay-Kommentar[124] sowie den *Catalogue of Polyphonic Songs* zugänglich gemacht wurde. Im *Catalogue* findet sich die vollständigste Zusammenstellung der Quellen,[125] zu der ich nun das dreistimmige Kyrie 1 (f. IA) in Beverley, East Riding of Yorkshire Archives and Records Service, DDHU 19/2/I hinzufügen kann.

Nr. 11 ***Post angelicam allocutionem***, anon.
S. 10–11 [ff. 5v–6]. Im Original ff. [103v]–104.

Erhaltene Stimmen: Tenor und Contratenor sind vollständig erhalten; im [Cantus] fehlen die ersten drei Systeme.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung, roten Semiminimen und Minima-Triolen. In allen Stimmen sind Abschnitte durch ϕ ○ ϕ gekennzeichnet (der Beginn des Cantus fehlt).
Verzierung: Der fehlende Beginn des Cantus war vermutlich durch eine rote Initiale ausgewiesen; einige Majuskeln sind gelb hinterlegt.
Konkordanzen: Keine bekannt.
Edition: Nr. 43 in David Fallows (Hrsg.), Secular Polyphony 1380–1480, i. E. in *Musica Britannica*; in diesem Band, S. 153.

118 Deutsche Übersetzung von Margaret Hiley.
119 Die Quelle Mellon zu dieser Kontrafaktur ist zuerst erwähnt in Bent 1973 S. 65–83, hier bes. S. 68–69. Siehe überdies Bent 1980 S. 454–459, hier bes. S. 459; Hell 1983 S. 43–49, hier bes. S. 44–47.
120 Für eine ausführliche Besprechung dieses Stückes und einen der zahlreichen wenig überzeugenden Vorschläge zum Ursprung des Titels siehe Hell 1983; vgl. zudem Welker 2011.
121 Dumitrescu 2010, Gloria-Credo [Or me veult] Nr. 5, S. 20–39. Siehe Baillie 1960 sowie Margaret Bent, NG², „Squares". Fallows verweist auf meine „Unpublished Work on Squares" (unveröffentlichte Arbeit über Squares), die leider bis heute unveröffentlicht ist.
122 Beide abgedruckt in Crane 1968.
123 Perkins 1979 Bd. 2 S. 393–396.
124 Fallows 1995 S. 242–245.
125 Fallows 1999 S. 301–302.

Text: Wie bei Hell vermerkt, wurde der Text in den *Analecta hymnica* aus einem norditalienischen Brevier aus Como, datiert 1420 [= *I-Bu* 339], veröffentlicht (Bd. 26 S. 278): *In laudibus antiphonae*; Antiphon *ad Benedictus* für das Fest des Evangelisten Markus.

Post angelicam allocutionem[126] Dominus[127] Jesus visitare dignatus est famulum suum eique dixit: Pax tibi Marce evangelista meus.[128] Ipse cum[129] [magno][130] gaudio ait: Tu es laus mea et fortitudo:[131] in te est omne desiderium meum.

Nach dem Besuch des Engels würdigte der Herr Jesus seinen Diener eines Besuches und sagte ihm: Friede sei mit dir, Markus, mein Evangelist. Derselbe sprach mit großer Freude: Du bist meine Herrlichkeit und meine Stärke: dir gilt mein ganzes Sehnen.

Alleluya, alleluya, alleluya

Text in Mu (näher an dem Text in Cicogna 1006).	Text in Venedig, Museo Correr, MS Cicogna 1006, ff. 2v–3, nach Cattin 1992, Bd. II, S. 499.
	Post angelicam allocutionem Dominus
	Jesus visitare dignatus est famulum suum eique dixit:
[Pax tibi, evangelista meus Mar]ce.	Pax tibi, evangelista meus Marce. Ipse cum
Ipse cum magno gaudio ait: Tu es laus mea et fortitudo mea: in te est omne desiderium meum.	magno gaudio ait: Tu es laus mea et fortitudo: in te est omne desiderium meum.
Alleluya, alleluya, alleluya.	Alleluya.

Die partielle Textierung der tieferen Stimmen könnte großflächiger auf den Notentext verteilt werden, indem längeren Noten und Ligaturen nach Teilung Textsilben zugesprochen würden, insbesondere im Falle von zusätzlichen Wiederholungen des letzten Alleluya in allen Stimmen. Die in diesem Band vorgelegte Übertragung geht bei der Textierung eher konservativ vor und unternimmt eine Streckung nur an den eindeutigsten Stellen.

Kommentar: Cattin überträgt *Post angelicam* nach einem Antiphonar aus dem 13. Jahrhundert, dort ist die Antiphon für die Vesper an der Vigil des Hl. Markus[132] vorgesehen; ferner nach einem Processionale-Rituale des 13. Jahrhunderts, in welchem die Antiphon ebenfalls zur ersten Vesper am Fest des Hl. Markus aufgezeichnet wurde.[133] In beiden Quellen ist die Antiphon als Cantica-Antiphon eingesetzt: *in evang. ant*. Cattin reproduziert ein Faksimile der Antiphon,[134] hier steht sie unter der Rubrik „De Sancto Marco antiphona". Die wiedergegebene Melodie ist in der polyphonen Vertonung jedoch nicht zu finden. Cattin weist die Antiphon zudem in einem *Ordo orationalis* des 16. Jahrhunderts nach,[135] dort eingesetzt als erste Antiphon („De Sancto Marco Evangelista") zur Vesper an Dominica in albis.[136] Die gleiche Handschrift sieht die Antiphon noch einmal notiert als Antiphon zum Magnificat der ersten Vesper am Fest des Hl. Markus vor.[137] Die *Cantus*-Datenbank kennt lediglich eine Quelle für *Post angelicam allocutionem*: In Rom, Biblioteca Vallicelliana C.5, einem notierten Antiphonar des späten 11. oder frühen 12. Jahrhunderts aus dem Benediktinerkloster S. Sisto in Rom, ist die Antiphon als Antiphon zur zweiten Vesper des Markusoffiziums aufgezeichnet (f. 169v, innerhalb des Sommertemporale).

126 Cattin 1992. Cattins venezianische Quellen und Bologna 339 überliefern alle „allocutionem"; Dreves 1899 schreibt fälschlicherweise „adlocutionem".

127 Dreves 1899 schreibt hier fälschlicherweise „Deus"; Bologna 339 überliefert „Dominus", ebenso Venedig Correr MS Cicogna 1006, ff. 2v–3, mit Notentext (siehe dazu das Faksimile in Cattin 1992 Bd. I Bild 97, S. 371).

128 Mu scheint in der Reihenfolge der Wörter der Handschrift Correr zu folgen, „Pax tibi, evangelista meus Marce".

129 Cattins Übertragung (Bd. III, S. 5*-6*) schreibt hier „eum" statt „cum"; ein einfacher Fehler, der in Bd. II S. 499 nach Museo Correr, Cod. Cicogna 1006, ff. 2v–3 und den anderen Quellen (inklusive Mu) berichtigt wird.

130 „Magno" fehlt in Dreves 1899; Mu und Correr 1006 berücksichtigen es jedoch.

131 Mu: „Tu es laus mea et fortitudo mea".

132 Cattin 1992 Bd. II S. 86, nach ‚VAM 1' (Handschrift in Privatbesitz), f. 24v; die Antiphon steht hier unter der Rubrik „in vigilia Sancti Marci ad vesperum" und „*in ev. an*" (d. h. zu den Cantica des Neuen Testaments). Cattin verzeichnet sie als eine *antiphona ad Magnificat*. Überdies ist sie offenbar auch im Antiphonar Venedig, Archivio di Stato, Procuratia de Supra, Reg. 113–118 aus dem 14. Jahrhundert enthalten.

133 Cicogna 1006 ff. 2v–3; Cattin 1992 Bd. II S. 499. Die Übertragung der Musik findet sich in Bd. III S. 5*-6*.

134 Nach Venedig, Museo Correr, Cod. Cicogna 1006 ff. 2v–3 in Cattin 1992 Bd. I Bild 97 (S. 371).

135 Bd. II S. 218, Venedig, Museo Correr, MS Cicogna 1602 (datiert 1567), f. 54r.

136 In Bd. III S. 233 gibt Cattin die Bestimmung der Magnificat-Antiphon für den 1. Mai an, das Fest der Apostel Philippus und Jakobus und zugleich die Oktavfeier für das Fest des Hl. Markus (25. April).

137 Bd. II S. 246, MS Cicogna 1602 f. 88r, „ad primas vesperas S Marci".

Es scheint sich hier ebenfalls um die Kontrafaktur einer Ballade zu handeln; darauf deuten die miteinander reimenden musikalischen Kadenzwendungen am Ende jedes Abschnittes hin. Für eine Ballade des 15. Jahrhunderts ist das Stück außerordentlich lang. David Fallows merkt an, dass die Wörter hier besser zum gegebenen musikalischen Satz passen als dies bei vielen anderen bekannten Kontrafakturen der Fall ist (siehe insbesondere „omne desiderium"). Mittlerweile schließt er sich allerdings meiner Auffassung an, dass die Tonwiederholungen der in Rede stehenden Abschnitte aus der deklamatorischen Aufteilung langer Notenwerte der ursprünglichen Ballade entstanden sein könnten, mit dem Ziel, die größere Silbenzahl des neuen Textes unterzubringen.

Natürlich enthält Mu mehrere englische Stücke; allerdings spricht die Tatsache, dass es für einen englischen Komponisten wenig Anlass gab, einen venezianischen Text zu Ehren des Hl. Markus zu vertonen, stark gegen die Annahme, dass es sich hier um eine englische Originalvertonung des Textes handelt. Die miteinander reimenden musikalischen Kadenzwendungen sind in mehrstimmigen Vertonungen von Antiphonen nicht üblich; Ausnahmen bilden Fryes lateinisch textierte Kompositionen *Ave regina celorum* und *O florens rosa*. Obwohl deren lange Wiederholungen kürzer sind als diejenigen von *Post angelicam allocutionem*, könnte dies wiederum als Argument für einen englischen Komponisten stark gemacht werden. Insgesamt lässt sich die Hypothese vom englischen Ursprung des Stückes am ehesten aufrechterhalten, wenn man nicht von einer Originalvertonung, sondern von der venezianischen Kontrafaktur einer zugegebenermaßen sehr langen Ballade (ergänzt um zusätzliche Noten zum Zwecke der Textdeklamation) ausgeht. In Mu folgt *Post angelicam allocutionem* unmittelbar auf die Kontrafaktur von *Or me veult*, die hier Du Fay zugeschrieben ist, gleichermaßen jedoch als englische Ballade diskutiert wird (siehe oben). Fallows gibt überdies zu bedenken, dass sich der Stil sehr nahe an dem von *Je languis* bewegt,[138] und vermutet, dass es sich bei allen drei Stücken um englische Kompositionen der 1420er oder 1430er Jahre handeln könnte.

Die Abschnitte in ϕ und ○ zeigen mit Blick auf die harmonische Beweglichkeit sowie die Anzahl kurzer Notenwerte keine Unterschiede. In ϕ treten etwas häufiger Notengruppen mit der Länge von zwei Breven und kolorierte Notengruppen mit drei Breven auf. Der Abschnitt des Cantus ab Takt 15 (vorweggenommen in Takt 14) wird in der vorliegenden Edition rekonstruiert auf Grundlage der (an das Formmodell der Ballade angelehnten) exakten Wiederholungen in allen Stimmen ab Takt 36 bis zum Schluss, markiert durch ϕ. Dieses Zeichen kann an dieser Stelle keine Mensurierung oder ein Tempo angeben; es steht möglicherweise für die Wiederholung.

Nr. 12 ***O quam mirabilis***, Jo. Sarto (Name in schwarz)
S. 12–13 [ff. 6v–7]. Im Original ff. 104v–105.

Erhaltene Stimmen: Die ersten sechs Systeme des [Cantus], nahezu vollständig außer dem fehlenden Amen; Contratenor; der fehlende Tenor muss unterhalb des Cantus aufgezeichnet gewesen sein.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung. *Tempus perfectum*; ϕ nur zu Beginn des Cantus und nur in dieser Quelle; das Mensurzeichen ist möglicherweise auf die Gruppen von zwei Breven zurückzuführen, aus denen sich ein Großteil der Motette konstituiert.
Verzierung: Rote Lombarde O in margine (S. 12); das Liniensystem wurde an dieser Stelle nicht eingerückt; einige Majuskeln sind gelb hinterlegt (nur auf der verso-Seite).
Konkordanzen:
Q15 Nr. 276, ff. R274v–275, A303v–304, io sarto, volle schwarze Notation.
Ox Nr. 9, ff. 9v–10, P*res*b*yter* Joh*an*nes de sarto, hohle Notation.
Tr92 Nr. 163, ff. 174v–175 (neu 176v–177), anon., hohle Notation.
Editionen: DTÖ 14/15, S. 215–217.
Text:
O quam mirabilis progenies, ex qua processit virgo Maria, Abrae scilicet et David prophete, quibus promissio fuit facta. Sed inenar[a]bilis fuit illa, de qua ortus fuit Dei filius, per quem redempti sumus et in celestibus locati sumus. Pro quibus tibi gratias referimus. Per secula secu[lorum. Amen.]

O welch wunderbares Geschlecht, aus dem die Jungfrau Maria hervorging, nämlich dasjenige Abrahams und des Propheten David, durch welches die Weissagung vollendet wurde. Aber unbeschreibbar ist jenes [andere Geschlecht], aus dem der Sohn Gottes hervorkam, durch den wir erlöst und in den Himmel eingesetzt worden sind. Dafür danken wir dir in Ewigkeit. Amen.[139]

Kommentar: Der Text handelt von der Jungfrau Maria und ihren Vorfahren. Peter Wright ist Verbindungen zu Brassarts *O flos fragrans* (Q15, Ox, Tr87) nachgegangen und diskutiert verschiedene Aspekte das Leben und Werk Sartos und Brassarts betref-

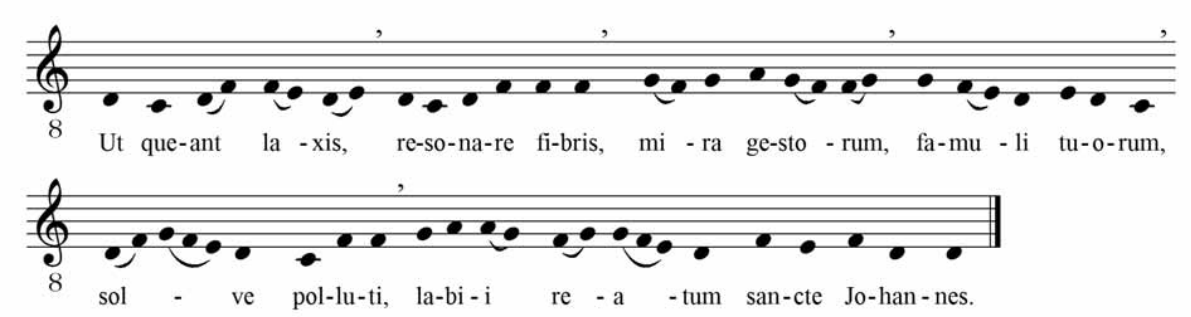
138 CMM 1/vi Nr. 17; in Tr92 wird eine ausradierte Zuschreibung an Dunstaple durch eine Zuschreibung an Du Fay ersetzt. In Bent 1980 argumentiere ich für den englischen Ursprung.
139 Deutsche Übersetzung von Margaret Hiley.

fend.[140] Er führt stilistische Differenzen an, auf deren Basis die Stücke beider Komponisten unterschieden werden können; im 15. Jahrhundert wurden sie oft falsch zugeschrieben. Pamela Starr zitiert aus Dokumenten der vatikanischen Archive zwei Musiker mit ähnlichem Namen, die beide mit Brassart hätten verwechselt werden können.[141] Der eine ist ausgewiesen als Johannes Doussart: Er kam, wie Brassart, aus Liège und stand in kaiserlichem Dienst, belegt für das Jahr 1457 (zwei Jahre nach Brassarts Tod). Der andere wird als Johannes Dusart benannt, 1467 belegt in der Diözese Cambrai. In letzterem vermutet Starr denjenigen „Jo Dussart", der in Compères Motette *Omnium bonorum plena* erwähnt wird. Doussart überzeugt hingegen eher als Kandidat für den de Sarto der vorliegenden Komposition sowie der übrigen von Wright besprochenen Stücke.
Die Versionen aller Quellen ähneln sich; Mu entspricht insbesondere Q15, mit der sie die Setzung der Ligaturen sowie das Fehlen der meisten Kreuze, die in Tr92 und Ox vorkommen, gemeinsam hat. Zwei kleinere Varianten im Cantus und eine im Contratenor finden sich sowohl in Mu als auch in Ox.

Nr. 13 ***Ut queant laxis***, Ray. de Lan [= Arnold de Lantins]
S. 13 [f. 7r]. Im Original f. 105.

Erhaltene Stimmen: [Cantus] und Tenor komplett notiert; die dritte Stimme soll als Fauxbourdon hinzugefügt werden.
Notation: Volle schwarze Notation mit roten Semiminimen. *Tempus perfectum*; keine Mensurzeichen.
Verzierung: Rote Lombarde U in margine; das Liniensystem wurde an dieser Stelle nicht eingerückt; in einigen Majuskeln wird Rot verwendet.
Konkordanzen: Keine bekannt.
Edition: In diesem Band, S. 150.
Text: Der Text ist nur dem Cantus unterlegt; er kann jedoch ohne Schwierigkeiten auf alle drei Stimmen übertragen werden.
Kommentar:
Die einfach gehaltene Vertonung des bekannten Hymnus für Johannes den Täufer ist stilistisch wenig bemerkenswert. Bislang wurde angenommen, dass sich die Komponistenzuschreibung auf einen weiteren Verwandten von Arnold und Hugo de Lantins bezieht. Die neu entdeckte Zuschreibung eines andernorts Arnold de Lantins zugewiesenen Credos an Raynaldus de Lantins in Mu Nr. 3, legt jedoch nahe, dass der Kompilator der Sammlung Mu Arnold unter dem Namen Raynaldus (= „Rinaldo"?) kannte. Vor diesem Hintergrund kann der Hymnus mit ziemlicher Sicherheit Arnold zugeschrieben werden.

Als Ausgangspunkt für eine freie Paraphrase in der Oberstimme kommt von den zahlreichen Melodien, die zu diesem Hymnentext vorliegen, am ehesten die Melodie eines Hymnars des 12. Jahrhundert aus Nevers in Frage.[142]



Abgesehen von wenigen kleineren Varianten innerhalb der Phrasen bestehen die einzigen auffälligen Unterschiede an den Phrasenenden mit *e* in Takt 6 und *d* in Takt 31; sie sind überdies nicht durch verwandte, mit anderen Texten überlieferte Fassungen der Melodie zu emendieren. Die Solmisationsmelodie zu diesem Text ist fast ausschließlich in musiktheoretischen Quellen überliefert; sie wird hier nicht verwendet. Der notierte Kontrapunkt verhindert an zwei Stellen einen strengen Fauxbourdon-Satz.

140 Wright 1992 S. 41–61.
141 Brief an die Herausgeber, Plainsong and Medieval Music 1 (1992) S. 215–216.
142 Stäblein 1956 Melodie 1511, S. 94, Nr. 79 in Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 1235.

Nr. 14 ***Iuvenis qui puellam***:[143] „Decretalis. Guillermus du fay"
S. 14–16 [ff. 7v–8]. Im Original ff. 105v–106v.

Erhaltene Stimmen: Erste Doppelseite, drei Stimmen (zwei textierte, unbezeichnete Cantus-Stimmen, Tenor), vollständig. Zweite Doppelseite, nur verso-Seite mit [Cantus I] und der ersten Hälfte des Tenors. Fauxbourdon-Abschnitte. Siehe unten.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung sowie roten Semiminimen und „divisi"-Noten; kein Mensurzeichen zu Beginn, ¢, ○, dann ¢, ϕ, ⊂ mit Punkt. Fauxbourdon-Angaben, manche davon in rot. Abschnitt ϕ notiert mehrere Gruppen von zwei Breven, die große Bandbreite an Notenwerten scheint ihnen jedoch eine Bedeutung für das Tempo abzusprechen.
Verzierung: Rote Lombarde I in margine in beiden Oberstimmen; rote Lombarde C in margine (S. 16). Sekundäre Majuskeln als schwarze Cadellen mit Fleuronnéeschmuck und Gelb gestaltet; alle Majuskeln sind gelb hinterlegt.
Konkordanzen: Keine bekannt.
Editionen: CMM 1/vi (1995 revidiert), Nr. 9; Planchart DIAMM.
Text: Die Einleitung zitiert aus einem Brief von Papst Eugenius III. (siehe dazu unten); darauf folgt „an informed parody of a disputation, now incomplete, in syllabic verse":[144]

Iuvenis qui puellam nondum septennem duxit, quamvis etas repugnaret, ex humana tamen fragilitate forsan temptavit, quod complere non potuit. Quia igitur in his que dubia sunt, quod tutius est tenere debemus, Tum propter honestatem ecclesiae, Quia ipsa coniunx ipsius fuisse dicitur, Tum propter dictam dubitationem, Mandamus quatenus consobrinam ipsius puelle, quam postea duxit, dividas ab eodem.	Der Jüngling, der ein Mädchen heiratete, das noch keine sieben Jahre alt war, obwohl ihr Alter unangebracht war, hat vielleicht aus menschlicher Schwäche etwas versucht, das er nicht vollbringen konnte. Da wir uns also in fraglichen Angelegenheiten lieber an den sichereren Weg halten sollen, befehlen wir dann wegen der Ehre der Kirche, weil von ihr gesagt wurde, dass sie seine Frau ist, und wegen dem bereits erwähnten Zweifel, dass ihr die Cousine des erwähnten Mädchens, die er später heiratete, von besagtem Jüngling zu trennen.
Primum argumentum Contra vos arguitur Ubi per vos innuitur Affectum velle puniri Et effectum non sortiri; Quod clare probaretur, Sed brevitas non patitur.	 Gegen euch wird argumentiert, wo es von euch behauptet wird, dass der Versuch bestraft werden wird und keine Wirkung zeigen wird; das ließe sich deutlich beweisen, aber die Kürze lässt es nicht zu.
Solutio primi argumenti Ad hoc sic dico breviter, Non recitando formiter Que contra me dixistis, Quod publice honestatis Iusticia non patitur Id quod per vos innuitur.	 Darauf erwidere ich kurz, und gebe nicht in voller Form wieder das, was ihr gegen mich gesagt habt, dass die Gerechtigkeit der öffentlichen Ehre das nicht zulässt, was von euch behauptet wird.
Secundum argumentum Quamvis bene dixeritis, Tamen contra vos arguo. Nam in fine vos dicitis Quod dividitur ab eo, Et contrarium videtis In capitulo unico, Quod alias allegastis, Sexto, eodem titulo.	 Obwohl ihr vortrefflich gesprochen habt, argumentiere ich trotzdem gegen euch. Denn ihr sagt zum Schluss, dass sie von ihm getrennt werden soll, aber ihr könnt das Gegenteil feststellen im einzelnen Kapitel, das ihr woanders zitiert habt, im Sext, in gleichem Titel.

143 Siehe Fallows 1999 S. 584–585; Holford 1997 S. 97–165; und Planchart DIAMM.
144 Holford 1997 S. 150.

Kommentar: Das Stück wurde von Besseler als Lied veröffentlicht; Planchart beschreibt es richitg als Motette. Da in Mu als einziger Quelle Seiten fehlen, ist es nur unvollständig überliefert. In jedem Fall musste ursprünglich noch eine *Solutio secundi argumenti* vorhanden gewesen sein, vielleicht sogar ein drittes Argument mit Lösung und vermutlich eine *conclusio*. Neben der fehlenden recto-Seite der zweiten Doppelseite ist der Umfang um wenigstens eine, wahrscheinlich sogar um zwei weitere Doppelseiten zu erweitern (vgl. Abschnitt 4.1., S. 23). Die relativ ungewöhnliche Folge der Mensurzeichen legt ebenfalls die Existenz weiterer Abschnitte nahe.

Der Einleitungstext stammt aus einem Brief von Papst Eugenius III., „Ad Aesculapium presbyterum", der in den Protokollen des dritten Laterankonzils (1179) überliefert ist.[145] Du Fay kannte die Textpassage mit Sicherheit aus den *Decretales* Papst Gregors IX. (1294): Als er starb, befand sich eine Kopie des Werkes in seinem Besitz. Die nachfolgenden Argumente verhalten sich dazu nicht als Glossen im eigentlichen Sinne, sondern stellen vielmehr eine *ad hoc*-Satire dar. Sie stehen in der langen Tradition der scherzhaften *quaestiones quodlibetales*, die anlässlich der Feier des Universitätsabschlusses gestellt wurden. Wie Holford-Strevens gezeigt hat, war die von Eugenius III. aufgeworfene Frage von dauerhaftem Interesse und beschäftigte Kirchenrechtler noch zu Lebzeiten Du Fays. Sie könnte als mögliches Thema für eine Abschlussfeier von Du Fay herangezogen worden sein, vielleicht sogar anlässlich seines eigenen *baccalaureus juris*, den Planchart auf 1436 oder 1437 datiert.[146]

Die Zuschreibung, die auf Du Fays Expertise im Bereich Kirchenrecht anspielt, legt einen *terminus post quem* auf Januar 1436 fest: Du Fay besaß zu diesem Zeitpunkt noch keinen Abschluss. Nach einem Brief von Amadeus VIII. von Savoyen, datiert auf den 11. November 1435, war Du Fay für Pfründe in Genf vorgeschlagen worden, konnte diese jedoch nicht annehmen, da er weder adelig war noch einen Universitätsabschluss innehatte.[147] Ein Brief Du Fays vom 22. Januar 1436 berichtet von weiteren Problemen im Zusammenhang mit den für ihn bestimmten Pfründen in Genf, Tournai und St. Donatian (Brügge): Offensichtlich konnte Du Fay auch zu diesem Zeitpunkt noch keinen Abschluss vorweisen.[148] Der früheste archivalische Beleg seines Abschlusses findet sich in der Satzung der Prokuratoren anlässlich des Tauschs seiner Pfründe St. Donatian mit Nicaise du Puit am 4. Oktober 1446.[149] Hier wurde nachträglich der Titel „bacallarius in decretis" über der Bezeichnung „canonicus Sancti Donatianis" eingetragen; die Stiftspfründe St. Donatien war ihm schließlich 1438 verliehen worden. Ein päpstlicher Brief vom 5. Mai 1457 erwähnt überdies seinen Bakkalaureus in Jura. Alejandro Planchart nimmt an, dass Du Fay der Abschluss von Eugenius per päpstlichem Erlass wahrscheinlich 1436, in etwa zu der Zeit als Du Fay sein Kanonikat in Cambrai antrat, verliehen wurde;[150] dies geschah in jedem Fall im Zusammenhang mit den letztlich erfolglosen Versuchen von Amadeus VIII., die Genfer Pfründe für Du Fay zu gewinnen. Falls dies zutrifft, datiert *Iuvenis qui puellam* nach dem 22. Januar 1436, jedoch vor Du Fays Abreise aus Savoyen und dem Abschied von seinem Gönner Amadeus im Juni 1439.

Planchart weist überdies auf die große stilistische Ähnlichkeit zu Du Fays Vertonung des Prosatextes *Isti sunt due olive* hin, die in Savoyen geschrieben worden sein muss: Dieser Gesang wurde weder in Italien noch in Frankreich, dafür aber in Lausanne, Genf und Bayern verwendet. Es handelt sich hierbei um die letzte der erhaltenen mehrstimmigen Prosavertonungen Du Fays. Planchart schlug jüngst eine Datierung der beiden Stücke in die Jahre 1437–1438 vor: Du Fay hielt sich 1438 in Savoyen auf und nahm als Vertreter der Kathedrale von Cambrai am Konzil von Basel teil.

B. Die Kompositionen des Wiener Fragmentes 661

Nr. 15 **Magnificat** [*secundi toni*], [Beltrame Feragut]
(Wn 1) f. 1r.

Erhaltene Stimmen: Nur Schluss des [Tenors].
Notation: Volle schwarze Notation. *Tempus perfectum*; keine Mensurzeichen.
Verzierung: Gelb hinterlegte Majuskel A(men).

145 Die folgenden Sätze und bibliographischen Angaben basieren auf Planchart 1988 S. 132, dem Kommentar zu seiner Edition sowie auf Holford 1997 S. 97–165 und S. 150–157.

146 Überdies denkbar sind eine symbolische Verbindung zum Konzil von Basel oder eine Demonstration von Du Fays juristischer Rhetorik, wie von Ernest Trumble, Willem Elders und David Fallows diskutiert. Planchart verweist auf nachfolgende (ältere) Literatur: Mansi 1960 S. 326, erstmals zitiert von Elders 1981 S. 14, Anmerkung 27; Richter 1955 II, *Decretalium collectiones*, Sp. 661–662; zu Du Fays Abschrift der *Decretales* siehe Wright 1975 S. 228; Holford 1997 S. 150–157; Fallows 1987 S. 49, mit Verweis auf Trumble und Elders sowie Elders 1989 S. 173–195.

147 Archivio Segreto Vaticano, RS 315, 110r–v. Wie sooft bin ich Alejandro Planchart dankbar für die unermüdliche Beantwortung meiner Fragen und die großzügige Weitergabe von Informationen.

148 Archivio Segreto Vaticano RS 318 f. 182r–v.

149 Lille, Archives Départementales du Nord 4G 1086 Nr. 375.

150 Du Fay wurde das Kanonikat am 3. September 1436 verliehen; am 12. November erfuhr es eine Bestätigung durch den Prokurator Grenon. Neuesten Erkenntnissen Plancharts zufolge war das Kanonikat in Cambrai, anders als dasjenige in Genf, nicht ausschließlich für Juristen reserviert; für die Übernahme benötigte man – anders als von der Forschung bislang angenommen – keinen Universitätsabschluss; es handelte sich lediglich um eine *prebenda libera sinistri lateris*, eine freie Präbende auf der linken Chorseite.

Konkordanzen:
Q15 Nr. 324, ff. A338v–339, feragut (Zuschreibung durch den Kompilator des Verzeichnisses), zwei notierte Stimmen, die dritte als Fauxbourdon zu realisieren.
Tr90 Nr. 311, ff. 377v–378, anon.
Editionen: CMM 11/vii, S. 102–105; Kanazawa 1966, II, Nr. 25, S. 51–54.
Kommentar: Kirsch 1966, Nr. 763 identifiziert dieses Stück als Magnificat im III. oder VIII. Ton und weist Vorschläge für den II. oder VI. Ton zurück (siehe Anm. 383). Die letzten zwei Noten (Amen) wurden fälschlicherweise einen Ton höher notiert als in Q15 und daraufhin vom Schreiber oder einer späteren Hand ausgebessert, indem unmittelbar unter die schwarzen Longen hohle Noten gesetzt wurden. Das Magnificat gehört zu den letzten Stücken, die in die Handschrift Q15 aufgenommen wurden (ca. 1434).

Nr. 16 **Magnificat** [*octavi toni*],[151] Jo[hannes] de Quadris (in rot)
(Wn 2) ff. 1r-2.

Erhaltene Stimmen: Drei Stimmen, vollständig, abgesehen von dem fehlenden obersten Liniensystem auf f. 1v mit dem Vers *Esurientes*. Es sind nur die ungeradzahligen Verse vertont. F. 1r, [Cantus], Tenor, Contratenor, vollständig bei *Et exultavit*, *Quia fecit*, *Fecit potenciam*; f. 1v, [Cantus] und Tenor, f. 2 Contratenor, mit *Esurientes*, *Sicut locutus*, *Sicut erat*, *Et in secula*.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung und roten Minima-Triolen, Semiminimen mit Fähnchen. Die Mensurzeichen wechseln in der Folge ϕ ○ ϕ ⊂ ϕ ⊂ ϕ ohne Änderungen in der Besetzung der Stimmen. Auch Quadris' Lamentationes in Vicenza verwenden ϕ beim Refrain „Jerusalem" nur als Symbol zur Anzeige von Abschnittswechsel (oder möglicherweise sogar als Wiederholungszeichen bei abgekürzter Notation). Im Magnificat weisen die ϕ-Abschnitte jedoch eine stärkere Tendenz zur Gruppierung von zwei Breven auf; gleichwohl ist der Unterschied in den Notenwerten zwischen den Abschnitten nur gering.
Verzierung: Die eingerückte, rot ausgemalte und verzierte Initiale E dieses Magnificats unterscheidet sich von allen anderen Initialen in Mu und Wn, stammt aber offensichtlich vom gleichen Illuminator: Fleuronnéelombarde, Palmetten im Binnen- und Außenfeld, Fadenausläufer. Unter dem Buchstaben sind Notenlinien zu erkennen; vgl. dazu den für eine Initiale vorgesehenen, aber leergebliebenen Raum zu Beginn der ersten beiden Systeme in Mu, S. 3 (f. 2v, Nr. 7); gelb hinterlegte Majuskeln.
Konkordanzen: Keine bekannt.
Editionen: Klugseder 2009, und in diesem Band, S. 151.
Kommentar: De Quadris stammte wahrscheinlich aus L'Aquila. Möglicherweise ab 1436 (dem Jahr, auf das sein Magnificat mit Ortszuschreibung Venedig in Ox datiert ist) bis kurz vor seinem Tod, vermutlich im Januar 1457, diente er jedoch als Sänger an San Marco.[152] Die Magnificat-Vertonungen in Q15 und das Magnificat von de Quadris in Ox, denen nun das vorliegende hinzugefügt werden kann, gehören zu den frühesten erhaltenen mehrstimmigen Magnificat-Vertonungen; noch frühere hat man nach 1430 aus Q15 entfernt.

Es sind nur die ungeraden Verse (ab *Et exultavit*) vertont; ohne Intonation und ohne Choral für die übrigen Verse, wie in dem vierstimmigen Magnificat von de Quadris in Ox, bei dem die zweite der beiden gleichberechtigten Cantus-Stimmen überraschenderweise als „Triplum" bezeichnet wird. Die letztgenannte Vertonung zeigt sich durch den Motettenstil des Veneto beeinflusst: Hierfür typisch sind der für den musikalischen Satz nicht essentielle Contratenor sowie die Kadenzführung. Es handelt sich offensichtlich um ein frei komponiertes Stück ohne Choralvorlage. Am Anfang tritt eine Imitation mit weiten Einsatzabständen auf, und auch im weiteren Verlauf des Stückes finden sich Imitationen. Von einer typischen Motette unterscheidet sich das Magnificat durch die häufigen Mensurwechsel. Die neu entdeckte dreistimmige Vertonung ist völlig anders gestaltet: Sie umfasst eine einzige Cantus-Stimme, die vom Tenor und einem Contratenor als Mittelstimme begleitet wird; es begegnen einige ungeschickt gelöste Stellen bzw. Fehler im kontrapunktischen Satz, und die Mensurwechsel sind weniger zahlreich.

Der Choral liegt zumeist im Tenor, wie dies in mehreren Magnificat-Vertonungen der Quelle Q15, insbesondere in denjenigen Lymburgias (siehe v. a. Q15, Nr. 163 und 319) der Fall ist. Die Vertonungen Du Fays legen die Choralparaphrase dagegen in die Oberstimme. Hier wechselt der Choral bei *Sicut erat* jedoch in den Cantus.

Nr. 17 **Magnificat** [*octavi toni*], G dufay (in Rot in die Textzeile des zweiten Systems an einer aufgrund eines Melismas frei gebliebenen Stelle eingefügt), a3, mit Fauxbourdon.
(Wn 3) 1v–3r.

151 Von Klugseder 2009 als *septimi toni* identifiziert.
152 Nach neuen Belegen aus päpstlichen Bittgesuchen, erstmals angeführt in Lütteken 1989 S. 43–62. Cattin 1969 S. 5–45; Cattin 1970 S. 281–304, v. a. S. 300–303; Cattin 1971 und 1972; Borghetti MGG; Dickey 2006.

Erhaltene Stimmen: [Cantus], Tenor, Contratenor, vollständig. Die „faulx bourdon"-Abschnitte werden sowohl im Cantus als auch im Tenor angezeigt; aus beiden ist die dritte Stimme abzuleiten. Die tiefere Stimme der Duette in ModB und Tr92 wird in Mu dem Tenor zugeteilt (zur Besetzung siehe unten).
Notation: Volle schwarze Notation mit in rot notierter Intonation (Cantus), roter Kolorierung sowie roten Semiminimen. Durchgehend im *tempus perfectum*, keine Mensurzeichen.
Verzierung: Rote Lombarde M in margine, das Liniensystem wurde an dieser Stelle nicht eingerückt; gelb hinterlegte Majuskeln; Markierungen der „faulx bourdon"-Abschnitte in rot.
Konkordanzen:
ModB, ff. 39–40v (neu 42–43v), Dufay.
Tr92 Nr. 7, ff. 9v–11 (neu 11v–13), anon.
FM, ff. 21v–22.
SPB80, ff. 211v–213 (nur ungerade Verse).
Bux (Intavolierung), Nr. 24.
Edition: CMM 1/v Nr. 34.
Kommentar: Dieses Magnificat (Kirsch 1966 Nr. 750) wird nur hier und in ModB Du Fay zugeschrieben. Wn ist die einzige Quelle mit schwarzer Notation. Es sind alle Verse vertont, wobei die folgenden drei Besetzungen alternieren: *Magnificat* Intonation im Cantus; *Anima mea* Cantus und Tenor mit Fauxbourdon; *Et exsultavit* duo (hier für Cantus und Tenor); *Quia respexit* Cantus, Tenor, Contratenor; *Quia fecit* Cantus und Tenor mit Fauxbourdon; *Et misericordie* Duett (hier für Cantus und Tenor); *Fecit potenciam* Cantus, Tenor, Contratenor; *Deposuit* Cantus und Tenor mit Fauxbourdon; *Esurientes* Duett (hier für Cantus und Tenor); *Suscepit* Cantus, Tenor, Contratenor; *Sicut locutus* Cantus und Tenor mit Fauxbourdon; *Gloria patri* Duett (hier für Cantus und Tenor); *Sicut erat* Cantus, Tenor, Contratenor. ModB und Tr92 überliefern das Stück in einer Anordnung, die ich als „gebündelt" („bunched") bezeichnet habe: die Duett-Abschnitte sind hier alle nacheinander notiert.[153] In Wn wird die tiefere Stimme der Duette (im C3-Schlüssel) jeweils im „Tenor" (im C4-Schlüssel) integriert, was dessen Ambitus entsprechend erweitert; die tiefe Duettstimme wird so daran gehindert, die nicht notierte Fauxbourdon-Stimme zu singen, die ansonsten ihrer Lage entsprechen würde.

Nr. 18 **Magnificat** [*octavi toni*], anon.
(Wn 4) f. 2v.

Erhaltene Stimmen: [Cantus], Tenor, Contratenor (in dieser Reihenfolge notiert, den geringeren kompositorischen Stellenwert des Contratenors widerspiegelnd), alle drei Stimmen vollständig, nur 1. Vers.
Notation: Volle schwarze Notation, keine Kolorierung. *Tempus perfectum*, kein Mensurzeichen.
Verzierung: Rote Lombarde E in margine, das Liniensystem wurde an dieser Stelle nicht eingerückt; gelb hinterlegte Majuskeln.
Konkordanzen: Keine bekannt.
Editionen: Klugseder 2009, und in diesem Band, S. 153.
Kommentar: Klugseder 2009 vermutet, dass es sich bei dieser dreistimmigen Vertonung des Magnificat-Verses *Et exsultavit* (in Kirsch 1966 nicht enthalten) um eine als Alternative zur zweistimmigen Vertonung dieses Verses in Du Fays Magnificat *octavi toni* entstandene Komposition handelt. Der Text ist nur der Oberstimme unterlegt; er kann jedoch ohne Schwierigkeiten auf alle drei Stimmen übertragen werden.

Nr. 19 ***O Antoni expulsor***, anon.
(Wn 5), ff. 3v–4.

Erhaltene Stimmen: F. 3v, [Cantus I] und [Tenor], vollständig, abgesehen vom Verlust des linken Seitenrandes sowie des kompletten oberen Liniensystems durch Beschneidung; f. 4r, [Cantus II] und Contratenor, vollständig, abgesehen vom Verlust des rechten Seitenrandes sowie des kompletten oberen Liniensystems durch Beschneidung.
Notation: Volle schwarze Notation, keine Kolorierung. O-Mensur vor dem einzigen erhaltenen Stimmenanfang.
Verzierung: Gelb hinterlegte Majuskeln.
Konkordanzen: Keine bekannt.
Editionen: In diesem Band, S. 154.
Text: So wie bei Klugseder angegeben; 7-silbige Verse mit abschließendem „gaudium":

153 Siehe Bent 2004 S. 95–137. Die Varianten der anderen Quellen sind aufgelistet in Klugseder 2009 S. 214–215. Auffällig sind dabei die zahlreich festgestellten Varianten, die sowohl in Wn als auch in Tr92 vorhanden sind.

O Antoni, expulsor demonum, liberator languidorum hominum: Qui es spes fidelium, deprecare Dominum, ut det nobis celorum gaudium.	O Antonius, Austreiber von Dämonen, Befreier der Menschen von Krankheiten: der du die Hoffnung der Gläubigen bist, bitte den Herren, dass er uns die Himmelsfreuden schenken möge.

Kommentar: Es handelt sich hier um eine eigenartige kleine Motette, die viel kürzer ist als die meisten italienischen Motetten der Generation nach Ciconia. Beide Oberstimmen weisen den gleichen Text auf: ein kurzer Prosatext mit Binnenreim (*-um*). Angerufen wird der allgemein verehrte Heilige Antonius („der Große", 3.-4. Jahrhundert nach Christus);[154] dieser war nicht nur dafür bekannt, dass er Versuchungen widerstand, sondern auch, dass er Dämonen aus seiner Höhle vertrieb und Schutz gegen Krankheiten bot, vor allem gegen das „Antonius-Feuer", das verschiedene Krankheiten, insbesondere solche der Haut, umfasste. Der Contratenor von *O Antoni* ist für den musikalischen Satz nicht essentiell. Er weist Oktav-Verdopplungen und rhythmische Verdoppelungen zum Cantus II auf; bisweilen bildet er mit diesem Dissonanzen aus. Die ineinander verschränkten Hoqueten erinnern an den Stil Ciconias. Der Kompositionsstil der „equal-discantus"-Motette ist für die italienische Trecento-Motette und ihre Fortsetzung nach Ciconia typisch; er prägt auch einige Motetten Du Fays in Q15: Im Vordergrund steht das Duett der Oberstimmen, die den gleichen oder nahezu gleichen (hohen) Stimmumfang besitzen und im C1- oder C2-Schlüssel notiert sind. Die Stimmen entsprechen einander in Länge, Funktion, Rhythmus und Textmenge, wobei ihnen gleiche oder verschiedene Texte unterlegt sein können. Die begleitende Tenorstimme ist frei komponiert.[155] Das vorliegende Stück ist für eine Motette vergleichsweise kurz; trotz der raffinierten Hoquetierung reicht die kompositorische Qualität nicht an diejenige Ciconias oder Du Fays heran.

Nr. 20 ***Flos florum*** [Du Fay]
(Wn 6), f. 4v.

Erhaltene Stimmen: Nur [Cantus] und Tenor; Textverlust am linken Seitenrand durch Beschneidung, es fehlen die oberen zwei Systeme.
Notation: Volle schwarze Notation mit roter Kolorierung und roten Minima-Triolen. *Tempus perfectum*, keine Mensurzeichen.
Verzierung: Gelb hinterlegte Majuskeln.
Konkordanzen:
Q15 Nr. 234, ff. R238v–239 (A267v–826), Du fay.
ModB Nr. 60, ff. 56v–57 (neu 59v–60), Dufay.
Ox Nr. 38, ff. 25v–26, Guillermus du{fa}y composuit.
Editionen: CMM 1/i Nr. 2; Cox 1977, II, S. 355–362; Nosow 1992, 363–368; Planchart DIAMM.
Text: Der Text ist in drei deutschen Handschriften des späten 15. Jahrhunderts überliefert.[156] Planchart vermutet, dass es sich um ein deutsches Andachtsgedicht handeln könnte, das über die Adriaküste nach Norditalien gelangte. Auch in Du Fays *Vasilissa ergo gaude* will er liturgische Einflüsse aus dem deutschen Sprachgebiet erkennen. De Van gliedert den Text in zwölf Kurzverse und einen Hexameter, Besseler in fünfzehn Kurzverse. Holford-Strevens zeigt jedoch, dass er trotz des überformenden Reimschemas aus fünf Hexametern besteht: „v. 9 (or rather the third segment of v. 3) is correctly *et forma bonorum* but was clearly set without *et*" („v. 9 [oder vielmehr der dritte Abschnitt von v. 3] lautet richtig *et forma bonorum*, wurde aber offensichtlich ohne *et* vertont").[157]

154 Klugseder 2009 S. 209 überlegt, ob es sich bei dem angerufenen Heiligen um den eher unbekannten Abt Antonino (Domenico) Catelli von Sorrento aus dem 6. Jahrhundert handeln könnte. Dieser besaß lediglich regionale Bedeutung und wurde außerhalb der Campania kaum verehrt. Er wurde in der Tat um Hilfe gegen Pest, Cholera und Besessenheit von Dämonen gebeten. Das einzige bekannte mehrstimmige Stück zu Ehren dieses Heiligen stammt von de Kerle: siehe Leitmeir 2009 S. 168–173.

155 Bent 1992 S. 85–125; Nosow 1991 S. 221–275; Nosow 1992.

156 Angeführt bei Planchart DIAMM: Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, MS 2653 (15. Jahrhundert), f. 70v; Erfurt, Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek, MS 12° 4 (1419–1420), f. 159r; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4781, eine Handschrift aus der Zisterzienserabtei Himmerod, deren Text in Dreves 1899 wiedergegeben ist. Dort ist der Text überdies als Abschluss eines längeren Marianischen Gedichts (*Salve flos qui salvas nos*) abgedruckt; siehe Dreves 1899 Nr. 146, nach Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, MS Aug. pap. 36 (*olim* Hs. Reichenau 36), ff. 145v–146; Mone 1854 S. 323–324.

157 Holford 1997 S. 99. Die englische Übersetzung sowie große Teile des nachfolgenden Kommentars entstammen der Edition Plancharts.

Flos florum, Fons hortorum, Regina polorum, Spes venie, Lux letitie, Medicina dolorum, Virga recens Et virgo decens, [et] Forma bonorum: Parce reis Et opem fer eis In pace piorum, Pasce tuos, Succurre tuis, Miserere tuorum	Blume aller Blumen, Quelle der Gärten, Himmelskönigin, Hoffnung auf Vergebung, Licht der Freude, Heilung der Schmerzen, Frischer Zweig und schickliche Jungfrau, [und] Inbild alles Guten: Verschone die Schuldigen und bringe ihnen Hilfe durch den Frieden der Gerechten, Weide die Deinen, stehe den Deinen bei, erbarme dich den Deinen.

Kommentar: Wie *Vasilissa ergo gaude* stammt die Lied-Motette *Flos florum* möglicherweise aus Du Fays Zeit bei den Malatestas. Dem entsprächen ihre Präsenz im ältesten Teil von Q15 und die virtuose melodische Faktur des Cantus, die an *Resvelliéz vous* erinnert. *Flos florum* wurde zu einem einflussreichen und breit imitierten Werk.[158] Besonders auffällig sind die Fermaten-Akkorde, bei denen unklar ist, ob sie als Grundlage für Ornamentierungen gedacht waren (was eher unwahrscheinlich ist) oder aber wie notiert ausgeführt werden sollten.[159]

C. Die Kompositionen als Abklatsche in Münchner Inkunabeln

Nr. 21 ***Pie pater Dominice* / *O Petre martir inclite* / *O Thoma lux ecclesie***, [Frater Antonius de Civitate]
Abklatsche in München, BSB, 2 Inc. c.a. 2887-1, 2 und 3; 2 Inc. c.a. 3375d.

Diese Motette war bisher nur durch Q15 belegt (Nr. 242, ff. R245v–246, ff. A274v–275). Die drei Texte (Cantus I und II, Tenor) ehren die drei wichtigsten Heiligen der Dominikaner: Dominikus, den Märtyrer Petrus und Thomas von Aquin. Der Komponist war selbst Dominikaner. Wie für die Zeit nach Ciconia typisch, ist die Komposition als „equal-discantus"-Motette konzipiert. Die drei textierten Stimmen wurden in Q15 vor 1425, also im Zuge der ersten Kopierphase, eingetragen. Der untextierte Contratenor, der im Zuge der dritten Kopierphase (um 1434) hinzugefügt wurde, ist auch in Mu vorhanden. Dies weist möglicherweise auf eine enge Kopierverwandtschaft zwischen Q15 und dem etwas späteren Mu hin. In Mu sind die vier Stimmen auf einer Doppelseite in der gleichen Reihenfolge angeordnet wie in Q15. Das Stück stand unmittelbar vor dem Magnificat *sexti toni* von Du Fay (Nr. 22).
Concordance:
Q15 no. 242, R ff.245v–246, A ff.274v–275
Editionen: CMM 11/v, S. 29–32; Cox 1977, II, S. 396–407.

Nr. 22 **Magnificat** [*sexti toni*], [Du Fay]
Abklatsche in München, BSB, 2 Inc. c.a. 2887-1 und 3; 2 Inc. c.a. 3375d, 2805m.

Diese weitverbreitete, durchkomponierte Vertonung ist, allerdings wenig überzeugend, auch Dunstaple und Binchois zugeschrieben worden. Sie wurde in der *a versi*-Art komponiert, d. h. für drei Stimmen notiert, obwohl vier benötigt werden. In Q15 und Tr90 wurde der Cantus II mit dem Contratenor zusammengelegt, die wechselnden Abschnitte sind durch Schlüsselwechsel gekennzeichnet. Dem entspricht auch die verkürzte Version in MuEm. In Tr92 und ModB ist der Cantus II in „gebündelter" Form mit Schlüsselwechsel notiert. In ModB wird er stets als Contratenor bezeichnet.
Konkordanzen:
Q15 Nr. 162, ff. R183v–185, ff. A199v–201.
FM Nr. 22, 40, ff. 17v–21 und 52–53, anon.
ModB Nr. 36, ff. 37–38v (40–41v) Dufay.
MuEm Nr. 241 (262), ff. 138v–139v, vi tonus Dumstable.
SPietro Nr. 54, ff. 207v–209 (unvollständig) Sexti toni, anon.
Tr90 Nr. 1042, ff. 330v–331v, anon.
Tr92 Nr. 1378, ff. 17v–18, 19v–21 Binchois [ausgebessert].
Editionen: CMM 1/v, S. 33; DTÖ 14/15, S. 169–174; Planchart DIAMM 8/3.

158 Nosow 1992 S. 216–259.
159 Die Varianten der anderen Quellen sind aufgelistet in Klugseder 2009 S. 215.

7.1. Schriftvergleich
siehe S. 94

7.2. Buchschmuck
siehe S. 99

8. Bibliographie
siehe S. 101

3. Introduction

Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3224 (or MuL, MüL, here Mu) has long been known as a set of eight folios of a music manuscript of Veneto provenance. The discovery by Robert Klugseder of four leaves (two bifolia) in Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (Fragm. 661), identified by Margaret Bent as coming from the same manuscript and copied by the same scribe, has led to the present collaboration and the decision to present the conjoined twelve leaves (with further fragmentary offsets discovered in Munich by Robert Klugseder) with facsimile and commentary.

Everything points to a Veneto provenance in the second quarter of the fifteenth century. The manuscript is clearly the work of a single Italian scribe; all the composers represented were either personally in the Veneto, or their music is known to have circulated there. The Veneto by this time included the mainland cities of Treviso, Verona, Vicenza, Padua, Cividale, Udine and Brescia. The presence of a dedicatory piece for San Marco (catalogue no. 11) further cements a Venetian connection for the repertory. The combined Munich-Vienna fragments form a significant addition to known Veneto music sources of the first half of the fifteenth century, and are unusual in being entirely of parchment, which in itself is some indication of status or expense. This fragmentary manuscript can now take its place alongside Bologna Q15, Ox and BU, all paper manuscripts, apart from the use in Q15 of parchment as the outer or inner bifolia of many gatherings.

The composers represented in the new conjoined fragments are Du Fay, Dunstaple, Cristoforus de Feltro, Arnold de Lantins, Antonius de Civitate, Bartolomeo Bruollo, Beltrame Feragut, Johannes de Sarto, Johannes de Quadris and the hitherto unknown 'Ray de Lan'.[1] Now that, in addition, the leaf containing the Credo (no. 3), known from other sources to be by Arnold de Lantins, can be completed with a fragment remaining in the binding of the host volume which attributes it to 'Ray de Lan', we can presume that, for this compiler, 'Ray' = Arnold. Of these composers, Johannes de Quadris, Cristoforus de Feltro, Antonius de Civitate, Bartolomeo Bruollo and Beltrame Feragut are principally documented in north-eastern Italy. Only Dunstaple is not known to have been physically in the region. Du Fay, and Hugo and Arnold de Lantins, had close personal connections with the Malatesta of Pesaro and Rimini, and, judging from the quantity and promptness of their musical transmission, and their pride of place in Q15, Ox and BU, with the rich polyphonic culture of the Veneto.

The full black notation would at first suggest an early date, but with an increasing number of later attested dates, this notation alone is not a deterrent to later dating (see below, section 3.4. Notation). A first guess for the new combined fragments would be c. 1430; but that would depend on none of the contents having a later *terminus post quem*; in fact, the date must be closer to 1440. Planchart's latest view (see catalogue, no. 14) is that *Iuvenis qui puellam* was composed sometime between May 1436 and June 1439, probably in 1437–38. If this hypothesis stands, this source, or at least the placement of that piece in it, cannot be much before 1440.

3.1. Re-use of the music manuscript

At least part of the manuscript later found its way to the Benedictine monastery of Weihenstephan, where it was used as pastedowns in book bindings unquestionably from that library and bound there. Two host volumes have been identified for all of the Munich leaves. Robert Klugseder then examined the remaining Weihenstephan incunabula in Munich that still have their original bindings and found offsets of music in five further volumes which do not correspond to any surviving leaves. This extends the host volumes to books printed outside Venice, and excludes what was anyway unlikely, namely that the books printed in Venice were bound there using local scrap material. A provisional conclusion would be that the entire music volume had been acquired as scrap material by the Weihenstephan bindery, and that the search for further leaves should be concentrated in books of Weihenstephan provenance, probably incunabula, given the 1493–1496 dates of the identified host volumes.

However, no Weihenstephan connection can be traced for the Vienna bifolia, which were used in a different way from the Munich leaves, to provide a simple protection to the slim volume of just 55 folios printed in 1516 by Ottaviano Scotto (II, the younger) in Venice. Nearly intact bifolia were folded under at front and back to form a soft cover. Books were usually sold unbound. But since these frame a Venice publication of 1516, it is possible that this simple cover was provided by the printer in Venice, and therefore that the manuscript was dismembered there, rather than being exported intact as scrap parchment to Weihenstephan. If this is the case, then any remaining attempt to argue the unlikely case of the music manuscript as such having been used in Weihenstephan disappears. 1516 is the latest date of printing for any host volume so far identified, which would therefore suggest that the manuscript was dismantled for use as scrap in that decade, and that incunabula were bound in Weihenstephan

1 See commentary to no. 13.

some years after publication. But if the Weihenstephan binding is firmly dated to the late 15th century (see Chapter 4.1), the manuscript must have been dismantled earlier and used over a long period. The Vienna volume has no demonstrable link with Weihenstephan, and its provisional binding is very different in kind from the use of the music fragments as pastedowns in bindings of wood and leather at Weihenstephan.

Annotations in a Germanic hand of the early 16th century suggest that this simple protective cover was provided by the publisher in Venice, and the book sold soon afterwards (see section 4.4. for the annotations). This further suggests that the music manuscript may have been dismantled already in Venice, parts of it used by Scotto for protective temporary bindings, other parts perhaps used by him or other Venetian printers for packing books to be sent to distant locations, in this case Weihenstephan, where three of the host volumes were Venetian incunabula. If this is the case, new leaves could in principle turn up anywhere. Weihenstephan remains a likely but not the only source of further discoveries; but it has proved impossible to search by provenance for books printed after 1500, and because of the date of the Vienna host volume, a date in the 1510s seems the most likely time for the recycled use of the music manuscript. Use of the scrap parchment is hardly likely to have extended over a period of more than 20 years; it seems likely that the earlier printed books were acquired closer to the date of the latest known host volume. Older books may have been acquired or bound later, but the converse is not possible.

At first, we suspected that the music manuscript as a whole might have been at Weihenstephan, and that the Vienna volume had escaped, perhaps as a duplicate. This hypothesis was abandoned when the different nature of the Vienna binding, and the absence of any Weihenstephan call number, made it likely that the music manuscript was dismembered already in Venice and used as scrap by publishers. Other possible conduits for its northern journey could be Italian travels and contacts by members of the Weihenstephan community, or the Italian provenance of books in that library.

Many of the books from Weihenstephan are now in the Bayerische Staatsbibliothek and the Universitätsbibliothek in Munich, but some stray volumes from Weihenstephan ended up elsewhere, as loans, duplicates or thefts. Incunabula in major libraries are now mostly well catalogued with respect to provenance, and incunabula of Weihenstephan provenance have been examined in various libraries without further success. The same is not true for books published outside the magic period of incunabula, which are much less well documented; because of the 1516 date of the Vienna book, it is in the relatively uncharted period 1501–1520 that the discovery of further leaves is most likely. Despite courteous help from the Munich librarians Claudia Fabian and Bettina Wagner, the task of tracking down post-1500 books from Weihenstephan seems at present nearly impossible. They are scattered between many locations, which would impede even a book-by-book shelf search. But the absence of any Weihenstephan connection for the Vienna volume means that future leaves might turn up anywhere, not necessarily in books from Weihenstephan. The search for further volumes must continue.

3.2. Order

An overall plan of the manuscript cannot be determined. Were pieces, or batches of pieces, added as they became available, or were sections devoted to genres? Despite a succession of Magnificat settings in Wn, the surviving leaves show no signs of orderly arrangement by genre. Some of the new offsets in Munich contain traces of Du Fay's Magnificat *sexti toni*. New pieces do not necessarily begin a new opening. The three French-texted songs fill spaces left below mass movements but, unlike the pagefiller songs in Q15, they are not demonstrably later than the primary occupants of those openings. There is no perceptible change of script or ink color; openings seem to have been filled as the scribe proceeded. Unfortunately no folio numbers remain on the new Vienna leaves, but the folio numbers 22, 29, and a continuous run from 101 to at least 106 in the Munich set, attest a large collection. With the possible exception of a Magnificat group, pieces seem to have been added as they came to hand. Mass movements do not seem to be paired, as they are in Q15.

3.3. Format

The pages are unusually tall in proportion to their width. Exact comparisons with original page sizes are not possible between manuscripts, because of trimming and/or fragmentary survival; and the writing block can vary considerably even within one manuscript. The original leaf size appears to have been c. 280x190 mm. In relation to the approximate dimensions of other Veneto quarto manuscripts, the closest comparand is Q15, with a trimmed page size of 279x200 mm. The earlier Lucca codex (parchment) was perhaps 250x180 mm, and the slightly later Ox 298x215 mm.

Most leaves have been cropped. Some pages still have the full complement of 10 staves, and in other cases the extent can be inferred by calculating the space required to complete a composition.

The different sizes to which the leaves were cut suggested that they were used in books of different sizes; this is now confirmed and documented in section 4.8 and 4.9.12.

3.4. Notation

The full black notation would at first suggest an earlier rather than a later date. The fragments are nearly contemporary with the largely void-notation manuscripts Ao, Tr87 and Tr92, and later than Ox. But black notation was still preferred by the Q15 compiler up to the mid 1430s, and by the BU scribe possibly until 1440. In 1474, Du Fay bequeathed copies of his music in black notation to the chapel of St Stephen in Cambrai cathedral,[2] and the Vicenza will of Bartolomeo da Carpi in 1453 prescribed the contents of a volume to include the Lamentations of Jeremiah and to be copied in *bona nota*. This volume survives, and includes the polyphonic Lamentations of the Venetian composer Johannes de Quadris in black notation. Carpi was a canon of Vicenza and chaplain to bishop Pietro Emiliani, certainly someone who knew and probably sang from Bologna Q15.[3]

Other features of the notation are of the type that by then was standard for international repertory. There are no specifically Italian note-forms, as there are in BU and in a few pieces in Ox, and which Q15's notational translations probably eradicated. The flagged semiminims however are striking (indeed they are red in no. 6, the Credo by Cristoforus de Feltro), and not confined to major prolation. Also notable, and rather Italianate, are the red minim triplets. Otherwise the red coloration is used entirely for imperfection. The only proportion sign in the surviving fragments is the '2' in no. 4.

Mensuration signs are written unusually large, which makes even more conspicuous the frequent use of cut circle (ϕ) signs, often at the beginnings of pieces, where they are rarely notated. The earliest uses of cut signatures in the early fifteenth century apply to ○ signs, then the predominant mensuration; the meaning of the circle, *tempus perfectum*, is never in doubt. Cut signatures have long been treated as prescribing some kind of diminution, but in many of these earlier uses of the stroke cannot possibly cause acceleration. I have argued that, in some cases, it served as a general purpose appendage to the mensuration sign, often for a change of scoring or as a sectional marker.[4] Sometimes it seems to indicate repetition, as in the 'Jerusalem' refrains of the de Quadris Lamentations in the Vicenza manuscript,[5] to signal repetitions, as in some Agnus dei settings, or to mark changes of scoring, especially in *a versi* pieces.[6] Here too, the note values and harmonic movement are not always slower or longer in the ϕ sections than in ○ in such a way as to suggest a faster tempo; indeed, in some cases the reverse is true, as in the Cristoforus de Feltro Credo (no. 6), where ϕ marks the beginning of measured polyphony, and the more highly florid writing and use of semiminims occurs in the ϕ section, not the duo in uncut ○, as might be expected if ϕ had mensural significance. The two forms of ○ serve as sectional toggles for tutti (ϕ) and duet (○) sections. Nor do sections in ϕ always fall into neat pairs of breves, as they do in some of the Du Fay songs presumed by editors to be in unsignalled [ϕ]. *Post angelicam* (no. 11) has the succession ϕ ○ ϕ, the last ϕ at the point where the balade music repeats, and ○ to start the B section, with no possibility of a marked tempo change. It is not clear what purpose the initial ϕ signature serves here, nor in Sarto's *O quam mirabilis* (no. 12), where ϕ is at the beginning only. The de Quadris Magnificat (no. 16) has a succession of mensuration signs, starting with ϕ; there are no changes of vocal scoring but they could well serve as toggles for the alternating verses in chant. In addition to these four pieces with initial ϕ, two more have the signature internally, nos. 1 and 14. Cut ↄ (¢) here occurs in three pieces, one of which has plain ↄ in Q15; in Q15 only two pieces out of 329 use ¢.

Fermatas occur in several pieces, notably the succession of fermata chords in *Flos florum* (no. 20), and for the divisi duo intonation of the de Feltro Credo. Sharps are written large and diagonally slanted; flats are normally sized.

3.5. Repertory

Mu-Wn shares many characteristics with the other Veneto manuscripts, established from the earliest stages of Q15 c. 1420 with repertory partly acquired at or through the Council of Constance: north Italian and specifically Veneto music by composers following the style of Ciconia; international repertory including Du Fay (starting, in Q15, with what must be his very early works); and English music. But the new source has (as yet) no music by composers of the older generation, Zacar, Salinis, Ciconia. This further sets it apart from the other three Veneto manuscripts and would support a slightly later date, i.e. again c. 1440. The heavy concentration on relatively local composers shows little evidence of the international transmission that would be expected following the Council of Basel.

Du Fay is obviously, again, central, as he is in all the Veneto manuscripts, with at least four certain works (nos. 5, 14, 17, 20) including the important *unicum*, *Iuvenis qui puellam*, and two more with conflicting attributions (no.10 and the Magnificat *sexti toni*).

The concordances (mostly with Q15) are mostly for pieces by composers who had a wider circulation outside the Veneto, as one would expect. Of eight concordances with Q15, two are in the new Vienna leaves: the Gloria by Antonius de Civitate (no. 1),

2 Planchart 2006 pp. 175–215.
3 Bent 1995.
4 See Bent 1996, 1998 and 2000-1. Not all agree, see Wegman 2000, and my response Bent 2000-2.
5 Vicenza, Seminario vescovile, MS U.VIII.11; Bent 1995; Cattin 1970.
6 See Bent 2004.

the Lantins Credo no. 3), Dunstaple's *Regina celi* (no. 9), Sarto's *O quam mirabilis* (no. 13), the Feragut Magnificat (no. 15), Du Fay's *Flos florum* (no 20), Antonius de Civitate's Dominican motet *Pie pater Dominice / O Petre martir / O Thoma* (fragmentary offsets only) and the Magnificat *sexti toni* variously attributed to Du Fay, Dunstaple and Binchois (nos. 22, 21). Of these, only nos. 1, 20 and 21 are first-layer copies in Q15 (placing them before 1425), which does not exclude other pieces from being later re-copies, but this pattern rather confirms the predilection of our compiler for newer repertory. Although (as stated) the older generation is not represented, Ciconia was clearly valued and transmitted in Padua and Vicenza, both of which had a book of his music specified in later 15th-century inventories. Known associates of Ciconia were present to perpetuate the knowledge and practice of his music, preserved in Q15, Ox and BU, in descending order of the number of Ciconia works they contain; Mu-Wn seems to favour composers of a slightly later generation, as also suits a dating around 1440. There are just four concordances with Ox, and only one with BU, of the Lantins Credo *O pulcherrima* (no. 3) that is also in Ox and Q15.

We would willingly have traded yet another copy of Du Fay's Magnificat *octavi toni* and *Flos florum* (Wn) to have the remainder of Du Fay's Decretals (*Iuvenis qui puellam)*, incomplete in Mu, their only source. The original folios 102–106 (Mu), and their adjacent continuations, seem to belong to a sequence of Latin-texted works, including the decretals, a balade contrafact (*O incomparabilis virgo*), an anomalous antiphon setting, another probable balade contrafact (*Post angelicam),* and a hymn (*Ut queant laxis*) attributed to 'Ray de Lan', who can now be unmasked as Arnold de Lantins. Even by the most generous definition of a motet, this is a heterogeneous bunch. Traces of another Magnificat, Du Fay's *sexti toni*, were found by Robert Klugseder on the boards of another incunable in Munich bound in Weihenstephan.

The earliest surviving 15th-century polyphonic Magnificat settings are those in the second and third stages of Q15 (1430–35). We lack Magnificat settings from the first quarter of the century.[7] There were Magnificats in the first stage of Q15 (1420–25), but these were discarded, as we can tell from traces of a non-alternatim setting on the rear pastedown, and, probably, from traces on the backs of pasted capitals.[8] In Q15, they were replaced in the 1430s by newer settings, some in fauxbourdon. Yet the Q15 compiler recopied 20-year-old motets by Ciconia and others in honour of long-dead doges and bishops without updating or recycling the texts. Considered together with other evidence, it is hard to escape the conclusion that that compiler was more concerned with musical than with textual updating, and that any antiquarian leanings he had were exercised for textual rather than musical reasons.

The new collection of Magnificats in Wn seems, however, to belong to the same generation as the Q15 ones, i.e. after the older Q15 Magnificats were discarded. It is striking that the other Veneto manuscripts also have no older Magnificats. The sole Magnificat in Ox is the hitherto only known setting by Johannes de Quadris, dated Venice 1436. That is a motet-like setting for four voices, with two cantus parts above a tenor (freely based on the eighth tone) and inessential contratenor. His new setting in Mu-Wn is very different in style, a chant-based setting for texted Superius with slower moving Tenor and Contratenor, also setting the odd-numbered verses only.

All the more interesting, then, that the new conjoined manuscript attests no fewer than five Magnificats, four consecutively in the Vienna fragments, and further fragmentary offsets in Munich[9] variously attributed to Du Fay, Dunstaple and Binchois. That and the Feragut Magnificat are the only two in these fragments that are also in Q15.

Fauxbourdon is present in *Ut queant laxis* (no. 13), *Iuvenis qui puellam* (no. 14) and the Magnificats by Feragut (no. 15) and Du Fay (no.17).

There are three French-texted songs, discussed further in the Commentary: Du Fay, *He compaignons* (no. 5)*;* Anon., *Dame belle* (no. 7)*,* Contratenor only; Bartolomeo Bruollo, *J'ay grant desir* (no. 2).

Latin contrafacta of secular songs are associated more with mostly Germanic manuscripts from north of the Alps: MuEm, Stras; one exception is the case of Ciconia's *O beatum incendium* for *Aler m'en veus* in Q15, though many questions surround that piece. The fact that contrafacta are included here provides at least some evidence for contrafaction south of the Alps, or at least its copying.

O incomparabilis virgo (no. 10) is a contrafact of an anonymous balade *Or me veult*, attributed here to Du Fay, as it is in Stras, though it had a substantial English career later in the century. The unique *Post angelicam* (no. 11) also appears to be a balade contrafactum. In both cases, the original balades may have been English. (See Commentary.) The place of English music deserves some comment here. One of the earliest exports of the music of Dunstaple and his contemporaries is attested in the early stages of Q15. In Mu-Wn the English music includes Dunstaple's *Regina celi* and the four-part *Veni sancte spiritus/ Veni creator*, as well as, possibly, the two balades just mentioned.

7 Among the earliest settings are two English Magnificats in score, which evidently did not travel, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* XVI (1983) nos. 90 and 91, Cambridge, University Library Kk.i.6, f. 247r–v, and Taunton Somerset Heritage Centre, DD/WHb 3182, recto.

8 Pasted capitals, no. 83, 85 and 86. Bent 2008 vol. I pp. 287–288, see also pp. 70, 88–89 and 161.

9 On the front board of Munich 2 Inc. c.a. 2887b-3 (see section 9.3.).

4. Codicological report

4.1. The fragments in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3224

Among the holdings of the music department of the Bayerische Staatsbibliothek, Munich (BSB) is a set of eight folios of a polyphonic music manuscript in full black mensural notation with the shelfmark Mus.ms. 3224 (scholarly siglum MuL or MüL, hereafter Mu), now bound in pasteboard[10] of which each outer side is covered with a parchment leaf from an early printed breviary.[11] Two paper leaves have been inserted at the beginning and two more at the end. The polyphonic fragments have been sewn together in the middle (after p. 8). This necessitated restoring leaves 1/2, 7/8, 11/12, and 13–16 by pasting paper strips onto their inner sides.[12] The following analysis of the host volume will show that the bifolios of the former choirbook were separated, used individually as pastedowns, and then bound in Mu.

The existence of the fragments was first noted in the 1879 printed catalogue of music manuscripts in the Munich court library (now the BSB).[13] The author, Julius Joseph Maier, describes the first four folios and numbers pages 1 to 8 in ink. The abbreviated version of his name, "*J.J. Mr.*", appears below the number 8. Besides a brief description of the contents, Maier mentions the original foliation of leaves 1/2 and 7/8 (original ff. 29, 102), and the former use of the fragments as pastedowns in an unidentified print.

A reference to two further leaves from this group is given in Johannes Wolf's *Geschichte der Mensuralnotation* of 1904.[14] These leaves have modern pagination 13/14 and 15/16 (original ff. 105 and 106). In his *Studien zur Musik des Mittelalters*[15] of 1925, Heinrich Besseler refers to the fragments in their present pasteboard binding, noting the incorrect recto-verso order of leaves 3/4 and 5/6.[16]

Helmut Hell[17] believed that Wolf would have noticed that two further leaves must be missing between pages 1–8 and the new fragments paginated 13/14 and 15/16.[18] Hell assumed that all 16 pages were numbered consecutively during the nineteenth century, but the present findings contradict this assumption. As stated above, Maier numbered the first four folios and concluded by signing his initials on page 8. The subsequent pencil pagination 9–16 is clearly in two different scribal hands.[19] Thus it is quite possible that pages 1–8 were removed at a different time and from a different host volume than pages 9–16, as the following will show, and Maier would not have been able to see that anything was missing. Besseler, too, discusses only the corpus as first described by Wolf.

Hell referred in his 1983 essay to two fragments that 'turned up some time ago'[20] and now have the page numbers [9], [10], 11 and 12. P.11 has a reference to one of the former host volumes, a note added in pencil at right angles to the notation: *Aus Incun. Dubl. 4648. Decretum, Venet. (Arrivabeni). 1493.*[21] The modern shelfmark of this incunabulum is Inc. extr. 1090, which is still in the early print collection of the BSB.[22] The Munich court library acquired the volume following the dissolution of the Bavarian monasteries in 1803.

An annotation of the seventeenth or eighteenth century on f. 2r of the incunabulum indicates that it was owned by the Bavarian Benedictine monastery of Weihenstephan. Examination of the late Gothic calf-leather binding shows that the monastery of

10 Measurements: 289x180 mm.
11 Including gospel antiphons for the 13th Sunday after Pentecost.
12 The pasted paper strip on pages 11/12 is of a later date.
13 Maier 1879 pp. 57–58, no. 87.
14 Wolf 1904 pp. 189–192.
15 Besseler 1925 pp. 235–236.
16 The second and third leaves have been bound back to front. Maier already numbered the pages in the wrong order.
17 Hell 1982 p. 43.
18 Hell 1982 p. 43.
19 Pages 11–16 have an older pencil pagination; [9–10] was added later. An older page numbering of 9–10 could have been lost through trimming when the pages were bound into Mu.
20 Hell 1982 p. 43.
21 This note is at right angles to the notation and to the spine of the modern binding, suggesting that it was made before the leaves were bound in their present form.
22 Gratianus: *Decretum*, printed by Georgius Arrivabene in Venice in 1493 [online database: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Ausgabe_G-280.html]. Measurements of front cover: 445x292 mm, space from the top to the four bands: 84, 86 and 81 mm. Back cover: 85, 85 and 84 mm.

Weihenstephan already owned the print around 1500. Several individual binding stamps in blind tooling on the back cover can be definitively attributed to the Weihenstephan monastery bindery and dated to the end of the 15th century.[23]

The wooden boards of Inc. extr. 1090 are exposed; prior to restoration, they were covered with parchment pastedowns. Along the outside edges are thin strips of the outer leather covering. Four sewing bands and five leather strips are visible on the inside edge adjoining the spine. Mirror image offsets of the fragments formerly pasted in are preserved on the wooden boards. Although they do not reflect complete musical texts, enough remains to ascertain the original position of the pastedowns. The surviving fragments of text and notation fit the corresponding passages in the fragments exactly, both in terms of measurement[24] and contents.[25]

The diagram in section 4.9.1. shows how the pastedowns were situated. Comparison of the offsets with the music fragments reveals that four leaves were bound into Inc. extr. 1090: leaves 9/10 and 16/15 on the front board, and leaves 13/14 and 11/12 on the rear board. The fragments pages 9–16 were all removed from the host volume at the same time, prior to 1925 (Besseler). Pages 10, 15, 14 and 12 were the pasted sides. Where offsets and fragments coincide, the offsets sometimes show details missing or incomplete in the fragments.

In his 1982 essay[26] and his description in the catalogue of music manuscripts in the BSB, Helmut Hell assumes that all the leaves were used in Inc. extr. 1090.[27] However, as we have just shown, only leaves 9–16, which were discovered after Maier, can have served as pastedowns in this book.

The diagram 4.9.1. shows that the fragments were reused not in their original bifoliate form but as single leaves.[28] The bifolios of the music manuscript were roughly 280x380mm wide[29] while the back cover of Inc. extr. 1090 measures 445x292mm. In its original form, a bifolio would have been too short. The binder cut the bifolios in half vertically and mounted the two related halves on the board, one above the other.[30] Leaves 9/10 and 11/12 were trimmed down to the appropriate size. The fragments overlapped at the join by about 15mm. This shows on pages 15 and 14, with the lighter, cleaner strip at the top or bottom of the page respectively. Thus leaves 15/16 and 13/14 must have formed the upper layer at the overlapping points. These overlapping strips show traces of sewing. If the fragments are laid on top of one another, the slits (p. 9/10 and 15/16) and holes (p. 13/14 and 11/12) through which the binding thread passed correspond exactly. On pp. 11–16, thin, twisted strips about 15mm wide are visible at the joins of pastedown and spine. These flimsy strips were reinforced with strips of paper when the fragments were restored. This strip is missing from leaf 9/10, which was trimmed more drastically (cf. the diagram in 4.9.1. and the image in 9.3.).

A search in the incunabula holdings of the BSB, reported in section 4.6. below, produced further early prints from Weihenstephan with pastedowns containing more offsets of the music manuscript. Mirror images of at least four, perhaps as many as eight pages of Mu were identified in 2 Inc. c.a. 3059a, and three folded strips sewn into 3059a were also identified as belonging to Mu.

On the front pastedown of Inc. c.a. 3059a[31], traces of two single leaves mounted one above the other can be detected. Their positioning is comparable, although not identical to Inc. extr. 1090. Here a larger leaf was glued vertically onto the upper half of the board, and a smaller leaf horizontally onto the lower part. As in Inc. extr. 1090, both leaves overlap by a strip about 10–13 mm wide, and this overlap contains the remains of stitching (holes; cf. diagram in 4.9.2. and image in 9.3.).

Comparison with the surviving folios of Mu shows a clear correspondence with pages 4 and 7 (pasted sides). The larger leaf 7/8 was glued in vertically, the more radically trimmed leaf 4/3 horizontally.[32] The rubric designation *Contratenor Letare*, for the corresponding part in Dunstaple's *Regina celi*, is clearly visible on the board, although no longer on Mu p. 7.

---

23 Workshop: EBDB w002276, tool numbers of the stamps: EBDB s022596, s022599 and s022602 [attested for the period 1466–1478, binding database: http://www.hist-einband.de]. The watermark *Waage im Kreis* (encircled scales; Piccard Waage V, 59), clearly visible on the first flyleaf, is documented in Innsbruck in 1497. Many thanks to Bettina Wagner of the Department of Manuscripts and Early Printed Books, BSB, for her advice on the codicology of Inc. extr. 1090.

24 Identical rastration. Furthermore, the imprint of the sewing bands can be seen on the fragments in the same position as the measurements of the incunabulum detailed in footnote 22.

25 9.3. contains a summary comparison of the offsets and verbal texts.

26 Hell 1982 p. 47.

27 BSB-Mus p. 330.

28 Leaves 9/10 and 15/16, and 13/14 and 11/12 respectively constituted a bifolio before they were used as pastedowns (cf. discussion of the gatherings in 4.9.5.).

29 The measurements of the Vienna fragment bifolios are closest to the original size of the music manuscript. A detailed account of the measurements of the fragments follows in Chapters 4.8. and 4.9.12.

30 The Vienna fragments and all further offsets are preserved as bifolios or point to an original bifolio format (cf. the following discussion). As will be demonstrated shortly, ff. 103–106 (pp. 9–16) were bound into Inc. extr.1090 in their original order. The Weihenstephan binders would hardly have been able to maintain this order had the bifolios already been separated in Italy and their original order destroyed. Furthermore, the difference in width between the pastedown of Inc. extr. 1090 and that of an entire bifolio is 65 mm, too small for a supplementary fragment strip to be bound and sewn in firmly.

31 Gregorius [Papa, IX.]: *Decretales*, printed by Baptista de Tortis in Venice in 1494 [online database: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Ausgabe_G-358.html].

32 A summary juxtaposition of the offsets and the texts of the fragments is given in 9.3.

Detailed proof is lacking, but it is very likely that the remaining leaves 1/2 and 6/5 were bound into the back cover of Inc. c.a. 3059a. This board has clearly visible remains of stave-lines along the upper edge adjoining the spine. The direction of the stave-lines shows clearly that the glued fragment was bound in vertically, the diagram in section 4.3.2. shows that leaves 1/2 and 6/5 must have been bound in thus. The corresponding overlapping strips and stitching holes on these strips suggest that the lower leaf 6/5 was glued in upside down. The combined height of the two fragments thus mounted corresponds exactly to the portion of the rear offset in 2 Inc. c.a. 3059a.

When leaf 6/5 was bound into Mu, a piece of blank parchment about 62 mm wide was added onto its lower edge in order to adapt it to the size of the preceding page (cf. images on pp. 111–112).

The annotation *Duplum* appears in the centre of the left margin of page 8. This is not a musical term, but instead refers to the former host volume. This is the nineteenth-century term commonly used in the court library for duplicates of printed works.[33] The library acquired many thousands of new books through the dissolution of the monasteries during the Bavarian secularisation, resulting in multiple copies of many titles.[34] Presumably it was this annotation that led Julius Joseph Maier to postulate that the host volume of the first four leaves must be a printed book.

The host incunabulum 2 Inc. c.a. 3059a just described contains three reinforcing parchment strips, cut from folios of the music manuscript. One strip is still bound into the print between folios 296 and 297; stave-lines are visible, but no notes. A further strip about 1–3 cm wide and as tall as a complete folio of the music manuscript was found in the spine. It contains only the beginnings of staves, without notes or clefs. The abbreviated rubric *primum ar*[*gumentum*] precedes the stave-lines on the hair side of the strip. The back side contains two custodes and the letter *e*. This must be the missing folio 107 of the manuscript. The three preceding pages (original ff. 105v–106v or pp. 14–16) contain the incomplete motet *Iuvenis qui puellam* by Du Fay (catalogue no. 14). F. 106v (likewise a hair side) contains the CANTUS I part, with the *primum argumentum Contra vos arguiter* and its response, the *solutio*. The incomplete Tenor is notated on the last third of the page. The fourth line of folio 107 presumably contained the beginning of CANTUS II with the *primum argumentum*, and the three preceding lines the remainder of the Tenor (cf. images in 4.9.3.).[35]

A third reinforcing strip in the spine of 3059a is the upper part of Mu leaf 4/3, which was presumed lost.[36] It exactly fits the gap at the upper edge of this leaf. The recto bears the original foliation *22*. This means that the order of Mu requires emendation; the second leaf f. 22 (p. 4/3) should precede the present first one with the original foliation 29 (p. 1/2).[37] The verso contains the name of the composer of the Credo (Nr. 3 in the catalogue) attributed to Arnold de Lantins: *Raynaldus de Lantins* (cf. image in 4.9.4.).[38]

Part of the original gathering structure of the eight single leaves of Mu can be reconstructed, on the basis of some original foliation, the order of compositions and the alternation of hair and flesh sides of the parchment.[39]

f.	22	29	102	[103]	104	105	106
leaf	2	1	4	5	6	7	8
pp.	4–3	1–2	7–8	9–10	11–12	13–14	15–16
parchment structure[40]	H-F	H-F	F-H	H-F	F-H	H-F	F-H

Using this information, the gathering structure of pages 7–16 can be reconstructed as follows:[41]

f.	102	[107]	[103]	106	104	105
parchment structure	F-H	[H-F]	H-F	F-H	F-H	H-F
	B		B		B	

33 This term was used for duplicates both of incunabula and of prints after 1500 (cf. Wagner 2006).

34 2 Inc. c.a. 3059 is now represented in the BSB by two copies. Besides the duplicate from Weihenstephan under discussion here (3059a), there is an additional copy from the Brigittine convent in Altomünster.

35 For more information about *Iuvenis qui puellam,* see the catalogue of compositions, no. 14.

36 As has already been shown, page 4/3 was bound parallel to the spine into the front of 2 Inc. c.a. 3059a. The upper part of the page that was later detached must have been in the spine (cf. diagram in section 4.9.2.).

37 The following inventory and facsimile present the pages in their correct, amended order.

38 The recovered strips have been restored to Mu, and the upper part is to be rejoined to leaf 3/4.

39 There is a distinction between hair and flesh sides of parchment. Facing pages should match, hair to hair, flesh to flesh. This often makes it possible to deduce the original order of separated single leaves. It is usually very easy to differentiate this in the southern parchment used here. Parchment from north of the Alps was usually treated more thoroughly and made smoother. The regular pattern of the hair roots suggests that we are dealing with calfskin (cf. Rück 1991 p. 173).

40 H: hair side, F: flesh side, B: bifolio

41 It is not possible to reconstruct the gathering(s) of pages 1–6.

The bifolio ff. 104–105 forms the centre of the gathering, with a seamless succession of pieces from pp. 12 to 13. Only a fragment of the second leaf of the bifolio 102-[107] has been preserved.[42]
The gathering structure of pages 7–16, with titles of pieces, is given in section 4.9.5.

4.2. The fragments in Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Fragm. 661

The Österreichische Nationalbibliothek in Vienna (ÖNB) owns several thousand medieval fragments, including 650 with musical notation, most of them in sets of several leaves. These fragments are located in different collections. Many are still in use today as covers, pastedowns or binding material in manuscripts, incunabula and postincunabula. Detached fragments are kept in the Department of Manuscripts, in the Department of Incunabula, Old and Rare Books and in the Department of Music.

Two further bifolios (eight pages) of the music manuscript are preserved under the shelfmark Fragm. 661 of the Department of Manuscripts.[43] They formed two adjacent bifolios of a gathering of which ff. 2–3 was originally the centre. The gathering was held together with a binding thread, which passed through six slits along the fold in the middle of the folio, each slit about 2 mm long. Because of trimming, only five slits per leaf remain. The original layout with six holes can only be detected by laying the folios on top of each other and aligning the slits. The spacing between the slits is (from top to bottom) 25.5 – 63.5 – 72 – 52.5 and 26 mm. All the leaves have been trimmed along the top and some along the outer edges; none contain original foliation.[44] A diagram of the gathering, with titles of pieces, is given in section 4.9.6.

Closer examination reveals that the folios must have been used as a provisional cover for a slim volume following their removal from the music manuscript. The two bifolios were flattened and used horizontally to form endpapers for an unbound book. Each was folded along one long edge to create a stub through which it was to be sewn to the book block.

Many of the recovered fragments in the ÖNB can no longer be connected to their former host volumes. Even in the late nineteenth century, the call-number of the *codex tradens* was not routinely noted on detached fragments, but the old shelfmarks of the host volume are fortunately preserved on Fragm. 661. On f. 1r (at right angles to the staves), there are several combinations of numbers: XIV.A.6* (crossed out in pencil), XIV.B.30 (in red ink), and above that XV.F.2 (in pencil). These are shelfmarks located in the State Hall (*Prunksaal*) of the court library, now the Österreichische Nationalbibliothek. This "code" was used from the late 1750s for books in the State Hall.[45] The first number refers to the case number (*armarium*), the second to the shelf number within the case and the third to the number of the book on that shelf. The first two shelfmarks (crossed out and in red ink) are now superseded. Shelfmarks changed frequently up to the middle of the nineteenth century, necessitated by a huge increase in holdings.

The two bifolios were used at right angles to the spine as the front and back of a provisional cover for the print 15.F.2 (XV.F.2).[46] The sides which are more discoloured and dirty (ff. 1r and 4v, 2v and 3r) were outside; the other two faced the book block. Ff. 1r-4v contains both the shelfmark of the host volume and several different names.[47] It was clearly the front cover. Both bifolios were sewn to the body of the book through the folded stubs at the top of ff. 1–4 and the bottom of ff. 2–3. It is not possible to ascertain whether these were separately-sewn hook-type endleaves, or text-hook endleaves, with each endleaf wrapped around the outer gathering. Traces of paper on the stubs suggest that front and rear flyleaves between the parchment endleaf and the body of the book gave additional protection against soiling. The book was sewn to the endleaves through the stubs. On both stubs there are five sewing holes, made with single knife cuts, typical for the time. The parchment on each side of the knife cuts shows evidence of the thread crushing the parchment as the binder tensioned the thread during sewing. When the thread was ripped out, the fold of ff. 2–3 was torn; the five tears start at the holes. For a diagram of this protective cover, see Chapter 4.9.7.[48]

Following their removal from 15.F.2, the bifolios were folded to their presumed original arrangement in the music manuscript. Bifolio 1–4 was correctly folded, but ff. 2–3 were folded in the opposite direction to the original fold, which disrupted the correct order of compositions and the alternation between hair and flesh sides of the parchment.

---

42 A folded strip about 1–3 cm wide taken from f. 107 has been preserved in the host incunabulum 2 Inc. c.a. 3059a (cf. above).

43 The fragments were discovered during work for the Austrian Academy of Sciences research project "Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien" (Medieval Music Sources in the Österreichische Nationalbibliothek Vienna; project supported by the Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich, FWF P20576-G13). A database with images of all of the ÖNB's medieval music fragments can be accessed online: www.cantusplanus.at. The study *Ausgewählte mittelalterliche Musikfragmente der Österreichischen Nationalbibliothek Wien* (*Selected medieval music fragments of the Österreichische Nationalbibliothek Vienna*) was published in 2011 as the fifth supplementary volume of the series *Codices Manuscripti*.

44 The Vienna bifolio fragments which still have the central fold are more or less the size of the original music manuscript. The Munich fragments are only preserved as single leaves. However, the dimensions of the offsets in the Munich incunabula correspond exactly to the position of the central margin (with fold) of the Vienna fragments.

45 In the first years following the completion of the State Hall (around 1730), an older shelfmark system was used that goes back to the court librarian Peter Lambeck (1663–1680) (cf. Stummvoll 1968, p. 179).

46 The host volume is described in the following section.

47 The notes added later are described in section 4.4.

48 Warm thanks to Cahit Karadana (Institute for Conservation, ÖNB Vienna) and Nicholas Pickwoad (University of the Arts, London) for valuable analyses of how this cover functioned.

Both bifolios are now severely distorted. The edges of the leaves that were formerly joined to the spine of the book are now narrower than the outer edges, for two reasons. Changes in humidity and temperature affect the material. Parchment is not rigid and can expand or contract according to the environment. The sewing threads restricted expansion of the folded stubs, but the remainder of the folio was able to expand. This deformation was exaggerated because the book stood upright on a shelf. The spine was exposed to sunlight, and was thus drier than the rest of the cover which was in shadow, thus causing the exposed parchment to shrink.

4.3. The host volume of the Vienna fragments

The former host volume of the Vienna fragments is still present with the shelfmark 15.F.2. The postincunabulum Aegidius Colonna: *Defensorium seu correctorium fundamentarii doctoris domini Egidii* was printed in 1516 by the Venetian printer Ottaviano Scotto (II, the younger).[49] The temporary cover was replaced by a pasteboard binding in the second half of the nineteenth century. This binding was carried out by *Franz Hollnsteiner, k.k. Hof-Buchbinder in Wien, Alservorstadt, am Glacis, No. 197 im rothen Hause*.[50] The dimensions of the fragments in their use as endleaves correspond exactly to this slim printed volume.[51]

The history of the postincunabula holdings of the former court library has only been partially investigated, and the vast increase in holdings is only poorly documented. From the seventeenth century onwards, new books were bought on a grand scale, duplicates were exchanged, and large libraries such as those of Vienna University[52], the city of Vienna, and many Austrian monasteries were integrated into the collection. Thus only tentative statements are possible about the period of acquisition and potential prior owners. Colonna's book is not listed in the handwritten catalogues of the court library in the baroque period. The catalogues of printed books of Sebastian Tengnagel (1602–1605),[53] Matthäus Mauchter (1652),[54] and Gerhard van Swieten (1766–1772)[55] do not include it, nor do the various inventories of the libraries bought or taken over. Not until the so-called *Theresianischer Zettelkatalog*[56] of 1780/81 do we find bibliographical information on the host volume of Fragm. 661, but here it has the different shelfmark 15.D.12. Colonna is also listed under the shelfmark 15.D.2 in the 28-volume handwritten catalogue of printed books completed in 1824.[57] The first record of the book under its present shelfmark, 15.F.2, is a shelf list of the State Hall, created around 1850.[58] As noted above, the provisional cover was replaced sometime after 1850 by the binder Hollnstein, and the fragments were then incorporated into the fragment collection.[59]

If the catalogue entries of 1766–1772 and 1780/81 can be trusted, the Colonna must have been acquired between 1772 and 1780. During this time, the libraries of the Jesuit convents, which were dissolved in 1773, and the former library of the city of Vienna (1780) were incorporated into the holdings of the court library. However, as smaller holdings were bought frequently and duplicates exchanged, no conclusions about potential prior owners of 15.F.2 are possible.

4.4. Annotations on the Vienna fragments

Later annotations were added to the Vienna fragments in various places, at right angles to the notation and in a cursive hand that is not easily legible.[60] These comments were written while the fragments served as a cover. On f. 1r, the front outer side of the former cover, various names are present in addition to the shelfmarks. The following entries are visible along the upper right-hand side:

Apolonia Scheiflin
Caspar Haulistarffer
vir ipsius

49 The Scotto family printing firm was founded in 1480 in Venice by Ottaviano Scotto (the elder, † 1498). Ottaviano was one of the first to print liturgical books including notation. He left his business to his cousin of the same name. The firm remained in family ownership until 1607.
50 Label on the back of the pasteboard cover.
51 Measurements of the body of the book: 286x202 mm, length: 55 pages. The body of the book was trimmed prior to being bound with the cardboard cover. The measurements of the fragments are given in 4.9.11.
52 The 1775 catalogue of the former library of the University of Vienna contains no entry for Colonna's book (A-Wn Cod. 7707).
53 A-Wn Cod. 13546–13550.
54 A-Wn Cod. 13555–13557.
55 A-Wn Cod. Ser.n. 2117–2133.
56 No shelfmark, held in the Department of Incunabula, Old and Rare Books.
57 Cf. previous footnote.
58 "Prunksaaleinlaufbuch" (State Hall shelf list), no shelfmark, kept in the Department of Incunabula, Old and Rare Books.
59 Franz Hollnsteiner's activity is confirmed in the list of imperial-royal purveyors in the official court calendar of 1856.
60 Cf. the images on in section 9.2. Many thanks to Ian Rumbold (Birmingham) and Christine Glassner (Kommission für Schrift und Buchwesens des Mittelalters der Österreichischen Akademie der Wissenschaft in Wien) for their assistance in deciphering and classifying these annotations.

Elspet mater Georgs
scheiffel

The names of these people cannot be further identified, but are clearly of German origin and probably from the Bavarian language area.[61]

The name of the English theologian Richard Middleton (c. 1249–1308) appears in a different hand[62] at the centre of the folio: *Richardus de media villa ordinis minorum*. This entry presumably has some connection to the contents of the host volume. The works of the Franciscan Middleton show the influence of Aristotelian scholasticism, of which Aegidius Colonna was a proponent. Also known as Aegidius of Rome (c. 1247–1316), he studied under Thomas Aquinas. This connection is further strengthened by the following annotations. These notes appear to have been made spontaneously and do not represent literal extracts from a philosophical text; rather, they seem to be key words meant to assist with memorising the text, or references to additional treatises to be consulted.

1v *est calide experiendi : et quasi plaudis canatinus*
4r *pro pretior' … hoc est utrum diabulus ex invidia evam per sua peccata*
2° diabulo temptatavit quia reperte improba fructu
3° pro animali venenosum unius consensu peccavit
3r *Sicut evam voluntaria diabulo consentiens*
elatione peccaverunt dei usurpans
scientiam sicut ad satisfaciendum mulierem
dat ei propriam tamen misericordiam
voluntariam et propriam potestatem
3r *Energumina dicuntur ab En et gumen, quasi quorum virtutes*
Unnd mich
2v *Fanaticus ~~fac~~ a fando vel fano templo Appollinis vel a phane quia recipiunt*
responsum

The only traceable quotation is part of the annotation on f. 4r (*diabulus ex …*). It is taken from Thomas Aquinas's Commentary on the Sentences.[63] This confirms both the connection between the host volume and the endleaves with which it formed a physical unit, and the scholarly connection between the works of Thomas Aquinas, Richard Middleton and Aegidius Colonna.

The annotation *Unnd mich* (f. 3r) also suggests an annotator of German origin. All the annotations were made in the first half of the 16th century. We can be fairly certain that Colonna's work already travelled north of the Alps shortly after its publication in 1516.

4.5. Provenance of the fragments

The following paleographical (7.1.) and art-historical (7.2.) analyses prove beyond reasonable doubt the common origin of the Munich and Vienna fragments. Both groups use the same scribe, notator and decorator. The survey of measurements (cf. 4.8.) shows that the fragments shared the same format and identical rastration. The same calfskin (identical hair-root structure) was used for both groups. The musical repertory, notation and script characteristics suggest an origin in the Veneto. How, then, can these facts be brought into line with the preservation of the manuscript in Munich and Vienna?

As already noted, the Munich fragments were bound into two incunabula that must have been at the Benedictine monastery of Weihenstephan as early as the turn of the fifteenth to the sixteenth century. The Vienna fragments served as a provisional cover for a work printed in Venice in 1516. It is fairly safe to assume that the Viennese host volume with Colonna's work (15.F.2) was already provided with this protective parchment cover in Venice. It was usual not to give books a definitive binding in their place of origin, particularly in the case of volumes destined for the difficult journey across the Alps; books were only provided with provisional covers. The Österreichische Nationalbibliothek still contains volumes that have remained in their provisional covers for several centuries. However, most, including 15.F.2, were rebound in baroque or modern pasteboard bindings.

To summarise, the assumption is that the original music manuscript was already disassembled in Venice, and was used as scrap material in book bindings, or to package them for travel. It was doubtless in this capacity that the Munich fragments came to Weihenstephan, where they were subsequently reused as scrap material in new bindings.

61 A further indecipherable annotation can be seen above the names.
62 All annotations were made by one and the same scribe except for Middleton's name.
63 Super Sent., lib. 2 d. 21 q. 2 a. 1 tit: *Utrum Diabolus ex invidia, et in forma serpentis tentaverit Evam*.

It is difficult to date the dismantling of the choirbook. The 1516 date of the Vienna host volume serves as a *terminus ante quem*. The dates of the cover stamps (1466–1477) and the watermark of the first flyleaf (1497) of the Munich host incunabulum Inc. extr. 1090 function as a *terminus post quem* only to a limited extent, as there is no proven time period for use of these tools. Indeed, blind stamps and watermarks were used over several decades. The manuscript may have been dismantled before 1500 and used over many years (see Chapters 3.1., 4.1.). But for the early dating of the Weihenstephan binding, we would have suggested its dismantling and reuse closer to 1516.[64]

4.6. The search for further leaves of the music manuscript

Vienna

We have proposed above that the Vienna fragments came from the Venetian printer Ottaviano Scotto as a protective cover. This immediately suggests a search for further leaves in the holdings of the Österreichische Nationalbibliothek. However, no further corresponding sources have been found among the ÖNB's 600 sets of medieval music fragments. The ÖNB now has 36 printed works from the press of Ottaviano Scotto. But none of these contain further fragments of the choirbook. Nearly all of these books have pasteboard bindings by the Viennese binder Hollnsteiner; only two are still in provisional parchment covers.[65]

Munich

Searching the holdings of the former monastery library of Weihenstephan for further remains of the Venetian music manuscript is a difficult task and is simply impossible to carry out thoroughly. After the dissolution of the monastery and the concomitant closure of its library, its more valuable collections passed to various libraries. Many modern works were considered worthless and sold to paper mills. 132 manuscripts, 436 incunabula and 350 volumes of later prints were delivered to the Munich court library. 428 volumes passed to the university library of Landshut/Munich. Today, some books are in the cathedral library in Freising. Furthermore, throughout the nineteenth century, early modern prints of the Munich court library were sold as duplicates. Former Weihenstephan incunabula are now in the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg, the Museum Meermanno Westreenianum in Den Haag, the Fitzwilliam Museum in Cambridge and the Bodleian Library, Oxford.[66] It is simply not feasible to conduct a complete search of all of these known and unknown early prints formerly held by Weihenstephan. On the one hand, not all locations are known, and on the other, prints after 1501 are only inadequately indexed, their provenances rarely documented. As already mentioned, the known host volumes from Weihenstephan were only bound in the 1490s, a few years after their printing. This means that fragments could also have been bound in Weihenstephan books printed after 1501.[67] Even to search volumes held in the BSB printed during the relevant period, 1501–1520, would mean examining around 13,000 books.[68] The search for further fragments was therefore restricted to incunabula from Weihenstephan held by the BSB, which are partly documented in a modern catalogue.[69] Even though it was not feasible to examine the Weihenstephan postincunabula, it is possible that further fragments or offsets might be found in them.

Detached fragments in the BSB's Departments of Manuscripts and of Music have already been sufficiently examined and described. No further fragments of the Veneto choirbook are likely to be discovered among these holdings.[70]

A search by provenance in the online incunabula catalogue of the BSB[71] resulted in the identification of 140 works that could have been owned by the monastery library of Weihenstephan. Of these, 30 volumes were definitely bound there. For a further 28 the database gives no information about the place of binding. The other 82 books are not relevant to this study as they were

64 Incunabula were certainly still sold for some years following publication, and once they had reached their respective destinations were bound in the manner typical of those places. The fact that all the fragment offsets were found in incunabula is simply due to the fact that incunabula holdings have been indexed more thoroughly. If the destruction of the original manuscript indeed took place closer to 1516 than to 1500, then further discoveries in postincunabula are certainly possible.

65 The BSB Munich also owns two printed works from Ottaviano Scotto's press. A fragment covered with Latin text was used as a protective cover for the volume P.Lat. 810 dating from 1514. Likewise, the print 2 A.gr.b. 240 (produced in 1520) has a provisional parchment cover; it does not contain any writing; at least, no text can now be detected. The gatherings of this print are tied to the cover in a makeshift manner with three small leather cords.

66 Information given by Bettina Wagner (BSB).

67 The distinction between incunabula and postincunabula, drawn by a printing date prior to or after 31.12.1500, was of course not current at the time the host volumes were bound.

68 The Vienna host volume was printed in Venice in 1516.

69 In the course of research for the present study, prints formerly held by Weihenstephan now in Munich University library and in Freising cathedral library were examined for fragments, without success. Nicolas Bell examined 10 incunabula in the British Library in London, but he too found no further fragments. Neither did Margaret Bent, who inspected the Weihenstaphan incunabulum in the Bodleian Library in Oxford.

70 Some of the medieval manuscripts formerly in Weihenstephan are also potential host volumes for music fragments. However, a search of the manuscripts Clm. 8448, Clm. 19538, Clm. 21532 and Cgm. 223 produced no results.

71 http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/start.html. For a printed version, see BSB-Ink.

demonstrably bound elsewhere, and it is thus very unlikely that they contain fragments of this music manuscript. In addition, 14 prints were bound in Weihenstephan for other people or institutions. Altogether, 72 volumes were identified for further examination.[72]

In none of these 72 incunabula were there pastedown fragments that belonged to the choir-book. However, offsets of matching fragments were discovered on the wooden boards of the multivolume print 2 Inc.c.a. 2887b, and in 2 Inc. c.a. 3375d und 2 Inc. c.a. 2805m.[73]

4.7. Offsets of music fragments on the flyleaves of Munich incunabula

As described in the previous section, further offsets of mensural fragments were detected in the Weihenstephan incunabula 2 Inc. c.a. 2805m, 2 Inc. c.a. 2887b-(1-3) und 2 Inc. c.a. 3375d. Traces of varying distinctness have been preserved on the front and back wooden boards of the bindings. The orientation and format of the fragments are still clearly visible. In all three host volumes we are dealing with bifolios glued so that the music was parallel to the spine of the book. Original dimensions cannot be measured exactly from the offsets, as the edges are indistinct. But the basic correspondence between them and the surviving fragments can be proven beyond doubt. The notation, script and rastration are identical.

Weihenstephan provenance is noted in all three host incunabula. In addition, the bindery of Weihenstephan is cited for 2 Inc. c.a. 2887b in the incunabula database, which however contains no information on the binding of 2 Inc. c.a. 2805m and 2 Inc. c.a. 3375d. The online binding database *www.hist-einband.de* gives Weihenstephan as the place where 2 Inc. c.a. 2805m was bound.[74] I identified identical blind stamps on the covers of 2 Inc. c.a. 2805m, 3375d and 3059a.[75] Furthermore, the front and back flyleaves of 2 Inc. c.a. 3059a and Inc. extr. 1090 both have an identical watermark.[76] It is thus safe to assume that all the host volumes were bound in Weihenstephan.

An overview of bibliographical and codicological details of the three host volumes follows here:

2 Inc. c.a. 2805m: Commentary on Aristotle, printed by Manfredus de Bonellis in Venice in 1493.[77]
Front board 326x217 mm, spacing of sewing holes from the top (central position): 78 and 85 mm. Offsets on front and back boards; on the back board, only tiny traces of staves remain, but no notation.

2 Inc. c.a. 2887b: Three volumes of a Bible with commentaries by various authors, printed by Anton Koberger in Nuremberg in 1493.[78]
2 Inc. c.a. 2887b-1: Front board 364x234 mm, spacing of sewing holes from the top (central position): 75, 72 and 70 mm, back board: 71, 70 and 71 mm. Offsets on front and back boards. On the back flyleaf, a few traces of the music fragment can be detected.
2 Inc. c.a. 2887b-2: Front board 361x240 mm, spacing of sewing holes: 70, 70 and 75 mm, back board: 67, 70 and 72 mm. Offsets on front and back boards. The front flyleaf has a small trace of the music fragment.
2 Inc. c.a. 2887b-3: Front board 364x245 mm, spacing of sewing holes: 71, 72 and 70 mm, back board: 71, 67 and 68 mm. Offsets on front and back boards. The front flyleaf has a small trace of the music fragment.

2 Inc. c.a. 3375d: *Opuscula*, printed by Benedictus Hectoris Faelli in Bologna in 1496.[79]
Front board 326x215 mm, spacing of sewing holes from the top (central position): 77 and 78 mm, back board 76 and 78 mm offsets on front and back boards.

---

72 No former incunabula from Weihenstephan without a note of ownership or a classifiable cover stamp could be found when searching the incunabula database.

73 As stated earlier, the early prints Inc. extr. 1090 and 2 Inc. c.a. 3059a contain offsets of pages of fragments of Mu.

74 Workshop: EBDB w002276, stamp tool numbers: EBDB s022594, s022595, *s022596*, *s022599*, s018417 and *s022602* [attested for the time between 1466 and 1476, binding database: http://www.hist-einband.de]. The three tool numbers in italics are also attested for Inc. extr. 1090. 2 Inc. c.a. 2887b and 3375d are not contained in the binding database.

75 Host volume of Mu pp. 1–8.

76 Mu pp. 9–16. Watermark Piccard Waage V, 59 (Innsbruck, 1497).

77 [Asculanus] Gratiadei: *Commentaria in Artem veterem Aristotelis*; *Commentaria in praedicabilia porphyrii*; *Commentaria in librum sex principiorum Gilberti Porretani* [online database: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Exemplar_G-249,1.html].

78 Biblia. Includes *Postilla litteralis* by Nicolaus de Lyra, *Expositiones prologorum* by Guilelmus Brito, *Additiones ad Postillam Nicolai de Lyra* by Paulus Burgensis and *Replicae contra Burgensem* by Matthias Doering. Nicolaus de Lyra: *Quaestiones Judaicam perfidiam improbantes*; *Probatio incarnationis Christi* [online database: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Exemplar_B-469,3.pdf]. Weihenstephan has not been confirmed as the place of origin of the fourth volume of the Bible series.

79 Johannes Picus de Mirandula: *Opuscula*
[online database: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Exemplar_P-479,2.html].

On the boards of the five volumes are mirror images of six pages of the music manuscript which are not among the leaves preserved in Mus.ms. 3224. In order to decipher the scanty remains, the photographic images were reversed and digitally manipulated. This made it possible to identify the following compositions: the motet *Pie pater Dominice / O Thoma lux ecclesie / O Petre martir inclite* by Antonius de Civitate, and the Magnificat *sexti toni* by Du Fay (catalogue nos. 21 and 22). The Appendix 4.9.9 gives an overview of how the compositions are distributed among the several host volumes. 4.9.10. marks the text passages that can be deciphered. The digitally edited offset images are presented in 9.3.[80]

The texts of *Pie pater dominice* and the Magnificat *sexti toni* are tabulated to show two exceptional features of the way the leaves were used, each of which will be discussed separately, because of their complexity, under the headings 'Reconstruction of a gathering' and 'Identical offsets in different incunabula'.

Reconstruction of a gathering

The tables in Appendix 4.9.11. and 4.9.12. give an overview of how the text is distributed, and show how sections with consecutive text passages actually appear in two independent offsets, indicating that the original bifolios were cut in half horizontally during the binding process. The left side of the offset on the front board of 2 Inc. c.a. 2887-1[81] contains the beginning of the second half of the Cantus of the Magnificat *sexti toni*.[82] The continuation and final part of this second half of the Cantus are offset on the front board of 2 Inc. c.a. 3375d, followed by the beginning of the second half of the Tenor. The right-hand part of the offset on the front board of 2887-1[83] contains the Cantus II *O Petre martir inclite* of the motet *Pie pater Dominice*. What is presumably the lower half of the page on the front board of 3375d contains the Contratenor of the motet (cf. diagrams in 4.9.8.).

The offsets on the rear board of 2 Inc. c.a. 3375d[84] and 2 Inc. c.a. 2887-2 also come respectively from the upper and lower halves of a bifolio. The upper left side (3375d, back board) contains the complete Cantus I of *Pie pater dominice*, while the Tenor *O Thoma lux ecclesie* which follows it directly is on the rear board of 2887-2. On the right-hand side is the continuation of the second half of the Tenor of the Magnificat *sexti toni*, and, above, the beginning of the second half of its Contratenor.[85]

The offset on the rear board of 2 Inc. c.a. 2887-1 was from the lower half of a bifolio which formed the centre of a gathering.[86] On the left side is the beginning of the Magnificat *sexti toni*, with both the complete Cantus and the following Tenor. The right side has the continuation of the Tenor and beginning of the Contratenor[87] (cf. the diagrams in 4.9.8.).

The gatherings can be at least partially reconstructed, thanks to the compatibility and close fit of the offsets. As demonstrated, the back board of 2 Inc. c.a. 2887-1 reflects the centre of the gathering (cf. diagram of the gathering in 4.9.8., leaf B-C). The distribution of parts of compositions between the two books can only lead to one conclusion: the bifolio on the front boards of 2 Inc. c.a. 2887-1[88] and 2 Inc. c.a. 3375d (Br-Cv) must have been the reverse side of the central bifolio of the gathering (Bv–Cr). The adjacent bifolio (A-D) is reflected in the offsets on the rear boards of 2 Inc. c.a. 3375d[89] and 2 Inc. c.a. 2887-2 (Av–Dr).[90]

Identical offsets in different incunabula

The discovery that offsets of the same bifolio are preserved on the boards of different books is very unusual. The back boards of 2 Inc. c.a. 2787-1 and 2787-3, and the front board of 2805m and the back board of 3375d, contain mirror images of two bifolios of the music manuscript which match each other exactly. They are to some extent complementary, as residual traces of the original leaf missing in one offset may be present in the other. These 'sister offsets' have been reunited in composite photographs, shown in section 9.3., which render the reconstruction more complete and thus easier to identify.

How can these double offsets be explained?[91] The inner faces of the boards contain traces of glue, which are clearly related to attaching thin, light brown leather strips to the boards. These transverse strips served to stiffen and stabilise the binding, and stand proud of the spine by several centimetres.[92]

The glue residue shows that it was first applied rather messily to the board, onto which the leather strips were then pressed. This resulted in glue spreading over the edges. It is also possible that glue was applied too generously to the lining joints, and that

80 To facilitate the reading of the identified sections, corresponding passages from the choirbook Bologna Q15 are supplied in parallel. The back boards of Inc. c.a. 2805 and 3059a have not been included. Both of these offsets contain stave-lines, but no traces of notation can be seen.
81 Also on the front board of 2 Inc. c.a. 2887-3; an explanation of these multiple offsets follows below.
82 All information on positions and page divisions refers to the mirrored images and thus to their original positions.
83 Cf. footnote 81.
84 Also front cover of 2 Inc. c.a. 2805m, an explanation of these multiple offsets follows below.
85 The content of the lower half of the page (2 Inc. c.a. 2887-2, rear cover) can no longer be deciphered.
86 The upper half of the bifolio is not represented.
87 The middle section of the Tenor was located on the missing upper half of the page.
88 Cf. footnote 81.
89 Cf. footnote 84.
90 No offset from the outer side of this bifolio (Ar-Dv) has been preserved.
91 The following explanation is based on valuable analyses by Nicholas Pickwoad (University of the Arts, London; email of July 28, 2011).
92 Cf. the images of the offsets in 9.3.

when the leather strips were pressed onto it the glue was squeezed out, smearing the surrounding area of the board. These traces of glue around the leather strips can still be seen on the boards.

The binder would have had to close the book before the glue had dried in order to ensure that the boards closed properly. In order to avoid the wet glue sticking the front and back endleaves to the spine of the book, the wet glued area around the leather strips needed to be shielded. It appears that the binder used strips of the music manuscript for this –in fact, half-bifolios– judging by the ink offsets imprinted on the residue of excess glue (these imprints correspond exactly to the irregular traces of glue remaining on the boards). In some cases, the binder seems to have removed the parchment strip once the glue had dried, but the offsets remained. The strips of parchment were then available for reuse in further bindings.

Those pages which survive only as offsets in these incunabula were doubtless already discarded in Weihenstephan, and never came to the BSB as individual fragments. However, the pastedowns fitted, sewn and bound into the large-format host volumes Inc. extr. 1090 and 2 Inc. c.a. 3059a have been preserved and reunited in Mu.

4.8. The dimensions of the fragments, rastration and table of measurements

The tables reproduced in section 4.9.11. give the measurements of the fragments. One table summarises the measurements of the leaves and, where possible, of the bifolios. Besides the dimensions of the fragments, the length and height of all the staves are given, as well as the original and modern folio and page numbering, the characteristics of the parchment (hair and flesh sides) and further information on the format of the leaves (single or double leaves). As neither the Munich nor Vienna fragments contain an uncut original bifolio, the original page size of the music manuscript can only be estimated. A single leaf measured about 280x190 mm. A template with a consistent rastration was used to draw the stave-lines; in their original order, the staves alternate regularly between 12.5 and 13 mm in height. Each page contained ten staves, with five red lines between 121–126 mm in length. The left and right edges of the text block are bordered by two parallel red lines about 3 mm apart. The original foliation, still partly present, is entered at the centre of the top margin on the relevant recto.

Not all the fragments correspond to these ideal measurements; various extraneous factors play a part in this. The leaves were trimmed for use as pastedowns. Due to the varying conditions under which the fragments were kept, the parchment has become deformed, sometimes strongly so. Some staves are incompletely preserved, the text blocks have become distorted, and the height and length of staves can vary significantly from the ideal rastration.

4.9. Appendix: Images, diagrams, tables

see p. 32

5. Table of compositions

see p. 45

6. Catalogue

A. Compositions in the Munich fragments Mus.ms. 3224

The discovery of the original folio number of pages 4–3 as *22* has led us to present this folio (now f. 1) before pages 1–2 (original folio 29). Pp. 3 and 4 are wrongly mounted verso-recto, likewise 5 and 6. These are reversed in this facsimile and the folios re-ordered. Modern pagination and some original foliation are the only numbers visible; the new foliation given here is not present. The older numbering of pieces is given where different.

No. 1 **Gloria**, [Antonius de Civitate]
p. 4 [f. 1r], original f. 22r.[93] BSB-Mus no. 6.

Voices preserved: Contratenor only; complete except for trimmed loss at left-hand side.
Notation: Full black with red coloration. *Tempus perfectum*; no visible signatures.
Decoration: yellow in some capitals.
Concordances:
Q15 no. 65, ff. R81v–82 (A82v–83), 'F. A. de civitato' (index 'fr*atr*is anthonii d*e* civitate'), full black notation with void coloration. All other sources are anonymous.
MuEm no. 65 (75), f. 39v, Cantus and Tenor only (the facing recto is blank), with curtailed Amen.[94]
Bud297, f. 2v now largely incomplete; originally contained the complete Cantus and Tenor, and partial Contratenor.[95]
Stras no.183, ff. 104v–105 (not transcribed by Coussemaker), black notation.
Edition: CMM 11/v, pp. XVI-XVII and 14–17.
Commentary: Paired in Q15 with the ensuing Credo no. 66, with which it shares mensuration, tonality, cleffing and general style, a well matched pair. In Mu it is followed not by its matching Credo but by a different Credo by Arnold de Lantins, here called 'Raynaldus'. In Q15 the Tenor is marked with repeat signs for three statements; the other parts are varied. The long self-contained Amen stands outside that structure.

No. 2 ***J'ay grant desir,*** Barthol[ome]us de Bruol[lis]
p. 4 [f. 1r], original f. 22r. BSB-Mus no. 7.

Voices preserved: [Cantus I] and [T] enor, [Cantus II] with C3 clef and flat, to bar 9. The page is trimmed immediately below this, but some minim stems from the stave below and a red text incipit are visible. It is possible that this voice, like the Tenor, was labelled Contratenor and untexted. The page is trimmed with loss at the left-hand side. As to the first word: the Cantus lacks 'J'ay'; Tenor has 'Ja' in red.
Notation: Full black with red coloration and flagged semiminims. Two equally active and texted parts over Tenor, Cantus II is slightly lower in range. Signa are given in Cantus I and Tenor at the rondeau midpoint. Imperfect time, major prolation, no mensuration signs.
Decoration: Yellow in some capitals.
Concordance: Paris 4917 (Pz), ff. 15v–16, anon., full black notation, a fifth lower.
Edition: CMM 11/v, p.78 (and see p. XXII).
Commentary: David Fallows finds something anomalous about all of Bruollo's compositions; in this case it is the rhyme scheme abab, unusual but not unprecedented for a rondeau, leaving the form uncertain.[96] This is the only song by Bruollo that is not in Ox; the other three French and three Italian songs are all there, in gatherings 3 and 4. Fallows also shows that his *Entrepris suis* is preserved in the high number of seven sources, together only with songs by Du Fay and Binchois, starting in the 1420s, and with a strong afterlife.[97] His only sacred work is the unique Gloria in Tr90, ff. 406v–408, ascribed to 'B[ar]th[olome]us de bruol-

93 A newly discovered fragment with the folio number 22 (and composer ascription on the verso: see no. 3) fits the top of the fragment and establishes the host volume: see p. 71. The facsimile joins the fragment to the existing leaf.
94 Bent 2008; Welker 2006.
95 Brewer 1984 pp. 547–550.
96 Fallows 1999 p. 192.
97 Fallows 2009.

lis venetus'. Reaney remarks on possible English influence, with close imitation, duets, and sections in different mensurations. Curtis-Wathey[98] propose that it might itself be English, but I am unconvinced. The concentration of his works in Ox, and the Tr90 ascription, confirm him as a Venetian composer, though no archival documentation has yet come to light; it is not surprising to find him here in the company of other composers active in the Veneto.

No. 3 **Credo**, Missa *O pulcherrima* [olim *Verbum incarnatum*], Raynaldus [= Arnold] de Lantins.
p. 3 [f. 1v], original f. 22v. BSB-Mus no. 5.

Voices preserved: [Cantus] only, to *non erit finis (*text preserved only to *gloria judicare)*, with loss by trimming at the right-hand side. At the top of the previously known folio are the remains of what must have been an ascription in red; the missing fragment has now been found, with the ascription.
Notation: Full black with red coloration and flagged semiminims,
[𝄡], no opening signature, ○ at *Et incarnatus*. Imperfect time, major prolation; perfect time, minor prolation.
Decoration: yellow in capitals; music indented (uniquely here) leaving space for two-stave capital P, not supplied. The second letter, A, is a black and red cadel with flourishes, the inner areas are coloured yellow.
Concordances:
Q15 no. 140, ff. R151v–153 (A174v–176), 'Ar de lantinis', full black notation with void coloration and flagged semiminims, page turn at the same point.
Ox no. 134, ff. 65–66, Arnoldus de lantins, void notation.
BU no. 29, pp. 34–37, ff. 17v–19, anon., black notation, page turn also at the same point.
Editions: Borren 1962 no. 3–3bis, 16–28; Widaman 1988, II 161–195.
Commentary: There are significant differences in transmission.[99] Mu agrees with Q15 and Ox at the end of its transmitted portion; BU differs. The mass cycle to which this belongs was previously known in the literature as *Verbum incarnatum,* but redesignated *O pulcherrima*, on account of its relationship to Arnold's motet of that name.[100] All movements have a clear headmotive. In Mu the Credo is preceded not by its matching Gloria, but by a different Gloria by Antonius de Civitate. It has been speculated that 'Ray de Lan' (see no. 13) might be a third Lantins composer, alongside the possibly related Arnold and Hugo, but the new discovery of this attribution establishes that, for this compiler, Raynaldus was the composer known to us as Arnold.

No. 4 **Credo**, anon.
p. 1 [f. 2r], original f. 29r. BSB-Mus no. 1.

Voices preserved: Contratenor only, from *Et in spiritum.*
Notation: Full black with red coloration.
C3 clef with flat, 𝅜 𝅝 𝅜 𝅝 and '2' proportional sign.
𝅜 for *Et in spiritum, Et expecto,* 𝅝 for *Et unam* and *Amen.* These are presumably all a3, as the Contratenor participates; whatever the alternating cut signatures might mean, they do not here distinguish duets from full scoring.
Decoration: Yellow in one capital.
Concordances: None known.
Edition: This volume, p. 145.
Commentary: Octave-leap cadence at end of the Amen.

No. 5 ***He compaignons***, [Du Fay]
p. 1 [f. 2r], original f. 29r. BSB-Mus no. 2.

Voices preserved: [Cantus I], Contratenor, Concordans cum omnibus. The missing Cantus II would have been on the preceding missing facing verso. Despite some unusual cadence forms and a few passing dissonances, the two Cantus parts (Cantus II is in Ox only) make self-contained sense, and both are essential. Although this is not a canonic piece, that relationship and the absence of a Tenor make it similar in voice functions to Du Fay's canonic rondeau *Par droit*, preserved in Q15 and therefore circulating in the Veneto. The *Concordans* can be used with the other three parts, but not without the Contratenor.

98 Curtis-Wathey 1996 pp. 1–69: G89.
99 Widaman 1988 vol. II pp. 161–195.
100 For the revised designation of this mass see Strohm 1990 pp. 141–160, and Strohm 1993 pp. 176–177, being related to Arnold's motet of that name, Q15 no. 178. *Verbum incarnatum* is the Kyrie trope and applies only to that movement. The motet *O pulcherrima* is preserved in Q15 no. 178, BU no. 52, Ox no. 178, ed. Borren 1932 pp. 269–272, Allsen forthcoming (over-optimistically cited as 2009 in Bent 2008).

Notation: Full black with red coloration and triplets, and flagged semiminims. *Tempus perfectum*; no mensuration signs (here, or in any of the songs). A sixth line has been added to the last four (or perhaps five) staves.
Decoration: Plain red Lombard H in margin with no stave indentation.
Concordance: Ox f. 34, no. 57, 4 voices, with void notation and flagged semiminims.
Edition: CMM 1/vi (1995 revision), no. 49.[101]
Text: Refrain only is given, no text *residuum*. Signum at midpoint of rondeau (as in *J'ay grant*), here in the Cantus only. Mu gives 'resveles vous' and 'ne soyes plus' instead of 'resvelons nous' and 'ne soions plus', and other variants that may indicate an uncertain grasp of French.
Commentary: Of the three French-texted songs in this source, *Hé compaignons* and Bruollo's *J'ay grant desir* are unusual within the repertory in having two texted upper parts.

The non-refrain verses of *Hé compaignons* (in Ox, not preserved here) name four of the clerks for whom Malatesta Malatesti petitioned Pope Martin V for benefices in 1423; Du Fay's song is presumed to have been written about the same time;[102] it is well known that he wrote music for Malatesta's three children Cleofe, Carlo and Pandolfo in the 1420s. Since Du Fay is not mentioned in the petition, Planchart endorses Fallows's earlier suggestion that he may instead have been in the employ of Carlo Malatesta of Rimini;[103] but I have now given reasons for suggesting that his patron at this time may have been Pandolfo.[104]

No. 6 **Credo**, Cristoforus de Feltro
p. 2 [f. 2v], original f. 29v. BSB-Mus no. 3.

Voices preserved: [Cantus] and Tenor to *et homo factus est*. From the first opening of a two-opening Credo.
Notation: Full black with red coloration and minim triplets, and red flagged semiminims. 'Duo' labelled in red, a two-voice intonation on one staff in black and red notes with fermatas. ϕ for the start of mensural polyphony at *Factorem*, ○ for 'duo' at *Et incarnatus*. Some Q15 Credos start the measured polyphony at *Factorem* but none have duo intonations. The incomplete Zacara Credo in Cividale, Museo Archeologico Nazionale XCVIII, f. Bv has a simple two-voice intonation, continuing in duo sections notated on a single staff, the voices distinguished by full black and red void notation.[105]
Decoration: Plain red Lombard P in margin with no stave indentation. Followed by a small A, black and red cadel with flourishes, inner field in yellow; yellow also in some other capitals.
Concordances: None known.
Edition: This volume, p. 146.
Commentary: My article on Cristoforus in NG[2] failed to include this Credo.[106] My commentary for Q15 no. 220 (Bent 2008 p. 216), the motet *Dominicus a dono*, wrongly states that he was a Dominican. As correctly stated in the NG[2] article, he was not a Dominican but a secular priest. *Mea culpa.*

Neither voice appears to carry chant, but there could be paraphrase of an unknown Credo chant in either voice, particularly in the upper voice if a chant can be identified in the intonation. The more highly florid writing and use of semiminims occur in the ϕ section, not the duo in ○, as might be expected if ϕ had mensural significance. The distinction here, as often elsewhere, can only be one of vocal scoring. The triplet figuration in ○ time is typical of the post-Ciconia style. The duo markings clearly imply that a third voice for the ϕ sections was on the missing facing recto. The style requires this to have been a Contratenor, not a second cantus part; the Credo would be completed on the following opening, ff. 30v–31.

No. 7 ***Dame belle***, anon.
p. 2 [f. 2v], original f. 29v. BSB-Mus no. 4.

Voices preserved: Contratenor only. Text incipits '*Dame belle*', and for *secunda pars* '*Je vous suppli*'; no more text.
Notation: C3 clef with flat, imperfect time, major prolation, no mensuration sign. Fermata at midpoint.
Decoration: Yellow in some capitals.
Concordances: None known.
Edition: This volume, p. 147.
Commentary: Form uncertain, no text. Most likely a rondeau. See Fallows 1999 p. 122.

101 See also Fallows 1999 p. 176.
102 Planchart 1988 pp. 117–171, at 124–125.
103 Fallows 1995 pp. 20 and 30; Planchart 1988 p. 124.
104 Even if the initial contact at the Council of Constance was established with Carlo, and even if he was the ambassador of Gregory XII, a strong case can be made for the continuation of this contact with Pandolfo of the Pesaro branch. See Bent 2011.
105 CMM 11/vi no. 22 p. 113.
106 NG[2]; Da Col 2001 pp. 259–277.

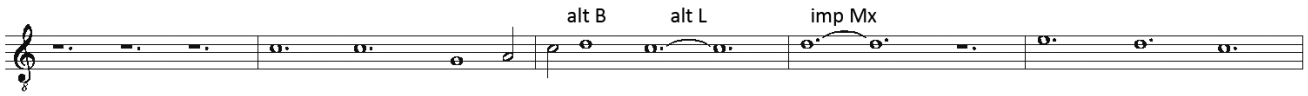
No. 8 ***Veni sancte spiritus* / *Veni creator***, [Dunstaple]
pp. 6–5 [f. 3r–v].

Voices preserved: The motet occupied two openings, with the music divided more or less evenly in half. The first color was on the first opening, colores 2 and 3 on the second, as in Tr 92, Ao and ModB.
P. 6 (recto): only the [Contratenor] is preserved (from bar 31) from the recto of what was the first opening, containing the first half of the music of the motet, comprising the first color statement. The Contratenor is here given textless, without the [*Veni creator*] *Mentes tuorum* text present in all other sources. Of the surviving five staves, the lowest two are blank; the Contratenor must have started on the stave above. Thus with the 10-stave presentation, four staves were missing above the Contratenor for the duplum part, which is consistent with the space it occupies in other manuscripts. On this first opening, the missing first verso must have contained the upper part for the first color and the tenor, presumably on about six staves, followed as on the second opening by three for the tenor statements and a blank.
p. 5 (verso) is from the second opening, containing the music for colores II and III. Preserved are the end of the [Triplum] in its normal top-left position, 'Solus Tenor' (*recte* Tenor); 'Residuum tenoris ad longum'. See below for these designations.
Notation: Full black with red coloration, semiminims and triplets, the only continental source of this motet so notated. No mensuration signs except ○ for *Da tuis fidelibus* (tenor *ad longum*). The upper parts of colores I and III are in *tempus perfectum*, color II in *tempus imperfectum.*
Decoration: None.
Concordances:
OH no. 66, ff. 55v–56, anon., full black notation with void semiminims and coloration; single opening, three tenor statements indicated by :|||:
ModB ff. 106v–108 (new 109v–111),[107] Dunstaple, void notation.
Tr92 ff. 182v–184 (new 184v–6),[108] Jo. Dumstabl, void notation.
Aosta no. 194, ff. 276v–279,[109] Jo Dunstapell, void notation.
Editions: Dunstable no. 32; CMM 46/ii, no. 66.
Commentary: 'Solus tenor' is a misnomer; here it is simply the tenor part, notated as for color I, to be mensurally reinterpreted for the three statements. It is a full statement of the tenor as it appears in OH, a single-opening copy with the signs for three statements :|||: In Mu, however, on the second opening, it serves only two statements for the second half of the motet, and is consequently marked :||: -the first statement having taken place on the first opening.

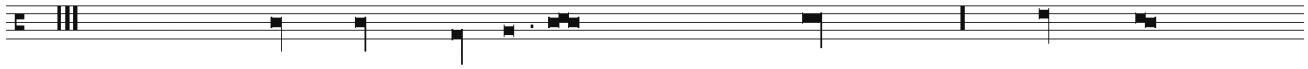
Color I: major modus, perfect tempus; II: major modus, imperfect tempus; III, perfect tempus, in diminution, i.e. reading a long as a breve. I hypothesised that the presence of an essential contratenor in this and similarly constructed motets would have made this a candidate for having had, or being composed with the aid of, a solus tenor, but this so-called solus tenor is not it.[110]

A tenor *ad longum*, on the other hand, normally spells out the values of a mensurally or proportionally repeating tenor in unambiguous notation.[111] This one is particularly interesting. The second color statement of the motet is in perfect modus and imperfect time. This tenor *ad longum* is notated in fully duple modus and tempus but at the next level of note values down (diminution), so that an imperfect breve of the upper parts is represented by a semibreve in the tenor *ad longum*. In Mu, this section has no new mensuration sign, so it might be presumed to continue the fully imperfect mensuration used for the missing first statement. The initial tenor rest of 9 S corresponds to 9 imperfect breves of the upper parts. The following long + breve (*c*) are therefore worth 4 + 2 = 6 S, = 6 imperfect breves of the upper parts, notated in the tenor as two longs. However, for the final section, color 3, the note values are not further reduced, and represented in perfect time with ○ signature. The modus is imperfect, so that there is no alteration at that level. What the formal Tenor notation gives as breve, altered breve, altered long, maxima can here be written as semibreve, breve, long, long. No other source of this or any other Dunstaple motet gives a tenor *ad longum.*

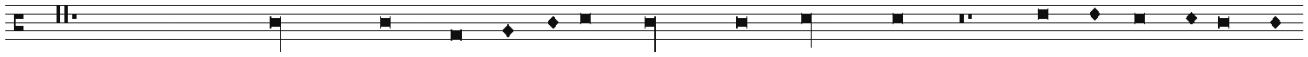
107 The lower numbers reflect the original roman foliation; the modern pencil numbers add in the three folios of the original index.
108 The lower numbers correspond to the ink foliation in the manuscript, which in turn corresponds to the numeration in the original indexes. A new foliation has been added in pencil, two numbers higher, to take account of the two preceding index folios.
109 This newer pencil foliation remains two ahead of the stamped numbers from here to the end of the manuscript; the two openings of the motet are separated by a blank opening ff. 277v–278. Older sources cite the stamped numbers, in this case 274v–275 and 276v–277; two tabbed-in fragments between stamped numbers 266 and 267 have been numbered in pencil 267 and 268, which increases the subsequent pencil numbering by two.
110 See Bent 2002 chapter 8, and introduction, pp. 38–46, for older bibliography and additional pieces with solus tenor parts.
111 See Allsen 2003.



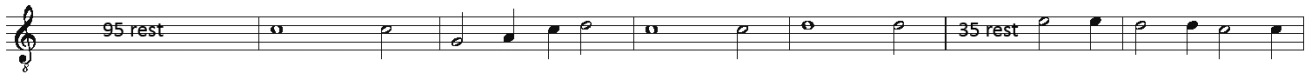
stave 1 transcription of tenor (stave 2) as for color statement II



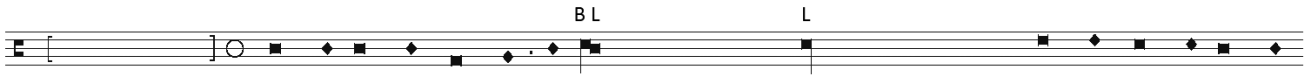
stave 2 original notation of tenor serving all three color statements (here wrongly labelled 'Solus tenor')



stave 3 'Tenor ad longum' for color statement II, notated in fully imperfect time (as shown by the notation of the initial 9 S rests), but in diminished values, so that a notated semibreve equals an imperfect breve of the upper parts. The repeated notes are spelled 4 + 2 instead of 3 + 3.



stave 4 transcription of stave 3



stave 5 'Tenor ad longum' for color statement II, notated in perfect time, imperfect modus with O signature, here at values corresponding to the upper parts. Whereas in the true tenor (stave 2), alteration and imperfection can occur at both modus and maximodus levels, which are all triple (the passage marked B B L Mx), the same rhythm is here spelled in diminished values as S B L L.

Although a performance of the motet seems to be documented in 1416,[112] it was a later addition to the Old Hall manuscript, probably in the 1420s, and does not seem to have circulated on the continent before the 1430s. Indeed, it is one of very few 'isorhythmic' motets by Dunstaple in a continental source other than ModB.

No. 9 ***Regina celi letare***, [Dunstaple]
pp. 7–8 [f. 4r–v], original ff. 102–102v.[113]

Voices preserved: the recto has the Contratenor of the first half (with unused staves below); verso has the [Cantus] and Tenor of the second half.
Notation: Full black with red coloration and semiminims. Recto, *tempus perfectum*, no signature; on verso, ¢ at *Resurrexit.*
Decoration: Ornamental (secondary) on verso, black cadel 'R' with flourish and hair-line decoration; yellow in some capitals.
Concordances:
Q15 no. 280, ff. R276v–277 (A305v–306), Dunstaple.
Ao no. 143, ff. 191v–193, Dunstaple (cut off).
FM no. 34, ff. 44v–47, anon.
Edition: Dunstable, no. 38.
Commentary: The melody of the Marian antiphon is paraphrased in the Cantus.
Although now mounted adjacently, the two compositions by Dunstaple may not have been close neighbours in the original manuscript. Both circulated in continental and indeed Italian manuscripts, but were not necessarily travelling companions.
'Duplum' in the left-hand margin of p. 8 has nothing to do with voice names; it undoubtedly indicates that the book in whose binding this leaf was used was a duplicate. Many such annotations occur in Munich books acquired as a result of the secularisation of monasteries, though this hand could be earlier than the nineteenth century. The Contratenor of the second half must have been on the three missing staves above *O incomparabilis* on the facing recto (f. 5, p. 9).

No. 10 ***O incomparabilis virgo***, Guillermus dufay (in red, under opening melisma of Cantus)
pp. 8–9 [ff. 4v–5], original ff. 102v–[103].

Voices preserved: [Cantus], Tenor, on recto; Contratenor on verso below completion of *Regina celi*: three voices, complete.

112 Bent 1981 p. 8.
113 In Bent 2008 vol. I p. 230, the designation 'MuL 42v' is an error.

Notation: Full black, no coloration. *Tempus perfectum*, no mensuration signs. An extra partial stave is ruled below, on the verso (p. 8), apparently with the same rastrum but in black, to accommodate the remainder of the Contratenor.
Decoration: Plain red Lombard O in margin on recto, for Cantus, with no stave indentation. Yellow in some capitals.
Concordances:
Mellon no.49, ff. 69v–71, anon., void notation, one stanza, *Or me veult*[114]
MuEm no.126 (now 116), f. 65, anon., two voices, void notation,'Portugal*er*'[115]
MuEm no.149 (now 139), f. 77, anon., two voices, full black notation, 'Portig*aler*'[116]
MuEm no.192 (now 172), ff. 92v–93, anon., all three voices in void notation, Tenor incipit 'Portagaler'[117]
Stras, f.108 (no.191), G. Dufay, 2 voices, full black notation on 6-line staves, incipit 'Portugaler' only.
Bux (intabulation), no.43, f. 21r–21v, anon., omitting final 'rhyming cadence' (i.e. last ten bars), 'Portigaler'
Edition: CMM 1/vi (1995 revision), no.88; Bux *EDM*, xxxvii. 46–7. New edition and commentary, no. 42 in David Fallows, Secular Polyphony 1380–1480, forthcoming in *Musica Britannica*.

Text:
O incomparabilis virgo Maria Dei genitrix gratissima, templum spiritus sancti, sanctum filii tui habitaculum: inclina aures tue pietatis indignis supplicationibus et esto nobis peccatoribus benignissima auxiliatrix; dulcis mater misericordie exaudi nos clamantes ad te jugiter, jugiter.

O incomparable Virgin Maria, most loved mother of God, temple of the Holy Ghost, sacred habitation of thy son; bend thy piteous ears to [our] undeserving entreaties and be a most kindly helper to us sinners; sweet mother of mercy, harken to us [*exaudi* implies granting the prayers as well as hearing them] as we cry to thee incessantly, incessantly.[118]

Commentary: Mu pp. 9–12 form the two leaves subsequently described by Hell 1983. It is an annotation on p. 11 that provided the first link to a host volume bound in Weihenstephan, the 'duplicate' incunabulum Gratianus, Decretum, published in Venice by Georgius Arrivabene in 1493 (Inc. extr.1090).

This is a Latin contrafact of the balade *Or me veult bien esperance mentir*.[119] The only polyphonic source with the *Or me veult* text is Mellon, *c.*1475. The attributions to Du Fay in Stras and Mu raise difficult questions, and conflict with the view of Fallows and myself that on balance the balade is probably English. It keeps company with other unique copies of English balades in Mellon by Frye and others, but also precedes a group of Du Fay songs there. But the only source with this text and the earliest sources with this incipit are later than the versions in Germanic manuscripts, all of which are contrafact or have the puzzling label 'Portugaler'. Such sacred contrafacta are more common in sources north of the Alps, much less so in Italy, another anomaly of the transmission in Mu.

Although the Stras copy can be no later than the 1430s and could well be considerably earlier, and MuEm from the early 1440s, the title 'Portugaler' is already associated with those earlier sources.[120] No satisfactory explanation of it has yet emerged. Contemporary with its first appearance in Mellon in what we presume to be its original form, a full-length French-texted balade, the tenor of the *prima pars* had a major career in England, starting several decades later than the earliest continental sources. Between *c.*1460 and 1540 this tenor portion was used as a 'square' in the York masses,[121] in a mass by Ludford, a Christe by Taverner, and as the tenor of several keyboard pieces, some of which are labelled 'Ormavoyt' or a similar form, which also appears in two Scottish poems.[122] The sources for this piece were assembled and discussed in an unpublished paper by Margaret Bent, made available to Perkins for the Mellon edition[123] and to Fallows for his Du Fay commentary[124] and *Catalogue of Polyphonic Songs*,

114 Perkins 1979 no.49: vol. 1 pp. 172–175, vol. 2 pp. 393–396.
115 I, 1–29 and II, 1–23 only, with *custos* to show that the copyist knew there was something missing, copied by Scribe C.
116 I, 1–29 and II, 1–23 only but lacking the *custos* that appears on f. 65, copied by Scribe B.
117 with voices I and II copied by Scribe A (Hermann Pötzlinger) and III copied by Scribe D (Wolfgang Chranekker), who also made extensive corrections to I and II, texted '*Ave tota casta virgo*'.
118 Translation by Leofranc Holford-Strevens.
119 The Mellon source of the contrafact was first noted in Bent 1973 pp. 65–83, at pp. 68–69. See also Bent 1980 pp. 454–459, at p. 459; Hell 1983 pp. 43–49, at 44–47.
120 For an extensive discussion of this piece, and for one of many inconclusive suggestions as to the origin of this title, see Hell 1983. See also Welker 2011.
121 Dumitrescu 2010. Gloria-Credo [Or me veult] no. 5 pp. 20–39. See Baillie 1960, and Margaret Bent, NG², s.v. 'Squares'. Fallows cites my 'Unpublished Work on Squares', which alas remains unpublished.
122 Both are given in Crane 1968.
123 Perkins 1979 vol. 2 pp. 393–396.
124 Fallows 1995 pp. 242–245.

where the fullest listing is to be found,[125] and to which I can now add the three-voice Kyrie 1 (f. IA) in Beverley, East Riding of Yorkshire Archives and Records Service, DDHU 19/2/I.

No. 11 ***Post angelicam allocutionem***, anon.
pp. 10–11 [ff. 5v–6], original ff. [103v]–104.

Voices preserved: Tenor and Contratenor complete; [Cantus] lacks the first three staves.
Notation: Full black with red coloration, red semiminims and triplet minims. Sectional signatures ϕ ○ ϕ in all surviving voices (beginning of Cantus missing).
Decoration: Missing opening of Cantus probably had a red capital; yellow in some capitals.
Concordances: None known.
Edition: No. 43 in ed. David Fallows, *Secular Polyphony 1380–1480*, forthcoming in *Musica Britannica*; this volume, p. 148.
Text: Identified by Hell as published in *Analecta hymnica*, vol. 26, p. 278, from a north Italian breviary from Como dated 1420 [= *I-Bu* 339]: *In laudibus antiphonae.* Antiphon *ad Benedictus* for the feast of St Mark the Evangelist.

Post angelicam allocutionem[126] Dominus[127] Jesus visitare dignatus est famulum suum eique dixit: Pax tibi Marce evangelista meus.[128] Ipse cum[129] [magno][130] gaudio ait: Tu es laus mea et fortitudo:[131] in te est omne desiderium meum.

After the angelic visitation the Lord Jesus honoured his servant with a visit, and said to him: Peace to you, Mark my evangelist. He with great joy said: You are my merit and my strength: all my desire is in you.

Alleluya, alleluya, alleluya.

Text in Mu (closer to that given by Cattin from Cicogna 1006).	Text in Venice, Museo Correr, MS Cicogna 1006, ff. 2v–3, after Cattin vol. II p. 499
	Post angelicam allocutionem Dominus
	Jesus visitare dignatus est famulum suum eique dixit:
[Pax tibi, evangelista meus Mar]ce.	Pax tibi, evangelista meus Marce.
Ipse cum magno gaudio ait: Tu es laus mea et fortitudo mea: in te est omne desiderium meum.	Ipse cum magno gaudio ait: Tu es laus mea et fortitudo: in te est omne desiderium meum.
Alleluya, alleluya, alleluya.	Alleluya.

The partial text underlay in the lower parts could be extended by breaking longer notes and ligatures into carriers of syllables, especially with more repetitions of the final Alleluya in all voices. The transcription in this volume conservatively extends texting only in the most obvious places. As often seems necessary, the final ligature is split in order to place the last syllable.
Commentary: Cattin gives *Post angelicam* from a 13th-century Antiphonal for Vespers of the vigil of St Mark,[132] and from a 13th-century Processionale-Rituale, also for that saint's first Vespers.[133] In both cases it is prescribed as an antiphon for the New Testament canticles: *in evang. ant***.** Cattin gives the antiphon with music in facsimile,[134] where it is headed simply 'De Sancto Marco

125 Fallows 1999 pp. 301–302.
126 Cattin 1992. Cattin's Venetian sources and Bologna 339 all have 'allocutionem'; Dreves 1899 wrongly gives 'adlocutionem'.
127 Dreves 1899 has 'Deus' here, in error; Bologna, University Library, MS 339 has 'Dominus', as does the Venice Correr MS Cicogna 1006, ff. 2v–3, with music, of which Cattin gives a facsimile, vol. I pl. 97 (p. 371).
128 Mu seems to follow the word order of the Correr MS, 'Pax tibi, evangelista meus Marce'.
129 Cattin's transcription (vol. III pp. 5*-6*) gives 'eum', a simple error for 'cum', correctly in vol. II p. 499, following Museo Correr, Cod. Cicogna 1006 ff. 2v–3 and the other sources, including Mu.
130 'Magno' is absent in Dreves 1899, but present in Mu and Correr 1006.
131 Mu: 'Tu es laus mea et fortitudo mea'.
132 Cattin 1992 vol. II p. 86, from 'VAM 1', a manuscript in private possession, f. 24v, where it is listed 'in vigilia Sancti Marci ad vesperum' and '*in ev. an*' (i.e. for the New Testament canticles). Cattin indexes this as an *antiphon ad Magnificat*. It also appears to be in the complete 14th-century Antiphonal set in Venice, Archivio di Stato, Procuratia de Supra, Reg. 113–118.
133 Cicogna 1006, ff. 2v–3; Cattin 1992 vol. II p. 499. The musical transcription is in vol. III pp. 5*–6*.
134 The melody is reproduced in facsimile from Venice, Museo Correr, Cod. Cicogna 1006, ff. 2v–3 in Cattin 1992 vol. I pl. 97 (p. 371).

antiphona'; this melody leaves no trace in the polyphonic setting. He also locates it in a sixteenth-century *Ordo orationalis*,[135] as an antiphon following the Sunday in the Octave of Easter, for Vespers as the first antiphon 'De Sancto Marco Evangelista'.[136] The same manuscript gives it with music as an antiphon to the Magnificat for the first Vespers of St Mark.[137] The *Cantus* database gives just one source for *Post angelicam allocutionem*, as antiphon at second Vespers for the Office for St Mark, in Rome, Biblioteca Vallicelliana C.5, a notated Antiphoner of the late eleventh or early twelfth century, from the Benedictine monastery of S. Sisto in Rome, f. 169v (within the summer Temporale).

This appears to be another contrafactum of a balade, suggested by the rhyming musical cadences at the end of each section. It is exceptionally long for a fifteenth-century balade. David Fallows notes that the words fit better than for other known contrafacta (see especially 'omne desiderium'), though he now accepts my view that the passages in question involve repeated notes that could result from the declamatory breaking-up of long notes in the original balade to accommodate the syllables of the new contrafact text.

There is of course other English music in Mu, though the strongest argument against this being an original English setting of these words is that there is little reason for an English composer to set a Veneto text in honour of St Mark. The musically rhyming cadences are not normal in antiphon settings except in the case of Frye's Latin-texted *Ave regina celorum* and *O florens rosa.* Although their long repeats are less long than here, this might further argue in favour of an English composer. On balance, I think that an English hypothesis can best be sustained if it were a Veneto contrafactum of an admittedly very long balade, with added repeated notes to accommodate text declamation, rather than an original setting of this text. In Mu it immediately follows the contrafact version of *Or me veult,* here attributed to Du Fay, but which has a competing claim to be an English balade (see above). Fallows also points out that its style is very close to that of *Je languis*,[138] and suggests that all three might be English works of the 1420s or 30s.

The sections in ϕ and ○ show no difference with respect to the rate of harmonic movement and short note values. There is a slightly greater tendency in ϕ to groupings over two breves and 3-breve coloration groups. The Cantus part from bar 15 (anticipated in 14) is reconstructed from the exact balade-like repetition in all parts from bar 36 to the end, marked at that point by ϕ. This sign can have no mensural or tempo significance here, and may signal the repeat.

No. 12 ***O quam mirabilis***, Jo. Sarto (name in black)
pp. 12–13 [ff. 6v–7], original ff. 104v–105.

Voices preserved: [Cantus], first six staves, nearly complete but for the Amen; Contratenor. Tenor, lacking, must have been below the Cantus.
Notation: Full black with red coloration. *Tempus perfectum*; ϕ at beginning of Cantus only, and in this source only, perhaps suggestive of the two-breve groupings into which much of this motet falls.
Decoration: Plain red Lombard capital O in margin, p. 12, with no stave indentation. Yellow in some capitals on that verso only.
Concordances:
Q15 no. 276, ff. R274v–275, A303v–304, io sarto, full black notation.
Ox no. 9, ff. 9v–10, P*res*b*yter* Joh*an*nes de sarto, void notation.
Tr92, no. 163, ff. 174v–175 (new 176v–177), anon. void notation.
Editions: DTÖ 14/15, pp. 215–7.
Text:
O quam mirabilis progenies, ex qua processit virgo Maria, Abrae scilicet et David prophete, quibus promissio fuit facta. Sed inenar[a]bilis fuit illa, de qua ortus fuit Dei filius, per quem redempti sumus et in celestibus locati sumus. Pro quibus tibi gratias referimus. Per secula secu[lorum. Amen.]

O what a marvellous lineage from which proceeded the Virgin Mary, namely that of Abraham and the prophet David; it was to them that the prophecy was made. [Literally 'to whom', but who should tell that it was plural?] But that [other lineage] is beyond words from which sprang the Son of God, through whom we were redeemed and set in heaven. Wherefore we thank thee for ever and ever. Amen.[139]

135 Vol. II p. 218, Venice, Museo Correr, MS Cicogna 1602 (date 1567), f. 54r.
136 In vol. III p. 233, Cattin reports it as an antiphon *ad Magnificat* for 1 May, the festival of the apostles Philip and James, which is also the octave of St Mark's day (25 April).
137 Vol. II p. 246, MS Cicogna 1602, f. 88r, 'ad primas vesperas S Marci'.
138 CMM 1/vi, no. 17; in Tr92 an erased attribution to Dunstaple is replaced by one to Du Fay. I argued for its English origin in Bent 1980.
139 Translation by Leofranc Holford-Strevens.

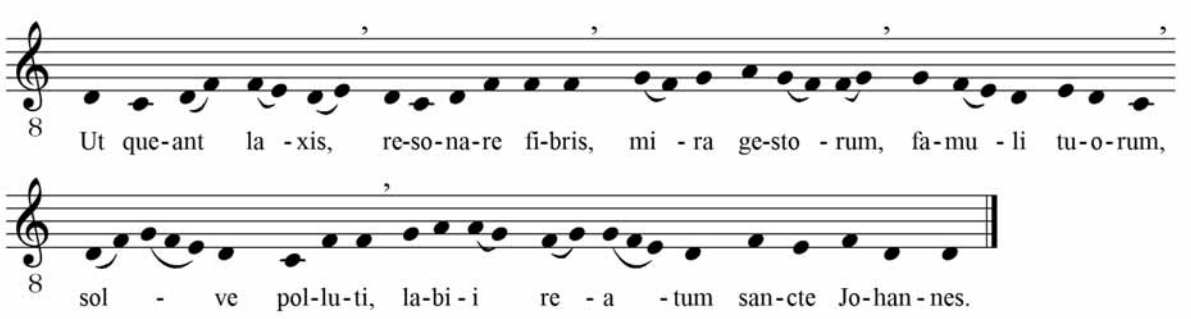
Commentary: On the Virgin Mary and her ancestors. Peter Wright has explored links with Brassart's *O flos fragrans* (Q15, Ox, Tr87), and issues surrounding these two composers.[140] He invokes stylistic evidence to distinguish these two composers, victims of confused attributions in the fifteenth century. Pamela Starr cites documents from Vatican archives for two musicians with similar names, both of which could have been confused with Brassart.[141] One is a Johannes Doussart who, like Brassart, came from Liège and was in imperial service, documented in 1457 two years after Brassart's death. The other is a Johannes Dusart, documented in 1467 in the diocese of Cambrai, whom Starr believes to be the 'Jo Dussart' named in Compère's motet *Omnium bonorum plena*. Doussart is the stronger candidate for the de Sarto of the present composition and the others discussed by Wright.

The versions of all sources are close, Mu particularly so to Q15, sharing its ligaturing and absence of most sharps found in Tr92 and Ox. Two minor variants in the Cantus and one in the Contratenor are shared by Mu and Ox.

No. 13 ***Ut queant laxis***, Ray. de Lan [= Arnold de Lantins]
p. 13 [f. 7r], original f. 105.

Voices preserved: [Cantus] and Tenor notated, complete, the third voice to be supplied in fauxbourdon.
Notation: Full black with red semiminims. *Tempus perfectum;* no mensuration signs.
Decoration: Plain red Lombard U in margin, with no stave indentation. Red in some capitals.
Concordances: None known.
Edition: This volume, p. 150.
Text: Text underlaid in Cantus only, but can easily be applied to all three parts.
Commentary:
This simple setting of the famous hymn to John the Baptist is stylistically unremarkable. The composer attribution was assumed to refer to a possible further relative of Arnold and Hugo de Lantins. With the new attribution for no. 3 to Raynaldus de Lantins of a Credo elsewhere ascribed to Arnold, we can assume that this compiler knew Arnold under the name Raynaldus (= 'Rinaldo'?), and can attribute this hymn with some confidence to Arnold.

Of the many melodies recorded for this hymn, the upper part is closest to being a free paraphrase of the melody recorded in the 12th-century hymnary from Nevers:[142]



Apart from a few small variants within phrases, the only significant differences at phrase ends are *e* at bar 6 and *d* at bar 31, not ameliorated by related forms of this melody surviving with other texts. The solmisation melody for this text is known almost exclusively from music-theoretical sources and is not used here. The written counterpoint prevents strict fauxbourdon in two places.

No. 14 ***Iuvenis qui puellam***:[143] 'Decretalis. Guillermus du fay'.
pp. 14–16 [ff. 7v–8v], original ff. 105v–106v.

Voices preserved: First opening, three voices (two texted, unlabelled Cantus parts, Tenor), complete. Second opening, verso only, with [Cantus I] and first half of Tenor. Fauxbourdon sections. See below.
Notation: Full black with red coloration, semiminims and divisi notes; no initial sig, ¢, ○, then ¢, ϕ, ϲ. Faulxbourdon indications, some in red. The ϕ section has some two-breve groupings, but the range of note-values discourages a tempo significance.

140 Wright 1992 pp. 41–61.
141 Letter to the editors, Plainsong and Medieval Music 1 (1992) pp. 215–216.
142 Stäblein 1956 Melody 1511, p. 94, no. 79 in Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat 1235.
143 See Fallows 1999 pp. 584–585; Holford 1997 pp. 97–165; and Planchart DIAMM.

Decoration: Plain red Lombard I in margin for both upper parts; red Lombard C in margin p. 16. Secondary capitals are black cadels with flourishes, with yellow; yellow in all capitals.
Concordances: none known.
Editions: CMM 1/vi (1995 revision), no. 9; Planchart DIAMM.
Text: The introduction cites the letter of Eugenius III referred to below, and is followed by 'an informed parody of a disputation, now incomplete, in syllabic verse':[144]

Iuvenis qui puellam nondum septennem duxit, quamvis etas repugnaret, ex humana tamen fragilitate forsan temptavit, quod complere non potuit. Quia igitur in his que dubia sunt, quod tutius est tenere debemus, Tum propter honestatem ecclesiae, Quia ipsa coniunx ipsius fuisse dicitur, Tum propter dictam dubitationem, Mandamus quatenus consobrinam ipsius puelle, quam postea duxit, dividas ab eodem.	The youth who married a girl not yet seven, although her age was inappropriate, out of human frailty may yet have attempted what he could not accomplish. Since therefore in doubtful matters we ought to hold to the safer course, because she is said to have been his wife, and for the aforesaid doubt, we command that you separate the said girl's cousin, whom he married afterwards, from the said youth.
Primum argumentum Contra vos arguitur Ubi per vos innuitur Affectum velle puniri Et effectum non sortiri; Quod clare probaretur, Sed brevitas non patitur.	 It is argued against you where it is suggested by you that the attempt will be punished and not take effect; which would be clearly proved, but brevity does not permit.
Solutio primi argumenti Ad hoc sic dico breviter, Non recitando formiter Que contra me dixistis, Quod publice honestatis Iusticia non patitur Id quod per vos innuitur.	 To this I reply briefly thus, not rehearsing in due form the case you have made against me, that the justice of public honesty does not permit what you suggest.
Secundum argumentum Quamvis bene dixeritis, Tamen contra vos arguo. Nam in fine vos dicitis Quod dividitur ab eo, Et contrarium videtis In capitulo unico, Quod alias allegastis, Sexto, eodem titulo.	 Although you have spoken well yet I argue against you. For you conclude by saying that she should be separated from him and yet you can see the opposite in the single chapter which you have cited elsewhere, in the Sext, in the same title.

Commentary: Published by Besseler as a song; recognised by Planchart as a motet. The piece is incomplete because of missing leaves in this, the only source. As well as the completion of the second opening, at the very least a *Solutio secundi argumenti* can be postulated, possibly a third argument with solution, and probably a conclusion. As well as the completion of the second opening, at least one and probably two further openings can be postulated (cf. section 4.1, p. 71). The progression of mensurations is quite unusual, and also implies ensuing sections.

144 Holford 1997 p. 150.

The text of the introduction is taken from a letter of Pope Eugenius III, 'Ad Aesculapium presbyterum', found in the proceedings of the Third Lateran Council (1179).[145] Du Fay's knowledge of this passage surely came from the *Decretals* of Pope Gregory IX (1294), of which Du Fay owned a copy at his death. The arguments that follow are not real glosses but an *ad hoc* satire. There was a longstanding tradition of celebrating one's graduation by posing humorous *quaestiones quodlibetales*. As Holford-Strevens shows, the question raised by Eugenius III was of lasting concern and still discussed by canonists in Du Fay's time. It could be grist for a 'post graduation' celebration by the composer, possibly Du Fay's own bachelor of laws degree, which Planchart dates to 1436 or 1437.[146]

The ascription implying Du Fay's expertise in canon law places a *terminus post quem* for the work of January 1436, since Du Fay had no degree as of that date. According to a letter of Amadeus VIII of Savoy, dated 11 November 1435, Du Fay had been nominated to a prebend in Geneva, but was disqualified from accepting it because he was neither noble nor a graduate.[147] Difficulties surrounding his expectative benefices in Geneva, Tournai and S. Donatian (Bruges) continue in a letter from Du Fay of 22 January 1436, indicating that he apparently still did not yet hold a degree.[148] The earliest archival mention in an archival document of his having a degree is in the constitution of proctors for his exchange of the S. Donatian benefice with Nicaise du Puit on 4 October 1446,[149] where the term "bacallarius in decretis" was inserted later above his designation as 'canonicus Sancti Donatianis', a canonicate he had been granted finally in 1438. A papal letter of 5 May 1457 also mentions him as having a Bachelor of Law degree. Alejandro Planchart believes that the degree was conferred by Eugenius, by papal fiat, probably in 1436, around the time Du Fay became a canon of Cambrai,[150] but in connection with the attempts by Amadeus VIII, ultimately unsuccessful, to obtain the Geneva benefice for him. If that is the case, this piece must be dated after January 22, 1436, and before he left Savoy and the patronage of Amadeus in June 1439.

Planchart also points to the close stylistic similarity with Du Fay's setting of the prose *Isti sunt due olive*, which must have been written in Savoy, since that chant was not used in Italy nor in France, but was used in Lausanne, Geneva, and Bavaria. This is the last of Du Fay's surviving polyphonic proses; Planchart's most recent thought on the dating of both pieces is 1437–8, when in the latter year Du Fay was in Savoy and serving as representative of the Cathedral of Cambrai at the Council of Basel.

B. The compositions of the Vienna fragment 661

No. 15 **Magnificat** [*secundi toni*], [Beltrame Feragut]
(Wn 1) f. 1r.

Voices preserved: end of [Tenor] only.
Notation: Black full notation. *Tempus perfectum*, no mensuration sign.
Decoration: yellow in capital (Amen).
Concordances:
Q15 no. 324, ff. A 338v–339, feragut (attribution by indexer), two notated voices, the third to be derived by fauxbourdon.
Tr90 no. 311, ff. 377v–378, anon.
Editions: CMM 11/vii, 102–105; Kanazawa 1966, II no. 25, 51–54.
Commentary: Kirsch 1966 no. 763 identifies this as tone III or VIII, rejecting suggestions for II or VI (no. 383). The last two notes (Amen) are wrongly written a tone higher than in Q15, and corrected by this or a later scribe by drawing adjacent void notes below the black longs. Among the latest pieces to be copied into Q15, c. 1434.

145 The following sentences and bibliographical references are taken from Planchart 1988 p. 132, his commentary to his edition and from Holford 1997 pp. 97–165, pp. 150–157.

146 Symbolic connections with the Council of Basel, or as a display of Du Fay's forensic oratory, as discussed by Ernest Trumble, Willem Elders, and David Fallows, are not impossible. Planchart gives the following references to earlier literature: Mansi 1960 p. 326, first noted in Elders 1981 p. 14 note 27; Richter 1955 II, *Decretalium collectiones* cols. 661–662; on Du Fay's copy see Wright 1975 p. 228; Holford 1997 pp. 150–157; Fallows 1987 p. 49, with references to Trumble and Elders, and Elders 1989 pp. 173–195.

147 Archivio Segreto Vaticano, RS 315, 110r–v. I am as always grateful to Alejandro Planchart for his tireless responses to my questions and his generosity in sharing information.

148 Archivio Segreto Vaticano, RS 318, f. 182r–v.

149 Lille, Archives Départementales du Nord, 4G 1086, no. 375.

150 Du Fay was granted the canonry on September 3rd 1436; it was confirmed with Grenon as proctor on November 12th. According to new information from Planchart, the Cambrai canonry, unlike the Geneva canonry, was not reserved for a lawyer and did not require a degree, contrary to what scholars earlier implied; it was simply a *prebenda libera sinistri lateris*, a free prebend on the left side of the choir.

No. 16 Magnificat [*octavi toni*],[151] Jo[hannes] de Quadris (in red)
(Wn 2) ff. 1r-2.

Voices preserved: three voices, complete except for the loss of the top stave on f. 1v, with *Esurientes*. Odd-numbered verses are set. F. 1 recto, [Cantus], Tenor, Contratenor complete for *Et exultavit, Quia fecit, Fecit potenciam*; f. 1v, [Cantus] and Tenor, f. 2 Contratenor, for *Esurientes, Sicut locutus, Sicut erat, Et in secula.*

Notation: Full black with red coloration and minim triplets, flagged semiminims. Mensuration signs alternate ϕ ○ ϕ ⊂ ϕ ⊂ ϕ with no changes of vocal scoring. His Vicenza Lamentations (Vicenza, Seminario vescovile, MS U.VIII.11) also use ϕ as a simple sectional toggle (or perhaps even as a repeat sign for abbreviated notation) for the 'Jerusalem' refrains. Here, however, the ϕ sections do tend to reflect two-breve groupings, but the difference in note values is slight.

Decoration: The infilled and indented decorative E for this Magnificat is unlike any other of the initials, but clearly by the same floriator: Lombard with flourish, palmettes in inner and outer areas, hair-line decoration. Stave-lines are visible under the letter, as for the unfilled indentation on Mu p. 3 (f. 2v, no. 7); yellow in capitals.

Concordances: none known.

Editions: Klugseder 2009, and this volume, p. 151.

Commentary: De Quadris probably originated from L'Aquila, but served as a singer at San Marco from perhaps 1436 (when his Magnificat in Ox is dated from Venice) until shortly before his death, which seems to have occurred by January 1457.[152] The Magnificats in Q15, and that in Ox by de Quadris, now joined by this, are amongst the earliest surviving polyphonic Magnificats; earlier ones were removed from Q15 after 1430.

Odd-numbered verses are set (starting with *Et exsultavit*), without intonation and without chant for the intervening verses, as in his four-voice setting in Ox, where the second of the equal cantus parts is surprisingly labelled 'Triplum'. That setting owes much to the Veneto motet style, with inessential contratenor, typical cadential behaviour, and is apparently freely composed without chant. It has initial wide-spaced imitation, local imitation, and differs from a typical motet in its changes of mensuration. The new three-part setting is quite different, with a single cantus part accompanied by Tenor and central Contratenor, with some roughnesses or errors of counterpoint and fewer changes of mensuration. The chant is mostly in the tenor, as in some of the Q15 Magnificats, notably those by Lymburgia (see especially Q15, nos. 163 and 319), whereas Du Fay's settings carry chant paraphrase in the top voice. However, for the *Sicut erat* in this setting the chant moves to the Cantus part.

No. 17 Magnificat [*octavi toni*], G dufay (in red, inserted in a melisma space on stave 2), a3, with fauxbourdon.
(Wn 3) 1v–3r.

Voices preserved: [Cantus], Tenor, Contratenor, complete. Markings for 'faulx bourdon' sections are given in both Cantus and Tenor, for derivation of the third part. Mu gives the lower parts of the duos in ModB and Tr92 to the Tenor: see below on the scoring.

Notation: Full black, with red intonation (in Cantus), coloration and semiminims. *Tempus perfectum* throughout, no signatures.

Decoration: Plain red Lombard M in margin with no stave indentation. Yellow in capitals. 'faulx bourdon' indications in red.

Concordances:
ModB ff. 39–40v (new 42–43v), Dufay
Tr92 no. 7, ff. 9v–11 (new 11v–13), anon.
FM ff. 21v–22.
SPB80 ff. 211v–213 (odd verses only).
Bux (intabulation), no. 24.

Edition: CMM 1/v, no. 34.

Commentary: This Magnificat (Kirsch 1966 no. 750) is attributed to Du Fay only here and in ModB; Wn is the only source in black notation. All verses are set, with three scorings alternated as follows: *Magnificat* intonation in Cantus; *Anima mea* Cantus and Tenor with fauxbourdon; *Et exultavit* duo (here for Cantus and Tenor); *Quia respexit* Cantus, Tenor, Contratenor; *Quia fecit* Cantus and Tenor with fauxbourdon; *Et misericordie* duo (here for Cantus and Tenor); *Fecit potenciam* Cantus, Tenor, Contratenor; *Deposuit* Cantus and Tenor with fauxbourdon; *Esurientes* duo (here for Cantus and Tenor); *Suscepit* Cantus, Tenor, Contratenor; *Sicut locutus* Cantus and Tenor with fauxbourdon; *Gloria patri* duo (here for Cantus and Tenor); *Sicut erat* Cantus, Tenor, Contratenor. ModB and Tr92 present it in what I have called a 'bunched' layout, with duo sections notated successively.[153] Wn

151 Klugseder 2009 designated it *septimi toni.*

152 According to new documentation from papal supplications discovered by Lütteken 1989 pp. 43–62. Cattin 1969 pp. 5–45; Cattin 1970 pp. 281–304 at pp. 300–303; Cattin 1971 and 1972; Borghetti MGG; Dickey 2006.

153 See Bent 2004 pp. 95–137. Variants from the other sources are listed by Klugseder 2009 pp. 214–215, who notes a conspicuous number of shared variants with Tr92.

absorbs the lower parts of the duets (cleffed C3) into its 'Tenor' part (cleffed C4), with a consequent range extension of this voice, thus preventing the lower duet voice from singing the unnotated fauxbourdon parts, which otherwise would lie within its range.

No. 18 Magnificat [*ocatvi toni*], anon.
(Wn 4) f. 2v.

Voices preserved: [Cantus], Tenor, Contratenor (notated successively in that order, reflecting the lower compositional priority of the Contratenor), all three voices, complete, verse 1 only.
Notation: Full black, no coloration; *tempus perfectum*, no signature.
Decoration: Plain red Lombard E in margin with no stave indentation; yellow in capitals.
Concordances: None known.
Editions: Klugseder 2009, and this volume, p. 153.
Commentary: Klugseder 2009 suggests that this three-voice setting of the Magnificat verse *Et exsultavit* (not in Kirsch 1966) seems to be an alternative composition for the two-voice setting of this verse in the Magnificat *octavi toni* of Du Fay. Text is only underlaid to the upper voice but could easily be applied to all three parts.

No. 19 ***O Antoni expulsor***, anon.
(Wn 5), ff. 3v–4.

Voices preserved: On 3v, [Cantus I] and [Tenor], complete except for loss by trimming of left-hand side and entire top stave; on 4r, [Cantus II] and Contratenor, complete except for loss by trimming of right-hand side and entire top stave.
Notation: Full black, no coloration, ○ signature at the only surviving beginning of a part.
Decoration: yellow in capitals.
Concordances: None known.
Editions: This volume, p. 154.
Text: As given by Klugseder, 7-syllable lines plus concluding 'gaudium':

O Antoni, expulsor demonum, liberator languidorum hominum: Qui es spes fidelium, deprecare Dominum, ut det nobis celorum gaudium.	O Anthony, caster-out of demons, healer of sick men, who art the hope of the faithful, beseech the Lord that he grant us the joys of heaven.

Commentary: This is a strange little motet, much shorter than most of the Italian motets in the generation after Ciconia. Both upper parts have the same text, a short prose text with some internal rhyme (*-um*). The saint addressed is the widely venerated St Anthony abbot ('the Great', 3rd-4th century AD),[154] known not only for resisting temptations, but for expelling demons from his cave and for protection against sickness, notably 'Saint Anthony's fire', which has been thought to describe various afflictions, notably those of the skin.

The Contratenor of *O Antoni* is inessential. It has octave doublings and rhythmic duplication of Cantus II, also some dissonances. The interlocking hockets are Ciconia-like, the equal-discantus motet style as formulated for the Italian trecento motet and its post-Ciconia continuation, including some of the equal-cantus motets of Du Fay in Q15: it has a primary duet for upper parts that are either equal or nearly equal in range, normally written in a high range, with C1 or C2 clefs. The parts are usually also equal in length, function, rhythmic activity, and amount of text and may have either the same or different texts. The accompanying tenor is freely composed.[155] But it is unusually short for a motet and, despite the ingenious hocketing, the quality is not quite what one would expect from Ciconia or Du Fay.

154 Klugseder 2009 p. 209 suggested that the saint addressed was the obscure sixth-century abbot Antonino (Domenico) Catelli of Sorrento who, however, was of only regional relevance and hardly venerated outside the Campania. He was indeed invoked against plague, cholera and those possessed by demons. The only known polyphonic piece in honour of this saint is by de Kerle: see Leitmeir 2009 pp. 168–173.

155 Bent 1992 pp. 85–125; Nosow 1991 pp. 221–275; Nosow 1992.

No. 20 ***Flos florum***, [Du Fay]
(Wn 6) f. 4v.

Voices preserved: [Cantus] and Tenor only, with loss by trimming at the left side and lacking two staves at the top.
Notation: Full black with red coloration and red minim triplets. *Tempus perfectum*, no signatures.
Decoration: Yellow in capitals.
Concordances:
Q15 no. 234, ff. R238v–239 (A267v–826), Du fay.
ModB no. 60, ff. 56v–57 (new 59v–60), Dufay.
Ox no. 38, ff. 25v–26, Guillermus du{fa}y composuit.
Editions: CMM 1/i no. 2; Cox 1977, II 355–62; Nosow 1992, 363–8; Planchart DIAMM.
Text: The text survives in three late 15th-century German manuscripts;[156] Planchart suggests that it may be a Germanic devotional poem that found its way to northern Italy via the Adriatic coast, a Germanic liturgical influence such as he also claims for Du Fay's *Vasilissa ergo gaude*. The text is presented by de Van as twelve short lines and a hexameter, by Besseler as fifteen short lines, but shown by Holford-Strevens (despite the medieval rhymes) to consist of five hexameters: 'v. 9 (or rather the third segment of v. 3) is correctly *et forma bonorum* but was clearly set without *et*'.[157]

Flos florum, Fons hortorum, Regina polorum, Spes venie, Lux letitie, Medicina dolorum, Virga recens Et virgo decens, [et] Forma bonorum: Parce reis Et opem fer eis In pace piorum, Pasce tuos, Succurre tuis, Miserere tuorum	Flower of flowers, fount of gardens, Queen of the heavens, Hope of pardon, light of joy, remedy of sorrows, A fresh branch and seemly virgin, model of goodness: Spare the guilty and bring them a reward through the peace of the righteous, Feed your own, succour your own, have mercy upon your own.

Commentary: The song-motet *Flos florum* may, like *Vasilissa ergo gaude*, date from Du Fay's Malatesta period, which tallies well with its presence in the oldest stage of Q15, and with the virtuosic melodic writing of the cantus, which recalls *Resvelliéz vous*. It became an influential and widely imitated work.[158] The fermata chords are particularly striking; there is some controversy as to whether these should be treated as a basis for ornamentation (less likely) or performed literally.[159]

C. Compositions as offsets in Munich incunabula

No. 21 ***Pie pater Dominice* / *O Petre martir inclite* / *O Thoma lux ecclesie***, [Frater Antonius de Civitate]
Offsets in Munich BSB 2 Inc. c.a. 2887-1, 2 and 3, 2 Inc. c.a. 3375d

This motet is known otherwise only from Bologna Q15, no. 242, R ff. 245v–246, A ff. 274v–275. Its three texts (Cantus I and II, Tenor) honour the three major Dominican saints Dominic, Peter Martyr and Thomas Aquinas; the composer was a Dominican friar. The motet is an equal-discantus composition in the post-Ciconian manner. The three texted parts were copied in stage I of Q15, before 1425. The textless Contratenor added at stage III in Q15 (c.1434) is also present in Mu, which may suggest a close copying relationship from Q15 to the slightly later Mu. In Mu the four parts were arranged on the opening in the same order as Q15, and it immediately preceded no. 22, the Du Fay Magnificat *sexti toni.*
Concordance:
Q15 no. 242, R ff.245v–246, A ff.274v–275.
Editions: CMM 11/v, 29–32; Cox 1977, II 396–407.

156 Listed in Planchart DIAMM: Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, MS 2653 (15th century), f. 70v, Erfurt, Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek, MS 12° 4 (1419–20), f. 159r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, MS 4781, a manuscript from the Cistercian abbey of Himmenrod, from which the text is given in Dreves 1899, which prints a version of this text as the end of a longer Marian poem, *Salve flos qui salvas nos*. See Mone 1854 pp. 323–324; Dreves 1899 no. 146, from Karlsruhe, Badisches Landesbibliothek, MS Aug. pap. 36 (*olim* Hs. Reichenau 36), ff. 145v–146.
157 Holford 1997 p. 99. Translation, and much of the following comment, are taken from Planchart's edition.
158 Nosow 1992 pp. 216–259.
159 Variants from the other sources are listed by Klugseder 2009 p. 215.

No. 22 Magnificat [*sexti toni*], [Du Fay]
Offsets in Munich BSB 2 Inc. c.a. 2887-1 and 3, 3375d, 2805m

This widely-disseminated, through-composed setting has less convincing competing attributions to Dunstaple and Binchois. It is composed in *a versi* fashion, notated for three voices, although four are required. The Cantus II is conflated with the Contratenor in Q15 and Tr90, with changes of clef for alternating sections, likewise in the abbreviated version in MuEm. In Tr 92 and ModB it is notated in 'bunched' layout, with clef changes; in ModB Cantus II is always called Contratenor.
Concordances:
Q15 no. 162, R ff.183v–185, A ff.199v–201
FM no. 22, 40, ff. 17v–21, and 52–53 [anon.]
ModB no. 36, ff. 37–38v (40–41v) Dufay
MuEm no. 241 (262), ff. 138v–139v, vi tonus Dumstable
SPietro no. 54, ff. 207v–209 (incomplete) Sexti toni [anon.]
Tr90 no. 1042, ff. 330v–331v [anon.]
Tr92 no. 1378, ff. 17v–18, 19v–21 Binchois [erased]
Editions: CMM 1/v, 33; DTÖ 14/15, 169–74; Planchart DIAMM 8/3.

7. Paläographische und kunstgeschichtliche Untersuchungen

7.1. Schriftvergleich

In allen erhaltenen Blättern ist sowohl der Text als auch die Musik von einer identischen Schreiberhand aufgezeichnet worden. Kustoden, Notenformen, Mensurzeichen und Akzidenzien wurden in beiden Fragmentgruppen gleich ausgeführt. Auch die Verwendung roter Tinte, um Duette und Fauxbourdon und auch manche Komponistennamen anzugeben, ist gleich. Die Form mancher Buchstaben variiert recht stark, diese Varianten kommen aber auch innerhalb einer Seite bzw. eines Stückes vor. Ich konnte keinen Wechsel finden, der auf eine chronologische Trennung der Münchner und Wiener Blätter hindeuten könnte.

Christine Glassner bezeichnet die Schrift als „schleifenlose Bastarda oder Hybrida", mit schleifenlosen b, h, l, k, d und s, sowie f mit Unterlänge. Die Schrift ist offenbar für die volkssprachlichen Texte leicht angepasst worden, sie ist hier kleiner und fast kursiv. Incipits oder Stimmbezeichnungen dagegen sind manchmal größer und etwas formaler (Beispiele 1, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 21, 29). Die Schrift ist eindeutig italienisch. Es kommen jedoch weniger charakteristische italienische Schreibweisen vor, wie sie in sonst in früheren Veneto-Quellen zu finden sind. Eine Ausnahme ist „michi", das in den Magnificat-Vertonungen Verwendung findet. Für italienische Schreiber typisch ist der Gebrauch des „3" als Abbreviatur für m am Wortende sowie die aufrechte Form (ohne Doppelschleife) von „s" am Wortende.

Die nachfolgenden Kommentare beziehen sich auf die unten stehenden Schriftexzerpte.

Am Wortanfang oder in der Wortmitte neigen sich f und s oft nach vorne: Bsp. 1, 24, 25, 28, 34.

Am Wortende ist s aufrecht oder neigt sich nach hinten: Bsp. 1, 2, 6, 10, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 31, 32, so auch manchmal f am Wortanfang: Bsp. 26, 33.

Die Buchstaben l und b sind normalerweise aufrecht, oft ist die Rundung des b oben offen: Bsp. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 21, 23, 25, 29, 32.

Am Wortanfang hat d manchmal einen nach links geneigten Querstrich: Bsp. 1, 2, 3, 4, 27, 33.

Großbuchstabe G mit geradem Rücken: Bsp. 33, 34, 35.

Großbuchstaben beginnen oben oft mit einem Querstrich: Bsp. 6, 7 (P).

Die Kurve von g erstreckt sich häufig bis in eine waagrechte Unterlänge: Bsp. 5, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 28, 31.

Makron: Bsp. 2, 4, 5, 6, 19, 21, 28, 29.

Typischer Großbuchstabe T: Bsp. 6, 7, 8, 9.

T mit Punkt links unten: Bsp. 10, 11, 12 (C).

Häufig weisen Großbuchstaben Doppellinien als Verzierung auf: Bsp. 10 (S), 11 (R); siehe auch Bsp. 13.

Punkte von i und y sind oft lange Schrägstriche: Bsp. 2, 14, 19, 20, 31; auch nach Wörtern, Bsp. 15, 31, 33, 34, 35.

m am Wortende hat die Form ‚3': Bsp. 36.

Et-Zeichen: Bsp. 37.

7. Paleographic and art-historical studies

7.1. Comparison of scribal hands

All the surviving leaves are written by the same scribe for both text and music. Custodes, note forms, mensuration signs and accidentals are consistent across the two groups of fragments, as is the use of red for duo and faulxbourdon markings and some composer names. Some text letter forms are quite variable, but most variants occur on the same page or in the same piece, and I have found no perceptible change that could indicate a chronological separation between the Munich and the Vienna leaves.

Christine Glassner characterises the text script as 'schleifenlose Bastarda or Hybrida' (unlooped bastarda or hybrid), with unlooped b, h, l, k, d, and s and f descending below the line. There seems to be a very slight adjustment to a smaller, more nearly cursive script for vernacular texts; incipits or part names conversely are sometimes larger and slightly more formal (examples 1, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 21, 29). The hand is clearly Italian, though there are fewer examples of the characteristic Italian spellings found in earlier Veneto sources; 'michi' however does occur in the Magnificats. The use of the '3' form of final m, of the upright (not double-looped) form of final 's' are both typical of Italian scribes.

The following comments are cued to the excerpts of text script.

Initial or medial f and s are often forward-slanting: Exx. 1, 24, 25, 28, 34.

Final s is upright or backwards-leaning: Exx. 1, 2, 6, 10, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 31, 32 and sometimes initial f: Exx. 26, 33.

Letters l and b are usually upright, b often open at the top of the bowl: Exx. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 21, 23, 25, 29, 32.

Initial d sometimes has a left-angled horizontal stem: Exx. 1, 2, 3, 4, 27, 33.

Straight-backed capital G: Exx. 33, 34, 35.

Capital letter is often approached by an upper horizontal stroke: Exx. 6, 7 (P).

g often curves into a horizontal descender: Exx. 5, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 28, 31.

Macron: Exx. 2, 4, 5, 6, 19, 21, 28, 29.

Characteristic capital T: Exx. 6,7, 8, 9.

T with lower left point: Exx. 10, 11, 12 (C).

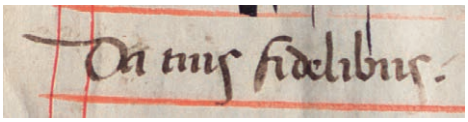
Capitals often have decorative double lines: Exx. 10 (S), 11 (R); see also Ex. 13.

i and y often dotted with a generous oblique stroke: Exx. 2, 14, 19, 20, 31; also following a word, Exx. 15, 31, 33, 34, 35.

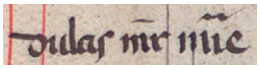
'3' form of final m: Ex. 36.

Ampersand: Ex. 37.

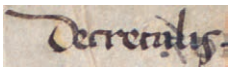
Ex. 1 Mu p. 5



Ex. 2 Mu p. 9



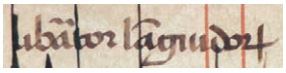
Ex. 3 Mu p. 14



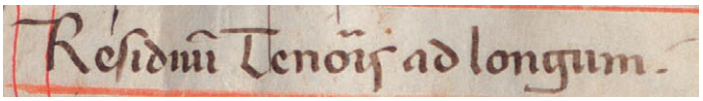
Ex. 4 Mu p. 12



Ex. 5 Wn f. 3v



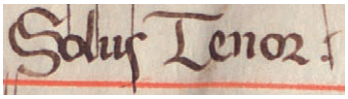
Ex. 6 Mu p. 5



Ex. 7 Mu p. 10



Ex. 8 Mu p. 9



Ex. 9 Mu p. 16



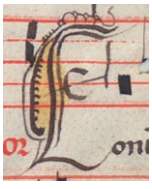
Ex. 10 Mu p. 5



Ex. 11 Mu p. 8



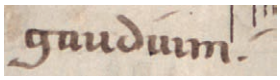
Ex. 12 Mu p. 16



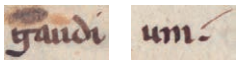
Ex. 13 Wn f. 1v



Ex. 14 Mu p. 5 d, g, i, i mit Punkt als Schrägstrich / dotted obliquely



Ex. 15 Wn f. 4r



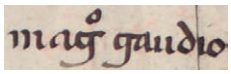
Ex. 16 Wn f. 3v



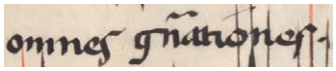
Ex. 17 Mu p. 12 g mit Unterlänge / stem



Ex. 18 Mu p. 10



Ex. 19 Wn f. 2r



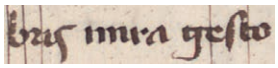
Ex. 20 Mu p. 15 d cf; p. 5; p. 15, g, i



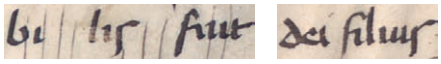
Ex. 21 Mu p. 13



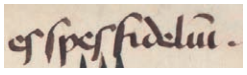
Ex. 22 Mu p. 13 gerades / upright b, nach hinten geneigtes s am Wortende, g mit Unterlänge / backwards final s, g stem



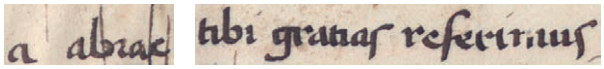
Ex. 23 Mu p. 12



Ex. 24 Wn f. 3v



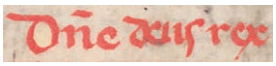
Ex. 25 Mu p. 12



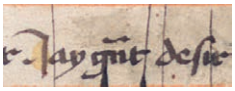
Ex. 26 Wn f. 4v



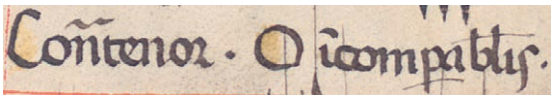
Ex. 27 Mu p. 4



Ex. 28 Mu p. 4



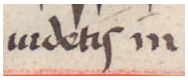

Ex. 29 Mu p. 8



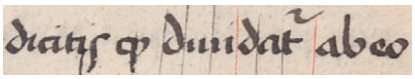
Ex. 30 Mu p. 9



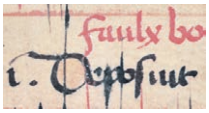
Ex. 31 Mu p.16

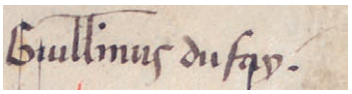
Ex. 32 Mu p. 16



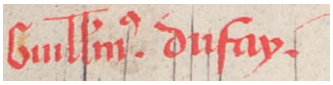
Ex. 33 Wn f. 1v; 2v

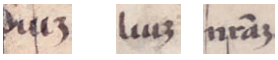
Ex. 34 Mu p. 14



Ex. 35 Mu p. 9



Ex. 36 finales / final ‘m’
Wn f. 3v Mu p. 2



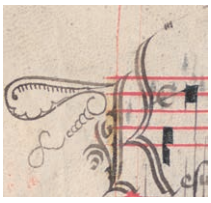
Ex. 37 Et-Zeichen / ampersand
Wn f. 1v Mu p. 10 Mu p. 12



7.2. Buchschmuck / Book decoration

In den Münchner und Wiener Fragmenten sind verzierte Initialen des gleichen Florators und Cadellenzeichners enthalten. Besonders auffällig ist die Übereinstimmung des Fleuronnée-Schmuckes. Eindeutiges Indiz für die Konformität sind die Perlenreihen in Wn. f. 1r und Mu p. 16-2 sowie die Fibrillen in Wn f. 1r und Mu p. 8. Ferner die mit kurzen Strichen besetzten Linien, die die Buchstabenkörper begleiten bzw. die Innenseiten der Halbpalmetten zieren.[160]

The Munich and Vienna fragments contain decorated initials with flourishes and cadels drawn by the same flourishers. The similarity between the decorative flourishes is particularly striking. The rows of pearls in Wn. f. 1r and Mu p. 16-2 provide clear evidence of conformity, as do the fibrils in Wn f. 1r und Mu p. 8. Furthermore, in both fragments lines adorned with short strokes decorate the main body of the letter or the insides of the demi-palmettes.[161]

Wn f. 1r  Mu p. 8 

Wn f. 1r

Fleuronnée-Lombarde mit rotem Buchstabenkörper und Konturbegleitstrichen, langstielige Knospen im Binnenfeld, Perlenreihe als Besatzfleuronnée, an den Enden eine Spirale mit Fibrille.

Lombard flourish, main body of the letter red, double contour, long-stemmed buds in the inner areas, subsidiary flourish consisting of a row of pearls, ending in a spiral with fibril.

Mu p. 8

Cadelle mit Halbpalmettenfleuronnée, anschließend eine Spirale mit Fibrille.

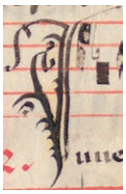
Cadel with demi-palmette flourish, ending in a spiral with fibril.

Mu p.2  Mu p. 3 

Mu p. 2+3

Cadellen mit roten Zierstrichen und Halbpalmettenfleuronnée.

Cadels with red decorative lines and demi-palmette flourish.

Mu p. 14  Mu p. 16-2  Mu p. 16-1 

Mu p. 14+16-1

Cadellen / Cadels

Mu p. 16-2

Cadelle mit einer Perlenreihe mit Fadenausläufer als Besatzmotiv, Halbpalmettenfleuronnée.

Cadel with the external motif of a row of pearls and curlicue, demi-palmette flourish.

160 Vielen Dank gebührt Martin Roland (Otto-Pächt-Archiv Wien) für die Hilfe bei der kunsthistorischen Beschreibung und Einordnung des Buchschmuckes.

161 Many thanks to Martin Roland (of the Otto-Pächt-Archiv Vienna) for his assistance with the art-historical description and classification of the book decoration.

8. Bibliographie / Bibliography

Handschriften / Manuscripts

Ao	Aosta, Seminario Maggiore, MS 15 (*olim* A 1° D 19)
BU	Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2216
Bud297	Budapest, Egyetemi Könyvtár, MS U.Fr.1.m.297
Bux	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cim.352b (*olim* Mus. Ms. 3725): Buxheim Orgelbuch
FM	I-Fn112bis Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magl. XIX. 112 bis
Mellon	New Haven, Yale University, Beineke Library, MS 91
ModB	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS α.X.I.11 (*olim* lat. 471)
MuEm	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm. 14274 (*olim* Mus. Ms. 3232a): St Emmeram
OH	London, British Library, Add. MS 57950: Old Hall Manuscript
Ox	Oxford, Bodleian Library, MS Canon. misc. 213
Paris4917 (Pz)	Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS nouv. acq. fr. 4917
Q15	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, MS Q.15 (*olim* Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q.15; *olim* Liceo Musicale 37)
Stras	Strasbourg, Bibliothèque Municipale (*olim* Bibliothèque de la Ville), MS 222 C.22
SPietro	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, San Pietro B 80
Tr87	Trent, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali (*olim* Museo Provinciale d'Arte), MS 1374 (*olim* 87)
Tr90	Trent, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali (*olim* Museo Provinciale d'Arte), MS 1377 (*olim* 90)
Tr92	Trent, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali (*olim* Museo Provinciale d'Arte), MS 1379 (*olim* 92)

Referenzwerke und Abkürzungen für Editionen / Reference works and editions with abbreviations

BSB-Mus	**Bayerische Staatsbibliothek München** (ed.): *Katalog der Musikhandschriften. 1. Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen Bd. 5,1), München 1989, pp. 330–331.
BSB-Ink	**Bayerische Staatsbibliothek München** (ed.): *Inkunabelkatalog* (5 vols.), Wiesbaden 1988–2000, Registerbände (2 vols.) Wiesbaden 2005 and 2008.
CC	**Hamm, Charles and Kellman, Herbert** (eds.): *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550* (= Renaissance Manuscript Studies 1, 5 vols.), Neuhausen 1979–88.
CMM 1/i–vi	**Besseler, Heinrich**: *Guglielmi Dufay Opera Omnia* (= Corpus Mensurabilis Musicae, 1, 6 vols.), Rome 1951–1966. Vol. 6 (*Cantiones*) rev. by David Fallows (1995).
CMM 11/i-viii	**Reaney, Gilbert**: *Early Fifteenth-Century Music* (= Corpus Mensurabilis Musicae, 11, 8 vols.), Neuhausen, 1955–83.
CMM 46/i-iii	**Hughes, Andrew and Bent, Margaret** (eds.): *The Old Hall Manuscript* (= Corpus Mensurabilis Musicae 46), n.p., 1969.
DTÖ 14/15	Sechs Trienter Codices, erste Auswahl, ed. Guido Adler and Oswald Koller, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. VII, vols. 14–15 (Vienna, 1900).
Dumitrescu 2010	**Dumitrescu, Theodor**: *Fifteenth-Century Liturgical Music VII: The York Masses* (= Early English Church Music 52), London 2010.
Dunstable	**Bukofzer, Manfred F.** (ed.): *John Dunstable Complete Works* (= Musica Britannica 8), London 1953. Rev. edition by Bent, Margaret, Bent, Ian and Trowell, Brian, London 1970.
MGG	**Finscher, Ludwig** (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1994–2007².
NG²	**Sadie, Stanley and Tyrrell, John** (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001².

Literatur / Literature

Allsen 2003 **Allsen, J. Michael**: *Tenores ad longum and rhythmic cues in the early fifteenth-century motet*, in: Plainsong and Medieval Music 12 (2003), pp. 43–69.

Allsen Motets **Allsen, J. Michael** (ed.): *Motets and Cantilenas in Early 15th-Century Italy*, forthcoming in Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance (Madison, A-R Editions).

Baillie 1960 **Baillie, Hugh**: *Squares*, in: Acta musicologica 32 (1960).

Bent 1973 **Bent, Margaret**: *The Transmission of English Music 1300–1500: Some Aspects of Repertory and Presentation*, in: Eggebrecht, Hans Heinrich and Max Lütolf (eds.): Studien zur Tradition in der Musik: Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, München 1973, pp. 65–83.

Bent 1980 **Bent, Margaret**: *The Songs of Dufay: Some Questions of Form and Authenticity*, in: Early Music 8 (1980), pp. 454–459.

Bent 1981 **Bent, Margaret**: *Dunstaple*, London 1981.

Bent 1992 **Bent, Margaret**: *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in: L'Ars Nova Italiana del Trecento VI. Atti del Congresso internazionale "L'Europa e la musica del Trecento" Certaldo 19–21 July 1984, Certaldo 1992, pp. 85–125.

Bent 1995 **Bent, Margaret**: *Pietro Emiliani's Chaplain Bartolomeo Rossi da Carpi and the Lamentations of Johannes de Quadris in Vicenza*, in: Il Saggiatore musicale II (1995), pp. 5–16.

Bent 1996 **Bent, Margaret**: *The early use of the sign* ϕ, in: Early Music 24 (1996), pp. 199–225.

Bent 1998 **Bent, Margaret**: *The use of cut signatures in sacred music by Ockeghem and his contemporaries*, in: Vendrix, Philippe (ed.): Johannes Ockeghem: Actes du XLe Colloque international d'études humanistes, Tours 1998, pp. 641–680.

Bent 2000-1 **Bent, Margaret**: *The use of cut signatures in sacred music by Binchois*, in: Kirkman, Andrew and Slavin, Dennis (eds.): Binchois Studies, Oxford 2000, pp. 277–312.

Bent 2000-2 **Bent, Margaret**: *On the Interpretation of* ϕ *in the Fifteenth Century: A Response to Rob Wegman*, in: JAMS 53 (2000), pp. 597–612.

Bent 2002 **Bent, Margaret**: *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta,* London and New York 2002.

Bent 2004 **Bent, Margaret**: *Divisi and a versi in early fifteenth-century mass movements*, in: Zimei, Francesco (ed.): Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo, Lucca 2004, pp. 95–137.

Bent 2008 **Bent, Margaret**: *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript. Introductory Study and Facsimile Edition,* Lucca 2008.

Bent 2011 **Bent, Margaret**: *Petrarch, Padua, the Malatestas, Du Fay and Vergene bella*, in: Fitch, Fabrice and Kiel, Jacobijn (eds.): Bon jour, Bon mois et bonne estraine: Essays in Honour of David Fallows, Woodbridge 2011, pp. 86–96.

Besseler 1925 **Besseler, Heinrich**: *Studien zur Musik des Mittelalters*, in: Archiv für Musikwissenschaft 7 (1925), pp. 167–252.

Borghetti MGG **Borghetti, Vincenzo**: *De Quadris Johannes*, in: MGG², Personenteil Bd. 9 Sp. 1107–1110.

Borren 1962 **Borren, Charles van den**: *Polyphonia sacra: A Continental Miscellany of the Fifteenth Century*, London 1932 and 1962².

Brewer 1984 **Brewer, Charles E.**: *The Introduction of the Ars Nova into East Central Europe: A Study of Late Medieval Polish Sources* (Ph.D diss.), New York 1984.

Bux EDM **Wallner, Bertha Antonia** (ed.): *Das Buxheimer Orgelbuch. Handschrift Mus.3725 der Bayerischen Staatsbibliothek, München* (= Documenta Musicologica zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles 1), Kassel 1955 (reprint as *Das Erbe deutscher Musik* vol. 37–39, Kassel 1982–1983).

Cattin 1969 **Cattin, Giulio**: *Il presbyter Johannes de Quadris*, in: Quadrivium 10 (1969), pp. 5–45.

Cattin 1970 **Cattin, Giulio**: *Uno sconosciuto codice quattrocentesco dell'Archivio Capitolare di Vicenza e le Lamentazioni di Johannes De Quadris*, in: L'Ars Nova italiana del Trecento 3 (Certaldo 1970), pp. 281–304.

Cattin 1971 **Cattin, Giulio**: *Johannes de Quadris: Musico del sec. XV* (= Biblioteca di "Quadrivium," Serie Musicologica 12), Bologna 1971.

Cattin 1972 **Cattin, Giulio** (Hg.): *Johannis de Quadris Opera*, Bologna 1972.

Cattin 1992 **Cattin, Giulio**: *Musica e liturgia a San Marco : testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo : dal graduale tropato del Duecento ai graduali cinquecenteschi*, 4 vols., Venezia 1990–1992.

Cox 1977 **Cox, Bobby Wayne**: The Motets of MS Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 15 (Ph.D. diss. North Texas State University, 1977).

Crane 1968 **Crane, Frederick**: *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse* (= Wissenschaftliche Abhandlungen/ Musicological Studies 16), Brooklyn 1968.

Curtis-Wathey 1996 **Curtis, Gareth and Wathey, Andrew**: *Fifteenth-Century English Liturgical Music: A List of the Surviving Repertory*, *in: RMA Research Chronicle* 27 (1996), pp. 1–69.

Da Col 2001 **Da Col, Paolo**: *"In montibus nutritus": Il compositore Cristoforo da Feltre nelle fonti di cronaca e d'archivio*, in: Pellegrini, Paulo: Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento: Atti del Convegno di Belluno, 5 novembre 1999, Florence 2001, pp. 259–77.

Davis 1967 **Davis, Shelley**: *The Solus Tenor in the 14th and 15th Centuries*, in: Acta Musicologica 39 (1967), pp. 44–64.

Davis 1968 **Davis, Shelley**: *The Solus Tenor: an Addendum,* in: Acta Musicologica 40 (1968), pp. 176–178.

Dickey 2006 **Dickey Timothy**: *"Jerusalem, Convertere": The De Quadris Lamentations of Jeremiah, early modern Tuscany, and a new manuscript source*, in: Plainsong and Medieval Music 15 (2006), pp. 123–141.

Dreves 1890 **Dreves, Guido Maria and Blume, Clemens**: *Pia dictamina. Reimgebete und Leselieder, vierte Folge* (= Analecta Hymnica Medii Aevi 32), Leipzig 1899 (reprint New York 1961), no. 55.

Elders 1981 **Elders, Willem**: *Guillaume Dufay as Musical Orator* (= Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 31, 1981).

Elders 1989 **Elders, Willem**: *Guillaume Dufay's concept of faux-bourdon,* in: Revue Belge de Musicologie 43 (1989), pp. 173–195.

Fallows 1987 **Fallows, David**: *Dufay,* London 1982 and 1987[2].

Fallows 1995 **Fallows, David**: *The Songs of Guillaume Dufay* (= Musicological Studies and Documents 47), Neuhausen 1995.

Fallows 1999 **Fallows, David**: *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480,* Oxford 1999.

Fallows 2009 **Fallows, David**: *John Bedyngham and the case of the disappearing composer*, Paper awaiting publication in the proceedings of a conference held at Trento, November 2009.

Hell 1983 **Hell, Helmut**: *Zwei weitere Blätter zum Fragment Mus.ms. 3224 in der Bayerischen Staatsbibliothek aus der Dufay-Zeit*, in: Musik in Bayern 27 (1983), pp. 43–49.

Holford 1997 **Holford-Strevens, Leofranc**: *Du Fay the Poet? Problems in the Texts of the Motets*, in: Early Music History 16 (1997), pp. 97–165.

Kanazawa 1966 **Kanazawa, Masakata**: *Polyphonic Music for Vespers in the Fifteenth Century* (Ph.D. diss. Harvard University, 1966).

Kirsch 1966 **Kirsch, Winfried**: *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966.

Klugseder 2009 **Klugseder, Robert** (in cooperation with Alexander Rausch): *Venezianische Chorbuchfragmente der Du Fay-Zeit in der Österreichischen Nationalbibliothek*, in: Musicologica Austriaca 28 (2009), pp. 201–224.

Klugseder 2011 **Klugseder, Robert** (in cooperation with Alexander Rausch): *Ausgewählte mittelalterliche Musikfragmente der Österreichischen Nationalbibliothek Wien* (= Codices manuscripti Supplementum 5), Purkersdorf 2011.

Leitmeir 2009 **Leitmeir, Christian Thomas**: *Jacobus de Kerle und die katholische Kirchenmusik*, Turnhout 2009.

Lütteken 1989 **Lütteken, Laurenz**: „*Musicus et cantor diu in ecclesia sancti Marci de Venecijs*"*: Note biografiche su Johannes de Quadris*, in: Rassegna Veneta di studi musicali 5–6 (1989–90), pp. 43–62.

Maier 1879 **Maier, Julius Johann**: *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. I. Die Handschriften bis zum Ende des 17. Jahrhunderts,* München 1879 (= Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis 8, 1).

Mansi 1960 **Mansi, Iohannes Dominicus** (rev. Coleti, Nicolaus): *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio,* vol. 22, Florence 1767 (reprint: Akademische Druck und Verlagsanstalt Graz 1960).

Mixter 1987 **Mixter, Keith**: *s.v. Solus Tenor*, in: Eggebrecht, Hans Heinrich: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*,* Stuttgart 1987.

Mone 1854 **Mone, Franz Joseph**: *Lateinische Hymnen des Mittelalters, II. Marienhymnen*, Freiburg 1854.

Nosow 1991 **Nosow, Robert**: *The Equal-Discantus Motet Style after Ciconia*, in: Musica disciplina 45 (1991), pp. 221–75.

Nosow 1992 **Nosow, Robert**: *The Florid and Equal-Discantus Motet Styles of Fifteenth-Century Italy* (Ph.D. diss. University of North Carolina 1992).

Perkins 1979 **Perkins, Leeman L. and Garey, Howard** (ed.): *The Mellon Chansonnier,* New Haven 1979.

Planchart 1988 **Planchart, Alejandro Enrique**: *Guillaume Du Fay's Benefices and his Relationship to the Court of Burgundy*, in: Early Music History 8 (1988), pp. 117–71.

Planchart 2006 **Planchart, Alejandro Enrique***: The Books that Guillaume Du Fay Left to the Chapel of Saint Stephen*, in: Bernabei, Franco and Lovato, Antonio (eds.): Sine musica nulla disciplina: Studi in onore di Giulio Cattin, Venice 2006.

Planchart Du Fay **Planchart, Alejandro Enrique**: *Guillaume Du Fay,* Cambridge (forthcoming).

Planchart DIAMM **Planchart, Alejandro Enrique** (ed.): *Guillaume Du Fay, Opera Omnia.* Cantilena and Paraphrase Motets 01/18 (2008) (available online at www.diamm.ac.uk).

Richter 1955 **Richter, Aemilius Ludovicus** (rev. Friedberg, Aemilius): *Corpus iuris canonicis: editio lipsiensis secunda* (2 vol.), Leipzig 1879–81 (reprint: Akademische Druck und Verlagsanstalt Graz 1955).

Rück 1991 **Rück, Peter** (ed.): Pergament. Geschichte – Struktur – Restaurierung – Herstellung (= Historische Hilfswissenschaften 2), Sigmaringen 1991.

Stäblein 1956 **Stäblein, Bruno**: *Hymnen (I) : die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes* (= Monumenta monodica medii aevi, vol. 1), Kassel 1956.

Strohm 1990 **Strohm, Reinhard**: *Einheit und Funktion früher Messzyklen*, in: Dubowy, Norbert and Meyer-Eller, Sören (eds.): Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag, Pfaffenhofen 1990, pp. 141–60.

Strohm 1993 **Strohm, Reinhard**: *The Rise of European Music 1380–1500,* Cambridge 1993.

Stummvoll 1968 **Stummvoll, Josef**: *Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek. T. 1. Die Hofbibliothek (1368–1922)* (= Museion. N.F. R. 2,3,1), Wien 1968.

Wagner 2006 **Wagner, Bettina**: *Dublettenauktionen der Münchener Hofbibliothek in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Aus dem Antiquariat 2 (2006), pp. 89–97.

Wegman 2000 **Wegman, Rob**: *Different Strokes for Different Folks? On Tempo and Diminution in Fifteenth-Century Music*, in: JAMS 53 (2000), pp. 461–505.

Welker 1993 **Welker, Lorenz**: *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter: Die Handschrift Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C.22* (Habilitationsschrift Basel 1993).

Welker 2006 **Welker, Lorenz** and **Bayerische Staatsbibliothek München**: *Der Mensuralcodex St. Emmeram. Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Kommentar und Inventar by Ian Rumbold with Peter Wright (2 vol.), Wiesbaden 2006.

Welker 2011 **Welker, Lorenz**: *Portugaler: Guillaume Du Fay's Contribution to Instrumental Music?*, in: Fitch, Fabrice and Kiel, Jacobijn (eds.): Bon jour, Bon mois et bonne estraine: Essays in Honour of David Fallows, Woodbridge 2011, pp. 124–136.

Widaman 1988 **Widaman, Jean**: *The Mass Ordinary Settings of Arnold de Lantins: A Case Study in the Transmission of Early Fifteenth-Century Music* (Ph.D. diss. Brandeis University 1988).

Wolf 1904 **Wolf, Johannes**: *Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460. I. Geschichtliche Darstellung*, Leipzig 1904.

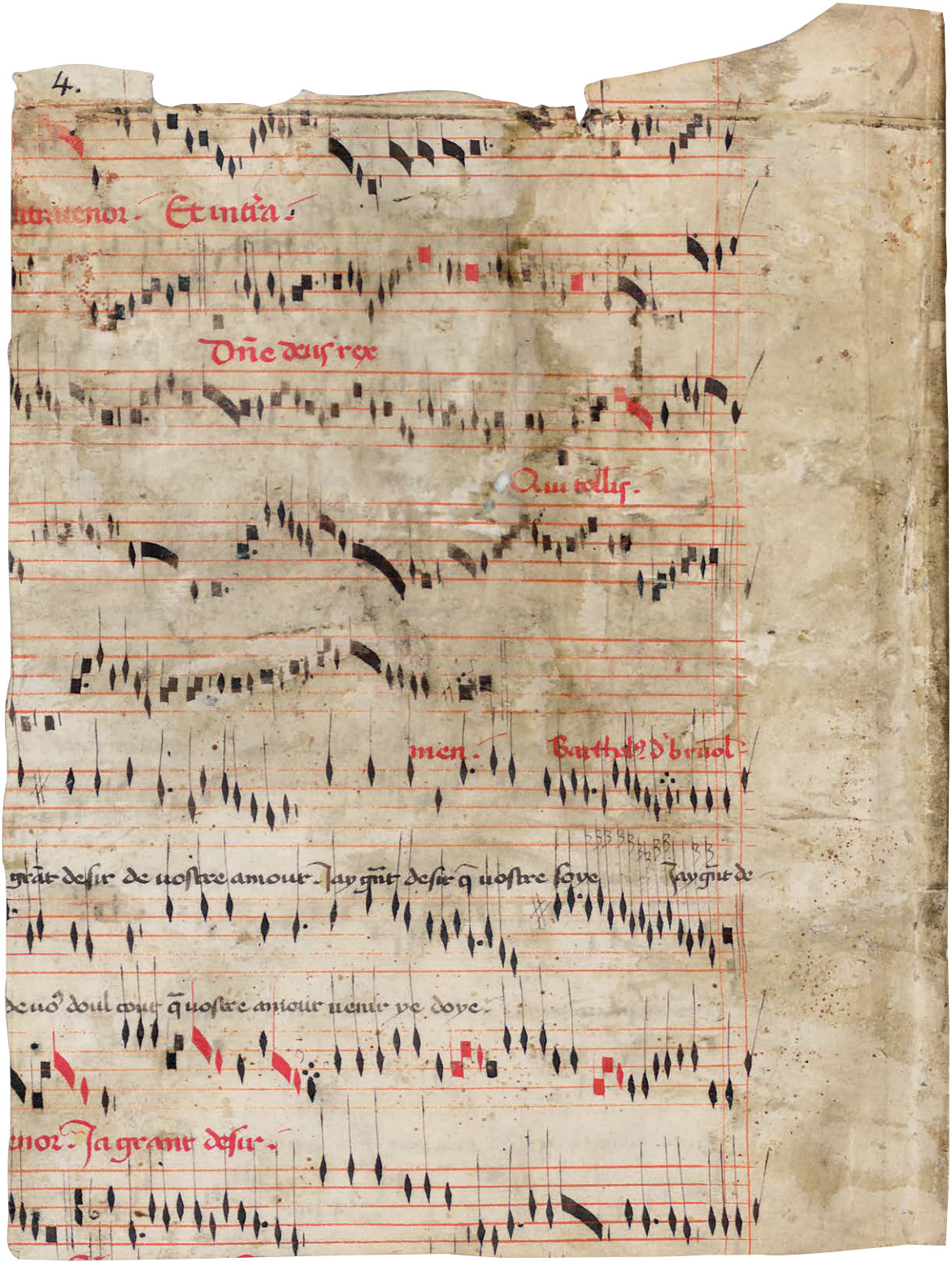
Wright 1975 **Wright, Craig**: *Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions*, in: Journal of the American Musicological Society 38 (1975), pp. 175–229.

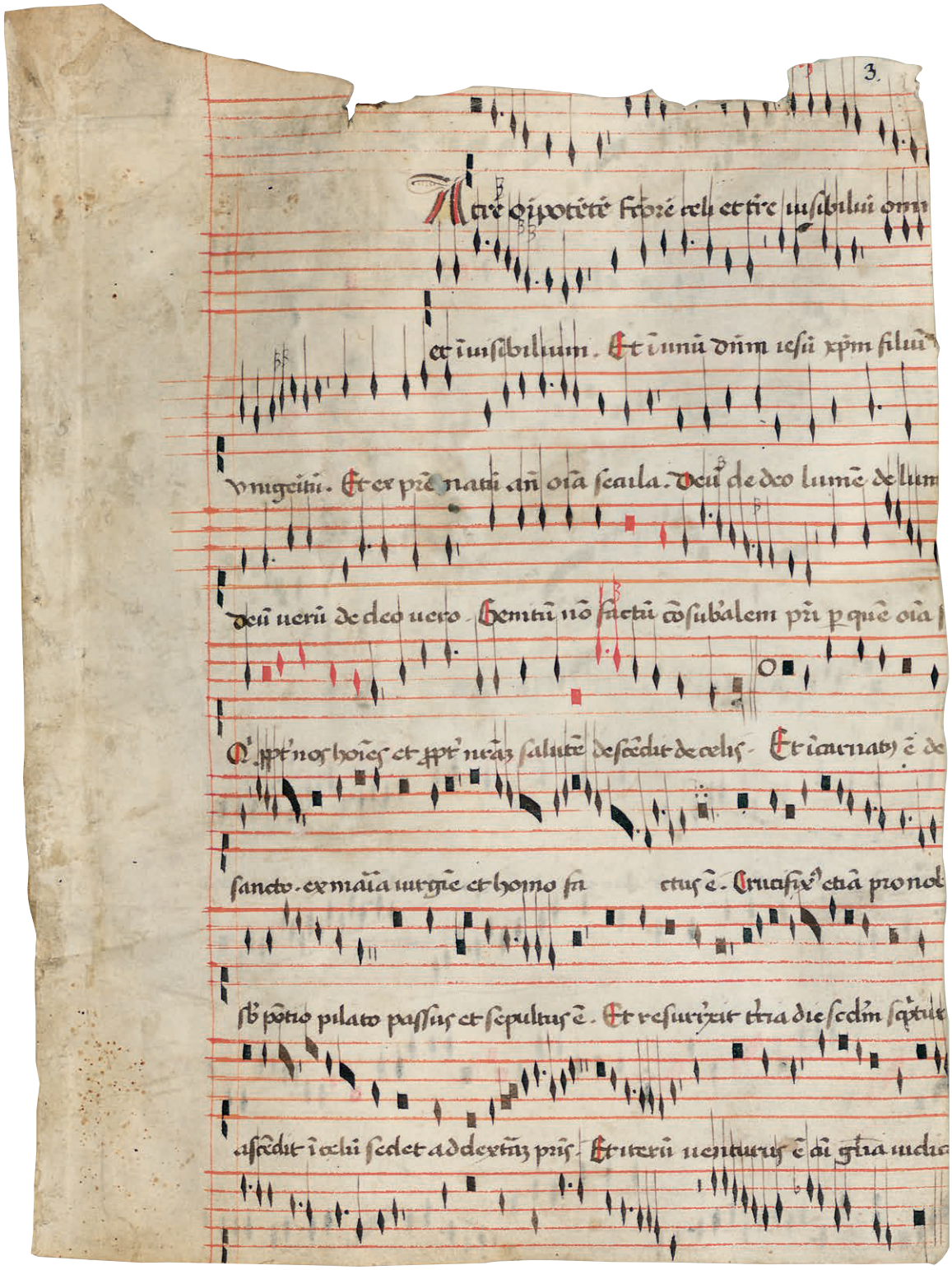
Wright 1992 **Wright, Peter**: *Johannes Brassart and Johannes de Sarto*, in: Plainsong and Medieval Music 1 (1992), pp. 41–61.

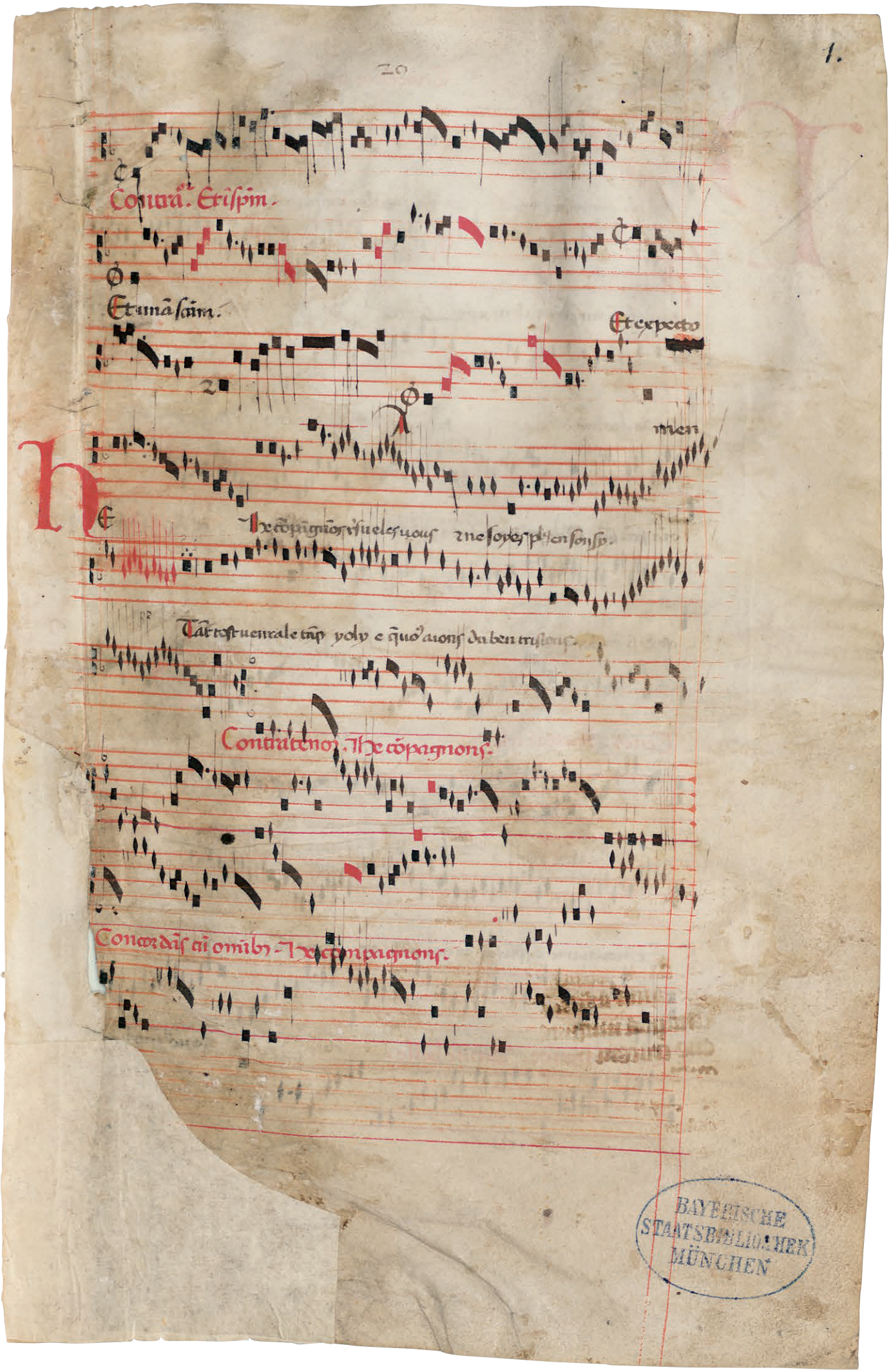
9. Faksimile

9.1 Bayerische Staatsbibliothek München Mus.ms. 3224
Bayerische Staatsbibliothek Munich Mus.ms. 3224

9.2. Österreichische Nationalbibliothek Wien Fragm. 661
Österreichische Nationalbibliothek Vienna Fragm. 661


4.
Et in ter
Dñe deus rex
Qui tollis
men.
Barthol d'briol
grãt desir de nostre amour. Jay grãt desir q nostre foye. Jay grãt de
de nos doul cour q nostre amour nenir ye doye.
nor. Ja grant desir.




Contrā. Etiſpm.
Et expecto
men
Tā treſtue male tūp volv e q̄uo' auons du ben triſtons.
Contratenor. Ihe cōpagnons.
Concordiſ ai omiby Ihe compagnons.
BAYERISCHE
STAATSBIBLIOTHEK
MÜNCHEN

Cristoforus de Feltro.

Duo.

Patre omipotēte. Fabrice celi et terre visibiliu omiuz et inuisibi

liuz Et in unū dñm ihm xpm filium dei vnigenitū Et ex patre natū ante o

ia de deo lumē de lumine deū verū de deo vero. Genitū non factū ēiusdem pūp

Duo

oia facta sūt. Qui propter nos homes et propter nrāz salutē descendit de

celis. Et incarnatus

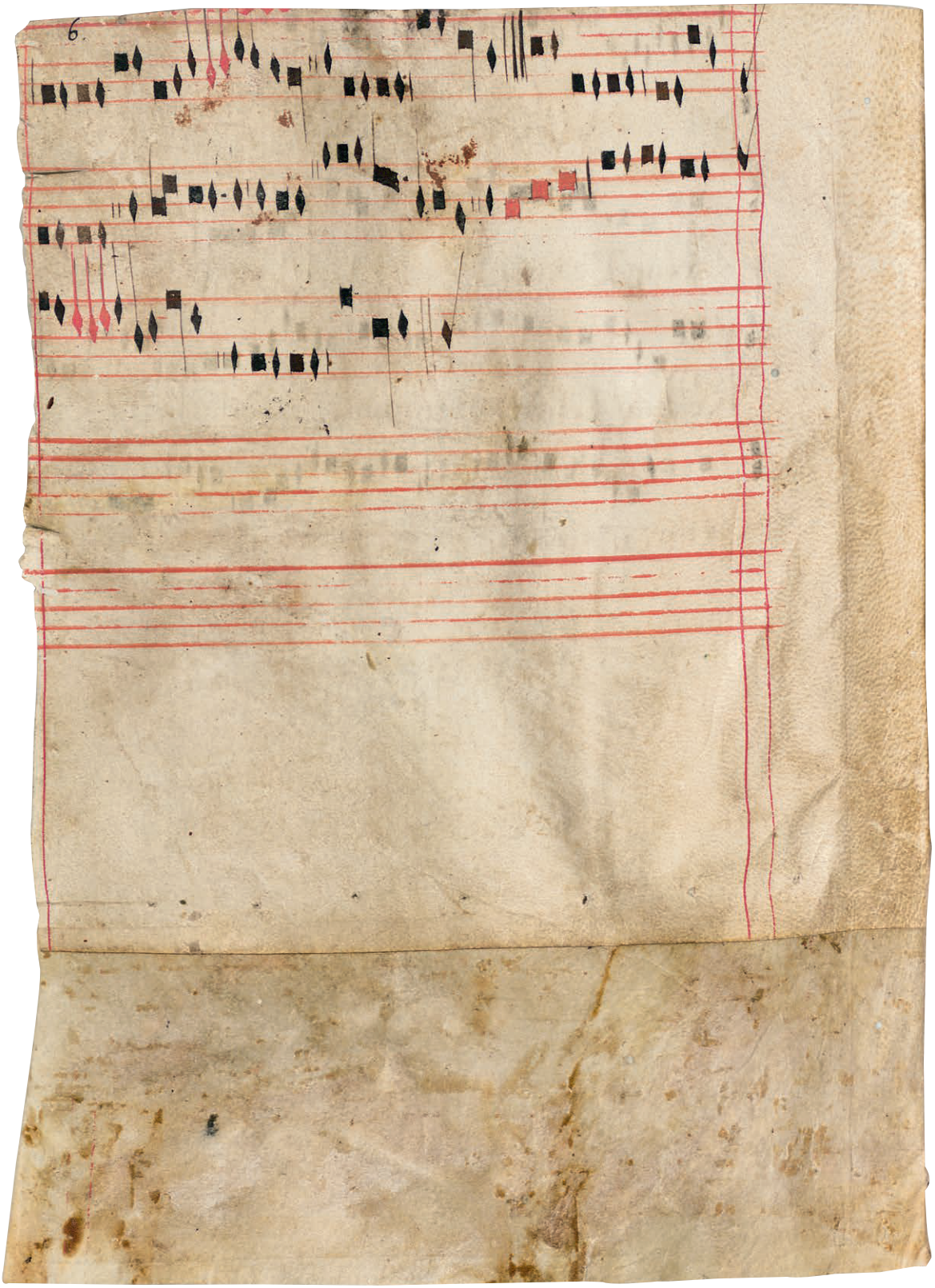
est de spū sancto ex maria virgine et homo factus est.

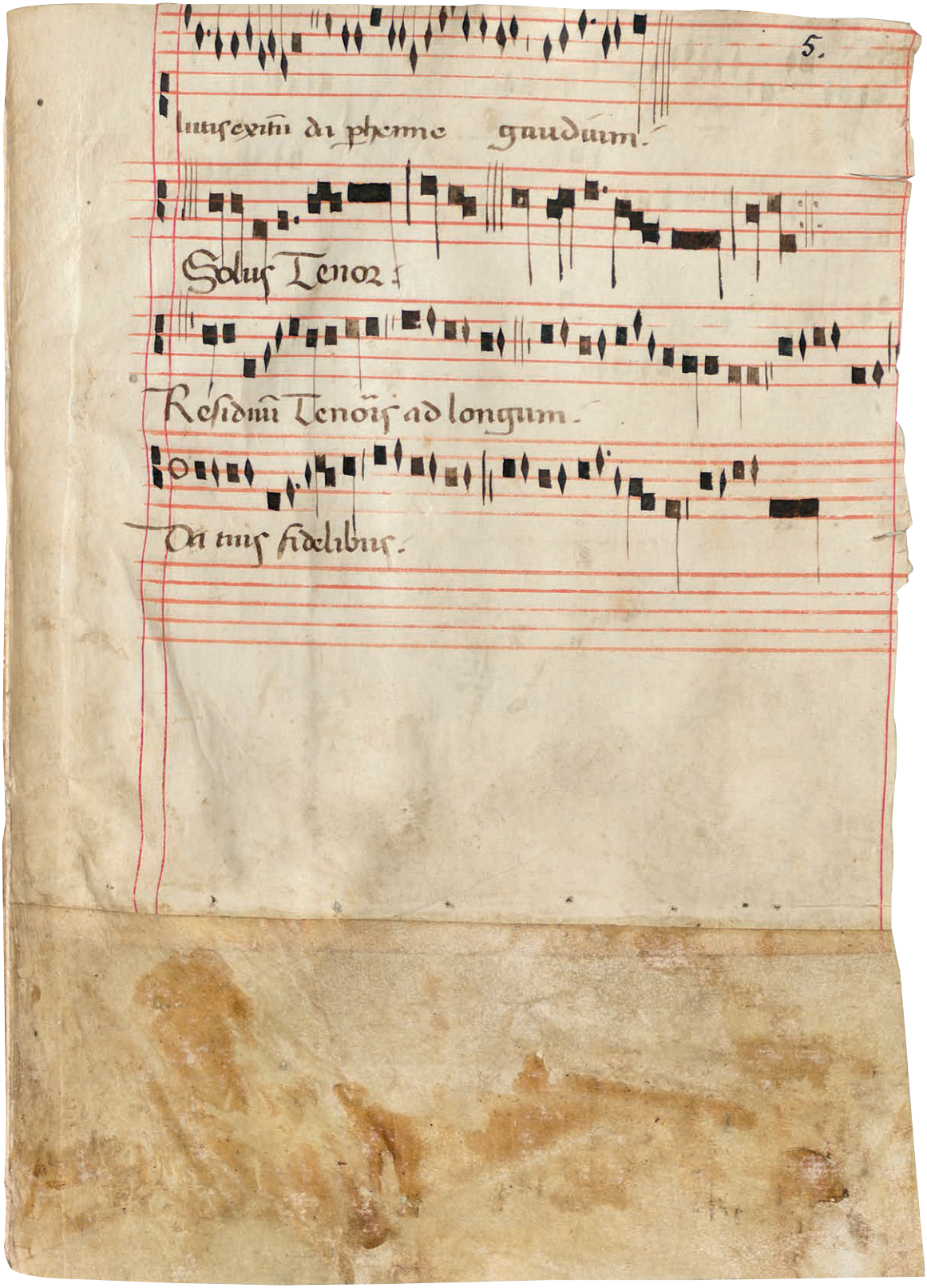
Tenor. Fabrice celi.

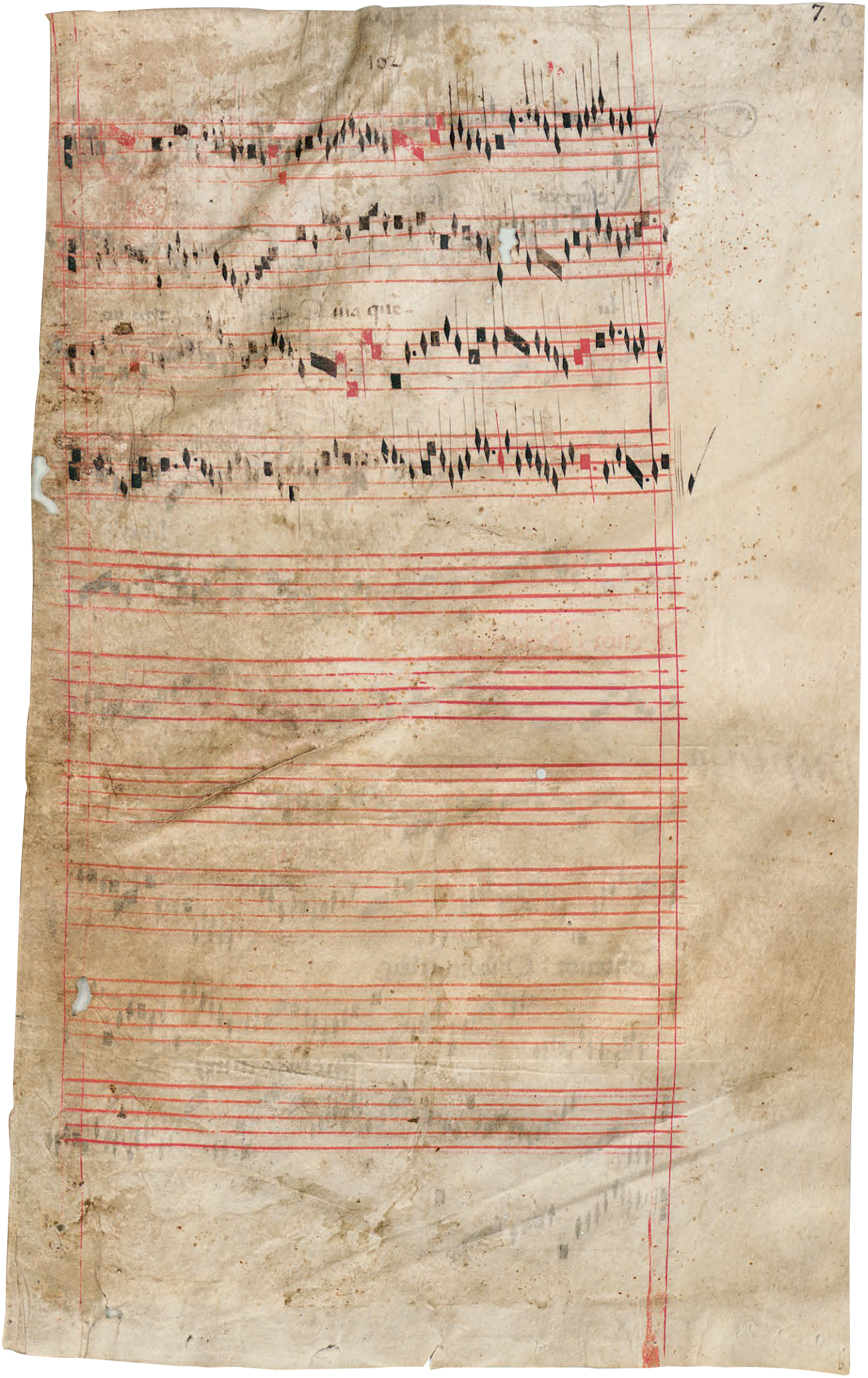
Duo.

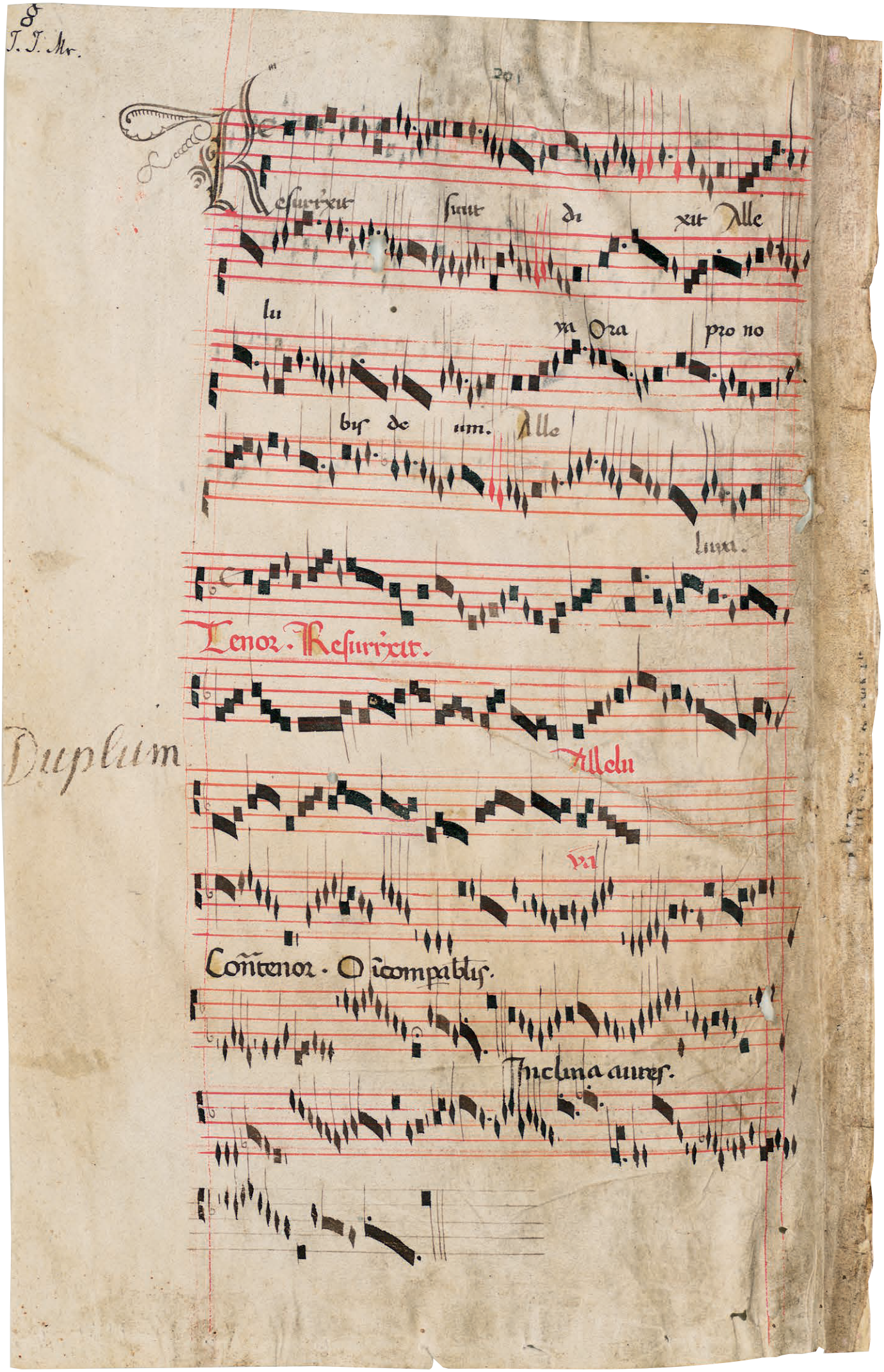
Et incarnatus de spū scō ex maria virgine et homo factus est.

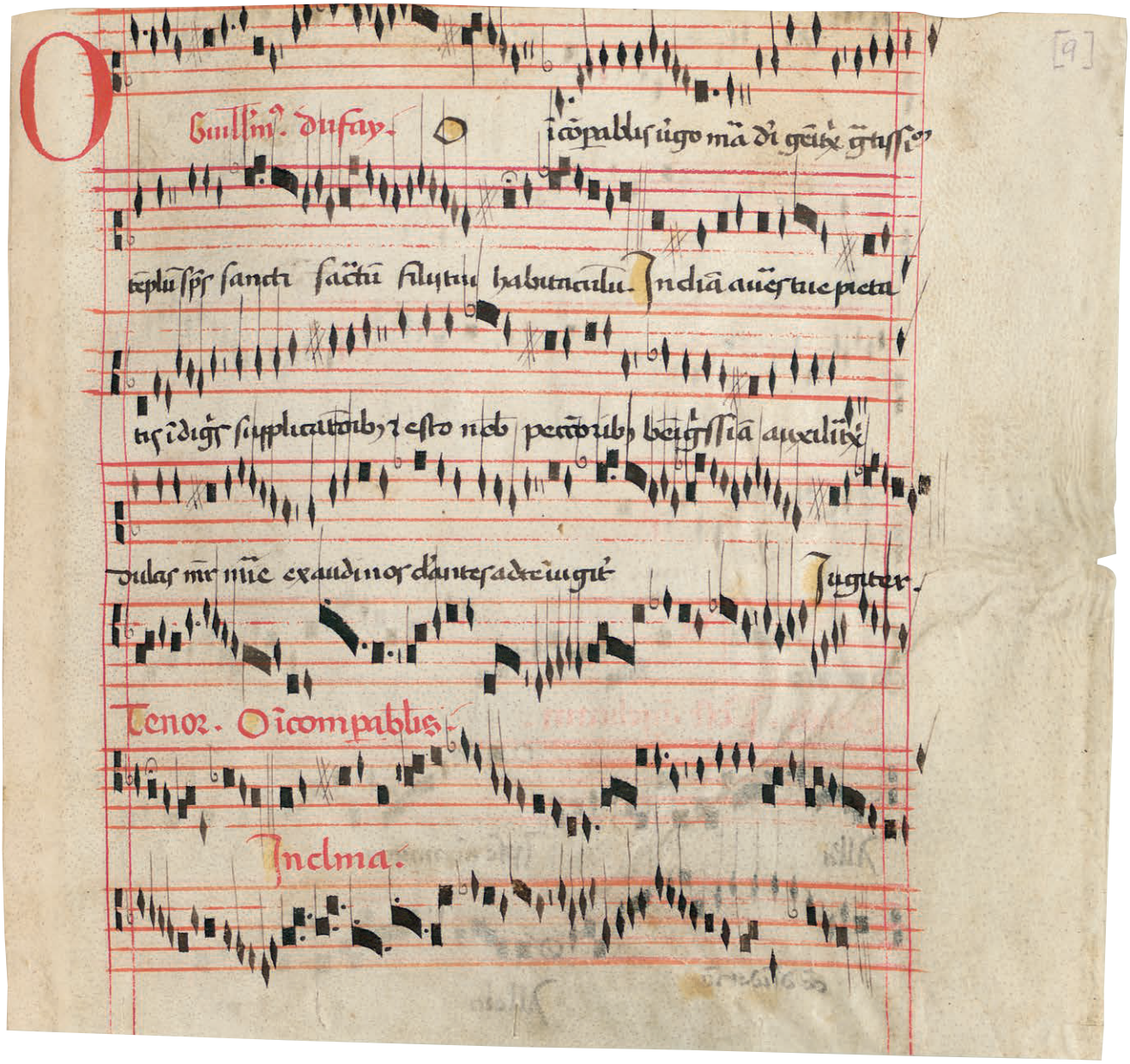
Contratenor. Dame belle. Je vos supli.

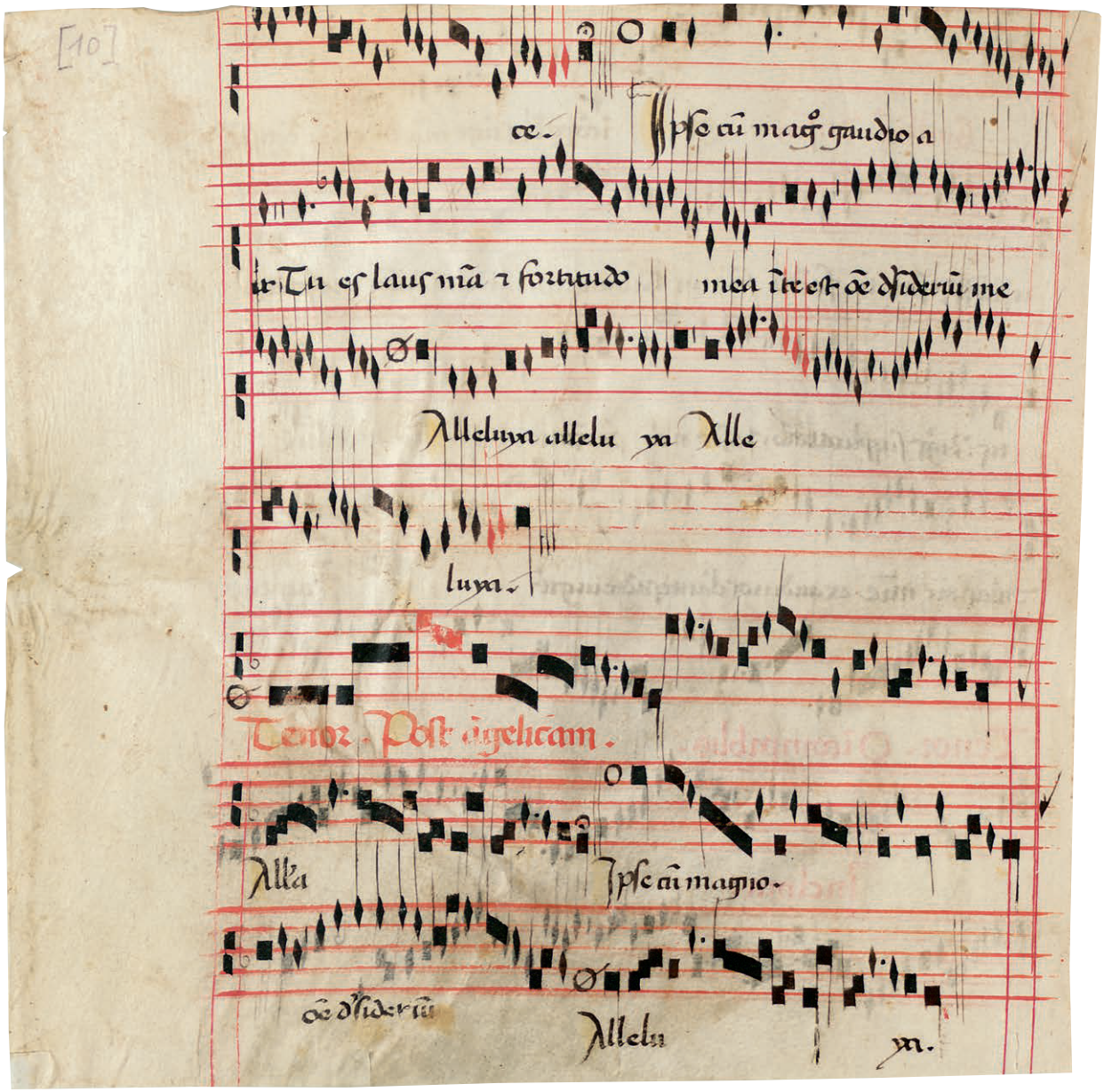

6.

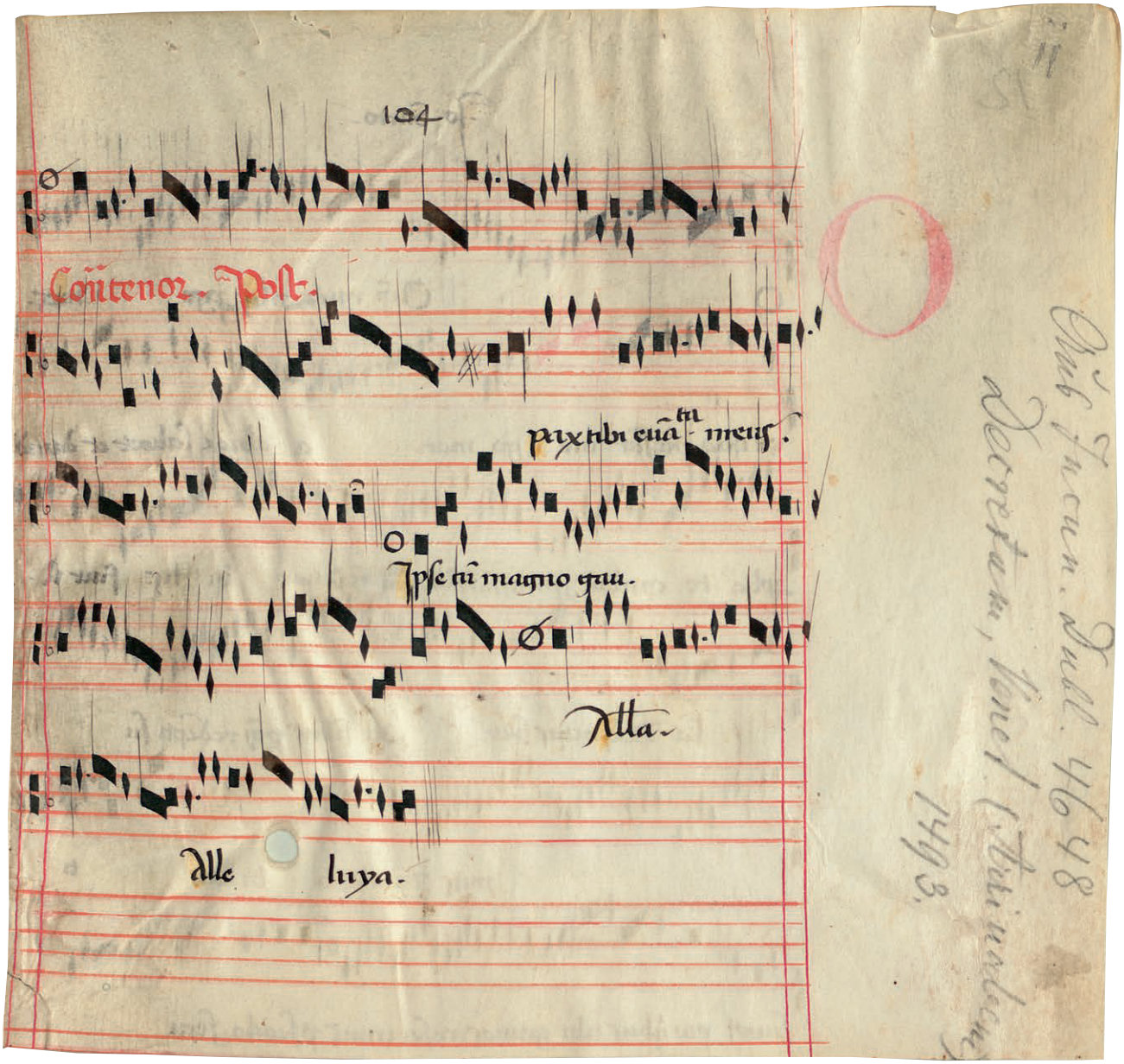

5.
Solus Tenor
Residui Tenores ad longum.

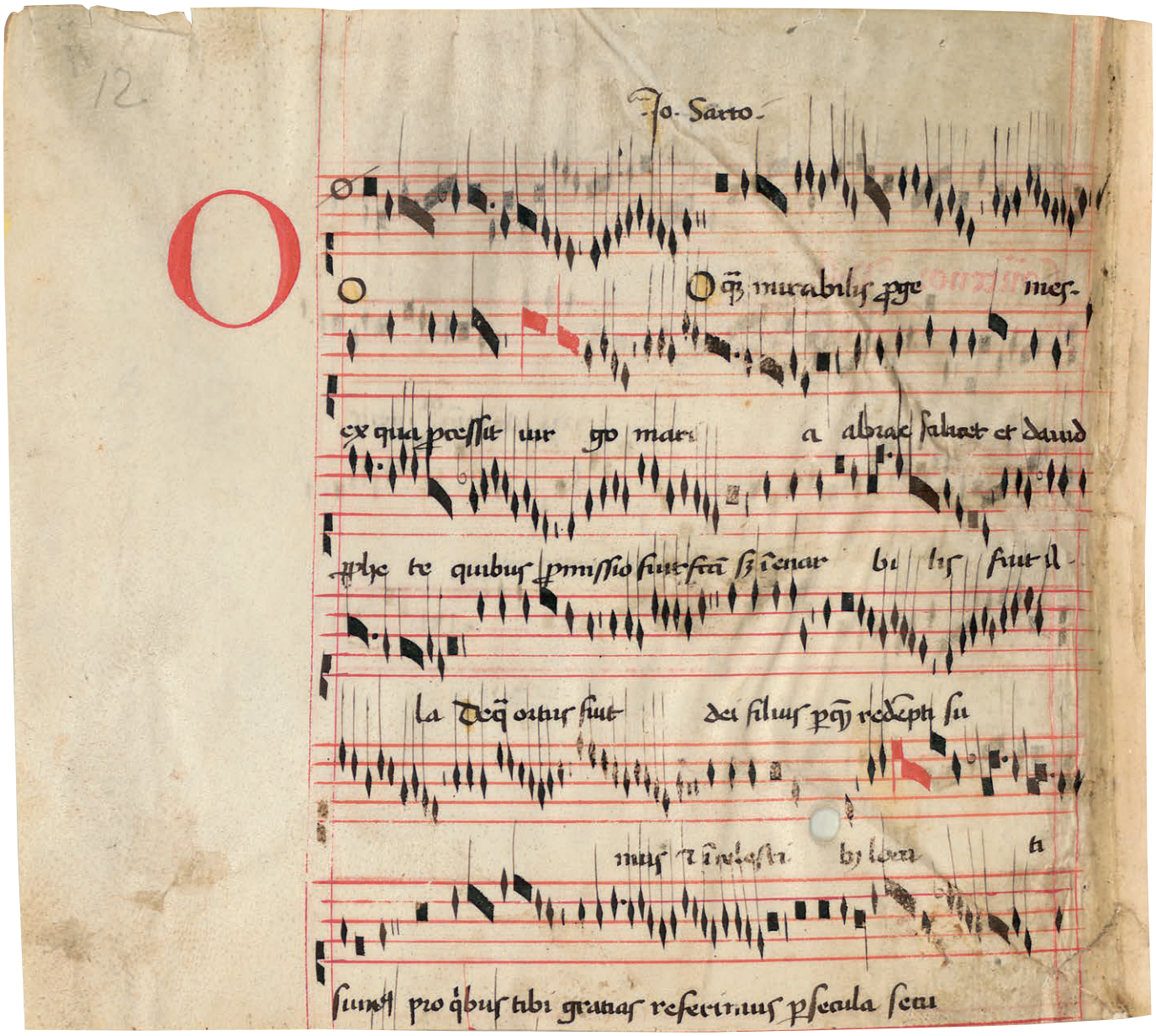


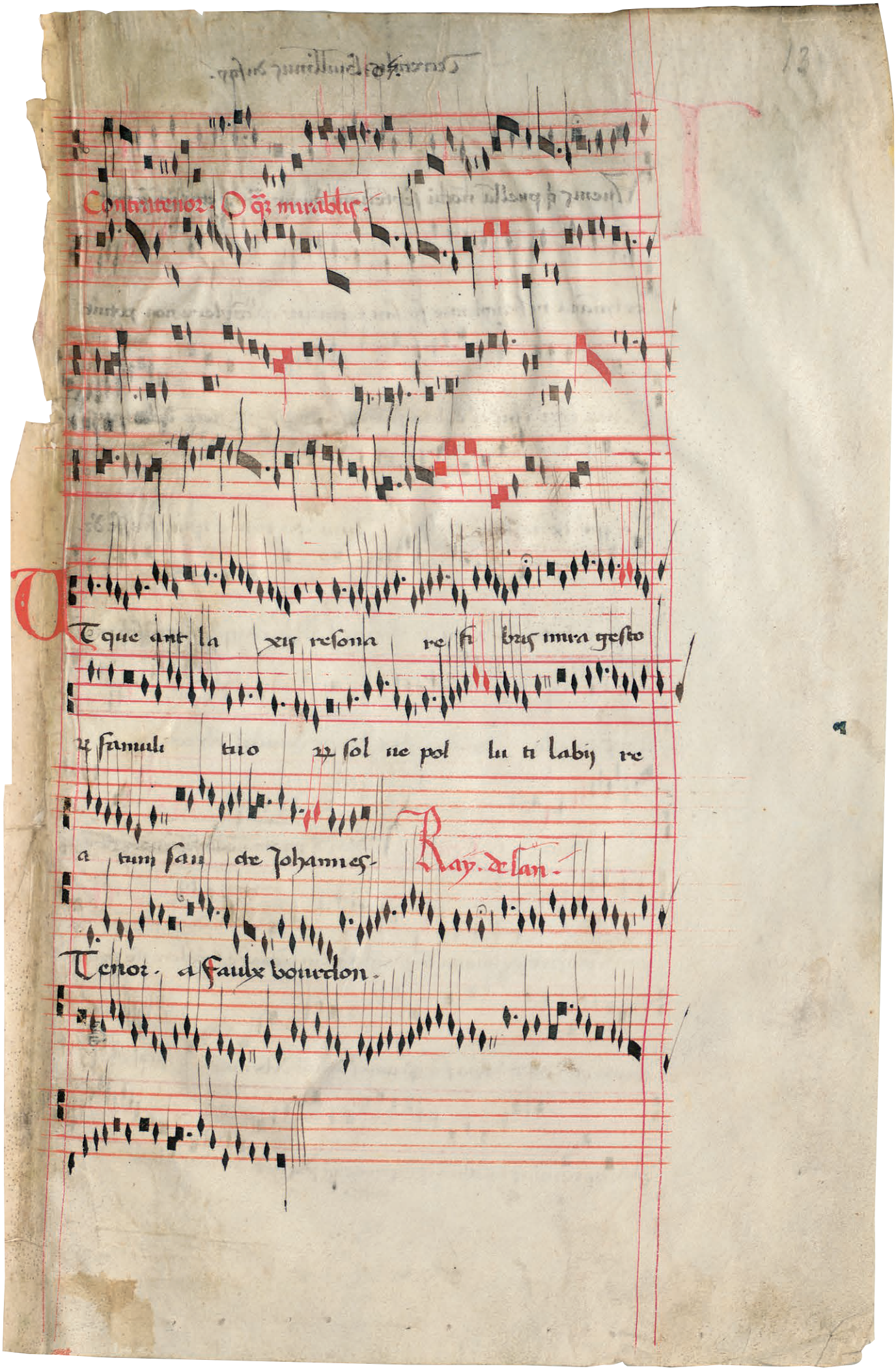

Duplum
Tenor. Resurrexit.
Contenor. O iocunditas.

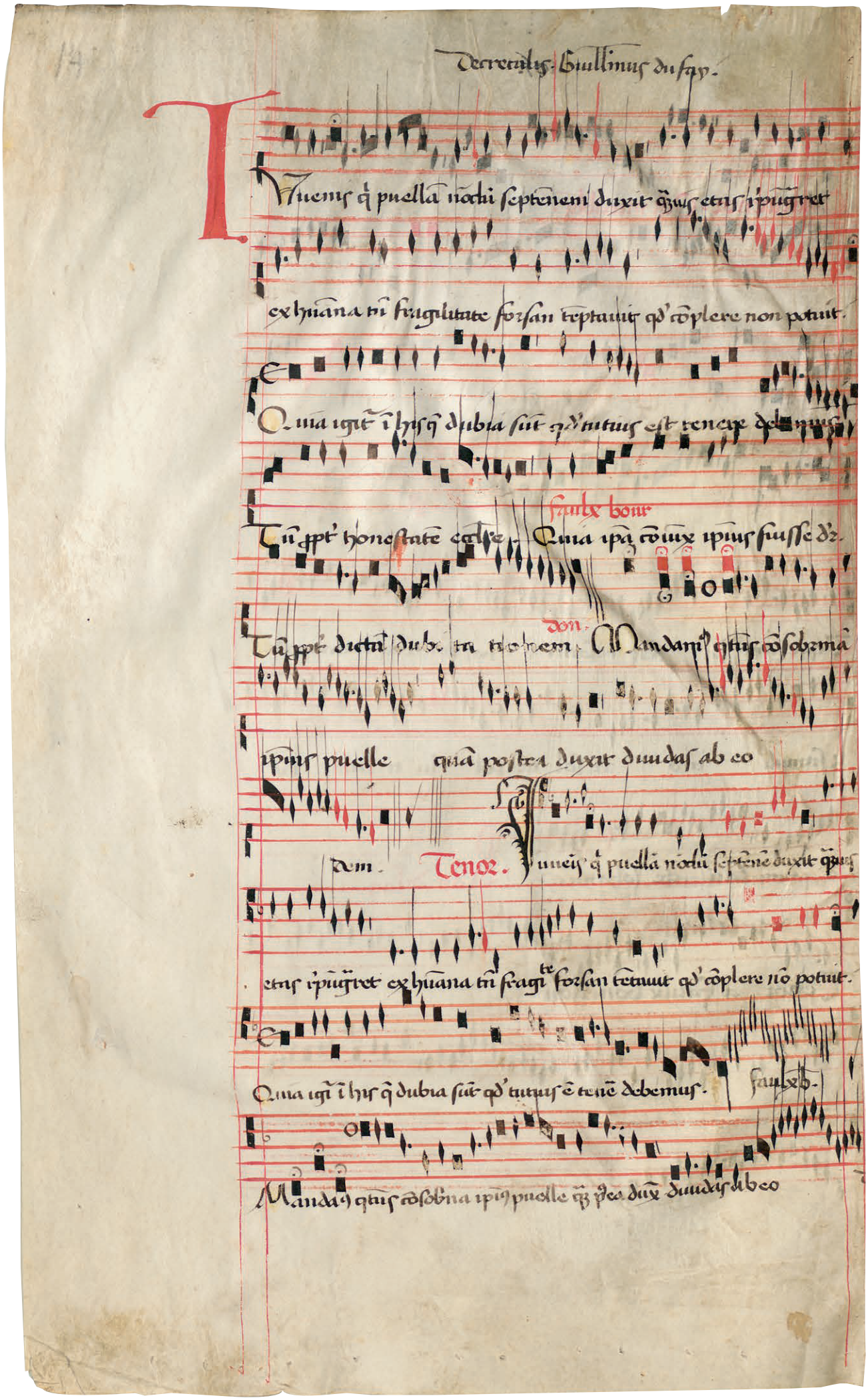

[9]
Guillm. dufay.
O icõpatibs ugo mã di gẽtẽ gtus
eplus ꝑ sancti factũ filiũ habuimadu. Inclĩa auẽ tue pietat
tꝰ idigꝰ supplicatoib; t esto nob pcõrub; benigꝰ ia auxilit
dulas mr mie exaudinoꝰ dãte ad te ugiẽ Jugiter.
Tenor. O icompatibs
Inclma.


[10]
ce.
Ipse cũ mag̃ gaudio a
ir Tu es laus mã r fortitudo
mea tu es ẽ dsiderũ me
Alleluya allelu ya Alle
luya.
Tenor. Post angelicam.
Alla
Ipse cũ magno.
ẽ dsiderũ
Alleluya.


104
Contenor. Post.
pxtnbi cuã tu meus.
Ipse tu magno gau.
Alla.
Alle luya.

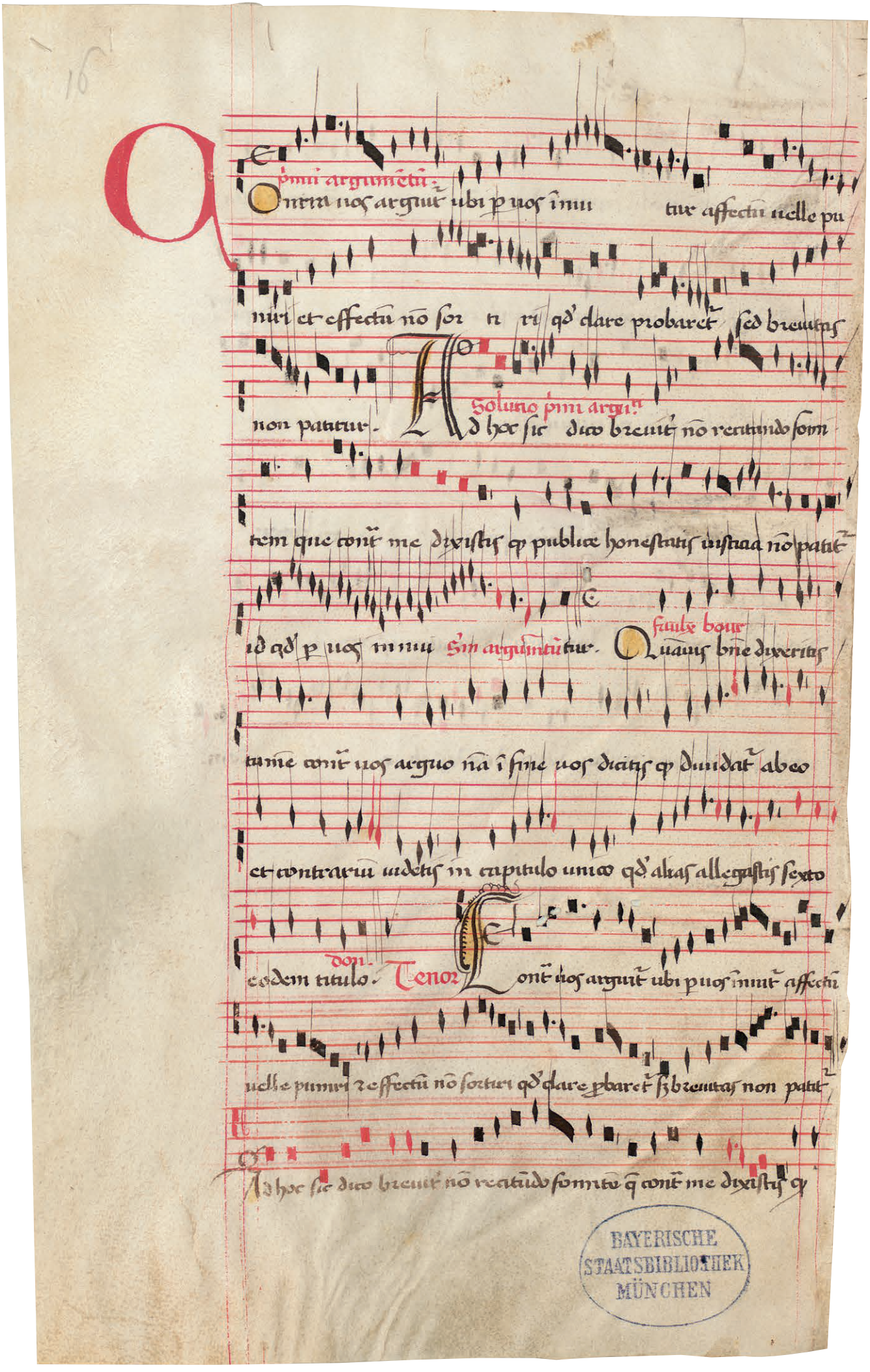

12
Jo. Sarto
O
O ꝯ mirabilis ꝓgie mes-
ex qua ꝓcessit ur go mari a abrae sahar et dauid
ꝓphe te quibus ꝓmissio sunt sca ꝫ tenar bi his sunt il-
la de ꝙ ortus sut dei filius ꝑ redepti su
mus ⁊ inclesti bi ben ti
sunt pro ꝙbus tibi gratas referimus ꝑseula seu

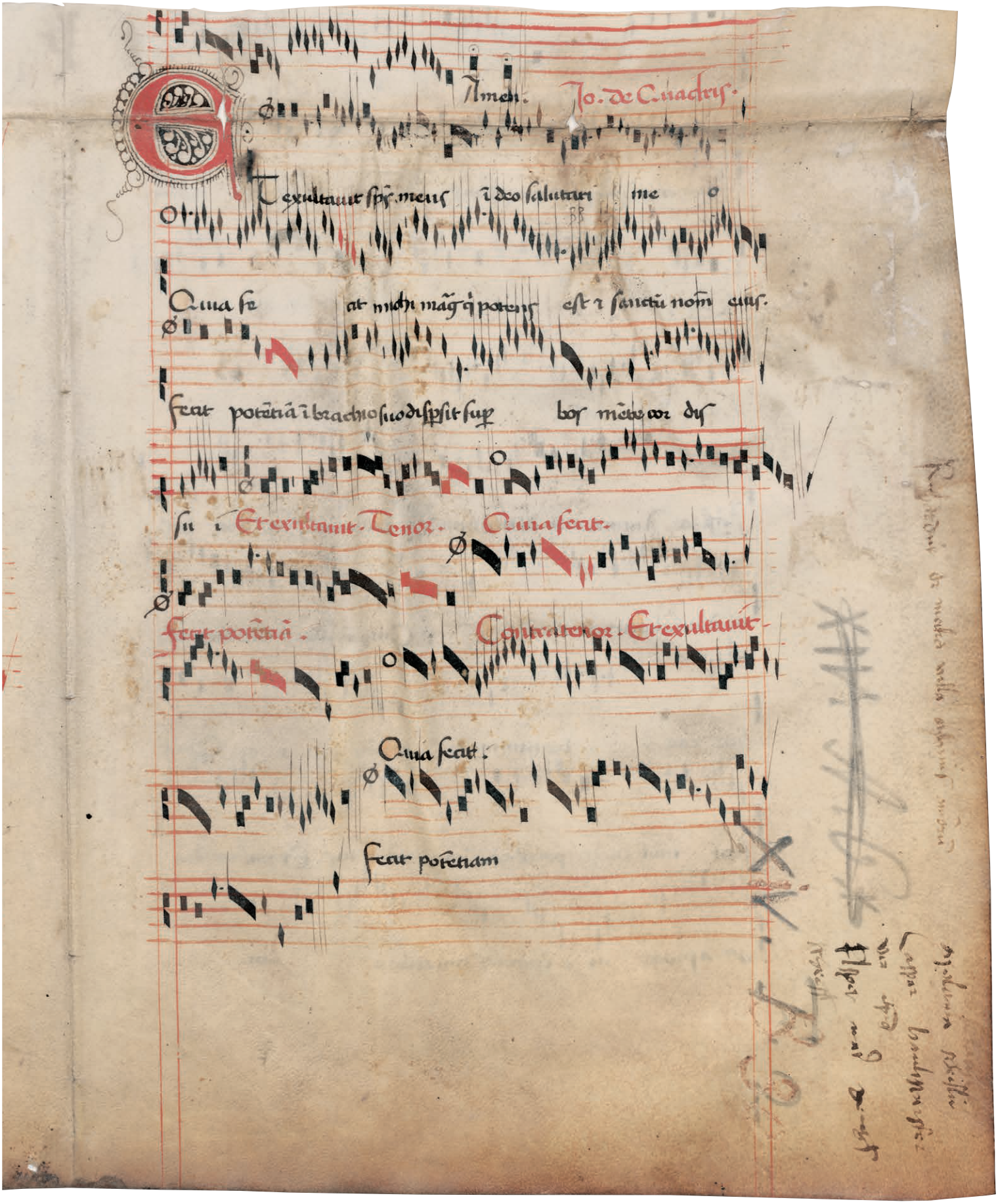

Contratenor. O q̃ mirabilis.
Te que ant la xp̃s resona re ſi bras mira geſto
q̃ famuli tui o q̃ ſol ne pol lu ti labij re
a tum ſan de Johannes.
Ray. de lan.
Tenor. a faulx bourdon.

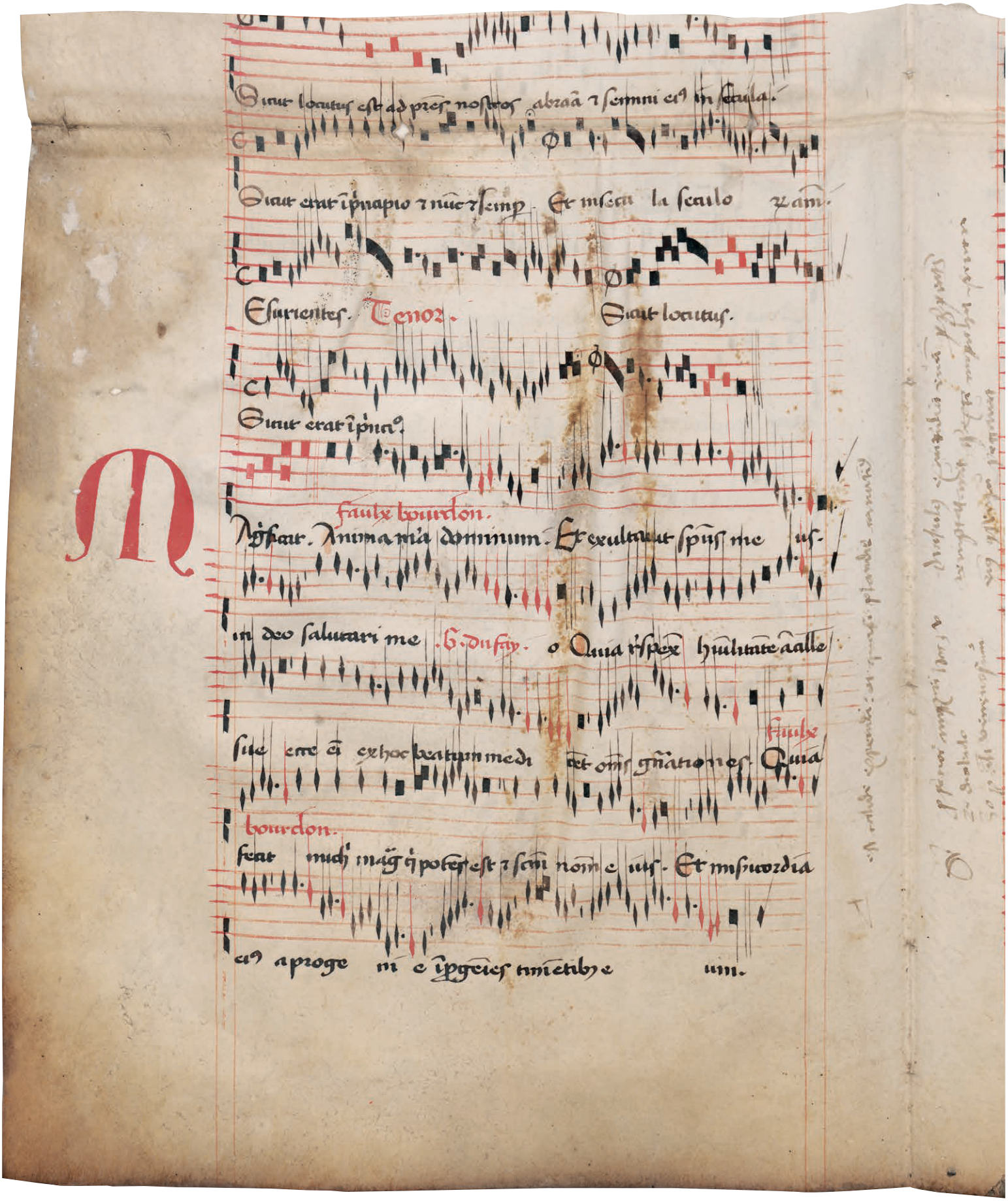

Decretalis Guillimus du fay.
Tuemis q puella nocti septenem duxit q̃us etas ipugnet
exhuana ti fragilitate forsan teptauit qd cõplere non potuit.
Quia igit i hys q dubia fuit qd tutius est tenere debemus
Tu ppt honestate cõlie. Quia ipa cõiux ipius fuisse dz
Tu ppt dictu dubiu tu nolnem Mandam qtus cõsobrinã
ipius puelle quã postea duxit duudas ab eo
dom. Tenor. Tuemis q puella nocti septenẽ duxit q̃us
etas ipugnet exhuana ti fragi te forsan tetauit qd cõplere nõ potuit.
Quia igit i hys q dubia fuit qd tutius ẽ tenẽ debemus.
Mandam qtus cõsobrina ipius puelle q̃ post duxit duudas ab eo

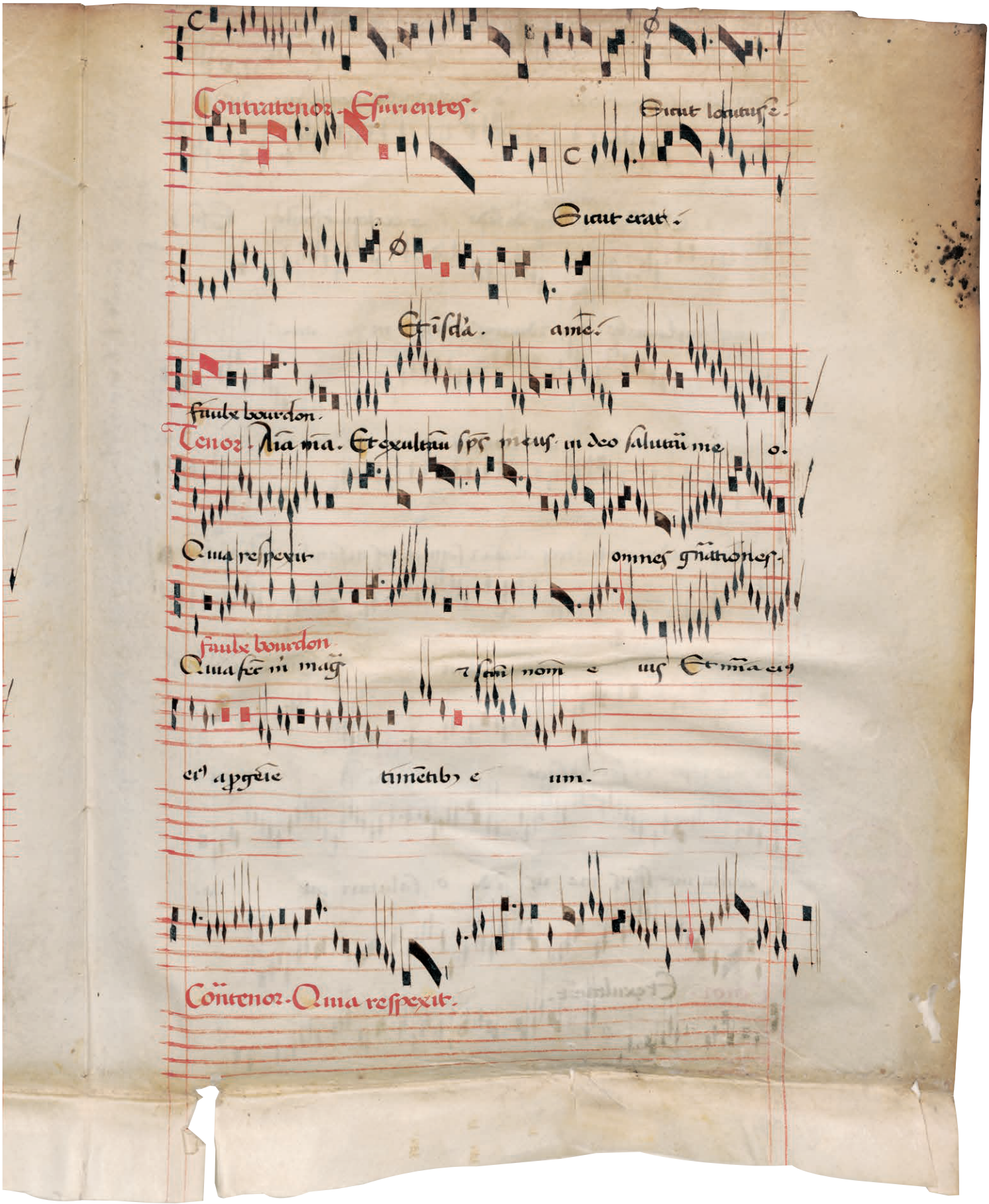
115

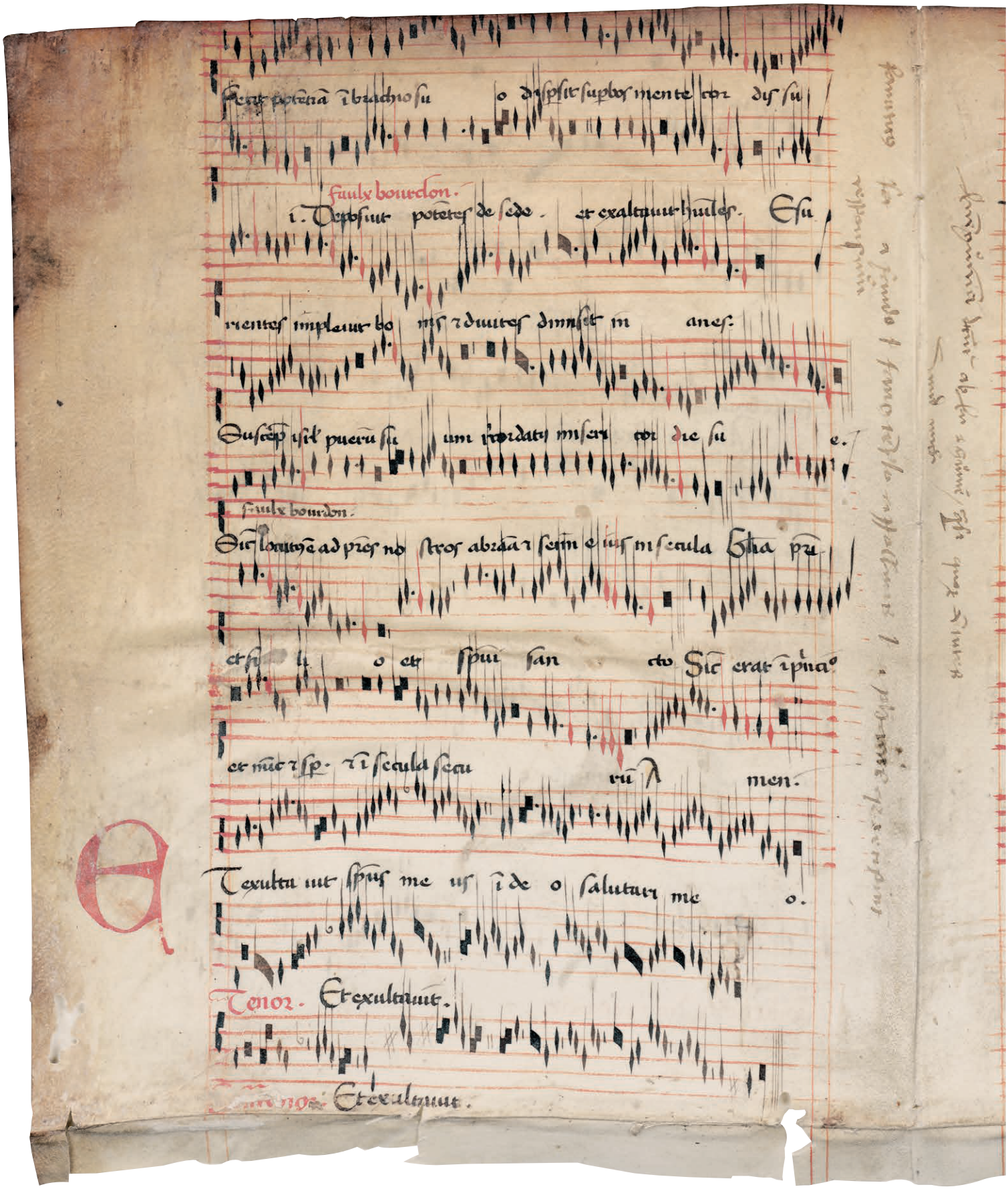
Dilecis q puella nocti septenē duxit q̄nus eius impugnet ex hiis
na tri fragili[te] forsan tentatus q̄d cōplere non potuit. Quia igit
his que dubia sunt. q̄d ultimus est tenē debem⁹ Ut̄ pter hone
state carte. Quia ipa coniux ipius fuisse dicat̄ ut̄ pter
dicta dubitationē. Mandam⁹. Quatinus consobrinam
ipius puelle qua postea duxit Iudas ab eo dem:

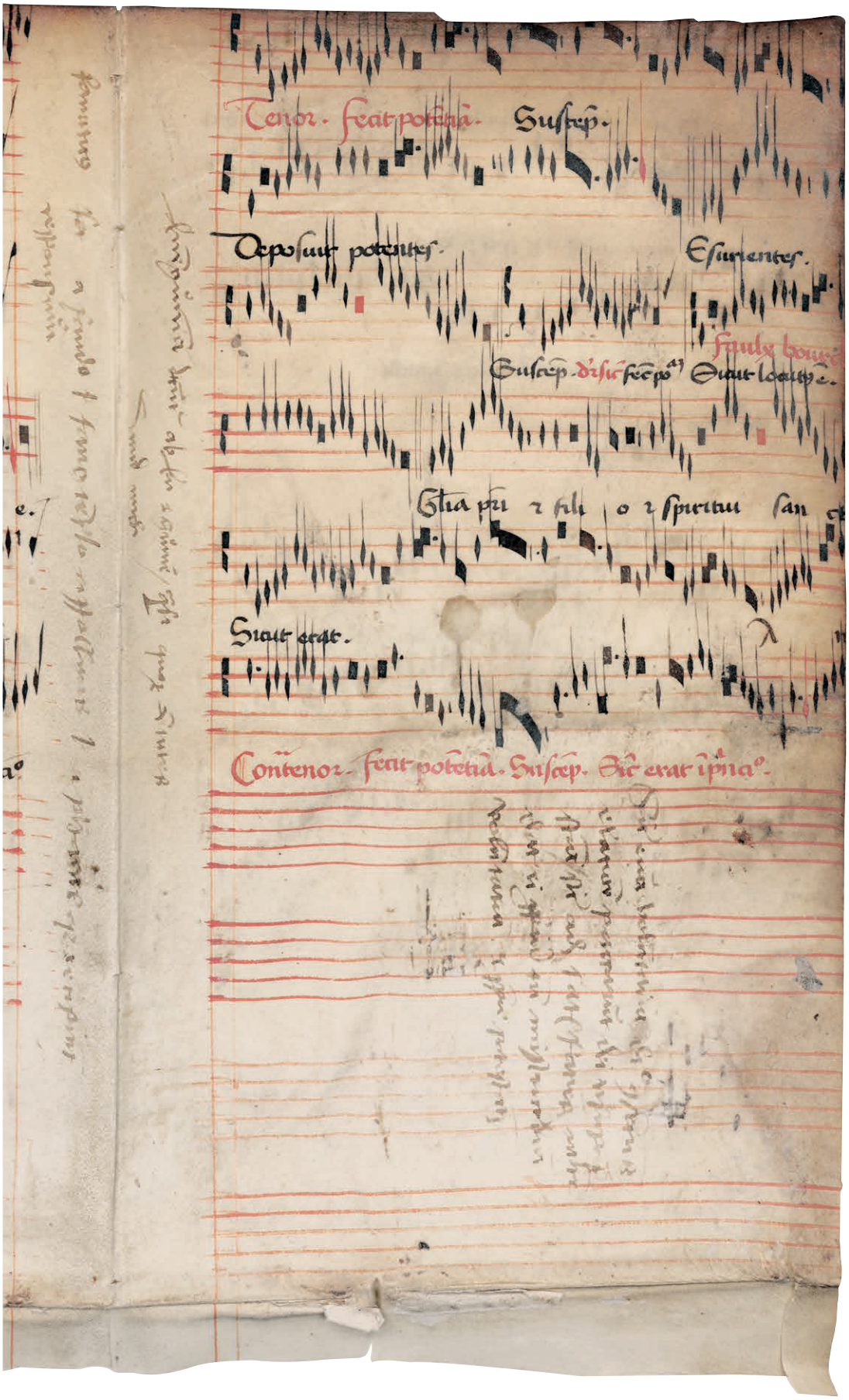

pmi argumẽti.
Contra nos arguit ubi p nos immu tur affectu nelle pu
nori et effectu no sor n ri qd clare probaret sed breuitas
non patitur. Ad hoc sic dico breuit no reatundo som
tem que contra me dixistis q publice honestatis ustraa no patit
id qd p nos immu tur sin argumtatur. Quanq bne diceritis
tamen contra nos arguo na i sine nos dicitis q dubitat a beo
et contrarium dicitis in capitulo unico qd alias allegastis sexto
eisdem titulo. Teno
Lontra nos arguit ubi p nos immutat affectu
nelle pmuri 2 effectu no sortiri qd clare pbaret sbreuitas non patit
Adhoc sic dico breuit no reatudo sonitu q contra me dixistis q
BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN

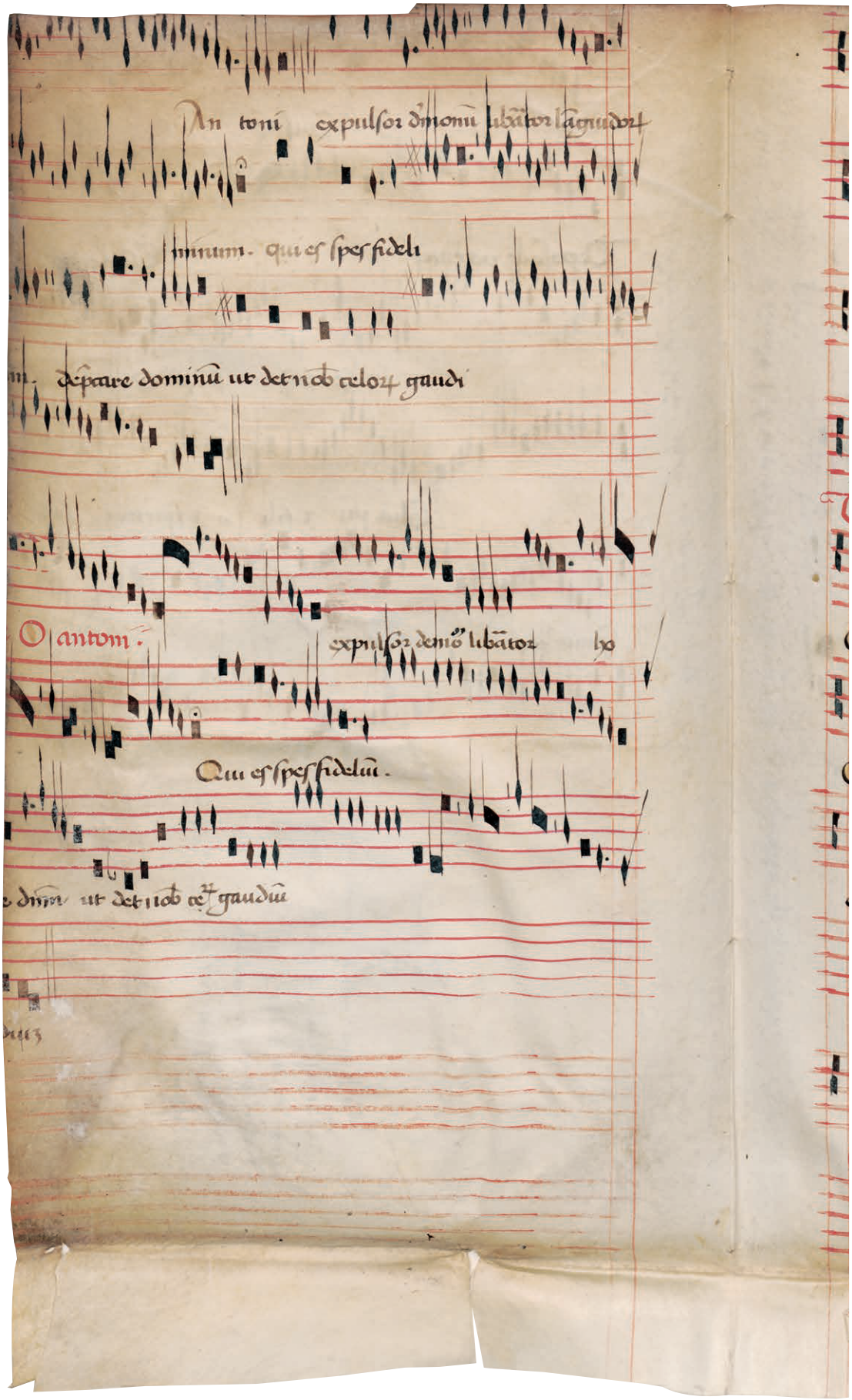

Amen. Jo. de Quadris.
Et exultauit spūs meus i deo saluatori me o
Quia fe at michi mag̃a q̃ potens est ⁊ sanctū nom eius.
fecit potẽtiã i brachio suo dispsit sup bor mẽte cor dis
sui ⁊ Et exultauit Tenor. Quia fecit.
fecit potẽtiã. Contratenor. Et exultauit
Quia fecit.
fecit potentiam

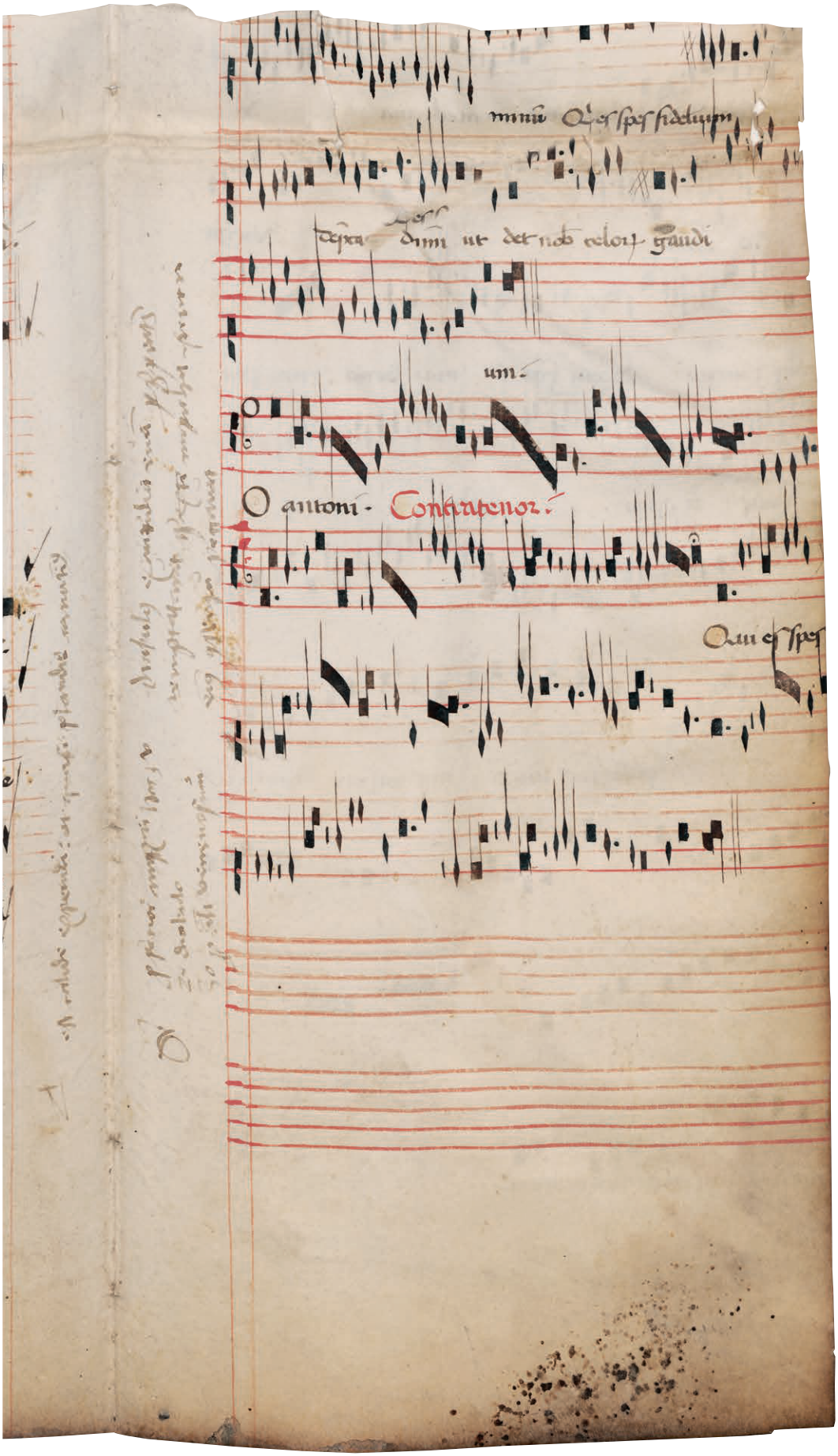

Sicut locutus est ad pres nostros abraã t semini ei in secula.
Sicut erat in principio t nunc t semp. Et in scla scloꝝ Amen.
Esurientes. Tenor.
Sicut locutus.
Sicut erat in principio.
Fauxbourdon.
Magnificat. Anima mea dominum. Et exultauit spūs me⁹ in
deo salutari meo. G. du fay. Quia respexit humilitatem ancille
Fauxbourdon.
sue ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes gñationes. Quia
bourdon.
fecit mihi magna qui potens est t sanctum nomen eius. Et misericordia
eius a progenie in progenies timentibus eum.

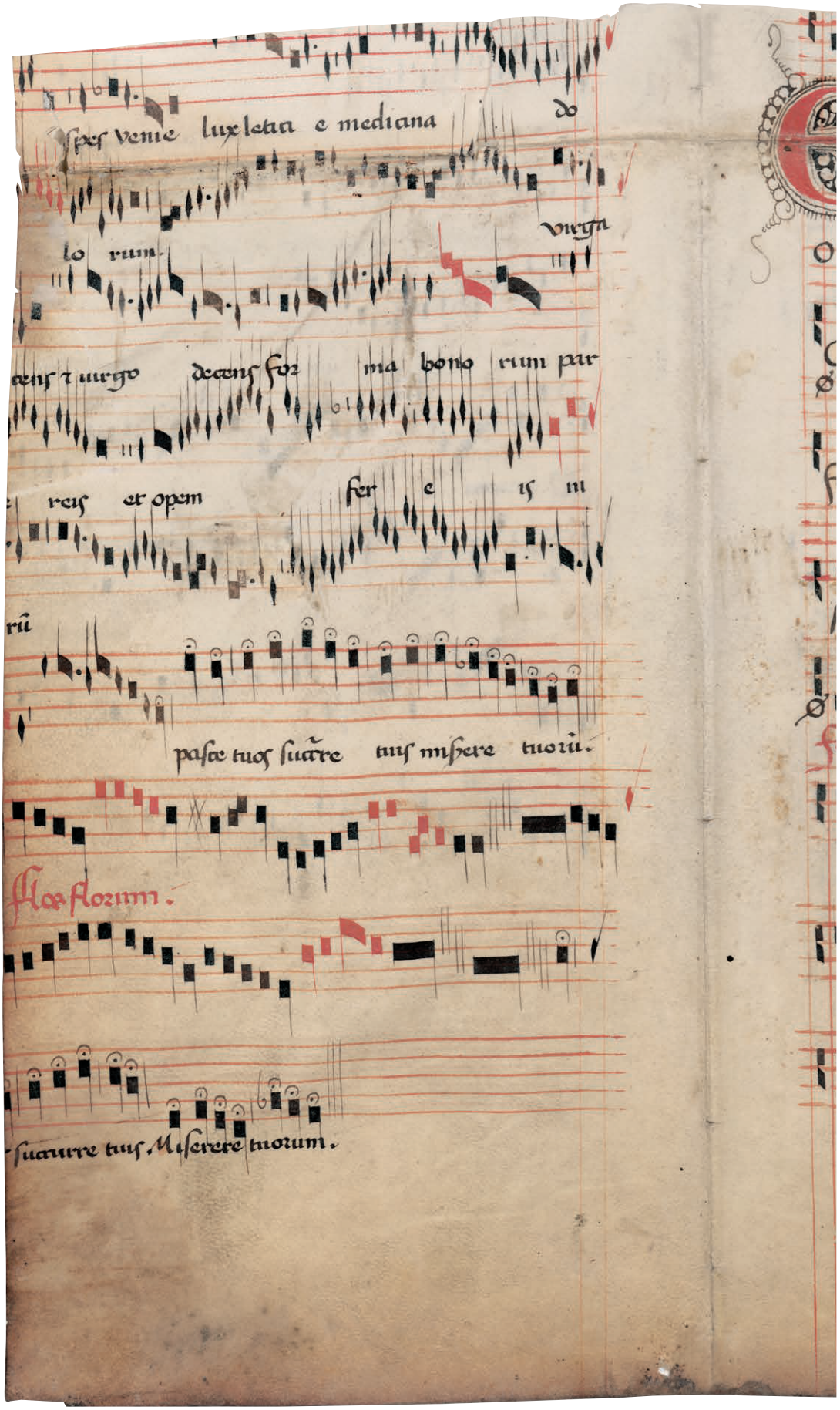

Contratenor. Fluuientes.
Sicut locutus.
Sicut erat.
Et isti à. ame.
Tenor. Ania mia. Et exultauit spūs meus in deo salutari meo.
Quia respexit
omnes gentiones.
Quia fecit mihi magna
et sanctum nomen eius Et misericordia
eius a progenie
timentibus eum.
Contenor. Quia respexit.

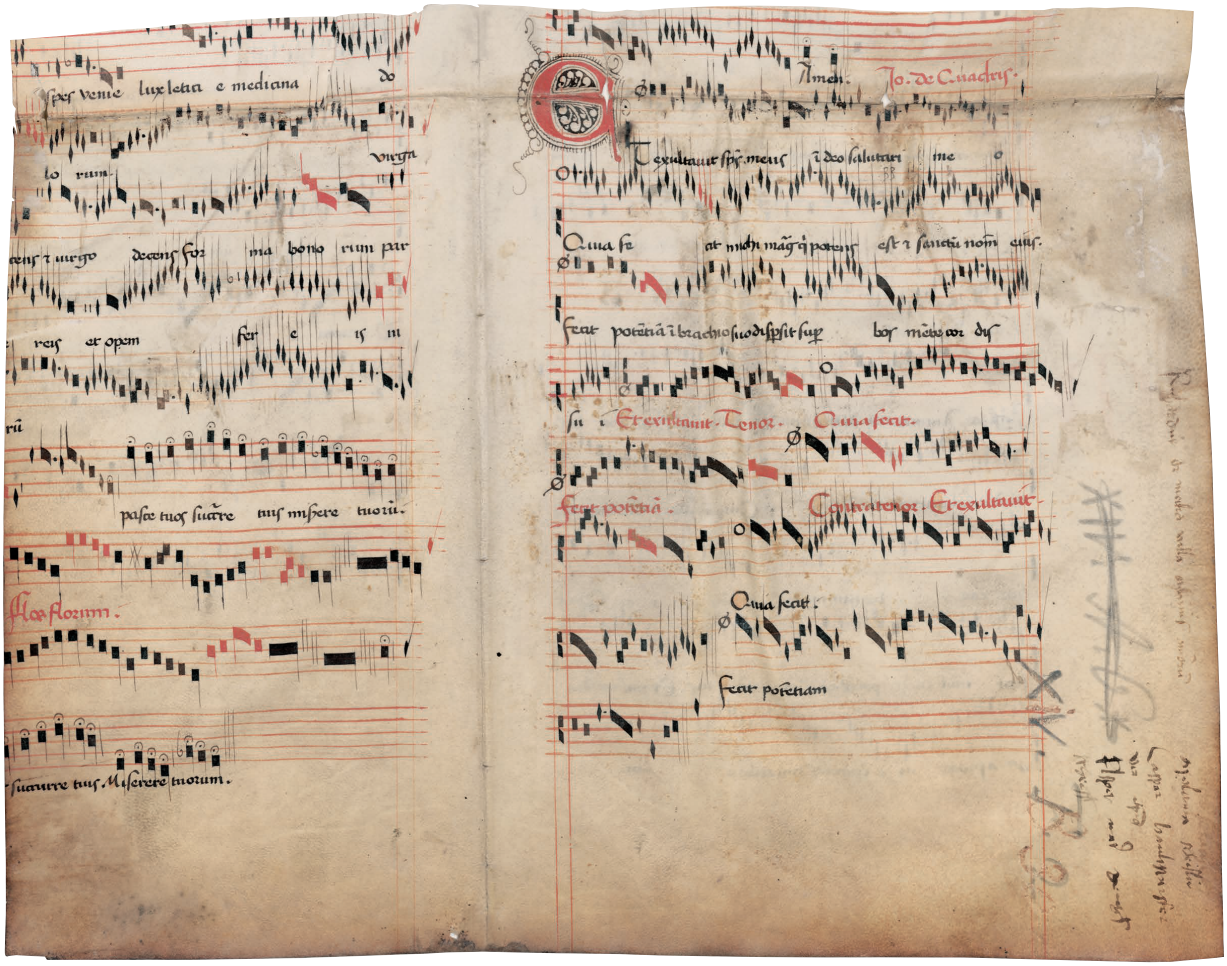

fauxbourdon.
fauxbourdon.
Tenor. Et exultauit.

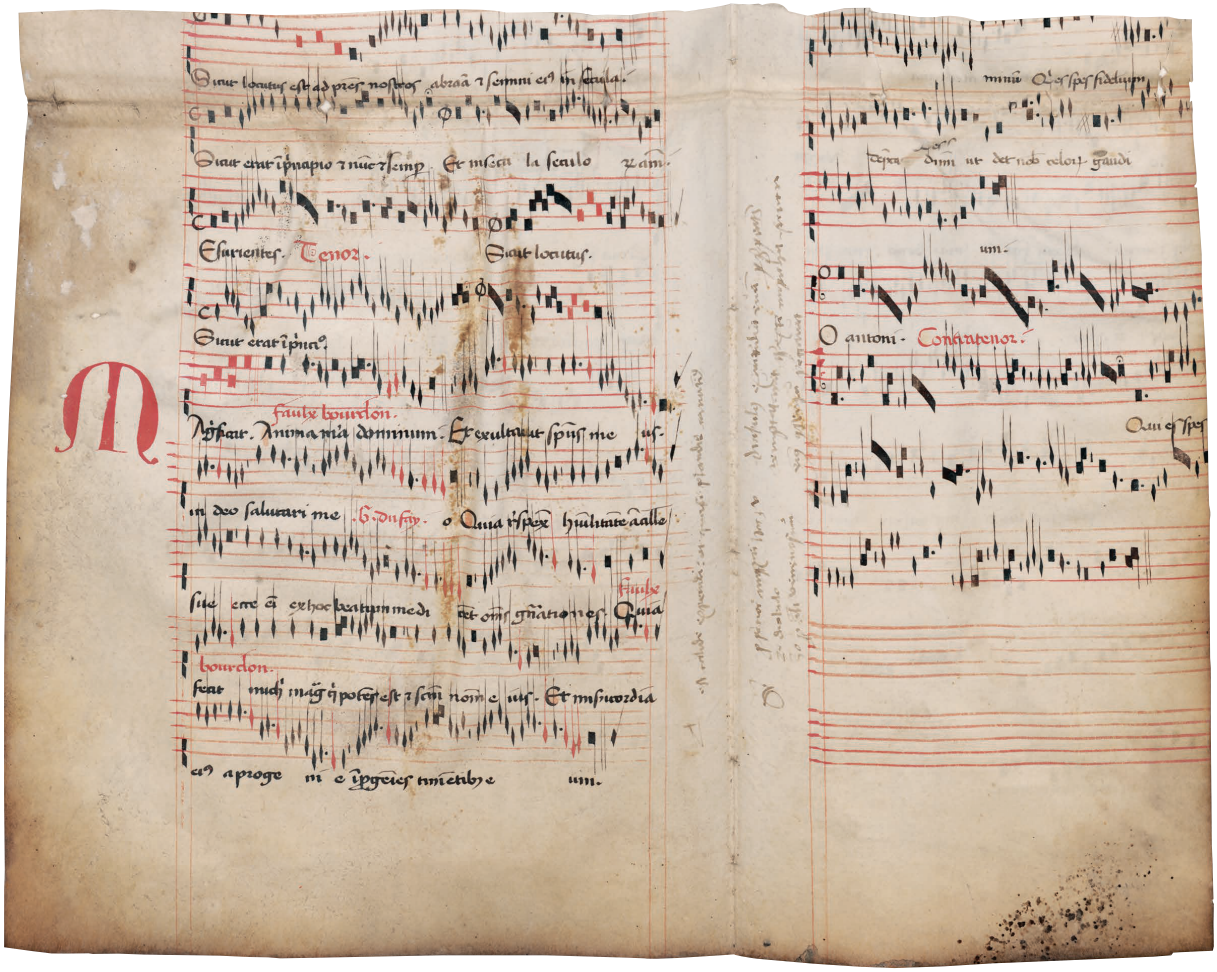

Tenor. feat potentia. Suscep.
Deposuit potentes. Esurientes.
Suscep. disc fecit Sicut locutus
Gloria pri z filio z spiritui san
Sicut erat.
Contenor. feat potentia. Suscep. Sic erat in pn̄cio.

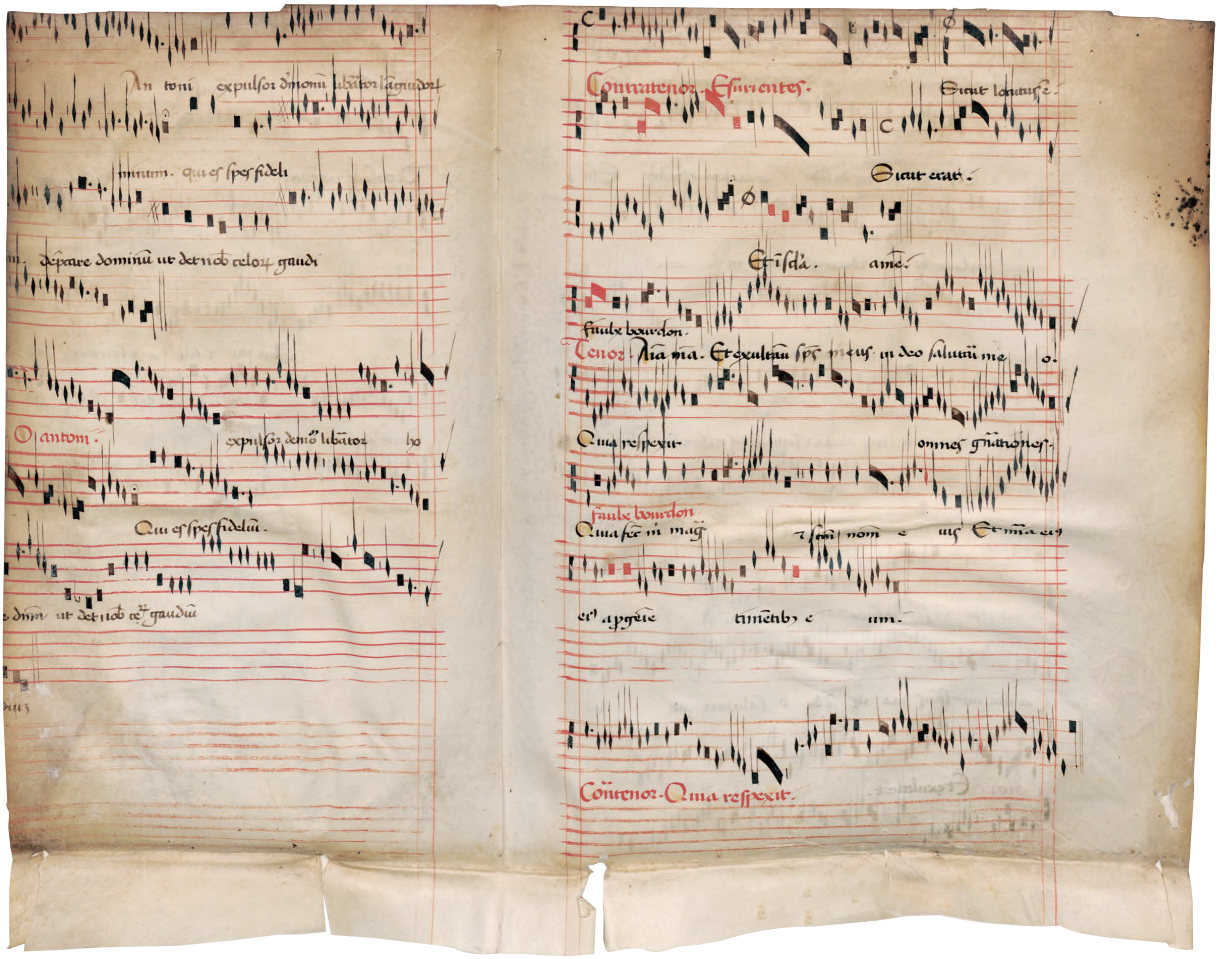


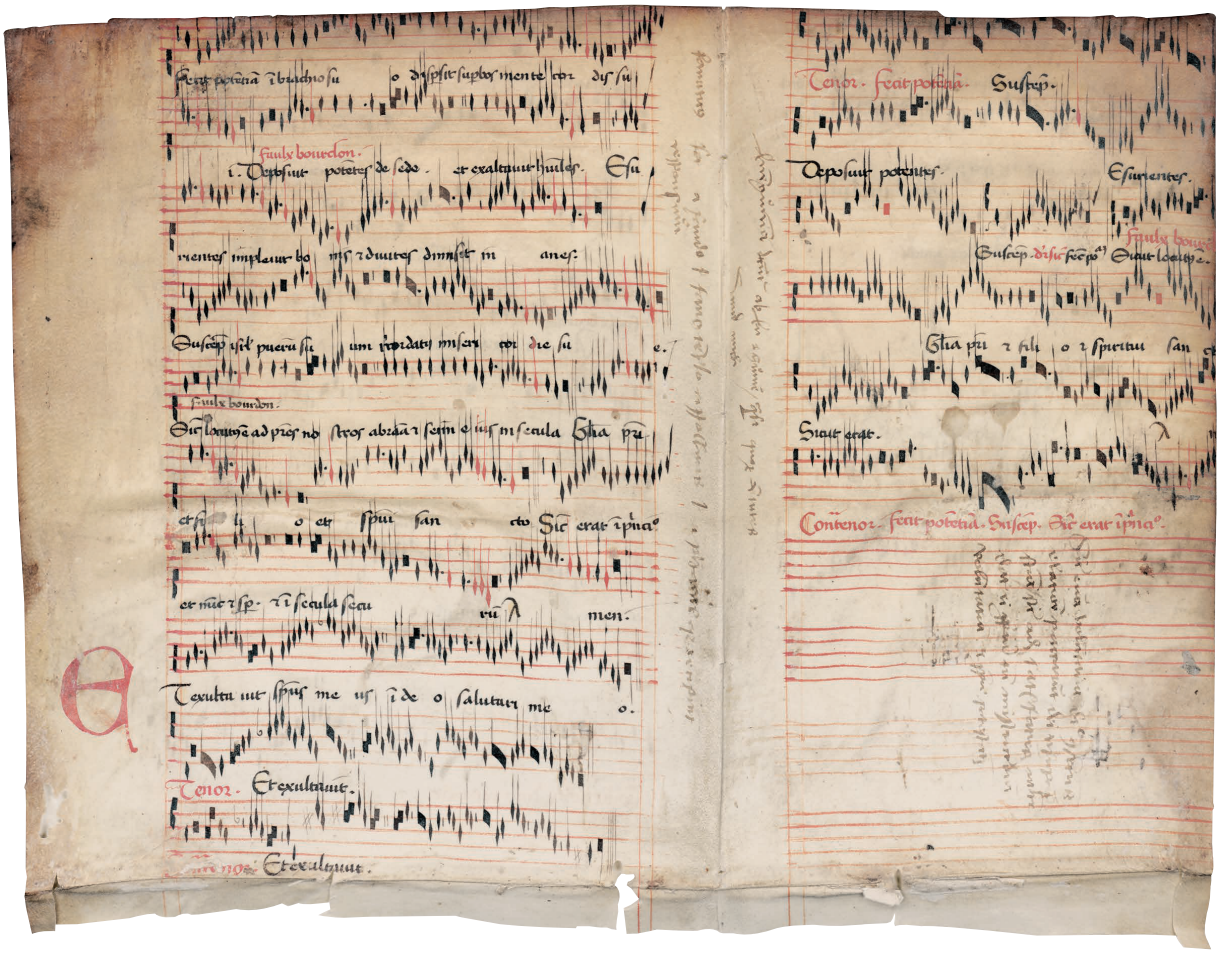

minu
um
O antoni - Contratenor
Qui


lux leta e mediana
virga
ma bono rum par
ser e is ni
pasce tuos suauire tuus miserere tuorum.
Flos florum.
suauitre tuus. Miserere tuorum.









9.3. Abklatsche in Inkunabeln der Bayerischen Staatsbibliothek / Offsets in incunabula of the Bayerische Staatsbibliothek

Auf nachfolgenden Tafeln sind Abklatsche von Seiten der hier besprochenen Musikhandschrift abgebildet. Diese Relikte sind auf Buchspiegeln von Inkunabeln der Bayerischen Staatsbibliothek München erhalten. Abgebildet sind jeweils die Passagen, auf denen noch Reste der Notation und Texte erkennbar sind. Die Bilder wurden digital bearbeitet und spiegelverkehrt reproduziert. Die Seitenangaben rechts-links beziehen sich auf das Spiegelbild und damit auf die originale Musikhandschrift, nicht aber auf die Anordnung, wie sie heute in den Inkunabeln aufscheinen.

Auf je zwei Buchspiegeln haben sich Abklatsche von einer gleichen Seite der Musikhandschrift erhalten. Je zwei zusammengehörende Abbildungen wurden digital übereinander montiert. So sind die Abklatsche aus Inc. c.a. 2887-1 VD und 2 Inc. c.a. 2887-3 VD hier als kombinierte Fotomontage abgebildet. Ebenso 2 Inc. c.a. 2805m VD und 2 Inc. c.a. 3375d HD.

Um die Identifikation der teilweise sehr fragmentarischen Abklatsche zu erleichtern, wurde den Abbildungen, die Teile der Kompositionen in Mu kopieren, Vergleichstexte gegenüber gestellt. Für die beiden Kompositionen Magnificat *sexti toni* von Du Fay und *Pie pater Dominice* von Antonius de Civitate, die weder in Mu noch in Wn enthalten sind, wurden die entsprechenden Abschnitte aus Bologna Q15 mit angegeben. Diese Abbildungen der verwandten Musikhandschrift geben nur die auf den Abklatschen erkennbaren Teile wieder, sind hier also nicht vollständig abgedruckt.

Für die Erlaubnis zur Reproduktion von Teilen aus Q15 sei dem Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna sei herzlich gedankt.

* * *

The following plates show offsets of pages of the music manuscript discussed here. These traces are preserved on the inside book covers of incunabula in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich. The plates show those sections which contain recognisable remnants of the notation and texts. The images have been digitally edited and reproduced back-to-front as a mirror image. The designation of pages as left or right refers to the mirror image and thus to the original music manuscript, not to the order actually present in the incunabula.

Offsets of the same pages of the music manuscript are preserved on two pastedowns respectively. The two images that belong together have been digitally superimposed. Thus the offsets of Inc. c.a. 2887-1 VD and 2 Inc. c.a. 2887-3 VD are shown here as a composite photograph, 2 Inc. c.a. 2805m VD and 2 Inc. c.a. 3375d HD likewise.

In order to help identify the offsets, some of which are extremely fragmentary, cross-references to the corresponding pages and text in Mu have been given. For the two compositions Magnificat *sexti toni* by Du Fay and *Pie pater Dominice* by Antonius de Civitate, preserved neither in Mu nor in Wn, the corresponding sections of Bologna Q15 have been provided. The images taken from this related music manuscript only reproduce the parts recognisable in the offsets, and the pieces have not been reproduced in their entirety.

The editors thank the Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna most warmly for their kind permission to reproduce sections of Q15.



Mu p. 7 [p. 8 Rückseite, Hochformat]
Mu p. 7 [p. 8 reverse, upright format]

Contratenor Letare

Überlappung / overlap

Mu p. 4 [p. 3 Rückseite, Querformat]
Mu p. 4 [p. 3 reverse, landscape format]

Qui tollis



Mu p. 10 [p. 9 Rückseite]
Mu p. 10 [p. 9 reverse]

[Tenor Po]st ang[elicam]

Überlappung / overlap

Mu p. 15 [p. 16 Rückseite]
Mu p. 15 [p. 16 reverse]

Iuvenis … septennem du[xit] …

… [temptav]it quod …



Mu p. 14 [p. 13 Rückseite]
Mu p. 14 [p. 13 reverse]

… est [tenere]

… dubitationem don Mandamus …

… quam postea duxit dividas ab eo …

Tenor Iuvenis qui puellam nondum septennem duxit quamvis

… faulx[b.]

… puelle quam post ea …

Überlappung / overlap

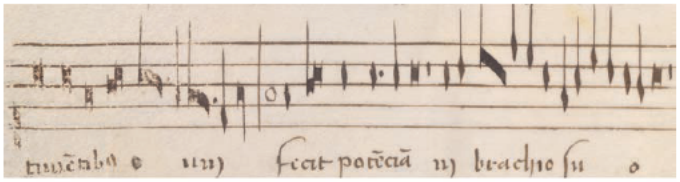
Mu p. 12 [p. 11 Rückseite]
Mu p. 12 [p. 11 reverse]

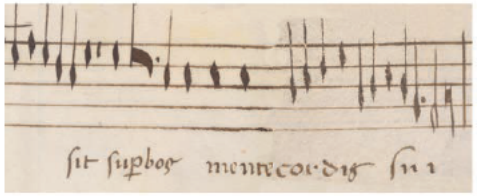
O quam mira[bilis] …

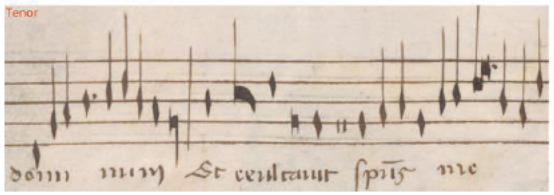
… [vir]go Maria Abrae …

… mus et in celestibus loca[ti] …

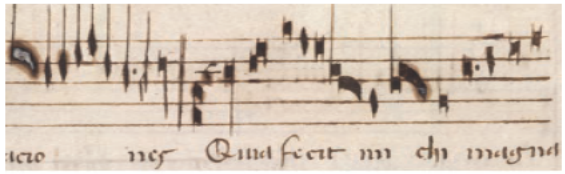


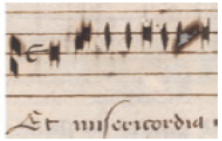






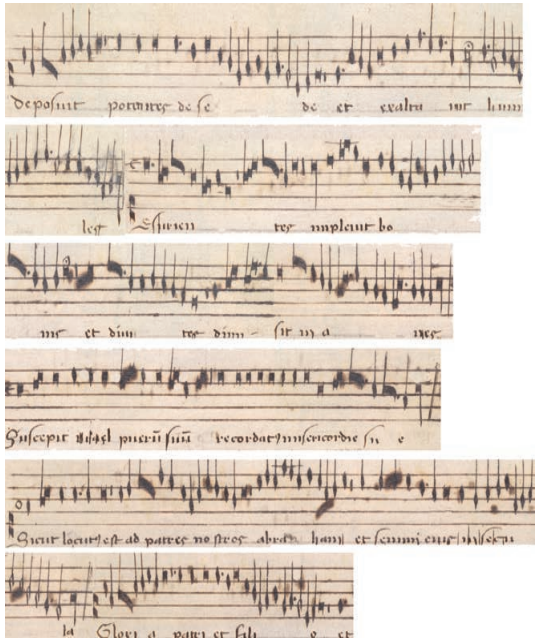
Du Fay: Magnificat *sexti toni* – Cantus und Tenor

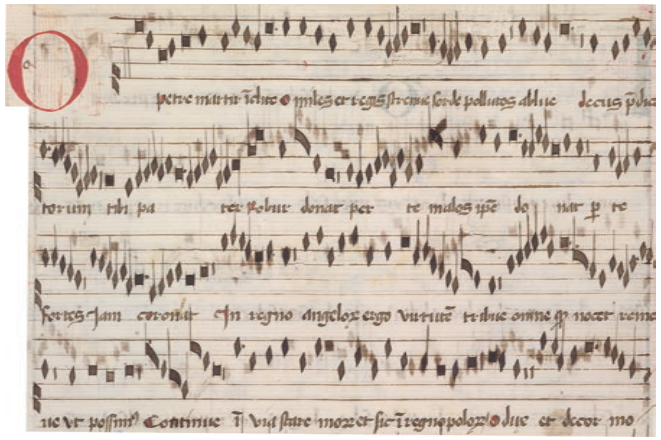




Inc. c.a. 2887-1 HD, unten/bottom: Q 15
Du Fay: Magnificat *sexti toni* – Contratenor

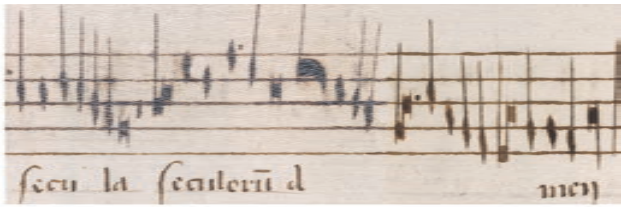


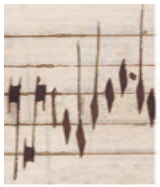


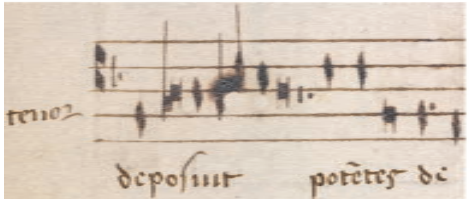


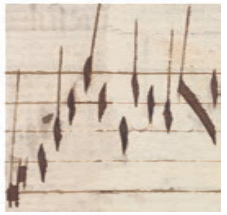
Inc. c.a. 2887-1 VD und/and 2887-3 VD, unten/bottom: Q 15
(links/left) Du Fay: Magnificat *sexti toni* – Cantus
(rechts/right) Antonius de Civitate: *O Petre martir inclite* – Cantus II







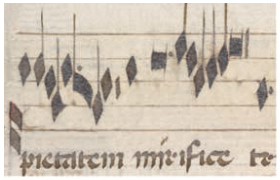


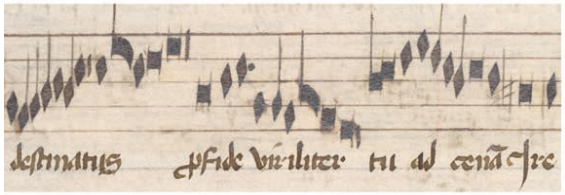


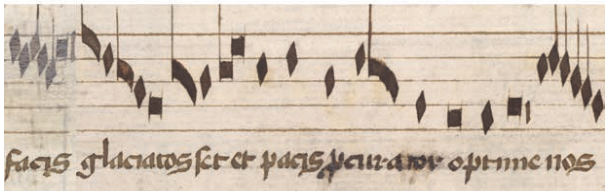
Du Fay: Magnificat *sexti toni* – Cantus und/and Tenor

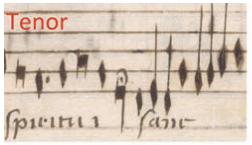
2 Inc. c.a. 3375d VD, unten/bottom: Q 15
Antonius de Civitate: *Pie pater Dominice* – Contratenor

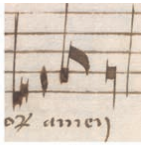


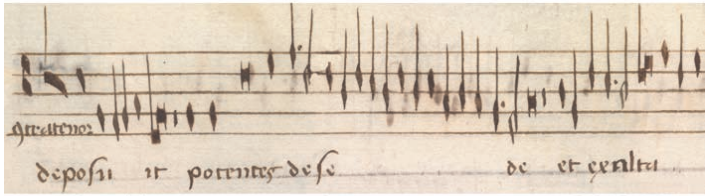


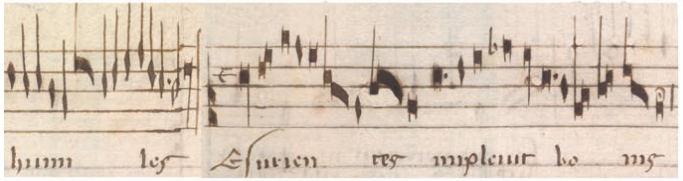


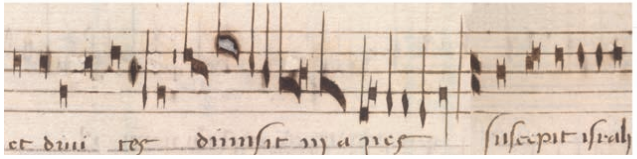






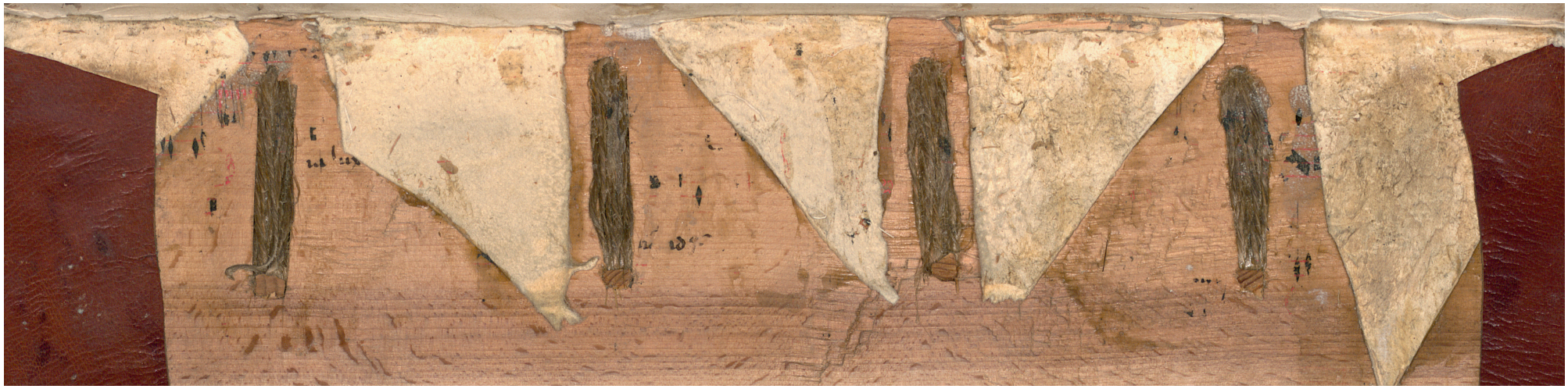


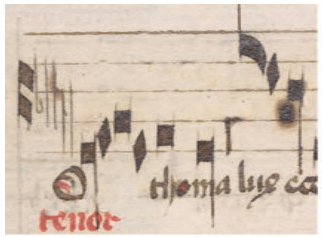


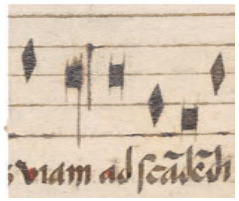


2 Inc. c.a. 3375d HD + 2 Inc. c.a. 2805m VD, unten/bottom: Q 15
Antonius de Civitate: *Pie pater Dominice* – Cantus I

Du Fay: Magnificat *sexti toni* – Tenor + Contratenor

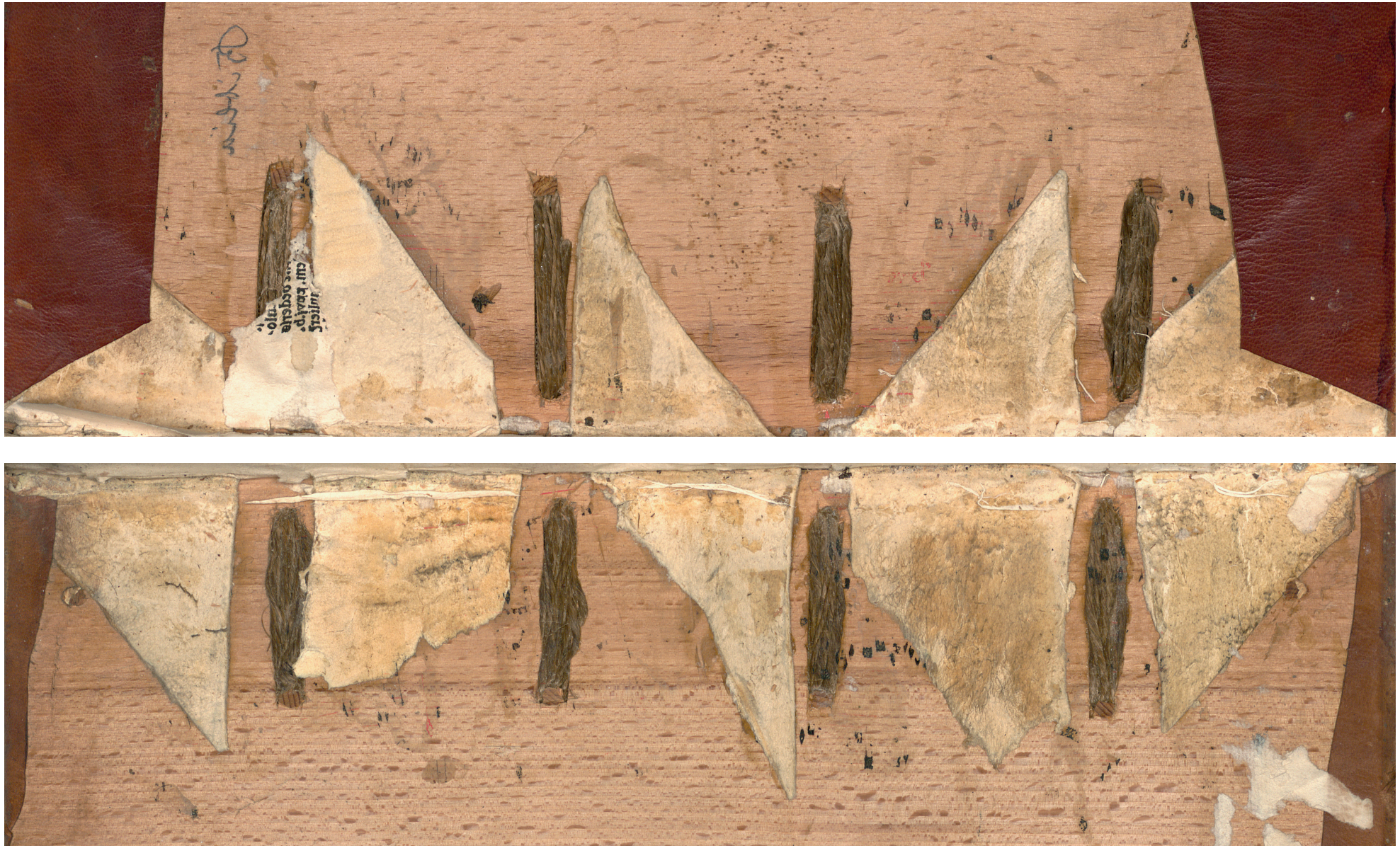






Antonius de Civitate: *O Thoma lux ecclesie* – Tenor

Inc. c.a. 2887-2 HD, unten/bottom: Q 15
Du Fay: Magnificat *sexti toni* – Contratenor ?



(oben) **2 Inc. c.a. 2887-2 VD**
(unten) **2 Inc. c.a. 2887-3 HD**
nicht identifiziert / unidentified

10. Übertragung der nicht-publizierten *Unikate* / Transcription of the unpublished *unica*

Abkürzungen

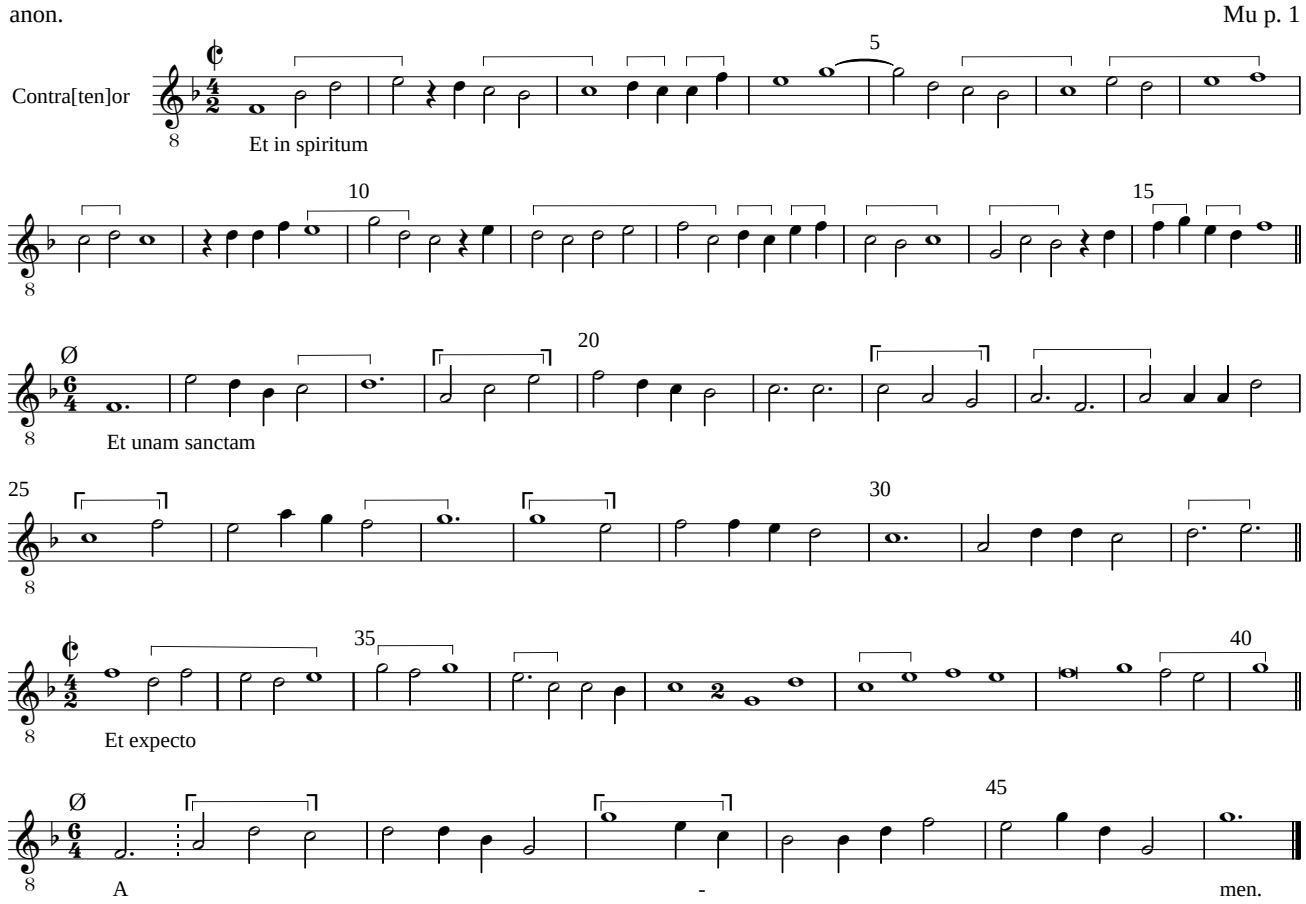
Nicht gekennzeichnete Superius/ Cantus Stimmen werden als I und II nummeriert, T = Tenor, Ct = Contratenor.
m = Minima, sb = Semibrevis, br = Brevis
‚*f* statt *e*': die Tonhöhe *f* der Handschrift wird hier zu *e* ausgebessert. Oktaven werden nur in unklaren Fällen angegeben. Noten und Pausen sind innerhalb einer Mensur nummeriert.

Abbreviations

Unlabelled Superius/ Cantus parts are numbered I and II, T = Tenor, Ct = Contratenor
m = minim, sb = semibreve, br = breve
'*f* for *e*' means pitch *f* in the MS has here been emended to *e*. Octaves are only specified where ambiguous. Symbols (including rests) are numbered within each bar.

4. Credo

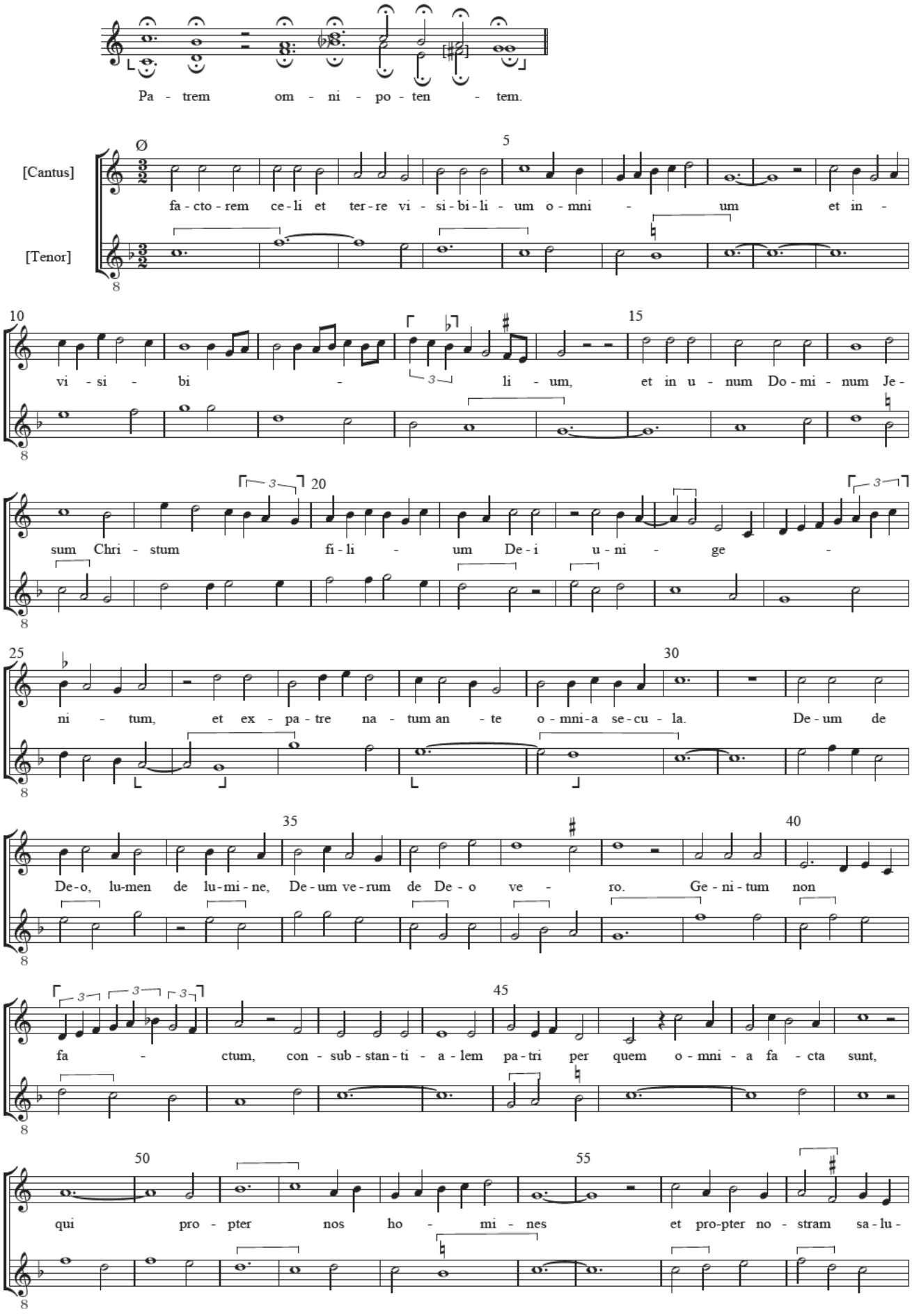
anon. Mu p. 1

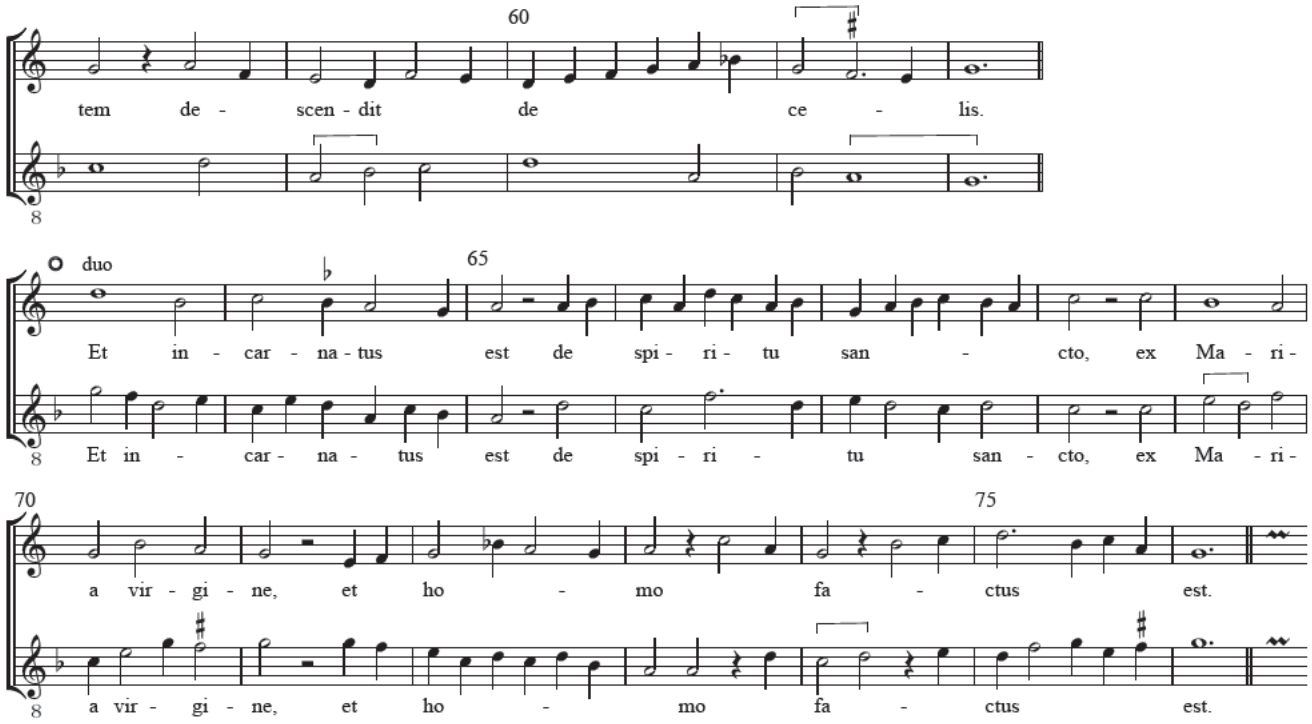


Um allzu lange Notenwerte zu vermeiden, wurde diese isolierte Stimme hier ausnahmsweise mit durch vier geteilten Notenwerten übertragen. Dadurch wird auch die Lesbarkeit verbessert. Die ‚2' in Takt 37 scheint auf eine einfache Zweierproportion hinzuweisen. Dieser langsame Contratenor bewegte sich vermutlich gemeinsam mit einem Tenor mit ähnlich langen Notenwerten fort, der wiederum einen stärker verzierten Superius begleitete. Diese zwei Stimmen (ab *Et in spiritum*) befanden sich vermutlich auf der gegenüberliegenden Verso-Seite, der Rest dieses Credos auf der verloren gegangenen vorausgehenden Doppelseite. Die abschließende Kadenz mit Oktavsprung weist auf einen Schluss im Tenor hin, der zu *c* hinabsteigt.

This isolated voice is here, exceptionally, transcribed with values reduced by four to avoid excessively long notes and increase legibility. The '2' at 37 seems to indicate a simple duple proportion. This slow-moving Contratenor presumably moved together with a similarly long-note Tenor acompanying a more florid Superius. Those two parts, from *Et in spiritum*, were presumably on the facing verso, the remainder of this Credo on the lost preceding opening. The final octave-leap cadence implies a Tenor ending with descent to *c*.

Cristoforus de Feltro **6. Credo** Mu p. 2



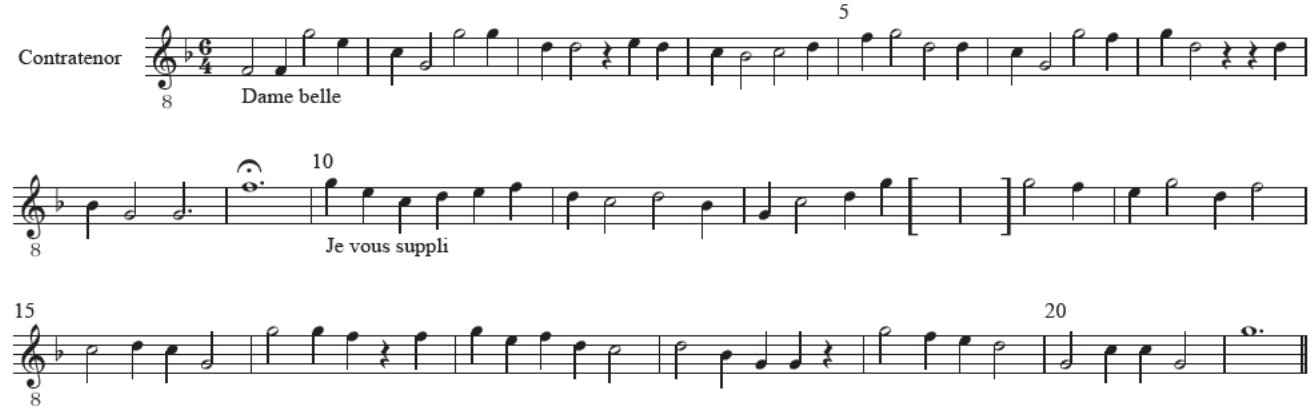


Die erste Hälfte von Cantus und Tenor bis *factus est*.
T 30 kein *punctus divisionis* nach der Longa.

Cantus and Tenor, first half, to *factus est*.
T 30 no *punctus divisionis* after the long.

7. Dame belle

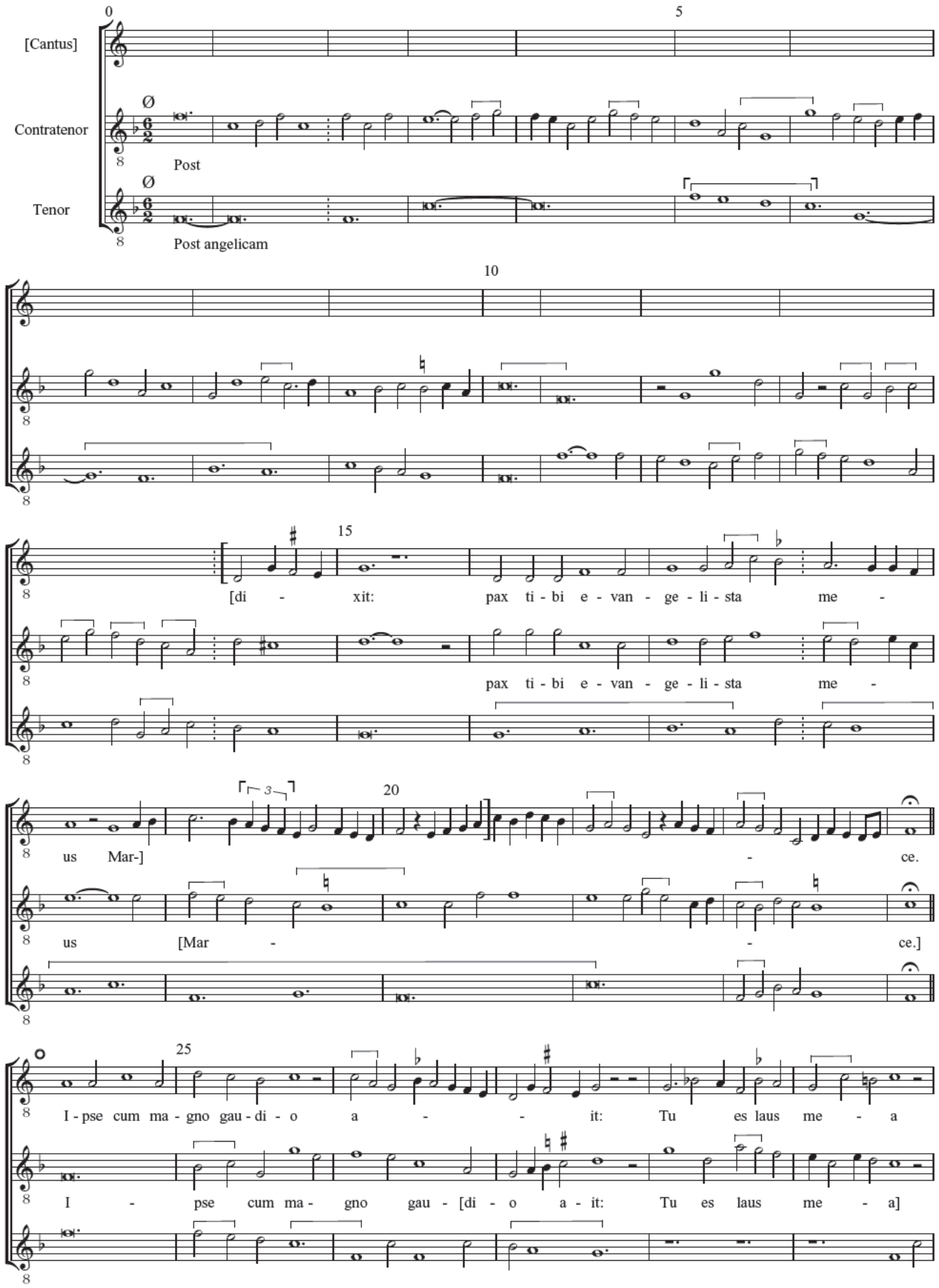
anon. Mu p. 2

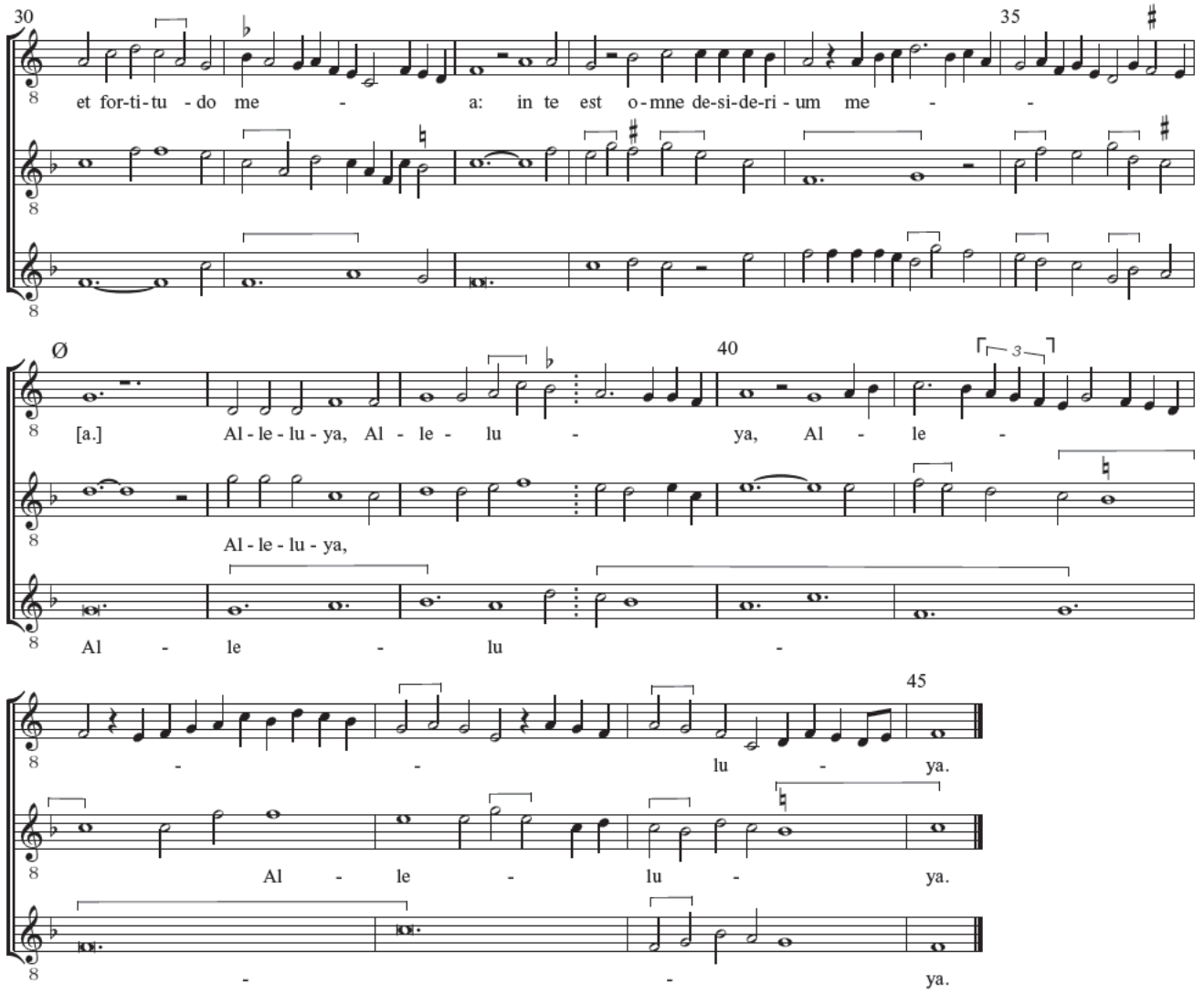


Einige Oktavsprünge von *g-g'* deuten an, dass sie Abstiege im Tenor *e d c* „harmonisieren" sollen. An der Satzmitte (Fermata, Takt 9) lässt sich der Septimsprung nach oben auf *f'* nur schlecht erklären. Vielleicht jedoch als ungewöhnlicher Übergang zum „B"-Teil der Musik. Es könnte sich jedoch auch um einen Fehler handeln (statt des Oktavsprungs auf *g*). Das beschädigte Systemende hat den Verlust von zwei oder drei Noten in den Takten 12–13 zur Folge.

Several upward octave leaps *g-g'* suggest that they 'harmonise' Tenor descents *e d c*. But at the midpoint (fermata, bar 9) the upward leap of a seventh to *f'* is harder to construe, except as an unusual transition to the 'B' section of the music; it could be an error for an octave leap to *g'*. The damaged line end has removed two or three notes at bars 12–13.

anon. **11. Post angelicam** Mu pp. 10-12





I 25. 3 *a* statt *b*
Ct 26. 2 *d* statt *e*. In T 26. 2 könnte man alternativ *c* zu *b* korrigieren.

I 25. 3 *a* for *b*
Ct 26. 2 *d* for *e*. Alternatively, T 26. 2 *c* could be emended to *b*.

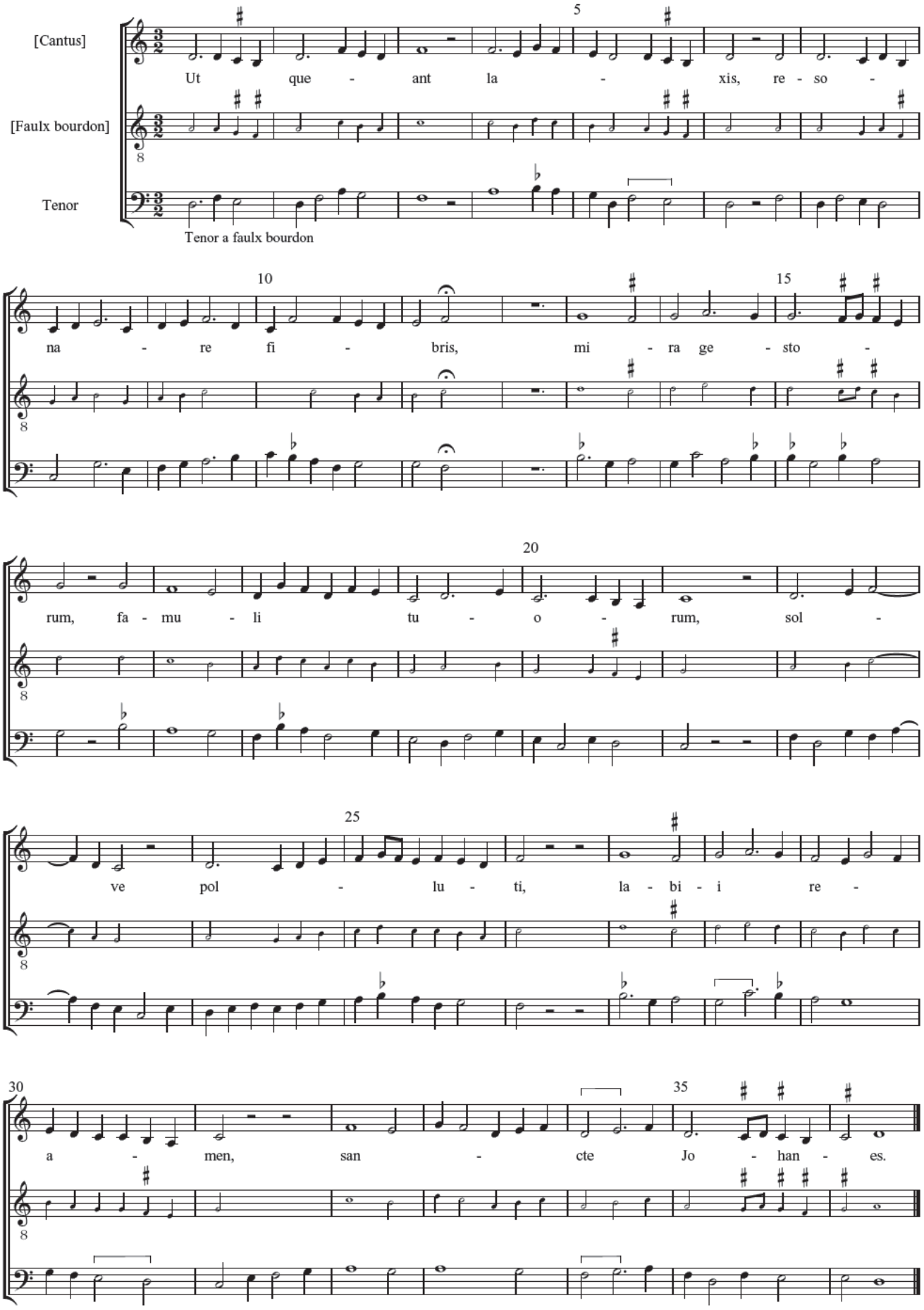
Kommentar zu *Ut queant laxis* (13)

Dieses schlichte Stück ist als Reihe kadenzierender Sequenzen konstruiert. Die mittlere Stimme ist, abgesehen von zwei Stellen, an denen die Tenor- und Cantus-Stimmen zu nah aneinander treten, in fauxbourdon mechanisch umgesetzt worden. In den Takten 9–10 sind Pausen hinzugefügt und im Takt 25 die Noten 2 und 3 angepasst worden. Obwohl die „weiblichen" Kadenzen in den Takten 11 und 36 eigenartig erscheinen, wurden sie wie notiert übertragen. Im Takt 11 fehlt eine Semibrevis. Sie wurde wohl durch die zusätzliche Semibrevis am Ende kompensiert.

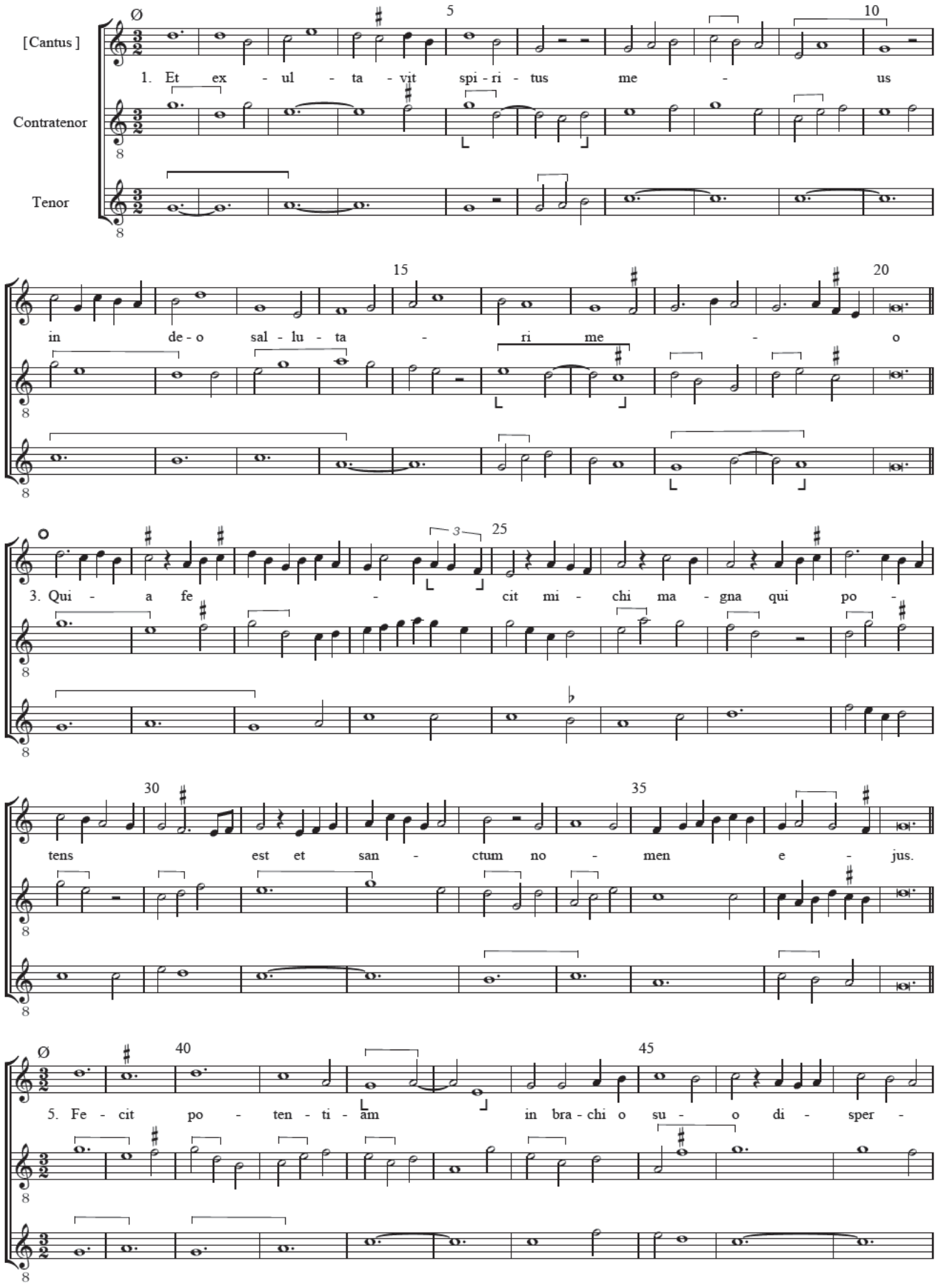
Comments on *Ut queant laxis* (13)

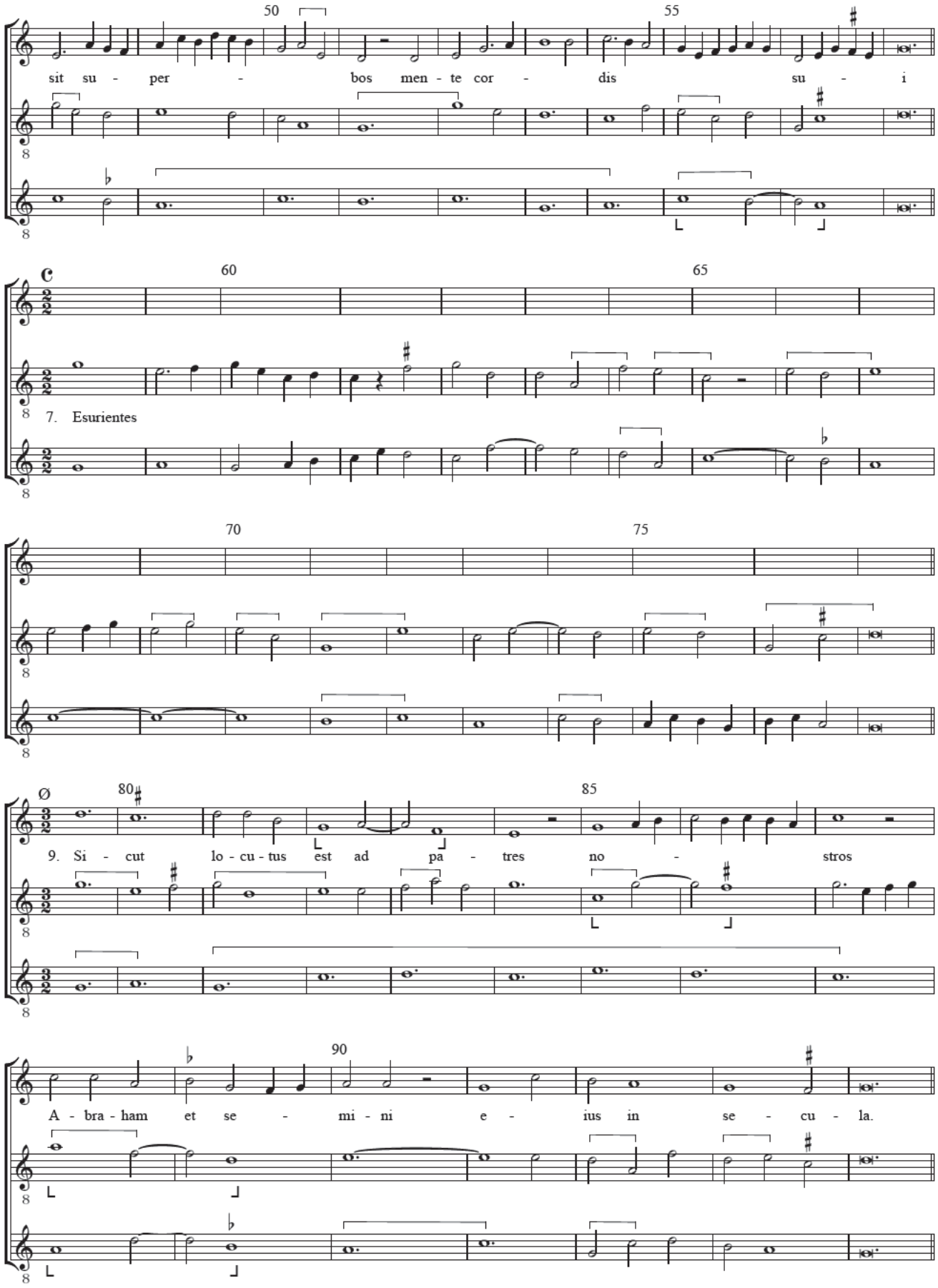
This unpretentious piece is constructed as a series of cadential progressions. The central fauxbourdon part has been mechanically realised except at the two points where the tenor and cantus parts go too close together. At bars 9–10 rests are supplied; at bar 25 notes 2 and 3 have been adjusted. The 'feminine' cadences at bars 11 and 36 are curious but have been transcribed literally. Bar 11 lacks a semibreve, which arguably is made up by the extra semibreve at the end.

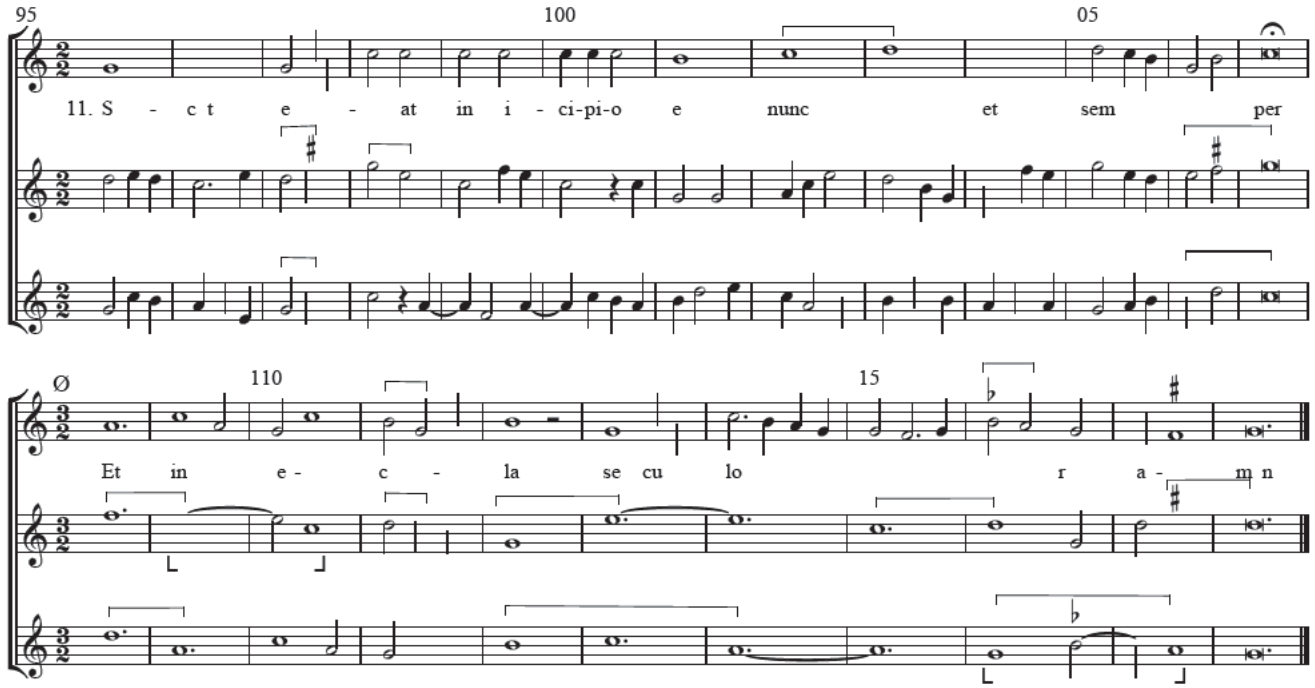
Ray. de Lan. **13. Ut queant laxis** Mu p. 13



Jo[hannes] de Quadris **16. Magnificat** Wn f. 1r-2r




50
55
sit su - per - bos men - te cor - dis su - i
C
60
65
7. Esurientes
70
75
Ø
80
85
9. Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros
90
A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in se - cu - la.

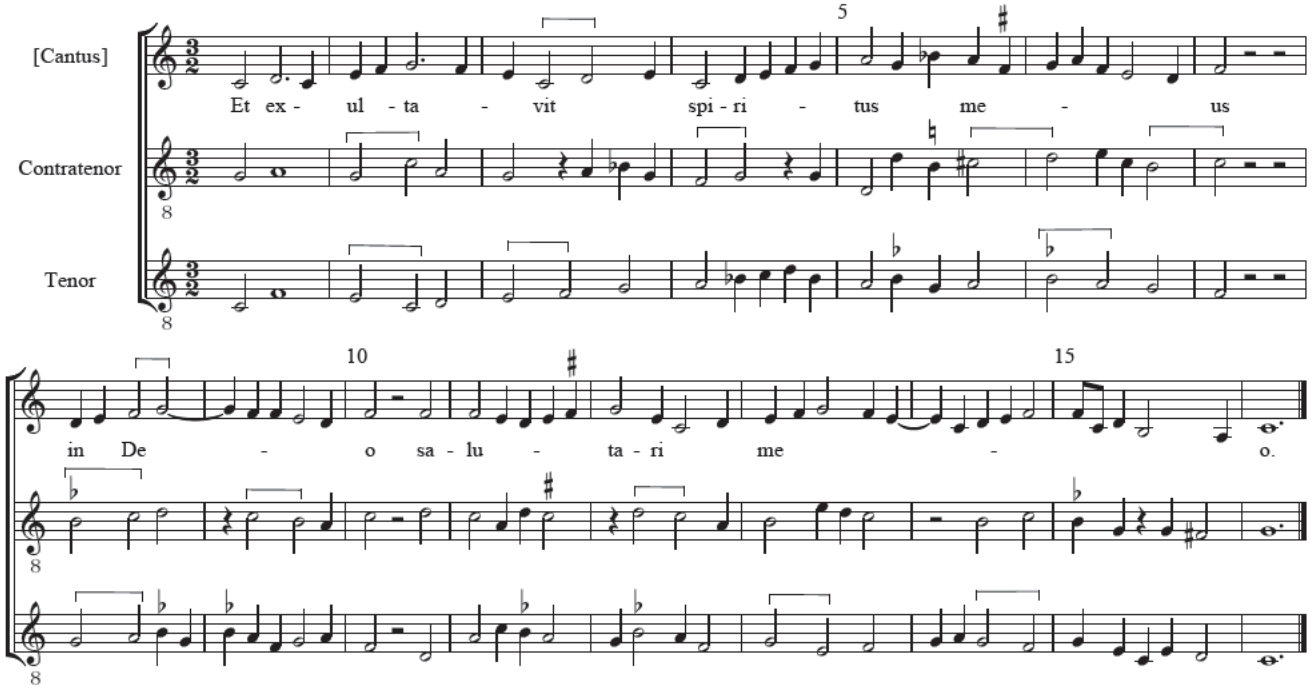


I 30. 2 punktierte m statt punktierte sb.
Ct 60. 3–4 *d e* statt *c d*. 65.1 *c* tief notiert. 81 Ligatur mit Hals nach unten statt nach oben: br br br statt sb sb br. 92.2 *g* statt *a*. 109 *d* statt *e*. T 16. 2–3 *b c* statt *c d*.

I 30. 2 dotted m for dotted sb.
Ct 60. 3–4 *d e* for *c d*. 65.1 *c* written low. 81 downstem on ligature instead of upstem: br br br for sb sb br. 92.2 *g* for *a*. 109 *d* for *e*. T 16. 2–3 *b c* for *c d*.

18. Magnificat

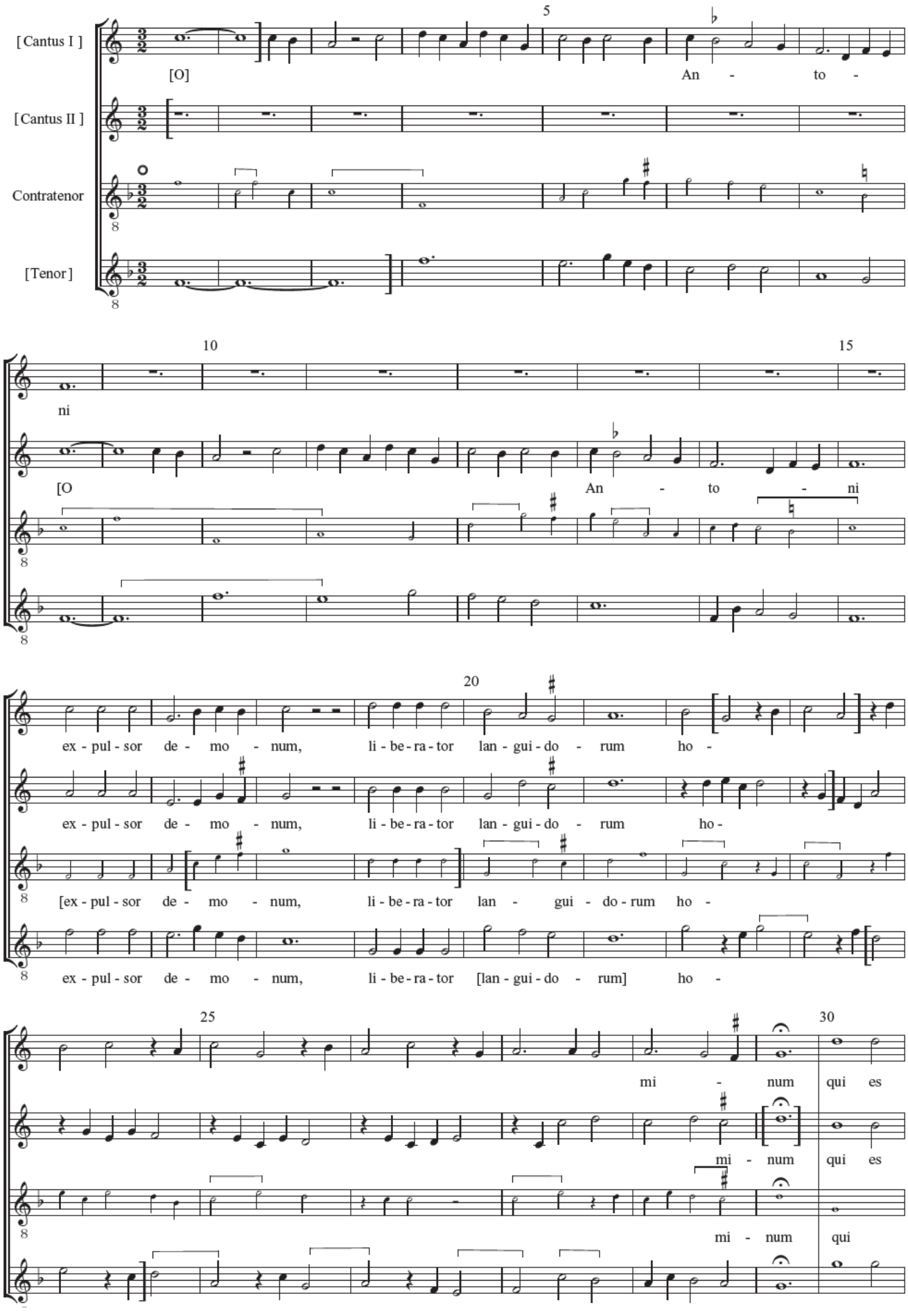
anon. Wn f. 2v

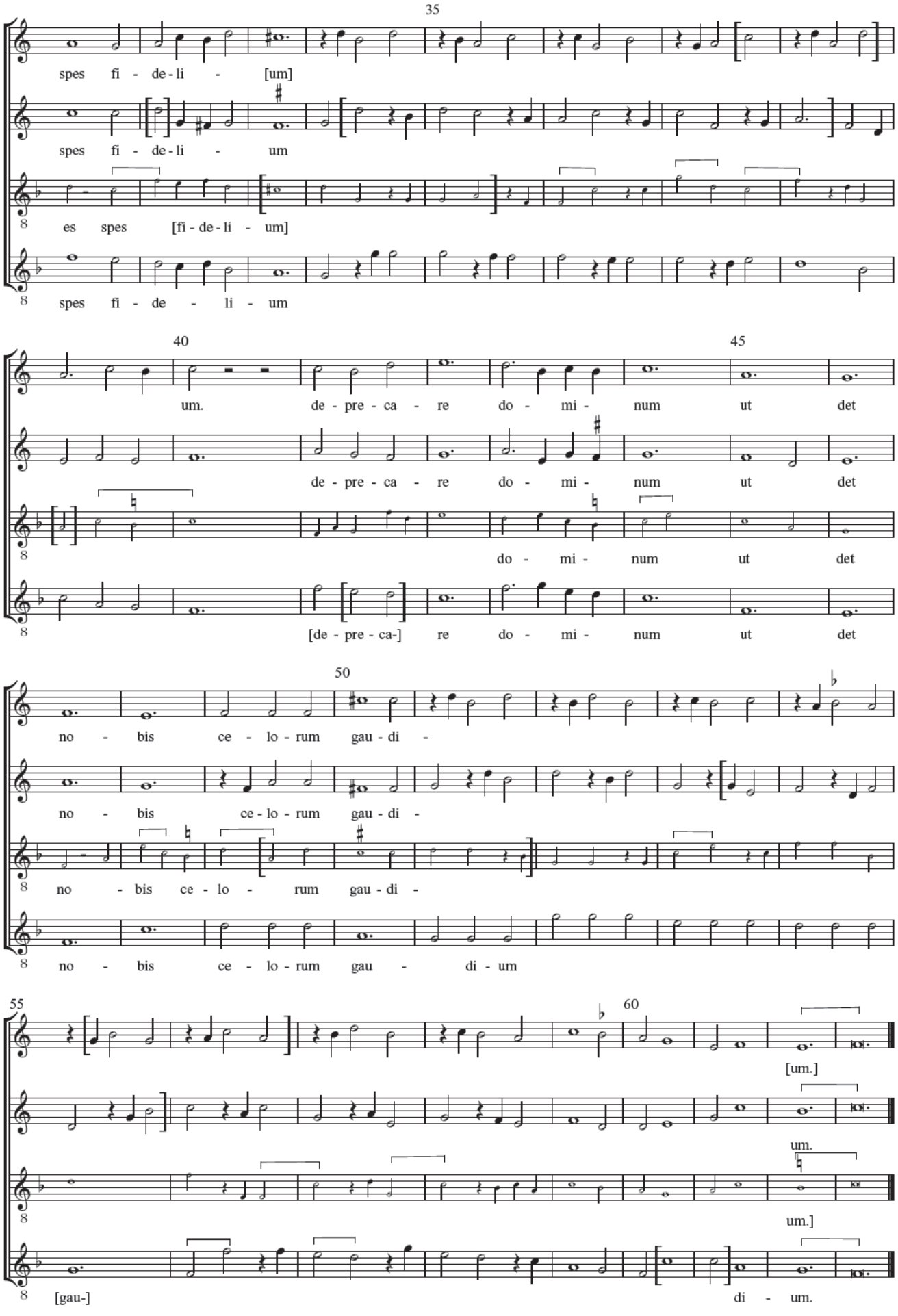


T 5. 4 *f* statt *a*; falls *f* beibehalten wird, muss es mit einem Kreuz versehen werden. 15. 2 sb statt m; alternativ könnte man die vorausgehende m *f* weglassen. 15. 2 *f* statt *e*; alternativ könnte Ct 2 *g* zu *a* korrigiert werden. In I 10.3 erscheint nach der Semibrevis ein Punkt, der für Divisionszwecke unnötig und als Verlängerungszeichen ein Fehler ist.

T 5. 4 *f* for *a*; if *f* is retained, it must be sharp. 15. 2 sb for m; alternatively, the preceding *f* m could be omitted. 15. 2 *f* for *e*; alternatively, Ct 2 *g* could be emended to *a*. I 10. 3 semibreve followed by dot: unnecessary for division, erroneous if for addition.

anon. **19. O Antoni expulsor demonum** Wn f. 3v-4r




35
spes fi - de - li - [um]
spes fi - de - li - um
es spes [fi - de - li - um]
spes fi - de - li - um
40
45
um. de - pre - ca - re do - mi - num ut det
de - pre - ca - re do - mi - num ut det
do - mi - num ut det
[de - pre - ca-] re do - mi - num ut det
50
no - bis ce - lo - rum gau - di -
no - bis ce - lo - rum gau - di -
no - bis ce - lo - rum gau - di -
no - bis ce - lo - rum gau - di - um
55
60
[um.]
um.
um.]
[gau-] di - um.

Die Pausen nach der Eröffnungsperiode im Cantus I, die gleiche Länge der Phrasen 1–7 und 8–14 sowie das gute Zusammenpassen der letzten vier Takte an beiden Stellen deuten auf eine Eröffnung der zwei Cantus-Stimmen im Echostil in breitem Abstand hin. Dieser Stil ist für viele italienische Motetten typisch. Das Resultat ist nicht perfekt, die Stimmen passen jedoch so gut zusammen, dass es wert erscheint, das Stück so zu präsentieren. Ich habe die rhythmischen Unklarheiten am Anfang vorbehaltlich so gelöst, dass ein Übereinstimmen mit beiden Tenor-Harmonien erreicht wird. Die Hälfte der Cantus II-Stimme können rekonstruiert werden, indem man sich zuerst auf diese Annahme bezieht und dann den Hoquetus-Richtlinien folgt, die in den anderen überlieferten Teilen angedeutet werden.

Das Verhältnis des Contratenors zum Tenor ist meist gut. Gelegentlich erklingt er eine Quarte unterhalb des Tenors (z.B. in 60.1). Das geschieht jedoch auch in manchen Contratenor-Stimmen in Motetten von Ciconia. Er verwendet jedoch häufig Oktavparallelen oder Einklänge (außer normale Kadenzen: 17, 21, 25, 27, 41, 43, 50, 59–60) und bifokal in Dissonanzen verschiedener Intensität (13, 17, 24, 31, 36, 48, 54, 57, 61) mit den Oberstimmen. Ohne die bedeutendere Beziehung zwischen Cantus und Tenor zu stören können viele dieser Dissonanzen nicht ausgebessert werden. Der Contratenor ist problematisch und unwesentlich, er kann daher weggelassen werden.

Bei 61.2 haben alle Stimmen Breven, die durch vorhergehende Semibreven imperfiziert werden und die den perfekten Breven der kadenzierenden *penultima* vorangehen. So brechen sie die Regel der *similis ante similem*. Manche vorangesetzten Akzidenzien lassen sich erklären. Unklar sind jedoch im I das ♯-Vorzeichen (vor 45) für die Note *a* sowie das ♭-Vorzeichen für die Note e im T (vor 46).

Wegen der Zuschneidung des oberen Randes lässt sich in den Takten 2–6 und 19 des Cantus I der Wert der meisten Noten auf der Tonhöhe *c"* oder *d"* nicht sicher feststellen (m oder sb). In 32.2 geht ein ♯ der Note *c* voran, das sich auf 33 bezieht. 39.1 sb *a* wird durch einen sichtbaren Verlängerungspunkt auf *a* angedeutet. 22.1, 37.2, 55.1.

Cantus II 24. 3 *d* statt *e*. 27. 4, 28. 2 nur die unteren Spitzen dieser Semibreven sind sichtbar. In 32.2 geht ein ♯ der Note *g* voran, der sich auf 3-*f* bezieht. Die Abstände in 35.5 scheinen anzudeuten, dass der sichtbare Punkt eine sb *d* sein soll. Hier wird er aber mit der Minima-Pause auf 35.4 wiedergegeben, worauf dann eine Minima *b* folgt. Diese Lösung ist musikalisch besser, da der Hoquetus immer auf einer anderen Note als die andere Cantusstimme einsetzt. Während eines Workshops in Den Haag im Mai 2011 machte Oscar Verhaar einige Vorschläge, um meiner Rekonstruktion zusätzlichen Schliff zu verleihen, vor allem zur Disposition der Hoqueten in den Takten 35–37. Diese Vorschläge sind hier übernommen worden.

Ct 14.1 *b* statt *c*. 24 ausgebesserte Stelle zwischen 4 und 5. In 39 verhindern die Harmonien im Tenor eine Änderung der zweiten sb der Ligatur (3). Dies macht das Einfügen einer sb in 39.1 notwendig. Die letzten zwei Notensysteme (ab Takt 36) haben einen fehlerhaften C1-Schlüssel. Es gibt keinen Grund zur Annahme, dass der b-Schlüssel nicht weiter gültig ist.

Custoden im Tenor geben Tonhöhen in 23.3, 41.1 und 60.1 an.

* * *

The rests after the opening Cantus I statement, the equal spans from 1–7 and 8–14, and the good fit of the last four bars in both places, suggest a wide-spaced echo opening for the two cantus parts, typical of many Italian motets. The result is not perfect, but the fit is so close that it seemed worth offering. I have tentatively resolved the uncertainties of the opening rhythms in such a way as to fit both tenor harmonisations. 50% of Cantus II can be reconstructed using first that assumption, and then following the hocket constraints implied by the surviving portions.

The Contratenor's relationship with the Tenor is mostly good. It occasionally sounds a 4th below the Tenor (e.g. 60.1) but this also happens with some contratenors in motets by Ciconia. But it has frequent parallel octaves or unisons (excluding standard cadences: 17, 21, 25, 27, 41, 43, 50, 59–60) and 'bifocal' dissonances of varying severity (13, 17, 24, 31, 36, 48, 54, 57, 61) with the upper parts. Most of these cannot be ameliorated without disturbing the primary Cantus-Tenor relationship. The Contratenor is problematic, dispendable, and may be omitted.

At 61.2, all voices have breves imperfected by the preceding semibreves, and preceding the perfect breves of the cadential *penultima*, thus infringeing the *similis ante similem* rule. Some pre-placed accidentals can be accounted for, but I can offer no good solution to I ♯ on *a* before 45 and the T ♭ on *e* before 46.

Cantus I most pitches on *c"* or *d"* in bars 2–6 and 19 are of uncertain value (m or sb) because of upper-edge trimming. 32.2 is preceded by ♯ on c intended for 33. 39.1 sb *a* is implied by a visible dot of addition on *a*. 22.1, 37.2, 55.1.

Cantus II 24. 3 *d* for *e*. 27.4, 28.2 the lower tips only of these semibreves are visible. 32.2 preceded by ♯ on *g* intended for 3, *f*. At 35.5, spacing suggests that the visible point ought to be a sb *d*. Here, however, it is interpreted as the minim rest 35.4, to be followed by *b* minim; this is musically preferable, as the hocket always enters on a different note from the other Cantus part. At a workshop in The Hague in May 2011, Oscar Verhaar suggested some refinements to my reconstruction, especially of the hocket disposition at bars 35–37; they are incorporated here.

Ct 14.1 *b* for *c*. 24 erasure between 4 and 5.39 tenor harmony prevents alteration of the second ligated sb (3), necessitating insertion of sb at 39.1. The last two staves (from bar 36) have a C1 clef in error. There is no reason to assume discontinuation of the flat signature.

T *custodes* provide pitches at 23.3, 41.1, 60.1.